

Diplomarbeit

Titel

**„Anderswo ist überall.“
Strategien der Verortung im Theater Peter Wagners**

Verfasserin

Raffaela Kappel

Angestrebter akademischer Grad
Magistra (Mag.phil.)

Wien, im Jänner 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin/Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

„ [...] – und das mag in Wahrheit unsere Rettung sein –: die Provinz ist unser Thema. Sie ist der Acker, auf dem wir säen und ernten, hoffen und beten, zweifeln und versagen.“

(Peter Wagner in einer Rede zu Wiedereröffnung des Offenen Hauses Oberwart, am 25.Oktober 1997)

Inhaltsverzeichnis

1. Einführung 5

1.1. „ <i>Anderswo ist überall</i> “.....	5
Alternatives Heimat-Theater: Erkenntnisinteresse, Forschungsziele und Grenz-Gänge	5
1.2. Wagner und die Dramatik der 1990er Jahre:	9
Zeitliche Bestimmung des Forschungsfeldes.....	9

2. Heimat versus Fremde: Das Schlüsselmotiv der Grenze 13

2.1. Einleitung.....	13
2.2. Hier oder Dort? Der verlorene Ort als postmodernes Symptom	16
2.2.1. Am Beispiel der <i>Grenzgänger</i>: Zur Leere des Heimatbegriffs	17
2.2.1.1. <i>Grenzgänger</i> als Originaltext: Handlungskern, Ausdeutung und Figurenanlage	18
2.2.1.2. <i>Grenzgänger</i> in der Regiefassung: „ <i>Das lange Sterben</i> “ als performatives Konzept	20
2.2.1.4. <i>Grenzgänger</i> als Bühnenereignis: Die Präsenz des Scheiterns	29
2.2.2. <i>Lafnitz. Ein Stück</i>: Das Fremde in uns	33
2.3.1. <i>Lafnitz. Ein Stück./Die Eiserne Grenze</i>: Prototypischer Figurenbau.....	43
2.3.2. <i>Lafnitz. Ein Stück</i>. auf der Bühne in Wien: Zum Missverständnis einer exterritorialen Premiere	45
2.3.3. <i>Die Eiserne Grenze</i> als szenisches Produkt: Die Schranke als Lockruf und „Nest“	49

3. „Theater am Ort“: Dramaturgie des Verharrens 52

3.1. Einleitung.....	52
3.2. <i>Oberwart. Mon amour.</i> : Bestandsaufnahme kleinstädtischer Enge	55
3.2.1. Politischer Hintergrund und dramaturgischer Zugang.....	55
3.2.2. Der zugerichtete Mensch: Figureninventar als Gesellschaftskritik.....	56
3.2.3. Die kleinbürgerliche Welt im Spiegel der Erinnerung	59
3.2.4. Die historische Katastrophe im Drama: Einbruch und Randphänomen.....	62
3.3. Exkurs: Filmische Referenzen in den Beziehungsdramen Wagners	64

3.3.1. Beziehungsdrama und Politfall: Vorbild eines filmischen Genres	65
3.3.2. Oberwart/Hiroshima: Bilder einer Zerstörung	67
<u>3.4. Provinz-Theater als Ausdruckskunst: Wider die „pannonische Komödie“</u>	<u>72</u>
3.4.1. Burgenland. Eine Farce. im Bedeutungskern: Heim-Suchung und Sinn-Findung	72
3.4.2 . Burgenland-Drama als „Ideentheater“: Expressionistische Tendenzen im Werk	75
3.4.2.1. Bild 6/Bild 8: Diskurspraxis und Festkultur im Kunstraum der Bühne....	76
3.4.3. Burgenland. Eine Farce. auf der Bühne des OHO: Das Theater des Absurden als kulturpolitische Revolte	79
3.4.3.1. Heimatverlust und Sündenfall: Grenzwächter im leeren Raum	80
3.4.3.2. Alternatives Bühnenkonzept: Zur kulturpolitischen Positionierung der Inszenierung	83
<u>3.5. März. Der 24.: Regionale Wunden im Brennpunkt der öffentlichen Bühne</u>	<u>86</u>
3.5.1. Textanalyse: Fest-Spiel der Grausamkeit	87
3.5.2. Die Tragödie von Rechnitz: Auseinandersetzungen in Film, Literatur und Theater	93
3.5.3. Öffentliche Reaktionen	95
3.5.3.1. Aufführungsanalyse: Der reduzierte Mensch	95
3.5.3.2. Wagner zwischen öffentlicher Strategie und politischem Engagement .	98

4. Ausblick und Zusammenfassung: *Wenn wir einmal Engel sind*: Das Objekt im leeren Raum 103

4.1. Einleitung: Dramenkern und Forschungsschwerpunkt.....	103
4.2. Das „Provinzkaff“ im Zeitspiegel virtueller Jugendkultur: Eine Standortbefragung	105
4.3. FAZIT: Provinz-Theater im Spannungsfeld zwischen kritischem Heimat-Bild und Entortung.....	110

5. Quellenverzeichnis 115

5.1. Literaturverzeichnis	115
5.2. Mediographie.....	120
5.3. Abbildungsnachweis.....	120

1. Einführung

1.1. "Anderswo ist überall"¹:

Alternatives Heimat-Theater: Erkenntnisinteresse, Forschungsziele und Grenz-Gänge

In der vorliegenden Diplomarbeit befasse ich mich mit dem Theater des zeitgenössischen österreichischen Künstlers Peter Wagner. Dem Bühnenkonzept Wagners liegt die Idee einer alternativen und radikalen Hinwendung zum Burgenland als Heimatregion zugrunde. Peter Wagner wurde 1956 in Wolfau im Südburgenland geboren, im Laufe seines Schaffens war er als Verfasser von Hörspielen, Theatertexten und Prosawerken sowie als Film- und Theaterregisseur tätig. Er lebt und arbeitet bis heute im Burgenland.²

Der Fokus meiner Analyse ist auf das Jahrzehnt zwischen 1990 und 2000 gerichtet. Diese gewählte zeitliche Begrenzung als Rahmen der Forschungsarbeit erklärt sich aus der Hypothese, dass der Theaterarbeit Wagners innerhalb dieser Zeitspanne eine dramatische Quintessenz zugrunde liegt. Die Annahme eines dominierenden Grundgestus im definierten Zeitanschnitt bezieht sich auf dramatische Anliegen des Künstlers sowie auf Thematisierungsverhalten und Wirkungsweise seines Theaters. Die von mir getroffene Auswahl der Inszenierungen und Dramentexte lässt Schwerpunktsetzungen in Themenwahl und inszenatorischer Ästhetik erkennen. Im Hinblick auf Bedeutungsfelder, die den Stücken Wagners zugrunde liegen, ergibt sich eine Gliederung der Arbeit in zwei Hauptabschnitte: Der erste Teil lotet Wagners theatrale Annäherung an das Sujet der Grenze aus. Die Ursprünge der Wagnerschen Affinität zur Grenze und die Beweggründe seiner jahrzehntelangen dramatischen und theatralen Abarbeitung am Phänomen der Schwellenangst erklären sich aus dem politischen und geographischen Umfeld des Künstlers. Im

¹ Zitiert nach einem Kinderbuch. Der Titel des pädagogischen Werkes wird von mir verwendet als eine poetische Zuspitzung meines Zuganges zum Theater Peter Wagners. Er steht in diesem Zusammenhang für die Gleichzeitigkeit von Notwendigkeit und Gegenstandslosigkeit des Heimatbegriffs und nimmt Bezug auf die meine Arbeit dominierende Fragestellung nach der Paradoxie des Örtlichen in den Stücken Wagners:
Barbara Resch, *Anderswo ist überall, Der Elefant mit rosaroten Ohren macht eine Reise*, Wien/München: Jungbrunnen, 1988.

² Vgl. Peter Wagner, *Zu meiner Person, Kopftücher 1-4*,

http://www.peterwagner.at/html/peter/peter_kopftuecher.htm., 03.03.2009, 8:56.

zweiten Teil der Forschungsarbeit stehen dagegen prinzipielle Fragen nach Wagners Umgang mit seiner Heimatregion auf der Bühne im Vordergrund. Hier möchte ich den Blickwinkel vor allem auf die Position des Künstlers gegenüber kollektiven regionalen Traumata und Wunden richten, welche er mit den Mitteln eines subversiven Provinz-Theaters wiederholt und hartnäckig in den Raum einer alternativen Bühne und somit in die Öffentlichkeit der Region stellt.

Ziel der Forschungsarbeit ist es, ein den ausgewählten Inszenierungen gemeinsames Grundprinzip einer regionalen Bühne aufzuzeigen, welches sowohl mit der Entstehungszeit der Werke innerhalb der 1990er Jahre als auch mit geographischen und somit soziokulturellen Faktoren in engem Zusammenhang steht. Darüber hinaus soll der Frage nachgegangen werden, inwieweit sich der von mir definierte Ausgangspunkt einer regionalen und zeitlichen Gebundenheit der Dramatik Wagners aufrechterhalten lässt angesichts einer – in seinen Werken ebenso nachweisbaren – gegenläufigen Tendenz der permanenten Dekonstruktion von Verortungen und territorialen Ansprüchen.

Abschließend beschäftigt sich die vorliegende Forschungsarbeit mit einem Stück Wagners, welches am Beginn des neuen Jahrtausends entsteht und somit die definierte zeitliche Begrenzung überschreitet: Das Drama *Wenn wir einmal Engel sind. Fantasie für 4 Scanner und 1 Objekt*. soll als Beispiel verwendet werden, um eine sich ankündigende Verabschiedung der Alternativkultur und den Aufbruch in eine neue Zeit nachzuzeichnen. Anhand einer Analyse dieses Stückes werde ich verdeutlichen, dass sich der Künstler Peter Wagner nach Ablauf der 1990er Jahre mit veränderten Problematiken vor Ort konfrontiert sieht, welche ihn nach innovativen dramatischen Modi der Bewältigung suchen lassen.

Auf methodischer Ebene stützt sich meine Arbeit auf schwerpunktmäßige Aufführungs- und Textanalysen der ausgewählten Dramen Wagners. Für die zur Verfügung gestellten Regiebücher und Manuskripte der großteils nicht im Druck erschienenen Werke sowie für ein ausführliches und aufschlussreiches Gespräch möchte ich mich bei Peter Wagner aufrichtig bedanken.

Die meine Arbeit dominierende Fragestellung nach einer Alternativkultur des Theaters im Burgenland der 1990er Jahre ist insofern mit mir selbst als Verfasserin der Forschungsarbeit verbunden, als ich meine Kindheit und Jugend in der südburgenländischen Kleinstadt Oberwart verbracht und Wagners Theaterarbeit als

ein öffentlich vermitteltes, atmosphärisch dichtes Gegenkonzept zur heimatlichen Hochkultur erlebt habe. In der vorliegenden Arbeit befasste ich mich daher aus einer persönlichen Motivation heraus mit der Frage, inwieweit sich die Annahme einer als spezifisch und suggestiv erlebten Theaterwirklichkeit als wissenschaftlich belegbar erweist, das heißt, inwieweit sich thematische und ästhetische Merkmale der Inszenierungen Wagners als Exponenten eines definierbaren Theaterkonzepts begreifen lassen. Einige der im Mittelpunkt meiner Diplomarbeit stehenden Premieren habe ich aufgrund meines Alters nicht persönlich mitverfolgt, die Rekonstruktion der Uraufführungen ergibt sich hier zwangsläufig aus einer rein historisch orientierten wissenschaftlichen Vorgehensweise. Ich bin mir der Tatsache bewusst, dass meine Bemühungen, den spezifischen Gestus, das heißt, die dramatische Quintessenz der jeweiligen Ereignisse sprachlich adäquat transportieren zu können, daher mit einigen Schwierigkeiten verbunden sind. Zudem scheint die analytische Durchleuchtung einer Theaterinszenierung, vor allem, wenn sie darauf ausgerichtet ist, ästhetische Charakteristika herauszustellen, eine von vornherein paradoxe und in gewissem Sinne gewaltsame Unternehmung zu sein, ein Umstand, zu welchem sich Peter Wagner – im Hinblick auf eine Auseinandersetzung mit dem Werk seines Bühnenbildners Wolfgang Horvath – im Jahr 1999 wie folgt äußert:

„Die Sprache hat uns die Magie der Bilder gestohlen, die Sprache, jene große Sinnperformance, das kapitale Eifersüchtige des kreatürlichen Seins – sie, die gemacht wurde, um nicht die Seele, sondern das Gesetz zu formulieren – in dem Sinne, wie es da geschrieben steht.“¹

Des Weiteren führt Wagner den Gedanken einer sich die Bildwelt unrechtmäßig einverleibenden Sprache zu folgendem Schluss:

„Man sollte den Hochverrat der sich da wie selbstverständlich paarenden Daseinsweisen verbieten – oder zumindest unterbinden, dass die Bilder mit der Sprache, einer sublimen Bilderwelt, weiterhin zusammengebracht wird. Man machte sich schuldig an der Reinheit unserer Erinnerung an unser Sein noch vor unserer Zeugung.“²

Diese Überlegungen können im Kontext der Rekonstruktionen von Aufführungen interpretiert werden als Hinweis auf die Unmöglichkeit einer adäquaten

¹ Peter Wagner, *Assoziative Beschauung 1 zu Wolfgang Horvaths dramatischem Gedicht in drei Strophen zu je vier Bildern ‚SELIG‘*, Rede vom 15. April 1999 in der Cselley Mühle in Oslip, http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/kommentare_beschauung.htm, 21.08.2008, 22:10.

² Ebd.

wissenschaftlichen Erinnerungsarbeit und als Hommage an die Flüchtigkeit einer Inszenierung, welche auf einem Kaleidoskop verschwimmender Bilder und Formen gründet und sich daher einer rückwirkenden analytischen Operation durch das Instrument der wissenschaftlichen Sprache stetig zu entziehen droht. Das Bemühen um eine exakte Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen und regionalen Aspekten der ausgewählten Inszenierungen impliziert folglich den flüchtigen Charakter von Theater und Zeitgeist. In diesem Sinne stellt die vorliegende Arbeit analog zu den Dramen Wagners ein Produkt der Abarbeitung am Phänomen der Grenze dar: Sie befasst sich mit entgleitenden Ortseinheiten ebenso wie mit dem scheiternden Versuch einer chronologischen Typographie der Erinnerung. Hier lassen sich direkte Bezugspunkte erkennen zum zentralen Theaterbegriff in den ausgewählten Dramen Wagners. Sein Verständnis von Heimat zielt darauf ab, die Brüchigkeit jeglicher Verortung in ihrer Dialektik, ihrer Ambivalenz und Flüchtigkeit aufzulesen und in die Öffentlichkeit der Bühne zu transportieren. Dementsprechend ist die Erforschung seines Werkes geprägt von der Konfrontation mit Leerstellen der Verortung, mit Fragen nach einem Dazwischen der (seelischen) Behausung; die von ihm entworfenen dramatischen Szenarien gruppieren sich um den Nullpunkt der Heimat und sind interpretierbar als eine Rückführung der menschlichen Existenz zu den Wurzeln ihrer allgegenwärtigen Suche nach Behausung und Zuflucht.

Ich verweise darauf, dass zu den Dramen und Theaterprojekten Peter Wagners, abgesehen von anlassbezogenen Stückbesprechungen und Rezensionen, keine Sekundärliteratur existiert. Alle von mir im Zusammenhang mit spezifischen Fragestellungen herangezogenen Werke wurden daher von mir eigenständig auf ihre kontextuelle Brauchbarkeit überprüft.

Abschließend möchte ich erwähnen, dass die von mir zur Aufführungsanalyse herangezogenen Primärquellen wie etwa Theaterkritiken und Radiointerviews zu einem Großteil bereits vor Beginn meiner Recherchen auf die Homepage des Künstlers Peter Wagner übernommen worden sind. Eine wissenschaftliche genaue Datierung der auf der Homepage zitierten Textpassagen fehlt jedoch häufig. Meine diesbezüglichen Nachforschungen, vor allem im Bereich elektronischer Medien und regionaler Printmedien, waren einigen Schwierigkeiten unterworfen: Die auf der Homepage zitierten Textausschnitte der Rezensionen und Stückbesprechungen, welche ich in meiner Arbeit übernehme, sind in einigen Fällen archivarisch gar nicht

oder nur teilweise erfasst und lassen sich daher nicht vollständig nachrecherchieren. Letztlich berufe ich mich beim Zitieren dieser problematischen Ton- und Textdokumente auf die Tatsache, dass sich die Quellen zum Zeitpunkt der Erstellung meiner Arbeit im Privatbesitz Peter Wagners befinden, was als Beleg der ausführlichen Recherche genügen muss.

1.2. Wagner und die Dramatik der 1990er Jahre:

Zeitliche Bestimmung des Forschungsfeldes

Das folgende Kapitel stellt den Versuch einer Definition des von mir gewählten Forschungsfeldes dar. In der vorliegenden Arbeit beschäftige ich mich mit dem Theater Peter Wagners im Zeitraum der 1990er Jahre des vergangenen Jahrhunderts, dabei wird die kausale Gebundenheit der Dramatik an die Region ihrer Entstehung als essentiell für die Analyse aufgefasst.

Die beiden Variablen meiner wissenschaftlichen Untersuchung sind folglich die der Zeit und des Ortes. Die Bedeutung des Lokalen für die Dramen Peter Wagners wird in den nachfolgenden Teilen der Arbeit ausführlich reflektiert. Vorausblickend möchte ich an dieser Stelle zum Faktor des Ortes vor allem auf die als durchgehend präsent erlebte Grenzsituation hinweisen, aus welcher heraus sich das burgenländische Theater Peter Wagners in den 1990er Jahren begreift. Das Offene Haus Oberwart, in welchem der Großteil der zeitgenössischen Stücke Wagners uraufgeführt wird, kann als eine kulturpolitische Institution aufgefasst werden, welche sich dem programmatischen Etablieren einer alternativen Theaterkultur verschreibt.

Das hier vorliegende Kapitel dagegen setzt sich auseinander mit charakteristischen Tendenzen in der deutschsprachigen Dramatik der 1990er Jahre und deren Einflüssen auf das Theaterschaffen Wagners. Da zu den Theaterstücken und -projekten Wagners bis dato keine Sekundärliteratur existiert, erscheint eine allgemeine Auseinandersetzung mit dem zeitlichen Hintergrund seiner Werke als besonders wichtig für die Einordnung in eine ästhetische und thematische Tradition. Anhand des eingesehenen Materials, welches sich mit der Frage nach einer Dramatik der 1990er Jahre innerhalb des deutschen Sprachraums beschäftigt, lassen sich Grundzüge in den zu diesem Zeitpunkt entstandenen Theaterarbeiten erkennen:

In einer 2004 erschienenen Dissertation zum Thema des deutschsprachigen Theaters der 1990er Jahre von der slowenischen Autorin Spela Virant wird ein neu erstarktes Selbstbewusstsein rechtsgerichteter Parteien konstatiert, auf welches die zeitgenössische Theaterkunst mit öffentlichkeitswirksamen Mitteln reagiere.¹ Dass sich der Trend einer engagierten Auseinandersetzung mit faschistoider Politik auch in den ausgewählten Inszenierungen Wagners nachzeichnen lässt, werde ich im entsprechenden Abschnitt meiner Arbeit, welches sich der öffentlichen Streitkultur zwischen Peter Wagner und der burgenländischen FPÖ widmet, aufzeigen. Theatertheoretiker und -praktiker konstatieren den im definierten Abschnitt produzierten und inszenierten Texten einen Hang zum plakativen Aufgreifen gesellschaftspolitischer Themen. Der kritische Umgang mit der (Kriegs)vergangenheit wird dabei ebenso zum künstlerischen Programm erklärt wie das Aufspüren desaströser sozialer Zustände in der Gegenwart.² Den im Zusammenhang mit der Frage nach einer Ästhetik der 1990er Jahre publizierten Überlegungen zufolge lässt sich das Charakteristische dieser Theaterkunst in ihren schrillen und übersteuerten Versuchen, Lebensbewältigung zu leisten, sehen.³ Im Theater der 1990er Jahre des deutschsprachigen Raums geht es um die Verschmelzung zwischen einer häufig als überspannt und abgehoben kritisierten, trashigen Kunstwelt und der Rückbesinnung auf das subversive Potential der Volkstheaterkultur.⁴ Dem Theater dieser Zeit ist demnach ein umstürzlerischer Gestus eingeschrieben, es kann interpretiert werden als die Wiederholung des bereits in der modernen Kunst der 1960er Jahre etablierten Aufrufs zum sozialen und politischen Widerstand.⁵ Hier lassen sich direkte Bezugspunkte herausarbeiten zur regionalen Theaterkunst Peter Wagners, welcher ebenfalls das kulturpolitische Modell der öffentlichen Provokation eingeschrieben ist. So widmet sich Peter Wagner in den 1990er Jahren Themen, welche auf gesellschaftspolitische Konfrontation setzen, wie ich an den folgenden Werkbeispielen aufzeigen möchte:

¹ Vgl. Spela Virant, *Redramatisierter Eros, Zur Dramatik der 1990er Jahre*, Laibach: Münster, 2004, S.31.

² Vgl. ebd.

Vgl. Hans J. Artmann et al., "Umfrage, Gibt es eine Dramatik der 90er Jahre", in: *Theater der Zeit*, Nr.2, 1997, S. 31-34, S.31.

Vgl. Michael Merschmeier, "Dandies, Diven, Menschenfresser", in: *Theater heute*, Nr.3, 1997, S.12-28, S.20.

³ Vgl. Michael Merschmeier, "Dandies, Diven, Menschenfresser", in: a.a.O., S.21f.

⁴ Vgl. ebd., S.20.

⁵ Vgl. Hans J. Artmann et al., "Umfrage, Gibt es eine Dramatik der 90er Jahre", in: a.a.O., S.31.
Vgl. Spela Virant, *Redramatisierter Eros, Zur Dramatik der 1990er Jahre*, in: a.a.O., S.26.

In den beiden 1997 entstandenen Dramen *Oberwart. Mon amour.* und *Die Eiserne Grenze* wird die private Begegnung zwischen Mann und Frau kontrapunktisch durchsetzt durch den Einbruch (katastrophaler) realpolitischer Ereignisse. *Oberwart. Mon amour.* stellt Fragen nach dem Umgang der Oberwarter Bevölkerung mit dem 1995 erfolgten Bombenattentat auf die örtliche Roma-Siedlung, während sich der Autor im Drama *Die Eiserne Grenze* der (ehemaligen) Ostblock-Thematik und dem Mauerfall am Beispiel der Beziehung zwischen Ungarn und dem Burgenland annimmt. Das 1995 uraufgeführte Werk *März. Der 24.* konfrontiert die regionale Bevölkerung mit deren nationalsozialistischen Vergangenheit. Wagner stilisiert in seinem Text die Idee einer apokalyptischen Gesellschaftsordnung zum Erklärungsmodell für die historische Katastrophe.

Der Trend zum Aufzeigen eines an den Grenzen seines Scheiterns befindlichen sozialen Gefüges wird auch in den wissenschaftlichen Arbeiten zum deutschsprachigen Theater der 1990er Jahre als essentiell für die Dramatik dieser Zeit aufgefasst. In einer 1997 in der Fachzeitschrift *Theater heute* publizierten Umfrage nach einer Dramatik der 1990er Jahre werden die „Auseinandersetzung mit Randexistenzen“¹ und das Aufzeigen der Brüchigkeit des jeweiligen gesellschaftlichen Systems als allgemeines Kennzeichen der Theaterpoche gedeutet. Gleichzeitig wird die Zeitspanne zwischen 1990 und 2000 mit den Schlagworten der „Provokation“² und der „Satire“³ in Verbindung gebracht. Die beiden übergeordneten Begriffe lassen sich auch als Paradigmen der von mir untersuchten Theaterarbeiten Peter Wagners begreifen: Das 1991 entstandene Drama *Burgenland. Eine Farce.* setzt unter anderem auf einen parodistischen Diskurs und wird vom Autor als eine Herausforderung an sein Publikum verstanden. Den Erkenntnissen der Literaturwissenschaftlerin Spela Virant zufolge schwankt das dramatische Potential der Zeit zwischen der egomanischen Suche seiner Schöpfer nach provokativer Zertrümmerung der Form einerseits und der Orientierung am

¹ Hans J. Artmann et al., „Umfrage, Gibt es eine Dramatik der 90er Jahre“, in: *Theater der Zeit*, Nr.2, 1997, S. 31-34, S.31.

² Ebd.

³ Ebd.

klassischen Dramenbau zur seriösen Kommunikation anspruchsvoller Themen andererseits.¹

Die in den 1990er Jahren entstandenen Theatertexte und Inszenierungen Wagners greifen zeitgenössisch aktuelle wie auch historisch brisante Themen mit regionaler Bedeutung auf. In diesem Sinne fungieren seine Werke als Medien zur öffentlichen Statuierung von unterdrücktem gesellschaftlichem Konfliktpotential. Durch dieses Aufgreifen sozial- und gesellschaftspolitischer Fragen steht Peter Wagner in der Tradition der Theaterkunst der 1990er Jahre.

Das Jahrzehnt der 1990er Jahre wird in der Forschungsliteratur mitunter als eine Weiterführung des 80erJahre-Poststrukturalismus definiert, in welchem sich das (theatrale) Kunstwerk als eine Montage aus ästhetischen und thematischen Zitaten vergangener Zeiträume präsentiert.² Dass sich Wagner in den seinen Arbeiten zugrunde liegenden philosophischen Konstrukten an den Prinzipien einer postmodernen Denkweise orientiert, werde ich in der vorliegenden Arbeit anhand Werkbeispielen und Textauszügen herauszustellen versuchen.

Die Literaturwissenschaftlerin Spela Virant verweist in ihrer Auseinandersetzung mit dem deutschsprachigen Theater der 1990er Jahre außerdem auf die sukzessive Bedeutungsverschiebung in der Art der Annäherung an die bevorzugten Themen: Virant etabliert die These eines wachsenden Interesses der Theaterautoren an individuellen Randexistenzen bei gleichzeitiger Verabschiedung plakativer politischer Effektkalkulationen gegen Ende des Jahrzehnts.³ Auch wenn sich diese Tendenz mit den von mir analysierten Werken Wagners nicht durchwegs deckt, kann an dieser Stelle dennoch auf ein Stück verwiesen werden, welchem ich mich – wie bereits angekündigt – im Schlussteil meiner Arbeit widme: Der Monolog *Wenn wir einmal Engel sind. Fantasie für 4 Scanner und 1 Objekt* stammt aus dem Jahr 2000 und verarbeitet das Schicksal eines jugendlichen Amokläufers. Hier lässt sich eine deutliche Konzentration auf intime Momente des Privaten der Hauptfigur erkennen,

¹ Vgl. Spela Virant, *Redramatisierter Eros, Zur Dramatik der 1990er Jahre*, Laibach: Münster, 2002, S.29.

² Vgl. ebd., S.29, S.33.

³ Vgl. ebd., S.29.

während politisch-territoriale Abhandlungen nur noch als ein Randphänomen auftauchen.

Abschließend kann gesagt werden, dass sich das deutschsprachige Theater der 1990er Jahre wissenschaftlichen Beobachtungen zufolge als ein uneingeschränktes Forum zur Verhandlung sozialer und politischer Anliegen begreifen lässt, welches seine progressiven Botschaften anhand eines dramatischen Paradefalls artikuliert. Diese allgemeine Definition der Epoche dient in meiner Arbeit als zeitlich festgelegter Hintergrund für die Abhandlungen über das dramatische Werk des regionalen Künstlers Peter Wagner. Der Theatermacher verdankt seine Spezifik einer unbedingten Koppelung seiner Stücke ans Regionale, dennoch soll sein Verhältnis zu einer allgemein temporären Tradition im Blickfeld der Analyse bleiben.

2. Heimat versus Fremde: Das Schlüsselmotiv der Grenze

„Und dann.

Liegt alles dies andere so deutlich vor dir. So hingesagt. So obszön. So normal. Unfassbar. Aufregend. Aufwühlend.

Daß alles da drüben doch ganz genau so aussieht wie alles das hier herüben. Der Mais.

Der Weizen. Der Burgunder. Die Bäume.

Das gleiche, das Fremde.

Das Verbotene.

Ein ganzes Land.

Ein ganzes riesiges großes Land.

Alles verboten.

Weil dieser lächerliche Zaun da steht. [...]“¹

2.1. Einleitung

Der erste Teil meiner Arbeit befasst sich mit den von Peter Wagner in seinen Dramen verarbeiteten Grenz-Erfahrungen. Die starke Affinität zum Sujet der Grenze liegt in Wagners Theater-Konzept begründet. Seine dramatische Kunst zielt darauf ab, das Potential eines Regionaltheaters in seiner gesamten thematischen und geographischen Fülle auszuschöpfen. Wagner siedelt sein Theater der 1990er Jahre im Bereich des südlichen Burgenlandes an; somit geht er aus von einem örtlichen und thematischen Umfeld, welches an einer omnipräsenten Grenzsituation laboriert. Grundlage seiner Stücke ist die zeitgenössische Situation vor Ort in unmittelbarer

¹ Peter Wagner, *Die Eiserne Grenze, Stück für Bühne*, Manuskript, 2.Version, Heiligenkreuz 1997, S.2.

Nähe zur oststeirischen und zur ungarischen Grenze.¹ Folglich verarbeitet der Theatermacher in seinen Arbeiten das Leben in einem „Grenzland“ in seinen geographischen und soziologischen Ursprüngen. Er übersetzt das zeitgenössische Leben an der Grenze in eine Dramaturgie der Überschreitungsversuche. Wagners Auseinandersetzung mit dem Thema der Grenze führt die Schwierigkeit einer Überquerung vor und denkt gleichzeitig die Umkehrung des Motivs eines ersehnten Schwellenübertritts mit: In der *Eisernen Grenze*, einer Inszenierung aus dem Jahr 1997, entpuppt sich die heraufbeschworene Barriere als Feld der uneingeschränkten Möglichkeit. Der Aufbau des Werkes orientiert sich an dem innovativen Grundgedanken. Die dramaturgischen Konsequenzen, welche sich daraus ergeben, möchte ich an späterer Stelle im entsprechenden Kapitel aufzeigen.

Die Grenze kann in Wagners Werk als thematische und dramaturgische Schlüsselkomponente angesehen werden. Sie fungiert als Metapher für die unerfüllte Sehnsucht nach der Verortung eigener Identität und sie markiert die Unsicherheit angesichts des Übergangs vom Vertrauten ins Fremde. Dieser Übergang kann unter anderem die Verabschiedung vom eigenen, öffentlich legitimierten Selbst in den leeren Raum der zwischenmenschlichen Begegnung und der unerfüllten Träume bedeuten.

In den folgenden Kapiteln werde ich eine Auswahl an Dramen und deren Inszenierungen diskutieren, in welchen verschieden geartete Grenz-Erfahrungen thematisiert werden. Lokale Alltagsstrukturen, welche immer wieder dem Einbruch des Fremden ausgesetzt sind, werden in den künstlichen Kontext der Bühne transportiert und solcherart auf ihre Substanz, ihre Ursprünge und ihr Potential zur Problembewältigung hin überprüft.

Die Tatsache, dass die Grenzproblematik bei Wagner vor allem während der 1990er Jahre durchwegs präsent ist, verweist auf die starke Gebundenheit seiner Theaterarbeit an die zeitgenössische Realität innerhalb der Region. Wagner unternimmt durch seinen künstlerischen Einsatz den Versuch, die auch in der politikwissenschaftlichen Literatur belegte, zur jener Zeit anstehende Herausforderung der Ost-Öffnung aufzuarbeiten.² Der Blickpunkt ist dabei auf die Region des (südlichen) Burgenlandes gerichtet, welches sich mit den unmittelbaren

¹ Vgl. Landkarte des Burgenlandes, 1: 150 000, Laufzeit bis Dezember 2007, Wien: freytag & bernd.

² Vgl. Winfried Maaß, „Wir alle sind Augenzeugen“, in: Ders. (Hrsg.), *Der Eiserner Vorhang bricht, Die Revolution in Osteuropa*, Hamburg: Gruner+Jahr, 1990, S. 6-23, S.6ff.

politischen Auswirkungen dieses Aufbruchs konfrontiert sieht.¹

Das Drama *Grenzgänger – Das lange Sterben des Hörspielautors Jan Rys aus Unterrabnitz im Burgenland* problematisiert die Erfahrung des endgültigen Verlusts eines ehemaligen Zuhauses angesichts politischer Veränderungen. In *Lafnitz. Ein Stück.* stellt der Autor die Konfrontation Einheimischer mit rumänischen Flüchtlingen in den Vordergrund der Inszenierung.

Er provoziert damit ein mediales Echo, welches angesichts der Brisanz der Thematik über die Grenzen des Bundeslandes hinausreicht.²

Darüber hinaus wählt Peter Wagner in *Lafnitz. Ein Stück.* einen metaphorischen Zugang zum Sujet der Grenze: Das Stück beschäftigt sich auch mit Schwellen und Übergängen im Bereich des Privaten. Die Beziehungen unter den dramatischen Figuren sind angelegt als fragile Gefüge, welche die Eskalation der Zustände bereits vorwegnehmen. Die Durchbrechung persönlicher und zwischenmenschlicher Schwellen provoziert auf figuraler Ebene in dramaturgischer und soziologischer Folgerichtigkeit sowohl einen dörflichen Skandal als auch eine klassische Tragödie. Das Drama *Die Eiserne Grenze* dagegen kann gelesen werden als ein Stück, welches tradierte Trennlinien hinterfragt und dekonstruiert. Hier schließlich entfaltet die Grenze ihr Potential zur Bewältigung von Lebensentwürfen und gibt sich gleichzeitig zu erkennen als das, was ihre starke Affinität zum Theater ausmacht: Die Grenze wird offen gelegt als handlungstreibendes Element, als Motor der zu erzählenden Geschichte und damit als Grundprinzip der Darstellung.

¹ Vgl. Winfried Maaß, „Wir alle sind Augenzeugen“, in: Ders. (Hrsg.), *Der Eiserne Vorhang bricht, Die Revolution in Osteuropa*, Hamburg: Gruner+Jahr, 1990, S.6-23, S.6ff.

² Peter Wagner äußert sich 1991 in einem autobiographischen Essay zur überregionalen Bedeutung seines Dramas *Lafnitz. Ein Stück.* wie folgt: „Letztes Jahr gelang mir mit dem Stück „Lafnitz“, das ebenfalls im Südburgenland angesiedelt ist, angeblich der Durchbruch – was immer das sei.“

Vgl. Peter Wagner, *Zu meiner Person, Kopftücher 1-4*

http://www.peterwagner.at/html/peter/peter_kopftuecher.htm, 10.07.08, 17:39.

2.2. Hier oder Dort? Der verlorene Ort als postmodernes Symptom

Wagner erschafft in seinen Grenz-Dramen eine binäre Opposition, indem er die klassischen literarischen Gegensatzpaare der Heimat und der Fremde einander gegenüberstellt. Diese Operation einer Zweiteilung der Welt in Vertrautes und Fremdes entspringt einer klassischen literarischen Auseinandersetzung mit Heimatbildern, welche das Eigene definieren über die Abgrenzung gegenüber dem Anderen. Peter Wagners Auseinandersetzung mit dem literarischen Topos des Heimatortes geht jedoch über eine kategorische Teilung der Welt hinaus: Seine Dramen bedeuten eine markante Dekonstruktion von Gegensatzpaaren des Örtlichen und eine Hinterfragung antiquierter Kategorien von Vertrautem und Fremdem und stehen insofern in der Tradition der Neuen Heimatliteratur.¹ Wagners Helden und ihre territorialen Ausgangspunkte werden im Verlauf des Stückes solange einer fortlaufenden Befragung unterzogen, bis eine Ansiedelung am Nullpunkt jeglicher Verortung eintreten kann. Damit wird der Blick freigegeben auf die Widersprüchlichkeit der Grenze und die paradoxen Gesetze ihres Funktionierens. Wie in den folgenden Kapiteln an einzelnen Werkbeispielen noch zu zeigen ist, werden in Wagners Grenz-Dramen die Antipoden der Heimat und der Fremde so lange sprachlich und performativ gegeneinander gehalten, bis am Ende eine Loslösung von binären Heimatbild-Konzepten und von geographisch definierten Orten stattfinden kann. Die Suche nach dem magischen Moment der Entortung und die Attraktion des Zwischenraums werden von Peter Wagner in folgendem Kommentar umrissen:

„Das Paradoxon hat mich immer angezogen: Warum das Drüben dort, das vermeintlich Gleiche, doch anders ist.“²

Wagners Grenz-Stücke führen die Brüchigkeit und Hinfälligkeit von Verortungen vor: Folglich fungieren die Schauplätze seiner Dramen als Schlachtfelder, vor deren Hintergrund die Figuren einen Kampf mit den ihnen zugeordneten Identitäten ausfechten. Die Region wird in den Stücken Peter Wagners zu einem toten Punkt, welcher festgefahrene Situationenvorgaben in den Raum der Bühne stellt, wie sich aus folgendem Zitat einer Figur des Dramas *Lafnitz. Ein Stück* ablesen lässt:

¹ Vgl. Josef Donnenberg, „Heimat-Literatur in Österreich nach 1945 – rehabilitiert oder antiquiert?“ in: Karl Konrad Polheim, *Wesen und Wandel der Heimatliteratur, Am Beispiel der österreichischen Literatur seit 1945*, Bern: Peter Lang, 1989, S.39-68, S.51.

² Peter Wagner, zitiert in: Thomas Jorda, „Schicksalhafte Begegnung“, in: *BVZ*, 23.Woche, vom 7.Juli 2006, S.18.

Helmut: Weil ich es nicht mehr aushalte hier ... ich bin nicht der Mensch, der in diesem Kaff alt wird. Vierzigtausend Kilometer Umfang hat der Planet. Und ich soll ausgerechnet hier, an diesem Punkt, alt und sauer werden.¹

Die hier wiedergegebene Aussage zeichnet die in den Grenz-Texten Wagners vorherrschende Abarbeitung am Paradoxon des Ortsbegriffs nach. Die örtliche Fixierung der Figur evoziert die Sehnsucht nach dem Entfernten, welches jedoch gemäß seiner Definition stets eine Leerstelle innerhalb des Dramas bleiben muss. Wagners dramatische Annäherung an den Topos der Heimat basiert auf der systematischen Offenlegung dogmatischer Strukturvorgaben und auf der Hinterfragung der Abgrenzbarkeit örtlicher Einheiten und kann in diesem Sinne aufgrund seiner dekonstruktivistischen Qualität als postmodern interpretiert werden.² Im ersten Teil des Komplexes „Heimat versus Fremde“ möchte ich die Kategorien der Heimat und der Fremde anhand dreier ausgewählter Theatertexte Peter Wagners analysieren. Anhand der Dramen *Grenzgänger – Das lange Sterben des Hörspielautors Jan Rys aus Unterrabnitz im Burgenland, Lafnitz. Ein Stück.* und *Die Eiserne Grenze* soll der abwägende, auslotende und scharfe Blick herausgestellt werden, mit welchem sich Wagner dem Thema der Markierung von Ortseinheiten annähert. Ich gehe aus von der zersetzenden und analytischen Qualität dieses Blicks, der eine Auflösung tradierter Gegensätze anstrebt.

2.2.1. Am Beispiel der *Grenzgänger*: Zur Leere des Heimatbegriffs

In seinem Drama *Grenzgänger – Das lange Sterben des Hörspielautors Jan Rys aus Unterrabnitz im Burgenland*, dessen Uraufführung 1990 in Oberwart stattfindet, setzt sich Peter Wagner mit den schmerzhaften Erfahrungen von Entwurzelung und Heimatlosigkeit auseinander. Hier impliziert der Status Quo – das heißt die örtliche Verankerung des Dramas in „Unterrabnitz im Burgenland“ – bereits die Frage nach dem Nicht-Ort, welcher sich hier als einziges und nachhaltiges, da irrales und nicht empirisch erlebbares Heimatbild entpuppt.

Grenzgänger – Das lange Sterben des Hörspielautor Jan Rys aus Unterabnitz im Burgenland ist Wagners Bühnenadaptation des 1959 entstandenen Hörspiels des

¹ Peter Wagner, *Lafnitz. Ein Stück.*, Oberwart: lex liszt, 1992, S.37.

² Vgl. Peter Engelmann, „Postmoderne und Dekonstruktion, Zwei Stichwörter zur zeitgenössischen Philosophie“, in: *Postmoderne und Dekonstruktion, Texte französischer Philosophen der Gegenwart*, Stuttgart: Reclam, 1990, S. 5-33, S.28f.

Autors Jan Rys. Der Künstler Rys emigriert 1948 aus seinem Geburtsland in der ehemaligen Tschechoslowakei, er lebt danach in Deutschland und schließlich in Österreich.¹ Sein letzter Aufenthaltsort vor seinem Tod 1986 ist die Mühle Unterrabnitz im mittleren Burgenland.²

2.2.1.1. Grenzgänger als Originaltext: Handlungskern, Ausdeutung und Figurenanlage

In seinem Hörspiel *Grenzgänger* verarbeitet der Schriftsteller Jan Rys seine Biographie, indem er die Tragik des Heimatverlusts reflektiert. Schauplatz der Rahmenhandlung des Hörspiels ist ein Wiener Cafehaus um 1960. Als Protagonisten fungieren die beiden tschechoslowakischen Emigranten Vrazil und Liska. Der Dialog der beiden Hauptfiguren kreist um die (Un)möglichkeit einer Rückkehr in deren frühere Heimat: Vrazil und Liska haben das kommunistische Regime in der Tschechoslowakei aus politischen Gründen verlassen. Die gemeinsam am Cafehaustisch imaginierte Grenzübertretung in Richtung des ehemaligen Zuhauses bleibt unreal.

