universität wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Wer in unserer Zeit statt Volk Bevölkerung […] sagt, unterstützt schon viele Lügen nicht"
Thomas Köcks „Isabelle H." und Gerhild Steinbuchs „WELTHAUPTSTRAND EUROPA" als zeitgenössische Referenzpunkte zum kritischen Volksstück

verfasst von / submitted by

Victoria Grinzinger, BA Bakk.

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt / degree programme code as it appears on the student record sheet:	UA 066 817
Studienrichtung lt. Studienblatt / degree programme as it appears on the student record sheet:	Masterstudium Deutsche Philologie
Betreut von / Supervisor:	ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke

Inhaltsverzeichnis

1. Einführung ... 1

1.1 Forschungsinteresse, Thesen und Aufbau der Arbeit ... 1

1.2 Textuelle Dramaturgie nach Kerstin Mertenskötter ... 5

2. Das kritische Volksstück – Eine Charakterisierung mit Fokus auf Sprache, Sprechinstanzen und Gesellschaftskritik ... 8

2.1 Eine Gattung, unterschiedlichste Ausprägungen – Die Problematik der Bezeichnung „Volksstück“ sowie ein Vorschlag zum Umgang damit ... 8

2.2 Die Entwicklungslinie des kritischen Volksstücks als Oppositionsgeschichte ... 9

2.3 Das kritische Volksstück ab den 1960er Jahren – Entstehung, Vertreter und Grundmerkmale ... 11

2.4 Sprache im kritischen Volksstück ... 14

2.5 Sprechinstanzen im kritischen Volksstück ... 16

2.6 Gesellschaftskritik der kritischen Volksstücke ... 20

2.7 Poetologische Überlegungen der kritischen Volksstück-Autoren ... 21

2.8 Die Relevanz der Erforschung gegenwärtiger kritischer Volksstücke ... 22

3. Analyse ... 24

3.1 Die Macht von Sprache in der Gesellschaft aufzeigen – Thomas Köcks und Gerhild Steinbuchs Arbeitsweisen und poetologische Überlegungen ... 24

3.1.1 Verständnis über das Verhältnis von Autor:in und Text, über deren Ziele und Aufgaben ... 24

3.1.2 Auseinandersetzung mit aktuellen gesellschaftspolitischen Themen ... 26

3.1.3 Überlegungen zum bestehenden Theater(text)betrieb ... 27

3.1.4 Textgestaltung und Schreibweisen ... 30

3.1.5 Wahl und Gestaltung von Sprechinstanzen ... 32

3.1.6 Gesellschaftskritik als Sprachkritik ... 33

3.1.7 Gerhild Steinbuch, Thomas Köck und ihre Parallelen zum kritischen Volksstück ... 36

3.2 „Isabelle H. (geopfert wird immer)“ von Thomas Köck: „Das Opfer spielt nicht mehr mit“ ... 38

3.2.1 Entstehung, Aufbau und Textgestaltung ... 38

3.2.2 Sprechinstanzen in „Isabelle H.“ ... 40

3.2.2.1 Der Cast – Erste Erkenntnisse zur Ausgestaltung der Sprechinstanzen ... 40

3.2.2.2 Isabelle H. ... 41
3.2.2.3 Daniel C. ... 47
3.2.2.4 Bastian ... 50
3.2.2.5 Kucharski ... 51
3.2.2.6 Familienmitglieder, Ärzte und Fachleute ... 53
3.2.2.7 Polizisten & Grenzbeamte ... 54
3.2.2.8 Opfer ... 55
3.2.2.9 Entflohene ... 58
3.2.3 Von Oppositionen und Außenseiter:innen – Zu den Gruppenverhältnissen der Sprechinstanzen ... 59
3.2.4 „Geopfert wird immer“ – Eine Kritik an „mitteleuropäisch verdrehten vorstellungen“ und deren dramatischen Repräsentationen ... 63
3.3 „WELTHAUPTSTRAND EUROPA“ von Gerhild Steinbuch: „Das Schweigen, das hört ohnehin ja keiner“ ... 67
3.3.1 Entstehung, Aufbau und Textgestaltung ... 67
3.3.2 Das Wir ... 70
3.3.2.1 Charakterisierung durch Motive sowie Autorinnen-Hinweise in den Fußnoten ... 71
3.3.2.2 Spezifische Redegestaltung des Wir ... 72
3.3.2.3 Hinweise auf einen oder mehrere Textträger innerhalb der „Pathosformel wir“ ... 75
3.3.2.4 „Nein, Widersprüche, tja, da sind wir drüber weg“ – Der Textträger Wir ... 79
3.3.3 Abklärung über das Auftreten weiterer Sprechinstanzen in „WELTHAUPTSTRAND EUROPA“ ... 81
3.3.3.1 Das Schweigen ... 82
3.3.3.2 Eine sich auflehnende weibliche Instanz ... 84
3.3.3.3 Beate Zschäpe ... 85
3.3.3.4 Ein Vertreter des Verfassungsschutzes ... 86
3.3.3.5 Das Volk ... 87
3.3.3.6 Der Bote aus der alten Welt – ein Bote, der von außen kommt ... 88
3.3.3.7 Die ‚Anderen‘ gegenüber dem Wir ... 89
3.3.3.8 Opfer ... 90
3.3.4 Das sprechberechtigte Wir und die, die etwas zu sagen hätten – Zu den Gruppenverhältnissen der Sprechinstanzen ... 91

3.3.5 „Auf der Müllhalde kollektiver Begrifflichkeiten tapsen wir kontaminiert herum“ – Sprach- und Gesellschaftskritik in „WELTHAUPTSTRAND EUROPA“ 92

4. Schlussbetrachtungen 96

5. Literaturverzeichnis 104

5.1 Primärliteratur 104

5.2 Sekundärliteratur 104

6. Abstract 108

1. Einführung

1.1 Forschungsinteresse, Thesen und Aufbau der Arbeit

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erfolgt mit Bezug auf die 1920er Jahre eine neue Blüte des kritischen Volksstücks. Unter jenen, die sich der Gattung zuwenden, finden sich einige der wichtigsten Theater-Autor:innen dieser Zeit.[1] Teilweise beziehen sie sich konkret auf Ödön von Horváth, Marieluise Fleißer und Bertolt Brecht.[2] Als zentrales Merkmal der kritischen Volksstücke wird die Auseinandersetzung mit der real bestehenden sozialen Ordnung unter besonderer Beachtung der Sprach- und Kommunikationsunfähigkeit von Einzelpersonen oder Gruppen genannt.[3]

Die Meinungen über die gegenwärtige Bedeutung des Volksstücks sind aber geteilt: Herbert Herzmann und Ursula Hassel stellen am internationalen Dubliner Symposion rund um das Volksstück (1991) fest, dass das Interesse an diesem weiterhin hoch sei.[4] Für dieselbe Zeit bemerkt jedoch etwa Renate Daxböck, dass kaum noch Volksstücke gespielt werden, das Interesse daran also nachlasse.[5] In Anschluss an diese widersprüchlichen Aussagen fragt sich die vorliegende Arbeit, wie es heute tatsächlich um das Volksstück bestellt ist. Wie ist die Entwicklung weitergegangen, nachdem besonders in den 60er und 80er Jahren zahlreiche (vor allem kritische) Volksstücke entstanden sind? Lassen sich überhaupt aktuelle Volksstücke finden? Ab den 2000er Jahren wurden kaum noch wissenschaftliche Werke publiziert, die sich zentral mit dem Volksstück beschäftigen – eine Tatsache, die das Beantworten der eben gestellten Fragen erschwert. Ausnahmen von dieser Leerstelle bilden vor allem einschlägige Hochschulschriften

---

[1] Vgl. Gerd Müller: „Volk“ und „andere“ bei Fassbinder und Sperr. In: Ursula Hassel, Herbert Herzmann (Hg.): Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück. Akten des internationalen Symposions University College Dublin 28. Februar – 2. März 1991. Tübingen: Stauffenburg Verlag 1992, S. 139.

[2] Beispiele dafür sind etwa Martin Sperr und Franz Xaver Kroetz. Vgl. Peter Schaarschmidt: Das moderne Volksstück. Sprache und Figuren. In: Jürgen Hein (Hg.): Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert. Düsseldorf: Bertelsmann 1973, S. 201; Sabine Filler: Die Außenseiterproblematik im modernen Volksstück unter besonderer Berücksichtigung der Dramen von Felix Mitterer. Wien: Dipl.-Arb. 1994, S. 34.

[3] Vgl. Renate Daxböck: Die Wiederbelebung des Volksstücks in den sechziger Jahren. Untersuchungen über Individuum und Gesellschaft in den frühen neuen kritischen Volksstücken. Wien: Dipl.-Arb. 1992, S. 4, 10, 94; Jürgen Hein: Volksstück. In: Walter Killy (Hg.): Bertelsmann Literatur Lexikon. Begriffe Realien Methoden. München: Bertelsmann 1993 (Bd. 14), S. 469; Karasek 1971, 78f., zit. n. Thomas Schmitz: Das Volksstück. Stuttgart: Metzler 1990, S. 79.

[4] Vgl. Herbert Herzmann, Ursula Hassel: Vorwort der Herausgeber. In: Ursula Hassel, Herbert Herzmann (Hg.): Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück. Akten des internationalen Symposions University College Dublin 28. Februar – 2. März 1991. Tübingen: Stauffenburg Verlag 1992, S. 9.

[5] Vgl. Daxböck: Die Wiederbelebung des Volksstücks in den sechziger Jahren, S. 96.

oder Untersuchungen, die einen bestimmten Autor in den Mittelpunkt stellen.[6] Bei einer Recherche nach aktuellen Volksstücken muss festgestellt werden, dass Autor:innen ihre Texte heute kaum noch als solche bezeichnen. Thomas Köck jedoch benennt seinen Text „Isabelle H. (geopfert wird immer)“ als „Europäisches Volksstück“. Andreas Englhart sieht Köck in einer österreichischen Tradition verortet, wenn er diese nicht fortführt, sei er zumindest durch sie beeinflusst und bearbeite sie. Unter anderem wird dabei die Tradition des Wiener Volkstheaters angeführt, das bei Köck in Form eines „verzweifelt komische[n] Drama[s]“[7] durchschimmern soll. Wird die Recherche zu potenziellen zeitgenössischen Volksstücken fortgesetzt, stößt man auf das Festival „Neues Wiener Volkstheater“, das zwischen 2015 und 2018 drei Mal an diversen Spielstätten in Wien stattgefunden hat.[8] Neben „Isabelle H.“ (im Jahr 2016)[9] wurde dort auch 2018 „WELTHAUPTSTADT EUROPA“ präsentiert – ein Text von Gerhild Steinbuch.[10]

Ausgehend von dieser Verbindung finden sich weitere Gründe, warum sich eine gemeinsame Betrachtung von Thomas Köck und Gerhild Steinbuch lohnen könnte. Beide sind erfolgreiche zeitgenössische österreichische Autor:innen, sie werden häufig an Theatern gespielt und erhielten zahlreiche Auszeichnungen.[11] Allein deswegen scheint es von Relevanz, den Forschungsstand zu den Autor:innen zu vertiefen. Dieser beschränkt sich, wie bei vielen

---

[6] Siehe dazu etwa Vera Bernhauser: Felix Mitterer. Gesellschaftskritik publikumswirksam aufgebaut. Wien: Dipl.-Arb. 2014; Christine Fiegert: Provokation im „kritischen Volksstück“ bei Felix Mitterer und Peter Turrini. Wien: Dipl.-Arb. 2000; Iris Isabella Grunert: Die Entwicklung kritischer Aspekte im Volksstück des 20. Jahrhunderts. Wien: Diss. 2008. Außerdem nach 2000 entstanden sind: Manfred Pauli: Dem Volk aufs Maul geschaut. Dramaturgische Studien zu einem Prinzip Volksstück in der deutschsprachigen Dramatik. Schkeuditz: Schkeuditzer Buchverlag 2015. Zudem Auseinandersetzungen mit Fokus auf einen Autor wie etwa Johann Sonnleitner: Peter Turrini und das Volksstück. In: Klaus Amann (Hg.): Peter Turrini – Schriftsteller. St. Pölten, Salzburg: Residenz-Verlag 2007, S. 112-120; Georg Forcht: Frank Wedekind und die Volksstücktradition. Basis und Nachhaltigkeit seines Werks. Freiburg: Centaurus Verlag & Media KG 2012.

