

Daß es dabei nicht um Nachahmung geht, sondern um eine veränderte Interessenlage, wird nicht zuletzt durch die Tatsache klar, daß ungefähr zur gleichen Zeit ein bis dahin kaum beachtetes eigenartiges dramatisches Talent unserer eigenen Literatur eine späte Würdigung erfährt: der 1973 verstorbene Alfred Matusche. Seine seit den 50er Jahren entstandenen Stücke haben alle jene Qualitäten an individuellem Reichtum, Milieuverbundenheit, Poesie und Metaphorik, die ich als neue volksstückhafte Wirkungselemente genannt habe. Bei so unterschiedlichen Autoren wie Rolf Schneider, Helmut Bez, Helmut Baiert (zugleich einem der exzellenten deutschen O'Casey-Übersetzer), Armin Stolper, Albert Wendt, Jürgen Groß oder Heinz Drevniok gibt es vielerlei spontane oder auch bewußte Berührungspunkte mit dem großen Iren. Besonders aufschlußreich wäre hier die Betrachtung einiger Stücke Stolpers aus den 70er Jahren, die in der ostdeutschen Grenzregion Lausitz angesiedelt sind und viel von der Landschaft, der herben Eigenart und dem Humor der einfachen Menschen enthalten.<sup>27</sup> Stolper hat sich dieser Realitätsnähe wegen nicht ohne Ironie als "Erznaturalisten"<sup>28</sup> bezeichnet, was ihn allerdings nicht hinderte, märchenhafte Wesen, phantastische und folkloristische Erscheinungen, Lieder und vielerlei sonstigen Theaterzauber zu aktivieren. Übrigens ist auch seinen Stücken der mit den Jahren gewachsene Ärger über menschliche und gesellschaftliche Deformierungen in seiner engeren und weiteren Heimat recht deutlich anzumerken.

Spurensuche nach Volksstücken in der dramatischen Literatur Nordostdeutschlands, das war der Ausgangspunkt. Eine Übersicht wie diese hat wenig Definitives erbringen können. Auffällige Besonderheit ist vielleicht gerade die Tatsache, daß sich volksstückhafte Erscheinungen eher unauffällig hinter anderen literatur- und theatergeschichtlichen Entwicklungen und Tendenzen verbergen. Die puritanische Haltung des deutschen Protestantismus scheint im Kunstverständnis des autoritären deutschen Sozialismus auf merkwürdige Weise weitergewirkt zu haben: immer bedürfen Unterhaltung, Vergnügen und Geselligkeit der Rechtfertigung durch Ideen.

Neuerdings wird unter deutschen Schriftstellern und Literaturhistorikern gestritten, ob es eine DDR-Literatur je ernstlich gegeben habe. Ich mag mich da nicht einmischen. Aber daß in Kunstwerken nach dem besonderen Ausdruck eigener Lebensgefühle gesucht worden ist und daß die Ergebnisse mit denen in anderen Regionen deutscher Sprache nicht einfach identisch sind, hoffe ich doch kenntlich gemacht zu haben. Ich wäre traurig, wenn die Erinnerung daran verloren ginge.

<sup>27</sup> Vgl. die oben angeführten Titel, bes. die *Lausitzer Trilogie*. Dazu kommt noch *Die Ballade vom aufsässigen Eisenbahner* (1986), veröffentlicht in: *Theater der Zeit* 5, 1986.

<sup>28</sup> Armin Stolper: *Poesie trägt einen weiten Mantel*. Berlin: Henschelverlag 1982, S. 8ff.

## AUF DER SUCHE NACH DEM VOLK

Jürgen Schröder, Tübingen

### I

In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre begaben sich die westdeutschen Intellektuellen und Schriftsteller auf die Suche nach der Revolution und kurz darauf, als sie feststellten, daß ihnen ein revolutionäres Subjekt fehlte, auch auf die Suche nach dem Volk. Sie schrieben, fast gleichzeitig, Revolutionsdramen und Volksstücke, das heißt, sie versuchten, die Revolution und das Volk herbeizuschreiben. "Ein Gespenst geht um in Europa: das Gespenst der Revolution"<sup>1</sup> - so eröffnete Hans Magnus Enzensberger, mit dem geborgten Pathos des kommunistischen Manifestes, das berühmte Kursbuch vom Januar 1968. Aber dieses schöne Gespenst ist, wie wir wissen, niemals in den Besitz von Fleisch und Blut und Barrikaden gelangt - es blieb ein literarisches Gespenst. "Die Revolution als Metapher", so polemisierte Karl Heinz Bohrer schon im gleichen Jahr, "das ist seit jeher die Entschädigung des politischen Literaten dafür, daß sie nicht stattfindet."<sup>2</sup>