In der Figur des älteren Vrazil lassen sich Züge einer von jahrzehntelangem Asylantendasein zugrunde gerichteten Existenz erkennen. Der jüngere Liska hingegen fungiert als dessen Konterpart: Während Vrazil im Zuge der gemeinsam ausgemalten Heimkehr immer wieder in melancholischem, wehleidigem Ton zum Aufbruch drängt, lassen die von der Figur des Liska zu sprechenden Passagen auf einen anderen Verarbeitungsmodus seines Schicksals schließen. Liska distanziert sich immer wieder deutlich von der sich hier auftuenden Selbstaufgabe, welche die Basis einer geglückten mentalen Rückführung zu sein scheint. Seine Redeweise ist weitaus sachlich gebundener, seine Figur agiert dadurch zwischenzeitlich auch immer wieder auf der realistischen Ebene der Cafehaussituation.

Das Gespräch der beiden Emigranten beginnt bereits mit Vrazils Drängen zum unbedingten Aufbruch. Aus Liskas Reaktion lässt sich eine deutliche Abwehrhaltung gegenüber den Phantasien des älteren Landsmannes erkennen:

¹ Vgl. Jan Rys, "Autobiographisches Nachwort", in: Ders., *Grenzgänger*, Hörspiel, Stuttgart: Reclam, 1969, S.53ff.

² Vgl. *Radiofeature zur Premiere von Peter Wagners Drama Grenzgänger*, Regie: Hans Rochelt, Tonbandaufzeichnung im Besitz Peter Wagners, Radio Burgenland, Sendung vom 26. April 1990, 15 min., in Auszügen veröffentlicht unter:

http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/stuecke_grenzgaenger.htm, 15.11.2008, 09:19.

VRAZIL: Wo sind wir das letzte Mal stehen geblieben?

LISKA: Wir bleiben immer nur stehen. Was soll das?

VRAZIL: Aber nein, Sie irren sich, Herr Liska: wir sind bereits drüben gewesen.

LISKA: Man kann nicht mittendrin anfangen, mitten im Spiel. Um einen Ort zu erreichen, muss man die Grenze passieren. Ist das klar?¹

Der hier wiedergegebene Auftakt zur Simulation der Rückreise verdeutlicht die Bedeutung der Grenze, welcher der ewige Aufschub der Überschreitung bereits inhärent ist. Das Scheitern am Paradox der Grenze lässt sich auch in den Dramen Wagners nachweisen, wie ich im Folgenden noch herausstellen werde.

Die gemeinsam imaginierte Rückreise wird letztendlich als (ent)täuschend erlebt: Das im Umfeld der Fremde imaginierte Heimatbild entlarvt sich in dem Moment als Trug, in welchem die Grenze – auf Ebene des Gesprächs – überwunden wird. Hier tut sich eine mehrfach gebrochene Kluft auf, welche sich bis zum Schluss des Hörspiels nicht mehr einebnen lässt. Der Autor Rys erschafft auf der Basis dieses Bruchs ein Szenarium von Hinfälligkeit und resignativer Einsicht.

Die Handlungsebene des imaginierten Grenzganges wird stetig kontrapunktisch abgelöst durch den Einbruch der äußeren Rahmenhandlung. Als dritte Figur agiert im Hörspiel der Ober, welcher dem Spiel seiner Gäste mit wachsender Besorgnis beiwohnt. Der Zustand, in welchem sich der ältere Vrazil befindet, löst beim Ober Befremden aus:

OBER: Sehen Sie genau hin, wie ein Spieler. Sie verstehen mich?

LISKA: Merkwürdig.

OBER: Nicht wahr? Das ist mir heute erst aufgefallen, besonders heute.

LISKA: Hat er soviel geredet?

OBER: Ununterbrochen, von einem Spiel, doch meint er kein Schachspiel, auch sonst nichts Übliches. Wenn man nicht wüsste, dass er ein seriöser Herr ist, könnte man etwas Komisches denken.²

Die Nebenfigur des Obers kommentiert das Schicksal des im Spiel versunkenen, heimkehrenden Vrazil auf der Ebene der Rahmenhandlung. Die Person des Liska fungiert als Spielpartner des scheiternden Vrazil. Durch seine zeitweilige Distanziertheit gegenüber den Phantasien seines Spielpartners stellt Liska eine Mittlerfigur zwischen den Welten dar.

Das Hörspiel endet schließlich mit dem Tod des älteren Emigranten am Tisch der

¹ Jan Rys, *Grenzgänger*, Hörspiel, Stuttgart: Reclam, 1969, S.12.

² Ebd., S.9.

Wiener Gaststätte, sodass die heraufbeschworene Reise ins Land der Heimat auch im metaphorischen Sinn zu einer Rückführung stilisiert wird.

2.2.1.2. Grenzgänger in der Regiefassung: „Das lange Sterben“ als performatives Konzept

Nach dem Tod des Hörspielautors Jan Rys im Jahr 1986 setzt sich Peter Wagner – mit der Biographie seines langjährigen Freundes und Lehrers vertraut – mit dessen Hörspiel *Grenzgänger* auseinander. Wagner erarbeitet eine Bühnenadaption, welche auf dem Originalhörspieltext der *Grenzgänger* basiert. Dabei erhebt Wagner die biographische Figur des Jan Rys zum Protagonisten des Stückes. Im Mittelpunkt des Werkes steht der historische Rys, in dessen Tod Wagner ein Zerbrechen angesichts eines fortschreitenden Prozesses der totalen Entfremdung sieht.

Vermittels der Erstellung einer Regiefassung unternimmt Peter Wagner 1990 den Versuch, das Sterben des Flüchtlings Rys – auf der Basis von dessen Hörspielfassung aus dem Jahr 1959 – nachzuzeichnen.¹ Der Text zum Bühnenstück arbeitet vorwiegend mit Originalpassagen aus dem Hörstück von Rys.

Wagner zerlegt den ursprünglichen Hörspieltext in mehrere Szenen. Die erste szenische Einheit bildet den Auftakt des Stückes und besteht ausschließlich aus Anweisungen des Regisseurs Wagner, welcher seine Hauptfigur Rys eine Reihe von Tätigkeiten ausführen lässt, welche ein Szenarium von Krankheit und Endzeit entwerfen. Gemäß den Anweisungen im Regiebuch ist die Schriftstellerfigur mit einem „dunkelroten Pyjama“² bekleidet, „das Kinn ist zugedeckt mit einer sterilen Gaze, die mit einem weißen Verband über den Kopf gebunden ist“³. Die Regieanweisungen entwerfen ein szenisches Arrangement von Zerfahrenheit und Hilflosigkeit, welches sich in den vorgegebenen Aktionen ebenso ausdrückt wie in den Angaben zu den benötigten Requisiten. Das Interieur ist darauf zugeschnitten, die Sphäre des Privaten der Hauptfigur in plakativer Manier preiszugeben. Die Szene stellt den Lebens- und Wohnraum des bereits schwer kranken Schriftstellers dar. Der Liegende ist unmittelbar umgeben von Alkoholflaschen, Tabletten, einer klimmenden Zigarette. Fernsehapparat und Kassettenrecorder erfüllen für die Hauptfigur den Zweck einer scheinbaren Anbindung an eine logisch nicht mehr zu erfassende

¹ nach einem Gespräch mit Peter Wagner, Waldhäuser 180, 7532 Litzelsdorf, durchgeführt von Raffaella Kappel, Oberwart, am 07. Juli 2008.

² Peter Wagner, *Grenzgänger – Das lange Sterben des Hörspielautors Jan Rys aus Unterrabnitz im Burgenland*, Regiebuch, Deutsch Kaltenbrunn 1990, S.3.

³ Ebd.

Außenwelt.

In der zweiten Szene bedient die Figur des Jan Rys den Kassettenrecorder, die ersten Sätze des von ihr selbst verfassten Hörspiels *Grenzgänger* werden abgespult. Zu Beginn ist die Referenz an den Originaltext folglich auf einer rein akustischen Ebene präsent. Wagner schöpft in seinen Anweisungen zur Bühnenadaption die elektronischen Möglichkeiten des Tonträgers aus, indem er die Hauptfigur des Stückes eine ausgewählte Passage des Hörspiels mehrere Male hintereinander abspulen lässt. Der Originaltext des Jan Rys erfährt durch eine solcherart vorgenommene Wiederholung eine spezifische Prägung durch den Regisseur Peter Wagner. Im weiteren Verlauf seiner Bühnenadaption überführt Wagner die akustische Vorführung des Originalwerkes in den mündlichen Vortrag durch seine Hauptfigur. Kasette und Buch fungieren als Speichermedien des Gedächtnisses, der mündliche Vortrag verlagert sich im Verlauf des Stückes vom Vorlesen zum Memorieren. Hier dringt der persönliche, innere Bezug der Hauptfigur zu ihrem Werk immer mehr an die Oberfläche, bis sich auch die Fiktion der Figuren und die herkömmliche Rollenaufteilung des Hörspieltextes zu verlieren beginnen: Wenn der Hauptfigur in der dritten Szene der folgende Text zugeordnet ist, so wird hier – im Vergleich mit dem Originaltext – deutlich, dass die Überführung des Dialogs in einen Monolog abgeschlossen ist.

Die ursprüngliche Wechselrede im Hörspiel zwischen den Protagonisten Vrazil und Liska gestaltet sich wie folgt:

LISKA: Ich habe keinen Koffer

VRAZIL: Was denn sonst?

LISKA: Eine Reisetasche.

VRAZIL: Wieso?

LISKA: Weil ich keinen Koffer besitze, nur eine Reisetasche, Geschmacksache.

VRAZIL: Einverstanden, Sie tragen Ihre Tasche, ich meinen Koffer. Wir gehen durch die Halle.¹

Eine diesem Dialog im Wortlaut zuzuordnende Passage taucht auch in der Regiefassung von Peter Wagner auf. Die Wechselrede zwischen Vrazil und Liska weicht hier jedoch einem Monolog, in welchem er dezidiert die Figur des biographischen Jan Rys und deren Identifikation mit dem simulierten Grenzübertritt in den Vordergrund stellt:

¹ Jan Rys, *Grenzgänger*, Hörspiel, Stuttgart: Reclam, 1969, S.14f.

„Sie haben keinen Koffer, Liska? Gut, Sie besitzen keinen Koffer, nur eine Reisetasche.“¹

Weiter gestaltet sich der Monolog hier wie folgt:

„Geschmacksache. Einverstanden, Sie tragen Ihre Tasche, ich meinen Koffer.“²

Die Überlegungen bezüglich des mitzunehmenden Reisegepäcks schließen beinahe analog zum Hörspiel mit der folgenden imaginierten Situation:

„Wir gehen durch die Bahnhofshalle.“³

Das von Rys geschaffene Hörspiel wird in einer solcherart angelegten Dramaturgie auf die biographischen Wurzeln seines Entstehens hin befragt.

In der Bühnenfassung Peter Wagners werden lange Textpassagen aus dem Hörspiel übernommen. Diese Textebene wird im Regiebuch wiederholt unterbrochen von Anweisungen, welche sich auf die Rahmenhandlung der auf der Bühne sterbenden Dichterfigur beziehen. So erfährt das ursprüngliche sprachliche Gewebe plakative Einschnitte, welche Unterbrechungen im Bereich des Gestischen festlegen. Darüber hinaus streicht Wagner über weite Strecken den Text der in der Originalfassung dramaturgisch fest verankerten Figur des Obers. Die Rahmenhandlung des Cafés weicht im Entwurf für die Bühne der Rahmenhandlung der privaten Sphäre einer historischen Dichterfigur. Was beiden Werken gemeinsam bleibt, ist der imaginativ heraufbeschworene Grenzübertritt und die thematische Auseinandersetzung mit der ungestillten Sehnsucht nach Heimat und letzter Verortung. Die Grenze entpuppt sich bei Wagner wie zuvor bei Rys als ein Paradoxon der totalen Ent-Ortung; beiden Werken gemeinsam ist der resignative Gestus, von welchem die jeweilige Hauptfigur erfüllt scheint.

In Wagners Bühnenadaption findet sich das Requisit der Schnittblumen als ein Symbol der Entwurzelung und der damit verbundenen Tendenz einer fortschreitenden Degeneration. Das Motiv der Schnittblumen als Versinnbildlichung von Elend in der Fremde taucht unter anderem in der Exilliteratur des jüdischen

¹ Peter Wagner, *Grenzgänger – Das lange Sterben des Hörspielautors Jan Rys aus Unterrabnitz im Burgenland*, Regiebuch, Deutsch Kaltenbrunn 1990, S.13.

² Ebd.

³ Ebd., S.14.

Autors Vilem Flusser auf; es wird eingesetzt als Referenz an das Trauma der Entwurzelung.¹

In den Anweisungen zur Inszenierung des Stücks von Peter Wagner finden sich an mehreren Stellen Hinweise, welche den Umgang mit dem festgelegten Requisit der Schnittblumen regeln: „Er steht auf, reißt die Schnittblumen aus der Vase am Tisch.“² An anderer Stelle findet sich der Hinweis, die Blumen nun aus der Hand gleiten zu lassen: „[...] Lässt die Blumen fallen.“³ Der über beiläufige Anweisungen vorgegebene Verfall der Schnittblumen bis hin zu ihrer Vernichtung korrespondiert mit dem fortschreitenden körperlichen Verfall des Protagonistin Jan Rys. Das Leitmotiv der Schnittblumen steht in einem indirekt proportionalen Verhältnis zum Handlungsverlauf, welcher den Versuch einer Reise in die eigene Vergangenheit vorsieht. Parallel zur vorgeführten Abwicklung der imaginierten Odyssee mit dem Zielort der Heimat wird der endgültige Niedergang der Schnittblumen vorgeführt. Das Requisit der Schnittblumen fungiert als untrügliches Zeichen des sich bereits vollziehenden Unglücks. Das von der Hauptfigur exzessiv ausgelebte Phantasma einer sinngerichteten Mobilität bedeutet nicht etwa eine Annäherung an deren Wurzeln, sondern führt vielmehr in das Vakuum der Abwesenheit eines jeglichen Ortes.

2.2.1.3. Lebens-Zeit und Fremdheit: Ansätze zu einer Philosophie der Versäumnisse

Die Protagonisten sowohl des Hörspiels als auch des Bühnenstücks sehen sich mit einer Veränderung der herrschenden Umstände in ihrem ehemaligen Heimatort konfrontiert. Das Erleben der Auflösung jeglicher Identitäten stiftender Rückzugsräume kann als eigentliches Trauma des Emigrierten interpretiert werden. Hauptthema des Originalhörspiels und der Bühnenadaption ist das eines inneren Heimatbildes, welches als letzter innerer Zufluchtsort fungiert und einer ständigen Bedrohung durch die realen Bedingungen vor Ort unterworfen ist. Das imaginäre Kopfbild wird korrumpiert durch das sachliche Vorausahnen einer zeitlich bedingten völligen Veränderung der damaligen Umstände. Die Heimat existiert so nur noch im Kopf des Heimatlosen; sie wird zum Sinnbild für Geborgenheit und innere Zuflucht

¹ Vgl. Vilem Flusser, *Bodenlos, Eine philosophische Autobiographie*, Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1999, S.9.

² Peter Wagner, *Grenzgänger – Das lange Sterben des Hörspielautors Jan Rys aus Unterrabnitz im Burgenland*, Regiebuch, Deutsch Kaltenbrunn 1990, S.18.

³ Vgl. ebd., S.25.

und suggeriert gleichzeitig das Nicht-Sein ebendieses bis zur Selbstaufgabe herbeigesehnten Zufluchtsorts.

Jan Rys bezeichnet dieses Dilemma des endgültigen Verlusts von Heimat, wenn er seinen Protagonisten Vrazil im Hörspiel *Grenzgänger* angesichts seiner – am Cafehaustisch in der Fremde simulierten – Rückkehr ins Land der Kindheit konstatieren lässt:

„Ich sitze da, und alles ist zerplatzt, auseinandergeflogen, alles bis auf die Erinnerung und die stimmt nicht mehr. Nichts stimmt mehr, der Sessel, in dem ich sitze, stimmt nicht mehr, die Tünche an der Wand stimmt nicht mehr, die Gardinen stimmen nicht mehr, vielleicht stimmt der Blick aus dem Fenster auch nicht mehr. Wer will das wissen? Ich kenne mich nicht mehr aus. Es ist eine Rückkehr ohne anzukommen. Doch irgendwo muss man ankommen. Nicht wahr, irgendwo. Aber wo? Wo bin ich eigentlich?“¹

Wagner attestiert dem Fremden Rys ein Zerbrechen an einem alles dominierenden Erleben von Fremdheit, welches nicht mehr getilgt werden kann. Für den Asylanten Vrazil im Hörspiel ist in den 1960er Jahren eine Rückkehr in die einstige Heimat bereits auf einer vordergründigen politischen Ebene als prekär einzustufen.

Peter Wagner siedelt das Sterben seiner Hauptfigur jedoch in einem zeitgenössisch aktuellen politischen Umfeld an. Im Gegensatz zu den Emigranten-Figuren des Hörspiels, welche eine Rückführung in ihre ehemalige Heimat zur Zeit der kommunistischen Diktatur in der damaligen Tschechoslowakei planen, verlangt die Ausgangssituation im Stück von Wagner jedoch nach einem grundsätzlich anderen Zugang. Wagner passt den politischen Hintergrund seines Stückes an die Realität der zeitgenössischen Gegenwart im Jahr 1990 an: Problematisiert wird folglich der neue Zeitgeist, welcher geprägt ist durch die Gewissheit einer im banalen Sinn bereits geöffneten Grenze.² Hier etabliert Wagner innovative Passagen, welche als eine Kritik an der zeitgenössischen Politsituation verstanden werden können.

In diesem Zusammenhang muss die folgende Aussage des Protagonisten im Stück von Wagner verstanden werden:

¹ Jan Rys, *Grenzgänger*, Stuttgart: Reclam, 1969, S.39.

² Vgl. Jiří Gruša, „Die sanfte Revolution von Prag“, in: Winfried Maaß (Hrsg.), *Der Eiserne Vorhang bricht, Die Revolution in Osteuropa*, Hamburg: Gruner + Jahr, 1990, S.102-122. S.117.

„[...] Es gibt keine offene Grenze. In Wahrheit gibt es keine offene Grenze. Es hat nie eine offene Grenze gegeben, und es wird nie eine offene Grenze geben. Eine offene Grenze, das ist ein Widerspruch in sich. Hat denn das noch nie jemand begriffen?!“¹

Die Tatsache einer lebenslang aufgeschobenen Rückkehr wird aufgrund der nachdrücklich herausgestellten historischen Faktenlage zum Zeitpunkt der Inszenierung als ein psychologisch motivierter Gestus des Rückzugs interpretiert. Peter Wagner greift in diesem Zusammenhang wiederholt in den Originaltext der *Grenzgänger* ein. Er etabliert innovative Passagen, welche die im Hörspiel dominante Ebene des politischen Zwanges zurückdrängen und den Fokus auf eine generelle, figurenpsychologisch tiefer greifende Problematisierung von Veränderung lenken.

Auch auf der Bildebene erscheinen Referenzen an den Aspekt des Zeitgenössischen: Die Requisite des Fernsehers wird in der ersten Szene zum Träger einer Videoaufzeichnung der Angelobungsrede des tschechischen Präsidenten Vaclav Havel. Dem durch Medien kommunizierten Befreiungsgedanken steht die Figur des Jan Rys kritisch gegenüber:

„Es gibt keine patrouillierenden Posten mehr, man hat die patrouillierenden Posten abgeschafft. Ich kann es mir nicht vorstellen! Eine Grenze ohne patrouillierende Posten! [...] dieser Präsident ... dieser Präsidentenpoet! Poeten, die Grenzen abschaffen. Vorgeben Grenzen abzuschaffen. Grenzen können nicht abgeschafft werden. Grenzen sind überall ...“²

Beiden Werken gemeinsam ist die Trauer um eine versäumte Vergangenheit, welche angesichts des bevorstehenden Todes als endgültig erscheint.

Die narrative Klammer des herannahenden Todes fernab der vertrauten Heimat verbindet den Helden des Hörspiels Vrazil mit dem realen Jan Rys, welcher als Hauptfigur in Wagners Bühnenadaption fungiert.

Der nicht vollzogenen Rückkehr an den Ort der Heimat kann im Falle des Jan Rys – in dessen Hörspiel ebenso wie auch auf biographischer Ebene – nur durch den eintretenden Tod beigegeben werden. An diesen Kontext schließt sich eine von Peter Wagner im Jahr 2008 geäußerte Überlegung an, wonach der Tod als absolute und letztgültige Kategorie des Grenzganges zu bewerten sei.³

¹ Peter Wagner, *Grenzgänger – Das lange Sterben des Hörspielautors Jan Rys aus Unterrabnitz im Burgenland*, Regiebuch, Deutsch Kaltenbrunn 1990, S.22.

² Ebd., S.25.

³ nach einem Gespräch mit Peter Wagner, Waldhäuser 180, 7532 Litzelsdorf, durchgeführt von Raffaella Kappel, Oberwart, am 07.07.2008.

In beiden Werken treten die Protagonisten eine imaginäre Heimreise an, sowohl im Hörspieltext als auch im Regiebuch zur Inszenierung der *Grenzgänger* finden sich Hinweise auf den Gegenstand eines Koffers:

VRAZIL: Ich habe mir alles zurechtgelegt, der Start wird ganz einfach sein: wir sind auf dem Bahnhof, jeder hat seinen Koffer, einen kleinen, schönen Koffer aus Glanzleder, den haben wir hier gekauft.¹

Analog dazu taucht diese Textstelle auch in der Bühnenadaption von Wagner auf, zusätzlich finden sich hier Regieanweisungen, welche den Umgang mit dem Gegenstand des Koffers auf der Bühne festlegen:

„Geht zum Bett, zieht den Koffer unter dem Bett hervor. [...] Bläst den Staub vom Koffer. Er geht an den Schrank, trägt den Koffer zum Tisch, packt einige Kleidungsstücke in den Koffer, [...]. Deponiert den Koffer in der ersten Sitzreihe, setzt sich.“²

Das Requisit des Koffers stellt in beiden Werken einen Schlüsselgegenstand im Kontext der Migration dar; er verkörpert eine Schnittstelle zwischen altem Dasein und einer neuer Form der Existenz in einem anderen Land. Sowohl im Hörspiel als auch in der Inszenierung von Peter Wagner fungiert der Koffer als zentrales Element einer in den Bereich der Phantasie verlegten Rückreiseaktion. Er wird eingeführt in die Handlung anstelle einer realen Vorwärtsbewegung. Der Koffer kommuniziert die Illusion von Mobilität und markiert damit den Auftakt zu einer imaginierten Reise, an deren Ende der Tod der Hauptfigur stehen wird.

Der französische Philosoph Jacques Derrida erläutert in seinem 2001 in deutscher Sprache erschienen Werk *Von der Gastfreundschaft* die Problematik des Fremden aus der Position des poststrukturalistischen Philosophen.³ Derrida verweist hier nachdrücklich auf die spezifische Tragik des Sterbens in der Fremde, welches er unter Berufung auf die Figur des Ödipus von Sophokles als ein antikes Motiv darstellt. Bei Derrida wird der Tod des Ödipus in der Fremde, fernab der einstigen Heimat, zum Sinnbild des tragischen Fremdseins erklärt.⁴ Das Dilemma eines Todes in der Fremde wird hier eindrucksvoll auf den Punkt gebracht, wenn Derrida in Bezug auf Ödipus wie folgt formuliert: „Ohne festgehaltenen Ort, ohne bestimmbareren topos,

¹ Jan Rys, *Grenzgänger*, Hörspiel, Stuttgart: Reclam, 1969, S.14.

² Peter Wagner, *Grenzgänger – Das lange Sterben des Hörspielautors Jan Rys aus Unterrabnitz im Burgenland*, Regiebuch, Deutsch Kaltenbrunn 1990, S.13f.

³ Vgl. Jacques Derrida, *Von der Gastfreundschaft*, dt. Erstausgabe, Wien: Passagen Verlag, 2001.

⁴ Vgl. ebd.,S.72.

wird eine Trauer verweigert.“¹ Dieser dem Mythos nach in die völlige Unbestimmtheit verlegte Lokus des Todes² kann als Übersteigerung gesehen werden für das Sterben in einem fernen, fremden Land. Es handelt sich folglich um eine Form des Todes, welchen auch die Protagonisten im Hörspiel von Rys und in der Folge in Wagners Bühnenstück sterben.

Wagner übernimmt in seiner Inszenierung von 1990 im Offenen Haus Oberwart die Rolle des scheiternden und sterbenden Jan Rys. Es gelingt ihm, die Thematik des scheiternden und heimatlosen Individuums auf die gesellschaftspolitische Ebene einer latent präsenten Grenzsituation zu transportieren, welche dem burgenländischen Emigrantendasein eingeschrieben scheint. Die im Stück thematisierte Aus- und Abgrenzungserfahrung führt Wagner zurück auf deren Ursprünge im politischen Klima innerhalb der Provinz.

Auf Ebene der Figurenpsychologie findet das Erleben von Grenzen sowohl in Bezug auf die eigenen Kraftreserven als auch im Hinblick auf die (Un)möglichkeit des Sich-Zuhause-Fühlens statt.

Dieses Wechselspiel zwischen privater Sphäre und öffentlicher Dimension ist kennzeichnend für das Werk Wagners. Im Drama *Oberwart. Mon amour.*, auf welches im zweiten Hauptteil der Arbeit noch näher eingegangen wird, lässt sich eine analoge thematische Grundkonzeption erkennen.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass Wagner mit seiner Bühnenadaption des Hörspiels *Grenzgänger* auf das gesamtgesellschaftlich relevante Problem einer die Existenz durchdringenden Zwischendomäne hinweist, welche dem Emigranten-Status eingeschrieben ist. Dieser Zustand evoziert eine Art des Fremd-Seins, die sich letztlich als ausweglos erweist und deren Unlösbarkeit selbst durch den Tod nicht aufgehoben werden kann, sondern dadurch vielmehr zu ihrer letzten Endgültigkeit gelangt.

Als bedeutsam im Zusammenhang mit dem Hörspiel *Grenzgänger* und Peter Wagners Bühnenadaption erscheint Jacques Derridas weitere Auseinandersetzung mit dem Sterben der Figur des Ödipus fernab der Heimat. Derrida attestiert diesem Vorgang der Vorbereitung auf den herannahenden Tod einen inhärenten Gestus der unbedingten Hast, denn: „Man darf sich nicht verspäten, man muss die Verspätung

¹ Jacques Derrida, *Von der Gastfreundschaft*, dt. Erstausgabe, Wien: Passagen Verlag, 2001, S.81.

² Vgl. Bernhard Zimmermann, „Ausblick, Ödipus auf Kolonos“, in: *Erläuterungen und Dokumente, Sophokles König Ödipus*, Stuttgart: Reclam, 2003, S. 80-82, S.82.

reduzieren, man muss sich immer etwas mehr beeilen.“³ Derrida erklärt die Bedeutung des Todes im Ödipus-Mythos, indem er das Ableben der Hauptfigur als einen unausweichlichen Fixpunkt innerhalb der dramatischen Handlung kenntlich macht. Die plötzlich anfallsartig auftretende Eile angesichts des herannahenden Todes erklärt sich aus einem als allumfassend erlebten Mangelgefühl, welches seine Ursprünge hat in einem imaginativen Heimatbild, welches nicht mehr eingelöst werden wird.¹ In Jan Rys Hörspiel *Grenzgänger* und folglich in Wagners Bühnenadaption findet man den Gestus der eiligen Vorwärtsbewegung in der Figur des jeweiligen Protagonisten. Durch den verzweifelte Emigranten Vrazil spricht im Kontext der Wagner-Bearbeitung stets auch der heimatlose Flüchtling Rys. Die folgende Textpassage aus dem Hörspiel verdeutlicht den inhärenten Gestus der Hast angesichts einer herannahenden „Heimkehr“ nachdrücklich:

VRAZIL: Kommen Sie, wir müssen weiter.

LISKA: Wohin?

VRAZIL: Wo man bleiben kann, wo alles ist wie früher. Verstehen Sie? Wo man sich auskennt.

LISKA: Schluß. Aus. Ich mache nicht mehr mit, ich habe es satt.

VRAZIL: Sie können nicht aufhören, so knapp vor dem Ende, Liska, wir müssen weiter.

LISKA: Wozu? Wo wollen Sie hin?

VRAZIL: Vielleicht gibt es einen Ort. Es muss ihn geben, er kann nicht weit sein, wo es ist wie früher: Kommen Sie, ja kommen Sie, nur bis zur Brücke, nur das kurze Stück.²

Die Tragik, welche den antiken Helden Ödipus gemäß Derridas Überlegungen mit der um 1960 entworfenen Figur des heimatlosen Vrazil bis hin zu der von Wagner dargestellten Figur des Rys miteinander verbindet, liegt in der Tragweite der Tatsache, dass sich das Erleben von Heimat letztendlich als ein Phantasma entpuppt. Hier liegen Tod und Wahn nah beieinander in dem Sinne, dass sie als ein der alltäglichen Wahrnehmung nicht zugängliches Feld einer letzten Zuflucht fungieren. Das Sterben in der Fremde ist gleichzeitig auch ein Sterben im „Hier“, während der Wunsch-Tod in der Heimat im nicht näher definierbaren Bereich eines „Dort“ liegt. Es handelt sich um eine als tragisch dargestellte Inkohärenz zwischen der physischen Verortung des Subjekts einerseits und seiner imaginierten Verortung einer vermeintlichen Identität andererseits.

³ Jacques Derrida, a.a.O., S.81.

¹ Vgl. Jacques Derrida, *Von der Gastfreundschaft*, Wien: Passagen Verlag, 2001, S.81.

² Jan Rys, *Grenzgänger*, Stuttgart: Reclam, 1969, S.42.

Jan Rys kommentiert sein Hörspiel *Grenzgänger* 1959, indem er feststellt, „[...] dass den Zustand eines Emigranten oder Flüchtlings nur der Tod lösen kann.“³ Der Fremde Rys, der bis zu seinem Tod 1986 im mittleren Burgenland lebt, ist mit Peter Wagner befreundet. Wagner gibt an, dass die Freundschaft mit dem lebenslänglich Asyl Suchenden seinen Zugang zu regionalen Problematiken und somit seine Anforderungen an ein ortsgebundenes Theater nachhaltig geprägt hat.¹

2.2.1.4. *Grenzgänger* als Bühnenereignis: Die Präsenz des Scheiterns

Peter Wagners erarbeitete Bühnenadaption des Hörspiels *Grenzgänger* von Jan Rys wird am 5. April 1990 im Offenen Haus Oberwart uraufgeführt.

Das Premierenpublikum befindet sich in einem der theatralen Gesamtinstallation zwischengelagerten Zuschauerraum. An der Vorderfront des Theaterraumes befindet sich die Bühne, welche das Sterbezimmer des Jan Rys darstellt. An der Rückseite des Raumes, das heißt im Rücken der Rezipienten, ist eine Andeutung der Kirchenruine von Rönök auszumachen. Wagner arbeitet hier mit einer lokalhistorischen Anspielung; das verfallene Gotteshaus verfügt zum Zeitpunkt der Inszenierung über einen realen Standort im ungarischen Grenzort Rönök, welcher sich jedoch bis zum Jahr 1945 auf österreichischem Boden befunden hat.² Die Inszenierung arbeitet mit dem unterschobenen Bildzitat der Kirchenruine, um solcherart nicht nur auf die verletzliche und substanziell nicht mehr tilgbare Kluft zwischen Ost und West hinzuweisen, sondern darüber hinaus auch Bezugspunkte zu dem leeren Raum des Dazwischens zu schaffen, welcher einer Teilung der Welt stets inhärent ist. Das vom Zerfall geprägte Kirchengebäude agiert als Prototyp der eingefrorenen Überreste einer einstigen Ganzheit, welche sich auch durch aktuelle Eingriffe seitens der Politik nicht mehr zusammenfügen lässt. In diesem Sinne kann die Andeutung der Ruine von Rönök als visuelles Leitmotiv der *Grenzgänger*-Inszenierung interpretiert werden. Durch das Symbol der Kirche wird die Dialektik des Ost/West-Gefälles auf poetische Weise sichtbar.

³ Jan Rys, zitiert in: *Radiofeature zur Uraufführung von Peter Wagners Theaterstück „Grenzgänger“*, Regie: Hans Rochelt, Tonbandaufnahme im Privatbesitz Peter Wagners, Radio Burgenland, Sendung vom 26. April 1990, 15 min., Auszüge des Radiofeatures zitiert unter:

http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/stuecke_grenzgaenger.htm, 10.07.08, 18:45.

¹ nach einem Gespräch mit Peter Wagner, Waldhäuser 180, 7532 Litzelsdorf, durchgeführt von Raffaella Kappel, Oberwart, am 07.07.2008.

² Vgl. ebd.



Abbildung 1: Kulisse der Kirchenruine von Rönök

Gegenüber der Kirchenkulisse und frontal zum Publikum manifestiert sich eine Bühneninstallation, welche in ihrer Zeichenhaftigkeit einen Gegenpol zum öffentlichen Gebiet des Gotteshauses darstellt. Der Zuschauer wird mit einer Bühne konfrontiert, welche als Interieur angelegt ist und solcherart die Privatheit und Enge künstlerischen Daseins ausstellt. Vermittels reduzierter, plakativ eingesetzter Requisiten entsteht ein prägnanter Innenraum. Dieser fungiert als multiple Projektionsfläche für innerpsychologische Prozesse der Figur des sterbenden Jan Rys.



Abbildung 2: Peter Wagner als Jan Rys: typisierender Einsatz der Requisiten (Zigarettenpackung, klimmende Zigarre, Flasche, Gläser, Trinkglas am Mund?); Rundbögen-Architektur im Hintergrund

Bühnenfotos der Aufführung lassen unter anderem Rundbögen im Mauergewölbe (vgl. Abb.2) und aus Holz gefertigtes Mobiliar¹ erkennen. Insgesamt entsteht durch die Dichte der an ländliche Rustikalität gemahnenden visuellen Zeichen der Eindruck

¹ alle zur Analyse verwendeten Bühnenfotos veröffentlicht unter:
http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/stuecke_grenzgaenger.htm, 15.11.2008, 09:44.

einer bewussten Referenz an das bäuerliche Milieu des mittleren und südlichen Burgenlandes.

Eckförmige, aus Holz gefertigte Objekte werfen ihre Schatten auf die in helles Licht getauchte Mauer im Hintergrund, sodass die im Stück angelegte Verschachtelungstendenz auch auf visueller Ebene ihre stilgerechte Ausformung findet.¹

Peter Wagner agiert als Jan Rys, welcher eine reale Rückkehr in seine Heimat versäumt hat, sodass der ersehnte Moment des Nachhausekommens und der Prozess des Sterbens in der Fremde einander überlagern. Über die Gestaltung der Schlusszene des Stückes gibt eine Kritik im *Falter* Auskunft, welche sich auf eine Gast-Aufführung des Stückes im Wiener Theater Celeste bezieht. Die Darstellung des Überganges in den Tod wird in dem Artikel wie folgt interpretiert:

„Wenn zum erlösenden Ende der Trompeter, weißgekleidet, Rys aus dem dunklen Raum durch die ins Licht getauchte Tür hinausführt, wird der hoffnungslose Satz des Autors [Anmerkung: des historischen Jan Rys] noch einmal nachvollzogen: „... dass den Zustand eines Emigranten oder Flüchtlings nur der Tod lösen kann.“²

In diesem Ausschnitt der Rezension interpretiert die Autorin Mathilde Urban die Inszenierung Wagners als eine von metaphysischen Fragestellungen dominierte Darbietung. Die Tatsache, dass dieser Teil der Kritik auch auf der öffentlichen Homepage Peter Wagners zitiert wird, lässt die Vermutung zu, dass sich der Autor Wagner mit dieser Sichtweise seines Dramas identifizieren möchte.

Der einzige auf der Bühne präsente Gegenpart zur Figur des sterbenden Jan Rys wird verkörpert durch einen in weiß gekleideten Flügelhornspieler, welcher den Textfluss und die Handlung mit seiner tranceartigen Musik wiederholt unterbricht.³

Der im Regiebuch festgelegte Einsatz der Musik zielt ab auf das Moment der Transformation des Textes in seine Inszenierung auf der Bühne: Die Musik unterstreicht das suggestive Moment des Werkes und bewirkt eine poetische

¹ Bühnenfoto, auf welches sich die Beschreibung stützt, veröffentlicht unter:

http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/stuecke_grenzgaenger.htm, 15.11.2008, 09:45.

² Mathilde Urban, „Rys's letztes Band, Grenzgänger im Theater im Celeste“, in: *Der Falter*, 12.Jg., Nr.21,

S.27, in Auszügen veröffentlicht unter:

http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/stuecke_grenzgaenger.htm, 15.11.2008, 09:49.

³ Vgl. Peter Wagner, *Grenzgänger, Das lange Sterben des Hörspielautors Jan Rys aus Unterrabnitz im Burgenland*, Regiebuch, Deutsch Kaltenbrunn 1990, S.14, S.16, S.17, S.19, S.21, S.22, S.26, S.27, S.28, S.30, S.31, S.40, S.42, S.43, S.44, S.45, S.46.

Aufladung der einzelnen Szenenbilder sowie die Harmonisierung von Umbrüchen in der Rahmenhandlung.

Peter Wagners Darstellung des Jan Rys sprengt den äußeren Schauplatz des Dramas in der burgenländischen Provinz. Das Sterben des Protagonisten wird zu einer Rückkehr an der Schneidstelle zwischen territorialem Sinn und geistigem Wahn stilisiert, in diesem Sinne werden – laut einer Kritik der *Arbeiter Zeitung* – „[...] Wohnungskabeln wie Tellerminen überschritten, werden Tische zu Schlupflöchern und Kisten zu Grenzbarrikaden.“¹

Der Schauspieler Wagner gestaltet den Monolog des Hörspielautors Jan Rys zu einem dichten Spiel über die Hinfälligkeit des Daseins. Die Gestik der Bühnenfigur deckt sich mit der thematischen Vorgabe von körperlichem Verfall angesichts des Ausharrens im Vakuum des Exils. Der im Folgenden wiedergegebene Textausschnitt, welcher ebenfalls einer Rezension der *Arbeiter Zeitung* zur Aufführung der *Grenzgänger* entstammt, gibt Aufschluss über grundsätzliche Mechanismen der Rollengestaltung und reflektiert die bereits im Regiebuch festgelegten Aktionen des Protagonisten.² Der Charakter der Figur definiert sich über ihr Tun, welches seine Ziel- und Sinnrichtung eingebüßt hat. Scheiternde Aktionen mutieren so zu Chiffren eines längst verlorenen Kampfes um Freiheit und Heimat:

„Das Fuchteln mit einer Fliegenklappe, scheiternde Telefonierversuche, zielloses Hin-und Hergehen, das Blättern im eigenen Buch – in einer dreiviertelstündigen Pantomime entfaltet sich die schlurfende Müdigkeit des Exils.“³

Die Annäherung an die Figur des historischen Jan Rys erfolgt nicht nur über den Versuch der Aneignung von dessen Gestik⁴, sondern auch über die Verschmelzung zwischen der von Wagner geschaffenen Bühnenfigur und charakteristischen Requisiten.

¹ Erich Demmer, „Brüchiges Schneckenhaus“, in: AZ, Ausgabe für Wien, Nr.118, vom 20.Mai 1990, S.29, in Auszügen zitiert unter: http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/stuecke_grenzgaenger.htm, 10.07.08, 10:07.

² Vgl. Peter Wagner, *Grenzgänger – Das lange Sterben des Hörspielautors Jan Rys aus Unterrabnitz im Burgenland*, Regiebuch, Deutsch Kaltenbrunn 1990, S.3, S.9, S.14.

³ Erich Demmer, „Brüchiges Schneckenhaus“, in: a.a.O., in Auszügen zitiert unter: http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/stuecke_grenzgaenger.htm, 10.07.08, 10:07.

⁴ Vgl. *Radiofeature zur Uraufführung von Peter Wagners „Grenzgängern*, Regie: Hans Rochelt, Tonbandaufnahme im Besitz Peter Wagners, Radio Burgenland, Sendung vom 26.April 1990, 15 min., in Auszügen zitiert unter: http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/stuecke_grenzgaenger.htm, 15.11.2008, 09:41.

Im Hinblick auf die Ausstattung der Inszenierung wurde bereits auf den Einsatz charakteristischer Objekte verwiesen, welche in ihrer Zeichenhaftigkeit als prägnante Verstärker der darzustellenden Situation dienen. Diese Alltagsgegenstände (vgl. Abb.2) werden nicht nur im Hinblick auf eine interpretatorische Ausrichtung des Bühnenraumes eingesetzt, sondern dienen darüber hinaus als Angelpunkte der Rollengestaltung.

Die der Darstellung eingeschriebene dauerhafte visuelle Präsenz von Zigaretten, Tabletten und Alkohol signalisieren den Hang des Dramas zur Fetischisierung der Künstlerseele, welche den Grenzgang an die oberste Stelle ihrer Existenzberechtigung rückt.¹

2.2.2. Lafnitz. Ein Stück: Das Fremde in uns

Im folgenden Kapitel möchte ich das Drama *Lafnitz. Ein Stück.* aus dem Jahr 1990 analysieren. Dabei soll das Motiv des von außen eindringenden Fremdlings herausgestrichen und interpretiert werden.

