

Wolfgang Franz Sinhuber:

DRAMA UND ZEITGEIST
IN ÖSTERREICH VON 1980 BIS 1990

„Drama and Zeitgeist in Austria between 1980 and 1990” discusses the production of Austrian playwrights written within this period. Consideration is given to plays that have been staged as well as to plays presented by Austrian drama publishers.

Not included in the discussion are the most well known contemporary Austrian playwrights Peter Handke, Thomas Bernhard, Peter Turrini, and Elfriede Jelinek; a great number of individual studies on those four authors exist already. These studies are listed however.

Several plays are closely analysed that are hardly known outside Austria. An alphabetical index of authors and comprehensive bibliographical information on primary and secondary literature conclude the dissertation, which is written in German language.

Die Druckausgabe trägt die ISBN 3-85114-217-9 und ist im Facultas-Verlag erhältlich.

<http://www.bookscout.at>

Inhaltsverzeichnis:

I.	Zur Entstehung der vorliegenden Arbeit	
	Teig oder Rosinen	7
II.	Schreiben für die Schublade	
	Über das kleinste Theater der Welt	11
III.	Wie kommt die Postmoderne auf das Theater?	
	Über Wege und Abwege	13
IV.	Das Leiden an der Welt	
	Über das subjektivistische Drama	21
V.	Der Detektiv, der niemals schlief	
	Über das Kriminal-Drama	37
VI.	Die Bretter, die Österreich bedeuten	
	Über das politische Volksstück	54
VII.	Da staunt der Laie und der Fachmann wundert sich	
	Über das absurde Drama	74
VIII.	Apage Satana	
	Über das ländlich-religiöse Heimatdrama	90
IX.	Bis daß der Richter euch scheidet	
	Über das antiillusionistische Ehedrama	98
X.	Bürger, hört die Signale	
	Über das Drama als Hilfescrei für sozial Schwache	120
XI.	Die dreidimensionale Bildzeitung	
	Über das reaktionäre Boulevarddrama	136
XII.	Glücklich ist, wer vergißt	
	Über das Drama der Jugend: Erziehung und Ausbildung	142
XIII.	Die Zukunft des Theaters	
	Über Realitätsbezug und Realitätsverlust	163
	 Zitierte Primärliteratur	 166
	Zitierte Sekundärliteratur	170
	Autorenregister	173

I. Zur Entstehung der vorliegenden Arbeit Teig oder Rosinen

„Das Geschrei nach Neuheiten führt uns alle in die Irre.“

Percy Bysshe Shelley, um 1820

Die Auswahl der Dramentexte, die ich für meine Arbeit heranzog, ist keine Rosinenlese, sondern der Versuch, einen möglichst repräsentativen Querschnitt durch das Schaffen österreichischer Dramenautoren während der 80er-Jahre unseres Jahrhunderts mit all seinen Höhen und Tiefen zu bieten. Ausgespart wurden Österreichs zur Zeit am meisten diskutierte Dramatiker: Peter Handke, der 1989 verstorbene Thomas Bernhard, Elfriede Jelinek und Peter Turrini. Über dieses Quartett liegt bereits eine Fülle von Publikationen vor; siehe die Literaturhinweise auf der nächsten und übernächsten Seite.

Da die österreichischen Dramatiker meist in Österreich leben, wäre es mir möglich gewesen, sie zu interviewen. Darauf habe ich verzichtet, denn die Aufgabe eines Künstlers liegt darin, seiner Sicht der Welt in seinen Kunstwerken Ausdruck zu verleihen und nicht in Interviews. Was ich aus einem Drama nicht herauslesen kann, möchte ich mir nicht vom Dramatiker einreden lassen. *„Hic Rhodos, hic salta!“*

Äußerst hilfsbereit waren der Österreichische Bühnenverlag Kaiser & Co. sowie der Thomas Sessler-Verlag in Wien. Erst deren Kooperationsbereitschaft ermöglichte mir die vorliegende Arbeit. Dafür möchte ich beiden Verlagen an dieser Stelle herzlich danken.

Literaturhinweise:

Zu Peter Handke siehe

- Haslinger, Adolf: Peter Handke. Jugend eines Schriftstellers (1942-1967)
Residenz-Verlag, Salzburg 1992
- Koenig, Hartmut: Peter Handkes Sprachkritik und Sprachverwendung.
Anmerkungen zu ausgesuchten Texten. Verlag Beyer, Hallfeld
1978 (Signatur der Universitätsbibliothek Wien: A 1,025.197)
- Thornton, Thomas K.: Die Thematik von Selbstauslöschung und Selbst-
bewahrung in den Werken von Peter Handke.
Verlag P. Lang, Frankfurt am Main / Bern / New York 1983
- Kreuzberger, Christian: Die Spur des Begehrens im Textkörper.
Versuch über Peter Handke, Diss. Wien 1984
- Moser, Tilmann: Romane als Krankengeschichten.
Über Handke, Mechel und Martin Walser.
Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 1985
(Signatur der Universitätsbibliothek Wien: A 1,067.982)
- Peter Handke. Hrsg. v. Raimund Fellingner
Suhrkamp Taschenbuch 2004 Frankfurt am Main 1985
(Signatur der Universitätsbibliothek Wien: A 1,071.290)
- Melzer, Gerhard und Tükel, Jale: Peter Handke. Die Arbeit am Glück.
Athenäum-Verlag, Königstein 1985
(Signatur der Universitätsbibliothek Wien: I 1,073.813)
- Guth, Rupert: Das Prinzip Phantasie. Ein Gespräch zwischen
theologischer Ethik und Literaturwissenschaft. VWGÖ 1987
(Signatur der Universitätsbibliothek Wien: D 24.411)
- Runzheimer, Doris: Peter Handkes Wendung zur Geschichte.
Eine komponentialanalytische Untersuchung.
Verlag P. Lang, Frankfurt am Main / Bern / New York 1987
(Signatur der Universitätsbibliothek Wien: I 717.654/8)
- Winkelmann, Christine: Die Suche nach dem „großen Gefühl“.
Wahrnehmung und Weltbezug bei Botho Strauß und Peter
Handke.
Verlag P. Lang, Frankfurt am Main / Bern / New York 1990
(ISBN 3-631-41765-9)

Zu Thomas Bernhard siehe

- Schmidt-Dengler, Wendelin und Huber, Martin:
Über Misanthropie im Werk Thomas Bernhards.
Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei, Wien 1987
(Signatur der Universitätsbibliothek Wien: I 1,091.002)
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Der Übertreibungskünstler.
Studien zu Thomas Bernhard.
Verlag Sonderzahl, Wien 1989
(Signatur der Universitätsbibliothek Wien: I 1,100.906)
- Haider-Pregler, Hilde: Theater in Österreich 1989/90
Jahrbuch der Wiener Gesellschaft für Theaterforschung, Band 28
hrsg. von Otto G. Schindler
Arbeitsgemeinschaft Theaterdokumentation
Edition Praesens, Wien 1992
- Klug, Christian: Thomas Bernhards Theaterstücke.
Verlag Metzler, Stuttgart 1991
(Signatur der Universitätsbibliothek Wien: I 1,124.261)
- Steinmann, Siegfried: Sprache, Handlung, Wirklichkeit im deutschen
Gegenwartsdrama. Studien zu Thomas Bernhard, Botho Strauß
und Bodo Kirchhoff.
Verlag P. Lang, Frankfurt am Main / Bern / NewYork 1986
(Signatur der Universitätsbibliothek Wien: 106 F→Drt572)

In den genannten Werken finden sich zahlreiche weitere Literatur-
hinweise. An Elfriede Jelinek Interessierte verweise ich auf

- Mattis, Anita Maria: Sprechen als theatrales Handeln? Studien zur
Dramaturgie der Theaterstücke Elfriede Jelineks. Wien 1987
(Signatur der Universitätsbibliothek Wien: D 25.838)

Mit Peter Turrini und diversen Skandalen rund um seine Stücke beschäftigen sich:

- Turrini, Peter: Turrini-Lesebuch, ausgewählt und bearbeitet von Ulf Birbaumer, Europa-Verlag, 3. Auflage, Wien 1989
- Tazreiter, Elisabeth: Stille Zensur?
Anmerkungen zur Freiheit der Kunst in Österreich.
Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades.
Fachbibliothek für Theaterwissenschaft an der Universität Wien,
April 1989 (Diss.1436)
- Lawicka, Ingrid: Frauendarstellung in der österreichischen Dramatik seit 1970 am Beispiel von Käthe Kratz, Peter Turrini und Heinz Unger. Diss. Wien 1989
(Signatur der Universitätsbibliothek Wien: D 26.620)

II. Schreiben für die Schublade Über das kleinste Theater der Welt

„Auch erlauben Sie mir zu sagen – denn wenn man nicht aufrichtig sein sollte, so wäre es besser, man schweige gar – daß es mich betrübt und bekümmert, wenn ich junge Männer von Geist und Talent sehe, die auf ein Theater warten, welches da kommen soll. Ein Jude der auf den Messias, ein Christ der aufs neue Jerusalem, und ein Portugiese der auf den Don Sebastian wartet, machen mir kein größeres Mißbehagen. Vor jedem Brettergerüste möchte ich dem wahrhaft theatralischen Genie sagen: hic rhodus, hic salta!“

Johann Wolfgang von Goethe
in einem Brief vom 1. Februar 1808
an Heinrich von Kleist

„Es gibt keine guten Stücke mehr!“ Unzählige Male wurde ich mit dieser manchmal anklagend, manchmal enttäuscht vorgebrachten Behauptung konfrontiert. Die Aufführungen, die zur Zeit in österreichischen Theatern zu sehen sind, scheinen auf den ersten Blick dieser Klage recht zu geben. Geht man davon aus, wie selten ein Stück eines noch lebenden Autors aufgeführt wird, scheinen kaum noch Dramen geschrieben zu werden, zumindest nicht außerhalb des angelsächsischen Sprachraumes. Das Nachspielen von Übersetzungen oder – seltener – von bundesrepublikanischen Erfolgsstücken, die in Österreich bereits durch Fernsehen oder Kino bekannt sind, zementiert erst recht den Eindruck, daß eine eigenständige österreichische Dramatik kaum existiere. Die Tatsache, daß es zahlreiche österreichische Autoren gibt, deren Produkte nicht im gleißenden Scheinwerferlicht einer computergesteuerten Bühnenbeleuchtungsanlage erstrahlen, sondern im beklemmenden Dunkel einer Schreibtischschublade zum Dornröschenschlaf verurteilt sind, gab den Anstoß zur vorliegenden Arbeit.

Immer waren die Theater voll mit zeitgenössischen Stücken. Heute hingegen... Die Behauptung, begabte zeitgenössische Autoren existierten nicht, könnte durchaus einem Wunschdenken der Theaterleiter entspringen: Große Bühnen sind gezwungen, vorwiegend Dramen

altbewährter Autoren zu spielen, um ihre Sitzreihen zu einem möglichst hohen Prozentsatz auszulasten. Kleine Theater scheuen vor den Tantiemen zurück, die einem lebenden Autor zu zahlen wären, und schon ist der Dramatiker im Theater von Berufs wegen eine persona non grata:

„Der aktuelle Dramenschreiber, der vom Gnadenbrot, von der Spielplanpolitik der Theaterproduzenten abhängig ist, muß diese Abhängigkeit auch noch mit der ganzen Chancenlosigkeit der 'Freien Marktwirtschaft' bezahlen... Er verelendet doppelt: Er verliert seinen Einfluß auf die Reproduktion seiner Arbeit, und seine Tantieme schrumpft von Jahr zu Jahr. Denn in der Regel bekommt er Tantieme nur von der freiverkauften Karte (und dem Abonnement). Der Dramenschreiber stirbt also stellvertretend für das Theater, das seinen eigenen Tod zweifach an ihm vollzieht: Es enthält ihm die Subvention vor, die den Rückgang des freien Verkaufs ausgleicht, läßt ihn aber am Rückgang des freien Verkaufs voll partizipieren. Vollzieht das Theater den eigenen Tod, der durch Subvention verhindert werden soll, am Dramenschreiber, dann stirbt das Theater ebenso, und zwar mit der vollen Schönheit seiner Subvention.“¹⁾

¹⁾ Lange, Hartmut zitiert nach Burgtheater-Planungen Saison 1984/85, Heft 1
Österreichischer Bundestheaterverband, Wien 12. Juni 1984

III. Wie kommt die Postmoderne auf das Theater? Über Wege und Abwege

„Man darf nur dann etwas Neues machen, wenn man etwas besser machen kann.“

Adolf Loos

In der Neuzeit führte der Fortschritt der Wissenschaften, das Anwachsen von Erkenntnissen und die verbesserten Möglichkeiten der Wissensvermittlung zu einer Aufweichung früher festgemauerter Jenseitsvorstellungen und zu einer Säkularisierung der Welt. Wie seinerzeit Himmel und Hölle ist heute die Erde in Gefahr, nicht mehr ernst genommen zu werden. Die Aufklärer unserer Tage zweifeln zwar nicht an ihrer Existenz, doch an der Möglichkeit, Wirklichkeit erkennen oder gar beschreiben zu können. Das barocke Wort „Die ganze Welt ist Bühne“ erscheint heute in neuem Licht: Nicht die Realität selbst kann Objekt unserer Erfahrung sein, nur deren Inszenierung, die sich als „originale“ Realität ausgibt und solcherart als Meta-Realität größten Einfluß auf den Lauf der Dinge nimmt, weit mehr als die Un-Realität, die als solche nicht erfahrbar ist und deren Existenz daher durchaus bezweifelt werden kann. Auf die Auflösung des Ichs folgte die Auflösung der Umwelt des Ichs, einer Unzahl von Metaphern, Zeichen und Konnotationen, die vom Ich nur mehr mit Mühe vereinfachend strukturiert, auf „menschliches“ Maß reduziert und somit als „Gegenwart“ begreifbar gemacht werden kann.

Eine Kunst, die die Gegenwart nicht fassen kann, ist auf sich selbst zurückgeworfen und bezieht sich auf ihr vorangegangene Kunstwerke. Diese Entwicklung setzt in der österreichischen Dramatik bereits anfangs der 70er-Jahre ein, z. B. mit Peter Turrinis *Der tollste Tag*¹⁾. Elf Jahre später schrieb Felix Mitterer seine *Karnerleut'83*²⁾ (siehe dazu Kapitel XII Über das Drama der Jugend: Erziehung und Ausbildung). Beide

¹⁾ Turrini, Peter: *Der tollste Tag*. Thomas Sessler-Verlag, Wien und München 1972

²⁾ Mitterer, Felix: *Null Bock (Karnerleut'83)*
Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien

Stücke sind zwar von sozialkritischen Anliegen getragen, doch insgeheim wissen es die beiden Autoren besser: Nicht die Wirklichkeit können sie korrigieren, allenfalls noch einen toten Dramatikerkollegen, heißt er nun Pierre Augustin Caron de Beaumarchais oder Karl Schönherr. Mitterers *Karrnerleut* '83 wurden im August 1983 bei den Tiroler Volksschauspielen in Telfs im Anschluß an Karl Schönherrs Einakter *Karrnerleut* uraufgeführt und tragen seitdem den Titel *Null Bock*.

Für die meisten Dramatiker ist nicht ein einzelner Autor Thema oder Ausgangspunkt eines Werkes; meist ist es eine Stilrichtung, die er oder sie wiederbeleben möchte oder bloß zitiert. Man schreibt neo-naturalistisch, neo-expressionistisch, neo-absurd und so weiter. Denn alles war bekanntlich schon einmal da, sagen die Neuen. Daher gibt es keinen Stil der 80er-Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts, sondern es wird an gewisse Stile der Moderne angeknüpft. Der Dramatiker verpflichtet sich einer Epoche nach freier Wahl. Seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts verkürzten sich die Zeiträume, in denen eine Vorstellung vom zeitgenössischen Drama Gültigkeit hatte, und im zwanzigsten Jahrhundert galten diese Normen jeweils nur mehr wenige Jahre und waren auch nicht mehr für den Großteil, sondern bloß für einen Teil der Autoren und der Zuseher verbindlich. Ein „-ismus“ jagte den anderen und wurde vom jeweils neueren energisch bekämpft, bis gegen Ende der sechziger Jahre das Produzieren und Rezipieren von Kunst schlechthin von einem Teil der Autoren in Frage gestellt wurde, paradoxerweise gerade vom produktivsten. Lautstark wurde die Kunst totgesagt und totgeschrieben, jedoch keineswegs totgeschwiegen, und somit erlebte sie zumindest quantitativ einen Aufschwung. Mitte der Siebziger-Jahre war dieses Potential, das seine Kraft aus dem Kampf gegen die Generation der (faschistischen?) Väter und aus dem Mißtrauen gegenüber dem materiellen Wohlstand in Mitteleuropa bei gleichzeitiger höchster Armut in anderen Erdteilen bezog, vorerst erschöpft. Das Vertrauen in die zuvor totgesagte Kunst kehrte langsam wieder und man begann, Traditionen nicht weiter zu verachten, zu hassen oder zu belächeln, sondern an sie anzuknüpfen. Die Form sollte nicht mehr zerstört, sondern zitiert werden. Das Vorhandene wurde nicht mehr als etwas Abzuschaffendes eingeschätzt, sondern als etwas Übermächtiges, in das man sich umso tiefer verstrickt, je mehr man es bekämpft. Die Hoffnung, etwas Neues schaffen zu können, sank, und es sprach sich herum, daß alles schon gesagt war. Die Generation, die das Alte abschaffen wollte, hatte das Neue abgeschafft. Lineares Fortschrittsdenken und der Wille zur Innovation

schlugen um in potentielle Gleichzeitigkeit der Stilformen, die als Rohmaterial zur Verfügung stehen. Die „postmoderne“ Vielfalt von Stilen und die Abwesenheit einer allgemein anerkannten ästhetischen Norm entspricht dem Befinden der Informationsgesellschaft, der bekannt ist, daß zu bestimmten Zeiten bestimmte Werte gültig waren, der selbst jedoch derartige Gültigkeit fremd ist, weil sie den Glauben an einen unumstößlichen Wert mit dem Wissen um die Bedingtheit von Werten für unvereinbar hält.

Nach dem Drama des großen Einzelnen, der schon lange nicht mehr in der Lage sei, den Lauf der Welt zu beeinflussen, hat auch das Kollektiv seine Position als Handlungsträger verloren. Die optimistische Einschätzung, eine Masse von Menschen könne die Welt verändern, kann heute nicht mehr ernsthaft aufrechterhalten werden. Was aber bewegt die Welt? Angeblich die sogenannten Sachzwänge, die unübersehbaren Zusammenhänge, Vernetzungen und Verstrickungen, die Kettenreaktionen von ungeplanten und unvorhersehbaren Folgen nach jedem geplanten oder „zufälligen“ Ereignis. Daß Derartiges nur schwer im Rahmen von Einheit der Handlung und des Ortes auf einer Bühne darstellbar ist, scheint evident. Eine Welt, die kaum noch erkennbar ist, kann auch nicht gültig dargestellt werden. Über die Freuden und Leiden der Mitteleuropäer gibt das Werbefernsehen – wenngleich in codierter, verschleiender und interpretationsbedürftiger Form – weit mehr Auskunft als „aktuelle“ Theaterspielpläne. Gönnen sich das Theater eine Nachdenkpause?

Das Theater des 20. Jahrhunderts beklagte u.a. das geknechtete Proletariat, die geistige und materielle Armut der breiten Massen, die Lebensbedingungen von Minderheiten oder z.B. das einsame Leiden der empfindsamen Seele an der rauen Wirklichkeit. Es reflektierte sich auch selbst und stellte seine Möglichkeiten und Grenzen dar, auf den Lauf der Welt Einfluß zu nehmen. Es versuchte sogar, sich aufzulösen und mit der Wirklichkeit zu verschmelzen. Was ist dabei herausgekommen?

Man wiederholt, was schon da war, oder man sucht (wie Peter Handke) nach der Befreiung *von* etwas die Befreiung *für* etwas. Freiheit von etwas heißt für die jüngsten Theatermacher Freiheit von Literatur. Wie die Rückbesinnung des Literaturtheaters auf die Antike entspringt die Bedeutung, die das Theater, das auf eine geschriebene Textvorlage verzichtet, dem Körper zumißt, der Suche nach dem Originären, dem unverbildet Elementaren. In unserer Welt der Abbilder, in der es mehr Reproduktionen als Originale gibt, in der wir mehr Menschen aus dem Fernsehen kennen als aus unserem Bekanntenkreis, und in der die

Darstellung von Eigenschaften wichtiger ist als deren tatsächliche Existenz, ist die Suche nach dem „Original“ verständlich. Ob sie wohl von Erfolg gekrönt wird? Im August 1916 schrieb Lothar Schreyer in der von Herwarth Walden gegründeten Wochenschrift „DER STURM“:

„Abgetan ist das Starsystem. Abgetan sind die psychologischen Studien. Abgetan ist die Natur auf der Bühne. Abgetan ist die Bogenbühne und ihre Malerei, die künstliche Perspektive und ihr Beleuchtungssystem. Abgetan ist die Bühne als Museum für Geschichtsanschauung und Trachtenkunde. Abgetan ist die Bühne als Museum für Literaturgeschichte. Die Bühne ist Kunststätte geworden.“³⁾

Ist sie? Haben all die zahlreichen Reformversuche des Theaters Wirkung gezeigt? Wo schließt das Theater der 80er-Jahre an? Was war bereits da, was heute als neu gilt? Was wurde vor Jahrzehnten als veraltet betrachtet, was heute üblich ist? Würde Lothar Schreyer heute noch den Mund so vollnehmen?

Nach dem Kulturhistoriker Arnold Gehlen und seiner These der „posthistoire“ breitet sich die Diachronie der Vergangenheit heute im Zeitalter „nach der Geschichte“ in der Synchronie der Gegenwart aus. Das lineare Fortschrittsdenken und der unbedingte Innovationszwang der Avantgarde schlägt um in die potentielle Gleichzeitigkeit der Stile und Stilformen. Jean-Francois Lyotard hält die Postmoderne hingegen nicht für eine Epoche, sondern für einen Gemüts- oder Geisteszustand.⁴⁾ Die heute weltweit geführte Debatte um Moderne und Postmoderne begann ca. 1960 in den Vereinigten Staaten von Amerika.⁵⁾ Wie viele andere Begriffe auch wurde „Postmoderne“ als eine Art Schimpfwort geboren und bezeichnete eine Erschlaffung, ein Nachlassen der innovatorischen Kapazität der Moderne. Die Diagnose „postmodern literature“ hatte vor dreißig Jahren einen resignativ-nostalgischen Beigeschmack, bis Leslie Fiedler oder Susan Sontag dieser neuen Art von Literatur neue Qualitäten zusprachen und sie dagegen verteidigten, an Maßstäben der Moderne gemessen zu werden. Postmoderne Literatur sollte die Verschmelzung von Elite- und Massenkultur erreichen. Der Rationalität der Moderne werden irrationale Momente (Vision, Mythos, Ekstase) entgegengesetzt oder hinzugefügt. „Fast alle Schriftsteller sind sich der Tatsache bewußt, daß wir den

³⁾ Walden, Herwarth (Hrsg.): Der Sturm. 7. Jahrgang, Heft 5, Berlin August 1916, S. 50, 51

⁴⁾ Lyotard, Jean Francois: Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens. Berlin 1986, S. 97

⁵⁾ Zur Geschichte des Terminus „Postmoderne“ siehe Welsch, Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne. Weinheim 1988, S. 1-43

Todeskampf der literarischen Moderne und die Geburtswehen der Post-Moderne durchleben.“⁶⁾

Allgemein bekannt wurde der Begriff „Postmoderne“ jedoch durch die Architektur. Charles Jencks setzte 1975 den Ausdruck durch. So wie Fiedler für eine Verbindung von Elite- und Massenkultur plädiert und dafür künstlerische Doppel- und Mehrfachsprache empfohlen hat, so versteht Jencks „postmoderne Architektur“ als sowohl sozial wie semantisch vielschichtig. Grundlegend für die postmoderne Gestaltung ist die Pluralität der Lebensformen: „Die Diskontinuität der Geschmackskulturen ist es, die sowohl die theoretische Basis als auch die ‘Doppelkodierung’ der Postmoderne erzeugt.“⁷⁾

In Europa entstand postmodernes Gedankengut – vorerst ohne den Ausdruck „postmodern“ zu strapazieren – Ende der Fünfziger-Jahre in der an Bedeutung gewinnenden Soziologie. Paul Valéry erklärte, daß „in allen kultivierten Köpfen die verschiedensten Ideen und die gegensätzlichsten Lebens- und Erkenntnisprinzipien frei nebeneinander bestehen“⁸⁾ und daß wir „über denselben Gegenstand mehrere Ansichten haben, die einander in den Urteilen ohne weiteres abwechseln.“⁹⁾

In den Achtzigerjahren wurde vor allem die Philosophie von der Diskussion über die Postmoderne ergriffen. Für Jean-Francois Lyotard ist Pluralität nicht nur die Basis, sondern auch das Ziel der Postmoderne. Ihm zufolge sei die Postmoderne durch das Ende einer umfassenden Erzählung gekennzeichnet. Erzählte die Aufklärung von der Rationalisierung der Welt, der Idealismus vom Geist, der die Geschichte durchdringt, der Marxismus von der Emanzipation des Proletariats, so sei es das Ziel der Postmoderne, ihre Pluralität zu wahren und in dieser von technologischer Uniformierung bedrohten Welt auf eine einheitliche „Erzählung“ zu verzichten.¹⁰⁾

Jean Baudrillard hält das Ende der Geschichte für längst gekommen. In den fortgeschrittenen Gesellschaften herrsche völlige Indifferenz und Irrelevanz aller Oppositionen, Erkenntnisse, Einsichten, Wendeversuche.

⁶⁾ Fiedler, Leslie: „Cross the Border - Close the Gap“. Essay in der Zeitschrift „Playboy“, 1969

⁷⁾ Jencks, Charles: Die Sprache der postmodernen Architektur. Die Entstehung einer alternativen Tradition. (The language of post-modern architecture) Stuttgart 1980, S. 6

⁸⁾ Valéry, Paul: La crise de l'esprit. In: OEuvres I, Paris 1957, S. 992

⁹⁾ Valéry, Paul: La politique de l'esprit. In: OEuvres I, Paris 1957, S. 1018

¹⁰⁾ siehe: Lyotard, Jean Francois: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht. (La Condition postmoderne) Graz und Wien 1986

Baudrillard greift Arnold Gehlens Theorem der „Posthistoire“ auf und interpretiert es äußerst pessimistisch. Mit der Geschichte sei auch aller Fortschritt, alle Utopie zu Ende; auf allen Ebenen vollziehe sich nur noch eine Wucherung des Gleichen; Utopien seien zu Reproduktionsmitteln des Systems verkommen. Das Ende der Geschichte habe sich nicht apokalyptisch, nicht dramatisch und ereignishaft vollzogen, sondern so lautlos, daß wir es gar nicht bemerkt haben und uns schon jenseits des Endes befänden. In unserer Informationsgesellschaft werde Wirklichkeit durch Information erzeugt. Es sei nicht nur immer schwieriger, sondern unmöglich und sinnlos geworden, zwischen Realität und Schein noch zu unterscheiden. Wirklichkeit und Schein durchdrängen einander und konstellierte eine Situation universeller Simulation. Alles Wachstum sei nur mehr quantitativ; echte Entwicklung bleibe aus. Wir überfütterten uns selbst mit wertloser Nahrung und unsere Informationsspeicher und Gedächtnissysteme mit gehaltlosen Informationen. Der Krebs (die maßlose Wucherung des Gleichen) und das Klonen (die identische Reproduktion des Gleichen) sind für Baudrillard Sinnbilder des Lebens in der Gegenwart.

„Wir befinden uns wahrhaftig in einem Jenseits. Die Phantasie ist an der Macht, ebenso die Aufklärung und die Intelligenz, und wir erleben jetzt oder in naher Zukunft die Perfektion des Sozialen; alles ist erreicht, der Himmel der Utopie ist auf die Erde herabgekommen, und was sich einst als strahlende Perspektive abzeichnete, stellt sich nunmehr als Katastrophe im Zeitlupentempo dar.“¹¹⁾

Baudrillards nicht unwidersprochene Diagnose, an der Macht seien Phantasie, Aufklärung und Intelligenz, und die soziale Perfektion stehe ins Haus oder sei gar schon herinnen, erinnert an das praemoderne Nestroywort: „Du prophezeist eine günstige Katastrophe!“¹²⁾

Vom „Ende der Geschichte“ spricht auch Paul Virilio. Er erklärt es aus der zunehmenden Beschleunigung von Bewegung und Wahrnehmung. Das zentrale Problem der Gegenwart sei die Organisation der Zeit durch neue Technologie. Die elektronische Datenübertragung habe eine Geschwindigkeit erreicht, die Raum und Zeit aufhebe; infolgedessen unter anderem auch die bisherigen Bedingungen von Politik, Demokratie und Freiheit. Folglich spricht Virilio von der „Ästhetik des Verschwindens“¹³⁾. Bereits 1968 hatte Gilles Deleuze den Begriff des Simulakrums

¹¹⁾ Baudrillard, Jean: Die fatalen Strategien. München 1985, S. 85

¹²⁾ Nestroy, Johann: Der Talisman. Posse mit Gesang in drei Acten. Mit einem allegorischen illuminirten Bilde. Wien 1843. Erster Aufzug, vierzehnter Auftritt.

¹³⁾ Virilio, Paul: Ästhetik des Verschwindens. Berlin 1986

eingeführt. Ein Simulakrum sei eine Wiederholung, die nicht identische Reproduktion, sondern verschobene Darstellung sei, die auf andere Wiederholungen verweise, die auch ihrerseits schon verschoben und verstellt worden seien. Nach Deleuze haben wir es nirgendwo mehr mit Originalen zu tun, nur mehr mit Simulakren.¹⁴⁾

Jacques Derrida kritisierte die Vorstellung eines absoluten, verkörperungsfreien Sinns und schlug vor, diesen als Effekt von Verknüpfungen zu verstehen. Ein Signifikant sei niemals bloße Hülle eines ursprünglichen Signifikates; vielmehr sei die Materialität des Signifikanten an der Konstitution von Sinn und Bedeutung beteiligt. Jeder Sinn bilde sich in einem System von Verweisungen und Verschiebungen. Deshalb solle man sein Augenmerk nicht auf eine vermeintliche Präsenz, sondern auf Bewegungen der Dezentrierung und der Zerstreuung richten.¹⁵⁾

Die dieser neuen Sinnverfassung entsprechende Lebensform beschrieb Gianni Vattimo als „postmoderne“ Existenz. Sie sei charakterisiert durch Vergänglichkeit, Leichtigkeit, Flüchtigkeit und Fragmentarisches. Sie sei eine schwingende Existenz, der es um Mobilität zwischen den Erscheinungen gehe. Vattimo empfindet sich nicht als unsterbliche Seele, sondern als viele sterbliche Seelen.¹⁶⁾

Postmoderne Philosophie ist eine Folge des veränderten Wirklichkeitsbegriffes der Naturwissenschaften. Seit Einstein, Heisenberg und Gödel, seit Katastrophentheorie und Chaosforschung, seit der Theorien der Fraktale und der dissipativen Strukturen wird Realität nicht mehr als homogen, sondern als heterogen, nicht mehr als einheitlich, sondern als divers und paradox beschrieben.

Nicht von physikalischen Erkenntnissen, sondern von der Beschaffenheit der (westlichen) Gesellschaft leitet Martin Esslin die von ihm festgestellte Pluralität künstlerischer Ausdrucksformen ab, ohne den Ausdruck „postmodern“ zu gebrauchen. Esslin hält unsere Situation der Vielfalt weder für einmalig, noch für ein Anzeichen des nahenden Endes:

„In Epochen und Kulturen einheitlicher, klarer Weltanschauungen, die von großen Mehrheiten fraglos anerkannt wurden – wie im alten Griechenland oder während des Mittelalters – spiegeln die Kunstformen, und besonders das Drama, diese Lebensform

¹⁴⁾ Deleuze, Gilles: *Différence et Répétition*. Paris 1968

¹⁵⁾ Derrida, Jacques: *L'écriture et la différence*. Edition du seuil, Paris 1967

Derrida, Jacques: *Grammatologie*. (De la Grammatologie) Frankfurt am Main 1974

¹⁶⁾ Vattimo, Gianni: *Jenseits vom Subjekt*. (Al di là del soggetto) Graz und Wien 1986 S. 16-30

durch einen einzigen einheitlichen Stil wider. In anderen Epochen, wie zum Beispiel in unserer, gibt es viele verschiedene Arten von Welt- und Lebensanschauungen, verbunden durch einen hohen Grad von Geschichtsbewußtsein, daß jede Epoche, jede Kultur ihre eigene Ausdrucksform besitzt. In solchen Perioden steht den Regisseuren, Schauspielern, Dramatikern und Bühnenbildnern eine große Zahl von verschiedenen Stilen und Konventionen zur Auswahl, wie die Farben auf der Palette eines Malers.“¹⁷⁾

Eine ähnliche Position vertritt Hannes Böhringer, wobei er die gegenwärtige Situation trotz gewisser Gefahren als überwiegend vorteilhaft beschreibt. Der Zwang zur Originalität sei zu Freiheit geworden:

„Im Prinzip ist jede Zeit und Kultur gleich unmittelbar zum postmodernen Bewußtsein. Alles wird zitierbar. Die Originalität löst sich von der lähmenden Furcht vor dem historischen déjà-vu und wird zur Freiheit, aus dem reichen Fundus der historischen Formen schöpfen zu können, was man will. Diese im Prinzip gleichmäßige Nähe und Ferne zu allen Zeiten und Kulturen handelt dem Postmodernismus den Vorwurf ein, in seinem exzessiven Historismus ahistorisch, posthistorisch und ästhetizistisch zu sein.“¹⁸⁾

Dieser Pluralität künstlerischer Produktion versuchte die Kunsttheorie der letzten zwanzig Jahre durch den Verzicht auf Wertung gerecht zu werden. Poetiken wurden in „historisch-deskriptive“ und „normative“ geteilt, wobei der Begriff „normativ“ nie vom Schreiber einer „normativen“ Poetik auf sich selbst angewendet wurde, sondern stets nur von den Verfassern einer „historisch-deskriptiven“ Poetik, die mit „normativ“ allzu gerne etwas Bedingtes und durch die eigene historisch-deskriptive Poetik Überwundenes konnotieren. Das heute völlig aus der Mode gekommene Normative ist doch nichts als der ehrenwerte Versuch, mit gewissen Kunstmitteln konkrete Ziele zu erreichen bzw. den Künstler hierin zu unterstützen. Die oft gerne in die Rolle autoritär-repressiver Theaterpolizisten gedrängten Verfasser deduktiv-normativer Poetiken dachten nicht bloß als unbetroffen neugierige Geistestouristen kreuz und quer durch Ort und Zeit des Dramas, sondern brachten den Mut auf, das, was sie sahen, nicht nur zu registrieren, sondern auch zu bewerten. Die Gefahr von Irrtümern schließt dies ein; doch am meisten irrt, wer glaubt, auf Bewertungen verzichten und Irrtümer somit ausschließen zu können.

¹⁷⁾ Esslin, Martin: Was ist ein Drama? R. Piper & Co. Verlag, München 1978, S. 54, 55

¹⁸⁾ Böhringer, Hannes: Begriffsfelder. Von der Philosophie zur Kunst. Berlin 1985, S. 58

IV. Das Leiden an der Welt

Über das subjektivistische Drama

„Ich werde schon wieder leer... dabei möchte ich aus einer Fülle heraus sterben... und nicht wegen einer öden Leere...“

Wolfgang Bauer:
Das kurze Leben der Schneewolken, S. 14

Einer der jüngeren „postmodernen“ Philosophen ist der 1952 geborene Peter Koslowski, Direktor des Forschungsinstitutes für Philosophie in Hannover und Professor für Philosophie an der Universität Witten-Herdecke. In *Die Prüfungen der Neuzeit*¹⁾ setzt sich Koslowski mit dem Problem von Monismus und Pluralismus auseinander. Pluralität sei einem falschen Monismus zwar vorzuziehen, könne jedoch kein Dauerzustand sein; die Menschheit stehe vor der Aufgabe, zu einer wahrheitsfähigen Theorie der Gesamtwirklichkeit durchstoßen zu müssen. Gegen die anarcholiberale, dem modernen Subjektivismus verpflichtete Postmoderne mit ihrem Prinzip der Vielheit führt Koslowski eine „essentialistische Postmoderne“ ein.

Koslowski beklagt eine Verselbständigung gesellschaftlicher Subsysteme. Die Idee, daß Fortschritt durch Arbeitsteilung ermöglicht werde, sei an eine Grenze gestoßen, über die hinaus rückläufiger Ertrag eintrete. Dies gelte sowohl für mechanische als auch für künstlerische Produktion. In der Postmoderne liege der Fall vor, daß die gesellschaftlich ausdifferenzierten Bereiche nicht mehr an Rationalität gewöhnen, wenn sie sich als unabhängige Kulturbereiche verstehen. Rationalität werde heute dort gesteigert, wo die verschiedenen Formen der ökonomischen, ästhetischen oder ökologischen Rationalität einander durchdringen. Für die Kunst sieht Koslowski die Gefahr zunehmender Beliebigkeit und Privatheit im Sinne individueller Mythologien, eine Rückkehr zur l'art pour l'art:

¹⁾ Koslowski, Peter: *Die Prüfungen der Neuzeit. Über Postmodernität, Philosophie der Geschichte, Metaphysik, Gnosis*. Wien 1989

„Individuelle Mythologien sind so etwas wie eine Privatsprache. Natürlich kann sich jeder seine eigene Mythologie ausdenken, nur ist dann die Frage, ob man das noch als Mythologie bezeichnen kann. Das scheint mir auch das Kennzeichen für die Sackgasse zu sein, in die große Teile der Kunst geraten sind, weil ihre Formen der Expressivität Privatsprachen geworden sind. Das ist zwar zunächst ein Moment der Befreiung, wenn man das Recht in Anspruch nimmt, sich seine eigene Zeichen- oder Symbolsprache zu schaffen, und man nicht an die gesellschaftlich verbreitete Symbolsprache gebunden ist. Die Autonomie ist jedoch eine Falle, weil man nicht mehr verstanden wird und dadurch in die Isolierung gerät. Das L'art pour l'art ist zugleich eine Befreiung und eine Selbstbeschränkung, eine Selbstentmannung der Kunst, weil sie ihre Wirkung in der Gesellschaft verliert. (...) Die Sprachen sind völlig befreit, anything goes, aber es gibt nicht mehr genügend Leute, die sie noch verstehen. Wie der Philosoph strebt auch der Künstler nach dem Verstanden-Werden, der Rezeption durch das Publikum, weswegen es nicht in seinem Interesse sein kann, nur Privatsprachen zu entwickeln. Die Rezeption ist die Antwort auf den schöpferischen Künstler oder Philosophen, die ihn weiter vorantreibt. Es läßt sich erkennen, daß schon aus der Kunst selbst heraus das Bedürfnis nach einer größeren ästhetischen Verbindlichkeit entsteht. Das ist innerästhetisch deshalb von Bedeutung, weil der Künstler erst dann, wenn er auf einen Kanon oder eine Symbolik zurückgreifen kann, eine gewisse Freiheit der Sprache gewinnt. Es gibt das Moment des Sich-Abarbeiten-Könnens an Klassizität, durch das der Künstler, weil er etwas als das andere seiner Subjektivität vorfindet, an dem er sich abarbeiten kann, an Freiheit gewinnt.“²⁾

In der dramatischen Dichtung sind individuelle Mythologie und private Symbolik der sprachliche Ausdruck der Schwierigkeiten einer dramatischen Figur, sich in die Gesellschaft, in der sie lebt, eingliedern zu können und eingliedern zu wollen. Diese Integrationsschwierigkeiten entstehen einerseits aus Anforderungen der Gesellschaft, die vom Subjekt als unerfüllbar oder sogar als unmenschlich empfunden und daher abgelehnt werden, andererseits aus der Tatsache, daß das Subjekt seine Energie nicht dem Handeln in der Welt, sondern dem Aufbau rein illusionärer „poetischer“ Gegenwelten widmet. Dadurch wächst die Kluft zwischen dem Ich, das stets verneint, und dem Ich ins Unerträgliche. Einziger Ausweg scheint der Tod. Den Widerspruch zwischen einem realen (bürgerlichen) Leben und einem subjektiven („poetischen“) Bild vom Leben, das ohne Entsprechung in der Wirklichkeit bloß imaginiert wird, zeigt Wolfgang Bauer in seinem packenden Drama *Das kurze Leben der Schneewolken*³⁾.

Wolfgang Bauer konzentriert sich in diesem Stück auf das Innenleben seiner imaginären Personen. Deren gesellschaftliche Rolle, deren

²⁾ Koslowski, Peter interviewt von Rötzer, Florian In: Kunstforum. Band 107 Köln, April/Mai 1990, S. 257

³⁾ Bauer, Wolfgang: Das kurze Leben der Schneewolken. Thomas Sessler-Verlag Wien und München 1982

gesellschaftliche Abhängigkeiten finden zwar keinen direkten Eingang ins Drama, aber sie kommen durch die Hintertür, in Form der flauen Gefühle, denen die Hauptfiguren Lilly und Balduin entfliehen wollen. Denn Flucht erscheint ihnen als einzig mögliche Form des Selbstschutzes. Die realen Bedingungen zu ändern, daran wird nicht im (Alb-)Traum gedacht. Daß die böse Welt ein übermächtiger Gegner sei, der stets psychische Not bringe, wird vorausgesetzt. Eine einzige Entscheidung bleibt dem Menschen offen: Sein oder nicht sein; das Spiel mitzuspielen und zu einem Rädchen der Maschinerie zu werden, oder in den Freitod zu gehen.

Vor Pathos schreckt Wolfgang Bauer nicht zurück. Er unterscheidet zwischen dem Pathos, das aus Leere, Langeweile, Nicht-Erleben entsteht, und einem Pathos der Fülle, des intensiven Hineinschlüpfens schaurig schöner Gefühle. Diese Fülle – wäre sie vorhanden – diene doch zu nichts anderem als dazu, im Tode entleert zu werden. Es gibt zwei Wege, der Welt zu entfliehen:

Der eine heißt Liebe, der andere heißt Tod. Liebe und Tod verhindern, daß sich das Rädchen weiterdreht. Liebe ist stärker als der Tod, aber noch stärker ist das Rädchen, und bei jedem stirbt die Liebe mit der Zeit. Wenigen gelingt in der Negation die Verbindung von Liebe und Tod, der Liebestod. Doch die meisten verzichten auf den Freitod, und in ihrem Weiterleben manifestiert sich die Nichterfüllung des Lebens- und Liebesbedürfnisses. Daher leben wir bereits im Totenreich, daher ist unser Leben bereits die Hölle. Beinahe alle Dramen Bauers sind im Zwischenreich von Leben und Tod angesiedelt. In *Das kurze Leben der Schneewolken* fragt Conrad, der Jäger: „Vielleicht seid ihr in der Hölle...“⁴⁾

In Bauers Stück *Batyscaphe 17-26 oder Die Hölle ist oben*⁵⁾ gibt schon der Titel Auskunft über den teuflischen Ort der Handlung, und auch in anderen Dramen Wolfgang Bauers ist der Schauplatz von der Außenwelt völlig abgeschnitten.

In *Batyscaphe 17-26 oder Die Hölle ist oben* ist es eine Tauchkugel, in *Der Tod des Herrn Ingenieur Leo Habernik aus Linz*⁶⁾ eine Berghütte, in *Woher kommen wir? Was sind wir? Wohin gehen wir?*⁷⁾ (siehe dazu Kapitel VII der vorliegenden Arbeit: Über das absurde Drama) ein

⁴⁾ ebenda S. 29

⁵⁾ Bauer, Wolfgang: *Batyscaphe 17-26 oder Die Hölle ist oben*.
Thomas Sessler-Verlag, Wien und München 1961/62

⁶⁾ Bauer, Wolfgang: *Der Tod des Herrn Ing. Leo Habernik aus Linz*.
Thomas Sessler-Verlag, Wien und München 1965

⁷⁾ Bauer, Wolfgang: *Woher kommen wir? Was sind wir? Wohin gehen wir?*
Thomas Sessler-Verlag, Wien und München 1981

abgeschlossenes Hotelzimmer. Diese Räume, die nicht leicht zu verlassen sind, entsprechen der isolierten Innenwelt ihrer Bewohner. Das Individuum leidet an seiner Vereinzelung: „Der Wind bläst... alles ist weiß... und in mir das Inferno...“⁸⁾ Die Lebensenergie, die Bauers Dramenfiguren nicht darauf verwenden, ihre Wirklichkeit zu gestalten, bleibt ihnen für den naturgemäß zum Scheitern verurteilten Versuch, sich ein ihnen gemäßes poetisches Bild der Welt zu konstruieren, eine Idylle des reinen Schmerzes aus tiefstem Seelengrund, den depressiven Exzess, das letzte Ghetto emotional stimulierender Unwirklichkeit inmitten der banalen Wirklichkeit. Männlich-intellektuelles Unwirklichkeitsbedürfnis zerbricht an der nicht stilisierbaren Realität. Jeder Versuch, sich von der Realität ein den eigenen Wünschen entgegenkommendes poetisches Bild zu machen, scheitert jämmerlich: „Wir sind ein Bild des Jammers...ein großartiges Bild des Jammers...nicht irgendeines.“⁹⁾ Da Bauers Dramenfiguren nicht in der Lage sind, ein eigenständiges, originales Leben zu führen, kopieren sie Märchenidyllen und stellen poetische Bilder:

„Lilly: Wir könnten Langlaufen gehn... wie im Märchen...

Balduin: Märchen... ja, das wollen wir... ein Wintermärchen... vielleicht ist sie eine Fee...“¹⁰⁾

An anderer Stelle:

„Balduin (denkt) Komisch... gerade wollte ich es tun... (zu ihr): Warum?

Lilly: Du mußt es tun... es gibt keinen Grund dafür... wir müssen dieses Bild herstellen...“¹¹⁾

An anderer Stelle:

„Lilly: Unsere Liebe ist der Rahmen! Unsere Liebe ist ein fertiges Bild. (denkt:) Ich sehe ein grausiges Stilleben... voller Tierkadaver“¹²⁾

Als Komplementärsujet zu Balduin und Lilly läßt Wolfgang Bauer den Jäger Conrad auftreten, der zwar vielen Tieren des Waldes den Tod bringt, aber selbst bis zu seiner Ermordung vor Leben strotzt. Der biedere Waidmann besucht nichtsahnend seine zukünftigen Mörder und schreibt ihnen zu, was sie am wenigsten besitzen: Leben. Seines werden sie auslöschen. Der Jäger Conrad zu Lilly und Balduin: „entschuldigt, daß ich

⁸⁾ Bauer, Wolfgang: Das kurze Leben der Schneewolken. Thomas Sessler-Verlag Wien und München 1982, S. 7

⁹⁾ Bauer, Wolfgang: Das kurze Leben der Schneewolken. Thomas Sessler-Verlag Wien und München 1982, S. 34

¹⁰⁾ ebenda S. 8

¹¹⁾ ebenda S. 11

¹²⁾ ebenda S. 46

da so einfach hereinschneie... aber ich sah Rauch auf eurem Schlot... ein Zeichen von Leben also...“¹³⁾

Dem Unterschied zwischen dem „banalen“ wirklichen Leben und dem selbstzensurierten „poetischen“ Bild vom Leben entspricht auf der Kommunikationsebene der Gegensatz von heimlichem Denken und lautem Sprechen. Wolfgang Bauer läßt seine beiden Hauptfiguren, das Liebespaar Lilly und Balduin, erst denken, dann sprechen. Die Differenz zwischen Gedanken und Worten ist erheblich. Beide wagen es nicht, sich zu zeigen, wie sie sind. Keine Äußerung ist spontan; das ständige Überlegen, was den anderen verletzen oder freuen könnte, führt zu argwöhnischer Beobachtung seelischer Regungen beim Geliebten / bei der Geliebten und bei sich selbst, wodurch die ersehnte Liebe allzu rasch in Haß umschlägt. Beide wollen geliebt werden, beiden fehlt das Vertrauen, zu lieben. Beide bangen um ihr Glück und lassen es dadurch gar nicht erst aufkommen. Sie weiden sich an rückwärtsgewandter Utopie, fälschen das Bild einer glücklichen Vergangenheit, klagen über vermeintlich verlorene, in Wahrheit wohl nie völlig rein empfundene Liebe und schreiben die Schuld an diesem vermeintlichen Verlust dem jeweils anderen Geschlecht zu: „Wunderschön... wir waren so richtig verliebt... sowas kommt nie wieder... ihr seid alle nicht mehr fähig, so echt zu lieben!“¹⁴⁾

Der Gegensatz von Bild und Leben erstreckt sich auch auf das Frauenbild der männlichen Hauptfigur Balduin. Die Frau ist ihm fremd und soll fremd bleiben: „Sie müßte jetzt bis zum Schluß wie eine Geisha lächeln... wie etwas Fremdes.“¹⁵⁾ Ausgerechnet in der weiblichen Körperöffnung, aus der alles menschliche Leben kommt, fürchtet Balduin den Tod: „Frauen sind Dämonen... sonst gar nichts... Dämonen mit geilen Hintern... mit zwei Brüsten und einem infernalischen Schlund, in dem der Tod haust...“¹⁶⁾ Balduin versucht, den Dämon „Frau“ auszutreiben, und erläutert gleichzeitig den meteorologischen Titel des Stückes: „(schlägt sie mehrmals brutal mit seinem Gürtel, sie wimmert) Tränen sollen aus deinen Augen schießen... du sollst regnen... schneien sollst du... zwei Schneewolken sind wir, die alles verdüstern. (Er verbindet ihr die Augen mit einem schwarzen Schal.)“¹⁷⁾

¹³⁾ ebenda S. 26

¹⁴⁾ ebenda S. 6

¹⁵⁾ ebenda S. 19

¹⁶⁾ ebenda S. 20

¹⁷⁾ ebenda S. 9

Die Reaktion der Dame auf diese Behandlung entspringt wohl einer männlichen Projektion: „Lilly (denkt): Ich liebe nicht ihn... ich liebe meinen Schmerz, der ein Weltschmerz ist...“¹⁸⁾ Dieser Verdacht auf Projektion wird untermauert durch die poetische Melancholie, die der männliche Held pflegt: „ich könnte wehmütig sein...was tut man nicht alles für Wehmut...“¹⁹⁾

Lilly und Balduin lieben einander im Schnee und beschließen, sich umzubringen. Dieser Beschluß wird gleichzeitig gefaßt und verworfen; in den beiden Seelen tobt die Schlacht zwischen leben und sterben wollen. Auch fürchten beide, daß sich allen verbalen Versicherungen zum Trotz vielleicht nur einer von ihnen umbringt. Mißtrauen kommt auf, und die vermeintliche Tiefe und Intensität der Empfindungen des Liebespaares entlarvt Wolfgang Bauer als hohles Pathos durch die Figur des Jägers, der aus zeitlicher und somit psychischer Distanz berichtet, wie er sich aus Liebe umbringen wollte. Das Hehre des Liebestodes wird durch eine weitere Erzählung des Jägers von einem verübten Gattenmord „entwürdigt“. Im Gegensatz zu Balduin hat Lilly noch die Kraft, einen Entschluß in die Tat umzusetzen. Sie erschießt den Jäger. Balduin bewundert Lillys Kraft und erkennt, daß nur die Tat die Angst vor der Tat nehmen kann: „Das Grausige sind immer nur die Möglichkeiten... das Geschehen ist die Erlösung...“²⁰⁾

Doch Lilly kündigt Balduin die Liebe auf und möchte sich ohne ihn umbringen. Sie ist nun die aktivere, sie inszeniert sich und Balduin somit nach ihrer Vorstellung, nach ihrem poetischen Bild: „Geh jetzt, bitte... ich will mich allein umbringen... es ist aus mit uns beiden... außerdem reichen die Tabletten ohnehin nicht für zwei... außerdem finde ich alles andere im Augenblick falsch, kitschig, gemein, öd, schweinisch (schreit) es paßt einfach nicht ins Bild!“²¹⁾

Schnell kippt Liebe in Haß um, wenn die Illusion der Intensität des Gefühls nicht mehr aufrecht erhalten werden kann. Das Ich, das sich nicht mehr ungehindert dem Du zuwenden kann, wendet sich nun an passive Gegenstände, betrachtet sie lange und stilisiert seine Beziehung zu ihnen, ohne wie von einem lebenden Menschen Widerspruch und Abweisung fürchten zu müssen:

¹⁸⁾ ebenda S. 9

¹⁹⁾ ebenda S. 1

²⁰⁾ ebenda S. 29

²¹⁾ ebenda S. 30

„Balduin betätigt den Kamin, geht etwas vom Rauch weg... betrachtet das Fell, die Korbflasche etc., denkt: Sieht aus wie vor einem üppigen Abendmahl... es sieht aus... ja!... es sieht aus wie vor einer großen Zeremonie... wie vor einer feierlichen Messe... es ist als hätte ich dieses Bild schon einmal gesehen... welcher Maler hat es denn schnell gemalt?... aber es ist kein Stilleben... es tut weh... der Anblick tut so weh...“²²⁾
„Lilly: Es nähert sich ein Traktor! Es nähert sich ein römischer Streitwagen...“²³⁾

Viele Dramatiker schöpfen heutzutage vorwiegend aus ihrem eigenen Erleben, beschreiben ihren verzweiferten Versuch, das Leben zu verweigern, beschreiben die Intensität ihres Gefühls, schreiben autobiographische, genialisch überhöhte Stimmungskunst. Da nunmehr alle formalen Schranken gefallen sind, ergibt das eine Unmenge qualitativ durchschnittlicher Stücke, die das persönliche Leiden ihres Autors an der Welt in den Vordergrund rücken. Dieses Eindrucks konnte ich mich auch bei der Lektüre von Peter Roseis *Die Tage des Königs*²⁴⁾ nicht so recht erwehren. Bei Wolfgang Bauer konnten wir Sehnsucht nach Märchen feststellen. Peter Roseis Drama spielt zur Gänze in einer der Wirklichkeit völlig entrückten Märchenwelt. Bei Wolfgang Bauer fanden wir die Hauptpersonen im Zustand der Melancholie. Bei Peter Rosei überläßt ein willensschwacher Märchenkönig das Regieren seinem Wesir, um sich ganz seiner Melancholie widmen zu können.

Der König wird wegen seiner Untätigkeit von seiner Frau verachtet und beginnt eine romantisch-traurige Liebschaft mit einem jungen Mädchen, das er nach einiger Zeit jedoch zurückweist und zum Arbeiten in die Palastküche steckt. Die Nerven des Königs – und des Publikums – werden im Verlauf des Stückes zunehmend strapaziert. Die Welt ist schwer zu ertragen, wenn man nicht weiß, wozu man lebt. Den König langweilen die ewigen Wiederholungen immer gleicher neuer Tage, doch findet er weder die Kraft, das Leben, an dem er leidet, zu ändern, noch ihm ein Ende zu setzen. So altert er mit dem entsetzlichen Gefühl, unwürdig zu leben. Des Königs Schwäche zeigt sich darin, daß er den Personen, die ihn unterstützen, mit Ungunst und Mißtrauen begegnet, und daß er andererseits nicht in der Lage ist, seine Feinde als solche zu erkennen und sich gegen sie zu verteidigen.