In gleicher Weise blieb auch das 'Volk' eine "Metapher", eine literarische Fiktion, die niemals stattgefunden hat. Deutschland, das klassische Land ohne Revolution, schien auch das Land ohne Volk zu sein, obwohl es doch seit Herder besonders viel für seine Erfindung getan hat. Vielleicht fiel es den Ostdeutschen deshalb so leicht, im Herbst 1989 "Wir sind das Volk!" zu rufen, bevor auch sie wenig später feststellen mußten, daß sie einer literarischen und politischen Fiktion zum Opfer gefallen waren. Die Erfindung des Volkes ist dem ersten sozialistischen Arbeiter- und Bauernstaat auf deutschem Boden ebenso mißlungen wie die Erfindung eines demokratischen Sozialismus. Es wäre deshalb wohl ehrlicher von den Leipzigern gewesen, wenn sie "Wir sind die Bevölkerung!" gerufen hätten. Aber das hätte freilich längst nicht so schön geklungen wie die poetische Metapher 'Volk'. Und noch weniger geht es natürlich an, anstelle der suggestiven Bezeichnung 'Volksstück' von einem 'Bevölkerungsstück' oder, wie Thomas Brasch im *Rotter* (1977), von einem "Stückvolksstückvolksstückvolk" zu reden. Jedenfalls: wie die Revolutionsdramen der 60er Jahre von der unglücklichen Liebe der Intellektuellen zur Politik kündeten, sprach sich in den Volksstücken ihr gebrochenes Verhältnis zum

<sup>1</sup> Hans Magnus Enzensberger: *Berliner Gemeinplätze*. In: *Kursbuch* 11, Januar 1968, S. 151.

<sup>2</sup> Karl Heinz Bohrer: *Die gefährdete Phantasie, oder Surrealismus und Terror*. München 1970, S. 30.

Volk aus, einer imaginären Größe, die bis heute niemand zu definieren vermag. Es sprach sich die Enttäuschung darüber aus, nirgendwo ein positives, handlungsfähiges Volk entdecken zu können, der Zorn darüber, überall nur auf ein angeblich depraviertes, ohnmächtiges und postfaschistisches 'Volk' zu stoßen, und ein sublimes Rachebedürfnis des einsamen Intellektuellen, das sich aus solchen negativen Erfahrungen speiste. So seltsam es klingt: die Volksstücke dieser Zeit setzen die alte deutsche Geschichte der unglücklichen Liebe zwischen Intellektuellen und Volk fort, sie erzählen weitaus mehr von der Abneigung als von der Zuneigung ihrer Autoren zum Volk. Es sind auch fiktive Rachehandlungen an einem Wesen, das es *so* gar nicht gibt. Und die gehäuft auftretenden sympathischen Außenseiter, die in ihnen von böartigen Dorf- und Kleinbürgergesellschaften zur Strecke gebracht werden, sind vor allem Stellvertreterfiguren ihrer Autoren. Die Volksstücke inszenieren weitaus mehr deren eigenes soziales und politisches Psychodrama als das Volk selbst. Man darf sie keinesfalls wörtlich lesen.

Auch Franz Xaver Kroetz, dem man immer wieder besondere Volksnähe und ein Mitleidsverhältnis zu seinen armseligen Figuren nachgesagt hat - bei ihm wird die Randgruppe Volk insgesamt zu einer Außenseiter-Figur -, wandte sich nicht nur bald von seinen frühen Stücken ab, sondern er hat 1985 recht schnöde festgestellt: "Mich hat niemals das Volk interessiert! [...] Ich habe mein Leben lang nur von mir geschrieben."<sup>3</sup> Das heißt: auch das scheinbare Volksinteresse des Autors war ein verkapptes Eigeninteresse. Selbst ein Hans Magnus Enzensberger, der Revolutionstrompeter und Völkeranwalt der sechziger Jahre, hat sich kürzlich auf die Seite derer geschlagen, die das Volk, nach langer unerwidelter Liebe, verleugnen und beschimpfen. In der *Zeit* vom 15. Februar 1991 stellt Günter Nenning in Reaktion auf einen *Spiegel*- Artikel Enzensbergers über den Golfkrieg (Nr. 6) fest:

ich habe schon längst vermutet, daß die Linken das Volk nicht leiden können, wegen Gehorsamsverweigerung. Tatsächlich setzt Enzensberger das Volk auf die Anklagebank, gleich neben die zwei Feinde des Menschengeschlechts und als Hauptangeklagten.<sup>4</sup>

