



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Vergleich von Urbanität und Regionalismus im neuen
kritischen Volksstück der 70er Jahre“

verfasst von / submitted by

Michael Karl

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2020 / Vienna, 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 190 333 299

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Deutsch UF Psychologie und
Philosophie

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Michael Rohrwasser

Inhaltsverzeichnis

1.	<u>Thematische Einführung</u>	1
	Zielsetzung der Arbeit.....	1
2.	<u>Das neue kritische Volksstück</u>	3
	Gattungskriterien und Thematische Aspekte	4
	Wiener Volkstheater und Erneuerung	7
	Gesellschaftskritik.....	12
	Figuren	14
	Schauplatz und Verortung.....	16
3.	<u>Stadt-Land Dichotomie</u>	18
	Zum Verhältnis von Stadt und Land in der Literatur.....	19
	Regionalismus.....	23
	Provinz im neuen kritischen Volksstück.....	23
	Transparenz der Provinz	25
	Urbanität.....	27
	Die Stadt im neuen kritischen Volksstück	27
	Anonymität des Urbanen	28
4.	<u>Individuum und Gesellschaft</u>	29
	Außenseiter als Spiegel der Gesellschaft	29
	Etymologie	30
	Sozialpsychologische Betrachtung	31
	Norm und Abweichung	32
	Sprache und Sprachlosigkeit	33
	Ausgrenzung	34
	Gründe.....	35
	Systembedingte Motive	37
	Erwerbstätigkeit/Arbeitsverhältnisse	37
	Konsum/ Materialismus	38
	Technischer Fortschritt/Medien/Tourismus	39
	Sozialbedingte Motive	41
	Sexualität/Geschlecht	41

	Beeinträchtigung.....	42
	Religion/Kultur.....	44
	Mechanismen.....	45
	Täter/Opfer	46
5.	<u>Stücke</u>	47
	„Rozznjogd“ (UA 1971).....	48
	Autor und Entstehung	48
	Handlung.....	49
	Verortung	50
	Ausgrenzung	52
	„Stallerhof“ (UA 1972)	55
	Autor und Entstehung	55
	Handlung.....	56
	Verortung	57
	Ausgrenzung	60
	„Kein Platz für Idioten“ (UA 1977)	63
	Autor und Entstehung	63
	Handlung.....	64
	Verortung	65
	Ausgrenzung	69
	„Ein irrer Haß“ (UA 1979).....	73
	Autor und Entstehung	73
	Handlung.....	75
	Verortung	75
	Ausgrenzung	78
6.	<u>Vergleich</u>	82
7.	<u>Fazit</u>	87
8.	<u>Literaturverzeichnis</u>	91
	Primärliteratur.....	91
	Sekundärliteratur	92
	Abstract.....	98
	Abstract (english)	99

Siglenverzeichnis

Die unten aufgelisteten Titel der primären Quellen werden in den Literaturangaben abgekürzt und im Haupttext wie folgt zitiert:

- RJ..... „Rozznjogd“ in Turrini, Peter (2004): Rozznjogd. Sauschlachten. Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- SH..... „Stallerhof“ in Kroetz, Franz Xaver (1973): Stallerhof. Geisterbahn. Lieber Fritz. Wunschkonzert. Vier Stücke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- KPI..... „Kein Platz für Idioten“ in Mitterer, Felix (2005): Kein Platz für Idioten. Das Stück und die Fernsehfassung. 8. Aufl. Innsbruck: Haymon
- EIH..... „Ein irrer Haß“ in Ernst, Gustav (2004): Blutbad, Strip und Tausend Rosen. Theaterstücke 1979-2003. Hg. v. Wolfgang Straub. Wien: Sonderzahl

Abkürzungsverzeichnis

- NKV.....Neues kritisches Volksstück

In der folgenden Arbeit wird auf geschlechtersensible Sprache Wert gelegt. Geschlechterinklusive Personenbezeichnungen werden durch den Gebrauch von Asterisken markiert, der Wortlaut direkter Zitate wurde dahingehend allerdings nicht verändert. In diesen Fällen müssen gendersensible Formulierungen mitgedacht werden.

1. Thematische Einführung

In den von Revolte und Umbruch geprägten 1970er Jahren der deutschsprachigen Literatur versuchen sich junge Dramatiker*innen an einer neuen Form der Gesellschaftskritik, das Genre des neuen kritischen Volksstückes entsteht. Die Autor*innen schreiben gegen gesellschaftliche Missstände und Ungerechtigkeiten an, brechen Lanzen für die Außenseiter*innen und die Unterdrückten und versuchen dies einem breiten Publikum auch außerhalb der typischen Theaterszene näher zu bringen. Die Österreicher Felix MITTERER, Peter TURRINI und Gustav ERNST sowie der Deutsche Franz Xaver KROETZ sind Teil einer Avantgarde und schafften es mit ihren Werken bleibenden Eindruck in der Theaterlandschaft zu hinterlassen. Das prototypische neue kritische Volksstück spielt in der ruralen Alpengegend und prangert die Strukturen dieser isolierten Dorfgemeinschaften an, jedoch versuchen sich Autor*innen auch daran, die Missstände in urbanen Gegenden aufzuzeigen. Geografisch grundverschiedene Lokalitäten zeigen auch in ihren gesellschaftlichen Normen und der Art bzw. den Gründen der Unterdrückung und Alienation Unterschiede, die es aufzuzeigen gilt. Die unterschiedlichen sozialen Ausgangslagen führen wiederum zu verschiedenen Mechanismen der Gewalt der Masse gegen den Einzelnen und zu unterschiedlicher literarischer Wirkung.

Zielsetzung der Arbeit

Ziel der Arbeit ist der Vergleich von Urbanität und Regionalismus im neuen kritischen Volksstück der 1970er Jahre anhand der Dramen:

„Rozznjogd“ von Peter Turrini (UA 1971)

„Stallerhof“ von Franz Xaver Kroetz (UA 1972)

„Kein Platz für Idioten“ von Felix Mitterer (UA 1977)

„Ein irrer Haß“ von Gustav Ernst (UA 1979)

Anhand der Analyse der vier genannten Stücke soll die Hypothese eines unmittelbaren Zusammenhangs zwischen der intendierten Wirkung einer/eines Autor*in und der gewählten Verortung innerhalb der Gattung des neuen kritischen Volksstückes nachgewiesen und theoretisch skizziert werden. Außerdem werden so Tendenzen und Einflüsse der behandelten Autoren sowie des Zeitrahmens der 1970er Jahre sichtbar gemacht. Dazu werden in einem ersten Schritt die gattungskonstitutiven Aspekte des neuen kritischen Volksstücks geklärt, um die Stücke und Autoren in kanonischen Bezug zu setzen. Anschließend werden die literarischen Konstrukte ‚Stadt‘ und ‚Land‘ eingehend betrachtet und deren polare Struktur sowie die daraus entstehenden Dynamiken innerhalb und außerhalb der Literatur expliziert. In einem dritten Arbeitsschritt soll die für die Gattung zentrale Thematik des Konfliktes von ‚Individuum und Gesellschaft‘ bearbeitet werden. Die Figur der/des Außenseiter*in ist dabei ebenso im Fokus wie die Motive der Ausgrenzung, die im letzten theoretischen Schritt anhand zugrundeliegender gesellschaftlicher Problematiken kategorisiert werden soll. Auf diesem theoretischen Unterbau werden die neuen kritischen Volksstücke in Bezug auf ihre Schauplätze analysiert, so sollen kausale Zusammenhänge zwischen literarischem Raum und stofflicher bzw. thematischer Bearbeitung sichtbar gemacht werden. Fragestellungen sind also:

- Wie werden neue kritische Volksstücke geografisch konzipiert und welche Wirkung hat diese Verortung auf die inhaltliche Ebene und deren Umsetzung?
- Gibt es Tendenzen innerhalb der Gattung des neuen kritischen Volksstücks bezüglich der Verbindung von Schauplatz und kritisierten gesellschaftlichen Missständen?
- Ist ein Zusammenhang zwischen geografischer Verortung und thematisierten gesellschaftlichen Missständen erkennbar?
- Wie wird das für die Gattung zentrale Thema der Außenseiterproblematik in den jeweiligen Regionen dargestellt und kritisiert?

2. Das neue kritische Volksstück

In der Auseinandersetzung mit den zu behandelnden Stücken wird evident, dass die Benennung der hier vorliegenden Gattung eine Schwierigkeit darstellt, nicht zuletzt, weil „die sehr unterschiedlichen Inhalte, Formen und Intentionen der neuen Volksstücke [...] immer wieder die Differenzierung des Begriffs [fordern]“ (Schmitz 1990: 21). Diese Problematik kann direkt an der Fülle an unterschiedlichen Gattungsbezeichnungen abgelesen werden. Neben dem von SCHMITZ verwendeten „neuen Volksstück“ (auch Bügner 1986) sind Begriffe wie „kritisches Volksstück“ (u.a. Hassel 2002), „modernes Volksstück“ (Bärnthaler 1976, Dach 1978), „zeitgenössisches Volksstück“ (Hassel/Herzmann 1992), „zeitgenössisches kritisches Volksstück“ (Herzmann 1997), „Volksstück einer neuen Gesinnung“ (Gerstinger 1971) sowie „Anti-Volkstheater“ (Adorno 1967) und „neuer Realismus“ (Rühle 1980) bis hin zum „neuen kritischen Volksstück“ (Kormann 1990, Daxböck 1992) zu finden. Weshalb sich der letztgenannte Ausdruck in der jüngeren Sekundärliteratur durchgesetzt zu haben scheint und weshalb er in dieser Arbeit verwendet wird, soll nun begründet werden.

Obwohl die temporale Kategorie ‚neu‘ (ebenso wie ‚modern‘ oder ‚zeitgenössisch‘) aufgrund ihrer relativen Bezugnahme für eine gemeinhin gültige Gattungstheorie Gefahren birgt, bildet sie in diesem Zusammenhang eine Dichotomie zum traditionellen Volksstück des 19. Jahrhunderts. Gemeint sind also Stücke, die seit oder im Laufe der Erneuerung¹ des Volksstücks in den 60er-Jahren entstanden sind (vgl. Schmitz 1990: 18). Das Attribut ‚kritisch‘ unterscheidet das zu Bezeichnende vom anspruchslosen, rein unterhaltenden Theaterstück. Die Bezeichnung des kritischen Volksstücks deutet auf den „Blick des Autors auf die im Stück dargestellten gesellschaftlichen Zustände und die damit verbundene indirekte Wirkung auf den Zuschauer, der zu einer kritischen Haltung gegenüber der gesellschaftlichen Wirklichkeit gebracht werden soll“ (ebd. 21).

Auf einer anderen Ebene beschreibt die Kombination der Attribute ‚neu‘ und ‚kritisch‘ eine Unterscheidung zu bereits vor den 1960er Jahren erschienenen Stücken, die allerdings ebenso als kritische Volksstücke bezeichnet werden könnten (vgl.

¹ Hein kritisiert die These der „Erneuerung“ des Volkstheaters aufgrund der impliziten Vorstellung einer kontinuierlichen Entwicklung des Volksstücks und der damit einhergehenden Reduktion der Gattung auf einen bestimmten – namentlich den ‚realistischen‘ – Volksstücktypus. (1997: 176)

Aust/Haida/Hein 1989: 220). Dies schließt also Stücke von ZUCKMAYER, HORVÁTH, BRECHT und der frühen FLEIßER aus, was allerdings den enormen Einfluss dieser Autor*innen auf die Gattung nicht in Frage stellt, der im Kapitel **Wiener Volksstück und Erneuerung** thematisiert werden soll.

Der Begriff des neuen kritischen Volksstücks wird in dieser Form seit den 1970er Jahren als Etikett für ein Konglomerat von Stücken und Autor*innen verwendet, unter denen sich zu Beginn KROETZ, SPERR, FASSBINDER, BAUER, TURRINI und andere befinden (vgl. Kormann 1992: 101). Eben dieses neue kritische Volksstück soll im nun folgenden Kapitel gattungstheoretisch eingegrenzt werden.

Um eine erhöhte Lesbarkeit zu erzielen wird das neue kritische Volksstück ab nun im Fließtext als NKV abgekürzt.

Gattungskriterien und Thematische Aspekte

Dass die Gattung des NKVs nicht leicht fassbar ist, wurde eingangs anhand der Vielzahl an Begriffen sichtbar. Sieht man von der gattungstheoretisch eigentlich nebensächlichen Problematik der Namensgebung ab, wird man unausweichlich mit dem eigentlichen Problem, nämlich der Kategorisierung verschiedener Stücke bzw. Autor*innen innerhalb eines Überbegriffes, konfrontiert. In ausführlicher Weise widmet sich KORMANN (1990: 5-29) der Genese des Gattungsbegriffs des NKVs und unterscheidet dabei trennscharf verschiedene Ansätze der Einteilung.

Als wichtigste Gemeinsamkeit der NKVs wird oftmals die dialektale Sprache genannt. Gerade in der zeitgenössischen Rezeption der Stücke SPERRS, BAUERS, FASSBINDERS und KROETZ' wird auf die, aufgrund des starken Kontrasts zu vorangegangenen Theaterformen als auffälligstes Merkmal erkannte, dialektgefärbte, unbeholfene, wortkarge Sprachverwendung verwiesen (ebd. 5). Wobei man sich vor Augen führen muss, dass der gesprochene Dialekt stets nur ein auf Realismus bedachter Hybride sein kann.² Ein verkorkster Dialekt, der vielmehr dafür instrumentalisiert wird, die Innenwelt der Sprecher darzustellen. Die Rohheit der Sprache spiegelt die rohe Gefühlswelt der

² Siehe dazu Hess-Lüttich (1992: 151-166), der ebendiese „Sprache der Sprachlosen“ untersucht.

Protagonist*innen wider, eine beschädigte Sprache wird zum Sinnbild des Schadens, der den Figuren von der Gesellschaft zugefügt wird. In den radikalsten Fällen können sich die Figuren gar nicht (wie etwa zu Beginn des Stücks die Figur Sebastian in MITTERERS „Kein Platz für Idioten“), oder lediglich in künstlichen Phrasen (wie der alte Knecht Sepp in TURRINIS „Sauschlachten“ oder die Figur der Fr. Habsburg in ERNSTS „Ein irrer Haß“) mitteilen, die Macht der Sprache bleibt den Figuren verwehrt, durch diese spürbare Ohnmacht der Einzelnen gegenüber der Gesellschaft wird die Ausweglosigkeit, das resignative Element dieser Stücke spürbar (vgl. Wendt 1974: 95ff.). In gleicher Weise können auch andere Abweichungen von Hochsprache und Bühnenkonvention instrumentalisiert werden, um oben genannte Effekte zu erzielen (vgl. Kormann 1990: 9).

Gleichzeitig ist auch klar, dass diese Art der Sprache an ein bestimmtes Milieu, einen bestimmten Figurentypus gebunden ist. So kann neben der Sprachverwendung als weiteres zentrales Element der Gattung die Figurenkonzeption genannt werden. Die Figuren des NKVs stammen aus bildungsfernen Schichten, aus Randgruppen der Gesellschaft, aus dem bäuerlichen oder Arbeitermilieu. Sie sind Unterprivilegierte, Außenseiter*innen und Ausgegrenzte, nicht zuletzt auf Grund ihrer Sprache (vgl. Karasek 1980: 387).

Ein anderer Ansatz der Kategorisierung bezieht sich auf die bearbeiteten Themengebiete. So werden etwa all jene Dramen, die den Schauplatz der Provinz und in diesem befindliche Themenwelten bearbeiten, zusammengefasst. Auch hier wird bemerkbar, dass alle bisher genannten Faktoren eng ineinandergreifen. Der ‚neue Realismus‘, jene Stücke die wir als NKV benennen, ist bei RÜHLE in der Welt der Provinz verortet. Die Zustände des ländlichen Zusammenlebens werden dem Zuschauer dargestellt, der Fokus liegt auf rückschrittlichen, archaischen Formen im häuslichen und gesellschaftlichen Raum (vgl. Rühle 1980: 243f.). Ähnlich geht POSER in seiner Gattungsbestimmung vor und beschreibt die Gattung als Sammlung von Stücken, in denen es ums „Heiraten, Geldverdienen und ums Erbe“ (Poser: 1983: 91) geht. Die genannten Autor*innen werden hier auf die zentralen Thesen ihrer Analysen reduziert, in vollem Umfang sind ihre Ausführungen natürlich wesentlich detaillierter.

Dass sowohl diese thematischen Gattungsbestimmungen als auch die sprachlichen oder figürlichen Konzeptionen schwer für eine genaue Eingrenzung des NKVs zu gebrauchen

sind, beweist KORMANN anhand vielfältiger Beispiele.³ Für sie ist ein erweiterter Blickwinkel unumgänglich. Ein Ansatz, der sowohl die historische Ebene miteinbezieht als auch die Dramenstrukturen ins Zentrum der Untersuchung setzt.

Die historischen Entwicklungen, die diese Form des NKVs hervorgebracht haben, werden unter anderem von HEIN und MÜLLER bearbeitet und im folgenden Kapitel genauer besprochen. Für unsere gattungstheoretische Eingrenzung ist hier jedoch zentral, dass durch die historische Tradition des Volksstücks der Aspekt des Wirkungs- und Adressatenbezugs in den Vordergrund rückt. Entstand das Volksstück als Theater der kleinen Leute im Unterschied zum Theater der Gebildeten, so ändert sich selbst das intendierte Publikum im Wandel der Zeit und von Autor*in zu Autor*in. Auf der Suche nach eben diesem ‚Volk‘, für welches das Volksstück geschrieben wird, erkennt man: RAIMUND schrieb für die Vorstädter*innen, BRECHT schrieb für das Proletariat, HORVÁTH für das Kleinbürgertum. Was jedoch als Konstante der Gattung bleibt ist die Adressierung an eine bestimmte Schicht in einer speziell für diese konzipierten Sprache und Form (vgl. Müller 1979: 144 siehe außerdem Schröder 1992: 75-84).

Weiters gemein ist den NKVen die intendierte Wirkung, nämlich die Gesellschaftskritik. Wobei hier anzumerken ist, dass nicht die Absicht selbst, sondern die Form der Kritik die Gattung von anderen Dramentypen unterscheidet. Auch in den Hanswurstiaden STRANITZKYS und in den Couplets NESTROYS war Kritik an der Gesellschaft ein zentrales Merkmal, das Volksstück war stets bemüht dem Publikum, das sich als ‚das Volk‘ erkannte, einen Spiegel vorzuhalten (vgl. Kormann 1990: 24).

Die neuen Volksstücke beabsichtigen Gesellschaftskritik. Die manifestiert sich indirekt, d.h. die kritikwürdigen gesellschaftlichen Zustände werden auf der Bühne so nachgespielt und vorgeführt, daß der Zuschauer sich zu Veränderung aufgerufen sieht. (Kormann 1990: 24)

Als fruchtbarste Unterscheidung gilt für KORMANN allerdings der Blick auf die Dramenstruktur. Stören sich frühere Untersuchungen dieserart an der Abwendung der neueren Stücke von der ‚Brecht’schen Dramaturgie‘ (siehe dazu Kässens/Töteberg 1976: 30-47), wird das NKV eher im Erbe HORVÁTHS und FLEIBERS verstanden. Als typisch für eine neue Art des Volkstheaters erkennen sie eine leicht verständliche, formal

³ Siehe dazu Kormann (1990: 5-16) die anhand von Stücken SPERRS, STRAUB‘, LODEMANNS, ACHTERNBUSCHS, KROETZ‘, etc. zeigt, wie diese eindimensionalen Sichtweisen ohne weiteres dazu führen können, Stücke aus der Gattung auszuschließen, die ohne Frage als NKV identifiziert werden.

unkomplizierte Szenenfolge, die aus der Suche nach einem neuen, anderen (d.h. auch bildungsferneren) Publikum resultiert. Man kann von einem, der Tradition des Volksstücks gemäßem, Wirkungs- und Adressatenbezug ausgehen, der sich allerdings nicht durch die Sprache oder das Milieu konstituiert, sondern durch eine geschlossene Perspektivenstruktur (mit der Absicht das Publikum zu belehren) und durch leicht nachvollziehbare Dialoge, Bilder und Abläufe (vgl. Kormann 1992: 103).

Die Gattung des, in dieser Arbeit behandelten, NKVs kann also durch eine Synthese aus Merkmalen der Dramenstruktur und des, innerhalb dieser angelegten, Wirkungs- und Adressatenbezuges definiert werden. Dabei müssen auch stets die historische Entwicklung und die Traditionen mitgedacht werden, auf die bezuggenommen wird. Sind sprachliche sowie thematische Aspekte auch zweifellos Gemeinsamkeiten der NKVs, so sind sie für das Vorhaben dieser Arbeit weniger gattungsbildend, als dass sie Objekte der Analyse und des Vergleiches innerhalb einer vielfältigen Gattung darstellen.

Wiener Volkstheater und Erneuerung

Geht man von einer historisch diachronen Beeinflussung zwischen einzelnen Theatergattungen aus, so begründen Autoren wie HEIN und MÜLLER den Ursprung der NKV-Gattung in den Stücken des (Alt-)Wiener Volkstheaters, oder genauer in der für dessen Entstehen verantwortlichen Synthese von Jesuiten- und Schuldrama und der barocken Prunkoper mit der Wanderbühne und der volkstümlichen Komik am Anfang des 18. Jahrhunderts (vgl. Hein 1997: 15). Eine besondere Rolle in dieser Synthese spielte der ‚Urvater der komischen Figur‘ Joseph Anton STRANITZKY (1676–1726) mit seinen Hanswurstiaden. Die Leistung des Schauspielers und Theaterautors liegt demnach in der Zusammenführung der feststehenden Figuren der *commedia dell’arte* und der englischsprachigen Wandertruppen und deren Kombination mit alpenländisch bodenständigen Merkmalen zu einer neuen Theaterfigur, dem Hanswurst (vgl. Denk 1992: 85). Diese sollte in der Folge das Wiener Volkstheater entscheidend prägen und durch Weiterentwicklung von Phillip HAFNER (1735–1764) der als ‚Vater des Wiener Volksstücks‘ bezeichnet wird, den Weg für die Blütezeit des Genres ebnen. Zu dieser Zeit entstehen aus den Einflüssen der Zauberoper, der Haupt- und Staatsaktion und der

Stegreifburlesque zwei für die Folgezeit des Volkstheaters wichtige Gattungen: Das Zauberspiel und die Posse (vgl. Hein 1997: 20-24).

Von Anfang an ist ein wesentlicher Zug des Wiener Volkstheaters, daß es Stoffe, dramatische Konventionen, Spielweisen usw. übernimmt, überformt, verändert, erneuert und sich dabei stets in der produktiven Auseinandersetzung mit den Theaterbedingungen, dem Publikum, der Zensur usw. befindet. (Hein 1997: 15)

Der durch GOTTSCHEDS Theaterreformen⁴ ausgelöste ‚Hanswurst-Streit‘ (1745-1806) verdrängte den Dialekt, das Stegreiftheater sowie die Volkskomödie nach und nach von den gehobenen Wiener Bühnen und sprach dem Theater vorrangig eine bildende Funktion zu. Sein Gebot der Stilreinheit war nicht mit den Mischformen des Volkstheaters zu vereinbaren. Das Verbot der kreatürlichen und vitalen Komik auf der Bühne wurde von der Zensur streng kontrolliert. Dies führte zur allmählichen Ausgliederung der Volkskomödie aus der Hochkultur (vgl. Hein 1997: 20ff.).

Mit der Sesshaftwerdung zuerst am Kärntnertortheater (bis 1761) und der späteren Gründung neuer Häuser (Theater in der Leopoldstadt 1781, Theater an der Wien 1787, Theater in der Josefstadt 1788) entwickelt sich das Wiener Volkstheater im Laufe des 18. Jahrhunderts zu einer kleinbürgerlichen Institution der Vorstadt und als Gegenveranstaltung zum elitären, hochkulturellen Hoftheater. Ähnliche Theaterbewegungen entstehen in München, Hamburg und Berlin. Stücke dieser Tradition werden als ‚Volksstücke‘ bezeichnet, weil sie an besagten Bühnen aufgeführt wurden, der Gattungsbegriff als literarisches Programm entsteht erst später (vgl. Hein 1973: 21).

Die Blütezeit des Wiener Volkstheaters wird in der heutigen Rezeption zweifelsfrei mit den Namen Ferdinand RAIMUND (1790-1838) und Johann Nepomuk NESTROY (1801-1862) in Verbindung gesetzt. Wenngleich andere Autoren (GLEICH, MEISL, BÄUERLE) zu Beginn des 19. Jahrhunderts auf den Vorstadtbühnen bei weitem besser repräsentiert waren. So entstanden etwa durch die drei genannten Autoren bis in die 1830 Jahre weit über 500 Stücke, die an mehr als 30000 Spielabenden aufgeführt wurden (vgl. Hein 1997: 31). Dennoch werden sie, auch in der Forschung, eher als Wegbereiter RAIMUNDS und NESTROYS wahrgenommen. Letztere haben mit ihrem Vermächtnis die Gattung des

⁴ Siehe dazu: Johann Christoph GOTTSCHEDS „Versuch einer Critischen Dichtkunst“ sowie GOTTSCHEDS Musterdrama „Der sterbende Cato“ (Uraufführung: 1731)

Volksstückes innerhalb der Literatur etabliert und garantieren ihm bis heute Platz auf den Bühnen.

Der Begriff Volksstück wird erst gebräuchlich in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Gleichzeitig vollzieht sich an den Volkstheatern ein Strukturwandel, der dazu führt, daß das traditionelle Publikum diese Theater nicht mehr besuchen kann. (Schmitz 1990: Vorwort)

Mit dem Wandel der Volksbühnen verlor das Volksstück also seinen Ort und sein Publikum und wurde von modernen Formen des Theaters sowie der Operette verdrängt. Auch konservative Bemühungen um die Jahrhundertwende schafften es nicht, dem Volksstück seine einstige Stellung zwischen „Bildungstheater und anspruchsloser Freizeitunterhaltung“ (Hein 1973: 21) zurückzugeben. Hier müssen überblicksmäßig die Werke Ludwig ANZENGRUBERS (1839-1889), der Realismus Friedrich KAISERS (1814-1874) und Karl MORRÉS (1832-1897), der um die Jahrhundertwende stattfindende Naturalismus um Gerhart HAUPTMANN (1862-1846) bis hin zum sozialkritischen Volksstück Ludwig THOMAS (1867-1921) genannt werden.

SCHMITZ beschreibt die Gattung des Volkstücks und selbst die Institution des Volkstheaters seit den 1830er Jahren in einem ständigen Zustand des Verfalls und der Erneuerung (vgl. Schmitz 1990: 1). Dieser Niedergang wird sowohl von der Kritik als auch von den Autoren selbst festgestellt und in verschiedenen Versuchen analysiert und überwunden. Der Grund für diese Tendenz liegt in der „Diskrepanz zwischen dem Anspruch, Volksstücke zu schreiben, und der Schwierigkeit, das Volk mit diesen Stücken zu erreichen“ (ebd. Vorwort).

Für die Gattung des NKVs sind zwei Modernisierungsbestrebungen wegweisend. Zunächst jene, um 1925 in der Zeit der Weimarer Republik stattfindende, Erneuerung der Volksstücktradition durch HORVÁTH, FLEIßER, BRECHT, ZUCKMAYER. Eingeläutet wird diese Bewegung durch den Erfolg von ZUCKMAYERS „Der fröhliche Weinberg“ (UA 1925). Die heute berühmten theoretischen Auseinandersetzungen BRECHTS („Anmerkungen zum Volksstück“ Brecht 2000 Bd. 24: 293-299) und HORVÁTHS („Gebrauchsanweisung“ Horváth 1971: 659-665) mit dem Volksstück weisen der Gattung eine neue Richtung. Brecht formuliert hier, durchaus polemisch und stets vor dem Hintergrund des antifaschistischen Kampfes, den Fahrplan einer neuen Dramatik:

Volkstümlich heißt: den breiten Massen verständlich, ihre Ausdrucksform annehmend und bereichernd / ihren Standpunkt einnehmend, befestigend und korrigierend / den fortschrittlichsten Teil des Volkes so vertretend, daß er die Führung übernehmen kann, also auch den andern Teilen des Volkes verständlich / anknüpfend an die Traditionen, sie weiterführend / dem zur Führung strebenden Teil des Volkes Errungenschaften des jetzt führenden Teils übermittelnd. (Brecht 2000 Bd. 24: 294)

Hier wird die Potenz dieser Dramenform für die proletarische Bewegung wiederentdeckt. Die Form wird jedoch radikal erneuert, indem Stil und intendierte Wirkung dekonstruiert werden. Elemente wie die dialektale Sprache, die provinzielle Idylle oder die komödiantische Darstellungsweise werden instrumentalisiert und in einer kritischen Form parodiert (vgl. Hein 1973:22). HORVÁTHs Bestrebungen äußern sich in einer inhaltlichen Beschränkung des Volkstücks auf ein Schauspiel, „in dem Probleme auf eine möglichst volkstümliche Art behandelt und gestaltet werden, Fragen des Volkes, seine einfachen Sorgen, durch die Augen des Volkes gesehen“ (Horváth 1971: 662) werden. Die Intention seiner Stücke sei die „Demaskierung des Bewusstseins“ (ebd. 660).

Neben dem bereits genannten Carl ZUCKMAYER (1896-1977) hat vor allem die Autorin Marieluise FLEIBER (1901-1974) erheblichen Einfluss auf die Stücke des NKVs der 60er und 70er Jahre. In ihrer Rezeption im Umkreis BRECHTs eher wenig beachtet, wurde durch die Wiederentdeckung ihrer Stücke, zusammen mit jenen HORVÁTHs, eine zweite Modernisierungsbewegung in den 1960er Jahren eingeleitet – die wir an dieser Stelle zur begrifflichen Abgrenzung ‚Renaissance des kritischen Volksstückes‘ nennen wollen.

Doch zunächst war das Volksstück in der Exil- und Nachkriegsdramatik als Genre obsolet geworden. Aufgrund der nationalsozialistischen Vereinnahmung und der Verbindungen zur ‚völkischen Dramatik‘ und der ‚Blut-und-Boden-Ideologie‘ war das Volksstück als Gattung bis auf wenige Ausnahmen tabuisiert (vgl. Aust/Haida/Hein 1989:312) Erst wirtschaftliche und politische Veränderungen brachten wieder Aufwind für die Gattung.

„Die Zeit des Wiederaufbaus und der damit verbundenen wirtschaftlichen Prosperität ist vorbei, die erste große Wirtschaftskrise deutet sich an. Politische Glaubwürdigkeit gerät durch die Bildung der Großen Koalition in Zweifel [...] Die aggressiven Reaktionen gegen die APO [...] äußer[n] sich vor allem in der Frage nach den sozialpsychologischen Mechanismen, die zu Autoritätsgläubigkeit und Aggressivität gegen Minderheiten führen. [...] von entsprechenden Fragen aus der Studentenbewegung ausgehend, sehen sich Theater und Autoren vor die Notwendigkeit einer Standort- und

Sinnbestimmung in dieser politischen und gesellschaftlichen Situation gestellt.“ (Schmitz 1990: 18f.)

So beschreibt SCHMITZ die politische Situation der BRD in der Mitte der 1960er Jahre, die er gleichzeitig als Nährboden und Grundlage für das Entstehen des NKVs benennt. In der Literatur wird dieser Beginn mit der Uraufführung von Martin SPERRS „Jagdszenen aus Niederbayern“ (1966) markiert, der mit einer bereits erwähnten Wiederentdeckung der Stücke HORVÁTHS und FLEIBERS einhergeht. Diese Geburt des NKVs ist als Beginn einer Bewegung junger Autor*innen zu begreifen, die die dramatischen Ansätze der Zwischenkriegszeit wiederaufnehmen, um die vorherrschenden Machtkonstellationen, den Einfluss der Massenmedien und die versteckten sozialen und gesellschaftlichen Strukturen zu thematisieren (vgl. Grunert 2008: 50). Als Autoren dieser frühen Phase werden in der Forschungsliteratur neben Martin SPERR (1944-2002) in der BRD häufig Franz Xaver KROETZ (1946) und Rainer Werner FASSBINDER (1945-1982), in Österreich Wolfgang BAUER (1941-2005) und Peter TURRINI (1944) zu nennen.