Da das Gefühl der Sinnlosigkeit und Leere, das bis zur völligen Antriebslosigkeit führen kann, in unserer Konsumgesellschaft immer häufiger auftritt, kann man dem Stück eine gewisse Aktualität nicht

²²⁾ ebenda S. 40

²³⁾ ebenda S. 41

²⁴⁾ Rosei, Peter: *Tage des Königs*. Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1982

absprechen, wenngleich es durch sein undramatisches Räsonieren, durch den allzu häufigen Wechsel äußerst kurzer Szenen und durch seinen von pathetischem Selbstmitleid getragenen Tonfall nur bedingt aufführbar erscheint. Die Hauptfigur des Stücks, der König, verkündet zu Beginn des Stückes seine pathetische Absicht, ein guter Mensch werden zu wollen: „Ich will gut sein! Gut! Nichts weiter.“²⁵⁾

Dieses Vorhaben entpuppt sich im Verlauf des Dramas als Illusion. Zum Gutsein braucht man Kraft, und wem sie fehlt, der wird sehr bald zum Spielball eines Mächtigeren. Der Mächtigere ist in diesem Fall des Königs Wesir, vom König selbst aus Faulheit mit Macht ausgestattet, damit er ihm das mühsame Regieren abnähme. Der König, der nichts anderes wollte als seine Ruhe, um ungestört gut sein zu können, erliegt in der letzten Szene den Einflüsterungen des bösen Wesirs: „Man könnte einen Krieg machen, der alles löst! Ihr denkt doch selber immer öfter daran – einen Krieg, wie er noch nie war!“²⁶⁾

Zu dieser Entwicklung kommt es keineswegs durch böse Absicht der Hauptfigur, sondern durch eine Krankheit, deren Diagnose sich der König zwar selbst stellt, was ihn jedoch nicht zu entsprechenden Gegenmaßnahmen veranlaßt: „Und ich kenne meine Krankheit: Sie heißt Zweifel.“²⁷⁾ Dieser Zweifel wird mit poetischen Worten überzeugend und eindrucksvoll charakterisiert: „Als wenn ein Baum sich zu den Wurzeln hinunterbeugen möchte, zu schauen, ob er sie noch hat.“²⁸⁾ Doch nicht jeder gute Diagnostiker ist auch ein guter Therapeut: „Wenn ich trinke, ist es anders: Zwar bin ich taumelig – aber stark!“²⁹⁾ Es gelingt dem König nicht, Tätigkeit und Hoffnung als Stärke zu erkennen:

„Wesir: Die Welt ist klein, wenn man das Elend abzieht. Allerdings: Glückliche gibt es! Sie arbeiten und essen. Sie singen. Sie schlafen. Sie vermehren sich. Das dauert kurz: Liebe, Glück, Leben! Wer früher stirbt ist länger tot.“³⁰⁾

„König: Was ist das für ein Volk, das stets und weiter hofft?“³¹⁾

Statt Tätigkeit und Hoffnung erfüllt den König Lebensüberdruß und Mißtrauen: „Nur mehr zu meinem Henker würde ich Vertrauen haben.“³²⁾ Mangel an Vertrauen, Langeweile, das Baden in Melancholie und nichts

²⁵⁾ ebenda S. 11

²⁶⁾ ebenda S. 86

²⁷⁾ ebenda S. 19

²⁸⁾ ebenda S. 20

²⁹⁾ ebenda S. 19, 20

³⁰⁾ ebenda S. 30

³¹⁾ ebenda S. 31

³²⁾ ebenda S. 69

als Widerwillen dem Leben gegenüber kennzeichnet auch die Figuren in Reinhard P. Grubers *Spacetravel oder Nietzsche in Goa*³³⁾. Gezeigt wird die Interesselosigkeit frustrierter Europäer, denen das Zurücklegen Tausender von Kilometern nichts bringt, weil sie überall an sich selbst leiden, ohne neue Perspektiven zu suchen oder gar zu finden. Vier österreichische Touristen fadisieren sich im pittoresken Gastgarten eines Restaurants in Goa: Ferial-Hippies, von denen zwei den Rest des Jahres beim Fernsehen arbeiten. Einer schreibt an einem Drehbuch über Nietzsche; je mehr Bier er trinkt, desto hemmungsloser identifiziert er sich mit dem Philosophen: „Und auch meine Sehnsucht ist ein springender Brunnen. Ich trinke die Flammen in mich zurück, die aus mir züngeln. Ein großer Durst wächst aus meiner Schönheit.“³⁴⁾

Bier, Haschisch und Arroganz sollen das vermeintlich sinnlose Leben erträglich machen. Aggressionen werden abgelassen: Hunde, Kinder, Bettler, der Kellner, Chilly-Schoten, Hühner, Schweine und Elefanten werden „Krüppel“ genannt. Die Kommunikation der vier Reisenden mit der Bevölkerung des Landes scheitert an Sprachbarrieren. Untereinander sprechen sie besoffenen Unsinn: „Alles holpert bei dir. Wie mein Holper-Bier. Wie holpert dir mein Bier, du Tier.“³⁵⁾

Stellenweise gelingt es Reinhard P. Gruber, dichte Stimmungen zu erzeugen und zwischen den Zeilen des gesprochenen Textes die unerfüllten Wünsche, Hoffnungen und Sehnsüchte seiner Personen greifbar zu machen, die zur Zeit nicht von Arbeit abgelenkt werden und sich ganz ihrem Seelenleben widmen, ihrer Seele ausgesetzt sind. Der zweite Akt weckt die Neugier auf die anderen Akte. Er endet mit dem bedrohlichen Satz: „Der Mensch ist etwas, was überwunden werden muß.“³⁶⁾

Reinhard P. Gruber zitiert mit diesem Ausspruch Friedrich Nietzsche. In dessen dritten Teil von *Also sprach Zarathustra* heißt es unter *Von den Freuden und Leidenschaften*: „Der Mensch ist etwas, das überwunden

³³⁾ Gruber, Reinhard P.: *Spacetravel oder Nietzsche in Goa*.

Mit Schreibmaschine geschriebenes Manuskript, 1983 eingereicht beim Bundesministerium für Unterricht und Kunst als Ansuchen um ein Stipendium für dramatische Autoren.

Zum Zeitpunkt meiner Einsichtnahme war erst der zweite Akt ausgearbeitet.

³⁴⁾ ebenda S. 14

³⁵⁾ ebenda S. 10

³⁶⁾ ebenda S. 22.

werden muß: und darum sollst du deine Tugenden lieben – denn du wirst an ihnen zugrunde gehen.“³⁷⁾

Die Frage, ob vielleicht nicht der Mensch an sich, sondern die zeitgenössische österreichische Dramatik überwunden werden müsse, stellte sich auch bei der Lektüre von Gerlinde Obermeirs *Selbstverständlich San Franzisko*³⁸⁾. In zehn einzelnen Szenen, die nicht durch eine fortschreitende Handlung miteinander verbunden sind, wird ähnlich einem Stationendrama der Weg einer Frau von der Kindheit ins Erwachsenenalter schlaglichtartig beleuchtet. Ihr Lebensweg ist ein Leidensweg, der Weg in die seelische Krankheit. Die Szenen 2 bis 8 sind eine Rückblende in die Vergangenheit und zeigen eine Reihe seelischer Verletzungen auf, die Szenen 1, 9 und 10 zeigen deren Folgen. Zu Beginn des Stücks zerren böartige Irrenwärter die weibliche Hauptperson Iridna auf die Bühne. Dort trifft sie auf die männliche Hauptperson Anton, in der sie nicht Anton, sondern Mod sehen möchte, weil sie nicht mehr drüben leben möchte, bei den anderen. Gerlinde Obermeir versucht das langatmig zu erklären:

„Warum verwendet Iridna anstelle des Gottesbegriffes die Fantasiefigur ‘Mod’? Gott ist allgemein, Gott ist für jeden da, er steht jedem zur Verfügung, er liebt jeden gleich; er beteiligt, belehrt, beschenkt oder bestraft nach ‘Gottesermessen’, nicht nach ‘Iridnaermessen’. Gott ist eine riesengroße Qualle, die nimmt und gibt, wie es ihr gerade paßt, was des einen Leid, ist des anderen Freud. Dieser Gott ist so gut wie schlecht, und – da für alle vorhanden – in keiner Weise etwas Besonderes. Es ist ein feiger, ein gemeiner, ein absolut widerlicher Gott. Denn, wenn er jemals Iridna geholfen hat, so mußte er gleich darauf beweisen, daß er, Gott, der Herrscher ist, indem er sofort einer anderen Person die Macht über Iridna verlieh. Gott steht nicht zu Iridna. Feige wendet er sich mal hierhin, mal dorthin, er redet der Menschheit ums Maul, bevorzugt einen Trottel ebenso wie die äußerst feinsinnige Iridna, die sich bemüht und dennoch immer unverstanden bleibt. Nichteinmal Gott versteht sie. Was also soll schon dieser dumme Gott sein. Da muß es wahrlich jemand anderen geben, der nicht Gott heißt, aber mindestens so stark ist wie dieser hurenhafte Gott, der sich dreht wie eine Fahne im Wind, ein Gockelgott, ein Gossengott, ein Goderkratzer von Mensch zu Mensch, willkürlich und schmierig, dazu verlangt er von der Menschheit noch den Weg der Pein, er läßt sogar zu, daß sein eigener Sohn an ein Kreuz genagelt wird, die Erlösung kommt später. Da ist Mod anders. Er gehört ganz alleine Iridna, läßt sich nicht umschmeicheln und bekriechen vom anderen Volk. Er kann Feuer speien und das Meer in Flammen ertränken, er trägt ein Schwert, denn er kämpft für Iridna. Von Mod wird Iridna nicht verraten. Mod ist treu, heldenhaft, wild. Mod ist der Gute, nicht, weil er gut ist – als lieb, brav, nett – sondern weil er

³⁷⁾ Nietzsche, Friedrich: Die Reden Zarathustras 3. In: Werke in zwei Bänden. Band 1 Auf Grund der im Carl Hanser Verlag erschienenen Ausgabe von Karl Schlechta herausgegeben von Ivo Frenzel, München (ohne Jahresangabe) S. 567

³⁸⁾ Obermeir, Gerlinde: *Selbstverständlich San Franzisko*. Thomas Sessler-Verlag Souffleurkastenreihe, Wien 1980

genauso schlecht und wild sein kann wie Iridna. Mod wird die neue Sprache bringen. Die Sprache der Wahrheit, nicht die Sprache der Lüge, die Gott spricht. Mod beschäftigt sich ausschließlich mit Iridna. Wo immer er ist, was immer er macht, es geschieht zu Gunsten von Iridna. Mod spielt mit Iridna. Er schlüpft in das Gewand von Iridnas Katze und spricht mit Iridna. Wenn also 'die Katze' redet, so ist es Mod, der Abwesenheit vorgibt und eigentlich da ist. Ja, dieser Mod kann Iridna auch erzählen, daß 'Mod' kommen wird. Mod weiß vor allem ganz genau, daß Iridna kein armes Pflegekind ist, sondern mit allen Gefühlen und Charaktereigenschaften ausgestattet, die ein Mensch nur haben kann. Außerdem ist Mod gefinkelt, einfallsreich, fantasievoll und romantisch. Mod ist kein judashafter Verräter; er ist stärker als Gott, weil er sich entscheiden kann und seine Liebe nicht auf Milliarden Menschen verteilt. Er ist sehr mächtig. Ein einzelner Mod gegen den 4,5 Milliarden-Gott. Außerdem hat Mod sehr viel Reales, Vorstellbares für Iridna. Er hat gelebt, er ist gestorben; er wurde erschossen. Der Tod ist etwas Natürliches. Mod kennt das Leben und bietet daher Nachvollziehbarkeit an. Im Gegensatz zu Gott und seinem nebulösen Dasein. Gott hat nur zugesehen oder sich berichten lassen, doch niemals war er selbst auf der Erde. Sein Sinnspektrum kann deshalb nicht so umfangreich sein wie das von Mod. Daß sich ein so fantastischer Mod für sie entschieden hat, zeigt die Besonderheit Iridnas. Diese Gewißheit braucht sie, um das Normale, dem sie sich ausgesetzt fühlt, ertragen zu können. Normal ist das Maß der Mehrheit.³⁹⁾

Was mag die Lektoren des Thomas Sessler-Verlages dazu veranlaßt haben, dieser Selbstdarstellung der „äußerst feinsinnigen Iridna, die sich bemüht und dennoch immer unverstanden bleibt“, in der Souffleurkastenreihe einen Platz neben Dramatikern wie Ödön von Horvath, Jura Soyfer oder Elias Canetti einzuräumen? Kann man in diesem patho-theologischen Manifest mehr sehen als die auf die Spitze getriebene Egozentrik einer Autorin mit äußerst geringem Selbstwertgefühl, die nicht davor zurückschreckt, sich aus Verachtung der gesamten Menschheit eine private Religion mit einem eigenen Gott ganz für sich alleine auszudenken? Das österreichische Theater der Achtzigerjahre als theologisch-psychiatrische Anstalt?

Die Vorfreude auf eine Reise nach San Franzisko⁴⁰⁾ gibt dem Drama zwar den Titel, spielt in dessen Verlauf jedoch keine Rolle. Irrenwärter werden als brutale Vollzugsorgane der staatlichen Ordnung vorgestellt; den ersten Kopulationsversuch zweier Taferlklassler lösen sie gewaltsam auf. Wie bei Henrik Ibsens analytischem Drama – einer Technik, die jedem depressiven sich in die Vergangenheit Zurückversetzen, die dem, was Psychologen als Regression bezeichnen, sehr entgegenkommt – zeigt Gerlinde Obermeir ihre Hauptfigur in verschiedenen Lebensaltern in der Vergangenheit leidend wühlen. In einer Rückblende zerreißt Iridna zu

³⁹⁾ ebenda unter dem Titel „Iridnas Gottesbegriff“ als zweites Vorwort

⁴⁰⁾ Die Schreibweise „San Franzisko“ wurde von der Autorin dem amerikanischen „San Francisco“ vorgezogen.

Elvis Presley-Musik ein Erinnerungsphoto. Iridna leidet unter ihren Männerbeziehungen: Sie bügelt die Wäsche eines Mannes, der nicht arbeitet und ihre Frisur kritisiert. Sie besucht einen Ball in Begleitung eines gutsituierten älteren Herren, der sie als Gegenleistung für sexuelle Verfügbarkeit in einer Bank anstellen läßt. Und sie ist wieder bei diesem Anton, den sie Mod nennt. Er ist Redakteur der Zeitschrift „profan“ und depressiv, weil er Iridna aus der heilen Welt in den Abgrund der Bürgerfeindlichkeit gerissen habe. Die Gespräche der beiden sind sprunghaft und kreisen um die Themen Selbstmord, Suchtgift und Wahnsinn.

„Anton: Gedichte, die jemand schrieb, ehe er im achten Stockwerk aus dem Fenster sprang.

Iridna: Nimm's leicht, nimm Heroin.

Anton: Bevor ich krepier, geh ich nach Nepal.

Iridna: Meilenweit für eine Paranoia.“⁴¹⁾

Iridna versucht, ihre Mutter für Anarchie zu interessieren. Iridna wird gegen ihren Willen in einer psychiatrischen Klinik behandelt. Nach ihrer Entlassung widmet sie sich noch stärker dem Haß gegen alles Leben: „Das Leben muß niedergelebt werden.“⁴²⁾ Auch Anton/Mod denkt an Selbstzerstörung: „Ich lebe. Wozu?“⁴³⁾ „Iridna: Du bist heute eine Katze und morgen der Tod.“⁴⁴⁾

Gerlinde Obermeirs Sprache ist hier knapp; die Sätze sind sehr kurz gebaut, die Szenen bestehen aus wenigen Dutzend kurzer Sätze, so als wäre jedes Wort, das die Autorin schreibt, bereits zuviel und sinnlos verschwendet in einem fruchtlosen Versuch, verbale Kommunikation dort herzustellen, wo sie von vornherein nicht möglich ist. Wehmütig wird die Diktatur der Normalen angeprangert; die Herrschaft derjenigen, die stets tätig seien und über das Rätsel des Lebens nicht grübelten, sondern seine Lösung hiefür vorgesehenen Institutionen überließen.

Iridna, die weibliche Hauptfigur des Dramas, ist hingegen alles andere als ein Homo Faber. Sie sperrt sich tagelang ein und verharret im Türkensitz, denn jede Tat impliziert den Glauben an eine Sinnhaftigkeit, und ohne stillschweigende Akzeptanz dieser Sinnhaftigkeit ist kein Beginnen möglich. Da der Glaube an diese Sinnhaftigkeit auch bei den Normalen nur an einer dünnen Oberfläche liegt, kann er bei der geringsten

⁴¹⁾ ebenda S. 25

⁴²⁾ ebenda S. 30

⁴³⁾ ebenda S. 31

⁴⁴⁾ ebenda S. 33

Provokation in seinen Grundfesten erschüttert werden. Schon ein Einzelner, der nicht dem ganz normalen Wahnsinn, sondern seinem eigenen frönt, kann das Gedanken- und Gefühlsgebäude der Normalen ins Wanken bringen, doch bevor es einstürzt, wird der Einzelne interniert.

Irrenwärter bedrohen ihre Mitmenschen nicht nur in geschlossenen Abteilungen, allen Bemühungen einer engagierten Psychiatrie zum Trotz. Sie definieren das gesunde Volksempfinden, sie machen täglich Wälder zu Printmedien, sie motivieren den freien Bürger zum Konsum und tragen die Bürde, ihn zu verwalten. Sie sind mindestens so normal wie ihre Nachbarn; daß selbst bei ihnen nachts das Irrlicht heimlich flackert, dieses persönliche Versagen auf dem freien Markt des Glücks verhüllen sie mit dem weiten Faltenrock der Diskretion. Die sprachliche Gestaltung dieser Irrenwärter ist Gerlinde Obermeir am besten gelungen: „Wir glauben an die natürliche Bestimmung des Menschen. Wir glauben an den natürlichen Unterschied von Mann und Frau. Wir glauben an die natürliche Ordnung des Ameisenstaates. Wir glauben an die natürliche Norm der Normalen. Wir glauben – natürlich – an uns.“⁴⁵⁾

Katastrophal endet Gerlinde Obermeirs Tragödie *Basalt*⁴⁶⁾. Das Wort „Basalt“ kommt in dem gleichnamigen Drama von Gerlinde Obermeir auf S. 83 vor und steht dort als Chiffre für einen seelischen Ausbruch, dessen schwarze Brocken einem mit tödlicher Wucht auf den eigenen Kopf fallen. *Basalt* ist eine Tragödie in drei Akten. Sie spielt in Österreich, zur Zeit in der Frau Obermeir an ihr schrieb, zu Beginn der Achtzigerjahre, als in Polen der Ausnahmezustand verhängt war. Die weibliche Hauptfigur Michaela lernt den Polen Wlodek kennen und erzählt ihm von Wien:

„Eine traurige Stadt. Die Selbstmordrate ist sehr hoch. Wien liegt an zweiter oder dritter Stelle in Europa. Suicid. Ich habe es gelesen. Sie hat keine Kraft diese Stadt. Auch wenn sie erneuert ist und die Häuser rotweißrote Schilder tragen und aufgeputzt sind mit Geranien und wildem Wein. Morbid ist sie, diese Stadt, voll Spinnengewebe und Tod. Wenn einer stirbt, ist es den anderen egal.“⁴⁷⁾

Die ernste Tatsache der hohen Selbstmordrate wird verkitscht durch Klischees von Wien („morbide“), Klischees des Todes („Spinnengewebe“) und Klischees der Schönheit („Geranien und wilder Wein“). Als Untermauerung der These, Wien sei morbid, erzählt Michaela vom Selbstmord ihrer Tante in Wien. Michaela selbst hatte ebenfalls versucht, sich umzubringen. Sie wollte sich in der Donau ertränken, wurde jedoch

⁴⁵⁾ ebenda S. 9

⁴⁶⁾ Obermeir, Gerlinde: *Basalt*. Thomas Sessler-Verlag, Wien und München 1984

⁴⁷⁾ ebenda S. 14

aus dem Wasser gezogen und in eine psychiatrische Klinik gesteckt. Hinter ihrer damaligen Hospitalisierung vermutet Michaela eine Intrige des jungen Adligen Alexander Steinberg. Der Name Steinberg soll auf das harte Herz des Namensträgers verweisen. Dieser Alexander Steinberg hatte Michaelas Mutter, die gelegentlich barfuß ins Dorf einkaufen gegangen war, durch einen Diener ein altes Kleid zustellen lassen und sie dadurch angeblich gedemütigt. Michaela fühlt sich als Alexanders wahre Geliebte, wenngleich er eine andere geheiratet hat. Michaela geht ganz selbstverständlich davon aus, daß die Rivalin Alexanders Erwartungen nicht entspreche: „Glaubst du, daß es quälend ist für Alexander, zu sehen, wie die Frau, die er liebte, zu Grunde geht und die Frau, die er geheiratet hat, lange nicht das ist, was er sich erhoffte?“⁴⁸⁾

Michaela hat also bereits beschlossen, zugrunde zu gehen und mit ihrem Untergang u.a. Alexander zu bestrafen. Mit einem Fernglas beobachtet Michaela Alexanders Burg und jammert dabei über ihre eigene desolate Substandardwohnung. Alexander sei ein Ausbund an Bosheit. Statt eines Heimes für polnische Flüchtlinge lasse er einen Reitstall bauen. Im zweiten Akt sitzt Michaela auf dem Boden, näht Puppen und schreit, daß sie die Menschen hasse. Wieder jammert sie über Alexander Steinberg und erzählt, daß sie mit ihm verlobt war, bis er mit Victoria von England heimkam. Gegen Ende des zweiten Aktes und zu Beginn des dritten sehen wir meiner Ansicht nach die spannendsten, weil am wenigsten sentimentalsten Szenen.

Aus Mißverständnissen, aus Angst der Polen und aus ihrer Unkenntnis der deutschen Sprache entsteht sehr rasch eine Schlägerei. Gerlinde Obermeir schildert hier ohne Weichzeichner die Probleme, die der im Grunde unfreiwillige Aufenthalt in einem Lager für die Flüchtlinge mit sich bringt, wie finanzielle Not, Diebstahl, Eifersucht und Gewalttätigkeit. Frau Obermeir erinnert auch an die Tatsache, daß die „österreichischen Freunde“ den Polen nicht immer gut gesinnt waren. Stellvertretend erwähnt sie das Massaker im Heiligenkreuzgebirge vom Oktober 1942. Der Leiter des Emigrantenheimes berichtet: „Wir haben alle in die Scheune gezwängt, die Tore verschlossen, Benzin herumgeschüttet und das Stroh angezündet. Es brannte lichterloh. Ein geiler wilder Pyromanenrausch. Wir waren im Recht. Das Recht steht immer auf der Seite der Sieger.“⁴⁹⁾

⁴⁸⁾ ebenda S. 20

⁴⁹⁾ ebenda S. 80

Der dritte und letzte Akt zeigt Michaelas Selbstzerstörung. Sie informiert ihre Mutter von ihrer Absicht, Selbstmord zu verüben. Mit einem Revolver könne man sich schmerzlos töten, deshalb möge die Mutter nach der Tat nicht trauern, sondern von einem „geglückten Selbstmord“ sprechen. Die verzweifelte Mutter versucht, sich zu wehren. Sie beschuldigt Michaela, ihr zu drohen und sie zu belasten. Michaela reagiert arrogant und nimmt sich unbeschränkte Vorrechte heraus: „Wer Lepra, Aussatz oder die Pest hat, innen und außen, der darf alles.“⁵⁰⁾

Michaelas Arroganz erinnert allzustark an die Bühnenfigur Iridna aus Gerlinde Obermeirs Drama *Selbstverständlich San Franzisko*. Wie Iridna, die sich sogar einen eigenen Gott ausdachte, den sie nicht mit den übrigen (dummen) Menschen teilen wollte, hält auch Michaela sich selbst für feinfühlicher als alle anderen Menschen: „Sie lügen. Ich suche die Wahrheit. Sie decken zu, ich decke auf. Deshalb bin ich böse.“⁵¹⁾

Michaela möchte die Diskrepanz zwischen ihr und den ihrer Meinung nach offensichtlich minderwertigen Menschen nicht mehr überbrücken. Sie schließt mit ihrem Leben ab, erzählt ihrer Mutter Kindheitserinnerungen und spricht über ihren im zweiten Weltkrieg gefallenen Vater, den sie nicht kennt, für einen Faschisten hält, aber – weil er tot ist – mehr liebt als die Lebenden.

„Michaela: Was sagst du, wenn ich mich töte?

Stefanie: Basalt kommt aus dem Inneren der Erde. Du tötest dich nicht.

Michaela: Wie stur du bist. Sogar meinen Tod willst du ignorieren. Er ist nahe, weil das Leben sinnlos geworden ist.“⁵²⁾

Dem Ernst dieses Dialoges mit ihrer Mutter zum Trotz fährt Michaela fort, mit dem Fernglas das Geschehen auf Alexander Steinbergs Burg auszuspionieren. Von Ärger innerlich vergiftet fordert sie einen Baum auf, nur für ihre Mutter zu blühen und zu verdorren, wenn Alexander an ihm vorbeigehe. Wlodek – inzwischen Michaelas Geliebter – kommt zu Besuch. Auch in *Basalt* leidet die weibliche Hauptfigur unter ihren Männerbeziehungen. Wlodek neigt gegenüber Frauen zu Gewalttätigkeit. Michaela möchte ihn nicht sehen und weist ihm die Tür: „Ich bin allein mit dem Nihilismus meiner Zeit.“⁵³⁾

Wlodek ahnt Michaelas Selbstmordabsicht und versucht vergeblich, ihr ihren Revolver abzunehmen. „Sie drückt ab und bricht zusammen.

⁵⁰⁾ ebenda S. 83

⁵¹⁾ ebenda S. 87

⁵²⁾ ebenda S. 83

⁵³⁾ ebenda S. 93

Wlodek rennt davon. Michaela alleine. Im Hintergrund Raketen und Musik.⁵⁴⁾

Kurze Zeit nach der Fertigstellung von *Basalt*, am 2. September 1984, erschöß sich Gerlinde Obermeir.

⁵⁴⁾ ebenda S. 93

V. Der Detektiv, der niemals schlief Über das Kriminal-Drama

„Von der Antike bis heute waren alle Stücke, die jemals geschrieben worden sind, Kriminalstücke. Das Theater war immer nur realistisch und kriminalistisch. Jedes Stück ist eine polizeiliche Untersuchung, die erfolgreich abgeschlossen wird. Man gibt uns ein Rätsel auf und löst es in der letzten Szene.“

Eugène Ionesco:
Victimes du devoir. Théâtre I, S. 179

Mit diesem zynischen Satz wollte Ionesco seinem Abscheu vor realistischen Dramen Ausdruck verleihen. Viele Schriftsteller stehen diesem Sachverhalt jedoch frei von Vorurteilen gegenüber und versuchen, ihn sich zu Nutze zu machen, indem sie das, was sie zu sagen haben, in eine spannende Kriminalstory einbinden. Ein besonders gut geglücktes Beispiel dieses Verfahrens stellt Gustav Ernsts Krimi *Ein irrer Haß*¹⁾ dar. Keineswegs wird hier ein sinnloses Verbrechen konstruiert und der Zuseher gezwungen, den bösen Urheber einer ohnedies nur fiktiven Tat zu suchen. Vielmehr werden die Konzentration wirtschaftlicher Macht in Großbetrieben sowie die Auswirkungen dieser Vorgänge auf menschliche Persönlichkeiten packend dargestellt.

Gustav Ernst nennt sein Drama ein „Volksstück“. Der Inhalt des Dramas, das Verbrechen der Geiselnahme, legt die Bezeichnung „Krimi“ durchaus nahe, und die handlungsreiche Form des Kriminalstückes bewahrt Gustav Ernst vor dem Schicksal einiger seiner Kollegen, gesellschaftliche Zustände im Drama bloß verbal zu diskutieren, statt sie als Bühnenhandlung tatsächlich zu zeigen. Gustav Ernst geht von der These aus, daß in einer kapitalistischen Gesellschaftsordnung das Glück jedes Menschen unweigerlich auf dem Unglück der anderen basiere. Sinnbild dafür ist der Toto-Gewinn: Je mehr Spieler alle richtigen Zahlen

¹⁾ Ernst, Gustav: Ein irrer Haß. Volksstück. Verlag der Autoren, Theaterbibliothek 29 Frankfurt am Main 1981

angekreuzt haben, umso weniger Geld bekommt jeder für einen Zwölfer ausbezahlt. Den Zusammenhang von Konkurrenz im wirtschaftlichen Bereich mit Nötigung und Erpressung auf „privater“ Ebene veranschaulicht Gustav Ernst, indem er zwei Handlungsstränge miteinander verflacht:

- Die Geschichte eines Wäschereibesitzers, der unter Androhung der Zerstörung seiner Maschinen (Zementsack im Leintuch „vergessen“) dazu gezwungen wird, sein bislang selbständig geführtes Geschäft einem großen ausländischen Reinigungskonzern als Betriebslokal zu überlassen. Der Kleinunternehmer hat im vergeblichen Kampf gegen diesen übermächtigen Gegner ein schweres Leben und schindet seine beiden Angestellten umso mehr, je aussichtsloser die Lage seines Unternehmens wird.
- Die Geschichte eines besitzlosen, vorbestraften jungen Mannes, der glaubt, sich mit Hilfe einer Pistole auf einfacher körperlicher Ebene gegen die gesamte Gesellschaft stellen zu können. Am Beispiel seiner Mutter hat er gesehen, daß es eine soziale Klasse gibt, die sich ihr Leben lang für andere Leute abarbeitet und dafür nichts erntet als erzwungene Bedürfnislosigkeit und körperliche Beschwerden. Er spürt dumpf, ebenfalls zu dieser Klasse zu zählen, und versucht, sein gestörtes Selbstbewußtsein auf völlig illusionäre Weise wieder herzustellen: Durch Geiselnahme, um Geld zu erpressen. Diese Straftat gibt Gelegenheit zu einer auf der Bühne gezeigten „Rundfunkübertragung“, in der Reporter und Zuhörer sich vom Leid des Opfers und von der Brutalität des Verbrechers in ihren Bann schlagen lassen. Doch nicht nur der schrankenlose Voyeurismus der Unfall-, Katastrophen- und Verbrechensberichterstattung soll aufgezeigt werden, auch die Parteilichkeit der Massenmedien. Gustav Ernst ergreift Partei für den chancenlosen Täter und läßt seinen Rundfunkreporter den Tatbestand zu Gunsten der Polizei entstellen.

Wir sehen auf der Bühne die Überwältigung des Geiselnehmers. Polizisten stürzen sich von allen Seiten auf Kramer, reißen ihn von seiner Geisel weg und schlagen ihn zu Boden. Ein Polizist kniet auf ihm, andere halten ihn und dreschen auf ihn ein, bis er sich nicht mehr bewegt. Sie zerren ihn hoch, verdrehen ihm die Arme, einer packt Kramers Kopf an den Haaren. Zu dieser action spricht der Rundfunkreporter Satzflaskeln

wie: „Ich sehe genau das Gesicht der Geisel, ihre Angst und Verzweiflung. Unvorstellbar, was diese Frau durchmacht. Das ist Terror.“²⁾

Gustav Ernst sagt nicht, daß der Rundfunkreporter seinen Bericht zu Gunsten der Polizei verfälscht, sondern er zeigt seine Annahme auf sehr theatralische Weise: durch das Auseinanderklaffen von sichtbarer und hörbarer Information, von Bühnenhandlung und Bühnentext. Durch dieses Auseinanderklaffen entsteht ein sinnhafter Bezug; Theatralische Redundanz – man hört bloß, was man ohnedies sieht – wird vermieden. Zum Thema der Redundanz schrieb Max Frisch im Jahre 1948 in sein Tagebuch:

„Theatralische Diagnose: Was ich sehe und was ich höre, hat es einen Bezug zueinander? Wenn nicht, wenn etwa die Aussage ausschließlich im Wort liegt, so daß ich eigentlich die Augen schließen könnte, liegt die Bühne brach, und was ich in diesem Fall, da ich die Augen natürlich nicht schließe, auf der Bühne sehe, ist nicht eine theatralische Situation, sondern ein überflüssiger Anblick, eine augenscheinlich nichtssagende Begegnung von Sprechern, epischen, lyrischen oder dramatischen. Wir hören, wie selig und zärtlich die Imaginationen der verliebten Titania sind, wir hören ihre herrlichen Worte, die alles andere als Witze sind, und lächeln von Herzen, denn wir sehen zugleich, wie sie mit eben diesen süßen Worten, die auch uns verzaubern, nichts als einen Eselskopf kost – wir sehen.“³⁾

Gustav Ernst nimmt mit seiner Kritik am Voyeurismus der Medien geradezu prophetisch Ereignisse vorweg, doch die rauhe Wirklichkeit übertrifft das für die Bühne dramatisch Zugespitzte noch bei weitem. Bei der Geiselnahme im Verlauf eines Banküberfalls im deutschen Ort Gladbeck im August 1988 war das Fernsehen dabei. Man konnte die Todesangst der achtzehnjährigen Silke Bischoff vor ihrem reflexhaften Ableben⁴⁾ zu Hause live am Bildschirm mitverfolgen, sein Bier dabei trinken. Offensichtlich gewissenlosen Reportern war es nicht wichtig, dem Mädchen zu helfen oder zumindest die abwesende Polizei zu verständigen. Sie machten in der Kölner Innenstadt lange Interviews mit den beiden Verbrechern⁵⁾ Hans Jürgen Rösner und Dieter Degowski,

²⁾ ebenda S. 40

³⁾ Frisch, Max: Tagebuch 1946-1949. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1950 S. 248, 249

⁴⁾ „vor ihrer Ermordung“ lautete mein ursprünglicher Text, aber den mußte ich am Freitag, den 22. März 1991 ändern. An diesem Tag stellte das Landgericht Essen fest, daß die Erschießung des jungen Mädchens keinen Mord darstellte, sondern eine „Reflexhandlung“ (sic !!!) des von einer Polizeikugel getroffenen Geiselnahmers Hans-Jürgen Rösner.

⁵⁾ Rösner und Degowski wurden wegen versuchten Mordes an Polizeibeamten, wegen Geiselnahme mit Todesfolge, wegen erpresserischen Menschenraubes und wegen schwerer

wahrscheinlich in der Hoffnung, die Geiselnnehmer würden das Mädchen nicht irgendwo, sondern genau vor ihren Kameras und Mikrofonen erschießen. Was gibt es Spannenderes als einen Mord⁶⁾ live? Erstaunlicherweise wurde das Verbrechen als Geisel„drama“ bezeichnet, obwohl es keineswegs auf einer Bühne fingiert wurde, sondern in der Realität tödlich endete; eine Tatsache, die das besondere Interesse des verrohten Medienkonsumenten erregt, der sich in den täglichen Nachrichtensendungen eine Hitparade an Katastrophen aus aller Welt vorflimmern läßt. Gustav Ernst zeigt auch auf, wie der informierte Bürger der Neidgesellschaft auf das Geschehene reagiert. Keineswegs mit der Frage, worin Verbrechen ihre Ursachen haben oder wie sie zu vermeiden wären, sondern: „Ich hau ja auch keine Trafikantin nieder, nur weil ich beim Toto dauernd zahl und nie was krieg. Wieso kann das der Kramer machen?“⁷⁾

Der Verbrecher ist bei Gustav Ernst eine Karikatur des Unternehmers. Die Geisel zum Geiselnnehmer, nachdem die erste Angst vorbei ist: „Mir willst den Herren zeigen, du Rotzbub. Den haben mir andere schon viel besser gezeigt. Du bist ja nur eine Karikatur von denen, ein Tischrest, ein mittleres Brösel.“⁸⁾

Als Sprachrohr des Dichters tritt ein Psychiater auf: „Sehen Sie, gerade in der heutigen modernen industriellen Zivilisation westeuropäischer Prägung mit ihren Massenzusammenballungen, mit ihren Streß- und Konfliktsituationen, mit ihren überdimensionalen Technifizierungen, Organisations, Automatisierungen, kommt es allgemein gesehen zu einer Art Kollaps. Die Zivilisation – und jetzt passen Sie auf – die Zivilisation – und das ist das Erstaunliche! – entzivilisiert sich wieder!“⁹⁾

Herwig Kaiser wurde 1958 in Graz geboren. Er ist Theaterdramaturg, Rundfunkmitarbeiter und Mitglied des Forum Stadtpark. Für seine Theaterstücke wurde Herwig Kaiser mit dem Förderungspreis der Stadt Graz, mit dem Förderungspreis für Jugendspiellautoren und mehrmals mit dem Dramatikerstipendium des Bundesministeriums für Unterricht und

räuberischer Erpressung, Degowski zusätzlich wegen Mordes am 22. März 1991 vom Landesgericht Essen zu lebenslanger Haft verurteilt.

⁶⁾ Auch Dieter Degowski erschoss eine der Geiseln: die fünfzehnjährige Emanuela di Georgi. Er wurde dafür neben anderen Straftaten auch wegen Mordes verurteilt.

⁷⁾ Ernst, Gustav: Ein irrer Haß. Volksstück. Verlag der Autoren, Theaterbibliothek 29 Frankfurt am Main 1981, S. 47

⁸⁾ ebenda S. 54

⁹⁾ ebenda S. 49

Kunst ausgezeichnet. Prosatexte erschienen u.a. in den Literaturzeitschriften „Sterz“ und „Frischfleisch & Löwenmaul“.

Den Vorwurf, das Grausame am erpresserischen Menschenraub zu verniedlichen, kann man ihm und seinem jugendlichen Geiselnahmerdrama *Mit dem Rücken zur Wand*¹⁰⁾ nicht ersparen: Nach einem Raubmord stürmen drei Jugendliche auf der Flucht vor der Polizei ein Altenheim für Damen und bedrohen die Pensionistinnen mit Schußwaffen. Da erzählen alle einander ihre Lebensgeschichte, ganz so als habe eine höhere Macht (z.B. ein Dramatiker) dies so gewollt. Streckenweise gelingt Herwig Kaiser eine gewisse Situationskomik, wenn die Geiselnahmer nicht wissen, was sie mit den Alten anfangen sollen und alle miteinander fernsehen, wie jeden Abend. Das Fernsehgerät als elektronischer Friedensstifter. Problematisch wird es nach Sendeschluß. Einer der Verbrecher ist verletzt und läßt sich von einer Pensionistin verbinden. Die gefährlichsten Spannungen entstehen nun nicht zwischen den Geiselnahmern auf der einen und ihren Opfern auf der anderen Seite, sondern zwischen den drei Geiselnahmern untereinander sowie unter den Heimsassinnen. Durch die übergroße Nervenanspannung entladen sich seit langem niedergehaltene Konflikte. Die alten Heimsassinnen überschütten ihre Direktorin mit Kritik. Tenor des Vorwurfs: Geldgier. Verbrüderung zwischen den Geiselnahmern und ihren Opfern: Eine Pensionistin verbindet einen der verletzten Jugendlichen und versucht ihm dabei das Phänomen des Alterns zu erklären: „Sie sehen im Alter noch eine unheilbare Krankheit, und eine seltene, die nur wenige Menschen befällt.“¹¹⁾

Die Pensionistinnen erwerben sich das Vertrauen ihrer Geiselnahmer, und das Gangster-Mädchen – weniger brutal als die Männer – entdeckt zwischen Tätern und Opfern eine Gemeinsamkeit: das Leben in Heimen. Sie selbst verbrachte ihre Kindheit in einem Fürsorgeheim, und die Alten sitzen auch in einem Heim. Die Verbrecher weisen jede Verantwortung für ihre Tat weit von sich: „Schuld is a Erfindung von die Leut, die ausm Schneider san, Madame.“¹²⁾

Herwig Kaiser bemüht sich, Schicksale zu schildern. Das Schicksal der Mörderin Hermi, die ihre Jugend in Heimen verbrachte, weil ihre Mutter Alkoholikerin war. Als Verkäuferin in einem Schuhgeschäft ließ sie sich

¹⁰⁾ Kaiser, Herwig: *Mit dem Rücken zur Wand*. Thomas Sessler-Verlag
Wien und München 1983

¹¹⁾ ebenda S. 45

¹²⁾ ebenda S. 59; „aus dem Schneider sein“ = Jargon für „keine Probleme mehr haben“

auf ein Verhältnis mit dem Filialleiter ein. Sie stahl Geld aus der Geschäftskasse und Schuhe, wurde verhaftet, versuchte sich die Pulsadern aufzuschneiden und kam in eine psychiatrische Klinik. Nach ihrer Entlassung zog sie zum mittlerweile geschiedenen Filialleiter und wurde von ihm schwanger. Weil sie sich weigerte, das Kind abtreiben zu lassen, schlug der Filialleiter sie, bis sie ihr Kind verlor. Als sie von ihm wegziehen wollte, schlug er sie wieder. Da erstach sie ihn. Jetzt putzt sie einer ihrer alten Geiseln Flecken aus dem Kleid.

Weil Herwig Kaiser ein Theaterstück geschrieben hat, könnte man annehmen, er würde dieses Schicksal zeigen. Dem ist nicht so. Das erzählte Geschehen liegt bereits vor der Handlung, und auf der Bühne wird es nur erzählt, in meist langweiligen oder allzu rührenden Sätzen, die Geiselnnehmer und Geiseln miteinander wechseln. An Pathos mangelt es nicht. Die alten Damen geben ihren Peinigern gute Ratschläge: „Ich weiß, du lernst mit der Faust im Nacken. Schau mich an! Ich lerne mit dem Rücken zur Wand. Es ist nie zu spät, glaub mir.“¹³⁾

Jugendliche Geiselnnehmer und alte Geiseln unterhalten sich bei Herwig Kaiser während der Geiselnahme natürlich über Kunst. Wenn einmal nicht in Sinnsprüchen deklamiert wird, kommt geballte action ins Spiel: Die Direktorin des Altenheims verübt einen Selbstmordversuch, die Polizei stürmt das Heim, die Alten solidarisieren sich mit den Jungen, und einer der Geiselnnehmer brüllt am Ende des Dramas die Moral von der Geschichte: „Interessiert do niemanden, was aus uns wird. Mir fallen durchn Rost!“¹⁴⁾ Das Drama erhebt Anspruch auf Realismus, kann diesem Anspruch jedoch nicht gerecht werden. Weder Handlung noch Sprache sind wahrscheinlich und stehen daher der Intention, ein realistisches Drama zu schreiben, im Wege. Schütten Geiselnnehmer und Geiseln wirklich voreinander ihr Herz aus? Geht das sogar soweit, daß über den Egoismus von Künstlern diskutiert wird? Eher scheint mir ins Stück all das hineingepackt worden zu sein, was während seiner Entstehungszeit den Dramatiker selbst gerade beschäftigte, ohne Rücksicht auf inhaltlichen Zusammenhang oder formale Disziplin. Das Drama ist überfrachtet mit unangenehm dozierenden Passagen. Parolenhaft werden „Weisheiten“ verkündet, sodaß die Figuren meist nicht wie Menschen sprechen, sondern wie Sprachrohre eines Dramatikers, der das Theater wieder zur moralischen Anstalt erklärt, von der die Besserung der Welt ihren Ausgang nimmt: Seid nett zu Terroristen, sie haben einen gefährlichen Beruf! Da

¹³⁾ ebenda S. 60; In diesem Satz ist der Titel des Dramas enthalten.

¹⁴⁾ ebenda S. 73

eine philosophische Auseinandersetzung zwischen Geiselnehmern und Geiseln nicht der kriminellen Realität entspricht, würde es sich vielleicht eher lohnen, zu diesem Thema eine Groteske oder eine Komödie zu schreiben, statt mit allzu großer Mühe naturalistischen Stil beizubehalten.

Nach der Uraufführung in Bonn wurde *Mit dem Rücken zur Wand* in Salzburg und am Wiener Volkstheater nachgespielt. Allein diese Tatsache berechtigt schon dazu, von einem gewissen Erfolg zu sprechen, selbst bei nur mäßigem Publikumsinteresse. Ich kann Herwig Kaiser, dem Autor von *Mit dem Rücken zur Wand* guten Gewissens Herwig Kaiser, den Autor von *Ein-Tritt ins Leben* als Vorbild empfehlen. (Siehe dazu Kapitel XII der vorliegenden Arbeit: „Über das Drama der Jugend: Erziehung und Ausbildung.“) Auch in *Ein-Tritt ins Leben* wird sozialkritischer Inhalt dem Zuseher ans Herz gelegt, jedoch verfällt das Drama nicht in diesen Ton hohler Belehrung.

Fred Strohmeier präsentiert mit *Heimkehr in die Fremde*¹⁵⁾ ein Drama in zwei Akten. Im ersten Akt zeigt Fred Strohmeier ein junges Ehepaar, das in die Stadt gezogen ist und seine Eltern auf dem Land am liebsten vergessen möchte. Die Mitgift der Braut ermöglicht dem Paar die Anschaffung von Konsumgütern und die Imitation eines Lebensstiles wie im Werbefernsehen. Drittes Rad am Wagen ist der jüngere Bruder des Gatten. Er paßt nicht so recht ins hübsche Bild. Er ist schlampiger als das Paar und dem Alkohol nicht abgeneigt. Da die Gattin seine Anwesenheit nicht goutiert, bietet er Zündstoff für Ehekrach. Als der Bruder seine Arbeit verliert, spitzt sich die Situation zu.

Der zweite Akt zeigt die Eltern der beiden Männer. Philemon und Baucis im tiefen Wald. Die alten Leute sprechen übers Altern und übers Sterben, als sie gerade von einem Bankräuber besucht werden. Fred Strohmeier möchte einfache Menschen zeigen, aber dieser Versuch mißbrät ihm zu Kitsch. Die Dialoge werden quälend möchtegern-aufklärerisch. Was als Sozialkritik intendiert war, klingt süßlich und wirklichkeitsfremd. Folgendermaßen unterhält sich das Ehepaar über den reichen fremden Bankräuber:

„Florian: Vielleicht ist er auch ganz reich und hat einen richtigen Vogel im Kopf.

Anna: Ja, da hast du was Gscheites gesagt! Aber kann ein Studierter, ein Reicher auch einen richtigen Vogel haben?“¹⁶⁾

¹⁵⁾ Strohmeier, Fred: *Heimkehr in die Fremde*. (Weil i angfressn bin.) Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien 1983

¹⁶⁾ ebenda S. 32

Geld verdirbt den Charakter, und die reiche Beute des Bankräubers bringt Unfrieden ins bisher ruhige Leben der Alten. Der Mann erliegt beinahe den Lockungen des geraubten Geldes. Der arbeitslose Sohn aus dem ersten Akt kehrt zu seinen Eltern zurück. Die Heimkehr ist ihm unangenehm, weil er seinen Versuch, in der Stadt Fuß zu fassen, als endgültig gescheitert ansehen muß. Die Mutter richtet ihm eine Jause, aber er möchte nicht essen.

„Anna (erstaunt): Ja, warum denn nit?

Hans: Weil i angfressn bin!“¹⁷⁾

Diese Antwort verleiht dem Stück seinen Untertitel. Hans wird zum Suchenden und stellt die Sinnfrage:

„(sinnend) Neu anfangen... Daheim... Ja, wo bin ich denn daheim?“¹⁸⁾

Als Antwort fällt der Vorhang. Es bleibt offen, ob in Hans ein Komplize des Bankräubers gesehen werden kann. Jedenfalls klärt Fred Strohmeier auf, daß Bankraub sich auch dann nicht lohnt, wenn man arbeitslos ist und gerne trinkt. Diese Aussage ist recht dürftig, und die zu einem Theaterstück hochstilisierte Frage, ob man dort zuhause ist, wo man geboren wurde, oder dort, wo man sich eine Existenz aufgebaut hat, ist recht banal. Fred Strohmeiers Absicht war es sicherlich, das Drama eines jungen Mannes darzustellen, der in der Arbeitswelt nicht Fuß fassen kann, dessen Probleme immer dringender einer Lösung bedürfen und der daher auch kriminelle Methoden des Gelderwerbs nicht mehr ausschließt. Dieses quälende Hin und Her zwischen Mut zum Neubeginn und dem Zweifel an der eigenen Fähigkeit, das Leben ohne Zuhilfenahme krimineller Mittel meistern zu können, enthielte wohl dramatischen Zündstoff, ginge man weniger sentimental an das Problem heran.

Vom reißenden Tier im Menschen berichtet Friedrich Ch. Zauner in *Kidnapping*¹⁹⁾, einem Stück in elf Szenen. Zwei junge Männer – Luigi und Theo – wollen ihr Leben völlig neu gestalten. Luigi schleppt Koks in einer Halle und träumt davon, in Brasilien in der Sonne zu liegen. Theo arbeitet in einer Unfallversicherung und fürchtet, in den nächsten Jahrzehnten derselben öden Tätigkeit nachzugehen. Das Büro seiner Firma liegt ebenerdig. Die Fenster reichen von der Decke bis zum Fußboden, unter den halbhohen Vorhängen sieht Theo die Beine der Passanten. Er verliebt sich in die Knie einer jungen Frau, die jeden Mittwoch zur selben Zeit in einem Tennisrock vorbeigeht, und er versucht, sich ihr Gesicht

¹⁷⁾ ebenda S. 73

¹⁸⁾ ebenda S. 73

¹⁹⁾ Zauner, Friedrich Ch.: *Kidnapping*. Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien

vorzustellen. Ihr Schritt hat etwas Selbstbewußtes, Vornehmes. Er spioniert aus, daß sie Mechtild, die Tochter eines reichen Unternehmers ist, und beschließt, sie zu entführen. Gemeinsam mit Luigi mietet er den Mostkeller eines leerstehenden Bauernhauses.

Die Männer überfallen Mechtild, Luigi schießt sie in den Arm. Sie wird gefesselt und geknebelt, dann kommt sie in den Keller. Dort entspinnt sich zwischen den dreien ein äußerst komplexes Beziehungsgeflecht. Luigi ist der Brutale. Er hat eine Waffe und hat sie auch verwendet. Er kauft Äther, um Mechtild zu betäuben. Theo buhlt um Mechtilds Gunst, kauft ihr Trüffelpastete und frische Wäsche. Er ist weniger geschickt als Luigi, aber geduldiger und intelligenter. Er versucht, Luigi dazu zu bewegen, seiner Arbeit nachzugehen wie immer, um keinen Verdacht zu erwecken. Luigi überlegt weniger, sucht unmittelbare Triebbefriedigung und geht nicht weiterhin der verhaßten Arbeit nach. Sich von dieser durch ein erpreßtes Vermögen zu befreien war ja das Ziel seines Verbrechens. Luigi ist entschlossen, Mechtild zu töten, als Theo die Strumpfmassage vergißt und ihr dadurch versehentlich sein Gesicht zeigt.

Mechtild läßt ihre Entführer spüren, daß man auch mit viel Geld keine sozialen Unterschiede überbrücken kann. Trotz ihrer verzweiferten Lage ist sie voller Energie, ohne Unterlaß arbeitet sie in Gedanken oder mit den Händen an ihrer Befreiung. Friedrich Ch. Zauner beschreibt ihre Gefühlslage in der Gefangenschaft durch die Beobachtung zahlreicher symbolträchtiger Details: Mechtild erschrickt, als sie im Keller ein Tier sieht, das sie für eine Ratte hält. Es ist eine Maus. Theo erschlägt die Maus mit einem Spaten. Mechtild ist schockiert von der Tatsache, daß ihr Bewacher nicht davor zurückschreckt, zu töten. Maus töten, Mechtild töten. In Todesangst bietet sie Geld für ihre Freilassung und verspricht, die Täter nicht zu verraten. Jede Szene erhält durch die Stimmigkeit scheinbarer Nebensächlichkeiten eine dichte Atmosphäre.

Als Mechtild – das Opfer, eine Frau – psychisch zusammenbricht, versucht Theo – der Täter, ein Mann – sie zu trösten. Theo und Mechtild schlagen die Zeit mit dem Brettspiel „Fuchs und Henne“ tot. Der Entführer ist der Fuchs, die Gefangene ist die Henne. Eine junge Frau und ein junger Mann alleine in einem dunklen Keller, die Frau dem Mann wehrlos ausgeliefert: eine Männerphantasie über die Liebe des Fuchsen zur Henne, bevor er sie frißt. Theo beschäftigt sich mit dem Spannen und Aufstellen von Mausefallen. Er ist ein Fallensteller. Der lange Todeskampf der Mäuse in der Falle quält Mechtild. Sie muß Teig für die Fallen bereiten, und während sie dies tut, nörgelt Theo an ihr herum. Theo und

Mechtild benehmen sich bald wie ein ganz normales Ehepaar. Die Tatsache, daß ein krimineller Akt stattgefunden hat, verliert zusehends an Bedeutung.

Die Grundsituation ist die archaische, aus der persönlichen Erfahrung und aus beinahe allen Opern bekannt: Der Mann hat die Frau entführt, ihrer Freiheit beraubt, auf daß sie ihm in der Küche und im Schlafzimmer (bei Zauner: im Keller) untertan sei. *Kidnapping* wird zur Metapher dafür, daß ein Mann von „seiner“ Frau Besitz ergreift: „Alles tun heißt auch Wehtun... () Eine Umarmung ist eine Klammer. Was bedeutet ein Kuß? Der Verkehr? Aneinanderkleben, ineinanderdrängen, sich verknoten... () Was ist Händchenhalten – aneinanderketten... Eifersucht... sein Revier abstecken. () Liebe heißt gefangennehmen...“²⁰⁾

Die Stärke von Friedrich Ch. Zauners *Kidnapping* liegt darin, Assoziationen auf verschiedenen Ebenen freizusetzen. Dadurch unterscheidet es sich wohlthuend von allen Dramen, die sich damit begnügen, ein Geschehen zu fingieren oder eine Meinung zu vertreten. Die Story von *Kidnapping* weist über sich selbst hinaus auf die komplexen Beziehungen von Männern und Frauen: „Es ist möglich, daß das, was das dichterische Drama von dem ‘prosaischen’ Drama unterscheidet, eine Art Doppelbödigkeit der Handlung ist, als spiele sich diese zugleich auf zwei verschiedenen Ebenen ab.“²¹⁾ Das Theaterstück gerät in seinen besten Momenten zum Gleichnis fürs wirkliche Leben.

Bei Friedrich Ch. Zauners Drama *Land*²²⁾ handelt es sich um eine breit angelegte Familiensaga. Zeit und Ort sind die Vereinigten Staaten um die Jahrhundertwende. Der Autor stellt seinem Werk jedoch folgende Notiz voran: „Obwohl der Stoff angesiedelt ist in den USA um die Jahrhundertwende, sollte doch stets deutlich bleiben, daß hinter der Maskierung der Geschichte die Parallelen zu unserer Situation das Anliegen sind.“²³⁾

Familie Grothum besteht aus fünf Personen: Herrschsüchtige Hauptperson ist die Mutter, Regina Grothum, ein Tatmensch, Fleisch gewordenes Expansionsstreben. An der Wand ihres Wohnzimmers hängt eine Landkarte, auf der mit Rotstift die jeweils letzten Grenzen ihres Besitzes eingezeichnet werden. Das Leben der Mutter hat das klar definierte Ziel, die Ranch zu vergrößern. Daher muß sie mit allen

²⁰⁾ ebenda S. 110

²¹⁾ Eliot, T. S.: Ausgewählte Essays. Herausgegeben von Hennecke, 1950

²²⁾ Zauner, Friedrich Ch.: *Land*. Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien

²³⁾ ebenda S. 1

verfügbaren Mitteln ihren Nachbarn in den Ruin treiben. Friedrich Ch. Zauner deutet den Tatendrang der Frau auch dadurch an, daß er sie des öfteren die Möbel im Haus neu gruppieren läßt. Dabei schont sie sich nicht, auch schweres Mobiliar trägt sie nach Möglichkeit alleine. Sie hat in die Familie Grothum eingeheiratet, ist eine soziale Aufsteigerin mit festem Willen zum immer schnelleren Aufstieg. Sie versucht, eine höhere gesellschaftliche Schicht zu kopieren. Aufstieg gelingt ihr jedoch lediglich im Sinne der Akkumulation von Kapital. Frau Grothums Ehrgeiz wird auch dadurch gezeigt, daß sie sich ihr Mieder allzu fest schnüren läßt, bevor sie sich in die Öffentlichkeit wagt. Niemand soll sehen, daß sie dicker geworden ist, auch wenn sie unter ihrer Maskerade leiden muß. Wichtig sind für sie nicht die eigenen Gefühle. Weit wichtiger ist für sie, daß die anderen denken, es gehe ihr gut. Regina Grothum betet zu Gott und besticht die Menschen. Ihre Welt ist die des Fressens oder Gefressenwerdens. Sie frißt immer zuerst: „In der Welt mußt du dich auf die Hinterbeine stellen. Entweder du schaffst es und kommst nach oben, oder sie zerquetschen dich wie eine lästige Schmeißfliege.“²⁴⁾

Der archaische Titel des Dramas kommt aus dem Alten Testament: „Das ist das Land, das euch gehört, ein Land mit Bergen und Tälern, das Wasser trinkt vom Regen des Himmels. Das Land gehört jedem, denn jeder lebt davon, und eigentlich ist jeder dem Land verantwortlich, denn er kehrt dahin zurück.“²⁵⁾

Reginas Mann Hurl Grothum hat ein Bewässerungssystem erfunden, das den Menschen helfen könnte, würde es gebaut werden. Es wird aber nicht gebaut, denn Hurl ist nicht in der Lage, seine Ideen zu verwirklichen. Da er das nicht kann, verachtet ihn seine Frau als Träumer. Schuldbewußt zweifelt er selbst am Wert seiner Idee: „Ach... alles nur Unsinn. Wie die Mutter immer sagt: Spielerei!“²⁶⁾ Seine Frau hält ihn zwar für einen guten Mann, der ihr einen guten Namen gegeben hat, aber sie kann nicht darüber hinwegsehen, daß er viel zu weich ist und nicht imstande, das Essen für den kommenden Tag zu beschaffen. Er habe sich sein Leben lang um Entscheidungen gedrückt, damit er saubere Hände behielt.

Als äußeres Zeichen seiner Bewegungslosigkeit ist er an den Rollstuhl gefesselt. Er stirbt früh, Regina fühlt sich von ihm im Stich gelassen:

²⁴⁾ ebenda S. 85

²⁵⁾ ebenda S. 75

²⁶⁾ ebenda S. 37

„Und du... stiehst dich aus dem Leben wie ein Dieb... still...“²⁷⁾ Von den beiden Söhnen gerät einer nach der Mutter, einer nach dem Vater: Vigil ist mit einer Pistole bewaffnet und stiehlt auf Geheiß der Mutter die Pferde des Nachbarn. Romed ist auch körperlich nicht so stark wie seine Mutter. Er ist der boy der nicht ausgeschöpften Möglichkeiten. Zwar hat er Noten von Schubert, doch kann er nicht Klavier spielen. Er wäre gerne auf eine Schule gegangen, er hätte Landwirtschaft studiert. Die Mutter war dagegen, sie meinte, Romed könne mehr lernen, würde er auf der elterlichen Farm kräftig mitanpacken. „Wäre“, „hätte“, „könne“ und „würde“: ein Leben im Konjunktiv. Die Mutter verachtet ihn, weil er nichts tut als lesen. Nach dem Tod des Vaters versucht Romed, dessen Ideen zu verwirklichen und unterbreitet den Farmern die Pläne des Bewässerungssystems. Die Farmer sind wegen des Machtstrebens der Mutter und wegen der Pferdediebstähle des Bruders jedoch so erbost auf alle, die Grothum heißen, daß sie Romed zum Krüppel schlagen.