So kann es nicht verwundern, daß bei der Entstehung des 'neuen Volksstücks' in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre sehr vieles eine Rolle spielte, nur nicht das Volk selber. Im Gegenteil, seine Absenz, sein Mangel ist eine *conditio sine qua non* der Volksstück-Renaissance. Seine Wiedergeburt folgt einer "Ästhetik der Abwesenheit", nicht der Anwesenheit. Die Volksstücke sind Steckbriefe, Vermißtanzeigen oder Rückkehrappelle und manchmal alles drei zusammen. Das läßt sich zum einen demonstrieren, wenn man sich die Umstände und Faktoren noch einmal in Erinnerung ruft, die bei der Horváth- und

<sup>3</sup> Peter von Becker und Michael Merschmeier im Gespräch mit Franz Xaver Kroetz. In: Theater heute. Jb. 1985, S. 78.

<sup>4</sup> Günter Nenning in: Die Zeit, 15. Februar 1991, S. 51.

Fleißer-Renaissance und bei der Entstehung des 'neuen Volksstücks' zusammengewirkt haben. Ich kann sie nur stichwortartig nennen:

- das seit der Mitte der sechziger Jahre wachsende Bewußtsein und Interesse für soziale Fragen und Klassengegensätze (durch die erste Wirtschaftskrise wird die BRD erstmals wieder als Klassengesellschaft erlebt);
- die breite Wiederentdeckung von Marxismus und Neomarxismus in Gestalt der kritischen Theorie (Frankfurter Schule);
- die allmähliche Dominanz neuer Gesellschaftswissenschaften, wie Soziologie, Sozialpsychologie und Politikwissenschaft, über die traditionellen Geisteswissenschaften;
- die intensive Faschismus-Diskussion und das daraus erwachsende Interesse für die Weimarer Republik, vor allem für ihre präfaschistische Krisenphase 1929-1933;
- die erneute Erfahrung eines Kampfes zwischen Individuum und Gesellschaft, und zwar durch die Abhängigkeit des einzelnen von einer übermächtigen Industriegesellschaft und ihrer Kultur- und Bewußtseinsindustrie;
- die Wiederentdeckung von Alltag und Arbeitswelt für die Literatur seit Beginn der sechziger Jahre;
- die Krise des bürgerlichen Theaters und Theaterbetriebs parallel zu der Proklamation des Endes der bürgerlichen Literatur und die Suche nach experimentellen Alternativen wie Anti-Theater, Straßentheater, Dokumentartheater, Kinder- und Jugendtheater und antibürgerlich-kritisches Volksstück;
- die allmähliche Abkehr von Brecht und seinen einfachen Modellen des Lehr- und Parabeltheaters;
- schließlich ein rapide wachsendes Interesse an der Sprache als einem gesellschaftlichen Kommunikationsmedium, als Herrschafts- und Manipulationsinstrument und als Ausdruck falschen Bewußtseins. Die Etablierung von Linguistik und Soziolinguistik als neue Disziplin schaffte z.B. die Voraussetzung dafür, Fleißer und Horváth als kritische dramatische Soziolinguisten der Weimarer Republik zu lesen und direkt an ihre Volksstücksprache anzuschließen.

Das alles hat das intellektuelle, politische und soziale Klima geschaffen, in dem das neue Volksstück entstehen und gedeihen konnte. Höchst aufschlußreich ist sein zentraler literarischer Ursprung. Fast alle neuen Volksstückschreiber haben sich bekanntlich als Kinder von Horváth und Fleißer betrachtet. Was sie als Volk vorführen, erinnert mehr an die Stücke ihrer literarischen Eltern als an die bundesrepublikanische Wirklichkeit der sechziger und siebziger Jahre. Es ist weniger eine empirisch erfahrbare und erfahrene Größe als eine faszinierende literarische Fiktion. Entweder ist es, auf den Spuren Horváths, ein postfaschistisches bösesartiges Kleinbürgertum (so bei Martin Sperr, Rainer Werner Fassbinder, Harald Mueller, Peter Turrini, Harald Sommer), oder es sind, auf den Spuren Marieluise Fleißers, ohnmächtige, ausgestoßene und sprachlose Kleingruppen an den Rändern der etablierten

Gesellschaft (so bei Franz Xaver Kroetz, Peter Turrini, Karl Otto Mühl, Harald Mueller). In jedem Falle handelt es sich um ein radikalisiertes Horváth- und Fleißer-Milieu, in dem sich der Autor auf je seine eigene Weise abbildet und spiegelt, grobschlächtig, wie in Fassbinders *Katzelmacher*, innovativ, wie in den frühen Stücken von Kroetz und bei Turrini. Söhne gleicher Eltern sind sie allemal.