Eine ausführliche Liste der Autor*innen, deren Stücke zur Gattung des NKVs gezählt werden können, findet sich bei AUST/HAIDA/HEIN (1989: 318). Als Gattungskriterien verweisen jene – wie im vorangegangenen Kapitel kurz vorgestellt – auf „die Darstellung der sozialen und psychischen Verhaltensweisen von Vertretern der Unterschicht oder auch Randgruppen, wobei mit unterschiedlichen dramatischen Modellen und Sprachstilen experimentiert wird“ (ebd. 318).

Aus diesem kurzen historischen Abriss sollen nun zwei Aspekte ersichtlich werden. Einerseits, dass es sich aus historisch diachroner Sichtweise weniger um eine kontinuierliche Weiterentwicklung seit dem barocken Volkstheater als um eine Wiederaufnahme von Traditionen, um bewusste und unbewusste Beeinflussung handelt (vgl. Hein 1997:176). HEIN verweist in diesem Zusammenhang auf ein Nebeneinander von unreflektierter Tradition und kritischen Gegenentwürfen an verschiedenen Zeitpunkten der geschichtlichen Entwicklung der Gattung. Außerdem warnt er davor, jenen Typus der ‚kritisch-realistischen Volksstücke‘ (HORVÁTH, FLEIBER, BRECHT), in deren Einfluss das NKV steht, als einzige Einflusslinie zu generalisieren und dabei andere Bezüge etwa zu Hugo VON HOFFMANNSTHAL (1874-1929), Franz WERFEL (1890-1945) und Karl KRAUS (1874-1936) zu übersehen (vgl. Aust/Haida/Hein 1989: 274).

Den zweiten Aspekt formuliert SCHMITZ wie folgt: „So konstituiert sich die Idee Volksstück immer wieder neu, vor allem in Abhängigkeit von den jeweils mit dem Begriff Volk verbundenen Vorstellungen.“ (1990: Vorwort) Diese Einsicht bestätigt wiederum den hier gewählten gattungstheoretischen Zugang, die NKVe als Gattung zu erfassen, für die zuallererst der Wirkungs- und Adressatenbezug sowie die Dramenform konstitutiv sind.

Wir haben es mit der Auffüllung von vorgegebenen Ordnungsmustern zu tun, mit deren meist negativer Auffüllung. Mit der radikalen Reduktion, mit der radikalen Verwandlung des Vorgegebenen, blieb aber immer noch so viel übrig, daß etwas erkennbar war, und zwar verstörend erkennbar, von dem Ganzen einer literarischen Form, von dem es sein Dasein bezog. (Schmidt-Dengler/Sonnleitner 2010: 227)

Gesellschaftskritik

Also das ist nicht so, daß ich mich hinsetz‘ und sag‘: „Ich schreib‘ jetzt fürs Volk“, sondern ich schreib‘ in erster Linie für mich, aber mich interessiert der Alltag, mich interessieren bestimmte Probleme sexueller Natur, ökonomischer Natur, all das, womit die Zuschauer im Publikum auch ununterbrochen konfrontiert sind. (Ernst in Herzmann 1992b: 314)

Dass das NKV aus einem Impetus der politischen und gesellschaftlichen Veränderung geboren wurde, wird im vorangegangenen Kapitel dargestellt. Ebenso ist in jenem Kapitel ersichtlich, dass ein gesellschaftskritisches Moment in jeder Phase des Volksstücks, selbst in Zeiten der Zensur oder des aufkommenden Faschismus, für einige Autor*innen die zentrale Motivation sein sollte. GRUNERT sieht gar die „Notwendigkeit einer Hinwendung zu gesellschaftskritischen Aspekten innerhalb des Volksstückes im 20. Jahrhundert“ (Grunert 2008: 116) und nennt die Erlebnisse der beiden Weltkriege als Grund für die kritischen Aspekte, die oft als literarische Verarbeitung der Kriegsgeschehnisse dienen. Sie macht diese Beobachtung exemplarisch an der Figur der/des Außenseiter*in fest (vgl. ebd. 124ff.).

„Es ist das Anliegen am Modell einer überschaubaren soziologischen Einheit unmittelbar nach einer großen Katastrophe (II. Weltkrieg) den fruchtbaren Boden für mögliche neue Katastrophen zu zeigen.“ (Sperr in Riewoldt 2005: 3)

So können im NKV verschiedene Umsetzungen von Gesellschaftskritik unterschieden werden. GRUNERT teilt in 1. Realismus, 2. Radikalismus (besonders sprachlich) und 3. Kampf zwischen Individuum und Gesellschaft ein (vgl. Grunert 2008: 205ff.). Auch der Realismus (1.) selbst kommt durch die Autor*innen des NKVs in verschiedenartiger Weise in den Stücken zum Vorschein. Gemeinsam ist ihnen jedoch der Versuch, mit jener Gewalttätigkeit, die sich in den Mustern des gesellschaftlichen Lebens verbirgt, zu arbeiten.

„Es geht nicht mehr um reine Darstellung [im Vergleich zu früheren realistischen Bestrebungen], sondern um Absicht und Wirkung eines Stückes, die durch übersteigerten Realismus offenkundig werden soll. Die Ausdrucksmöglichkeiten reichen von realisiertem Mitleiden (Mitterer) über modellhafte realistische Abschreckung (Sperr) oder Verständnis suchende Darstellung (Kroetz) bis hin zu erschreckender Groteske (Turrini).“ (Grunert 2008: 206)

Die Radikalität (2.) bemerkt GRUNERT besonders in Bezug auf Sprache, Kommunikation und Dialog. Radikal sind die NKV-Autor*innen im Verhältnis zu anderen Formen des Theaters, aber auch im Verhältnis zu ihren Vorgänger*innen. Auf der Suche nach unkonventionellen Formen des Ausdrucks einer modernen Wirklichkeit finden sie im Volksstück und seiner realistischen Sprachgestaltung eine Chance auf authentische Kommunikation, auf eine Sprache, die den Figuren selbst gehört. Im NKV wird diese eigene Sprache radikal zerstört. Sie soll als „verkümmertes, nicht mehr funktionierendes Kommunikationsmedium die gesellschaftlichen Bedingungen entlarven und bloßstellen“ (ebd. 207).

Der Kampf zwischen Individuum und Gesellschaft (3.) ist wohl das zentralste der drei gesellschaftskritischen Momente und wird deshalb in der Arbeit gesondert behandelt (siehe Kap.: **Individuum und Gesellschaft**).

SCHMITZ erkennt und rekonstruiert in den 1830er Jahren wirtschaftliche Veränderungen, die die klassischen Volksstückautoren dazu führen die Problematik zwischen Individuum und Gesellschaft darzustellen und sich auf die Seite der Außenseiter*innen zu stellen (vgl.

Schmitz 1990: 17ff.). SCHNEIDER fällt auf, dass es im traditionellen Volksstück allerdings eher allgemeinmenschliche Probleme waren, die dargestellt wurden, während das kritische Volksstück (HORVÁTH und FLEIßER) und auch das NKV die Probleme des Individuums auf konkrete historische Hintergründe beziehen (vgl. Schneider 1972: 63). Es sind die gesellschaftlichen Verhältnisse einer bestimmten, benennbaren, zeitlichen Periode, die die Figuren an persönlicher Entfaltung hindern und sich über gestörte Kommunikation auf die zwischenmenschlichen Beziehungen auswirken. Die Opfer dieses Mechanismus sind die finanziell nicht Unabhängigen, das Proletariat und die untere Mittelschicht (vgl. Grunert 2008: 208).

Eine besonders wirkungsmächtige Facette der Darstellung dieser Mechanismen ist die Schilderung der Gefühle und Verhalten dieser Außenseiter*innen in ihrem Kampf, die Stellung innerhalb der Gesellschaft nicht zu verlieren. Das Streben nach Zugehörigkeit und die daraus resultierenden Handlungsweisen lassen aus Angst und Unverständnis schließlich Wut und Aggression entstehen. Eine Besonderheit der NKVe, welche die historische Weiterentwicklung der gesellschaftlichen Verhältnisse bedingt, ist die Bezugnahme auf Medien und deren Möglichkeit, jene problematischen gesellschaftlichen Muster auch in entlegene ländliche Gebiete zu transportieren (vgl. ebd. 208).

Figuren

Misanthropie und Ausgrenzung sind Motive, die bereits zur Zeit des klassischen Wiener Volksstücks, beispielsweise in Stücken RAIMUNDS und NESTROYS, anzutreffen sind und ebenso bei der Erneuerung durch BRECHT, HORVATH und FLEIßER sowie im NKV eine erhebliche Rolle spielen. SCHMITZ sieht den Grund dieser Entwicklung im ‚traditionellen‘ Wiener Volksstück, nämlich der Hinwendung zum Abgründigen und dem Blick auf den Rand der Gesellschaft, in den politischen Bewegung des Vormärz und den sozialen und wirtschaftlichen Verhältnissen, die im Wien der 1820 und 1830 Jahre anzutreffen sind. Der gesellschaftliche Pessimismus, ausgelöst durch Industrialisierung, Wirtschaftskrisen, Verarmung und Proletarisierung großer Teile der städtischen Bevölkerung, bewirkt auch auf der Bühne eine Abkehr von den traditionellen Formen wie dem Zauberstück hin zum ‚revolutionären Volksstück‘ (vgl. Schmitz 1990: 24f.). Mit der stetigen Aktualisierung bzw. Erneuerung des Volksstückes, auch wenn man nicht von einer kontinuierlichen

Weiterentwicklung der Gattung bis in die 1970er Jahre ausgeht kann⁵, entwickelt sich auch die Menschenfeindlichkeit bzw. die Rolle der/des Außenseiter*in.

Menschenhass kann im Zauberstück bei RAIMUND, etwa in „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ (UA 1828) angetroffen werden. Hier ist die Doppelperson Rappelkopf/Astragalus der paranoide Einzelgänger, der sich von seiner Umwelt abkapselt und allem und jedem misstraut. Der Menschenhass ist in Form der Misanthropie, als dem einzelnen Menschen inhärente Charaktereigenschaft dargestellt, nicht als gesellschaftliches Phänomen gegenüber der Einzelperson. Doch sind die Figuren nicht von Grund auf böse, sie können „sich allenfalls mal verirren und liebevoll wieder auf den rechten Weg gebracht werden“ (Schmitz 1990: 25). Das Böse im einzelnen Menschen ist nur eine Verirrung, der klassische Misanthrop kommt am Ende des Stückes zur Einsicht und verändert seine Gesinnung zum Guten. Doch geschieht dieser Wandel bei RAIMUND nicht durch intrinsische Mechanismen. Grund für die Verhaltensänderung ist ein übernatürlicher Einfluss der Zauberwelt auf die/den Einzeln*e. Die grundsätzliche gute Gesellschaft wird durch den wohlwollenden Einfluss der Geisterwelt vom schlechten Individuum befreit.

Motivisch interessant ist, dass es schon hier der/dem Einzeln*en unmöglich ist, aus eigener Kraft den gesellschaftlichen Mustern zu entfliehen, diese Ohnmacht des Individuums gegenüber gesellschaftlichen Machtstrukturen wird im Laufe späterer Entwicklungen immer zentraler noch deutlicher spürbar.

Schon NESTROY stellt die Dynamik zwischen Gesellschaft und Einzelperson stark verändert dar. In seinen Werken versucht er das Obrigkeitsdenken der Restaurationszeit durch eine realistischere Weltsicht zu überwinden. NESTROY ersetzt im Laufe seines Schaffens die Geisterwelt zunehmend durch weltliche Antriebe, meist nehmen Geld oder sozialer Druck diesen Platz ein (vgl. Schmitz 1990:25). Auch seine Figuren sind

„zu Gestalten am Rande der Gesellschaft abgesunken. Ausgestoßene, die durch ihr Verhalten, ja ihre Existenz überhaupt, die angeblich so gute Gesellschaft ihrer Umgebung in Frage stellen. Versuche, mit dieser Gesellschaft zu leben, bezahlen sie teuer mit der Aufgabe ihres Selbst, und

⁵ Siehe hierzu Kap. **Wiener Volkstheater und Erneuerung** sowie HEIN (1997: 176), HERZMANN (1997: 14) sowie BÄRENTHALER, die beispielsweise bei HORVÁTH einen Trennstrich zieht und traditionelles Volksstück (vor HORVÁTH) und modernes Volksstück (seit HORVÁTH) unterscheidet. Als Grund gibt sie die jeweils aktuellen gesellschaftlichen Bezüge an, die die Gattung ‚Volksstück‘ konstituieren und natürlich einem zeitlichen Wandel unterworfen sind (vgl. 1976: 183f.)

manchesmal ziehen sie daraus sogar die Konsequenz, sich bewußt außerhalb der Gesellschaft zu stellen.“ (Schmitz 1990: 25)

Die Gesellschaft ist also nicht mehr das unantastbar edle und moralische Maß, in dem die/der Einzelne idealerweise am Ende aufgeht. Das Böse geht nun auch nicht mehr vom Individuum aus, das sich gegen die Gesellschaft wendet, sondern der unschuldige Einzelne wird Opfer der Mehrheit. Am Schluss lösen sich diese Spannungen dennoch versöhnlich im traditionellen ‚Happy End‘ auf, die dazu nötige Anpassung der Figuren stellt NESTROY allerdings zunehmend in Frage (vgl. ebd. 26).

Mit dieser finalen Auflösung zum Guten rechnen Autor*innen des 20. Jahrhunderts indes ganz und gar ab. Die gesellschaftliche Ausgrenzung einer Einzelperson wird auch nach dem letzten Vorhang nicht aufgelöst. Menschenfeindschaft ist, spätestens seit den Erlebnissen der beiden Weltkriege, als gesellschaftliches Faktum erkannt, dem die/der Außenseiter*in nicht entfliehen kann (vgl. Filler 1994: 23). Reintegration in soziale Gefüge wird als unmöglich dargestellt, den Machtstrukturen der Gruppe kann die Einzelperson nicht entfliehen. Als einziger Ausweg wird der Ausbruch/Ausschluss aus der Gemeinschaft dargestellt. Die/Der tragische Held*in des NKVs ist also „der Unterprivilegierte, der Sprachlose, der Außenseiter, das Mitglied der Randgruppe, das zum Opfer von gesellschaftlichen Ausschlussmechanismen wird“ (Hein 1983: 34).

Schauplatz und Verortung

Angesichts der bereits besprochenen Gattungsüberlegungen kann der Schauplatz zwar nicht als konstituierender Aspekt, jedoch als verbindendes Merkmal für das NKV gesehen werden. So setzt RIEWOLDT die neue Gattung (das NKV) genau zwischen das Dokumentartheater und die später entstehende Neue Subjektivität und nennt „Alltagsausschnitte, [...] Kleinbürger, Landbevölkerung, Randgruppen und überschaubare provinzielle Verhältnisse“ (Riewoldt 1981: 137) als die zentralen Themen der Autor*innen. Die Verortung in der augenscheinlichen ländlichen Idylle ist in diesem Zugang essenziell für die Bestimmung des NKVs, was angesichts einer historischen Betrachtung und der Annahme eines Bezuges auf BRECHT und weiter auf das klassische

Wiener Volkstheater von NESTROY und RAIMUND einseitig erscheint. RIEWOLDT begründet seine These in der Dramaturgie, im scheinbar einfachen Bauplan des Volksstückes, der lediglich gut durchschaubare, ländliche Strukturen ausreichend abbilden kann und an seine Grenzen stößt, wenn komplexere Macht- und Abhängigkeitsverhältnisse in Szene gesetzt werden sollen (vgl. ebd. 138).

In eine ähnliche Kerbe schlägt auch RÜHLE, der ebenso die „gute, alte, aber katastrophale Welt der Provinz“ (Rühle 1980: 243) als gattungsspezifische Gemeinsamkeit der Volksstücke nennt. Als zusätzliche Besonderheit fügt er jedoch eine zeitliche Ebene hinzu, wenn er davon ausgeht, dass die Autor*innen nicht den Ort im speziellen, sondern die dort herrschenden Entwicklungsrückstände kritisieren. Die Gegenwartsgesellschaft wird nicht selbst angeprangert, sondern wirft einen theatralen Blick in die eigene Vergangenheit, die es zu überwinden gilt.

Selbst KORMANN, deren Gattungsbegriff sich bei weitem differenzierter präsentiert und die thematische Abgrenzungskriterien allein als nicht tragfähig beurteilt, bemerkt eine Häufung von ländlichen Schauplätzen in den kritischen Volksstücken und begründet dies mit der Bemühung autoritäre Verhältnisse sichtbar zu machen, die in familiären Beziehungsmustern besser erkennbar seien als wirtschaftliche und politische Hierarchien (vgl. Kormann 1992: 105).

Durchschaubar und überschaubar sind auch die Geschichten und die Räume. Da das Leben auf dem Land übersichtlicher erscheint als das in der Stadt, dominieren in den Volksstücken dörfliche, klein- oder vorstädtische Strukturen. (Kormann 1992: 105)

Das gleichbleibende Argument für die Häufung der provinziellen Verortung des NKVs sind also die, von der Örtlichkeit bedingten, sozialen Beziehungsmuster und deren Sichtbarkeit/Darstellbarkeit bzw. deren Instrumentalisierung.

Dennoch gibt es, bereits mit SPERRS „Münchener Freiheit“ (UA 1971) begründet, eine ebenso beachtenswerte Tradition des NKVs, das im städtischen Raum seinen Schauplatz findet. Charakteristisch für die Gattung sind allerdings auch hier nicht die privilegierten Städter*innen, sondern die niedrig gestellten Mitglieder des urbanen Arbeitermilieus die Handelnden. Sind die sozialen Beziehungen/Abhängigkeiten komplizierter, erfordert dies auch eine andere dramaturgische Herangehensweise. „Wenn die Räume nicht übersichtlich sind, ordnet die Komposition“ (Kormann 1992: 105). Das urbane Leben

bietet verwobene, schwer durchschaubare Machtverhältnisse, die sozialen Räume sind weniger abgeschlossen bergen jedoch andere Gefahren. Die urbanen NKVs, deren Akzent „oft auf der durch kapitalistische Produktionsverhältnisse verhinderten Selbstentfaltung des Individuums“ (Bourke 1992: 247) liegt, sind allerdings ebenso der Gattung des kritischen Volksstückes zuzurechnen wie deren provinzieller Gegenpart.

Welche Gebote und Potentiale aus der Vorortung der Stücke entspringen, wie der jeweilige Schauplatz bearbeitet wird und welche Auswirkung der Ort auf die Publikumswirkung und Rezeption hat, soll im folgenden Kapitel theoretisch und anhand von vier ausgewählten NKVs im Kapitel: **Stücke** beleuchtet werden.

3. Stadt-Land Dichotomie

In einer besonderen Weise gehen die Autor*innen des NKV mit den Schauplätzen ihrer Dramen um. Sie sind sich um die literaturgeschichtliche Vorbelastung der Gattung ebenso bewusst, wie um die vom Publikum ausgehenden Erwartungshaltungen. Auf der Metaebene der Wirkungsabsicht greifen die Autor*innen genau dieses Anspruchsdenken auf und verkehren es. Die Enttäuschung der Publikumserwartungen erzeugt eine innere Regung, sie wirkt als Schock. Dabei muss mitgedacht werden, dass ein Ort immer mit bestimmten Gefühlsregungen verbunden wird. In der Literatur tradierte positive Konnotationen der Provinz, wie Naturverbundenheit, Familie, Reduktion auf Essentielles und Entschleunigung, stehen denen der Stadt, etwa Fortschritt, persönliche Freiheit, Möglichkeit der Selbstentfaltung und Kultur, in der Regel gegenüber.

Die Schockwirkung des NKVs rührt zum Teil aus eben jenem Mechanismus, der die mit Örtlichkeit verbundenen Erwartungen als gegenteilig darstellt. Warum der jeweilige Schauplatz also gewählt und wie die Dynamik zwischen verschiedenen Örtlichkeiten dargestellt wird, hängt in besonderem Maße mit Wirkungsabsichten zusammen.

Zum Verhältnis von Stadt und Land in der Literatur

Die Begriffe ‚Provinz‘ und ‚Metropole‘ stehen nicht nur für zwei gegensätzliche Lebensräume, sondern auch für verschiedene Lebensgefühle und Bewusstseinstypen. Zu deren Entstehung und Entwicklung trägt seit jeher die Literatur bei (Burdorf/Matuschek 2008: 9).

Die in der Folge angestrebte Behandlung dieser Motive soll eine literarische Analyse und Reflexion des Gegensatzes der beiden Orte sein und weniger die Behandlung der beiden Orte in ihrer isolierten Existenz. Dabei muss stets mitgedacht werden, dass es sich bei den Begriffen ‚Stadt‘ und ‚Land‘ um vielschichtige Konstrukte handelt, die aus einer Wechselwirkung zwischen realen Lebensverhältnissen und literarischer Verarbeitung als Vorstellungen entstehen (vgl. ebd. 9f.).

In der folgenden Untersuchung werden die Begriffe ‚Provinz‘, ‚Land‘ und ‚Region‘ sowie deren Ableitungen synonym verwendet und definieren sich in der „Entgegensetzung zur modernen großstädtisch-industriellen Welt“ (Meklenburg 1982: 16). Die Opposition zu jener begrifflichen Kategorie ist jener Raum, der als ‚Stadt‘, ‚Metropole‘ oder ‚urbaner Raum‘ bezeichnet wird. Auf die Vielschichtigkeit dieser dichotomen Kategorien sowie deren Deutungsmuster soll in der Folge eingegangen werden.

Besonders fruchtbar für das NKV ist in diesem Zusammenhang das polare Deutungsschema, das diese beiden Orte in Opposition abbildet. Auch wenn sich diese Dichotomie in modernen Lebenswelten nicht mehr in derart extremer Weise beobachten lässt, da durch moderne Kommunikationsmedien und Mobilität die Lebensweise der Provinz immer urbaner wird und sich umgekehrt auch in großen Metropolen die Tendenz beobachten lässt, dass Stadtteile, Bezirke und Nachbarschaften eigene Identitäten prägen und so in ihrer Art provinzielle Merkmale verkörpern. Doch auch diese Entwicklung und die damit verbundenen Konflikte werden von Autor*innen thematisiert, wenn etwa die Mutter in MITTERERS „Heim“ (UA 1987) ihrem Sohn vorwirft:

Mit sechzehn schon in die Stadt, die Nächte durch! Und deine Frisur! Deine Frisur! I hab dich auf den Knien gebeten. Ich bin die Tochter eines Arztes, die Frau eines Polizisten! Das geht doch nicht! So eine Frisur geht doch nicht! Noch nie hat in diesem Dorf wer so eine Frisur gehabt wie du! Mit Farben drin! Mit Farben drin! Das kann man in der Stadt machen, aber doch nicht bei uns! (Mitterer 2012b: 158)

Im Bewusstsein der Mutter ist die Opposition unüberwindlich, der Sohn ist die Allegorie der modernen Entwicklungen. Die Stadt erlaubt hier ein Aussehen bzw. Lebensweisen, die das Dorf nicht erlaubt. Unterschwellig kann in diesem Vorwurf jedoch auch eine Kritik der Einstellung des Jugendlichen mitgehört werden.

„Es wird also klar, dass Provinzialismus und Urbanität „hermeneutische Größen“ [sind], mit denen sich der komplexe Zusammenhang von Lebensraum, Lebensweise, Lebensgefühl sowie bewussten und unbewussten Lebenseinstellungen polar ordnen lässt“ (Burdorf/Matuschek 2008: 9). Und somit auch einen Vorteil für die Darstellbarkeit auf der Bühne entspringt, indem aus der singulären Ebene der Verortung ein Konglomerat an Bedeutungsebenen abgeleitet werden kann. Woher das Substrat dieser Bedeutungen stammt, in welchen Abhängigkeiten es steht und wie es literarisch verarbeitet wird, wird ersichtlich, wenn man anhand verschiedener Betrachtungsebenen den Gegensatz der Begriffe ‚Provinz‘ und ‚Metropole‘ näher beleuchtet.

Die beiden bereits zitierten Autoren unterscheiden fünf verschiedene Weisen, wie jener Gegensatz in der Literatur be- und verarbeitet werden kann (vgl. Burdorf/Matuschek 2008 10ff.): Topos (1), Metonymie (2), Mythos (3), Typus (4) und kultureller Kontext (5).

Vom Topos (1) der Stadt-Land Dichotomie spricht man, wenn der Gegensatz als konventionelles literarisches Motiv aufgegriffen wird. Das geht mit einer literarischen Darstellungskonvention einher, deren Wurzeln bereits in der römischen Antike liegen und dem stetigen Wandel ausgesetzt sind. Doch seit dessen Entstehung, in der antiken Literatur werden städtisches und ländliches Leben mit bestimmten Lebensweisen, Einstellungen etc. verbunden. So symbolisierte Rom, als eine der ersten Metropolen der Literatur, das sogenannte ‚negotium‘ (Aufgabe, Arbeit als geschäftiges Tätigsein, öffentliches Amt, ökonomisches Handeln), die Provinz stand für ‚otium‘ (Muße, Freizeit als Verlangsamung, zur Ruhe kommen, Nachdenken) (vgl. Braungart 2008: 16-17).

Doch schon in der antiken Tradition werden unterschiedliche, gegensätzliche Konnotationen der jeweiligen Lebensformen lesbar. So wird die Stadt von den Satirikern als Ort des Trubels, der Rastlosigkeit, der Dekadenz als negativ dargestellt, oder aber aus der Sicht OVIDs als positiver Ort der Kultur und des Gemeinwesens. In gleicher Weise erscheint die Provinz einmal als Ort der Freiheit von Verpflichtungen und des Nachdenkens, ein andermal als Reduktion und Fixierung auf das bloße Überleben, das

Schaffen des ökonomisch Notwendigen und somit einer Verhinderung von Gedanken und Philosophie (vgl. ebd. 17ff.).

Hier kann thematisch die Brücke zur metonymischen Funktion (2) der Begriffe ‚Provinz‘ und ‚Metropole‘ geschlagen werden. In dieser Funktion werden die jeweiligen Orte „zum Ausdruck ihnen zugeordneter Eigenschaften und Werte“ (vgl. Budorf/Matuschek 2008: 11) und stehen somit auch in ständiger Disharmonie. Geraten diese unterschiedlichen Systeme in Form von Figuren auf der Bühne aneinander, kann der Kontrast konträrer Subjektentwürfe sichtbar gemacht werden, wie dies etwa in Turrinis „Rozznjogd“ anhand der Rückbesinnung auf einen von Konsum und Oberflächlichkeit befreiten Zustand dargestellt wird. Jedoch wird diese Kollision der Werte und Eigenschaften in den meisten NKVen weniger positiv als Grund für Ausgrenzung und Aggression instrumentalisiert. In Sperrs „Jagdszenen aus Niederbayern“ heißt es, nachdem alle Außenseiter aus der Gemeinschaft entfernt wurden – der Homosexuelle Abram im Gefängnis, die als leichtes Mädchen bekannte Tonka ermordet: „Gut, daß die zwei weg sind, die Tonka und der Abram. Da käm die Stadt schon aufs Land raus“ (Sperr 1972: 59).

In seiner metonymischen Funktion werden hier mit dem Begriff ‚Stadt‘ für die ländlichen Normen unpassende Werte, wie die Freiheit in der sexuellen Orientierung oder freie Partnerwahl sowie uneheliche Sexualität zusammengefasst und dem provinziellen Wertecodex gegenübergestellt.

Zum Mythos (3) werden Stadt und Land dann, wenn die Literatur – aber auch andere mediale Formen, wie Film und Fernsehen, Musicals, Comics, etc. – den jeweiligen realen Ort auf imaginärer Ebene anreichert. Die Stilisierung von Urbanität und Regionalität, wobei in dieser Hinsicht der Metropole die weitaus höhere Frequenz zugestanden werden muss, zeigt die Wirkungsmacht des Imaginären auf den Diskurs und seine realweltlichen Bezüge. (vgl. Budorf/Matuschek 2008: 10-12) Viele NKV-Autor*innen spielen mit eben diesem Mythos der ländlichen Idylle, der dem Publikum aus den traditionellen Volksstücken bekannt ist und erzeugen Wirkung durch Demaskierung und Verkehrung dieses Ideals.

Ein weiteres Merkmal, das vorwiegend in der Darstellung der Stadt in der Literatur Anwendung findet, ist die Typisierung (4). „Zu verschiedenen *Typen* differenzieren sich mit der Zeit Begriff und Vorstellung der Stadt aus. Die städtische Realität und ihre

literarischen Bilder haben eine solche Dynamik, dass sich die einheitliche Vorstellung der Metropole auflöst.“ (ebd. 12) Diese diachrone Betrachtungsweise fällt in der Analyse des NKV, das an sich als kurzlebige Gattung charakterisiert werden kann, wenig ins Gewicht. In der Schaffenszeit der 60er bis 90er Jahre bleiben die von den Autor*innen verarbeiteten Typen verhältnismäßig konstant.

Die Ebene des kulturellen Kontexts (5) bezieht sich auf die Rolle des Ortes als Entstehungs- und Bezugsort von Literatur und in welcher Weise diese Verortung die Literatur einer Epoche prägt. Im Falle der NKV ist hier zu beobachten, dass in den Biografien vieler Autor*innen beide Orte – sowohl Provinz als auch Metropole – eine Rolle spielen. Wobei dem Ländlichen meist die Zeit der Kindheit und der ersten Berührungen mit Literatur zukommt. Felix MITTERER bemerkt dazu:

[...]aber mein Weg ist ein anderer gewesen, weil mein Weg nicht ein Weg der Bildung war. Also, mein erstes Theatererlebnis war ja auch nicht eine Tragödie an einem großen Theater, sondern das war ein Bauernschwank auf einer Dorfbühne.

Und fügt zu seiner Schulzeit in der Stadt Innsbruck hinzu:

Ich war in Innsbruck schon ab vierzehn. Ich bin aber nicht ins offizielle Landestheater gegangen, weil das eigentlich eine andere Welt war. Es hatte mit meiner Welt nix zu tun, und ich hatte damals auch eine Abneigung gegen diese Welt. Das war eine bürgerliche Welt, wo ich nicht hingehöre. (Mitterer in Hassel/McMahon 1992: 287f.)

So ist schon in der Jugend des Autors die Opposition von Provinz und Metropole eingegeben, an der sich MITTERER in seinem Werk so vielfältig abarbeiten sollte. Der Topos der Stadt-Land Dichotomie mit allen Facetten, allen intendierten Lebensweisen kann hier auch auf der biographischen Ebene angetroffen werden.

Einen Paradigmenwechsel der Art, wie er bei MITTERER zu spüren ist, erkennt WILLEMS (2008) auch in der Tatsache, dass bis zu dieser Zeit, also bis ins 20. Jahrhundert, die Stadt-Land Dichotomie stets aus der Sicht der/des Städter*in dargestellt wurde, weil eben jene Stadt den alleinigen Ort des Literaturbetriebs darstellte. Welcher Ort und welche damit verbundene Lebensweise nun als erstrebenswert dargestellt wurde, hing von den subjektiven Erfahrungen und der Bewertung des Lebens in der Metropole ab. Das

Landleben wurde demgemäß zu einem positiven oder negativen Gegensatz der Stadt stilisiert (vgl. ebd. 383ff.).