Das Theaterstück *Lafnitz. Ein Stück.* kündigt seinen radikalen Bezug auf die Provinz bereits im Titel in programmatischer Manier an: Die Lafnitz ist ein real zu verortender Grenzfluss, welcher die Trennung zwischen dem südlichen Burgenland und der Oststeiermark markiert.² Mit Grenzsituationen und folgerichtig mit Momenten der Entortung befasst sich das Werk auch in thematischer Hinsicht: Die Handlung ist angesiedelt in dem frei erfundenen – und gleichzeitig betont typisierten – Ort Welten, welcher als ein Dorf im südlichen Burgenland festzumachen ist. Wagner setzt die von ihm geschaffenen dramatischen Figuren dem Einbruch des Fremden aus. Die rumänischen Flüchtlinge Christina und Mihai haben sich im Ort angesiedelt, ihnen wird mit einer diffusen Mischung aus Neid, Skepsis und Hoffnung begegnet. Hier positioniert Wagner das Fremde als einen Impuls der Spannung, welcher in gleichem Maße Misstrauen evoziert, wie er Sehnsüchte an die Oberfläche dringen lässt. Der Kern des Dramas liegt in der Tragödie der Hausfrau Franziska, welche ihre heimliche Liebe zum abgestumpften Junggesellen Helmut nicht länger verbergen kann, was in

¹ Peter Wagner äußert sich in einem Radiofeature anlässlich der Premiere seines Stückes *Grenzgänger – Das lange Sterben des Hörspielautors Jan Rys aus Unterrabnitz im Burgenland* wie folgt: "Jan Rys oder – ich kann mich nicht ausschließen – ich bin hier auch gemeint als Grenzgänger. Das sind Leute, die im künstlerischen Bereich arbeiten. Und nicht nur die."

Vgl. *Radiofeature zu Uraufführung von Peter Wagners Grenzgängern*, Regie: Hans Rochelt, Tonbandaufnahme im Besitz Peter Wagners, Radio Burgenland, Sendung vom 26. April 1990, 15 min., in Auszügen zitiert unter: http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/stuecke_grenzgaenger.htm, 08.07.2008, 10:27.

² Vgl. Landkarte des Burgenlandes, 1:150 000, Laufzeit bis Dezember 2007, Wien: freytag und bernd.

letzter dramaturgischer und psychologischer Konsequenz in einer Tragödie gipfelt: Der gutgläubige und einfache Erich, Franziskas Ehemann, ermordet die beiden gemeinsamen Kinder und verübt anschließend Selbstmord. Indirekt korrespondieren in dem Drama das Eindringen der rumänischen Flüchtlinge in den von regionaler Routine zersetzten burgenländischen Ort und der Ausbruch einer vom Hausfrauendasein zerquälten Hauptfigur. An dieser Stelle möchte ich noch einmal auf den Philosophen Jacques Derrida verweisen, welcher in seinem philosophischen Werk *Von der Gastfreundschaft* den Fremden als einen Mythos definiert, welcher dazu ausersehen scheint, die Dinge vor Ort radikal zu hinterfragen, das heißt, „die schreckliche Frage“¹ zu stellen, was nichts anderes meint als die unbedingte Konfrontation der Einheimischen mit der Enge und den Abgründen des eigenen Denkens. Die Zustände vor Ort werden angesichts des Einbruchs des Fremden einer durchdringenden Befragung unterzogen. Die Substanz des Lokus, der sein Selbstverständnis auf eine lange Tradition der herrschenden Zustände gründet, wird ausgehöhlt durch die plötzliche Ankunft des Fremden.²

Analog zu den Überlegungen Derridas scheint in Wagners Drama *Lafnitz. Ein Stück* das Eindringen der rumänischen Flüchtlinge dazu prädestiniert, ein Unglück auszulösen. Doch nicht das Fremde an sich ist es, welches den Status quo letztendlich zum Einsturz bringt, sondern die Sicht der Dinge im Inneren der burgenländischen Einheimischen verschiebt sich angesichts dieser äußeren Einwirkung.

Charakteristisch scheint in diesem Zusammenhang auch die ausgelöste Ambivalenz der Emotionen, welche das Ankommen der Fremden in ortsansässigen Figuren nach sich zieht. In Wagners Drama *Lafnitz. Ein Stück* positioniert sich das paradoxe Verhältnis zwischen Heimat und Fremde über die Haltung, welche die dramatischen Personen gegenüber diesen Kategorien einnehmen.

Das Auftreten der Flüchtlinge, welche vorübergehend im Ort Welten stationiert sind, provoziert die Sehnsucht nach dem Entfernten ebenso wie einen Impuls des Festhaltens an alten Strukturen, welche sich jedoch gleichzeitig als ausweglos herausstellen: In der folgenden Textpassage reflektiert Franziska die geplante Auswanderung der Asylanten Christina. Sie befürchtet, dass ihr heimlicher Geliebter Helmut die Konkurrentin an einen entfernten Ort begleiten möchte.

¹ Jacques Derrida, *Von der Gastfreundschaft*, dt. Erstausgabe, Wien: Passagen Verlag, 2001, S.18.

² Vgl. ebd., S.13ff.

FRANZISKA: [...] Brasilien ist groß. Da kann viel geschehen. Ich werde nicht nach Brasilien gehen. Ich werde mich mit der Lafnitz bescheiden. Ich werde ihr Wasser, ihr vergiftetes Wasser in mich aufsaugen und gesund werden. Ganz gesund. Und ich werde nie etwas anderes gewollt haben, als das, was ich habe. Haus, Familie, einen braven Mann und zwei liebe Kinder. [...]³

Diese Aussage der Franziska unterstreicht das fatale Verhältnis zwischen Vertrautem und Entferntem.

Der einstige Geliebte Helmut, der sich Franziskas emotionalen Vereinnahmungsversuchen seit geraumer Zeit entzieht, verkörpert für sie die Hoffnung auf einen Zufluchtsort außerhalb des gewohnten Lokus. Diese private, dorfinterne Beziehung korreliert im Stück mit einer kosmopolitischen Ebene. Die rumänischen Flüchtlinge Mihai und Christina sind auf Ebene der Figurenanlage als Außenstehende positioniert. Die beiden Figuren sind nicht in den dörflichen Kontext involviert, dennoch fungiert ihre Anwesenheit als handlungstreibendes Element. Ihre Positionierung im Ort Welten erfüllt den Zweck einer Katharsis. Die einheimischen Protagonisten werden zu Handlungen verführt, welche ihre geheimen Wünsche darlegen. Diese in den Figuren ausgelöste Bewegung einer Öffnung ist stets gekoppelt an eine Abwehrhaltung angesichts der neuen Einflüsse.

Diese Zwiespältigkeit gegenüber dem Fremden und der ständig misslingende Balanceakt zwischen Einladung und Aussperren lassen sich anhand der Figurenanlage nachvollziehen.

Der Musiker und Flüchtling Mihai verfolgt erotische Absichten gegenüber der attraktiven alternden Ladenbesitzerin Grenzia; der folgende – auszugsweise wiedergegebene – Dialog zwischen Mihai und Grenzia verdeutlicht das oben beschriebene Dilemma, welches der Einbruch des Fremden nach sich zieht:

GRENIZA: Sie sind schon wieder an meinem Zimmer gewesen heute nacht. [...] Quälen Sie mich nicht, Mihai. Schüren Sie keine Illusionen in mir. [...] Man hetzt nur dem Unerfüllbaren nach. Man wird immer nur an seine Sehnsüchte erinnert. [...]

Wieso drücken Sie die Klinke zu meinem Schlafzimmer? [...]

MIHAI: Wieso sperren Sie nicht ab? [...] Also hoffen Sie doch noch, Frau Greniza.¹

Das anthropologisch und politisch relevante Verhaltensmuster, welches sich angesichts des Einbruchs durch das Fremde innerhalb der Heimischen manifestiert,

³ Peter Wagner, *Lafnitz. Ein Stück.*, Oberwart: lex liszt, 1992, S.191.

¹ Peter Wagner, *Lafnitz. Ein Stück.*, Oberwart: lex liszt, 1992, S.47ff.

wird in Wagners Stück auf Ebene der figuralen Verstrickungen in mehreren Variationen abgehandelt.

Wenn die Hausfrau Franziska über ihre Absicht räsoniert, ihren heimlichen Geliebten Helmut in seinem Zimmer aufzusuchen, unterstreicht dieser Sprechakt auch das politisch brisante Ambivalent zwischen Öffnung und Ausschluss: „[...] je näher ich der Tür komme, umso unmöglicher wird es, sie zu öffnen. [...]“¹

Hier wird das wechselseitig problematische Verhältnis zwischen dem Fremden und seinem Gastgeber ersichtlich, die libidinöse Verwicklung zwischen den einheimischen Figuren kann in diesem Zusammenhang als eine Anspielung auf die aktuelle Tagespolitik gelesen werden. Der Klappentext der Druckausgabe des Dramas *Lafnitz. Ein Stück.* trägt der politischen Schwerpunktsetzung des Werkes Rechnung. Die Herausgeber zitieren hier einen Ausschnitt der *Arbeiter Zeitung*, welcher wie folgt lautet: „Die Situation rumänischer Flüchtlinge ist in den heimischen Zeitungen derzeit hysterische Aufmacher wert.“² Die Verleger konzentrieren sich in ihrer Auslegung des Werkes also ebenfalls auf die zeitgenössisch brisante Asyldebatte.

Jacques Derrida präzisiert in seinem Werk über den Mythos des Fremden das Dilemma der herbeigesehnten und gleichzeitig gefürchteten Ankunft des Eindringlings in der folgenden Aussage: „Der Hausherr ist bei sich zuhause, doch tritt er nichtsdestoweniger, dank des Gastes – der von draußen kommt – bei sich ein.“³ Derrida führt diesen Gedanken zu seinen Wurzeln einer Ankunftsszene zurück, wenn er in diesem Zusammenhang Klossowski zitiert, welcher das Verhältnis zwischen Einheimischem und Asylsuchendem wie folgt darstellt. Die erwartete Ankunft des Fremden gipfelt in Klossowskis Roman *Heute abend, Roberte* in folgendem Leitsatz:

„Der Hausherr [...] erwartet auf der Schwelle seines Hauses ängstlich den Fremden, den er am Horizont als Befreier auftauchen **sieht**. Und wenn er ihn nur von weitem erblickt, wird er ihm eilig zurufen: Tritt rasch ein, denn ich fürchte mich vor meinem Glück.“⁴

¹ Peter Wagner, *Lafnitz. Ein Stück.*, Oberwart: lex liszt, 1992, S.135.

² Horst Horvath/Martin Wachter (Hrsg.), *Peter Wagner, Lafnitz. Ein Stück.*, Oberwart: lex liszt, 1991. Der Klappentext auf der Buchrückseite wurde zitiert nach: Erich Demmer, „Sprengstoff, Luntten, Funken“, in: *AZ*, Ausgabe für Wien, Nr. 81, vom 6.April 1990, S.41.

³ Jacques Derrida, *Von der Gastfreundschaft*, dt. Erstausgabe, Wien: Passagen Verlag, 2001, S.91.

⁴ Pierre Klossowski, „Heute abend, Roberte“, in: Ders., *Die Gesetze der Gastfreundschaft*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1966, S. 123 -187, S.126, zitiert nach: Jaques Derrida, *Von der Gastfreundschaft*, dt. Erstausgabe, Wien: Passagen Verlag, 2001, S.93.

Im Fall der dramatischen Figur der Franziska bringt das Auftauchen der rumänischen Flüchtlinge Christina und Mihai einen Prozess ins Rollen. Die Hoffnung auf Erlösung angesichts des völligen Zusammenbruchs kommt dabei ebenso zum Tragen wie das unausweichliche Gipfeln der Handlung in einer menschlichen Tragödie.

Lafnitz. Ein Stück. ist konzipiert nach den Regeln des Baus des „analytischen Dramas“¹: Bereits zu Beginn konfrontiert die Kinder den Zuschauer in ihrer Rolle als Opfer des Geschehens mit ihrem späteren tödlichen Schicksal und nehmen damit das tragische Finale des Dramas bereits in der ersten Szene vorweg. Peter Wagner gibt in einem Gespräch an, dass die Einführung der Kinder-Figuren als Symptom und Beleg für den stilisierten, anti-naturalistischen Gestus des Werkes zu interpretieren sei.²

Parallel zum Schicksal des Emigranten, welches im Stück *Grenzgänger* thematisiert wird, konfrontiert Wagner in seinem Drama *Lafnitz. Ein Stück.* ebenfalls mit der Entlarvung des vermeintlichen Vertrauten als Imagination und Chimäre. Im Stück kollidiert das Auftauchen rumänischer Flüchtlinge mit dem Gewährwerden des Fremden in der eigenen, als vertraut eingestuft, unmittelbaren Umgebung: Franziskas Auseinandersetzung mit ihren eigenen Sehnsüchten führt zu einem sukzessiven Zusammenbruch ihres Selbstbildes, welches seine Legitimation eben noch aus dem Dasein als Pendlergattin, Mutter und Hausfrau im südlichen Burgenland gespeist hat. Masken fallen, das Andersartige, Dämonische tritt zutage und mündet in das Gefühl einer fortschreitenden Entfremdung:

FRANZISKA: [...] wissen Sie überhaupt, wie weit es mit mir gekommen ist? Als ich heute Mittag von zu Hause weg bin, da habe ich meinen Mann aus dem Bus steigen sehen. Er war mir so egal wie irgendein Fremder, der aus dem Bus steigt: Ich habe zwar registriert, das ist Erich, der dort aus dem Bus steigt, aber wer ist schon Erich. Ja, es gibt ihn, aber mehr auch schon nicht: Ich wäre gar nicht auf den Gedanken gekommen, nach Hause zu laufen. [...]³

Die oben wiedergegebene Aussage der Figur der Franziska bedeutet die radikale Absage an festgefahrene Muster einer regional bedingten Lebenskultur. Der aus dem Bus aussteigende, aus Wien zurückkehrende Ehegatte, welcher die Woche fernab von Dorf und Familie in der Stadt verbringt, wird hier seiner herkömmlichen

¹ Irmgard Scheikle, Gunther Scheikle (Hrsg.), *Metzler Literatur Lexikon, Begriffe und Definitionen*, Stuttgart: Metzler, 1990, S.13f.

² nach einem Gespräch mit Peter Wagner, Waldhäuser 180, 7532 Litzelsdorf, durchgeführt von Raffaella Kappel, Oberwart, 07.07. 2008.

³ Peter Wagner, *Lafnitz. Ein Stück.*, Oberwart: lex liszt, 1991, S.189.

Chiffrierung beraubt. Der Gestus des Aussteigens aus dem Bus, welcher für Franziska im Drama traditionellerweise mit den Schlüsselbegriffen von Warten und Heimkehr verbunden ist, verliert seinen typisierenden Charakter und erscheint so als ein willkürlicher Akt im leeren Raum.

2.2.3. Die Eiserne Grenze als magischer Binnenraum

Das 1990 im Offenen Haus Oberwart uraufgeführte Bühnenstück *Die Eiserne Grenze* weist ebenfalls das von Wagner bevorzugte Sujet einer schizophrenen Grenzerfahrung auf.

Die Protagonisten des Dramas bleiben holzschnittartig, es sind ein Mann und eine Frau, welchen im Stück nur die vage genderspezifische Ausdifferenzierung „ER“ und SIE“ zukommt. Damit wird deutlich, dass der Autor sein Drama über die Attraktion der Grenze aus dem Perspektivenwechsel zwischen männlicher und weiblicher Position aufrollen möchte. Eine burgenländische Volksschullehrerin und ein ungarischer Grenzzoffizier treffen einander kurz vor der Öffnung der Grenze ein etztes Mal vor einem auch in seiner Materialität bereits als hinfällig erlebten Stacheldrahtzaun. Wagner statuiert ein Spiel im Spiel, er entwickelt über den Text seiner Figuren eine Kette an potentiellen Begegnungen, welche in der Realität der Rahmenhandlung nie eingelöst werden. Die dramatischen Personen verstricken sich in erotischen Anspielungen, zerreden das Potential einer in naher Zukunft realistischen Begegnung, während die tatsächliche Beziehung auf der Existenz einer Grenze aufgebaut ist. Gemäß den Regieanweisungen im Text ist die Bühne so aufgebaut, dass die Protagonisten einander nicht sehen können. Die vom Autor beabsichtigte verschleierte Sicht auf das jeweilige Gegenüber¹markiert die Beziehung der Protagonisten als einen leeren Raum des Dazwischens. Burgenland und Ungarn sind durch eine mit den Attributen des Lächerlichen und des Banalen ausgestattete Grenzinstallation voneinander getrennt. Die relevante Szenerie entwickelt sich so nicht auf den beiden Seiten, welche den Figuren schematisch zugeordnet sind, sondern ist im nicht näher definierbaren Raum eines Dazwischens angesiedelt, entzieht sich folglich auch der greifbaren Darstellung im Bühnenraum. Der Kern der Geschichte wird von den Akteuren vorgetragen und findet sich so in der Sphäre des Epischen, welche bereits Brecht als einzige angemessene

¹ nach einem Gespräch mit Peter Wagner, Waldhäuser 180, 7532 Litzelsdorf, durchgeführt von Raffaella Kappel, Oberwart, am 07.07.2008.

Kommunikationsform des Möglichen ausfindig gemacht hat.² Die tatsächliche Begegnung der Hauptfiguren entwickelt sich über das Spiel mit Worten, welche – losgelöst von der Bühnenrealität eines trennenden Stacheldrahtzaunes – die Geschichte eines Zusammentreffens auf dem Oberwarter Hauptplatz gemeinsam imaginieren und – bruchstückhaft und mitunter widersprüchlich – *erzählen*:

SIE: Ich könnte ohne ein Hindernis zwischen uns auf dich zugehen. [...] Und du, du könntest das gleiche machen. Würdest du dich nur umdrehen nach mir.

ER: Ich bin zu dir gedreht.

SIE: Mich ansehen.

ER: Ich sehe dich an.

[...]

SIE: Aber du hast dich nicht umgedreht nach mir.

[...]

ER: Du irrst. Auch ich habe dich beobachtet. Im Glas der Auslage. [...] Du trugst ein dunkelblaues Kleid.

SIE: Egal, sagen wir es war dunkelblau.

ER: Ich habe dich selbst hinter dem Versteck deiner Sonnenbrille erkannt. [...] Ich habe dich gesehen in der Auslage. Ich habe dich erkannt.¹

Dieser auszugsweise wiedergegebene Dialog der Protagonisten markiert den Auftakt zu einer episch vorgetragenen Episode einer möglichen Begegnung.

Innerhalb einer solchen verschachtelten Erzählweise gewinnt die Grenze im Vergleich zu den Konzeptionen der Dramen *Lafnitz. Ein Stück.* und *Grenzgänger* enorm an Potential. In allen Stücken ist die Trennlinie als handlungstreibendes Element deutlich, doch während die Protagonisten Rys und Franziska an der Überschreitung der Barriere auf tragische Weise scheitern, wird in der *Eisernen Grenze* die kühne Übertretungsaktion gänzlich in den Bereich des epischen Entwurfs verschoben. Hier entpuppt sich die Grenze als eine im praktischen Sinn dramatische Ausgangssituation. Sie wird kenntlich gemacht als ein potentiellles Spielfeld, in welchem eine problematische Szenerie erst möglich werden kann. Es ist die innerliche, räumliche und soziologische Sperrlinie, welche die wechselseitige erotische Attraktion der Protagonisten auslöst und deren Phantasie bedient, die Aufhebung der Grenze bedeutet innerhalb dieses Laboratoriums gleichzeitig auch das Ende des Stückes.

² Vgl. Walter Benjamin, "Was ist episches Theater?", in: Ders., *Versuche über Brecht*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966, S.7-30, S.15 oben.

¹ Peter Wagner, *Die Eisernen Grenze, Stück für Bühne*, Manuskript, Heiligenkreuz 1997, ohne Seitenangabe.

In seinem Drama *Die Eiserne Grenze* bringt Peter Wagner sein Verhältnis zur Grenze als einem Nullpunkt jeglicher persönlicher Begegnung am nachhaltigsten zum Ausdruck. In den Beschreibungen zu seiner Biographie nimmt der Autor Wagner Bezug auf die besondere Bedeutung des Grenz-Raumes innerhalb seines persönlichen Erfahrungshorizontes:

„An Sonntagen pflegte ich von Oberwart nach Eisenberg zu fahren, um dort einen Blick über den rostigen, überwucherten Vorhang in das unbegreiflich andere, von mir Getrennte zu werfen. Seit damals ist für mich die Grenze der wichtigste Ort meines Lebens.“¹

Das obige Zitat Peter Wagners verdeutlicht den autobiographischen Bezug zu seinen Grenz-Stücken.

Die manische Suche nach einem verborgenen Ort des Dazwischens ist ebenso charakteristisch für die Protagonisten der *Eisernen Grenze*:

SIE: [...]
Zeig mir den Ort.
Den einzigen möglichen, unentdeckten Ort.
Ich bin süchtig.²

Das Stück Wagners kann im postmodernen Kontext angesehen werden als ein schematisches Stück, welches die Möglichkeiten der Anordnung von Gegensatzpaaren auslotet. Die binären Konzepte Mann/Frau, Ost/West, Hier/Dort werden solange in differierenden Konstellationen gegeneinander ausgespielt, bis am Ende nur noch die Verabschiedung aller Machtgefüge stehen kann und die Protagonisten einander Lebewohl sagen. Wagner statuiert ein bewusstes Spiel mit den Klischees von Systemen; die Tatsache, dass dem Zugriff auf klassische binäre Konzepte auch die evozierte Dramaturgie der Spannung zuzurechnen ist, wird dem Publikum nicht unterschlagen, sondern wird offen im wahrsten Sinn des Wortes ausgespielt, wenn es an passender Stelle etwa heißt:

„Hier, drüben: sind doch gute Positionen für einen Mann und eine Frau.“³

Auf historischer Ebene schwingt die im Stück in naher Zukunft angesiedelte Öffnung der Ost-Grenze als politischer Gewaltakt mit. Wagner verdeutlicht, dass

¹ Peter Wagner, *Zu meiner Person, Kopftücher 1-4*, http://www.peterwagner.at/html/peter/peter_kopftuecher.htm, 12.07.2008, 10:55.

² Peter Wagner, *Die Eiserne Grenze, Stück für Bühne*, Manuskript, Heiligenkreuz 1997, o.S.

³ Ebd.

Gegensatzpaare stets eine Essenz des radikal Anderen enthalten, dennoch entziehen sie sich allen Versuchen ihrer vollkommenen Überwindung.

Die Eiserne Grenze muss gelesen werden als ein Stück, in welchem über die Relationen von Orten und Begrenzungen nachgedacht wird. Dabei betont der Autor die Bedeutung des subjektiven Erlebens von eigener Verortung und damit von Identitätskonzepten. Ortsbilder existieren weniger in ihren realen, geographisch erfahrbaren Gegebenheiten denn als mentale Codes in der Vorstellung der Protagonisten. Wenn die weibliche Hauptfigur im folgenden Textausschnitt über Wien spricht, dann äußert sie sich dabei vor allem auf einer konnotativen Ebene, welche die Beziehung zu ihrem Lebensgefährten meint:

SIE: Er ist in Wien und kommt erst am Wochenende wieder. Wien ist so weit weg von hier. Wien liegt auf der anderen Seite der Erde.¹

Die herkömmliche Geographie der Orte wird solcherart zu einer Nachzeichnung der Seelenlandschaft der Figuren.

Vorstellungen und Konstrukte vom jeweils „Anderen“ jenseits der Grenze bevölkern das Innenleben der dramatischen Figuren in einem Ausmaß, dass die Erfindung einer authentischen Geschichte der dramatischen Figuren nur noch als Randphänomen in ihrer Brüchigkeit schemenhaft angedeutet wird. Im Vordergrund steht das wechselseitige Bildnis vom jeweils anderen, welches an keine Realität gebunden ist und dadurch in seinem Potential zur Entfaltung auch nicht eingeschränkt werden kann. Der Entwurf vom Gegenüber jenseits der Schwelle bietet kaum Anhaltspunkte zur Rekonstruktion der fremden, durch einen Zaun verschleierten Figur auf der anderen Seite, sondern enttarnt vielmehr denjenigen, welcher das Bild des anderen in seiner Phantasie gebiert. Die Vorstellung vom Anderen wird so zum Ebenbild der eigenen Sehnsüchte. Die männliche Figur des Stückes bringt dieses Prinzip einer Spiegelung auf den Punkt, wenn sie bekennt „süchtig“ zu sein und zwar: „Nach einer Fatamorgana in der anderen Seite der Welt.“²

Die Unmöglichkeit des gegenseitigen Erkennens erklärt sich letztlich wiederum aus der örtlichen Disposition der Figuren:

ER: Ich steh hier, hier.

SIE: Du bist real. Dort.

¹ Peter Wagner, *Die Eiserne Grenze, Stück für Bühne*, Manuskript, Heiligenkreuz 1997, o.S.

² Ebd.

ER: Ich bin hier.³

Die Substanz der Begegnung zwischen den Figuren ist auf einer vordergründigen lokalen Ebene nicht fassbar. Der Focus verlagert sich auf ein Zusammentreffen der beiden im leeren Raum, denn: „Der Ort zwischen zwei Menschen“ entpuppt sich hier als das eigentliche sinntragende Element, er wird deutlich als der „einzige, wahrhaftige Ort der Welt.“¹

Die in der *Eisernen Grenze* erzählte Geschichte einer Schwellen-Beziehung erfährt in Wagners Bühnenstück eine Umkehrung ihrer in der konventionellen Film- und Theaterdramaturgie üblichen Erzählführung. Die folgende Aussage der Frau ist im Kontext einer spöttischen Distanzierung gegenüber einer konventionellen Darstellung von Grenz-Beziehungen zu verstehen:

SIE: Die alten Kriegsfilm. Sind in Wirklichkeit die schönsten Liebesfilme. Ist es nicht schön, wenn sich zwei Menschen von der jeweils anderen Seite ineinander verlieben.²

Die Grenze zwischen den Protagonisten wird im Stück Wagners nicht im traditionellen Sinn als ein Hindernis dargestellt, sondern wird offen gelegt als einzige Legitimation der Darstellung von Handlung:

ER: Am ehesten ist die Grenze selbst noch das Glück. [...] Man kann sich nur wie ein Nest in sie hineinlegen.³

Die theatrale Spannung erfährt im Stück keine Maskierung. Das Drama schöpft seine szenische Kraft aus dem Spiel mit den uneingeschränkten Möglichkeiten einer Offenlegung seiner Handlungsstrukturen. Die Grenze gibt sich im Verkauf des Stückes zu erkennen als einzige Attraktion, welchem das Stück seine Substanz verdankt. Gleichzeitig wird die Theaterbühne dekonstruiert als Spiel- und Verhandlungsraum unendlicher Möglichkeiten; das Theater erfährt eine Rückführung zu den Wurzeln seiner gesellschaftspolitischen Bestimmung.

2.3. Szenen eines „Grenz-Falles“: Der fremde Blick

³ Ebd.

¹ Peter Wagner, *Die Eiserne Grenze*, Manuskript, Heiligenkreuz, 1997, o.S.

² Ebd.

³ Ebd.

Im zweiten Teil meiner Auseinandersetzung mit der Bedeutung der Grenze in den Dramen Wagners beschäftige ich mich mit der Analyse grundsätzlicher Gestaltungsprinzipien in Wagners Grenzstücken. Im Vordergrund steht eine Klärung des Verhältnisses zur Wirklichkeit, welches der jeweilige Theatertext und die entsprechende Inszenierung einnehmen. Ausgegangen wird von der Hypothese der Dominanz hyper-realistischer und antinaturalistischer Elemente im Hinblick auf Dramenbau und Figurenanlage. Die im Text angelegte Tendenz zur Erschaffung einer stilisierten Bühnenrealität soll folglich in den Inszenierungen der Dramen *Lafnitz. Ein Stück.* und *Die Eiserne Grenze* vermittels zweier schwerpunktmäßiger Aufführungsanalysen überprüft werden.

2.3.1. Lafnitz. Ein Stück./Die Eiserne Grenze: Prototypischer Figurenbau

Wagners Grenzstücke sind konzipiert als künstlerische Statements zur aktuellen politischen Situation. In *Lafnitz. Ein Stück.* lassen sich Tendenzen einer Verfremdung von Handlungen und dramatischen Personen erkennen. Die handelnden Figuren werden aus einer antipsychologischen Perspektive ins Scheinwerferlicht der Bühne gerückt. Sie präsentieren Typen des zeitlichen und örtlichen Status quo und sind vom Autor mit der Fähigkeit ausgestattet, in ihren Worten und Aktionen implizit Zeugnis abzulegen über ihre persönliche Geschichte, welche stets mit dem Schauplatz der Region verwoben ist. Wagner erschafft einen Zusammenhang zwischen seinen Figuren und dem Handlungsort der burgenländischen Provinz. Während die Figur der Franziska in *Lafnitz. Ein Stück.* eine durch Hausfrauendasein korrumpierte Identität darstellt, verkörpert die alte Ladenbesitzerin Greniza das dörfliche Frauenschicksal der Pendlergattin.

GRENIZA: zum Publikum gedreht: Ich hatte gesagt, ich hätte aufgehört zu warten. Von einem Tag auf den anderen. Ich hatte nie aufgehört. Ich habe darauf gewartet, dass sein Auto in den Hinterhof biegt, Wochenende für Wochenende. Dass er den Motor abstellt. Die Handbremse anzieht. [...] Kein Gruß. Niemals ein Gruß, weder bei der Abfahrt am Montag morgen, noch bei der Rückkehr am Freitag abend.¹

Die Figur der Grenzia verweist hier auf die Dimension des Wartens auf den aus der Stadt heimkehrenden Ehemann, welches ihr Leben in der Provinz untermauert und geprägt hat.

¹ Peter Wagner, *Lafnitz. Ein Stück.*, Oberwart: lex liszt, 1992, S.113.

Wagner lässt seine Figuren nicht nur in regelmäßiger Abfolge explizit gegenüber dem eigenen Schicksals Stellung beziehen, er greift auch die im anti-illusionistischen und anti-naturalistischen Theater gebräuchliche Tradition des Beiseitesprechens auf. Die Figuren wenden sich in entsprechenden Passagen gezielt ans Publikum, dieser Vorgang evoziert ein Innehalten des Handlungsflusses, der Abbildcharakter der Bühnenrealität tritt verstärkt hervor.

Im folgenden Textausschnitt reflektiert der Junggeselle Helmut seine heimliche Liebschaft zu Franziska. Das Herausfallen aus der Unmittelbarkeit der Rolle erlaubt auch ein Aufbrechen des zeitlichen Kontinuums. Die Darbietung ist geprägt durch eine erhöhte Flexibilität im Umgang mit auseinanderklaffenden Raum/Zeit-Konzepten. Die Figur des Helmut schlägt in der folgenden Passage eine Brücke zwischen Zuschauersituation und Bühnenrealität, zwischen Gegenwart und Vorgeschichte des Dazustellenden:

HELMUT: zum Publikum: Ich höre euch sagen: du hast die Kinder auf dem Gewissen- Du hättest das Spiel nicht zu weit treiben sollen. Nicht bei dieser Frau. [...] Was war ich denn für sie? Mittel zum Zweck. [...] Ich sehe das sehr genau. Ich habe das immer sehr genau gesehen. Wie ich da vor ihrem Fenster stehe um Mitternacht. [...] ¹

Die Theaterfiguren des Dramas *Lafnitz. Ein Stück*. können als ein Angebot Wagners an sein Publikum verstanden werden, sie fungieren als Angelpunkte regionaler Traumata und als Sprachrohr angesichts eines unterschwellig vorhandenen Konfliktpotentials. Peter Wagner gibt den Einheimischen des Ortes Welten die Kapazität zur Artikulation zurück, mit dem Ziel, seinem Publikum solcherart ein Werkzeug zum Erkennen der Zustände vor Ort anzubieten. Diese Tendenz einer Rückbesinnung auf die Kraft der Sprache als adäquates Mittel zur Kommunikation kritikwürdiger Zustände deckt sich mit bis dato publizierten Forschungen zum deutschsprachigen Theater der 1990er Jahre: Autoren und Theaterpraktiker, welche in ihren Texten die Frage nach einer spezifischen Dramatik der 1990er Jahre stellen, konstatieren gehäuft eine „Rückkehr zur Sprache“² als Medium eines sozialkritischen Theaters. Dieses Theater nimmt Abstand von Zweifeln an der theatralen Rede und

¹ Peter Wagner, *Lafnitz. Ein Stück*., Oberwart: lex liszt, 1992, S.99.

² Heinke Müller-Merten et al., „Gibt es eine Dramatik der 90er Jahre?“ in: *Theater der Zeit*, Nr.2, März/April 1997, S. 31-34, S.32.

sieht die Sprache der Figuren als Instrument zur Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit.³ Insofern zeigt Wagners Einsatz sprachlicher Mittel im Drama *Lafnitz. Ein Stück*. die Zusammenhänge auf zwischen dem regionalen Theaterschaffenden Wagner und allgemeinen Charakteristika des deutschsprachigen Dramas der 1990er Jahre. Die Protagonisten seines Dramas *Lafnitz. Ein Stück*. sind ausgestattet mit der Fähigkeit, ihr Schicksal als solches zu belegen, das heißt, sie verfügen über die Anlage zu Antizipation und zu Reflektion ihrer Lebensentwürfe und liefern dem Publikum dadurch Anstöße zum Erkennen kritikwürdiger Zustände vor Ort. In Bezug auf die Figurenzeichnung im Stück *Die Eiserne Grenze* kann festgestellt werden, dass die Protagonisten als Repräsentanten gesellschaftspolitischer Systeme fungieren. Die Figuren sind darauf ausgerichtet, soziale Prototypen zu verkörpern und sind daher – wie auch die *dramatis personae* des Dramas *Lafnitz. Ein Stück*. – stilisiert gezeichnet.

2.3.2. Lafnitz. Ein Stück. auf der Bühne in Wien: Zum Missverständnis einer exterritorialen Premiere

Peter Wagners Theater der 1990er Jahre ist hauptsächlich angesiedelt im südlichen Burgenland, welches auf geografischer Ebene geprägt ist durch die unmittelbare Nähe zum Nachbarland Ungarn. Wagner erlebt das Verhältnis der Bevölkerung im Südburgenland zur ungarischen Grenze in den frühen 1990er Jahren des letzten Jahrhunderts als diffus. Die in Medien strapazierte rhetorische Figur einer „Öffnung der Grenze“ hat sich seiner Einschätzung zufolge noch nicht im Bewusstsein der burgenländischen Einwohner festsetzen können. Peter Wagner sieht die Menschen in seiner Heimatregion konfrontiert mit der Kluft zwischen einer neu ausgegebenen tagespolitischen Parole bei gleichzeitigem Vorhandensein alteingesessener Muster der Abwehr von Fremdem.¹ Das in der Region wurzelnde ambivalente Verhältnis gegenüber einer nur zögerlich und gewaltsam weg brechenden Grenze muss als Basis für Wagners Theatertext *Lafnitz. Ein Stück*. angesehen werden. Wagner entwickelt angesichts seiner charakteristischen heimatlichen Situation einer nicht länger aufschiebbaren Auseinandersetzung mit dem Fremden ein Bühnenwerk,

³ Vgl. Spela Virant, *Redramatisierter Eros, Zur Dramatik der 1990er Jahre*, Laibach: Münster, 2002, S.32.

¹ nach einem Gespräch mit Peter Wagner, Waldhäuser 180, 7532 Litzelsdorf, durchgeführt von Raffaella Kappel, Oberwart, 07.07.08.

welches anthropologische Fragen nach dem Umgang des dörflichen Kollektivs mit dem politisch Asylsuchenden aufwirft. Der Theatertext sieht eine stilisierte Form der Annäherung an die Flüchtlingsproblematik vor. Obgleich das Werk eindeutig angesiedelt ist im Raum des Südburgenlandes, bleibt die Grundhaltung des Autors gegenüber der Grenze als einer „metaphysischen“² Kategorie stets im Fokus seines Schreibens.

Die Uraufführung des Werkes *Lafnitz. Ein Stück.* findet – unter anderem aufgrund der überregionalen öffentlichen Bedeutung der zeitgenössischen Flüchtlingsdebatte¹ – am 4. April 1990 im Ensemble Theater in Wien statt. Der veränderte Aufführungsort bewirkt einen als außerregional zu definierenden Zugang zum Stück. Die fehlende Einbettung des Werkes in einen entsprechenden Aufführungsort zieht Konsequenzen in interpretatorischer Hinsicht nach sich. In einem Gespräch mit mir im Sommer 2008 kritisiert Peter Wagner rückblickend die naturalistische Färbung der Wiener Inszenierung in der Regie von Dieter Haspel. Konkret bezieht sich Wagner in seiner Kritik auf das Kostüm der Figur der Grenzia: Unter anderem dient ihm die Erinnerung an das Kostüm eines blauen Arbeitsmantels der Ladenbesitzerin in der Wien-Inszenierung als Beleg für eine interpretatorische Entfernung von seinem als hyperrealistisch angelegten Theatertext.²

Meine Analyse der Wiener Inszenierung des Dramas *Lafnitz. Ein Stück.* stützt sich zu einem großen Teil auf die Videoaufzeichnung einer ORF-Übertragung aus dem Jahr 1990.³ Sie stellt den Versuch dar, Wagners Eindruck einer naturalistischen Prägung seines ursprünglich stilisierten Theatertextes anhand einzelner szenischer Elemente zu prüfen. Darüber hinaus unternehme ich den Versuch, die bühngerechte Umsetzung einer Ambivalenz zwischen den politischen Haltungen der Öffnung und der Abgrenzung herauszuarbeiten.

Den folgenden Ausführungen sei der Hinweis vorangestellt, dass aufgrund der Kameraführung eine vollständige Rekonstruktion des szenischen Raums und des Bühnenbildes nicht möglich sein kann.

² Ebd.

¹ Vgl. Erich Demmer, „Angst hinter dem Betonzäun“, in: AZ, Ausgabe für Wien, Nr.78, vom 3. April 1990, S.39.

² nach einem Gespräch mit Peter Wagner, Waldhäuser 180, 7532 Litzelsdorf, durchgeführt von Raffaella Kappel, Obewart, am 07.07.08.

³ Vgl. *Peter Wagner: Lafnitz. Ein Stück.*, Regie: Dieter Haspel, VHS-Video, 100min., Video im Privatbesitz Peter Wagners, FS 1, am 06. September 1990, 22:00, Aufzeichnung der Uraufführung aus dem Ensemble Theater in Wien, am 04. April 1990.

Die Figuren des Stückes weisen in ihren Kostümierungen deutliche Bezüge zu ihrem gesellschaftlichen Status und zur zeitgenössischen Gegenwart auf: Die beiden Kinder tragen neonfarbene Pullover und Rucksäcke, die Figur der Franziska trägt flache Halbschuhe und Pluderärmeln.

Die Gestalt des alten Dirnböck, welcher das Dorfgeschehen im Text zynisch reflektiert, wird als Bühnenfigur auf das Klischee des rückwärtsgewandten alternden Dörfers reduziert.

Die Inszenierung erfasst Wagners mehrdeutigen Entwurf einer holzschnittartigen Figurenanlage ausschließlich auf der soziologischen Ebene einer klassifizierenden Milieustudie. Was sich jedoch den Betrachtungen der Regie zu verschließen scheint, ist die – vom burgenländischen Rezipienten möglicherweise erwartete und eingeforderte – gezielt regionale Färbung des Theaterwerkes bei gleichzeitiger stilisierter Prägung der Darstellung. Dass diese bewusste Distanz zum Naturalistischen im Text Wagners angelegt ist, habe ich bereits im vorigen Abschnitt über Wagners Figurenbau herausgestellt. An dieser Stelle sei auf Wagners im Verlauf der 1990er Jahre insgesamt intensiv praktizierte Dramaturgie des „Theaters am Ort“ verwiesen.¹ Wagners Stück *Grenzgänger* etwa ist ebenfalls eine Inszenierung aus dem Jahr 1990. Diese Uraufführung findet – im Gegensatz zur Inszenierung von *Lafnitz. Ein Stück.* – im Theaterraum des Offenen Hauses Oberwart statt.² Mit dem Bühnenstück *Grenzgänger* steht Wagner bereits in der Tradition der von ihm begründeten Dramaturgie des „Theaters am Ort“, welche eine unbedingte Koppelung von Themenwahl und Inszenierung an den Aufführungsort zum obersten Prinzip seines Theaterschaffens erhebt.³ In diesem Sinne stellt *Lafnitz. Ein Stück.* welches erstmal im Frühjahr 1990 in Wien aufgeführt wird, ein Schwellenprodukt dar. Während der Titel in eindeutiger Programmatik bereits auf die Region Bezug nimmt, findet die Uraufführung des Werkes außerhalb dieses definierten Provinz-Raumes statt.

¹ Peter Wagner äußert sich zur Praxis des Theaters am Ort wie folgt: „Vor allem anderen steht der Ort einer Inszenierung fest.“ Dieses Theaterkonzept Wagners sieht vor, den Schauplatz einer Inszenierung und die Persönlichkeit der bereits im Vorfeld feststehenden Darsteller zum Ausgangspunkt des Erzählens einer regionalen Geschichte zu machen.

Vgl. Peter Wagner, *Zu meiner Person, Kopftücher 1-4*, http://www.peterwagner.at/html/peter/peter_kopftuecher.htm, 05.08.2008, 09:20.

² Vgl. Peter Wagner, *Grenzgänger – Das lange Sterben des Hörspielautors Jan Rys aus Unterrabnitz im Burgenland*, Daten zur Uraufführung der *Grenzgänger*, veröffentlicht unter:

http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/stuecke_grenzgaenger.htm, 05.08.2008, 09:26.

³ Vgl. Peter Wagner, *Zu meiner Person, Kopftücher 1-4*, ebd., 05.08.2008, 09:28.