Diese subjektive und literarische Lektüre des 'neuen Volksstücks' sieht es zugleich als Brücke zwischen dem Theater der sechziger und dem der siebziger Jahre. Auf der einen Seite ist es noch eine Intensivierung und Konkretisierung des politischen Theaters, auf der anderen Seite schon ein allmählicher Abschied von ihm, ein Eintauchen in die komplizierte Alltagspsyche des gesellschaftlichen Menschen und in die Unüberschaubarkeit gesellschaftlicher Zwänge. Es ist ein Weg, der von außen nach innen führt, zur Sensibilisierung und Subjektivierung des Theaters. Im Anschluß an das Revolutionsdrama setzt das Volksstück einen Prozeß der Ernüchterung und Enttäuschung, der Versachlichung und der Entideologisierung der Intellektuellen und Dramatiker fort. An die Stelle der politischen Parole tritt der soziale Befund, an die Stelle der großen Öffentlichkeit der überschaubare Bereich, an die Stelle der großen die kleinen Leute. Die politischen Illusionen sind zerstoßen, und die enttäuschte Hoffnung auf das Volk schlägt nicht selten in eine wütende Abrechnung mit ihm um. Das Volk gerät auf die Anklagebank.

Dabei wird die präfaschistische Phase der endenden Weimarer Republik ziemlich unvermittelt in Analogie mit der Zeit vor der sozialliberalen Koalition gesetzt. Es sind die endenden sechziger Jahre, in denen die NPD im Vormarsch begriffen schien, mit Hermann Lübke als Bundespräsident und Georg Kiesinger als Bundeskanzler zwei ehemalige NS-Mitglieder die höchsten Ämter besetzten, die außerparlamentarische Opposition diskriminiert und verfolgt wurde und in die Außenseiter-Rolle geriet. Namentlich Adornos sozialpsychologische Theorie vom "autoritären Charakter" mit seinem zwanghaften Ordnungsdenken, seiner Unterwürfigkeit nach oben und seiner Brutalität nach unten beeinflusste die junge linke Intelligenz in ihren Ansichten und Entwürfen. Das präfaschistische und das postfaschistische deutsche und österreichische Kleinbürgertum schienen sich die Hand zu reichen. Es drängte sich als Sündenbock und Blitzableiter geradezu auf. Darum standen diese Jahre im Zeichen Horváths und Fleißers. Ihre Perspektiven, als wären sie Gegenwartsautoren, wurden direkt übernommen, und das um so mehr, als sie den Intellektuellen dem Volk gegenüber eine recht schmeichelhafte Position zuwies. Ich habe sie einmal mit dem "Gullivergefühl"<sup>5</sup> Horváths zu umschreiben versucht.

<sup>5</sup> Jürgen Schröder: Das Spätwerk Ödön von Horváths. In: Sprachkunst 7, 1976, S. 69.

## II

Im folgenden gebe ich ein paar Beispiele, um meine Thesen zu erläutern.

Martin Sperrs *Bayrische Trilogie* - mit den Stücken *Jagdszenen aus Niederbayern* (1966), *Landshuter Erzählungen* (1967) und *Münchner Freiheit* (1971) - steht noch ganz im Kontext und Bann des politischen Theaters der sechziger Jahre. Die *Jagdszenen* entsprechen exakt der Forderung Martin Walsers, die deutsche Vergangenheit als Gegenwart auf die Bühne zu bringen, das Weiterwirken des Faschismus auch nach 1945 aufzudecken. Dieses erste 'neue Volksstück' setzt auf realistische Weise fort, was Walser mit *Eiche und Angora* (1962) begonnen hatte: eine dramatische Kritik der 'postfaschistoiden' Strukturen und Verhaltensweisen. Der Abstand des 'neuen Realismus' zur Dramatik der fünfziger und beginnenden sechziger Jahre wird deutlich, wenn man das Werk mit Dürrenmatts *Der Besuch der alten Dame* (1956) und Frischs *Andorra* (1960/61) vergleicht. Was dort parabel- und modellhaft demonstriert wird - Vorurteilsstrukturen, Sündenbock-Theorie, kollektive Verfolgung des Außenseiters, latenter alltäglicher Faschismus -, das wird hier mit der unbarmherzigen Milieugenauigkeit des Volksstücks aufgewiesen.