Mit der Renaissance der Heimatliteratur in den 1960er Jahren – in der neben dem NKV auch die Gattungen des neuen Heimatromans und der neuen Mundartlyrik entstehen – kommen erstmals Autor zu Wort, die in der Provinz aufgewachsen waren und dort oftmals auch als Erwachsene noch lebten und deshalb authentische Erfahrungen in einen neuen, weniger verklärten Blickwinkel verarbeiten konnten.

So konnte eine Literatur entstehen, die das Landleben nicht mehr so sehr als Gegenbild, als Projektionsraum für vorwärts- und rückwärts- gewandte Utopien oder als negative Folie für die Feier der Urbanität, sondern vielmehr aus der Innensicht zur Darstellung brachte. Das schloss nicht aus, dass das Inventar der überkommenen Soziotopographie weiterhin formierend auf sie einwirkte, doch konnten die alten Topoi nun verstärkt mit den realen Problemen des modernen Landlebens konfrontiert werden. (Willems 2008: 391f.)

Ungeachtet der Verortung ist es, wie bereits ausgeführt, der Gattung des NKVs als thematische Gemeinsamkeit zuzuschreiben, die realen Probleme der Unterschicht, der Randgruppen und Außenseit*innen in ihrer jeweiligen Umgebung zu thematisieren. Es handelt sich stets um einen negativen, kritischen Blick auf den gewählten Schauplatz. Daraus entspringt die Tendenz der Figuren den jeweils gegensätzlichen Ort als überwiegend positiv zu stilisieren – dies ist verständlich, wenn man bedenkt, dass WILLEMS diese Eigenschaft auch bei den Literat*innen selbst nachweist. Es scheint also eine allgemein menschliche Tendenz zu sein, in ausweglosen Situationen die Hoffnung in der Fremde anzusiedeln.

Regionalismus

Provinz im neuen kritischen Volksstück

Regionalität in einem literarischen Text, also seine ländlich-provinzielle Bestimmtheit, kann niemals als unmittelbares Abbild einer Region oder von Provinz genommen werden, sie ist vielmehr als Spezifikation poetischer Räumlichkeiten zunächst immer ein Strukturmoment des Textes und hat als

solches an den Funktionen teil, die dem Raum im komplexen Zeichengefüge eines sprachlichen Kunstwerks zukommen. (Mecklenburg 1982: 31)

Die historische Betrachtung der Stadt-Land Dichotomie lässt auch einmal mehr die Wichtigkeit jener mythischen Ebene (3 siehe oben) des Urbanen/Regionalen erkennen und in wieweit diese als Instrument von Politik und Propaganda instrumentalisiert werden kann. So wurde der zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstehenden Tendenz der Moderne, ihre Stücke in den Großstädten zu verorten (siehe HORVÁTH, BRECHT, FLEIBER), eine an ‚völkischen‘ Idealen ausgerichtete ‚Blut und Boden‘ Literatur entgegengestellt. Das so entstandene Genre der Heimatkunst machte den Topos der Stadt-Land Dichotomie für die deutschsprachige Literatur bis weit in die Nachkriegszeit unbrauchbar (vgl. Willems 2008: 390f.).

Die Bearbeitung provinzieller Stoffe in den 1950er Jahren durch Heimatfilm und Heimatroman war ausgiebig, schränkte sich jedoch auf bloße Unterhaltung und romantisierende Darstellung des Landlebens ein und muss deshalb außen vor gelassen werden.

Erst die bereits angesprochene Renaissance des kritischen Volksstücks in den 1960er Jahren konnte die Ländlichkeit wieder in Theater und Literatur etablieren. TURRINI beschreibt seine Motivation die Gattung wieder aufzugreifen wie folgt:

Dieser Begriff [„Heimatsdichter“ Anm.] ist ja von zwei Ideologien verhunzt worden. Die Nazis haben ihn buchstäblich mit Blut und Boden durchtränkt, und in der darauffolgenden Republik wurde er im Kitsch ersäuft. Alles, was mit Heimat zu tun hatte, wurde zum Heimatprospekt, zur Schnulze, zum Musikantenstadl. Aber was kann der Begriff dafür? Ich habe immer von Dingen geschrieben, die ich in meiner unmittelbaren Umgebung, in der Provinz, in der Heimat erlebt oder beobachtet habe. Ich wollte die Worte „Heimat“ und „Heimatsdichter“ ihren Zerstörern entreißen und für mich beanspruchen. Es hatte mit Gefühlen wie Zorn und Trotz zu tun. (Turrini 2004: 135)

Transparenz der Provinz

Die Absicht und Wirkung der Stücke – nämlich die Kritik an der gesellschaftlichen Wirklichkeit – wird unter anderem durch einen übersteigerten Realismus und der Identifikation des Publikums durch Mitleid, Verständnis, Abschreckung, Verstörung (vgl. Grunert 2008: 206) erzielt.⁶ Die zu kritisierenden, gesellschaftlichen Probleme müssen deshalb konsequenterweise in einem einsichtigen Rahmen präsentiert werden.

Zielt die/der Autor*innen also darauf ab, die Ausgrenzung von Personen, die sich fern der gesellschaftlichen Normen bewegen, zum Thema zu machen, sind einfache soziale Strukturen in kleinen Gruppen der geeignetste Rahmen dafür. Auf der Suche nach diesen durchschaubaren Strukturen im Lichte eines Realismus bieten sich den Autor*innen augenscheinlich provinzielle, familiäre Verhältnisse mit überholten Rollenbildern und klar definierten Machtstrukturen an (vgl. hierzu Kormann 1990: 47ff., Bourke 1992: 247ff.).

Ob diese sozialen Verhältnisse nach wie vor anzutreffen sind, oder letztlich nur mit dem oben behandelten ‚Mythos Provinz‘ gespielt wird, sei in dieser Sache dahingestellt.

Das Dorf als Modell der Welt ist also deshalb so wirkungsstark, weil sich die Mikrostruktur der sozialen Verhältnisse besonders gut auf der Bühne darstellen lassen. Außerdem sind die Auswirkungen der sozialen Sanktionen auf die/den Einzelne*n aufgrund der direkten und isolierten Strukturen meist spürbarer und unausweichlicher (vgl. Bourke 1992: 247), was sich wiederum positiv auf die Wirkungsabsicht der Identifikation auswirken kann.

Eine immer wieder geäußerte Kritik an dieser dramaturgischen Vorgehensweise ist der Einwand, es sei unzulässig von einer so kleinräumigen Darstellung auf gesamtgesellschaftliche Strukturen zu schließen. Zuvor bereits auf das Mikrokosmos-Konzept der Dorfgeschichten angewandt (vgl. Mecklenburg 1982: 39ff.), findet sich diese Kritik etwa auch bei MÜLLERS Analyse der „Jagdszenen aus Niederbayern“:

Das Dorf als Modell für die gesamte westdeutsche Gesellschaft versagt kollektiv, weil es dem Autor zwar gelingt, die Fehler und Schwächen seiner

⁶ Siehe dazu Kapitel: **Gesellschaftskritische Momente**

Bewohner darzustellen und vielschichtig zu artikulieren, andererseits aber das Ideal einer repressionsfrei auf den Grundsätzen der Toleranz und Menschlichkeit aufgebauten Gesellschaft nur ganz flüchtig und abstrakt zur Sprache kommt. (Müller 1979: 128)

Eine Antwort auf diese Beobachtung gibt SPERR (wenn auch zeitversetzt bereits zuvor), indem er sich didaktische Ambitionen in einem derartigen Ausmaß erst gar nicht anmaßt. Sein Blick und seine Absicht scheint eine kleinräumigere und pragmatischere zu sein: „Ich persönlich will nicht zeigen, was gut oder schlecht ist an unserer Zeit, beziehungsweise – da Theater um Menschen geht – an unserer Gesellschaft, sondern was zu verändern ist, was man verändern muß und kann“ (Sperr 1967: 51).

Von dieser Zurückhaltung lässt TURRINI vollkommen ab. Er findet gerade in dieser Kleinräumigkeit die großen Themen und formuliert nicht ganz frei von Polemik eine Antwort auf eine Sichtweise, die, wie er meint, aus der Rache der impotenten Stadt an der kreativ gewordenen Provinz entstanden ist:

Ich behaupte, daß das Wahre und Wahrhaftige in der sogenannten „provinziellen Literatur“ viel besser und viel genauer zum Ausdruck kommt als in einer, die sich die Welt schlechthin zum Gegenstand ihrer Betrachtung gemacht hat. Vieles von dem, was sich im Laufe der Zeit zur Weltliteratur gemausert hat, hat als literarische Nachricht aus der Provinz begonnen. (Turrini 1991: 24)

Doch eine Problematik, die eine der wirkungsmächtigsten Triebfedern der NKVe darstellen soll, wird auch durch SPERRS Ansatz sichtbar. Denn die wenigsten Figuren in diesen Stücken sind in der Lage zu erkennen, was verändert werden muss. Es ist der Fall, dass Menschen „gesellschaftliche Mechanismen nicht durchschauen, wie etwas funktioniert in dieser ganzen gesellschaftlichen Hierarchie und daß sie sich irgendwie hilflos und ausgeliefert fühlen“ (Mitterer in Hassel/McMahon 1992: 294). In Anbetracht einer solchen Gesellschaftsanalyse gebietet die realistische Bestrebung eine derartige Darstellung beinahe. Und auch in Bezug auf die Wirkungsabsicht erscheint die Situation für die Figuren meist gänzlich ausweglos. So projizieren manche, wie etwa der Knecht Sepp in „Stallerhof“ die Hoffnung auf den jeweils gegensätzlichen Ort:

„In der Stadt hat man die meistn Möglichkeiten. Da suchns Leut. Überall. Die schaun gar ned, wer das is, die sind froh, wens überhaupt wen finden.“ (SH: 18)

Urbanität

Die Stadt im neuen kritischen Volksstück

Bei weitem seltener als die Provinz tritt die Metropole als Schauplatz im NKV auf. Angesichts der historischen Tatsache, dass die Autor*innen des kritischen Volksstücks der Zwischenkriegszeit (BRECHT, FLEIBER, HORVÁTH) mit ihren Stücken im Geiste der Moderne den (groß)städtischen und vorstädtischen Raum eroberten, muss die Begründung für diese Unterrepräsentation seit der Renaissance, ebenso wie die Begründung für die provinzielle Verortung, in der Wirkungsabsicht der Literat*innen gesucht werden.

So bietet der literarische Großstadtdiskurs seit jeher die Möglichkeit zur gegensätzlichen Konnotation. Wie auch beim provinziellen NKV sind die Vertreter*innen des urbanen NKVs an Gesellschaftskritik interessiert und stellen daher die negativen Aspekte des Lebens in der Metropole zur Schau, wie sie CORBINEAU-HOFFMANN treffend zusammenfasst:

Die Großstadt verliert das menschliche Maß, ihre verschiedenen Viertel haben selbst schon die Größe von Städten, das Angebot an Kultur und Unterhaltung übersteigt bei weitem Zeit, Kraft und Finanzen der Großstädter, soziale Kontakte sind schwer zu knüpfen und oft nicht von langer Dauer: der Großstädter als ‚Single‘ – allein lebend, isoliert, vereinsamt. So will es eine geläufige Vorstellung. Dass im Zuge der Industrialisierung die Großstädte auch zu Stätten der Armut, ja des sozialen Elends werden, vervollständigt das düstere Bild (Corbineau-Hoffmann 2003: 9)

HENKELS „Eisenwichser“ (UA 1970), TURRINIS „Rozznjogd“ (UA 1971), ERNSTS „Ein irrer Haß“ (UA 1979), KROETZ‘ „Nicht Fisch nicht Fleisch“ (UA 1981) haben alle gemein, dass ihr Schauplatz der urbane Raum, ihre Figuren Angehörige des städtischen Arbeiter*innenmilieus sind. Auch in ihrer Wirkungsabsicht sind Parallelen festzumachen, kritisiert doch jedes einzelne, die aus kapitalistischen Grundwerten entstehenden Probleme: entfremdende Arbeitsverhältnisse, prekäre Lohnverhältnisse und verhinderte Selbstentfaltung, materialistisches Denken, das Entstehen einer oberflächlichen Konsum- und Unterhaltungsgesellschaft.

Anonymität des Urbanen

Die oben genannten Merkmale des urbanen Raums qualifizieren die Stadt nicht als Schauplatz für die Darstellung gesellschaftlicher Ausgrenzung, zumindest nicht in der besprochenen Form. Der Faktor der sozialen Kontrolle spielt in den Städten keine allzu große Rolle, was Außenseiter*innen erleichtert, unbemerkt von sozialen Mechanismen der Repression, ihr von der Norm abweichendes Verhalten auszuleben (vgl. Kässens/Töteberg 1976: 45). Die Verortung in der Metropole wird also nur dann als Mittel gewählt, wenn ihr entsprechende Strukturen der Gesellschaft dargestellt und kritisiert werden sollen.

Aus der Analyse der urbanen NKVe lässt sich ablesen, dass es sich auch hier um den Kampf des Individuums gegen die Gesellschaft dreht, nur verhindern die Strukturen der Metropole die vereinfachte Darstellung mittels simpler sozialer Gefüge. Der/die Bewohner*innen der Großstadt kämpft nicht gegen personifizierte Normen des Zusammenlebens, gegen die/den Bürgermeister*in oder die/den Großbauer*in, welche die moralischen Instanzen abbilden. Sie/Er kämpft gegen die Normen eines wirtschaftlichen und politischen Systems, personifiziert durch Arbeitgeber*innen und Industrielle.

Das Schema bleibt dasselbe, der/die Einzelne wird zum Außenseiter, zum Opfer von Aggression und Gewalt. Doch hat sich das Schlachtfeld gewandelt. Es kämpft nicht mehr der/die Einzelne gegen das Kollektiv, sondern der/die Einzelne gegen das System. Im Dorf konnten die menschenverachtenden Handlungen auf einen mythischen Aberglauben oder auf die Angst vor dem Fremden zurückgeführt werden. In der Stadt lenkt nun materialistisches Denken und Profitgier die Täter*innen.

Natürlich kann diese Typisierung keine vollkommene Trennschärfe bieten. Es gibt auch in den Metropolen der NKVe zwischenmenschliche Motive der Ausgrenzung, wenn etwa Herr Jaksch in ERNSTS „Ein irrer Haß“ das Stigma des Franz Kramer anspricht: „Aus einem Verbrecher, das ist meine Meinung, kann halt nichts anderes werden als ein Verbrecher“ (EIH: 43). Ebenso können wirtschaftliche Gründe für dörfliche Ausgrenzung verantwortlich sein. Dies wird in „Kein Platz für Idioten“ anhand der Äußerung der Möllinger Bäuerin in Bezug auf ihren beeinträchtigten Sohn Sebastian deutlich: „Wenn

ma wenigstens Kinder ghabt hätten. I moan, außer dem Nixnutz da. Dann hätt ma wenigstens a Hilf. A Arbeitskraft. Und koan unnützen Fresser“ (KPI: 13).

Im Kapitel **Stücke** soll die dichotome Instrumentalisierung der Orte im NKV anhand der Ausgrenzungsmechanismen anschaulich gemacht werden. Analysiert werden vier Stücke, zwei davon aus dem urbanen, zwei aus dem provinziellen Raum. Dabei handelt es sich um einen Versuch, Tendenzen in größerem Muster zu kategorisieren.

Zuvor gilt es jedoch einen genaueren Blick auf die Figur der/des Außenseiter*in bzw. die Mechanismen der Ausgrenzung zu werfen.

4. Individuum und Gesellschaft

Außenseiter als Spiegel der Gesellschaft

Sofern die Figur der/des Außenseiter*in, des Mitglieds der Randgruppe, das zum Opfer gesellschaftlicher Ausschlussmechanismen wird (vgl. Hein 1983: 34), fähig ist etwas zu beherrschen, so sind das die Bühnen des NKVs. Sind die sichtbaren Gründe der Problematik zwischen Individuum und Gesellschaft auch vielfältig dargestellt, wird doch in den verschiedenen Stücken stets die Übermacht der Mehrheit und die Ausweglosigkeit der Situation der/des Einzelnen spürbar. BOURKE hält fest, dass in den Bearbeitungen durch die NKVe jedoch nicht das naturgetreue Abbild eines Schicksals, sondern die Darstellung des langsamen Prozesses der Ausgrenzung im Mittelpunkt stehe (vgl. Bourke 1992: 247).

Mehrere Beiträge haben sich mit der Figur der/des Außenseiter*in, mit dem Vorgang der Ausgrenzung und mit deren Umsetzung in den NKVen auseinandergesetzt. BÜGNER versucht eine Typologie der Figuren anhand ihrer zur Ausgrenzung führenden Merkmale aufzustellen und unterscheidet Gastarbeiter*innen (1), körperlich und geistig Beeinträchtigte (2), sexuell von der Norm Abweichende (3), Strafgefangene (4), Alte (5) und eine Gruppe der Außenseiter*innen ohne spezifische Merkmale (6) (vgl. Bügner 1989: 30ff.).

Einen anderen Zugang wählt BOURKE, der den Vorgang der Ausgrenzung beleuchtet und die, der Ausgrenzung zugrundeliegenden, Motive kategorisiert. Er unterscheidet moralische (1), religiöse (2), soziolektale (3), lokalpatriotische (4) oder rassistische (5) Motive (vgl. Bourke 1992: 248f.).

Natürlich sind die Figur sowie der Vorgang nicht immer trennscharf mit einzelnen Kategorien zu beschreiben. Zwischenmenschliche Mechanismen und Machtstrukturen sind vielschichtig und oft schwer nachzuvollziehen. Ausgrenzung kann Produkt mehrerer Motive oder Merkmale zugleich sein. In dieser Arbeit möchte ich eine neue, auf der Synthese der beiden Ansätze sowie der soziologischen Erkenntnisse MAYERS⁷ begründete, Kategorisierung vornehmen, die sich von Seiten der Motivik der Ausgrenzung nähert und im Kapitel **Gründe** vorgestellt werden soll. Zuvor muss die Figur der/des Außenseiter*in aus verschiedenen Blickwinkeln betrachtet und ihre Instrumentalisierung im NKV thematisiert werden.

Etymologie

Wie aus einer etymologischen Analyse des Wortes ‚Außenseiter‘, die von NEUBERT im Zuge ihrer Untersuchungen zum „Außenseiter im deutschen Roman nach 1945“ gemacht wurde, hervorgeht, fand die/der Außenseiter*in erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch die Übersetzung des englischen *outsider* Einzug in den deutschen Sprachgebrauch. Anfänglich im Sportjargon gebräuchlich, als Bezeichnung für Pferde, später generell Wettkämpfer, mit geringen Siegeschancen, verschob sich der Gebrauch zunehmend hin zum heute gebräuchlichen, soziologischen Bedeutungsfeld, welches bis dahin vom Begriff ‚Sonderling‘ abgedeckt wurde. Wie NEUBERT aus der Analyse historischer Periodika erforschte, wurden im Sprachbrockhaus 1972 die soziologischen Bedeutungsaspekte des Wortes vor jene Sportlichen gereiht. Als Grund dafür wird die semantische Einengung des ‚Sonderlings‘, der zunehmend aus der Gegenwartssprache verschwand und heute dem ‚Außenseiter‘ untergeordnet wird, genannt (vgl. Neubert 1977: 11ff.). In der neuesten Duden Auflage ist unter dem Eintrag „Außenseiter“ jedoch wiederum die sportliche Bedeutung erstgereiht.

⁷ Siehe dazu Kap.: **Sozialpsychologische Betrachtung**

Außenseiter, der; -s – [LÜ von engl. outsider]: 1. (Sport) Wettkampfteilnehmer, dessen Gewinnchancen gering zu veranschlagen sind [...] 2. abseits der Gesellschaft, einer Gruppe Stehender, jmd., der seine eigenen Wege geht (Duden 2019)

Sozialpsychologische Betrachtung

Die soziologische Forschung lässt noch genauere Einblicke in die, der Wissenschaft gemäßen, Definition des Begriffes ‚Außenseiter‘ zu. Im Wörterbuch der Soziologie werden sie als Personen definiert,

[...] die sich in einer Gruppe oder Organisation relativ regelmäßig durch abweichendes Verhalten auszeichnen und bewusst oder unbewusst aufgrund eigener Entscheidungen, fremder Einwirkungen oder objektiver Zwänge die als normal oder allg. verbindlich geltenden Normen verletzen bzw. die Verhaltenserwartungen der anderen enttäuschen. (Hillmann 2007: 59)

Insbesondere wird in der Soziologie jedoch auf die konsolidierenden gruppendynamischen Prozesse eingegangen, die die Rolle der/des Außenseiter*in in sich birgt. Die sog. ‚Blitzableiter-Funktion‘ der Rolle dient der ausschließenden Gruppe interne Spannungen abzubauen. Durch das gemeinsame Feindbild wird das soziale Klima innerhalb einer Gruppe nachweislich bereinigt, die Außenseiterrolle wird in fast allen sozialen Strukturen herausgebildet und deshalb als ‚Normal-Rolle‘ bezeichnet (vgl. Hillmann 2007: 59). Dabei sei bemerkt, dass sich die/der Außenseiter*in nicht ausschließlich durch die eigene Einstellung und sein Verhalten zu den geltenden Normen konstituiert, sondern dass den als Norm definierten Regeln oftmals Kriterien (etwa körperliche Eigenschaften, soziale Lage) inhärent sind, welche von Teilen der Gruppe schlicht nicht erfüllt werden können (vgl. ebd. 59). Hans MAYER kategorisiert diese beiden Typen als „intentionelle“ bzw. „existentielle“ Außenseiter*innen. Während sich der intentionelle Typus durch eine eigene Willensentscheidung aus einer Gruppe oder Gesellschaft ausgrenzt, sucht der existentielle Typ im Grunde die Zugehörigkeit, welche ihr/ihm jedoch durch unveränderliche Kriterien wie etwa Geschlecht, Abstammung, körperliche/seelische Eigenschaften, soziale Gebundenheit verweigert wird (vgl. Mayer 1975: 13ff.).

Als maßgeblich müssen in allen Fällen also die als Norm geltenden Regeln und Verhaltensweisen innerhalb einer kleineren Gruppe oder der Gesellschaft gesehen werden, welche auf Konvention beruhen und in ihrer Konstitution selten transparent oder logisch sind. Dennoch wirken sie sich - auch unbewusst - auf das Denken und vor allem das Handeln der Individuen innerhalb des sozialen Gefüges aus und schränken die persönliche Freiheit ein. Von der Norm abweichendes Verhalten wird mit Ausgrenzung sanktioniert. BECKER bemerkt hierzu, dass diese Wirkung in kleineren Gefügen, wie etwa der Familie oder der dörflichen Gemeinschaft verstärkt wird, weil abweichendes Verhalten durch die soziale Nähe umgehend registriert werden kann. Die Anonymität der Stadt bietet dem Individuum also Schutz und größeren individuellen Spielraum (vgl. Becker 2014: 25ff.).

Norm und Abweichung

Ein großer Teil der Menschen hat ständig Angst vor ‚den Anderen‘, hegt ständig Aggressionen gegen sie, ganz gleich, auf welche Art sie anders sind (und es beginnt ganz harmlos): andere Frisur, andere Kleidung, anderes Gehabe, andere Neigungen, andere Ansichten, andere Sprache, andere Hautfarbe, andere Religion, andere Sitten und Gebräuche. (Mitterer 1987: 91)

Die/Der Außenseiter*in ist die personifizierte Kritik an unreflektierten Mechanismen der Normbildung und Gleichnis zur Sensibilisierung gegenüber Andersartiger. Vor dieser speziellen Form der Gesellschaftskritik, kann sich ein Publikum nur schwer verschließen (vgl. Fiebert 2000: 19).

Jene angesprochenen gesellschaftlichen Normen sind es, die Autor*innen der NKVe aufzeigen und anprangern wollen, weil sie allein den Bezugspunkt für die Machtstrukturen des Ausschlusses und der Aggression bilden. Wie willkürlich und unreflektiert dieses Normen gebildet, tradiert und angewandt werden, beschreibt TURRINI anhand eines Beispiels aus Wien: „Hier beschimpft ein Wiener namens Koleritsch einen Jugoslawen namens Kolerič, also der schon integrierte Ausländer den noch nicht integrierten Ausländer“ (Turrini 1991a: 26). Was in dieser Anekdote zusätzlich sichtbar wird, ist die Tendenz der Opfer von Ausgrenzung jene Aggression, der sie selbst

ausgesetzt sind oder waren, wiederum an sozial niedriger gestellte Personen weiterzugeben (siehe dazu Kap.: **Täter/Opfer**).

Die Rolle der Familie ist in Bezug zur öffentlichen Norm in besonderer Form hervorzuheben. Gilt der Archetyp der Familie als Einheit der Geborgenheit, des Rückzuges und des Verständnisses, ist in den NKVen oft die Tendenz zu beobachten, genau gegenteilige Aspekte aufzuzeigen. Denn so wie das Individuum ist auch die Familie – zwar eine eigenständige soziale Einheit mit einer eigenen Dynamik – ein ständiger Teil eines gesellschaftlichen Umfeldes und in mannigfacher Weise von Normen und deren Sanktionen beeinflusst. So kommt es zu einer zwangsweisen Aneignung öffentlicher Normen in den Kontext des Familiären. Innerhalb dieses Mikrokosmos wirken diese noch intensiver, denn die „Familienmitglieder können sich kaum dem Standard der internen Wertvorstellungen entziehen, weil sie die Regeln und Verhaltensmaßstäbe der Familie im Laufe ihres Sozialisationsprozesses weitgehend verinnerlicht haben“ (Filler 1994: 55).

Könnte die Familie im Idealfall einen Rückhalt und Schutz vor der Ausgrenzung bieten, verklären die NKV-Autor*innen diesen Ort zum Schauplatz der ungefilterten Aggression, in der die Mechanismen der Ausgrenzung oft am intensivsten wirken. „Die innerfamiliäre Ausgrenzung geht also Hand in Hand mit der gesamtgesellschaftlichen“ (ebd. 55) und bietet der/dem Außenseiter*in keinen Rückzugsort.

Sprache und Sprachlosigkeit

Der Aspekt der Sprache ist in mehrfacher Hinsicht interessant für das Motiv der/des Außenseiter*in in den NKVen. Einerseits weil die besondere Verwendung der Sprache als ein zentraler Aspekt der Gattung dargestellt werden kann, andererseits weil Sprache, sofern sie von der Norm abweicht, als Auslöser und Grund für die Ausgrenzung von Außenseiter*innen auftreten kann. Außerdem ist Sprache jenes Medium, in dem Ausgrenzung vorrangig und in erster Instanz passiert.

So ist die dialektale Sprache der NKVe in ihrer Rohheit ein idealer Ort für die Zurschaustellung von Gewalt und Aggression, aber auch für deren Auswirkungen. Aus diesem Grund attestiert HESS-LÜTTICH der Sprache SPERRS „einen Naturalismus, der

schmerzlich Erfahrenes vorzeigt, der aber nicht kaschiert, was nicht ins Bild des Ideologen passt; einen Realismus, der das Leiden präzise präsentiert, aber das Mit-Leiden nicht als ‚unpolitisch‘ kalt verwirft“ (Hess-Lüttich 1992: 161).

Bei aller Gemeinsamkeiten der NKVe ist hier dennoch anzumerken, dass die Verwendung der Sprache bei den verschiedenen Autor*innen auch aus differierenden Motivationen geschieht. So ist die überzeichnet derbe „gebaute Sprache“ in „Ein irrer Haß“ für ERNST ein gezieltes Mittel des Schocks, das Obszönität und Gewalt für den Zuschauer sichtbar machen soll (vgl. Herzmann 1992: 277), während die „wirklichkeitsnähere Sprache“ SPERRS darauf abzielt, veränderte gesellschaftliche Realitäten und dadurch entstehende Probleme in bestimmten Milieus zu verorten und sie so greifbar zu machen (vgl. Sperr 1971: 417).

Wie sehr Sprache auch als Grund oder Verstärker der Ausgrenzung wirken kann, zeigt MITTERER in seinem Stück „Munde“ (UA 1990), in dem der Gastarbeiter Memet nicht zuletzt durch seine Sprache, die ihn als Mitglied einer fremden Kultur enttarnt, seiner Außenseiterrolle nicht entfliehen kann und der Gewalt und dem Fremdenhass hilflos ausgeliefert ist. Sprachliche Einschränkungen aufgrund geistiger Beeinträchtigung (Sebastian in KPI, Beppi in SH, Rovo in den „Jagdszenen aus Niederbayern“) wirken in ähnlicher Weise als *Marker* eines Defizits, das mit Ausgrenzung sanktioniert wird. In weiterer Instanz werden hier die Wehrlosigkeit und Unterlegenheit der Außenseiter anhand der deformierten, wirkungslosen Sprache noch klarer sichtbar (siehe auch Kap.: **Beeinträchtigung/Andersartigkeit**).

Ausgrenzung

„Der Typus des Außenseiters bevölkert einen Großteil der modernen Volksstücke und repräsentiert das soziale Gewissen der modernen Schriftsteller“ (Filler 1994: 35). Als Intention des NKVs sieht SCHAARSCHMIDT eine nicht belustigende, sondern kritische und dabei Mitgefühl verratende Darstellung der Probleme einer sozial niederen Schicht (vgl. Schaarschmidt 1973: 201). Wie die soziologischen Überlegungen zeigen, ist die Ausgrenzung von Randgruppen bzw. die Rolle der/des Ausgegrenzten eine Normal-Rolle innerhalb eines jeden sozialen Gefüges und deshalb eines der grundlegendsten Probleme

in jeder Gesellschaft. Ging, wie bereits oben erwähnt, der Menschenhass bei NESTROY und RAIMUND noch von einzelnen Individuen aus, thematisiert das NKV die Aggression der Menge der/dem Außenseiter*in gegenüber. Der Spiegel wird der Gesellschaft vorgehalten, wirksam wird die Selbstreflexion angeregt, indem das Publikum nun auf Seiten der Andersartigen, der Einzelnen, der Opfer dieser Aggression steht und Mitgefühl entwickelt. Es ist aber nicht das traurige Einzelschicksal einer/eines Außenseiter*in, das im Gedächtnis bleiben soll, sondern die im Hintergrund laufenden, unsichtbaren Mechanismen, die auf diese Weise aufgedeckt werden. Warum nun ein überwiegender Großteil der NKVe in ländlichen Gegenden Platz findet, wurde bereits im vorangehenden Kapitel ausgeführt. Die Unausweichlichkeit der dörflichen Beziehungsmuster für die betroffenen Personen macht die Ausgrenzung intensiver spürbar.

Den Vorgang der Ausgrenzung für Gesellschaftskritik und zum Aufzeigen sozialer Ungerechtigkeit zu instrumentalisieren, zeigt sich also in mehrerlei Hinsicht als fruchtbar. Dies könnte, neben einer gesellschaftspolitischen Öffnung für jene Thematiken, den ‚Aufschwung‘ der/des Außenseiter*in im NKV erklären (vgl. Grunert 2008:146).

Grundsätzlich erlebte die literarische Behandlung der Außenseiter- bzw. Opferrolle in den Sechziger Jahren einen unerhörten Aufschwung. In der Gewalt gegen Schwächere – wobei sich die Aggression in der Regel gegen Wehrlose richtet – wurde gleichzeitig die Gefahr gesehen, die von der Normgebenden Masse ausginge. (Grunert 2008: 146f.)