[7] Andreas Englhart: Theater in der Krise oder Krisentheater? Klimawandel und Engagement in Thomas Köcks Klimatrilogie. In: Krzysztof Tkaczyk (Hg.): Das moderne Theater in Österreich. Trends – Ideen – Fragestellungen. Berlin: Peter Lang 2021, S. 69.

[8] Vgl. Hietzing.at: Festival „Neues Wiener Volkstheater“; https://hietzing.at/kalender/page.php?id=9875 (Zugriff: 28.10.2023).

[9] Vgl. Mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien: Festival Neues Wiener Volkstheater. Eine Koproduktion des Volkstheaters, des Max Reinhardt Seminars und der Wiener Wortstaetten; https://www.mdw.ac.at/677/ (Zugriff: 05.07.2023).

[10] Vgl. Sylvia Marz-Wagner: Festival Neues Wiener Volkstheater. Wien: Marz-Wagner und Weilharter OG 2018; https://skyunlimited.at/2018/03/24/festival-neues-wiener-volkstheater/ (Zugriff: 05.07.2023).

[11] Vgl. Christina Wald: Migrant Deaths and European Revenants in Thomas Köck's antigone. a requiem (2019): Sophocles' Tragedy Recomposed and Decomposed. In: Modern Drama 65, 4 (2022), S. 548; Helga Mitterbauer: Thema und Diskurse. Postdramatik in Gerhild Steinbuchs WELTHAUPTSTRAND EUROPA. In: Sieglinde Klettenhammer, Wolfgang Wiesmüller (Hg.): Entwicklungen der Dramatik und Formen des Theaters in Österreich seit den 1960er Jahren. Innsbruck: innsbruck university press 2020, S. 114; Crescentia Dünßer: Ohne Blumenwiese. Ein Potrait von Gerhild Steinbuch. In: Christine Künzel (Hg.): Radikal weiblich? Theaterautorinnen heute. Berlin: Theater der Zeit 2010, S. 195.

Gegenwartsautor:innen, auf wenige wissenschaftliche Beiträge,[12] ein paar Rezensionen, Portraits und Interviews,[13] Beiträge in Programheften[14] sowie poetologische Schriften der Autor:innen selbst,[15] welche – wie auch bei Steinbuch und Köck – meist im universitären Kontext entstehen. Tatsächlich eint Steinbuch und Köck ein vergleichbares Verständnis davon, wie ein Autor oder eine Autorin wirken sollte, welche Themen, Herangehensweisen und Ziele von Interesse sind. Einige Jahre waren beide Mitglieder von „*Nazis & Goldmund*, einer Autorinnen Allianz gegen die Europäische Rechte". Auf der Website wurden Texte veröffentlicht, in denen unter anderem die Rolle der Sprache, insbesondere die Nutzung und die dadurch erfolgende „Misshandlung" der Sprache durch die erstarkende Rechte thematisiert wird.[16] Thomas Köck und Gerhild Steinbuch setzen sich auch in ihren literarischen Texten mit aktuellen gesellschaftspolitischen Themen auseinander, hier werden ebenfalls Sprache und Sprachverwendung hinterfragt.[17] Gerhild Steinbuch stellt etwa fest: „Die Schnittstelle zwischen Welt und Text liegt also in der Frage nach der Sprache, die gesprochen wird – und in der Frage danach, was aus der Sprache herausspricht."[18] So zeigen Köck und Steinbuch großes Interesse daran, wer in Theatertexten tatsächlich spricht bzw. zur Sprache kommt.[19] Damit lassen sich erste Parallelen

---

[12] Siehe dazu etwa für Köck Wald: Migrant Deaths and European Revenants in Thomas Köck's antigone. a requiem; Englhart: Theater in der Krise oder Krisentheater. Für Steinbuch Andrea Maria Zimmermann: Kritik der Geschlechterordnung: Selbst-, Liebes- und Familienverhältnisse im Theater der Gegenwart. Bielefeld: transcript 2017; Irmgard Maria Fuchs, Alexandra Sommer: Theater der Gegenwart - neue Dramatik. Diskursive Annäherung anhand des Schauspielhauses Wien, Spielzeit 2007/2008, und der österreichischen AutorInnen Gerhild Steinbuch, Händl Klaus, Ewald Palmetshofer und Johannes Schrettle. Universität Wien: Dipl.-Arb. 2009; Mitterbauer: Thema und Diskurse; Evelyn Deutsch-Schreiner: Schreiben in postdramatischen Zeiten: Gerhild Steinbuch und Johannes Schrettle. In: Dossier online Jg. 03 (2019) H. 1 Graz 2000, S. 83-100.

[13] Siehe dazu etwa für Köck Johanna Thebe: „Theater hat dort gewonnen, wo es keine Lösung mehr weiß" Thomas Köck über das politische Schreiben für das Theater. In: Schauinsblau. Magazin für Literatur, Kunst und Wissenschaft; https://www.schauinsblau.de/theater-hat-dort-gewonnen-wo-es-keine-loesung-mehr-weiss-schriftliches-gespraech-mit-thomas-koeck-zum-politischen-schreiben-fuer-das-theater/ (Zugriff: 28.10.2023); Margarete Affenzeller: Thomas Köck, der apokalyptische Schreiber. In: derstandard.at (2020); https://www.derstandard.at/story/2000119869350/der-apokalyptische-schreiber-thomas-koeck (Zugriff: 23.11.2022). Für Steinbuch Crescentia Dünßers Beiträge.

[14] Siehe dazu etwa Georg Kasch: Im Sturm der Geschichte. In: Kilian Engels und C. Bernd Sucher (Hg.): Radikal jung 2019. Das Festival für junge Regie. Berlin: Theater der Zeit 2019, S. 62-68.

[15] Siehe dazu Thomas Köck: ghost matters. Hamburger Poetik-Vorlesung. Hamburger Theaterakademie, Hochschule für Musik und Theater 2019; https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=17268:die-hamburger-poetikvorlesung-des-dramatikers-thomas-koeck&catid=53&Itemid=83 (Zugriff: 24.11.2022); Gerhild Steinbuch: Worte trotz allem, Schreiben trotz allem. Unveröffentlichter Vortag im Zuge der Ringvorlesung Text.Notation.Performance – Interdisziplinäre Perspektiven an der Universität Wien durch den Interuniversitären Forschungsverbund Elfriede Jelinek in Kooperation mit dem Institut für Sprachkunst der Universität für angewandte Kunst Wien 2021.

[16] Vgl. Jörg Albrecht (Hg.): Nazis und Goldmund. Berlin; http://www.nazisundgoldmund.net/info/ (Zugriff: 28.10.2023).

[17] Vgl. Köck: ghost matters; Steinbuch: Worte trotz allem, Schreiben trotz allem, S. 10; Crescentia Dünßer: Ich bin ein weiblicher Autor. In: Christine Künzel (Hg.): Radikal weiblich? Theaterautorinnen heute. Berlin: Theater der Zeit 2010, S. 211.

[18] Steinbuch: Worte trotz allem, Schreiben trotz allem, S. 7.

[19] Vgl. dazu etwa Köck: ghost matters; Steinbuch: Worte trotz allem, Schreiben trotz allem, S. 7; Fuchs, Sommer: Theater der Gegenwart - neue Dramatik, S. 124.

zwischen der literarischen Arbeit Gerhild Steinbuchs und Thomas Köcks und den zentralen Merkmalen kritischer Volksstücke erkennen. Eine solche Parallele erkennt auch Krzysztof Tkaczyk 2021 in der Einleitung zu „Das moderne Theater in Österreich. Trends – Ideen – Fragestellungen“. Hier werden Steinbuch und Köck mit Peter Turrini in Verbindung gebracht, denn für sie alle „ist das Theater ein Ort ästhetischer und politischer Arbeit, ein Versuchsraum der sozialen Fantasie, unentbehrlich als Ansporn zum kritischen Denken.“[20]

Die vorliegende Arbeit möchte diesen Hinweisen und ersten Thesen nachgehen. In der Untersuchung von Thomas Köck und Gerhild Steinbuch bzw. jeweils einem ihrer Texte soll geklärt werden, ob heutige Autor:innen und ihr literarisches Werk mit der Volksstück-Geschichte in Verbindung gebracht werden können. Konkret ist hier als Bezugspunkt das kritische Volksstück des 20. Jahrhunderts gewählt. So wird ein Beitrag zur Erforschung aktueller Entwicklungen der Gattung Volksstück geleistet. Demzufolge, versucht die vorliegende Arbeit die Forschungsfrage

Inwiefern können Thomas Köck und Gerhild Steinbuch mit ihren Texten „Isabelle H.“ und „WELTHAUPTSTRAND EUROPA“ in Entwicklungslinien des kritischen Volksstücks gestellt werden?

zu beantworten. Dafür wird zunächst unter Rückgriff auf Forschungsliteratur eingehender betrachtet, was kritische Volksstücke besonders auszeichnet (Kapitel 2). Beachtet werden vor allem Autoren[21] (sowie ihre Arbeitsweisen und Texte), die ab 1960 kritische Volksstücke verfassten, wobei durch die engen Bezüge gelegentlich ein Rückgriff auf die 1920er Jahre erfolgen muss. Aufgrund der ersten Thesen wird der Fokus in der Charakterisierung von kritischen Volksstücken auf der Sprachverwendung der Sprechinstanzen, der (damit in engem Zusammenhang stehenden) Ausgestaltung der Sprechinstanzen und der erfolgenden Gesellschaftskritik liegen. Im Volksstück spielt auch immer die Intention des Autors bzw. der Autorin eine große Rolle,[22] sowohl einige der kritischen Volksstück-Autor:innen des 20. Jahrhunderts als auch Gerhild Steinbuch und Thomas Köck haben poetologische Reflexionen veröffentlicht. Es wird vermutet, dass über eine Analyse von Sekundärliteratur (Kapitel 2.7 und 3.1) erste Parallelen zwischen Arbeitsweisen, Selbstverständnis und Zielen der Autor:innen belegt werden können. Im finalen Schritt wird die Frage nach Gemeinsamkeiten zwischen Gerhild Steinbuch, Thomas

---

[20] Krzystof Tkaczyk: Zur Einführung. In: Krzysztof Tkaczyk (Hg.): Das moderne Theater in Österreich. Trends – Ideen – Fragestellungen. Berlin: Peter Lang 2021, S. 7.

[21] Wie sich an späterer Stelle zeigen wird, sind die für den Zeitraum ab den 1960er Jahren herangezogenen Autoren tatsächlich alle männlich.

[22] Vgl. dazu etwa Grunert: Die Entwicklung kritischer Aspekte im Volksstück des 20. Jahrhunderts, S. 4, 6; Jürgen Hein: Das Volksstück. Entwicklung und Tendenzen. In: Jürgen Hein (Hg.): Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert. Düsseldorf: Bertelsmann 1973, S. 11.

Köck und kritischen Volksstück-Autor:innen in einer detaillierten Analyse der bereits genannten Texte, die möglicherweise in Entwicklungslinien der kritischen Volksstücke gestellt werden können, beantwortet werden (Kapitel 3.2 und 3.3). Die Analyse wird sich an den im zweiten Kapitel gewonnenen theoretischen Erkenntnissen über kritische Volksstücke orientieren. Als Methode wird die textuelle Dramaturgie nach Kerstin Mertenskötter herangezogen.