Am Beispiel der Menschen im niederbayerischen Dorf Reinöd wird das Verhalten einer Gemeinschaft gezeigt, das die Aussonderung von Elementen betreibt, die ihrer Ordnung nicht entsprechen. [...] Es ist das Anliegen am Modell einer überschaubaren soziologischen Einheit unmittelbar nach einer großen Katastrophe (II. Weltkrieg) den fruchtbaren Boden für mögliche neue Katastrophen zu zeigen.<sup>6</sup>

- so ein Kommentar des Verfassers. Er hat seine Gültigkeit für das Genre des Volksstücks bis heute, bis zu Turrinis *Tod und Teufel* (1990), nicht eingebüßt.

Zu fragen wäre, ob dieses Modell auch heute noch aufschließende Kraft besitzt, ob es den herrschenden Verhältnissen erkenntniskritisch gewachsen ist.

Zurück zu Sperr. Als hätte es das Hitler-Regime und den Zweiten Weltkrieg mit allen ihren Verbrechen und ihrer Niederlage nicht gegeben, geht die "Jagd" auf Außenseiter aller Art in dem kleinen Dorf Reinöd kurz nach der Währungsreform weiter. Drei von ihnen werden in einem erbarmungslosen Kesseltreiben regelrecht zur Strecke gebracht: Abram, der "Schwule", Tonka, die "Hure", und Rovo, der "Dorftrottel" - wobei die gepeinigten Opfer auch zu Verfolgern und Henkern werden (Abram wird, ein zweiter Woyzeck, zum Mörder an Tonka; die geschundene Tagelöhnerin Barbara verleugnet und verflucht ihren Sohn, Rovo beschimpft Tonka und quält mit Vorliebe Katzen

<sup>6</sup> Martin Sperr, zitiert nach: Otto F. Riewoldt: Martin Sperr. In: Kritisches Lexikon der Gegenwartsliteratur (Stand 1. April 1989), S. 3.

usw.). Wie in *Andorra* der Lehrersohn Andri zum Juden erst gemacht wird, so wird auch hier mit jedem verfahren, der von den Normen und Sitten des Dorfes abweicht. Alle Figuren, einschließlich der Mütter und des Pfarrers, sind mit Worten und Blicken an dieser Hexenjagd beteiligt.

Sperr geht in der Entlarvung seiner Figuren, ihres asozialen Bewußtseins und ihres bestialischen Trieblebens, noch weit über Ödön von Horváth hinaus (von Ludwig Thomas *Magdalena* ganz zu schweigen!). Die Entlarvung wird zur gezielten Denunziation. Alle Figuren stehen in einem egoistischen Kampf ums Überleben. Ein jeder gibt die selbst erfahrene Aggression an den Nächsten und Schwächeren weiter, ein Ausgestoßener verstößt den anderen. Worte und Blicke führen zu Mord und Totschlag. So entsteht ein *circulus vitiosus* von Verblendung, Gewalt und Unterdrückung, eine kleinbürgerliche Hölle ohne Ausweg.

Im Unterschied zu den Stücken von Horváth, Fleißer und vor allem Kroetz, wissen die Figuren bei Sperr genau, was sie tun, was sie sagen und was sie wollen. Durch diese Fähigkeit, sich selbst und ihre böartigen Gefühle und Absichten zu explizieren, geraten sie immer wieder an den Rand der Glaubwürdigkeit und einer plakativen Rhetorik. Sie werden schon in diesem ersten Teil der Trilogie nicht selten zu Demonstrationsmarionetten in der Hand des Autors: "Der Schoß ist fruchtbar noch, aus dem das kroch." Von einem solchen Volk sich überlegen abzugrenzen, fällt dem Volksstück-Schreiber ebenso leicht, wie sich wiederzuerkennen in dem von allen ausgegrenzten Außenseiter Abram.

Diese unerbittliche Einseitigkeit des Stückes macht es suspekt. Im Rückblick kommt der Verdacht auf, der Verfasser habe nicht nur die Aggressionsgelüste der Dorfgemeinschaft angeprangert, sondern das Stück auch benutzt, um eigene Aggressionen abzuführen, *mit* dem Dorf gegen die Opfer und *gegen* das Dorf im Namen der Opfer. Das Stück, das im Frühherbst 1948 spielt, inszeniert auch die intellektuellen Außenseitererfahrungen des Jahres 1966. Es will eine gleichgültige und bornierte Gesellschaft gewaltsam wachrütteln.