Die Inszenierung von Dieter Haspel in Wien scheint demnach geprägt von szenischer Ratlosigkeit im Umgang mit Verortungen: Während die Umsetzung des Textes durch Dieter Haspel im Hinblick auf Milieu und Zeit eine punktgenaue, naturalistische Inszenierung vorsieht, welche sich hauptsächlich an den Kostümierungen und der Bühnengestaltung verankert, verkommt die südburgenländische Region in der Darstellung zum bloßen Alibi. In der Szene, in welcher die Flüchtlinge angesichts eines Kirtag-Standes mit ihren faulen Träumen vom kapitalistischen Westen konfrontiert werden, irritieren Werbeplakate auf der Szene, welche unter anderem gezielt auf eine Veranstaltung im südburgenländischen Ort Mischendorf aufmerksam machen.¹ Diese isoliert und gezielt eingesetzten Angelpunkte der Verortung des Dramas erschaffen gemeinsam mit dem regional unspezifisch anmutenden Schauspiel ein oberflächliches Verhältnis zur Frage des Ortes. Das ungenaue Konzept einer vagen Lokalisierung kollidiert mit dem bereits mehrfach herausgestellten Bemühen um eine naturalistische Authentizität, welche einen überregionalen Begriff von österreichischer Dorfkultur strapaziert.

Die Darsteller des Dramas *Lafnitz. Ein Stück.* liefern dem Rezipienten Einblicke in das von Wagner entworfene komplexe Figurengefüge. Dieses psychologisch motivierte Nachspüren dörflicher Verstrickungen verleiht der Inszenierung die dramatische Spannung. Die Beziehungen der Figuren zur alles dominierenden Grenze sind vor allem in das Verhältnis der menschlichen Körper zu den sie umgebenden Requisiten hineinverlegt. Der Ladentisch des Kaufhauses der Grenzia trennt die alternde Witwe von dem als exotisch erlebten Flüchtling Mihai, die Tische im dörflichen Wirtshaus trennen Franziska von der Figur des Helmut und damit von der Aussicht einer Existenz außerhalb der kleinbürgerlichen Familie. Die Positionierung der Schauspieler gegenüber den auf der Bühne ausgestellten Objekten machen das Verhältnis der Figuren zur Grenze als Anziehungspunkt und Barriere deutlich.

Die im Text von Wagner angelegten Unterbrechungen der Illusion, wie etwa das Beiseitesprechen der Figuren, erfahren in Haspels Inszenierung ihre Übersetzung ins Performative durch das Einfrieren der übrigen auf der Szene anwesenden Personen. Das in diesen Szenen dominante Moment einer künstlichen Stilisierung wird jedoch relativiert durch die präzise naturalistische Inszenierung des Wirtshausalltags, welche

¹ Vgl. *Peter Wagner: Lafnitz. Ein Stück.*, Regie: Dieter Haspel, VHS-Video, 100min., Video im Privatbesitz Peter Wagners, FS 1, am 06. September 1990, 22:00, Aufzeichnung der Uraufführung aus dem Ensemble Theater in Wien, am 04. April 1990, 4. Szene.

sich in der permanenten Anwesenheit von Aschenbechern, Biergläsern und anderen Utensilien der dörflichen Alltagsroutine ausdrückt.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die Inszenierung von *Lafnitz. Ein Stück.* im Wiener Ensemble Theater Wagners Vorstellungen von einer stilisierten Theaterwirklichkeit an der Grenze nicht umsetzt. Auch die für Wagner-Werke der 1990er Jahre ebenso prägnanten Momente des spezifisch Lokalen werden von der Regie nicht durchgängig erfasst. Die Inszenierung bezieht ihre Spannung vor allem durch die Konzentration auf das komplexe Figurengefüge. Dabei wird das Wagner-Dorf nicht als ein hoch stilisiertes Sinnbild im Hinblick auf eine dennoch spezifische Region interpretiert, sondern es wird auf verallgemeinernden Naturalismus in Figurenpsychologie und Bühnengestaltung gesetzt. Dabei treten überregionale Momente des Zeitgenössischen zutage. Die Intention Wagners einer südburgenländischen Dorf-Geschichte als Angelpunkt der metaphysischen Abhandlung des Grenz-Sujets gerät dabei jedoch aus dem Blick der Inszenierung.

2.3.3. Die Eiserne Grenze als szenisches Produkt: Die Schranke als Lockruf und „Nest“

Wagners Drama um eine paradoxe Liebesbeziehung an der burgenländisch-ungarischen Grenze wird am 21. November 1997 im Offenen Haus Oberwart als 2. Teil seiner Oberwart-Trilogie aufgeführt. Der Inszenierung ist das Drama *Oberwart. Mon amour.* als erster Teil der Werkreihe vorangegangen, welches sich ebenfalls mit den Begrenzungen und Möglichkeiten von gegengeschlechtlichen Beziehungen vor dem Hintergrund der Region auseinandersetzt.

Das in den vorigen Kapiteln bereits auf Textebene analysierte Theaterstück *Die Eiserne Grenze* findet eine in öffentlichen Medienreaktionen gehäuft als überraschend eingestufte¹ visuelle Umsetzung auf der Bühne des OHO: Die Protagonisten des Werkes arrangieren ihr Spiel um Potential und Paradox der Grenze um das Requisit eines Sofas. Die von Wagner ursprünglich beabsichtigte Verschleierung des jeweiligen Gegenübers weicht in der Inszenierung von Regisseur Herbert Adamec und Bühnenbildner Wolfgang Horvath einer weichen

¹ Vgl. N.N., „An einer sehr bequemen Grenze“, in: *BF*, 67. Jahrgang, Nr. 47, vom 19. November 1997, S. 67.

Vgl. N.N., „Und immer ruft die Grenze“, in: *bvz*, Nr. 47, vom 18. November 1997, S. 25.

² Vgl. N.N., „An einer sehr bequemen Grenze“, in: a.a.O.

Sitzgelegenheit als einziges Element einer angedeuteten Barriere.² Bühnenfotos der Inszenierung zeigen die Frau auf dem Sofa sitzend oder liegend, während der Körper ihres männlichen Gegenparts eine stärkere Abgetrenntheit und Eigenständigkeit gegenüber dem Möbelstück ausdrückt: Auf zwei der mir vorliegenden Bühnenfotos zur Dokumentation der Inszenierung nimmt der Mann eine stehende Position ein, weitere Aufnahmen zeigen seine Figur am Ende der Sitzgelegenheit rücklings kniend oder auf einer Armlehne des Sofas zufällig anmutend platziert. Die Frauenfigur dagegen weist eine starke Verbundenheit mit dem Polstermöbel auf. Die Bühnenaufnahmen zeigen sie liegend oder sitzend, der Körper der Darstellerin lässt in den Bildern keinen Widerstand gegenüber dem Requisit erkennen.¹ In den Kritiken zur Uraufführung wird das Bühnenbild, in dessen Mittelpunkt sich das Sofa befindet, wiederholt als ein Hinweis auf die „Bequemlichkeit“ der darzustellenden Grenz-Beziehung interpretiert.² Die visuelle Umsetzung der Grenzproblematik kann als eine Verdichtung des folgenden von der männlichen Hauptfigur geäußerten Gedankens verstanden werden: „Am ehesten ist die Grenze selbst noch das Glück. [...] Man kann sich nur wie ein Nest in sie hineinlegen.“³ Diese von der ER-Figur getroffene Aussage wird auf der Bühne des OHO von der weiblichen Protagonistin exzessiv ausgestellt und somit dem Publikum szenisch vorgelebt.

Die Inszenierung im OHO eliminiert die sichtbare Trennlinie und verzichtet somit auf das Moment des vordergründigen politischen Erkennens. Die öffentliche und kollektive Dimension des Geschehens tritt in einer solcherart ausgerichteten Inszenierung nur über das Sinnbild des spannungsgeladenen Figurengefüges zutage. Rezensionen zur Uraufführung konstatieren dem Stück insgesamt eine Prägung, welche nicht auf die Provokation des öffentlichen Statements, sondern auf

¹ alle zur Analyse herangezogenen Fotos der Aufführung befinden sich im Privatbesitz Peter Wagners, Bildrechte lassen sich nicht zurückverfolgen.

² N.N., „Und immer ruft die Grenze“, in: *bvz*, Nr. 47, vom 18. November 1997, S.25.

N.N., „An einer sehr bequemen Grenze“, in: *BF*, 67. Jg., Nr. 47, vom 19. November 1997, S.67.

³ Peter Wagner, *Die Eiserne Grenze*, Manuskript. Heiligenkreuz 1997, o.S.

⁴ Vgl. N.N., „An einer sehr bequemen Grenze“, a.a.O.

Vgl. N.N., „Und immer ruft die Grenze“, a.a.O.

⁵ Vgl. *Die Eiserne Grenze*, Regie: Peter Wagner, DVD-Video, 95min., Österreich: EROS KADAVER FILM, 2008.

Witz und sanfte Ironie setzt.⁴ An dieser Stelle scheint es angebracht, in einem kurz gehaltenen Exkurs auf die Verfilmung des Theaterstückes *Die Eiserne Grenze* zu verweisen. Der Film entsteht im Jahr 2008 unter der Regie Peter Wagners und wird im Zuge des Filmfestivals der Diagonale in Graz präsentiert.⁵ Im Gegensatz zur stilisierten szenischen Auseinandersetzung mit dem libidinösen Grenz-Gang von 1997 lässt die filmische Gestaltung im Jahr 2008 auf eine verstärkte Suche nach realistischen Bezügen in der Darstellung schließen: Der Grenz-Raum zwischen dem Burgenland und Ungarn wird vermittels einer grün bewachsenen Umgebung und eines realistisch anmutenden Stacheldrahtzaunes kommuniziert. Das ins filmische Bild eingepasste Blattwerk verschleiert den Blick der agierenden Personen aufeinander. Die Idee des Blätterzaunes erfüllt für die Figuren analog zum Sofa aus der Theaterinszenierung die Funktion einer Bufferzone.

Aufgrund der Wahl originaler Schauplätze lässt sich in der Verfilmung von 2008 eine verstärkte Hinwendung zum realpolitischen Aspekt der Darstellung konstatieren. Der Film findet – im Gegensatz zur Inszenierung aus dem Jahr 1997 – unter der Regie von Peter Wagner statt.

Zusammenfassend kann im Zuge eines Vergleichs zwischen dem Bühnenwerk von 1997 und dem mehr als zehn Jahre späteren Zeitpunkt seiner Verfilmung auf eine verstärkte Betonung realpolitischer Bezüge im Film verwiesen werden. Am Beispiel der visuellen Umsetzung der Grenze kann gezeigt werden, dass die Theaterinszenierung im OHO hauptsächlich den stilisierten Grundton und den allegorischen Gehalt des Werkes aufgreift und umsetzt. Davon abzugrenzen ist der Wagner-Spielfilm von 2008, eine genaue Abhandlung des Verhältnisses zwischen der Binnenwirklichkeit des Films und der realen zeitgenössischen Ebene würde hier jedoch zu weit führen.

Beiden Umsetzungen der Texte gemeinsam jedoch scheint die Suche nach einer adäquaten bildlichen Umsetzung des abstrakten Prinzips der Grenze zu sein. Diese Grenze wird in beiden Fällen interpretiert als ein Feld der Anziehung und als ein von träumerischer Langsamkeit geprägter Zufluchtsort inmitten zeithistorischer Umwälzungsdilemmata.

3. "Theater am Ort"¹: Dramaturgie des Verharrens

3.1. Einleitung

„In einer wirklich schönen Stadt lässt es sich auf Dauer nicht leben: Sie treibt einem alle Sehnsucht aus.“²



Abbildung 3: Hauptstraße von Oberwart, festgehalten auf der Homepage Peter Wagners

Die Theaterarbeit Peter Wagners zeichnet sich aus durch eine konsequente Hinwendung zur Region des Burgenlandes. Der äußere Schauplatz der Inszenierung steht folglich in direkter Beziehung zur thematischen Ausrichtung des Stückes. Die Wahl des Aufführungsortes bestimmt das Stück bereits ab dessen

¹ Peter Wagner, *Zu meiner Person, Kopftücher 1-4*, http://www.peterwagner.at/html/peter/peter_kopftuecher.htm, 5.09.2008, 09:03.

² Elias Canetti, *Die Provinz des Menschen*, Frankfurt am Main: Fischer, 1972, S.137, zitiert in: Peter Wagner, *Burgenland. Eine Farce.*, Regiebuch, Oberwart, 1991, S.1.

³ Peter Wagner, *Zu meiner Person, Kopftücher 1-4*, a.a.O., 5.09.2008., 09:06.

Entstehungsphase.

Peter Wagner bezeichnet sein Inszenierungskonzept als Praxis des „Theaters am Ort“³. Solcherart betreibt er eine stetige Auseinandersetzung mit der aktuellen Mentalität in der südburgenländischen Provinz. Im Vordergrund der Arbeit stehen die politisch motivierte Reflexion historischer Ereignisse und die Suche nach Spuren der Vergangenheit in der zeitgenössischen Realität. Kollektive Geschichtstraumen stellen sich in seinen Dramen dar als ein beklemmender Cocktail aus privater figuraler Verstrickung und überpersonellem Leid. Die beiden Stücke *Oberwart. Mon amour.* und *März. Der 24.* legen jeweils Zeugnis ab von dem Versuch der Thematisierung zweier – voneinander zeitlich getrennter – regionaler Katastrophen, die ihre Wurzeln in einer faschistoiden Ideologie vor Ort haben.

Die Inszenierungen Peter Wagners schöpfen ihre Legitimation und ihre szenische Kraft aus der Abarbeitung an den Wunden jener Region, in welcher sie geschaffen werden und welcher sie ihre Entstehung verdanken.

Peter Wagner etabliert in den 1990er Jahren somit ein Theaterkonzept, das die thematische Bindung an den Ort seiner Entstehung zu einem dramaturgischen Prinzip erhebt. Das Theaterverständnis Wagners impliziert die Frage nach den Möglichkeiten der Einpassung einer Inszenierung nicht nur in die Geschichte und die Befindlichkeiten der Region, sondern mitunter auch in dessen landschaftliche und architektonische Strukturen. Unter Wagners künstlerischer Bearbeitung wird der Ist-Zustand der Region auf seine ideologische Substanz und seine grundsätzlichen Ressourcen des Zusammenlebens hin überprüft. Dadurch soll ein theatrales Produkt entstehen, welches in jedem Moment seines Vollzuges auf die Mentalität seines Entstehungsortes verweist.

Peter Wagner verfolgt mit seiner Theaterarbeit das Ziel, den Entstehungsort seiner Stücke in den Diskurs des Dramas hinein zu verlegen. Dieses Prinzip bedeutet unter anderem die Überführung tagespolitischer Debatten in die performative Welt des Theaters. *Burgenland. Eine Farce.* wird 1991 im Offenen Haus Oberwart uraufgeführt. Stück und Inszenierung lassen sich unter anderem in der Nähe zur theaterhistorischen Tradition eines gesellschaftskritischen Gegendtheaters¹ ansiedeln: In stilistischer Anlehnung an die – von Rudolf Münz bis zu den Anfängen

¹ Vgl. Rudolf Münz, *Theatralität und Theater, Zur Historiographie von Realitätsgefügen*, Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf, 1998.

der Commedia dell'arte nachgewiesene – Theaterkultur einer karnevalistischen Gegenwelt² unternimmt Wagner im Stück *Burgenland. Eine Farce*. den Versuch, zeitgenössische bürgerliche Rezeptionshaltungen mit den Mitteln der Satire und dem Einsatz phantastischer Bühnenelemente gezielt zu unterwandern.

Wagner bedient sich der theaterhistorischen Tradition der Allegorie³, darüber hinaus nimmt er Anleihen an dem Figureninventar der burgenländischen Sage⁴. Beides wird von Wagner eingesetzt als Angelpunkt zur kritischen Fokussierung auf die zeitgenössische regionale Gesellschaft in den 1990er Jahren. Wagner greift in seinem Stück *Burgenland. Eine Farce*. auf alternative theatrale Verfahrensweisen zurück. Er verweist solcherart auf die Geschichte des alternativen Gegentheaters. Diese Theaterästhetik hat ihre Ursprünge in der Commedia dell'arte¹, wird unter anderem im Wiener Volkstheater Nestroys fortgesetzt und baut auf dem karnevalistischen Trick der Maskierung und Überformung zeitgenössisch mächtiger (Polit)akteure auf.² Dadurch ergibt sich eine Taktik des Aufdeckens. Missstände werden durch den Kunstgriff der theatralen Verzerrung bloßgelegt und dem Publikum zur Reflexion angeboten.

Im folgenden Abschnitt werde ich versuchen, Peter Wagners Dramaturgie des „Theaters am Ort“ auszuloten und analytisch aufzuarbeiten. Dabei stellt sich die Frage nach dem Theater als einem Medium des Gedächtnisses. Die Funktion dieses ambitionierten Regionaltheaters liegt darin, zeitgenössische Befindlichkeiten aufzugreifen, narrativ zu gestalten und in der Darstellung auf der Bühne öffentlich zu kommunizieren. Es wird von der Hypothese eines solcherart geschaffenen Potentials

² Vgl. ebd., S.142ff., S.162f.

³ Vgl. Jürgen Hein, *Das Wiener Volkstheater*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991, S.56.

⁴ Vgl. Karoly Gaal, *Angaben zu den abergläubischen Erzählungen aus dem südlichen Burgenland*, Hrsg. v. burgenländischen Landesmuseum Eisenstadt, Eisenstadt, 1965, S.18f., S.120f.

¹ Vgl. Rudolf Münz, *Theatralität und Theater, Zur Historiographie von Realitätsgefügen*, Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf, 1998, S.142ff.

² Vgl. Jürgen Hein, *Theatralität und Theater, Das Wiener Volkstheater*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991, S.55ff.

zur Dokumentation von Zeitgeist ausgegangen. Anhand der ausgewählten Werke soll das Theater Peter Wagners auf seine Substanz als Erinnerungsspeicher geprüft werden.

Peter Wagners Theaterarbeit ist gekennzeichnet durch ein hartnäckiges Verweilen, durch die Recherche vor Ort und die dramatische Auseinandersetzung mit den Problemen der Region. Er betreibt eine Praxis des Ausharrens und wendet sich damit gegen ein Versinken in der überregionalen Bedeutungslosigkeit. Wagners eigenes Urteil über sein Stück *Burgenland. Eine Farce*. kann in diesem Zusammenhang als Leitsatz in Bezug auf die Philosophie des „Theaters am Ort“ wiedergegeben werden. Demnach stellen Wagners Stücke den „Versuch“ dar, „in der eigenen Lächerlichkeit eine existenzielle Wahrheit zu finden, mit der es sich leben lässt.“¹ An dieser Stelle werden noch einmal der Ansatz und das Potential eines konsequenten Vor-Ort Seins deutlich. Die Reserve einer derartigen Vorgehensweise versteht Wagner gleichermaßen zu nutzen und zu kultivieren. Am Ende seiner Inszenierungen steht die Konfrontation des Subjekts mit dem Ort. Wagner charakterisiert den Auftrag der Kunst als eine Disziplin, welche – entsprechend den Regeln der antiken Katharsis – über die Fähigkeit verfüge, sein Publikum aufzurütteln. Basis dieses initiierten Erweckungsvorganges ist für Wagner der Moment des Schmerzes, welcher das Potential zum Erkennen in sich birgt.²

3.2. Oberwart. Mon amour.: Bestandsaufnahme kleinstädtischer Enge

„Der Ort ist kein Ort. Der Ort ist ein Zustand. Und er verändert sich nicht.“³

3.2.1. Politischer Hintergrund und dramaturgischer Zugang

Am 4. Februar 1995 fallen vier Roma aus der Oberwarter Roma Siedlung einem rassistisch motivierten Bombenattentat zum Opfer.⁴ Der in Oberwart lebende Historiker Helmut Samer umreißt in seinem geschichtlichen Werk zur Lage der Roma von Oberwart die öffentlichen Reaktionen des Verbrechens: Samer weist nach, dass

¹ *Im Rampenlicht, Interview mit Peter Wagner*, Regie: Dorothee Frank, ORF-Radio, Ö1, September 1991, genaues Sendedatum und Sendezeit nicht dokumentiert, Sendung auszugsweise zitiert unter: http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/stuecke_bgld_farce.htm., 20.08.2008., 14:56.

² nach einem Gespräch mit Peter Wagner, Waldhäuser 180, 7532 Litzelsdorf, durchgeführt von Raffaella Kappel, Oberwart, am 08.08.2008.

³ Peter Wagner, *Oberwart. Mon amour.*, Manuskript für Bühne, Deutsch Kaltenbrunn, Jänner 1997, S.4.

⁴ Vgl. Helmut Samer, *Die Roma von Oberwart, Zur Geschichte und aktuellen Situation der Roma in Oberwart*, Oberwart: lex liszt, 2001, S.47.

österreichische Politiker und bundesweite Medien daraufhin ihre öffentliche Betroffenheit über den Mord artikulieren. Dem Autor nach wird die mediale und politische Gesellschaft dadurch erstmals in ihrer Gesamtheit aufmerksam auf die vor Ort herrschenden Missstände und damit auf die Tatsache, dass die in Oberwart ansässigen Roma vor dem Attentat massiven sozialen Benachteiligungen ausgesetzt gewesen sind.⁵

Peter Wagners Drama *Oberwart. Mon amour.* feiert 1997 im Offenen Haus Oberwart Premiere. Seine dramatische Auseinandersetzung mit dem Mord an vier Oberwarter Roma ist geprägt durch eine bewusste Abkehr von dem – nun zwei Jahre zurückliegenden – Ereignis auf Ebene der vordergründigen Themenstellung. Auf die Plakativität der künstlerischen Stellungnahme gegenüber einer örtlichen Katastrophe wird nachdrücklich verzichtet. Wagner stilisiert das Ereignis des Attentats zu einem Randphänomen innerhalb seines Dramas. Die dargestellte Szenerie verschließt sich einer plakativen Preisgabe an die Sphäre der lokalen Brisanz, jedoch verknüpft Wagner den Dialog der Hauptfiguren und den Tag des Attentats im Stück. Der Anschlag auf die Oberwarter Roma Siedlung wird so zum Kontrapunkt des Haupthandlungsstranges. Mit soziologischem Gespür für Milieukolorit wird eine fragile Brücke geschlagen zwischen dem historischen Moment des totalen Eklats und den in der fatalen Enge der Kleinstadt gefangenen Bewohnern von Oberwart.

3.2.2. Der zugerichtete Mensch: Figureninventar als Gesellschaftskritik

Das Drama *Oberwart. Mon amour.* ist ein Stück für zwei Personen. Protagonisten sind die Figuren der Margot und des Wanz; die Frau verkörpert eine aus kleinbürgerlichen Verhältnissen stammende Dame mittleren Alters, im Charakter des jüngeren Wanz lassen sich Züge einer Zugehörigkeit zur verwarlosten Unterschicht erkennen. Kern der Handlung ist die flüchtige Begegnung zwischen Margot und Wanz in der nächtlichen Tristesse des Oberwarter Bahnhofes.

Auffallend erscheint die Tatsache, dass Krankheit, Sucht und körperliche Zurichtung der agierenden Personen allgegenwärtig sind. Gemäß den Regieanweisungen ist die Figur der Margot „nach einer Operation auf eine Krücke“¹ gestützt, der Dialog gruppiert sich wiederholt um die Themenfelder der Krankheit und der Verwundung. Das allgegenwärtige Motiv der körperlichen Versehrtheit ist dabei eng geknüpft an

⁵ Vgl. ebd., S.75 ff.

¹ Peter Wagner, *Oberwart. Mon amour.*, Manuskript für Bühne, Deutsch Kaltenbrunn, Jänner 1997, S.1.

den Standort der Heimat. In der folgenden Textpassage reflektiert Margot ihre Beziehung zu ihrer Heimatstadt Oberwart, welche sie mit Bildern aus dem Bereich des Verfalls assoziiert:

MARGOT: [...] Der Krebs. Aber niemals der eigene. Immer nur der Krebs der anderen. In dem man sich im Flüsterton eingerichtet hat. Parasitär. Wenn jemand über Krebs spricht, wenn irgendwo jemand an Krebs erkrankt ist. Dann ist es immer so, als spräche man über Zuhause. Über Oberwart. [...] Das einzige, worüber man hier gesprochen hat, war der Krebs. [...] ²

An anderer Stelle erinnert sich Margot an ihre Kindheit in der Provinz der Oberwarter Kleinstadt, in welcher sie den gelegentlichen Gewalttätigkeiten des Vaters ausgesetzt war:

MARGOT: Es war mein eigenes Missgeschick. Meine eigene Schuld. Daß er mich an der Nase erwischt hat. Nicht auf der Wange. Das Blut auf dem fast weißen Teppich im Wohnzimmer. Siehst du, auch das noch. [...] Aber es war rasch wieder weg. Schneller jedenfalls als die Schwellung auf der Nase. ¹

Die Konnotation der Heimatstadt mit dem semantischen Feld körperlicher Versehrtheit gipfelt bereits im ersten Drittel des Dramas in der folgenden prägnanten Erkenntnis der weiblichen Hauptfigur: „Die ganze Stadt ist eine Krankheit.“ ²

Die Erinnerungen an den Diskurs von Krankheit und an Momente der körperlichen und seelischen Zurichtung kennzeichnen die von Margot in monologischer Manier dargebotene Abrechnung mit dem Heimatort ihrer Kindheit und Jugend. Ihre Figur ist durch diese Disposition einer belastenden Vergangenheit bereits zu Beginn des Stückes nachhaltig geprägt.

Die Figur des Wanz lässt sich wie auch die der Margot in den Kontext einer milieubedingten Determination einordnen; folgerichtig unterscheidet sich sein schichtabhängiger Jargon von der Sprechweise seines weiblichen Gegenparts. Die körperlich erlebten, durch den Gegenstand einer Krücke visualisierten, Deformationen der Margot finden ihre Spiegelungen in einer entstellten Redeweise des Wanz. Seine – zwischen Umgangssprache und dialektalen Wendungen angesiedelten – Äußerungen gleiten stellenweise ab in plumpe Gewaltandrohungen:

² Ebd., S.14.

¹ Peter Wagner, *Oberwart. Mon amour.*, Manuskript für Bühne, Deutsch Kaltenbrunn, Jänner 1997, S.15.

² Ebd., S.10.

WANZ: [...] Lassen Sies besser nicht draufankommen! Weil da hört Sie kein Mensch, und wenn Sie noch so laut schreien. Und wenn Sie auch jemand hört, wird Ihnen trotzdem keiner helfen. Im Klartext. Da, schauS Ihnen die Händ einmal an, schauS genau hin.³

Der von Wanz benutzte Soziolekt dokumentiert seinen Hintergrund. Seine auf die obige Androhung folgenden Ausführungen geben Aufschluss über seine ideologische Ausrichtung:

WANZ: Zuwas habenS denn Angst vor mir? Ich bin ein Prolet ... Kommt sicher nicht oft vor, dass einer wie ich Ihnen übern Weg laufen tut. WollenS mich nicht ein bisserl studieren? So als einer von die kleinen Leut, die was einer nach dem anderen absandeln. Und die alle schon so deppert sind, daß sie den Haider wählen gehn. Ich gebs ja zu, ich geh auch den Haider wähln.¹

Die von Wanz verwendete Umgangssprache ist stellenweise gekennzeichnet durch eine Außerkraftsetzung der standardsprachlichen Syntax. Hier lassen sich direkte Bezugspunkte nachweisen zur Tradition des Neuen Volksstücks, welches sich unter anderem durch eine milieubezogene Figurensprache konstituiert.² Auch im Hinblick auf die Reduktion der Szene auf ein Minimum an Akteuren ergeben sich Parallelen zwischen Peter Wagner und Vertretern des modernen Volksstücks.³

In der Rede des Wanz lässt sich gehäuft eine Ersetzung des Nominativs durch den Dativ nachweisen. Dieses grammatikalische Verfahren als Dokumentation eines schichtspezifischen Figurenhintergrunds wird bereits in einer 1978 publizierten Dissertation des Autors Thomas von Dach als eine gezielt gesetzte sprachliche „Deformation“ bezeichnet und als ein Merkmal des Neuen Volksstück kategorisiert.⁴ Als ebenso charakteristisch für die Vermittlung von schichtenabhängigem Sprachgebrauch erachtet der Autor Thomas von Dach das syntaktische Prinzip der doppelten Verneinung⁵, welches sich auch im Text des Wanz wieder finden lässt: „Ich lass mich von überhaupt niemandem nicht diskriminieren.“⁶

In *Oberwart. Mon amour.* stellt Wagner die Koppelung des Menschen an die unmittelbare Umgebung der Kleinstadt in den Mittelpunkt, in diesem Sinne kann das Werk in die Tradition des Neuen Volksstückes eingereiht werden. Die Redeweise vor

³ Ebd., S.23.

¹ Peter Wagner, *Oberwart. Mon amour.*, Manuskript, Deutsch Kaltenbrunn, Jänner 1997, S.23f.

² Vgl. Thomas von Dach, „Das moderne Volksstück“, Diss. Zürich, 1978, S.106.

³ Vgl. ebd. S.57.

⁴ Ebd., S.65.

⁵ Vgl. ebd. S.83.

⁶ Peter Wagner, *Oberwart. Mon amour.*, a.a.O., S.21.

allem des Wanz ist eng verknüpft mit seinem heimatlichen Umfeld, sie erscheint im Gegensatz zur tendenziell synthetischen Figurensprache in *Lafnitz. Ein Stück.* und in *Die Eiserne Grenze* weder stilisiert noch selbstreflexiv.

Wagner etabliert seine Dramenfiguren nachdrücklich als gesellschaftlich Gezeichnete, er übt Kritik an den mangelnden Entfaltungsmöglichkeiten des Menschen innerhalb der Provinz. Die Annäherung zwischen den Protagonisten ist von lapidarem Charakter, die Spannung des Dramas speist sich aus der Inkohärenz zwischen den monologisch ausgetragenen Selbstbespiegelungen der Margot und den ungeschickten banalen Interventionen ihres männlichen Gegenparts. Die Ungleichheit der Charaktere evoziert eine Ausweglosigkeit der dramatischen Anordnung; die stagnierende Konversation zwingt die Figuren zum Verharren:

WANZ: Naja, ich meine, es kommt ja nicht allzu oft vor, dass um diese Zeit da jemand sitzt bei der Kälten. WollenS nicht mit reinkommen , einen ordentlichen Grog saufen, damit Ihnen wieder warm wird [...].

MARGOT: Danke, mir ist nicht kalt.

WANZ: Bittschön, wollt Ihnen ja nicht zu nahe treten.

MARGOT: Dann tun Sie es auch nicht.

WANZ: Aber wieso sitzenS wirklich da, gnä Frau?

MARGOT: Weil ich eben dasitzen will, aus basta.

WANZ: Aha, na dann. Ist ja einem jeden sein Recht. Geht mich ja nix an.¹

Die Protagonisten des Dramas stellen Existenzen am Rande einer kleinstädtischen Gesellschaft dar und verweisen gerade in ihrer radikalen Zeichnung als „Outcast“² auf den Zustand der Gesamtheit der kleinstädtischen Provinz, aus welcher sie hervorgehen. Die Figuren verkörpern den Parade- und Extremfall der charakterlichen und körperlichen Versehrtheit, in diesem Sinne fungieren sie als Typen und Vertreter der zeitgenössischen Gesellschaftsordnung

Im Anschluss an diese Ausführungen werde ich im Folgenden auf die Darstellung kleinstädtischer Enge eingehen, welche im Stück *Oberwart. Mon amour.* stets mit dem Zustand der dramatischen Figuren verwoben ist.

3.2.3. Die kleinbürgerliche Welt im Spiegel der Erinnerung

¹ Peter Wagner, *Oberwart. Mon amour.*, Deutsch Kaltenbrunn, 1997, S.17.

² Der Begriff des „Outcast“ wird von Thomas von Dach im Zuge einer Analyse der Dramen des Volksstückautors Franz Xaver Kroetz verwendet. Der Terminus markiert bei Thomas von Dach die gesellschaftliche Randexistenz der Figuren in den Dramen des Volksstückautors Kroetz. Der Begriff lässt sich ebenso anwenden auf die von Peter Wagner entworfenen Figuren des Stücks *Oberwart. Mon amour.*

Vgl. Thomas von Dach, „Das moderne Volksstück“, Diss. Zürich, S.57.

Gemäß den Anweisungen Peter Wagners im Manuskript befindet sich die Figur der Margot zu Beginn des Einakters allein auf der Bühne, Schauplatz ist der nächtliche Oberwarter Bahnhof, begrenzt von einer öffentlichen Toilettenanlage und dem Bahnhofswirtshaus. In den Regieanweisungen findet sich außerdem eine dezidierte zeitliche Angabe: „Es ist der Abend des 4. Februars 1995.“³ Wagner siedelt sein Stück demnach in der Nacht des historischen Bombenattentats auf die Oberwarter Roma Siedlung an. Das bevorstehende Unheil kündigt sich bereits auf der akustischen Ebene an, in den Didaskalien findet sich des Weiteren der Hinweis auf eine parallel zur Bahnhofs-Szenerie stattfindende Laser-Show auf dem nahe gelegenen Oberwarter Messegelände. Gemäß den Anweisungen des Autors soll dieses Ereignis jedoch auf einer rein akustischen Ebene in die Rahmenhandlung einbrechen, das heißt es

„[...] erklingen an einigen Stellen des Stückes einige Töne, die eine zunächst irritierende Wirkung erzeugen, allmählich aber ein unabdingbar gewordenes Merkmal dieser Nacht darstellen.“¹

Wagner führt seine Überlegung zur Bühnenumsetzung weiter aus, indem er in den Regieanweisungen rät, den Knall der später im Stück stattfindenden Bombendetonation durch die wiederholten Geräusche der Laser-Show bereits akustisch vorzubereiten.²

Margot wartet am Bahnhof auf den letzten Zug, welcher sie aus der Stadt ihrer Kindheit bringen soll. Angesichts ihres sterbenden Vaters ist sie nach jahrzehntelanger Abwesenheit für einen Tag nach Oberwart zurückgekehrt. In einem Monolog entfaltet Margot am Beginn des Dramas die Eindrücke ihrer Kindheit und Jugend in der spießbürgerlichen Welt der Provinz. Dabei ist sie von dem Gefühl eines lebenslangen Gefangenseins am Ort ihrer Heimat erfüllt:

MARGOT: Es ist wie ein Fluch. Ich habe alles wiedererkannt. Alles. Oberwart. Heute früh, zwischen Pinkafeld und Oberwart, war ich noch vorbereitet auf einen Ort, der mir fremd ist. Ich habe alles wiedererkannt. Wie wenig du eine Fremde werden kannst, selbst wenn du es willst. [...]³

³ Peter Wagner, *Oberwart. Mon amour.*, Manuskript, Deutsch Kaltenbrunn, Jänner 1997, S.1.

¹ Peter Wagner, *Oberwart. Mon amour.*, Manuskript, Deutsch Kaltenbrunn, Jänner 1997, S.1.

² Vgl. ebd..

³ Ebd., S.4.

Der Moment des Wiedererkennens des einstmaligen Vertrauten wird nicht als ein Moment der Erlösung in die Handlung eingefügt. Die Rückführung an den Ort der Kindheit gerät in Wagners dramatischer Anordnung vielmehr zu einem persönlichen Desaster.

Der Monolog der Margot bietet einen Rückblick auf deren fatales Dasein in der kleinstädtischen Provinz, die herrschende Enge drückt sich aus durch die sprachlichen Beschreibungen des kleinbürgerlichen Interieurs, wie im folgenden Textausschnitt gezeigt werden soll. Der Blick ins Private des Spießershaushalts gibt die Beschränktheit der geistigen Lebenswelt seiner Bewohner preis; der solcherart präparierte Innenraum wird zum Inbild für Standesdünkel und spartanischen Besitzfetisch. Selbst bewusst gewählte Variationen täuschen nicht über das Ewiggültige des eingefrorenen Arrangements hinweg. Die Figur der Mutter wird zum Ziel der Anklage ihrer Tochter. Im Dialog spricht Margot in der 3. Person von der Mutter als einer typischen Vertreterin ihrer Generation und Region:

MARGOT: Das Zimmer, das zwanzig Jahre lang mein Zimmer war, ist jetzt das Gästezimmer. Hier kannst du schlafen, hat sie gesagt. Neue Tapeten mit großem Muster. Neue Vorhänge. Sie hat schon immer das große Muster geliebt. Neue Vorhänge. Der Kasten auf der anderen Seite des Zimmers. Der Tisch neben dem Kasten an die Wand geschoben. Ein gläserner Aschenbecher auf der Tischdecke. Ein Sessel neben dem Tisch. Als gehörte er gar nicht dazu. Ein unnötiger Luxus. Nur das Nötigste. Alles hergerichtet, um **nicht** darin zu wohnen.¹

Die Bild eines von Starre und Pedanterie dominierten Innenraumes wird dem Zuschauer nicht szenisch vorgeführt, sondern entspinnt sich entlang des Monologs der Margot. Diese epische Verfahrensweise in der Gestaltung von Szenarien weist eine formale Parallele auf zur Dramaturgie des Stücks *Die Eiserne Grenze*. Wie bereits nachgewiesen, wird hier der Handlungsspielraum der Figuren in den Bereich des Möglichen verlegt. Die Reflexionen der Margot, welche vor allem an den Anfang des Stückes – noch vor den Auftritt des Wanz – gelegt sind, ähneln folglich in ihrer narrativen Struktur dem Drama *Die Eiserne Grenze*. Ein Gegensatz dieser beiden analog epischen und anti-dramatischen Konzeptionen besteht jedoch auf Ebene der inhaltlichen Bedeutung: Während die Figur der Margot in einem epischen Vortrag auf ihre Kindheit zurückblickt, ist die erzählerische Darbietung der Figuren im Stück *Die Eiserne Grenze* darauf angelegt, potentielle Möglichkeiten aufzuzeigen, die in der Bühnenrealität der Rahmenhandlung uneingelöst bleiben.

¹ Peter Wagner, *Oberwart. Mon amour.*, Manuskript, Deutsch Kaltenbrunn 1997, S.2.

Die Figur der Margot ist positioniert an der Schwelle zwischen Heimat und Fremde, nach langer Zeit der Abwesenheit kehrt sie zurück an den Ort ihrer Jugend und Kindheit. Der Blick, mit welchem sie sich der Stadt annähert, ist seit jeher der kritische Blick einer Fremden, gleichzeitig kann sie sich jedoch einem belastenden Gefühl der Zugehörigkeit nicht entziehen.

Während Margot die Zustände ihres Heimatortes in der anklagenden Reflexion als angreifbar etabliert, fungiert Wanz als ein Inventar dieses Ortes. Er ist der Kleinstadt eingeschrieben und kann daher als den Zuständen inhärent interpretiert werden.

Die zeitgenössische Situation vor Ort erlebt der Autor Peter Wagner als eine höchst problematische, folglich kann die im Stück dargestellte Auseinandersetzung mit der Region nur eine schmerzhaft, von Verwundungen getragene sein.

Der Ort Oberwart fungiert als ein willkürlicher Ausgangspunkt der persönlichen Zu(grunde)richtung und wird damit auch zum übergreifenden Symbol für die erzwungene Einpassung des Menschen in sein Umfeld.

Ausgehend vom Zimmer ihrer Eltern entwickelt Margot ein Gefühl der Abneigung gegen ihre Heimat, welches letztlich als metaphorisch aufgefasst werden muss, da dieses Gefühl des Ekels eine nicht näher definierbare Gesamtheit von Welt meint, wie das folgende Zitat zeigt:

MARGOT: Das Ausland ist immer die Schweiz. [...] Ich hasse die Schweiz. Ich würde niemals in der Schweiz leben. [...] Ich hasse München genauso. Ich hasse jeden Ort der Welt.¹

Die Aussagen der Margot erfahren im Textfluss eine Steigerung, welche schließlich in einem eingestandenen Hassgefühl der gesamten Welt gegenüber gipfelt. Die persönliche Problematik der weiblichen Hauptfigur ist stets geknüpft an eine Verarbeitung des kollektiven Traumas einer durch einen Bombenanschlag zugrunde gerichteten Heimat.

3.2.4. Die historische Katastrophe im Drama: Einbruch und Randphänomen

Der Dialog gewinnt im Verlauf des Stückes an Dynamik und gruppiert sich um die wechselseitige Ankündigung sexueller Absichten auf den jeweiligen Gegenspieler. Die Protagonisten entscheiden, gemeinsam die Bahnhofstoilette aufzusuchen. Analog zu den Figuren aus dem Stück *Die Eisernerne Grenze* steht auch hier die

¹ Peter Wagner, *Oberwart. Mon amour.*, Manuskript, Deutsch Kaltenbrunn 1997, S.8.

ausweglose Suche nach einem gemeinsamen Ort als einem Nullpunkt der zwischenmenschlichen Begegnung im Raum. Während der Mann und die Frau in *Die Eiserne Grenze* eines solchen Ortes des physischen Aufeinandertreffens nicht gewahr werden, kann im Drama *Oberwart. Mon amour.* der geeignete Ort für den sexuelle Akt im Rahmen eines tristen Arrangements gefunden werden:

MARGOT: Reden Sie nicht lange. Wo stellen Sie es sich vor.

WANZ: ... Ein Platz lässt sich immer finden.

MARGOT: Ich habe gefragt: wo. Wo konkret.¹

Der darauf folgende Abgang der Akteure in Richtung der öffentlichen Toilette bedeutet einen abrupten Szenenwechsel.

Im nächsten Bild befinden sich Margot und Wanz wieder am gewohnten Schauplatz des Stückes auf einer Bank auf dem Oberwarter Bahnhof. Der Monolog der Margot und der Schlaf des Wanz werden durch den Knall einer Explosion abrupt unterbrochen:

MARGOT: Was war das?