Gründe

Da es sich in den NKVen hauptsächlich⁸ um ‚existentielle Außenseiter‘ (siehe Kap.: **Sozialpsychologische Betrachtung**) handelt, können die von der Sozialpsychologie formulierten Gründe der Ausgrenzung auch in diesen Stücken angetroffen werden. BOURKE fasst in seinem Beitrag mit dem Titel „Der muss weg! Ausgrenzung in den kritischen Heimatstücken aus dem bayerischen und österreichischen Raum“ folgende Gründe zusammen. Um als Randfigur abgestempelt zu werden, können moralische (1),

⁸ Als Beispiele für ‚intentionelle Außenseiter‘ wären hier bspw. die Figuren aus TURRINIS RJ oder der Alte in MITTERERS „Sibirien“ zu nennen. BÜGNER (1989: 35) fasst diese Figuren in der Kategorie „Außenseiter ohne spezifische Merkmale“ zusammen.

religiöse (2), soziolektale (3), lokalpatriotische (4) oder rassistische (5) Motive dienen. Werte sind von der Gruppe in normierten Systemen festgesetzt, die Außenseiter*innen können die Codes der Gruppe hinsichtlich ihrer Gesinnungen nicht verstehen oder verinnerlichen (vgl. Bourke 1992: 248-249). Gerade in den, im ländlichen Raum verorteten, NKVen können diese Motive nicht immer voneinander getrennt werden, sind doch moralische, religiöse und lokalpatriotische Motive meist eng miteinander verbunden. Nicht selten entfällt eine klare Benennung der Gründe seitens der Aggressor*innen vollends und wird unter dem Begriff ‚Tradition‘ subsummiert.

Soziale oder religiöse Vorurteile, so BOURKE, weisen oftmals unterschwellige ökonomische Motivationen auf. Diese wiederum gründen auf eigenen Existenzängsten und Konkurrenzdenken. Ausgeschlossen werden einerseits jene, die von Außerhalb kommen und eine Konkurrenz am Arbeitsmarkt darstellen, andererseits jene, die aufgrund körperlicher oder geistiger Beeinträchtigung arbeitsunfähig sind und ihren Teil nicht leisten können (vgl. ebd. 249f.).

Interessanterweise ebenso geächtet, sind Personen, die weder das eine noch das andere wollen. Besitzlose beispielsweise, die durch unstetes Leben eine Abweichung von der Norm darstellen (vgl. ebd. 252). Gemeinsam ist all diesen Fällen, dass der Wiedereintritt in die Gemeinschaft in den NKVen, anders als noch im klassischen Volksstück, nicht mehr vollzogen werden kann.

Die Gruppe der körperlich und/oder geistig beeinträchtigten Menschen sind in dieser Hinsicht deshalb besonders oft in der Rolle der/des Außenseiter*in anzutreffen, weil gleich mehrere Kriterien der Ausgrenzung zutreffen. Besonders hart trifft es diese, weil unveränderliche äußerliche Merkmale zur Stigmatisierung führen und sie kognitiv meist nicht in der Lage sind, sich verbal zur Wehr zu setzen (vgl. Grunert 2008: 148).

Das in dieser Arbeit verfolgte Forschungsziel, verlangt nach einer neuen Kategorisierung der Gründe für Ausgrenzung. Dabei sollen nicht die Merkmale der Figuren, sondern die hintergründigen Motive, welche zum Ausschluss aus der Gemeinschaft führen, im Zentrum stehen. Anders als bei BOURKE soll im Hinblick auf verortungstypische Wirkungsabsichten zwischen system- und sozialbedingten Motiven unterschieden

werden. Außerdem wird auf qualitativer Ebene zwischen ‚existentiellen‘ und ‚intentionellen‘ Außenseiter*innen differenziert.⁹

Systembedingte Motive

Unter dem Begriff systembedingt werden alle Ausgrenzungsmotive subsummiert, deren Ziel die Sanktion der Abweichung von Normen ist, die einem bestimmten wirtschaftlichen und politischen Wertesystem entspringen und als solche auch festgehalten sind. Das umschließt den Bereich der Erwerbstätigkeit, des öffentlichen Lebens innerhalb bestimmter Institutionen sowie des technischen Fortschritts und dessen Auswirkungen.

Erwerbstätigkeit/Arbeitsverhältnisse

Nimmt man an, dass die prototypische Figur des NKVs einem niedriggestellten sozialen Umfeld entstammt, ist der Aspekt der Erwerbstätigkeit und des Verdienstes jener, der den größten Einfluss auf Alltag, Lebensführung und Lebensziele hat. Dementsprechendes Interesse haben auch die Autor*innen an diesem Bereich, der wie kaum ein anderer geeignet ist, den Zusammenhang von gesellschaftlicher Realität und individuellen Handlungsweisen abzubilden (vgl. Bügner 1986: 36).

Hier sind zweierlei Motive der Ausgrenzung zu unterscheiden. Einerseits jene, die von der Gemeinschaft ausgehen, wenn sich das Individuum weigert oder nicht im Stande ist einer Erwerbstätigkeit nachzugehen. Die/Der Einzelne leistet so ihren/seinen Teil für das Gemeinwohl der Gruppe nicht und verliert deshalb ihre/seine Berechtigung teilzuhaben. So wird etwa der beeinträchtigte Sebastian in „Kein Platz für Idioten“ als „unnützer Fresser“ (KPI: 13) und fehlende „Arbeitskraft“ (KPI: 13) bezeichnet. In SPERRS

⁹ Um all diese Motive an Beispielen zu verdeutlichen, werden in der folgenden Kategorisierung auch Dramen, die außerhalb der 1970er Jahre entstanden sind, herangezogen. Jene ausgewählten Stücke, die exemplarisch für die 1970er Jahre stehen sollen, werden im dritten Teil der Arbeit gesondert analysiert und hier nur oberflächlich erwähnt.

„Jagdszenen aus Niederbayern“ ergeht es Rovo ähnlich, er wird von Maria als „Nutzloser Mensch“ bezeichnet. „Arbeit was, damit du einen Wert bekommst“ (Sperr 1972: 27).

Auf der anderen Seite steht jene Ausgrenzung, die durch prekäre Arbeitsverhältnisse selbst entsteht. Die Figuren werden entweder durch den sozialen Status des Berufes an den Rand der Gesellschaft gedrängt, wie etwa die Figur des Alten in „Kein Platz für Idioten“ oder die des Sepp in „Stallerhof“, die sich beide trotz hohem Alters an fremden Höfen als Knechte verdingen müssen. Oder die geringe Bezahlung bzw. die dadurch nötigen Zusatztätigkeiten erlauben es nicht am gesellschaftlichen Leben teilzunehmen. Dafür wären beispielsweise die Lackierer in HENKELS „Eisenwichser“ zu nennen, die ihren Arbeitsalltag in Kellerräumen verbringen und dabei bei minimaler Bezahlung täglich giftigen Chemikalien ausgesetzt sind. Ähnlich ergeht es Fr. Fischer in „Ein irrer Haß“, die „drei Kinder und den Paragraf 7 am Hals“ (EIH: 29) hat und trotzdem keine Überstunden machen darf. Das hier vorherrschende Motiv ist eher als finanzielle Ausbeutung von Abhängigen zu verstehen, dessen Ergebnis die Ausgrenzung der Opfer ist. Die Figuren sind in ausweglosen Situationen festgehalten, ein Ausbruch ist durch finanzielle Abhängigkeiten nicht möglich. Dessen sind sich auch die Vorgesetzten bewusst, die diese Schicksale für zur eigenen Profitmaximierung ausnutzen. Es geht soweit, dass selbst die Angestellten zu wirtschaftlichen Objekten werden, wie man durch die Sprache in der Aussage Brettlers unschwer erkennen kann: „Weiß ich, daß da so ein Geiselangster bei mir eindringt und mein Personal beschädigt? Die Polizei wird noch den Rest der Einrichtung demolieren. Das ist ja zum Scheißen“ (EIH: 42).

Konsum/ Materialismus

Mit Ausgrenzung werden auch diejenigen sanktioniert, die sich nicht an den Werten der Konsumgesellschaft orientieren wollen oder dies mangels finanzieller Mittel nicht können. Derartiges Verhalten kann oft an Äußerlichkeiten abgelesen werden und ist deshalb vergleichsweise häufig der Grund von Ausschlussmechanismen. So werden der Alte und Sebastian in „Kein Platz für Idioten“ aus dem Wirtshaus verbannt, weil einerseits die Äußerlichkeiten nicht der Norm entsprechen: „Wie du ausschaust? Du

kommst ja daher wie a Uhu nach an Waldbrand!“ (KPI: 21).¹⁰ Andererseits scheint die Kaufkraft der beiden einen Verbleib nicht gegen die Nachteile ihrer Präsenz aufzuwiegen, weshalb der Wirt meint: „Was müssen denn die zwoa überhaupt ins Wirtshaus gehen? Des Würstel kann der Hans dem Buam dahoam a hoäß machen!“ (KPI: 33) Die gesellschaftliche Norm wird durch Konsumverhalten determiniert. Materielle Güter gelten als Statussymbole und an der Kaufkraft der/des Einzelnen kann dessen gesellschaftlicher Wert direkt abgelesen werden. Das Motiv des Ausschlusses entspringt also einem einfachen Nützlichkeitsprinzip. Kann das Individuum für eine Gemeinschaft keinen materiellen Nutzen generieren, ist keine Daseinsberechtigung gegeben. Ebenso ergeht es Figuren, die sich bewusst gegen dieses Weltbild stellen.

Auf diese intentionelle Weise entfernen sich Er und Sie in „Rozznjogd“ von den materialistischen Normen der Konsumgesellschaft. Je mehr sie sich von ihren Besitztümern und Oberflächlichkeiten lossagen, umso weiter entfernen sie sich gleichsam von der Gemeinschaft. In der Rückbesinnung auf einen, von materialistischem Denken freien Urzustand wird die Entfremdung des Individuums in der Gesellschaft thematisiert. In einem tragischen Finale werden sie von den beiden Männern nicht mehr als eindeutig menschlich erkannt und deshalb erschossen.

Technischer Fortschritt/Medien/Tourismus

Gesellschaftlicher und technischer Fortschritt führt zwangsweise zu Erneuerung und Veränderung der Gewichtung bestimmter normativer Werte. Diese Verschiebungen im Wertesystem können für Individuen dann ein Problem darstellen, wenn sie aus verschiedensten Gründen nicht fähig sind diese neuen Normen nachzuvollziehen, zu verinnerlichen oder ihnen gar als Person im Weg stehen. Die Medien spielen in Verbreitung und Umsetzung dieser neuen Bezugsmodelle eine erhebliche Rolle und können ebenso als Kontext dienen, in dem der Wandel der individuellen Situation reflektiert wird. Das Faktum des unaufhaltsamen Wandels scheint als Argument schwer

¹⁰ Diese Äußerung ist nicht eindeutig und könnte ebenso auf körperliche Andersartigkeit bezogen sein, im Kontext wird die Anspielung auf das zerschlissene Äußere der Figur jedoch deutlicher. Die finanzielle Situation – womöglich gepaart mit einem fehlenden Bewusstsein – führt zum Verstoß gegen ästhetische Normen der Äußerlichkeit.

zu entkräften, gerade Figuren im fortgeschrittenen Alter können sich diesem Muster oft nicht entziehen. So soll der Alte in MITTERERS „Weizen auf der Autobahn“ (UA 1985), einem Teil des Einakter-Zyklus „Besuchszeit“ (Mitterer 2012a), aus der Gemeinschaft ausgeschlossen und im Altersheim bzw. später in der Psychiatrie untergebracht werden, weil er gegen die fortschrittlichen Pläne seiner Familie aufbegehrt und nicht zulassen will, dass sein Hof zum Hotel umgebaut wird (vgl. Bourke 1992: 250).

Dabei muss gerade in dieser Kategorie bemerkt werden, dass das Schlagwort des ‚Fortschrittes‘ oft als Vorwand benutzt wird, um andere hintergründige Motive durchzusetzen. Deshalb muss zwischen jenen Motiven, die tatsächlich einer veränderten wirtschaftlichen oder gesellschaftlichen Situation geschuldet sind und jenen oben genannten unterschieden werden. Ein Beispiel für die erstere Form wäre die Figur des Knickerbocker aus „Ein irrer Haß“, der in seiner Rolle die rücksichtslosen Interessen und Profitgier großer Konzerne vertritt. Er macht dem Wäschereibesitzer Brettler klar, dass dieser keinen Platz innerhalb der Branche hat, indem er ihm erklärt: „Ich geh mit der Zeit. Jetzt gibt’s Großwäschereien, die bau ich. Dazu brauch ich Lokale, deins zum Beispiel“ (EIH: 54) und ihm als gehässigen Ratschlag mitgibt: „Laß dich umschulen. Vielleicht kommst bei uns unter als Bürokraft“ (EIH: 54).

Mit dem Einfluss der Medien spielt etwa BAUERS Stück „Magic Afternoon“ (UA 1968), das mit der surrealen Verschmelzung von Realität und filmischen Geschehen sowohl auf der Handlungsebene als in der Dramenstruktur – das Bühnengeschehen wird in kurze Szenen unterteilt – eine Kritik am unreflektierten Rezeptionsverhalten und an den versteckten Einflüssen der Medienlandschaft äußert (vgl. Filler 1994: 20f.). Der Mensch wird gleichzeitig als unfähig dargestellt, sich aus Zwängen der Unterhaltungssucht zu befreien und ist seiner Langeweile als bestimmenden Handlungsgrund schutzlos ausgeliefert. Der Mensch selbst ist Produkt der Medien.

Gerade im regionalen Bereich steht der Tourismus sinnbildlich für Modernisierung und technischen Fortschritt. MITTERER muss in diesem Zusammenhang als der Autor genannt werden, der dieses Sujet am häufigsten aufgreift. In seinen Stücken, Hörspielen und Fernsehproduktionen, die allerdings größtenteils erst in den 1980er und 1990er Jahren entstanden sind, setzt er sich immer wieder mit Schicksalen auseinander, die von den kalkulierenden und rücksichtslosen Mechanismen einer Wirtschaftsbranche überrollt

werden (bspw. „Kein Platz für Idioten“, „Weizen auf der Autobahn“, „Die Piefkesaga“, „Abraham“).

Sozialbedingte Motive

Als sozialbedingte Ausgrenzungsmotive gelten nun all jene, deren Bezugsnormen aus einem zwischenmenschlichen Kontext stammen, jedoch nicht öffentlich geregelt bzw. festgehalten sind oder im Kontext einer liberalen Gesellschaft offiziell als überwunden gelten. Was all jene Motive verbindet ist die Gewalt aufgrund existenzieller Merkmale der Außenseiter*innen. Es handelt sich also um jene Normen, die vom allgemeinen Tenor innerhalb der Bevölkerung als rückständig abgetan werden, allerdings immer noch fest in den Handlungsmustern der Gesellschaft verankert sind.

Im Kontext des Faschismus beschreibt TURRINI die Form und Wirkung dieser Motive als „rumorende Gewalt, die in Köpfen, in Gemütern, in Familien, in Gasthäusern, in Amtsstuben weiterlebt“ (Turrini 1991a: 27).

Sexualität/Geschlecht

Gesellschaftliche Werte, die die Sexualität betreffen, sind größtenteils auf das normative Primat der katholischen Kirche zurückzuführen, sollen in dieser Kategorisierung allerdings als selbstständig betrachtet werden. Dabei wird von der heterosexuellen Paarbeziehung, die durch ein kirchliches Ehegelöbnis bestätigt wird, als Norm ausgegangen. Als Tendenz kann jedoch erkannt werden, dass vorehelicher Geschlechtsverkehr nur bei weiblichen Figuren als Normbruch wahrgenommen wird, männliche Figuren in dieser Hinsicht nicht mit Sanktionen rechnen müssen. So ist die Magd Tonka in SPERRS „Jagdszenen aus Niederbayern“ schon vor ihrer Verbindung mit dem homosexuellen Abram aufgrund ihres polygamen Rufes als Außenseiterin abgestempelt.

Dem Tonhofbauern in TURRINIS „Sauschlachten“ (UA 1972) wird allerdings keine Kritik zuteil, als seine Beziehung mit der der Magd Resl ans Tageslicht kommt. Im Gegenteil äußert sein Ziehsohn Franz: „Recht hast, Vater. Recht hast. Hätt i sie an deiner Stell auch getupft, wenn i sie net schon gevögelt hätt“ (Turrini 2014: 97). Sein Verhalten wird sogar dezidiert der Norm entsprechen eingeordnet: „Des is menschlich, wenn einer ab und zu eine packt“ (ebd. 97).

Hier wird auch die generelle Schräglage in der Geschlechtergleichstellung sichtbar, die sich als zentrales Thema sowohl im ländlichen als auch im urbanen Bereich entpuppt. Besonders sichtbar wird diese Ungerechtigkeit in der Sprache, wie BOURKE in seiner Untersuchung darstellt (Bourke 1992: 253ff.).

Homosexualität führt geschlechterunabhängig zu Sanktionierung seitens der Gemeinschaft, allerdings erlaubt die soziale Stellung der Frau in den meisten Konstellationen diese freie Entscheidung erst gar nicht. Wie es männlichen homosexuellen Figuren ergeht, wird eindrucksvoll in SPERRS „Jagdszenen“ dargestellt. Der homosexuelle Abram wird aus der, wegen seiner Homosexualität über ihn verhängten, Haft entlassen und hat aufgrund seines Stigmas zu keiner Zeit eine Chance sich in die sozialen Strukturen des Dorfes Reinöd zu integrieren. Trotz aller Versuche seiner sexuellen Tendenzen zu entsagen, gestaltet sich seine Situation als ausweglos. Aus Wut und Verzweiflung ob seiner misslichen Lage ermordet er die Magd Tonka und endet wieder im Gefängnis.

Beeinträchtigung

Eine häufig anzutreffende Figurengruppe innerhalb des NKVs stellen Menschen mit Beeinträchtigung dar. SPERR in den „Jagdszenen“, KROETZ in seinen frühen Stücken „Hartnäckig“, „Heimarbeit“ und „Stallerhof“, TURRINI in „Sauschlachten“, MITTERER in „Kein Platz für Idioten“, sie alle stellen Figuren auf die Bühne, die man als beeinträchtigt kategorisiert. Dabei steht größtenteils nicht im Vordergrund, um welche Symptome es sich handelt oder welche Ursachen diese Konditionen hervorgerufen haben.¹¹ Es werden

¹¹ TURRINIS „Sauschlachten“ stellt hier eine Ausnahme dar. Hier handelt es sich um eine Art Regression, dessen Ursache als zentrales Motiv verstanden werden kann. Der Zustand des Volte stellt eine direkte Reaktion auf die provinziellen, bildungsfeindlichen Verhältnisse am Tonhof dar (vgl. Bourke 1992: 256).

Figuren abgebildet, die aufgrund unveränderlicher Tatsachen an den Rand gedrängt werden. Sie stellen zwar nicht die breite Masse der Bevölkerung dar, doch in ihren Schicksalen kann jene Situation der Ohnmacht und Resignation besonders intensiv erfahren werden, die großen Teilen der Gesellschaft zuteilwird. So kann erkannt werden, dass das Weltbild eines veränderbaren Schicksals, der vertraute Sinnspruch „Jeder ist seines Glückes Schmied“ – wie ihn auch der Staller seinem Landarbeiter Sepp mitgibt (SH: 12) – von der Realität widerlegt wird (vgl. Kormann 1990: 47f.).

Einen Grund für diese besondere Häufung beeinträchtigter Figuren auf der NKV-Bühne kann man in der Publikumswirkung ausmachen. Die aufgrund geistiger Einschränkung entstehende Unfähigkeit, sich sprachlich zur Wehr zu setzen, lässt Mitleid entstehen und begründet eine verstärkte Identifikation. Das stumme Hinnehmen von Aggressionen, hier aufgrund von Sprachlosigkeit, lässt Parallelen zum Märtyrertum erkennen. Die Figuren werden zur Zielscheibe aufgrund ihrer Wehrlosigkeit, sie müssen als eine Art Opferlamm jene Gewalt der Gemeinschaft wortlos ertragen.

Dabei wird die Motivik der Ausgrenzung auf vielfältige Art und Weise augenscheinlich, was die Mitleidswirkung wiederum verstärkt. Allerdings scheinen die Ausschlussgründe allesamt als vorgehaltene Scheinargumente zu wirken. Es ist die augenscheinliche Abweichung von äußerlichen und sprachlichen Normen gepaart mit jener angesprochenen Wehrlosigkeit, die es anderen Figuren erlaubt den eigenen gesellschaftlichen Druck nach unten weiterzugeben. Merkmale der Figuren, wie Aussehen, motorische Fähigkeiten oder angebliche Bössartigkeit bzw. Unberechenbarkeit, werden vorgeschoben, Hintergründe sind oft erst auf den zweiten Blick sichtbar. In MITTERERS „Kein Platz für Idioten“ wird die Breite der Argumente sichtbar, wenn der 2. Gast erst auf Äußerliches verweist: „An so an Onblick konn ma jo koan normaln Menschen zuamuatn! Und in an Wirtshaus a no! Wo Gäste sein“ (KPI: 23). Und anschließend über das Essverhalten und die angebliche Unberechenbarkeit des Sebastian herzieht: „Jetzt schauts enk des an! Wia er’s einepampft, der Giftzwerg“ (KPI: 25). „Der frißt ja wia a Viech! A Schand is des“ (KPI: 25). „Wer woäß, ob der nit gemeingefährlich wird mit der Zeit. Nit?“ (KPI: 33). „Kann ja, kann ja a Haus anzünden, oder sowas, nit?“ (KPI: 33). Dabei wird die gesellschaftliche Stellung des 2. Gastes selbst als problematisch dargestellt. Alkoholisiert und streitsüchtig äußert er seine Meinungen, die von den Gesprächspartnern nicht ernstgenommen werden. Öffentlich scheint ihm niemand Gehör zu leihen, oder seine Ansichten zu teilen, er ist also selbst aus dem Diskurs der

Gemeinschaft ausgeschlossen und eine Randfigur. Erst als der Bürgermeister seine Anliegen aufgreift und ihnen Berechtigung durch den Tourismus und wirtschaftlichen Fortschritt erteilt, bekommen sie Gewicht. So wird die „rumorende Gewalt“ (Turrini 1991a: 27) aus den Gaststuben unter anderen Vorwänden wieder im öffentlichen Raum etabliert.

Religion/Kultur

Der Österreicher bekämpft in sich selbst seine eigene Geschichte. Der größte Fremdenhaß geht meist von Leuten aus, die selber Fremde waren. [...] Der Österreicher wünscht sich, daß er ein ebenso reines Geschöpf ist wie der Holländer, der Belgier, der Franzose, der Engländer... Der Österreicher aber ist ein Gemisch, ein Foxterrier, ein Gemisch aus verschiedenen europäischen Rassen (Turrini 1991a: 25)

Eben diese Zerrissenheit des prototypisch österreichischen Seelenlebens führt laut TURRINI dazu, dass das kulturell Fremde mit besonderer Schärfe attackiert wird. Die Aggression entspringt aus einer verzweifelter Suche nach eigener kultureller Identität durch das Prinzip des Ausschlusses anderer. Allerdings müssen sowohl kulturelle als auch religiöse Motive oft als Überbegriffe für eine ganze Fülle an Motiven verstanden werden, die sich in vielen Aspekten überschneiden. Das kann durch die religiöse Verankerung des jeweiligen Kulturbegriffes erklärt werden. Gerade im provinziellen Raum ist der Einfluss der Kirche nach wie vor eine bestimmende Größe und wird als Teil der kulturellen Identität begriffen. Die dogmatische Begründung der religiösen sowie kulturellen Werte lässt keine Reflexion derselben zu. Dieser Einfluss ist österreichischen und süddeutschen Dörfern gemeinsam. Wenngleich TURRINIS Diagnose auf den bayerischen Raum nicht so gut zutrifft, so könnte man in der Bundesrepublik die kulturelle Diskrepanz zwischen protestantischem Norden und katholischem Süden als Grund für Zerrissenheit anführen. Deshalb wird in der Analyse der Motive hier kein geografischer Unterschied gemacht.

Wie verankert diese Werte in der Bevölkerung sind, wird in KROETZ' „Stallerhof“ sichtbar, wenn die beeinträchtigte Beppi, ansonsten kaum ihrer Sprache mächtig, von ihrem Beichtgang erzählt und fehlerfrei rezitiert: „Erstes Gebot: Du sollst den Herrn, deinen Gott lieben und ehren. Zweites Gebot: Du sollst Vater und Mutter lieben und

ehren. Ich habe Vater und Mutter Ärger gemacht. Drittes Gebot: Sonn- und Feiertage. Viertes Gebot: Ich habe nicht geflucht, nie. Fünftes Gebot. Sechstes Gebot: Daß ich Unkeuschheit getrieben habe“ (SH: 21).

Hier kann auch die Vielzahl der Normen im religiösen Kontext beobachtet werden, die so auch zu einer Vielzahl an Möglichkeiten des Verstoßes führen. Alle möglichen Bereiche des Zusammenlebens sind derart geregelt und auch mit Sanktionen belegt. Kommt es zur Integration dieser religiösen Werte in einen Kulturbegriff entsteht ein feinmaschiges Netz an normativen Regelungen, das kaum autonome Entscheidungen erlaubt. Sichtbar wird dieser strikte Verhaltenskodex auch in MITTERERS Stück „Munde“. Die Figur des Gastarbeiters Memet sieht sich auf Grund seiner Herkunft einer Vielzahl von Vorurteilen ausgesetzt und findet sich ohne sein Zutun als Sinnbild alles Schlechten einer fremden Kultur wieder. Er muss Rechenschaft für die Türkenbelagerung („Na, über Europa seids hergefallen? Vor hundert Jahr, oder wann des war . . .“ (Mitterer 1990: 28)) und für das Phänomen der Arbeitsmigration ablegen „Jetzt hamma wieder des gleiche! De überrollen uns ja! Überall sickern sie eina – illegal! Und jetzt kommen no die oan dazua! Die Rumänen, die Tschechen, die Ostdeutschen! Mei, wenns nach mir gang - Grenze dicht! aber total!“ (ebd. 28). In dieser Dichotomie gibt es nur eine eigene Kultur und das Fremde, das Feindliche, die Konkurrenz vor dem die eigenen Werte verteidigt werden müssen. „Da wär ma dann jetzt alle Mohammedaner, stellts euch vor!“ (ebd. 28). Die Ausgrenzung geschieht aufgrund des Motives des kulturellen Selbstschutzes, der Verteidigung der eigenen, richtigen Meinungen und Werte.

Mechanismen

Der Vorgang der Ausgrenzung erfolgt schrittweise. Wird eine Person aufgrund eines oder mehrerer der oben genannten Kriterien zum Opfer sozialer Isolation, erfolgt dies nach bestimmten Mustern, die im NKV für das Publikum meist gut erkennbar sind.

Dabei steigert sich die Gewaltanwendung qualitativ meist von Liebesentzug zu verbaler Abweisung, Gewaltandrohung bis zur körperlichen Gewaltanwendung und mündet in Vertreibung oder gar Vernichtung des Außenseiters (vgl. Filler 1994: 57ff.).

Das Ziel der endgültigen Entfernung des Außenseiters aus der Gemeinschaft ist jedoch als Handlung so radikal, dass es „psychologischer Vorbereitung“ (Bourke 1992: 258) der

Gruppe bedarf, um solche Taten zu legitimieren. Mittels negativer Verstärkung wird die/der Außenseiter*in erst sprachlich metaphorisch entmenslicht, indem sie/er etwa auf ihre/seine nicht der Norm entsprechenden Eigenschaften reduziert oder minderwertigen Lebensformen gleichgesetzt wird (vgl. ebd. 257f.). Durch diese moralische Legitimationsstrategie sinkt die Hemmschwelle der Täterschaft. Handelt es sich doch in ihren Augen nicht um ein gleichwertiges Mitglied der Gemeinschaft, sondern um einen Fremdkörper innerhalb ihres sozialen Gefüges.

Die Ausgrenzungsmechanismen können auch formal auf mehreren Ebenen beobachtet werden. So steigert sich die soziale Tragweite des Ausschlusses von der Familie, als kleinster sozialer Gruppe, in den kommerziellen Bereich und schließlich hin zur Ausgrenzung aus der gesamten Gemeinschaft und jedem öffentlichen Kontakt (vgl. ebd. 257). Allerdings muss es sich in den verschiedenen sozialen Bereichen nicht zwingend um dieselben Normen, die als Grund des Ausschlusses angeführt werden, handeln.

Täter/Opfer

Das kritische Volksstück bringt den sozialpsychologisch bedingten Verblendungszusammenhang auf die Bühne, der den Kleinbürger zur Jagd auf abweichende Minderheiten treibt (ob Homosexuelle oder Kommunisten), während er die Ungerechtigkeit und Inhumanität der kapitalistischen Gesellschaft passiv erträgt. (Kässens/Töteberg 1976: 31f.)

Wie oben gezeigt, können Ausgrenzungsmechanismen in jedem sozialen Gefüge auftreten. Dementsprechend kann auch jede/jeder als Täter*in und Ausgrenzer*in fungieren. So können im NKV Täter*innen in allen gesellschaftlichen Schichten beobachtet werden, verstärkt jedoch im kleinbürgerlichen Milieu. Selbst Priester und Lehrer*innen, die in ihrer Konzeption als moralisch geeicht wahrgenommen werden, können zu Aggressor*innen innerhalb der Gemeinschaft werden. Genauso oft werden Mitglieder der Familie als Täter*innen dargestellt, die ihre eigenen Kinder, Geschwister oder betagten Eltern aus der Familiengemeinschaft ausgrenzen.

Auch die Frage der Mittäterschaft im Bereich der Ausgrenzung wird von vielen Autor*innen aufgeworfen. Ist doch jedes Mitglied der Gemeinschaft, das nicht aktiv

gegen die Ausgrenzung der/des Außenseiter*in vorgeht, automatisch eine/ein Täter*in. Gründe für die sogenannten Mitläufer können einerseits Opportunismus oder aber die Angst vor eigener Ausgrenzung sein.

Letztgenannte Angst prägt einige NKVs in besonderer Weise. Der Ausweg aus der Außenseiterrolle durch aktive Ausgrenzung ist eine psychologisch besonders verstörende Tendenz. Eine Art Akzeptanz durch Ausgrenzung lässt Außenseiter*innen wiederum selbst zu Ausgrenzern werden, wird der Druck nach unten weitergeben, kann man von eigenen Unzulänglichkeiten ablenken und durch die Mittäterschaft wieder Eingang in die Gemeinschaft finden (vgl. Bourke 1992: 249f.). Im ausgesprochen aggressiven Verhalten der Außenseiter*innen etwa in SPERRs „Jagdszenen aus Niederbayern“ und ERNSTs „Ein irrer Haß“ ist dieses Motiv besonders gut zu beobachten. Der Druck, der von der Gesellschaft ausgeht und auf die/den Einzelne*n wirkt, wird auf jeweils niedrigere soziale Schichten übertragen, weil dies den Weg des geringeren Widerstandes darstellt und die Figuren die dahinterliegenden Ursachen nicht ergründen können. So träumen die aufgrund ihrer Religion geächteten Maria und Volker in den „Jagdszenen“ davon, diejenigen zu sein, die den Homosexuellen Abram einfangen: „Wenn wir den Abram erwischen würden, dann würden wir sehr gut dastehen. Da könnten die Leute sehen, daß wir auf ihrer Seite sind und einer Meinung mit ihnen“ (Sperr 1972: 49f. vgl. dazu Bourke 1992: 249).

Irgendwo muß man seine Frustration loswerden, daß man unbefriedigt ist vom Leben. Der Chef haut dann den Angestellten, und der kommt dann heim und beschimpft seine Kinder und die Frau. Und der Druck wird immer nach unten weitergegeben, statt daß man sich einmal Luft macht und sagt: „So geht das nicht.“
(Mitterer in Hassel/Herzmann 1992: 295)

5. Stücke

Die Analyse der nun folgenden Stücke beschränkt sich auf den Aspekt des Ortes sowie auf die Motivik der Ausgrenzung. Natürlich wäre, um eine komplette Einordnung bieten zu können, auch eine umfassende Untersuchung der Dramenstruktur sowie des Adressatenbezugs interessant. Im Rahmen dieser Arbeit kann das jedoch nicht geleistet werden. Auch der Aspekt der Sprache, der bereits als zentrales Werkzeug der NKV-Autor*innen vorgestellt wurde, wird im Folgenden nicht detailliert betrachtet.