1.2 Textuelle Dramaturgie nach Kerstin Mertenskötter

Wie Gerda Poschmann 1997 feststellte, ist es im Falle immer weniger für das Theater konzipierter Texte angemessen, sie mit „einer Dramenanalyse“ zu untersuchen: „Zunehmend sperren sich zeitgenössische Theaterstücke gegen eine Behandlung als Dramen im herkömmlichen Sinne“[23]. Dies trifft auf Texte der hier behandelten Autor:innen zu. Margarete Affenzeller charakterisiert Thomas Köck „als authentizitätsscheue[n] Postdramatiker und Jelinek-Schüler [der] mit der Deckungsgleichheit von Figur und Rede entschieden hadert.“[24] Crescentia Dünßer bezeichnet Gerhild Steinbuch als „ganz Dramatikerin der Gegenwart“, bei der „Erzählperspektiven, wenn nötig, gewechselt [werden]. Dialoge, Monologe oder Erzählpassagen in Prosa und manchmal chorische Teile stehen nebeneinander.“[25] Um hier die Gestaltung der Sprechinstanzen sowie ihrer Sprache in den vorliegenden Texten untersuchen zu können, wird also nicht auf eine klassische Dramenanalyse, sondern auf Kerstin Mertenskötters textuelle Dramaturgie, eine 2022 entworfene „Methodik der Textanalyse […] die heterogene Ästhetiken selbstverständlich einschließt“[26], zurückgegriffen.

Ein Vorteil der Textuellen Dramaturgie für die Analyse von Texten der Theaterliteratur ist, dass sie dezidiert „eine literaturwissenschaftliche Methodik“[27] bereitstellt. Es wird Roland Barthes gefolgt, der sprachliche Zeichen selbst bereits „als theatralisch begreift“: „Die Annahme einer Theatralität des sprachlichen Zeichens, wie Barthes sie unter anderem in seinen Mythen des Alltags ausführt, bildet die Grundlage der textuellen Dramaturgie.“[28] Es zeichnet Mertenskötters Herangehensweise aus, dass postdramatische Texte hier nicht hauptsächlich in Bezug auf ihre Inszenierung auf einer Theaterbühne gedacht werden, wie es bei zuvor entstandenen

---

[23] Gerda Poschmann: Der nicht mehr dramatische Theatertext: Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Tübigen: De Gruyter 1997, S. 1.
[24] Affenzeller: Thomas Köck, der apokalyptische Schreiber.
[25] Dünßer: Ohne Blumenwiese, S. 200.
[26] Kerstin Mertenskötter: Textuelle Dramaturgie. Eine Methode der Theatertextanalyse. Berlin, Heidelberg: Springer. Berlin, Heidelberg: Imprint J.B Metzler 2022, S. 2.
[27] Ebd., S. 5.
[28] Ebd., S. 101f.

einschlägigen Theatertextanalysemethoden üblich war: „Im Konzept der textuellen Dramaturgie ist der Text die Bühne. Er stellt nicht nur theatralische Zeichen in Rechnung, sondern er vollzieht selbst in seiner Textualität eine potenzielle Aufführung.“[29] Mertenskötter spricht sich außerdem gegen eine Analyse aus, die Theatertexte aufgrund ihrer Entstehungszeit bereits in gewisse Genres oder Stilrichtungen einordnet.[30] Ein Text in postdramatischer Form müsse nicht nach 1900 entstanden sein. Um sie möglichst breitenwirksam einsetzbar zu machen, versucht die textuelle Dramaturgie „polyvalente Analyseaspekte auch für heterogene Textstrategien und Darstellungsmodi“[31] aufzustellen. Dabei hält sich Mertenskötter an die „im literaturwissenschaftlichen Forschungsdiskurs etablierten Analysekategorien von Handlung, Figur, Sprache, Raum und Zeit“, allerdings „werden [sie] im Hinblick auf postdramatische Textstrategien kritisch perspektiviert, erweitert und modifiziert.“[32]

An dieser Stelle wird ein erster Einblick in die für den vorliegenden Kontext wichtigsten Begrifflichkeiten der textuellen Dramaturgie gegeben. Fragen nach Sprache und Gesellschaft finden eine Verbindung in den sprechenden Instanzen eines Theatertextes. Von den klassischen Kategorien der Dramenanalyse, an denen sich Mertenskötter entlangarbeitet, wird deswegen primär auf die der Figur fokussiert. Die „Verfahren der Vermittlung von Rede stehen in unmittelbarem Zusammenhang mit der Bindung an eine Sprechinstanz.“[33] So stellt Mertenskötter konkreter fest:

> „In einer Analyse der Redestruktur im Theatertext ist darauf zu achten, wie groß der Anteil monologischer oder dialogischer Rede einer wie auch immer gearteten Sprechinstanz jeweils ist und wie er sich qualitativ gestaltet; ob ein Dialog also möglicherweise nur strukturell angelegt ist und sich bei näherer Betrachtung bezüglich eines wirklichen Austausches doch eher als ein monologischer Dialog realisiert.“[34]

Sprache wird bei Mertenskötter stets unter Beachtung einer möglichen Bindung an eine Sprechinstanz und vice versa als Konstitutionsfaktor einer Sprechinstanz betrachtet. Die Analyse der jeweiligen Kategorien Sprache und Sprechinstanz wird hier somit Hand in Hand erfolgen.

In der textuellen Dramaturgie wird „als Metabegriff […] ebenjener der ‚Sprechinstanz‘ eingeführt, der jede im Theatertext sich entäußernde Entität meint.“[35] Die „Vermittlungsinstanz der Rede“[36] kann nicht mehr allgemein als geschlossener Charakter verstanden werden.

---

[29] Mertenskötter: Textuelle Dramaturgie, S. 112.
[30] Vgl. Ebd., S. 2.
[31] Ebd.
[32] Ebd.
[33] Ebd., S. 151.
[34] Ebd., S. 138f.
[35] Ebd., S. 10.
[36] Ebd., S. 151.

Sprechinstanzen werden untergliedert in „Figuren, Typen oder Textträger“[37], wobei Figuren grundsätzlich „subjekthaft“, Typen „modellhaft“[38] gestaltet sind. Textträger treten in den meisten Fällen in nicht dialogisch verfassten Textstrukturen auf,[39] sie können aber durch formale oder inhaltliche Merkmale erkennbar werden:[40] „Ausschlaggebende Parameter der Analyse sind das Verhältnis und die Relation formaler und inhaltlicher Ähnlichkeiten, die Zugehörigkeit suggerieren.“[41] Eine Zuordnung kann etwa „anhand von Spezifika der Redegestaltung […], durch Stottern, einen besonderen Sprachstil sowie bestimmte Hörerrückmeldungen oder Füllwörter“[42] erfolgen. Weitere, für hier untersuchte spezifische Textstellen relevante Erkenntnisse und Grundsätze der textuellen Dramaturgie werden in der später erfolgenden Analyse der Theatertexte direkt angeführt.

[37] Mertenskötter: Textuelle Dramaturgie, S. 10.
[38] Ebd., S. 152.
[39] Vgl. Ebd., S. 168.
[40] Vgl. Ebd., S. 151.
[41] Ebd., S. 158.
[42] Ebd.

2. Das kritische Volksstück – Eine Charakterisierung mit Fokus auf Sprache, Sprechinstanzen und Gesellschaftskritik

2.1 Eine Gattung, unterschiedlichste Ausprägungen – Die Problematik der Bezeichnung „Volksstück“ sowie ein Vorschlag zum Umgang damit

Die Bezeichnung „Volksstück“ wird seit rund 250 Jahren unterschiedlichsten Theatertextformen zugeschrieben.[43] Kaum eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Volksstück kommt ohne Klagen über die Unmöglichkeit, dieses als Gattung trennscharf abzugrenzen, aus.[44] Eine potenzielle Erklärung für die Diversität der Texte, die allesamt als Volksstücke eingeordnet oder diskutiert werden, ist zugleich ein diese Texte vereinendes Charakteristikum: Der Zeitbezug.[45] Je nach politischer Lage und sozialen Umständen prägen sich unterschiedliche Formen unter der Bezeichnung „Volksstück“ aus.[46] Genau dieser konkrete Bezug zur aktuellen Zeit ihrer Entstehung eint die volksstückhaften Texte, auch wenn er gleichzeitig zu ihrer Verschiedenartigkeit führt. Was eine Einordnung von Volksstücken ebenfalls nicht erleichtert, ist, dass Autor:innen ihre Texte in vielen Fällen nicht als Volksstücke bezeichnen, selbst wenn sie von der Forschung, von der Kritik oder von Rezipient:innen als solche verstanden werden.[47] Unterschiedlichste Gründe können dazu führen, dass ein:e Autor:in einen Text nicht mit einer Gattungszuordnung versieht. Dieses Ausbleiben kann nicht automatisch als Argument gegen eine Zuordenbarkeit eines Textes verstanden werden.

Aus diesen Gründen ist es besonders wichtig festzulegen, mit welcher Ausprägung des Volksstücks sich eine literaturwissenschaftliche Arbeit beschäftigt, was darunter verstanden wird, wenn der Begriff „Volksstück“ fällt. So kann die Mannigfaltigkeit des Genres anerkannt und bewusst in eine wissenschaftliche Auseinandersetzung eingebunden, für Untersuchungen sogar genutzt werden – etwa, um die Gattung „Volksstück“ sowohl diachron als auch synchron besser verstehen zu können oder über den literaturwissenschaftlichen Kontext hinausgehende Forschungsergebnisse erzielen zu können. Thomas Schmitz betont, dass die extreme Variabilität

---

[43] Vgl. Schmitz: Das Volksstück, S. 4f.; Hein: Das Volksstück, S. 11.
[44] Vgl. Grunert: Die Entwicklung kritischer Aspekte im Volksstück des 20. Jahrhunderts, S. 3f.
[45] Vgl. Schmitz: Das Volksstück, S. 22.
[46] Vgl. Daxböck: Die Wiederbelebung des Volksstücks in den sechziger Jahren, S. 3; Schmitz: Das Volksstück, S. 21f.
[47] Vgl. Filler: Die Außenseiterproblematik im modernen Volksstück unter besonderer Berücksichtigung der Dramen von Felix Mitterer, S. 9.

der Theatertextgruppe „Volksstück“ es notwendig macht, die neu auftretenden Ausprägungen detailliert zu betrachten,[48] was die Relevanz der vorliegenden Untersuchung unterstreicht. Jürgen Hein stellt fest: „Kontinuität heißt hier, sich stets neu auf die bestimmenden Faktoren einstellen, die ‚Intention Volksstück‘ unter den jeweils herrschenden Umständen verwirklichen, und nicht, die Tradition eines einmal geprägten Formmusters ungeschichtlich weiterführen.“[49] Durch den besonderen Zeitbezug fordern Volksstücke ein, was Calvin Jones zum Umgang mit Genres generell feststellt: „The limits of the genre have to expand constantly to include the new examples.“[50]

2.2 Die Entwicklungslinie des kritischen Volksstücks als Oppositionsgeschichte

Betrachtet man die Entstehungsgeschichte des Volkstheaters, fällt auf, dass dieses „im Gegensatz zu einem ‚anderen‘ Theater – des Hofes, des bürgerl. Theaters im 19. Jh., des Bildungstheaters usw.“[51] auftritt. Georg Forcht hebt das besonders für die Zeit zwischen 1700 und 1862 hervor und nennt etwa provokante Themen, die im Volkstheater – der Alternative zum etablierten Theaterbetrieb – Platz finden, als Charakteristikum.[52] Das Volkstheater dieser Zeit richtet sich konkret an ein bestimmtes Publikum: Es adressiert Personen und ihre Probleme, die nicht dem Hof angehören, somit der damaligen Zeit entsprechend als ‚das Volk‘ verstanden werden.[53] Heinz Gerstinger betont aber, dass auch in den Anfängen der Volkstheatergeschichte „unter Volk nicht eine Gesamtheit, sondern das zu verstehen war, was man durch Jahrhunderte als die unteren Schichten bezeichnet hatte.“[54] Was das Volkstheater auszeichnete, war ganz allgemein die neuartige Wahl von Protagonist:innen und Themen im Gegensatz zu etablierten Stoffen.[55]

Fälschlicherweise wird das Volksstück oft mit seichtem Theater, das nur unterhalten und nicht zur Reflexion anregen soll, gleichgesetzt.[56] Tatsächlich wirkte das Volkstheater schon in seinen

---

[48] Vgl. Schmitz: Das Volksstück, S. 22.
[49] Hein: Das Volksstück, S. 10f.
[50] Calvin Jones: Negation and Utopia. The German Volksstück from Raimund to Kroetz. New York, Wien: Lang 1993, S. 2.
[51] Hein: Volksstück, S. 465.
[52] Vgl. Forcht: Frank Wedekind und die Volksstücktradition, S. 6f.
[53] Vgl. Schmitz: Das Volksstück, S. 4f.
[54] Heinz Gerstinger: Das Volksstück auf dem gegenwärtigen Theater. In: Institut für Österreichkunde (Hg.): Das österreichische Volksstück. Wien, Hirt: Institut für Österreichkunde 1971, S. 94.
[55] Vgl. Hein: Volksstück, S. 465.
[56] Vgl. dazu etwa Grunert: Die Entwicklung kritischer Aspekte im Volksstück des 20. Jahrhunderts, S. 3.