Was bei Sperr latent bleibt, wird bei Rainer Werner Fassbinder virulent bis hin zum unfreiwillig Komischen. Auch ihm geht es darum, "das faschistoide Grundverhalten im Alltag" auszustellen.<sup>7</sup> Aber die Sprach- und Dialog-Exerziten seines *Katzelmacher* (1968) lesen sich wie virtuose Stilübungen im Fleißer-Jargon. Fassbinder läßt einer Gruppe von jungen Leuten (eigentlich hätte es "ein Stück über ältere Leute werden müssen")<sup>8</sup> eigentlich alles auf, was im Lehrbuch über eine 'faschistoide' Gesellschaft zu finden war: Fremdenhaß, Anti-Kommunismus, Sexualneid, brutaler Destruktionstrieb, Ordnungszwang, Feigheit, heuchlerisches Christentum, und er läßt es auf eine sympathische Leerstelle los, die den Namen eines griechischen Gastarbeiters, Jorgos, trägt. An dieser Figur hat den sprachmächtigen Fassbin-

der offensichtlich die Möglichkeit gereizt, das ohnehin reduzierte Sprachvermögen seiner Figuren bis in ein authentisches Stummelsprachen-Deutsch zu treiben: außerdem hat er diesen Außenseiter mit einer zarten Christus-Aura umgeben.<sup>9</sup>

Sein Stück liest sich, als ob er ihm die eigene Parodie und die Parodie der frühen Kroetz-Stücke schon miteingeschrieben habe. Ein Volk ist nicht in Sicht!

Marieluise Fleißers "liebster Sohn", Franz Xaver Kroetz, lernte seine Volksstück-Mutter 1968 kennen, als Rainer Werner Fassbinder am Münchner Büchner Theater *Die Pioniere von Ingolstadt* unter dem Titel *Zum Beispiel Ingolstadt* inszenierte. In dieser ersten Phase hat Kroetz ganz bewußt an die dramatische Sprache Horváths und Fleißers angeschlossen und erfolgreich davon gelebt. Unter dem Vorwand, sie in die eigene Zeit und Gesellschaft zu übertragen, hat er sie radikalisiert und überboten. Seinem "Proletariat der Sprachlosen", denen der Kapitalismus auch noch die eigene Sprache geraubt habe, stehe nicht einmal der "Bildungsjargon" der Horváthschen Figuren zur Verfügung, hat er in seinem Vortrag "Horváth von heute für heute" behauptet. Es sei mit der "Stummheit der heutigen Fließbandarbeiter" geschlagen, mit einer beschädigten und verstümmelten Sprache, hörbar in der Perversion der süddeutschen Volksdialekte. "Für mich ist das Bayrische eine geschundene Sprache, eine Volkssprache, eine traurige Sprache."<sup>10</sup> Aus einer fast totalen Unfähigkeit zur verbalen Kommunikation entsteht in den frühen Stücken das Verbrechen: Mord, Totschlag und immer wieder Kindesmord und Abtreibung. Nicht nur in *Stallerhof* werden die Kraßheiten der Fleißerschen *Pioniere* deutlich übertrumpft: durch wortlose Onanie auf dem "Scheißhaus" (I, 3) und die mechanische Entjungferung der schwachsinnigen Beppi (II, 1). Die frühen Stücke von Kroetz bieten eine einzige Abnormitäten-Schau.

Trotzdem sind es schon überraschend viele Tendenzen, die sein angeblich 'realistisches' Theater mit dem Theater der siebziger Jahre teilt: die Lust am Extremen, die Bevorzugung der Peripherie, der 'Randerscheinungen', die hermetische Abgeschlossenheit der Bühnengesellschaft, den immer schwächer werdenden Abbildungscharakter und auch schon die Künstlichkeit des theatralischen Vorgangs. Seine Stücke geben, wie mit dem Vergrößerungsglas gesehen, winzige Ausschnitte von den Rändern der Gesellschaft und befremden und reizen das Publikum mit seinen eigenen Affekten, Gefühlen und Verhaltensweisen im Reagenzglas abseitiger Unterschichten. Der exotische und voyeuristische Reiz für den volksfernen und -entfremdeten Intellektuellen ist zweifellos groß. Der Hauptvorwurf gegen die frühen Werke richtete sich sofort gegen die anachronistischen Ungleichzeitigkeiten der bayrischen Provinz und ihrer Heimarbeits-Atmosphäre zu der hochindustriellen Wohlstandsgesellschaft der Bundesrepublik, also gegen

<sup>7</sup> Rainer Werner Fassbinder: *Antitheater*. Frankfurt a.M. 1970, S. 32.