WANZ: Nix war das. Das war ein Böller.²

Der in die dramatische Rahmenhandlung einer Mann/Frau-Begegnung verlegte historische Oberwarter Bombenanschlag auf die nahe gelegene Roma Siedlung löst im Drama bei den Protagonisten zwar ein kurzes Aufhorchen aus, wird jedoch mit banalen Erklärungsmodellen wieder aus der Welt des Stückes transportiert. Wagner verquickt in seinem Drama die historische Oberwart-Katastrophe mit einem Mann/Frau-Sujet. Beiden Erzählsträngen gemeinsam ist der Ort Oberwart als Sinnbild einer übergeordneten Tragödie. Der Historiker Helmut Samer macht in seinem geschichtlichen Werk über die Situation der Roma von Oberwart die Diskrepanz ersichtlich zwischen den öffentlichen Reaktionen auf den Anschlag in überregionalen Medien und dem Echo, welches der Vorfall in der ansässigen Bevölkerung nach sich zieht. Samer weist nach, dass Bundespolitiker unmittelbar nach dem Anschlag wiederholt ihre Betroffenheit über das tragische Geschehen kundtun.³ Autoren lokaler Bezirksblätter und regionale Politiker dagegen fühlten sich bemüßigt, die den Roma zugesicherten Hilfsmaßnahmen gegenüber einer neidvoll

¹ Peter Wagner, *Oberwart. Mon amour.*, Manuskript, Deutsch Kaltenbrunn 1997, S.25.

² Ebd., S.33.

³ Vgl. Helmut Samer, *Die Roma von Oberwart, Zur Geschichte und aktuellen Situation der Roma in Oberwart*, Oberwart: lex liszt, 2001, S.79.

aufgebrachten Oberwarter Bevölkerung vermittelt beschwichtigender Erklärungen zu legitimieren.⁴ Das 1997 entstandene Drama *Oberwart. Mon amour.* kann insofern interpretiert werden als lose Anspielung auf die – von Peter Wagner öffentlich deutlich kritisierten – Defizite der Oberwarter Bevölkerung im Umgang mit der Katastrophe.⁵

Die Bühne verschließt sich in ihrer Schlichtheit¹ einer eindeutigen Referenz an den politischen Mord von 1995. Rezensionen zur Uraufführung lassen Rückschlüsse zu auf den Gestus der Inszenierung: In einer Zeitungskritik wird der Inszenierung durch Regisseur Wilhelm Pellert eine Konzentration auf die Kraft der Figurensprache attestiert.² Die unpräzise und extreme Begegnung der dramatischen Figuren wird folglich zum Index einer am Tatort Oberwart wurzelnden Psychopathologie der Bevölkerung. Der Einbruch der detonierenden Bombe in die Rahmenhandlung des Stückes wird gesetzt als Referenz an die geschichtliche Tragödie und an das Publikum. Innerhalb des Dramas jedoch wird der Bombenanschlag reduziert zu einem akustischen Gespenst an der äußersten Grenze der Protagonisten-Wahrnehmung. Text und Inszenierung widmen sich dem zeitgenössischen Problem der Ausblendung realer Handlungschancen angesichts der Katastrophe. Das Drama ist geprägt von einer Ästhetik der Reduktion und des Rückzuges, das karge Bühnenbild des Oberwarter Bahnhofs verweist insofern auf die Leerstelle der am Rande der Stadt liegenden Roma Siedlung. Der Dialog der Figuren kreist vordergründig um persönliche Verletzungen, behält jedoch durchgängig die Gesamtheit des geistigen Umfeldes im Blick, aus welchem jene gebrochenen Existenzen hervorgehen.

3.3. Exkurs: Filmische Referenzen in den Beziehungsdramen Wagners

⁴ Vgl. Helmut Samer, *Die Roma von Oberwart, Zur Geschichte und aktuellen Situation der Roma in Oberwart*, a.a.O., S.83.

⁵ Vgl. Peter Wagner, *Festvortrag zur Eröffnung des neuen Offenen Hauses Oberwart*, Rede vom 25. Oktober 1997, <http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/kommentare.htm>, 09.08.08, 11:38.

¹ Vgl. Annemarie Klinger, "Zwei beschädigte Menschen in nächtlichem Bahnhof" in: *NEUE ZEIT*, 62.Jg. Nr.58, vom 13. April 1997, in Auszügen zitiert unter: http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/stuecke_oberwart.htm, 09.08.2008, 11:41.

² Vgl. Renate Wagner, "Von den Stigmatisierten", in: *NEUES VOLKSBLATT*, 129.Jg., Nr.85, S.14, in Auszügen zitiert unter: ebd., 09.08.2008, 11:46.

³ Vgl. Definition der „War Romances“ als Genrebezeichnung von Liebesgeschichten vor dem Hintergrund des Krieges bei Daniel Lopez, *Film by Genres*, Jefferson: Mc Farlan, 1993, S.13.

3.3.1. Beziehungsdrama und Politfall: Vorbild eines filmischen Genres

In zwei der bisher bearbeiteten Dramen Wagners finden sich Passagen, welche auf einen intermedialen Diskurs abzielen. In den Stücken *Die Eiserne Grenze* und *Oberwart. Mon amour.* finden sich im Dialog wiederholte Anspielungen auf das klassische filmische Schema von realpolitisch aufgeladenen Mann-Frau-Konstellationen.³ Die Protagonistin des Stücks *Die Eiserne Grenze* erinnert im Verlauf des Dramas wiederholt an ihre Vorliebe für „alte Kriegsfilme“, welche sie als die „in Wirklichkeit schönsten Liebesfilme“¹ bezeichnet.

Dieses Zitat kann als exemplarisch gewertet werden für die Auseinandersetzung mit dem Medium des Kinos in Wagners Beziehungsdramen *Oberwart. Mon amour.* und *Die Eiserne Grenze*. In beiden Texten lässt Wagner die weibliche Hauptfigur in einem zwischen Melancholie und Spott angesiedelten Grundton auf die Mechanismen des Films Bezug nehmen. Peter Wagners Dramen ironisieren die klassische filmische Dramaturgie der Liebesbegegnung, indem sie die tradierten Erzählstrukturen der „War Romances“² selbst zum Gegenstand der Reflexion erheben.

Die Beziehungsdramen *Die Eiserne Grenze* und *Oberwart. Mon amour.* verfügen über ein reduziertes Figureninventar: Es handelt sich um Zwei-Personen-Stücke, welche jeweils einen weiblichen und einen männlichen Protagonisten vorsehen. Strukturell bauen die Dramen auf der klassischen Dramaturgie des politischen Liebesfilms auf, selbst wenn in Dialogführung und Handlungsverlauf bereits die Absagen an eben diese Bauweise angelegt sind. Die Theatertexte basieren auf formaler Ebene auf einer Verbindung zwischen einer politisch katastrophalen Grundsituation einerseits und der individuellen Begegnung zwischen den gegengeschlechtlichen Hauptakteuren andererseits. In Wagners Dramen fungiert die (Liebes)begegnung der Protagonisten als zentraler Handlungsstrang. Insofern weisen die Stücke in ihrer thematischen Ausrichtung und in ihrer Baustruktur deutliche Bezugspunkte zum filmischen Genre des Liebesfilms auf.³

Anhand des folgenden Zitats lässt sich die realpolitische Grundstruktur nachvollziehen, welche in den Werken Wagners von der frei erfundenen

¹ Peter Wagner, *Die Eiserne Grenze*, Manuskript, Deutsch Kaltenbrunn, 1997 o.S.

² Daniel Lopez, *Film by Genres*, Jefferson: Mc Farlan, 1993, S.13.

³ Vgl. Anette Kaufmann, *Der Liebesfilm, Spielregeln eines Genres*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2007, S.55f.

⁴ Peter Wagner, *Die Eiserne Grenze*, a.a.O.

Liebesgeschichte überlagert wird. Der Dialog im Stück *Die Eiserne Grenze* gruppiert sich um die im Drama in naher Zukunft stattfindende Öffnung der Grenze zwischen dem Ostblockstaat Ungarn und dem in der westlichen Welt verankerten Südburgenland:

ER: Du kannst vieles wollen. Du kannst alles wollen, die ganze Welt. Geh hin und nimm sie. Die Regale in eurem Geschäft sind voll. Sie treten über vor Vollheit.⁴

Der Kommentar des männlichen Protagonisten lässt auf eine vom Autor beabsichtigte Problematisierung des Ost/West-Gefälles angesichts einer anstehenden Öffnung der Ostgrenzen schließen. Der Dialog kreist wiederholt um den vom kapitalistischen Westen ausgelösten Warenfetisch, welcher auch die östliche Seite der Grenze längst erfasst hat. Das Stück *Die Eiserne Grenze* wird 1997 im südburgenländischen Oberwart uraufgeführt und kann insofern als eine Aufarbeitung des einige Jahre zurückliegenden historischen Mauerfalls gesehen werden.

Dieser Zugang eines politisierten Regionaltheaters kann ebenso nachgewiesen werden im Drama *Oberwart. Mon amour*. Auch hier handelt es sich um eine Koppelung des Beziehungssujets an die realpolitische Situation. Der Dialog zwischen der gescheiterten Margot und dem alkoholisierten Wanz auf dem nächtlichen Oberwarter Bahnhof wird kontrapunktisch untermauert von der historischen Tragödie des Bombenattentats in der nahe gelegenen Oberwarter Roma Siedlung.

Beiden Werken gemeinsam ist folglich die Auseinandersetzung mit aktuellen politischen Ereignisfällen anhand einer frei erfundenen Begegnung zwischen Mann und Frau. Die dramatischen Personen verkörpern typische Positionen innerhalb des jeweiligen sozialpolitischen Konflikts. Im Stück *Die Eiserne Grenze* sind die Charaktere kenntlich gemacht als Allegorisierung von östlicher und westlicher Welt; das Stück *Oberwart. Mon amour* setzt seine Figuren als Vertreter gesellschaftlicher Schichten in Szene.

Diese Konstellation einer Verzahnung von intimer Begegnung und kollektiver Katastrophe lässt sich ebenfalls nachweisen im 1956 entstandenen Film *Hiroshima, mon amour* in der Regie von Alain Resnais.¹

Wagners Drama um die Detonation einer Bombe in der Oberwarter Roma Siedlung setzt bereits im Titel auf die Aktivierung eines intermedialen Diskurses. Sowohl im Titel des Films als auch in dem des Dramas zeichnet sich das Strukturschema des

¹ Vgl. *Hiroshima, mon amour*, Regie: Alain Resnais, VHS-Video, 85 min., Frankreich/Japan: Argos Film, Como Films, Daiei Studios, Pathe Entertainment, 1958.

jeweiligen Werkes ab. Oberwart und Hiroshima sind Ortsbezeichnungen, welche im kollektiven Gedächtnis mit einer realen Katastrophe verbunden sind. Der zweite Teil der Titel distanziert sich dagegen vom realen Politikum: Er kündigt die – in die Rahmenhandlung der historischen Tragödie verlegte – Geschichte einer Liebesbeziehung an.

In den Theatertexten Wagners jedoch erfolgt durch die Dialogführung eine mehrfache Brechung der tradierten Liebesbegegnung. Die filmischen Referenzen im Dialog sind als Anspielungen auf Klischees konzipiert, welche mit dem Film als Unterhaltungsmedium und Industriezweig verbunden sind. Die gedoppelte Rahmenhandlung der Oberwart-Tragödie und der Begegnung der Protagonisten auf dem Bahnhof wird relativiert durch eingestreute Verweise auf die illusionistische Welt des Kinos. Wagner betont den Moment des Synthetischen herkömmlicher filmischer Erzählstrukturen, indem er die Realität der Dramenhandlung und die Faszination des Filmischen fortwährend gegeneinander ausspielt:

MARGOT: Es war das Kino, das mich verdorben hat. Das mich so inszeniert hat, wie ich heute bin.
Das mich mit allen unerfüllbaren Sehnsüchten liegen hat lassen wie ein Stück Fleisch auf nasser Straße.
Das Kino ist der schlimmste Betrug an der Seele der Heranwachsenden.
Hiroshima. Mon amour.¹

Die oben zitierte Textstelle deutet auf einen kontrapunktischen Umgang mit dem Medium des Kinos: Durch die wiederholten Bezugnahmen der Margot auf ihre Erfahrungen mit der Welt des Films hebt sich die darzustellende Tragödie in der Oberwarter Roma Siedlung deutlich ab von den sprachlichen Abschweifungen in die illusionistische Welt des Kinos. Die filmischen Referenzen dienen folglich als eine Folie, vor denen das historische Moment des Stücks in seiner Radikalität nachdrücklich zutage treten kann.

3.3.2. Oberwart/Hiroshima: Bilder einer Zerstörung

Peter Wagner befragt in seinem Drama *Oberwart. Mon amour.* die Wurzeln der Bombenkatastrophe von Oberwart; er unternimmt eine kritische Annäherung an die Lebenswelt der Oberwarter, deren Existenzen durch den politischen Mord in nächster Umgebung in gleichem Maße betroffen sind, wie sie davon unberührt scheinen.

¹ Peter Wagner, *Oberwart. Mon amour.*, Manuskript, Deutsch Kaltenbrunn 1997, S.16.

Durch die Wahl des Titels seines Stücks etabliert er einen intermedialen Diskurs; der Verweis auf den Film *Hiroshima, mon amour* aus dem Jahr 1956 ist konzipiert als eine ästhetische Analogie. Unter Rückgriff auf die Filmgeschichte gelingt so eine Verschmelzung von zeitlich und geographisch getrennten historischen Katastrophen zu einer übergreifenden Frage nach den Prinzipien der Zugrunderichtung von Schauplätzen und Menschen.

MARGOT: Oberwart. Hiroshima. [...] Jeder Ort der Welt hat seine eigene intakte Verwüstung.¹

In Wagners Stück korreliert die Beziehung der Protagonisten auf zeitlicher und örtlicher Ebene mit dem Bombenattentat. Der Schauplatz des Stücks und der Tatort der Oberwarter Roma Siedlung liegen so nahe beieinander, dass der Lärm des Anschlags seinen akustischen Niederschlag im Stück findet. Die Detonation der Bombe wird im Stück von den Protagonisten kurz kommentiert.

Der um 1959 entstandene Film *Hiroshima, mon amour* des französischen Regisseurs Alain Resnais weist eine Erzählstruktur auf, innerhalb derer die historische Katastrophe der Atombombe in Rückblenden ins filmische Geschehen einbricht. Auch im Film liegt in der Begegnung zwischen einem Mann und einer Frau das Kernstück des Werkes, doch wird bereits in der ersten Sequenz deutlich, dass der Bombenangriff auf Hiroshima bereits einige Jahre zurückliegt.² Die Handlung gruppiert sich um die Liebesbegegnung zwischen einem Japaner und einer Französin, welche einander Jahre nach der Katastrophe in Hiroshima zum ersten Mal begegnen. In den Brennpunkt der Erzählführung wird folglich die Vergangenheit der Französin gerückt; ihre Geschichte einer zerstörten Jugend in einer französischen Kleinstadt und des traumatischen Verlusts des Geliebten im Zweiten Weltkrieg korreliert mit dem Ort Hiroshima als Schauplatz der Rahmenhandlung. Die Erzählung von Marguerite Duras, welche die Vorlage für den Film bildet, verlegt den Fokus der Handlung auf die persönliche Tragödie der Protagonistin, die in jüngerer Vergangenheit verwüstete Stadt Hiroshima wird so zu einem ästhetischen Sinnbild für die totale Zerstörung. Aufgrund dieser Tendenz einer abstrakten Zeichnung menschlicher Versehrtheit etabliert der Film weniger einen politischen Impuls als grundsätzliche anthropologische Überlegungen. In der Regie von Alain Resnais gruppieren sich die Bilder zu einer Montage aus Rückblenden und Einspielungen von

¹ Peter Wagner, *Oberwart. Mon amour.*, Manuskript, Deutsch Kaltenbrunn 1997, S.30.

² Vgl. *Hiroshima, mon amour*, Regie: Alain Resnais, VHS-Video, 85 min., Frankreich/Japan: Argos Films, Como Films, Daiei Studios, Pathe Entertainment, 1958, 1.Sequenz.

dokumentarischem Material der Bombenkatastrophe, welchen jedoch in der Gesamtkomposition ein radikalästhetischer und weniger politischer Wert zukommt. In Peter Wagners Stück *Oberwart. Mon amour.* stehen die persönlichen Schicksale der Protagonisten in einem differenzierten, doch zeitlich und örtlich direkten Zusammenhang zum Bombenanschlag von Oberwart, sodass sein Werk als ein politisches Statement zur zeitgenössischen Situation gewertet werden kann. Die Referenz an den Film von Resnais wird einerseits eingefügt als ein Element der Absetzung gegenüber dessen dramaturgischen Mechanismen und fungiert andererseits als Etablierung einer übergeordneten Ebene, welche über prinzipielle Gesetze der menschlichen Zerstörung nachdenkt.

Thematische Überschneidungen zwischen den Werken ergeben sich vor allem im Hinblick auf die Figurenzeichnung der Frauen. Die Figur der Französin im Film ist ausgestattet mit einem Ballast aus der Vergangenheit; nach dem Tod ihres deutschen Geliebten ist sie in ihrem Heimatort in Frankreich der Kollaboration angeklagt worden. Die Eltern halten die traumatisierte junge Frau jahrelang in einem Kellerverließ unter Verschluss. An der Stelle lassen sich Parallelen zur Figurenzeichnung der Margot aus Peter Wagners Drama ziehen: Das Aufwachsen im kleinbürgerlichen Milieu des spießigen und brutalen Elternhauses kann interpretiert werden als eine Variation des Motives von Gefangenschaft. In diesem Kontext sind auch die folgenden Ausführungen der Margot im Stück zu interpretieren, in welchen sie explizit auf die Story des Films *Hiroshima, mon amour* eingeht:

MARGOT: Die Französin. Sie hat während der Besatzungszeit einen deutschen Soldaten geliebt. Er war ihr erster Liebhaber. Bis man ihn erschossen hat.

[...]

Nach der Befreiung hat man ihr die Haare abgeschoren. Weil sie den Feind geliebt hat. Dann hat sie sich so lange im Keller versteckt, bis ihr die Haare wieder nachgewachsen sind.

Dann ist sie weg von der Stadt.

Mich haben sie nicht geschoren.

Auch ich bin weg. Und nicht mehr gekommen. [...]

Heute nach bin ich zurückgekehrt. [...] Für eine Nacht.

Meinen ersten Liebhaber haben sie nicht erschossen. Der hat es vorgezogen, gleich von selber zu gehen. [...]¹

Die oben auszugsweise wiedergegebene Textpassage deutet auf eine weitere Gemeinsamkeit zwischen den Heldinnen des Dramas und des Films: Beide verbindet

¹ Peter Wagner, *Oberwart. Mon amour.*, Manuskript, Deutsch Kaltenbrunn 1997, S.30.

die Flucht aus der Stadt, welche Erinnerungen an die traumatische Vergangenheit in sich birgt. In Wagners Stück findet eine Rückkehr der Margot zu den Wurzeln ihrer Traumatisierung, dem Ort Oberwart, statt. Die direkte Konfrontation der Protagonistin mit dem Ballast ihrer Jugend kann als politisches Programm gewertet werden: Die Wiederkehr der weiblichen Hauptfigur an den Ort ihrer Zerstörung fordert vom Rezipienten die Auseinandersetzung mit dem Schauplatz Oberwart als zumindest potentielle Heimatstadt.

3.3.3. Zusammenfassung: Wagner-Dramen und Liebeskino: Angelpunkt und Abgrenzung

Abschließend möchte ich darauf hinweisen, dass das Aufeinandertreffen von Mann und Frau in den Beziehungsstücken Wagners sowohl in der Substanz der Begegnung als auch im Bewusstsein der Helden vom klassischen Liebesfilm abweicht. Anette Kaufmann definiert für das Genre des Liebesfilms im Kino klassische szenische Versatzstücke. Das Ende der Filme stehe häufig mit den Themenfeldern der tragischen Trennung, des persönlichen Verzichts und des Todes in Verbindung.¹ In Wagners Beziehungsdramen dagegen steht am Schluss eine formelhafte und lapidare Verabschiedung des Liebespaares. In *Oberwart. Mon amour*. bereitet die männliche Hauptfigur ihren Abgang wie folgt vor:

WANZ: Na dann. Es hat mich sehr gefreut. Ich hoffe, Ihnen auch. Beehren Sie uns bald wieder.²

In der *Eisernen Grenze* findet sich ein von steifen Floskeln dominiertes Abschiedsritual, welches die Tradition des Abschiednehmens im Liebes- und Kriegesfilm des Kinos unterwandert:

SIE: Ich muss gehen. Der Film fängt gleich an.
ER: Leben Sie wohl. [...] Auf Wiedersehen.
SIE: Ja. Leb wohl.³

Mit dem Hinweis darauf, dass „der Film gleich anfängt“ statuiert der Autor am Ende des Stückes noch einmal einen Querverweis auf die Bedeutung des Mediums Kino;

¹ Vgl. Anette Kaufmann, *Der Liebesfilm, Spielregeln eines Genres*, Konstanz: UVK 2007, S.102.

² Peter Wagner, *Oberwart. Mon amour.*, Manuskript, Deutsch Kaltenbrunn 1997, S.34.

³ Peter Wagner, *Die Eisernen Grenze*, Manuskript, Deutsch Kaltenbrunn 1997, o.S.

die Verbindung zwischen den Theaterprotagonisten wird durch die Brechung der Illusion mehrfach dekonstruiert.

Wagners Theatertexte evozieren einen intermedialen Dialog, da sie gängige Praktiken des zeitgenössischen und des früheren Kinos gleichermaßen übernehmen und dechiffrieren. Dramaturgische Standardsituationen der libidinösen Verbindung angesichts der historischen Katastrophe werden auf ihre ursprünglichen Konzepte von Zweisamkeit hin überprüft. Die Darstellung auf dem Theater ist geprägt vom gleichermaßen bodenständigen wie alternativästhetischen Duktus des Volkstheaters und grenzt sich ab gegenüber den klassischen Liebeskonzepten des Kinos.

Gleichzeitig lässt sich auf struktureller Ebene eine Übereinstimmung zwischen den „War Romances“¹ des Kinos und den Beziehungsdramen Wagners nachweisen. In beiden Fällen handelt es sich um die Statuierung einer Liebesaffäre vor dem Hintergrund eines kollektiven historischen Traumas.

Analog zur Tradition des Kinogenres liegt Wagners Beziehungsstücken das Konzept der Zweisamkeit zugrunde, welches – wenn auch ironisiert, metaphorisiert und mehrfach gebrochen – Haupthandlungsstrang des politischen Dramas bleibt.

¹ Daniel Lopez, *Film by Genres*, Jefferson: Mc Farlan 1993, S.13.

3.4. Provinz-Theater als Ausdruckskunst: Wider die „pannonische Komödie“¹

„Tiefe ist kein Charakteristikum dieses Landes.“²

3.4.1. Burgenland. Eine Farce. im Bedeutungskern: Heim-Suchung und Sinn-Findung

Die folgenden Kapitel sind angelegt als Ansätze zu einer schlaglichtartigen Analyse des 1991 entstandenen Stückes *Burgenland. Eine Farce*. Dieses Werk Peter Wagners kann eingeordnet werden als eine historisch fundierte, radikal poetisierte Auseinandersetzung mit der Geschichte und Mythologie seiner Heimatregion. Das Theaterstück ist konzipiert als eine Farce in 11 losen Bildern, welche in ihrer unmittelbaren kausalen Ausrichtung nicht aneinander gebunden sind.

Schauplatz, Figuren und innerthematische Schwerpunktsetzungen wechseln von Szene zu Szene, einzig die dramatischen Figuren des Enkels und des Weißen Mädchens treten in annähernd jedem Bild auf und dienen als figurale Klammern des Dramas.

Ausgangsmoment des Stücks ist die Frage des männlichen Protagonisten nach den Ursprüngen seiner Herkunft, was im Kontext der dramatischen Auseinandersetzung mit einer Region im Grenzland stets auch mit der Frage nach der Übertretung von Schwellen verbunden ist:

ENKEL: Und dass ich über Grenzen darüber musste, um in das Unbekannte einzutauchen, war mir von Anfang an klar. [...] ³

Die Hauptfigur des Stückes deklariert sich im ersten Bild als Enkel einer bereits verstorbenen Burgenlandkroatin, welche die Sehnsucht nach dem Land ihrer

¹Maria Awacker/Sabine Schmall, *Theatergeschichte des Burgenlandes, 1921 bis zur Gegenwart*, Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1995, S.278, S.281.

Bei Maria Awacker und Sabine Schmall wird der Terminus der „pannonischen Komödie“ als Definition einer spezifischen Sparte innerhalb des Repertoires zeitgenössischer burgenländischer Theaterfestspiele gebraucht. Explizit taucht der Begriff der „pannonischen Komödie“ in einem Verweis auf das Programm der Schlosstheater Koberdorf im Kontext der Entwicklungsgeschichte des Theaters im Burgenland nach 1946 auf. Der Terminus umfasst konkret die im burgenländischen Koberdorf dargebotenen klassischen Komödien sowie vereinzelt zur Aufführung gebrachte Schwänke. In meiner Arbeit verweist er im Titel in polemischer Weise auf das weite Feld kommerzieller burgenländischer Festspiel- und Unterhaltungskultur, gegenüber dem sich das Theater Peter Wagners abgrenzt.

² Peter Wagner, *Burgenland. Eine Farce.*, Manuskript, Deutsch Kaltenbrunn 1991, S.23.

³ Ebd., S.7.

früheren Heimat im Gesang kroatischer Volkslieder auszudrücken pflegte. Die Figur des Enkels gibt im Prolog an, sich den Gesang der alten Frau in seiner Eigenschaft als verlorenes Erbe angeeignet zu haben. Dieses Vorspiel umreißt den Kern des Dramas als eine gleichermaßen ziellose wie starr konzipierte Suche nach den Grundfesten eines Ortes, welcher sich in den einzelnen Auftritten immer wieder als Trugbild entlarvt.

Die dem Stück vorangestellten Regieanweisungen des Autors erläutern die Aufgabe der vom Enkel auf einer Geige gespielten und gesungenen burgenlandkroatischen Volkslieder. Wagner positioniert die Musik im Werk als einen „Kontrapunkt“¹ zu den einzelnen Bildern. Der Autor positioniert diese dem Text entgegen gesetzte Klangwelt als Referenz an ein verschüttetes kulturelles Geheimnis, welches sich dem Betrachter in jedem Moment seiner Darstellung entzieht. Durch das vorgeschriebene Aufeinanderprallen folkloristischer musikalischer Elemente und einer ihrem Kontext entfremdeten Sprache drängen sich bereits bei der Auseinandersetzung mit dem Dramentext Eindrücke einer grotesken und gleichzeitig phantastischen Bühnenwirklichkeit auf.

Die Figur des Enkels steht im Mittelpunkt dieses Dramas um hysterische burgenländische Befindlichkeiten. Der Protagonist kann interpretiert werden als ein mit dem Erbe seiner Herkunft Überfrachteter; die Suche nach den Ursprüngen seiner Existenz gestaltet sich entsprechend der weit verzweigten, schwierigen Geschichte des Bundeslandes als komplex und diffus. Die anfängliche Entscheidung, eine Reise ins Ungewisse zu wagen, zieht unausweichliche Konsequenzen nach sich: Die Hauptfigur sieht sich in den einzelnen szenischen Ausschnitten konfrontiert mit den grotesken Auswüchsen des Ballastes eines Landes. Die Figur des Weißen Mädchens fungiert im Stück als weiblicher Konterpart des Enkels. Sie repräsentiert die unausweichlich gewordene Heimsuchung von Erbe und Mythos; bereits während ihres ersten Auftrittes deklariert sie sich als eine burgenländische Sagengestalt. Die Figur kann interpretiert werden als die Versinnbildlichung der ersehnten und gefürchteten Rückkehr zu den Wurzeln der burgenländischen und gleichzeitig prinzipiell menschlichen Existenz:

Weißes Mädchen: Du hattest Sehnsucht nach mir. Deshalb durchstreifst du die Wälder. Ich wurde vor vielen Hundert Jahren im Verließ einer Burg lebend eingemauert. Du glaubst mir nicht?²

¹ Peter Wagner, *Burgenland. Eine Farce.*, Manuskript, Deutsch Kaltenbrunn 1991, S.5.

² Ebd.

Der boshaft-sinnliche Charakter der Figur des Weißen Mädchens erklärt sich aus ihrer mythologischen Vergangenheit. In den einzelnen Szenen des Stückes werden die laut Regieanweisungen durch Masken verdeckten Gesichter der handelnden Personen am Ende des Bildes immer wieder ihrer Verkleidung beraubt, unter ihrer Vermummung steckt letztendlich stets das Weiße Mädchen. Der von Wagner im Manuskript vorgeschlagene Einsatz von Masken verweist auf die Einbettung des Stückes in einen theaterhistorischen Kontext der bewussten Abkehr von naturalistischen und realistischen Inszenierungsprinzipien: In der Forschungsliteratur wird der Einsatz von Theatermasken vor allem in der stilisierten Theaterkunst der traditionellen chinesischen und japanischen Rollenspiele sowie im Theater der Commedia dell'arte-Truppen nachgewiesen.¹

Die burgenländische Legendenfigur des Weißen Mädchens² gerät durch das theatrale Spiel mit der Täuschung zur Fädenzieherin der jeweiligen dramatischen Situation. Die einzelnen Figuren des Stückes verwandeln sich unter ihrem durchdringenden und spöttischen Blick zu leblosen Marionetten und typisierten Vertretern historischer Vorfälle. Wagner konzipiert die Figur des Mädchens zum Brennpunkt der burgenländischen Tragik schlechthin.

Den Stationen der tragischkomischen Geschichte des Landes sind die einzelnen Szenen in plakativer Manier zugeordnet. Der Autor konfrontiert seine Rezipienten mit der Lächerlichkeit des tagespolitischen Diskurses ebenso wie mit der Kritik an der burgenländischen Kulturlandschaft. Allen Bildern gemeinsam jedoch ist die Sucht nach der Bloßlegung verschütteter kollektiver Geheimnisse, welche sich eben dadurch legitimieren, dass sie sich einer letztgültigen Festschreibung in jedem Moment ihrer Darstellung entziehen.

Wagner verpackt die Geschichte des Bundeslandes in groteske, alptraumhafte Szenen, welche als poetische Anspielungen auf historische Ereignisse konzipiert sind. Seine Figuren sind angelegt als Allegorien burgenländischer Befindlichkeiten und als typisierende Repräsentanten öffentlicher Akteure. Der Autor bemüht ein für den Rezipienten sperriges System an Chiffren, die Entschlüsselung seiner hermetischen Bühnensprache gestaltet sich als vergebliche Suche nach Blitzlichtern

¹ Vgl. Laura Richards/Kenneth Richards, *The Commedia dell'arte, A Documentary History*, Cambridge/Masachusetts: The Shakespeare Head Press, 1990, S.112f.

² Vgl. Karoly Gaal, *Angaben zu den abergläubischen Erzählungen aus dem südlichen Burgenland*, Hrsg. v. burgenländischen Landesmuseum Eisenstadt 1965 S.18f, S.120f.

in der Landesgeschichte. Letztlich bleibt die Frage nach der Greifbarkeit jeglicher belegbarer Substanz; das Scheitern an der historischen und interpretatorischen Abarbeitung hinterlässt den Eindruck einer essentiellen Flüchtigkeit.

Die Ergebnisse meiner Forschungsarbeiten zum Drama sind demnach als erste hypothetische Ansätze konzipiert.

Im Folgenden soll es darum gehen, den Charakter des Stückes einzufangen anhand der Frage nach stilistischen Merkmalen sowie anhand der exemplarischen Analyse ausgewählter Szenen und Textpassagen. Ziel der Darstellung ist, den Zusammenhang zwischen zeithistorisch brisanten Themenfeldern und ihrer künstlerischen Abrisse in Wagners Drama *Burgenland. Eine Farce*. herauszustellen. Es wird von der Hypothese einer poetischen Verzerrung der burgenländischen Landesgeschichte ausgegangen. Die Ästhetik des Dramentexts und der Inszenierung entsteht aus dem Spannungsfeld zwischen dem realen Politikum als Grundlage der Darstellung und der Wirkungsweise avantgardistischer Theaterpraktiken. Darüber hinaus eignen sich Dramentext und Inszenierung zum Nachzeichnen von wechselseitigen Einflüssen und Abgrenzungsmanövern zwischen der Bühne Peter Wagners und der burgenländischen Theaterhochkultur. Im direkten Vergleich dieser differierenden Konzepte lassen sich Rückschlüsse ziehen auf Positionierung und Selbstverständnis des Theaterkünstlers Peter Wagner.

3.4.2 . Burgenland-Drama als „Ideentheater“¹: Expressionistische Tendenzen im Werk

Burgenland. Eine Farce. setzt sich zusammen aus montierten Szenen der Repräsentation historischer Ereignisse. Sie werden überlagert von mythologischen Ebenen und Fragmenten des tagespolitischen Diskurses. Die verschiedenen Stückebenen durchdringen einander innerhalb der einzelnen Abschnitte. Wagners Figuren dominiert der Gebrauch einer oftmals verkürzten, dem Alltag entfremdeten Sprache. Die szenischen Arrangements erfahren eine synthetische Überspitzung sowie eine polemische Reduktion auf die Essenz ihres Charakters. Diese Prinzipien der Überformung und der typisierenden Darstellung gedanklicher Konzepte lassen sich ebenso nachweisen in den stilistischen Grundtendenzen des deutschen expressionistischen Dramas: Im Vorwort eines 1962 vom Autor Joachim Schöndorff herausgegebenen Werkes zum deutschen Expressionismus wird dem

¹ Joachim Schöndorff, *Deutsches Theater des Expressionismus*, München: Albert Langen/Georg Müller, 1962, S.12.

expressionistischen Drama ein Hang zu „Ungeheuern und Dämonen“ im Hinblick auf dessen Figureninventar attestiert.¹ Die von Wagner erschaffenen Figuren können ebenso als übersteigert gezeichnete, albtraumhaft zugerichtete Typen interpretiert werden, welche der Szenerie einen tragischkomischen Gestus verleihen. Dem Auftritt von Mensch 1 und Mensch 2 im dritten Bild etwa wird folgende Regieanweisung vorangestellt:

„[...] Mensch 1 steckt in der Montur des Freizeitmanikers, Mensch 2, Schnurlimurli genannt, in der türkisfarbenen des Krankenpflegers oder Gipsers. Mensch 1 trägt eine Totenkopf – Badehaube, Mensch 2 eine Haube und einen weißgrünen Mundschutz. Mensch 1 schwingt die Peitsche. Hält eine Leine als Zügel, an der Mensch 2 angebunden ist. Dieser hat seinerseits eine Weinbutte aus schwarzem Plastik am Rücken.“²

Wagners entworfene Figuren knüpfen an reale und zeitgenössische Vorkommnisse in der burgenländischen Provinz an.³ Die vom Autor aufgespürten Tendenzen im Kosmos der Region entladen sich im Entwurf typisierender Bühnenfiguren, welche in ihrer grotesken Darstellung als absolute Veräußerung kritikwürdiger und skandalöser Zustände zu begreifen sind.

3.4.2.1. Bild 6/Bild 8: Diskurspraxis und Festkultur im Kunstraum der Bühne

Die einzelnen Szenen des Werkes changieren zwischen dem Einsatz karikierender Elemente und der Zeichnung einer ins bedrohlich Brutale kippenden Zivilisation. Bild 8 trägt die Übertitelung „Kirtag“⁴ und geht aus von der provinziellen Vergnügungssucht innerhalb des spießbürgerlichen Haushalts; der Fernsehkonsum mutiert zur interaktiven Verfolgungsjagd und endet mit der im Blut der Opfer badenden Ehegattin. Die Szene ist konzipiert als eine Persiflage auf den zeitgenössischen Freizeit- und Wellnesskult sowie auf die innerhalb der Konsumgesellschaft vorherrschende Fadesse, welche zu immer absurderen Betätigungsfeldern der Selbstbestätigung antreibt. Der Ehegatte FUTZI betreibt vom

¹ Paul Pförtner, „Vorwort zum Deutschen Theater des Expressionismus“, in: Joachim Schöndorff (Hrsg.), *Deutsches Theater des Expressionismus*, München: Albert Langen/Georg Müller, 1962, S.22.

² Peter Wagner, *Burgenland. Eine Farce.*, Manuskript, Deutsch Kaltenbrunn 1991, S.19.

³ nach einem Interview mit Peter Wagner, Waldhäuser 180, 7532 Litzelsdorf, durchgeführt von Raffaella Kappel, Oberwart, am 07.07.2008.

Peter Wagner gibt im Gespräch mit mir an, die oben zitierte Textpassage auf einen konkreten, zeitgenössisch brisanten Ärzteskandal im Oberwarter Krankenhaus bezogen zu haben. Konkretere Aussagen zum Vorfall bleiben aus. Auch meine Recherche bezüglich des zeitgenössischen Skandals um einen Oberwarter Primararzt ergeben kein genaues Bild des damaligen Vorfalls: Internetquellen und Zeitzeugen-Aussagen erweisen sich als zu ungenau und spekulativ, um die realpolitische Referenz dieser Szene wissenschaftlich aufbereiten zu können.

⁴ Peter Wagner, *Burgenland. Eine Farce.*, a.a.O., S.58.

Wohnzimmer per Fernbedienung eine groteske Menschenhutz, welche im bejubelten Aufeinanderprallen der am Bildschirm rasenden Autos gipfelt.

FUTZI: Halt, da steht noch eine Hand raus, vorne beim Kotflügel [...] Fünf im zweiten Wagen. Ergibt neun insgesamt. Neun Stück, und keine rührt sich mehr. Der höchste Treffer der letzten Jahre, ich glaube es nicht ...¹

Wagner hinterfragt die regionale Arbeitsmoral und Eventkultur, welche als Legitimation für Enthemmung und Exzess dienen:

PUTZI: [...] Mein Guter, es ist Kirtag. Man vergnügt sich. Man vergisst den Alltag. Man trinkt. Man trinkt etwas mehr als sonst. Man trinkt etwas darüber. Die Menschen arbeiten die ganze Woche wie die Tiere. Die Menschen sind ausgesprochen tierisch. Auch im Vergnügen.²

Nach Angaben Wagners ist das Bild der im Blut ihrer Opfer badenden Gattin unter anderem angelegt als historische Referenz an die zeitweilig auf der burgenländischen Burg Forchtenstein residierende ungarische Gräfin Elisabeth Bathory³, welche die ihr anvertrauten Mädchen nachweislich grausam zu Tode folterte.⁴ Die Figur der Schlossherrin wird in einer Biographie des Historikers Michael Farin als schillerndes Konglomerat aus geschichtlich belegtem Wahnsinn⁵ und sagenumwobenem Mythos⁶ dargestellt. Wagner bedient sich dieser Frauengestalt aus dem wissenschaftlichen und populistischen Fundus zum Zwecke der Annäherung an regionale Traumata in Geschichte und Gegenwart. Das Bild, welches sich dem Rezipienten in der Kirtag-Szene bietet, schöpft seine theatrale Spannung aus dem Umschlag von aggressiver Langeweile in den orgiastischen Moment der totalen Ekstase. Die Sequenz ist geprägt vom stilistischen Prinzip der tragikomischen Übersteigerung. Die dramatischen Personen verkörpern die gesellschaftlich gleichermaßen unterschlagene wie hysterisierte Dimension des historischen sowie des zeitgenössischen Grauens. Daraus ergibt sich eine Ästhetik, welche ihren Fokus auf die fratzenhafte Darstellung der gegenwärtigen Realität richtet, die ihre Wurzeln stets auch in einer problematischen Vergangenheit hat.

¹ Peter Wagner, *Burgenland. Eine Farce.*, Manuskript, Deutsch Kaltenbrunn 1991, S.63.

² Ebd., S.61.

³ nach einem Gespräch mit Peter Wagner, Waldhäuser 180, 7532 Litzelsdorf, durchgeführt von Raffaella Kappel, Oberwart, am 07.07. 2008.

⁴ Vgl. Michal Farin, *Heroine des Grauens, Elisabeth Bathory*, München: Kirchheim, 1989, S.61ff., S.261ff.

⁵ Vgl. ebd., S. 17ff.

⁶ Vgl. ebd.

Die verzerrte Spiegeloptik etabliert einen provokativ-polemischen Grundton, in welchem sich Wagner den Befindlichkeiten vor Ort annähert.

Bei der Sprache der Wagnerschen Figuren handelt es sich um eine überhöhte Kunstsprache, welche mit der Realität nur insofern korrespondiert, als dass sie darauf abzielt, das Typische einer Situation im Sinne einer subjektiven Zuspitzung herauszustellen. Wagner arbeitet mit Wort- und Klangspielen, welche sich ins Arrangement einer grotesken Szenerie einfügen. Die Figuren erscheinen in ihrer artifiziellen Ausrichtung als überlebensgroße Marionetten innerhalb der jeweiligen bizarren Welt.

Bild 6 ist mit dem Titel "Die Elite"¹ überschrieben. Die 3 Akteure werden nur grob figural ausdifferenziert, ihr Gespräch ist angelegt als eine verfremdende Wiedergabe des gängigen Diskurses innerhalb der gesellschaftlichen Oberschicht vor Ort.

Der Blick, mit welchem sich der Autor den Figuren annähert, kann erklärt werden als eine von soziologischem Interesse getragene Versuchsanordnung. Akteure des zeitgenössischen Alltags werden in Wagners Theater nachdrücklich dem künstlichen Licht der Bühne einverleibt; was zurückbleibt, sind schattenhafte Abrisse realer Persönlichkeiten. Ihre Sprache setzt sich zusammen aus Fragmenten gängiger und populärer Diskurse. Die Figuren bedienen sich einer gebrochenen Redeweise, ihre leeren Parolen sind ihrer herkömmlichen grammatikalischen Verkleidung beraubt und werden so als Auswüchse einer sinnentleerten und fremd gesteuerten Lebenswelt dargestellt:

JÄGER 1: [...] Tschäss – tschäss. [...] Man muss jedoch sichelnd fragen: Die Praxis sieht auch aus, Herr Fachlehrer! Die Praxis der Praxis der Theorie der Praxis. Übersieh keine Eifeltürme!