Ursprüngen aber gleichzeitig unterhaltend wie auch kritisch.[57] Unter den im Laufe der Geschichte auftretenden unterschiedlichen Ausprägungen finden sich rein unterhaltende Texte, die bis heute weiterhin bestehen, geschrieben und gespielt werden.[58] Zugleich sind gerade in der jüngeren Geschichte gehäuft Volksstücke entstanden, die über einen stark gesellschaftskritischen Charakter verfügen.[59] Beth Bjorklund bezeichnet das Volksstück als „genre of social criticism par excellence, […] it customarily deals with the wrongs of society and the failures of public persons.“[60] Das vor allem kritische Volksstück entsteht – wie das Volkstheater allgemein zur Zeit seines ersten Auftretens – aus einer Opposition heraus, in diesem Falle aber in Opposition zu einer etablierten Volksstück-Praxis. Die bekanntesten und am meisten erforschten Vertreter:innen der Entwicklungslinie des kritischen Volksstücks werden zugleich als ihre Initiator:innen verstanden: „Um 1924 sind Bertolt Brecht, Carl Zuckmayer, Ödön von Horváth und Marieluise Fleißer in Berlin und versuchen – jeder auf andere Weise – eine Erneuerung dessen, was man den proletarischen Zug am Volksstück nennen könnte“[61]. Sie richten sich gegen das „anspruchslos[e] unterhaltende“[62], das „trivial und sentimental gewordene Volksstück“[63]. Der oben beschriebene Zeitbezug gewinnt dabei insofern an Relevanz, als dass er den „konkreten historischen Hintergrund“ der Inhalte darstellt und daraus „die Geschehnisse und Schicksale hervorwachsen.“[64] Die Bezeichnung „Volksstück“ wird bewusst eingesetzt, um Interesse und Erwartungshaltung zu generieren, ein bestimmtes Publikum anzusprechen und so die gewünschten Botschaften (effektiver) zu verbreiten.[65] Wie Susan Cocalis formuliert, verfolgen die Autor:innen des kritischen Volksstücks „efforts to continue, renew, and politicize the traditional Volksstück.“[66]

Durch diesen – in aller Kürze vollzogenen – historischen Ausflug soll veranschaulicht werden, wie sich bestimmte Volksstück-Ausprägungen als Opposition zu einer bestehenden Theaterpraxis formieren, um Kritik zu üben. In der vorliegenden Arbeit sind genau solche Volksstücke von Interesse, die in die nachgezeichnete Entwicklungsgeschichte eingeordnet werden können. Die kritischen Volksstücke – vor allem jene der 1920er, aber auch jene ab den 1960er Jahren

---

[57] Vgl. Hein: Das Volksstück, S. 11.
[58] Vgl. Daxböck: Die Wiederbelebung des Volksstücks in den sechziger Jahren, S. 3.
[59] Vgl. Grunert: Die Entwicklung kritischer Aspekte im Volksstück des 20. Jahrhunderts, S. 31.
[60] Beth Bjorklund: A Gender-linked Genre? Or Why Women Do Not Write Volksstücke. In: Modern Austrian Literature 26 (1993), S. 130.
[61] Hein: Das Volksstück, S. 22.
[62] Schmitz: Das Volksstück, S. 21.
[63] Hein: Das Volksstück, S. 22.
[64] Grunert: Die Entwicklung kritischer Aspekte im Volksstück des 20. Jahrhunderts, S. 208.
[65] Vgl. Fiegert: Provokation im „kritischen Volksstück“ bei Felix Mitterer und Peter Turrini, S. 32.
[66] Susan Cocalis: The Politics of Brutality: Toward a Definition of the Critical. In: Modern drama 24/3 (1981), S. 293.

entstehende – wenden sich gegen die Tradition von sentimentalen und verharmlosenden Volksstücken. Sie kritisieren auf diesem Weg bestehende Gesellschaftsverhältnisse und versuchen diese nicht zu reproduzieren, sondern sie – ganz im Gegenteil – zu hinterfragen.[67] Diesem Ansatz entsprechend unterscheidet Daxböck zwei Formen von Volksstücken: „Es gibt Volksstücke, die rein unterhaltenden Charakter haben, und die bestehenden Strukturen nicht in Frage stellen, sondern eher festigen, und es gibt Volkstheater, das kritisch die herrschenden Ordnungssysteme, seien sie politischer, wirtschaftlicher oder gesellschaftlicher Natur, in Frage stellt und Schwächen aufzeigt.“[68] Wie bei Daxböck, die sich in ihrer Diplomarbeit mit Individuum und Gesellschaft in den Volksstücken der 1960er Jahre auseinandersetzt, ist auch in der vorliegenden Arbeit die an zweiter Stelle beschriebene Ausprägung von Volksstücken relevant. Im nächsten Schritt wird näher auf Texte dieser Entwicklungslinie eingegangen.

2.3 Das kritische Volksstück ab den 1960er Jahren – Entstehung, Vertreter und Grundmerkmale

In den 1960er Jahren begünstigt ein politisiertes gesellschaftliches Klima die „Renaissance“ kritischer Volksstücke.[69] Der vorherrschende Wunsch nach „Formen, die eine ‚direkte‘ Verbindung zwischen Alltagsrealität und Theater“[70] anstelle von einer Ästhetik, die real bestehende Umstände verschleiert, begünstigt die Weiterentwicklung des kritischen Volksstücks. Die neu entstehenden Texte werden an vielen Stellen als „neue kritische Volksstücke“ benannt.[71] In der vorliegenden Arbeit wird auf die Unterscheidung zwischen „kritisch“ und „neu und kritisch“ verzichtet, da noch nicht genügend erforscht ist, inwiefern sich die kritischen Volksstücke der 1920er Jahre und jene, die ab den 1960er Jahren entstanden sind tatsächlich einerseits klar gruppieren und andererseits voneinander abgrenzen lassen.

Von Literaturwissenschaft und/oder Kritik werden unter anderem Martin Sperr, Franz Xaver Kroetz, Peter Turrini und Felix Mitterer als Volksstück-Autoren des späteren 20. Jahrhunderts

---

[67] Vgl. Jones: Negation and Utopia, S. 240.
[68] Daxböck: Die Wiederbelebung des Volksstücks in den sechziger Jahren, S. 3.
[69] Vgl. Grunert: Die Entwicklung kritischer Aspekte im Volksstück des 20. Jahrhunderts, S. 50.
[70] Hugo Aust, Peter Haida, Jürgen Hein: Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart. München: Beck 1989, S. 318.
[71] Vgl. Eva Kormann: Das neue kritische Volksstück. Ein neuer Blick auf eine nicht mehr ganz neue Dramatik. In: Ursula Hassel, Herbert Herzmann: Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück. Akten des internationale Symposions University College Dublin 28. Februar – 2. März 1991, Stauffenburg Verlag: Tübingen 1992, S. 101; Herzmann, Hassel: Vorwort der Herausgeber, S. 9.

genannt.[72] Auch andere Autor:innen können dieser Gruppe zugeordnet werden. Allerdings liegt der Fokus der vorliegenden Arbeit auf jenen Autoren, die am eindeutigsten in eine Tradition gestellt werden können, die sowohl eine bestehende Theaterpraxis als auch gesellschaftliche Zustände hinterfragt. Wie bereits klar wurde, sind diese Zuordnungen abhängig vom jeweiligen Volksstück-Verständnis einer Untersuchung. Einig sind sich Literaturwissenschaftler:innen größtenteils, dass die „Welle der ‚Neuen Volksstücke'"[73] mit Martin Sperrs „Jagdszenen aus Niederbayern" (1965) beginnt. Sperr übt Gesellschaftskritik besonders dadurch, dass er bestehende Zustände klar nachzeichnet.[74] Zudem setzt er laut Schmitz ein für das kritische Volksstück typisches „Stückende, bei dem sich zum Anfang nichts verändert hat"[75] ein. Damit erfüllt er den Anspruch des kritischen Volksstücks, dem Publikum selbst Raum zum Denken offen zu halten.[76] Franz Xaver Kroetz bezeichnete sich selbst als Schüler Marieluise Fleißers und Ödön von Horváths, deren Beschäftigung mit der Sprache er weiterführt.[77] Wie Sperr zeichnet Kroetz den Alltag distanzlos nach.[78] Anhand von Kroetz lässt sich gut veranschaulichen, dass nicht der Anspruch gestellt werden kann, das gesamte Werk eines Autors oder einer Autorin einer Gattung zuzuordnen. Kroetz wandte sich im Laufe der Zeit erst Bertolt Brecht zu[79] um später zu behaupten, „das Volk habe ihn nie interessiert"[80]. Peter Turrini wird aufgrund seiner Figurenwahl, die Parallelen sowohl zum Bauernstück als auch dem Wiener Volkstheater zeigt, mit dem Volksstück in Verbindung gebracht. Dadurch erzielt er eine Erwartungshaltung, durch die er ein bestimmtes Publikum anlocken möchte, um dieses zu schockieren.[81] Turrini ist wiederum ein Beispiel dafür, dass die Zuordnung von Volksstück-Autor:innen oft strittig ist: Johann Sonnleitner etwa sieht ihn nicht als Volksstück-Autor, eher als Erbe der Posse, die Sonnleitner klar vom Volksstück trennt.[82] In ihrer Diplomarbeit bringt Christine Fiegert das Werk von Turrini mit dem von Felix Mitterer unter dem Aspekt der Provokation, aber vor allem auch des Volksstückes zusammen.[83] Bei Mitterer ist im vorliegenden Kontext besonders interessant, dass es

---

[72] Vgl. Schaarschmidt: Das moderne Volksstück, S. 201; Torsten Bügner: Annäherungen an die Wirklichkeit. Gattung und Autoren des neuen Volksstücks. Frankfurt am Main, Bern, New York: Peter Lang 1986, S. 19; Filler: Die Außenseiterproblematik im modernen Volksstück unter besonderer Berücksichtigung der Dramen von Felix Mitterer, S. 34.
[73] Schmitz: Das Volksstück, S. 69.
[74] Vgl. Aust, Haida, Hein: Volksstück, S. 322.
[75] Schmitz: Das Volksstück, S. 72.
[76] Vgl. Kormann: Das neue kritische Volksstück, S. 104.
[77] Vgl. Schmitz: Das Volksstück, S. 74f.
[78] Vgl. Aust, Haida, Hein: Volksstück, S. 328.
[79] Vgl. Schmitz: Das Volksstück, S. 74f.
[80] Sonnleitner: Peter Turrini und das Volksstück, S. 116.
[81] Vgl. Ebd., S. 117f.
[82] Vgl. Ebd., S. 120.
[83] Vgl. Fiegert: Provokation im „kritischen Volksstück" bei Felix Mitterer und Peter Turrini, S. 10.

ihm darum geht, „das Alltägliche“ als „seltsam und gefährlich“[84] zu zeigen. Er kritisiert Gesellschaft mit Fokus auf Sprachverwendung und in Bezug auf die Ausgrenzung von Außenseiter:innen.[85] Mitterers Werk verleitet besonders durch den direkten Heimatbezug sowie die Verwendung von Dialekt[86] zu einer scheinbar einfachen Einordnung in die Volksstück-Tradition.