In der Familie Grothum gibt es auch eine Tochter, von der man annimmt, daß sie in der Stadt eine Schule für höhere Töchter besuche. Sie lebt zwar in der Stadt, aber daß sie dort ein pädagogisches Institut besucht, wird im Verlaufe der Handlung in Zweifel gezogen; es wird die Möglichkeit angedeutet, daß sie in einem Saloon gearbeitet habe und seitdem an einer Geschlechtskrankheit leide. Sie braucht kein Land und sie will nicht heiraten. Sie mag auch nicht essen, sondern trinkt Whisky.

In einer Notiz vor Beginn des Damentextes bezeichnete Friedrich Ch. Zauner das Wildwestspiel als Maskierung und die gegenwärtige Situation Mitteleuropas als sein Anliegen. Was nach Ansicht des Autors stets deutlich bleiben sollte, müßte zuerst einmal aus dem Stück selbst hervorgehen. Es fällt jedoch nicht immer leicht zu erkennen, wo sich diese Absicht im Drama nun tatsächlich manifestiert. Am deutlichsten findet man sie in der Polarität von Raffgier und Umweltschutz, wie sie in einer Rede des Vaters Hurl Grothum deutlich zu Tage tritt:

„Alles was du willst gedeiht auf dem Land. Und für jeden genug. Und alles hat seine Vernunft. Noch aus einem Sandhügel kann man ein nutzbares Stück Erde machen und sogar aus einem Steinhang. Wir sind nur nicht gewohnt, richtig zu denken. Wir nehmen und nehmen. Verwüsten, verbauen. Verschwenden! Beuten aus. Als ob das Land nicht unser Leben wäre, geborgt um es zu verwalten... (Regina kommt herein, Hurl hört sofort zu sprechen auf)“²⁸⁾

²⁷⁾ ebenda S. 90

²⁸⁾ ebenda S. 38. Diese Worte geben dem Drama seinen Titel.

Die actiongeladene Wildweststory hat jedoch einen starken Hang dazu, sich zu verselbständigen, zumal der Autor um möglichst spektakuläre Szenen bemüht ist: Gleich in der ersten Szene schickt Regina Grothum ihren harten Sohn Vigil zum Nachbarn Pferde stehlen. Der Versuch scheitert, Vigil kommt angeschossen zurück. Seine Mutter schneidet ihm zu Hause die Kugel aus der Schulter, damit die Identität des verhinderten Pferdediebes nicht aufkomme, denn auf Pferdediebstahl steht der Strick. Der weiche Sohn Romed muß seinen Bruder festbinden und bei der Operation assistieren. Danach erbricht er. Wie kann ein solcher Brutalo-Western inszeniert werden, sodaß der Zuschauer auch wirklich merkt, daß dem Autor stets „unsere Situation“ das Anliegen ist? Sind wir angeschossene Pferdediebe oder operierende Hausfrauen? Eine Kellnerin, mit der Vigil ein Verhältnis hat, leistete ihm Erste Hilfe. Sie wird von der Mutter in der fünften Szene erst bestochen und dann unter Drohungen fortgeschickt.

Bestochen und erpreßt freilich wird zu verschiedenen Zeiten an verschiedenen Orten in verschiedenen gesellschaftlichen Systemen. Aber ist das schon Zeitbezug? Selbst einem furchtlosen Regisseur, der mit seinem Schauspielerclan durch dick und dünn geht, wo es blaue Bohnen hagelt, dürfte es nicht gerade leicht fallen, der Schießerei in Szene 4 Tiefsinn und sozialkritischen Zeitbezug einzuhauchen. Mir scheint eher, daß Friedrich Ch. Zauner seine Notiz dem Drama voranstellte, nachdem er selbst merkte, wie weit sich das Stück von seiner Intention emanzipiert hatte. Als unpräziser Film, als Edelwestern, hätte das Drama vielleicht gute Chancen. Die fünf Hauptcharaktere gäben Glanzrollen, der Wechsel von Dialogen und action könnte dramaturgisch recht wirkungsvoll sein. Die eher pathetischen Stellen würden bei entsprechender musikalischer Untermalung weniger stören.

Hans Gigacher wurde 1945 in Knappenberg, Kärnten geboren. Lyrik und Prosa erschienen in in- und ausländischen Zeitschriften. Drehbuch zu dem Fernsehfilm *Der letzte Hunt* in Zusammenarbeit mit Ernst Wünsch. Aufgeführte Theaterstücke: *Milan*, *Inquisitenspital*, *Schlagwetter* (siehe in der vorliegenden Arbeit Kapitel VI „Über das politische Volksstück“), *Lester*, *Lebenslang*, *Die Katze und ihr heißer Blechnapf*, *Ballett der Manager* (siehe nächste Seite; Uraufführung beim Steirischen Herbst 1980), *Der Ungünstling. Ein Bericht*. Meines Wissens gab es bisher weder eine Aufführung von *Kleines Leben* (siehe in der vorliegenden Arbeit Kapitel VII „Über das absurde Drama“), noch von *Die Nervengräfin*.

(siehe Kapitel XII „Über das Drama der Jugend: Erziehung und Ausbildung“).

Hans Gigachers Sprechstück *Ballett der Manager*²⁹⁾ wurde am 21. Oktober 1980 unter der Regie von Manfred Lukas-Luderer in der Studio-bühne Villach aufgeführt. Fünf der sechs dramatis personae sitzen im Rollstuhl, die sechste wächst in diesen hinein. Vielleicht ist das der Grund, weshalb der Autor sein Drama ein „Sprechstück“ nennt: In ihrer Möglichkeit, körperlich zu agieren, sind die Schauspieler von vornherein drastisch eingeschränkt. Die Rollstuhlfahrer tragen eine einheitliche Konzerndress. Das Bühnenbild zeigt ein Büro des „Internationalen Freizeit-Konzerns“. Die Einrichtung ist karg, aber technisch perfekt.

Paul Newman, der Noch-Nicht-Rollstuhlfahrer, bewirbt sich bei diesem Konzern um die Stelle eines Managers und wird daher einem Gesinnungstest unterzogen. Wir befinden uns in einer Orwell'schen Welt perfekter technischer Überwachung. Schon das Bühnenbild deutet an, daß der Konzern weltweit arbeitet: Auf der Aufzugstür ist ein überdimensionaler Globus angebracht, der sich jedesmal teilt, wenn die Tür sich öffnet. Am Beispiel dieses Internationalen Freizeit-Konzerns führt Hans Gigacher vor, welches Leben wir bereits führen und welches uns in naher Zukunft erwarten wird. Der Sexualität wird im Recreation-Center gefrönt. Wie in allen Sparten werden auch auf dem Gebiet der Erotik und der Sexualität Bedürfnisse von der Wirtschaft kostenpflichtig befriedigt. Der Konzern hat sich die Aufgabe der Verlagerung und Erschließung neuer erogener Körperzonen gestellt. Wer dem Bild der Werbung nicht entspricht, kann sein Aussehen künstlich verändern lassen. Was heute bereits rücksichtslos ist, wird morgen noch brutaler. Die Wirtschaft hat den Menschen derart im Griff, daß er nur mehr lebt, um ihre Bedürfnisse zu befriedigen. Das Wort „menschlich“ kommt im Stück lediglich im Sine von „Irrtum“ oder „Fehlverhalten“ vor. Milde ist Schwäche, Menschlichkeit ist Versagen, eine Behinderung. Seele macht den Menschen verletzlich und hindert ihn daher am Wirtschaften. Das Bedürfnis der Menschen nach Wärme und Geborgenheit macht sie angreifbar und bietet dem Konkurrenten eine schwache Stelle, an der er seinen Hebel ansetzen kann. Statt den Konkurrenten direkt durch bessere Leistungen im Beruf auszusteichen, zerstört man ihn seelisch. In der Folge werden auch seine Leistungen schwächer.

²⁹⁾ Gigacher, Hans: *Ballett der Manager*.
Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien 1980

Immer lockerer werdende Umgangsformen sind der unzureichende Versuch eines Ausgleichs dafür, daß Überwachung und Kontrolle zunehmen, weil die elektronische Industrie dazu immer wirksamere Möglichkeiten liefert. Das Du-Wort als scheinbar vertraute Anrede zwischen Arbeitskollegen – die sogenannte familiäre Atmosphäre – kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Menschen immer einsamer werden und keine festen emotionalen Beziehungen mehr kennen. Die Menschen stehen isoliert in kühlen Gebäuden und haben kaum noch eigenen Willen. Strenge Unterordnung unter eine hierarchische Führung bestimmt das Leben. Natürlich darf man auch den Chef mit „Du“ ansprechen, und das häßliche alte Wort „Kunden“ wird durch „Freunde“ ersetzt. Sprache wird verknapppt und nähert sich militärischen Kürzeln, die dazu ausreichen, Befehle zu erteilen bzw. weiterzugeben. Einprägsame, griffige Formulierungen sind leicht zu verstehen; stets weiß der „Freund“ (Kunde), was angesagt ist.

Der Manager wendet den „shoot talk“ an, eine Art der Gesprächsführung, die sich dadurch auszeichnet, daß der jeweilige Gesprächspartner zur Ansicht gelangt, die Meinung des Kontrahenten wäre seine eigene. Den Leiter der „shoot-talk“-Kurse nennt Herr Gigacher Peter Pestalozzi. Erinnerungen an eine frühere Zeit gibt es nur mehr in ironischer Verfremdung.³⁰⁾ Art Director Betty Snyders sprachlicher Ausdruck ist kreativ religiös. Eine ihrer Visionen ist eine Dimension,

„in der dort oben, ganz plötzlich Mr. Marx erscheint, mit einer Gloriole gebündelter IPP-Aktien um das Haupt. Aus dem linken Ohr tropft roter Siegelack, aus dem rechten Kautschuk, Nattern züngeln aus den Nasenlöchern, und Mr. Daniel sitzt zu seiner rechten, Newman zu seiner Linken, und irgendeine zwielichtige Taube wird von jungfräulichen Müttern am offenen Feuer gebraten, das unsere geliebte Dany hütet.“³¹⁾

Anstelle der bisherigen Autorität von Religionen tritt mit vergleichbarer Macht der Kult des Konzerns. Die nicht der ratio gehorchende Seele wird mit firmeneigenem Ethik-Ersatz sowie mit Tabletten bedient. Mit Geldspenden unterstützt der Konzern eine politische Partei, die mit diesem Geld für die Interessen der Wirtschaft eintritt. Um direkte Parteienfinanzierung zu vermeiden, wird für diesen Zweck ein eigener Fonds eingerichtet. Daß dies nicht eine Übertreibung Gigachers, sondern eine Beschreibung unserer Wirklichkeit ist, legt ein Erkenntnis des

³⁰⁾ Der Schweizer Volkserzieher Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1802) war einer der Begründer der Volksschule.

³¹⁾ Gigacher, Hans: Ballett der Manager.

Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien 1980, S. 34

deutschen Verfassungsgerichtes nahe, das von Otto Schilly, dem Chefankläger der Grünen Partei Deutschlands, angerufen worden war. Das höchste Gericht der Deutschen Bundesrepublik teilte nicht die Meinung der Grünen, daß den politischen Parteien nahestehende politische Stiftungen nur Durchgangsstationen für Beträge seien, die als mehr oder minder getarnte Parteispenden gedacht sind. Die Höchstrichter des Verfassungsgerichtes waren daher der Ansicht, daß parteinahe Stiftungen sowohl Zuschüsse des Bundes aus Steuermitteln annehmen als auch Parteispenden bis DM 100.000.- von der Steuer abschreiben dürfen.³²⁾

In dem fiktiven Staat, in dem *Ballett der Manager* spielt, wird seitens der Firma Einfluß auf die Landespolizei genommen, um Interessen besser durchsetzen zu können. Als Endziel steckt sich der Abteilungsleiter, die Polizei ausschließlich aus konzerneigenen Mitarbeitern zu rekrutieren. Ein Wirtschaftsimperium wird in pseudomilitärischem Führungsstil gelenkt, „weil in der Wirtschaft wie beim Militär Führungskräfte immer mit Gegnern zu tun haben.“³³⁾

Hans Gigacher ist es gelungen, ein pessimistisches Bild ohne Larmoyanz zu schaffen. *Ballett der Manager* ist eine anklagende Komödie ohne falsches Pathos, die Erkenntnis kommt aus dem erschütterten Zwerchfell. Die Rollstühle, in denen die Akteure sitzen, führen das Handicap, die Seele einem Riesenkonzern verschrieben zu haben, drastisch vor Augen. Ist dieser Effekt nicht allzu plakativ? Nützt er sich im Laufe des Abends schnell ab? Verlieren die Figuren durch die Einschränkung ihrer Bewegungsfreiheit mehr, als sie durch die Rollstühle gewinnen? Ob derartige Rollen bei Schauspielern beliebt sind, muß sich erst weisen.

Felix Mitterers Kurzszene *Der Feuerteufel*³⁴⁾ ist gemeinsam mit drei anderen Einaktern (*Der Sprachtest*, *Wie zwei sich nicht verstehen wollen*, *Besuch im Altersheim*) im Band *Der Sprachtest und andere Kurzszenen* gesammelt und besteht im wesentlichen aus drei Dialogen:

- Zwei Zeitungsleser erregen sich an einem Artikel über Brandstiftung und reden der Lynchjustiz das Wort.
- Zwei Gendarmen staunen über die Aussage des verhafteten Brandstifters, er habe das Haus angezündet, weil ihm mitten im Sommer kalt sei. Der Pyromane reißt sich los und stürzt sich in

³²⁾ Elisabeth Ludl im ORF-Abendjournal vom 14. Juli 1986

³³⁾ ebenda S. 63

³⁴⁾ Mitterer, Felix: *Der Feuerteufel*. Erschienen im Sammelband: *Der Sprachtest und andere Kurzszenen*. Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien

selbstmörderischer Absicht in die Flammen. (Der Brandstifter selbst tritt nicht auf.)

- Wieder die beiden Zeitungsleser. Der sogenannte Feuerteufel erweist sich als fünfzehnjähriger Insasse eines Erziehungsheimes. Er stammte aus tristem Milieu. Sachbeschädigung und Diebstahl hatten zu seiner Einweisung in ein Erziehungsheim geführt.

VI. Die Bretter, die Österreich bedeuten Über das politische Volksstück

*„Kein schöner Land in dieser Zeit
als hier das uns're weit und breit
wo wir uns finden wohl unter Linden zur Abendzeit.“*

Wilhelm Zuccalmaglio, 1840
nach einem Volkslied

Wolfgang Boesch ist mit seinem Drama *Rollentausch*¹⁾ ein großer Wurf gelungen. Das Drama beschäftigt sich mit konkreten Problemen durchschnittlicher Menschen, die sowohl gut als auch böse sein können. Was diese anrichten, wenn sie keine Lösung ihrer Probleme finden, ist tragisch. Ihre Handlungen sind eine Tragödie.

Siegfried Melchinger, vielleicht der letzte bedeutende Anwalt großer abendländischer Theaterkunst, vermag sehr überzeugend zu beschreiben, was ein Drama spannend macht:

„Das Wesen der Spannung ist die Polarität. Soweit sich diese auf gut und böse, recht und unrecht, wahr und falsch bezieht, kann sie nur dramatisch werden, wenn beides in des selben Menschen Brust verlegt wird, das heißt, wenn der Mensch nicht von vornherein für gut oder böse, gerecht oder ungerecht, wahr oder falsch erklärt wird. Es gibt keine Spannung ohne die jeweilige Freiheit der Entscheidung.“²⁾

Dramatische Phantasie ist die Kraft, die auf dem Skelett eines philosophischen Gedankens oder einer Ideologie das Fleisch eines szenischen Geschehens wachsen läßt, welches dieses Skelett erst zusammenhält. Die Aufgabe des Dramatikers besteht darin, seine Sicht der Welt an einem Beispiel zu zeigen und dadurch das, was vom Hirn gewußt wird, auch dem Herzen zugänglich zu machen. Denn nur was wir mit den Sinnen erfahren haben, wissen wir wirklich. Wolfgang Boesch denkt:

¹⁾ Boesch, Wolfgang: *Rollentausch*. Thomas Sessler-Verlag, Wien und München 1985

²⁾ Melchinger, Siegfried: *Theater der Gegenwart*.
Fischer Bücherei KG, Frankfurt und Hamburg 1956, S. 149

„Eine Personalpolitik, die noch mehr Festigkeit verlangt, ist ein Verbrechen an der Familie.“³⁾ Um zu zeigen, warum dem so sei, schrieb er das Theaterstück *Rollentausch*. Eugène Ionesco bezeichnet die Sprache diskursiver Beweisführung als den angemessenen Ausdruck einer Doktrin und ein rein ideologisches Kunstwerk als überflüssig:

„Ein Kunstwerk, das ideologisch wäre und sonst gar nichts, wäre überflüssig. Es wäre von minderem Wert als die Doktrin, die es veranschaulichen will und die schon einen angemessenen Ausdruck in ihrer eigenen Sprache, in der Sprache diskursiver Beweisführung, gefunden hat. Ein ideologisches Stück kann nichts Besseres sein als die Vulgarisierung einer Ideologie.“⁴⁾

Die Grenze zwischen einem „ideologischen“ und einem „rein ideologischen“ Drama ist natürlich schwer zu ziehen. Aber bedenkt Ionesco, daß diskursive Beweisführung und Kunstwerk völlig verschiedene Wirkungen haben? Diskursive Beweisführung erheischt bestenfalls theoretische Zustimmung, ein Kunstwerk weckt im Menschen Gefühle. Was man theoretisch erkennt, ist in der Regel viel zu schwach, unser Leben tatsächlich zu beeinflussen. Tiefer überzeugt einen Menschen nur, was er mit den Sinnen wahrnimmt und was dadurch Emotionen hervorruft. Millionen Menschen erfahren täglich aus den Medien vom Tod zahlreicher Menschen. Sie wissen, daß Menschen zum Beispiel regelmäßig im Straßenverkehr sterben, aber dieses Wissen berührt sie wenig. Wir wissen die Nachrichten nur, wir erleben sie nicht. Es ist etwas völlig anderes, den Tod eines Menschen mitzerleben. So verhält es sich nicht nur mit dem Tod, sondern mit allem, und daher wird eine Idee entgegen Ionescos Behauptung durch Dramatisierung nicht vulgarisiert, sondern erlebbar gemacht. Das Drama ist die Kunst, die Behauptetes erlebbar macht.

Siegfried Melchinger hält es zwar nicht mit dem „Verzweiflungskünstler“ Ionesco, aber seine Angst, das Theater könne die Wirklichkeit berühren, womöglich gar den gewöhnlich-vergänglichen Alltag, ist noch größer als die des Rumänen:

„Der gemeinsame Widerspruch gegen das Sosein, gegen die Gewöhnlichkeit und Vergänglichkeit, provoziert die Erfindung einer zweiten, einer anderen Welt, die auf den Brettern mit den Mitteln des Scheins, der Täuschung und des Zaubers dargestellt und vom Publikum bereitwillig und begierig akzeptiert wird.“⁵⁾

³⁾ Boesch, Wolfgang: *Rollentausch*. Thomas Sessler-Verlag, Wien und München 1985, S.69

⁴⁾ Ionesco, Eugène: *Argumente und Argumente*. Neuwied und Berlin 1962, S. 85

⁵⁾ Melchinger, Siegfried: *Theater der Gegenwart*. Fischer Bücherei KG Frankfurt und Hamburg 1956, S. 110

Die Erfindung einer zweiten, einer anderen Welt hat weniger mit Theater zu tun als mit kompensatorischem Jenseitsglauben. Die Bretter der Bühne bedeuten jedoch nicht die ewigen Jagdgründe, sondern diese Welt. Beim Dramatiker Wolfgang Boesch provoziert der Widerspruch gegen das Sosein nicht die Erfindung einer zweiten, einer anderen Welt, sondern er zeigt, was Betroffene in dieser Welt erleben. Damit die Zuseher es wissen und empfinden. Siegfried Melchinger stellte folgende These auf:

„Das politische Theater, auf das wir noch zurückkommen, verkleinert mit Absicht den Gegenspieler. Das Verzweiflungstheater, auf das wir ebenfalls noch zurückkommen, macht die Gestalten der Welt, der das Ich ausgesetzt ist, prinzipiell zu Karikaturen. In beiden Fällen ist das Drama vernichtet und es fragt sich, ob das Theater sich dann noch hält.“⁶⁾

Rollentausch ist ein politisches Theaterstück, das den Fehler, den Gegenspieler zu verkleinern, vermeidet. Es gelingt Wolfgang Boesch, überzeugend darzustellen, wie sich die große Politik (Rationalisierung, dürftige Auftragslage) auf das Privatleben der kleinen Menschen auswirkt. Ausgerechnet eine Maßnahme, die zur Absicht hatte, soziale Härten zu mildern – die Entlassung von Doppelverdienern (Personen, deren Ehepartner ein Einkommen beziehen) zum Schutz der Alleinverdiener – entpuppt sich als äußerst unsozial; als Funke, der einen immer grausameren Krieg zwischen Mann und Frau entzündet:

Würde die Frau zu Hause bleiben, sich um die Kinder kümmern und den Mann verwöhnen, wäre der Mann Alleinverdiener und somit gegen Kündigung gefeit. Doch der Frau in *Rollentausch* wird von ihrem Chef eine neue Position angeboten, die ihr mehr Verantwortung und mehr Geld bringt, d.h. mehr Geld für die gesamte Familie, für sie, ihr Kind und ihren Mann. Die bisher anscheinend gut funktionierende Ehe wird durch die Entlassung des Mannes und die Weigerung der Frau, ihre Arbeit zu seinen Gunsten zu kündigen, so lange belastet, bis sie zerbricht.

Die Grundannahme von *Rollentausch* erinnert an ein „naturwissenschaftliches“ Experiment: Quält man eine Ratte in einem Käfig mit elektrischem Strom, so ist sie wehrlos. Stromschläge kann sie nicht beißen. Quält man zwei Ratten in einem Käfig mit elektrischem Strom, verteidigen sie sich. Jede Ratte wehrt sich gegen das, wogegen sie sich wehren kann: gegen die jeweils andere Ratte. Die Tiere fallen übereinander her. Fazit der Verhaltensforscher: Ist der Verursacher von Schmerz (der menschliche „Forscher“) außer Reichweite, beißt die Ratte

⁶⁾ ebenda S. 148

den, der zwar keinen Schmerz verursacht, aber in Reichweite ist (die andere Ratte). Beißt Ratte 2 zurück, erhält Ratte 1 die Bestätigung, daß ihr Schmerz entgegen früherer Vermutung doch von Ratte 2 kommt. Ratte 1 beißt heftiger, Ratte 2 wehrt sich intensiver, etc., bis zumindest eine Ratte tot ist, aber nicht von den Stromschlägen des homo sapiens, sondern den Bissen der stärkeren Ratte.

Wie mit der Ratte verhält es sich in *Rollentausch* mit dem Werkmeister Franz. Mit der Arbeit verliert der Mann sein Selbstwertgefühl. Gegen diejenigen, die ihn entlassen haben, ist er machtlos, daher bekämpft er seine Gattin, die sich im Gegensatz zu ihm eines Arbeitsplatzes erfreut. Die Eifersucht zwischen den Ehepartnern um die Möglichkeit, sich außer Haus durch Arbeit selbst zu verwirklichen sowie die emotionale Abhängigkeit voneinander reißen seelische Abgründe auf, besonders beim sich unterlegen fühlenden Mann. Er verkraftet es nicht, von seiner Frau sowohl gefühlsmäßig als auch finanziell abhängig zu sein.

Der dramatische Konflikt entzündet sich an der Diskrepanz zwischen überliefertem Rollenverständnis der Geschlechter und der sozialen Wirklichkeit der Gegenwart. Zu stark empfindet Franz die Erwartungshaltung seiner Umwelt, daß er den genormten Rollenansprüchen – der Mann ist der Erhalter der Familie – zu genügen habe, als daß er sich dazu in Opposition stellen und Hausmann werden könnte. Den auf ihm lastenden Druck (die Kollegen schenken ihm zum Abschied eine Schürze und Filzpantoffel) gibt er an seine Frau weiter, die nach längerer Zeit keinen anderen Ausweg sieht als die Trennung von diesem Mann, der ihr ein selbständiges Leben und das Menschenrecht auf Selbstverwirklichung durch Arbeit nicht zugestehen will. Wer eine verfahrenere Situation nicht ändern kann, tauscht für gewöhnlich die agierende Person aus, sei sie der Ehemann, der Parteiobmann oder der Operndirektor: „Er war halt doch nicht der richtige!“

Die Tragödie ist in sechs Bilder gegliedert: Im ersten wird Werkmeister Franz gekündigt, im zweiten wird Gattin Herta befördert. Im dritten Bild bricht die Konfrontation zwischen den Ehepartnern offen aus. Im vierten steigert sie sich, der Mann wendet auch körperliche Gewalt an. Muskelkraft ist das einzige, worin er sich seiner Frau nicht unterlegen fühlt. Die eheliche Sexualität ist nicht mehr Liebe, sondern Waffe. Im fünften Bild ist die Ehe bereits zerstört, Franz säuft und zerschlägt Geschirr. Das Kind ist bei der Großmutter, Franz' Selbstbewußtsein auf dem Nullpunkt. Im sechsten und letzten Bild bahnt sich wider Erwarten ein Ausweg an. Durch Kurzarbeit im Betrieb kann Franz wieder arbeiten gehen. Franz möchte

aufatmen, doch er erfährt, daß seine Frau die Scheidung eingereicht hat. Die Anzahl der Ehescheidungen steigt in industrialisierten Ländern drastisch. Eine Tageszeitung fragte nach den Ursachen dieser auffallenden Entwicklung. „Schon jede 3. Ehe wird geschieden!“ trompetete in Balkenlettern die Schlagzeile der Samstag-Ausgabe der Tageszeitung „KURIER“ vom 12. Oktober 1991. Dazu heißt es in der Chronik auf Seite 17:

„Die Zahl der Ehen, die vor dem Scheidungsrichter enden, steigt seit 15 Jahren stetig. Im vergangenen Jahr wurde der traurige Rekord von 16.282 Scheidungen verzeichnet. Der überwiegende Anteil (13.769) wurde einvernehmlich getrennt. Gleichzeitig wurden 45.212 Ehen geschlossen. Daß Scheidungen vom Gesetz her relativ leicht gemacht werden und längst nicht mehr als Schande gelten, nannten je 36 Prozent der Befragten als Trennungsmotiv. Ebenso viele machten das gestiegene weibliche Selbstvertrauen für die Scheidung verantwortlich. Danach kommt schon der Beruf der Frau. Weitere Gründe waren ‘keine Gemeinsamkeiten mehr’, ‘Verlust an Glaube’, ‘Familie hat ihre Funktion verloren’, ‘Eifersucht auf beruflichen Erfolg’ und ‘Kinderlosigkeit’. Die Einschätzung, warum Ehen scheitern, fällt je nach Geschlecht des Befragten allerdings recht unterschiedlich aus: Frauen werfen den Männern häufiger Untreue und Egoismus vor und halten ihr eigenes Selbstbewußtsein wesentlich öfter für einen Scheidungsgrund. Sie vermuten beim Partner auch eher Eifersucht auf weiblichen Berufserfolg.“

Hans Gigacher schrieb mit *Schlagwetter*⁷⁾ ein „Spiel über ein Stück möglicher Wirklichkeit, in dem Personennamen und Handlung erfunden, aber Ähnlichkeiten zwischen noch lebenden Personen und tatsächlichem Geschehen nicht rein zufällig sind.“⁸⁾ Am Beispiel eines steirischen Bergwerkes zeigt Hans Gigacher, mit welcher Heftigkeit wirtschaftliche Probleme sich auf das Zusammenleben von Menschen auswirken. Eine Politik zum Nachteil der Bevölkerung zerstört Menschen physisch durch Arbeitslosigkeit und psychisch durch die Angst vor ihr. Der Druck, der sich an einem langen Arbeitstag aufstaut, muß weitergegeben werden, und in der Hierarchie stehen die Arbeiter unter den Chefs und die Frauen und Kinder unter den Arbeitern. Bei den Arbeitern, die sich gegen ihre Chefs zu organisieren versuchen, ist das nicht anders.

Einziger Ort der Handlung ist die Wohnküche der Bergknappenfamilie Fellner. Das Drama hat zwei Teile: Im ersten führt der Autor die Familie (bis auf Sohn Gaida) zusammen. Eine in Graz wohnende Tochter verliert ihre Arbeit und kehrt zu ihren Eltern zurück. Die Familie feiert den 50. Geburtstag des Vaters.

⁷⁾ Gigacher, Hans: *Schlagwetter*. Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien

⁸⁾ ebenda S. 1

Im zweiten Teil zerbricht die Familie auf gewaltsame Weise. Der Vater, Karl Fellner, ist Betriebsrat und stolz auf sein politisches Engagement; über wesentliche Belange der Kohlengrube ist er wenig oder gar nicht informiert. Seine politische Tätigkeit ermöglicht ihm jedoch ein Leben in der Illusion, er habe seine Zukunft und das Wohl seiner Kollegen fest in seiner starken Arbeiterhand. Er versteht nicht nur nichts vom Betrieb, sondern auch nichts von seiner Frau, die mitten in der Familie vereinsamt und sich angewöhnt, mit der toten Großmutter zu sprechen, wenn sie alleine ist. Antipode des Vaters ist ein 35-jähriger Ingenieur, der den Arbeitern gegenüber Kollegialität heuchelt, insgeheim mit der baldigen Schließung der Zeche rechnet und mit einer anderen Firma einen Vertrag abschließt. Die genannten Figuren, auch der Ingenieur, der ein Auge auf die Tochter wirft, wollen den Geburtstag Karl Fellners feiern, aber trotz großer Bemühung fällt es ihnen sehr, sehr schwer, ein wenig glücklich zu sein.

Im zweiten Teil treten die Meinungsverschiedenheiten zwischen Betriebsrat und Ingenieur zu Tage. Der Betriebsrat gebärdet sich verbal radikal, holt rhetorisch aus bis ins 11. Jhdt., als Knappen sich gegen die Söhne der Gräfin Hemma von Gurk erhoben. Karl Fellner glaubt, sich für die anderen und nur für die anderen einzusetzen, und merkt nicht, wieviele ganz „private“ Emotionen von ihm selbst unbemerkt in seine Arbeit einfließen. Die Debatte endet damit, daß der Betriebsrat von der Nachkriegszeit erzählt und behauptet, sein Tochter Fritzi und der Ingenieur seien viel zu jung, um ihn verstehen zu können. Beim Ingenieur, dem Angehörigen der Mittelschicht, sind die Selbstzweifel stärker als beim Arbeiter: „Sie kämpfen also für das Überleben der gesamten Menschheit? Und ich weiß nicht einmal, wie ich mit mir selbst ins Reine komm. Können Sie mir vielleicht einen Rat geben?“⁹⁾

Der Ingenieur prahlt mit seinem Vater, der im Dritten Reich ins KZ mußte, weil er Knappen, die durch ihre Arbeit mithalfen, den Krieg zu verlängern, als „Zuhälter der Kriegshure“¹⁰⁾ beschimpft hatte. Betriebsrat Fellner verachtet Bierstrategen und ist doch selbst einer. Er verachtet auch die Hausarbeit seiner Frau. Seine Kinder sind ihm fremd. Als Tochter Fritzi zu seiner Geburtstagsfeier kommt, erschrickt er über ihren unverhofften Anblick: „Was machst du denn hier? (Fritzi läuft auf ihn zu und umarmt ihn) Ist was passiert?“¹¹⁾ Unausgesprochen ist die Familie der

⁹⁾ ebenda S. 37

¹⁰⁾ ebenda S. 34

¹¹⁾ ebenda S. 25

Ort, an den man nur dann zurückkehrt, wenn es gar nicht mehr anders geht. Es bleibt offen, ob Fritzi auch dann zu der Geburtstagsfeier des Vaters erschienen wäre, wenn sie nicht entlassen worden wäre.

Hausfrau Fellner schmolzt und badet in Selbstmitleid. Sie schließt sich selbst von jeder Geselligkeit aus, leidet an Putzfimmel und verwöhnt Sohn Gaida. 25 Jahre zuvor, im zweiten Monat schwanger mit Tochter Fritzi, war Frau Fellner nach Graz geflüchtet, um abtreiben zu lassen. Vater Fellner reiste nach und verhinderte die Abtreibung. Seitdem ist Graz für Frau Fellner eine Art Tor zur Welt, ein illusionärer Ort ungestillter Sehnsucht. Sie leidet an ihrem ungelebten Leben. Die Gegenwart ist kaum zu ertragen. Ihr Mann und ihr Sohn haben kein Interesse an ihr als Person, sondern an ihrer Funktion: Das Essen muß gekocht und die Wohnung geputzt werden. An diesem Menschen, an der Gattin, an der Mutter interessieren sie nur die Hände.

Gaida Fellner haßt an seinen Eltern, daß sie sich stets bescheiden. Wenn ihm seine Arbeit nicht paßt, antwortet Mutter, er solle froh sein, noch Arbeit zu haben. Wenn einer seiner Arbeitskollegen einen Arbeitsunfall erleidet, solle er, Gaida, froh sein, noch zu leben. Gaida durchschaut die Doppelstrategie des Ingenieurs und das Falsche an Vaters sozialistischen Idealen: Utopie als Krücke. Sich selbst durchschaut Gaida nicht. Seit zwei Jahren redet er davon, nach Brasilien auszuwandern, aber weiter als bis Villach ist er noch nicht gekommen. Nüchtern kann er seine ungeliebte Arbeit nicht ertragen, daher säuft er und kompensiert am Wochenende durch sexuelle Abenteuer, falls die Auswirkungen des Alkohols derartiges noch zulassen. Gaida tritt nur zu Beginn und am Ende des Stückes auf. Er nimmt an der Geburtstagsfeier für den Vater nicht teil. Zu Beginn des Stückes erklärt Gaida seiner Mutter: „Aber plötzlich merkst du, wie dünn der Boden ist, auf dem du stehst, Mama... der ist so dünn, daß du die Luft anhältst, weil du Angst hast, daß du jetzt und jetzt durchbrichst.“¹²⁾ Das Motiv des allzu dünnen Erdbodens erinnert an „Dantons Tod“. Bei Georg Büchner heißt es: „Ja, die Erde ist eine dünne Kruste; ich meine immer, ich könnte durchfallen, wo so ein Loch ist. Man muß mit Vorsicht auftreten, man könnte durchbrechen. Aber gehen Sie ins Theater, ich rat es Ihnen!“¹³⁾

Gaida tritt nur in der ersten Szene des ersten Aktes und gegen Ende des Dramas auf. Bei seinem zweiten Auftritt spricht er nicht mehr, er tötet schweigend. Die action in den beiden letzten Szenen ist sehr heftig. Nach

¹²⁾ ebenda S. 9

¹³⁾ Büchner, Georg: Dantons Tod. Zweiter Akt. Eine Promenade.

einer Explosion in einem Stollen, durch die Gaida zwar nicht verletzt, aber schwer geschockt wird, ergreift der Vater zum ersten Mal für seinen Sohn Partei. Betriebsrat Karl Fellner nimmt den Ingenieur als Geisel, bedroht ihn mit einer Sprengladung und verlangt von der Werksleitung, seinem Sohn Gaida einen sicheren Vertrag zu geben. Nachdem die Geiselnahme unblutig zu Ende gegangen ist, sprengt Gaida sich und die Eltern in die Luft. Tochter Fritzi und der Ingenieur überleben. Es bleibt offen, ob die beiden „ein neues Leben beginnen“, wie man so sagt, wenn wieder zwei von vorn anfangen, wie es seit jeher der Brauch ist.

Am 14. Februar 1988 fand im Wiener Volkstheater die Premiere von *Kein schöner Land*¹⁴⁾ des Tiroler Autors Felix Mitterer statt. Dabei handelt es sich um eine Neubearbeitung der Uraufführung im Innsbrucker Landestheater. Die wesentlichsten Veränderungen waren die Übertragung des Dramas aus dem Tirolerischen ins Hochdeutsche sowie die Streichung von Szenen, die in einem Konzentrationslager spielten. Es wäre wohl zu einfach, diese Streichungen mit Zugeständnissen gleichzusetzen. Daß auf die Darstellung des Konzentrationslagers verzichtet wurde, entsprang im Gegenteil dem Wunsch, das Schreckliche nicht zu verniedlichen, denn „Keine Phantasie reicht aus, um Auschwitz oder die Vernichtung Dresdens oder Hiroshimas () vor Augen zu führen.“¹⁵⁾

Mit der Neufassung von *Kein schöner Land* lieferte das Wiener Volkstheater seinen Beitrag zur „Bewältigung“ der Vergangenheit anlässlich des 50. Jahrestages des „Anschlusses“ Österreichs ans Deutsche Reich am 11. März 1938. *Kein schöner Land* nimmt Bezug auf eine leider wahre Geschichte, die Tragödie des 1878 in Wien geborenen Bauingenieurs Rudolf Gomperz, der in St. Anton am Arlberg, wo er seinen Wohnsitz hatte, die erste Seilbahn baute und dem Wintersportort dadurch zu internationalem Ruf verhalf.

Gomperz war zwar getauft, doch jüdischer Abstammung. Er war mit einer Nichtjüdin verheiratet, seine beiden Söhne rückten zur Waffen-SS ein. Rudolf Gomperz deklarierte sie als nicht von ihm stammend, doch deshalb lebten sie auch nicht lange: Der jüngere fiel im Krieg, der ältere erschoss sich nach Kriegsende. Rudolf Gomperz selbst wurde wahrscheinlich im Mai 1942 in einem Konzentrationslager im Osten ermordet. Soweit die historischen Ereignisse.

¹⁴⁾ Mitterer, Felix: *Kein schöner Land*. „Hochdeutsche“ Fassung. Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien 1988

¹⁵⁾ Hochhuth, Rolf: *Der Stellvertreter*. Rowohlt, Reinbek 1963, Vorwort zum Auschwitzakt

Die Handlung von Mitterers Drama beginnt vor dem „Anschluß“ Österreichs an das Deutsche Reich, als unter dem klerikal-konservativen Schuschnigg der Nationalsozialismus in Österreich noch verboten war: Der (fiktive) Viehhändler Stefan Adler steht wie beinahe alle Personen der Handlung zu dieser Zeit der illegalen nationalsozialistischen Bewegung schon sehr nahe. Desgleichen sein Sohn Hans, der mit seinem Freund Erich Holz knecht, dem Sohn des Wirts und Bürgermeisters, Waffen aus dem Deutschen Reich nach Österreich schmuggelt. Dem Bürgermeister Rudolf Holz knecht ist dies ebenfalls bekannt. Um seinen Sohn vor der Polizei zu schützen, verrät der Bürgermeister dessen Freund. Um weiterhin Bürgermeister bleiben zu können, verrät er sogar seinen eigenen Sohn, allerdings so, daß dieser nicht weiß, wer ihn denunziert hat. Die beiden jungen Männer bleiben bis zum „Anschluß“ in Haft, danach ziehen sie in den Krieg. Erich Holz knecht schwängert zuvor noch Anna, die Schwester seines Waffenbruders, und wäre auch bereit, sie zu heiraten. Doch dem stellt sich ein völlig unerwartetes Hindernis in den Weg.

Als Annas Vater, der nationalsozialistisch gesinnte Viehhändler Stefan Adler, wie jeder andere Deutsche auch seinen Ariernachweis erbringen muß, entdeckt er, daß er selbst eine „Judensau“ ist. Daraufhin will Erich Anna nicht mehr heiraten, Annas Bruder Hans will sich erschießen. In der Absicht, ihren beiden Kindern das Leben zu erleichtern, greift die Frau des Juden zu einer Lüge. Sie erklärt öffentlich, daß sie ihren Mann betrogen habe. Hans sei der Sohn des Ortsgruppenleiters, des Oberlehrers Sepp Hopfgartner, und Anna sei von einem Fremden. Frau Adler zieht zum Ortsgruppenleiter. Als dessen Geliebte, so glaubt sie, könne sie ihren Mann am besten vor ihm schützen. Doch Stefan Adler sieht sich nun nicht nur von seinen früheren Freunden, den Parteigenossen, sondern auch von seiner Familie fallengelassen, und die Ex-Freunde sind noch dazu scharf auf seine Frau, auf seine florierende Viehhandlung und auf sein neues Auto.

Der Bürgermeister versucht, dem Juden und vor allem sich selbst einzureden, daß er ihn vor den Folgen der antisemitischen Verordnungen nach Kräften schützen wolle, doch das nicht könne, weil die Verordnungen „von oben“ kämen. Als Stefan Adler in der „Reichskristallnacht“ verprügelt wird, gibt es keinen Zweifel mehr darüber, was er von seinen ehemaligen Gesinnungsgenossen zu erwarten hat. Er versucht daher zu seinem eigenen Schutz den Bürgermeister zu erpressen, denn er weiß, daß der Bürgermeister seinen und dessen eigenen Sohn an die Schuschnigg-Kripo verraten hat. Doch diese Drohung ist

wirkungslos geworden. Die ehemaligen Kripobeamten sind dem Zeitgeist gemäß längst bei der Gestapo. Es macht ihnen nicht allzuviel aus, gelegentlich die Armbinden zu wechseln. Sie verhaften den Juden und den Pfarrer, der im Verlauf der grausamen Handlung vom Antisemiten zum Anti-Nazi und somit unweigerlich zum Märtyrer geläutert wird. Als der Jude, der widerspenstige Pfarrer und der geistesschwache Sohn des Ortsgruppenleiters abtransportiert sind, atmet der Bürgermeister auf: „Endlich! Endlich Frieden!“¹⁶⁾

Welchen Sinn kann es haben, wieder einmal die alten Nazigeschichten aufzuwärmen? Felix Mitterer macht die Moral von der Geschichte in einer Art Epilog deutlich. Nach dem Krieg treffen Bürgermeister, Oberlehrer (der ehemalige Ortsgruppenleiter) und Gendarmeriepostenkommandant zusammen. Sie sind von der amerikanischen Besatzungsmacht wieder in ihre früheren Ämter eingesetzt und fühlen sich nun als Opfer einer schweren Zeit. Daß sie mitschuldig geworden sind, wollen sie nicht wahrhaben. Mitterer zeigt an ihrem Beispiel die schmerzfreie Entnazifizierung ohne unerwünschte Wirkung, und durch die im Jahre 1988 für österreichische Verhältnisse überaus heftig geführte Opportunismus-Debatte rund um Bundespräsident Dr. Kurt Waldheim erlangte diese Aufführung Aktualität. Als die Frau des Bürgermeisters ihren Mann mit den Worten „Mein Mann hat nur seine Pflicht getan“¹⁷⁾ zu entschuldigen suchte, folgte heftiger Szenenapplaus von 30 Sekunden Dauer.¹⁸⁾ Es war dies eine unmißverständliche politische Äußerung, wie ich sie in einem Theater zuvor noch niemals erlebt hatte: Der Wunsch nach Rücktritt des damaligen Bundespräsidenten. An dieser pikanten Stelle wich der Text der Volkstheater-Aufführung im Wort, aber nicht im Geist von Felix Mitterers Manuskript ein wenig ab. In der herangezogenen schriftlichen Vorlage gibt es statt des zitierten einen im Volkstheater nicht gesprochenen sehr ähnlichen Satz, der nicht Olga Holzknecht, der Gattin des Bürgermeisters, sondern dem ersten Hitlerjungen in den Mund gelegt worden ist: „Unsere Pflicht haben wir erfüllt, sonst nichts! Unsere Köpfe

¹⁶⁾ Mitterer, Felix: Kein schöner Land. „Hochdeutsche“ Fassung.

Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien 1988, S. 86

¹⁷⁾ Mit dem Ausspruch „Ich habe nur meine Pflicht getan!“ hatte Dr. Kurt Waldheim als Kandidat für die Präsidentenwahl am 4. Mai 1986 seine Tätigkeit während des zweiten Weltkrieges als Offizier der Deutschen Wehrmacht am Balkan gegenüber Kritikern verteidigt.

¹⁸⁾ gestoppt von Dr. Christoph Hirschmann; siehe dessen Kritik vom 16. Februar 1988 im damaligen SPÖ-Zentralorgan „Arbeiter-Zeitung“.

haben wir hingehalten, und jetzt macht man uns noch einen Vorwurf draus!¹⁹⁾

Mit zweiundzwanzig Personen versucht Felix Mitterer die Barbarisierung eines kleineren Ortes nachzuvollziehen, in dem zwar jeder jeden kennt, aber deshalb noch lange nicht jeder jeden gern hat. Kein Geschichtsunterricht über die großen Zusammenhänge wird geboten. Gezeigt werden die tragischen Auswirkungen der Weltpolitik auf den „privaten“ Bereich, die Verrohung des Individuums durch Angst vor Strafe und Hoffen auf Belohnung. Trotz oder gerade wegen der Tragik der Handlung verzichtet Mitterer nicht auf Komik. Sie kommt vor allem in den Figuren der Schwester des Pfarrers und des debilen Sohnes des Ortsgruppenleiters zur Geltung. Der Behinderte wird von seinem Vater in SA-Uniform gesteckt und verballhornt darin militärische Zackigkeit. Wenig zu sagen hat die Frau des Bürgermeisters. Die Befehle „von oben“ bringt ein Landrat aus dem Deutschen Reich.

Mitterer setzt auf Handlung und macht auch von der Spannung auf den Ausgang des Stückes Gebrauch: Wird der Jude rechtzeitig flüchten? Überspannt der Pfarrer den Bogen? Wird der Dorftrottel in einer SA-Uniform zum lebenswerten Leben? Formale Experimente liebt Mitterer nicht, Zweifel am Erzählen scheint er nicht zu kennen. In einem Interview für den österreichischen Rundfunk anlässlich eines Vorberichts zur Premiere bestätigte Mitterer sein anachronistisch anmutendes Vertrauen in die Kraft des Theaters als moralische Anstalt. In beinahe rührender Unerschütterlichkeit vertraut er auf die Kraft des guten Wortes; eine Haltung, der gegen Ende der achtziger Jahre der Reiz des Exotischen zu Gute kommt. Mit bodenständiger Archaik, die sich aus Mitterers Biographie zu ergeben scheint und nicht wie bei vielen anderen Autoren als Masche wirkt, gerät das Drama zum Modellfall des Opportunismus und seiner Folgen, wird exemplarisch für das Verhalten eines Teiles von Österreichern der Kriegsgeneration.

Wiens Kritiker saßen bei der Premiere im Volkstheater zwar in derselben Reihe, sahen offensichtlich nicht dieselbe Inszenierung und – erstaunlicherweise – unterschiedlich talentierte Schauspieler/innen gleichen Namens:

„Claus Homschak inszeniert konventionell, weit ausholend, manchmal geradezu opernhafte. Werner Pirchners musikalische Untermalung, zwischen Pastorale und Hochamt, streckt das Geschehen. Die Darsteller scheinen schlecht geführt, hölzern

¹⁹⁾ Mitterer, Felix: Kein schöner Land. „Hochdeutsche“ Fassung. Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien 1988, S. 90

bewegen sie sich, noch nie etwa war Brigitte Swoboda (als Maria Adler, Frau des jüdischen Viehhändlers) so steif. Hermann Schmid gibt dem Juden, von dem sich die Seinen lossagen, bodenständige Schwere, er trägt seine Tragik wie eine Fahne vor sich her.“²⁰⁾

oder: „Claus Homschak gelang es bravourös, das komplizierte Spiel loszulösen vom Lokalen und die sinnbildhaften Szenen mit dem historischsozialen Kolorit zu verschneiden...“²¹⁾ Der Verschnitt als Kompliment. Erwin Hisser in der „VOLKSSTIMME“: „Brigitte Swoboda zeigt, daß sie auch verhalten und fern ihrer Stammrollen eine vorzügliche Schauspielerin ist... Der Abend gehört Hermann Schmid: Ohne je in Leidensposen zu verfallen...“ Vom jubelnden Lobgesang über lauwarmer Indifferenz bis zum beleidigenden Verriß: alles ist da, für jeden ist etwas dabei. Gerne würde ich beschreiben, wie es nun wirklich war, doch Schweigen ist Gold. Das dachte wohl auch Gunther Martin, als er in der „WIENER ZEITUNG“ die aktuellen Anspielungen und den daraus entstandenen Skandal mit keinem Wort erwähnte.²²⁾

Felix Mitterer schreibt keineswegs vorwiegend skandalträchtige Polit Dramen. Das Laute und Grelle meidet er in der Regel. Daß er auch ein Meister der kleinen Form ist, bewies er in zahlreichen Dramoletten. Im Januar 1988 erhielt Felix Mitterer den mit öS 100.000.- dotierten Peter Rosegger-Literaturpreis des Landes Steiermark, der 1985 erstmals verliehen wurde. (Damals an Hilde Spiel.) Im Einakter *Der Sprachtest*²³⁾ beschließt die Regierung durch ein neues Gesetz die Einführung der deutschen Einheitssprache. Dialekt, Mundart, Umgangssprache und Slang werden verboten. Da ein Bauer den vorgeschriebenen Sprachkurs in seinem Heimatort nicht besucht, wird er von einem Computer auf die Beherrschung der deutschen Einheitssprache geprüft. Die beherrscht der Bauer natürlich nicht; er ist jedoch witzig und hat die Sympathien der Zuseher im Kampf gegen den bösen Computer, der ihn mit Stromschlägen traktiert, ganz auf seiner Seite. Der Computer erleidet einen Systemfehler, als er den Bauern dazu zu bewegen versucht, das Wort „Diversifikationsquotient“²⁴⁾ nachzusprechen.

²⁰⁾ Dr. Kurt Kahl in der Tageszeitung „KURIER“ vom 16. Februar 1988

²¹⁾ Dr. Hans Haider in der Tageszeitung „DIE PRESSE“ vom 16. Februar 1988

²²⁾ Alle zitierten Kritiken erschienen am 16. Februar 1988 in Wien.

²³⁾ Mitterer, Felix: *Der Sprachtest*. Erschienen im Sammelband: *Der Sprachtest und andere Kurzzenen*. Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien

²⁴⁾ Unter „Diversifikation“ versteht man die möglichst breite Auffächerung der Leistungen eines Unternehmens, um durch voneinander unabhängige Produktionen oder durch Zugehörigkeit zu verschiedenen Branchen krisenfester zu sein.

Felix Mitterers Einakter *Weizen auf der Autobahn* ²⁵⁾ zeigt einen alten Mann und dessen Tochter im Besuchszimmer einer Nervenheilanstalt. Der Alte weigert sich, Neuerungen zur Kenntnis zu nehmen und am Fortschritt mitzuarbeiten. Am Beispiel des alten Mannes, für den die Scheibe eines Baumstammes noch immer einen Baum darstellt, und der Tochter, einer durch den Tourismus neureichen Kleinbürgerin, die in dem Holz eine rustikale Tischplatte sieht, demonstriert Felix Mitterer die Zerstörung seiner Heimat Tirol: Wo früher der Wind über Weizenfelder strich, steht heute das Hotel „Alpenblick“ mit den Leuchtschriften „Rauchkuchl“, „Dancing“, „Coca Cola“ und „Dortmunder Aktienbier“. Das Grundstück, das seit vierhundert Jahren im Familienbesitz war und von einer Generation nach der anderen bebaut wurde, machten die Jungen zu einem Autobahn-Teilstück, weil sie glaubten, dadurch mehr Geld zu verdienen. Felder und Tiere wurden verkauft, der Stall niedergerissen, das Haus aufgestockt, mit Tanzlokal und Bar versehen. Nach dem Vorbild eines Heimatfilms wurden die Fensterrahmen mit Bemalungen verziert, die Schnörkel oder Blumen darstellen. „Und nit amal die halben Ribislstauden hab i abbrockt, da is schon die Planiertraupen kommen, hat alles niedergwalzt, und Schotter habts draufgeschmissen und Asphalt drübergossen und fertig war der Parkplatz!“ ²⁶⁾

Vergeblich stemmte sich der Alte mit seiner schwachen Kraft gegen den Zeitgeist. Von einer gesellschaftskonformen Psychiatrie wird er beschrieben als Gefahr für die Umwelt, die gerade er ja erhalten möchte. Sein Abstieg vom scharfsichtigen Eulenspiegel zum blinden Don Quijote ist rasch vollzogen: Ohnmacht macht lächerlich. Verbittert pflügte der Alte die geschotterte Autobahnauffahrt und streute Mist in den frischen Beton. Seine Internierung in eine Nervenheilanstalt ließ danach nicht lange auf sich warten. *Weizen auf der Autobahn* zeigt die irreversiblen Zerstörung der Natur durch kurzsichtige oder gewissenlose Geschäftemacher. Wer sich ihnen in den Weg stellt, wird aus dem Weg geräumt. Der entfremdete Mensch ist bestrebt, auch seine Umwelt durch immer effizienteres Zerstörungswerk der Natur zu entfremden. Tragik am Rande: Oft macht es sich nichteinmal bezahlt.

Die Darstellung schrulliger, aber sympathisch witziger Sonderlinge gelingt Felix Mitterer meisterhaft. Das Motiv des alternden Mannes, dessen einst vergleichsweise heile Welt von der nachfolgenden Generation

²⁵⁾ Mitterer, Felix: *Weizen auf der Autobahn*. Erschienen im Sammelband: *Besuchszeit*. Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien

²⁶⁾ ebenda S. 40

in den Untergang geführt wird, beschäftigt Felix Mitterer auch in seinem wesentlich längeren Stück *Veränderungen*²⁷⁾, einem Drama in zehn Bildern. Drei Antagonismen bilden den roten Faden: Der ewige Konflikt zwischen den Geschlechtern, ein Vergleich der Welt vor und nach dem Siegeszug der Computer, der Unterschied zwischen dem Leben auf dem Land und in der Stadt, wo „soziale Randgruppen“ wie alte Menschen nicht in den Familienverband integriert, sondern in ein Heim abgeschoben werden. Die Internierung in einem „Heim“, gleichbedeutend mit Ausschluß aus dem Familienverband, ist ein zentrales Thema in Mitterers Gesamtwerk. Da für eine ländliche Großfamilie in einer kleinen Stadtwohnung kein Platz ist, ist eine Stadt eine Anstalt, in der „soziale Randgruppen“ in Sonderanstalten gesteckt werden: „In den Städten ist kein Platz mehr für solche Leute. Hier steckt man die Kinder in Anstalten und die Alten und vor allem natürlich auch die, die nicht recht bei Trost sind. Alle in Anstalten! Alle in Anstalten!“²⁸⁾

In zahlreichen Dramen rebelliert Felix Mitterer gegen die Institutionen Altersheim, Nervenheilanstalt und Gefängnis: *Abstellgleis* spielt in einem Altersheim, *Verbrecherin* in einem Frauengefängnis, *Weizen auf der Autobahn* in einer Nervenheilanstalt, *Man versteht nichts* in einem Krankenhaus.²⁹⁾ In *Kein Platz für Idioten*³⁰⁾ kämpft ein alter Mann vergeblich gegen die Einlieferung eines behinderten Jugendlichen in ein psychiatrisches Krankenhaus. In *Abstellgleis*, *Kein schöner Land*³¹⁾ und in *Veränderungen* erinnert Mitterer an das nationalsozialistische Euthanasieprogramm. Die Handlung von *Veränderungen* spielt in einer Stadtwohnung und erstreckt sich über mehrere Monate. Das Drama kommt mit drei Personen aus: Dem alten Herrn Aigner, einem pensionierten Stadtgärtner, dessen Tochter Agnes, einer Sekretärin Ende zwanzig, und deren Freund Stefan, einem jungen Informatikstudenten.

Felix Mitterer ist es wichtig, wo ein Mensch lebt, und deshalb beschreibt er auch im Gegensatz zu den meisten österreichischen Dramatikern peinlich genau das Bühnenbild und die Kostüme. Er macht

²⁷⁾ Mitterer, Felix: *Veränderungen*. Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien

²⁸⁾ ebenda S. 20

²⁹⁾ Die vier Einakter „Abstellgleis“, „Verbrecherin“, „Weizen auf der Autobahn“ und „Man versteht nichts“ wurden vom Österreichischen Bühnenverlag Kaiser & Co. in einem Band zusammengefaßt und unter dem Titel „Besuchszeit“ ediert.

³⁰⁾ Mitterer, Felix: *Kein Platz für Idioten*.

Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien 1976

³¹⁾ Mitterer, Felix: *Kein schöner Land*. „Hochdeutsche“ Fassung. Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien 1988

von den Möglichkeiten der Bühne Gebrauch und setzt sie so ein, daß sie bereits für sich etwas mitteilen. Es fällt auf, daß viele österreichische Dramatiker auf Anweisungen zu Bühne und Kostüm verzichten. Verstehen sie nicht, wie wichtig diese Theaterelemente sind, oder resignieren sie von vornherein vor Regisseur, Bühnen- und Kostümbildner? Die Persönlichkeit eines Menschen drückt sich bei Mitterer auf der Bühne ganz so wie im „wirklichen“ Leben im Raum aus, den das Subjekt bewohnt. Herr Aigner und seine Tochter lebten in einem veralteten, gemütlichen und freundlichen Wohnzimmer. Um einen niedrigen Tisch gruppierten sich eine Couch und zwei Fauteuils, an den Wänden hingen Bilder und Photos. Ab dem 7. Bild lebt Herr Aigner im Altersheim, bei Agnes wohnt deren Freund Stefan. Die Wände des Wohnzimmers sehen nun aus wie aus Aluminium, die Möbel sind neu, alles ist aus Glas, Chrom oder Kunststoff. Die Beleuchtungskörper sind neu, es gibt Farbfernseher, Stereoanlage und an den Wänden Computergrafiken. Der Raum ist grell ausgeleuchtet und wirkt kalt, fast klinisch. Bei Mitterer erzählen bereits die Veränderungen des Bühnenbildes eine Geschichte.