Die folgenden vier Dramen wurden als repräsentative Beispiele der Gattung NKV in den 70er Jahren ausgewählt, dabei wurde die Herkunft der Autoren – drei Österreicher und ein Bundesdeutscher – sowie die Unterschiede der nationalen Theaterlandschaften nicht berücksichtigt.¹²

Stattdessen wurden jeweils zwei Dramen mit urbanen und provinziellen Schauplätzen ausgewählt, die auch gleichzeitig den zeitlichen Querschnitt des Jahrzehnts abbilden sollen.

„Rozznjogd“ (UA 1971)

Autor und Entstehung

Peter TURRINI, geboren am 26. 9.1944 in St. Margarethen im Lavanttal/Kärnten, wuchs als Sohn eines italienisch-stämmigen, immigrierten Kunsttischlers und einer Steirer Bauerntochter auf und besuchte Hauptschule und Handelsakademie in Klagenfurt. Nach einer kurzen Anstellung in der Schwerindustrie und dem Wehrdienst fand Turrini Beschäftigung als Werbetexter in einer US-Werbeagentur in Wien. Auch wenn erste literarische Versuche am Tonhof in Maria Saal TURRINI bereits mit späteren Größen wie H.C. ARTMANN und Thomas BERNHARD in Bekanntschaft brachten, markiert die Entstehung des Stückes „Rozznjogd“ den größten Einschnitt im Werdegang des Autors. 1967 vom Alltag überwältigt, flüchtete TURRINI als Aussteiger auf die griechische Insel Rhodos, wo das Stück in wenigen Wochen entsteht. „Es war ein verzweifelter Selbstreinigungsprozeß, ich wollte alles, was sich in den letzten Jahren an Druck in mir angesammelt hatte, loswerden. Es war ein Entwurf totaler Freiheit“ (Turrini 1991: 87). Zur Uraufführung kam es nach Zutun H.C. ARTMANNs am 22.1.1971 am Wiener Volkstheater in einer Produktion von Regisseur Bernd FISCHERAUER und gemeinsam mit Wilhelm PEVNYS Stück „Sprintorgasmik“.

Obwohl sich das Stück als Erfolg herausstellen sollte, waren es die extremen Reaktionen eines konservativen Publikums vor allem im Zusammenhang mit der Uraufführung, die

¹² Zu diesem Aspekt sei auf Schiffermüller (1980) verwiesen, die in ihrer Arbeit die nationalen Unterschiede ausführlich thematisiert.

im Gedächtnis bleiben sollten. Von „auspeitschen der Darsteller“ und „in der Scheiße herumstochern“ war da die Rede (vgl. Landa 1991: 71). Indirekt war eine derartige Echauffiertheit natürlich ein Beweis der Wirkung der Provokation im Zuge seiner Schockdramaturgie, die Turrini mithilfe von Aggression vorantrieb. Aggression gegen ein vorwiegend bürgerliches Publikum, Aggression gegen eine Theaterpraxis und deren Tabus, Aggression gegen gesellschaftliche Werte, Aggression in der und gegen die Sprache (vgl. ebd. 72f.).

Ab einem gewissen Zeitpunkt des Stückes gibt es keine Sprache mehr, hinter der man sich verstecken kann, keine Sprachfloskeln, nichts ist mehr besprechbar, alles wird buchstäblich ausagiert. Bis zur völligen Nacktheit, zur völligen Schutzlosigkeit, bis in den Untergang. (Turrini 2004: 79)

Handlung

„Rozznjogd“ ist ein Einakter, der die sich entwickelnde Beziehung eines jungen Paares zeigt. Die beiden Figuren Er und Sie¹³, beide „zwischen 25 und 30 Jahre alt“ (RJ: 11) und „durchschnittlich aussehend“ (RJ: 11), finden sich in romantischer Absicht auf einer Müllhalde am Stadtrand wieder. Er kennt diesen Ort und kommt regelmäßig hier her, um seinen angeborenen Trieben hier freien Lauf zu lassen und Ratten zu jagen. Doch bevor sie einander körperlich näherkommen, versuchen sie sich besser kennenzulernen, indem die beiden nacheinander alle materiellen Besitztümer und äußerlichen Maskierungen, wie Perücken, Zahnprothesen, Wimpern und Polstereinlagen loswerden und auf der Müllhalde entsorgen. Durch die zunehmende Befreiung aus der, von der Konsumgesellschaft diktierten, Oberflächlichkeit, entsteht der Publikumseindruck, die beiden Protagonisten könnten ihre so gewonnene Freiheit gemeinsam genießen. Sie selbst und ihre Welt werden immer ‚schöner‘. Doch die Bemühungen stellen sich als vergebens heraus, als sie von zwei Männern aufgrund der fehlenden Hüllen für Ratten gehalten und kurzerhand selbst erschossen werden. Dieses jähe Ende kann als Parabel für die Unmöglichkeit aus den Zwängen des Materialismus auszutreten und für die gesellschaftlichen Konsequenzen gegenüber abnormen Individuen gedeutet werden.

¹³ Die großgeschriebenen Personalpronomina beziehen sich in der folgenden Analyse auf die beiden Hauptfiguren.

Verortung

Die geschlossenen Raum- und Zeitstruktur des Einakters beschränkt sich auf die Erlebnisse des Paares an einem Abend in und um ein Auto. Als Ort dient TURRINI der angesprochene „Schuttabladeplatz der Stadt“ (RJ: 9), der auf interessante Weise Eigenschaften sowohl der Stadt als auch der Provinz in sich vereint. Räumlich vom urbanen Zentrum getrennt, sieht man doch nur „[v]ereinzelte Lichter einer Stadt im Hintergrund“ (RJ: 9), sind die „riesigen Haufen von Abfall“ (RJ: 9) doch sinnbildlich für die schnelllebige Konsumgesellschaft des urbanen Raumes.

SIE schau da amoi de gonze sauerei do on. Wo kumd den des olles hea?

ER wo wiads scho heakumman? Von da stod natürlich (RJ: 11)

Gleichwohl bildet dieser Ort doch einen Gegenpol zum städtischen, für Ihn ist es ein Ort der Freiheit, der vor allem Ungestörtheit und Privatsphäre bietet. Die negativen Attribute des urbanen Raumes, wie ständige Beobachtung und die eingeschränkte Handlungsfreiheit, können an diesem Ort umgangen werden.

ER is ma wuaschd. i steh auf den plozz. *Er schaltet die Wagenscheinwerfer ein:* schau. kane heisa. kane leid. ka fungstreife, de da nochjauld. kane stodpagwojers, de di ausspionian. I brauch de freiheid, vastehsd? (RJ: 13)

Und der Platz birgt eine weitere Qualität. Dieser Ort und die darin angesiedelten Ratten, die sich im Licht der Scheinwerfer zeigen, bieten Ihm eine Möglichkeit, der Entfremdung der urbanen Lebensverhältnisse zu entfliehen und seine angeborenen Triebe auszuleben.

ER hoid de goschn, zind da ane on und heama zua. i bin a mon, vastesd? i muas killn, vastehsd? des is a teil von meina nadua, is gloa? oba wos soisdn mochn, wensd in da stod lebsd? won i leid daschiass, hauns mi in hefn ... won i noch schenbrunn in zoo geh und an löwn zwischn de giddan aussaschiass, brenn i mi deppad ... do bleibd ma nix ondres übrich ... endweda i schlug mein instingd und werra eunuch ... oda i foa do aussa und schiass ma a poa rozzn, hosd mi vastondn? (RJ: 15)

Die Metropole ist hier der bereits besprochene Ort der verhinderten Selbstverwirklichung. Gesellschaftliche Zwänge und wirtschaftliche Abhängigkeiten verhindern die Entfaltung des ursprünglich eingegebenen Wesens, das in dieser radikalen Darstellung mit der

Tötung anderer Wesen gleichgesetzt wird. Allerdings kann diese Mordlust als Kanalisation begriffen werden, als fehlgeleitete Energie, als verzweifelter Versuch aus dem eintönigen Berufsalltag auszubrechen und Abwechslung zu schaffen. Dabei spielt ein Faktor eine besondere Rolle: Dieses Hobby ist im Gegensatz zu anderen Ablenkungen relativ preiswert: „stö da fua du bist midn in afriga auf löwnjogd, no?“ (RJ: 15). Denn andere Möglichkeiten der Sinnstiftung – namentlich die Sexualität – sind, der finanziellen Situation geschuldet, unerreichbar beziehungsweise nur selten zu erleben. Einerseits sind die Arbeitsverhältnisse, bzw. die geringe Entlohnung, andererseits sind die oberflächlichen Gesellschaftsmuster schuld daran, dass das Individuum außer sich steht. Die Figuren jedoch sind nicht in der Lage diese Strukturen zu erkennen und Er sieht stattdessen das andere Geschlecht die der Verantwortung:

du hosd jo mein lonstrafn gsen ... wos i vadin ... glaubsd, med den göd kan i
ma jedn tog an schuss leisdn? ka göd, ka musi, du missasd jo wissen, heazzal,
wide weiba san ... a kino woins, nochhea in da bar an wiski oda zwa oda drei
... (RJ: 45)

Der urbane Raum und seine zwischenmenschlichen Beziehungen erscheinen als verfestigte Strukturen innerhalb eines materialistischen Gesellschaftssystems. Umgangsformen scheinen alternativlos, Konsum ist die vorherrschende Norm und kann nicht umgangen werden. Und selbst jener Ort der Freiheit scheint nur von begrenzter Dauer zu sein. Auch hierhin, in dieses verklärt romantische Idyll der Freiheit und angeblichen Selbstverwirklichung inmitten der (Müll-)Berge hat sich die moderne Konsumgesellschaft mit ihren unterdrückenden, kapitalistischen Produktionsverhältnissen bereits einen Weg gebahnt und den Grund für zukünftige Generationen gelegt:

woad nua, eines tages hauns a eadschichd drauf, und don sigsd do nuamea
heisa, an gemeindebau nebman ondan.

SIE wen i dron deng, wiad ma schlechd. lauda heisa med ihre wuazzeln in dera
scheisse! (RJ: 11)

Für Sie ist der Platz aufgrund der überwältigenden Eindrücke und des Mülls erst beängstigend und abschreckend, sie wünscht sich zurück in ihre bekannten Verhältnisse: „gemma. foama! I hob gnua gseng. bring mi ham“ (RJ: 15). Nach ein paar Schüssen mit

dem Gewehr ist aber auch Sie vom Zeitvertreib begeistert: „glass, brawo, du hosd drei fedde hamdrad“ (RJ: 19).

Der eigentliche Ort des Stückes ist und bleibt dennoch die Stadt, die urbane Bevölkerung mit ihren konsumgesellschaftlichen Zwängen. Die Flucht der beiden Protagonist*innen aus dieser Verortung ist in dieser Hinsicht als intentionelle Ausgrenzung zu sehen, auf die im folgenden Kapitel eingegangen werden soll.

Ausgrenzung

Ausgangspunkt für diesen Kampf des Individuums gegen die Normen der Gesellschaft ist im ersten Moment jenes uralte Motiv des sexuellen Begehrens. Er bringt Sie an diesen Schauplatz fernab der Beobachtung der „stodpagwojers“ (RJ: 13), um mit Ihr ungestört zu „schmusn“ (RJ: 13). Dem Erreichen dieses Handlungsziels steht jedoch ein, durch einen phrasenhaft wiederholten Stehsatz geäußelter, Wunsch gegenüber, der eigentlich so gar nicht in diese Szene passen will. „,[N]ed. ned so schnö. i ken di jo no goaned“ (RJ: 13, 19, 21), äußert Sie so oft, dass selbst Er den Wortlaut kennt. Dabei ist seine grobe Hartnäckigkeit einem verzweifelten Versuch der Sinnstiftung geschuldet, wie wir erst später erfahren. Er erklärt:

des joar hot dreihundadfünfasechzg tog, jo? ana wi da ondre, jo? Immas söbe.
de anzege obwechslung is des pudan ... und des hoid i schrifdlich fesd ... name,
datum ... do was i nochhea wenigstns, wifü tog im joa a bissal ondas woan.
(RJ: 43)

Der sexuelle Akt ist also ein schneller Ausweg aus dem eintönigen Arbeitsalltag, der von den Figuren als sinnentleert und entfremdend wahrgenommen wird. Dieser oberflächliche Akt der Triebbefriedigung wird nun nach und nach vom tiefgründigen Akt des ‚Kennenlernens‘ abgelöst. Doch zeigt sich dabei die grundlegende Problematik:

ER *zuckt die Schultern*: wos was i ... i was ibahaubd nix ... i was nix und i ken
nix ... de weiba san ma olle a redsl ... meine ödan, meine briada, de ken i do
aned. i red med eana, oba mia hobn sich nix zum sogn ... und de leid in da
fiama, de san jo eh olle nua wegn de schülling duad, wia soi ma si do
kennanleanan? ... des anzege, wos i wirklich ken, is mei wogn, vastesd? weil
i in söba baud hob ... ois aussanond, ois widazomm ... jeds stig woa in meine

hend. ... und weil i dessöbe ned med de leid mochn kon, werri ni an menschn
kennanleanen. (RJ: 21)

Genau diese Äußerung schildert sowohl die Problemstellung als auch den Ausweg aus der Situation der Figuren. Die Umgangsformen und die Verhältnisse der Erwerbstätigkeit, die den Alltag bestimmen, lassen nur oberflächliche zwischenmenschliche Beziehungen zu. Menschen können sich nicht kennenlernen, weil niemand die Möglichkeit erlaubt, „unta da karossari“ (RJ: 23), hinter der äußerlichen Fassade auf innere Werte einzugehen. Die gesellschaftlichen Strukturen und das Diktat des Konsums lassen solche Ideen erst gar nicht aufkommen.

Gleichzeitig formuliert Er hier den weiteren Fahrplan der Interaktion. Die beiden Figuren planen sich gegenseitig auseinanderzunehmen, alle Teile der Hülle, welche die Sicht auf das Innenleben versperrt, abzumontieren. Das bedeutet gleichzeitig eine bewusste Entscheidung gegen die Werte ihrer Gesellschaft, gegen die Doktrin des Konsums und der Unterhaltung, gegen die gängigen Produktionsverhältnisse und die Geldwirtschaft. Die Figuren sind Aussteiger*innen, sie machen sich selbst zu Außenseiter*innen, was in der Folge auch Konsequenzen seitens der normgebenden Masse nach sich zieht.

Die intentionelle Ausgrenzung geschieht mittels der schrittweisen Entsagung aller Werte. Erst trennen sich die beiden von maskierenden Schönheitsprodukten wie Haarteilen und Zahnprothesen und entfernen sich so vom Fokus auf Äußerlichkeiten. Danach entsorgen sie die materiellen Besitztümer in ihren Taschen und trennen sich gleichzeitig vom Geld, als der Grundlage dieses Systems, und von Träumen und Lebensplänen. Zuletzt entledigen sich die beiden auch ihrer Kleider und brechen so mit den letzten gesellschaftlichen Tabus.

Eine zentrale Rolle für die Wirkung dieser seelischen ‚Entrümpelungsaktion‘ stellen hier die Werbeslogans und Popkulturreferenzen dar, die von den Figuren bei der Entsorgung der Güter stets verkündet werden:

TEMPO TASCHENTÜCHER, SEIDENWEICH, RIBBELFEST,
ANTIBAKTERIELL BESTRAHLT ... an aufwond dreibsd du mit dein rozz,
des isa iasinn ... Hebt zwei Romanhefte auf, liest den Titel des ersten: ...
SILVIA BASTEI ROMAN ... OHNE SOHN STIRBT DEIN GESCHLECHT
... wos firra geschlehd? (RJ: 39)

Gegenstand für Gegenstand wird vorgeführt, welchen Einfluss diese bekannten Konsumgüter auf die Leben der Figuren haben. Die befreiende Wirkung der Loslösung von den gesellschaftlichen Abhängigkeiten wird deutlich, der Blick auf einander und die Welt wird positiv:

ER *schlägt mit den Schneeketten wild gegen den Wagen*: scheena, scheena! wi [sic!] wean imma scheena! die wöt wird imma scheena!

SIE i steh auf di in dein zurn.

Sie betrachten den Berg der soeben weggeworfenen Gegenstände.

SIE wi füsd di?

ER bessa, leichda ... wie won ma ana med an staubsauga de gederme ausblasn hed. (RJ: 53)

In der Folge wird ihr Spiel immer ausgelassener. In der völligen Nacktheit sind alle Hemmungen abgelegt, der Selbstentfaltung sind keine Grenzen gesetzt. In einer ekstatischen Verwandlung kommen sie einander endlich näher, beschnuppern, riechen und lecken einander (vgl. RJ: 63), ehe die Unausweichlichkeit der Normen sie wieder einholt und ihrer radikalen Freiheit und Autonomie ein Ende setzt.

Es handelt sich bei den Protagonist*innen also um intentionelle Außenseiter*innen, die versuchen, sich aufgrund systembedingter Motive aus der Gemeinschaft zu entfernen. Sowohl die entfremdenden Arbeitsverhältnisse als auch das gegenwärtige Diktat der Konsumkultur wird als feindlich erkannt und im Laufe des Dramas Stück für Stück überwunden. Dabei wird den Figuren schon während des Stückes klar, dass jenen gesellschaftlichen Strukturen nicht zu entkommen ist: „ER meagsd ned, dasas fia uns ka nochhea gibd?“ (RJ: 41). Das stilisierte Ende des Stückes, die Schüsse und der Tod der Protagonist*innen symbolisiert die Reaktion der normgebenden Gesellschaft auf abweichendes Verhalten. Wer sich willentlich von den Werten und Strukturen der Gemeinschaft entfernt, muss mit Konsequenzen bis hin zur Entfernung aus der Gruppe rechnen. Für Individualismus und Autonomie, für eine Ebene unterhalb der Oberflächlichkeiten ist für TURRINI kein Platz innerhalb der engmaschigen Verhältnisse des konsumzentrierten Kapitalismus.

„Stallerhof“ (UA 1972)

Autor und Entstehung

Franz Xaver KROETZ, am 25.2.1946 in München geboren, wuchs als Kind in kleinbürgerlichen Verhältnissen in Simbach am Inn und München auf. Der Vater war Beamter, die Mutter führte den Haushalt des Elternhauses, in dem so etwas wie Kunst überhaupt nicht stattfand (vgl. Kroetz 1985b: 23). Die schulische Laufbahn war nicht von Erfolg geprägt und auch der Besuch mehrerer Schauspielschulen (München, Max-Reinhardt-Seminar) endete mit Rauswurf. KROETZ hielt sich mit Gelegenheitsjobs über Wasser und fand Anschluss am Münchner Büchner-Theater, wo er auch mit Rainer Werner FASSBINDER Bekanntschaft machte. In den Schauspielschulen trat er widerwillig in den Kontakt mit bürgerlicher Kunst, danach folgte eine Phase der extrem formalen Kunst, zwischen Expressionismus und Neo-Dadaismus (vgl. ebd. 23). Erst durch den Einfluss FASSBINDERs, der mit KROETZ als Schauspieler FLEIBERS „Pioniere in Ingolstadt“ inszenierte, kam er mit dem Realismus des kritischen Volksstücks in Berührung. In den folgenden Jahren sollte das ‚Politische‘ im Schaffen des Autors zunehmend ins Zentrum rücken. „Ich wollte nun nicht mehr länger allein über das Wie eines Kunstwerkes, sondern auch über das Wofür sprechen.“ (ebd. 24) Wie er dieses politische ‚Wofür‘ in seinen Stücken beantwortet, was er auf der Bühne zeigen möchte, drückt KROETZ wie folgt aus:

Ich will in meinen Stücken die Durchschaubarkeit von Machtverhältnissen mit auf den Weg geben – von Machtverhältnissen in der Familie, in der Gesellschaft, von Druckverhältnissen und Angstverhältnissen. Und immer will ich zeigen, durch wen sie kommen und warum, aus welchen Gründen einer etwas in einem anderen erzeugt und wie es wirkt. (Kroetz/Thieringer 1976: 599)

Der Bühnenautor KROETZ betritt Anfang der 70er erstmals öffentlichkeitswirksam die Bildfläche und Bühnen der BRD. Seinen ersten großen Erfolg verzeichnete er mit den Stücken „Heimarbeit“ und „Hartnäckig“ (Doppel-UA am 3.4.1971) – gebührende Skandale inklusive. Das hier behandelte Stück „Stallerhof“ wurde am 24.6.1972 am Deutschen Schauspielhaus Hamburg unter der Regie von Ulrich HEISING uraufgeführt. Bis heute sollte die Spielzeit 72/73 die erfolgreichste in KROETZ‘ Biografie darstellen, in

der fünf seiner Stücke an renommierten deutschen Bühnen uraufgeführt wurden. (vgl. Bügner 1986: 148) Durch diese enorme Reichweite wird KROETZ zu einem der Hauptvertreter der neuen Gattung des NKVs, Außenseiter*innen in Extremsituationen und Sprachlosigkeit werden zu Topoi in seiner Rezeption (vgl. ebd. 147). Dabei verfolgt er stets eine präzise Wirkungsabsicht:

Das sozialkritische heutige Stück, zu dessen Gattung ich meine Stücke zähle, ist demnach von zwei einander widersprechenden Kräften bestimmt. Es muß dynamisch sich entwickelnde Realitätsrisse produzieren, die das Bild der Realität erhalten und zugleich „hinter den Vorhang“ schauen lassen: Risse in der Wand unserer als proper, sauber und prima ausgegebenen bundesrepublikanischen Gegenwart, die die Wand durchlässig machen, hindurchzusehen erlauben. Andererseits muß die so dargestellte transparente Wirklichkeit zwischen der geglaubten Wirklichkeit des Zuschauers und der unglaublichen Wirklichkeit, die man ihm vermitteln will, genug Spielraum lassen, daß sich in ihm beim Zuschauen eine Krise auslösen läßt und nicht nur ein Schock, der beim Verlassen des Theaters abgeschüttelt, verdrängt wird. (Kroetz 1985a: 89)

Handlung

„Stück in drei Akten“ ist der Untertitel von „Stallerhof“, jenem Drama in dem KROETZ Einblick in das Zusammenleben an einem traditionellen bayerischen Bergbauernhof in der Zeit des Wirtschaftswunders gibt. Es geht um die beeinträchtigte Bauerstochter Beppi und den älteren Knecht Sepp, der als Saisonarbeiter auf dem Hof lebt. In kurzen Szenen wird das Leben der halbwüchsigen Beppi dargestellt. Wie kalt und lieblos sich die Eltern ihr gegenüber verhalten und wie ihr Sepp als Einziger, wenngleich mit zweifelhaften Absichten, Aufmerksamkeit und Zuneigung zukommen lässt. Es kommt zum Tabubruch, Sepp entjungfert Beppi und eine Beziehung der beiden Außenseiter*innen entsteht. Eine Beziehung die aufgrund der Ungleichheit der Akteur*innen jeher von einem Machtverhältnis geprägt ist. Als das Mädchen schwanger wird, bemerken die Eltern was vor sich geht. Aus Wut und Angst vor den Reaktionen der Öffentlichkeit verjagen sie den Knecht vom Hof und schmieden Pläne einer Abtreibung und sogar des Mordes an Beppi. Zur Verwirklichung dieser Absichten kommt es nicht, der Hund Sepps muss als

„Opferlamm“ erhalten. Doch die Schicksale Beppis sowie Sepps bleiben (vorerst¹⁴) ungeklärt, mit dem Einsatz der Wehen endet das Stück.

Verortung

Die räumliche und zeitliche Struktur in „Stallerhof“ ist offen, in insgesamt 22 kurzen Szenen werden unterschiedliche Orte gezeigt, die durch mehr oder minder große zeitliche Abstände getrennt sind. Die Handlung erstreckt sich über mindestens neun Monate, da der gesamte Schwangerschaftsverlauf von Beppi, von der Zeugung bis zu den Wehen thematisiert wird.

Der Stallerhof und seine Räumlichkeiten sind dabei jener Schauplatz, der am häufigsten vertreten ist. Insgesamt 19 Szenen spielen direkt am Hof oder auf zugehörigen Grundstücken. Die übrigen Szenen stellen den Weg in die Kirche (SH: 28f.), einen kleinen ländlichen Rummelplatz (SH: 16f.) sowie ein Dorfgasthaus (SH: 17f.) dar. Der Ort des Stückes ist also die Provinz, ein isolierter Bergbauernhof im bayerischen Alpenraum.

Dieser Raum beschreibt gleichzeitig den Erfahrungshorizont Beppis, in dem die asozialen innerfamiliären Verhältnisse den einzigen Kontakt, die einzige Chance des Austauschs bieten. Dabei erfährt sie weder Liebe noch Geborgenheit, die Interaktionen sind von verbaler und körperlicher Gewalt geprägt. Die Entwicklungsverzögerung, womöglich durch ihre Kurzsichtigkeit hervorgerufen oder verstärkt („wenn eins nix sieht, das is schlimm“ SH: 14), wird zu jeder Zeit als Vorwurf an sie artikuliert. Gemessen wird Beppi stets am Anspruch des Normalen, dem sie niemals gerecht werden kann (vgl. Carl 1978: 60).

STALLERIN Zruckbliebn bist, hörst es, was der Papa sagt. Machst uns keine Freud.

STALLER Andere in dem Alter gehen in dem Alter schon in die Handelsschule.
(SH: 13)

¹⁴ Im Stück „Geisterbahn“ erzählt KROETZ (1973) eben diese Lebensläufe weiter. Das Fortsetzungsstück und dessen Inhalt ist jedoch nicht Teil der Analyse.

Doch diesen trostlosen Ort der sozialen Kälte kann Beppi nicht verlassen, von den Eltern wird sie hier vor der Gemeinschaft verborgen, weil die Bauersleute ihre Tochter als „Schand“ (SH: 13) ansehen.

Der Einzige, der ihr hier Aufmerksamkeit und Zuneigung entgegenbringt, ist Sepp. Er ist es auch, der ihren Horizont auf Schauplätze außerhalb des Hofes ausdehnt. Erst passiert dies nur in der Fantasie, als er ihr im Stall Indianergeschichten erzählt (SH: 11f.), später auch realweltlich, wenn er mit ihr Ausflüge auf den Rummelplatz und ins Gasthaus macht.

Doch auch Sepp ist in dieser Regionalität nicht beheimatet, auch er ist nur ein Außenseiter. Kurz vor der Rente stehend, muss er sich als Knecht saisonweise an Bauernhöfen verdingen. Trotz „Wirtschaftswunder“ (SH: 12) ist es im ländlichen Bereich unmöglich in seinem Alter noch eine sichere Arbeitsstelle zu finden.

SEPP Was Fests zum Finden is nicht leicht für mich, sagt der am Arbeitsamt,
weil ich nimmer jung bin. Das is es. (SH: 13)

Die menschenfeindlichen Strukturen am provinziellen Arbeitsmarkt zwingen Sepp zur Resignation. Er lässt die Situation über sich ergehen, bemüht sich nicht etwas zu ändern und sieht stattdessen sein Heil im Ruhestand: „In 6 Jahr geh ich in die Rente, dann sind die Sorgn vorbei. Wenn ich ein Glück hab, geh ich früher“ (SH: 12). Als Figur ist er jedoch nicht in der Lage, diese, für ihn so schädlichen, Mechanismen zu durchschauen. So wird für Sepp der Ort der Provinz mit seinen Arbeitsverhältnissen zum ausweglosen Szenario, das er noch 5-6 Jahre durchleben muss, ehe sich sein Leben wieder verbessern kann.

Der urbane Raum, nämlich die Stadt München, wird andererseits stets als Ort der Hoffnung auf ein besseres Leben dargestellt. Immer wieder sinniert Sepp vom Alltag in der Stadt und welche Möglichkeiten dieser für ihn bereithält. „Oder wenn ich in der Stadt wär, das wär auch besser. Aber in der Stadt bin ich nicht.“ (SH: 13) Schnell wird klar, dass Sepp München zur Lösung aller Probleme stilisiert, dass er seine gegenwärtige, ausweglose Situation nicht reflektieren kann, sondern alle Hoffnung auf einen späteren Zeitpunkt und die Flucht in die Metropole projiziert:

In fünf Jahr, wenn ich Glück hab, geh ich – in die Rente. *Pause*. Dann bin ich ein freier Mann. Kann mir keiner mehr dreinredn, in nix. *Große Pause*. Dann geh ich in die Stadt, und da nimm ich eine Wohnung. (SH: 18)

In der Stadt hat man die meistn Möglichkeitn. Da suchns Leut. Überall. Die schau'n gar net, wer das is, die sind froh, wenns überhaupt wen finden. (SH: 18)

Die Metropole wird hier auf den vermeintlich positiven Aspekt der Erwerbstätigkeit reduziert. Soziale Probleme wie die teuren Lebenserhaltungskosten werden nur beiläufig erwähnt. Seinem Plan, mit der Rente eine Wohnung zu finanzieren, fügt Sepp hinzu: „In Münchn. Am Rand, weils da billiger is.“ (SH: 18)

Ob diese Zuschreibungen der Wahrheit entsprechen, wird im Stück nicht beantwortet. Es kommt zur Aufdeckung des Tabubruchs und zur Vertreibung Sepps vom Stallerhof. Die geschmiedeten Pläne müssen sofort umgesetzt werden.

STALLER Dem Pfarrer sogn mir es auch. Alle sogn mir es.

SEPP Ich geh weg.

STALLER Wo gehst hin?

SEPP In die Stadt. (SH: 23)

So wird auch die Stadt als Ausweg umgedeutet. Waren es erst die systembedingten Motive der Erwerbstätigkeit, vor denen Sepp Zuflucht suchte, ist es nun der soziale Druck der Gemeinschaft und die Aussicht auf eine Freiheitsstrafe: „Das kost dich zehn Jahr und mich die Ehr.“ (SH: 22)

Hier wird die Macht der sozialen Strukturen der dörflichen Gemeinschaft sichtbar, ein Weiterleben innerhalb dieser ist nicht möglich. Sie ist auch gleichzeitig die treibende Kraft hinter dem Handeln der Stallers.

STALLER Das weiß ich, meine Tochter, wo noch ein Kind is, das zuckblieb'n is, hat ned schwanger zu sein, von einem altn Taugenichts. Wie man da dastehn tät, vor die andern. Nein. (SH: 29)

Die Stadt wandelt sich nun zum Ort der Anonymität und beschreibt für Sepp gleichzeitig die Ungewissheit der Zukunft, einen erzwungenen Neuanfang: „Is alles aus. Jetzt geht's

um die Wurscht“ (SH: 26). Er ist sich seiner Lage und Verantwortung bewusst, äußert gegenüber Beppi: „Jetzt geh ich in die Stadt, meldn, was gwesn is“ (SH: 27). So wird innerhalb weniger Szenen die Metropole aufgrund der veränderten Situation vom Ort der Hoffnung zum Ort der Strafe. Auch der früher so ersehnte Ortswechsel kann in Anbetracht der Lage keine Hoffnung mehr bieten. Es wird klar, dass es kein Entrinnen aus dieser Situation gibt.

Ausgrenzung

Um die Motive der Ausgrenzung genauer zu betrachten, muss festgehalten werden, dass es sich bei den beiden Außenseiter*innen Beppi und Sepp auch um teilweise unterschiedliche Muster handelt. Sie stehen beide am Rande der bäuerlichen Gemeinschaft rund um den Stallerhof, beiden ist Auf- oder Ausstieg im System verwehrt. Doch wie die beiden Figuren in diese Situation gelangten, ist nicht zuletzt aufgrund des Altersunterschiedes differenziert zu betrachten.