Daxböck hält als die drei wichtigsten Merkmale des kritischen Volksstücks seine besondere Sprachgestaltung, die Wahl der Sprechinstanzen sowie die erfolgende Gesellschaftskritik fest.[87] Diese ergeben sich auch aus dem einleitend festgestellten Interesse des kritischen Volksstücks an Sprache und Kommunikation innerhalb der Gesellschaft. Generell herrscht Einigkeit darüber, dass kritische Volksstücke stets aktuelle Bezüge aufweisen und real bestehende Verhältnisse problematisieren.[88] Die kritischen Volksstücke verbindet außerdem eine den Autor:innen zuschreibbare Intention, Gesellschaftskritik zu üben.[89] In den folgenden Unterkapiteln werden diese Aspekte näher beleuchtet, um später in der Analyse untersuchen zu können, ob Verbindungslinien zwischen Thomas Köck, Gerhild Steinbuch bzw. deren ausgewählten Texten und der kritischen Volksstück-Produktion legitimierbar sind.

An dieser Stelle soll aber erst noch ein Gedankengang festgehalten werden: Analog zu Kerstin Mertenskötters Überlegungen, dass postdramatische Gestaltungsmittel nicht nur in den letzten Jahrzehnten zu finden sind, sondern auch ältere Theatertexte bereits mit solchen arbeiteten,[90] sollte die Zuschreibung „kritisches Volksstück“ nicht exklusiv für Volksstücke, die nach 1920 entstanden sind, verwendet werden. Zwar werden in der vorliegenden Arbeit keine Texte vor dieser Zeit untersucht, dennoch ist es wichtig anzumerken, dass die hier erfolgende Charakterisierung von kritischen Volksstücken möglicherweise auch für Texte etwa von Johann Nestroy – in dessen Bezug kritische Volksstück-Autor:innen in der bisherigen Forschungsliteratur bereits gesetzt worden sind[91] – zutreffend sein könnte.

---

[84] Filler: Die Außenseiterproblematik im modernen Volksstück unter besonderer Berücksichtigung der Dramen von Felix Mitterer, S. 117.
[85] Vgl. Bernhauser: Felix Mitterer, S. 167.
[86] Vgl. Ebd., S. 3.
[87] Vgl. Daxböck: Die Wiederbelebung des Volksstücks in den sechziger Jahren, S. 10.
[88] Vgl. dazu etwa Fiegert: Provokation im „kritischen Volksstück“ bei Felix Mitterer und Peter Turrini, S. 38; Aust, Haida, Hein: Volksstück, S. 318.
[89] Vgl. Daxböck: Die Wiederbelebung des Volksstücks in den sechziger Jahren, S. 93.
[90] Vgl. Mertenskötter: Textuelle Dramaturgie, etwa S. 1f., 87.
[91] Vgl. Herbert Herzmann: Tradition und Subversion. Das Volksstück und das epische Theater. Tübingen: Stauffenburg-Verlag 1997, S. 64.

2.4 Sprache im kritischen Volksstück

Die nicht funktionierende Kommunikation innerhalb der Theatertexte legt gefährliche Mechanismen der Gesellschaft und Schwachpunkte eines demokratischen Miteinanders offen. Diese Intention wird besonders mit Ödön von Horváth in Verbindung gebracht. Wichtig ist ihm aufzuzeigen, dass innerhalb der Gesellschaft nicht alle Menschen über eine Sprache verfügen, durch die sie sich hinreichend ausdrücken können.[92] Allerdings beeinflusst Sprache „das Handeln, ja sogar das Denken und Fühlen"[93]. Diese Ansicht ist auch bei jüngeren Volksstück-Schreibern vorherrschend.[94] Gerade Kroetz kann hervorgehoben werden. Er betont, dass Sprache direkt mit Machtverhältnissen zu verbinden ist: „das, was Kroetz ‚Enteignung der Sprache' nennt: ‚Wenn man nicht reden kann, kann man sich nicht organisieren, sich nicht verstehen, sich letztlich nicht wehren.'"[95] Den Schwächsten der Gesellschaft lasse „man […] nicht einmal die Sprache zukommen", aber „da wo seine Menschen nicht mehr hinreden, geschweige denn hindenken können, setzt bei ihm die blanke, nackte, hilflose-hilfreiche Gewalt ein."[96] Sprechinstanzen werden im kritischen Volksstück durch ihre Sprache einem gewissen Milieu zugehörig gezeichnet. Zugleich wird die soziale Stellung durch den fehlenden Zugang zu einer (erhörten) Rede bedingt oder gefestigt. So erfolgt Kritik an der Sprachverteilung innerhalb der Gesellschaft.[97]

Sprache wird nicht nur thematisiert, sondern bewusst als Werkzeug eingesetzt. Allgemein kann für die hier betrachteten jüngeren kritischen Volksstück-Autoren festgesetzt werden: „Sie erneuern [...] Intentionen des Volksstücks aus der Sprache heraus"[98]. Die Mittel der Sprachverwendung variieren allerdings: Martin Sperr verknüpft Sprache und Handlung vor allem dadurch, dass sich am Land beheimatete Sprechinstanzen mit „gesellschaftlich auferlegte[n] Sprachmuster[n]"[99] verständigen, und sich so nicht ausreichend ausdrücken können.[100] So sind jene, die die Sprache der Mehrheitsgesellschaft nicht sprechen, automatisch Außenseiter:innen.[101] Sabine Filler betont dies besonders in Bezug auf den Dialekt, den sie als eine Art

---

[92] Vgl. Schaarschmidt: Das moderne Volksstück, S. 202; Hellmuth Himmel: Ödön von Horváth und die Volksstücktradition. In: Traugott Kirschke (Hg.): Ödön von Horváth. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 54.
[93] Schaarschmidt: Das moderne Volksstück, S. 202.
[94] Vgl. Pauli: Dem Volk aufs Maul geschaut, S. 646.
[95] Hein: Das Volksstück, S. 23.
[96] Karasek 1971, 78f., zit. n. Schmitz: Das Volksstück, S. 79.
[97] Vgl. dazu etwa Daxböck: Die Wiederbelebung des Volksstücks in den sechziger Jahren, S. 4, 10, 94; Hein: Volksstück, S. 469; Karasek 1971, 78f., zit. n. Schmitz: Das Volksstück, S. 79.
[98] Hein: Das Volksstück, S. 23.
[99] Grunert: Die Entwicklung kritischer Aspekte im Volksstück des 20. Jahrhunderts, S. 107.
[100] Vgl. Daxböck: Die Wiederbelebung des Volksstücks in den sechziger Jahren, S. 18.
[101] Vgl. Filler: Die Außenseiterproblematik im modernen Volksstück unter besonderer Berücksichtigung der Dramen von Felix Mitterer, S. 16.

„Soziolekt“ deutet, durch den die Zugehörigkeit zu bestimmten gesellschaftlichen Gruppen markiert wird. Gleichzeitig verweise ein Soziolekt auf fehlende Individualität.[102] Dialekt nimmt in dem kritischen Volksstück ebenfalls eine – im Gegensatz zum unterhaltenden Volksstück – veränderte Funktion ein. Er ist nicht mehr als unterhaltsam zu verstehen, viel eher lässt der Dialekt eine Problematisierung der alltäglichen Sprache zu.[103] Sprache muss sich im kritischen Volksstück allerdings nicht im dialektalen Gewand zeigen,[104] ist dafür stets in irgendeiner Weise „stilisiert“ und „verkorkst“[105]. Neben dem Dialekt sollen „Amerikanismen, übernommene Redewendungen, Sprichwörter und Werbeslogans“[106] die fehlende Individualität der Rede markieren. Die Verwendung von Dialekt bietet aber auch formale Vorteile, „weil er viel beweglicher, flexibler und unabhängiger von Regeln ist. Das ermöglicht Gedankensprünge, Abkürzungen des Denkweges.“[107] Martin Sperr nutzt Teile von Dialekten, um eine stilisierte Sprache zu erzeugen, die sich genau dadurch auszeichnet, dass sie der Alltagssprache stark ähnelt.[108] Stilmittel, die bei Sperr häufig zu finden sind, „ist die Redundanz, die Verklammerung durch Wiederholung von Wörtern in den Dialogen.“[109] Sperrs Sprache – sowie die Sprache des kritischen Volksstücks generell – „verbirgt oft mehr, als daß sie Kommunikation ermöglicht“[110]. Als Unterschied zwischen Sperrs Spracheinsatz, und jenem von Franz Xaver Kroetz hebt Eva Kormann hervor, dass bei ersterem eher zu viel Gerede, bei zweiterem „die sprachlose Ohnmacht“[111] zu der Unmöglichkeit einer Verständigung zwischen Sprechinstanzen führt. Eine besonders große Rolle kommt bei Kroetz also der „Sprachlosigkeit“[112] zu: „Der bei Horváth beginnende Prozeß der mißlingenden Kommunikation wird konsequent zur Sprachlosigkeit der Figuren fortentwickelt.“[113] Sie schlägt sich im Text etwa in Sätzen nieder, die „extrem kurz“[114] sind: „Die Dialoge bestehen aus kurzen, durch Pausen unterbrochenen und oftmals unvollständigen Sätzen“[115]. Bei Kroetz zeigt sich Sprache deformiert, was sowohl auf „syntaktischer, morphologischer und lexikalischer“[116] Ebene zutreffend ist. Dieser Einsatz soll die Unfähigkeit

---

[102] Vgl. Fiegert: Provokation im „kritischen Volksstück“ bei Felix Mitterer und Peter Turrini, S. 16.
[103] Vgl. Bernhauser: Felix Mitterer, S. 20.
[104] Vgl. Aust, Haida, Hein: Volksstück, S. 318. Man denke hierbei aber auch an Horváth, der in Schriften zu seinen Volksstücken sogar ‚verbietet‘, dass auf der Bühne im Dialekt gesprochen wird.
[105] Kormann: Das neue kritische Volksstück, S. 101.
[106] Daxböck: Die Wiederbelebung des Volksstücks in den sechziger Jahren, S. 94.
[107] Fiegert: Provokation im „kritischen Volksstück“ bei Felix Mitterer und Peter Turrini, S. 30.
[108] Vgl. Schmitz: Das Volksstück, S. 73.
[109] Aust, Haida, Hein: Volksstück, S. 324.
[110] Ebd.
[111] Kormann: Das neue kritische Volksstück, S. 105.
[112] Aust, Haida, Hein: Volksstück, S. 326.
[113] Ebd., S. 328.
[114] Daxböck: Die Wiederbelebung des Volksstücks in den sechziger Jahren, S. 17.
[115] Bernhauser: Felix Mitterer, S. 22.
[116] Ebd., S. 16.

der Sprechinstanzen, sich über ihre jeweilige Lage auszutauschen, geschweige denn ihre Situation zu verändern, veranschaulichen.[117] Auch Kroetz setzt Dialekt ein, er wird bezeichnet „als Indikator gesellschaftlichen Seins und Bewußtseins“[118], und entspricht ebenfalls nicht zur Gänze real vorzufindenden Sprachformen.[119] Bei Peter Turrini wird ein bisher anerkanntes Mitglied der Gesellschaft aufgrund seines (nicht selbst gewählten) Sprachverlusts ausgeschlossen:[120] „Wer nicht spricht, ist kein Mensch.“[121] Ebenso finden sich bei Felix Mitterer Überlegungen zu Problemen, die durch eine dysfunktionale Kommunikation ausgelöst werden, durch „Nicht-Kommunikation“ oder „durch den falschen Umgang mit Sprache“[122]. Die im kritischen Volksstück oft anzutreffende Sprachlosigkeit kann als ein weiteres Beispiel dafür gewertet werden, wie sich Volksstücke im Laufe ihrer Entwicklung gegen bestehende Theatertraditionen wenden: Mit der fehlenden Sprachmacht der Sprechinstanzen stellt das kritische Volksstück einen Gegensatz zum „traditionellen Bildungstheater“ dar, in dem die Figuren – besonders jene, die man traditionellerweise als „Hauptfiguren“ bezeichnen würde – meist über eine gewisse „Sprachgewalt“[123] verfügen bzw. auf Sprachfähigkeit zurückgreifen können.