Herr Aigner schläft in seinen Kleidern, streicht nachts Fenster, trinkt Rum und leidet unter manch anderen Unzulänglichkeiten, aber er unterstützt das Leben. Er sorgt für seine Enkelin und nimmt der Mutter viel Arbeit ab. Er hat eine enge Beziehung zur Natur. Herrn Aigners Tochter Agnes liebt Stefan, weil er ein sanfter Mensch sei und nicht zu imponieren versuche. Stefan ist aber nicht nur sanft, sondern auch kühl, glatt, abweisend und er hält sich die Menschen vom Leib. Das Paar lebt in zwei verschiedenen Welten. Ihre Handlungen sind spontan, seine stets zweckbezogen. Sie liebt die Natur, die er mit Hilfe der Technik überwinden will. Er kann mit Menschen nicht umgehen, schon gar nicht mit Alten oder mit Kindern. Stefan sieht die Zukunft der Menschheit im Computer, der seinen Glauben an die Zahl, an die Machbarkeit bestätigt. Über alle rationale Funktionalität hinaus klammert Stefan sich an den Computer, um seine Furcht vor Leben und Tod scheinbar zu überwinden: „Erst, wenn wir soweit sind, das menschliche Gehirn umfassend im Computer simulieren zu können, wird die Psychologie eine wirkliche Wissenschaft werden!“³²⁾

Agnes sieht die Zukunft der Menschheit in der Frau. Männer erfanden Waffen, führten Kriege, unterdrückten andere Menschen und zerstörten die Natur. Agnes sieht im Mann den Krieger und in der Frau die Mutter.

³²⁾ Mitterer, Felix: Veränderungen.
Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien, S. 26, 27

Der Mann Mitterer bemüht sich, eine Frau zu portraituren, deren Zusammenleben mit Männern stets problematisch war:

„Die Erfahrungen haben mir das Vertrauen genommen. Ich hab's probiert mit einem Mann auf Dauer, aber das ist schiefgegangen, weil dieser Mann ein Unterdrücker war. Ich hab's probiert mit der sogenannten freien Sexualität, aber das ist auch schiefgegangen! Ich schaff' das nicht. Ich hab' deshalb in der letzten Zeit auch kaum mehr mit Männern geschlafen. Für einmal ist mir die Fremdheit zu groß, und wenn ich jemanden mag, dann hab' ich Angst vor der Trennung, und tu's deshalb meistens nicht. Und wenn ich spür', daß mich jemand mag und ich ihn nicht so, dann schlaf' ich auch nicht mit ihm. Ich mag niemandem mehr weh tun. Und ich mag auch nicht, daß man mir weh tut. Da bleibe ich lieber allein. Ich hab' ein Kind, das ist schon sehr viel. Mehr brauch' ich nicht.“³³⁾

Der alte Aigner begründet seine Ablehnung des Computers mit der jüngeren österreichischen und deutschen Geschichte: „Wenn Hitler einen Computer gehabt hätte, in dem die Daten aller Bürger gespeichert sind, dann wäre kein Jude dem KZ und kein Geisteskranker der Euthanasie entgangen.“³⁴⁾ Er zitiert ferner einen Polizeipräsidenten: „Die gesellschaftssanitären Aufgabe der Polizei kann nur dann die nötige Effektivität erreichen, wenn uns genügend zentrale Datenbanken zu Verfügung stehen.“³⁵⁾ Aigners (Mitterers?) Kommentar dazu: „Gesellschaftssanitär! Das Wort 'gesellschaftssanitär' hat mit Hitler zu tun! Ungeziefervernichtung! Verstehen Sie?“³⁶⁾ Als weitere Argumente gegen Computer zählt Herr Aigner auf, daß der Einsatz von Computern zur Entlassung von Arbeitern führe. Computer seien nicht gewerkschaftlich organisiert und lösten die Logistikprobleme der Armeen bis zur Endlösung der Menschenfrage. Er verteidigt sich nicht gegen den Vorwurf, Maschinenstürmer zu sein: „Ich krieg' eine immer größere Abneigung gegen Maschinen. Sie helfen dem Menschen ja nicht mehr. Sie sind sein Herr. Wie sagt man doch? Ich bediene eine Maschine. Ich bediene eine Maschine! Das sagt doch alles, oder?“³⁷⁾ Stefan zweifelt weniger an Maschinen als an den Menschen: „Er hat weiters den Menschen mit einem Computer verglichen, der nur zwei feste Rückkoppelungen hat, nämlich das Bedürfnis zu spielen und das Bedürfnis zu gewinnen!“³⁸⁾

³³⁾ ebenda S. 30

³⁴⁾ ebenda S. 41

³⁵⁾ ebenda S. 42

³⁶⁾ ebenda S. 42

³⁷⁾ ebenda S. 44

³⁸⁾ ebenda S. 57

Mitterer beschreibt auch die Probleme der Menschen mit dem Tierischen an ihnen. Die einen riechen nach Schweiß, nach Zigaretten oder nach Alkohol und ziehen die natürlichen Ausdünstungen des Körpers allen Zivilisationsgerüchen nach Seife, Rasierwasser, Mundwasser, Eau de Cologne und Körperspray vor. Andere halten Zigaretten und Alkohol auch nicht für etwas Natürliches. Viele Menschen hassen ihre Ausscheidungen, ihre Ausdünstungen, ihre Schuppen in den Haaren, ihre Mitesser. Stadtmenschen sind diesbezüglich empfindlicher als ihre Artgenossen auf dem Land. Die Bewohner der Städte sind auch im „Normalfall“ kasernierte Menschen, also selbst dann, wenn sie im „besten“ Alter, gesund und nicht straffällig sind, nicht im Hort, nicht im Krankenhaus, nicht im Altersheim, nicht im Krankenhaus, nicht im Gefängnis. Das räumliche Gefängnis ist für Mitterer auch ein geistiges. Der einbetonierte, gleichgeschaltete Stadtmensch ist durch seine Lebensumstände immer weniger zu Toleranz gegenüber fremdem und eigenem Leben fähig. Alles Tierische am Menschen, der Körper, dessen Ausdünstungen, dessen Alter und Tod erscheint ihm unordentlich, unplanmäßig und unberechenbar. Alles Unordentliche, Unplanmäßige und Unberechenbare erinnert den Zivilisierten an den Tod, der ebenfalls als unordentlich empfunden wird, weil er unplanmäßig und unberechenbar auftritt. Der Technikfreak Stefan führt seinen Kampf gegen den Tod, der dem alten Herrn Aigner droht, dadurch, daß er ihm rät, sich nach seinem Schlaganfall einen Herzschrittmacher einpflanzen zu lassen. Ein technisches Produkt solle dem Tod ein Opfer rauben. Technik gewinnt in Stefans Augen den Kampf gegen die unkalkulierbare Natur. Doch der alte Aigner zieht es vor, zu Hause in Ruhe zu sterben, und nicht in einem Krankenhaus an Apparate angeschlossen zu werden. Leben ist für ihn noch nicht eine bloß quantitative Größe, sondern noch eine qualitative. Am Schluß von *Veränderungen* brabbelt Agnes' Kind. Das Leben beginnt von neuem.

Im Wiener Arbeiterbezirk Simmering spielt Christa Stippingers Drama *Stark besetzt*³⁹⁾. Die Hauptfiguren sind Jugendliche, ihre Probleme sind Arbeitslosigkeit, Langeweile, Gewalt und Rauschgift. Die einen bezeichnen sich als Antifaschisten, die anderen als Neonazis, aber im Grunde gibt es nichts, was sie voneinander unterscheidet. Der „linke“ und der „rechte“ Gangleader stammen vom selben Vater, der eine von der Gattin, der andere von der „Sommerlerche“. Beide haben denselben Vornamen, der eine spannt dem Halbbruder die Freundin aus.

³⁹⁾ Stippinger, Christa: *Stark besetzt*. (Ein Stück Wien für Sparti)
Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien 1983

Plattenspieler und Fernsehgeräte werden zwischen der „linken“ und der „rechten“ Bande hin- und hergestohlen. Es bleibt aber nicht bei diesen kleinen Delikten; Heroin wird verkauft. Die Polizei schleust einen agent provocateur ein.

In einer aufgelassenen Fabrik soll ein Supermarkt errichtet werden. Um dies zu verhindern, wird die Fabrik von den linken Jugendlichen besetzt, die dort ein autonomes Kommunikationszentrum errichten wollen. Sie finden Unterstützung bei den Besitzern der angrenzenden Schrebergärten, die dem Supermarkt ebenfalls zu weichen hätten. Selbst die erstaunliche Solidarität von so heterogenen Bevölkerungsgruppen wie politisch vorwiegend desinteressierten kleinbürgerlichen Schrebergärtnern mit zum Teil rauschgiftsüchtigen, mehr oder weniger „politisierten“ Jugendlichen kann die Errichtung des Einkaufszentrums nicht verhindern, da Fabrik und Schrebergärten von der Polizei gewaltsam geräumt werden.

Man könnte die Handlung des Stückes deshalb vielleicht als allzu klischeehaft und ziemlich abgeschmackt abtun, wäre sie fiktiv. Christa Stippinger dramatisiert jedoch ein ganz und gar nicht erfundenes Ereignis: Die Errichtung des EKAZENT im 11. Wiener Gemeindebezirk. Kapitalistische Interessen zerstören den Lebensraum der Menschen und Tiere nicht nur weit weg irgendwo in der Dritten Welt, auch ganz in der Nähe, in Mitteleuropa, in Simmering. Nichteinmal die dramatis personae sind erfunden:

Herbert „Herb“ Weninger, Gangleader der Neonazis, starb vierundzwanzigjährig an einer Überdosis.

Herbert Zaradnik, genannt „Snake“, Gangleader der Antifaschisten, schaffte während der Fabriksbesetzung den Heroinentzug. Wenn er auch das EKAZENT nicht verhindern konnte, hat er doch überlebt: Heute ist er Soundmixer bekannter Popgruppen.

Mit Milieukennntnis und Humor schildert Christa Stippinger sowohl die zur Kriminalität neigenden Jugendlichen als auch die spießigen Alten. In der Welt des „ASKÖ Simmering“ ist sie genauso zuhause wie beim „Geselligkeitsverein Olympia“. Die Sprache des Dramas ist der Wiener Dialekt. Stellenweise treibt er skurril lyrisch lokalpatriotische Blüten: „Aus Simmering geh i net auß! Da herunt’ kenn i an jedn Stan. A jeds Gsicht, wos mir entgegnkummt, hob i irgendwo scho amoi gsehn.“⁴⁰⁾ Am 26. September 1987 wurde das Stück unter der Regie von Hans Escher

⁴⁰⁾ ebenda S. 34

uraufgeführt. In der Wiener „Arena“. Der Ort der Aufführung war der Ort der Handlung.

Höllischen Alltag in der südlichen Steiermark zeigt Kurt Franz in seinem Volksstück *Buschenschank*⁴¹⁾. Unter einem Buschenschank versteht man einen Heurigen mit eher spartanischer Einrichtung. Kurt Franz stellt uns darin acht Personen vor: die Wirtin Mitzi, ihren Sohn Seppi, ihre Mutter, die aufgenommene Vollwaise Resi, den Briefträger Franz, die Säufer Karl und Ferdl sowie einen ebenfalls saufenden Medizinalrat.

Ein Traktorunfall kostete Seppis Vater das Leben und verletzte Seppi am Fuß, sodaß er hinkt. Der Jugendliche wird von Mutter und Großmutter verwöhnt und benimmt sich entsprechend tyrannisch. Jeder führt Krieg gegen jeden: Die Großmutter gegen ihr Tochter, die Wirtin Mitzi, die sie der Erbschleicherei verdächtigt. Die aufgenommene Vollwaise Resi wird als Arbeitsvieh ausgenutzt. Kurt Franz zeichnet eine Beziehungshölle. Die Menschen hassen einander, weil einer den anderen verdächtigt, ausgerechnet ihn nicht zu mögen. Wirtin Mitzi und Briefträger Franz haben ein Verhältnis, doch wie die Königskinder aus der Ballade können die beiden zusammen nicht kommen. Der Graben ist viel zu tief. Die Wirtin kann nicht zu Franz ziehen, weil ihr Sohn Seppi den Franz nicht mag. Wegen Seppi, der die Tage, die auf Erden ihm gegeben sind, auf seinem Moped verbringt, geraten Mitzi und Franz regelmäßig in Streit. Ein weiterer Streitpunkt für das Paar ist die Großmutter, derentwegen Franz nicht zu Mitzi zieht. Finanziell trägt der Buschenschank wenig, obwohl die wenigen Gäste sehr viel saufen. Kurt Franz zeichnet ein düster-realistisches Bild des österreichischen Durchschnittstrinkers: Während er säuft, schimpft er über Ausländer und über seine Frau, die seinen Alkoholismus nur nörgelnd toleriert. Wenn er nicht mehr weitertrinken kann, fährt er nach Hause. Mit dem Auto.

Der Medizinalrat erzählt, wie er im Krieg einen Russenpanzer abgeschossen habe. Er hat Gäste aus Berlin, von denen er sich sagen lassen muß, daß es vor fünf Jahren in Österreich noch bedeutend schöner gewesen sei. Besoffen fährt der Arzt mit seinem Auto ab. Bald danach läßt eine Sirene einen Unfall vermuten. Die anderen Besoffenen rasen mit ihren Autos zur Unfallstelle. Währenddessen ertönt aus dem Fernseher in der Wirtsstube die Bundeshymne. Alle drei Strophen sollen abgespielt werden und der Text soll verständlich sein. Das Spiel unterscheidet sich sicherlich nicht nur in der Steiermark, sondern auch in anderen

⁴¹⁾ Franz, Kurt: *Buschenschank*. Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien

Bundesländern kaum von der alltäglichen Wirklichkeit. Die Unfallberichte im Lokalteil der Tageszeitungen sprechen eine deutliche Sprache.

VII. Da staunt der Laie und der Fachmann wundert sich Über das absurde Drama

„So paradox es auf den ersten Blick auch anmuten mag – man darf das Theater des Absurden als einen Versuch ansehen, die hinter der wissenschaftlichen Geisteshaltung verborgenen metaphysischen Erfahrungen lebendig zu vermitteln, sie gleichzeitig zu ergänzen und in eine umfassendere Vision der Welt und ihrer Rätselhaftigkeit einzufügen.“

Martin Esslin:
Das Theater des Absurden, S. 330

Das Theater des Absurden entstand aus der Unzufriedenheit mit der Tatsache, daß das Theater nur in eingeschränktem Maße als Ausdrucksmittel für menschliche Grunderlebnisse fungierte. Diese Funktion sollte als primäre erscheinen und nicht länger dem Erzählen einer Geschichte oder der Diskussion von Ideen untergeordnet werden. Das absurde Theater sollte der Welt nicht eine weitere Botschaft übermitteln und maßte sich nicht an, die Gesellschaft zu verändern: „Das Sein des Menschen bestimmt das Sein der Gesellschaft, nicht umgekehrt.“¹⁾

Für die Verfechter des absurden Theaters sollte das Theater nicht als Forum für kämpferische Aktionen dienen, sondern ein Ort sein, an dem das Leiden an der Existenz gezeigt wird. Das Lebensgefühl eines Menschen werde weniger von Vor- und Nachteilen des einen oder anderen politischen Systems bestimmt, als von der Sehnsucht nach dem Absoluten und der Angst vor dem Tod. Die Themen der absurden Dramen sind Seelenzustände, die Welt des Traumes, das unlösbare Rätsel der Existenz. Sprache wurde weniger als Kommunikationsmittel geschätzt, eher als Träger von Rhythmus und Klang. Die intensive Beschäftigung mit psychischen Vorgängen wirft Zweifel auf, ob ein Individuum von sich zu Recht als „Ich“ sprechen kann. Der Begriff der menschlichen

¹⁾ Ionesco, Eugène: Argumente und Argumente. Neuwied und Berlin 1962, S. 86

Persönlichkeit erscheint als Arbeitshypothese, die einem permanenten Wandel unterliegt: „Im Fließen der Zeit offenbart sich uns das Grundproblem der Existenz, die Frage nach dem Wesen des Ich. Da es dem ständigen Wechsel der Zeit unterworfen ist, gerät das Ich selbst in fluktuierende Bewegung und entzieht sich deshalb stets unserem Zugriff.“²⁾

Das Theater des Absurden ist der Versuch, die nicht mitteilbare Realität darzustellen. Die Einheiten von Person, Ort und Zeit spielen dabei keinerlei Rolle. Wie könnte eine Identität, ein Charakter eines Menschen dargestellt werden, wenn die menschliche Persönlichkeit vom Vergehen der Zeit permanent zerstört und neu gebildet wird? Die Dramatiker des Absurden fanden es unzumutbar, Handlungen mit klar definierten Lösungen am Ende zu erfinden und verachteten dafür die Realisten. In der Nachkriegszeit, in der das absurde Theater entstand, fiel es nicht gerade leicht, in der Welt einen Sinn zu sehen. Folglich gingen auch die Dramatiker nicht mehr von einer außer Streit stehenden Bestimmung des Menschen, von einem allgemein verbindlichen Wertkodex aus, und dadurch waren sie nicht mehr in der Lage, menschliches Verhalten aus der Perspektive von Schuld und Sühne zu beurteilen. Jeder ist zu Leben und Tod in Einsamkeit verurteilt, und wenn die Zeit auch menschliche Persönlichkeit verändert, so verändert sie doch nicht dieses fundamentale Seinsgefühl der Untröstlichkeit.

Da alle Handlungsabläufe fehlen, ist der Mensch einer statischen Situation ausgeliefert und versinkt immer tiefer in seinen Träumen und Ängsten, die den katastrophalen Zustand der Welt widerspiegeln und keinen Raum für Hoffnung lassen. Ein absurdes Theaterstück ist eine lose Folge von Bewußtseinszuständen oder Situationen, die sich steigern und verdichten und schließlich unentwirrbar verknüpfen. Den resignativen Aspekt des absurden Theaters betonte Wolfgang Hildesheimer in seiner Erlanger Rede über das absurde Theater: „Der absurde Dramatiker vertritt die Ansicht, daß ...das Theater noch keinen Menschen geläutert und keinen Zustand verbessert hat, und sein Werk zieht – je nach Veranlagung seines Autors – bittere oder komische Konsequenz aus dieser Tatsache.“³⁾

²⁾ Esslin, Martin: Das Theater des Absurden.

Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek 1965, S. 36

³⁾ Hildesheimer, Wolfgang: Erlanger Rede über das absurde Theater. zitiert nach Hinck, Walter: Das moderne Drama in Deutschland. Vandenhoeck & Ruprecht Göttingen 1973, S. 169

Im Grunde bildet das absurde Drama die Welt genauso realistisch ab wie der Naturalismus. Nach zwei Weltkriegen sehen wir auf der Bühne nicht mehr die Häßlichkeit der äußeren Welt, sondern die Wirkungen dieser Zerstörungen im Inneren. In den Fünfziger- und Sechzigerjahren war Paris das Zentrum der absurden Dramatik:

Eugène Ionesco, 1909 in Rumänien geboren, lebte seit 1938 in Paris. (*Die kahle Sängerin. Die Unterrichtsstunde. Der neue Mieter*).

Fernando Arrabal, 1932 in Spanisch-Marokko geboren, ging wegen Konflikten mit der Zensur des Franco-Regimes 1955 nach Paris. (*Picknick im Felde*)

Jean Tardieu, 1903 in Saint Germain de Joux geboren, arbeitete als Produzent beim französischen Rundfunk. (*Die Sonate und die drei Herren. Das Möbel. Der Schalter*)

Zu den bedeutendsten Autoren dieser Zeit zählen auch Michel de Ghelderode, 1898 im flämischen Belgien geboren (*Die Ballade vom großen Makabren. Wind in den Zweigen des Sassafras. Der unbekannte General*), sowie Jacques Audiberti, geboren 1899 in Antibes. (*Das schwarze Fest*).

In Wien gründete Manfred Mautner-Markhof im Jahr 1956 das Institut zur Förderung der Künste, eine Vereinigung privater und staatlicher Firmen. Mit Beteiligung des Unterrichtsministeriums wurde für Herbert Wochinz am Fleischmarkt ein Theater eingerichtet (heutige „Kammeroper“), in dem er das Wiener Publikum mit damals aktuellen Pariser Avantgardisten wie Eugène Ionesco, Samuel Beckett und Jean Genet bekannt zu machen versuchte. Die Theaterkritik reagierte mit Hohn und Spott, und schon nach drei Monaten mußte das Theater wegen Besuchermangels geschlossen werden.

Der Österreicher Wolfgang Bauer schrieb Anfang der 60er-Jahre absurde Kurz- und Kürzestdramen: *Der Schweinetransport* (1961), *Maler und Farbe* (1961), *Batyscaphe 17-26 oder die Hölle ist oben* (1961/62), *Die Menschenfresser* (1962), *Zwei Fliegen auf einem Gleis* (1962), *Totuwabotu* (1962), *Katharina Doppelkopf* (1963), *Der Tod des Herrn Ingenieur Leo Habernik aus Linz* (1965) und zahlreiche andere sogenannte Mikrodramen, in denen Eisenbahnfahrten, Kartenspiele, reichlich Schnaps trinkende Gendarmen und Lokomotivführer oder whiskysaufende Schauspieler, Kapläne oder gar Grafen dargestellt werden. Die österreichische Provinz ist den dramatis personae (wie dem Autor?) nicht einmal im Suff erträglich, und die Sehnsucht, wegzufahren und nirgendwo anzukommen, ist groß.

1980 schrieb Wolfgang Bauer das abendfüllende Stück *Woher kommen wir? Was sind wir? Wohin gehen wir?*⁴⁾ Auf der Suche nach Inspiration gerät der Poet Tristan mit seiner Freundin Babschi in ein Hotel der Kolonialzeit in Singapur. Vorbild für den Ort der Handlung ist das Raffles-Hotel (benannt nach dem Gründer Singapurs, dem Engländer Stanford Raffles), das 1887 von den armenischen Brüdern Sarkies in Singapur eröffnet worden ist. Es war das erste Hotel in Südostasien mit eigener Elektrizitätsversorgung, Telefon und elektrischen Deckenventilatoren. Zu seinen berühmten Gästen zählten u.a. Rudyard Kipling (*Das Dschungelbuch*), W. Somerset Maugham (*Auf Messers Schneide. Der bunte Schleier*), Charles Chaplin, Liz Taylor, Robert Kennedy und Alfred Hitchcock. Von März 1989 bis Juli 1991 ließen zwei Banken das Raffles um mehr als eine Milliarde Schilling im Stil der 20er- und 30er-Jahre restaurieren, dieser Zeit entsprechend natürlich ohne Lift und Rolltreppen.⁵⁾

In Wolfgang Bauers Hotel gibt es die Zeit nicht mehr. Die Suite ist eine Art Jenseits, ähnlich der Tauchkugel in Bauers *Batyscaphe 17-26 oder die Hölle ist oben* aus den Jahren 1961/62. In dem fiktiven Hotel von *Woher kommen wir? Was sind wir? Wohin gehen wir?* wohnen drei Gästepaare, nach unseren Begriffen „zugleich“, aber da es für die Gäste die Zeit nicht gibt, gibt es für sie auch kein „zugleich“, und von den sechs Personen sieht jede nur ihren Partner. Die Zeitlosigkeit treibt die Personen der Handlung – vor allem den Dichter Tristan – nach innen, in sich selbst hinein. Dieser Zustand ist keineswegs nur angenehm; er ist vom Gefühl der Verlassenheit begleitet. Tristan denkt darüber nach, daß ein Mensch nie weiß, wer er eigentlich ist, und schon gar nicht weiß, wer Gott ist. Er fühlt sich in einem geisterhaften Zustand: „ein naiver Mensch würde sich so vielleicht das Jenseits vorstellen...“⁶⁾

Nach der Meinung des Dichters Tristan steckten in jedem Menschen mehrere Persönlichkeiten, aber vielleicht zu wenige. Diese Grübeleien bereiten dem Dichter Qual. Er schreibt den Titel seines nächsten Werkes:

⁴⁾ Bauer, Wolfgang: *Woher kommen wir? Was sind wir? Wohin gehen wir?*

Thomas Sessler-Verlag, Wien und München 1981 (Geschrieben hat Bauer das Stück bereits 1980, den Titel übernahm er von einem Gemälde Paul Gauguins.)

⁵⁾ Reservieren Sie rechtzeitig: Raffles-Hotel, 11 Beach Road, Singapore 0617

Tel. ++65 / 339 83 77. Das billigste Zimmer kostet umgerechnet öS 4.500.-, die teuerste Suite öS 45.000.- pro Nacht. (Stand vom Juli 1991)

⁶⁾ Bauer, Wolfgang: *Woher kommen wir? Was sind wir? Wohin gehen wir?*

Thomas Sessler-Verlag, Wien und München 1981

*Die Reise der Moleküle*⁷⁾. Moleküle sind kleinste selbständige Einheiten. Hier werden sie menschlichen Individuen gleichgesetzt. „Im Titel ist dann schon alles gespeichert“, behauptet Tristan. Darauf antworten alle Anwesenden leise: „Wie in mir.“⁸⁾ Tristans Muse Isabella versucht, sich mit einem Messer zu töten, aber sie ist unverwundbar wie die Toten in Wolfgang Bauers frühem Einakter *Batyscaphe 17-26 oder die Hölle ist oben*. Bauer ist eben darauf versessen, das Totenreich darzustellen. In *Totu-wa-botu* (1962) ist das Totenreich ein Eislaufplatz.

Regieanweisungen Bauers sind häufig nur von solchen Schauspielern getreu auszuführen, die nicht ausschließlich für die Bühne talentiert, sondern auch für Metaphysisches und Okkultes überdurchschnittlich begabt sind. Als Beispiel diene eine Regieanweisung auf Seite 33: „Mildred geht ans Fenster, kotzt die Sonne aus.“

Dem Darsteller des Teddy wird hingegen ein hohes Maß an Körperbeherrschung abverlangt und ab Seite 37 lautes Furzen vorgeschrieben. Hier stellt sich natürlich die Frage, ob Bauers Dramen insgesamt ernster zu nehmen sind als isoliert betrachtete Regieanweisungen; ob die Stücke aus den dunkelsten Abgründen der genialen Poetenseele aufsteigen zu immer noch chthonisch obskurer Orakelhaftigkeit, der sehr verschlüsselte Weisheit innewohnt, oder ob diese dramatischen Ergüsse nicht lediglich Humbug sind, Wort gewordenes Delirium tremens, haarsträubende Sentimentalität, mit der gehörigen Portion Präpotenz vorgetragen als das Rätsel des Lebens, das der abonnierte Zuschauer in seiner kleinbürgerlichen Borniertheit sowieso nie erahnt.

Wolfgang Bauer ist ein dramatischer Alchimist, der sich das hohe Ziel gesteckt hat, aus dramatischer Scheiße Gold zu machen, und sich dabei an den eigenen lyrischen Künsten aufgeilt. Wenn das Ziel auch nicht immer erreicht wird, gelingt es Bauer doch meist vortrefflich, Pathos zu erzeugen, das Genuß bereitet. Es gelingt dem Autor, der aus dem Grazer „Forum Stadtpark“ hervorgegangen ist, auch, bei einem Teil des Publikums Entrüstung hervorzurufen. Alle seine Stücke sind impulsiv, voller Aggressivität und keineswegs dazu geschrieben, dem Publikum Gedankenanstöße zu geben oder gar Lösungsmöglichkeiten anzubieten, wie es diese keineswegs glückliche Welt rasch ändern könnte.

„Der Welt eine Botschaft zu überbringen, ihren Lauf zu lenken oder sie retten zu wollen – das ist die Angelegenheit von Religionsstiftern, Moralisten oder Politikern. Ein

⁷⁾ ebenda S. 28

⁸⁾ ebenda S. 28

Dramatiker schreibt nur Stücke, in denen er zwar ein Zeugnis ablegen, nicht aber eine Botschaft verkünden kann. Ein Kunstwerk, das ideologisch wäre und sonst gar nichts, wäre überflüssig. Es wäre von minderem Wert als die Doktrin, die es veranschaulichen will und die schon einen angemessenen Ausdruck in ihrer eigenen Sprache, in der Sprache diskursiver Beweisführung, gefunden hat. Ein ideologisches Stück kann nichts Besseres sein als die Vulgarisierung einer Ideologie.“⁹⁾

Wer in der Welt keinen Sinn sieht, wird in seinen Dramen nicht von der Voraussetzung ausgehen, man könne auf der Bühne letzte Werte oder feste Regeln für menschliches Verhalten verkünden. Aber da Wolfgang Bauer sich mit den fundamentalen existentiellen Problemen wie Leben und Tod, Liebe und Vereinsamung beschäftigt, erinnert er an das, was ein Individuum entdeckt, wenn es sich in seine Phantasien, in seine Träume und Alpträume versenkt. Die für das absurde Drama charakteristische Zeitlosigkeit wird in *Woher kommen wir? Was sind wir? Wohin gehen wir?* thematisiert:

„Tristan: Ich habe noch nie eine Reise unternommen, bei der die Zeit nicht vorhanden war. Hier fehlt sie völlig.

Isabella: Findest du das qualvoll?

Tristan: Die Zeitlosigkeit treibt mich... treibt mich in mich.“¹⁰⁾

Schauplatz der „Handlung“ des Dramas ist die Innenwelt des Helden, der sein Hotelzimmer nicht verläßt. Die Zeit ist diejenige Macht, die alles Seiende der Vergänglichkeit unterwirft und dadurch mit dem gefürchteten Tod verbündet ist. Den Kampf gegen den Tod führt Tristan mit den Waffen der Liebe und der Kunst. Seine Kunst besteht darin, seine Erlebnisse festzuhalten, und Liebe hört mit der Zeit auf. Die Kunstanstrengung wird zum Festhalteversuch:

„(Es wird ein wenig heller, Tristan steht auf, notiert am Schreibtisch.)

Isabella: Du willst immer alles festhalten.

Tristan: Ich kann nicht anders. Ich muß. Ich muß schwarz auf weiß sehen, daß ich dich lieben werde.“¹¹⁾

Das Dichten verleiht demjenigen, der es betreibt, einen besonderen erotischen Reiz. Es stattet ihn mit der Macht aus, der er angesichts seiner Ohnmacht vor dem Tode dringendst bedarf. Indem der Dichter festhält, was er erleidet, verklärt er auch seinen vergeblichen Kampf gegen die Zeit:

⁹⁾ Ionesco, Eugène: Argumente und Argumente. Neuwied und Berlin 1962, S. 85

¹⁰⁾ Bauer, Wolfgang: *Woher kommen wir? Was sind wir? Wohin gehen wir?*
Thomas Sessler-Verlag, Wien und München 1981, S. 22

¹¹⁾ ebenda S. 21

„Gauguin: Wer mit der Zeit arbeitet, ist ein Verräter und wird hingerichtet.
 Van Gogh: Tatsächlich ...sie stellen hier die Zeit an die Wand ...die ist schöner als deine
 Nutte, Paul! Sie durchsieben die Zeit, schau!
 (Auch Gauguin geht ans Fenster. Die anderen nehmen Tabletten, lösen sie in Wasser auf,
 machen sich Umschläge, legen Mist auf.)
 Gauguin: Glaubst du, daß diese Zeithinrichtung *jetzt* geschieht?“¹²⁾

Eng verbunden mit der Frage nach dem Diesseits, nach der eigenen ungeklärten und dem ständigen Wandel unterworfenen Identität, ist die Frage nach dem Jenseits:

„Tristan, Isabella, Teddy und Mildred (plötzlich zugleich und nebenbei essend):
 Hauptsache ich bin aus Fleisch und Blut... und nicht aus Holz, wie diese Palmen da
 draußen... (Pause) oder gar aus Gummi (tosendes Gelächter)... (dann sehr ernst)... woraus
 wohl der Liebe Gott bestehen mag? (Stille, Pause)“¹³⁾ „Alle: Ich weiß... ich weiß nicht
 einmal, was ich bin, wie soll ich dann wissen, woher wir kommen... oder wohin wir
 gehen...“¹⁴⁾

Ob die Zeit stillsteht oder vergeht, sie läßt Melancholie entstehen. Der Melancholie entkommt man nur durch Posen, durch Selbststilisierung zum Genie. Der Künstler als Möchtegern-Gott.

„Van Gogh: Wie willst du den Gott haben, Paul?
 Gauguin: Orange... fett... betrunken... von diabolischer Heiterkeit... etwas autoritär...
 Van Gogh: Gelb?
 Gauguin (schreit): Mal einfach dich!“¹⁵⁾

Aber zum Schluß erscheint der richtige Liebe Gott, und der läßt nicht mit sich spaßen, sondern schickt die Bewohner des Hotelzimmers hinaus ins feindliche Singapur, wo sie als Babies zur Welt kommen. Vergeblich suchen die Menschen, sich mit ihren schwachen Kräften dagegen aufzulehnen: Alle: Ich bin nicht ich ...mich kann man nicht in die Stadt schicken ...ich bin gar nicht ...ich will nicht sein ...ich möchte bitte hierbleiben ...ich mag nicht hinaus...“¹⁶⁾

Die Personen der Handlung werden gegen ihren Willen wieder geboren. Wolfgang Bauer schreibt Seelenzustandsdramen, poetisch bis genialisch überhöhte Stimmungskunst. Seine Figuren verweigern sich der Welt durch fortgesetzte Innenschau, auf der Flucht vor Langeweile und lebenslänglichem Fremdsein. Hin- und hergerissen zwischen Depression

¹²⁾ ebenda S. 49

¹³⁾ ebenda S. 26

¹⁴⁾ ebenda S. 36

¹⁵⁾ ebenda S. 54

¹⁶⁾ ebenda S. 57

und Aggression haschen sie nach höchster Intensität des Gefühls und ernten doch nur Wehmut und Schmerz.

Im Jahre 1982 schrieb Wolfgang Bauer *Ein fröhlicher Morgen beim Friseur*, ein Stück, in dem der Konkurrent des Theaters und der Wirklichkeit, die Kinowelt, ad absurdum geführt wird. Ort des Geschehens ist ein Friseurladen. Dies unterstreicht die Bedeutung der Maskenbildner, die den Schauspielern das wahre Gesicht abschminken und Illusionen zaubern. Der Frisierstuhl ist gleichzeitig ein Düsenjet, entsprechend der Häufigkeit der im Film gezeigten Transportmittel im Rahmen der branchenüblichen Glorifizierung von Technik und Männlichkeitswahn. Gewohnt, daß der Film den Konsum harter Getränke als Zeichen von Potenz und Wohlstand anpreist, verspricht der Friseur seinen Kunden, daß ihnen die Angestellte eine „Bloody Mary“ mixen werde. Dem Wunsch eines Mannes nach einem „Bierchen“¹⁷⁾ kann allerdings nicht entsprochen werden, da es sich dabei um ein zu ordinäres Getränk handle.

Drehbuchautor Dagobert tritt mit Glatzkopf auf, nach dem Mythos von Samson und Delilah ein Zeichen der Kraftlosigkeit, hier: der geistigen. „Film“ wird assoziativ mit „Streifen“ gleichgesetzt. Daraus ergibt sich, daß Dagobert einen gestreiften Pyjama trägt. Der Charakterisierung des Autor widmet Bauer – selbst Autor – besondere Aufmerksamkeit: Freimütig gesteht Dagobert seine Dummheit, mit der er viel Geld verdient. Zu Beginn des Dramas spielt Bauer mit der Verletzung klerikaler Tabus. In Alains Frisiersalon wird ein Mann skalpiert, auf Anweisung seiner Frau wird sein Kopf zubetoniert und darauf eine Kapelle aus Backsteinchen errichtet. Die Friseuse Luzi, deren Name an Luzifer erinnert, tritt als Nonne verkleidet auf, kniet zum Gebet nieder, und als in der Mini-Kapelle die Orgel ertönt, muß sie den Boden aufwischen, weil sie schon kniet. Sie zieht sich aus und verwendet ihre Ordenstracht als Putzfetzen.

Wie in den zahlreichen Kurz- und Kürzestdramen aus den Sechzigerjahren, die bei Bauer meist in einem Eisenbahnwaggon spielen, tritt auch in *Ein fröhlicher Morgen beim Friseur* ein Schaffner auf – obwohl das Stück mit der Eisenbahn nichts zu tun hat – und behauptet, sich seinen Kopf so heiß zu waschen, daß er als Birnenkompott in den Speisewagen käme. Der Schaffner, eine von Amts wegen mit Uniform inklusive Dienstkappe gekleidete staatlich legitimierte Autoritätsperson mit vermeintlich geringem Bildungsstand, verliert dadurch weiterhin an Ansehen.

¹⁷⁾ Bauer, Wolfgang: *Ein fröhlicher Morgen beim Friseur*. Thomas Sessler-Verlag Wien und München 1982, S. 3

Die Figuren der Nonne als Putzfrau in Unterwäsche, des Schaffners als Birnenkompott im Speisewagen und des Säufers Dagobert an der Bar geben Aufschluß über Bauers Verhältnis zu Kirche, Staat und Alkohol. Während der Dramatiker den ersten beiden Institutionen eher reserviert gegenübersteht, gilt der dritten seine ganze Liebe: „Dagobert: Du hast recht... ich saufe einfach stumpfsinnig vor mich hin... das ist der schönste Sinn des Lebens...“¹⁸⁾

Wo getrunken wird, wird auch philosophiert. Der Schauspieler Alain Delon, Stammgast in Alains Friseurladen, kann nicht nur gut schießen, sondern auch gut denken. „Jeder Künstler macht Fehler... die Kunst selbst ist schon ein Fehler der Natur, sagte neulich Martin Heidegger zu mir... das stimmt...“¹⁹⁾ Wortwitz spielt in dem Drama eine große Rolle. Sprichworte werden abgewandelt: Statt des gebräuchlichen „Hochmut kommt vor dem Fall“ heißt es auf S. 23: „Hochbau kommt vor dem Fall.“ Oil muß im Flugzeug in die Toilette geschüttet werden. Die Telefonmuschel wird zum Muschitelephon, das Astrid unter ihrem Kleid hervorzieht. Der Drehbuchautor Dagobert wird „Drehwurm“ genannt. Wie im Traum oder wie im Suff gibt eine Assoziation die nächste:

„Condor (zu Dagobert): Schreiben Sie! Luzi, geben Sie unserem Drehwurm Papier und Bleistift!

Luzi: Ich gebe ihm den Lippenstift ...schließlich sollen die geschriebenen Worte ja auch gesprochen werden... sie müssen leicht über die Lippen gehen... daher werden Drehbücher immer mit Lippenstift geschrieben.

Dagobert: Lippenstift macht mich nervös... erregt mich so...

Condor: Soll auch so sein, Dagobert... Monsieur Delon liebt erregende Dialoge...

Dagobert: Ich schwitze vor Dummheit...

Condor: Richtig so... dann wird unser Film ein Kassenschlager!“²⁰⁾

Neben teilweise expliziter Kritik an der Filmindustrie und ihren aufwendigen Produkten von geringer Intellektualität tauchen auch in diesem Drama Motive auf, die aus früheren Stücken bekannt sind. Ein Neger warnt vor Menschenfressern auf Fidschi.²¹⁾ Von Menschenfressern handelt auch Bauers 1962 entstandenes dramatisches Drama *Die Menschenfresser*. In einem Eisenbahncoupé erster Klasse reisen Kannibalen zur Abrüstungskonferenz nach Genf. Zwischen St. Veit an der Glan und Velden am See verspeisen sie einen dickleibigen Mitreisenden,

¹⁸⁾ ebenda S. 11

¹⁹⁾ ebenda S. 22

²⁰⁾ ebenda S. 39

²¹⁾ ebenda S. 41

wahrscheinlich einen Österreicher. Das Eisenbahn-Motiv finden wir ebenfalls in den Dramen:

- *Der Schweinetransport* (1961). Hier ist der Ort des Geschehens nicht das Coupé eines Personenzuges, sondern ein Viehwaggon.
- *Zwei Fliegen auf einem Gleis* (1962). „Uralt. Schäbig.“²²⁾
- *Die Menschenfresser* (1962) „1. Klasse“²²⁾
- *Katharina Doppelkopf* (1981) „Links dritte Klasse, rechts vornehm, mindestens erste.“²²⁾

In den Dramen, in denen Wolfgang Bauer den Ort der Handlung nicht in die Eisenbahn verlegt, ist von der Eisenbahn die Rede. In *Das kurze Leben der Schneewolken* denkt Balduin: „wir müssen wie auf Gleisen in den Tod gleiten...“²³⁾ und in *Ein fröhlicher Morgen beim Friseur* sagt Alain Delon, dem gutgelaunten Stück entsprechend weniger todessehnsüchtig, in Erinnerung an die österreichische Nachkriegszeit: „ich spiele eines der armen Kinder, die dann mit der Eisenbahn nach Wien fahren...“²⁴⁾

Die Bedeutung des Schaffners in der Eisenbahn wird jeden Tag aufs neue unter Beweis gestellt. Daß in *Ein fröhlicher Morgen beim Friseur* auch in einem Friseurladen ein Schaffner auftritt und die Fahrkarten verlangt, ganz wie er es gewöhnt ist, erstaunt. Mag sein, daß sich der Autor der Fragwürdigkeit dieses Kunstgriffes durchaus bewußt ist, wenn er Luzi fragen läßt: „Wozu braucht man in einem Frisiersalon einen Fahrschein?“²⁵⁾ Mit der Figur des Produzenten James Condor zitiert Bauer den Prototyp eines alten Haudegens, der mit allen Stars gedreht und gesoffen hat. Er hat die ökonomische Macht über den gesamten riesigen Mitarbeiterstab, den er hektisch zu großer Eile antreibt: „Film ist Hektik. Ich fordere eiserne Disziplin.“²⁶⁾ Dem Konsumenten gaukelt das Kino hemmungslos Illusionen vor, ohne sich im geringsten um die Wirklichkeit zu kümmern. Die Aufgabe des Films besteht gerade darin, von dieser Wirklichkeit abzulenken durch die Wahl exotischer Drehorte und durch Verführung zur Identifikation mit omnipotenten Kinohelden, die dank ihrer Maschinenpistolen jedes Problem lösen. Wie stark das Interesse des Publikums an gewalttätiger „action“ ist, zeigen die Summen, die die

²²⁾ Aus den jeweiligen Dekorationsanweisungen des Autors

²³⁾ Bauer, Wolfgang: *Das kurze Leben der Schneewolken*. Thomas Sessler-Verlag Wien und München 1982, S. 18

²⁴⁾ Bauer, Wolfgang: *Ein fröhlicher Morgen beim Friseur*. Thomas Sessler-Verlag Wien und München 1982, S. 19

²⁵⁾ ebenda S. 9

²⁶⁾ ebenda S. 27

Filmindustrie dafür auszugeben bereit ist. Für Herstellung, Werbung und Vertrieb von James Camerons *Terminator 2* mit dem steirischen Athleten Arnold Schwarzenegger als Titelfigur standen 100 Millionen Dollar zur Verfügung²⁷⁾, das entspricht 1,3 Milliarden (!) Schilling, einer Summe, die die Vorstellungskraft vieler Menschen übersteigt und die jeden Theaterdirektor in die Lage versetzen würde, statt eines eisernen Vorhangs einen goldenen zu kaufen. Man könnte mit diesem Geld auch sehr, sehr viele hungrige Mäuler stopfen. Über den Wirklichkeitsgehalt von Spielfilmen legt Wolfgang Bauer seinem Cäpt'n Condor die treffenden Worte in den Mund: „Wir sind nicht beim Leben, wir sind beim Film!“²⁸⁾

Der gescheiterte Selbstmordversuch des Schaffners ist in diesem Drama der einzige Einbruch des Depressiven, das Bauers übrige Theaterstücke beherrscht. Das Motiv des gescheiterten Selbstmordversuchs finden wir auch in *Batyscaphe 17-26 oder die Hölle ist oben*, wo ein bereits toter Mörder vergeblich versucht, sich umzubringen.²⁹⁾ *Ein fröhlicher Morgen beim Friseur* weist nicht auf die politisch-ideologische Indoktrination durch action-Filme hin, sondern begnügt sich mit meist sehr lustigen Hinweisen auf deren angebliche Dummheit. Gegen Ende des Dramas fallen die Figuren in der Baby-Sprache. Drehwurmautor Dagobert wird vielleicht Dramatiker werden: „zwar habe ich es nicht notwendig, aber aus reiner Langeweile werde ich etwas schreiben... ich werde vielleicht ein gescheites Theaterstück schreiben, daß sich die Leute alle in die Hosen scheißen... und wieder Chaos und Ungenauigkeit in der Kunst herrschen...“³⁰⁾

Bauers Widerstand gegen die Gesellschaft ist Widerstand gegen Ordnung, Genauigkeit und Logik. Er verherrlicht die suggestive Kraft fiebriger Bilder (seiner Albträume) und legt der Phantasie die Zügel auf den Rücken.

Chaos und Ungenauigkeit herrschen auch in Hans Gigachers *Kleines Leben*, einem Zyklus grotesker Miniaturen und Minifarcen für zwei Damen und Herren fortgeschritteneren Alters. Der Zyklus soll fünf bis sieben Stücke umfassen, von denen zum Zeitpunkt meiner Einsichtnahme

²⁷⁾ siehe Horwath, Alexander: H.O.L.L.Y.W.O.O.D., INC. in der Tageszeitung „Der Standard“ vom 20. September 1991, Album S. 6

²⁸⁾ ebenda S. 29

²⁹⁾ Bauer, Wolfgang: *Batyscaphe 17-26 oder die Hölle ist oben*. Thomas Sessler-Verlag Wien und München 1961/62, S. 29

³⁰⁾ Bauer, Wolfgang: *Ein fröhlicher Morgen beim Friseur*. Thomas Sessler-Verlag Wien und München 1982, S. 57

in das Manuskript drei Stücke ausgearbeitet waren: *Land*, *Kopfsteinpflaster* und *Gaukler*.³¹⁾

In *Land* treten drei Personen auf: Herr Land, eine Klosettfrau, ein Mann mit Hund. Schauplatz der Handlung ist der Eingang zu einer öffentlichen Toilettenanlage. Herr Land philosophiert kurz mit der Klofrau und dem Mann mit dem Hund und erschießt sich schon auf der vierten Seite.

In *Kopfsteinpflaster* treten Er und Sie auf, beide in Reisekleidung und mit Koffern, auf dem Weg zum Bahnhof. Der Mann ist von Beruf Straßenkehrer und erzählt seiner Frau so lange vom Kopfsteinpflaster, bis beide den Zug versäumen – nach drei Seiten.

In *Gaukler* geht es ebenfalls um zwei Personen: Den ehemaligen Friseur Bernhard, nunmehr Statist am Theater, und Franco, einen einarmigen Banditen, ehemals Fernmeldemonteur. Bernhard, der auf der Bühne eine Espe mimt, hat die Adresse des Stars unter den Schauspielern herausbekommen und bricht mit Franco in dessen Wohnung ein. Statt Geld finden die beiden nur seidene Unterwäsche, aber erst nach acht Seiten.

Schadenfreude ist ein althergebrachtes Mittel zum Zweck, die Zuseher zum Lachen zu bringen. Hans Gigacher macht davon Gebrauch. Wie in *Kopfsteinpflaster* erreichen auch die Figuren in *Gaukler* nicht das, was sie suchen. Die einen nicht den Zug (*Kopfsteinpflaster*), die anderen nicht Geld und Pretiosen (*Gaukler*). Die Situationskomik ist eher matt: In *Gaukler* blättert Bernhard im Photoalbum des Stars und verliert darüber das Ziel seines Einbruchs aus den Augen; da beschließen die Einbrecher plötzlich, im Obdachlosenheim um Unterkunft zu bitten, und ziehen unverrichteter Dinge wieder ab. Die Tätigkeit der Figur Bernhard als Statist nützt der Autor als Gelegenheit zu Zitaten aus dem *Sommernachts Traum*. Shakespeare müßte man sein!

Ebenfalls nur zum Teil ausgearbeitet war ein Drama von Egyd Gstättnert mit dem Arbeitstitel *Der König*.³²⁾ Zum Zeitpunkt meiner Einsichtnahme in das Manuskript existierten die ersten beiden Szenen, welche Sinnlosigkeit, Langeweile, Leere und ewiges Warten vermitteln, also die „klassischen“

³¹⁾ Gigacher, Hans: Kleines Leben.

Mit Schreibmaschine geschriebenes Manuskript, 1983 eingereicht beim Bundesministerium für Unterricht und Kunst als Ansuchen um ein Stipendium für dramatische Autoren

³²⁾ Gstättnert, Egyd: Der König.

Mit Schreibmaschine geschriebenes Manuskript, 1983 eingereicht beim Bundesministerium für Unterricht und Kunst als Ansuchen um ein Stipendium für dramatische Autoren

Situationen, die die Absurdität unserer Existenz aufzeigen sollen. Vor allem in der ersten der beiden ausgearbeiteten Szenen entwickelt Egid Gsättner beachtliche Phantasie; in der zweiten Szene besteht die Gefahr, daß sich die dargestellte quälende Langeweile von den dramatis personae auf die Zuseher überträgt.

Die erste Szene zeigt ein Gespräch des Ehepaars Boris und Charlotte, das jedoch nicht als Dialog zu bezeichnen ist, da die beiden aneinander vorbeireden. Nur selten berühren sich die Gesprächsthemen, nur selten hört einer dem anderen zu. Meist werden eigene Gedanken und Empfindungen ausgesprochen, die in keiner Verbindung zu dem Gesprächspartner stehen. Es scheint, als säßen die Sprecher samt ihren Worten in Glashäusern, die sie vom Rest der Welt abtrennten. Charlotte ist erfüllt vom Wunsch, sich etwas wünschen zu können; Boris hingegen sehnt sich danach, sich nichts mehr wünschen zu müssen. In diesem Spannungsfeld zwischen Sehnsucht und Überdruß entdeckt das Ehepaar das Gefühl der Sinnlosigkeit und Leere als seine einzige Gemeinsamkeit. Charlotte und Boris warten. Charlotte wartet auf einen schönen Tag, Boris auf das Versiegen seines Überlebenstriebes. Gelegentlich unterbricht er die Langeweile mit Nörgeleien.

In der zweiten Szene entlädt sich ein Gewitter. Boris und Charlotte sprechen über das Gewitter und schlachten diesen unerwarteten Gesprächsstoff weidlich aus, bis er nichts mehr hergibt. Da hält ein Biologe einen unmotivierten Einführungsvortrag in die Biologie.

Kurt Franz berührt mit seinem Drama in drei Akten *Erfüllung*³³⁾ das Thema der gesellschaftlich genormten Unterscheidung von geistig gesunden und geistig Kranken. Kurt Franz ist bemüht, diese Wertung auf den verrückten Kopf zu stellen, indem er zu zeigen versucht, daß geistig Kranke in ihrem Wahn Erfüllung finden, sogenannte Gesunde jedoch unerfüllt bleiben.

Im ersten Akt sitzen zwei alte Herren, ein Kommerzialrat und ein ehemaliger Botschafter, im Garten einer Privatklinik und sprechen, sprechen, sprechen. Über die Krankenschwester, über Karls Frau, über ein Casino. Kindlichkeit ist Trumpf: Die Krankenschwester nennt die beiden alten Herren „ihre Buben“, die „Buben“ spielen Jagd und treffen mit ihrem Stoppelgewehr natürlich den Anstaltsleiter.

Im zweiten Akt pflücken die alten Männer als Kinder gekleidet imaginäre Blumen auf einer imaginären Wiese. Außer dem Pflücken der

³³⁾ Franz, Kurt: *Erfüllung*. Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien 1980

imaginären Blumen gibt es im zweiten Akt keine Handlung, aber viel Text. Gesprochen wird über die Erstkommunion, über Margueriten, über Karls Mutter und nicht zuletzt über Politik. Gelegentlich entpuppt sich seine Exzellenz der ehemalige Botschafter als Sprachrohr des Autors:

„Das gute Gewissen des Politikers ist die Ungeheuerlichkeit, die in ihm steckt und die er auch bereit ist, im Notfall zu vertreten, auch wenn er es ursprünglich gar nicht wollte. Der Politiker, der sich lange hält, wird zwangsläufig immer mehr zum Ungeheuer, auch wenn er selbst glaubt, der beste Mensch zu sein.“³⁴⁾

Nach diesen pessimistischen Anmerkungen zur Politik treiben die beiden alten Männer wieder Schabernack. Einer setzt dem Professor eine Kröte in den Medikamentenschrank und schwärmt von einem Spielzeugroulette. Im dritten Akt werden neue Personen eingeführt. Karls Frau Christine Josefine will Karl aus der Anstalt herausholen, doch der Professor hält ihn noch nicht für geheilt. Der Professor leidet sehr unter der Kröte im Medikamentenschrank. Völlig unvermittelt erscheint auf der Bühne ein Casino, um die *Erfüllung* von Karls Wunschtraum zu symbolisieren (und die Kosten für das Bühnenbild in die Höhe schnellen zu lassen.) Sodann erscheinen doch tatsächlich Figuren aus anderen Stücken von Kurt Franz zum Finale auf der Bühne, obwohl sie in *Erfüllung* gar nicht vorkamen: Hannerl in Mopedkluft aus *Monte Carlo*³⁵⁾ — bei diesem Drama verweist schon der Titel auf die Rouletteleidenschaft des Autors — und Christine aus *Von Sonntag zu Sonntag*³⁶⁾. Es wird angedeutet, daß Karl seiner Frau den Laufpaß gibt, um mit der jüngeren Hannerl davonzubrausen. Karl wird unsichtbar, damit er sich einen langgehegten Wunsch erfüllen und der Krankenschwester auf den Hintern klopfen kann.

In diesem Propagandastück für private Luftschlösser werden drei wortreiche handlungsarme Akte um die Aussage gerankt, daß es den Kranken gut gehe, weil sie glücklich in ihrer Traumwelt lebten, und daß der Arzt kranker sei als die Kranken. Das Absurde an manchem absurden Drama ist, daß es der Autor für ein Drama hält. Geht dadurch der Traum des Autors, das Leben eines Dramatikers zu führen, in *Erfüllung*?

Im Grenzbereich zwischen absurdem und realistischem Drama bewegt sich Oskar Zemmes Einakter *Die Vorsprache*³⁷⁾. Wie schon der Titel ahnen

³⁴⁾ ebenda S. 33

³⁵⁾ Franz, Kurt: *Monte Carlo*. Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien 1980

³⁶⁾ Franz, Kurt: *Von Sonntag zu Sonntag*.

Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien 1980

³⁷⁾ Zemmes, Oskar: *Die Vorsprache*. Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien

läßt, hat dieses Drama das Theater selbst zum Thema. In Zemmes Farce bedeuten die Bretter nicht die Welt, sondern die Bühne eines durchschnittlichen Stadttheaters, eines Dreispartentheaters, in dem zum Verdruß der Schauspieler ein Bariton unentwegt probt. Im Mittelpunkt des Einakters steht das Scheitern eines Schauspielers und dessen Selbstmord auf offener Bühne. Rache am Theater also. Der Einakter kommt mit vier Personen aus.

Oskar Zemme parodiert den Alltag in der Direktion eines durchschnittlichen Stadttheaters. Der Theaterdirektor bereitet sich eben auf die Verleihung des Professorentitels durch den Bundespräsidenten vor, als er von „seinem“ Dramaturgen mit dem Spielplanentwurf für die nächste Saison belästigt wird. Der Dramaturg Meierle schlägt Stücke von Grillparzer und Nestroy vor, auch das Neueste vom Heiligen Vater. Intendant Ruhmhügl geht zwar nicht auf den Inhalt der Vorschläge ein, doch rügt er die undeutliche Aussprache und die theaterpraxisfremde Wortwahl des Dramaturgen: „Sie sprechen wie ein Germanist, wie ein Deutschprofessor.“³⁸⁾ Ein Satz, den schon Legionen von Dramaturgen in allen deutschsprachigen Theatern zu hören bekamen, tausende Male mit der immer gleichen Absicht ausgesprochen, einen Germanisten (oder gar Theaterwissenschaftler) moralisch zu vernichten. Doch nicht nur Dramaturgen haben im Theater zu leiden, auch Schauspieler:

Matzke, der talentlose Ehemann der Diva des Hauses, kommt von einer Bundesheer-Waffenübung zurück und zwingt Ruhmhügl mit Waffengewalt, sich von ihm eine Szene aus Büchners Woyzeck vorspielen zu lassen. Die Probe droht blutige Wirklichkeit zu werden. Als Matzke erfährt, daß seine Frau während seiner Waffenübungen von anderen geschwängert worden ist und eben eine Abtreibung vornehmen läßt, versucht er, Ruhmhügl zu ermorden. Doch der Intendant entgeht dem Attentat elegant, indem er Matzkes Angriff zur Stellprobe umfunktioniert und dessen keineswegs imposante Posen korrigiert: „Den Arm höher! Das Kinn mehr nach vorn!“³⁹⁾

Ruhmhügl, der dem Tod so tapfer in die leeren Augenhöhlen geschaut hat, zweifelt angesichts der überstandenen Todesangst an seiner Beamtenexistenz und befiehlt Matzke, ihn zu erschießen, weil mit der Verleihung des Professorentitels für jeden Menschen der Abstieg beginne und er, Ruhmhügl, sein Leben auf dem Höhepunkt beenden wolle. Das ist zuviel für Matzke. Woyzeck-Text rezitierend stürzt er sich in den Tod; von

³⁸⁾ ebenda S. 7

³⁹⁾ ebenda S. 43

der Galerie auf die Bühne, auf der soeben Hamlet gegeben wird. Der Intendant findet das ärgerlich: „Er schmeißt mir schon wieder die Vorstellung!“⁴⁰⁾

Die Rollen des Dramaturgen und der Sekretärin sind eher wenig ergiebig. Sie sind mit dem Hauptgeschehen zwischen Intendant und Schauspieler kaum verwoben. Die Sekretärin tritt überhaupt nur zu Beginn des Stückes auf, um das Manuskript von Ruhmhügl's Dankesrede für die Titelverleihung zu suchen. Ihre Figur wird zwar vorgestellt, tritt jedoch nicht weiter in Erscheinung; eine unbefriedigende, dramaturgisch durchaus unökonomische Lösung. In der Figur des Dramaturgen kann man bei gutem Willen eine Art Rahmen erblicken, da sie sowohl am Anfang als auch am Ende auftritt. Das Spannendste ist der Beginn des Stückes. Wenn das plakative, an Klischees orientierte Bild der beiden Hauptpersonen gezeichnet ist, stellt sich bald Langeweile ein. Alle Szenen entwerfen aufs neue dieselbe Situation, Entwicklungen finden nicht statt.