<sup>8</sup> Ebd., S. 7.

<sup>9</sup> Vgl. ebd., S. 21f.

<sup>10</sup> Franz Xaver Kroetz: *Horváth von heute für heute*. In: *Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur* 6, 1976, S. 42.

ihren Anspruch, sozialpolitisch repräsentativ und aufschlußreich zu sein. Kroetz hat sich zunächst dagegen gewehrt und gerechtfertigt:

Deshalb: Vorsicht mit dem Begriff Randerscheinung, Asoziale, Nichtrepräsentative, Minderheiten [...] Wenn man unsere 60 Millionen genau unter die Lupe nimmt, dann zerfallen sie zuletzt alle in Randerscheinungen. Die fette Mitte gibt es nicht, sie existiert nur in den Köpfen einiger denkfauler Politiker, es gibt kein Volk. [...] In den meisten meiner 13 Stücke kommen Minderheiten zu Wort. Das langt noch nicht. Wer sich aber hundertmal Minderheiten vornimmt, hat zuletzt mehr Volk dargestellt, als wer tausendmal vom 'Volk' sprach.<sup>11</sup>

Obwohl Kroetz den Volksbegriff fast auflöst, versucht er ihn doch noch für seine Stücke zu retten. Gleichzeitig dachte er damals, so in dem Aufsatz *Soll der Kumpel Abonnent werden? Über das Volks- und Arbeitertheater* (1972), genauer über das Volksstück nach. Von der These ausgehend: "Theater für das Volk dürfte nichts anderes als Arbeitertheater sein",<sup>12</sup> konstatiert er sofort ihre Realitätsferne:

Das Theater für das Volk sitzt weiterhin zwischen zwei Stühlen: entweder es hat die Massen, dann funktioniert es gegen die Interessen derselben, oder es hat sie nicht, dann funktioniert es, auch wenn es auf dem richtigen Dampfer ist, bloß als Insider-Scherz der Intellektuellen, die zum Wohlfühlen und zur Werbung halt einen Renommierproleten brauchen, privat oder im Job.<sup>13</sup>

Mit all seinen Experimenten und Stücken der siebziger Jahre, auch mit Rundfunk und Fernsehen, befand sich Kroetz jedenfalls weiterhin auf der Suche nach dem Volk und einem echten Volkstheater, einer Suche, die trotz aller Bühnenerfolge ihre Zielgruppe nicht erreichte. Seine Stücke, wie die der anderen Volksstückschreiber, blieben 'Insider-Scherze' von Intellektuellen für Intellektuelle. Sie haben ihnen das beruhigende Bewußtsein verschafft, sich um das Volk zu kümmern, die Wohlstandsoberfläche der Bundesrepublik sozialkritisch zu durchstoßen, und sie haben sie gleichzeitig in ihrem Überlegenheitsgefühl bestätigt. Kroetz hat schon 1973 bekannt, daß es seine "extreme persönliche Lage" gewesen sei, die ihn zu den Extremen der frühen Stücke geführt habe.<sup>14</sup> Sein Volk ist eine Summe von Außenseitergruppen, mit denen er sein eigenes familiales Psychodrama darstellen konnte. Kroetz 1985: "Meine Mutter geht bis heute durch alle meine Stücke durch."<sup>15</sup> Auch politisch gemeinte Volksstücke erzählen in erster Linie die Geschichte, zuweilen die Geheimgeschichte ihrer Autoren.

<sup>11</sup> Ders.: Weitere Aussichten ... Ein Lesebuch. Köln 1976, S. 555.

<sup>12</sup> Ebd., S. 542.

<sup>13</sup> Ebd., S. 543.

<sup>14</sup> Ebd., S. 586.

<sup>15</sup> Becker und Merschmeier im Gespräch mit Kroetz (Anm. 3), S. 78.