2.5 Sprechinstanzen im kritischen Volksstück

Obwohl in zahlreichen wissenschaftlichen Arbeiten zum Volksstück – besonders in älteren Auseinandersetzungen – versucht wird, das Volksstück daran zu erkennen, dass es ‚das Volk‘ zeigt, kann dies nicht das ausschlaggebende Kriterium einer Charakterisierung sein. Zu variabel sind Bedeutung des Begriffs sowie die realen sozialen Gruppen, für die er eingesetzt wird – synchron als auch diachron.[124] Wie oben festgestellt wurde, war ‚das Volk‘ schon zur Entstehungszeit des Volkstheaters keine so homogene Gruppe, wie es in einer Retrospektive erscheinen mag. Heute ist noch weniger klar, wer genau dieses Volk sein soll. Jürgen Schröder betont Anfang der 90er Jahre, dass Volksstücke definitiv nicht „wörtlich“ zu nehmen seien, da sie viel mehr „deren eigenes soziales und politisches Psychodrama als das Volk selbst“[125] zeigen. Als Frage bleibt

---

[117] Vgl. Aust, Haida, Hein: Volksstück, S. 327.
[118] Ebd., S. 326.
[119] Vgl. Schmitz: Das Volksstück, S. 79.
[120] Vgl. Grunert: Die Entwicklung kritischer Aspekte im Volksstück des 20. Jahrhunderts, S. 103.
[121] Daxböck: Die Wiederbelebung des Volksstücks in den sechziger Jahren, S. 20.
[122] Bernhauser: Felix Mitterer, S. 168.
[123] Filler: Die Außenseiterproblematik im modernen Volksstück unter besonderer Berücksichtigung der Dramen von Felix Mitterer, S. 15.
[124] Vgl. Jürgen Schröder: Auf der Suche nach dem Volk. In: Ursula Hassel, Herbert Herzmann (Hg.): Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück. Akten des internationalen Symposions University College Dublin 28. Februar – 2. März 1991. Tübingen: Stauffenburg Verlag 1992, S. 84.
[125] Ebd., S. 76.

bestehen, ob es dennoch einheitliche Charakteristika der Wahl und Gestaltung von Sprechinstanzen im Volksstück gibt. Dies kann im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht für sämtliche als solche bezeichneten oder eingeordneten Texte untersucht werden. Welche Gemeinsamkeiten lassen sich aber innerhalb der hier fokussierten Volkstücke feststellen?

Sprechinstanzen der kritischen Volksstücke sind abhängig von dem gesellschaftlichen Gefüge bzw. der sozialen Position, in denen sie sich befinden.[126] Kormann zufolge – bei ihr in Bezug auf Sperr festgestellt – ermöglicht diese soziale Bedingtheit von Sprechinstanzen eine klare Zuordenbarkeit, durch die Sprechinstanzen „erkennbar“ bzw. „durchschaubar“[127] werden. Meist zeigt das kritische Volksstück einen engen Kreis an Personen, oft Familien. An ihnen werden größere gesellschaftliche Probleme deutlich.[128] Fiegert beschreibt die Sprechinstanzen als passiv,[129] was in starkem Zusammenhang mit der oben beschriebenen Sprachunfähigkeit steht und die starke Verstrickung der Gestaltungsmittel Sprache und Sprechinstanz verdeutlicht. Gezeigt werden neben den aus dem Volksstück schon bekannten Arbeiter:innen und Bauern auch Politiker:innen, Künstler:innen, Student:innen. Die Tendenz geht dahin zu veranschaulichen, dass Gefahren des gesellschaftlichen Zusammenlebens vor niemandem Halt machen, das Private für alle Bevölkerungsschichten gleichermaßen politisch ist.[130] Laut Schröder gibt es vor allem zwei unterscheidbare Gruppen von Sprechinstanzen, die kritische Volksstücke typischerweise zeigen: Einerseits die Mehrheitsgesellschaft, die sich dadurch auszeichnet, dass faschistische Tendenzen immer noch in ihr verankert sind, etwa in Form eines „bösartige[n] Kleinbürgertum[s]“. Oder aber „ohnmächtige, ausgestoßene und sprachlose Kleingruppen an den Rändern der etablierten Gesellschaft“[131].

Diese beiden Gruppen treffen in kritischen Volksstücken aufeinander. Es geht um Oppositionen, um diejenigen, die ausschließen und um jene, die ausgeschlossen werden.[132] Das Thema der Außenseiter:innen im kritischen Volksstück wurde bereits mehrmals in Hochschulschriften behandelt.[133] Außenseiter:innen müssen im Gegensatz zu etwas positioniert sein.[134] Im kritischen Volksstück finden sie sich der (oft postfaschistoiden) Mehrheitsgesellschaft gegenüber. Die

---

[126] Vgl. Grunert: Die Entwicklung kritischer Aspekte im Volksstück des 20. Jahrhunderts, S. 102.
[127] Kormann: Das neue kritische Volksstück, S. 105.
[128] Vgl Daxböck: Die Wiederbelebung des Volksstücks in den sechziger Jahren, S. 23.
[129] Vgl. Fiegert: Provokation im „kritischen Volksstück“ bei Felix Mitterer und Peter Turrini, S. 21.
[130] Vgl. Ebd., S. 15f.
[131] Schröder: Auf der Suche nach dem Volk, S. 78; Bügner: Annäherungen an die Wirklichkeit, S. 30.
[132] Vgl. Ebd.
[133] Vgl. Filler: Die Außenseiterproblematik im modernen Volksstück unter besonderer Berücksichtigung der Dramen von Felix Mitterer, S. 25.
[134] Vgl. Ebd., S. 46.

Andersartigkeit kann aus unterschiedlichen Identitätskategorien geschöpft werden. So treten etwa Frauen auf, die allein durch ihr Geschlecht sozial schlechter gestellt sind. Susan Cocalis führt Volksstücke an, die politische Dimensionen in den Geschlechterverhältnissen sehen und diese ebenso in Bezug auf die Gesellschaft thematisieren und kritisieren.[135] Meist sind Frauen aber weiterhin Nebenfiguren.[136] Als Außenseiter:innen wurden im kritischen Volksstück bisher auch Personen mit körperlichen und geistigen Behinderungen, Homosexuelle, Strafgefangene, Alte und „Durchschnittsbürger, die zu Außenseitern werden" festgeschrieben.[137] Dazu kommen „Fremde, allerdings besonders am Land."[138] Konkrete Beispiele dafür sind etwa bei Turrini und Mitterer zu finden.[139] Damit bestätigt sich, dass das kritische Volksstück – vor allem seit den 1980er Jahren – weniger soziale Bevölkerungsgruppen behandelt. Von einer Gruppe unterdrückt gezeigt werden Einzelpersonen, Reflexionspunkte wandern eher in den Bereich der persönlichen Identität. Um akzeptiert zu werden, nicht als Außenseiter:in zu enden, ist die Fähigkeit, sich anzupassen, relevant: Alle, „die das festgesetzte Wertsystem nicht teilen, die die Codes der Insider nicht verstehen und verinnerlichen können oder wollen", werden ausgegrenzt. „Diese Codes können moralischer, religiöser, soziolektaler, lokalpatriotischer oder rassistischer Provenienz sein."[140] Somit kann hier eine Gemeinsamkeit nahezu aller kritischen Volksstücke festgestellt werden: In ihrem Personal finden sich eine Gruppe oder einzelne Personen, die von der Mehrheit ausgeschlossen werden.[141] Schon früher ging es im Volksstück um sich in Opposition befindende Gesellschaftsklassen. Heute spielen für die Kontrastierung häufig persönliche Identitätsfaktoren eine Rolle.[142] Dem bisher Genannten folgend ist es um das Zusammenleben der gezeigten Personen nicht gut bestellt. Gegen die „outsiders, minorities, underprivileged persons – and anyone perceived as 'Other'"[143] wird aggressives Verhalten an den Tag gelegt. Gemeinschaftsgefühl, Liebe, Mitgefühl oder Hilfsbereitschaft lassen sich im kritischen Volksstück kaum finden.[144] Determiniert durch ihre soziale und wirtschaftliche Position, zeichnen sich die

---

[135] Vgl. Cocalis: The Politics of Brutality, S. 302.
[136] Vgl Grunert: Die Entwicklung kritischer Aspekte im Volksstück des 20. Jahrhunderts, S. 51, 56.
[137] Vgl. Bügner: Annäherungen an die Wirklichkeit, S. 30ff.
[138] Filler: Die Außenseiterproblematik im modernen Volksstück unter besonderer Berücksichtigung der Dramen von Felix Mitterer, S. 30f.
[139] Vgl. Ebd., S. 31.
[140] Bourke.: „Der muß weg!" Ausgrenzungsmuster in den kritischen Heimatstücken aus dem bayerischen und österreichischen Raum. In: Ursula Hassel, Herbert Herzmann (Hg.): Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück. Akten des internationalen Symposions University College Dublin 28. Februar – 2. März 1991. Tübingen: Stauffenburg Verlag 1992, S. 248.
[141] Vgl. Geoffrey C. Howes: Is There a Postmodern Volk? Some Thoughts on the Volksstück in the Television Age. In: Modern Austrian Literature 26 ¾ (1993), S. 18; Aust, Haida, Hein: Volksstück, S. 18.
[142] Vgl. Ebd., S. 18; Bourke: „Der muß weg!" Ausgrenzungsmuster in den kritischen Heimatstücken aus dem bayerischen und österreichischen Raum, S. 248.
[143] Ebd., S. 135.
[144] Vgl. Daxböck: Die Wiederbelebung des Volksstücks in den sechziger Jahren, S. 26.

Beziehungen der Sprechinstanzen durch Konkurrenzverhalten aus. Besonders, wenn ein etabliertes System in Gefahr zu geraten droht, eine gesellschaftliche Ordnung möglicherweise ins Wanken gerät, stellen sich Sprechinstanzen gegeneinander, dabei geht es auch in aktuelleren Texten häufig noch um Machterhalt, laut Müller steht „der ökonomisch Mächtigste“[145] in der Gesellschaftsordnung oben. Aber auch Außenseiter:innen können sich gegen Außenseiter:innen richten. Im Grunde setzt sich tendenziell niemand für die:den andere:n ein.[146] Die Ausschließenden folgen den „Normen der Gesellschaft“, so sind die unterdrückenden Sprechinstanzen des kritischen Volksstücks „unfreie Typen, die nicht agieren, sondern nur reagieren.“[147]

Benachteiligte oder als Opfer gezeichnete Personen im Volksstück entstammen also entweder einem niederen Stand (eher in den älteren Volksstücken) und werden so als ein soziales ‚Unten‘ im Gegensatz zu einem ‚Oben‘ erkennbar. Eine Abgrenzung kann aber auch durch das Verhältnis von ‚wir‘ und ‚die‘ oder ‚die Anderen‘ erfolgen, das meist daher rührt, dass Personen von einer größeren Masse ausgeschlossen werden. Dargestellte sind nicht mehr klar in ‚unten‘ und ‚oben‘ teilbar, sondern eher in die Mehrheit und die davon Ausgeschlossenen. Jedenfalls wird erkenntlich, dass sich in Volksstücken – besonders in den kritisch wirkenden – oft eine Form von Opposition, entweder zwischen unterschiedlichen Personengruppen oder zwischen Gruppen und Individuen, zeigt. Bei Betrachtung einzelner kritischer Volksstück-Autoren der jüngeren Zeit bemerkt man, dass die konkrete Wahl von Sprechinstanzen unterschiedlich ausfallen kann. Das zeigt sich vor allem dadurch, dass manche auf in der Theatertext-Tradition bekannte Typen zurückgreifen, andere weniger. Alle vereint allerdings, dass sie mit ihrer Sprechinstanzenwahl verdeutlichen wollen, wie innerhalb der Gesellschaft Ausgrenzungsmechanismen tragend werden. Zentraler Faktor ist, dass jede:r durch die Gesellschaftsordnung geprägt ist und sich dieser entweder unterordnen kann oder damit leben muss, verstoßen zu werden.[148]

---

[145] Müller: „Volk“ und „andere“ bei Fassbinder und Sperr, S. 145.
[146] Vgl. Grunert: Die Entwicklung kritischer Aspekte im Volksstück des 20. Jahrhunderts, S. 67; Schröder: Auf der Suche nach dem Volk, S. 80; Müller: „Volk“ und „andere“ bei Fassbinder und Sperr, S. 145.
[147] Daxböck: Die Wiederbelebung des Volksstücks in den sechziger Jahren, S. 11.
[148] Vgl. Fiegert: Provokation im „kritischen Volksstück“ bei Felix Mitterer und Peter Turrini, S. 36.