Auch Felix Mitterer, vorwiegend für seine großformatigen ländlichen Sittengemälde bekannt, unternimmt gelegentlich Ausflüge in den Bereich des Absurden. Recht lustig ist die Clown-Szene für Kinder *Wie zwei sich nicht verstehen wollen*⁴¹⁾, deren Witz darin besteht, daß zwei Gesprächspartner einander beim Wort nehmen, obwohl das Gesagte bloß als Redensart gemeint war. Die Gesprächspartner geraten einander ob der Tatsache, daß der jeweils andere geläufige Phrasen wörtlich nimmt, in die Haare.

Weiteres über Felix Mitterer finden Sie in der vorliegenden Arbeit im Kapitel VI („Die Bretter, die Österreich bedeuten. Über das politische Volksstück.“) im Kapitel IX („Bis daß der Richter euch scheidet. Über das antiillusionistische Ehedrama“), im Kapitel X („Bürger hört die Signale. Über das Drama als Hilfeschrei für sozial Schwache.“), im Kapitel XII („Glücklich ist, wer vergißt. Über das Drama der Jugend: Erziehung und Ausbildung“) sowie im folgenden Kapitel:

⁴⁰⁾ ebenda S. 63

⁴¹⁾ Mitterer, Felix: *Wie zwei sich nicht verstehen (wollen). Eine Clown-Szene für Kinder.* Erschienen im Sammelband: *Der Sprachtest und andere Kurzszenen.* Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co.

VIII. Apage Satana

Über das ländlich-religiöse Heimatdrama

„Bevor wir sterben, müssen wir leben. Und arbeiten. Und beten.“

Harald Kislinger:
Fisch verpackt, S. 52

Der bedeutendste, besser gesagt der einzige mir bekannte Vertreter des Heimatdramas, der sich diesem nicht ironisch oder vielmehr zynisch, sondern mit tiefem Ernst nähert, ist der mittlerweile weit über die Grenzen Österreichs hinaus bekannte Tiroler Felix Mitterer. Mitterer ist kein Städter, der sich so seine Gedanken über das Landleben macht. Er kennt dieses Landleben von innen: 1948 wurde Mitterer im Tiroler Ort Achenkirch geboren und von einem Landarbeiterehepaar adoptiert. Nach der Volksschule besuchte er eine Lehrerbildungsanstalt und arbeitete anschließend 11 Jahre lang beim Zoll. 1977 wagte er den riskanten Sprung zum freien Schriftsteller. Es hat sich gelohnt! Mitterer konnte Erzählungen, Kindergeschichten und Mundarttexte in Zeitungen, Zeitschriften und Anthologien veröffentlichen, der ORF sendete seine Dramen im Hörfunk und im Fernsehen (*Kein Platz für Idioten*, *Die wilde Frau*, *Stigma*).

Kein Platz für Idioten (1976) war Mitterers erster spektakulärer Erfolg. Es wurde an der Innsbrucker Volksbühne 200 mal aufgeführt und von den Fernsehanstalten ORF, SRG, NDR und RAI gesendet. Mitterers Stücke werden nach wie vor von Tiroler Volksbühnen oder vom Innsbrucker Landestheater aufgeführt, aber auch schon längst von den Wiener Theatern Die Tribüne, vom Theater in der Josefstadt und dessen Dependancen in den Kammerspielen und im Rabenhof, (siehe auch Mitterers Dramen unter Kapitel X der vorliegenden Arbeit: Das Drama als Hilfescrei für sozial Schwache), vom Wiener Volkstheater (*Kein schöner Land*, siehe Kapitel VI: Das politische Volksstück. Dort auch *Veränderungen*) und von Bühnen der Stadt München: den Kammerspielen, dem Münchner Volkstheater und dem Bayrischen Staatsschauspiel.

Heimatstücke zeichnen sich durch inhaltlichen und sprachlichen Bezug zur Heimat aus und können daher nicht ohne Sinnverlust anderswo aufgeführt werden. Man darf also sagen, daß Felix Mitterer bereits den gesamten geographischen Raum erobert hat, der für seine Stücke in Betracht kommt.

*Stigma. Eine Passion.*¹⁾ wurde 1987 vom bayrischen Heimatdichter-Pendant Franz Xaver Kroetz am Münchner Residenztheater inszeniert. Das Stück hat 17 Stationen, drei mehr, als sich für eine katholische Passion gehört, und beschreibt soziale Ungerechtigkeit am Beispiel der Tiroler Landbevölkerung um 1830. Stellenweise spürbar in der Nachfolge Ludwig Anzengrubers geht der Text jedoch weit über strengen Naturalismus hinaus, allein schon durch phantasievolle Transformation von Motiven und Charakteren, die der Bibel entnommen sind, z.B. die Heilige Familie. Auch bei Mitterer heißen Mann und Frau Joseph und Maria, sie ist vermeintlich Jungfrau und wird doch Mutter, er wird zum als Mann nicht recht ernst genommenen Sepperl. Die Charaktere sind keine kompliziert zusammengesetzten Persönlichkeiten, sondern leicht faßbare Typen. Die Dirn (Magd) Moid ist fromm und keusch, eine in die Tiroler Berge versetzte Gottesmutter. Bast, der Großknecht, ist der faustische Typ des tätigen, strebsamen Mannes: Tagsüber arbeiten und nachts wildern, voll Vertrauen in seine eigene Kraft, auch unter schwierigen Bedingungen: Ärmel aufkrempeln, zupacken, aufbauen. Der Kleinknecht Seppel ist ein gutmütiges Halb-Kind, rührend fürsorglich, gar nicht so dumm, wie alle meinen, und wird im Laufe des Dramas zu einer Art Hl. Josef. Ruepp, der einzige Sohn der Bauersleute, ist ein nichtsnutziges Wohlstandsbürschchen, der Bauer geizig und hartherzig, die Bäuerin zwar geschäftstüchtig, aber milder, mütterlich. Der Pfarrer ein Kind der Scholle, im Volk verwurzelt und mit ihm verwachsen, ein unideologischer Seelenhirte mit Verständnis für fremde und eigene Schwächen, ganz im Gegensatz zu dem ihm vorgesetzten Monsignore, dem bigotten, bürokratischen Vertreter der kirchlichen Macht. Der Professor der Medizin ist ein kalter Vertreter der Wissenschaft ohne Rücksicht auf den Menschen, voll aberwitzigen Glaubens an das, was er für bewiesen hält, und völlig blind für alles, was (noch) nicht offiziell anerkannt ist. Der Schreiber ist ein pflichtbewußter Subalterner ohne eigenes Innenleben. Die alte Dirn ein altes Weib, das nicht sterben kann, die Verkörperung des Loses der Dienstboten, ein apokalyptischer Gerechtigkeitsengel.

¹⁾ Mitterer, Felix: *Stigma. Eine Passion*.
Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien 1981

Einzelnen Personen werden auch sprachliche Charakteristika zugeordnet. Ruepp singt gerne erotische Gstanzn. Seppel weiß Gebete für die eher profanen Angelegenheiten des täglichen Lebens:

„Heiliger Sankt Veit
Weck mi zur rechten Zeit
Weck mi zur rechten Stund
Daß i nit ins Bett bronz“⁽²⁾

„Komm, Heiliger Geist
Mit a Schüssel voll Fleisch
Mit a Schüssel voll Nocken
Laß mi a dazua hocken“⁽³⁾

So wie Mitterer das Wegkreuz einsetzt, ist es weit mehr als ein architektonisches Denkmal des alpenländischen Katholizismus. Es ist ein Ort, an dem die psychische Verfassung der dramatis personae sichtbar wird an ihrer Begegnung mit dem Gekreuzigten; daran, ob sie sich bekreuzigen, warum oder warum nicht, welche Flüche oder Stoßgebete sie zum Himmel senden. Moid wird zu einer Hl. Johanna, wohl auch zum Sprachrohr des Dichters und predigt: „Ich will, daß auf dieser Welt Gerechtigkeit herrscht, und nit erst im Himmel.“⁽⁴⁾

Inhaltlicher und vor allem humoristischer Höhepunkt des Dramas ist eine Teufelsaustreibung. Drei Dämonen sollen Moid ausgetrieben werden: Saggera Taggera (der Dämon der Gotteslästerung) Schnelljuza (der Dämon der Geilheit) Hatzes, der Dämon des Aufruhrs. Die Dämonen verlassen Moid und fahren in den Exorzisten ein. Schnelljuza singt nun aus dem Mund des Monsignore dasselbe zweideutige Gstanzn, mit dem Ruepp den Abend eröffnet hat:

„Und es dengelt der Bauer
Und es dengelt der Schmied
Und es dengelt die Stalldim
Lei mei Madel dengelt nit

A richtige Sennen
Braucht alle Tag Wix
Muaßt sie dengeln und wetzen
Sinst is sie für nix.“⁽⁵⁾

Die Dämonen stiften dadurch größte Verwirrung, daß sie gerade diejenigen Wahrheiten herausschreien, die jeder vor den anderen verheimlicht. Das Jüngste Gericht sieht Mitterer als soziale Revolution. In bewußtem Kontrast zur Schwere der Handlung steht die Leichtigkeit der Sprache. Durch Textpassagen, die an Kinderreime oder Zaubersprüche erinnern, gewinnt sie einen äußerst schnellen und heiteren Rhythmus.

Seppel klagt den Bauern an, daß er sich auf seinem Hof trotz harter Arbeit nie satt essen konnte:

²⁾ ebenda S. 18

³⁾ ebenda S. 31

⁴⁾ ebenda S. 41

⁵⁾ ebenda S. 1 (Ruepp) und S. 83/84 (der Monsignore)

„Geizkragen, Hennenmagen!
Wart, i wers der Muatter sagen!
Muatter sagts in Vater
Vater sagts in Schmied
Schmied sagts in Hammerle
Hammerle schlagt di toat!“⁶⁾

Das Leben geht weiter. Moid gebiert ein Kind, das macht sie gesund. Ein happy-end scheint in Sicht, doch nach der Geburt wird Moid vom Hof verjagt. Sie wiederholt mit ihrem Kind und mit Seppel als Begleiter die in der Bibel überlieferte Flucht nach Ägypten, die Flucht vor den Soldaten des Herodes, die alle Erstgeborenen der Juden töteten. Damals kam die Heilige Familie mit dem Schrecken davon. Bei Mitterer nicht.

Einen gewaltigen Schrecken kann einem die Rezeptionsgeschichte von Mitterers Drama einjagen: Die geplante Uraufführung im Rahmen der Freilichtaufführungen der Tiroler Volksschauspiele in Hall in Tirol im Jahr 1982 wurde von der Gemeinde Hall verboten. Zensur gibt es nicht nur weit weg in irgendwelchen „unzivilisierten“ Staaten außerhalb der „Freien Welt“, Zensur gibt es ganz offensichtlich auch in Österreich; nicht nur in der Nazi-Zeit, sondern auch im Jahr 1982.

Nach dem Verbot der Aufführung von *Stigma* in Hall sollte das Stück in Telfs (ebenfalls in Tirol) aufgeführt werden, doch kam aus der Tiroler Landeshauptstadt Innsbruck (Bürgermeister Lugger) das Verbot, die Aufführung öffentlich anzukündigen. Gegen das Drama wurden Strafanzeigen erstattet. Diverse notorische Pornojäger – was geht in einem Menschen vor, der sein ganzes Leben der Suche nach Schmutz widmet, um nach Verboten zu schreien, falls er fündig geworden zu sein glaubt! – verunglimpften Mitterers um äußerste Ernsthaftigkeit bemühtes Drama als „Saustück!“, weil Moid am Wegkreuz Christus eine Binde mit ihrem Blut darbietet, aus Dankbarkeit dafür, daß Christus sein Blut für alle Menschen, also auch für sie, vergossen habe. Die selbsternannten Vertreter des „gesunden Volksempfindens“ traten für Sauberkeit und Reinheit in der Kunst mit den schmutzigsten Mitteln ein, die von nächtlichen Drohanrufen bei Familie Mitterer bis zu Bombendrohungen gegen Familie Kopp (Herr Kopp ist Bürgermeister von Telfs) und gegen den Telfser Rathaussaal reichten. Faschisten traten unter dem Vorwand auf, die Kirche zu verteidigen sowie Volk und Vaterland vor entarteter Kunst zu

⁶⁾ ebenda S. 43

schützen.⁷⁾ Die Tiroler Kirche fürchtete sich viel mehr vor dem Theatermenstruationsblut der Bühnenfigur Moid als vor der Blutgier der Faschisten, die Boulevardpresse geiferte wie üblich und schürte mit Halbwahrheiten und Unwahrheiten die Sensationsgier ihrer Leser, die das Stück nicht kannten und wohl auch heute noch nicht kennen, aber sich genüßlich über diverse Szenen entrüsteten, die angeblich vorkämen. Felix Mitterer war weit davon entfernt, provozieren oder Blasphemie schreiben zu wollen, und versuchte in einem Leserbrief an die Tiroler Tageszeitung die Intention von *Stigma* zu erklären: „All die, die sich irgendwelche aufreizenden Szenen von der Inszenierung des Stücks erhoffen, sollen besser auch zu Hause bleiben, den Sensationen dieser Art wird es nicht geben.“⁸⁾

Allen Drohungen zum Trotz ging die Uraufführung am 18. August 1982 unter dem Schutz von Bergwacht und Feuerwehr zum Glück problemlos über die Bühne. Der ORF zeigte es im Fernsehen.

Ganz im Gegensatz zu Felix Mitterer hat der oberösterreichische Dramatiker Harald Kislinger nur eins im Sinn: zu provozieren. Kislinger nennt sich selbst im Vorwort seines sozusagen postpubertären Dramas *Fisch verpackt*⁹⁾ einen „Horrorschriftsteller“ und widmet das Stück „allen verfaulenden Darstellungsbeamten“¹⁰⁾. Nicht weniger kraftmeierisch als diese Widmung ist das ganze Drama, dessen drei Akte Kislinger „Kulturkampf“, „Amerika“ und „Erdreich“ nennt.

1. Akt: Kulturkampf

„Wiener Opernball. Eine Loge. Lud, seine Freundin Anna, deren Vater, ein General, der schläft. Lud steht an der Logenbrüstung. Schreit.“¹¹⁾ Lud wird während seiner Schreiorgie von seinem Vater unterbrochen, einem Bauern, der – zu den anderen Gästen in Kleidung und Verhalten deutlich kontrastierend – beim Opernball auftritt und Lud nach Hause holen möchte, nach Oberösterreich. Lud will sich jedoch nicht in seinem Stadt-leben stören lassen. Theater auf dem Theater: Lud fragt seine Freundin Anna: „Na, was sagst du zu meinem Theaterintro?“¹²⁾ Äußerst

⁷⁾ siehe: Tazreiter, Elisabeth: Stille Zensur? Anmerkungen zur Freiheit der Kunst in Österreich. Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades

Fachbibliothek für Theaterwissenschaft an der Universität Wien, April 1989

⁸⁾ „TIROLER TAGESZEITUNG“ vom 13. August 1982

⁹⁾ Kislinger, Harald: *Fisch verpackt*. S. Fischer-Verlag, Frankfurt am Main 1988

¹⁰⁾ ebenda dem Stücktext vorangestellte Widmung

¹¹⁾ Regieanweisung des Autors

¹²⁾ Kislinger, Harald: *Fisch verpackt*. S. 2

(Alle Seitenangaben beziehen sich auf ein photokopiertes Manuskript.)

klischeehaft-platte Österreichkritik: „Aber hier ist ja jeder noch kaisertreu, obwohl die Monarchie schon längst in die Grube gefahren ist.“¹³⁾

Antihygienische Theaterkritik:

„Euer Theater ist so eine Leiche, daß ich mich anschießen möchte vor Schmerz und Wut.“¹⁴⁾ Lud zieht seinen Frack aus, kleidet sich als Cowboy, schießt auf die Opernballbesucher und überdröhnt den Walzer mit Rolling Stones-Musik aus dem Kassettenrecorder.

2. Akt: Amerika

Lud ist in Amerika und leidet an Heimweh. Donner und Blitz, der Vater erscheint mit einer Mistgabel in der Hand, rühmt das natürliche oberösterreichische Leben und schmäht das amerikanische Plastikmenschen-Dasein. Luds amerikanische Frau erscheint. Sie verteidigt das moderne Leben mit seiner hochentwickelten Technik und rät Lud, seine Arbeit zu machen. Dadurch könne er seine Probleme lösen. Lud kontert: „Wenn ich in deine Larve schaue, schaue ich in die gesamte Kosmetikindustrie. Wenn du in deine Unterwäsche schlüpfst, schlüpfst du gewissermaßen in die gesamte neueste Bekleidungsindustrie. Alles an dir blinkt wie an einem Zigarettenautomaten, den man frisch gespritzt hat.“¹⁵⁾

Sinngemäß erklärt Lud, durch die Zivilisation habe sich der Mensch von der Wahrheit entfernt. Luds Frau mit dem kurzen Namen Da verwaltet den Haushalt mit einem Homecomputer. Lud ärgert das; er legt die Schallplatte *God save the Queen* der Punk-Gruppe Sex Pistols auf, und während Da Kochrezepte vom Bildschirm abliest, wünscht sich Lud, ein Neger zu sein, vor Blues zu schwitzen und sich in einem Slum zu Tode zu saufen. Seine romantische Schwärmerei wird immer kitschiger und steigert sich nicht unverkrampft zum Höhepunkt, der dem Stück seinen Titel gibt: „In was für einer Welt muß ich da mein Leben fristen? Ist das überhaupt auszuhalten? Ich komme mir vor wie ein frisch verpackter Fisch.“¹⁶⁾

Lud schockiert seinen Chef, indem er über amerikanisches Essen schimpft, während der Mahlzeit über Hundescheiße und übers Kotzen spricht, auf den Tisch hüpfst und kreischt. Die Mutter von Da erzählt den Inhalt einer Fernsehsendung. Lud nennt sein Fernsehgerät einen Fuckme-flimmerfreundkotzbrocken und wirft ihn aus dem Fenster. Er zertrümmert die Wohnung, tritt seine Frau in den Bauch und erläutert sein rasend Tun:

¹³⁾ ebenda S. 2

¹⁴⁾ ebenda S. 4

¹⁵⁾ ebenda S. 12

¹⁶⁾ ebenda S. 17

„Ein Schrei kam aus meinem Mund wie ein alter Säbel. Oder besser gesagt wie ein rostiges Messer. Denn die Wut war ja ständig da, aber die Sicherheit, die sicher bleiben mußte, um sicher zu leben, die war die Gefängniswärterin der Wut.“¹⁷⁾

3.Akt: Erdreich

Der Vater ißt mit seinem von Amerika ins Mühlviertel heimgekehrten verlorenen Sohn Speck und erzählt ihm, daß das Land stirbt. Verantwortungslose Bürokraten, die weit weg in der Stadt sitzen, haben diesen Niedergang verschuldet oder ihm doch ungerührt und tatenlos zugesehen. Vater trägt einen langen weißen Bart, den er anstelle von Klopapier verwendet und danach im Bach wäscht. Er möchte mit dem Land sterben, und mit ihm soll Grid sterben: Grid, die Magd! Grid, der Todesengel! Sie erscheint in einer zerrissenen Hausschürze, mit einem toten Hahn und einem blutigen Messer, Blumen im Haar, stark geschminkt, barfuß, und muß alle Tiere schlachten und alles Geld verbrauchen, denn Vater und Sohn wollen sterben. Lud spielt auch seinem Vater die Sex Pistols vor, dann wirft er die Platte weg. Die Magd stellt sich statt der geschlachteten Kuh in den Stall und läßt sich von den Männern melken. Lud, der zwar nicht den Hof bewirtschaftet, aber immerhin bäuerliche Kleidung trägt, sich sozusagen als Bauer kostümiert, zeigt seinem Vater amerikanische Pornohefte. Grid – Frauen müssen arbeiten – bringt Tröge mit oberösterreichischer Erde: Das Sterbefest soll beginnen. Da stört ein Vertreter des Staates, ein uniformierter Eintreiber von Wasser- und Stromgebühren, das orgiastische Erdefressen. Er will natürlich Geld und kündigt an, daß die Landschaft für die Industrie zubetoniert wird. Der Vater schlägt dem Mann vor, doch lieber mit der Magd zu schlafen. Grid, – als Magd machtlos, als Frau dem Mann sexuell haushoch überlegen – vögelt den Kassier recht schnell zu Tode, sodaß Vater und Sohn mit ihrem Fest fortfahren und ungestört die Erde aus dem Trog fressen können. Kislinger faßt sodann die Aussage seines Dramas zusammen und legt sie einer Dramenfigur in den Mund: „Die Erde ist gut, die Regierung nicht.“¹⁸⁾

Lud zieht leidenschaftlich über Österreich her, nicht ohne erneut längst strapazierte Begriffe zu bemühen: „Dieses Land war mir stets ein Dorn im Auge. Sein Atem. Er stank nach der Kaisergruft. Seine Galle, das war unser Lebensboden. Die Hauptstadt, sie war der Wasserkopf am provinziellen Leib.“¹⁹⁾ Beim nächsten Versuch, sich umzubringen, werden

¹⁷⁾ ebenda S. 26

¹⁸⁾ ebenda S. 40

¹⁹⁾ ebenda S. 40

die drei Eingeborenen von deutschen Touristen unterbrochen, die auch gerne bei einem echten Mühlviertler-Fest mitfeiern möchten. Sie interessieren sich für Brauchtum und Knödel, aber nachdem sie alles photographiert haben, werden sie erschossen. Kaum sind die vielen Leichen weggeräumt, werden unsere Oberösterreicher von einem Bischof besucht, der ihnen erklärt, daß Gott nicht will, daß der Mensch die Erde fresse, sondern auf ihr lebe. Der Bischof wird überredet, von der Erde zu kosten, und stirbt an Vergiftung. Weil es gar so bunt zugeht, tritt Luds Frau Da auf, um Lud aus dem Mühlviertel wegzulocken und ihn an sie und seine Kinder zu erinnern. Da gebraucht für ihre Beschwörung Bibelzitate und kauft den Männern die Erde mit Dollars ab, um sie über Amerika verstreuen zu lassen. Lud läßt sein als sinnlos empfundenes Leben Revue passieren: Rockmusik, Mathematikstudium, unterdrückte sexuelle Wünsche. Vater und Sohn begraben ihre Toten und jäten Unkraut auf dem Grab der Mutter. Der Tod scheint ihnen die Erlösung: „Bevor wir sterben, müssen wir leben. Und arbeiten. Und beten.“²⁰⁾

Auf dem Grab der Mutter schwängern Vater und Sohn –viribus unitis– die Magd. Nach so vielen vergeblichen Selbstmordversuchen vergräbt sich das Mühlviertler-Trio endlich erfolgreich in der Erde, und die pubertäre Sakrament-Exkrement-Schollen-Romantik steigert sich zu letzten Höhepunkten: „Ich spür’ es im Harn, er ist schon mit Erde versetzt. Ich brunze schon Erde. Strahlen der Erde. Gelbbraun geht er von mir in die Erde. Mein Speichel wird Erde“²¹⁾ und so weiter und so fort, bis ein ungeheuer orgiastischer Erdsturm alle drei zudeckt, und damit ist auch dieses oberösterreichische Endspiel zu Ende.

²⁰⁾ ebenda S. 52

²¹⁾ ebenda S. 54

IX. Bis daß der Richter euch scheidet Über das antiillusionistische Ehedrama

„Wie man dich läßt? Du wolltest doch endlich richtig leben?“
„Hast du denn eine ernstzunehmende Vorstellung davon, was das ist?“

Barbara Frischmuth:
Von weitem gesehen berühren die Bäume den Himmel, S. 73

Ehe und Familie gelten als Keimzelle des Staates. Die Tatsache, daß die Familie nach Polizeistatistik Brutstätte der meisten Gewaltverbrechen ist, beschäftigt Elisabeth Wäger-Häusle in ihrem Drama mit dem scheinbar idyllischen Titel *Ich hab dich, du hast mich*¹⁾. Drei Akte berichten von der dreifachen Belastung einer berufstätigen Mutter, die in ihrem Beruf Demütigungen ausgesetzt ist, den Haushalt ohne Hilfe ihres Mannes führt und die dessen psychische Schäden, die er von seinem aufreibenden Kampf im Berufsleben davonträgt, auch noch ausgleichen soll, ohne jemals ihre eigene Last mit jemandem teilen zu können. Als die Frau auf Grund übergroßen Leidensdruckes sich entschließt, einen Psychiater zu bezahlen, um ihre Sorgen jemandem erzählen zu können, wird der Mann dadurch noch mehr verunsichert und eifersüchtig. Elisabeth Wäger-Häusle stellt die psychische Deformation eines Familienvaters aus der Arbeiterschicht dar: Schritt für Schritt zum Seelenkrüppel durch Jugend beim Militär, durch den täglichen Persönlichkeitsabbau in der Fabrik und durch chronischen Konsum unseres Fernsehprogrammes, das Gewalt verherrlicht und durch die Darstellung omnipotenter Bildschirm-Männer bei den wirklichen Zuschauern allabendlich Minderwertigkeitsgefühle wachhält. Wie hält Mann das aus? Indem er seine ihm aufgezwungene Existenz in Alkohol ertränkt und sich für die erlittenen Qualen an seiner Familie rächt, die ihm durch gesellschaftliche Konvention zum Gehorsam verpflichtet zu sein scheint. Ein Ausweg aus dieser unerträglichen Situation ist bedauerlicherweise nicht so bald in Sicht. Wenn ich die

¹⁾ Wäger, Elisabeth: *Ich hab dich, du hast mich*.
Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien 1979

Autorin recht verstehe, sieht sie ihn allenfalls in einer langfristigen Umkrempelung unseres gesamten Wirtschaftssystems, das dann die Arbeiter weniger zerstört, sodaß diese es nicht mehr nötig haben, den Druck brutal an Frau und Kindern abzureagieren.

Elisabeth Wäger-Häusle zeigt die Benachteiligung der Frau in unserer Gesellschaftsordnung am Beispiel des Alltags einer durchschnittlichen Familie auf. Dieses Theater ist dem Bösen, Wahren und Häßlichen verpflichtet. Sprachlich verläßt die Autorin stellenweise die Nachahmung der Wirklichkeit, vor allem in den vom Tonband gespielten inneren Monologen. Dort wird die ans Surreale grenzende, aber stets Realität ausdrückende Sprache noch dichter, gewinnt aussagekräftige Bilder, tragische Komik und wird dabei auch noch auf phantasievolle Weise schön. Auch ein Werbeslogan wird zitiert: „Man liebt sich, man sagt sich allerlei nette Dinge After eight.“²⁾

Elisabeth Wäger-Häusle zeigt die Familie als Gruppe von Personen, die nahe zusammen leben, aber wenig voneinander wissen. Nichts ist doppelt gemoppelt, nie wird mit Plattheiten oder Schlagworten gearbeitet. Der Stil der Autorin ist unauffällig und bescheiden wie die mörderische Wirklichkeit. Psychiatrie wird im Drama als reine Wissenschaft dargestellt, die folgenlos bleibt. Heilsam ist sie kaum, weil die gutgemeinten ärztlichen Ratschläge im Familienalltag nicht in die Tat umgesetzt werden können. Die Polizei ist – wie alle gesellschaftlichen Bereiche – selbst von eben jenen Männern durchsetzt, gegen die sie im Notfall um Hilfe gebeten wird.

Frau Wäger-Häusles Intention, die Bühne zur Demaskierung der oft geschönten Wirklichkeit einzusetzen, steht einer Theater- und Weltsicht, die von der Bühne Schein, Täuschung und Zauber fordert, diametral gegenüber. Der Zuseher soll, nachdem er Wäger-Häusles Drama gesehen hat, das Theater nicht von Angst und Schrecken gereinigt verlassen; er soll aufmerksamer als vor dem Theaterbesuch sein Verhalten und das seiner Mitmenschen beobachten und im Bedarfsfall durch (Selbst-) Erkenntnis in Angst und Schrecken versetzt werden. Der Zuseher soll sich durch den Theaterbesuch nicht über seinen Alltag erheben, sondern er wird im Theater geradezu mit der Nase in diesen stinkenden Alltag hineingestoßen.

Elisabeth Wäger-Häusle hält den Alltag für veränderlich, und sie ergreift Partei für die vom Mann in die Mehrfachbelastung getriebene Frau. Deshalb ist ihr dramatischer Konflikt nicht der Agon zwischen dem

²⁾ ebenda S. 16

Individuum und der Welt, dem Ich und dem sogenannten So-Sein, sondern der Interessensgegensatz zwischen Individuen in der Familie, zwischen Gruppen im Staat. Die Autorin verweigert sich einer idealistischen Katharsis, wie sie von Siegfried Melchinger schwärmerisch gepriesen wird:

„Und der Mensch würde alle seine gegen das Sosein gerichteten Impulse, die Impulse der Verwandlung, Eros, Mimus, Maske, aufbieten, um die Existenz selbst in diesem Akt, in diese Akte der Verwandlung zu verströmen, Lust und Schmerz, Not und Jubel im Gleichnis zu erleben, nicht nur das Sein, wie es ist, sondern auch das Sein, wie es sein könnte und doch nie sein wird, um also ein Bei-Spiel für sich selbst und mit sich selbst vorzuführen, damit einmal in diesen zwei oder drei Stunden die Spannung sich entlade, reinige, einem Gewitter ähnlich.“³⁾

Das Problem, unter dem die Menschen (die Zuseher) leiden, soll bei Elisabeth Wäger-Häusles Stück nicht während des Theaterabends gelöst werden. Es sollte ja keineswegs bloß für die Dauer der Aufführung überwunden werden, dann wäre nach zwei oder drei Stunden wieder alles beim Alten und das Theater erwiesenermaßen wirkungslos. Der antiillusionistische Theaterabend soll einen Anreiz geben zum Handeln nicht auf der Bühne, sondern in der Wirklichkeit. Die Bewährungsprobe findet statt, nachdem der Vorhang gefallen ist. Ein „eiserner Vorhang“, der das Theater vom wirklichen Leben trennt, wird nicht benötigt. Theater als Stellungnahme zur Wirklichkeit richtet sich naturgemäß gegen Theater als Erschaffung einer fiktiven, poetischen Gegenwelt, der die Geographen Phantasiens nach eigenen Angaben „verzaubert“ huldigen. Siegfried Melchinger ist einer ihrer wortgewaltigsten Vertreter; Sein oder Sosein? Erste oder Zweite Welt? Bildung oder Einbildung?

„Der gemeinsame Widerspruch gegen das Sosein, gegen die Gewöhnlichkeit und Vergänglichkeit, provoziert die Erfindung einer zweiten, einer anderen Welt, die auf den Brettern mit den Mitteln des Scheins, der Täuschung und des Zaubers dargestellt und vom Publikum bereitwillig und begierig akzeptiert wird. Auch diese Welt bedarf der Übereinstimmung. Der Ort, wo sie entsteht und aufgenommen wird, ist oben und unten die Phantasie. Die Macht, die sie erschafft, ist oben und unten die Einbildungskraft. Ein Theater, das sich dieser Übereinstimmung nicht mehr versichert, ist zum Tode verurteilt. Darum gibt es weder das philosophische noch das ideologische Theater.“⁴⁾

Das Theater als Flucht vor der Wirklichkeit gibt es wirklich.

Vor der Urbanisierung weiter Teile unseres Planeten war das Zusammenleben dreier Generationen eine biologische

³⁾ Melchinger, Siegfried: Theater der Gegenwart.

Fischer Bücherei KG, Frankfurt und Hamburg 1956, S. 216

⁴⁾ ebenda S. 110

Selbstverständlichkeit. Mit der Verstädterung wurde die Vater-Mutter-Kind-Familie zur neuen Norm, und selbst diese neue Familienstruktur wurde mittlerweile insofern wieder aufgeweicht, als heute zumindest in Großstädten Scheidungen und Wiederverheiratungen sowie die eheähnliche Lebensgemeinschaft von Unverheirateten oder das Single-Dasein keineswegs mehr Seltenheitswert genießen. Nicht statistisch erfaßt sind die – sicherlich zahlreichen – gescheiterten „wilden“ Ehen. Die „wilde“ Ehe ist eine Errungenschaft der Studenten von 1968, die unter anderem auch sexuelle Freiheit forderten. Wer damals als Zwanzigjähriger dabei war, ist heute über Vierzig und um die Erfahrung reicher, daß von der damaligen „sexuellen Revolution“ nicht viel mehr übrig geblieben ist als der Verzicht auf den Trauschein. Nicht die Beziehung der Geschlechter zueinander hat sich also geändert, lediglich das Verhältnis von Mann und Frau einerseits zu Kirche und Staat andererseits, denn eine immer größere Anzahl von Paaren verzichtet auf Pfarrer und Standesbeamten. Ob bürgerliche oder „wilde“ Ehe: die Probleme sind dieselben geblieben. In studentischen Wohngemeinschaften läuft unter reformierten Umgangsformen Ähnliches ab wie im elterlichen Wohnzimmer.

Dieses Auseinanderklaffen von theoretischem Anspruch an sich selbst und eigenem Verhalten in der alltäglichen Praxis der Mann-Frau-Beziehung beschreibt Elfriede Hammerl in ihrem Drama *Ein Wochenende auf dem Land*⁵⁾. Frau Hammerl gewährt Einblick in das Leben einer Werbegraphikerin und eines Fernsehdrehbuchautors, die als sogenannte alternative Intellektuelle einen Bauernhof bewohnen und übers Wochenende Besuch erhalten. Dieses Wochenende wird geschildert, die Einheit der Zeit und des Ortes bleibt gewahrt. Dennoch verweist die Handlung auf das gesamte bisherige Leben der Bühnenfiguren. Die Konfrontation mit seinen Besuchern zwingt das Paar, über sein bisheriges Leben nachzudenken. Die wenigen Figuren, die in diesem Drama auftreten, sind fein gezeichnet, und es gelingt Frau Hammerl, nicht bloß klischeehafte Typen, sondern interessante Charaktere zu entwerfen – eine Leistung, die in der zeitgenössischen österreichischen Dramatik nicht allzu oft zu bewundern ist. Eugène O’Neills Überzeugung „Ich glaube nicht, daß eine Idee einem Publikum übermittelt werden kann, außer durch Charaktere.“⁶⁾ scheint zur Zeit nicht sehr gefragt zu sein. Frau Hammerl hingegen zeigt besonderes Interesse an der weiblichen Hauptfigur mit

⁵⁾ Hammerl, Elfriede: *Ein Wochenende auf dem Land*.

Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien 1981

⁶⁾ O’Neill, Eugène: zitiert nach Hensel, Georg: *Spielplan*. Berlin 1966

Namen Barbara. Um deren Existenz zu beschreiben, bedient sich die Autorin eines Kunstgriffes. Sie spaltet Barbara in zwei Figuren auf, die von zwei verschiedenen Schauspielerinnen dargestellt werden:

In die vernünftige, tätige Frau, die Barbara nach außen vertritt, und in die heimlich träumende, sehnsüchtige Barbara. In den Dialogen zwischen der verwirklichten „Barbara 1“ mit ihrer zwar unvollkommenen, aber doch real existierenden Persönlichkeit einerseits, und der potentiellen, theoretisch schrankenlosen, aber eben ins Nirgendwo verblasenen „Barbara 2“ andererseits gelingt Frau Hammerl eine ungewöhnlich feine Charakterstudie. Der Kontrast zwischen Barbara 1 und Barbara 2 ermöglicht es Frau Hammerl, die Figur der Barbara genauestens auszuloten. Barbara steht im Mittelpunkt des Dramas, die anderen Figuren werden dadurch wichtig, daß sie zu Barbara in einer sozialen Beziehung stehen. Diese sogenannten Freundschaften sind für Barbara 1 zur Last geworden. Zwar sehnt sie sich nach guten Freunden, aber die real existierenden findet sie widerlich. Eine Tatsache, die sie sowohl alleine als auch in Gesellschaft leiden läßt, zumal Barbara ernsthaft befürchtet, ihre Abneigung könne sich im Laufe der Zeit auf alle Menschen ausdehnen. Gerade Barbaras Ehemann Gottfried ist von ihrer Abneigung keineswegs ausgenommen. Barbaras Glaube an die Möglichkeit, eine glückliche Ehe führen zu können, ist daher dahin. Neue Lösungsmöglichkeiten bieten sich nicht an:

„Augen zu und sich ducken im kleinen Nest und hoffen, daß es möglichst lange gutgeht. Und wenn er verlorengelht, der eine, anständigerweise durch Absterbens Amen, sich weiter ducken und zehren von der Erinnerung und warten auf ein Wiedersehen im Jenseits. Wenn dir das gelingt, bist du schon sehr gut dran.“⁷⁾

Verbitterung schleicht sich ein und findet ihren sprachlichen Ausdruck in Zynismen: „Handeln wider besseres Wissen ist das globale Überbauverhältnis heute. Zynismus ist eine der Kategorien, in denen das moderne, unglückliche Bewußtsein sich selbst ins Auge sieht.“⁸⁾

Auch Ehemann Gottfried ist enttäuscht. Im Grunde möchte er nicht mit seiner irdischen Frau, sondern mit seinem Wunschbild zusammenleben. Wenn Barbara von seinem Ideal abweicht, bleibt ihm nichts anderes übrig, als zu nörgeln. Frau Hammerl kontrastiert naturalistische Ehe-Alltags-Beschreibungen mit zarter Poesie. Während in der Bühnenmitte Gottfried

⁷⁾ Hammerl, Elfriede: Ein Wochenende auf dem Land.

Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien 1981, S. 1

⁸⁾ Sloterdijk, Peter: Kritik der zynischen Vernunft. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1983

seiner Frau Barbara 1 vorwirft, daß sie sich einen fetten Arsch anfrißt, reaktiviert Barbara 2 romantische Erinnerungen an einen Andrew, den sie als Teenager während der Schulferien in England kennengelernt hatte. Die Bühnenrampe wird zum Flußufer:

„Junger Mann: Bleib noch.
Barbara 2: Kann nicht.
Junger Mann: Wartet jemand auf dich?
Barbara 2: Klar. Die ganze Welt natürlich.
Junger Mann: Ich gehör doch auch zur ganzen Welt.
Barbara 2: Dann warte auf mich.
Junger Mann: (will etwas sagen)
Barbara 2: (legt ihm die Hand über den Mund)
Nein, warte nicht auf mich. Ich will an nichts schuld sein.
Junger Mann: Wenn man jemanden liebt, dann muß man auch riskieren, an etwas schuld zu sein.
Barbara 2: Ja?
Junger Mann: Willst du keine Spuren hinterlassen in meinem Leben?
Barbara 2: Nein.
Junger Mann: Nein?
Barbara 2: Spuren sind mir zu kriminell.“⁹⁾

Die Gleichzeitigkeit der beiden Situationen, ihr inhaltlicher Bezug aufeinander (Gottfried und Barbara hinterlassen ineinander Spuren) bei gegensätzlicher Grundstimmung (Nörgelei contra Süßholz) erweist sich als theaterwirksam. Dem Zuseher wird nicht bloß erzählt, daß Imagination und Realität auseinanderklaffen. Er erlebt die Differenz zwischen Erhofftem und Verwirklichtem sinnlich mit und kann daher kaum vermeiden, zu überprüfen, wie sie bei ihm selbst aussieht. Den Zuseher seelisch zu aktivieren, ihn an Tatsächlichem, Möglichem oder vermeintlich Unmöglichem teilhaben zu lassen, ist schließlich das Ziel allen Theaters oder sollte es zumindest sein. Nach und nach werden Lebenslügen enthüllt. Gottfried sieht sich als illusionslosen Autor von Fernsehdokumentationen ohne „romantischen“ künstlerischen Anspruch. Seit der angeblichen drastischen Einschränkung der Dokumentationen hat er zwar nicht genug Aufträge, denkt aber nicht daran, eine andere Arbeit anzunehmen. Um die Familie zu ernähren, läßt Barbara ihre Ambitionen als Malerin zurückstehen und verdient als Gebrauchsgraphikerin Geld. Dafür wird sie von ihren Freunden verachtet. Das Leben von Barbara und Gottfried zeigt die Tendenz, immer mehr aus dem zu bestehen, was die beiden nicht getan, was sie versäumt haben. Je weniger Barbara und

⁹⁾ ebenda S. 11

Gottfried sich selbst verwirklichen, desto weniger gelingt es ihnen auch, eine glückliche Beziehung zu leben. Barbara 2:

„Gottfried interessiert sich für seine nicht geschriebenen Romane. Wir (Barbara 1+2, Anm. W.F.S.) interessieren uns für unsere nicht gemalten Bilder. Da sitzen wir, jeder in seinem Käfig, und strecken eine Pfote durch den Maschendraht und möchten einen anderen hereinziehen, der wiederum glaubt, wir wollten ihn besuchen und die Pfote sei nur ein erster Schritt zu ihm.“¹⁰⁾

Gottfried ist egoistisch, ordnet Barbaras Bedürfnisse seinen eigenen unter und stellt den Wert seiner eigenen Arbeit über denjenigen von Barbara, auch wenn der gemeinsame Lebensunterhalt hauptsächlich von ihr finanziert wird. Er läßt sie alleine den Haushalt führen und mutet ihr umständliche öffentliche Verkehrsmittel zu. Er hat das Bedürfnis, sich mit anderen Männern gegen Barbara zu verbünden und pflichtet jedem Angriff auf sie bei, auch wenn Barbara Gottfried vor Männern in Schutz zu nehmen sucht, die in Gottfried nur ihren Wasserträger sehen. Die Frau ist vom Mann abhängig, nicht von einem bestimmten Mann, aber von einem Mann. Der Mann hat für die Frau die Stellung eines notwendigen Übels. Gottfried ist für Barbara ein Ekel; um es ertragen zu können, tröstet Barbara sich mit Fluchtphantasien. Männer gehen den Frauen zwar furchtbar auf die Nerven, aber die Frauen bleiben bei den Männern:

„Barbara 2: Wir brauchen irgendeinen. Wir sind nicht abhängig von Gottfried, von diesem bestimmten Gottfried, sondern von irgendeinem. Gottfried ist austauschbar. Ich will nicht sagen, daß uns das souverän macht, aber es schafft eine Ahnung von Autonomie.“

Barbara 1: Ich glaub', daß wir Gottfried brauchen. Mittlerweile brauchen wir Gottfried. Er ist das kleinste Übel, weil er ein bekanntes Übel ist. Mit dem Übel Gottfried können wir halbwegs umgehen. Gottfried bietet uns wenigstens noch die Erinnerung an seine seelenvollen Augen.“¹¹⁾

Gottfried ist nicht nur unfähig zu einer Beziehung zu seiner Frau, auch sein Verhältnis zu seiner Tochter ist voller Selbstbetrug. Das Mädchen stammt aus einer früheren Verbindung, Gottfried überließ die Erziehung ihrer Mutter. War das Mädchen am Wochenende bei Gottfried zu Besuch, berief er sich darauf, daß er freischaffend tätig sei und daher auch am Wochenende arbeiten müsse. Barbara mußte sich um Gottfrieds Tochter kümmern, obwohl auch sie freiberuflich arbeitet. Gottfried beklagte sich dann, wie anstrengend das Kind sei. Seit die Tochter 19 Jahre alt ist, trifft Gottfried sie im Kaffeehaus und prahlt mit seinem freundschaftlichen

¹⁰⁾ ebenda S. 18

¹¹⁾ ebenda S. 33

Verhältnis zu ihr. Der Katalog der Lebenslügen, Selbsttäuschungen und Illusionen wird noch dadurch erweitert, daß Gottfried und sein Besucher namens Wolfgang zwar höchst soziale Reden schwingen, aber doch eine deutliche Trennlinie ziehen möchten zwischen sich selbst und der sie umgebenden „einfachen“ Landbevölkerung. Barbaras künstlerische Betätigung als Malerin beschimpfen sie als elitär, auch wenn sie selbst dem Hobby der Jagd frönen, ihre Kinder auf katholische Eliteschulen schicken, Feinschmeckerlokale und Gourmet-Diskussionen nicht scheuen.

Elfriede Hammerl zeichnet das Bild des linksintellektuellen Patriarchen, der jeden Einwand seiner Frau, die ihn auf das Illusionäre seiner Worte, auf den Widerspruch zwischen seiner preisgegebenen Ansicht und seinem wirklich gelebten Leben aufmerksam machen möchte, als rechthaberische Bissigkeit ihrerseits abschmettert, die mit zunehmendem Alter (seiner Frau) immer schlimmer werde. Daß ihn seine Frau nicht mehr anhimmt oder daß sie ihm gar widerspricht, hält er für das typische Verhalten einer frustrierten Gescheiterten oder für die ersten Anzeichen des Klimakteriums.

Frau Elfriede Hammerl zeichnet die Situation der Ehepaare ziemlich hoffnungslos. Wahrscheinlich gehen die Nörgeleien noch jahrzehntelang im selben Stil weiter, oder die Paare trennen sich und erleben mit neuen Partnern die alten Mechanismen. „Gottfried ist austauschbar“¹²⁾, aber die Fluchtphantasie „Junger Mann“ ist nur solange angenehm, solange sie Träumerei bleibt. Vielleicht bleiben die dramatis personae in Zukunft einsam. Lösungsvorschläge kommen der Autorin nicht in den Sinn. Der Mann ist der Täter und die Frau das Opfer. In diesem Verhalten finden jahrhundertealte Strukturen ihren Ausdruck, die durch bloß intellektuelle Erkenntnisse von Personen, die sich selbst als „fortschrittlich“ einstufen, keineswegs überwunden werden. Die verinnerlichte Tradition, die Folge des Erziehungsprozesses, bleibt Sieger im Kampf gegen besseres Wissen. Gibt es da Hoffnung, zukünftige Generationen würden sich einmal anders verhalten? In jedem neuen Jahr erreichen die Scheidungszahlen in Westeuropa und in den USA eine Rekordhöhe. Wer führt eine gute Ehe? Wer kennt bloß eine? In unserer schnellebigen Zeit, in der Güter produziert und schnell konsumiert werden, hat kaum noch jemand die Geduld, mit einem Partner sein ganzes Leben zu verbringen. Im Jahr 1986 gab es in Wien 9.968 Eheschließungen und 5.014 Ehescheidungen¹³⁾,

¹²⁾ ebenda S. 33

¹³⁾ Stadatlas. Medieninhaber und Herausgeber: Presse- und Informationsdienst der Stadt Wien (MA 53), Wien 1986

schon knapp mehr als jede zweite Ehe wurde geschieden. Elfriede Hammerls hochaktuelles Theaterstück ist eine Tragödie, und tragisch sind heute weder große Einzelpersonen, die sich durch ihre freien Entscheidungen in Schuld verstricken, noch die Gesellschaft bewegende Kollektive. Tragisch sind ganz allein die abhängigen, ohnmächtigen, der Gesellschaft ausgelieferten, ihre Erziehung und die daraus resultierenden Probleme nicht überwinden könnenden, nie sie selbst seienden Menschen. Unmündige Sklaven ihrer psychischen Abhängigkeiten, Opfer zahlloser Beziehungskrisen, unfrei im Wachen und im Träumen. Leidend schleppen sie sich von Tag zu Tag, vom Psychiater zur Selbsthilfegruppe oder zur Whiskyflasche, und entweder machen sie dafür die Männerwelt verantwortlich oder ihre Frau. Doch eines haben diese Männer und Frauen, Damen und Herren gemeinsam: Jede Verantwortung schieben sie weit von sich.

Feministisches Engagement mit sehr viel Humor zeigt Elfriede Hammerl mit ihrer Komödie *Ist die schwarze Köchin da*¹⁴⁾. Das Drama war zum Zeitpunkt meiner Einsichtnahme noch nicht völlig fertiggestellt, doch Exposé und Dialogproben versprechen ein sehr lustiges Stück über so ganz und gar nicht lustige Themata wie den Geschlechterkampf, die Benachteiligung von Frauen im Berufsleben und die Selbstgefälligkeit von Männern im Alter von 45 bis 55, die gutbezahlte Positionen innehaben. Nicht trocken dozierend, sondern mit spielerischer Leichtigkeit stellt Frau Hammerl die Unterdrückung von Frauen in einer männlich hierarchischen Institution wie einer Fernsehanstalt dar, was dem Ernst des Themas keinen Abbruch tut, sondern ihn unterstreicht. Problembewußtsein und Humor vereinen sich mit dramatischer Gestaltungskraft.

Ist die schwarze Köchin da hat eine spannende Handlung in fünf Bildern, die bereits ausgearbeiteten Dialoge sind flüssig und voller Pointen: Ein Industrieller, ein Fernsehintendant und ein Modearzt verschanzen sich in einer Villa im Süden. Sie deponieren Schußwaffen in diversen Schubladen und schärfen dem Diener ein, keinen Besuch einzulassen, auf keinen Fall Damenbesuch, denn die Terrororganisation „Schwarze Köchin“ – bestehend aus den Gattinnen, Ex-Gattinnen und Geliebten der drei Herren – hat ihnen die Kastration angekündigt. Jeder von ihnen fühlt sich von den terroristischen Frauen zu Unrecht verfolgt und hält ein Plädoyer für sich selbst, aus dem dann hervorgeht, was jeder

¹⁴⁾ Hammerl, Elfriede: *Ist die schwarze Köchin da?*
Exposé und Dialogproben 1983 beim Bundesministerium für Unterricht und Kunst als
Ansuchen um ein Stipendium für dramatische Autoren eingereicht.

auf dem Kerbholz hat. Trotz aller Sicherheitsvorkehrungen gelingt es einer eleganten Dame Ende Dreißig, zu den Männern vorzudringen. Der Diener hielt sie nicht ab, denn er ist nur scheinbar ein Mann, in Wahrheit eine vom Modearzt verpfuschte Frau. Der Diener hat die Schußwaffen entfernt, die Männer befinden sich bereits in der Gewalt der „Schwarzen Köchin“. Als ihnen ihr Urteil verkündet werden soll, legen die Darsteller und Darstellerinnen der Figuren des Stücks ihre Kostüme ab und weigern sich, ein derartiges Theaterstück weiterzuspielen. Lieber gehen sie in die Kantine. Nur der Regisseur und eine Schauspielerin bleiben zurück. Schmuserei zwischen den beiden, plötzlich Bewegungslosigkeit:

„Regisseur: (richtet sich auf, fährt sich verlegen über die Stirn) Ich weiß auch nicht...
Das ist mir noch nie passiert... (Pause)
Marianne: (wirft den Kopf zurück und bricht in lautes Gelächter aus)
Regisseur: (wütend) Hör auf... Hör auf damit... Hör sofort auf!
Marianne: (lacht immer lauter, keucht, trommelt lachend mit den Fäusten auf den Boden)
Regisseur: (packt sie bei den Schultern und schlägt ihren Kopf wütend gegen den Boden)
Hör auf, hör auf, hör auf! (Er knallt ihren Kopf im Takt zu seinen Worten auf den Boden, dann schüttelt er sie wieder. Ihr Oberkörper und ihr Kopf schlenkern hin und her, als gehörten sie einer Puppe. Entsetzt hält er inne, läßt sie behutsam sinken. Sie bleibt leblos, mit verrenktem Hals, liegen. Er hebt sie wieder an, legt sie wieder hin – keine Reaktion von ihr. Leise, entsetzt) Hör auf. (Er kniet vor ihr, starrt entsetzt auf sie nieder.)
Herbert: (stürzt auf die Bühne und ruft fröhlich) Wo bleibt ihr, wir haben die Lösung!“¹⁵⁾

Die Ambivalenz von Liebe und Gewalt thematisiert auch Barbara Frischmuth in ihrem Spiel in drei Teilen *Daphne und Io oder Am Rande der wirklichen Welt*¹⁶⁾. „Daphne“ ist das griechische Wort für „Lorbeer“. In der griechischen Mythologie bezeichnet Daphne eine Nymphe, die von Apollon geliebt und verfolgt wurde, bis sie Gaia (die Erde) um Hilfe bat; Gaia zauberte Daphne nach Kreta und ließ an ihrer Stelle einen Lorbeerbaum zurück. Apollon wand sich daraus seinen Kranz, der jahrhundertlang großen Dichtern verliehen wurde, z.B. Torquato Tasso.

„Io“ ist die Tochter des Inachos. Sie wurde vom Obergott Zeus geliebt und dafür von dessen Gattin Hera in eine Kuh verwandelt und von Argus, einem Riesen mit hundert Augen, bewacht. Noch heute schreibt man einem Menschen mit guter Beobachtungsgabe Argus-Augen zu.¹⁷⁾

¹⁵⁾ ebenda S. 6

¹⁶⁾ Frischmuth, Barbara: *Daphne und Io oder Am Rande der wirklichen Welt*. Spiel in drei Teilen. Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien 1980

¹⁷⁾ Das Detektiv-Büro 1060 Wien, Mariahilferstraße 99 trägt den Firmennamen ARGUS.

Barbara Frischmuth nennt ihr Drama im Untertitel ein „Spiel in drei Teilen“. Im ersten und im dritten Teil verpflanzt sie die erwähnten mythologischen Figuren in ein Nachtcafé der Gegenwart. Daphne arbeitet hinter der Bar, Io serviert. Obwohl beide sich prostituieren, stellen sie dennoch zwei völlig konträre Frauentypen dar: Daphne die vom Manne Fordernde, Io die sich ihm Anschmiegende, die Mütterliche; sie ist auch Mutter eines kleinen Mädchens. Apollon spielt Backgammon und interessiert sich (in Frischmuths Version) nicht für Frauen, am wenigsten für seine eigene. Daphne würde ihn gerne kastrieren. Zeus ist ein korrupter Polizist mit gutem Spürsinn. Er ahnt, daß Daphne mit Drogen handelt, und erpreßt sie: Sie muß gratis mit ihm schlafen. Um Professor Teiresias einzuschüchtern, macht Zeus von der Dienstwaffe Gebrauch. Seine leichtfertigen Pistolenschüsse sollen an das Epitheton „Der Blitzeschleuderer“ erinnern. Teiresias ist der blinde Seher aus Theben, von dem Homer berichtet, daß Odysseus ihn im Hades nach der Zukunft befragte. Teiresias hat auch den Königen Ödipus und Kreon das Schicksal vorausgesagt. Er hatte sowohl als Mann wie auch als Frau gelebt und zog daraus die Schlußfolgerung: „Wenn die Teile der Lust als zehn gezählt werden können, so gehören der Frau neun und dem Manne eins.“¹⁸⁾

Bei Barbara Frischmuth ist Professor Teiresias ein alter androgyn wirkender Gast mit dicken Brillen, der das Geschehen in dem Lokal kommentiert. Er verfügt wie sein antikes Vorbild über die Gabe der Weissagung, eine für die Mitmenschen äußerst lästige Eigenschaft. Spricht der Weise, zieht er sich den Zorn seiner Zuhörer zu. Teiresias spielt die Hauptrolle im zweiten Teil des Dramas, der sich vom ersten und vom dritten deutlich abhebt.

Im zweiten Teil wird das Nachtcafé zum Hain. Alle realistischen Aktionen, die der Kaffeehausbetrieb erfordert, fallen weg. Bei Frau Frischmuths Balanceakt am Rande der wirklichen Welt ist dieser zweite Teil am weitesten in die Unwirklichkeit vorgeschoben. In diesem Mittelteil werden Teile der Mythen von Daphne und Io nachgespielt. Der Hinterkopf des Teiresias trägt eine Frauenmaske, sein Rücken einen Busen. Je deutlicher Teiresias sich seiner weiblichen Seite bewußt wird, desto mehr gereicht sie ihm zum Albtraum. Der männliche Teiresias weicht vor dem Polizisten Zeus zurück, doch je mehr er sich bückt, desto aufdringlicher, mit nach „vorn“ gewölbtem Schoß und Busen, nähert sich seine weibliche Seite Doktor Apoll, sodaß dieser angewidert zurückweicht

¹⁸⁾ Frischmuth, Barbara: Daphne und Io oder Am Rande der wirklichen Welt. Spiel in drei Teilen. Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien 1980

und sich Daphne zuwendet. Apoll spielt auf ihr wie auf einer Leier, schenkt ihr körperliche Lust, die durch ihre göttliche Intensität für Daphne in Schmerz übergeht, bis sie ihn flieht und sich in einem Lorbeerbaum versteckt. Gleichzeitig findet ein Stierkampf zwischen Zeus und Io statt. Zeus entreißt Io das Schultertuch, sie wird zur weißen, läufigen Kuh, er „wohnt ihr bei“. Daphne wird zur Daphoine, der blutigen, lorbeerblattkauenden Göttin der Mainaden¹⁹⁾, und steigt vom Lorbeerbaum. Apollon weicht nun vor ihr zurück.