So herrschen bei der Figur des in die Jahre gekommenen Knechts Sepp auf den ersten Blick systembedingte Motive der Ausgrenzung vor. Unklare Umstände führten zum Verlust der festen Anstellung („Mei, das is schwer zum Sagn.“ SH: 13), die Gegebenheiten des Arbeitsmarktes erlauben mit zunehmendem Alter kaum noch Entfaltungsmöglichkeiten, der geringe Verdienst lässt kaum materielle Güter zu. Sepp führt ein Leben auf dem Abstellgleis, seine letzte Hoffnung sieht er in einer Rente und dem Umzug in die Stadt. Doch jene Kausalzusammenhänge, die ihn in diese Sackgasse geführt haben, ist er unfähig zu erkennen. Es ist nicht die gesellschaftliche Struktur, sondern das Schicksal, dem er seine Situation verdankt:

SEPP Kein Glück hab ich ebn ghabt im Leben, das is es. Wenn einer kein Glück hat, kann er nix machen. (SH: 12)

Dieser systembedingte Ausschluss zieht jedoch auch soziale Ausgrenzung mit sich. Die Meinung des Staller symbolisiert hier die Stimme der breiten Bevölkerung und vertritt eine konträre Weltsicht. Für den Bauern ist Sepp an seiner Situation selbst schuld. „Jeder ist seines Glückes Schmied“ (SH: 12), rezitiert er und meint wenig später: „Wer arbeitn

will, findt auch eine Arbeit“ (SH: 12). So lässt sich auch hier der bereits angesprochene Verblendungszusammenhang erkennen, der es dem Bauern nicht erlaubt ungerechte Gesellschaftsstrukturen zu erkennen und stattdessen im Mitmenschen das Feindbild des Systems zu erkennen (vgl. Kässens/Töteberg 1976: 31f.). Dass diese Fehlinterpretation Auswirkungen auf soziale Vorgänge hat, die vom Individuum nicht überwunden werden können, zeigt sich auch in der verhinderten Sexualität Sepps, für die er – konsequenterweise – ebenso keine Gründe nennen kann:

STALLER Hast keine andere findn können? Im Haus, wo man arbeit, gibt's nix, und noch dazu, was ein Kind is.

SEPP Allerweil ned traut hab ich mich, nirgends.

STALLER Warum?

SEPP Des sag ich nicht. (SH: 24)

Die, aufgrund seiner Außenseiterrolle angestaute, Triebenergie entlädt sich schließlich ohne Vorwarnung in der Rummelplatz-Szene. Hier traut er sich, weil er erstmals nicht von vornherein das Gefühl hat, der Unterlegene zu sein (vgl. Carl 1978: 62).

Das Opfer dieses sexuellen Übergriffes ist die beeinträchtigte Jugendliche Beppi. Die inferiore Position könnte auf den ersten Blick einem angeborenen Krankheitsbild zugeschrieben werden. Doch bei genauerer Betrachtung ist der Grund nicht die Beeinträchtigung, sondern die daraus resultierende „anerzogene Unmündigkeit“ (ebd. 62). Eine starke Kurzsichtigkeit, die als Mitgrund erkannt werden kann, gepaart mit der angesprochenen Lernverzögerung führen zu einer familiären Dynamik des Unverständnisses und der Kränkung. Beppi kann der sozialen Stellung innerhalb der Familie nicht entfliehen, auch Lernfortschritte werden stets als zu wenig bewertet. Trotz ihres Alters und stetiger Entwicklung kann sie ihrer statischen, innerfamiliären Rolle nicht entfliehen und bleibt für den Staller „meine Tochter, wo noch ein Kind is, das zruckblieb is“ (SH: 29).

Hintergründige ökonomische Ausschlussmotive wie die fehlende Arbeitskraft („Hat nix mehr zum Spieln, soll was Vernünftiges machen“ SH: 13) oder die ungeklärte Erbfolge am Hof („Wenn man wenigstens noch ein Kind hätt, einen Bubn, das wär ein Lichtblick“ SH: 32) werden erst im Laufe des Stücks artikuliert, können anhand der sozialen Kälte im Umgang der Bauersleute mit ihrer Tochter aber sofort erahnt werden.

Während die Ausgrenzungsmotive also teilweise verschieden sind, sind die Auswirkungen die gleichen. Aufgrund der dörflichen Normen werden beide Figuren zur/zum Außenseiter*in ohne Mitspracherecht abgestempelt.

SEPP Aus is.

BEPPI Halt zu deiner, ich.

SEPP Weil mich das was nutzt.

Beppi nickt.

SEPP Hast kein Recht, bist nix, das is es.

Beppi nickt. (SH: 27)

Dieser, durch die Opposition zur Norm entstandenen, Beziehung, die in ihrer Form zwischen einseitigem Machtverhältnis und einfühlsamem Verständnis hin und herpendelt, wird ungeachtet der zweifelhaften Dynamik zu keiner Zeit ein Recht auf Existenz zugesprochen. Weder der Altersunterschied noch der geistige Zustand Beppis lassen dies innerhalb des erzkatholischen Wertesystems zu.

Der Tabubruch ist letztendlich der Grund für den vollkommenen Ausschluss Sepps aus der Gemeinschaft. Mit Aussicht auf eine Haftstrafe und nach der Tötung seines Hundes, verlässt er den Stallerhof in Richtung Stadt. Beppi bleibt in ihrer Rolle unter der Herrschaft ihrer Eltern zurück, ohne ihre Situation begreifen zu können. Welchen unmenschlichen Denkweisen sie dort ausgeliefert ist, wird im 3. Akt erkennbar, wenn die Eltern aus Angst vor ihrer eigenen sozialen Ächtung seitens der Gemeinschaft keine Lösung ungedacht lassen:

STALLERIN Es wird gsagt, daß etwa Narrische den Tod net spürn wie mir.

STALLER Freilich, eine Fliegn merkt auch nix. (SH: 28)

Hier wird, ebenso wie in der Vergewaltigungsszene, jener soziale Mechanismus spürbar, der die Außenseiterfiguren zum Äußersten treibt, um Aggression von sich auf wiederum schlechter gestellte Personen abzulenken. Gewalt wird nach unten weitergegeben, Opfer werden zu Täter*innen. (siehe Kap.: **Täter/Opfer**)

In „Stallerhof“ führt KROETZ also gleich mehrere Motive der Ausgrenzung nebeneinander vor und zeigt deren Form innerhalb der provinziellen, bäuerlichen Gesellschaft. Dabei

wird klar, dass für die Betroffenen belanglos ist, weshalb sie zu Außenseiter*innen werden, da sie ohnehin nicht in der Lage sind, selbst aus ihrer Rolle zu entfliehen. Sowohl systembedingte als auch sozialbedingte Faktoren führen zum selben Ergebnis: Einer Situation der Ohnmacht und Ausweglosigkeit.

„Kein Platz für Idioten“ (UA 1977)

Autor und Entstehung

Felix MITTERER wurde am 6.2.1948 in Achenkirchen/Tirol als unehelicher Sohn einer verwitweten Kleinbäuerin geboren, zur Adoption freigegeben und von einem Landarbeiter-Ehepaar adoptiert. Er wuchs in Kitzbühel und Kirchberg auf, brach ein Studium an der Lehrerbildungsanstalt Innsbruck ab und war dann zehn Jahre lang beim Zollamt Innsbruck angestellt. In diese Zeit fallen auch seine ersten Veröffentlichungen als Autor von Texten für Rundfunk und Zeitschriften. Sein literarischer Durchbruch gelang ihm 1977 mit dem Stück „Kein Platz für Idioten“. Als Schreibanlass diente ihm ein Vorfall in einem Tiroler Fremdenverkehrsort aus dem Jahr 1974, wo eine Mutter und ihr geistig beeinträchtigter Sohn von einem Gastronomen aus dessen Gasthaus verwiesen wurden, weil dieser eine Geschäftsschädigung befürchtete. MITTERER verfasste daraufhin ein Hörspiel für den ORF Tirol das 1976 gesendet wurde. Nach Erweiterung und Adaption wurde das Stück schließlich am 15. September 1977 an der Volksbühne Blaas in Innsbruck unter der Regie von Josef KUDERNA und mit Felix MITTERER in der Rolle des Sebastian uraufgeführt. Zur Auswahl dieser Spielstätte bemerkte der Autor später:

Die Volksbühne Blaas war ein ganzjährig bespieltes, halb-professionelles Theater mit den besten Volksschauspielern des Landes. Der Spielplan besteht hauptsächlich aus traditionellen Bauernschwänken, [...] Ich erkannte die Chance, daß ich an dieser Bühne vielleicht ein Publikum erreichen könnte, das sonst und an einem anderen Theater viel schwerer oder gar nicht zu erreichen ist. [...] Hier aber, an der Volksbühne, waren die Besucher ganz normale Menschen, mit ganz normalen Vorurteilen. Und manche von ihnen begannen nachzudenken, nachdem sie die Geschichte des ausgestoßenen Buben gesehen hatten, und das war zumindest ein Beginn. (KPI: 6f.)

Er blieb in seiner Konzeption der Historie des Volksstückes treu und richtete sich bewusst gegen etablierte Bühnen, um jenes kleinbürgerliche Publikum zu erreichen, dessen Blick er auf die problematische Situation der Außenseiter*innen schärfen wollte. In einer Anekdote erzählt MITTERER, dass zur selben Zeit seiner Uraufführung im wenige hundert Meter entfernten Theater am Landhausplatz „Stallerhof“ von KROETZ gespielt wurde. „Gewiss das größere und radikalere Kunstwerk, aber mit der geringeren Wirkung“ (ebd. 6), meinte MITTERER, weil doch das Publikum von vorneherein der Meinung des Autors gewesen sei. Sein Publikum fasst er unter dem breitest möglichen ‚Volksbegriff‘ zusammen, die Wirkungsabsicht ist ebenso totalitär:

Ich möchte für alle Menschen schreiben. Ich bin kein Prediger, kein Moralist und kein Lehrer, aber ich glaub‘ schon, daß man mit Literatur etwas machen kann, daß es hin und wieder vorkommt, daß Menschen dadurch verändert werden. (Hassel/McMahon 1992: 291)

Handlung

Die zentrale Figur in „Kein Platz für Idioten“ ist der Jugendliche Sebastian Möllinger, ein körperlich und geistig beeinträchtigter Bauernsohn, der zum Störbild einer alpinen Gemeinde wird. Im Elternhaus erfährt Sebastian unter dem Vorwand seiner verzögerten Entwicklung nichts als Gewalt und Demütigung, bis sich ihm eine andere gesellschaftliche Randfigur, der alte Knecht Hans Plattl, annimmt. Unter dem Einfluss seiner liebevollen Zuwendung wird klar, dass es nicht die angeborene Beeinträchtigung, sondern vielmehr die elterliche Vernachlässigung war, die Sebastian in seine Sprach- und Hilflosigkeit gezwungen hat. Doch alle Entwicklung ist vergebens, selbst unter größten Anstrengungen ist es Sebastian nicht möglich, sich in die dörfliche Gemeinschaft zu integrieren. Schließlich findet das Dorf einen Grund, ihn endgültig aus ihrem Zusammenleben auszuschließen. Nachdem er sich aus kindlicher Neugier vor einem Mädchen entblößte, wird er in einem finalen Akt des Unverständnisses in eine Anstalt eingeliefert, was auch der Alte aufgrund seiner eigenen sozialen Ohnmacht nicht verhindern kann.

Verortung

MITTERERS Stück ist im alpinen Dorf Reithausen angesiedelt, in den drei Akten werden drei Schauplätze innerhalb dieser provinziellen Gemeinschaft abgebildet. Die zeitliche Struktur erstreckt sich über eine Dauer von mindestens zwei Jahren (vgl. KPI: 37). Jene drei Schauplätze, die Bauernstube der Möllinger, das Gasthaus und das Zimmer des Alten, können in ihrer Qualität stellvertretend für verschiedene Ebenen des sozialen Zusammenlebens stehen. Im ersten Akt wird in der Stube die innerfamiliäre Situation dargestellt. Der Hof als privater Kreis ist durch seine relative Isoliertheit gleichzeitig der Ort der direkten sozialen Gewalt gegenüber dem Außenseiter Sebastian.

Seine Mutter, die Möllinger-Bäuerin, gibt gleich zu Beginn des ersten Aktes Einblick in die herzlose, gewaltbeladene Atmosphäre am heimatlichen Bauernhof. Im Gespräch mit dem Alten wird Sebastian, zuerst ohne um dessen Anwesenheit zu wissen, „Nixnutz“ (KPI: 13), „unnütze[r] Fresser“ (KPI: 13) und „Mißgeburt“ (KPI: 13) geheißen. Als sie Sebastian dann entdeckt, weil dieser aufgrund der Worte zu schluchzen beginnt, muss das Publikum mitansehen, dass dieser Tonfall auch im Umgang mit dem Jungen nicht an Grausamkeit verliert:

MÖLLINGER-BÄUERIN: Der Saubua, der verdammte! (*Schreit ihn an:*)
Krüppel, verreckter!

ALTER: Geh, Bäurin ...

MÖLLINGER-BÄUERIN: Grad umbringen könnt i ihn! – Was hast’n scho
wieder de blöde Larven auf, ha? (KPI: 16)

Dieser verbalen und körperlichen Misshandlung tritt der Alte von Anfang an entgegen und nimmt Sebastian in Schutz. Der Alte nimmt sich seiner an und versucht die Negativspirale innerhalb der Familie zu entschärfen, die aus Unverständnis und Überforderung mit der gesundheitlichen Einschränkung Sebastians entstanden ist. Als Sebastian nach Schlägen seiner Mutter einen spastischen Anfall erleidet und sich verkrampft an den Alten klammert, wird auch diese Überforderung beziehungsweise die Resignation der Familie im Zusammenhang mit dem gesundheitlichen Zustand des Jungen evident: „So an komischen Anfall hat er wieder!“ (KPI: 18), diagnostiziert die Bäuerin unbeholfen und reagiert mit weiteren Schlägen und Geschimpfe. Der Hof ist ein

Ort klarer sozialer Strukturen, deren Hierarchien unantastbar erscheinen. Am unteren Ende des Machtgefüges gibt es keine Handlungsfreiheit, die Gewalt wird nach unten abgegeben.

Der alpine Bauernhof ist jedoch auch Ort eines wirtschaftlichen Überlebenskampfes. Hier wird der physische und psychische Druck auf die Bauersleute in ihrer Situation sichtbar. Die harte körperliche Arbeit und die prekäre finanzielle Situation veranlassen die sichtlich gezeichnete Bäuerin sich Luft zu verschaffen:

MÖLLINGER-BÄUERIN: Es is so an Haufen Arbeit! A echte Plag! Manchmal dersteh i's auf d'Nacht nimmer, vor lauter müad. Und dem Bauer geht's gleich. An runden Buckel hat er scho von der Schinderei. Und muaß nebenbei auf'n Bau arbeiten gehen, weils Geld hint und vorn nit langt. An neuen Traktor tät ma längst scho brauchen, aber es geht nit! (KPI: 13)

Doch auch die Ursachen für die gegenwärtige Situation sind schnell gefunden. Einerseits wird die Schuld dem Schicksal bzw. einer göttlichen Macht zugeschrieben: „Jaja, es stimmt oanfoch nimmer mit'n Wetter. Als wenn die Natur an Grant hätt!“ (KPI: 11) Als zweiter Schuldiger wird schnell der Beeinträchtigte Sohn erkannt, dessen Existenz als Strafe angesehen wird: „Es is scho a Unglück! So a Mißgeburts hamma müaßn in d'Welt setzen! [...] Meiner Lebtag wer i mi schamen!“ (KPI: 13)

Im zweiten Akt verlagert sich die Handlung in die Öffentlichkeit des Gasthauses, hier werden die Machtstrukturen innerhalb der dörflichen Gemeinschaft dargestellt. Die Hoheitsmacht der Bauersleute wird durch die normierenden Kräfte der regionalen Instanzen ersetzt. Die „Gendarmen, der Dokta, der Pfarrer, der Bürgermoasta“ (KPI: 54) geben nun den Ton an. Das zieht jedoch auch eine Veränderung der Machtdynamik nach sich. Konnte der Alte innerhalb des familiären Umfeldes der Gewalt und Ausgrenzung entgegenwirken, wird in der Öffentlichkeit sichtbar, dass er selbst auch als Außenseiter gilt und sein Wort kein Gewicht hat.

Die wirtschaftliche Abhängigkeit der Bauersleute von der Hilfe des Alten räumte ihm ein Mitspracherecht ein. Dieses Abhängigkeitsverhältnis ist innerhalb der Dorfgemeinschaft nicht gegeben und verkehrt sich sogar ins Gegenteil. Im Dorf herrscht das Diktat des Fortschritts, am provinziellen Arbeitsmarkt besteht für die beiden Figuren kein Bedarf. Wie feindlich die Lebensbedingungen für den Alten sind, schildert er dem Bürgermeister:

ALTER: I könnt eh kaum leben von der Renten! Du woßt ja, daß i die Zeit nit beisammen hab, Die paar Jahr als Gemeindewegmacher ham mi a nimmer außergrissen! Mit der Renten könnt i ma nit amal's Mehl für die Einbrennsuppen kaufen! (KPI: 35)

Aufgrund schwerwiegender Schicksalsschläge, wie dem Konkurs seiner Hufschmiede oder dem Brand seines Wohnhauses, entwickelt sich die provinzielle Lebenssituation für den Alten zur ökonomischen Sackgasse. Ohne ersichtliches Eigenverschulden erliegt die Figur den gesellschaftlichen Machtstrukturen und wird zum Außenseiter in der Dorfgemeinschaft.

Doch im Vergleich zum Ort der Familie verändern sich auch die Formen der Ausgrenzung in der Öffentlichkeit. Herrschte am Bauernhof die direkte, rohe Gewalt in Wort und Tat, agieren die Täter hier indirekter, verstecken sich hinter Vorwänden und berufen sich auf Notwendigkeiten und den ‚Fortschritt‘.

Dabei werden wirtschaftliche Interessen gegen individuelle aufgewogen, materielle Güter mit menschlichen Schicksalen gleichgesetzt. Jene Bauern, die den Bau der neuen Liftanlage verhindern wollten, beschreibt der Wirt und gleichzeitige Bürgermeister, der als Allegorie von kapitalistischer Wirtschaft und Fortschrittsdenken gedeutet werden kann, als: „[S]o Dickköpf, so damische, geht nix weiter! Die leben da oben am Berg, ham koa Ahnung vom Tuten und Blasen und sein um fünfazwanzg Jahr hinten! Die ham total die neue Zeit verschlafen!“ (KPI: 32)

Diese ‚neue Zeit‘ und ihr unaufhaltsames Voranschreiten sind es auch, die den beiden Außenseitern zum Verhängnis werden. Sie können dem Wandel der Gesellschaft nicht folgen, der bloße Versuch, unauffällig am gemeinschaftlichen Leben teilzunehmen, wird verhindert:

WIRT: Es is mir ja selber z’blöd, Hans! Aber die Gäst! Verstehst? Es kommen jetzt immer mehr Gäst, durch den neuen Lift, nit? Und, und wenn du da mit dem Buam ... Ja, ihr seids ja wirklich koa erfreulicher Anblick! Für die Gäst, moan i! (KPI: 38)

Das Gasthaus als kulturelles Aushängeschild und gesellschaftliches Zentrum ist somit Spiegelbild der Dorfgemeinschaft. Die Tourist*innen und ihre Kaufkraft haben eine öffentliche Nützlichkeit, die den beiden Außenseitern durch systemtaischer

Unterdrückung verwehrt bleibt. Der Alte und Sebastian passen auch nicht in den ‚Mythos des Bergdorfes‘, der im Zuge des Fremdenverkehrs durch „Heimatabende [...] [m]it Schuachplattler und so“ (KPI: 32) gewinnbringend vermarktet werden soll.

Die provinziellen Traditionen werden zum Schauspiel ausgehöhlt, es kommt zur „Zerstörung traditioneller Lebensformen im alpinen Raum durch große Politik einerseits und technische und touristische Erschließung andererseits. Sowohl die Politik als auch die Technik gebärden sich fortschrittlich, ohne es unbedingt zu sein“ (Herzmann 1993: 84f.).

Wie undurchsichtig diese Codes der Gesellschaft und dadurch die Motive des Ausschlusses für die Opfer sind, kann im dritten Akt beobachtet werden. Der Schauplatz ist das Zimmer des Alten am Möllingerhof, das für die beiden Figuren einen Rückzugsort und Zugang zu Autonomie bedeutet. Gleichzeitig ist es für Sebastian ein Ort der Entwicklung. Hier erlernt er unter der Schutzherrschaft des Alten das Lesen, Schreiben, Rechnen und Flötenspiel. Hier erfährt er Verständnis, Geduld und Unterstützung in seinem Vorhaben, sich die Verhaltensnormen der provinziellen Gemeinschaft anzueignen. Doch selbst dieser geschützte Raum kann die Aggressionen der dörflichen Institutionen nicht abwehren. Den beiden Außenseitern ist eine Existenz also weder in noch am Rande der Gesellschaft erlaubt.

ALTER: Mein Gott, Bua, warum können uns de nit in Ruah lassen? Mir tuan doch niemanden was! (KPI: 56)

Die Bitte des Alten bleibt ungehört. Den gesellschaftlichen Machtstrukturen können die Außenseiter nicht entkommen. Während der Alte verbleiben darf, ist für Sebastian innerhalb der provinziellen Gemeinschaft kein Platz. „Alle sein dagegen, daß der Bua dableibt“ (KPI: 57). Durch die Einweisung in eine Anstalt erfolgt der endgültige Ausschluss aus der Gruppe und ein jäher Abbruch des Bemühens, seinen persönlichen Handlungsraum aus der Deprivation im Keller des Elternhauses in die dörfliche Gesellschaft auszuweiten.

Ausgrenzung

Beim Versuch, die Ausgrenzung in MITTERERS Stück nachzuzeichnen, muss wie bei „Stallerhof“ mitgedacht werden, dass zwei Außenseiterfiguren im Zentrum des Stückes agieren. Sowohl der entwicklungsverzögerte Sebastian als auch der Alte (Plattl Hans) stehen außerhalb bzw. am Rande der dörflichen Gemeinschaft.

Im ersten Akt wird das Schicksal Sebastians innerhalb des Familienverbands thematisiert, als Motiv der Ausgrenzung erscheint dem Publikum auf den ersten Blick die Beeinträchtigung des Jugendlichen. Eine nicht genau benannte Entwicklungsverzögerung und spastische Lähmungsanfälle lassen den 15-Jährigen als beinahe stummen und ängstlichen Jungen, der sich hinter einer Clownsmaske versteckt, auftreten. Allerdings wird schnell erkennbar, dass ihn diese Dispositionen nur deshalb so schwerwiegend beeinträchtigen, weil er von seiner sozialen Umgebung keine Förderung oder Zuneigung erhält. Sebastian wird von seinen Eltern „wie a wildes Viech“ behandelt, „[w]eil sie sich so gschamt haben, wegen ihm! (KPI: 37) Der Alte schildert im zweiten Akt die Zustände am Möllingerhof wie folgt:

ALTER: Jaja! Er hat koa Ahnung ghabt von der Welt. Er hat gmoant, die Welt hört hinterm Berg auf! I hab ihm ja erst alles zoagen müaßen und sagen, wia's hoäßt. [...] Sie ham ihm ja verboten, daß er außigeht! (KPI: 37)

Sebastian wird nicht nur von sozialen Kontakten, sondern von jeglichen Eindrücken der Außenwelt abgeschirmt. Zuwiderhandeln, wie der Versuch den Fernseher zu benutzen, werden durch psychische und physische Gewalt unterbunden. Doch im Laufe des ersten Aktes können auch grundlegendere Motive für die derart brutale Behandlung des Jungen durch die Möllinger Bäuerin erkannt werden.

Sebastian wird innerfamiliär zum Außenseiter, weil er seinen Teil am Hof nicht leisten kann, bzw. ihm die Arbeit nicht zugetraut wird. Selbst die geleistete Arbeit wird von der Mutter abgetan:

MÖLLINGER BÄUERIN: Alles oa Lacken! (*Zum Alten:*) Der is ja zum Bodenaufputzen no z'deppert! (KPI: 17)

Weil Sebastian das einzige Kind der Familie ist, kann das Arbeitspensum von den beiden Eheleuten kaum gemeistert werden, dazu kommt die Frage der Erbfolge und somit der Altersvorsorge der Möllingers. Die dadurch entstehenden Spannungen in der Beziehung der Eheleute entladen sich ebenso an der hilflosen Figur des Buben. Der Bauer weist der Bäuerin die Schuld am Unglück der Familie zu, diese wiederum kanalisiert ihren Frust und die Überforderung auf ihren Sohn.

MÖLLINGER-BÄUERIN: Und der Bauer haßt mi, weil i den Buam auf d'Welt bracht hab. Des verzeiht er ma nia! Nia! (KPI: 13)

Es scheint, als projizieren die Eheleute alle genannten Probleme auf Sebastian, der sich aufgrund seiner Kondition nicht dagegen wehren kann und der Aggression stumm ausgeliefert ist. Die innerfamiliäre Ausgrenzung erfolgt sowohl system- als auch sozialbedingt und äußert sich in einer menschenunwürdigen Behandlung und körperlicher wie psychischer Gewalt.

Anstelle der Familie zeigt Mitterer im zweiten Akt nun die Motive der Ausgrenzung aus der Öffentlichkeit. Im Gastraum des Wirtshauses herrscht das Gebot des ‚wirtschaftlichen Fortschritts‘. Der Wirt und gleichzeitige Bürgermeister stellt das Oberhaupt der dörflichen Gemeinschaft dar. In dieser Umgebung drückt der 2. Gast, leicht betrunken, seinen Unmut erst gegen den Alten, dann gegen Sebastian aus und es schafft auch die anderen Personen auf seine Seite zu ziehen. Dabei sind seine Motive schwieriger auszumachen. MITTERER zeichnet die Figur des 2. Gastes als leicht streitbar und allgemein misanthropisch, der seine Abneigungen aktiv und ohne vorherigen Auslöser artikuliert. Zuerst stört er sich an der äußeren Erscheinung des Alten. Als dieser ihm jedoch verbal Gegenwehr leistet, lenkt sich sein Fokus auf das leichtere Opfer Sebastian. Die Motive gründen in einer Ablehnung jeglicher Andersartigkeit, der Gast stört sich an der Beeinträchtigung des Buben.

Als Legitimation für seine Ausgrenzung instrumentalisiert er den Aspekt des Fremdenverkehrs und versucht zu beweisen, dass das abnormale Verhalten Sebastians die Touristen störe und zu Geschäftseinbußen führe:

2. GAST: Ja, was macht denn des für an Eindruck auf die Gäst, nit? Boade, der Alte und der Junge, stinken wia die Goaßböck, der Bua trenst auf die Tischdecken und speibt umadum! (KPI: 32)

Als weiteren Grund weist er auf die angebliche Gefahr hin, die von Sebastian ausgeht: „Er schaut schon so komisch drein! Da laufs oan ja kalt übern Buckl, wenn oan der anschaut“ (KPI: 33) und meint deshalb zu erraten: „Aber ma woäß ja nit. Kann ja, kann ja a Haus anzünden, oder sowas, nit“ (KPI: 33).

Der Aggressor schafft es zwar nicht, sich in der Mehrheit der Gesellschaft Gehör zu verschaffen. Bedingt durch die dörflichen Machtstrukturen reicht es jedoch aus, den Bürgermeister als oberste Instanz zu überzeugen, um den systematischen Ausschluss aus der Dorfgemeinschaft voranzutreiben.

WIRT: Nana, da hat er nit ganz unrecht! Bis jetzt is es ja nit so tragisch gwesen, weil ma wenige Fremde ghabt ham. Un der tuat ja niemandem was der Bua.

1. GAST: Ja, eben nacha, eben!

WIRT: Ja, aber in Zukunft, da hat der Adi scho recht ... Es macht halt scho koa guats Bild! (KPI: 33)

Wie an anderer Stelle bereits erwähnt, kann auch der 2. Gast in seinem Handeln als Randfigur gesehen werden, da seine Meinung von den anderen Gästen nicht erhört wird. Er wird selbst aufgrund seiner Merkmale (alkoholisiert, empathielos, streitsüchtig) nicht ernstgenommen. Dies könnte wiederum im Lichte der Analyse MITTERERS verstanden werden, dass die Aggression immer nach unten weitergegeben wird (vgl. Hassel/Herzmann 1992: 295).

Doch alle angeführten Motive der Öffentlichkeit werden durch die dynamische Figurenkonzeption des Sebastian und die offene zeitliche Struktur teils vehement entkräftet. Im Streitgespräch mit dem Bürgermeister schildert der Alte den enormen Lernzuwachs Sebastians in der kurzen Zeit seiner Obhut. Spätestens jetzt wird dem Publikum der Blick auf die problematischen Strukturen der dörflichen Gesellschaft vollends erlaubt. Es wird evident, dass nicht das abnormale Verhalten des Buben die Unmöglichkeit der Integration bedingt, sondern dass Sebastian aufgrund der Vorurteile nie eine faire Entwicklungschance erfahren hatte: „Nach drei Tag hat’n der Lehrer scho wieder hoamgeschickt, mit an Zettel für die Eltern, daß der Bua unfähig is, irgendwas zu lernen. Der Bua is oanfach zu dumm, hat er gsagt, der Lehrer“ (KPI: 37). Auch seine körperlichen Defizite kann Sebastian soweit beseitigen, als dass die ökonomischen Ausschlussgründe am Hof relativiert werden könnten: „Den ganzen Sommer hamma

ihnen heuer beim Heun gholfen“ (KPI: 37). Dennoch, trotz aller Anstrengung und Fortschritte, hat Sebastian aufgrund seiner Andersartigkeit keine Chance ein Mitglied der Gesellschaft zu werden.

Im Gegensatz zu Sebastian wird der Alte aufgrund seiner sozialen und finanziellen Lage ausgegrenzt. Die Motive hier sind klar dargestellt, auch der Alte kann sie begreifen. Im Hohen Alter befindet er sich in finanzieller Notlage und ist gezwungen als Erntehelfer saisonal zu arbeiten. Als Gründe zeigt MITTERER teils systemische Ungerechtigkeiten, wie die zu geringe Rente. Jedoch können zusätzlich unverschuldete Schicksalsschläge, wie plötzliche Arbeitslosigkeit, ein Brand oder die Krankheit seiner Frau als Ursachen für die Mittellosigkeit erkannt werden. In dieser ausweglosen Lebenslage gefangen, analysiert der Alte seine lebenslange Erwerbstätigkeit und bleibt trotz der Ungerechtigkeit seinen Grundsätzen verpflichtet:

I hab meiner Lebtag ehrlich gschuftet und grackert! Mehr, als du jemals schuften werst! I hab nia um was bettelt und wer a nia um was betteln, solange i leb! Liaber brich i ma die Zung! Liaber verhungere i! (KPI: 35)

Aus diesem Impetus und in Folge der öffentlichen Aggression gegenüber den beiden Figuren bleibt keine Wahl. Der Rückzug aus der Öffentlichkeit soll den beiden Außenseitern eine letzte Chance auf Autonomie und Freiheit bieten. Resignierend antwortet der Alte dem Bürgermeister auf dessen Platzverweis:

ALTER: Is scho recht, Bürgermoaster! Des is der Fortschritt! Da kann ma nix machen! Dem Fortschritt wollen mir zwoa nit im Weg stehn! Was, Mandl? Wä ja glacht! (KPI: 38)

Die absolute Ohnmacht der beiden Figuren innerhalb des sozialen Gefüges wird im finalen dritten Akt begreiflich. MITTERER zeigt die Macht der Gemeinschaft selbst im Privaten anhand der Einweisung des Buben in die Nervenheilanstalt. Aufgrund ihrer Außenseiterrolle werden sie zu keiner Zeit in die Urteilsbildung eingebunden. Das Dorf, genauer die dörflichen Instanzen, beschließen den endgültigen Ausschluss des Beeinträchtigten, dem der Tatbestand bis zum Ende nicht begreiflich gemacht werden kann. Grund der Ausgrenzung ist die Unfähigkeit des Außenseiters, die Codes und Normen der Gemeinschaft nachzuvollziehen (vgl. Bourke 1992: 248). Bei genauer Betrachtung ist dies jedoch auch schlicht nicht möglich, wie der Versuch des Alten zeigt:

ALTER: Na des darf ma nit machen!