JÄGER 2: [...] Tschäss – tschäss. Könnten wir nur ausschließlich an das Gute im Menschen. Kein Lebensmittelhändler verkauft nur Gewehre! Nicht wahr, Herr Du Hofrat.²

Die entstellten sprachlichen Wendungen wurzeln sowohl im oberflächlichen Bildungsjargon als auch in der politischen Rhetorik der Zeit. Das abrupte Ende der aufgebauten Szenerie wird eingeleitet durch das wechselseitige Erschießen der drei Figuren. Letztlich entledigt sich einer der Charaktere – gemäß dem vorliegenden Manuskript – seiner Maske und das Weiße Mädchen tritt in Erscheinung. Ihr Auftauchen verleiht der Szene noch einmal eine nachdrücklich spukhafte Tendenz;

¹ Peter Wagner, *Burgenland. Eine Farce.*, Manuskript, Deutsch Kaltenbrunn 1991, S.45.

² Ebd.

die von den drei Herren zuvor getragenen Masken stellen das künstliche Moment der theatralen Repräsentation heraus.

3.4.3. Burgenland. Eine Farce. auf der Bühne des OHO: Das Theater des Absurden als kulturpolitische Revolte

„Schreiben zeichnet das Leben – Inszenieren begreift es. Ich habe noch vieles zu begreifen.“¹

Das vorliegende Kapitel stellt eine Analyse der Inszenierung des Stücks *Burgenland. Eine Farce.* dar. Als Quelle für die Betrachtung dient eine Videoaufnahme, welche einzelne Szenen zweier Aufführungen des Dramas erfasst.² Die auf Video auszugsweise dokumentierte Darstellung findet am 28. und 29. September 1991 im Offenen Haus Oberwart statt. In meiner Analyse wird der Beleg der Videoaufnahme quellentechnisch ergänzt durch Rezensionen, welche anlässlich der Premiere des Stückes am 12. September 1991 im OHO in diversen Medien erschienen sind. Es soll der Versuch unternommen werden, anhand der oben genannten Materialien den Grundgestus der Inszenierung von Peter Wagner zu definieren und herauszustellen.

Die auf Video teilweise dokumentierten Inszenierungen ergeben einen Zusammenschnitt, in welchem die im Bühnentext vorgegebenen 11 Bilder auf 7 Bilder reduziert werden. Dadurch entsteht eine Verengung des thematischen Brennpunkts; die Rahmenhandlung der Begegnung zwischen dem Heimat suchenden Enkel und der Legendenfigur des weißen Mädchens wird durch die Begrenzung der Szenen noch deutlicher herausgestellt.

Bühnenbildner und Regisseur Peter Wagner konfrontiert den Zuschauer mit einer Bühneninstallation, welche auf die multiple Nutzungsweise von Wasserleitungs- und Kanalisationsrohren aufgebaut ist. Die Leitungen fungieren als Bäume und deuten somit in symbolistischer Manier den Wald als den Schauplatz des Stückes an. Die Rohre dienen als multifunktionale Objekte, welche unter anderem ein von erotischer Spannung getragenes Versteckspiel zwischen Enkel und Mädchen ermöglichen.

¹ Peter Wagner, *Zu meiner Person, Kopftücher 1-4*, http://www.peterwagner.at/html/peter/peter_kopftuecher.htm, 21.08.2008, 14:28.

² Vgl. *Burgenland. Eine Farce.*, Regie: Peter Wagner, VHS-Video, 89 min., Österreich: Offenes Haus Oberwart, 1991, Aufzeichnung einzelner Szenen der Aufführungen „Burgenland. Eine Farce.“ in der Regie von Peter Wagner vom 23. und 24. September 1991 im Offenen Haus Oberwart.

3.4.3.1. Heimatverlust und Sündenfall: Grenzwächter im leeren Raum

In der ersten und vorletzten Szene der Videoaufnahme stehen die Figuren zweier Soldaten in ihrer Funktion als ewige Grenzwächter im Mittelpunkt der Darstellung. Die Diktion der Figuren erscheint ebenso stilisiert wie naturalistisch. Die beiden Soldaten-Figuren werden als von ihrem Schicksal sichtbar Ausgelaugte in den Raum der Bühne gestellt. Die Kleidung der Figuren wirkt schmutzig und verbraucht, zudem ist der Bühnenraum durch zum Teil umgefallene rot-weiß-rot lackierte Ölfässer in eine Atmosphäre trauriger Zerfahrenheit getaucht. Die Bühne wird von der Kamera in dieser Szene stets nur teilweise eingefangen, der Bühnenraum ist in den Soldaten-Szenen hauptsächlich in ein bläuliches Dunkel gehüllt. Die Schauspieler Josko Vlasich und Hans Rosner legen ihre Rollen der Soldaten an als melancholische Abrisse südburgenländischer Zeitgeschichte. Der Dialog in dieser Szene gruppiert sich um die Katastrophe des historischen Rechnitzer Judenmassakers von 1945, bei welchem die Grafschaft des Schlosses Rechnitz gemeinsam mit der örtlichen Parteiprominenz 180 jüdische Zwangsarbeiter ermordet hat.²

Wagner widmet sich 1995 – vier Jahre nach der Entstehung des Stückes *Burgenland. Eine Farce*. – noch einmal der historischen Katastrophe von Rechnitz. Das Drama *März. Der 24.* setzt sich ebenfalls mit diesem politischen und menschlichen Eklat auseinander, welcher bereits 1991 in der oben beschriebenen Soldaten-Szene angerissen wird. Die Figuren der Soldaten im Stück scheinen beherrscht von einer verlangsamten, verhaltenen Gestik; der schleppende Unterton der Sprache schlägt an einigen Schlüsselpassagen um in empörte Angriffslust gegen den Dialogpartner. Da die beiden Soldatenbilder an den Anfang und kurz vor die Schlussequenz des Werkes gestellt sind, wird die verzweifelte Resignation der Figuren gegenüber dem burgenländischen Schicksal einer vergeblichen Grenzwacht besonders hervorgehoben. Die Videoaufnahme zeigt die in den Dialog verstrickten Soldaten vorwiegend im Sitzen. In der Passage, welche auf die Morde von Rechnitz anspielt, wird das Gespräch im Sitzen jedoch wiederholt abgelöst durch das abrupte Aufspringen und darauf folgende Humpeln einer der beiden Soldatenfiguren. Soldat 1 ist in dieser Passage auf Krücken gestützt; der Gehbehelf verweist auf die Gebrechlichkeit und Versehrtheit der burgenländischen Seele, welche sich angesichts der Erinnerung an eine düstere Vergangenheit in ihrer gesamten Lädierung ihrem Publikum anbietet. Die im Folgenden zitierten Aussagen der

² Vgl. Peter Wagner, "Vorbemerkung zum Stück März. Der 24.", in: Ders., *Tetralogie der Nacktheit*, 4 Stücke, Oberwart: lex liszt, 1995, S.8-9, S.8.

Soldaten sind vom Autor initiiert als öffentliches Schuldbekenntnis und Publikumskonfrontation. Wagner strebt eine Überwindung tradierter Verdrängungsmechanismen an:

Soldat 2: Sie müßten längst zu Staub zerfallen sein in den vielen Tausend Jahren seitdem. Sie müsstest längst vom Wind in alle Richtungen davongetragen worden sein. Aber sie stinken nach wie vor. Als lägen sie erst ein paar Tage unter dem Laub. Als wollten sie uns sagen: Ihr könnt tun, was ihr wollt, uns werdet ihr nicht los. Und tatsächlich kommt es mir manchmal vor, als wären wir verheiratet mit ihnen. [...] Wir können weggehen. Wir können hierbleiben. Es ist alles das gleiche.¹

An dieser Stelle erhebt sich die Figur des 2. Soldaten und zieht sich humpelnd ins Dunkel des hinteren Teils der Bühne zurück. In der oben zitierten Textpassage arbeitet Wagner mit klaren sprachlichen Bildern, welche dem Rezipienten die ewige Bindung an eine tragische Vergangenheit vorführen. Die Soldaten tragen ihre Statements vor, ohne einander anzusehen, der Blick der Dialogpartner bleibt die ganze Szene hindurch nach vorn gerichtet. Die beiden Akteure liefern demnach nicht vorrangig eine Interpretation angedeuteter historischer Figuren, sondern fungieren vielmehr als unstete Geister, welche dazu prädestiniert scheinen, im Morast der Geschichte einer Region nach Wunden zu forschen, welche nur an der Oberfläche als bewältigt erscheinen können:

Soldat 1: Warum haben wir sie nur verscharrt. Warum haben wir sie nicht ordentlich eingegraben?²

Das dramatische Genre der Farce eröffnet die Möglichkeit, die Bühnenfiguren zu einem bizarren Konglomerat aus zeitgenössischen öffentlichen Personen, allegorisch transportierten Befindlichkeiten und historischen Charakteren zu stilisieren.

Die Figuren der Soldaten sind konzipiert als Personifikationen einer historischen Tragödie und werden gleichzeitig in ihrer universalen Funktion als ewige Grenzwächter vorgeführt. Ihre Rolle zielt ab auf die Versinnbildlichung absoluter Hilflosigkeit angesichts einer Ansiedelung im „Niemandland“³ des Grenz-Raums. Diese Erfahrung einer Auslieferung an eine omnipräsente geographische Trennlinie wird erlebt als ständiges Ankommen am toten Punkt innerhalb der eigenen Seelenlandschaft.

¹ Peter Wagner, *Burgenland. Eine Farce.*, Manuskript, Deutsch Kaltenbrunn 1991, S.56.

² Ebd., S.54.

³ Im *Rampenlicht, Interview mit Peter Wagner anlässlich der Premiere seines Stücks Burgenland. Eine Farce.*, Regie: Dorothe Frank, ORF-Radio, Ö1 1991, Sendedauer und genauer Sendetermin archivarisch nicht dokumentiert, in Auszügen veröffentlicht unter: http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/stuecke_bgld_farce.htm, 21.01.2008, 21:14.

Die erste Szene der Videoaufnahme ist überschrieben mit dem Titel „Grenze“: Die Verlorenheit der Figuren der Grenzwächter schlägt sich nieder in deren Dialog. Das Gespräch der Soldaten ist geprägt von absurden Sprachspielen, welche wiederholt in Zirkelschlüsse münden und so die Ausweglosigkeit der dramatischen Anordnung deutlich machen:

GS 1: Hörst du etwas.

GS 2: Ja.

GS 1: Was.

GS 2: Ich habe gehört, wie soeben einer gesagt hat: Hörst du etwas. Und dann hat er noch gesagt: Was.

GS 1: Das hast du gehört.

GS 2: Ja.¹

Wie bereits an anderer Stelle nachgewiesen, ist Wagners Schaffen dominiert von der Auseinandersetzung mit dem Ort als einer problematischen geographischen Einheit. Die von ihm geschaffene Bühnenrealität ist der stetigen Frage nach den ideologischen und landschaftlichen Verankerungen dieses Ortes unterworfen. Der Autor und Regisseur Wagner hinterfragt in seinen Stücken und Inszenierungen die Idee des Territorialen.

Peter Wagner präzisiert seinen differenzierten Zugang zum Begriff der Heimat, welcher in seinen Dramen einem stetigen Prozess der Zersetzung unterworfen ist: „Ich wollte den Ortsbegriff Burgenland in Frage stellen. Denn vieles könnte in Kärnten passiert sein oder auch in Wien passieren.“²

In der oben zitierten Aussage spielt Wagner auf die Tatsache an, dass das Stück nicht ausschließlich und nicht in erster Linie auf einen bestimmten geographischen Landstrich ausgerichtet ist, sondern ebenso auf einer tiefer greifenden Ebene verstanden werden kann. Die spezifische Situation der Region des Burgenlandes dient Wagner unter anderem als Hintergrund für die Offenlegung prinzipieller Abgründe des Zusammenlebens.

Dem Werk liegt folglich eine anthropologische Dimension zugrunde. Das Geschehen, welches im Stück dargestellt wird, soll kenntlich gemacht werden als ein allgemein menschliches, sodass die Abgrenzbarkeit örtlicher Einheiten letztlich als hinfällig zu betrachten ist.

¹ Peter Wagner, *Burgenland. Eine Farce.*, Manuskript, Deutsch Kaltenbrunn 1991, S.10.

² *Im Rampenlicht, Interview mit Peter Wagner anlässlich der Premiere seines Stücks Burgenland. Eine Farce.*, Regie: Dorothe Frank, ORF-Radio, Ö1 1991, Sendetermin und Sendedauer archivarisches nicht dokumentiert, in Auszügen veröffentlicht unter:

http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/stuecke_bgl_d_farce.htm, 21.08.2008, 21:23.

Peter Wagner übernimmt in seiner Inszenierung des Dramas *Burgenland. Eine Farce*. auch den Entwurf des Bühnenbildes. Die Requisiten zielen darauf ab, die Essenz der darzustellenden Situation nachdrücklich und poetisch aufgeladen wiederzugeben. Die auf der Bühne präsenten Plastikrohre können demnach interpretiert werden als eine Initiation zur „Verrückung“ der herkömmlichen Wahrnehmung von Welt. Dieses Prinzip einer aus dem Lot geratenen Dingwelt spiegelt sich wiederum in den Sprachspielen der Soldaten, welche sich im Zuge des Dialogs zu der Behauptung versteigen, „verrückt“ sei „ein schönes Wort“¹. Figurentext und Bühnengestaltung zielen auf eine Verschiebung alltäglicher Bedeutungszusammenhänge ab.

Auf Ebene der Körpersprache lässt sich ein wiederholtes Zitieren abgehakter Bewegungsmuster erkennen, welches sich dem verknüpften Gestus eines elliptischen und absurden Sprachgebrauchs anpasst.

3.4.3.2. Alternatives Bühnenkonzept: Zur kulturpolitischen Positionierung der Inszenierung

Peter Wagners Drama ist konzipiert als eine kritische Auseinandersetzung mit den Wurzeln einer Region. Die losen Episoden des Stückes hinterfragen die Grundfesten eines geographisch und ideologisch erfahrbaren Heimatbegriffs. Der Autor und Regisseur übt Kritik an der gängigen Auffassung von Kulturbetrieb; in einigen Werksequenzen lässt sich eine ironisierende Annäherung an den burgenländischen Festspieltourismus nachweisen.

Das Stück *Burgenland. Eine Farce*. entsteht zu einer Zeit, in welcher sich bereits eine jahrzehntelange Tradition der Fest- und Schlossspiele in einigen Gemeinden des mittleren und nördlichen Burgenlandes etabliert hat.²

Im 4. Bild, welches mit dem Titel des „Selbstmörders“³ überschrieben ist, zeichnet Wagner die Figur eines von der burgenländischen (Lebens)kultur korrumpierten Yuppies. Der Protagonist der Episode wird in die Handlung eingeführt als ein „Yuppie“ und „Selbstmörder“, welcher im Begriff zu sein scheint, seinem inhaltslosen Dasein am Strick eines Plastikrohres ein Ende zu setzen. Die Figur spricht im Auftakt der Szene in Versen, was sich als eine Persiflage auf den Sprachduktus und das Stückrepertoire der regional etablierten Festspiele interpretieren lässt. Die

¹ Peter Wagner, *Burgenland. Eine Farce.*, Manuskript, Deutsch Kaltenbrunn 1991, S.9.

² Vgl. Maria Awacker/Sabine Schmall, *Theatergeschichte des Burgenlandes, 1921 bis zur Gegenwart*, Wien: Österr. Akademie der Wissenschaften, 1995, S.276.

³ Peter Wagner, *Burgenland. Eine Farce.*, a.a.O., S.28.

Autorinnen Awacker und Schmall verweisen in ihrem Werk zur (kommerziellen) Theatergeschichte des Burgenlandes nach 1945 auf das Stückrepertoire regionaler Festspiele, welches sich hauptsächlich aus klassischen Tragödien und Komödien sowie aus einer ausgeprägten Neigung zur Operette zusammensetzt.¹

Die Figur des Selbstmörders in Wagners Stück *Burgenland. Eine Farce* ist konzipiert als ein provokativer Gegenentwurf zum historischen und zeitgenössischen Mainstream-Theater.

Der Protagonist der Szene wird folglich präsentiert als ein theatrales Zerrbild regionaler, zeitgenössischer Kunst- und Lebenspraxis.

Das darüber hinaus auf der Szene präsente Objekt einer Mischmaschine wird in die Darstellung eingeführt als ein Requisit zur Repräsentation absoluter oberflächlicher Gier; Wagner verweist hier auf die regionale Bedeutung des ehelichen Hausbaus ebenso wie auf die von ihm als unüberhörbar interpretierten Reproduktionsmechanismen zeitgenössischer Festspielpraktiken.²

Zu Beginn der Szene wird der von Schauspieler Josko Vlasich in clownesker Manier dargestellte Selbstmörder der Geigenmusik des Enkels gewahrt. Das folgende Zitat des Freitod Suchenden kann als eine Kritik am großzügigen Gebrauch des theatralen Pathos in der zeitgenössischen Theaterpraxis des Burgenlandes verstanden werden. Dabei wird der Charakter einer klassischen Theateraufführung in ihrer auf Dramenklischees abzielenden Konzeption ironisierend aufgegriffen:

SELBSTMÖRDER: Es deucht mich, dass aus diesen Träumen schier das prallgefüllte Leben spricht ... Oh Schicksal, KOBERSDORFe nicht mit mir, ich erMÖRBISCHE es nicht! [...]³

Die kritischen Referenzen an Konventionen der zeitgenössischen Kultur- und Theaterlandschaft erfüllen außerdem einen selbstreferentiellen Zweck: Sie positionieren Wagners Werk als ein alternatives Kunstprodukt, welches eine vom zeitgenössischen Kultur-Mainstream abweichende kulturpolitische Haltung einnimmt, indem es Mechanismen desselben zitiert, adaptiert und polemisch hinterfragt. Wagner bringt solcherart seine Skepsis gegenüber dem etablierten regionalen Kulturbetrieb zum Ausdruck.

¹ Vgl. Maria Awacker/Sabine Schmall, *Theatergeschichte des Burgenlandes, 1921 bis zur Gegenwart*, Wien: Österr. Akademie der Wissenschaften, 1995, S.281ff.

² nach einem Gespräch mit Peter Wagner, Waldhäuser 180, 7532 Litzelsdorf, durchgeführt von Raffaella Kappel, Oberwart, am 07.07.08.

³ Peter Wagner, *Burgenland. Eine Farce.*, Manuskript, Deutsch Kaltenbrunn 1991, S.29.

In diesem Zusammenhang möchte ich eine Aussage Wagners zitieren, in welcher ebenso die kritische Position gegenüber zeitgenössischer regionaler Theaterkonzepte, gegenüber kalkulierter Vermassung und touristischem Marketing anklingt:

„Mit dem Betrieb Kultur habe ich große Schwierigkeiten, ich weiß nicht mehr, ob und wie man ihn bedienen soll – diesen Betrieb, der wie ein bunter Kreisel selbstgefällig vor sich hintanzt und alle möglichen Unterhaltungsansprüche befriedigt, ich weiß nicht mehr, wo das noch auf die Seele der Menschen losgeht, wie man dem Bedienungsmechanismus als Künstler entgeht.“¹

Dieses Statement wird von Wagner anlässlich der Premiere seines Dramas *Todestag* im Offenen Haus Oberwart 1993 hervor gebracht und lässt die angeeignete Skepsis gegenüber dem kommerziellen Kulturbetrieb als eine persönliche künstlerische Programmatik erkennen.

Im Drama *Burgenland. Eine Farce*. werden die kaleidoskopartigen Szenen der kritischen Abarbeitung am Ortsbegriff des Burgenlandes kontrapunktisch untermauert durch die vom Enkel vorgetragene kroatische Volkslieder. Wagner schlägt solcherart eine Brücke zur Geschichte der Burgenlandkroaten, welche seit mehreren Jahrhunderten auf dem Gebiet des heutigen Burgenlandes ansässig sind.² Das Schicksal der burgenländischen Volksgruppe wird im Kunstraum der Bühne Peter Wagners zum Modell einer verlorenen Heimat. Der karikaturistischen Schärfe, von welcher die einzelnen Szenen dominiert sind, wird solcherart ein entsprechendes Gegengewicht geboten. In einer Rezension zur Uraufführung wird der Einsatz der Musik als „melancholischer und sentimentaler Faden“³ bezeichnet.

Letztlich entsteht durch die angewandte Verschmelzung der Musik mit den grotesken Bildern der Darstellung ein theatrales Produkt, welches zwischen Horror, Klamauk und Melancholie schwankt. Peter Wagner erklärt seine Strategie einer stilistischen Mixtur in einem Interview wie folgt:

„Ich habe das für mich einmal so formuliert, dass „Burgenland. Eine Farce.“ der Versuch ist, in der eigenen Lächerlichkeit eine Wahrheit zu finden, mit der es sich

¹ Peter Wagner, zitiert in: OHO (Redaktion), *Programmheft zur Inszenierung des Dramas Todestag*, Uraufführung am 24. März 1993.

² Vgl. Romy Allerbauer, „Die Roma und Kroaten des Burgenlandes“, Dipl., Universität Wien 1999, S.9.

³ Peter Tyrann, „Dibina nikada nije bila karakteristika ora zemlja“, in: *HRVATSKE NOVINE*, Nr.38, vom 20. September 1991, Text in deutscher Übersetzung veröffentlicht unter: http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/stuecke_bgl_d_farce.htm, 21.08.2008, 21:47.

leben lässt. Es ist das Triviale, das Banale genauso wie das Poetische, und das oft sehr eng nebeneinander.¹

In einer Kritik zur Uraufführung des Werkes im Offenen Haus Oberwart wird Wagner als ein „Poet der Unterwelt“² bezeichnet, doch wird seiner Arbeit auch unterstellt, passagenweise ins „plakativ“³ Gesellschaftskritische abzugleiten. Diese exemplarisch herausgegriffenen Eindrücke zum Bühnenwerk verdeutlichen noch einmal die von mir bereits herausgearbeiteten Charakteristika des Dramas und seiner Inszenierung. Das Bühnenstück ist angelegt als eine subversive Darstellung der Geschichte eines Bundeslandes, demnach ist auch die Szenerie darauf ausgerichtet, konventionell zeitgenössische Theatercodes aufzubrechen und eine entsprechende künstlerische Gegenwelt zu etablieren.

Einzig das Schlussbild weicht vom vorherrschenden Grundton einer grotesken Überzeichnung nachdrücklich ab: Enkel und Weißes Mädchen können sich am Schluss des Stücks auf bürgerliche Art und Weise miteinander arrangieren. Der Liebesreigen und der Spuk werden zu einem pragmatischen Ende gebracht; die Suche nach einem verborgenen Geheimnis des verlorenen Ortes hat ausgedient. Das Schlussbild ist mit dem Titel der „Emigranten“⁴ überschrieben, Enkel und Mädchen stellen in dieser Szene ihre Ausreise auf die Bühne. Die Kleidung des Mädchens unterscheidet sich hier von den übrigen Szenen: Anstelle eines grünen Kleides trägt sie nun ein Kostüm, welches an ihre kantigen Bewegungen angepasst scheint.

Die letzte Episode ist folglich konzipiert als eine Aufgabe aller mythischen Konstrukte: Die Ausreise und das Zurücklassen der Geige versinnbildlichen eine an ihrem Ende angelangte Suche nach dem verborgenen Locus, dessen Substanz sich weder im „Hier“ erschließt noch in einem – nicht näher bestimmten – „Dort“ auffindbar sein wird können.

3.5. März. Der 24.: Regionale Wunden im Brennpunkt der öffentlichen Bühne

¹ *Im Rampenlicht, Interview mit Peter Wagner anlässlich der Premiere seines Stücks Burgenland. Eine Farce.*, Regie: Dorothe Frank, ORF-Radio, 1991, genauer Sendetermin und Sendedauer archivarisch nicht dokumentiert, in Auszügen zitiert unter:

http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/stuecke_bgl_d_farce.htm, 21.08.2008., 21: 51.

² Thomas Vlassits, „Das Spiel des Verstehens“, in: *Geschriebenstein*, 1. Jahrgang, Nr. 4, S.12-13, S.12f.,

unter: http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/stuecke_bgl_d_farce.htm, 21.08.2008, 21:59.

³ Peter Tyrann, „Dibina nikada nije bila karakteristik ora zemlja“, in: *HRVATSKE NOVINE*, Nr. 38, vom 20. September 1991, Text in deutscher Übersetzung veröffentlicht unter:

http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/stuecke_bgl_d_farce.htm, 21.08.2008, 21:47.

⁴ Peter Wagner, *Burgenland. Eine Farce.*, Manuskript, Deutsch Kaltenbrunn 1991, S.86.

3.5.1. Textanalyse: Fest-Spiel der Grausamkeit

Im Drama *März. Der 24.* bedient sich Peter Wagner eines historischen Stoffes aus dem Bereich der regionalen Zeitgeschichte: Im Mittelpunkt des Werkes steht das Rechnitzer Judenmassaker von 1945, bei welchem die Grafschaft des örtlichen Schlosses gemeinsam mit hochrangigen Gestapofunktionären 180 jüdische Zwangsarbeiter im Zuge einer organisierten Feierlichkeit ermordet und anschließend vergraben hat.

Im Vorwort des im Druck erschienenen Werkes bezieht der Autor Stellung zur Schwierigkeit und Komplexität des Verhältnisses zwischen geschichtlicher Realität und narrativer Ausgestaltung des Stoffes auf dem Theater. Wagner besteht darauf, dass „das vorliegende Bühnenstück keine Rekonstruktion eines historischen Ereignisses“ darstelle, die handelnden Personen lassen laut Wagner „keinen historisch stichhaltigen Rückschluss“ auf „real vorhandene Schauplätze und Personen zu.“¹ Dennoch versieht der Autor einige seiner Figuren mit Namen, welche übereinstimmen mit jenen historischen Persönlichkeiten, welche in den Tathergang von 1945 involviert gewesen sind.²

In künstlerischer Referenz an die reale Katastrophe entwirft Wagner ein Drama in 27 Szenen, in welchem er, ausgehend vom historischen Datum des 24. März 1945, Fragen nach Rolle und Position einzelner Figuren inmitten eines kollektiven Tötungswahns aufwirft.

Den Auftakt des Dramas bildet der Dialog zwischen dem jungen, als verblendet skizzierten Soldaten Ziserl und seinem alternden Genossen Pagani. Die beiden Figuren sind angelegt als kümmerliche Wächter einer Grenze, welche in der nahen Zukunft angesichts der ankommenden gegnerischen Soldaten der Befreiungsarmee ihre Bedeutung verlieren wird. Das Sinnbild der schuldbeladenen, zur ewigen Wachsamkeit verurteilten Grenzsoldaten wird von Wagner bereits im Drama *Burgenland. Eine Farce.* in zwei Bildern der Szenenfolge aufgegriffen.

Die Figur des Volksfrontlers Ziserl verkörpert den Prototyp des blinden, jugendlichen Gehorsams, sein Soziolekt ist angelehnt an regionale Umgangsfloskeln einer ungebildeten Unterschicht:

¹ Peter Wagner, „März. Der 24.“, in: Ders., *Tetralogie der Nacktheit, 4 Stücke*, Oberwart: lex liszt, 1995, S.7-72, S.8.

² Vgl. ebd.

ZISERL: Wie sie uns angelobt haben auf die Fahne, da hat die Mutter geweint. Weil ich so fesch ausschau in der Uniform. Da hab ich ihr feierlich geschworen, dass ich ihr keine Schande nicht machen werde. [...] Seitdem weiß ich, daß das was ganz Großes ist, ein Soldat sein, daß das das Größte ist. Ich darf das schon mit Vierzehn sein, Pagani, und ich bin stolz darauf. Und dem Russ schieß ich sein Dreckschädel weg, der Hund soll nur kommen!¹

Das darauf folgende Bild entwirft einen Dialog zwischen dem örtlichen Gestapo-Chef Podezin und seinem Untergebenen Oldenburg, welcher als Gutsverwalter auf dem nahe gelegenen Schloss tätig ist. Die Figuren nehmen im Dialog unterschiedliche Positionen gegenüber zeitgenössischen Modellen der Moral ein: Während Podezin in autoritärem Tonfall die Uneingeschränktheit seines Machtanspruchs einfordert, agiert Oldenburg als dessen Konterpart auf eine subtilere Weise. Die Figur des Oldenburgs spricht als Prototyp des Opportunisten eine gemäßigte Sprache, für die von Podezin initiierten erotischen Anspielungen unter Männern scheint er wenig übrig zu haben. Beide Männer heben ihre sexuellen Absichten auf die Schlossgräfin hervor; Podezins Artikulation seines Trieblebens geht einher mit einer offenen Demonstration seiner Brutalität und Gewaltbereitschaft. Podezin veräußert sein Wesen durch die Sprache, welche Wagner der Figur zugrunde legt. Die Position, welche Podezin im Rahmen der zu erzählenden Geschichte einnimmt, steht für Grausamkeit und Düsternis, wie folgende Textstelle belegt:

PODEZIN: Ich mag die Erde. [...] Ich bin nämlich in Wahrheit kein Mensch, Oldenburg, ich bin ein Maulwurf. Ich arbeite am liebsten in der Erde, wo es finster ist. Oder in der Nacht. [...] Mein größtes Pech besteht darin, dass der Tag soviel Licht hat. Und es folgt mir niemand in der Dunkelheit. [...] Bemühen Sie ihr Hirn nicht. Es hat keinen Tiefgang, was ich sage... [...]²

Podezin deklariert sich als Wesen, welchem das Agieren im Untergrund jenseits humanistischer Moralvorstellungen eingeschrieben scheint. Diese in der dramatischen Person angelegte Stilisierung des Bösen wird jedoch im Verlauf der Rede widerlegt: Der Figur des Podezins mangelt es laut Eigendefinition an „Tiefgang“. Wagner etabliert hier ein Spiel mit der Doppeldeutigkeit des Bösen. Oberfläche und Schattenreich schließen einander nicht mehr aus, sondern erschaffen im gegenseitigen Wechselspiel ein verwirrendes Irrlicht, welches als Vorbote und Anzeichen für das bevorstehende Unheil gewertet werden kann.

¹ Peter Wagner, „März. Der 24.“, in: Ders., *Tetralogie der Nacktheit*, 4. Stücke, Oberwart: lex lixzt 1995, S.7-72, S.13

² Ebd., S.5.

In der Szene wird darüber hinaus erstmals auf die geplanten Feierlichkeiten im Schloss Rechnitz Bezug genommen; Oldenburg artikuliert seine Abneigung gegenüber dem bevorstehenden Fest und bezieht damit eine Position, welche von zeitgenössischem Vernunftdenken und Pflichtgefühl geprägt ist. Die Figur des Oldenburg erklärt es für „höchst problematisch angesichts der derzeitigen Situation vor den Augen der Bevölkerung Feste zu feiern.“¹ Die Aussage illustriert das betont bürgerliche und anti-hedonistische Verhältnis, welches für Oldenburg im Gegensatz zu Podeszin eng an die Ideologie des 3.Reiches gekoppelt ist. Damit steht die Figur des Oldenburg in Opposition zur restlichen Belegschaft des Dramas, für welche das bevorstehende Fest eine eskapistische Funktion angesichts des drohenden Zusammenbruchs um 1945 erfüllt.

In einer kulturgeschichtlichen Forschungsarbeit zum Faktor des Festes innerhalb des modernen Dramas attestiert die Autorin Miriam Haller dem Akt der Feier im Allgemeinen die Faszination der kollektiven Übereinkunft sowie die atmosphärische Durchtränkung der jeweiligen zeitgenössischen Realität.² Das Fest in Peter Wagners Theaterstück wird auf dramaturgischer Ebene als ein Handlungshöhepunkt positioniert. Im Hinblick auf die Psychologie der dramatischen Personen im Stück bedeutet das geplante feierliche Ereignis eine Alternative zur drückenden Realität der dramatischen Ist-Zeit. Die Figuren im Drama planen folglich die kollektive Loslösung von bis dahin geltenden humanistischen Rest-Werten.

Das Drama gipfelt in der Enthemmtheit des Festes, welches seinerseits im kollektiven Morden radikal zu seinem traumatischen Abschluss geführt werden wird.

Im folgenden Abschnitt unternehme ich den Versuch, die semantische Koppelung des Festes als sozialem Ereignis an einen massenpsychologisch motivierten Zustand des rauschhaften Tötens anhand einer ausgewählten Szene herauszustellen.

Die 17. Szene ist konzipiert als eine Wechselrede zwischen den Schlossköchinnen Anna und Mizzi. Den beiden Figuren ist der Schauplatz der Küche zugeordnet; der Dialog in der 17.Szene ist auf zeitlicher Ebene mit der dramatischen Kernaktion des Festes kongruent. Das darzustellende Gespräch zwischen dem Küchenmädchen und der Küchenchefin kann daher gelesen werden als unterschwelliger Kommentar zum Fest. In der Figur der jungen Anna regen sich hier deutlich Angst und Zweifel

¹ Peter Wagner, „März. Der 24.“, in: Ders., *Tetralogie der Nacktheit, 4. Stücke*, Oberwart: lex lixzt 1995, S.7-72, S.17.

² Vgl. Miriam Haller, *Das Fest der Zeichen, Schreibweisen des Festes im modernen Drama*, Köln/Wien: Böhlau, 2002, S.30.

bezüglich der Absichten der Schlossgesellschaft. Bezeichnenderweise bezieht sich das Mädchen in seinem Bericht über die erhaschten Einblicke in die Feier auf die Begehung des Festschmauses:

ANNA: Ich weiß nicht, irgendwie haben die nicht gegessen wie normale Menschen. Wie die Wölfe sind sie über das Essen her, wie die Wölfe.¹

Die Figur der Anna fungiert in dieser Szene als Berichterstatte von außen, unter ihrem Blick tritt jene animalische, anti-zivilisatorische Tendenz hervor, welche später im Akt der Tötung jüdischer Gefangener gipfeln wird. Die Textpassage, in welcher die Figur des Mädchens Anna auf das Festmahl Bezug nimmt, verweist auf die Einbettung des dramatischen Fest-Sujets in einen theatersoziologischen Diskurs: Der russische Literaturwissenschaftler und Kunsttheoretiker Michail Bachtin stellt in seinem Aufsatz "Rabelais und die Geschichte des Lachens" die Analogie heraus zwischen dem Ritual des Festes und der Präsenz des Leibes. Nach Bachtin ist das Fest als ein kultureller Ausnahmezustand auf eine körperliche Erfassung und Durchdringung aller Daseinsaspekte gerichtet.² Wagners verdeutlicht in seinem Theatertext diese hedonistische, exzessive Tendenz des Festes, wobei er die Beschreibung des Essens zu einem sinnlichen Ritual stilisiert. Das Drama Wagners sieht darüber hinaus eine Koppelung vor von der Enthemmtheit des Festaktes an den Schrecken eines grausamen kollektiven Mordes, welcher die Party zum Gipfelpunkt seiner manischen Suche nach Normüberschreitung und Einverleibung führt.

Der an der Oberfläche sichtbare Status Quo der Festbegehung und dessen inhärente Bedeutung stützen und widersprechen einander innerhalb eines dichten semantischen Gefüges. In diesem Zusammenhang sind die furchtsame Frage des Küchenmädchens Anna und die pragmatische Antwort der Küchenchefin zu sehen:

ANNA: Meinst Mizzi, man erkennt sie am Hunger, die Mörder? Die Leute da draußen, die wir bedienen, sind die alle Mörder?

MIZZI: Weißt, was ich mein: daß du eine hysterische Fuchtel bist.¹

¹ Peter Wagner, "März. Der 24.", in: Ders., *Tetralogie der Nacktheit, 4 Stücke*, Oberwart: lex liszt, 1995, S.7-72, S.45.

² Vgl. Michail Bachtin, "Rabelais und die Geschichte des Lachens", in: *Rabelais und seine Welt, Volkskultur als Gegenkultur*, Hrsg. v. Renate Lachmann, Frankfurt am Main, S.111-186, S.111f. zitiert nach: Miriam Haller, *Das Fest der Zeichen, Schreibweisen des Festes im modernen Drama*, Köln/Wien: Böhlau 2002, S.32.

¹ Peter Wagner, "März. Der 24.", in: Ders., *Tetralogie der Nacktheit, 4 Stücke*, Oberwart: lex liszt, 1995, S.7-72, S.47.

Wagner koppelt die potentielle Aggressivität und latente Gewaltbereitschaft seiner dramatischen Charaktere an eine Sexualisierung des Figurengefüges: Podezin und die Schlossgräfin verbindet eine Affäre, gleichzeitig sind auch in der Figur des Oldenburg erotische Absichten auf die Hausherrin angelegt. Das Fest wird in seiner Mehrdeutigkeit zwischen Gemeinschaft und Ausschluss, Ritual und Tabubruch, Brutalität und Euphorie als eine Metapher der Endzeit auf die Bühne gestellt.

Die vordergründig entworfene Ausgelassenheit der Festgesellschaft wird vom Autor durch den gezielten Einsatz sprachlicher Bilder kontrapunktisch durchsetzt. Der Fest-Dialog zwischen der machthungrigen, lebenslustigen Gräfin und der Sekretärin Stadler gibt Aufschluss über den Einbruch des Unheimlichen in eine nur auf vordergründiger Ebene herrschende Banalität des Kontextes:

GRÄFIN: Warum wurde mir gemeldet, Sie trügen ein blaues Kleid?

STADLER: Ich habe es mir anders überlegt. Wie Sie sehen.

GRÄFIN: Ja, ich sehe es. Es ist absolut nicht zu übersehen. Aber es wird einen Grund haben, warum wir beide uns für die Farbe Rot entschieden haben. Es wird etwas mit Feuer zu tun haben. Oder mit Gefahr.

STADLER: Oder mit Blut.²

Der Dramenautor Peter Wagner gibt an, persönliche Schwierigkeiten mit der dramatischen Aufarbeitung des Rechnitzer Massenmordens gehabt zu haben, da diese historische Katastrophe die üblichen Dimensionen der Einfühlung des Dichters in seine Figuren sprengt. Er verweist diesbezüglich auf die Bedeutung der Sexualität im Stück, welche für ihn den Angelpunkt der Zugangsweise zu den Handlungen der dramatischen Personen darstelle.⁴

Wagners Drama über den Mord an 180 jüdischen Zwangsarbeitern zielt demnach nicht darauf ab, „Zahlen zu verhandeln“⁴. Den Ausführungen Wagners zufolge ist der im Dramentext thematisierte Mord als ein zeitloses Gleichnis zu interpretieren,

² Ebd., S.53.

³ nach einem Gespräch mit Peter Wagner, Waldhäuser 180, 7537 Litzelsdorf, durchgeführt von Raffaella Kappel, Oberwart, am 07.07.08.

⁴ Peter Wagner, „An die Teilnehmerinnen und Teilnehmer dieses Theaters, Zur Inszenierung des Stückes „März. Der 24.“, in: OHO (Redaktion), *Programmheft zur Inszenierung des Stückes März. Der 24.*, Uraufführung am 24.März 1995 im Offenen Haus Oberwart, http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/stuecke_maerz.htm, 01.10.2008, 10:08.

welches menschliches Triebverhalten, seine Motive und Folgen in der verdichteten Form der dramatischen Handlung vorführt und auslotet.¹

Charakteristisch für die Figuren des Podezin und der Schlossgräfin ist deren Besessenheit in Bezug auf die Überschreitung verbindlicher Grenzen.

Ihre Handlungen zielen ab auf eine subversive Verschiebung der Norm. In der Begehung des Festes erfüllen sich für die beiden Figuren die adäquaten Rahmenbedingungen für die angestrebte Überwindung bis dahin geltender Barrieren. Die Literaturtheoretikerin Miriam Haller verweist in ihrem Werk über die Bedeutung der rituellen Zusammenkunft im modernen Drama auf das Potential des Festes als Initiation zur Überschreitung von Grenzen.² In Wagners Stück fungiert der dramatische Kontext des Festes als Spiegelung seiner manischen Bühnencharaktere: Die Gräfin bekennt sich in der 13. Szene explizit zu einer zwanghaften Neigung des Überschreitens verbindlicher Barrieren. Der im folgenden Textbeispiel herbeigesehnte Grenzübertritt wird zu einem heraufbeschworenen Akt der totalen Zerstörung:

GRÄFIN: Wie oft bin ich an diesem Fenster gestanden und habe über die Grenze gesehen, hinüber nach Ungarn. "Dort drüben", sagte der Blumenbinder, "dort hinter dem Zaun beginnt Asien." Und etwas in mir antwortete stetig: dort hinter dem Zaun lauert die Vernichtung. Hinter jeder Grenze lauert die Vernichtung. Mir war, als wäre das auch unsere lächerliche Scham vor ihr. Warum wir Grenzen tief in unserem Innersten für etwas Heiliges, Unantastbares halten. Dann kamen die Nazis daher, strahlend feierlich, machtbesessen. Und ich wusste vom ersten Augenblick an: sie werden dieser Grenze die Scham entreißen. Und nicht nur dieser! Denen ist nichts wirklich heilig, außer der Macht.³

Der oben zitierte Text der Gräfin umreißt die vielschichtige Problematik der Grenze, welche ich bereits als ein Kernmotiv der Dramatik Wagners herausgestellt habe.