Hinzu kommt Artur, der Prototyp des Mannes, der sich einbildet, die Frauenwelt zu besitzen, und der der ihn bedrohenden Gefahr nicht gewahr wird. Daphne und Io wecken den schlafenden Artur. Beide versuchen, ihn für sich zu gewinnen. Der Ahnungslose ist stolz darauf. Teiresias kennt offensichtlich als einziger den Mythos von den Mainaden. Er weiß um die Gefährlichkeit dieser dionysischen Frauen, die, einmal in Fahrt gebracht, Tiere und sogar Menschen zerreißen, und er versucht, Artur vor ihnen zu retten. Dafür wird er selbst zerfetzt. In einem Gespräch mit Ingrid Rencher erläuterte Frau Frischmuth:

„Die Herausforderung für mich an diesem Stück war, mich mit meiner Sprache in eine Situation zu begeben, die ich mir zuerst eigentlich sprachlos vorgestellt habe, die dann aber immer mehr zu Wort gekommen ist, bis dann sogar der Mittelteil, auf dessen Nonverbalität ich so lange bestanden habe, sich auch noch verbalisieren hat lassen – und zwar ohne daß ich mich selber hätte vergewaltigen müssen.“²⁰⁾

Im dritten Teil befinden wir uns wieder im Nachtcafé aus Teil eins. Das Verhältnis der Frauen zu ihrem einstigen Zuhälter Elvis hat sich umgedreht. Die Frauen sind souveräner geworden. War Elvis im ersten Akt der Boss, ist er im dritten ihr Angestellter. Zeigte der zweite Teil den Mann als Feind der Frau und die Frau als Feindin des Mannes, so beschreibt Frau Frischmuth im dritten Teil von *Daphne und Io* den Mann als Feind des Mannes und die Frau als Feindin der Frau. Eifersucht heißt die Krankheit. Elvis leidet an ihr und ist glücklich, herauszufinden, daß Artur ein Defraudant ist. Mit dieser Meldung will er ihn im Kampf um die beiden Frauen disqualifizieren. Elvis kennt jedoch die weibliche Psyche nicht und ahnt nichts von der selbstzerstörerischen Lust wahrer Opferbereitschaft, zu der Daphne und Io fähig sind. Statt Artur wegen

¹⁹⁾ griechisch „μαινάς“: Rasende, Verzückte; ekstatische Begleiterin des Dionysos, die den Thyrsos schwingt, einen mit Weinlaub und Efeu umwundenen, in einen Fichtenzapfen auslaufenden Stab.

²⁰⁾ abgedruckt in: Frischmuth, Barbara: *Daphne und Io oder Am Rande der wirklichen Welt*. Spiel in drei Teilen. Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien 1980, S. 8

seiner Unterschlagungen fallenzulassen, sind die Frauen bereit, ihr Lokal zu verkaufen, um ihn finanziell zu unterstützen.

Um seine Sorgen zu vergessen, bittet Artur Daphne um Rauschgift. Daphne möchte ihn unterstützen, nicht ihm schaden, und verweigert ihm anfänglich das Gift, ist jedoch zu schwach, seinem beständigen Flehen zu widerstehen. Gegen besseres Wissen gibt sie ihm Rauschgift unter der Bedingung, sie körperlich zu lieben. Artur nimmt zuviel und stirbt in den Armen der Io, die Daphne um ihr Liebeserlebnis mit Artur beneidet. Die sexuellen Wünsche einer Frau (Daphne) töten den von der Frau abhängigen geliebten Mann (Artur), der zu schwach ist, um auf eigenen Beinen zu stehen, und retten die Frau selbst (Daphne): Denn der Polizist Zeus sucht das Rauschgift (=die Liebe?) und wüßte auch, wo es zu finden ist, aber da Daphne Artur alles gegeben hat, kann Zeus nichts mehr finden. Beide Frauen sind von Männern abhängig geblieben. Ihre wachsende Unabhängigkeit von Elvis gewannen sie aus ihrer Bindung an Artur.

Fünf der dramatischen Figuren in Frischmuths Drama haben eine Existenz im Animierlokal und eine zweite in der griechischen Mythologie. Bei Daphne und Io weisen bereits die Namen auf diese mythische Vergangenheit hin. Beim Polizisten und beim Doktor mußte ich mich schon sehr bemühen, assoziative Verbindungen zu Zeus und Apollon herstellen zu können. Professor Teiresias prophezeit die Folgen des zur Zeit so heftig tobenden Geschlechterkampfes. Vor allem in seinen Worten entfaltet Frau Frischmuth auch auf der Bühne ihre bekannten Qualitäten als Dichterin:

„Wieder ist ein Geschlecht aufgebrochen, das Joch abzuschütteln. Dieser Krieg der Schwestern ist um nichts erhabener als der der Brüder. Das alte Verfahren wird neu nur erprobt, und die Hoffnung ist weit verbreitet. Wieder sind die Strategen im Recht und die Gemeinen in der vordersten Schußlinie. Wieder ist der Kampf ein notwendiger, und es wird geben Befreier und Befreite anstelle von Unterdrückern und Unterdrückten. Die Freiheit aber wird sein ein Tuch, an dem alle den Mund sich gewischt, und das dann unbeachtet auf der ausgedehnten Tafel liegen bleibt, wenn jeder sein Teil sich abgeschnitten. Dies wird der totalste Kampf mit den meisten Freiwilligen, den meisten Verrätern sein, vergleichbar nur jenem der Vorzeit, der unter anderen Vorzeichen stand. Kampf, dessen unbewaffneter Anschein jedem die Haut verbrennt, der auf ihm zu liegen kommt. Noch nie wird es so viele Spione, so viele Verräter gegeben haben. Und nie noch so viele Stillhalteabkommen, die schon im Augenblick ihres Beschlusses durchbrochen werden. Nie wird die Aussicht auf Frieden aussichtsloser, und der Versuch, die Macht neu zu verteilen, hilfloser gewesen sein. Nie noch wird die Vernichtung der Gegner dem eigenen Fortbestand mehr Gefahr bedeutet haben. Nie noch werden die Gründe zum Kampf einleuchtender, allgemeiner, menschlicher gewesen sein.“²¹⁾

²¹⁾ ebenda S. 60, 61

Altgriechische Götter treten auch in Barbara Frischmuths *Von weitem gesehen berühren die Bäume den Himmel*²²⁾ auf. Hermes gilt als Sohn des Zeus und der Maia, als Götterbote, der die Seelen in die Unterwelt begleitet. Er trägt goldene Sohlen und einen goldenen Widder-Stab, wie er noch heute von christlichen Bischöfen getragen wird. Äskulap ist vom griechischen Asklepios, dem Sohn des Apollo und der Koronis abgeleitet und gilt als Gott der Heilkunde. Der von der Schlange umwundene Äskulapstab ist bis heute als Emblem der Ärzteschaft und der Apotheker gültig. Hauptfigur in *Von weitem gesehen berühren die Bäume den Himmel* ist die fünfzigjährige Künstlerin Theodora, eine herrische Person, unangenehm forsch, muß dauernd etwas beweisen, intrigant: „Also, Punkt eins: wer – wen! Punkt zwei: wer von wem. Punkt drei: wer mit wem, gegen wen!“²³⁾

Zehn Jahre zuvor hat Theodora den Großen Staatspreis bekommen. Aus diesem Anlaß gibt sie eine Party, vielmehr: Sie designt eine Essensshow und probt ihre Rolle als Gastgeberin wie ein Theaterstück. Als erster Gast tritt Hermes auf. „Ein robuster, vitaler Managertyp, nicht unsympathisch, aber doch keinen Zweifel daran lassend, daß er sich und seiner Tatkraft so ziemlich alles zutraut. Er trägt eine überdimensionale Flasche Sekt unter dem Arm.“²⁴⁾

Äskulap ist ein kleinerer, geschäftig wirkender Mann mit einem zu kurzen Bein. Zweifel ist ein „typischer“ Intellektueller mit langen Haaren, Bart und Brille. Hermes, Äskulap und Zweifel behaupten, sie hätten Theodora zu dem gemacht, was sie heute ist: Eine gutaussiehende, anerkannte Künstlerin von beträchtlichem Marktwert. Theodora hat eine große Wohnung, aber keine Familie. Nach der Party – der erste Akt zeigt die Party, der zweite das après – tritt ein ehemaliger Liebhaber auf, ein groß gewachsener Mann Ende Fünfzig, genannt K., der einen Kardinalshut trägt. Ob er tatsächlich den Beruf des Kardinals ausübt, bleibt offen. K. hat vor längerer Zeit sein intimes Verhältnis mit Theodora beendet. Dafür von ihr zur Rede gestellt, skizziert er das Bild vom Baum, der scheinbar in den Himmel wächst; jenes Bild, das Frau Frischmuth dem Drama zum Titel gibt: „Ach weißt du, deine Höhen waren mir zu hoch, deine Tiefen zu tief. Von deinen Ansprüchen bekam ich beinah’ die

²²⁾ Frischmuth, Barbara: *Von weitem gesehen berühren die Bäume den Himmel*. Stück in einem Vorspiel, 2 Akten und einem Nachspiel.

Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien 1982

²³⁾ ebenda S. 10

²⁴⁾ ebenda S. 12

Auszehung. Du warst mit einemmal ein Baum, der vor hatte, in den Himmel zu wachsen, während ich mich nur mehr als Strauchwerk empfand.“²⁵⁾

Wieder entbrennt der Geschlechterkampf. Theodora will K. nach all den gemeinsam verbrachten Jahren nicht einfach gehenlassen, sondern von ihm endgültig Besitz ergreifen, und malt sich und ihm eine Idylle zu zweit aus. Als er gehen will, hält sie ihn zurück und drückt ihm einen weiteren Whisky in die Hand. Er besäuft sich, sie redet, er schläft ein. Theodora läßt sich auf eine Gratwanderung zwischen Immer-einsamerwerden durch immer strengere Arbeit und Sich-an-jemand-anderen-verlieren durch Rückzug ins Häusliche ein. Um diese Gratwanderung theatralisch darzustellen, tanzt Theodora auf einem imaginären Seil. Theodora bindet sich laut Regieanweisung „den Fuchspelz um die Hüften und schlägt eine Runde Rad.“²⁶⁾ Danach klagt sie: „Immer habe ich etwas gewollt. Und immer habe ich dafür Rad geschlagen.“²⁷⁾

Dieses Wörtlichnehmen bzw. Körperlichnehmen von Redewendungen berührt ein wenig seltsam. Vorgänge auf der Bühne sichtbar zu machen, müßte ja nicht bedeuten, sprachliche Bilder pantomimisch oder gymnastisch darzustellen. Schon im ersten Akt gibt es ein Beispiel für diesen Hang: „Theodora: Ihr könnt euch doch nicht ewig in mich teilen. (Sie legt sich mit dem Glas in der Hand auf den Tisch. Einen Augenblick lang beugen sich die drei [Hermes, Äskulap und Zweifel, Anm. W.F.S.] wirklich so über Theodora, als wolle sich jeder sein Stück abschneiden.)“²⁸⁾

Das Nachspiel des Dramas zeigt den Morgen nach der Party. Der verkaterte K. möchte Theodoras Angebot annehmen und sein weiteres Leben mit ihr teilen, aber Theodora hält dieses Angebot nicht weiter aufrecht, sondern widmet sich verstärkt ihrem Beruf, wenngleich sie erkennt, dadurch nicht mehr Freiheit zu gewinnen, sondern verstärkte Abhängigkeit von ihren Managern, dem Dreigestirn Hermes, Äskulap und Zweifel. Das richtige Leben hofft Theodora zu finden, indem sie sich nicht in eine geplante Zweisamkeit stürzt, sondern mehr denn je auf ihre innere Stimme hört und sich selbst die beste Freundin ist. Theodora zieht aus, sich selbst lieben zu lernen. Sie wird kritischer auswählen, wozu sie sich beruflich verpflichtet, und sie wird die Tür für andere Menschen offen

²⁵⁾ ebenda S. 57

²⁶⁾ ebenda S. 67

²⁷⁾ ebenda S. 67

²⁸⁾ ebenda S. 40

stehen lassen, ohne jemanden zu sich zu locken und mit sich einzusperren. Theodora ist eine Frau auf der Suche nach den eigenen Gesetzen. Individuelle Entscheidungen scheinen ihr möglich und notwendig. *Von weitem gesehen berühren die Bäume den Himmel* ist ein utopisches Drama voller Optimismus. Einer der größten Wünsche der weiblichen Hauptfigur ist das Ende des Geschlechterkampfes. Theodora möchte „in die Tiefe gehen und all das in die Freiheit des Gefühls entlassen, was man so lange weggesperrt hat.“²⁹⁾

Seit der Aufklärung werden Monologe nur mehr sehr selten geschrieben. Ein vernünftiger Mensch spreche nicht mit sich selbst, lautet das unvernünftige Argument. Monologe sind verpönt, und gute Monologe sind sehr schwer zu schreiben. Barbara Frischmuths Stärke liegt in diesen Monologen:

„Ich will mich nicht mehr erpressen lassen von all dem Entweder und Oder, von meinen Wünschen und der Anderen Verweigerung. Warum habe ich mich nie gewollt? Es wird Zeit, mich zu lieben. Diesen vertrauten, alternden Leib. Endlich gut zu mir sein. Lieber Fuß, ach du gute, gute Hand. Aufhören mit all den wilden Maßnahmen der Eroberung und des Erobertwerdens. Keine Vereinnahmung mehr, keine Demütigungen. Nichts mehr haben wollen als mich selber. Übriggeblieben bin ich mir als die Unbekannteste von allen, und keiner soll mehr diese Fremde lieblos mit mir teilen!“³⁰⁾

Der berufliche Erfolg gibt der Hauptfigur Theodora zwar sehr viel Rückhalt, aber glücklich macht er sie nicht. Die Künstlerin fühlt sich ausgenutzt von einer Menge Leute, die von ihr leben und derentwegen sie als klaglos funktionierende Hochleistungs-Produktionsmaschine leben muß. Obwohl Theodora erkennt, daß ihre Produktivität von anderen Menschen ausgenutzt wird, gelingt es ihr letztendlich doch nicht, sich selbst zu bestimmen und nicht mehr verplanen zu lassen. Da ihr die eigene Zielsetzung fehlt, bleibt sie fremdbestimmt:

„Theodora: Ich lebe, wie man mich läßt, und das nach meinen eigenen Gesetzen.“
K.: Wie man dich läßt? Du wolltest doch endlich richtig leben?“
Theodora: Hast du denn eine ernstzunehmende Vorstellung davon, was das ist?“³¹⁾

Ins Besuchszimmer eines Frauengefängnisses führt uns Felix Mitterer mit seinem Einakter *Verbrecherin*³²⁾. Dem Ort der Handlung entsprechend ist die Bühnendekoration karg. Zwei Personen genügen. Felix Mitterer gibt dem Paar keine Namen, nur die Personalpronomina „Er“ und „Sie“.

²⁹⁾ ebenda S. 73

³⁰⁾ ebenda S. 67

³¹⁾ ebenda S. 73

³²⁾ Mitterer, Felix: *Verbrecherin*. Dieser Einakter erschien gemeinsam mit drei weiteren Einaktern (Abstellgleis, Weizen auf der Autobahn, Man versteht nichts) unter dem Titel *Besuchszeit* beim Österreichischen Bühnenverlag Kaiser & Co, Wien

Ein Mann besucht seine inhaftierte Frau. Sie darf ihm nicht die Hand geben. Sie darf von ihm keine Zigarette annehmen. Er nimmt seine Uhr vom Handgelenk, legt sie auf den Tisch und beginnt zu sprechen: „Nur fünfundzwanzig Minuten, hams gsagt. Weil du nit brav warst.“³³⁾

Schon mit diesem einen Satz ist es Felix Mitterer gelungen, die Positionen abzustechen. Der Mann macht sich zum Richter seiner Frau. Das Adjektiv „brav“ zeigt, daß er sie wie ein Kind behandelt, daß der Ehemann das Bedürfnis verspürt, seine Frau zu bevormunden. Die Armbanduhr liegt auf dem Tisch wie bei einer Schularbeit, die sie zu bestehen hat. Die Frau verbüßt eine Haftstrafe wegen versuchten Gattenmordes. Nach fünfzehn Ehejahren hat sie ihn mit einem Messer attackiert. Er ist mit den Kindern daraufhin umgezogen, in eine neue Umgebung, in der den Nachbarn der Vorfall nicht bekannt ist: zu seiner Mutter. Die verhinderte Gattenmörderin ist im Gefängnis dicker geworden. Er hat sich in ihrer Abwesenheit von ihr scheiden lassen. Die emotionale Abhängigkeit der beiden voneinander wird von brutaler Gefühllosigkeit begleitet:

„Sie: Vor fünf Wochen hab i an Selbstmordversuch gmacht.

Er: So. Und?

Sie: Sie ham mi derwischt. I bin verarztet worden, dann hab i's Bluat vom Boden aufwischen müssen, dann hams mi gfesselt und i bin in die Korrekziionszelle kommen.

Er: Die meisten Selbstmörder tun nur so. Die meinens gar nit ernst.“³⁴⁾

In einem Gespräch, das nicht länger als fünfundzwanzig Minuten dauern darf, enthüllt Mitterer die Vorgeschichte des Mordversuchs. Ist auch der Schauplatz des Einakters das Gefängnis, so ist das Gefängnis keineswegs das Thema, vielmehr Sinnbild des Gefangenseins in einem unwürdigen Alltag. Das wahre Gefängnis ist die gemeinsame Wohnung, denn die Ehe wird von den beiden Figuren als Zwangsanstalt zum gegenseitigen Bereiten von Unglück empfunden. An einer Kleinigkeit wie einem nicht schmeckenden Abendessen entzündet sich ein seit Jahren schwelender Konflikt, der sogar zum Ausbruch von Gewalt führt. Tatsächlich wird der Großteil aller Gewaltverbrechen an Familienmitgliedern verübt, meist vom Mann an der Frau oder an den Kindern. Bei Mitterer ist jedoch die Frau die Täterin. Gewaltsam bricht sie aus der ihr zgedachten Rolle aus. Dem Mann gelingt es auch nach seiner Genesung nicht, die Tat seiner Frau zu verstehen. Die Boulevard-Presse

³³⁾ ebenda S. 17

³⁴⁾ ebenda S. 19

bringt die Bluttat in großer Aufmachung und bestätigt durch ihre „moralische“ Berichterstattung den Mann in seiner Vorstellung, er sei schuldloses Opfer. Natürlich fühlt er sich in seiner Ehre gekränkt; die Kollegen verspotten ihn, weil er sich von seiner Frau schwer verletzt ließ.

Körperliche Verletzungen sind strafrechtlich relevant, seelische kaum beweisbar. Felix Mitterer geht ihnen nach und zergliedert sie nicht weniger fein als vor ihm der berühmte Arzt Dr. Arthur Schnitzler. Mit bewundernswertem Einfühlungsvermögen erzählt er die Geschichte einer alternden Frau, die sich unnütz fühlt, seit die Kinder größer geworden sind und sie nicht oft brauchen. Daß der Mann durch die langen Ehejahre abgestumpft ist und sich immer weniger für sie interessiert, verstärkt ihre Angst, überflüssig geworden zu sein. Fatalerweise bekämpft sie diese Angst mit Tabletten. Der Mann möchte sich nach der Tat an ihr rächen, leidet selbst unter ihrer Inhaftierung jedoch am meisten. Weder mit den Kindern noch mit seiner eigenen Versorgung kommt er zurecht, da diese Aufgaben von der Frau stets im Alleingang bestritten worden waren. Allzu oft ist eheliches Zusammenleben eine Zwangssituation, in der es nicht gelingt, zu zeigen wer man ist und wie es einem dabei geht. Welch heftiger psychischer Druck bisweilen auf Ehepartnern lastet, beweist die leider ständig im Ansteigen begriffene Zahl der Ehescheidungen.

In *Verbrecherin* zeigt der Autor das Gefängnis einer Ehe, die nicht mehr die Möglichkeit bietet, aus dem Zusammenleben Kraft zu schöpfen. Die Frau wird noch mehr benachteiligt als der Mann, der seine Frustration an ihr abreagiert. Die Frau staut solange Haß auf, bis sie eines Tages bei einem verhältnismäßig geringfügigen Anlaß zum Küchenmesser greift, mit dem sie sich jedoch nur ins eigene Fleisch schneidet, denn nun gelangt sie ins Räderwerk der Justiz. Die gerechtfertigte Verurteilung der Frau durch die Gesellschaft kommt einem ungerechtfertigten Freispruch des Mannes gleich. Dieser Widerspruch ist nicht so leicht aufzuheben, liegt er doch in der traditionellen Rollenverteilung begründet. Obwohl *Verbrecherin* natürlich als Problemstück bezeichnet werden muß, wird Felix Mitterer niemals dozierend, und der Humor kommt auch in den ernstesten Passagen nicht zu kurz:

„Sie: Und da – keine Verpflichtungen. Keine Verantwortung. Folgen, natürlich. Anordnungen befolgen. Aber wenn ma a paar Frauen in der Zelle hat, mit denen man sich versteht... Des ganze Wochenende frei... Tratschen... Mensch-ärgere-dich-nicht-spielen... Und kein Mann weit und breit!

Er: I habs ja gsagt! Ein Paradies! Ein Sanatorium!“³⁵⁾

Mit dieser Pointe läßt der Autor seine männliche Figur Mitschuld eingestehen und verweist gleichzeitig auf Vorurteile gegen den sogenannten sozialen Strafvollzug. Trotz routinierter Beschränktheit versuchen sowohl „Sie“ als auch „Er“ manchmal über sich selbst hinauszuwachsen und Menschlichkeit zu zeigen. Das Scheitern dieser Versuche steht klassischen Tragödien an Grausamkeit kaum nach.

Nicht ganz so überzeugen konnte mich dagegen ein Versuch von Kurt Franz. In einem kurzen Stück in drei Szenen mit dem Titel *Von Sonntag zu Sonntag*³⁶⁾ versucht er ebenfalls, eine Ehehölle zu zeigen. Vorgestellt wird ein ungefähr vierzigjähriges Ehepaar am Sonntagmorgen. Langeweile bricht aus, nachdem Christine Josefine ihrem Ehemann den Beischlaf verweigert. Während Karl sich nun betrinkt, telephonierte Christine Josefine mit einer Freundin. Themen des Gesprächs sind Konsumgüter (Autos, Pelzmäntel) und Selbstmordversuche ihrer gemeinsamen Bekannten. Wer sich nicht gerade umbringen will, läßt sich zumindest scheiden. An den Selbstmordversuchen interessieren die beiden Damen jedoch nicht die Ursachen und wie man diese vermeiden könnte, sondern wie man die Tat verheimlichen könne. Selbst dieses Interesse ist lediglich vorgetäuscht, da ja gerade die beiden Frauen selbst große und kleine Tragödien brühwarm weitererzählen. Besuchen werden sie die Opfer natürlich nicht; ihr Mitgefühl hat Grenzen.

Mit diesem Telephonat berührt Kurt Franz ein äußerst interessantes Thema: Die psychische Befindlichkeit der Menschen, die sich mit Haut und Haaren der Konsumgesellschaft verschrieben haben. Leider vertieft der Autor nicht diese Analyse, sondern überläßt sich eher nebensächlichen Unsinnigkeiten, die dazu geeignet sind, die Langeweile der dramatis personae auf das Publikum zu übertragen: Der Ehemann ärgert sich darüber, daß Christine Josefine lieber telephonierte, als sich mit ihm zu unterhalten bzw. mit ihm zu schlafen. Um das Telephonat zu stören läßt er ein Tablett fallen. Der Dramatiker Kurt Franz schreibt seinem Helden Karl vor, das Tablett tatsächlich 100 Mal fallen zu lassen und aufzuheben. Hoffentlich verzählt sich der Schauspieler nicht. Traumrolle hat er ja keine:

³⁵⁾ ebenda S. 20, 21

³⁶⁾ Franz, Kurt: *Von Sonntag zu Sonntag*.
Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co, Wien 1980

„Karl: Ich trage das erste Tablett in die Küche; es entgleitet meinen Händen. Ich trage das zweite Tablett in die Küche; es entgleitet auch meinen Händen. Ich hebe das zweite Tablett auf, das gerade meinen Händen entglitten ist; es entgleitet ein zweites Mal meinen Händen. Die zwei Tabletts sind mir bis jetzt insgesamt drei Mal entglitten. Das zweite Tablett könnte mir aber auch noch ein drittes Mal entgleiten, ein viertes Mal, ein fünfzehntes Mal, sogar ein 100. Mal. Du mußt mir das logischerweise zugestehen. Weil ich ja selbstverständlich auch dazu fähig bin, ein Tablett, das 100 Mal meinen Händen entgleitet, auch 100 Mal aufzuheben.“³⁷⁾

Zu den wenigen Dramen zeitgenössischer Autoren, die das Glück haben, nicht nur geschrieben, sondern darüber hinaus auch noch aufgeführt zu werden, zählt Erika Molnys *Der Turm Davids oder Die befleckte Empfängnis*³⁸⁾. Ein berühmter Architekt, der eine Marienkirche von genialer Schönheit gebaut hat, hatte seine Einfälle gar nicht selbst. Sie stammen von seiner Frau. Diese Frau geht an seiner Bevormundung zugrunde; sie ist bereits nervenkrank und versucht, sich umzubringen. Sie vernachlässigt auch ihr Äußeres. Der Architekt nimmt sich deshalb eine schöne junge Geliebte, die sich ihrerseits mehr für einen großgewachsenen Jüngling interessiert.

Das Problem der Ausbeutung der Kreativität von Frauen durch ihre Ehemänner ist vermutlich ein enormes, das in Zukunft wahrscheinlich in der Musikgeschichte, in der Kunstgeschichte und anderen Fachgebieten noch gründlich analysiert werden wird. Nicht die Existenz dieses Problems soll hier bezweifelt werden, sondern die dramatische Umsetzung durch Erika Molny und die Theatergruppe „Die Mimosen“, die man nicht als wirklich professionell bezeichnen kann. Denn die einzelnen Szenen des Dramas beschreiben mit hartnäckiger Beharrlichkeit gleichgültige Nebensächlichkeiten wie zum Beispiel einen ewig langen Einkauf beim Greißler, der in einer halben Stunde Realzeit nichts anderes zeigt, als daß der Architekt als guter Kunde beim Verkäufer mehr Ansehen genießt als seine Gattin, deren Aussehen dem einer Obdachlosen gleicht. Gegen Ende des Stückes stürzt der *Turm Davids* begreiflicherweise ein.

Die Premiere des Werkes am 16. September 1986 im Wiener Ateliertheater am Naschmarkt wurde großspurig als „Welturaufführung“ angekündigt. Erstaunlich ist, daß gerade diesem Stück zu einer „Welturaufführung“ verholfen wurde, warten doch zahlreiche begabte junge Autoren bereits viel zu lange auf dieses Glück. Im Jahre 1990 verstarb Erika Molny.

³⁷⁾ ebenda S. 15

³⁸⁾ Uraufführung am 16. September 1986 durch die Theatergruppe „Die Mimosen“ im Ateliertheater am Naschmarkt, Wien

Der Dramatiker Wilhelm Pevny wurde 1944 in Wallersdorf in Bayern geboren. Er studierte Theaterwissenschaft und Germanistik in Wien und in Paris. In den 60er-Jahren schrieb er die Stücke *Flipper*; *Oedip Entsinnung* und *Sprintorgasmik*. In den 70er-Jahren folgten *Rais*; *Nur der Krieg machts möglich*; *Maß für Maß*; *Die Anführer, wir und die anderen*; *Satisfaction oder Was bedeutet Mick Jagger Ada Popp* sowie *Der Traum vom Glück* nach Johann Nepomuk Nestroy als Auftragsarbeit des Wiener Burgtheaters (1977). Wilhelm Pevny schrieb auch die Rockmusicals *Zack Zack* (1973) und *Clinch* (1981). Einer breiteren Öffentlichkeit wurde er durch seine Arbeiten für Film und Fernsehen bekannt, z.B. *Theaterleben* (Ausstrahlung im österreichischen Fernsehen am 15. Oktober 1973) und *Junge Leute brauchen Liebe* für die Regisseuse Käthe Kratz (1980). Gemeinsam mit Peter Turrini schrieb Wilhelm Pevny das Drehbuch für die Fernsehserie *Die Alpensaga* und für Axel Cortis Film *Der Bauer und der Millionär*.

Wilhelm Pevnys Drama *Schönes Wochenende*³⁹⁾ wurde in Dieter Haspels „Ensemble Theater Treffpunkt Petersplatz“ uraufgeführt. Die Handlung des Stückes ist schnell erzählt: Ein Ehepaar lädt ein anderes zum Partnertausch ein. Dann werden die Partner getauscht. In klassisch marxistischer Manier führt Wilhelm Pevny unsere Probleme auf die Besitzverhältnisse zurück. Unsere Probleme kämen in erster Linie von den Eigentumsverhältnissen zwischen der Ersten und der Dritten Welt und von der Kleinfamilienstruktur, d.h. von unseren autoritätsfixierten Verhältnissen und von der Unterdrückung der Sexualität, die in unseren hierarchischen Verhältnissen zur Erniedrigung der Menschen führten. Diese Erniedrigung sei vollkommen tabuisiert, da kein Mensch zugeben wolle, daß er sich erniedrigen lasse. Erniedrigung werde also verdrängt, und das nur halbbewußte Ohnmachtsgefühl führe z.B. zur Identifikation mit faschistischen Idolen. In einem Interview mit Lothar Schreiner und Wolfgang Huber, damals Dramaturgen des Ensemble-Theaters, stellte der Autor fest:

„Der Befreiungsversuch, der um 1968 stattgefunden hat, wurde zurückgeschlagen, und jetzt bewegt sich die Gesellschaft wieder dorthin zurück, wo sie hergekommen ist. Und das geschieht mit uns, weil es unserer Generation nicht gelungen ist, wirklich eine Alternative zu entwickeln, eine Alternative, die geheißen hätte: Weg von den patriarchalischen Strukturen, weg von den Besitzverhältnissen, die derzeit herrschen, und weg von den familiären Strukturen, also weg von der Kleinfamilie. Das ist alles nicht

³⁹⁾ Pevny, Wilhelm: *Schönes Wochenende*. Uraufführung im Ensemble-Theater Petersplatz 1, 1010 Wien am 27. November 1986

gelingen... Ich weiß, die Verdrängungskapazität ist derzeit gewaltig. Aber es hilft nichts, daß jemand sagt, er hat keinen Krebs, wenn er Krebs hat. Und diese Gesellschaft hat Krebs. Dieser Krebs muß irgendwann operiert werden.“⁴⁰⁾

Zwar enthalten diese Analysen Ansätze zu einer interessanten Diskussion, ihre Umsetzung in ein Theaterstück ist jedoch nicht gelungen. Stattdessen wird lediglich der Voyeurismus des Publikums bedient, dem ausreichend Gelegenheit geboten wird, die Anatomie der Schauspieler zu studieren: großer Busen, kleiner Busen, manchmal auch ein Männerarsch. Für jeden ist etwas dabei, was ihn vergessen lassen soll, daß der Leiter des Ensembletheaters, Dieter Haspel – auch Regisseur von *Schönes Wochenende* – zwar seit vielen Jahren davon spricht, Theater zu machen, das gesellschaftspolitisch fortschrittlich sei, daß Dieter Haspel jedoch mit einer chicen Form von seichtem Boulevard, mit der erprobten Mischung von sex and crime stets das Gegenteil von dem inszeniert, was er in seiner Programmzeitung unermüdlich verspricht. Durch das Ausstellen von jungem, meist weiblichem Menschenfleisch sollen Zuschauer angelockt und Sitzreihen gefüllt werden. Was an der Gesellschaft kritisiert wird, z.B. die Kommerzialisierung der Sexualität, wird im Ensemble-Theater selbst munter vorangetrieben. Werden Szenen, die in unveränderter Form in privatkapitalistische Night Clubs übernommen werden könnten, in Subventionstheatern durch öffentliche Zauberhand zur angeblich marxistischen Gesellschaftskritik?

⁴⁰⁾ abgedruckt im Programmheft zur Aufführung vom 27. November 1986

X. Bürger, hört die Signale Über das Drama als Hilfescrei für sozial Schwache

„Die anzig Beziehung, was wirklich zählt, ist die geschäftliche!“

Herwig Kaiser
Bis aufs Blut, S. 23

Christina Kövesi zeigt in ihrem Einakter *Inwendig allane sein*¹⁾ die Einsamkeit und Hoffnungslosigkeit fünf alter Patientinnen in einem Krankenhaus am Morgen des 24. Dezembers. Die Frauen sind verwitwet, sie denken an ihre jeweiligen Seligen, ans Essen oder daran, ob es am Abend schneien wird. Nur eine von ihnen, Frau Rajkovich, eine jugoslawische Gastarbeiterin, wird vom Gedanken an ihre Tochter aufrechterhalten. Denn ihre Tochter ist Sekretärin im selben Büro, in dem Frau Rajkovich früher Fenster putzen mußte; und die Hoffnung auf den sozialen Aufstieg der ihr nachfolgenden Generationen verleiht dem Leben der Frau Rajkovich so etwas wie Sinn.

Frau Meyer ist eine verfressene Wienerin, ins Krankenhaus eingeliefert, weil sie trotz ärztlichen Verbotes ein Schnitzl zu sich genommen hatte. Frau Santi war mit einem Italiener verheiratet, will der Verwandtschaft aus Rache für das „Katzlmacher“-Schimpfen nichts vererben, ist schwerhörig und ärgert sich über vermeintliche Erbschleicher.

Frau Schindler ist frisch eingeliefert und schläft.

Frau Weiß kommt aus Böhmen, ist eine fromme Klosterschwester, versteckt den Rosenkranz unterm Bettzeug. Sie zieht sich nicht allzu ungerne aus der Welt zurück. Ihr legt die Autorin den Titel in den Mund: „Net grad, daß ma terrisch sein mechte, aber waun ma dreiasiebzg Jahr die Leite reden hert... a Leben lang hat ma zuhern müssn... und Antwort gebn... mechte ma inwendig mechte ma a bißl allane sein.“²⁾

¹⁾ Kövesi, Christina: *Inwendig allane sein*.
Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien 1982

²⁾ ebenda

Das Drama ist kurz (37 Seiten) und vollkommen statisch. Da die Patientinnen die ganze Zeit im Bett liegen und auch sonst kaum eine Handlung gezeigt wird – hin und wieder tritt eine Krankenschwester auf oder ab – ist das Drama vielleicht besser als Hörspiel geeignet denn als Bühnenwerk. Es gibt keinen Szenenwechsel, keine Pause, keinen männlichen Darsteller. Zu sehen gibt es nichts als fünf Betten. Hören kann man einfühlsame Dialoge, auf glaubhafte Weise realistisch, ja naturalistisch, wirklichen Patienten aufs Maul geschaut. Geredet wird aus Langeweile, echte Kommunikation findet nicht statt. Die Patientinnen hängen ihren Erinnerungen nach und fürchten sich vor dem, was bald kommt. Bescheiden reproduzierend beschreibt Frau Kövesi eine Situation, ohne vermeintlich Schuldige anzuklagen oder vermeintliche Lösungen zu propagieren.

An das heikle Thema der Homosexualität wagt sich Helmut Peschina mit seinem Stück *Ich doch nicht*³⁾ heran. Das Drama hat einen Umfang von 50 Schreibmaschinenseiten und ist weder in Akte, noch in Szenen, Bilder oder Ähnliches gegliedert. Seine Handlung spielt nicht in der Gegenwart des Dramas, sondern zwei Männer – Erich A und Erich B – sprechen über ein bereits zurückliegendes Ereignis, über eine ihnen damals peinliche Begegnung in einer U-Bahn-Toilette. Erich A ist seit zehn Jahren verheiratet und hat einen Sohn, Erich B ist schwul und hat sich vor kurzem von seinem Freund getrennt, der von ihm sowohl emotional als auch finanziell abhängig war.

Helmut Peschina kontrastiert eine homo- und eine heterosexuelle Beziehung, indem er die beiden Männer erzählen läßt: Den einen von seinem Ex-Freund, den er nach fünf Jahren nicht mehr ertragen konnte, weil er Tag und Nacht hustete, weil er sich hilflos-eifersüchtig nach Mitleid sehnte. Der andere erzählt von seiner Ehe, von seinem Kind und von seiner Frau, die er „Mutti“ nennt wie sie ihn „Vati“, und mit der er nur mehr selten schläft. Erich A möchte sich von Komplexen freispielen. Er stellt dem Schwulen einen Fuß auf die Schulter und läßt sich von ihm die Schuhe putzen:

„Jawohl, putzen, sag ich. Siehst du, die Schuhe, die Schuhe sind allem am meisten ausgesetzt, dem Staub, dem Schmutz. Ich will mit Schmutz nichts zu tun haben. Man kann sich auch wehren mit den Schuhen. Man kann treten mit ihnen. Und manche Menschen wollen eben getreten werden. Aber dazu muß mein Schuh sauber sein.“⁴⁾

³⁾ Peschina, Helmut: *Ich doch nicht*. Thomas Sessler-Verlag, Wien und München 1982

⁴⁾ ebenda S. 37

Der Hetero-Erich glaubt, der schwule Erich sei deshalb schwul geworden, weil er keine ordentliche Erziehung genossen habe und weil er seinen Vater nicht kenne. Der Schwule weist derartige Interpretationen zurück. Die Männer kommen einander näher und gehen miteinander ins Bett. Danach trennen sie sich rasch. Der Hetero hat in Peschinas Drama die Erziehung zur Härte gegen sich selbst und gegen andere tiefer verinnerlicht. Er hat feste Vorstellungen von sich und kann nicht zulassen, von diesen abzuweichen. Er erklärt seinem Freund noch im Bett: „Hör mal, ich bin nicht schwul, hörst du, ich doch nicht.“⁵⁾

Die Behauptung „ich doch nicht“, mit der Erich A einen Teil der Wirklichkeit – nicht nur der sexuellen – wegwischt oder zumindest wegzuwischen versucht, gibt dem Drama den Titel. Abgesehen vom Psychodrama im Stück hat das Drama nichts Dramatisches. Es ist ein Zwiegespräch, das einem aufmerksamen Leser oder Zuhörer so manches bietet, der Bühne und dem Auge jedoch nur wenig. Auf der Bühne sollen laut Regieanweisung auch keine Sex-Szenen gezeigt werden, sondern das peinliche Nachher.

Pablo Picasso schrieb zwei Theaterstücke: *Wie man Wünsche beim Schwanz packt* (1941) und *Die vier kleinen Mädchen* (1952). Sein erstes Stück mit dem Originaltitel *Le Désir attrapé par la queue* wurde am 19. März 1944 unter der Regie von Albert Camus von Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, Michel Leiris, Raymond Queneau und anderen vorgelesen. Es zeigt Bilder von den Entbehrungen der Kriegszeit, von Kälte und von Mangel an Nahrungsmitteln. Inspiriert von Tristan Tzaras *Le Coeur à gaz* läßt Picasso vom übrigen menschlichen Körper losgelöste Füße sprechen.

Helmut Peschina griff eine ähnliche Idee in seinem Drama *Stehbeisel*⁶⁾ auf: Die Personen des Stücks, Gäste im Stehbeisel, stehen an der Bar und man sieht von ihnen nur das Becken und die Beine. Ihr Oberkörper ist durch eine Wand verdeckt, die bis zur Gürtellinie von oben herabhängt. Sie stehen an der Rampe, die Beine werden grell beleuchtet. Durch das Verstecken der Oberkörper sieht man diese Beine wie unter der Lupe, und wie witzig die Beinbewegungen eines sprechenden Menschen, dessen Oberkörper man nicht sieht, sein können, weiß jeder, der schon einmal jemanden beim Telephonieren hinter einer Schallschutzverkleidung beobachtet hat. Darüberhinaus entspricht das Beschränken der Sicht auf die untere Hälfte der Menschen gewissermaßen auch der in einem

⁵⁾ ebenda S. 48

⁶⁾ Peschina, Helmut: *Stehbeisel*. Thomas Sessler-Verlag, Wien und München 1982

Weinkeller vorherrschenden Ansicht vom Leben. *Stehbeisel* hat keine Handlung. Gezeigt werden Begegnungen von Menschen, von Typen; ein Reigen von 18 Personen und einem Hund. Die kartenspielenden Pensionisten sind der basso continuo des Dramas, der Hintergrund, auf den alle anderen Aktionen gemalt sind. Herr Peschina zeigt eine reiche Fülle von interessanten, teils witzigen, teils betroffen machenden Interaktionen, die entweder aus einschlägigen Lokalen abgeschaut oder so erfunden sind, daß sie sich ohne weiteres auch außerhalb des Theaters in alkoholhaltiger Luftzutragen könnten. Der Invalide erzählt nach dem fünften Viertel dem Fensterputzer, einem Gastarbeiter, von Stalingrad. Das Pärchen führt unter dem Tresen einen stillen Kampf, sie treten einander gegen die Beine. Die alte Frau ißt trockenes Brot; währenddessen beobachtet sie den Hund, der mit Würstchen gefüttert wird. Der Hund sollte nach Möglichkeit – falls er sich an die Regieanweisung hält – an den Plastiksäcken der Alten schnuppern und in ihren Sachen zu stöbern beginnen. Wenn Frauchen das merkt, zieht sie ihn indigniert zurück. Der Invalide versucht, über den süßen Hund mit einer feinen Dame ins Gespräch zu kommen. Als sie sich belästigt abwendet, schimpft er über das Tier. Die Alte gebraucht häufig den Satz: „Nix wert alles, nix wert“.⁷⁾ Der Zuhälter kennt schon die Marotten der anderen und zieht sie damit auf, spendiert protzig Wein und macht sich die Männer mit einer vagen Versprechung gefügig, sie dürften vielleicht einmal eine halbe Stunde gratis bei einer Hure liegen. Die Alte blickt begehrend auf die praktischen großen Rucksäcke der Tramper: „Früher einmal. Aber jetzt.“⁸⁾ Der Invalide ärgert sich darüber, daß die Ausländer englisch sprechen, und droht dem Betrunkenen, der die Neigen austrinkt, die Alte „Prinzessin“ nennt und sich umständlich neben sie legt, mit den Krücken.

Einzelne Figuren aus diesem Panoptikum von Peschinas *Stehbeisel* erinnern an ein Motiv aus seinem Drama *Ich doch nicht*: ans Putzen. Ein kleines Mädchen hält einen Papierteller mit Würstchen und Senf. Die Mutter schärft dem Kind ein, den Teller gerade zu halten. Es greift in den Senf. Die Mutter wischt dem Mädchen die Hände ab und füttert es. Als die Mutter sich bückt, macht sie ihren Rocksäum schmutzig. Nachdem sie ihn geputzt hat, spricht ein Pensionist das Mädchen an; es scheut und flüchtet samt Senfteller in den geputzten Rock der Mutter. Die Würstchen liegen auf dem Boden. Bei dieser Szene steht jedoch nicht das Slapstickartige im Vordergrund, sondern der ernste, lebenslänglich vergebliche Kampf gegen

⁷⁾ ebenda S. 22 bis S. 32

⁸⁾ ebenda S. 28

Schmutz. Schmutz, Schuhe, schmutzige Schuhe sind bei Helmut Peschina wiederkehrende Themata. Schmutz als Bedrohung der reinen Seele und der weißen Weste, Schmutz als Feindbild. Geputzte Schuhe als Symbole der Macht des (heterosexuellen) Bürgertums. In *Ich doch nicht* stellte der heterosexuelle Erich dem homosexuellen Erich die Schuhe auf die Schultern.⁹⁾ In Szene 6 von *Stehbeisel* entnimmt ein Manager einem versperrten Aktenkoffer aus Leder umständlichst eine Zeitung, um sich damit an der Theke die Schuhe zu putzen. Peschinas dramatisches Hauptanliegen ist die Darstellung zwischenmenschlicher Beziehungen, und diese Bemühungen sind durchaus vielseitig. Mit jedem neuen Stück sucht er eine neue Ausgangsposition: *Ich doch nicht* ist für zwei Personen geschrieben, *Stehbeisel* enthält 18 Rollen, die von mindestens 8 Schauspielern gespielt werden können.

Im selben Band wie *Stehbeisel* erschien auch Helmut Peschinas Monolog für eine Schauspielerin mit dem Titel *Du wirst schon sehen*.¹⁰⁾ Sein Thema ist die Symbiose zweier Menschen, ihre Abhängigkeit voneinander und ihr unter dem Deckmantel der Nächstenliebe grausam geführter Machtkampf. Zwei Tage nach dem Tod ihrer an den Rollstuhl gefesselten Schwester läßt eine fünfundsechzigjährige Frau ihr nicht gelebtes Leben Revue passieren. Symbolisches Requisit ist ein leeres Photoalbum. Die Gelähmte hatte ein Leben lang gefürchtet, ihre Schwester könne einen Mann finden, sodaß sie ihr Leben im Rollstuhl alleine verbringen müsse. Daher hatte sie versucht, die Schwester von der Außenwelt abzuschneiden. Sie hatte sie nicht ausgehen lassen und an die Schwester adressierte Briefe versteckt oder vernichtet. Die „Gesunde“ hatte sich den Wünschen ihrer Schwester gefügt, das Haus kaum verlassen und begonnen, ihre Schwester zu hassen. Die Gelähmte war auf Hilfe und Pflege der „Gesunden“ angewiesen, die „Gesunde“ auf das Geld der Gelähmten. Jahrzehntlang führten die beiden einen boshafte Kleinkrieg. Nun, da die Gelähmte tot ist, könnte ihre Schwester ein freies Leben führen; doch sie hat im Laufe der Jahrzehnte ihre Lebensart verinnerlicht und wagt sich nicht mehr unter Menschen. Stattdessen setzt sie sich in den Rollstuhl der Verstorbenen. Der Titel *Du wirst schon sehen* bezieht sich auf einen häufigen Ausspruch der verstorbenen Gelähmten, der ihre Tendenz zu emotionaler Erpressung verdeutlichen soll: „Du wirst schon

⁹⁾ Peschina, Helmut: *Ich doch nicht*. Thomas Sessler-Verlag, Wien und München 1982, S.37

¹⁰⁾ Peschina, Helmut: *Du wirst schon sehen*. Thomas Sessler-Verlag, Wien und München 1982

sehen, wie sehr du mich gebraucht hast, wenn ich erst einmal unter der Erde bin.“¹¹⁾

Dieser 35 Seiten lange Monolog stellt sowohl an die Schauspielkunst als auch an das Gedächtnis der Darstellerin hohe Anforderungen. Erotische Phantasien und Mordgelüste unterbrechen die Eintönigkeit des Alltags der Geschwister. Wie schon in seinen früheren Stücken imaginiert Helmut Peschina packende action-Szenen zu den Themenkreisen Egoismus, Angst und Demütigung.

Während des Krieges blieb die Nichtbehinderte auch während Bombenalarms bei der Gelähmten, die ihren Rollstuhl in die Tür stellte, damit die Schwester mit den gesunden Beinen nicht entweichen konnte. Die lief einmal aber doch in den Keller, bekam jedoch bald schlechtes Gewissen und kehrte zu ihrer Schwester zurück, die sie anspuckte und auf den Knien um Verzeihung bitten ließ. Die Gedeimütigte erwarb eine Pistole. Nun schießt sie auf den leeren Rollstuhl.

Leider steht zu befürchten, daß die Wirkung dieser äußerst dramatischen Szenen dadurch verpufft, daß sie nur in einem Monolog erzählt werden und so nicht dieselbe Wirkung entfalten können wie beim Darstellen auf der Bühne oder auf der Leinwand. Darin liegt die große Schwäche dieser Form des analytischen Dramas, für die Herr Peschina sich auch schon in *Ich doch nicht* entschieden hatte. Wie seinerzeit bei Ibsen wird das Geschehen, das bereits abgelaufen ist, im Verlauf des Spiels nach und nach verbal enthüllt, aber eben nicht auf der Bühne gezeigt. Dafür wäre sie jedoch da.

Nicht nur unter Geschwistern, vor allem unter Ehepartnern läßt sich allzu häufig beobachten, daß ein Mensch einen anderen aus Angst vor dem Alleinsein derart hemmungslos an sich bindet, daß er zu seinem Feind wird. Als Psychologe geht Peschina über Ibsen hinaus: Sind die äußeren Bedingungen für gewohntes Unglück weggefallen, wirken die in langer Zeit verinnerlichten seelischen Mechanismen umso stärker und vertreten diese nunmehr inexistenten Bedingungen, als wären sie noch vorhanden. Das Unglück pflanzt sich fort. Die Dramenfigur versäumt ihr Leben in bedrückender Enge, mit oder ohne Schwester.

Mehr als zwanzig Personen treten in Helmut Peschinas Drama *Hanna*¹²⁾ auf. Dennoch wird im Grunde nur die Titelfigur gezeigt. Andere Personen interessieren nur insofern, als sie auf Hanna reagieren. Von einem Verkehrsunfall trägt Hanna eine entstellende Narbe im Gesicht davon. Ihr

¹¹⁾ ebenda S. 9 und S. 10

¹²⁾ Peschina, Helmut: *Hanna*. Thomas Sessler-Verlag, Wien und München 1983

nicht mehr repräsentatives Aussehen entspricht weder den Vorstellungen ihres Chefs, noch denen ihres Geliebten. Der Vorgesetzte versetzt sie aus der Chefetage ins Schreibbüro, wo ihr Anblick weniger störe. Der Freund – ein erfolgloser Maler, der sich jahrelang von Hanna aushalten lassen hat – zieht zu einer anderen Frau. Die Kolleginnen tuscheln und unterstellen Hanna Alkoholismus. In *Hanna* zeigt Helmut Peschina wieder eine neue, sehr förderliche Qualität als Dramatiker, wenn er ein Bedürfnis seiner Hauptfigur dadurch sichtbar macht, daß er sie eine Aktion ausführen läßt, die auf eben dieses Bedürfnis der Bühnenfigur verweist. Hannas ungestillte Sehnsucht, an ihren früheren Arbeitsplatz zurückzukehren, erfahren die Zuseher nicht etwa aus einem Dialog Hannas mit einer Freundin oder aus einem verzweifelten Monolog vor dem Spiegel. Peschina hat eine weit bessere Lösung gefunden: Wir erleben Hannas Sehnsucht szenisch, wenn Hanna nachts heimlich ihr altes Büro aufsucht und in den Sachen ihrer Nachfolgerin wühlt. Darüberhinaus schildert Hanna ihren Verzweiflungskampf ums seelische Überleben mit treffsicher pointierter Sprache: „Wenn man sich erst einmal daran gewöhnt hat, dann schaut alles ganz, ganz anders aus. Viel rosiger. So rosig wie das da!“ (Sie hält ihm die Wange entgegen.)¹³⁾

Von der bürgerlichen Gesellschaft und deren Vertretern enttäuscht, läßt Hanna sich zu kriminellen Geschäften überreden. Ihr Weg in die Unterwelt ist jedoch mit szenischen Steinen gepflastert, die auch in dramaturgischer Hinsicht als schlüpfrig zu bezeichnen sind. Die Sitzung am frühen Morgen in Szene 9 wirkt reichlich konstruiert, in Szene 14 erzählt ein Charly lang und breit, was der Zuseher ohnedies schon alles gesehen hat. Wozu denn das? Damit kann er doch nur langweilen, und sei sein Darsteller noch so begabt.

Herwig Kaiser wurde bereits in Kapitel V dieser Arbeit (Über das Kriminal-Drama) vorgestellt. In seinem Rollstuhlfahrer-Drama *Sepp*¹⁴⁾ verarbeitete Herr Kaiser folgende Zeitungsnotiz: „Am Karfreitag des Jahres 1979 hat ein junger Invalide mit dem Gewehr seinen Vater angeschossen. Der war wieder einmal betrunken und der Sohn wollte, wie er später aussagte, daß ‘über Ostern a Ruah is’.“¹⁵⁾

Noch im Frühjahr 1979 verfaßte Herwig Kaiser die Kurzgeschichte *Sepp*, im Jahr darauf folgte die dramatische Gestaltung und ihre Uraufführung beim Steirischen Herbst 1980. Wie die Kurzgeschichte

¹³⁾ ebenda S. 13

¹⁴⁾ Kaiser, Herwig: *Sepp*. Thomas Sessler-Verlag, Wien und München 1980

¹⁵⁾ Zitiert nach dem Programmheft der Uraufführung, verfaßt von Dr. Alfred Schleppek.

beschreibt sie die zahlreichen Nöte eines jungen Arbeiters, der betrunken vom Gerüst gefallen und seitdem gelähmt ist. Sepp hält sich selbst für leidgeprüfter als alle anderen und belastet die Menschen in seiner Umgebung mehr, als sie auszuhalten vermögen. Minderwertigkeitsgefühle, allen voran die Angst, erotisch minderwertig zu sein, verführen Sepp zu übergroßer Härte gegenüber seiner ehemaligen Geliebten. Daß Sepp von seinem Vater wieder abhängig ist wie in der Kindheit, und die Tatsache, daß der Vater im Gegensatz zum Sohn eine Freundin hat, erwecken in Sepp starke Haßgefühle. Sepp schließt sich von der Außenwelt so gut es geht ab, um sich den Anblick von Menschen, die im Gegensatz zu ihm nicht im Rollstuhl sitzen, möglichst zu ersparen. Durch seine aggressiven Verteidigungsmaßnahmen stößt Sepp seine Umgebung solange vor den Kopf, bis er sich in genau der Situation befindet, vor der er sich gefürchtet hat: Er ist arbeitslos, er verliert seine Freundin, er haßt seinen Vater dermaßen, daß er sogar auf ihn schießt. All seine „menschlichen“ Seiten, seine Fähigkeit, zu lieben und sein Bedürfnis, geliebt zu werden, kann Sepp nur vor einem geistig behinderten Mädchen zeigen; dem einzigen Menschen, dem er sich überlegen fühlt.

Herwig Kaiser führt die Geschichte seines „Helden“ mit äußerst drastischen, naturalistischen Mitteln vor. Besonders in der zweiten Hälfte des Dramas ist Kaiser darauf bedacht, möglichst brutal die Erniedrigung Sepps zu zeigen, der seinen Urin nicht halten kann, der von seinem Vater beim Onanieren ertappt und dafür geprügelt wird. In der Suche nach dem Häßlichen, Groben und Erniedrigenden steht Herwig Kaiser in der Nachfolge von Martin Sperr oder Franz Xaver Kroetz. Dieser Naturalismus zieht sich selbst ein Grenze. Gerade dort, wo es einem guten naturalistischen Autor gelingt, Widerlichkeiten eindringlich verdichtet darzustellen, löst sich der Text von seiner ursprünglichen Bestimmung los und erlangt unfreiwillig die Funktion einer Art von künstlerischem Gruselkabinett. Die Freude an der weiteren Steigerung des Unheils nimmt überhand. Besonderes Lob gebührt jedoch den stummen Szenen 3, 9, 12 und 15, in denen Kaisers Phantasie in bloßen Bewegungen so prägnant ihren Ausdruck findet, daß Worte sich vollkommen erübrigen. Das Drama wurde beim Steirischen Herbst 1980 uraufgeführt und anschließend vom Schauspielhaus Graz übernommen.

In die dramatischen Niederungen der Halbwelt aus Prostituierten, Zuhältern und Säufern, die in einem dunklen Kellergeschoß wohnen, in das kein Lichtstrahl dringt, führt Herwig Kaiser die Theatergeher mit

seinem Fünf-Personen-Stück *Bis aufs Blut*¹⁶⁾. Zugutehalten kann man dem Dramatiker, daß seine Dialoge insofern Spannung erzeugen, als das ihnen Wesentliche nicht direkt ausgesprochen, sondern angedeutet wird, und aus dem Umfeld der Worte und Handlungen erschlossen werden kann. Das Verhalten der Personen impliziert einen Sachverhalt, der sich dem Zuseher erst im Lauf der Zeit erschließt. Das erzeugt Spannung, und durch das Spiel mit dem Bedeutungsfeld der Worte werden die Dialoge plastisch. Der Zuschauer ist mit entschlüsseln und übersetzen beschäftigt. „Und wenn i ma jemand organisier, der ma die Dreckarbeit macht?“¹⁷⁾ heißt etwa soviel wie: „Ich heuere jemanden an, der Otto umbringt.“ „Die anzige Beziehung, was wirklich zählt, ist die geschäftliche!“¹⁸⁾ bedeutet, daß Erna sich lieber prostituiert als zu heiraten.

Der eigene Fernsehapparat wird wie so mancher Teppich ins Versatzamt getragen, fremdes Gut dafür ins eigene Heim, und alle haben eine schwere Jugend gehabt. Von der harten action erholt man sich – selten nüchtern, meist alkoholisiert, auf jeden Fall vom Alkohol gezeichnet – in den besinnlicheren Passagen. Aber man merkt es doch, daß sie Kuckuckseier sind, diese poetischen Vergleiche, die den Bewohnern der Halbwelt vom Dramatiker ins dreckige Maul geschrieben worden sind:

„Der schmeißt di fort wie an ausgrauchten Tschik und du stehst da ohne was und allan, wenn er di nimmer brauchen kann!“¹⁹⁾

„Jedes Gsicht, was i seh, da denk i ma immer, des Gsicht hat auch a Gsicht und mir gehn nur dran vorbei, weil die meisten Leut a Angst ham vor der Wahrheit.“²⁰⁾

Die Kernszenen, in denen die Hauptpersonen sich selbst charakterisieren, wirken reflexionsüberladen. „Druckreife“ Sätze heben sich von den anderen ab. Ist es überraschend, zu erfahren, daß die Angehörigen der unteren sozialen Schicht einen harten Lebenskampf austragen? Ist ihnen damit geholfen, daß man über sie schreibt? Warum wählt Herwig Kaiser seine Hauptpersonen aus dem Zuhältermilieu? An welches Zielpublikum wenden sich seine Stücke? Herwig Kaiser gibt sich sozialkritisch, aber in Wirklichkeit macht er nichts anderes, als bürgerlichen Theaterbesuchern vorzuführen, daß Proletarier und Subproletarier schlechtere Menschen seien als sie, die bürgerlichen

¹⁶⁾ Kaiser, Herwig: *Bis aufs Blut*. Thomas Sessler-Verlag, Wien und München 1982

¹⁷⁾ ebenda S. 6

¹⁸⁾ ebenda S. 23

¹⁹⁾ ebenda S. 8

²⁰⁾ ebenda S. 36

Theaterbesucher. Mit dem ungebremsten Pathos des selbsternannten Gerechtigkeitsengels schlägt Herwig Kaiser ins Leere:

„(lange Pause, Erna starrt Otto an, schreit plötzlich)

Erna: Aussuchen... aussuchen können do nur die, die a Wahl haben!