2.6 Gesellschaftskritik der kritischen Volksstücke

Im Zentrum der Kritik steht die gesellschaftliche Determination der Individuen unterliegen. Wie in der Beschreibung der Sprechinstanzen klar wurde, gleicht das Zusammenleben einem Kampf. Die meisten wollen der Mehrheitsgesellschaft entsprechen. All jene, die das nicht tun, werden ausgestoßen. Die, die ihren Platz in der gesellschaftlichen Ordnung gefunden haben, würden aus Sorge, diesen wieder zu verlieren, die Ordnung nicht kritisieren bzw. jemanden außerhalb der Ordnung unterstützen. Das hebt besonders Martin Sperr hervor.[149] So wird die Gesellschaftsordnung stets reproduziert, was besonders über Sprachverwendung und vor allem Sprachverteilung innerhalb der Gesellschaft erfolgt. Diejenigen, die keinen Zugang zur Sprache erhalten haben, können diesen auch nicht erlangen,[150] was Hand in Hand geht mit der Unmöglichkeit, die gesellschaftliche Position, geschweige denn die soziale Ordnung, zu verändern. Dies aufzuzeigen ist eines der Ziele kritischer Volksstücke. Sprache wird direkt in Verbindung gebracht mit Macht, der Zugang zur (öffentlich erhörten) Sprache mit einer guten Stellung in der Gesellschaft. Gesellschaftskritik kann hier somit nicht ohne Beachtung von Sprachkritik diskutiert werden. Jones stellt die These auf, dass das im Volksstück nachgezeichnete ‚Volk' aus Personen besteht, die aufgrund des fehlenden Zugangs zur Mitgestaltung des sozialen Zusammenlebens „gebrochen" sind: „they never led an intact existence"[151]. Dass „andersartige" Personen stets ausgeschlossen, oft sogar verfolgt werden, zeigt, dass das kritische Volksstück vor postfaschistoiden Tendenzen warnen möchte.[152] Filler weist darauf hin, dass „Menschenfeindschaft von jeher ein literarisches Motiv"[153] volksstückhafter Texte war.

Auch wenn hier nicht die Ansicht vertreten wird, dass ein Volksstück ‚das Volk' zeigt, soll noch eine interessante These von Schröder präsentiert werden: Im kritischen Volksstück zeige sich eine Enttäuschung gegenüber dem Volk, denn „es gerät auf die Anklagebank"[154]. Versteht man das Volk als diejenige Gruppe im kritischen Volksstück, die als Mehrheitsgesellschaft andere ausschließt, so kann diese These jedenfalls bestätigt werden. Ähnlich sieht das Iris Isabella Grunert: „Auch sehen sie [Anm.: Die kritischen Volksstück-Autoren] die Alltagsprobleme nicht

---

[149] Vgl. Müller: „Volk" und „andere" bei Fassbinder und Sperr, S. 146.
[150] Vgl. Aust, Haida, Hein: Volksstück, S. 301; Grunert: Die Entwicklung kritischer Aspekte im Volksstück des 20. Jahrhunderts, S. 100; Daxböck: Die Wiederbelebung des Volksstücks in den sechziger Jahren, S. 94.
[151] Jones: Negation and Utopia, S. 238.
[152] Vgl. Grunert: Die Entwicklung kritischer Aspekte im Volksstück des 20. Jahrhunderts, S. 134; Cocalis: The Politics of Brutality, S. 295.
[153] Filler: Die Außenseiterproblematik im modernen Volksstück unter besonderer Berücksichtigung der Dramen von Felix Mitterer, S. 23.
[154] Schröder: Auf der Suche nach dem Volk, S. 78. Diese These kann auch in Verbindung gebracht werden mit dem im vorherigen Absatz angeführten Zitat von Calvin Jones.

durch die Augen des Volkes, sondern durch die der vom Volk – im übertragenen Sinn – ausgeschlossenen ‚Andersartigen'. Eigentlich nehmen sie eher eine Anklage an das Volk auf. [Ergänzung VG]"[155]

Im kritischen Volksstück wird „die Sozialstruktur insgesamt kritisiert"[156], nicht nur die Lebenswelt einzelner Bevölkerungsgruppen betrachtet. Aufgebracht werden „aktuelle soziale Fragen und Ungerechtigkeiten"[157]. „Brutalität und Gewalt" werden zwar „in den unterschiedlichsten Erscheinungsformen gezeigt", allerdings sind dabei stets die „Ursachen als gesellschaftliche"[158] gezeichnet. Den Autor:innen ist damit ein „soziale[s] Gewissen"[159] zuzusprechen. So soll an dieser Stelle noch ein kurzer Blick auf Ziele und Hintergrundüberlegungen der hier präsentierten Autoren erfolgen.

2.7 Poetologische Überlegungen der kritischen Volksstück-Autoren

Einige der hier angeführten kritischen Volksstück-Autoren haben sich den aktuellen Zeitbezug bzw. das Nachzeichnen gegenwärtiger gesellschaftlicher Zustände, das ihrem Werk zu entnehmen ist, bewusst zur Aufgabe gemacht. Das beginnt schon mit Ödön von Horváth[160] und wird etwa von Peter Turrini und Felix Mitterer fortgesetzt: „Sie alle betonen den Gebrauchswert ihrer Stücke, sie sollen nützlich sein insofern, als sie sich mit der Realität befassen, die sie selbst und ihr Publikum umgibt."[161] Sie sehen sich selbst „als aufmerksame Beobachter ihrer Umwelt und deren sozialen Verflechtungen."[162] Laut Hugo Aust, Peter Haida und Jürgen Hein möchte Martin Sperr „die Wirklichkeit widerspiegeln und verändern, gleichzeitig aber dem Zuschauer die Freiheit der Bewertung lassen."[163] Sperr ist der Ansicht, dass Zustände veränderbar sind und sieht Theatertexte als mögliches Werkzeug dafür an.[164] Betont wird von ihm außerdem ein Interesse an der „Beziehung der Figuren auf der Bühne zueinander, zur Handlung und ihre[n]

---

[155] Grunert: Die Entwicklung kritischer Aspekte im Volksstück des 20. Jahrhunderts, S. 32.
[156] Schmitz: Das Volksstück, S. 19.
[157] Bernhauser: Felix Mitterer, S. 17.
[158] Schmitz: Das Volksstück, S. 21f.
[159] Filler: Die Außenseiterproblematik im modernen Volksstück unter besonderer Berücksichtigung der Dramen von Felix Mitterer, S. 35.
[160] Vgl. Willi Cronauer, Ödön von Horváth: Interview. In: Traugott Krischke: Materialien zu Ödön von Horváth. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 46.
[161] Filler: Die Außenseiterproblematik im modernen Volksstück unter besonderer Berücksichtigung der Dramen von Felix Mitterer, S. 34.
[162] Ebd., S. 12.
[163] Aust, Haida, Hein: Volksstück, S. 322.
[164] Vgl. Schmitz: Das Volksstück, S. 70.

Meinungen und wie sie zu diesen Meinungen kommen bzw. gekommen sind.‘“[165] Dabei soll nicht die persönliche Meinung eines:einer Autor:in auf die Bühne gebracht werden. Der „Autor habe […] zurückzutreten“.[166] Auch in Bezug auf Franz Xaver Kroetz lässt sich auf einige Aussagen zu seiner Arbeitsweise, „zu seinen Stücken und zum Theater im Allgemeinen“[167] zurückgreifen. Er setzte sich etwa mit den Überlegungen Horváths auseinander[168] und nannte als Ziel, Reflexionen zu gegenwärtigen sozialen Verhältnissen anzuregen. Dass sich Kroetz‘ Aussagen zu seinem eigenen Werk im Laufe seiner Schaffensgeschichte ändern, sollte im Fall Kroetz im Hinterkopf behalten werden.[169] Peter Turrini erklärte zwar, er habe grundsätzlich kein Interesse „an gattungstypologischen Fragen“[170], allerdings sei daran erinnert, dass er „Sauschlachten“ als Volksstück bezeichnete, um das Publikum zu schockieren.

2.8 Die Relevanz der Erforschung gegenwärtiger kritischer Volksstücke

Das Volksstück betreffend ist es stets von Nöten, Texte, die dieser Gattung möglicherweise zugeordnet werden können, zu erforschen bzw. unter neuen Blickwinkeln zu betrachten, da die Gattung einem besonders starken Wandel unterliegt. Das wurde weiter oben am Ende des Kapitels 2.1 bereits hervorgehoben. Nach Jones ist diese Notwendigkeit über den Forschungskontext des Volksstücks hinaus relevant, da das Volksstück allgemein beeinflussend auf Literatur und Theater der Gegenwart wirke.[171] Jones betont darüber hinaus die Verstrickung von Kunst und Alltag: Einerseits bildet Kunst Wirklichkeit ab, wodurch sie gesellschaftliche Tendenzen erfahrbar und erforschbar macht. Kunst bietet aber auch alternative Vorschläge an, etwa für menschliches Zusammenleben oder für Ansichten auf bestimmte Themen, womit sie wiederum Gesellschaft mitgestalten kann.[172] Im Falle des Volksstücks ist diese Überlegung zentral: „These plays are products of history, as they take a form and employ content that attempts to provide adequate expression for a people in a particular situation.“[173] Schon allein durch das

---

[165] Sperr 1967, S. 53, zit. n. Schmitz: Das Volksstück, S. 70.
[166] Schaarschmidt: Das moderne Volksstück, S. 208.
[167] Schmitz: Das Volksstück, S. 74.
[168] Vgl. Ebd., S. 74f.
[169] Vgl. Sonnleitner: Peter Turrini und das Volksstück, S. 116.
[170] Ebd., S. 118.
[171] Vgl. Jones: Negation and Utopia, S. 241.
[172] Vgl. Ebd., S. 237. Diese Ansicht ist ein relevanter Hintergrund für die in 2.1 gewonnene These, dass die Anerkennung des Wandels innerhalb der Gattung „Volksstück“ es ermöglicht, über die Literaturwissenschaft hinausgehend relevante Erkenntnisse zu gewinnen.
[173] Jones: Negation and Utopia, S. 241.

Wort „Volk“ im Titel wird die soziale Dimension erkenntlich.[174] Diese schwingt dann vor allem in kritischen Volksstücken meist nicht nur mit, sondern steht im Fokus. Indem Aust, Haida und Hein betonen, dass die Relevanz des Volksstücks in der Literaturwissenschaft durch ein soziologisches Interesse gestiegen ist,[175] bestätigen sie Jones‘ These. Hein nennt ebenfalls die „sozialen Bindungen und Aufgaben des Theaters“, die das Volksstück erkennt.[176] Zudem verleiht das Volksstück üblicherweise Minderheiten eine Stimme bzw. thematisiert zumindest jene Personen der Bevölkerung, die dort eher am Rande stehen: „Volksstücke provide voices in the dialogue of history: voices that obstinately resist appropriation through their negation of the idea that an adequate unity is attainable within the current order, and voices that proclaim the hope for a utopia in which all members of the entire Volk will find a home.“[177] Diese Überlegungen steigern die Relevanz einer Beschäftigung mit möglichen zeitgenössischen Volksstücken und deren Gesellschaftsbild über den Bereich der Literaturwissenschaft hinaus. Besonders trifft dies auf kritische Volksstücke zu. Schließlich setzen sie sich stets direkt mit ihrer Zeit und den herrschenden gesellschaftlichen Umständen auseinander.

---

[174] Vgl. Jones: Negation and Utopia, S. 237.
[175] Vgl. Aust, Haida, Hein: Volksstück, S. 17.
[176] Vgl. Hein: Das Volksstück, S. 23.
[177] Jones: Negation and Utopia, S. 241.