Im Ringen um Verständnis gegenüber der Psychologie seiner dramatischen Figuren im Stück greift Wagner auf das von ihm häufig strapazierte Motiv der äußeren, geographisch erfahrbaren Trennlinie zurück, welche mit der Seelenstruktur seiner Bühnencharaktere verschmilzt.

¹ Vgl. Peter Wagner, "An die Teilnehmerinnen und Teilnehmer dieses Theaters, Zur Inszenierung des Stückes „März. Der 24.“, in: OHO (Redaktion), *Programmheft zur Inszenierung des Stückes März. Der 24.*, Uraufführung am 24. März 1995 im Offenen Haus Oberwart, unter:

http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/stuecke_maerz.htm, 01.10.2008, 10:08.

² Das Fest als subversive Verschiebung von Normen: Vgl. Miriam Haller, *Das Fest der Zeichen, Schreibweisen des Festes im modernen Drama*, Wien/Köln: Böhlau, 2002, S.35.

³ Peter Wagner, "März. Der 24.", in: Ders., *Tetralogie der Nacktheit, 4 Stücke*, S. 7-72, S.37.

Das Verhältnis der Figuren zum Prinzip der Grenze markiert deren ideologische Fixierung durch den Dramenautor. Im Gegensatz zur Schlossgräfin verkörpert der Graf das Urbild des zurückhaltenden Mitläufers, sein Verhältnis zur Grenze ist demnach geprägt durch eine affirmative Haltung:

GRAF: Ich habe gut gelebt mit den Grenzen. Bisher zumindest. Und dass sich das jetzt ändert, ist am wenigsten meine Schuld.¹

Das Drama um ein sukzessives Verabschieden moralischer Grenzen wird in der 25.Szene zu seinem traumatischen Höhepunkt geführt. Die Regieanweisungen sehen in diesem Bild die Anwesenheit aller Figuren vor.² Wagner positioniert die dramatischen Personen vor einer Grube; die dargestellte Ermordung der am Nachmittag angekommenen Juden wird von der akustischen Ebene wegverlegt: Der Tötungsakt wird gemäß den Regieanweisungen vor allem durch den Einsatz der Beleuchtung dargestellt.³ Die vor der Grube versammelten Figuren legen ihre Gewehre an, unmittelbar danach findet sich in den Didaskalien die folgende Beschreibung: „Nach langen Sekunden knallt schmerzhaft stechendes Licht in die Grube hinein.“⁴

Die Schlusszene des Dramas widmet sich schließlich dem Akt des Eingrabens der Getöteten, auf Ebene der Figurensprache findet in dieser Sequenz die Loslösung von einer am Realen haftenden Redeweise statt. Das Verscharren der Leichen wird von den jüngsten der Figuren, vom Küchenmädchen Anna und dessen Bruder, dem Kindersoldaten Ziserl, übernommen.

Am Schluss des Stückes wird die seelische Zerstörung der jugendlichen Mörder und deren bange Hoffnung auf eine vergessende Nachwelt sichtbar.

3.5.2. Die Tragödie von Rechnitz: Auseinandersetzungen in Film, Literatur und Theater

In einem kurzen Exkurs möchte ich auf zwei Werke verweisen, welche sich ebenfalls mit den 1945 in Rechnitz begangenen Morden an 180 jüdischen Zwangsarbeitern beschäftigen.

¹ Peter Wagner, „März. Der 24.“, in: Ders., *Tetralogie der Nacktheit, 4 Stücke*, Oberwart: lex liszt, S.37.

² Vgl. ebd., S 68.

³ Vgl. ebd., S.69.

⁴ Ebd.

Die Suche nach einer Annäherung an das Geschehen vom 24. März 1945 steht im Mittelpunkt des 1994 entstandenen Semidokumentarfilms *Totschweigen* von Margarete Heinrich und Eduard Ernes.¹ Der Film bietet unter anderem Ausschnitte aus Interviews mit Rechnitzer Zeitzeugen sowie Landschaftsporträts des südburgenländischen Grenzortes. Die solcherart evozierte Ästhetik der Melancholie und des kargen Rückzuges verweist auf die Leerstelle des Massengrabes, welches nie gefunden worden ist. Das tragische Geheimnis kann auch durch Recherchen seitens der Filmemacher nicht aufgedeckt werden. Die Dokumentation dieser Fahndung gestaltet sich als eine scheiternde Spurensuche; wiederholt werden Menschen und ihre hilflosen Abwehrhaltungen gegenüber der Konfrontation mit deren Vergangenheit ins Bild gerückt. Die Verweigerung einer Aufarbeitung der damaligen Geschehnisse zeigt sich sowohl in der ausweichenden Geschwätzigkeit einiger Rechnitzer als auch in deren Versuchen, die nachfragenden Eindringlinge mittels aggressiver Attacken auf Distanz zu halten. Der Film macht ersichtlich, dass die geographische Trennlinie zwischen dem burgenländischen Rechnitz und dessen Nachbarland Ungarn gleichzeitig auch als eine innere Grenze gelesen werden kann, welche Ansässige davon abhält, sich einer erschreckenden Vergangenheit zu öffnen.

Unter anderem dient Elfriede Jelinek dieser Film als Quelle für ihren 2008 erschienen Theatertext, welcher sich ebenfalls mit den Morden in Rechnitz und dem Ballast einer unbewältigten Vergangenheit auseinandersetzt.² Jelinek erschafft eine sich aus assoziativen Sprachspielen speisende Textflut ohne Rollenaufteilung. Das Stück *Rechnitz (Der Würgeengel)* gelangt am 18. November 2008 in der Regie von Jossi Wieler in den Münchner Kammerspielen in gekürzter Fassung zur Uraufführung.³ Die Protagonisten des Dramas sind die nach dem Morden im Schloss zurückgebliebenen Botenfiguren. Jelinek entfernt sich damit bewusst von der Frage nach Fakten bezüglich der historischen Täter und deren Opfern. Im Stück wird die Rolle der Nachwelt und deren Position innerhalb des kollektiven Traumas ausgelotet. Die von den Schauspielern vorgetragene Textkaskaden sind angelegt als Auswüchse einer

¹ Vgl. *Totschweigen*, Regie: Eduard Ernes und Margareta Heinrich, VHS-Video, 88min., 3 SAT, am 24. März 2005, 01:40, Österreich/Niederlande: Extrafilm, NFI-Productions, Nederlands Film Instituut, 1994.

² Vgl. Elfriede Jelinek, "Rechnitz (Der Würgeengel)", in: Elfriede Jelinek, *3 Theaterstücke*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2009, S.53-207.

³ Vgl. ebd., S. 53.

hilflosen Geschwätzigkeit und somit als aus Sprache gebaute Mauern gegenüber dem Unsagbaren.¹

3.5.3. Öffentliche Reaktionen

3.5.3.1. Aufführungsanalyse: Der reduzierte Mensch

Peter Wagners Theaterstück *März. Der 24.* wird am 24. März 1995 im Offenen Haus Oberwart uraufgeführt. Peter Sitar bezeichnet das Drama in einer im *Kurier* erschienen Kritik als „Peter Wagners bisher bestes Bühnenstück“². Die Wahl des dramatischen Sujets scheint dazu prädestiniert, eine ideologische Debatte zu initiieren, gleichzeitig ermöglicht die lose Orientierung am historischen Hergang der Katastrophe die Konstruktion eines klassischen dramatischen Spannungsbogens. Quellenforschungen zur Premiere des Werkes erlauben Rückschlüsse auf den Gestus der Inszenierung: Kritiker Peter Sitar attestiert Regisseur Walter Davy im *Kurier* eine geradlinige, durch rasche Stimmungs- und Handlungswechsel gekennzeichnete Darbietung.³

Die Bühnenbildgestaltung übernimmt der im südlichen Burgenland ansässige bildende Künstler Wolfgang Horvath. Rezensionen und Bildmaterial zur Premiere des Stückes bieten bruchstückhafte Anhaltspunkte zum Bühnenkonzept Horvaths: Im Grazer Printmedium der *Neuen Zeit* etwa wird die Art der visuellen Gestaltung in der Inszenierung als eine Anspielung auf den architektonischen NS-Ewigkeitskult begriffen.⁴ Fotos, welche Ausschnitte der Premieren-Inszenierung preisgeben, zeigen die Schauspieler auf einer von rechteckigen Körpern und Stufenkonstruktionen dominierten Bühne (vgl. Abb.4, Abb.5).

¹ Vgl. Ronald Pohl, „Schießgesellschaft in Abendgarderobe“, in: *Der Standard*, Ausgabe vom 1. Dezember 2008, S.17.

² Peter Sitar, „Auf der Bühne in Oberwart wird wieder gemordet“, in: *Kurier*, Ausgabe für Burgenland, Nr.85, vom 26. März 1995, S.30 unter: http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/Stuecke_maerz.htm., 27.01.08, 17:24.

³ Vgl. Peter Sitar, „Auf der Bühne in Oberwart wird wieder gemordet“, a.a.O.

⁴ Vgl. Annemarie Klinger, „Aufarbeitung eines Verbrechens aus der braunen Vergangenheit“, in: *Neue Zeit*, 50. Jg., Nr.71, vom 26. März 1995, S.35, in Auszügen zitiert unter: http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/stuecke_maerz.htm., 27.01.08, 17:25.



Abbildung 4: Positionierung der Schauspieler im Horvathschen Bühnenraum

Die Verschachtelung der kantigen Objekte bietet den Schauspielern die Möglichkeit, sich durch die Positionierung im Raum voneinander abzugrenzen und ihren Part innerhalb des Figurengefüges durch das ständige Spiel mit den Objekten gezielt herauszustellen. Gleichzeitig entstehen durch die Begehbarkeit der kantigen Körper Schlupflöcher und Rückzugswinkel im Hintergrund der Oberflächendarbietung. Das von Horvath geschaffene Stufenarrangement bietet die Möglichkeit zur visuellen Darstellung des komplexen Figurengefüges. Auf den Premierenfotos (vgl. Abb.4, Abb.6) erscheinen die agierenden Figuren stilisiert im Hinblick auf deren Positionierung im Raum. Insgesamt ergibt sich ein Gesamteindruck einer zackigen Härte, die agierenden Personen sind als fremd gesteuerte Objekte innerhalb eines eingefrorenen Arrangements kenntlich gemacht. Der eingefrorene, erstarrte Gestus der Inszenierung ist durch den Bühnenbildentwurf Wolfgang Horvaths vorgegeben: Horvath setzt auf die Installierung komplexer Stangenvorrichtungen, welche als visuelles Leitmotiv und Rahmung der Bühne fungieren und stetig in den inneren Kern der Darstellung einzubrechen drohen:

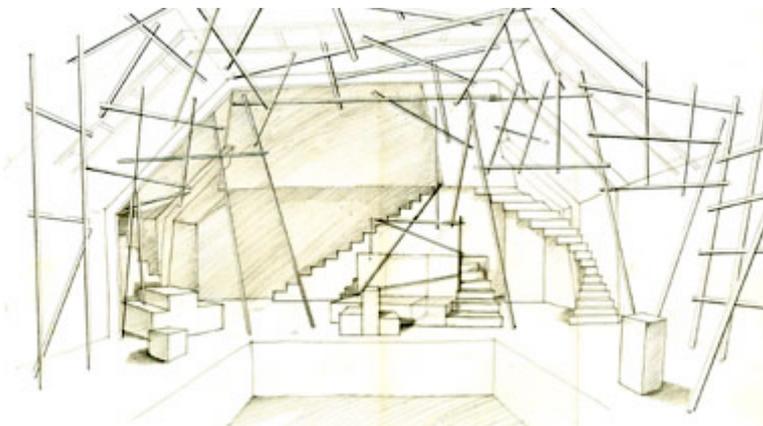


Abbildung 5: Bühnenskizze nach Wolfgang Horvath

Auf Basis dieser Stangenkonstruktionen entwirft der Bühnenbildner eine auf sperrige Stützen angewiesenen Szenerie. Der sich auf narrativer Ebene ankündigende gesellschaftliche Umsturz scheint der Kulisse in ihrem provisorischen und flüchtigen Gestus bereits eingeschrieben.

Abbildung 6 zeigt einen der männlichen Protagonisten im Vordergrund in der Mitte des Bildes stehend, dahinter ist die Silhouette einer weiteren – auf dem Boden hockenden – Bühnenfigur sichtbar. Die beiden menschlichen Körper auf der Abbildung scheinen sich im undurchlässigen Wechselspiel aus Licht und Schatten sowie im harten Arrangement des sie umgebenden Gerüsts zu verlieren.



Abbildung 6: Stahlvorrichtungen und Schauspielerkörper

Anhand der beiden Abbildungen wird deutlich, dass die agierenden Figuren nicht nur als erstarrter Kern des sie umgebenden Umfeldes zu interpretieren sind, sondern dass sich die eingesetzten Bühnenobjekte die menschlichen Körper in einer Form einverleiben, welche als eine Analogie zur Entindividualisierung des Einzelnen in einer von starren Dogmen dominierten Welt gelesen werden kann. Innerhalb dieses Kontextes einer gewaltsamen Gleichschaltung lassen sich auch die in Bezug auf den Regiestil von der Kritik herausgestrichenen Tendenzen betrachten: Walter Davys Umsetzung des Werkes wird unter anderem als „temporeich“ und „spannend“¹ erlebt. Der drängende Charakter des Spiels kündigte die rasche Durchführung einer entmenschlichten Tat an und führt Emotionen im Zustand ihrer totalen Erkaltung vor.

¹ Peter Sitar, „Auf der Bühne in Oberwart wird wieder gemordet“, in: *Kurier*, Ausgabe für Burgenland, Nr.85, vom 26.März 1995, S.30, unter: http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/stuecke_maerz.html., 27.01.08., 17:20.

3.5.3.2. Wagner zwischen öffentlicher Strategie und politischem Engagement

Die im vorigen Kapitel unternommene Rekonstruktion der Inszenierung des Dramas *März. Der 24.* aus dem Jahr 1995 stützt sich auf Fotos und Kritiken zur Premiere des Stückes. Ich beziehe das Forschungsmaterial zur Aufführung vorwiegend aus Peter Wagners persönlich redigierter Homepage im Internet, da Wagner dem Rezipienten hier eine nahezu vollständige Quellensammlung zum betreffenden Bühnenereignis anbietet.¹ Die Internetseite stellt eine faktische Zusammenschau des Bühnenereignisses dar, dessen Basis für weiterführende – bis dato ausgebliebene – sekundäre Analysen nicht unterschätzt werden sollte. Dennoch müssen die vom Autor persönlich der Öffentlichkeit zur Verfügung gestellten Quellen stets im Kontext ihrer Entstehung betrachtet werden. Die Homepage Wagners sollte in diesem Sinne nicht als ein neutrales Dokumentationsarchiv zu den entsprechenden Aufführungen in meine Forschungen eingehen, sondern muss als ein selbstreferentielles Produkt evident bleiben, dessen Auswahlverfahren Rückbezüge herstellen lässt zur Art der Selbstdarstellung und Eigeneinschätzung des Theaterkünstlers Wagner.

Auf die Homepage gestellte Rezensionen, welche in Bezug auf ihre Einschätzung der Inszenierung mit vorrangig negativ konnotierten Begriffsfeldern arbeiten, verzeichnen ausschließlich Personen aus dem Umfeld der freiheitlichen Presse- und Politiklandschaft des Burgenlandes als Urheber. Wagner publiziert die ideologisch gefärbten Angriffe auf sein Werk sowie die von ihm verfassten Erwiderungen – auch in Bezug auf andere Stücke und Debatten – an mehreren Stellen und vermittelt diverser Verlinkungen wiederholt auf seiner Homepage. Der Rezipient der öffentlichen Plattform sieht sich dadurch einer archivarisch dokumentierten, politisch motivierten Streitkultur gegenüber, welche von den sprachlichen Mitteln der Polemik beherrscht wird. So äußert sich Peter Wagner bereits 1994 zu den im burgenländischen Landtag von Mitgliedern der FPÖ getätigten Untergriffen gegen sein Werk auf pointierte Weise. Adressat eines von ihm verfassten Offenen Briefes ist der burgenländische freiheitliche Abgeordnete Eduard Nicka. Im folgenden Textausschnitt setzt sich Wagner auf gekonnt pointierte Weise zu Wehr gegen die eindimensionalen und rechtskonservativen Attacken, denen seine Person und sein Werk seiner Einschätzung nach ausgesetzt sind:

„Lieber Edi,

¹ Vgl. dazu http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/stuecke_maerz.html., 27.01.2008, 17: 28.

ich habe mir sagen lassen, Du hättest dich in der Landtagssitzung [...] schon wieder als Theoretiker und Ideologe versucht. [...] Jetzt hast du dich also über die Begriffe Links und Rechts hergemacht. Warum tust Du so etwas? Wo Du doch in Deinem Innersten ganz genau weißt, dass Du für den philosophischen Gedanken von Mutter Natur gar nicht abgesegnet bist, kurz: dass du das nicht kannst! Tust Du es nur, weil Du glaubst, die Menschen in diesem Land wären so primitiv, dass sie alleine mit primitiven Parolen zu bedienen wären?“¹

Dieser Ausschnitt des an Eduard Nicka adressierten Offenen Briefes lässt Rückschlüsse zu auf die generelle öffentliche Positionierung Wagners sowie auch auf eine unter ideologischen und ästhetischen Gesichtspunkten geführte regionale Kunst-Debatte in der Mitte der 1990er Jahre des vorigen Jahrhunderts. Die gestellten Fragen Wagners sind stilisiert und lassen sich in den Bereich der politischen Rhetorik² einreihen. Wagners Kommunikationsstrategie zielt ab auf die Aufdeckung eines anzuprangernden Sachverhalts. Er bedient sich dabei der sprachlichen Mittel der Polemik und der Ironie. Als ebenfalls bedeutsam in diesem Zusammenhang erscheint die Tatsache, dass Wagner sein Gegenüber nicht nur häufig direkt anspricht, befragt, herausfordert, sondern mit dem freiheitlichen Landtagsabgeordneten offensichtlich bereits durch das Du-Wort verbunden ist. Dieser Kunstgriff eines unmittelbaren Ansprechens des Kommunikationspartners wird in den zeitgenössischen Forschungen zur öffentlichen Rhetorik als bedeutsames Element einer auf affektive Wirkung ausgerichteten Rede angesehen.³ Im konkreten Fall des von Wagner erstellten Offenen Briefes entsteht durch die Form der direkten Anrede eine Vertraulichkeit und Intimität der Vorwürfe, welche im Zusammenwirken mit dem öffentlichen Charakter des Offenen Briefes ein effektives Gesamtprodukt einer intellektuellen politischen Polemik ergeben. Die Anlehnung an die Gesetze einer gleichsam tradierten wie zeitgenössisch aktuellen Rhetorik wird auf formaler Ebene von beiden ideologischen Kontrahenten eingehalten, wie in noch folgenden Zitaten deutlich werden wird.

¹ Peter Wagner, *Offener Brief an den Landtagsabgeordneten Eduard Nicka*, Deutsch Kaltenbrunn, Dezember 1994, veröffentlicht unter: http://www.peterwagner.at/html/kommentare_nicka.htm., 28.01.09, 14:33.

² Vgl. Carl Joachim Classen, "Die Rhetorik im öffentlichen Leben unserer Zeit", in: Carl Joachim Classen/Heinz Joachim Müllenbrock (Hrsg.), *Die Macht des Wortes, Aspekte gegenwärtiger Rhetorikforschung*, Marburg: Hitzeroth, 1992, S.247-268, S.250.

³ Vgl. ebd.

Diese Orientierung am zeitgenössischen Charakter eines „Positionskampfes“¹, wie er im mediatisierten deutschen Sprachraum der 1990er gehäuft nachgewiesen wird, weist Züge eines gesellschaftlichen Spiels auf.

In diesem Kontext möchte ich eine Postsendung des *Freiheitlichen Gemeindekurier* zitieren. Das freiheitliche Flugblatt listet in beliebiger Weise von einander unabhängig als anstößig eingestufte Zustände in der burgenländischen Provinz auf. In einem Unterpunkt der Auflistung kritisiert der Autor der freiheitlichen Streitschrift das Schaffen Peter Wagners in polemischem Grundton. Die Argumentationsweise dieser oberflächlichen und verkürzten Auseinandersetzung mit dem Wirken Wagners gibt Aufschluss über die politische Ideologie des Verfassers. Kernthese der einseitigen öffentlichen Stellungnahme zum Werk Wagners ist der kulturpolitische Vorwurf einer Verschwendung öffentlicher Subventionen. Unter diesem Aufhänger erklärt der Autor des freiheitlichen Flugblattes den Künstler Peter Wagner abfällig zu einem „staatlich geförderten Kunstguru“². Der Text schließt mit der folgenden rhetorischen Frage: „Haben wir es nicht weit gebracht in unserem wunderschönen Land, wenn derartiges schon möglich ist?“³ Diese abschließende Bemerkung arbeitet mit gängigen, leeren Phrasen ebenso wie mit einem vereinfachten Prinzip der Gegenüberstellung. Es wird eine semantische Diskrepanz erzeugt zwischen dem als anstößig dargestellten Wirken Wagners und seinem Konterpart, dem nicht näher definierten „wunderschönen [Heimat]land“⁴. Das dem Begriff vorangestellte persönliche Fürwort „unser“⁵ erwirkt eine radikale Absetzung der einheimischen Bevölkerung von der Kunst Wagners, welche als eine Störung und Gefährdung des Allgemeinwohles dargestellt wird.

In Bezugnahme auf das 1997 inszenierte Drama *Oberwart. Mon amour.*, welches sich der Bombenkatastrophe in der Oberwarter Roma Siedlung widmet, wird Wagner als Autor und Regisseur des Werkes in einer Presseaussendung der

¹ Clemens Kammler/Torsten Pflugmacher (Hrsg.), *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989, Zwischenbilanzen, Analysen, Vermittlungsstrategien*, Heidelberg: Synchron Wissenschaftsverlag, 2004, S.8.

² Wolfgang Rauter, „Liebe Gemeindebürger von Rechnitz“, in: *Freiheitlicher Gemeindekurier*, 20.Jg., Folge 47, Juli 1995.

³ Ebd.

⁴ Wolfgang Rauter, „Liebe Gemeindebürger von Rechnitz“, a.a.O.

⁵ Ebd.

burgenländischen FPÖ als „in der österreichischen Theaterlandschaft unbedeutender linker Theatermacher“⁶ bezeichnet.

Die Angriffe der FPÖ sind gekennzeichnet durch die Kommunikation parteiinterner Befindlichkeiten und einer rechtspopulistischen Haltung anstelle einer sachlichen Auseinandersetzung mit einzelnen Werkaspekten.

Das zeitgenössische Kommunikationsprinzip zwischen Wagner und der FPÖ wird deutlich, wenn Wagner auf seiner Homepage angibt, dass die Pflege dieser Streitkultur vor allem zum Zeitpunkt der 1990er Jahre präsent gewesen und das wechselseitige Interesse aneinander danach „sanft entschlafen“¹ sei. Diese Anmerkung Wagners stützt die von mir gebildete Hypothese des zeitgenössischen Lust-Aspekts der politischen Provokation. Weshalb diese wechselseitig ausgetragenen Ideologiedebatten im neuen Jahrtausend ausgedient haben, soll im letzten Kapitel meiner Arbeit durch das Nachzeichnen eines philosophischen Paradigmenwechsels im Theater Peter Wagners ersichtlich werden.

Das von der rechtspopulistischen Partei der burgenländischen FPÖ wiederholt im Zusammenhang mit Peter Wagner strapazierte Begriffsfeld der kulturellen Provokation² deckt sich mit dem Schlüsselvokabular der Selbstbeschreibungen des Künstlers; im Gegensatz zu den Mitgliedern der FPÖ ist Wagner jedoch um eine positive Konnotation und differenzierte Betrachtungsweise des Begriffes bemüht. In einer Rede anlässlich eines Jubiläums des Offenen Hauses Oberwart hinterfragt der Theatermacher den Auftrag dieser alternativen kulturellen Einrichtung innerhalb der burgenländischen Provinz. Er reflektiert damit gleichzeitig seine eigene kulturpolitische Positionierung als regionaler Künstler:

„[...] denn Provokation heißt, das bisher Verdeckte und Versteckte hervorzurufen unter der Kruste persönlicher und gesellschaftlicher Konventionen und Unterdrückung.“³

⁶ Eduard Nicka, „Kulturförderung für linkes Propagandastück, FP-Kultursprecher Nicka unterstützt Protest der Bevölkerung“, in: *Freiheitlicher Pressedienst* (Hrsg.), Folge 85, 1997, zitiert unter: http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/stuecke_oberwart_reakt.htm, 02.02.2009, 11:39.

¹ Peter Wagner, vorangestellter Kommentar des *Offenen Briefes an den Landtagsabgeordneten Eduard Nicka*, unter: http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/kommentare_nicka.htm, 02.02.2009, 11:44.

² Vgl. N.N., „Regierung beschließt Millionensubvention für OHO“, in: *Freiheitlicher Pressedienst* (Hrsg.), Folge 126, 1997.

Vgl. Eduard Nicka, „Kulturförderung für linkes Propagandastück, FP-Kultursprecher Nicka unterstützt Protest der Bevölkerung“, *Freiheitlicher Pressedienst* (Hrsg.), Folge 85, 1997, zitiert unter: http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/stuecke_oberwart_reakt.htm, 02.02.2009, 12:01.

³ Peter Wagner, *Festvortrag zur Wiedereröffnung des Offenen Hauses Oberwart*, Rede vom 25. Oktober 1997, unter: http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/kommentare_festvortrag.htm, 02.02.09, 11:49.

Diese Passage der Rede Wagners lässt sich als eine allgemeine Prämisse seines Theaterschaffens interpretieren und verweist insbesondere auf das Kernthema des Stückes *März. Der 24.* Das Werk konfrontiert das provinzielle Publikum mit einer – auch im Wortsinn manifesten – verschütteten historischen Vergangenheit. Die theatrale Thematisierung einer katastrophalen Geschichte erwirkt die Konfrontation mit einem kollektiven Trauma. Insofern kann dieses Werk Wagners als ein „erlösendes Drama“¹ kategorisiert werden, da es auf die Aktivierung eines gemeinsamen Bildnisses der Zerstörung setzt. Das authentische historische Geschehen wird ins Rampenlicht der Bühne und damit der Öffentlichkeit gestellt. In seiner Grundintention bedeutet das Stück eine motivische Umkehrung seines Schlussbildes: Am Ende des Dramas steht das Eingraben der Getöteten, während das Werk insgesamt jedoch auf eine Überflutung der gesellschaftlichen Oberfläche mit einer längst verscharften, doch unüberwundenen Begebenheit angelegt ist. Dieser Effekt einer Katharsis entsteht durch Wagners Bemühen um eine Konfrontation seines Publikums mit einer problematischen Vergangenheit. Wie bereits an anderer Stelle nachgewiesen, ist die Theaterarbeit Wagners eng an die gesellschaftliche Realität, innerhalb derer seine Kunst stattfindet, gekoppelt. Insofern ist die Themenwahl des Stückes *März. Der 24.* geprägt von einer Suche nach Auseinandersetzung mit dem Ist-Zustand der zeitgenössischen Gesellschaft. Wie an der obigen Analyse der Debatte zwischen Wagner und den Gegner seines Werkes abzusehen ist, muss Wagners Theaterkunst als ein auf „Provokation“ und das heißt auch auf „Kommunikation“² zugeschnittenes Schaffen im provinziellen Raum betrachtet werden. Dieses künstlerische Konzept definiert sich vor allem durch ein bewusstes Abzielen auf öffentliche Reibungsflächen.

¹ Peter Felix Kellermann, „The Therapeutic Aspects of Psychodrama“, in: *Dramatherapy, Theory and Practice 1*, Hrsg.v. Sue Jennings, London: Travistock, 1994, S.75.

² nach einem Interview mit Peter Wagner, Waldhäuser 180, 7432 Litzelsorf, durchgeführt von Raffaella Kappel, Oberwart, am 07.Juni 2008.

4. Ausblick und Zusammenfassung: *Wenn wir einmal Engel sind*: Das Objekt im leeren Raum

4.1. Einleitung: Dramenkern und Forschungsschwerpunkt

Im letzten Abschnitt meiner Arbeit steht die Analyse eines Theaterstückes Peter Wagners, welches bereits am Beginn des neuen Jahrtausends auf die Bühne gebracht wird, im Mittelpunkt der kritischen Reflexion. Das Drama *Wenn wir einmal Engel sind* wird im Jahr 2002 vom Offenen Haus Oberwart produziert und im Jazz Pub Wiesen uraufgeführt.¹ Wagner reflektiert in seinem Werk die Tat eines jugendlichen Amokläufers und stellt Fragen nach geistigem Nährboden und dörflichem Umfeld des Teenagers und Mörders. Die fragmentarische Auseinandersetzung mit der 1997 im oststeirischen Ort Zöbern² stattgefundenen Tragödie sprengt im Hinblick auf den Handlungsort die Grenze zum südlichen Burgenland. Es handelt sich um eine Verlagerung des dramatischen Schauplatzes in Richtung der Oststeiermark, eine geographische Wegbewegung, welche bereits zehn Jahre zuvor im Drama *Lafnitz. Ein Stück.* vorweggenommen worden ist. Das Werk *Wenn wir einmal Engel sind* trägt den Untertitel *Fantasie für vier Scanner und ein Objekt*. Wagner unternimmt darin den Versuch einer psychologischen Rekonstruktion dieses – der Öffentlichkeit bis dato ausschließlich massenmedial vermittelten – Tötungsaktes. Das Stück kann im Hinblick auf die von mir gewählte Fragestellung nach dramatischen Verortungspraktiken als ein zeitliches und örtliches Schwellenprodukt definiert werden. Peter Wagner liefert im Drama eine szenisch komplexe Analyse eines Tathergangs. Ich gehe aus von der Hypothese einer deutlichen Distanz zum spezifisch Regionalen zugunsten einer von der Figurenpsychologie dominierten Zugangsweise. Die Entfernung von der Region des

¹ Vgl. Peter Wagner, *Wenn wir einmal Engel sind, Fantasie für 4 Scanner und 1 Objekt*, Eckdaten zu den Aufführungen unter: http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/stuecke_engel.htm, 20.08.2008, 15:02.

² Vgl. Viktoria Erdelyi, "Ein Stück das unter die Haut geht", in: *Kurier*, Ausgabe für Burgenland, Nr. 283, vom 12. Oktober 2002, unter: ebd., 15:03.

Südburgenlandes als szenischer Handlungsraum und Spielfeld lässt sich unter anderem im Thematisierungsverhalten erkennen: Im Drama *Wenn wir einmal Engel sind* stellt Wagner das Dorf als ein abstraktes Sinnbild in den leeren Raum der Bühne. Die Inszenierung sowie auch der im Druck erschienene Text erstellen mehrfach geartete Verknüpfungen zwischen jugendlicher Gewaltausübung und der zeitgenössischen Internet- und Populärkultur. Das Motiv einer dem Individuum entgleitenden übergeordneten Welt neuer Medien vor dem unpassenden und isolierten Hintergrund einer rückwärtsgewandten Dorfgesellschaft scheint dazu prädestiniert, herkömmliche dramatische Auseinandersetzungen mit den Konflikten einer Region zu sprengen. In den folgenden Ausführungen soll es darum gehen, anhand des Textes und der Inszenierung des Stücks *Wenn wir einmal Engel sind* thematische Abweichungen gegenüber den bisher diskutierten Werken Wagners herauszustellen. Dabei sollen Veränderungen in der dramatischen Verortungspraxis angesichts neuer gesellschaftlicher Konflikte nachgewiesen werden.

Die Analyse des Stücks *Wenn wir einmal Engel sind* stellt den Abschluss meiner Arbeit dar. Vor dem Hintergrund einer im neuen Jahrtausend eventuell als überholt darzustellenden Regionaltheaterkultur sollen sich die erzielten Forschungsergebnisse letztlich noch einmal in Form eines Vergleichs nachvollziehen lassen. Das Werk *Wenn wir einmal Engel sind* fungiert im Kontext meiner Überlegungen demnach als Folie zur Verifikation meiner bisherigen Hypothesen und als Anstoß zur Rekapitulation leitender Grundgedanken zum Regionaltheater Peter Wagners. Im Drama um den jugendlichen Straftäter aus der Provinz soll noch einmal Peter Wagners Auseinandersetzung mit dem Heimatbegriff herausgestellt werden. Das Stück *Wenn wir einmal Engel sind* kann interpretiert werden als eine für den Autor Wagner typische dramatische Suche nach regionalen Ursprüngen der dramatischen Figuren, welche sich in diesem Werk jedoch in aller Deutlichkeit als widersprüchlich und nicht greifbar herausstellen. Ich möchte mich anhand dieses Textes mit der Frage auseinandersetzen, inwieweit die von Peter Wagner praktizierte progressive Heimat-Kunst angesichts des Beginns eines neuen Jahrtausends noch haltbar sein kann. Dabei möchte ich ausgehen von der Prämisse einer Hinfälligkeit und Brüchigkeit jeglicher Verortungen im Hinblick auf die voranschreitende Zeit. Das Drama *Wenn wir einmal Engel sind* fungiert demnach gleichzeitig als Gegenpol und radikaler Verstärker aller bisher herausgearbeiteten Dramenzüge und bietet sich insofern an für eine abschließende Untersuchung.

4.2. Das „Provinzkaff“ im Zeitspiegel virtueller Jugendkultur: Eine Standortbefragung

Das Drama *Wenn wir einmal Engel sind – Fantasie für vier Scanner und ein Objekt* setzt bereits im Titel auf die Aktivierung eines technokratischen Diskurses. Der Autor stellt seinem Dramentext in der Druckfassung eine Abbildung der Bühnenskizze voran: Es handelt sich dabei um den Entwurf beweglicher Beleuchtungsapparate, welche den in der vorderen Bühnenmitte positionierten Schauspielerkörper mit ihren Lichtspielen einzukesseln imstande sind.¹

Dem Protagonisten kommt in den Regieanweisungen die Bezeichnung des „Objektes“ zu. Wagner liefert folglich bereits im Text eindeutige Hinweise auf die Rolleninterpretation der Hauptfigur durch den Schauspieler. Die zentrale Gestalt des Dramas wird anhand der Didaskalien und des Bühnenentwurfes als eine fremd gesteuerte Skulptur innerhalb eines variablen Lichtkegels kenntlich gemacht, welche sich von der Beleuchtungsapparatur bedingungslos dirigieren lässt. Das Objekt wird zur Marionette seiner Umwelt stilisiert, wobei der Begriff der Umwelt im Drama sowohl die medial vermittelte Welt jugendlicher Populärkultur als auch den unmittelbaren Dorf-Raum umfasst. Demnach bewegt sich der Monolog der Hauptfigur, welcher im Wesentlichen den Hergang und die Motive einer Mordtat reflektiert, auf zwei einander entgegengesetzten Achsen des Räumlichen: Der Protagonist konfrontiert den Rezipienten mit einem Abgesang auf das triste jugendlichen Dasein im Dorf inmitten einer hoch problematischen Familiensituation bei gleichzeitigem Einbruch außerlokaler und überregionaler Jugend-Diskurse. Dieser ständig misslingende Balanceakt zwischen dem verletzenden tastbaren äußeren Lebensraum der Provinz und einer übergeordneten virtuellen Gegenwelt der Entortung kann als Rahmen des nachgezeichneten Daseins in der Sackgasse

¹ Vgl. Peter Wagner, *Wenn wir einmal Engel sind, Fantasie für 4 Scanner und 1 Objekt*, Oberwart: lex liszt, 2002, S.5.

interpretiert werden und steigert sich am Ende zu einem „fast logisch konsequenten“² Akt der Zerstörung.

Wagner stellt seinem Text den folgenden Hinweis voran, welcher Aufschluss gibt über die Einpassung einer zeitgenössischen, örtlich ungebundenen Populärkultur in die äußere Rahmenhandlung einer Dorfgesellschaft im Abseits:

„Das Lied „Wenn wir einmal Engel sind“ (Böhse Onkelz) ist das Wasser, aus dem der Fisch sich mit manchmal flattrigen, manchmal ekstatisch pulsierenden Kiemenbewegungen die Luft holt. Es wäre jedenfalls falsch, ginge seine Verwendung in eine denunziatorische Richtung.“¹

Die oben zitierte Regieanweisung gibt die Einpassung von Songfragmenten in den Monologfluss vor. Dadurch wird das Leiden am dörflichen Status Quo in gleichem Maße ästhetisch aufgeladen und kontrapunktisch durchsetzt. In diesem Sinne und, wie von Wagner oben angemerkt, nicht als eine eindimensionale Kritik an der zeitgenössischen Jugendszene kann die folgende vom Protagonisten vorgetragene Assoziation gelesen werden:

[...] Gestern habens schon wieder eine Leich abholt. In einem blechernen Sarg. Auf einem komischen Gestell mit Radln. Singt laut. „herr, ich bin schuldig, ich habe es getan, ich habe sie verdorben, und es war nicht das erste mal.“²

Die oben zitierte Textpassage mit dem eingeschobenen Songzitat skizziert in ihrer assoziativen Ästhetik das flüchtige Verhältnis zwischen Schuldgefühlen, Todesangst, dörflicher Verstrickung und Flucht in die Gemachtheit des medialen Diskurses. Wagner skizziert in seinem Drama die mechanische Wechselwirkung zwischen den diametralen Aspekten der Provinz und der totalen Entortung. Der Protagonist findet sich demnach in der Position eines von diesen Polen Zermalmten, ein Umstand, welchem die auf Beengung angelegten Lichtkegel der Beleuchtungsapparate im Verlauf des Stückes Rechnung tragen. Wagner stellt seine Hauptfigur in einer Zwangsjacke in den beinahe zur Gänze entleerten Aufführungsraum. Die Verlorenheit der dramatischen Figur kommt auch in deren Aussagen bruchstückhaft zur Geltung. Die Auflösung des äußeren Raumes findet ihre Spiegelung im Inneren

² Manfred Weissensteiner, Rede zu Peter Wagners Stück „Wenn wir einmal Engel sind“ anlässlich der Verleihung des Steirisches Landesjugendliteraturpreises 2000, Theater am Ortweinplatz, Juni 2000.

¹ Peter Wagner, *Wenn wir einmal Engel sind, Fantasie für vier Scanner und ein Objekt*, mit Beiträgen aus dem Internet-Chat, Oberwart: lex liszt, 2002, S.7.

² Ebd., S.21f.

des Protagonisten, sodass Realität und Trug nicht mehr deutlich voneinander zu unterscheiden sind. In diesem Kontext sind die sich vordergründig widersprechenden Äußerungen des Objektes zu lesen:

Ich träum nie etwas. [...] Vielleicht träum ich nur, dass ich noch leb.“³

Der Monolog zeichnet den Mord eines Halbwüchsigen an dessen Lehrerin im Inneren des Mörders nach und stellt ein in Rückblenden dargebotenes Geflecht aus Eindrücken, Motiven und Affekten dar. Die Rahmenhandlung ist zeitlich eindeutig nach der ausgeübten Tat positioniert und ist auf räumlicher Ebene angesiedelt in einem nicht näher definierten Zwischen-Ort als Sinnbild einer Entfremdung. Der Autor positioniert sein Objekt in der Schwebe zwischen Heimkehr nach der Tat, polizeilichem Verhör und psychiatrischer Verwahrung. Die Auflösung eines äußerlich fassbaren Raumes kann als symptomatisch gewertet werden für das Entgleiten der Provinz in ihrer ehemaligen Funktion als Handlungsort und Spielstätte. Die Bindung an einen klar definierten Ort stellt einen Faktor dar, welcher im Gegensatz zum Monolog *Wenn wir einmal Engel sind*, in den bisher analysierten Dramen Wagners noch deutlich zum Tragen kommt. Während in Wagners Theaterstücken der 1990er Jahre eine klare Positionierung des dramatischen Geschehens im Innen-, Außen- oder Durchgangsraum innerhalb der burgenländischen Provinz vorliegt, vollzieht Wagner im Stück *Wenn wir einmal Engel sind* den Sprung in die Entortung auf Ebene der Schauplatzvorgabe. Der Topos der Provinz taucht zwar einerseits als Gegenentwurf und Ergänzung zur juvenilen Phantasiewelt des Medialen auf, kann aber andererseits dem Einbruch einer virtuellen Metarealität letztlich auf Ebene der äußeren Schauplatzgestaltung nicht Stand halten: Der an der Kippe zwischen „Schweinsnest“¹ und medialer Selbstüberhöhung scheiternde Antiheld befindet sich im gespenstisch bildlosen Raum der totalen Entortung, was als Umbruch in der szenischen Verhandlungen von Orten in Wagners Dramatik gelesen werden kann. Einer neuen, multimedialen Schwerpunktsetzung und damit einer Welt der Ortlosigkeit trägt auch die Druckausgabe des Werkes Rechnung: Hier werden parallel zum Dramentext Auszüge aus Internetforen kommentarlos als pluralistische Stellungnahmen zum faktischen Tathergang publiziert.

Das von Wagner erstellte Psychogramm eines jungen Täters deckt sich mit der vom postmodernen Philosophen Jean Baudrillard 1995 entworfenen Nachzeichnung der

³ Ebd., S.9, S.11.

¹ Peter Wagner, *Wenn wir einmal Engel, Fantasie für vier Scanner und ein Objekt*, mit Beiträgen aus dem Internet-Chat, Oberwart: lex liszt, 2002, S.17.