Otto: Schrei net so, die Kundschaft...

Erna: Was is des für a Freiheit, wenns daraus besteht, daß ma sie hamdrahn kann, wann ma will, ha?“⁽²¹⁾

Herwig Kaiser übt Kritik an kommerziellen Medien, die den Konsumenten in einer Traumwelt einlullen: Die Radiosendung „Wunschkonzert“ steht stellvertretend für Gleichwertiges. Auch die Printmedien bekommen eins ab: „Aber unserans hats Hirn halt in der Abwasch ghabt unds Herz bei die Illustrierten.“⁽²²⁾ Kritik an den zitierten Medien hat zwar sicherlich ihre Berechtigung, aber in der gebotenen Form verpufft sie wohl wirkungslos, indem sie weder dem Konsumenten mit „kritischem Bewußtsein“ irgendetwas Neues eröffnet, noch einem einzigen Pensionisten sein Mitleid mit Königin Silvia verdirbt. Nach dem Motto: „Pack schlägt sich, Pack verträgt sich“ zeigt Herr Kaiser gelegentlich Gefühlsausbrüche, die mit hysterischem Schreien beginnen, in eine Schlägerei ausarten und bei gemeinsamem Biergenuß ausklingen. Sie lassen kalt, man erlebt sie aus der Ferne, nicht durch Mitleid und Furcht gereinigt, eher ein wenig peinlich berührt von soviel pathetischem Geschrei.

Der Autor legt seine persönlichen Ansichten von der Welt seinen Figuren in den Mund. Mögen diese Überzeugungen berechtigt sein oder nicht, es wäre besser, eine Meinung würde durch das Bühnengeschehen im Kopf des Zusehers gebildet, als immer wieder von einer Figur geschrien, bis man es nicht mehr hören kann. Die Figuren sollten mehr handeln oder etwas durch gezieltes Nicht-Handeln ausdrücken und weniger Bekenntnisse ablegen, weniger Überzeugungen beteuern und Weltanschauungen verteidigen. Letzten Endes kommt es nicht auf die Überzeugung einer Theaterfigur an, sondern auf die, mit der der Zuseher das Theater verläßt. Kann sich der Zuseher nicht selbst ein Urteil über die Welt bilden (die ja auf der Bühne dargestellt werden sollte), weil es ihm stundenlang von der Bühne entgegengeschrien wird, entsteht ein dramatischer Kurzschluß: Hat sich die Bühnenfigur ausgeschrien, ist die Spannung entladen und der Zuseher somit der Notwendigkeit enthoben, sich Gedanken machen zu müssen. Dankbar registriert er das Ende seiner

²¹⁾ ebenda S. 42

²²⁾ ebenda S. 66

Belästigung. Als solche muß er die Anhäufung ideologischer „Botenberichte“ auf Kosten des Dramas wohl empfinden. „Το δράμα“ ist das griechische Wort für „Tat“ oder „Handlung“, nicht für „Erzählung“.

Bis aufs Blut ist ein einziger heftiger Gefühlsausbruch. Wie lange es dauert, bis diese stets heftigen Erregungen ohne Absicht des Autors lächerlich werden, hängt natürlich von der Kunst der Darsteller ab. Bevor Erna Lilly schlägt, schreit sie sie an: „Wennsd mitn Rücken zur Wand stehst, wasn dann?“²³⁾ Diese Frage inspirierte Herwig Kaiser zu einem weiteren Drama.²⁴⁾ Siehe dazu Kapitel V der vorliegenden Arbeit: Über das Kriminal-Drama.

Eine Position wie diejenige Herwig Kaisers, die den Einzelnen als unschuldiges, wehrloses aber wehleidiges Opfer der Gesellschaft und den Dramatiker als soziales Gewissen der Nation sieht, war stets umstritten und von maßgeblichen Dramatikern als Illusion verworfen worden. Zwanzig Jahre vor Kaisers *Bis aufs Blut* hatte Eugène Ionesco folgende These aufgestellt, die die Gesellschaft im Gegensatz zu Herwig Kaiser als Summe der Individuen annimmt:

„Keine Gesellschaft hat die Trauer des Menschen aufheben können, kein politisches System kann uns von dem Leiden an der Existenz befreien, von der Furcht vor dem Sterben, von unserem Durst nach dem Absoluten. Das Sein des Menschen bestimmt das Sein der Gesellschaft, nicht umgekehrt. () Wenn ich das allen Menschen gemeinsame Kernproblem entdecken will, muß ich mich erst selbst fragen, was mein Kernproblem ist, wovor ich eine unausrottbare Angst habe. Dann kann ich sicher sein, die Probleme und Ängste jedes anderen ausfindig zu machen. Das ist der richtige Weg, der in meine eigene Dunkelheit, in unsere Dunkelheit führt, die ich ans Licht des Tages zu bringen suche...“²⁵⁾

Dunkelheit ans Licht des Tages zu bringen, ist sowohl Inhalt als auch Aufgabe von Hellmut Butterwecks Drama *Das Wunder von Wien*²⁶⁾. Das Stück beginnt episch. Die Hauptfigur, der Rabbi, ist als Darsteller anfangs sozusagen noch nicht im Dienst und erzählt seine Geschichte von seiner Geburt in der karpato-ukrainischen Kleinstadt Uzhorod bis zu dem Tag, an dem er an sich die wunderbare Fähigkeit entdeckte, während des zweiten Weltkrieges getötete Juden zum Leben zu erwecken. Hier setzt das eigentliche Drama ein. Es zerfällt in zwei Teile: den Aufstieg und den Fall des Rabbi.

²³⁾ ebenda S. 74

²⁴⁾ Kaiser, Herwig: Mit dem Rücken zur Wand.
Thomas Sessler-Verlag, Wien und München 1983

²⁵⁾ Ionesco, Eugène: Argumente und Argumente. Neuwied und Berlin 1962, S. 85, 86

²⁶⁾ Butterweck, Helmut: Das Wunder von Wien.
Thomas Sessler-Verlag, Wien und München 1983

Um ein Opfer lebendig zu machen, braucht der Rabbi die Unterschriften von 36 ehemaligen Tätern. Der Rabbi wird für seine Verdienste von wohlgenährten Hofräten geehrt, die versuchen, den Eindruck zu erwecken, sie hätten mit dem Nationalsozialismus nichts zu tun gehabt. An ihren Worten sollt ihr sie erkennen, ihre Zunge verrät sie: „Zusammenbruch“ statt „Befreiung“, ein bißchen dick „Gauhaus“ statt „Parlament“. Die Hofräte unternehmen mit den Wiederbelebten eine Fiakerfahrt durch Wien, um ihnen zu zeigen, daß die Stadt Großartiges geleistet hat, während sie tot waren. Die Presse kann mit Sensationsmeldungen ihren Umsatz steigern, die Amerikaner schicken einen Jumbo-Jet mit Ärzten und Psychologen, eine sowjetische Delegation interessiert sich eher für den Heurigen. Vier politische Parteien versuchen, den Rabbi in ihre Dienste zu stellen. Aus den Mitteln des Sozialbudgets wird den wiedererweckten Juden finanzielle Hilfe zur Verfügung gestellt, da ihre ehemaligen Wohnungen und Geschäfte heute entweder zerstört oder arisiert sind. Ein Wiederbelebter will sich über die Wandlung Österreichs informieren und kauft versehentlich die „National-Zeitung“²⁷⁾. Die letzte Szene des ersten Teils spielt im Kaffeehaus. Der Ober entrüstet sich über die Abreise der amerikanischen und der sowjetischen Delegation: „Und wir stehen da – mit die Juden.“²⁸⁾

Sein Ausspruch verweist bereits auf den zweiten Teil des Dramas: Die Euphorie über die geglückten Wiederbelebungen hat sich gelegt, antisemitische Stimmung macht sich breit. Nur mehr selten bekommt der Rabbi eine Unterschrift. Zu groß ist die Gefahr, ein Jude könne erweckt werden, der Ansprüche auf seinen Besitz geltend mache. Auch ist die Bürokratie überfordert mit der Verteilung von Reisepässen an ehemals Tote, wofür es keinen Präzedenzfall gibt. Präzedenzfälle gibt es auch nicht dafür, daß ein Toter seinen Mörder anklagt. Die Justiz versucht daher, die Wiederaufnahme bereits abgeschlossener Prozesse zu verhindern; für Geschichte seien Historiker zuständig, nicht Juristen.

Politische Entscheidungsträger veranstalten laufend Meinungsumfragen, um den letzten Stand der Meinung der Mehrheit zu kennen und zu vertreten. Diese Meinung ist in einem Wandel begriffen: Immer lauter werden antisemitische Witze erzählt, der Minister hat keine Zeit mehr für den Rabbi. Die drei Hofräte – sie erinnern ein wenig an die Götter in Bertolt Brechts „Der gute Mensch von Sezuan“ – schlagen dem Rabbi eine Vortragsreise durch das Ausland vor. Dadurch hätten sie zwei

²⁷⁾ noch immer existierende faschistische Tageszeitung

²⁸⁾ ebenda S. 23

Fliegen mit einer Klappe geschlagen: Das Ansehen Österreichs in der Welt könnte gehoben werden, und man wäre den Rabbi mit seinen Wiedererweckungen eine Zeit lang los. Da der Rabbi auf ihren Plan nicht eingeht, hecken sie einen neuen aus. Sie wollen ihn feiern lassen, bis er umfällt. Diese Rechnung geht auf. Schon nach 36 Stunden Non-Stop-Ehrung bricht der alternde Mann zusammen. Für sein Begräbnis wird eine Prunkkarosse aus der Schönbrunner Wagenburg entliehen.

Dieses 1983 geschriebene Drama über Verdrängung als Versuch der Geschichtsbewältigung erlangte 1986 durch die international mehr oder minder sachlich geführte Waldheim-Debatte erneute Aktualität. Wußte die österreichische Bevölkerung während des Zweiten Weltkrieges, was mit den Juden geschah? Für Hellmut Butterweck steht fest, daß sie es nicht wissen wollte, daß sie es heute als „historische“ Geschichte von sich wegschiebt, und daß sich das Geschehene vielleicht wiederholen könnte. Der Antisemitismus in Wien sei nach dem Kriege nicht geschwunden, nur vom manifesten Zustand in den der Latenz ausgewichen. Nach wie vor gelten Juden als unangenehme Mitbürger. Eine Lösung des Konfliktes zwischen Juden und „anständigen Soldaten“²⁹⁾ scheint nicht möglich zu sein. Das Stück endet mit einem Mord. Als einzige Hoffnung bleibt die auf spätere Generationen. Sie wird jedoch durch die Existenz von Neonazigruppen, denen junge und jüngste Österreicher (und Deutsche) angehören, beeinträchtigt.

Eine wesentliche Rolle in *Das Wunder von Wien* spielen Motive aus der Bibel. Das Verhältnis von Österreichern und Juden wird mit dem von Kain und Abel verglichen. (Nach der Genesis erschlägt Kain seinen Bruder Abel.) Mit dem Satz des sterbenden Jesus „Vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun“ wird die Frage aufgeworfen, ob die Österreicher wissen, was sie getan haben. Diese Frage wird von Herrn Butterweck mit „Ja“ beantwortet. Seiner Meinung nach wollten viele Wiener jedoch nicht wissen, was wirklich geschehen ist. Hellmut Butterweck zeigt auf, daß in der Umgangssprache weiterhin antisemitische Floskeln existieren, die vielleicht schon dermaßen selbstverständlich geworden sind, daß sie gar nicht mehr als antisemitische Äußerungen erkannt werden. Wenn eine Zigarette nicht richtig anbrennt, sagt man in Wien: Man hat einen Juden.

Auf Felix Mitterer wurde bereits in den Kapiteln V (Kriminal-Drama), VI (politisches Volksstück), VII (absurdes Drama), VIII (Heimatdrama)

²⁹⁾ Diese Formulierung wurde von Dr. Waldheim in seinen Reden vor der Wahl zum Bundespräsidenten am 4. Mai 1986 gewählt.

und IX (Ehedrama) hingewiesen. Sein Monolog *Besuch im Altersheim*³⁰⁾ ist dreieinhalb Seiten kurz. Er wird von einem alten Mann in einem Altersheim gehalten. Später hat Mitterer das Motiv des abgeschobenen Ahndls breiter ausgearbeitet und dem Alten eine Schwiegertochter als Dialogpartnerin beigegeben. So entstand der Einakter *Abstellgleis*³¹⁾, der ebenfalls in einem Altersheim spielt und auch Satzfragmente aus *Besuch im Altersheim* beibehält. Die Schwiegertochter läßt während ihres Besuches den Mantel an. Mitterer impliziert damit, daß sie nicht lange bleiben wird. Der Sohn kommt gar nicht, er repariert lieber sein Auto, da ihm ein Kraftfahrzeug wichtiger ist als der Erzeuger. Der Alte kann sich gegen diese Lieblosigkeit nur mit Geiz verteidigen: Die Schwiegertochter bekommt von ihm nichts, der Enkel nur ein paar Schillinge für ein Eis, der Hund hingegen gleich 500 Schilling und ein Gedicht. Da die Jungen den Vater am Ende seines Lebens los werden wollen, bleibt ihm nichts anderes übrig, als seine Gefühle einem Tier zuzuwenden. Diese Liebe beruht auf Gegenseitigkeit, der Hund leidet unter der Abwesenheit des Alten: „Daß mir der Hund viel lieber ist, sagst du, o Mensch, wär Sünde. Der Hund bleibt mir im Sturme treu, der Mensch nicht mal im Winde.“³²⁾

Mitterer zeichnet keine eindimensionalen Figuren. Die Schwiegertochter ist nicht das Klischee einer bösen Frau, aber der Besuch im Altersheim ist für sie eine lästige Pflichtübung, der sie nicht allzu oft nachkommt. Durch die Internierung wird der Alte immer mürrischer; die Schwiegertochter kann bei aller Bemühung mit ihm nicht allzuviel anfangen. Gesprächsstoff ist rar. Daß sie selbst den Alten pflegt, ist nicht möglich, weil sie ohnedies überlastet ist. Der Alte tendiert zu Bitterkeit und anstrengendem Eigensinn, aber durch das ganze Stück zieht sich auch sein Humor. In jeder Szene ist er zu finden, selbst wenn es um Tragisches oder gar Grausames geht. Der Alte erzählt, daß in seinem Zimmer ein alter Nazi liegt:

„Jetzt pflanz i ihn mit der Euthanasie! I hab ihm eingedet, die kommt jetzt wieder. Auch für die Alten. (lacht) Jetzt traut er sich nimmer im Bett liegen zu bleiben, auch wenn's ihm schlecht geht. Wenn er a Spritzen sieht, fang er an zittern, vor lauter Angst.“³³⁾

³⁰⁾ Mitterer, Felix: *Besuch im Altersheim*. Enthalten im Band: *Der Sprachtest und andere Kurzzenen*. Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien

³¹⁾ Mitterer, Felix: *Abstellgleis*. Enthalten im Band: *Besuchszeit*.

Vier Einakter von Felix Mitterer. Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien

³²⁾ ebenda S. 4

³³⁾ ebenda S. 9 und 10

Die Schwiegertochter interessiert sich ausschließlich für die Gegenwart und langweilt sich, wenn der Alte von der Vergangenheit spricht. Er erzählt, daß seine Frau keinen Ahnennachweis hatte und daß er die Wehrmacht erpreßte: Entweder, man ließe seine Frau in Ruhe, oder er würde beim Kriegführen nicht mitmachen. Stellenweise scheint das Wunschdenken des Autors stärker zu sein als eine realistische Beschreibung des Spielraums einer Einzelperson gegenüber der Macht:

„Na, na, Befehlsnotstand gibt's nit. I leb heut no.“³⁴⁾

Der alte Mensch hat keinen Platz mehr in der Gesellschaft. Die jungen Macher schätzen den Menschen nur nach seiner Leistungskraft und den Alten daher wenig. Um nicht an ihn erinnert zu werden und um zu verdrängen, daß sie selbst einmal alt werden könnten, stecken sie die ältere Generation in Heime, in denen sie bis zu ihrem Tod interniert bleibt. Ein alter Mensch wird nicht als gefülltes Gefäß, sondern als Aussätziger angesehen; Alter ist nicht geronnene Zeit, sondern Krankheit.

Im selben Sammelband von Felix Mitterer erschien *Man versteht nichts*³⁵⁾, ein Einakter in drei Bildern, der ein Ehepaar Mitte Fünfzig zeigt. Der Mann besucht seine Frau im Krankenhaus. Der Mann leidet darunter, keine Kinder zu haben, und obwohl eigentlich die Frau krank ist, macht sie sich mehr Sorgen um ihn als er sich um sie. Er ist nicht in der Lage, für sich selbst zu sorgen. Die Bedürfnisse des täglichen Lebens zu befriedigen, war stets ihre Angelegenheit gewesen. Sein Mitgefühl mit ihr rührt eher daher, daß er selbst nicht in der Lage ist, sich seine Speisen zuzubereiten oder gar Wäsche zu waschen. Ohne sie beginnt er zu trinken. Liebe zwischen den beiden ist weniger eine Frage der Emotion als des Überlebens im Alltag. Analog zu diesem Menschenpaar beschreibt Felix Mitterer zwei Vögel, die einander stets die Federn ausrufen; aber wenn man sie voneinander trennt, werden sie trübsinnig. Durch das Verhalten dieser Haustiere wird auch die von Menschen geführte Ehe trefflich charakterisiert, doch sind der Mann und die Frau nicht nur voneinander abhängig, sondern auch von anderen Personen: Sie von den Ärzten des Krankenhauses, in dem sie behandelt wird, er von den leitenden Angestellten seines Betriebes. Der Titel „Man versteht nichts“ drückt die Resignation aus, mit der viele Menschen sich in Abhängigkeit schicken. Weder er noch sie unternehmen einen Versuch, ihr Schicksal in die eigene Hand zu nehmen. Sie blicken es nur an wie die Maus die Schlange, von

³⁴⁾ ebenda S. 9

³⁵⁾ Mitterer, Felix: *Man versteht nichts*. Enthalten im Band: *Besuchszeit*. Vier Einakter von Felix Mitterer. Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien

der sie gefressen werden wird. Der Gesundheitszustand der Frau verschlechtert sich.

Wie kleine Skizzen geben vier Postkartentexte zu Beginn jedes Bildes und am Ende des Aktes die psychische Situation des Mannes wieder. Die Mitteilung liegt nicht in dem, was explizit erklärt wird, sondern im Ausgelassenen, in dem, was verschwiegen wird, weil der Schreiber es sich selbst nicht eingesteht. Während er sich jahrzehntelang für einen Arbeiter hielt, ist er in Wirklichkeit eine Arbeitskräfteüberkapazität und muß abgebaut werden. Mitterer entlarvt die Bürokratensprache. Die versteht man auch nicht:

„Er: (liest) Die Konjunkturschwankungen der letzten Zeit zwingen uns leider zu einer längst fälligen Rationalisierung und zum stufenweisen Abbau der Arbeitskräfteüberkapazität. Wir danken Ihnen für Ihre langjährige, treue Mitarbeit.

Sie: Und des heißt, daß du drauß bist?

Er: Des heißt, daß i drauß bin.“³⁶⁾

Die Frau stirbt, der Mann wird in Frühpension geschickt und fühlt sich nutzlos, einsam, kinderlos, sitzt unbeschäftigt zu Hause und leidet an seinem Schicksal. Felix Mitterer zeigt durchschnittlich unwissende, machtlose Menschen im Spannungsfeld zwischen persönlichen Bedürfnissen, sozialem Umfeld und übergeordneter Autorität. Seine Szenen sind meist kurz, aber voller Liebe zu den Menschen, die er beschreibt und deren Sprache er genau beobachtet. Mitterer ahmt diese Sprache nach, verdeutlicht sie und fügt ihr einen erfrischenden Schuß Humor bei; oft dort, wo es besonders tragisch ist. Individuelle Tragödien werden nicht um ihrer selbst Willen gezeigt, sondern als Exempel für gesellschaftliche Fehlentwicklungen. Obwohl Felix Mitterer in Österreich relativ prominent ist, wird seine Fähigkeit, Herrn und Frau Österreicher auf die Bühne zu stellen, meines Erachtens noch bei weitem unterschätzt.

³⁶⁾ Mitterer, Felix: Man versteht nichts. S. 65. Enthalten im Band: Besuchszeit. Vier Einakter von Felix Mitterer. Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien

XI. Die dreidimensionale Bildzeitung Über das reaktionäre Boulevarddrama

*„Schreiben heißt, außerhalb von sich suchen,
was schon in einem ist.“*

Marguerite Duras
in: Cahiers du Cinema, No.312/13, 1980, S. 86

„Der Erfolg gibt uns recht“
Anonymer Schundschreiber

Ein nicht unproblematisches Kriterium für „Kunst“ ist die sogenannte Breitenwirkung:

„Der Hauptunterschied zwischen den Phantasien von Geisteskranken und der Dichtkunst jedoch liegt in dem Grad ihrer Relevanz für eine große Anzahl von Menschen. Die Dichtung unterscheidet sich von der bloß individuellen Relevanz der Äußerungen von Geisteskranken durch Allgemeingültigkeit und vor allem auch durch den Grad von technischer Kunstfertigkeit, mit dem der Künstler seine Tagträume und Phantasien gestaltet. Wenn es zutrifft, daß Menschen Träume und Phantasien benötigen, um mit ihren eigenen Spannungen fertig zu werden, dann haben die Schöpfungen von Künstlern die Macht, nicht nur die Spannungen ihrer Urheber, sondern auch die vieler anderer Menschen zu lindern.“¹⁾

Dieser Beobachtung Martin Esslins, daß „Kunst“ nur entstehen kann, wenn sie eine gewisse Anzahl von Menschen berührt, möchte ich gerne zustimmen, habe ich doch im Kapitel IV „Über das subjektivistische Drama“ vor diesem gewarnt. Warnen möchte ich auch vor dem Umkehrschluß, Geistesprodukte, die sehr viele Menschen erreichen, wegen dieser ihrer Fähigkeit vorschnell für „Kunst“ zu halten, selbst bei eventuell gegebener bewunderungswürdiger technischer Fertigkeit. Im Jahre 1951 warnte Henri Lefèbvre vor „mentaler Brunst“, einem Zustand, der sich in den 80er-Jahren bei weitem verschlimmert haben dürfte:

„Wir leben in einem Zeitalter, da zum ersten Mal Tausende bestgeschulter Köpfe sich ausschließlich damit beschäftigen, in das kollektive öffentliche Bewußtsein einzudringen.

¹⁾ Esslin, Martin: Was ist ein Drama? R. Piper & Co. Verlag, München 1978, S. 106

Einzudringen zum Zwecke der Manipulation, Ausbeutung, Kontrolle. Beabsichtigt ist die Erzeugung von Hitze, nicht von Licht. Viele Werbespots und viel Unterhaltung haben zur Folge, daß wir in jenem durch fortdauernde mentale Brunst erzeugten hilflosen Zustand gehalten werden.“²⁾

Um ungewollte Werbung für reaktionäres Boulevarddrama zu unterlassen, möge ein einziges Beispiel derartiger Unterhaltung genügen. Als solches bietet sich leider Georg Kövitys Verwechslungskomödie *Ich an Deiner Stelle*³⁾ an. Konzerndirektor Peter Pless Senior wird zu seinem 50. Geburtstag von seinem Sohn Peter Pless Junior im Büro besucht. Wie das Leben in Verwechslungskomödien halt so spielt, führt eine Mitarbeiterin eines metaphysischen Organverpflanzungsinstituts auf Seite 16 eine Seelenverpflanzung durch, sodaß für den Rest des Dramas der Vater für den Sohn und der Sohn für den Vater gehalten wird. Die Idee, den Vater in die Rolle des Sohnes und den Sohn in die Rolle des Vaters schlüpfen zu lassen, könnte ja Stoff für ein interessantes Theaterstück bieten. Georg Kövity beschränkt sich jedoch darauf, altbekannte Vorurteile zu bestärken und Klischees dick aufzutragen. Ständig ist Getrappel auf der Bühne. Schauspieler treten auf, sprechen Halblustiges und treten flugs wieder ab. Mit schnellem Vorwärtshasten nimmt der Autor dem Zuseher die Chance, über das, was er sieht und hört, nachzudenken. Typisch für den Rhythmus der Komödie ist die hektische Fortbewegungsart der Sekretärin Fräulein Jäger: „(braust durch Tür 1 herein): Nicht den Kopf hängen lassen, ich bin ja auch noch da.“⁴⁾

Das Reaktionäre an diesem Drama besteht darin, daß eine Welt, die nicht gut ist, nur deshalb zerstört wird, um anschließend wieder hergestellt werden zu können. Die bedingungslose Wiederherstellbarkeit des Status Quo dient als Warnung vor allen Veränderungsversuchen. Darüberhinaus werden alle Reformen diskreditiert und von Kövity als Synonym für Disziplinlosigkeit dargestellt; ganz so, als bestünden sie lediglich darin, die Füße mit den Schuhen auf den Tisch zu legen. Veränderungswillen führt laut Kövity zu einer verkehrten Welt, in der schlechte Manieren herrschen. Restauration hält die Welt hingegen im Gleichgewicht. Es geht Kövity nicht darum, ob der Status Quo gut ist oder schlecht, sondern ob er bleibt oder nicht. Von einem Gegensatz zwischen Herz und Hirn, der

²⁾ Lefebvre, Henri: *The Mechanical Bride, Folklore of Industrial Man* (1951), Boston 1967.
Das Zitat folgt der deutschen Übersetzung in: *Kunstforum International*, Band 108
Köln, Juni/Juli 1990, S. 74

³⁾ Kövity, Georg: *Ich an Deiner Stelle*. Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien 1984

⁴⁾ ebenda S. 81

nicht verständlich dargelegt, sondern diffus und pathetisch angedeutet wird, ist da die Rede. Verbrecherische Organisationen werden verharmlost:

„Junior: Und die Neue Rechte?

Bert: Die haben eingesehen, daß ihnen nur das Gestern gehört.

Junior: (schüttelt Senior die Hand) Wir haben beide gewonnen.

Senior: Ja. Schön schauen wir aus.

Junior: Das Hirn hat gesiegt.

Senior: Das Herz hat verloren.“⁵⁾

Vater und Sohn sind nicht individuell gezeichnet, sondern verkörpern Gegensatzpaare wie alt–jung, angepaßt–revolutionär, autoritär–anarchistisch, gepflegte Erscheinung–ausgeflipptes Äußeres, monogame–polygame Beziehungen, Erfolg–Freiheit, Leistungsdenken–Individualismus, Glauben an Wirtschaftsaufschwung–Angst vor Konsumterror, Fleiß–Faulheit, Ehrgeiz–Überdruß. Nebensächlichkeiten werden pathetisch mit Bedeutung überladen. Der Junior hört lautstark Radiomusik und fragt den Konzernbesitzer, ob er deren Bedeutung verstünde. Die Frage, in welcher Reihenfolge drei Personen sich dem Festsaal nähern, ist von Wichtigkeit. Studenten sprechen einander mit „verrücktes Trampeltier“, „Roß“ oder „Wildsau“ an. Zu einem Aschenbecher sagen Sie „Haschenbecher“. Unterhalten sie sich mit jemandem, zünden sie sich dabei einen Joint an, legen die Füße auf den Tisch und lassen aus dem Radio lautstarke Popmusik dröhnen. Vergeblich wünscht sich der Vater zu seinem Geburtstag, daß der Sohn sich die überlangen Haare schneiden lasse.

So klischeehaft wie die Charakterisierung der Personen ist auch die sprachliche Gestaltung. Statt „schick mir den Scheck mit der Post“ sagt bei Kövary der Sohn zu seinem Vater „schick es mir wie immer in meine Studentenbude“.⁶⁾

Hauptsache, das Reizwort „Studentenbude“ ist angebracht, mit dem sich gleich wieder etwas Unordentliches assoziieren läßt. Obwohl eine Figur das auf der Bühne durch ihr Verhalten zeigen könnte, muß Junior unbedingt aussprechen: „Ich halte nicht viel von Anstandsregeln.“⁷⁾

Diesem Motto entsprechend klopft Junior Herrn Glück, dem Besitzer der Firma, deren Direktor der Senior ist, auf den Rücken, nennt ihn „altes Haus“ und erteilt ihm folgende Belehrung:

⁵⁾ ebenda S. 81

⁶⁾ ebenda S. 3

⁷⁾ ebenda S. 3

„Glück: Hm... Was ist denn Ihrer Meinung nach die Wahrheit über mich?

Junior: Daß sie ein alternder Playboy sind. Für Ihre Altersklasse unglaublich, für die Jungen komisch. Sie laufen in einem mörderischen Tempo einem Sportwagen nach. Das Tempo überfordert Ihre Lungen, der Wagen nimmt sie nicht auf. Ihr Platz ist in einer Kutsche.“⁸⁾

Kennzeichnend für faschistoide Phantasie ist in allen literarischen Gattungen u. a. die Gestaltung von Frauen als Mischung aus Mutti und devoter Krankenschwester. Dieses Schicksal ereilt auch Fräulein Jäger, die Sekretärin in Kövarys Drama. Georg Kövary vergißt nicht auf sexistische Witze:

„Jäger: Man hat auch die Sekretärin erfunden, die die Türe ihres Vorgesetzten hütet. Der Weg zu Ihnen führt nur durch mich.

Junior: Also wer den Weg durch Sie gehen darf, das gehört in Ihre Privatsphäre.“⁹⁾

Demokratische Errungenschaften wie das Mitspracherecht von Arbeitnehmern in ihren Betrieben werden verächtlich gemacht:

„Jäger: Langsam kenne ich mich überhaupt nicht mehr aus. Ich werde um neue Anweisungen bitten.

Junior: Das können Sie von mir sicher nicht haben. Aber wir bequatschen einmal alles gemütlich. Sie haben ein Mitquatschrecht.“¹⁰⁾

Die Sekretärin bittet ihren Chef um ein Diktat. Doch der Senior weigert sich. Im Zuge von Kövarys Verkehrte Welt-Spiels will der Chef sich von seiner Sekretärin diktieren lassen:

„Senior: Zur Abwechslung. Das gehört auch ins Kampfprogramm der werktätigen Massen gegen die Eintönigkeit am Arbeitsplatz.“¹¹⁾

Das Böse ist für Kövary u. a. marxistisch. Das Böse steckt aber auch in modernen Kunstformen. Alles, was Kövary und möglicherweise auch seinem Publikum unheimlich ist, wird als pervers „entlarvt“. Begriffe wie „Aktionismus“ oder „Happening“ werden von Kövary synonym für „Krankheit“ und „Mangel an Korrektheit“ verwendet. Als der Senior sich besorgniserregend verändert, stöhnt die Sekretärin kopfschüttelnd „Vom Aktionär zum Aktionisten!“¹²⁾ und fragt ihren Chef mit ernstem, treuem

⁸⁾ ebenda S. 29

⁹⁾ ebenda S. 41

¹⁰⁾ ebenda S. 41

¹¹⁾ ebenda S. 58

¹²⁾ ebenda S. 58

Blick: „Herr Direktor, wie lange wollen wir anstatt seriöser Arbeit Happenings veranstalten?“¹³⁾

Kövary nimmt das, wovon er berichtet, und etwas anderes, wovon er zwar nicht berichtet, was aber für eine gewisse Publikumsschicht einen abstoßenden und gleichzeitig voyeuristische Neugier erweckenden emotionalen Beigeschmack hat. Keine explizite, sondern eine implizite Bedeutung; eine Signifikanz, die nicht offengelegt wird, sondern mehr oder minder bewußt assoziiert. Ein Happening findet zwar nicht statt, aber der Autor hofft offensichtlich auf Lacher von Seiten eines Publikums, das vielleicht noch nie ein Happening gesehen hat. Dieses Fremdwort wird gleichzeitig mit dem verkehrten Verhalten des Senioren präsentiert, um in das weite Begriffsfeld „verkehrte Welt“ eingeordnet werden zu können, gleichzeitig mit Marxismus und Aktionismus, Joints, krawattenlosen Hemdkrägen, auf den Tisch gelegten Füßen und Steuerhinterziehung. Zustände, die wert sind, geändert zu werden, werden vom Autor dadurch verteidigt, daß er zu ihrer Änderung ein völlig untaugliches Mittel vorschlägt. Durch das Scheiternlassen von Reformversuchen mit offensichtlich unzweckmäßigen Mitteln versucht Kövary, menschliches Streben nach Verbesserungen insgesamt lächerlich zu machen. Reformierenwollen ist abnormal. Normal ist nur, zu wollen, daß alles bleibt wie es ist. Herr Kövary verweist jegliche Art der Kritik ins Reich des Verrückten, indem er aus ihr völlig falsche Schlüsse ableitet, dem Status Quo keine möglicherweise sinnvolle, sondern eine möglichst abwegige Alternative gegenüberstellt und den Kritiker mit lächerlichen Umgangsformen ausstattet.

Dieses Verfahren wendet Herr Kövary z.B. bei der Darstellung von Fließbandarbeit bzw. von Kritikern der Fließbandarbeit an. Da Fließbandarbeit monoton verläuft und infolgedessen nicht immer qualitativ befriedigende Produkte hervorbringt, gehen viele Firmen zu anderen Herstellungsformen über. Georg Kövary gibt diese Maßnahmen der Lächerlichkeit preis, indem er den Eindruck erweckt, die einzige Alternative zum Fließband sei Anarchie am Arbeitsplatz, völlige Auflösung jeglichen sinnvollen Zusammenwirkens. „Jeder von ihnen kriegt eine eigene Ecke und entwirft sein Gemüse nach eigenem Geschmack, und plant dazu Dosen in der Form und Größe, die ihm am besten zusagt.“¹⁴⁾ Die szenische Darstellung dieser Fließbandarbeit ist das reinste Plagiat:

¹³⁾ ebenda S. 59

¹⁴⁾ ebenda S. 61

„Der eine mußte zwanzig Jahre lang auf diesen Knopf drücken... (zeigt es parodistisch mehrere Male in der Luft)... dann wurde er befördert und durfte zwanzig Jahre lang auf jenen Knopf drücken... (Pantomime) Der andere machte sein Leben lang so... der dritte vollführte noch im Traum diese Bewegung... (Pantomime: Griffe wie z.B. eine Schraube mit einer Zange festmachen etc.)“¹⁵⁾

Wer Charles Chaplin in seinem Film *Modern Times* gesehen hat, weiß, woher Herr Kövary die Inspiration zu seiner Pantomime bezieht. Georg Kövary scheut vor nichts zurück, wenn es darum geht, Lacher zu schinden. Kein Witz ist ihm zu abgeschmackt:

„Schneider: Versuchshalber habe ich nämlich noch eine Baumpflanzfirma dazugekauft.
Ich bin jetzt auch Schuldirektor.

Senior, Junior: Schuldirektor?

Schneider: Jawohl, Direktor einer Baumschule.“¹⁶⁾

Herr Kövary, wie lange wollen wir anstatt seriöser Arbeit solche Theaterstücke veranstalten?

¹⁵⁾ ebenda S. 61

¹⁶⁾ ebenda S. 80

XII. Glücklich ist, wer vergißt Über das Drama der Jugend: Erziehung und Ausbildung

„Wie soll i wissen, was i will,
waun i net waas, was man wollen kann.“

Thomas Spitzer

Aus schulpflichtigen Jugendlichen werden meist junge arbeitende Erwachsene. Daß dieser Übergang oft sehr schmerzhaft ist und als äußerst gewaltsam empfunden werden kann, zeigt Herwig Kaiser in seinem Drama mit dem doppeldeutigen Titel *Ein-Tritt ins Leben*¹⁾. In diesem Drama zeigt sich Herr Kaiser von seiner besten Seite: als Humorist. Seine von anderen Stücken bekannte Neigung zum allzu gewollt Didaktischen wird hier durch seinen Humor wohltuend in den Hintergrund gedrängt. Das Bühnengeschehen wird durch Lieder von Gert Steinbäcker (Musik) und Thomas Spitzer (Text) sowohl aufgelockert als auch inhaltlich bereichert. Eine der zentralen Ideen dieses Dramas ist der „Begleiter“, die einzige erwachsene Bühnenfigur im Stück. Ähnlich Thornton Wilders Figur des „Stage Manager“²⁾ tritt dieser Begleiter bei Herwig Kaiser auf, um den Inhalt des Dramas zu kommentieren. Er führt zu Beginn des Dramas in die Handlung ein und kann während deren Verlauf von den dramatis personae herbeigerufen werden. Vier Ebenen wechseln einander in „Ein-Tritt ins Leben“ ab:

- Die Handlung oder der „plot“.
- Die Unterbrechung dieser Handlung durch den Kommentar des Begleiters, der das Theaterspiel als Spiel entlarvt. Der Begleiter versucht, im Rahmen eines Spiels die verschiedenen Episoden der „live-Übertragungen“ innerhalb des Stückes mit der „Wirklichkeit“ im Stück zu verbinden. Wie ein Fernseh-Quizmaster steht der Begleiter selbst außerhalb dieser Episoden.

¹⁾ Kaiser, Herwig: *Ein-Tritt ins Leben*. Thomas Sessler-Verlag, Wien und München 1982

²⁾ Wilder, Thornton: *Our Town*. U.S.A. 1938

- Lieder oder „live-Übertragungen“. Sie relativieren wiederum den Begleiter, indem sie nicht seinen Wunschvorstellungen entsprechen. In naturalistischem Stil zeigen sie die Probleme der Personen der Handlung auf. Auf inhaltlicher Ebene verhöhnen sie durch ihre Ungeschminktheit die heile Bilderbuchwelt des Begleiters. Dadurch übt Herwig Kaiser indirekte Kritik an den Medien Hörfunk und Fernsehen, insbesondere an Schulfunkprogrammen, die nicht von der Härte der Lehrzeit berichten, sondern realitätsfremde Traumbilder entwerfen.
- Theater auf dem Theater ruft dem Zuseher in Erinnerung, daß er nicht die Wirklichkeit sieht, sondern ein Theaterstück. Auf der theaterpraktischen Ebene bedeutet dieses Verfahren die Einsparung von Darstellern. Da die Jugendlichen im Stück spielen, Erwachsene darzustellen, müssen die Figuren der Eltern, der Chefs und der Beamten nicht mit älteren Schauspielern besetzt werden als die Figuren der Jugendlichen.

Durch den Wechsel dieser vier Ebenen gewinnt das Drama sehr viel Spannung, es gibt immer etwas zu sehen, es wird im besten Sinne kulinarisch, wobei durch die Kenntlichmachung des Theatergeschehens als einer inszenierten und nicht realen Handlung sowie durch die Verwendung von Songs wesentliche Kennzeichen des Epischen Theaters nach Brecht erfüllt werden. Ältere Dramentheorien³⁾ sprechen von einem Konflikt zwischen epischer Objektivität und lyrischer Subjektivität. Sie ordnen dem Drama die Zeitdimension der Zukunft und die Differenzqualität der Spannung zu. Für *Ein-Tritt ins Leben* kann man diese Definition anwenden, falls man bereit ist, unter „epischer Objektivität“ die triste Situation der Lehrlingsausbildung zu verstehen und unter „lyrischer Subjektivität“ die psychischen Reaktionen der Jugendlichen darauf. „Lyrisch“ ist die Subjektivität der Jugendlichen auch insofern, als Herwig Kaiser sie in Momenten seelischer Betroffenheit singen läßt. Die Musik von Gert Steinbäcker läßt das Publikum an der lyrischen Gestimmtheit der *dramatis personae* teilhaben, und die leider nicht allzu seltene Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis der Lehrlingsausbildung wird durch die Liedtexte von Thomas Spitzer pointiert vor Augen geführt:

³⁾ Einen Überblick über die Dramentheorien des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts bietet Pfister, Manfred: *Das Drama. Theorie und Analyse*. Wilhelm Fink Verlag, München 1977

„Gibt's no irgendwas zum Putzen, weil dazu bin ich ja hier
Will no irgendwer a Jaus'n, will no irgendwer a Bier
Liegt no irgendwo a Flankerl, laßts mi wischen, waschen,
kehr'n
Denn ich möcht hier was lernen, denn aus mir soll ja was
werd'n.“⁴⁾

Herwig Kaiser stellt in „Ein-Tritt ins Leben“ fünf Jugendliche vor, drei Burschen und zwei Mädchen. Kurt macht eine Lehre als Elektroinstallateur. Sein Freund Max ist Hilfsarbeiter, verdient mehr Geld als Kurt und verspottet Kurt, weil er sich für wenig Geld als Lehrling schikanieren lasse. Max arbeitet in einer Farbenfirma. Die Firmenleitung spart an der Entlüftungsanlage und stellt stattdessen alle paar Jahre um wenig Lohn junge Hilfsarbeiter an, denen die Gesundheitsschäden ihrer Vorgänger nicht bekannt sind. Max verführt Kurt zum Trinken. Der besoffene Kurt beschreibt den Teufelskreis von frustrierender Arbeit, täglichem auf den Feierabend-Warten und nächtlichem sich-Vollaufenlassen in seinem Trunksong:

„Und der Alk fährt in die Windung, daß die Ganglien rotieren
Geht's da schlecht, gib dir die Lötung, sauf di an, hau di in d' Gluat
Die Probleme, die dersaufen, deine Ängste, die san furt!
Wir geb'n uns die Promille, schau'n durch die rosa Brille
Die Stimmung steigt, a jeder geigt, Frust ade, es rennt da Schmääh
Und noch ein Liter wird bestellt, und uns gehört die Welt!“

Kurt steht auf Silvia, einen Friseurlehrling. Silvia verbringt ihre Lehrzeit vorwiegend mit Haarewaschen, sodaß ihre Finger bereits unter den Shampoos leiden. Obwohl das Betriebsklima schlecht ist, wagt sie aus Angst vor Arbeitslosigkeit nicht zu kündigen. Als Kurt von einem Gesellen schikaniert wird, schlägt er diesem einige Zähne aus. Das Lehrverhältnis ist somit beendet, ein Gerichtsverfahren in Gang gesetzt. Vergeblich versucht Kurt, diese Konsequenzen vor Silvia zu verbergen. Als sie den Sachverhalt erfährt, kommt es zum Streit. Sie wirft ihm vor, er hätte mit dem Gesellen reden sollen statt zuzuschlagen. Er brüllt sie an, sie beklage sich bei ihm über ihre Arbeit, finde jedoch nicht den Mut, ihrem Chef zu sagen, was sie ihm tagtäglich erzähle. Der nichtgeführte Kampf der Lehrlinge gegen die Übermacht ihrer Vorgesetzten ist zum Kampf der Lehrlinge gegeneinander geworden. Die Liebesbeziehung zerbricht.

⁴⁾ Lied von Gert Steinbäcker (Musik) und Thomas Spitzer (Text) für Herwig Kaisers „Ein-Tritt ins Leben.“

Silvia gibt ihre Friseurlehre auf und möchte Sozialhelferin werden, was Kurt zynisch zur Kenntnis nimmt: „Und jetzt gemma gegen die Ungerechtigkeit von der Welt kämpfen, net wahr?... Rufst mi halt an, wenn die Weltrevolution ausbricht, gell Schatzi!“⁵⁾

Herwig Kaiser gelingt eine eindrucksvolle Verknüpfung des soziologischen und des psychologischen Aspekts seines Dramas. Aus den Erlebnissen im Berufsleben ergeben sich in weiterer Folge „private“ Katastrophen. In *Ein-Tritt ins Leben* werden im Gegensatz zu vielen anderen Dramen (auch von Herwig Kaiser) nicht wortreich und pathetisch sozialkritische Anliegen verkündet, sondern mögliche Ereignisse mit viel Geschick szenisch gestaltet. Die Aufführungen im Musischen Zentrum in der Wiener Zeltgasse durch das Österreichische Autorentheater (Leitung Günther Seidl) im Oktober 1986 fanden beim vorwiegend jugendlichen Publikum begeisterte Zustimmung.

Mit der Erziehung der Seele, mit der Ausbildung zum gesunden Menschen und mit der feinen Grenze zwischen medizinischer Wissenschaft und ärztlicher Kunst beschäftigt sich Helmut Eisendle in seinem Drama *Das Geschenk der Anna O.*⁶⁾

Sigmund Freud fühlt sich vom Wiener Intrigantentum herabgesetzt. Er diskutiert viel mit seinem Freund Breuer, versucht ihn zum Geschlechtsverkehr mit dessen Patientin Bertha Pappenheim (als Fallstudie „Anna O.“ genannt) zu überreden, da er selbst ein Intimverhältnis mit Emmy von N. sowie Katharina und Elisabeth von R. unterhält. Der verheiratete Breuer glaubt jedoch, die Besserung bei Anna O. nicht durch Verstrickung in eine gefährvolle Beziehung, sondern mit der Verabreichung von Chloral erreichen zu können, und hofft auf die Entwicklung von Beruhigungstabletten. Moebius, Autor von *Der physiologische Schwachsinn des Weibes*, hält Psychoanalyse für reine Galanterie. Schnitzler und Hofmannsthal achten Freud als Dichterkollegen: „Die Traumdeutung. Der Collage-Roman schlechthin...“⁷⁾ „Gute Literatur ist stets analytisch.“⁸⁾

Der Titelfigur Anna O. gehören die Szenen zwischen den Akten: Sie ist die eigentliche Erfinderin der Gesprächsanalyse, sie nahm als erste das

⁵⁾ Kaiser, Herwig: *Ein-Tritt ins Leben*. Thomas Sessler-Verlag, Wien und München 1982 S. 106

⁶⁾ Eisendle, Helmut: *Das Geschenk der Anna O. Szenen über die Psychoanalyse*. Verlag der Autoren GmbH & Co. KG, Frankfurt am Main 1983

⁷⁾ ebenda S. 18

⁸⁾ ebenda S. 25

Risiko der Selbstanalyse auf sich, von ihr stammen die Ideen zur „talking cure“, zum „private theatre“, zum „chimney sweeping“, doch mehr noch als Freuds Freund Breuer ist sie der Vergessenheit anheim gefallen, während Freud in Europa und in den USA Ehre und Ruhm zuteil wurde. Die „Redekur“ ist das von Anna O. dargebrachte Geschenk an Sigmund Freud. Schnitzler:

„Es ist unmöglich, mein Lieber, im Denken eines Menschen das voneinander zu trennen, was von ihm ist und das, was er vermittelt hat, aber andere gefunden haben... Verstehen Sie mich, Hofmannsthal? Gerade darin gleicht die Wissenschaft der Literatur. Der Wissenschaftler vermittelt, organisiert, analysiert wie ein Literat... nur, den Beginn haben immer andere gemacht... immer schon.“⁹⁾

Bereits in der dem Drama vorangestellten Anweisung „Zu Dramaturgie und Bühnenbild“ weist Helmut Eisendle – bewußt oder unbewußt – auf das Problematische seines Dramas hin: „Das allgemeine Thema der Psychoanalyse, ihre Entstehungsgeschichte und die diskutierte Problematik werden so durch den Fall Anna O., gleichsam an einem roten Faden, erläutert und zur Diskussion gestellt.“¹⁰⁾

„Erläutert und zur Diskussion gestellt“ sind treffende Vokabeln für das, was auf der Bühne stattfindet. Zwar fand ich den Text sehr interessant zu lesen und kann ihn mir auch als Hörspiel gut vorstellen, doch stellt sich wohl die Frage, wie man eine wissenschaftliche Diskussion theatralisch umsetzen kann, ohne daß die Zuseher gegen ihre Absicht und gegen die eigentliche Bestimmung des Theaters in die Rolle von Zuhörern gedrängt werden. Das Wort „Theater“ kommt vom griechischen „θεαομαι“ und heißt „schauen, beschauen, mit Interesse oder staunend betrachten, bewundern.“¹¹⁾ Das ist dem Publikum aber nur möglich, wenn es im Scheinwerferlicht etwas zu sehen gibt. Auch das Bühnenbild verspricht wenig Abwechslung. „Alle Szenen und Akte spielen auf einer kahlen Bühne, wobei das notwendige Mobiliar (Tische, Stühle, Couch, eine Büste von Sigmund Freud) immer vorhanden ist.“¹²⁾

Unter dem Pseudonym Günther George veröffentlichte ein Schauspieler sein Drama *Zukunft*¹³⁾. Das Stück besteht aus zwei Teilen: Von der ersten

⁹⁾ ebenda S. 109

¹⁰⁾ ebenda S. 2

¹¹⁾ Gemoll, Wilhelm: Griechisch-deutsches Schul- und Handwörterbuch. 9. Auflage G. Freytag Verlag Hölder Pichler Tempsky, München und Wien 1965, S. 369

¹²⁾ Eisendle, Helmut: Zu Dramaturgie und Bühnenbild. In: Das Geschenk der Anna O. Szenen über die Psychoanalyse. Verlag der Autoren GmbH & Co. KG, Frankfurt am Main 1983

¹³⁾ George, Günther: Zukunft. Mit Schreibmaschine geschriebenes Manuskript, 1983 eingereicht beim

bis zur achten Szene ist Paula, die junge weibliche Hauptfigur, noch „gut“, von der neunten bis zur zwölften ist sie „schlecht“. In der ersten Szene wird Paula dadurch vorgestellt, daß sie einem ihr unbekannten, belesenen jungen Mann namens Peter in einem Park ihr Leben erzählt. Paulas Vater, ein Alkoholiker, verübte Selbstmord; seit diesem Tag ist ihre Mutter krank. Paula hat die Handelsschule abgebrochen und pflegt nun ihre kranke Mutter. Die erste Szene wird dadurch beendet, daß Paula und Peter auf die Uhr blicken. Paula sagt: „So spät schon, ich muß nach Hause“¹⁴⁾, und beide gehen ab. Die zweite Szene zeigt Paula bei ihrer Mutter in der Küche. Das sprachliche Verhalten der beiden Damen ist äußerst inkonsequent und pendelt zwischen Slang und altertümelnd Gespreiztem. „Er wußte immer viel, trotz das (sic!) er in der Fabrik arbeitete.“¹⁵⁾ ist da zu hören, aber auch: „...als er um mich freite.“¹⁶⁾

Je länger ich den tieferen Sinn derartiger sprachlicher Registerwechsel zu ergründen suchte, desto massiver kam mir der Verdacht, daß der „Dichter“ damit keine dramaturgische Absicht verfolgt, keine Figur charakterisiert, sondern seine Sprachsprünge völlig unbewußt produziert, weil ihm in seiner Muttersprache leider nur ein sehr begrenztes Repertoire an Vokabeln geläufig ist. Manchmal erfindet George auch neue Wörter, z.B. „sehbar“¹⁷⁾ statt des gebräuchlichen „sichtbar“. Solche Neologismen vermittelten mir ebenfalls nicht den Eindruck sprachschöpferischer Kreativität. Vielmehr entspringen sie beinahe kindlicher verbaler Ungeschicklichkeit. Statt einer „Plakatwand“ sieht George „zwischen den Häusern eine Anbringtafel für Werbeplakate“.¹⁸⁾

In der ersten Szene wird ausdrücklich Österreich als Ort der Handlung definiert. Georges kunterbuntes Sprachgemisch lehnt sich stellenweise an die österreichische Umgangssprache an, ist jedoch auch von in Österreich nicht gebräuchlichen Ausdrücken wie „beknackte Alte“¹⁹⁾, „eine Cola“²⁰⁾ oder „ne neue“²¹⁾ durchsetzt und somit weder einem geographischen Raum zuzuschreiben, noch einer sozialen Schicht. Auch orthographisch liegt

Bundesministerium für Unterricht und Kunst als Ansuchen um ein Stipendium für
dramatische Autoren

¹⁴⁾ ebenda S. 1

¹⁵⁾ ebenda S. 2

¹⁶⁾ ebenda S. 6

¹⁷⁾ ebenda S. 19

¹⁸⁾ ebenda S. 24

¹⁹⁾ ebenda S. 8

²⁰⁾ ebenda S. 20

²¹⁾ ebenda S. 26

einiges im argen: Kein Unterschied zwischen „daß“ und „das“, kein Unterschied zwischen „seid“ und „seit“, mindestens 6 mal „eigentlich“ mit „d“ u.s.w. Zur babylonischen Sprachverwirrung gesellt sich eine kitschtriefende Handlung, die nicht davor zurückschreckt, daß Paula sich ab Szene 9 prostituiert, um ihre alte, kranke Mutter versorgen zu können.

„Wo soll das hinführen, jetzt gehen auch schon die anständigen Mädchen auf die Straße.“²²⁾ „Unschuldiger Stern, der du bist, warum willst du dein reines Licht mit solcher Schande trüben, ich habe nichts mehr zu verlieren (er wirkt beschwörend), aber du, eine Blume, kannst dich verlieren in solch dunklem Gewerbe.“²³⁾

Dem sentimentalen Rührstück mangelt es nicht an Bildungsoptimismus: „Wenn die Menschen mehr lesen würden, könnte die Welt besser sein, meinst Du nicht auch?“²⁴⁾ Ob die Menschen durch Lesen klüger werden, hängt u.a. davon ab, was sie lesen. Günther George hat offensichtlich Brechts „Der gute Mensch von Sezuan“ gelesen, denn er entlehnt für seine Paula den Wandel der Shen-Te zum Shui-Ta: „Nein, ich will schlecht werden, wenn man gut ist, kommt man zu nichts, niemand ist mehr am Gutsein interessiert, das Schlechtsein ist gut.“²⁵⁾ Das gilt jedoch nicht für Theaterstücke!

An einem Sommernachmittag auf dem Land, in einer freien Gegend mit Wiese, Wald und Jagdhütte, spielt *Jimmy's Schocktherapie*²⁶⁾ von Kurt Franz. Dieses Stück in zwei Teilen trägt auch den Titel *Obigfoln und auffigschnepft* und zeigt fünf Jugendliche im Alter zwischen 12 und 17 Jahren. Wie unter beinahe allen Jugendlichen herrscht auch unter diesen fünf Helden das Faustrecht. Der Brutalste ist der Boss, wer schwächer ist oder bloß weniger aggressiv, gilt als Versager und wird dafür geprügelt. Herr Franz zeigt Jugendliche, die versuchen, ihre eigene Unsicherheit dadurch zu verstecken, daß sie die Schwächen der anderen suchen, finden und ausnützen. Sie leiden unter Langeweile, schreiben diese der (steirischen) Provinz zu, in der sie leben müssen, und sehnen sich nach der action amerikanischer Spielfilme, deren Brutalität von Singapur bis Unterstinkenbrunn als Unterhaltungsware angeboten wird:

„Brigitte: Den schau i ma a an.
Kai Uwe: Ab siebzehn!

²²⁾ ebenda S. 27

²³⁾ ebenda S. 29

²⁴⁾ ebenda S. 10

²⁵⁾ ebenda S. 8

²⁶⁾ Franz, Kurt: *Jimmy's Schocktherapie. (Obigfoln und auffigschnepft.)*
Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien 1977

Brigitte: I komm ja a so eini.
 Kai Uwe: A Killerfilm. Bist du deppert, in Amerika is was los.
 Heidi: In Graz a.
 Kai Uwe: Du hast ja keine Ahnung.
 Brigitte: Wieso? In Graz is schon was los. Bei uns is nie was los. Ab und zu kommt ein Autodrom.²⁷⁾

Die Jugendlichen werden zu Opfern einer Filmindustrie, deren Gewerbe darin besteht, weltweit Fluchtphantasien zu vertreiben, in denen neben wildwestlicher Grausamkeit in Technicolor die Unterhaltungsgifte Alkohol und Nikotin die Hauptrollen spielen, weil sie ihrem Konsumenten angeblich erotische Anziehung verleihen. Derart angetörnt bricht „Jimmy“ in die Jagdhütte eines Onkels ein, um dessen Whiskyflasche zu leeren. Danach fällt der erste Kuß schon leichter, und Jimmy erzählt die berühmte Geschichte, wie er damals dem Bodewaschl (dem Bademeister, dem Aufseher des lokalen Schwimmbades) das Pfeiferl entwendet hat. Manchmal, aber nur manchmal, ist eben doch was los.

Kurt Franz gelingt es, dichte Atmosphäre einzufangen: den heißen Sommernachmittag, die tödliche Langeweile in zuviel Natur. Als Konsument ist Kurt Franz beeindruckt von einem „literarischen“ Western, dem er auch im eigenen Drama seine Reverenz erweist: *Kaltblütig* von Truman Capote. Der Film wird von den Jugendlichen besprochen, eine Szene daraus – die Hinrichtung durch den Strang – verleiht *Jimmy's Schocktherapie* den Reservetitel: „Die Falltür, durch die Falltür obi, dann issa obigflogn, und unten hatsn wieder auffigschnepft.“²⁸⁾

Stellenweise zitiert Kurt Franz den Film; als Jimmy in der Jagdhütte ein Gewehr findet, geht er damit auf Fuzzy zu wie ein Bandit in *Kaltblütig* auf den gefesselten Farmer. Und während weitere Filme besprochen werden, geht ein Fernseher zu Bruch und dient fortan als Sitzgelegenheit. Ein sozusagen symbolischer Akt. Die jungen Leute haben noch nicht einmal die Hauptschule abgeschlossen und denken an ihre Zukunft schon voller Resignation. Alle Wege scheinen bereits vorgezeichnet. Jimmy wird ohne Enthusiasmus das Geschäft seines Vaters übernehmen, Kai Uwe das Geld seines Vaters. Fuzzy wird den Hof seines Vaters nicht übernehmen, sonst müßte er Schweine füttern und würde stinken. Oder seine Frau füttert die Schweine, aber ob er als Bauer eine findet, das ist die Frage.