Auf den ersten Blick scheint auch der Österreicher Peter Turrini, mein letztes Beispiel, ganz auf der Linie von Sperr, Fassbinder und Kroetz zu liegen. Auf den zweiten unterscheidet er sich wesentlich von ihnen. Er hat in seinem Volksstück *Sauschlachten* (1971) zwar auch das altbewährte Grundmuster übernommen - faschistoides Kollektiv bringt Außenseiter erbarmungslos zur Strecke -, und er hat es noch einmal fast unerträglich brutalisiert - der grunzende Lieblingssohn des Tonhofbauern-Paares wird von seiner Familie bestialisch mißhandelt und zuletzt wie eine Sau abgeschlachtet, alles ist noch krasser als bei Kroetz (um nicht zu sagen noch kroetzter als bei Krass!), aber erstens bekennt Turrini ganz offen, daß es hierbei um "die Geschichte eines Außenseiters bis zu seiner konsequenten Vernichtung" gehe und nicht um das 'Volk';<sup>16</sup> zweitens hat er sich ebenso vorbehaltlos mit diesem Außenseiter identifiziert,<sup>17</sup> und drittens hat er auf jeglichen Volksstückrealismus verzichtet. Sein Drama zitiert und montiert Stereotypen des Dorf- und Bauernstücks und des Wiener Volkstheaters, um irrationale Schockeffekte zu erzielen, in denen Grauen und Komik beständig ineinander umschlagen. Zuletzt wird das "Sauschlachten" zu einer ritualisierten Schwarzen Messe der Gattung Volksstück. Mit diesem Gewaltakt versucht der Verfasser, ein Kindheitstrauma schreibend zu bewältigen.

Aber gerade auf diese Weise, durch die Betonung der Subjektivität und des Kunstcharakters eines Genres, das in dem Rufe besonderer Objektivität steht, hat Turrini das Volksstück wieder ehrlich gemacht. Er benutzt es nicht als pseudoobjektives Versteck. Obwohl er sich bis heute als engagierter politischer Schriftsteller und "Heimatchdichter" versteht, hat er doch niemals vorgespiegelt, ein selbstloser Anwalt des Volkes zu sein. Im Gegenteil: er hat immer wieder festgestellt, daß alle Wege zum 'Volk' und zu einer 'Kultur der Massen' über ihn selbst führen.

Dazu drei Zitate:

Mein Vater war ein Italiener, ich bin in einem Kärntner Dorf aufgewachsen. Ich habe mich von dieser bäuerlichen Umgebung immer ausgestoßen gefühlt, obwohl ich so gerne dazugehören wollte. Dieses Gefühl, ein Fremder unter Einheimischen zu sein, anders zu sein, hat mich lange nicht losgelassen. Seit ich darüber schreibe, seit ich aus diesem Gefühl ein konkretes politisches Engagement entwickle, empfinde ich Zugehörigkeit: zu allen, denen es ähnlich geht.<sup>18</sup>

Diese persönliche Schreibmotivation steht auch für die Wirkung seiner Werke ein: Turrini glaubt, "für den Zuschauer etwas zu tun, weil ich auch etwas für mich selbst tue."<sup>19</sup> Und besonders aufschlußreich ist

<sup>16</sup> Peter Turrini: Lesebuch. Stücke, Pamphlete, Filme, Reaktionen etc., hrsg. von Ulf Bierbaumer. Wien, München, Zürich 1978, S. 126.

<sup>17</sup> Ebd.

<sup>18</sup> Ebd., S. 126f.

<sup>19</sup> Ebd., S. 345.

seine Erklärung für die schockierende Gewalttätigkeit seiner Stücke: "ein Grund für diesen theatralischen Gewaltakt ist der Liebesentzug, den das Theater bedeutet".<sup>20</sup> Turrini schreit immer lauter, um endlich gehört und geliebt zu werden, um endlich "dazuzugehören".

Martin Walser hat auf die Frage, warum er schreibe, einmal geantwortet: um sich näher an den See heranzuschreiben! Für Turrini könnte man antworten: um sich, als einsamer Außenseiter, immer näher an 'Volk' und 'Heimat' heranzuschreiben. Mehr als diese persönliche Suche, als dieses permanente Unterwegssein gibt es nicht.

Deshalb läßt sich das Volksstück als eine Gattung definieren, bei der von allen beteiligten Faktoren das 'Volk' die geringste Rolle spielt. Wo es in ihm auftaucht, ist es entweder irreales Zerrbild oder Wunschbild. Dazwischen gibt es nur die Bevölkerung - und die ist auch beständig nach beiden Richtungen unterwegs.

---

<sup>20</sup> Ebd., S. 350. Bei Harald Mueller stößt man auf einen ähnlichen Befund. Auch er hat bekannt, mit jedem Stück über sich selbst zu schreiben, über den "Neger"- und "Außenseiterstatus" eines Flüchtlingsjüngens. In: Theater heute, 1986, Heft 7, S. 5 u. 6.