JUNGE: Nit machen? Warum nit?

ALTER: Ja, weil, weil des a Sünd is! (*Wendet sich vom Jungen ab, geht nach vor.*) Des is a Sünd!

JUNGE: Sünd?

[...]

ALTER: Schau, Mandl, a Sünd is was, was ma oanfach nit tuan darf! Und wenn ma des tuat, nacha kommt ma in die Höll! (KPI: 53)

Auch die Mechanismen der Ausgrenzung sind für das Publikum gut einsichtig. Bevor es zur Entfernung aus der Gemeinschaft kommt, wird dem Außenseiter sowohl innerhalb der Familie als auch in der Öffentlichkeit die Menschlichkeit abgesprochen. Für die Möllinger-Bäuerin ist Sebastian „koa Kind nit! A Strafe Gottes is des, ober koa Kind!“ (KPI: 16), der 2. Gast meint: „Der frißt ja wia a Viech! A Schand is des!“ (KPI: 25). Der Bürgermeister artikuliert bereits im zweiten Akt und als Erster die spätere Lösung: „Wenn ma’s recht bedenkt, nacha ghörat der Bua sowieso ins Narrenhaus! Wär viel gscheiter“ (KPI: 33). Der Vorfall diene der Gemeinde lediglich als willkommener Anlass, bereits geschmiedete Pläne zu legitimieren, das Schicksal des Jungen war von Beginn an besiegelt.

„Ein irrer Haß“ (UA 1979)

Autor und Entstehung

Gustav ERNST, geboren am 23.8.1944, wuchs als Sohn einer Arbeiterfamilie im zehnten Wiener Gemeindebezirk auf, studierte, nach Besuch der Mittelschule und dem Grundwehrdienst, Philosophie, Psychologie, Geschichte und Germanistik, schloss jedoch keines der Studien ab. Im Zuge der Studentenbewegung der 68er Jahre aktiv, erlangte er vor allem als Redaktionsmitglied der Literaturzeitschriften *Wespennest* und später als Mitherausgeber von *Kolik* Bekanntheit. Ernst gilt als vielseitiger Autor, der neben Drama und Prosa vor allem im Genre des Drehbuchs beheimatet ist. Sein dramatisches Erstlingswerk *Ein irrer Haß* entstand im Zuge eines Stipendiums des Wiener

Dramatischen Zentrums im Jahr 1977. Als stoffliche Vorlage diente ihm dazu ein Wiener Kriminalfall von 1974, die Geiselnahme am Brigittaplatz. Die Uraufführung vom 26.3.1979 am Frankfurter Theater am Turm unter der Regie von Nicol VOIGTLÄNDER wurde ein beachtlicher Publikumserfolg, dennoch dauerte es bis 1983, ehe das Stück, stark zensiert, auf eine österreichische Bühne (Stadttheater Klagenfurt) gelangte.

ERNST bezeichnet sich selbst als Volksstückschreiber und sieht sich durchaus in der Tradition des realistischen Volkstheaters und von BRECHT, HORVÁTH und FLEIBER, meint jedoch in einem Interview mit Herbert HERZMANN:

Es geht darum, daß ich vieles von dem, was ich kenne und was unter ‚Volksstück‘ im Theater und allgemein läuft, nicht akzeptieren möchte, die Gesetzmäßigkeiten nicht akzeptieren möchte, weil ich meine, daß es diese Gesetzmäßigkeiten sind, die es mir nicht mehr ermöglichen, etwas Neues zu zeigen.
(Herzmann 1992a: 273)

Er erklärt weiter, dass er konventionelle Formen des Volkstheaters deshalb ablehnt, weil er die Durchbrechung der Erwartung braucht um eine veränderte Wahrnehmung des Publikums zu generieren. Diese wiederum kann sodann die Wirklichkeit selbst umformen. „Wer etwas Neues sagen und sicher sein möchte, daß es als Neues auch verstanden wird, der muß es auf neue Art sagen. Ein brisanter Inhalt kann brisant sein nur in einer brisanten Form“ (Ernst 1989: 14). Diese Brisanz findet ERNST in verschiedenartiger Ausführung auch in der seiner Volksstück-Definition wieder. „Das Stück muß ordinär sein, es muß unflätig sein, es muß Untergriffe versuchen, es muß subversiv sein, es muß grauenhaft sein, und Volksstück ist all das“ (Herzmann 1992b: 311). Unter Volksstück versteht ERNST Dramatik, in der das Volk vorkommt, welche an das Volk gerichtet ist und welche die Interessen des Volkes vertritt. Das Volk, das sind für ERNST die Unterprivilegierten, diejenigen, die keine Macht und keine Möglichkeit haben, sich einzumischen (vgl. ebd. 305).

Er zielt also auf eine Schockwirkung dieses Volkes ab. Zur Durchbrechung des Konsenses verwendet ERNST häufig Obszönität und Gewalt. So auch in „Ein irrer Haß“, wo die derbe, „gebaute Sprache“¹⁵ der Protagonist*innen, als Träger für beides fungiert (vgl. Herzmann 1992a: 277).

¹⁵ Ernst hält fest, dass die Sprache so konstruiert sei, dass sie nicht in einem naturalistischen Sinne so gesprochen werden könnte. Vielmehr sei es die Sprache, die die Menschen sprechen würden, wenn sie es könnten (vgl. Ernst in Herzmann 1992b: 311).

Handlung

Als der, aus einem Wiener Gemeindebau stammende, Kleinganove Franz Kramer aus seiner Haft entlassen wird, steht schnell fest, dass seine Resozialisierung kein leichtes Unterfangen werden wird. Seinen irren Hass gegen die kapitalistischen Strukturen und seine opportunistischen Akteure drückt er in einer gewaltvollen, ordinären Sprache aus, die jegliche Sympathie im Keim erstickt. Kramer teilt die Zweizimmerwohnung mit seiner Mutter und träumt im Geheimen von einer Festanstellung als Hausbesorger und dem damit verbundenen unabhängigen Leben. Doch die Realität sieht anders aus, in der proletarischen Gemeinschaft des Arbeiterbezirkes ist kein Platz für jemanden „mit seinem Register“ (EIH: 24). In einem letzten hoffnungslosen Aufbäumen gegen das System nimmt er die Angestellte eines Waschsaloons als Geisel und plant mit dem Lösegeld eine neue Existenz zu begründen. Doch auch diese Aktion ist, wie alles andere, zum Scheitern verurteilt. Am Ende landet der „Gewohnheitsverbrecher“ (EIH: 47) Franz Kramer wieder in der Vollzugsanstalt und somit in den Fängen jener Gesellschaft, aus der er so verzweifelt auszubrechen versuchte.

Verortung

In insgesamt 36 kurzen Szenen schildert Ernst verschiedenartige Probleme des gesellschaftlichen Zusammenlebens im urbanen Arbeitermilieu anhand der tragischen Figur Franz Kramer. Die Handlung vollzieht sich an rund 10 Schauplätzen im Umkreis einer Selbstbedienungswäscherei. Die vielen kurzen Szenen, der häufige Ortswechsel innerhalb der offenen Raumstruktur in verhältnismäßig engem zeitlichen Rahmen verleihen dem Stück eine oft kritisierte und, wie Ernst selbst schreibt, „ungewollte Filmdimension“ (Herzmann 1992a: 277).

Der Ort des Stückes ist ein typischer Arbeiterbezirk, in mehreren Anspielungen deutet Ernst die Verortung in Favoriten, dem 10. Wiener Gemeindebezirk, an. So wird auf reale Orte wie den Waldmüller-Park (EIH: 16) oder die Quellenstraße (EIH: 11) verwiesen. Interessant ist dieses Detail, weil die zugrundeliegende Straftat im 20. Bezirk stattfand. Der 10. Bezirk ist jedoch einerseits Ernsts Heimatbezirk, in dem er auch aufgewachsen

ist, und vor allem ist Favoriten von allen Bezirken Wiens am stärksten im ‚Mythos des Arbeitermilieus‘ und des Proletariats verhaftet. So kann bei eingeweihtem Publikum ein verstärkter Effekt im Bezug auf die metonymische Funktion des Ortes erzielt werden, da jene Ortsnamen zusätzliche realweltliche Bezüge und Zusammenhänge hervorrufen.

Doch auch einem Publikum außerhalb des Wiener Kontextes wird schnell ersichtlich, welche Muster das Zusammenleben in diesem urbanen Umfeld bestimmen. Die Arbeitsverhältnisse sind prekär, große Firmen und Konzerne stellen für den privaten Einzelhandel unüberwindbare Konkurrenz dar, Frauen und Kinder sind im häuslichen Umfeld und am Arbeitsplatz sexueller und körperlicher Unterdrückung ausgesetzt. Kurzum die rohe Brutalität einer kapitalistischen Gesellschaftsordnung ist für jedermann spürbar, dennoch hört man allerorts das Kredo:

DVORAK: Jeder hat Glück, Frau Kramer, wenn er nur will. Man muß sich nur hineinknien! (EIH: 12)

Dass dem nicht so ist, zeigt ERNST in der Darstellung der urbanen Arbeitsverhältnisse. Alle dargestellten Arbeitnehmer*innen (Susanne Pischer, Gerti Matzinger, der Bäckerei-Angestellte, Emmi) sind in ausbeuterischen Verhältnissen gefangen. Die Täter*innen sind opportunistische Kleinunternehmer*innen, die sich der gegenwärtigen wirtschaftlichen Situation bewusst sind und daraus Profit schlagen.

BRETTLER: Glaubst vielleicht, du wirst Cheffingeneur, weil du der Herr Kramer bist? Glaubst die warten schon auf dich, jetzt, wos überall zusperren, die stehen habtacht, auf dein schönes Gesicht hinauf oder was beißt mich. (EIH: 24)

Die wirtschaftliche Situation ist für die Beteiligten ausweglos. Frau Pischer kann keine Überstunden machen, obwohl sie in finanziellen Nöten ist. „Ich hab drei Kinder und den Paragraph 7 am Hals. Ich hab bald sechsfachen Zins!“ (EIH: 29). Selbst Frau Kramer ist trotz gesundheitlicher Beschwerden im Ruhestand noch auf Zuverdienste angewiesen. Diese stellt ihr der Bäckermeister Herr Dvorak in einer angeblich selbstlosen Geste in Aussicht:

DVORAK (*vertraulich*): Ein bisserl was dazuverdienen zur Rente. Sie gehören doch fast zur Familie. Hab ich nicht recht? Na, sehen Sie. Sie waren schon unsere Mitarbeiterin, da waren wir noch ein ganz kleines Geschäftl. Remembern Sie sich noch? Waren das Zeiten! (EIH: 12)

Dass jedoch der geringe Verdienst in diesem Angestelltenverhältnis der Grund für ihre Altersarmut ist, wird Frau Kramer nicht bewusst. Es ist der Figur offenbar nicht möglich die unmittelbaren Mechanismen der Marktwirtschaft zu durchschauen. Naiv nimmt Frau Kramer ihre Rolle im System zur Kenntnis: „Wirklich, Herr Dvorak, Sie sind ein guter Mensch“ (EIH: 52). Doch nicht nur die Arbeitsverhältnisse verhindern ein Entkommen aus dem Gemeindebau, selbst die bloße Hoffnung, durch eine Fügung des Schicksals an Reichtum zu kommen, wird an diesem trostlosen Ort negiert. Als Herr Jaksch den Gewinn seines Toto-Zwölfers in Höhe von 54 Schilling präsentiert, sind die Figuren gezwungen, das oben genannte Kredo zu korrigieren:

JAKSCH: Schauen Sie, Frau Kramer. Ein Glück hat man nur, wenn die anderen keins haben. Ein alter Hut. (EIH: 25)

An dieser Stelle erkennt das ‚Prekariat‘ das System der urbanen Erwerbstätigkeit als einseitiges Machtverhältnis. Die Doktrin, die vom Bäckermeister artikuliert wurde, ist sinnbildlich für die Verblendung des Proletariats. Den proklamierten sozialen Aufstieg durch Fleiß und Arbeitswillen herbeizuführen, entpuppt sich als Ammenmärchen. Doch auch diese Erkenntnis kann nicht zur Veränderung führen, wie Frau Kramer in Mitten der Geiselnahme ihrem Sohn klarmacht, gibt es keine Chance der systembedingten Unterdrückung zu entkommen:

KRAMER: Ich mach den Weg schon, Mutter.

FRAU KRAMER: Aus unserer Gasse, Franz, wird keiner mehr als er ist.

KRAMER: Das wird sich ändern.

FRAU KRAMER: Heut nicht, Franz. (EIH: 41)

In den gesellschaftlichen Mustern können am dargestellten urbanen Schauplatz allerdings auch einige Gemeinsamkeiten mit provinziellen Strukturen erkannt werden. Das soziale Gefüge innerhalb des Bezirks weist in seiner Kleinräumigkeit ähnliche normative Größen auf wie das Dorf. Nur sind nicht Bürgermeister, Pfarrer und Arzt die Instanzen der urbanen Gemeinschaft, sondern der Bezirksvorsteher und Geschäftsleute, wie Dvorak und Brettler. Auch die typische Anonymität der Metropole wird hier teilweise aufgehoben. Die sozialen Akteur*innen der Gemeinschaft kennen einander, Vorurteile

und Gerüchte werden ausgetauscht. So bietet auch die Stadt keinen absoluten Schutz vor der sozialen Kontrolle, was am Fall der Stigmatisierung Franz Kramers als ‚Verbrecher‘ seine ganze Wirkung entfaltet.

Doch auf subtile Art und Weise deutet Ernst einen Paradigmenwechsel innerhalb dieses ‚Grätzel-Gefüges‘ an. Die Figur Knickerbocker vertritt im Stück allegorisch die unbarmherzigen Interessen großer Konzerne und somit gleichzeitig die Normen der freien Marktwirtschaft, gegen die selbst jene machtlos sind, die auf kleinerer Ebene Instanzen darstellen. Kann Brettler innerhalb der Gemeinschaft und als Chef seiner Wäscherei Macht ausüben, ist er für den internationalen Konzern kein Gegner. Eine Übernahme und damit die Bedrohung seiner ökonomischen Lebensgrundlage scheinen unausweichlich. Ebenso negativ wirkt sich auch die Zuckerlfabrik auf die Kleinbetriebe aus, weil sie sich „einen kompletten Jahrgang“ (EIH: 12) von potenziellen Lehrlingen unter den Nagel reißt und den Kleinbetrieben so jede Grundlage entzieht. Ob im engeren Sinne von einem Paradigmenwechsel gesprochen werden kann, ist insofern fraglich, als dass das System in seiner Form ja bestehen bleibt. Es findet eine Verschiebung der gesellschaftlichen Normen statt, die Aggressoren werden schlicht durch andere, mächtigere ersetzt.

BRETTLER: Sei vorsichtig, Knickerbocker, ich hab meine Verbindungen!

KNICKERBOCKER (*lacht auf*): Bis zum Bezirksvorsteher-Stellvertreter, was?
DU ARMER IRRER! (EIH: 39)

Den kleinbürgerlichen Autoritäten folgen *global Player*, der technische Fortschritt bringt gleichzeitig die Strukturnormen des Kapitalismus in die, bis dahin durchsichtigen, sozialen Gefüge.

Ausgrenzung

In Ernsts Stück wird eine ganze Fülle von Motiven der Ausgrenzung dargestellt. Er lässt in jeder einzelnen zwischenmenschlichen Beziehung den Blick auf die hintergründigen Machtstrukturen zu. Keine Handlung geschieht ohne Hintergedanken, Opportunismus und Nutzenmaximierung sind – als Erfolgsmodelle der ökonomischen Verhältnisse – tief im Denken der Figuren verankert. Jeder ist sich selbst am nächsten. Dabei stehen die

Handelnden stets innerhalb einer, durch materielle Normen einzementierten, sozialen Rangordnung. Die Gewalt wird hierarchisch nach unten weitergegeben, Motive des Ausschlusses sind größtenteils systembedingt, allerdings sind die weiblichen Figuren aufgrund ihres Geschlechts zusätzlich extremer sexueller Gewalt ausgesetzt.

Der Protagonist Franz Kramer stellt eine gleichsam untypische Figur dar. Als Außenseiter und Opfer des Systems ist es ihm möglich die Machtstrukturen der gesellschaftlichen Ordnung zu durchschauen und abzulehnen. Er ist sich seiner ausweglosen Situation bewusst, lehnt die Muster entschieden ab. Im Gespräch mit seiner Mutter über ihren ehemaligen Arbeitgeber treffen die gegenteiligen Einschätzungen der beiden Figuren aufeinander.

KRAMER: Weils wahr ist. Weil du so tust, als wär das dein Bruder. Du bist herumgeschossen in der Riesenwohnung, die die haben, und hast denen den Dreck gewischt, jahrein, jahraus. Immer nur Dreck wischen. Immer nur Dreck wischen. Und was hast davon? Krampfadern hast, saftige!

FRAU KRAMER: Ich hab immer gekriegt von denen.

KRAMER: Dann zeig her deine Schätze! (EIH: 16f.)

In dieser Hinsicht ist Franz Kramer als intentioneller Außenseiter zu charakterisieren. Sein Unwille, nach dem Gefängnisaufenthalt wieder einen Platz in dieser gemeinschaftlichen Rangordnung einzunehmen, äußert sich zu jeder Zeit durch seine gewalttätige und ordinäre Sprache. Dem Publikum fällt gleich zu Beginn der zweiten Szene seine aggressive und unbarmherzige Art in der Kommunikation mit seiner Mutter auf. „Ich steck dich in ein Heim!“ (EIH: 10), beendet die erst zweite Wortmeldung der Figur, die auch im Folgenden nicht mit Ordinärem und Gewaltandrohungen geizt.

Im Gegensatz zur ‚Mitleidsdramatik‘ anderer behandelter Autoren wird das Publikum hier von Beginn an zur Distanzierung vom Protagonisten gezwungen. Gemäß der Brecht’schen Theorie wird durch die Sprache des Franz Kramer jede Identifikation und Erregung von Mitleid verhindert und das Publikum so gezwungen, über die gesellschaftlichen Strukturen nachzudenken. ERNST gibt an, diese Distanz angestrebt, jedoch aus seiner Sicht niemals vollkommen erreicht zu haben:

[...] aber ich habe es nie in dieser reinen Form geschafft. Es scheinen mich die Menschen doch so zu interessieren, daß ich mehr von ihnen herzeigen möchte und daß ich die Zuschauer mehr hereinholen möchte. (Herzmann 1992a: 278)

Diese Sprache, das Werkzeug seines Sozialverhaltens, kann als ein vehementer Grund erkannt werden, der Kramer zum Außenseiter macht, und in weiterer Folge sogar begründen, wie er handelt. ERNST meint etwa: „[...] ich habe immer empfunden, daß die Ursache [für Kramers Verbrechen] jeden Augenblick in der Art und Weise, wie er spricht, dabei ist“ (ebd. 276).

Durch die aggressive Sprache isoliert sich Kramer selbst von der sozialen Gruppe, es scheint jedoch, als wüsste er um diese Tatsache und nütze seine Sprache gezielt als Mittel des Widerstandes gegen eine, für ihn ungerechte gesellschaftliche Realität:

FRAU KRAMER: Aber Franz. Wie du redest. Wie ein Bierkutscher.

KRAMER. Die Wahrheit ist ordinär.

FRAU KRAMER: Man kann sich beherrschen.

KRAMER: Du frißt auch alles, was man dir einpackt.

FRAU KRAMER: Franz, man kann sich beherrschen.

KRAMER: Sowieso. Wenn sie mich hinaustragen im Holzpyjama und hineinhauen in die Gruft, dann hab ich Zeit dazu. *(Er geht hinaus und wirft die Wohnungstür ins Schloß)* (EIH: 17)

Doch im Laufe des Stückes wird immer evidenter, dass dieses sozial unverträgliche Gehabe Kramers letzten Endes nicht der Grund für dessen Ausgrenzung ist, sondern ihr Produkt. In seiner gegenwärtigen Situation als entlassener Strafgefangener entpuppt sich die Möglichkeit eines gesellschaftlichen Neuanfangs als Illusion. Mehrmals begegnet er seiner Stigmatisierung und den Vorurteilen ihm gegenüber im Stehsatz: „Verbrecher sind halt Verbrecher“ (EIH: 25). Diese öffentliche Meinung verhindert jede Resozialisierung, die trotz aller Hasstiraden gegenüber Kapitalisten immer noch als geheimer Wunsch Kramers erkannt werden kann. Im Gespräch mit der Jugoslawischen Hausbesorgerin gibt er zu:

KRAMER: Glückspilz. Ich hab mir auch einmal gedacht: Wenn du da rauskommst, nimmst dir einen Hausmeisterposten. Schiebst eine ruhige Kugel. Wohnen umsonst. Gas, Licht umsonst. Ein paar Schilling kriegst noch drauf. [...] *(Pause)* Mit dir, Tschuscherl, tat ich es in diesem Loch da schon aushalten. Aber ja. (EIH: 27)

Die Stigmatisierung als Verbrecher ist keine intentionelle Entscheidung, doch erscheint Kramer in den Augen der Gesellschaft dennoch als eigenverantwortlich, wie aus dem Interview des Psychiaters zu hören ist. Hier verschiebt sich die Ausgrenzungslegitimation nun sichtbar auf sozialbedingte Motive. Nun ist es eine psychische Beeinträchtigung, eine nicht zu korrigierende genetische Disposition, die die Gemeinschaft dazu zwingt, ihn für den Rest seines Lebens einzusperren.

PSYCHIATER: Fest steht jedenfalls, daß Kramer das Leben in der Freiheit, das man ihm zurückgegeben hat, nicht verkraftet. Die Anforderungen an ihn sind zu groß. Das ist traurig, aber trotzdem den Tatsachen entsprechend. Er hat den Überblick verloren.

[...]

Jedenfalls ist er gemeingefährlich. Er ist ein Gewohnheitsverbrecher, ein Rückfalltäter. Er ist zu allem fähig.“ (EIH: 46f.)

Erscheinen Sprache und Strafregister als die sichtbaren, vordergründigen Ausschlussgründe, so lässt sich jedoch bei genauerer Betrachtung feststellen, dass diese wiederum von anderen Faktoren bedingt werden. Das Schicksal Kramers war zu jeder Zeit schon von äußeren Faktoren vorherbestimmt. Einerseits deutet ERNST die ausweglosen Verhältnisse an, in denen Kramer aufwuchs. „Aus unserer Gasse, Franz, wird keiner mehr als er ist“ (EIH: 41). Die Perspektiven im urbanen Vorort scheinen ohnehin nicht üppig, Kramer wird zusätzlich vom Schicksal seiner Eltern geprägt. Der Vater verstirbt aufgrund der gesundheitlichen Belastungen seines Berufes in einer Teerbude, Frau Kramer arbeitet als Putzfrau beim Bäcker Dvorak, um finanziell auszukommen.

Als zweiter Faktor kann die von Gewalt geprägte Erziehung als Grund für seine kriminelle Laufbahn verstanden werden. Ernst deutet den Alkoholismus des Vaters an und lässt Herrn Jaksch, der sich nach dem Tod des Herrn Kramer als – eher zweifelhafte – Erziehungsfigur versteht, die traurigen Verhältnisse zusammenfassen:

JAKSCH: Und wenn ich gerade Zeit gehabt hab, dann hab ich ihn halt gedroschen, den Franz, wie einen Haubenstock. Damit er auch was lernt. Vater war ja keiner da! Glückskind ist er ja keins, der Franz, hab ich mir oft gedacht, immer so zwischen Hunger und Schläg hin und her... (EIH: 43)

Die Schwere dieser Erfahrungen können erahnt werden, wenn Kramer inmitten der Geiselnahme zu Pischer völlig aus dem Zusammenhang heraus meint:

KRAMER: Ich hab nie was Seelisches gehabt.

(PISCHER *schaut*)

KRAMER: Aber ich kann mich noch erinnern daran, verstehst? ICH KANN MICH NOCH ERINNERN DRAN! (EIH: 46)

Für die Gesellschaft sind all diese Mechanismen bei der Beurteilung der Taten des Franz Kramer nicht ersichtlich. Für sie sind einzig die Handlungen ausschlaggebend. Die Reaktion der Gemeinschaft ist der Ausschluss.

Die typische Haltung der verblendeten kleinbürgerlichen Gesellschaft, die die eigenen Muster nicht erkennt und sich vom System dazu verleiten lässt, nicht die Ursache, sondern sich selbst zu bekämpfen, spitzt sich schließlich in der radikalen und schockierenden Reaktion des Herrn Jaksch zu, der im Fernsehinterview äußert:

JAKSCH: Wenn ich ehrlich bin, eigentlich müßt man sie aufhängen...

KERSCHBAUM (*scharf*): Wie bitte?!

JAKSCH (*ebenso scharf*): SOWIESO! Verbrecher gehören wegrasiert! Sowieso! Wie kommen denn wir dazu? Den Franz hat man schon, unter uns gesagt, als Kleiner aufhängen sollen, samt dem Wickelpolster, am Hauberl oder so. [...](EIH: 44)

6. Vergleich

Um die vier Dramen in bestimmten Aspekten vergleichen zu können, muss zuallererst festgestellt werden, dass die Autoren natürlich individuelle Zugänge haben und in ihrer Dramatik auch unterschiedliche Ziele verfolgen. Betrachtet man die Nationalitäten der Literaten, kann ebenso ein Unterschied festgestellt werden. Wie bereits erwähnt, handelt es sich um drei österreichische und einen bundesdeutschen Literaten, die in ihrer jeweiligen Heimat auch innerhalb eines bestimmten Literaturbetriebs agieren und differenten Einflüssen ausgesetzt sind. In dieser Arbeit soll der Unterschied der deutschen und österreichischen Theaterlandschaft sowie zwischen deren Akteur*innen jedoch nicht

thematisiert werden, zumal selbst die gewählten österreichischen Autoren sich in ihrem Schaffen stark unterscheiden. Allerdings können zwei einende Aspekte ausgemacht werden, die an dieser Stelle als Verbindungspunkte dienen sollen. Einerseits spielt die Ähnlichkeit der Biografien der gewählten Autoren eine Rolle, wie TURRINI bemerkt:

„Schauen Sie sich doch einmal die Lebensläufe der neuen österreichischen Dichtergeneration an. Mit wenigen Ausnahmen stammen die vom Lande oder aus Kleinstädten, sind dort verwurzelt und entwurzelt worden, geben Nachrichten aus der Provinz, von der sie, auch wenn sie sich räumlich entfernt haben, ein Leben lang nicht loskommen.“ (Turrini 1991a: 24)

Diese Stimme der Provinz ist sowohl in den österreichischen als auch in den süddeutschen Stücken zu vernehmen, allerdings gibt es auch eine ebenso große Chance – und das soll in dieser Arbeit gezeigt worden sein – in der Stadt entwurzelt zu werden. Auch die Stimme der Metropole findet Platz auf den Bühnen des NKVs. So trifft die Jugend in der Provinz nur auf zwei der vier Autoren vollkommen zu, KROETZ und ERNST verbringen das Gros ihrer Jugendjahre in bzw. am Rande von Städten. Gemeinsam ist ihnen jedoch allen, dass die Verarbeitung der gewählten Örtlichkeit auf eigenen Erfahrungen fußt. Sie haben, und das ist im Hinblick auf die Wirkungsabsicht nicht unerheblich, Einblick in die tatsächlichen Lebenswelten derer, die sie auf die Bühne holen. Sie sind in unmittelbarer Nähe jenes Volkes, dem und über das sie ihre Stücke schreiben.

Die zweite Gemeinsamkeit betrifft eben diesen „unmittelbaren Wirklichkeitsbezug“ (Grunert 2008: 210), der allen Autoren als Ausgangspunkt ihrer Stücke dient. Die Dramen sind allesamt Versuch einer „Bestandsaufnahme“ (Kroetz 1985c: 103) der gesellschaftlichen Zustände, den Anlass des Schreibens boten jeweils reale Vorkommnisse, Kriminalfälle oder biografische Gegebenheiten.

Aufbauend auf diese verbindenden Aspekte sollen nun die Tendenzen im Bezug auf Urbanität und Regionalität im NKV zusammengefasst werden. So kann in einem ersten Schritt erkannt werden, dass der Kampf zwischen Individuum und Gesellschaft nicht an eine spezifische Örtlichkeit gebunden ist. Der Außenseiter findet sich sowohl in den Stücken der Provinz als auch in denen des urbanen Raumes, was schon der Blick in die Sozialpsychologie und dessen Definition als Normalrolle andeutet (siehe Kap.: **Sozialpsychologische Betrachtung**). Ebenso verbreitet sind die Motive der Ausgrenzung. Hier konnte beobachtet werden, dass sowohl die Ausgrenzung an einem

Ort als auch die Ausgrenzung einer einzelnen Figur eine vielschichtige Motivik aufweist, die gleichzeitig systembedingt und sozialbedingt begründet werden kann.

Auffällig ist in dieser Hinsicht allerdings, dass an den provinziellen Schauplätzen die systembedingte Ausgrenzung nie konsequent erklärbar erscheint. So ist die Ausgrenzung aufgrund der Erwerbstätigkeit, in „Stallerhof“ wie auch in „Kein Platz für Idioten“, stets mit Schicksalsschlägen und unvernünftigen Entscheidungen verbunden, die prekären Verhältnisse sind ebenso erst im höheren Alter ersichtlich. Der direkte Blick auf jene Mechanismen innerhalb des Arbeitsmarktes, welche die Ausgrenzung bedingen, ist jeweils von einer Ebene der freien Entscheidung oder des Schicksals der Figuren verdeckt, direkte Schlüsse sind so nicht möglich.