Ein Mädchen langweilt sich. Um ihr Unterhaltung zu bieten, zwingen Jimmy und Kai Uwe den jüngeren Fuzzy mit einem in der Jagdhütte

²⁷⁾ ebenda S. 14

²⁸⁾ ebenda S. 16

gefundenen Gewehr, die Hütte zu zertrümmern. Dann schmieden sie mit dem Mädchen den illusorischen Plan, nach Amerika auszuwandern. Die jungen Männer wollen bei ihren jeweiligen Eltern Briefmarken und Schmuck stehlen, damit alle drei zum Goldsuchen nach Alaska fahren können. Wenn sie kein Gold finden, wollen sie die Suche verfilmen. Reich werden sie also auf jeden Fall. Um den Einbruch in der Hütte des Onkels zu vertuschen, entfachen Jimmy und Kai Uwe einen Waldbrand. „Wo ein Wille ist, ist auch Gewalt, haha...“²⁹⁾

Damit der verängstigt in der Hütte kauernde Fuzzy nicht verbrennt, wird er mit einem Gewehr hinausgetrieben. Unabsichtlich löst sich ein Schuß; Fuzzy ist tot. Die Burschen starten ihre Mopeds.

Die Fluchtphantasien Jugendlicher und deren zerstörerische Kraft sind auch die Themen in Kurt Franz' Einakter für zwei Personen *Monte Carlo*³⁰⁾. Karli führt Hannerl mit dem Moped aus. Irgendwo im Grünen machen sie Halt. Er will sie küssen; Sturzhelm stößt an Sturzhelm. Nachdem beide ihn abgenommen haben, küßt er sie umständlich. Um die darauffolgende Verlegenheitspause abzukürzen, erzählt er ihr, daß er im Kasino von Monaco gerne fünf Millionen Schilling gewinnen würde. Hannerl bittet Karli, ihr eine seiner fünf ohnedies nur fiktiven Millionen abzutreten, doch Karli weigert sich, das zu tun. Nur einen Hunderter könne sie haben. Karli, der noch über öS 102,50 verfügt, zieht einen Hunderter aus der Tasche und gibt ihn Hannerl. Das ist ihr zu wenig. Weil sie das Geld nicht nimmt, wirft es Karli weg. Hannerl hebt es auf, Karli überzeugt sie, daß sie das Geld wieder wegwerfen müsse, weil sie erklärt habe, öS 100.- seien ihr zu wenig. Hannerl wirft die Banknote weg, so weit, daß Karli sie nicht mehr findet, was ihn schrecklich ärgert. Die Folge ist Streit, aber obwohl es ihn ärgert, wirft er ihr nicht vor, daß sie sein letztes Geld weggeworfen hat, sondern daß sie nicht wisse, in welchem Land Monte Carlo liegt. Beleidigt läuft Hannerl davon. Karli sucht noch vergeblich den Hunderter, dann fährt er ihr nach.

Zwar erinnert der Beginn von „Monte Carlo“ deutlich an Peter Turrinis Legende gewordene „Razznjogd“³¹⁾ (Ein Pärchen wirft auf einer Müllhalde den Inhalt seiner Taschen weg und alles, was es anhat.), doch gelingt es Kurt Franz bald, Eigenes zu entwickeln und vorzuführen, wie das Handeln der Menschen von Wunschträumen beeinflusst wird. Durch realitätsferne Phantasien verdorben gelingt den Menschen selbst das nicht,

²⁹⁾ ebenda S. 38

³⁰⁾ Franz, Kurt: Monte Carlo. Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien 1980

³¹⁾ Turrini, Peter: Razznjagd. Thomas Sessler-Verlag, Wien 1967

was bereits in greifbarer Nähe liegt. Kurt Franz gestaltet ein spannendes hin und her zwischen den beiden Jugendlichen, er zeigt die Stärke, die Schwäche und die Aggression hinter der Liebe. Er zeigt auch, wie in der unbefriedigenden Wirklichkeit kein Platz bleibt für warme Zuwendung, und welcher Druck die Zweierbeziehung in zunehmendem Ausmaß beeinträchtigt. Die Welt von Kurt Franz ist unheimlich und ein bedrohlicher Teufelskreis. Aus einem Spiel, das man braucht, um sich von der harten Wirklichkeit zu entlasten, wird unweigerlich Ernst. Dadurch entstehen neue Situationen, die die Wirklichkeit zu einer harten machen, der man sich nur mehr durch Fluchtphantasien entziehen zu können glaubt. Die Verletzung des anderen ist auch dann Tatsache, wenn der Anlaß für diese Verletzung bloß fiktiv war. Zerstörung richtet auch dann Schaden an, wenn sie nicht oder nur in geringerem Ausmaß beabsichtigt war. Vor allem männliche Jugendliche wollen sich groß und stark sehen. Sie wollen den Mädchen imponieren und damit sich selbst. Das Ausleben dieser Phantasiegebilde, dieser entlastenden Hirngespinnste, ist brutal. Träumerischer Wahn mündet in Gewalt.

Ebenfalls nur zwei Personen genügen Kurt Franz für seinen Einakter *Herzweh*³²⁾ um darzustellen, wie Jugendliche am Leben leiden und für die Liebe leben. Herr Franz zeigt das Entstehen einer Liebesbeziehung zwischen einem ungleichen Paar. Elfi ist Jusstudentin aus gutem Haus, Horstl ihr ehemaliger Schulkollege. Er stammt aus einer proletarischen Säuerfamilie, ist wegen Haschischkonsums aus der Schule ausgeschlossen worden und hat es nicht weiter als bis zum Tankwart gebracht. Horstl kompensiert seine Minderwertigkeitsgefühle durch Macho-Gehabe und demoliert das Herrenzimmer in Elfis Elternhaus: „Adrenalin, waßt eh. Ein Schubs. Wos kannst do mochen, wenn des im Bluat is. Aber nur im ersten Moment. Dann überlege ich schon. Des Adrenalin wird obgebaut, und übrig bleibt der reine Verstand.“³³⁾

Die beiden Neunzehnjährigen schütten voreinander ihr Herz aus. Brillenträgerin Elfi erzählt von der kaputten Ehe ihrer Eltern; Horstl im schmutzigen Overall vom Selbstmordversuch seiner tablettensüchtigen Freundin Michi: „Manchmal tut mir das Herz so weh.“³⁴⁾

Michis Schwester ist durch Selbstmord gestorben; Michis letzter Freund bei einem Motorradunfall, erzählt Horst. Dabei trinkt er mit Elfi Wein aus einer Salatschüssel, bis sie beide nicht mehr können. Je

³²⁾ Franz, Kurt: *Herzweh*. Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien 1981

³³⁾ ebenda S. 9 und 10

³⁴⁾ ebenda S. 33. „Herzweh“ gibt dem Stück den Titel.

besoffener Elfi und Horst sind, umso ehrlicher werden sie. Horstl gibt zu, daß er es weder bei seinem Vater noch in der Tankstelle aushält. Klassenunterschiede können eine Nacht lang mit Hilfe von Alkohol überwunden werden. Gegen Hoffnungslosigkeit ist noch kein Wein gewachsen.

Den oft gar nicht kleinen Problemen von Kindern widmet sich Friedrich Ch. Zauner mit *Menschenskinder*³⁵⁾, einem Stück in fünf Szenen. In einer großen Arztvilla aus den Dreißiger-Jahren leben drei wohlhabende Kinder mit ihrem Erzieher und einer Haushälterin. Ihre Eltern haben sie bei einem Verkehrsunfall verloren. Den pedantischen Erzieher lieben sie nicht sehr; er ist ein Theoretiker, der viele Bücher über Kindererziehung besitzt, vielleicht auch gelesen hat. Aber da er die Kinder nicht liebt, ist er nicht in der Lage, sie zu erziehen. Die Kinder machen ihm einen Prozeß und entziehen ihm die Erziehungsgewalt. Um der Einweisung in ein Erziehungsheim zu entgehen, annoncieren sie: „Kinder mit eigenem Vermögen suchen Eltern.“³⁶⁾

Auf das Inserat meldet sich ein Betrügerpaar. Bei der erstbesten Gelegenheit ergreift es mit den Wertgegenständen der Villa die Flucht. Die Kinder ersuchen ihre Haushälterin, der es sowohl an Bildung als auch an guten Umgangsformen mangelt, die Rolle der Pflegemutter zu übernehmen. Die Haushälterin weiß zwar weniger als die Kinder und wird deshalb gelegentlich von ihnen verspottet, doch sie hat ein gutes Herz. Die Haushälterin-Pflegemutter ist eine Art Naturwesen, das vom Instinkt her richtig handelt. Ihre Güte zwingt sie manchmal auch zur Strenge, doch könnte sie diese Strenge niemals übertreiben. Bei ihr fühlen sich die Kinder am sichersten. Sie verspotten einander bei der Vorstellung, den in ihren Ohren lächerlich klingenden Familiennamen der Haushälterin zu tragen.

Da *Menschenskinder* das Thema Erziehung in spannender und stellenweise sehr lustiger Form darbietet, würde sich das Stück sicher sehr gut dazu eignen, für Kinder und Jugendliche gespielt zu werden. In der ersten Szene, dem Prozeß gegen den Erzieher, wird das Problem dargelegt. In der zweiten Szene taucht ein Beamter auf. Es droht die Katastrophe einer Einweisung in Heime. Die Kinder würden auseinandergerissen werden, weil eines in ein Mädchenheim müßte. In der dritten Szene bahnt sich eine scheinbare Lösung an, weil sich ein Ehepaar

³⁵⁾ Zauner, Friedrich Ch.: *Menschenskinder*. Stück in fünf Szenen. Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien

³⁶⁾ ebenda S. 40

an der Adoption interessiert zeigt. In der vierten Szene geht es bergab. Jeder kämpft gegen jeden, es kommt zu Auseinandersetzungen unter den Kindern, zwischen dem Mädchen und der Haushälterin, zwischen der Haushälterin und dem Ehepaar, das die Adoption der Kinder erwirken möchte. Die Kinder versagen in der Schule, alles gerät aus den Fugen, die Auflösung jeglicher Ordnung droht. Die letzte Szene bringt ein happy end.

Herr Zauner zeigt mit seinem Drama drei verschiedene Erziehungsmodelle. Der Erzieher schwärmt von Summerhill³⁷⁾, praktiziert jedoch im Gegensatz zu seinen Worten eine autoritäre Erziehung, deren Kern die Disziplin ist. Die Beinahe-Adoptiveltern, das Betrügerpaar, steht fürs laissez faire. Die Kinder können machen, was sie wollen. Die Erwachsenen versuchen, sich mit den Kindern gutzustellen, um von ihnen möglichst unbehelligt ihre eigenen Ziele verwirklichen zu können, die sich nicht an den Bedürfnissen der Kinder orientieren. Die Methode der Haushälterin, die eher aus dem Herzen als aus dem Verstand kommt, gilt Herrn Zauner als eine Art goldener Mittelweg. Gegen Schluß spricht aus dem Munde des Mädchens offensichtlich der Dramatiker:

„Das ist keine Welt für Kinder. Trotz all der Parolen, trotz all der Aktionen... was ist herausgekommen: Haustorschlüssel und Taschengeld. Es gibt für junge Leute keine eigene Welt, von der Erwachsene manchmal so romantisch träumen. Es gibt nur die eine: mit dem Streß, der unser Schulstreß ist, mit dem Verkehrschaos, und wir mitten drin, mit einer Reklame, die unsere Bedürfnisse manipuliert, mit einer Verwüstung und einer Ausbeutung der Erde und wir sind es, die darauf leben müssen.“³⁸⁾

Keine Angst, *Menschenskinder* operiert ansonsten nicht mit dem erhobenen Zeigefinger, und die Figur der Haushälterin Rosi ist eine Glanzrolle.

Josef Feichtinger zeigt mit seinem Drama *Heidemarie*³⁹⁾ dreizehn Szenen aus dem Alltag eines jungen Mädchens. Die Handlung spielt in der Nähe von Meran, die Sprache ist der Dialekt des Mittelvinschgaus. Bei Aufführungen soll sie an die jeweilige Region angeglichen werden. Musik soll den Verlauf der Handlung kommentieren. Herr Feichtinger schlägt

³⁷⁾ Summerhill ist der Name eines Hauses in Lyme Regis, England, in dem der Pädagoge A. S. Neill (1883-1973) eine Privatschule errichtet hatte. In seinem Institut war den Schülern der Besuch des Unterrichts freigestellt. Die Schulordnung wurde bei der Generalversammlung festgelegt, bei der Lehrer und Schüler gleichberechtigt je eine Stimme hatten.

³⁸⁾ Zauner, Friedrich Ch.: *Menschenskinder*. Stück in fünf Szenen. Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien, S. 77

³⁹⁾ Feichtinger, Josef: *Heidemarie*. Aus dem Alltag eines jungen Mädchens. Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien 1983

Schlager vor, z.B. *Mit 17 fängt das Leben erst an* und *Marmorstein und Eisen bricht*. Die siebzehnjährige Heidemarie bricht ein Jahr vor der Matura ihre Schulausbildung ab, um sich als Kellnerin Geld zu verdienen: „‘s Studium ist lei Arbeitslosigkeit, die auf die lange Bank gschobn werd. Bis i soweit bin, sein alle Lehrstelln schon längst bsetzt; Advokatn magst du nit und i a nit; die Dökter gehn heut schon bettl'n, daß einer krank werd, und zur Technik taug i nix.“⁴⁰⁾

Ihr Vater sieht das anders. Er ist Tischlermeister und möchte, daß seine Tochter sich durch gute Schulbildung eine solide Basis fürs Leben schaffe. Daß sie sofort Geld verdient, hält er nicht für wichtig. Heidemaries Mutter ist bereits verstorben. In der dritten Szene spitzt sich der Konflikt zwischen Vater und Tochter zu. Heidemarie verläßt das Elternhaus:

„Vater: Du tust mir weh, Madl, weil i zuschaun muß, wie du Unsinn machst, und nix tun kann. Renn außi, renn zu! Stoß dir dein Dickschädl blutig. Ich wünsch dir nix Schlechts, im Gegenteil! Aber kimm mir nit nach an Jahrl mit Reu und Leid und Geplärr. ‘s kann sein, daß meine Haustür zu ist!

Heidi: Wenn i's nächstmal kimm, Vater, han i mein Lebn in der Hand! Vorher siehst mi nimmer! (läuft ab)⁴¹⁾

Vater: Verflixte Gerst!... Das letzte Wörtl... Das hätt i besser nit gsagt!“⁴²⁾

Heidemarie glaubt zwar, daß das Stadtleben besser und interessanter sei als eine Landexistenz, das Resultat ihrer Arbeitssuche erweist sich jedoch als wenig ermutigend. Szene vier zeigt Heidemarie im Büro des Geschäftsführers einer Hotelkette. Da sie weder über eine abgeschlossene Schulbildung noch über Branchenerfahrung verfügt, könnte sie nicht als Serviererin, sondern bloß als Geschirrspülerin arbeiten. Auf den Rat dieses Geschäftsführers bewirbt Heidemarie sich in einem Landgasthaus. Der Wirt hat jedoch nicht nur an ihrer Arbeitskraft Interesse, sondern an ihrem Körper. Heidemaries Odyssee geht daher weiter, bis sie in einer sogenannten Passantenquetsche landet, einem Gasthaus von minderer Qualität, das von Durchreisenden lebt, die nie mehr wiederkommen. Heidemarie leidet unter den Anfeindungen einer älteren Kollegin, einer gescheiterten Existenz, die den Absprung in ein besseres Lokal nicht geschafft hat. Die Chefin nagt an den gesetzlich vorgeschriebenen Ruhezeiten. Der Koch beginnt mit Heidemarie ein Verhältnis. Sie liebt ihn und möchte von ihm Kinder bekommen. Er interessiert sich jedoch nicht

⁴⁰⁾ ebenda S. 8

⁴¹⁾ ebenda S. 17

⁴²⁾ ebenda S. 18

für Nachwuchs, sondern für ein eigenes Gasthaus, in dem Heidemarie servieren solle, und für ein schnelleres Auto, auf das sie mit ihm spart.

Josef Feichtinger zeigt, daß Heidemarie sich des öfteren Füße und Beine massieren läßt. Man darf daraus schließen, daß diese Körperteile schmerzen und Heidemarie nicht über eine robuste Gesundheit verfügt.

Da Füße und Beine im Gastgewerbe besonders beansprucht werden, wird damit auch ausgedrückt, daß Heidemarie keineswegs in der Lage ist, ihre eigenen Fähigkeiten realistisch einzuschätzen. Der Zuseher sieht etwas auf der Bühne (die Fußmassage) und mißt dem Gesehenen eine Bedeutung bei („wenn sie schon in jungen Jahren Probleme mit ihren Beinen hat, sollte sie lieber nicht Kellnerin werden.“) Diese Art der Informationsvergabe kann daher als echt theatralische bezeichnet werden, die die spezifischen Möglichkeiten des Mediums nützt.

Weniger theatergerecht ist hingegen bloß verbale Informationsvergabe, wenn der Autor seine Titelfigur zum Beispiel im Gespräch mit einer Freundin über sich berichten läßt. Solche Erzählungen können das Aufkommen von Spannung verhindern. In der siebten Szene spricht Heidemaries Freundin Annelies vom Koch Schorsch, in der achten Szene sehen wir ihn. In der neunten Szene orakelt Heidemarie von Selbstmord, und es ist nur mehr eine Frage der Zeit, bis sie versucht, ihn zu verüben. In der zehnten Szene erfährt Heidemarie, daß ihr Koch eine neue Freundin hat, in der elften Szene stellt sie ihn deshalb zur Rede. Ein Zuschauer, der bereits weiß, was ihn in der nächsten Szene erwartet, ist für Langeweile besonders anfällig. In der zwölften Szene bricht Heidemarie beim Servieren zusammen und wird zu Bett gebracht. Die ältere Kollegin fühlt sich an ihre eigene Jugend erinnert und erzählt ihr Schicksal, das Stoff für eine weitere Tragödie gäbe. Es wird jedoch nur auf einer einzigen Seite abgespult. Das macht das Drama nicht dichter, im Gegenteil. Wenig Stoff, gezeigt und vor dem Zuschauer entwickelt, ist viel mehr als viel Stoff, bloß angedeutet, von einer Dramenfigur einer anderen lediglich erzählt. Eine einzige unter vielen Aspekten auf der Bühne gezeigte Persönlichkeit erregt bekanntlich mehr Interesse als das Schicksal tausender Menschen, das kurz in den Nachrichten erwähnt wird. Dreizehn Szenen mit einer Länge von insgesamt nur sechsundvierzig Seiten bedeutet sehr wenig Text für jede Szene. Kaum tritt eine Bühnenfigur auf, geht sie schon wieder ab. *Heidemarie* ist eher eine Skizze zu einer Tragödie als bereits ein abendfüllendes Stück. In Szene zwölf versucht Heidemarie dann, mit Schlaftabletten ihrem Leben ein Ende zu setzen. Es gibt ein spannungssteigerndes retardierendes Element: Annelies tritt nochmals auf,

erst nach ihrem Abgang kann Heidemarie die Tabletten schlucken. Szene dreizehn zeigt sie mit ausgepumptem Magen in einem Krankenhaus, der Vater besucht sie:

„Vater (sehr milde): Du hast gsagt ‘Wenn i’s nächstmal kimm, han i mei Lebn in der Hand, vorher siechst mi nimmer.’ Um a Haarl wär’s dir aus der Hand grutscht, dein Lebn...

Heidi: Meine Hand ist zu ungeschickt gwesn... (Pause)

Vater: Aber jetzt fangen mir noamal an. Ganz von vorn, mir beide!“(43)

Diese Worte des Vaters sollen durch den Refrain des Liedes *Als ich ein kleiner Junge war*, gesungen von Ernst Neger, ins Lächerliche gezogen werden. Er lautet: „Heile, heile, Gänschen, wird bald wieder gut ...“

Im Sandlermilieu spielt Hans Gigachers Tragikomödie *Die Nervengräfin*⁴⁴⁾. „Nervengräfin“ ist der Spitzname der sechzigjährigen Ella, die auf einem halbverfallenen Anwesen Außenseiter um sich versammelt. Sie selbst ist teilentmündigt, weil sie die Geflügelverwertungsfabrik ihrer Eltern wegen der (un?)menschlichen Lebensbedingungen für die Hühner – kein Platz, wundgescheuerte Flügel, ausgehackte Augen – nicht übernahm, angeblich mit den Hühnern redete, bei den Hähnen schlief, Arbeiter bedrohte und den Vater ihres Sohnes Gibb (40) umgebracht haben soll. Thema des Drama sind die Spätfolgen der Eltern-Kind-Beziehung an älteren Menschen. Im Vorwort zitiert Gigacher den Psychologen R. D. Laing: „Ein Mensch, der heute geboren wird, hat eine zehnmal größere Chance, in eine Nervenklinik eingeliefert zu werden, als an einer Universität aufgenommen zu werden. Das kann als Hinweis dafür gelten, daß wir unsere Kinder mit größtem Erfolg verrückt machen.“⁴⁵⁾

Hans Gigacher zeigt zwar kaputte Typen, er macht die Ursachen der Neurosen jedoch nicht sichtbar; diese werden bloß erzählt. Die sechzigjährige Ella fragt einen fünfzigjährigen Mann namens Seck, der Blindheit vortäuscht und Akkordeon spielt, nach seinen Eltern. Er antwortet, daß er in Heimen aufgewachsen sei und daß Erzieher Kinder am liebsten unauffällig und angepaßt hätten. Ein zwanzigjähriges Mädchen namens Enku beschuldigt sich, seine Eltern umgebracht zu haben, und versucht Harakiri, doch Ella rettet ihr das Leben. Statt auch

⁴³⁾ ebenda S. 46

⁴⁴⁾ Gigacher, Hans: *Die Nervengräfin*. Mit Schreibmaschine geschriebenes Manuskript, 1983 eingereicht beim Bundesministerium für Unterricht und Kunst als Ansuchen um ein Stipendium für dramatische Autoren.

⁴⁵⁾ ebenda S. 1

nur eine einzige Eltern-Kind-Beziehung einigermaßen gründlich zu zeigen, verliert sich Hans Gigacher in immer skurrileren Lebensläufen. Skurril ist auch sein Humor:

„Der Hühnerschlächter wird emporgehoben und verdreht, verknotet und gespult, mit makrouniversellem Speichel eingepuppt, und als interplanetares Exkremententeilchen muß er dann so lange durch das Universum jagen, bis das Geflecht gelöst ist und er als neue Mutation, als Huhn natürlich, wiederkehrt. So lehrt es die Geschichte.“⁴⁶⁾

Der erste große Erfolg des Tirolers Felix Mitterer (siehe auch die Kapitel V, VI, VII, VIII, IX und X der vorliegenden Arbeit) war *Kein Platz für Idioten*⁴⁷⁾. Mitterer beschreibt in diesem Volksstück, wie ein Mensch durch Liebe gedeiht und ohne Liebe verkümmert. Wastl, die jugendliche Hauptfigur, ist ohne die Liebe seiner Mutter zum Dorftrottel degeneriert. Ein älterer Mann nimmt sich seiner an und versucht mit viel Liebe, die versäumte Erziehung nachzuholen. Als sich bereits die ersten Erfolge einstellen, wird der Jugendliche dem Alten entrissen. Der „Idiot“ wird aus dem Verkehr gezogen, damit der Ort den Touristen eine Fremdenverkehrsidylle vorspielen kann, der alles Menschliche fremd ist. Der Ausverkauf Tirols an seine vorwiegend deutschen Urlaubsgäste erfordert den Ausbau von Kegelbahn, Disco und Schilift. Wer da nicht mithält, verliert sein Recht, am Fortschritt und an der menschlichen Gemeinschaft teilzuhaben. Einige der dramatis personae erinnern an Figuren aus dem Märchenbuch: Wastls Mutter ist böse wie Schneewittchens Stiefmutter; der Alte ein Musterpädagoge, wie er nur im Buche steht; und Wastl von seelischer Reinheit à la Kaspar Hauser oder Mogli aus Rudyard Kiplings Dschungelbuch. Es war einmal... und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute. In Tirol oder im Theater. Diesen menschlichen Fossilien stehen Stellvertreter einer erst seit wenigen Jahren ökonomisch erstarkenden kleinbürgerlichen Unternehmerschicht gegenüber, die kein Interesse daran hat, sich anzusehen – geschweige denn zu zeigen – was sich hinter der frischverputzten Fassade verbirgt. Diese Parvenus erleben die Welt als Dualismus von Profitsteigerung und finanziellem Verlust. Dementsprechend teilen sie auch die Menschen in zwei Kategorien, und wer dem „Fortschritt“ – so nennen sie ihre Geschäftsinteressen – im Wege steht, kommt selbst weg.

⁴⁶⁾ ebenda S. 9

⁴⁷⁾ Mitterer, Felix: *Kein Platz für Idioten*. Volksstück in drei Akten. Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien 1976

Felix Mitterers Drama *Null Bock*⁴⁸⁾ wurde im August 1983 bei den Tiroler Volksschauspielen in Telfs unter dem Titel *Karrnerleut* '83 im Anschluß an Karl Schönherrs Einakter *Karrnerleut* uraufgeführt. Die Titeländerung erfolgte, weil die Erben von Karl Schönherr dem Titel *Karrnerleut* '83 nur für die Aufführung in Telfs zugestimmt haben und weil dieser Titel nicht verständlich wäre, wenn das Stück ohne Schönherrs *Karrnerleut* aufgeführt wird. Als Karrner wurden in Tirol fahrende Leute bezeichnet, die mit einem Karren (Planwagen) samt Kind und Kegel (uneheliches Kind) über Land zogen und sich den Lebensunterhalt mit Pfannenflicken, Scherenschleifen und Besenbinden verdienten. Durch ihre nomadenhafte Lebensweise kamen die Karrner des öfteren mit den Bauern und mit der Obrigkeit in Konflikt. Die Herkunft der Karrner ist weitgehend ungeklärt, viele stammten aus dem Südtiroler Vinschgau, wo sie sich im Winter in kleine Keuschen zurückzogen. Heute gibt es keine fahrenden Karrner mehr. Ihre Nachfahren sind alle sesshaft geworden, werden von der Bevölkerung aber an ihren Familiennamen identifiziert. Karrner ist in Tirol auch heute noch als Schimpfwort für Außenseiter gebräuchlich.

Ort der Handlung von *Null Bock* ist ein von Gebüsch umsäumter Platz außerhalb eines Dorfes. Der Platz könnte eine Mülldeponie sein, oder der Abschnitt eines Fitness-Parcours. Auf jeden Fall sollen Abfälle des Konsumzeitalters zu sehen sein, dahinter eine Tafel mit der Aufschrift Müllablagerung verboten. Auf dem Platz fahren zwei junge Leute mit einem schweren Motorrad vor: Richard Linthaler, genannt Richie, mit Tina aus Norddeutschland. Richie ist Einheimischer, er trägt schulterlanges Haar, zerrissene Jeans, Schnürstiefel vom Bundesheer und eine Lederjacke, auf die er Anarchistensprüche geschrieben hat: „Macht aus dem Staat Gurkensalat!“ „Lieber Schamlippen küssen als sich lahmschlippen müssen!“ „No future“ „Null Bock“ „Nieder mit dem Packeis“, auch Nazi-Sprüche: „Arbeit macht frei“, ein Hakenkreuz, ein Anarchisten-A im Kreis. Tina steht unter dem Einfluß von Haschisch. Sie trägt abenteuerlichstes Punk, wirkt kindlich-verspielt, kichert. Die beiden kommen aus einem Kaufhaus, in dem Richie eine Flasche Whisky und Tina ein kleinbürgerlich geblümtes Nachthemd gestohlen hat. Die angetörnte Tina gibt dem Autor Gelegenheit für Situationskomik und für Schüttelreime. Bürgerliche Lebensgewohnheiten (ins Büro gehen) und bürgerliche Schönheitsideale (geblümtes Nachthemd) bieten Anlaß zu

⁴⁸⁾ Mitterer, Felix: *Null Bock*. (Karrnerleut '83)
Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien 1983

getrübter Heiterkeit, Tinas kindlich-poetische Sätze evozieren eine Märchenwelt fern der Wirklichkeit aus Büros und Warenhäusern: „Ich bin eine Elfe! Eine leichtfüßige Elfe! Ich such mir jetzt eine Hirschkuh und reite durch den Forst!“⁴⁹⁾

Die Jugendlichen werden vom Filialleiter des bestohlenen Kaufhauses und von einem Gendarmen verfolgt. Die Männer fordern das Diebesgut. Tina provoziert, indem sie ausspricht, was sie und den Filialleiter voneinander trennt:

„(zum Gendarm) Herr Oberförster, ich habe eine Aussage zu machen! Als wir in den Supermarkt kamen, stand dieser Mann an einem Regal und ordnete Senftuben ein. Ne! (lacht) Sugodosen! Jedenfalls, als ich an ihm vorbeiging, schaute er mich mit begehrlischen Blicken an und sagte: ‘Na, du kleine Hur?’ und ich sagte darauf: ‘Na, du kleiner Spießberling?’ Darüber hat sich dieser Herr natürlich sehr erregt und deshalb will er uns auch einen sogenannten Ladendiebstahl anhängen. Ende der Durchsage. Wo kann ich das Protokoll unterschreiben?“⁵⁰⁾

Dieser Dialog wurde im Warenhaus zwar nicht gesprochen, er ist aber auch nicht frei erfunden. Denn Tina spricht aus, was der Filialleiter und sie sich gedacht haben, als sie schweigend an ihm vorbeiging und beide vortäuschten, sie nähmen voneinander keine Notiz. Tina verachtet einen Mann, der sich sein Leben lang mit etwas beschäftigt, was sie für unwichtig hält. Der Filialleiter verachtet Tina wegen ihres ungeordneten Lebens, diese Verachtung ist jedoch ambivalent und schließt Neid mit ein, vor allem Neid auf vermeintliche oder tatsächliche sexuelle Erlebnisse. Sexualität ist etwas Unordentliches, was sich mit dem gewissenhaften Ordnen von Dosen und Tuben schlecht verträgt. Der Filialleiter sucht an Tinas Körper nach dem Diebesgut. Tina spielt dabei sexuellen Genuß. Schrankenlose Subjektivität, sittliche Norm und Eigentumsrecht sind schwer miteinander zu vereinbaren. Innerhalb jedes Menschen tobt dieser Kampf. Mitterer lagert ihn in verschiedene Bühnenfiguren aus. Der Filialleiter orientiert sich an einer Verhaltensnorm, Tina läßt ihrem subjektiven Erleben den Vorrang vor einer objektiven Wirklichkeit. Der Gendarm sucht hingegen den klar beschreibbaren Sachverhalt, das eindeutige Urteil, die geklärten Eigentumsverhältnisse. Wie in vielen seiner Stücke zeigt Herr Mitterer auch in *Null Bock* den Ausverkauf Tirols durch die Fremdenverkehrswirtschaft auf. Daher schlägt er folgende Bautafel vor:

⁴⁹⁾ ebenda S. 3

⁵⁰⁾ ebenda S. 7 und 8

„Hier errichtet die Happy Days Touristik GmbH eine komfortable Hotelanlage mit 700 Betten, Swimmingpool, Waldlehrpfad, Tennis- und Golfplatz. 1 Supermarkt, 1 Sportmodengeschäft, 1 Kinosaal, 2 Restaurants, 1 Nachtclub, 1 Arztpraxis, 1 Hallenbad, 2 Solarien, 2 Saunas, 1 Squashraum und 2 weitere Fitnessräume im Hause.
Planung und Bauleitung: Dipl.-Ing. Dr. techn. Karl Rieder.
Statik: Dipl.-Ing. Helmut Weisskopf, Ziviling. für Bauwesen.“⁵¹⁾

Tina übersprüht diese Tafel:

„Filialleiter:(liest) Nieder mit dem Oberförster, es lebe die Hirschkuh.(lacht) So ein Blödsinn!

Tina: Kein Blödsinn! Das ist eine existentielle Aussage!

Gendarm: Boshafte Sachbeschädigung.“⁵²⁾

Der Gendarm als Vertreter der gesetzlichen Ordnung sowie der Filialleiter als Exponent des kapitalistischen Wirtschaftssystems stellen nicht in Frage, daß ein Mensch ein Leben auf sich nehmen müsse, das ihm schwerfalle. Arbeit und Leistung betrachten sie als Wert, dem sich das Individuum unterzuordnen habe. Erst müsse man leiden, dann werde man dafür belohnt. Für die arbeitsscheuen Strawanzer Tina und Richie ist dieses Denkmodell eine Illusion. Der Selbstausbeutung werde nicht Belohnung, sondern schärfere Ausbeutung folgen. Wirtschaftliche Entwicklung folge anderen Gesetzmäßigkeiten als der Belohnung von Fleiß und der Bestrafung von Faulheit. Es sei nicht möglich, seinem Leben durch Arbeit Sinn zu stiften.

„Gendarm: Lehrjahre sind keine Herrenjahre!

Richie: Die Herrenjahre sind a nix besser! Alle kuschen sie alle! Und grad jetzt wieder! A jeder buggelt eini wie a Trottel, damit er nur ja sei Stell nit verliert! Aber nit mit mir, verstehst! Des mach i nimmer mit! I will koan Herrn über mir!“⁵³⁾

Der uralte Traum von der Freiheit – in kaum einem Erwachsenen nicht bereits gebrochen und von ihm als Erfahrenem betont wissend belächelt – lebt im Jugendlichen ungezügelt fort. Dieser wilde Traum lockt umso verführerischer, je heftiger die Erwachsenen den Jugendlichen zu wecken versuchen. Streßgeplagte Erwachsene betreiben exzessive Anpassung, desillusionierte Jugendliche verweigern die Arbeit, flüchten in Phantasien, konsumieren Rauschgift. Wo diese beiden Welten aufeinanderprallen, kommt es zu verbaler und schließlich zu physischer Aggression: Richie versucht zu fliehen und versetzt dem Filialleiter einen gewaltigen Fußtritt.

⁵¹⁾ ebenda, Vorbemerkung: Ort der Handlung

⁵²⁾ ebenda S. 11

⁵³⁾ ebenda S. 21

Der Filialleiter möchte sich rächen, der Gendarm hindert ihn daran. Der Gendarm erkennt in Richie den Zerstörer seines Lebensglücks; jenen Mann, der seinem Sohn die erste Haschischzigarette gedreht, ihm die Gendarmeriekarriere in den Fußstapfen seines Vaters ausgedreht hat und mit ihm durchgebrannt ist. Um aus Richie herauszubekommen, wo sich sein Sohn aufhalte, scheut der Gendarm auch vor Gewaltanwendung nicht mehr zurück. Unter welchem gesellschaftlichem Druck er steht, zeigt Mitterer an der Reaktion des Filialleiters: „A nit schlecht! Der Sohn von unserem Postenkommandanten a Hausbesetzer! In Berlin!“⁵⁴⁾

Die autoritäre Erziehungsmethode des Gendarmen, die er an seinem Sohn so anwandte, wie er sie selber erlitten hatte, ist gescheitert. Das Beispiel des Filialleiters zeigt, daß Erziehung heute meist nicht mehr als Weitergabe einer Strategie zur Bewältigung des Lebens, sondern als Anleitung zum Konsum verstanden wird. Die Beute wird gefunden, Richie ist des Diebstahls überführt, der Filialleiter öffnet „seine“ Whiskyflasche, setzt den Gendarmen und sich selbst unter Alkohol. Die zunehmende Alkoholisierung des Gendarmen erlaubt dem Autor, auf Realismus und Wahrscheinlichkeit zu verzichten. Wo die Vernunft aussetzt, bleibt das dramatisch Wahre bestehen, gewinnt an Tempo und wird verdichtet. Der betrunkene Gendarm sieht in Richie plötzlich seinen eigenen Sohn Markus.

„Gendarm: Du mußt mi um Verzeihung bitten, Markus!

Richie: I bin nit der Markus!

Gendarm: Sag: ‘Verzeih mir, Papa!’ Dann is alles in Ordnung.⁵⁵⁾

(Schweigen. Der Gendarm hält die Pistole an Richies Stirn, dieser erstarrt)

Gendarm: ‘Verzeih mir, Papa!’ sollst sagen!

Filialleiter: Komm Franz, hör auf! Du bist ja bsoffen! Hör auf!

Gendarm: (leise) Verzeih mir, Papa.

Richie: (leise) Verzeih mir, Papa

Gendarm: Papa, i mag di so.

Richie: Papa, i mag di so.

Gendarm: Papa, i möcht so sein wie du.

Richie: Papa, i möcht so sein wie du.

(Der Gendarm läßt die Pistole sinken, umarmt Richie, streicht ihm über den Kopf. Richie läßt es mit versteinertem Gesicht geschehen.)⁵⁶⁾

Durch dieses fesselnde Ritual, in dessen Verlauf der an seiner Erziehungsmethode gescheiterte Gendarm seinem verlorenen Sohn vergibt, gelingt es Felix Mitterer in einem äußerst kurzen Dialog

⁵⁴⁾ ebenda S. 17

⁵⁵⁾ ebenda S. 25

⁵⁶⁾ ebenda S. 26

bloßzulegen, daß die väterliche Aggression und Verachtung einer enttäuschten und daher verheimlichten Sehnsucht entspringt, geliebt zu werden, und daß die emotionale Bindung der jungen an die ältere Generation ihren sichtbaren Ausdruck in der Nachahmung zu finden habe. Gestaltet der Sohn sein Leben als zeitversetzte Kopie des Lebens seines Vaters, verleiht er seiner Liebe zum Vater Form und Gestalt; erst dadurch wird der Sohn wahres Fleisch und Blut seines Erzeugers. Der Filialleiter bleibt auch nach dem Konsum von Whisky ein kalt berechnender Realist. Er erkennt, daß er sich in einer Situation befindet, die ihm das folgenlose Begehen einer Straftat ermöglicht, nimmt dem betrunkenen Gendarmen die Pistole ab, kettet Richie mit Handschellen ans Motorrad und vergewaltigt Tina.

XIII. Die Zukunft des Theaters Über Realitätsbezug und Realitätsverlust

„Denn Theater ist so eine Art metaphysisches Bodenturnen“

Werner Schwab im Vorwort zu seinen Fäkalendramen, 1991

Auch das österreichische Theater der Neunzigerjahre wird von Felix Mitterer maßgeblich mitgeprägt. Im Rahmen der Tiroler Volksschauspiele Telfs wurde *Das wunderbare Schicksal* im August 1992 als Koproduktion mit dem Münchner Volkstheater uraufgeführt. Das Stück zeigt Szenen aus dem Leben des Hoftyrolers Peter Prosch (1744-1804), der als bezahlte Zielscheibe adeliger Spötter bescheidenen Wohlstand erwirbt. Anhand seines Schicksals warnt Herr Mitterer vor einer Form des Fremdenverkehrs, die der Selbsterniedrigung um des Verdienstes willen gefährlich nahe kommt.

Der 1958 in Graz geborene Werner Schwab wollte ursprünglich weder Dramatiker noch Romancier werden, sondern Bildhauer. Nach Abschluß einer Höheren Technischen Lehranstalt in Graz studierte er an der Akademie für Bildende Künste in Wien bei Prof. Bruno Gironcoli. In den 80er-Jahren entstandene Prosa blieb ohne nennenswerte Resonanz. Dafür gelang Werner Schwab Anfang der 90er mit seinen Theaterstücken der große Durchbruch: Im Februar 1990 wurde im Wiener Künstlerhaus Werner Schwabs *Präsidentinnen* uraufgeführt, im Schauspielhaus Wien inszenierte Hans Gratzner das Drama mit dem sperrigen Titel *Übergewicht, unwichtig: Unform*. Diese Inszenierung wurde zum Mülheimer Theatertreffen eingeladen, die Zeitschrift *Theater Heute* ernannte Herrn Schwab darauf zum Jung-Dramatiker des Jahres. Im November 1991 spielten die Münchner Kammerspiele in ihrem Werkraum *Volksvernichtung oder meine Leber ist sinnlos*. 1992 folgte im Wiener Schauspielhaus in Gemeinschaftsarbeit mit dem Grazer Forum Stadtpark *Mein Hundemund*. Der Steirische Herbst 1992 wurde mit *Mesalliance aber wir ficken uns prächtig* eröffnet, und im November 1992 stellte Piet Drescher am Wiener Volkstheater seine Inszenierung von *Volksvernichtung oder meine Leber ist sinnlos* vor. Der Grazer Droschl-

Verlag brachte Herrn Schwabs dramatisches OEuvre in zwei Bänden heraus.¹⁾ Werner Schwabs Karriere begann plötzlich, verlief steil und war schlagartig zu Ende: Der Dramatiker starb in der Silvesternacht 1993/94 im Alter von 35 Jahren.

Martin Esslin versuchte, die Differenz zwischen Theater und Wirklichkeit zu beschreiben. Während in Wirklichkeit jeder Mensch für die Konsequenzen seines Tuns verantwortlich ist, sei das Erfinden von Geschichten eine Möglichkeit, diesen Folgen zu entkommen: „Es ist eine alte Volksweisheit, daß Dichtung eine Art Lüge ist. Befreit von den Konsequenzen auf alles Handeln und Tun, denen wir in der realen Welt ausgesetzt sind, kann sich der Erfinder von Geschichten, von erfundenen Situationen, den extravagantesten Phantasien hingeben.“²⁾

„Theater heute – Funktion und Chance“ lautete der Titel einer Umfrage, erschienen in der Gründungsnummer der Zeitschrift *Theater heute*. Der Komponist und Musikkritiker Hans Heinz Stuckenschmidt gab darin folgende Antwort auf die Frage nach der Funktion des Theaters: „Am ehesten vielleicht die eines Sicherheitsventils für seelisch-geistigen Überdruck.“³⁾

Der hohe Anspruch, mit Theaterspielen die Welt oder zumindest unsere Gesellschaft zu verändern, ist bei Hans Heinz Stuckenschmidt blanker Resignation gewichen, die die Kunst in die Nähe des Krankhaften rückt. Könnte man nicht regelmäßig in die Oper gehen, käme man vielleicht ins Irrenhaus.

Peter Handke kann von dieser Art der Resignation nicht befallen werden, da er sogar Ende der Sechzigerjahre, als beinahe alle Dramatiker das Theaterspielen als etwas der Revolution Verwandtes ansahen, vor allzu leichtfertigen Illusionen warnte:

¹⁾ Schwab, Werner: Fäkaliendramen. Literaturverlag Droschl, Graz 1991 enthält:

Die Präsidentinnen
Übergewicht, unwichtig: Uniform
Volksvernichtung
Mein Hundemund

Schwab, Werner: Königskomödien. Literaturverlag Droschl, Graz 1991, enthält:

Offene Gruben, offene Fenster
Hochschwab: Das Lebendige, das Leblose und die Musik
Mésalliance aber wir ficken uns prächtig

²⁾ Esslin, Martin: Was ist ein Drama? R. Piper & Co. Verlag, München 1978, S. 105

³⁾ Theater Heute. Erhard Friedrich-Verlag, Hannover September 1960, S. 45

„Das Theater als gesellschaftliche Einrichtung scheint mir unbrauchbar für eine Änderung gesellschaftlicher Einrichtungen.“⁴⁾ Friedrich Dürrenmatt hielt es nicht für möglich, jemals wieder Tragödien zu schreiben. Er stand unter dem Schock, den der Zweite Weltkrieg hervorgerufen hatte, der paradoxerweise mit einer Waffe beendet wurde, die nun mit noch nie dagewesenem Schrecken die Welt bedroht:

„Die Tragödie setzt Schuld, Not, Maß, Übersicht, Verantwortung voraus. In der Wurstelei unseres Jahrhunderts, in diesem Kehraus der weißen Rasse, gibt es keine Schuldigen und auch keine Verantwortlichen mehr. Alle können nichts dafür und haben es nicht gewollt. Schuld gibt es nur noch als persönliche Leistung, als religiöse Tat. Uns kommt nur noch die Komödie bei. Unsere Welt hat ebenso zur Groteske geführt wie zur Atombombe.“⁵⁾

Für Siegfried Melchinger ist nicht bloß die Tragödie vergangen und vergessen. Er hielt die Tage des Theaters – und sei es noch so komisch – überhaupt für gezählt:

„Die Aktualität, in welcher die Mehrheit des heutigen Publikums, eben die maßstab- und kritiklose, die bildungsärmere und primitivere Mehrheit, ihren Tag verbringt, ist zu ernst geworden, um in Literatur umgesetzt werden zu können. Sie verträgt die Tribüne nicht, auf der Komödianten vormachen, wie die Welt zu verändern wäre. Sie hat ihre eigenen Termine und der Mensch dieser Zeit hat mehr als genug damit zu tun, ihnen gerecht zu werden.“⁶⁾

Nicht nur auf dem Theater, auch in anderen Bereichen der Kunst und erschreckenderweise in der menschlichen Persönlichkeit selbst wird der Verlust der Identität und die Zunahme einer Verstreutheit konstatiert:

„Der Verzicht auf Einheitlichkeit, der kein gewollter ist, sondern auf der Unmöglichkeit beruht, verbindliche Stilvorstellungen oder formale Kategorien festzulegen, der bis in das einzelne Werk oder zumindest in Werkgruppen hineinreicht, diese Tendenz zu einer Ästhetik der Verstreutheit ist Spiegel eines anderen Verständnisses des Ich, des Subjekts, der Person.“⁷⁾

Nicht gerade selten ist das Theater totgesagt worden, und am Ende meiner Arbeit möchte auch ich mich dieser Tendenz keineswegs verschließen, sondern mich bescheiden in die lange Reihe derjenigen einordnen, die dem Theater nicht die Zukunft prophezeien.

⁴⁾ Handke, Peter: Prosa Gedichte Theaterstücke Hörspiel Aufsätze. (Bücher der Neunzehn) Suhrkamp, Frankfurt am Main 1969, S. 308

⁵⁾ Dürrenmatt, Friedrich: Theaterschriften und Reden. Zürich 1966, S. 122

⁶⁾ Melchinger, Siegfried: Theater der Gegenwart. Fischer Bücherei KG, Frankfurt und Hamburg 1956, S. 60, 61

⁷⁾ „Zeitschnitt Österreich“, Katalog der Galerie Ropac, Salzburg 1983

Zitierte Primärliteratur

- Bauer, Wolfgang: Batyscaphe 17-26 oder die Hölle ist oben.
Thomas Sessler-Verlag, Wien und München 1961/62
- Bauer, Wolfgang: Katharina Doppelkopf. (1963)
Die Menschenfresser. (1962)
Der Schweinetransport. (1961)
Totu-wa-botu. (1962)
Thomas Sessler-Verlag, Wien und München 1981
- Bauer, Wolfgang: Zwei Fliegen auf einem Gleis.
Thomas Sessler-Verlag, Wien und München 1963
- Bauer, Wolfgang:
Woher kommen wir? Was sind wir? Wohin gehen wir?
Thomas Sessler-Verlag, Wien und München 1980
- Bauer, Wolfgang: Das kurze Leben der Schneewolken.
Thomas Sessler-Verlag, Wien und München 1982
- Bauer, Wolfgang: Ein fröhlicher Morgen beim Friseur.
Thomas Sessler-Verlag, Wien und München 1982
- Boesch, Wolfgang: Rollentausch.
Thomas Sessler-Verlag, Wien und München 1985
- Butterweck, Hellmut: Das Wunder von Wien.
Thomas Sessler-Verlag, Wien und München 1983
- Eisendle, Helmut: Das Geschenk der Anna O.
Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1983
- Ernst, Gustav: Ein irrer Haß.
Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1979
- Feichtinger, Josef: Heidemarie.
Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien 1983
- Franz, Kurt: Jimmy's Schocktherapie. (Obigfoln und auffigschnepft)
Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien 1977
- Franz, Kurt: Monte Carlo.
Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien 1980
- Franz, Kurt: Von Sonntag zu Sonntag.
Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien 1980
- Franz, Kurt: Erfüllung.
Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien 1980
- Franz, Kurt: Herzweh.
Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien 1981
- Franz, Kurt: Buschenschank.

Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien
 Frischmuth, Barbara: Daphne und Io oder Am Rande der wirklichen Welt.
 Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien 1980
 Frischmuth, Barbara: Von Weitem gesehen berühren die Bäume den Himmel.
 Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien 1982
 George, Günther: Zukunft.
 Unveröffentlichtes Manuskript
 Gigacher, Hans: Die Nervengräfin.
 Unveröffentlichtes Manuskript
 Gigacher, Hans: Zyklus „Kleines Leben“:
 Land.
 Kopfsteinpflaster.
 Gaukler.
 Unveröffentlichtes Manuskript
 Gigacher, Hans: Schlagwetter.
 Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien
 Gigacher, Hans: Ballett der Manager.
 Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien
 Gruber, Reinhard P.: Spacetravel oder Nietzsche in Goa.
 Unveröffentlichtes Manuskript des 2. Aktes
 Gstättnr, Egid: Der König.
 Unveröffentlichtes Manuskript
 Hammerl, Elfriede: Ein Wochenende auf dem Land.
 Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien 1981
 Hammerl, Elfriede: Ist die schwarze Köchin da?
 Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien
 Kaiser, Herwig: Sepp.
 Thomas Sessler-Verlag, Wien und München 1980
 Kaiser, Herwig: Ein-Tritt ins Leben.
 Thomas Sessler-Verlag, Wien und München 1982
 Kaiser, Herwig: Bis aufs Blut.
 Thomas Sessler-Verlag, Wien und München 1982
 Kaiser, Herwig: Mit dem Rücken zur Wand.
 Thomas Sessler-Verlag, Wien und München 1983

 Kislinger, Harald: Fisch verpackt.
 Verlag S. Fischer, Frankfurt am Main 1988

Kövary, Georg: Ich an deiner Stelle.
 Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien

Kövesi, Christina: Inwendig allane sein.
 Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien 1982

Mitterer, Felix: Kein Platz für Idioten.
 Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien 1976

Mitterer, Felix: Stigma. Eine Passion.
 Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien 1981

Mitterer, Felix: Besuchszeit. Vier Einakter:
 Abstellgleis.
 Verbrecherin.
 Weizen auf der Autobahn.
 Man versteht nichts.
 Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien

Mitterer, Felix: Null Bock. (Kärnerleut '83)
 Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien 1983

Mitterer, Felix: Der Sprachtest und andere Kurzszenen:
 Der Sprachtest.
 Wie zwei sich nicht verstehen (wollen).
 Besuch im Altersheim.
 Der Feuerteufel.
 Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien

Mitterer, Felix: Veränderungen.
 Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien

Mitterer, Felix: Kein schöner Land. „Hochdeutsche“ Fassung.
 Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien 1988

Obermeir, Gerlinde: Selbstverständlich San Franzisko.
 Thomas Sessler-Verlag, Wien und München 1980

Obermeir, Gerlinde: Basalt.
 Thomas Sessler-Verlag, Wien und München 1984

Peschina, Helmut: Ich doch nicht.
 Thomas Sessler-Verlag, Wien und München 1982

Peschina, Helmut: Stehbeisel. / Du wirst schon sehen.
 Thomas Sessler-Verlag, Wien und München 1982

Peschina, Helmut: Hanna.
 Thomas Sessler-Verlag, Wien und München 1983

Rosei, Peter: Die Tage des Königs.
 Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1982

Schwab, Werner: Fäkaliendramen. enthält:

Die Präsidentinnen
 Übergewicht, unwichtig: Uniform
 Volksvernichtung
 Mein Hundemund
 Literaturverlag Droschl, Graz 1991
 Schwab, Werner: Königskomödien. enthält:
 Offene Gruben, offene Fenster
 Hochschwab: Das Lebendige, das Leblose und die Musik
 Mésalliance aber wir ficken uns prächtig
 Literaturverlag Droschl, Graz 1992
 Stippinger, Christa: Stark besetzt.
 Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien 1983
 Strohmeier, Fred: Heimkehr in die Fremde.(Weil i angfressn bin)
 Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien 1983
 Wäger-Häusle, Elisabeth: Ich hab dich du hast mich.
 Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien 1979
 Zauner, Friedrich Ch.: Kidnapping.
 Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien
 Zauner, Friedrich Ch.: Land.
 Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien
 Zauner, Friedrich Ch.: Menschenskinder.
 Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien
 Zemme, Oskar: Die Vorsprache.
 Österreichischer Bühnenverlag Kaiser & Co., Wien 1985

Zitierte Sekundärliteratur

- Baudrillard, Jean: Die fatalen Strategien.
Verlag Matthes & Seitz, München 1985
- Birbaumer, Ulf: (Hrsg.) Turrini-Lesebuch
Europa Verlag, 3. Auflage, Wien 1989
- Brauneck, Manfred: Theater im 20. Jahrhundert.
Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1982
- Deleuze, Gilles: Différence et Répétition.
Paris 1968
- Derrida, Jacques: L'Écriture et la différence.
Edition du seuil, Paris 1967
- Derrida, Jacques: Grammatologie. (De la Grammatologie)
Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974
- Dürrenmatt, Friedrich: Theaterschriften und Reden
Zürich 1966
- Esslin, Martin: Das Theater des Absurden.
Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1965
- Esslin, Martin: Was ist ein Drama?
R. Piper & Co. Verlag, München 1978
- Frisch, Max: Tagebuch 1946-1949.
Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1950
- Handke, Peter: Prosa Gedichte Theaterstücke Hörspiel Aufsätze.
Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1969
- Haider-Pregler, Hilde: Theater in Österreich 1989/90.
In: Jahrbuch der Wiener Gesellschaft für Theaterforschung
Band 28, hrsg. von Schindler, Otto G. / Arbeitsgemeinschaft
Theaterdokumentation, Edition Praesens, Wien 1992
- Hensel, Georg: Das Theater der siebziger Jahre.
Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1980
- Hinck, Walter: Das moderne Drama in Deutschland.
Verlag Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1973
- Hofmann, Jürgen: Kritisches Handbuch des westdeutschen Theaters.
Verlag Klaus Guhl, Berlin 1981
- Hübler, A.: Drama in der Vermittlung von Handlung,
Sprache und Szene. Bonn 1973
- Ionesco, Eugène: Argumente und Argumente.
Neuwied und Berlin 1962
- Jencks, Charles: Die Sprache der postmodernen Architektur.

- Die Entstehung einer alternativen Tradition.
Stuttgart 1980
- Koslowski, Peter: Die Prüfungen der Neuzeit.
Über Postmodernität, Philosophie der Geschichte, Metaphysik,
Gnosis. Passagen Verlag, Wien 1989
- Lyotard, Jean Francois: Philosophie und Malerei im Zeitalter
ihres Experimentierens. Merve Verlag, Berlin 1986
- Lyotard, Jean Francois: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht.
Passagen Verlag, Wien 1986
- Melchinger, Siegfried: Theater der Gegenwart.
Fischer Bücherei KG, Frankfurt am Main und Hamburg 1956
- Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse.
Wilhelm Fink Verlag, München 1977
- Platz-Waury, Elke: Drama und Theater.
TBL-Verlag Narr, Tübingen 1978
- Rühle, Günther: Theater in unserer Zeit.
Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1976
- Schreiner, Lothar: Entläßt die Aufklärung ihre Kinder?
Beitrag zum Programmheft des Ensembletheaters am
Petersplatz in Wien, Dezember 1984
- Schreyer, Lothar
In: Walden, Herwarth: Der Sturm.
7. Jahrgang, Heft 5, Berlin August 1916, S. 50 und 51
- Sloterdijk, Peter: Kritik der zynischen Vernunft.
Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1983
- Stadtatlas. Medieninhaber und Herausgeber: Presse- und
Informationsdienst der Stadt Wien (MA 53), Wien 1986
- Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas.
Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1956
- Tazreiter, Elisabeth: Stille Zensur?
Anmerkungen zur Freiheit der Kunst in Österreich.
Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades.
Fachbibliothek für Theaterwissenschaft an der
Universität Wien, April 1989 (Diss. 1436)
- Valéry, Paul: OEuvres I. Paris 1957
- Vattimo, Gianni: Jenseits vom Subjekt. (Al di là del soggetto)
Böhlau Verlag, Wien 1986
- Virilio, Paul: Ästhetik des Verschwindens.
Merve Verlag, Berlin 1986

Welsch, Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne.
VCH Verlagsgesellschaft m.b.H., Weinheim 1988

Autorenregister

Bauer 22, 76, 81
Boesch 54
Butterweck 132
Eisendle 147
Ernst 37
Feichtinger 156
Franz 72, 86, 117, 150, 152, 153
Frischmuth 108, 112
George 149
Gigacher 49, 50, 58, 84, 158
Gruber 29
Gstättner 85
Hammerl 102, 107
Kaiser 40, 127, 129, 144
Kislinger 95
Kövary 139
Kövesi 121
Mitterer 13, 52, 61, 65, 66, 67, 89, 91, 92, 115, 134, 135, 159, 160, 165
Molny 118
Obermeir 30, 33
Peschina 122, 123, 125, 127
Pevny 119
Rosei 27
Schwab 165
Spitzer 145
Stippinger 71
Strohmeier 43
Turrini 13, 119, 153
Wäger-Häusle 99
Zauner 44, 46, 154
Zemme 87