Auswirkungen eines komplexen Geflechts an Informationsmedien auf das Individuum.²

Die von Baudrillard entworfenen Szenarien einer von medialen Diskursen überschwemmten Wirklichkeit werden in einer Dissertation des Philosophen Andreas Huber wiedergegeben.³ Sie scheinen stimmig in Bezug auf die prekären Bedingungen, denen der jugendliche Anti-Held in Wagners Stück mit ein wenig zeitlicher Verspätung ausgesetzt ist. Im folgenden Textauszug reflektiert der Autor Huber im Hinblick auf die Thesen Baudrillards die Auswirkungen einer von neuen Medien dominierten Lebenswelt auf das Individuum:

„In dieser unentscheidbaren Lage [eines medial erzeugten Informationsüberschusses] werde alles zum bösen Objekt und jegliche Verteidigung werde zur Ablehnung und zum Ekel.“¹

Die solcherart geschaffene Beschreibung kann im Hinblick auf die Figurenzeichnung des Objekts in Wagners Stück als eine Suche nach den psychologischen Ursprüngen des Lehrermordes gelesen werden. Die oben zitierte Darstellung deckt sich mit der psychologischen Disposition der literarischen Täterfigur bei Wagner, wie die folgende Äußerung des Protagonisten verdeutlichen soll. Der vom Autor Andreas Huber in seiner Dissertation nachvollzogene Ekel angesichts einer sukzessiven Entgleitung geistig-räumlicher Orientierungshilfen kommt ebenso zum Ausdruck in den Worten der Objekt-Figur im Stück Peter Wagners. Die bruchstückhafte Wiedergabe eines in Gesellschaft konsumierten rassistischen Gewaltfilms bezeichnet die tiefe Abneigung des Monologisierenden gegenüber einer in unüberschaubare Teilaspekte zerfallenden Umwelt:

[...] Dann geht die Kamera runter sein Hals. Runter die Brust. Dann siehst, dass sein Bauch offen ist. Dass er die Därme in die Hand hält. Als hätte er grad einen Tschuschenbankert ausgeschütt. Dann siehst ihn umfallen. Dann siehst ihn da liegen. Dann sieht die Därme neben ihm liegen. Dann siehst seine Augen: aufgerissen. Das Lächeln noch immer da. Und du sagst: Jetzt ist er daham, die Sau. Und ich sag: Soll krepieren, die alte Sau. Genau. Jetzt hab ichs. Dann haben wir glacht. Und ich hab gesagt: Ich hol mir jetzt ein Cola. Will noch wer eins?²

² Vgl. Jean Baudrillard, „Im Haß verbrüdet sich die Menschheit“, in: *Die Weltwoche*, Nr. 48, vom 30. November 1995, S.63, zitiert nach: Andreas Huber, *Heimat in der Postmoderne*, Zürich: Seismo Verlag, 1999, S.66.

³ Vgl. Andreas Huber, *Heimat in der Postmoderne*, a.a.O., S.65f.

¹ Andreas Huber, *Heimat in der Postmoderne*, Zürich, Seismo Verlag, 1999, S.65.

² Peter Wagner, *Wenn wir einmal Engel sind, Fantasie für vier Scanner und ein Objekt*, Oberwart: lex liszt, 2002, S.19.

Die in der Hauptfigur angelegten Motive für die Mordtat können als Beleg gewertet werden für einen Einschnitt im Thematisierungsverhalten Peter Wagners. Während in den Stücken Wagners der 1990er Jahre die Frage nach dem Ort unter Rückgriff auf das Muster des politisch engagierten Autors abgewickelt wird, steht im später entstandenen Drama *Wenn wir einmal Engel sind* die anthropologische Variante einer problematischen Existenz im Brennpunkt der Auseinandersetzung. Im Gegensatz zu jenen Werken, welche sich mit Grenzsituationen befassen oder welche eine anzuprangernde kollektive Vergangenheit in den Mittelpunkt der dramatischen Reflexion stellen, wählt Wagner im Stück *Wenn wir einmal Engel sind* einen neuen Ansatz zur Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Problemen. In diesem Stück setzt sich Wagner konsequent mit der Wechselbeziehung zwischen einer indifferent gewordenen Umwelt und der verinnerlichten Feindseligkeit des ihr ausgelieferten Individuums auseinander.

Folgt man den postmodernen Reflexionen zum Begriff der Heimat des Autors Andreas Huber analog zu den Ausführungen Baudrillards, ergibt sich folgendes – den psychischen Strukturen des Wagnerschen neuen Anti-Helden entsprechendes – Szenarium: Der Autor Huber konstatiert in seinem philosophischen Werk *Heimat in der Postmoderne* eine fällig gewordene „Immunreaktion“¹ des Individuums angesichts entgleitender Ideologien und Bedeutungseinheiten in einer Welt der massenmedialen Überinformation.

Insofern kann nachgewiesen werden, dass sich Wagner in seinem neueren Text einer für ihn ungewöhnlichen Thematik des radikalen Leidens am Wirklichkeitsverlust des Individuums annimmt. Die sukzessive Entfremdung des jugendlichen Protagonisten hat ihre Wurzeln in einem unlösbaren Spannungsverhältnis zwischen einem geistig beschränkten Dorfleben und den gleichgültigen Mechanismen der Informationsgesellschaft. Diese Konzeption eines sich postmodern-digital entfremdenden Individuums vor dem Hintergrund des gewohnten Dorf-Topos sprengt den Rahmen einer tradierten Anti-Heimat-Kunst und einer progressiven Kritik an den geistigen Verkrustungen der Provinz. Die Dramatik Wagners verlagert sich folglich vom Spiel mit der politischen Subversion und von einer lokal verankerten gesellschaftlichen Kritik auf eine psychologische Ebene. Das Theaterstück *Wenn wir einmal Engel sind* wirft erstmals anthropologische Fragen nach dem Verlust einer verbindlichen Einheit auf. Der Zerfall der Provinz und das Wegsacken ihrer räumlich-

¹ Andreas Huber, *Heimat in der Postmoderne*, Zürich: Seismo, 1999, S.65.

geistigen Koordinaten können somit als eine thematische Innovation aufgefasst werden.

4.3. FAZIT: Provinz-Theater im Spannungsfeld zwischen kritischem Heimat-Bild und Entortung

„Heimat ist eine Sache, die mir eigentlich täglich in den Sinn kommt. Sie bedrängt mich, oder etwas in mir sehnt sich nach dergleichen. Das ist etwas ganz Wichtiges, etwas ganz Materielles, aber ob es diese Heimat tatsächlich gibt, darüber bin ich mir eben nicht schlüssig.“¹
(Peter Handke, 1987)

Das Drama *Wenn wir einmal Engel sind*² wird von Peter Wagner im Jahr 2000 geschrieben und zwei Jahre danach im nördlichen Burgenland uraufgeführt. Fotos und Rezensionen zur Premiere lassen Rückschlüsse zu auf den Gestus der Inszenierung: Ein erhöhtes Podest dient dem Hauptdarsteller Christoph F. Krutzler als Bühne² seiner Darstellung des im Niemandsland der Provinz gefangenen jugendlichen Anti-Helden. Der im Mittelpunkt des Podests sitzende Protagonist ist umgeben von einem dünnen Vorhang, welcher durch die Lichteinfälle der geometrisch angeordneten Beleuchtungsapparate entsteht.³ Die durch technische Mittel erzielte Verhüllung des Protagonisten unterstreicht die Hinfälligkeit einer näheren Bestimmung des Örtlichen.

Während sich frühere Dramen Peter Wagners vor allem durch das bewusst ausgestellte Spannungsverhältnis zwischen lokaler Fixierung und einem innerlichen Drang der Figuren nach Sprengung derselben auszeichnen, wird in Anbetracht des oben umrissenen Bühnenbildes deutlich, dass Wagner im Stück *Wenn wir einmal*

¹ Peter Hanke, zitiert in: Lothar Schmidt-Mühlisch, „Peter Handke, Ich denke wieder an ein ganz stummes Stück“, Interview mit Peter Handke, in: *Die Welt*, Nr.235, vom 9.Oktober 1987, S.8, zitiert nach: Norbert Gabriel, „Handkes Heimat, Beobachtungen zu einer langsamen Heimkehr“, in: Karl Konrad Polheim, *Wesen und Wandel der Heimatliteratur, Am Beispiel der österreichischen Literatur seit 1945*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 1981, S.135-152, S.135.

² alle zur Analyse herangezogenen Bühnenfotos unter:

http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/stuecke_engel.htm, 20.09.2008, 9:46.

³ alle zur Analyse herangezogenen Bühnenfotos unter: Ebd.

Engel sind noch einen Schritt weiter geht: In diesem Drama wird erstmal auch auf räumlicher Ebene die Auflösung des gängigen Provinz-Topos angestrebt.

Im Folgenden möchte ich den Versuch unternehmen, die Bindung ans Lokale in den Stücken Wagners der 1990er Jahre herauszustreichen. Diese stehen im Kontrast zum späteren Drama *Wenn wir einmal Engel sind*. Gleichzeitig soll jedoch in den Stücken der 1990er Jahre eine bereits anklingende gegenläufige Tendenz der Infragestellung einer vordergründigen Regionaltheaterkultur nachgewiesen werden. Das zu Beginn der 1990er inszenierte Drama *Grenzgänger – Das lange Sterben des Hörspielautors Jan Rys aus Unterrabnitz im Burgenland* arbeitet konträr zur Gestaltung des Stückes *Wenn wir einmal Engel sind* mit prägnanten Bildern des Lokalen: Bei der im Hintergrund des Zuschauerraumes ausgestellten Kirchenruine des ungarischen Grenzortes Rönök handelt es sich um ein eindeutiges zeithistorisches Bildzitat, welches auf die politische Kluft zwischen dem Burgenland und Ungarn anspielt. Dieser eindeutigen Verortung entgegen steht jedoch die Figurenzeichnung des Protagonisten, welcher an einer Form des Heimatverlustes laboriert, die schließlich zum Tod führt. Das Leiden der Hauptfigur wird als existentiell aufgefasst und steht außerhalb geographisch erfassbarer örtlicher Einheiten. Wie ich in meiner Arbeit nachweisen konnte, arbeitet der Regisseur der Wiener Inszenierung des Dramas *Lafnitz. Ein Stück.* mit Bildern, welche auf eine naturalistische Verortungspraxis schließen lassen: In der szenischen Umsetzung des Kirtag-Bildes wird der Rezipient konfrontiert mit Plakaten, welche auf Veranstaltungen im burgenländischen Ort Mischendorf aufmerksam machen. Hierbei handelt es sich um eine theatrale Praxis, welche auf den Ort des dramatischen Geschehens als Ausgangs- und Angelpunkt setzt.

Auch die beiden Beziehungs- und Politdramen *Die Eiserne Grenze* und *Oberwart. Mon amour.* beziehen ideologisch Stellung und verweisen somit auf historische und politische Konstellationen. Das Bühnenbild des Oberwarter Bahnhofs in *Oberwart. Mon amour.* kann zwar als ein Gestus der Wegbewegung vom Tatort der historischen Katastrophe interpretiert werden, bleibt aber dennoch örtlich eindeutig greifbar. Die Kleinstadt wird bereits im Titel namentlich kenntlich gemacht und liegt somit innerhalb der zeitgenössischen Realität. Wie ich an früherer Stelle bereits nachweisen konnte, wählt der Regisseur der Inszenierung des Stückes *Die Eiserne Grenze* einen abstrakten Zugang zur darzustellenden Schwellen-Begegnung. Die

Grenze zwischen dem Burgenland und Ungarn wird angedeutet durch das Requisit eines Sofas.

Dennoch kann die im Text angelegte örtliche Positionierung der beiden Gegenspieler an der burgenländisch-ungarischen Grenze auch im symbolhaften Bühnenbild nicht völlig ausradiert werden.

Das 1991 im Offenen Haus Oberwart uraufgeführte Drama *Burgenland. Eine Farce* stützt sich in Sprache und Inszenierung auf Konventionen der historischen Avantgarde. Diese antinaturalistische Tendenz des Werkes ist jedoch eng gekoppelt an ein hochpolitisches Konzept, welche die Bindung an den zeitlichen und örtlichen Status Quo in jedem Moment seines Vollzuges mitdenkt: Das Werk stellt eine vielschichtige Auseinandersetzung des Autors und Regisseurs Peter Wagner mit seinem Heimatland dar. Dabei wird die Realität der zeitgenössischen Gegenwart als ein Produkt regionaler Geschichte begriffen.

Im Drama *März. Der 24.* tritt noch einmal die Tendenz einer politisch motivierten Verquickung von Land und Geschichte in den Vordergrund: Im Stück stellt Wagner provokative Fragen nach der Position einer Region gegen Ende der Nazi Herrschaft. Dennoch lässt sich das Werk auch im Sinne einer zeithistorischen Beliebigkeit als eine generelle Parabel auf den Menschen der Endzeit interpretieren.

Während die oben umrissenen Dramen der 1990er Jahre unter anderem im Sinne einer politisch ambitionierten Vermessung von Heimatregion gelesen werden können, steht im 2000 entstandenen Werk *Wenn wir einmal Engel sind* die Erforschung des Individuums im Vordergrund. Der Protagonist des Stücks trägt die Kämpfe mit seiner Umwelt in einem nicht näher definierten Provinz-Raum aus.

Allen hier angeführten Werken Peter Wagners gemeinsam jedoch ist die konsequent herausgestellte und erarbeitete Wechselbeziehung zwischen den dramatischen Figuren und den ihn eingeschriebenen (Nicht)Orten. Während sich das Motiv des Ortes in Wagners Theaterstücken der 1990er Jahre als eine konkrete geographische Einheit auf politischer Ebene fassen lässt, steht am Ende dieses Jahrzehnts dagegen die Ablösung der unmittelbaren Kategorie des Örtlichen: Das Drama *Wenn wir einmal Engel sind* etabliert das Motiv des Ortes in negativer Form, es wird das Zerfließen des konkreten Dorfes vorgeführt.

Zusammenfassend kann herausgestellt werden, dass die strukturelle Gemeinsamkeit von Wagners in den 1990er Jahren entstandenen Theaterarbeiten im Spannungsverhältnis zwischen politisch engagierter Kritik an der Heimat und einer

antizipativen Einsicht in noch tiefer liegende Probleme des menschlichen Zusammenlebens aufzuspüren ist. In einer von Silke Hermann verfassten Forschungsarbeit, welche sich mit narrativen Strukturen von deutscher Literatur des 20. Jahrhunderts auseinandersetzt, wird das Jahrzehnt der 1990er Jahre als Epoche der ausklingenden Nachkriegsära definiert:¹ Als charakteristisch für die künstlerische Zeitspanne der 1990er Jahre wird in der Forschungsliteratur vor allem der Hang zum politischen Engagement angesehen, welches der zeitgenössische Künstler als moralischen Auftrag und öffentliches Vermächtnis begreife.¹ Diese Tendenzen eines politisierten und ideologisch aufgeladenen Kunstverständnisses lassen sich auch in den von mir ausgewählten Werken des burgenländischen Theatermakers Peter Wagner nachweisen. Das folgende Zitat Wagners gibt Aufschluss über dessen künstlerische Haltung vor dem zeitlichen Hintergrund der 1990er Jahre. Gleichzeitig stellt Wagner mit der folgenden Aussage seine Werke in den oben beschriebenen historischen Kontext einer politisch motivierten Kunst, welche eng mit den faktischen Ereignissen des 20. Jahrhunderts verknüpft ist:

„Wir haben in diesem Jahrhundert eine Kultur der psychischen Aufdeckung entwickelt, doch jeder Schritt in Richtung Klarheit ist ein Offenlegen der nächsten und übernächsten Wunde, mit der wir nicht fertig werden.“²

Die oben wiedergegebene Aussage Wagners kann gleichermaßen als Verweis auf die zeitgenössisch vorherrschende Kultur der Offenlegung und als Reflexion seines eigenen, hohen künstlerischen Schaffensanspruchs gelesen werden. Wagner bezeichnet damit treffend die künstlerische Herausforderung des ausklingenden 20. Jahrhunderts und reiht sein Werk damit in diesen Zeitabschnitt ein.

In der vorliegenden Arbeit konnte ich aufzeigen, dass die spezifische Ästhetik von Wagners Theaterwerken jedoch über den politischen Zugang zur Kunst hinausgeht: Durch ein konsequentes, verinnerlichtes gesellschaftspolitisches Engagement überschreiten seine Werke mitunter den tages- und lokalpolitischen Kontext zugunsten einer existentiellen Auseinandersetzung mit dem Menschen. Seine Figuren sind Produkte des örtlichen und zeitlichen Status quo, erscheinen aber

¹ Vgl. Silke Hermann, *Trümmer (in) der Erinnerung, Strategien des Erzählens über die unmittelbare Nachkriegszeit*, Bielefeld: Aisthesis, 2006. S.9., S.24.

¹ Vgl. Judith Baumgartner (Hrsg.), *Aufbrüche – Seitenpfade – Abwege, Suchbewegungen und Subkulturen im 20. Jahrhundert*, Würzburg: Königshausen und Neumann, 2005, S.7ff.

² Peter Wagner, „Bekanntnisse eines Süchtigen“, in: THEATER M.B.H. (Redaktion), Programmheft zu *Die Nackten. Ein Erlösungsdrama.*, Feber 1995.

darüber hinaus als eine ewiggültige dramatische Schraffur vor dem Hintergrund ihrer spezifischen Region.

Wagners in den 1990er Jahren geschaffene Theaterwerke stehen an der Kippe zwischen zeitgeistig und örtlich motiviertem, provokativem öffentlichem Statement und existentieller Auseinandersetzung. Durch das konsequente Konzept einer Bindung an den Ort seines Schaffens bei gleichzeitiger Auseinandersetzung mit allgemein menschlichen Fragestellungen entsteht insgesamt eine poetische Dichte und Hintergründigkeit, welche an die im deutschen Sprachraum seit den 1970ern nachgewiesene Anti-Heimat-Literatur¹ und an das Neue Volksstück² anschließt. Gleichzeitig etabliert Wagner jedoch auf diese Weise eine individuelle Form (süd)burgenländischer Subkultur.

Wagners Dramatik kann als ein stetiger Prozess eines politisch motivierten Aushandelns der Bedeutung seiner Heimat gelesen werden. Der Gehalt dieses vertrauten Bezugspunktes zeigt sich in den Stücken Peter Wagners letztlich jedoch im Abwesenden: Er flammt auf als ein Scheitern seiner Figuren auf der Suche nach den Grundfesten ihrer Region und als deren Ausrichtung auf den Fluchtpunkt der Phantasie und der Erinnerung.

¹ Vgl. Wilhelm Solms, „Zum Wandel der ‚Anti-Heimatliteratur‘“, in: Karl Konrad Polheim (Hrsg.), *Wesen und Wandel der Heimatliteratur, Am Beispiel der österreichischen Literatur seit 1945*, Bern: Verlag Peter Lang, 1989, S.173-189, S.173, S.174 unten.

² Vgl. Thomas von Dach, „Das Neue Volksstück“, Diss. Zürich, 1978.

5. Quellenverzeichnis

5.1. Literaturverzeichnis

Allerbauer, Romy: "Die Kroaten und Roma des Burgenlandes". Dipl. Wien, 1999.

Awacker, Maria/Sabine Schmall: *Theatergeschichte des Burgenlandes. 1921 bis zur Gegenwart*. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1995.

Artmann, Hans/Karlheinz Brauner/Hans Jürgen Dresler/Heinke Müller-Merten/Klaus Völker: "Umfrage. Gibt es eine Dramatik der 90er Jahre?" In: *Theater der Zeit*. Nr.2. 1997. S.31-34.

Bachtin, Michail: "Rabelais und die Geschichte des Lachens".
In: Renate Lachmann (Hrsg.): *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995. S.111-186.

Baudrillard, Jean: "Im Haß verbrüdet sich die Menschheit". In: *Die Weltwoche*. Nr.48. vom 30.November 1995. S.63.

Baumgartner, Judith: (Hrsg.): *Aufbrüche – Seitenpfade – Abwege. Suchbewegungen und Subkulturen im 20.Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2005.

Benjamin, Walter: "Was ist episches Theater?" In: Ders: *Versuche über Brecht*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1966. S.7-13.

Canetti, Elias: *Die Provinz des Menschen*. Frankfurt am Main: Fischer, 1972.

Classen, Carl Joachim: "Die Rhetorik im öffentlichen Leben unserer Zeit".
In: Ders./ Heinz Joachim Müllenbrock (Hrsg.): *Die Macht des Wortes. Aspekte gegenwärtiger Rhetorikforschung*. Marburg: Hitzeroth, 1992. S.247-268.

Dach, Thomas: "Das moderne Volksstück". Diss. Zürich, 1978.

Demmer, Erich: "Angst hinter dem Betonzaun". In: *AZ*. Ausgabe für Wien. Nr.78. vom 30.April 1990. S.39.

Demmer, Erich: "Brüchiges Schneckenhaus". In: AZ. Ausgabe für Wien. Nr.118. vom 20.Mai 1990. In Auszügen veröffentlicht unter:
<http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/stuecke-genzgaenger.htm>, 10.07.08.10:07.

Derrida, Jacques: *Von der Gastfreundschaft*. dt. Erstausgabe. Wien: Passagen Verlag, 2001.

Donnenberg, Josef: "Heimat-Literatur in Österreich nach 1945 – rehabilitiert oder antiquiert?" In: Karl Konrad Polheim. *Wesen und Wandel der Heimatliteratur. Am Beispiel der österreichischen Literatur nach 1945*. Bern/Frankfurt a. Main: Peter Lang, 1989, S.39-68.

Engelmann, Peter: "Postmoderne und Dekonstruktion. Zwei Stickwörter zur zeitgenössischen Philosophie". In: *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam, 1990. S.5-33.

Erdelyi, Viktoria: "Ein Stück das unter die Haut geht". In: *Kurier*. Ausgabe für Burgenland. Nr.283. vom 12.Oktober 2002. Unter:
http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/stuecke_engel.htm, 20.08.2008, 15:02.

Farin, Michael: *Heroine des Grauens. Elisabeth Bathory*. München: Kirchheim, 1989.

Flusser, Vilem: *Bodenlos. Eine philosophische Autobiographie*. Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1999.

Freiheitlicher Pressedienst (Hrsg.): „Regierung beschließt Millionensubvention für OHO“, Folge 126. 1997.

freitag und bernd (Hrsg.): *Landkarte des Burgenlandes*. Maßstab 1: 150 000. Laufzeit bis Dezember 2007. Wien.

Gaal, Karoly: *Angaben zu den abergläubischen Erzählungen aus dem südlichen Burgenland*. Hrsg. v. burgenländischen Landesmuseum Eisenstadt. Eisenstadt 1956.

Gabriel, Norbert: "Handkes Heimat. Beobachtungen zu einer langsamen Heimkehr". In: Karl Konrad Polheim (Hrsg.): *Wesen und Wandel der Heimatliteratur, Am Beispiel der österreichischen Literatur seit 1945*. Frankfurt am Main: Lang, 1981. S.135-152.

Gruša, Jiří: "Die sanfte Revolution von Prag". In: Winfried Maaß (Hrsg.): *Der Eiserne Vorhang bricht. Die Revolution in Osteuropa*. Hamburg: Gruner+Jahr, 1990. S.102-122.

Haller, Miriam: *Das Fest der Zeichen. Schreibweisen des Festes im modernen Drama*. Köln/Wien: Böhlau, 2002.

Hein, Jürgen: *Das Wiener Volkstheater*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991.

Hermann, Silke: *Trümmer (in) der Erinnerung. Strategien des Erzählens über die unmittelbare Nachkriegszeit*. Bielefeld: Aisthesis, 2006.

- Huber, Andreas: *Heimat in der Postmoderne*. Zürich: Seismo Verlag, 1999.
- Hein, Jürgen: *Das Wiener Volkstheater*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991.
- Jelinek, Elfriede: "Rechnitz (Der Würgeengel)". In: Elfriede Jelinek: *3 Theaterstücke*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2009, S.53-207.
- Jorda, Thomas: „Schicksalhafte Begegnung“. In: *BVZ*. 23. Woche. vom 7.Juli 2006. Unter: http://www.peterwagner.at/html/peter/peter_bvz06.htm. 02.08.2008, 9:12.
- Kammler, Clemens/Tosten Pflugmacher (Hrsg.): *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1989. Zwischenbilanzen, Analysen, Vermittlungsstrategien*. Heidelberg: Synchron, 2004.
- Kappel, Raffaella: Gespräch mit Peter Wagner. *Waldhäuser* 180. 7532 Litzelsdorf. Oberwart. am 07. Juni 2008.
- Kaufmann, Anette: *Der Liebesfilm. Spielregeln eines Genres*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2007.
- Klinger, Annemarie: "Zwei beschädigte Menschen in nächtlichem Bahnhof". In: *NEUE ZEIT*. 52.Jg. Nr.85. S.40. In Auszügen zitiert unter: http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/stuecke_oberwart.htm. 09.08.2008.11:41.
- Kenneth, Laura and Richard: *The Commedia dell'arte. A Documentary History*, Cambridge/Masachusetts: Shakespeare Head Press, 1990.
- Klossowski, Pierre: "Heute abend, Roberte". In: Ders: *Die Gesetze der Gastfreundschaft*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1966. S.123-187.
- Lopez, Daniel: *Film by Genres*. Jefferson: Mc Farlan, 1993.
- Maaß, Winfried: "Wir alle sind Augenzeugen". In: Ders. (Hrsg.): *Der Eiserne Vorhang bricht. Die Revolution in Osteuropa*. 1. Auflage. Hamburg: Gruner+Jahr, 1990. S.6-23.
- Merschmeier, Michael: "Dandies, Diven, Menschenfresser". In: *Theater heute*. Nr.3, 1997, S.12-28.
- Münz, Rudolf: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Realitätsgefügen*. Berlin: Schwartzkopf und Schwartzkopf, 1988.
- N.N.: "An ein einer sehr bequemen Grenze". In: *BF*. 67.Jg. Nr.47. vom 19.November 1997. S.67. Zeitungsausschnitt im Privatarchiv Peter Wagners.
- N.N.: "Und immer ruft die Grenze". In: *BVZ*. Nr.47. vom 18.November 1997. S.25. Zeitungsausschnitt aus dem Privatarchiv Peter Wagners. Unter: http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/stuecke_bgld_farce.htm. 20.08.2008. 14:56.

Nicka, Eduard: "Kulturförderung für linkes Propagandastück. FP-Kultursprecher Nicka unterstützt Protest der Bevölkerung". Hrsg. v. Pressedienst der Freiheitlichen. Folge 85. 1997. Unter: http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/kommentare_nicka.htm. 02.02.2009. 11:44.

OHO (Redaktion): Programmheft zu Inszenierung des Dramas *Todestag* des Autors Peter Wagner. Uraufführung am 24.03.1993.

Pohl, Roland: "Schießgesellschaft in Abendgarderobe". In: *Der Standard*. Ausgabe vom 1. Dezember 2008. S.17.

Resch, Barbara: *Anderswo ist überall. Der Elefant mit rosaroten Ohren macht eine Reise*. Wien/München: Jungbrunnen, 1988.

Rys, Jan: *Grenzgänger*. Hörspiel. Stuttgart: Reclam, 1969.

Samer, Helmut: *Die Roma von Oberwart. Zur Geschichte und aktuellen Situation der Roma in Oberwart*. Oberwart: lex liszt, 2001.

Scheikle, Gunther und Irmgard: *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: Metzler, 1990.

Schmidt-Mühlisch, Lothar: "Peter Handke: Ich denke wieder an ein ganz stummes Stück." Interview mit Peter Handke. In: *Die Welt*. Nr.235. vom 9. Oktober 1987, S.8.

Schöndorff, Joachim (Hrsg.): *Deutsches Theater des Expressionismus*. München: Albert Langen/Georg Müller, 1962.

Sitar, Peter: "Auf der Bühne in Oberwart wird wieder gemordet". In: *Kurier*. Ausgabe für Burgenland. Nr.85. vom 26. März 2009, S.30.

Solms, Wilhelm: "Zum Wandel der ‚Anti-Heimatliteratur‘". In: Karl Konrad Polheim (Hrsg.): *Wesen und Wandel der Heimatliteratur, Am Beispiel der österreichischen Literatur seit 1945*. Bern: Verlag Peter Lang, 1989, S.173-189.

Tyrann, Peter: "Dibina nikada nije bila karakteristik ora zemlja". In: *HRVTSKE NOVINE*. Nr.38. vom 20 September 1991. Text in deutscher Übersetzung veröffentlicht unter: http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/stuecke_bgld_farce.htm. 21.08.2008. 21:47.

Urban, Mathilde: "Rys's letztes Band. Grenzgänger im Theater im Celeste". In: *Der Falter*. 12.Jg. Nr. 21. S.27. In Auszügen veröffentlicht unter: http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/stuecke_grenzgänger.htm. 15.11.2008. 09:49.

Virant, Spela: *Redramatisierter Eros. Zur Dramatik der 1990er Jahre*. Laibach: Münster, 2004.

Vlassits, Thomas: "Das Spiel des Verstehens". In: *Geschriebenstein*. 1Jg. Nr.4. Bd.1. S.12-13. Unter: http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/stuecke_bgld_farce.htm. 21.08.2008. 21:59.

Wagner, Peter: *Assoziative Beschauung 1 zu Wolfgang Horvaths dramatischem Gedicht in drei Strophen zu je vier Bildern „SELIG“*, Rede vom 15.04.1999 in der Cselley Mühle in Oslip. Unter:
http://www.peterwagner.at/html/kommentare_beschauung.htm. 21.08.2008. 22:10.

Wagner, Peter: "Bekenntnisse eines Süchtigen".
In: THEATER M.B.H. (Redaktion). Programmheft zur Inszenierung des Stücks *Die Nackten. Ein Erlösungsdrama*. Feber 1995.

Wagner, Peter: *Burgenland. Eine Farce*. Manuskript. Deutsch Kaltenbrunn 1991.

Wagner, Peter: *Die Eiserne Grenze*. Stück für Bühne. Manuskript. 2.Version. Heiligenkreuz 1997.

Wagner, Peter: *Festvortrag zur Wiedereröffnung des Offenen Hauses Oberwart*. Rede vom 25. Oktober 1997. Unter:
http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/kommentare_festvortrag.htm.,
23.04.2009. 09.26.

Wagner, Peter: *Grenzgänger – Das lange Sterben des Hörspielautors Jan Rys aus Unterrabnitz im Burgenland*. Regiebuch. Deutsch Kaltenbrunn 1990.

Wagner, Peter: *Lafnitz. Ein Stück*. Oberwart: lex liszt, 1992.

Wagner, Peter: "März. Der 24." In: Ders.: *Tetralogie der Nacktheit*. Oberwart: lex liszt, 1995. S.7-73.

Wagner, Peter: *Oberwart. Mon amour*. Manuskript. Deutsch Kaltenbrunn. Jänner 1997.

Wagner, Peter: *Offener Brief an den Landtagsabgeordneten Eduard Nicka*. Deutsch Kaltenbrunn. Dezember 1994. Unter:
http://www.peterwagner.at/html/kommentare_nicka.htm. 28.01.09. 14:33.

Wagner, Peter: *Wenn wir einmal Engel sind. Fantasie für 4 Scanner und 1 Objekt*. Mit Beiträgen aus dem Internet-Chat. Oberwart: lex liszt, 2002.

Wagner, Peter: *Zu meiner Person. Kopftücher 1-4*. Unter:
http://www.peterwagner.at/html/peter/peter_kopftuecher.htm., 03.03.2009. 8:56.

Wagner, Renate: "Von den Stigmatisierten". In: *NEUES VOLKSBLATT*. 129.Jg. Nr.85. S.14. In Auszügen zitiert unter:
http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/stuecke_oberwart.htm. 09.08.2008. 11:46

Weissensteiner, Manfred: Rede zu Peter Wagners Stück *Wenn wir einmal Engel sind* anlässlich der Verleihung des Steirischen Landesjugendliteraturpreises 2002. Theater am Ortweinplatz. Juni 2002. Unter:
http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/stuecke_engel.htm, 20.08.2008, 15:10.

Zimmermann, Bernhard: "Ausblick. Ödipus auf Kolonos". In: *Erläuterungen und Dokumente. Sophokles König Ödipus*. Stuttgart: Reclam, 2003.

5.2. Mediographie

Ernes, Eduard/Margareta Heinrich: *Totschweigen*. VHS-Video. 88 min. 3 SAT. am 24. März 2005. 01:40. Österreich/Niederlande: Extrafilm, NFI-Productions, Nederlands Film Instituut, 1994.

Frank, Dorothe: *Interview mit Peter Wagner*. ORF-Radio. Ö1. Sendereihe *Im Rampenlicht*, September 1991. Genauer Sendetermin und Sendedauer archivarisch nicht dokumentiert. In Auszügen veröffentlicht unter: http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/stuecke_bgld_farce.htm, 21.01.2008, 21:14.

Resnais, Alain: *Hiroshima, mon amour*. VHS-Video. 85 min., Frankreich/Japan: Argos Films, Como Films, Daiei Studios, Pathe Entertainment, 1958.

Rochelt, Hans: *Radiofeature zur Premiere von Peter Wagners Stück Grenzgänger*. Tonbandaufzeichnung im Besitz Peter Wagners. Radio Burgenland. Sendung vom 26. April 1990. 15 Minuten. Auszüge davon veröffentlicht unter: http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/stuecke_grenzgaenger.htm. 15.11.2008, 09:19.

Wagner, Peter: *Burgenland. Eine Farce*. VHS-Video. 89 min. Österreich: Offenes Haus Oberwart, 1991. Aufzeichnung einzelner Szenen der Aufführung *Burgenland. Eine Farce*. in der Regie Peter Wagners vom 23. und 24. 09 1991. OHO Oberwart.

Wagner, Peter: *Die Eiserne Grenze*. DVD-Video. 95 min. Österreich: EROS KADAVER FILM, 2008.

Wagner, Peter: *Lafnitz*. VHS-Video. 100 min. Video im Privatbesitz Peter Wagners. Aufzeichnung der Uraufführung vom April 1990 aus dem Ensemble Theater in Wien in der Regie von Dieter Haspel. Übertragung auf FS 1. am 6. September 1990. 22:00.

5.3. Abbildungsnachweis

Alle in der Arbeit verwendeten Abbildungen wurden der Homepage Peter Wagners (www.peterwagner.at) oder Peter Wagners privatem Archiv entnommen. Die Urheber der Bilder konnten von mir nicht ausfindig gemacht werden, sie sind auch Peter Wagner, dem Verantwortlichen des Inhaltes seiner Homepage und Besitzer des privaten Archivs zur Dokumentation seiner Arbeiten, heute nicht mehr bekannt.

Abbildung 1:

Foto aus einer Inszenierung des Stückes *Grenzgänger – Das lange Sterben des Hörspielautors Jan Rys aus Unterrabnitz im Burgenland*, OHO 1991.

veröffentlicht unter:

http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/stuecke_grenzgaenger.htm. 01.05.09.
11:54.

Abbildung 2:

Foto aus einer Inszenierung der Stückes Grenzgänger – *Das lange Sterben des Hörspielautors Jan Rys aus Unterrabnitz im Burgenland*, OHO 1991.
veröffentlicht unter: ebd.

Abbildung 3:

Foto des Hauptplatzes von Oberwart, Titel: *Kleinstadt in Mitteleuropa. 4 Ethnien. 6 Friedhöfe. 1 Hochhaus. 1 Attentat.*
veröffentlicht unter: http://www.peterwagner.at/html/fotos_info.htm. 01.05.09. 12:06.

Abbildung 4:

Foto einer Inszenierung des Dramas *März. Der 24.*, OHO 1995.
veröffentlicht unter: http://www.peterwagner.at/html/arbeiten/stuecke_maerz.htm.
01. 05.09. 12:10.

Abbildung 5:

Wolfgang Horvath, Bühnenskizze zur Inszenierung des Dramas *März. Der 24.*
veröffentlicht unter: ebd. 01.05.09. 12:12.

Abbildung 6:

Foto einer Inszenierung des Dramas *März. Der 24.*, OHO 1995.
veröffentlicht unter: ebd. 01.05.09. 12:14.

Auf Seite 50 meiner Arbeit gehe ich im Text auf vier Fotos ein, welche sich in einer Privatsammlung Peter Wagners befinden. Die Fotos sind meines Wissens nach noch in keinem Medium veröffentlicht worden und fallen daher nicht unter das Zitierrecht. Da die Bildbeschreibungen jedoch inhaltlich notwendig sind, muss hier der Hinweis auf den privaten Besitz der Fotos von Peter Wagner genügen.

Inhaltsverzeichnis

1. Einführung 5

1.1. „ <i>Anderswo ist überall</i> “:.....	5
Alternatives Heimat-Theater: Erkenntnisinteresse, Forschungsziele und Grenz-Gänge	5
1.2. Wagner und die Dramatik der 1990er Jahre:	9
Zeitliche Bestimmung des Forschungsfeldes	9

2. Heimat versus Fremde: Das Schlüsselmotiv der Grenze 13

2.1. Einleitung.....	13
2.2. Hier oder Dort? Der verlorene Ort als postmodernes Symptom	16
2.2.1. Am Beispiel der <i>Grenzgänger</i>: Zur Leere des Heimatbegriffs	17
2.2.1.1. <i>Grenzgänger</i> als Originaltext: Handlungskern, Ausdeutung und Figurenanlage	18
2.2.1.2. <i>Grenzgänger</i> in der Regiefassung: „ <i>Das lange Sterben</i> “ als performatives Konzept	20
2.2.1.4. <i>Grenzgänger</i> als Bühnenereignis: Die Präsenz des Scheiterns	29
2.2.2. <i>Lafnitz. Ein Stück</i>: Das Fremde in uns	33
2.3.1. <i>Lafnitz. Ein Stück./Die Eiserne Grenze</i>: Prototypischer Figurenbau.....	43
2.3.2. <i>Lafnitz. Ein Stück</i>. auf der Bühne in Wien: Zum Missverständnis einer exterritorialen Premiere	45
2.3.3. <i>Die Eiserne Grenze</i> als szenisches Produkt: Die Schranke als Lockruf und „Nest“	49

3. „Theater am Ort“: Dramaturgie des Verharrens 52

3.1. Einleitung.....	52
3.2. <i>Oberwart. Mon amour.</i> : Bestandsaufnahme kleinstädtischer Enge	55
3.2.1. Politischer Hintergrund und dramaturgischer Zugang.....	55
3.2.2. Der zugerichtete Mensch: Figureninventar als Gesellschaftskritik.....	56
3.2.3. Die kleinbürgerliche Welt im Spiegel der Erinnerung	59
3.2.4. Die historische Katastrophe im Drama: Einbruch und Randphänomen	62
3.3. Exkurs: Filmische Referenzen in den Beziehungsdramen Wagners	64
3.3.1. Beziehungsdrama und Politfall: Vorbild eines filmischen Genres	65
3.3.2. Oberwart/Hiroshima: Bilder einer Zerstörung	67
3.4. Provinz-Theater als Ausdruckskunst: Wider die „pannonische Komödie“Test	72
3.4.1. <i>Burgenland. Eine Farce.</i> im Bedeutungskern: Heim-Suchung und Sinn-Findung	72
3.4.2 . <i>Burgenland-Drama</i> als „Ideentheater“: Expressionistische Tendenzen im Werk.....	75
3.4.2.1. Bild 6/Bild 8: Diskurspraxis und Festkultur im Kunstraum der Bühne....	76
3.4.3. <i>Burgenland. Eine Farce.</i> auf der Bühne des OHO: Das Theater des Absurden als kulturpolitische Revolte	79
3.4.3.1. Heimatverlust und Sündenfall: Grenzwächter im leeren Raum	80
3.4.3.2. Alternatives Bühnenkonzept: Zur kulturpolitischen Positionierung der Inszenierung	83
3.5. <i>März. Der 24.</i> : Regionale Wunden im Brennpunkt der öffentlichen Bühne.....	86
3.5.1. Textanalyse: Fest-Spiel der Grausamkeit	87
3.5.2. Die Tragödie von Rechnitz: Auseinandersetzungen in Film, Literatur und Theater	93
3.5.3. Öffentliche Reaktionen	95
3.5.3.1. Aufführungsanalyse: Der reduzierte Mensch	95
3.5.3.2. Wagner zwischen öffentlicher Strategie und politischem Engagement .	98

4. Ausblick und Zusammenfassung: *Wenn wir einmal Engel sind*: Das Objekt im leeren Raum 103

4.1. Einleitung: Dramenkern und Forschungsschwerpunkt.....	103
4.2. Das „Provinzkaff“ im Zeitspiegel virtueller Jugendkultur: Eine Standortbefragung	105
4.3. FAZIT: Provinz-Theater im Spannungsfeld zwischen kritischem Heimat-Bild und Entortung.....	110

5. Quellenverzeichnis 115

5.1. Literaturverzeichnis	115
5.2. Mediographie.....	120
5.3. Abbildungsnachweis.....	120

Lebenslauf

Geboren am 13.11.1981 in Oberpullendorf im Burgenland

1992 - 2000: Besuch des Oberstufenrealgymnasiums mit musikischem Schwerpunkt in Oberschützen (Bgl.), Abschluss mit Matura

Oktober 2000: Inskription für das Studium der Theaterwissenschaft und der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft an der Uni Wien, später Umsattelung auf den neuen Studienplan (Hauptfach: Theater- Film- und Medienwissenschaft, Germanistik und Publizistik als schwerpunktmäßige Wahlfächer)

Sommer 2002: dreimonatige Regiehospitalanz an der Oper Klosterneuburg

Jänner 2003: Abschluss des ersten Studienabschnitts an der Uni Wien (Hauptfach: Theater- Film- und Medienwissenschaft) mit gutem Erfolg

April 2003: Geburt meines Sohnes Joshua Leonard, daraufhin zeitweilige Unterbrechung des Studiums zwecks Kindesbetreuung

Oktober 2007: offizieller Beginn der Diplomarbeit an der Uni Wien (Arbeitstitel: „*Anderswo ist überall*“: Strategien der Verortung im Theater des südburgenländischen Künstlers Peter Wagners)

Jänner 2010: Einreichung der Diplomarbeit an der Uni Wien