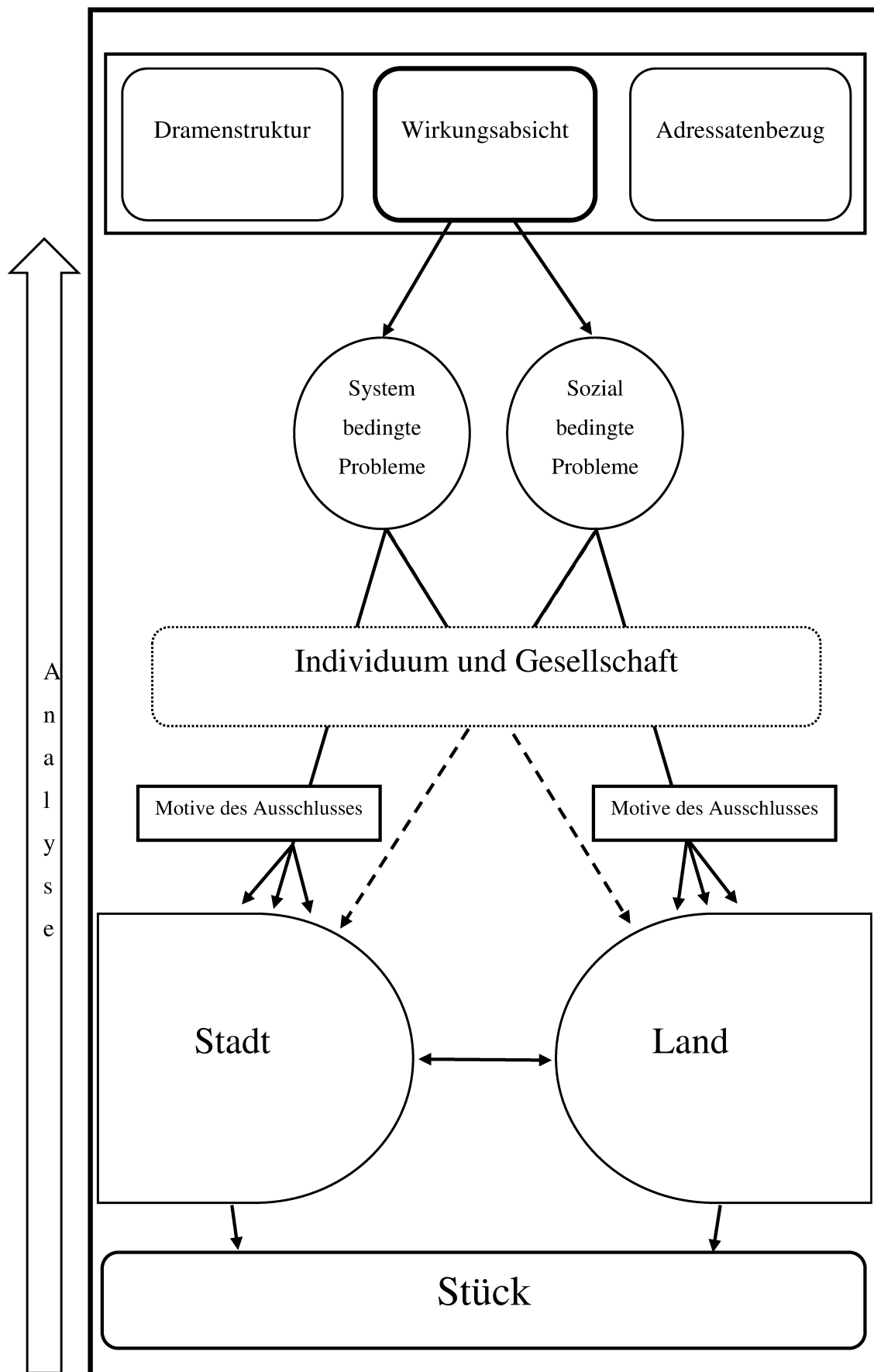
Anders ist das am urbanen Schauplatz, hier ist bereits die Generation Mitte Zwanzig von der Ausweglosigkeit und Entfremdung innerhalb der Arbeitsverhältnisse überwältigt. Sie sind als Opfer eines Systems erkennbar, können aber auch selbst öfter hinter die Fassade Blicken. Die Häufung der intentionellen Außenseiter*innen in den urbanen Stücken könnte in diesem Zusammenhang mit der offenkundigen Ungerechtigkeit erklärt werden. Außerdem könnte das junge Lebensalter und die damit verbundene Aussicht auf ein Erwerbsleben innerhalb dieses Systems motivierend wirken, einen Ausstieg mit allen Konsequenzen zu riskieren. Hohes Alter, die bevorstehende Rente oder die erlernte Resignation wiederum verleiten eher dazu in der Situation zu verharren.

Sozialbedingte Motive der Ausgrenzung sind ebenso an beiden Orten anzutreffen. Am Fallbeispiel ERNSTS ist auch auszumachen, dass das Theorem der fehlenden sozialen Kontrolle im anonymen urbanen Raum (vgl. Kässens/Töteberg 1976: 45) nicht zwingend auf kleinräumige Einheiten innerhalb der Stadt umgesetzt werden kann. Auch hier wird aufgrund von Geschlecht und Kultur diskriminiert, allerdings ist ein Zusammenleben dennoch möglich.

Als Tendenz der dörflichen Verortung konnte erkannt werden, dass sozialbedingte Motive wegen der isolierten Strukturen und dem Zusammenhang mit existenziellen Merkmalen der Außenseiter als intensiver und existenzbedrohender wahrgenommen werden. Die gewaltvollen sozialen Strukturen innerhalb der Familie werden durch die Kontaktarmut an den Bauernhöfen unvermeidbar. Die Privatheit der Einöde wird für die Beeinträchtigten Figuren nicht nur sprichwörtlich zum Gefängnis.

Eine Erklärung dieser beobachteten Tendenzen kann durch die Autorenabsicht abgegeben werden. Die Stückeschreiber sind in ihrer gattungstheoretischen Aufgabe sowohl an Wirklichkeitsbezug als auch an gesellschaftlicher Kritik interessiert. Sie versuchen Missstände realistisch aufzuzeigen und sie dem betroffenen Volk so bewusst zu machen. Diese kritisierten Mechanismen wirken auf der Ebene der Beziehung zwischen Individuum und Gesellschaft und führen zu Aggression und Ausgrenzung gegenüber Randgruppen. Die literarischen Orte in ihrer Vielschichtigkeit besitzen eine spezifische, an sie geknüpfte Darstellbarkeit. Dabei ist es jedoch nicht der Fall, dass die Volksstückdramaturgie an ihre Grenzen stößt, wenn es gilt großstädtische Wirtschaft und deren verschlungene Abhängigkeitsverhältnisse darzustellen (vgl. Riewoldt 1981: 137ff.). Wie gezeigt, lassen urbane Räume die Einsicht in die Auswirkungen dieser Systeme sehr wohl zu, gleichzeitig sind regionale Schauplätze geeigneter, um die Folgen sozialbedingter Ausgrenzung aufzuzeigen. Auf der Suche nach der bestmöglichen Darstellbarkeit bieten die literarischen Orte den Autoren also unterschiedliche Qualitäten. So muss der Aspekt der Wirkungsabsicht und der des Publikumsbezuges stets in der Verortung eines Stückes mitgedacht werden. Bestimmte gesellschaftliche Probleme (system- oder sozialbedingte) lassen sich an bestimmten Orten besser sichtbar machen.

Einen zusätzlichen Reiz bietet das NKV auf der Wirkungsebene durch die entstehende Dynamik zwischen Abbildung des jeweiligen Schauplatzes und den metonymischen Bezügen desselben. In der Absicht einer Schockwirkung verkehren die Autoren die Publikumserwartungen. Dabei handelt es sich um romantisierte Idyllen, die einerseits durch literarische Mythenbildung des jeweiligen Ortes (Stadt/Land) und andererseits durch eine, vom Gattungsbegriff und dessen historischer Ebene hervorgerufenen, Erwartungshaltung entstehen.



7. Fazit

Die Gattung des NKVs ist ein ebenso kurzlebiges wie schwerzufassendes Gebilde, dessen Blütezeit sich von den 60er bis in die 90er Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts eingrenzen lässt.

Um die vielseitigen Ansätze und Formen der Gattung unter einen Hut zu bringen, wird versucht eine Linie zu ziehen, die die historische Entwicklung des deutschsprachigen Volksstückes als diskontinuierliche und synchron vielschichtige Bewegung darstellt, die von Brüchen und Beeinflussung gekennzeichnet ist. Aufgrund dieser Vergangenheit muss es als essenziell gelten, die NKVe gleichzeitig als Fortführung einer Tradition und als radikale Neuerfindung zu betrachten. Dieser Formenreichtum, der sicherlich auch der Experimentierfreudigkeit und dem Zeitgeist der 1970er Jahre geschuldet ist, bringt herkömmliche gattungstheoretische Überlegungen an ihre Grenzen. Der Ausweg ist die Suche von Gemeinsamkeiten auf den Ebenen der Dramenstruktur, der Wirkungsabsicht sowie des Adressatenbezuges.

Die NKVe sind also Dramen von einfacher, überschaubarerer Struktur, die der breiten Masse (dem Volk) jene gesellschaftlichen Probleme darstellen wollen, zu deren Durchdringung sie selbst nicht fähig ist. Von dieser Definition ausgehend muss jedoch stets auch die historische Komponente mitgedacht werden. Einerseits, weil viele Autor*innen ganz bewusst mit der Publikumserwartung an die historisch belastete Kategorie ‚Volksstück‘ spielen, andererseits weil so eine wichtige – wenn auch nicht konstitutive – thematische Gemeinsamkeit sichtbar wird: Der Kampf der/des Einzelnen gegen die Gesellschaft. Die Außenseiterproblematik ist das thematische Mittel der Wahl, um gesellschaftliche Probleme vielfältiger Art sichtbar zu machen und auf die Gefahren hinzuweisen, die aus der Macht der normgebenden Masse entspringen.

Die Situation dieser Außenseiter*innen ist es, anhand derer die Eigenheiten bestimmter Schauplätze sichtbar gemacht werden. Die literarischen Orte ‚Stadt‘ und ‚Land‘ sind in ihrer Form mehr als nur geografische Angaben. Sie müssen als vielschichtige hermeneutische Konstrukte verstanden werden, die in einem gesellschaftlichen Kontext beladen und interpretiert werden und aus diesem Grund auch eigene Qualität besitzen. Der ‚Mythos Dorf‘ bringt beispielsweise ein Konglomerat von Vorstellungen bezüglich

des Lebensraumes, der Lebensweise, der Lebenseinstellung, etc. mit sich, das zu jeder Zeit mitgedacht wird. Für die NKVe ergibt sich daraus die Konsequenz, dass unterschiedliche Orte für die Darstellung bestimmter gesellschaftlicher Probleme unterschiedlich geeignet sind. So sind die simplen sozialen Strukturen der bauerlichen Provinz mit ihren einsichtigen Machtstrukturen eindeutig besser geeignet, gesellschaftliche Probleme darzustellen, deren Ursache in der Sanktion sozialer Normen liegen. Anders eignet sich der urbane Raum aufgrund seiner Anonymität und Schnelllebigkeit besser systembedingte Unterdrückungsmuster anzuprangern. Auf der Bühne werden diese hintergründigen gesellschaftlichen Missstände allerorts anhand der Ausgrenzungsmotivik sichtbar, die wiederum als Bindeglied zwischen Wirkungsabsicht und Verortung gesehen werden kann.

Die letzteren beiden Punkte, Wirkungsabsicht und Ort, bedingen sich also gegenseitig, was anhand der Analyse der vier Stücke sichtbar wird. Aufgrund der bestmöglichen Darstellbarkeit, welche wiederum von der Autorintention bezüglich der Wirkung vorausgesetzt wird, muss der Schauplatz in Abhängigkeit zu den darzustellenden gesellschaftlichen Strukturen gewählt werden.

Daraus kann die Tendenz des NKVs abgelesen werden, sozialbedingte Gesellschaftsprobleme in der Provinz darzustellen, systembedingte Probleme im urbanen Umfeld. Dies heißt keinesfalls, dass derartige Probleme in den gegenteiligen Gebieten nicht existieren. Rassismus und Homophobie sind ebenso Themen der Stadt, wie Konsumzwang und Kapitalisierung auch im ländlichen Bereich anzutreffen sind, wie KÄSSENS und TÖTEBERG zurecht anmerken:

Die Probleme der Bauern – die zunehmende Proletarisierung der Kleinbauern, die Kapitalisierung der großen Höfe und die immer größer werdenden Abhängigkeiten von Fleischverarbeitungs- und Nahrungsmittelkonzernen – all diese Probleme tauchen im realistischen Volksstück nicht auf. (Kässens/Töteberg 1976: 47)

Als Begründung dieser Beobachtung, so will es diese Arbeit gezeigt haben, muss also einerseits das Streben nach der bestmöglichen Darstellbarkeit gelten, außerdem die mythischen und metonymischen Qualitäten literarischer Orte, die in ihrer Art hermeneutische Konstrukte darstellen.

Diese Orte sind aufgrund ihrer Eigenschaften jedoch auch ständiger Neuinterpretation ausgesetzt und erneuern deshalb ständig ihre kulturellen Bezugssysteme. Das kann sich insofern problematisch auswirken, als dass die behandelten Stücke nicht nur geografisch und kulturell, sondern auch zeitlich verortet sind. Die Autoren bilden Lebenswelten der 1960er und 1970er Jahre ab, prangern Probleme und Zustände einer bestimmten Zeit an. Einer Zeit, auf die nur mehr bedingt zugegriffen werden kann.

Diese Tatsache muss von einem aktuellen Publikum als Interpretationsbedingung mitgedacht werden und führt direkt zu jener Problematik der Aktualität, die sich wiederum auf die Wirkabsicht auswirkt. Auch wenn man argumentieren kann, dass bestimmte Problemfelder nichts an Aktualität eingebüßt, sondern im Gegenteil noch an Präsenz zugenommen haben, so werden sie in einem Rahmen dargestellt, der dem Publikum womöglich als nicht mehr zeitgemäß erscheint.

Veränderte gesellschaftliche Denkweisen, der Entwurf einer multikulturellen und liberalen Gemeinschaft haben – und das kann trotz allem, teilweise berechtigten, Kulturpessimismus festgehalten werden – seit den 1970er Jahren ihre Wirkung gezeigt. Es gelten veränderte Bedingungen für das NKV, von denen KORMANN bereits 1992 eine Überforderung der Gattung ableitet:

Denn die neuen kritischen Volksstücke hatten alle die gleiche Voraussetzung: Die Gesellschaft galt ihnen als recht einfach interpretier- und erklärbar. Und so überfordert wohl weniger die Komplexität der modernen Großstadt- und Industriegesellschaft die einfachen Strukturen des neuen Volksstücks als die Vielfalt und das Nebeneinander an Denkmodellen, das seit den siebziger Jahren die intellektuelle Szene beherrscht. (Kormann 1992: 106)

Meine hier formulierte Replik hat ehrlicherweise einen entscheidenden Vorteil, sie fußt auf Erfahrungen, die seit dem Entstehen dieser Einschätzung vor nun beinahe 30 Jahren gemacht werden konnten. Das NKV hat verglichen mit den 1970er Jahren natürlich an Breite und Medienwirksamkeit verloren, was an anderer Stelle vielfach behandelt wurde und vor allem auf das Medium Fernsehen zurückzuführen ist (siehe hierzu Bügner 1986: 63-70). Doch sind die Gattung und speziell die hier bearbeiteten Stücke nach wie vor Teil der Theaterkultur und auch abseits von Laienbühnen zu finden. So wurde beispielsweise KROETZ' „Stallerhof“ in der Spielzeit 2010/11 im Kasino des Wiener Burgtheaters zu einem beachtlichen Bühnenerfolg. Durch Inszenierung und Adaption können eventuell auftretende Aktualitätsprobleme ausgeglichen und das NKV in diesen neuen

Bedingungen wieder beheimatet werden. Die Gattung ist nach wie vor als Vehikel zur Erfassung der Komplexität einer modernen Welt geeignet. Die Opferrollen mögen sich verschieben, Motive werden anders gewichtet, aber solange die/der Außenseiter*in als Normalrolle einen Teil jeder menschlichen Gemeinschaft bildet, ist und bleibt auch die Daseinsberechtigung des NKVs unantastbar.

8. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Ernst, Gustav (2004): Blutbad, Strip und Tausend Rosen. Theaterstücke 1979-2003. Hg. v. Wolfgang Straub. Wien: Sonderzahl

Henkel, Heinrich (1971): Eisenwichser. Ein Stück in zwei Akten. Erstaussg., 3-4. Taus. Zürich: Diogenes

Kroetz, Franz Xaver (1997): Nicht Fisch nicht Fleisch. In: Ders.: Stücke 3. Furcht und Hoffnung in Deutschland. Hamburg: Rotbuch Verlag, S. 133-182

Kroetz, Franz Xaver (1973): Stallerhof. Geisterbahn. Lieber Fritz. Wunschkonzert. Vier Stücke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp

Mitterer, Felix (2012a): Besuchszeit. Vier Einakter. In: Ders.: Stücke 1. Kein Platz für Idioten, Stigma, Heim, Besuchszeit, Drachendurst, Die wilde Frau, Kein schöner Land. 2. korr. Aufl. Innsbruck/ Wien: Haymon, S. 165-210

Mitterer, Felix (1990): Munde. Das Stück auf dem Gipfel. Innsbruck/ Wien: Haymon,

Mitterer, Felix (2012b): Heim. In: Ders.: Stücke 1: Kein Platz für Idioten, Stigma, Heim, Besuchszeit, Drachendurst, Die wilde Frau, Kein schöner Land. 2. korr. Aufl. Innsbruck/ Wien: Haymon, S. 121-164

Mitterer, Felix (2005): Kein Platz für Idioten. Das Stück und die Fernsehfassung. 8. Aufl. Innsbruck: Haymon

Sperr, Martin (1972): Jagdszenen aus Niederbayern. In: Ders.: Bayrische Trilogie. 13-22. Taus. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 7-60

Sperr, Martin (1972): Münchner Freiheit. In: Ders.: Bayrische Trilogie. 13-22. Taus. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 125-171

Turrini, Peter (2004): Rozznjogd. Sauschlachten. Frankfurt a.M.: Suhrkamp

Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W. (1968): Reflexion über das Volksstück. In: Hochwälder, Fritz: Der Befehl. Schauspiel in 3 Akten. München: Langen/Müller, S. 108-110

Asmuth, Bernhard (2016): Einführung in die Dramenanalyse. 8., aktual. und erw. Aufl. Stuttgart: Metzler

Aust, Hugo/Haida, Peter/Hein, Jürgen (Hg.) (1989): Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart. München: Beck

Ballhausen, Thomas (Hg.) (2017): Die herzzerreißenden Abgründe des Gustav Ernst. Wien: Sonderzahl

Bärnthaler, Monika (1976): Der gegenwärtige Forschungsstand zum österreichischen Volksstück seit Anzengruber. Graz: Diss.

Bernhauser, Vera (2014): Felix Mitterer: Gesellschaftskritik publikumswirksam aufgebaut. Wien: Dipl. -Arb.

Bourke, Thomas E. (1992): "Der muss weg!" Ausgrenzungsmuster in den kritischen Heimatstücken aus dem bayerischen und österreichischen Raum. In: Hassel, Ursula/Herzmann, Herbert (Hg.): Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück. Tübingen: Stauffenburg, S.247-260

Braungart, Wolfgang (2008): Die Stadtmaus, die Feldmaus und die Freuden der Kunst. In: Burdorf, Dieter/Matuschek, Stefan (Hg.): Provinz und Metropole. Zum Verhältnis von Regionalismus und Urbanität in der Literatur. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, S. 15-34

Brecht, Berthold (2000): Anmerkung zum Volksstück. In: Brecht, B./ Hecht, W.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Berlin/Frankfurt a. M.: Aufbau-Verl. Suhrkamp. Bd. 24 S. 293-299

Bügner, Torsten (1986): Annäherungen an die Wirklichkeit. Gattung und Autoren des neuen Volksstücks. Bern, Wien, u.a.: Peter Lang

Burdorf, Dieter/Matuschek, Stefan (Hg.) (2008): Provinz und Metropole. Zum Verhältnis von Regionalismus und Urbanität in der Literatur. Heidelberg: Universitätsverlag Winter

- Carl, Rolf-Peter (1978): Franz Xaver Kroetz. München: Beck
- Corbineau-Hoffmann, Angelika (2003): Kleine Literaturgeschichte der Großstadt. Darmstadt: wiss. Buchges.
- Dach, Thomas von (1978): Das moderne Volksstück. Zürich. Diss.
- Daxböck, Renate (1992): Die Wiederbelebung des Volksstücks in den Sechziger-Jahren. Untersuchungen über Individuum und Gesellschaft in den frühen neuen kritischen Volksstücken. Wien. Dipl. -Arb.
- Denk, Rudolf (1992): Figurendarstellungen und Figurenwahrnehmung im Volkstheater. Vom Typ des *Herrn Karl* über den *Deutschen Mittagstisch* zu Kerstin Spechts *Amiweisen*. In: Hassel, Ursula/Herzmann, Herbert (Hg.): Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück. Tübingen: Stauffenburg, S. 85-99
- Ernst, Gustav (1989): „Wir warten auf das Volk!“ In: Arbeiterzeitung (Wien) 9. Dezember 1989
- Fiebert, Christine (2000): Provokation im kritischen Volksstück bei Felix Mitterer und Peter Turrini. Wien: Dipl.-Arb.
- Filler, Sabine (1994): Die Außenseiterproblematik im modernen Volksstück unter besonderer Berücksichtigung der Dramen von Felix Mitterer. Wien. Dipl. -Arb.
- Grunert, Isabella (2008): Die Entwicklung kritischer Aspekte im Volksstück des 20. Jahrhunderts. Wien. Diss.
- Hassel, U., (2002): Familie als Drama: Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel, Wiener Volkstheater und kritischen Volksstück, Bielefeld: Aisthesis-Verl.
- Hassel, Ursula/McMahon, Deirdre (1992): Interview mit Felix Mitterer. In: Hassel, Ursula/Herzmann, Herbert (Hg.): Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück. Tübingen: Stauffenburg, S.287-304
- Hein, Jürgen (1997): Das Wiener Volkstheater. 3., neubearb. Aufl., Darmstadt: Wiss. Buchges.
- Hein, Jürgen (Hg.) (1973): Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. Und 20. Jahrhundert. Düsseldorf: Bertelsmann

Herzmann, Herbert (1992a): Interview mit Gustav Ernst. In: Hassel, Ursula/Herzmann, Herbert (Hg.): Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück. Tübingen: Stauffenburg, S.273-286

Herzmann, Herbert (1992b): Podiumsdiskussion. In: Hassel, Ursula/Herzmann, Herbert (Hg.): Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück. Tübingen: Stauffenburg, S.305-315

Herzmann, Herbert (1993): Das Fernsehen ist das wahre Volkstheater. In: Neue Zürcher Zeitung, 18. 6. Zitiert nach Mitterer, Felix (1995): Felix Mitterer. Materialien zu Person und Werk. Innsbruck: Haymon, S. 80-89

Hess-Lüttich, Ernest W. B. (1992): Die Sprache der Sprachlosen. In: Hassel, Ursula/Herzmann, Herbert (Hg.): Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück. Tübingen: Stauffenburg, S. 151-166

Horváth, Ödön von (1971): Gebrauchsanweisung. In: Krischke, Traugott/Hildebrandt, Dieter (Hg.): Gesammelte Werke. Bd.1-4, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, Bd.4, S. 659-665

Karasek, Helmuth (1980): Auf den Spuren Marieluise Fleißers und Ödön von Horváths. In: Lattmann, D. (Hg.): Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Autoren, Werke, Themen, Tendenzen seit 1945. [in zwölf Bänden] 1. Die Literatur der Bundesrepublik Deutschland. Aktualis. Ausg., Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch, S. 359-389

Kässens, Wend/Töteberg, Michael (1976): Fortschritt im Realismus? Zur Erneuerung des kritischen Volksstücks seit 1966. In: Grimm, Reinhold/Hermand, Jost (Hg.): Basis. Jahrbuch für Gegenwartsliteratur 6, 1976, S. 30-47

Kastberger, Klaus (2004): Der Autor in der Familie. Gustav Ernst zum 60sten. In: Wespennest 135, S. 83–89.

Kormann, Eva (1990): „Der täppische Prankenschlag eines einzelgängerischen Urviechs...“. Das neue kritische Volksstück – Struktur und Wirkung. Tübingen: Narr

Kormann, Eva (1992): Das neue kritische Volksstück. Ein neuer Blick auf eine nicht mehr ganz neue Dramatik. In: Hassel, Ursula/Herzmann, Herbert (Hg.): Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück. Tübingen: Stauffenburg, S. 101-106

Kroetz, Franz Xaver (1985a): Form ist der Teller von dem man ißt. In: Riewoldt, Otto (Hg.): Franz Xaver Kroetz. 1. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 88-92

- Kroetz, Franz Xaver (1985b): Interview. In: Riewoldt, Otto (Hg.): Franz Xaver Kroetz. 1. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 23-24
- Kroetz, Franz Xaver (1985c): Münchner Kindl. Notat. In: Riewoldt, Otto (Hg.): Franz Xaver Kroetz. 1. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 103-104
- Kroetz, Franz Xaver (Verf.)/Thieringer, Thomas (Hg.) (1976): Weitere Aussichten... Ein Lesebuch. Köln: Kiepenheuer & Witsch
- Landa, Jutta (1988): Bürgerliches Schocktheater: Entwicklungen im österreichischen Drama der Sechziger und Siebziger Jahre. Frankfurt Am Main: Athenäum-Verl.
- Landa, Jutta (1991): Die frühen Dramen. In: Schuch, Wolfgang/Siblewski, Klaus (Hg.): Peter Turrini. Texte, Daten, Bilder. Frankfurt a. M.: Luchterhand, S. 71-83
- Mecklenburg, Norbert (1982): Erzählte Provinz. Regionalismus und Moderne im Roman. Königstein/Ts.: Atheneum
- Meckseper, Cord/Schraut, Elisabeth (Hg.) (1983): Die Stadt in der Literatur. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
- Mitterer, Felix (1987): Anmerkungen zum Stück. In: Ders.: Kein schöner Land. Ein Theaterstück und sein historischer Hintergrund. Innsbruck: Haymon, S. 89-92
- Müller, Gerd (1979): Das Volksstück von Raimund bis Kroetz. Die Gattung in Einzelanalysen. 1. Aufl. München: Oldenbourg
- Poser, Hans (1973): Brechts „Herr Puntila und sein Knecht Matti“. Dialektik zwischen Volksstück und Lehrstück. In: Hein, Jürgen (Hg.): Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. Und 20. Jahrhundert. Düsseldorf: Bertelsmann. S. 187-200
- Poser, Hans (1983): Martin Sperr: Bayrische Trilogie – Die Bundesrepublik im Spiegel des Volksstücks. In: Kluge, Gerhard (Hg.): Studien zur Dramatik in der Bundesrepublik Deutschland. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik. Band 16. S. 89-105
- Preece, Julian/Durrani, Osman (Hg.) (2004): Cityscapes and Countryside in Contemporary German Literature. Oxford/Bern/u.a.: Peter Lang
- Riewoldt, O. (1981): Zum Drama und Theater der siebziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland. In: Durzak, M. (Hg.): Deutsche Gegenwartsliteratur. Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen. Stuttgart. S. 137-165

Riewoldt, Otto F. (2005): Martin Sperr. Essay In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (KLG). München: Edition text und kritik.

Rühle, Günther (1980): Von der Politik zur Rolle. Rückblick auf ein Jahrzehnt (1965-1975) In: Ders.: Theater in unserer Zeit. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 233-260

Schaarschmidt, Peter (1973): Das moderne Volksstück. Sprache und Figuren. In: Hein, Jürgen (Hg.): Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. Und 20. Jahrhundert. Düsseldorf: Bertelsmann, S. 201-218

Schiffermüller, Isolde (1980): Die Erneuerung des Volksstücks in den Sechzigerjahren. Motive, Sprach- und Handlungsstrukturen und deren wirkungstheoretische Aspekte. Innsbruck. Diss.

Schmidt-Dengler, Wendelin/Sonnleitner, Johann (2010): Bruchlinien 1. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990. 3., korrigierte Aufl., St. Pölten/Salzburg/Wien: Residenz-Verl.

Schmitz, Thomas A. (1990): Das Volksstück. Stuttgart: Metzler

Schneider, Hansjörg (1972): Der Kampf zwischen Individuum und Gesellschaft. In: Hildebrandt, Dieter/ Krischke, Traugott (Hg.): Über Ödön von Horváth. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 59-70

Schröder, Jürgen (1992): Auf der Suche nach dem Volk. In: Hassel, Ursula/Herzmann, Herbert (Hg.): Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück. Tübingen: Stauffenburg, S. 75-84

Sperr, Martin (1967): Erfahrungen und Forderungen. In: Theater. Jahressonderheft von Theater heute. S. 50-54

Sperr, Martin (1971): Plädoyer für eine bayerische Literatur. In: Deckart, Gerald/Kapfhammer, Günther (Hg.): Bayerisches Lesebuch. München: Piper, S. 415-418

Turrini, Peter (1991a): Beruf: Heimatdichter. In: Schuch, Wolfgang/Siblewski, Klaus (Hg.): Peter Turrini. Texte, Daten, Bilder. Frankfurt a. M.: Luchterhand, S. 24-30

Turrini, Peter (1991b): Zum Stück. In: Schuch, Wolfgang/Siblewski, Klaus (Hg.): Peter Turrini. Texte, Daten, Bilder. Frankfurt a. M.: Luchterhand, S. 87

Wendt, Ernst (1974): Moderne Dramaturgie. Bond und Genet, Beckett und Heiner Müller, Ionesco und Handke, Pinter und Kroetz, Weiss und Gatti. Frankfurt a.M.: Suhrkamp

Willems, Gottfried (2008): „Sie kam von der Stadt. Ich kam vom Land. – Sie wußte nichts von mir“. In: Burdorf, Dieter/Matuschek, Stefan (Hg.): Provinz und Metropole. Zum Verhältnis von Regionalismus und Urbanität in der Literatur. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, S. 383-402

Abstract

Die Gattung des neuen kritischen Volksstücks entsteht im süddeutschen und österreichischen Raum und verzeichnet seine Blütezeit in den 1970er und 80er Jahren. Junge Autor*innen verstehen sich in der Tradition HORVÀTHS und FLEIßERS und versuchen durch traditionelle Theaterformen ein möglichst breites Publikum – das Volk – zu erreichen, um diesem gesellschaftliche Missstände vor Augen zu führen. Die Schauplätze dieser Dramen sind vorwiegend provinzielle Dorfgemeinschaften, allerdings gibt es auch eine Tradition von Stücken, die im urbanen Arbeitermilieu verortet sind. Als zentrales Sujet der neuen kritischen Volksstücke wird der Kampf zwischen Individuum und Gesellschaft ausgemacht, dabei stehen die Motive der gesellschaftlichen Ausgrenzung im Zentrum. Anhand vier repräsentativer Stücke wird gezeigt, welche Tendenzen in der Verbindung von Orten und gesellschaftskritischen Aspekten bestehen. Die literarischen Orte ‚Stadt‘ und ‚Land‘ müssen dazu als vielschichtige hermeneutische Größen verstanden werden, die in ihrer metonymischen Funktion spezifische Darstellbarkeiten bedingen. Die Außenseiterfigur ist in seiner sozialen Rolle nicht auf eine Örtlichkeit begrenzt. Doch es zeigt sich mit Blick auf die Wirkungsabsicht in der Analyse, dass sich der provinzielle Raum aufgrund seiner durchschaubaren Gesellschaftsstrukturen besser eignet soziale Ausgrenzungsmuster darzustellen, im urbanen Raum werden wiederum systeminhärente Ausgrenzungsmechanismen besser sichtbar. Eine zusätzliche Wirkungsebene – nämlich der Schock – entsteht speziell in dieser Gattung durch die gezielte Verkehrung der, durch Mythen der Örtlichkeit und der Gattungshistorie entstandenen, Publikumserwartung.

Abstract (english)

The genre „neues kritisches Volksstück“ originates from South German and Austrian stages and peaks in the 1970ies and 80ies. Young rebellious authors see themselves in the tradition of authors such as HORVÁTH and FLEIBER and try to reach broad audiences through a well-known type of drama in which they aim to show certain social problems through realistic depiction. The typical setting is the alpine rural village and its inhabitants, however there is also a history of plays set in urban areas with working-class background. The main topic of the genre is an individual's struggle with society and the inherent motives of societal exclusion. The analysis of four representative plays shows connections between dramatical localisation and specific aspects of social criticism. Cityscapes and countryside function as complex hermeneutical units that presuppose specific ways of portrayal. Social misfits naturally appear in every community regardless of their location. But this analysis states, that rural areas and their transparent social microstructure are more suitable to depict acts of exclusion due to antisocial reasons, whereas urban scenes are used to show exclusion caused by economy and society itself. A special effect seen in this genre is the shock caused by the intentional inversion of the audience's expectations.