3. Analyse

Die nun im ersten Schritt erfolgende Analyse von – hauptsächlich – (auto-)poetologischen Texten und Essays sowie – zusätzlich – Sekundärliteratur aus der Forschung wird nicht alleine Verbindungslinien zwischen den Arbeitsweisen der Volksstück-Autor:innen und jenen von Gerhild Steinbuch und Thomas Köck belegen können. Denn Erkenntnisse über das Werk eines Autors bzw. einer Autorin sollten nicht ausschließlich auf poetologische Reflexionen, ebenso wenig wie auf Kommentare von Autor:innen zu ihren Texten gestützt werden. Diese Ansicht unterstreichen Beispiele von im Laufe der Zeit in sich widersprüchlichen Aussagen von Autor:innen[178] und wird von Steinbuch und Köck dezidiert unterstützt.[179] In der vorliegenden Arbeit werden mündliche und schriftliche Wortmeldungen von Autor:innen als Untersuchungsfeld hinzugezogen, um mögliche Parallelen zwischen den kritischen Volksstück-Autor:innen und den hier analysierten zeitgenössischen Autor:innen auf breiterer Ebene erkennen zu können. Im zweiten, umfangreicheren Teil der Analyse erfolgt die detaillierte Untersuchung der Primärtexte „Isabelle H. (geopfert wird immer)“ und „WELTHAUPTSTADT EUROPA“. Es wird erhoben, ob die Sprechinstanzen – geprägt durch ihre Sprachgestaltung – sowie die im Text erfolgende Gesellschaftskritik Verbindungslinien zum kritischen Volksstück zulassen. Abschließend werden alle gewonnenen Erkenntnisse zusammengetragen, um eine im Rahmen der vorliegenden Arbeit mögliche Aussage über Verbindungslinien zwischen dem kritischen Volksstück, seinen Autor:innen und Thomas Köcks sowie Gerhild Steinbuchs Schaffen tätigen zu können.

3.1 Die Macht von Sprache in der Gesellschaft aufzeigen – Thomas Köcks und Gerhild Steinbuchs Arbeitsweisen und poetologische Überlegungen

3.1.1 Verständnis über das Verhältnis von Autor:in und Text, über deren Ziele und Aufgaben

Gerhild Steinbuch beschäftigt sich an mehreren Stellen ihrer (auto-)poetologischen Überlegungen mit der Frage nach Repräsentation in Verbindung mit Alltagssprache, die sich auch in literarischen Texten festschreibt, zumindest wenn man als Autor:in nicht aktiv dagegen wirkt: „Ich möchte für einen Theatertext eintreten, der seine eigene Sprache befragt und infrage stellt, der

[178] In dieser Arbeit wurde das beispielsweise für Franz Xaver Kroetz klar.
[179] Siehe Kapitel 3.1.1.

ihre und seine Grenzen anerkennt, der Körper nicht überschreibt und der sich der Zuschreibung, die er vornehmen kann, bewusst ist.“[180] Steinbuch arbeitet unter der Prämisse, dass Texte selbstständige Konstrukte sind, die vom realen Leben zu trennen sind. In einem Essay unterscheidet sie etwa zwischen „WeltWelt“ und „TextWelt“ [181]. Wie dem obigen Zitat zu entnehmen ist, ist es für Steinbuch wichtig, sich dem konstruktiven Vorgang der Texterstellung und des dabei erfolgenden Körper-Festschreibens bewusst zu sein. Inhalte können gestaltet, arrangiert und die:der Verfasser:in dahinter verborgen werden.[182] Steinbuch sucht im Akt des Schreibens nach Wegen, in Anbetracht dieser Gefahren des Festsetzens ein „Sprechen und Schreiben trotz allem“ möglich zu machen und dabei als Autor:in zurückzutreten, damit im Text „etwas anderes als der schreibende Mensch“[183] spricht. Das folgende Zitat stützt diese geschilderten Ansichten und unterstreicht das Ziel Steinbuchs, sich als Schreibende zurückzunehmen: „Es sei nicht ihre Aufgabe und nicht interessant, die eigene Geschichte zu beschreiben und von eigenen Verletzungen auszugehen, sie maße sich das nicht an. Ihre persönliche Meinung, sagt sie sehr bestimmt, hat in ihren Texten nichts zu schaffen. Es ist nicht wichtig, zu lesen, wie sie die Welt sieht. Sie will keine Antworten geben. Nur aufzeigen. Auch in der Sprache.“[184]

Wie oben bereits angemerkt, ist auch Thomas Köck der Ansicht, dass ein Text nicht durch eine:n Autor:in erklärt werden, sondern als eigenständiges Objekt betrachtet werden sollte: „Als Autor bin ich oft der Letzte, der Antworten auf meine Texte weiß“[185]. Die Aufgabe von Autor:innen sei es, bestehende Narrative kritisch zu betrachten. Durch Schreiben sollen vorherrschende Erzählungen immer wieder hinterfragt, in anderen Blickwinkeln betrachtet und mit anderen Bildern konfrontiert werden.[186] Angestrebt wird dabei „die Offenheit, die Ambivalenz und das auch in sich widersprüchliche Kollektive herzustellen und zu versuchen, es auszuhalten.“[187] Dies wird von Thomas Köck gerade in der aktuellen „Zeit, in der überall Einhegungen und Ummantelungen vorgenommen werden, wo überall neue Mauern gewünscht werden und ein völlig verquerer, identitärer Biologismus mit vermeintlich einfachen Fronten wieder

---

[180] Steinbuch: Worte trotz allem, Schreiben trotz allem, S. 8.
[181] Gerhild Steinbuch: Konfetti für alle – zu Geschichten aus dem Wienerwald. In: Nicole Streitler-Kastberger, Martin Vejvar (Hg.): „Ich denke ja garnichts, ich sage es ja nur.“ Ödön von Horváth. Erotik, Ökonomie und Politik. Wien: KHM-Museumsverband, Theatermusum, Jung und Jung 2018, S. 171.
[182] Vgl. Steinbuch: Worte trotz allem, Schreiben trotz allem, S. 8.
[183] Ebd., S. 10.
[184] Dünßer: Ohne Blumenwiese, S. 198.
[185] Thebe: „Theater hat dort gewonnen, wo es keine Lösung mehr weiß“ Thomas Köck über das politische Schreiben für das Theater.
[186] Vgl. Köck: ghost matters.
[187] Thebe: „Theater hat dort gewonnen, wo es keine Lösung mehr weiß“ Thomas Köck über das politische Schreiben für das Theater.

zurückkehrt“[188] als äußerst relevant angesehen. Sprache soll ebenfalls hinterfragt werden, nicht unreflektiert in Texte Einzug finden.[189] Das folgende Zitat fasst Thomas Köcks Ansatz der Textproduktion zusammen und veranschaulicht starke Parallelen zu Steinbuchs Reflexionen:

> „und verbringe konkrete zeit
> zwischen mir und diesen texten
> mit händen
> und füßen
> auf der suche nach
> möglichkeiten
> nach offenheiten
> nach anderen räumen
> anderen geschichten
> gegengeschichten
> suche nach einer neuen sprache in dieser sprache“[190]

3.1.2 Auseinandersetzung mit aktuellen gesellschaftspolitischen Themen

In Thomas Köcks Texten werden aktuelle und in ihrer Zeit relevante Themen behandelt. Anzutreffen seien „Kapitalismuskritik, Kritik an den gesellschaftlichen Ausgrenzungen, an Rassismus und Neokolonialismus oder […] Klimawandel“[191]. Johanna Thebe bezeichnet Köck als „politischen Autor“[192], Christina Wald thematisiert, dass Köck generell als politischer Autor verstanden werde, der etwa an „questions of global injustice“[193] interessiert sei. In Walds Artikel wird „antigone. ein requiem“ analysiert. Hier wird politisches Potenzial dahingehend verortet, da im Text auf Menschen, die auf der Flucht an Europas Grenzen sterben, hingewiesen wird, während denselben im täglichen Diskurs keine Beachtung (mehr) zuteilwird, sie in Vergessenheit geraten.[194] Häufig werden von Köck rechte Strömungen und erstarkender Faschismus thematisiert.[195] Das kann ebenso für Gerhild Steinbuch festgestellt werden, die „sehr offen gegen die wieder erstarkende Rechte auftritt.“[196] Steinbuchs Texte, die sich zu Beginn oft mit

---

[188] Thebe: „Theater hat dort gewonnen, wo es keine Lösung mehr weiß“ Thomas Köck über das politische Schreiben für das Theater.
[189] Vgl. Köck: ghost matters.
[190] Ebd.
[191] Thebe: „Theater hat dort gewonnen, wo es keine Lösung mehr weiß“ Thomas Köck über das politische Schreiben für das Theater.
[192] Ebd.
[193] Wald: Migrant Deaths and European Revenants in Thomas Köck’s antigone. a requiem (2019), S. 548.
[194] Vgl. Ebd., S. 557.
[195] Vgl. Thebe: „Theater hat dort gewonnen, wo es keine Lösung mehr weiß“ Thomas Köck über das politische Schreiben für das Theater.
[196] Mitterbauer: Thema und Diskurse, S. 114. Man erinnere sich zudem an die gemeinsame Mitgliedschaft bei „Nazis und Goldmund“.

familiären Konstellationen und Missbrauch im privaten Bereich auseinandersetzten,[197] wurden zusehends „inhaltlich gesellschaftspolitischer“ – dabei „arbeitet“ sie etwa mit „Dokumentarmaterial, das sie umfangreich recherchiert“[198]. Ein Beispiel dafür stellt auch der hier noch zu analysierende Text „WELTHAUPTSTRAND EUROPA“ dar: „Das Thema NSU wird mit aktuellen Debatten um die deutsche Migrationspolitik und das Erstarken der neuen Rechten verbunden.“[199]

3.1.3 Überlegungen zum bestehenden Theater(text)betrieb

An die Erkenntnisse von Kapitel 3.1.1 schließt sich Thomas Köcks Meinung zum bestehenden Theater(text)betrieb, die man Sekundärquellen entnehmen kann, nahtlos ein. Er spricht sich gegen eine ständige Neuinszenierung europäischer Dramenliteratur aus: „What he is interested in instead is a processual, critical inquiry into the classics that includes formal revision.“[200] Dazu ein Zitat aus Köcks Poetik-Vorlesung:

> „wenn mir noch einmal jemand was neues über europa
> erzählen möchte und dafür auf texte zurückgreift
> die in einer gesellschaft verfasst wurden
> in der sklaverei alltäglich war
> schau ich lieber wieder avengers
> oder
> eure spielpläne sind voll mit texten die von menschen geschrieben
> wurden die noch nicht über den nationalstaat hinausgesehen haben
> oder
> eure spielpläne sind voll mit texten von leuten die den zweiten
> weltkrieg als paradigmenwechsel nicht im kopf hatten
> ja nichtmal den ersten
> oder
> eure spielpläne sind voll mit texten von menschen die europa in
> einer spätkapitalistischen postdemokratischen zeit nicht mal im
> ansatz erfassen konnten“[201]

Diese Thematik erhält für Köck besondere Relevanz, da das Theater „immerhin zeigen will, wie die Welt so aussieht, wer und was repräsentierbar ist“[202]. Dabei würde im Theater ein hohes

---

[197] Vgl. Zimmermann: Kritik der Geschlechterordnung, S. 319; Damit lässt sich eine Parallele zur Figuren- und Themenwahl von kritischen Volksstücken feststellen.
[198] Deutsch-Schreiner: Schreiben in postdramatischen Zeiten, S. 97.
[199] Mitterbauer: Thema und Diskurse, S. 116.
[200] Wald: Migrant Deaths and European Revenants in Thomas Köck’s antigone. a requiem (2019), S. 549.
[201] Köck: ghost matters.
[202] Thebe: „Theater hat dort gewonnen, wo es keine Lösung mehr weiß“ Thomas Köck über das politische Schreiben für das Theater.

Potenzial dafür entstehen, der Rede jener, die sonst nicht erhört werden, „öffentlich raum“[203] zu verschaffen. Darüber hinaus entzieht sich Köcks Werk weitgehend der klassischen Zuordenbarkeit literarischer Texte. Andreas Englhart etwa verortet Texte von Thomas Köck „zwischen Dramatik, Epik und Lyrik“[204]. Köcks Schreiben bleibt von diesen etablierten Kategorien unbeeinflusst, was man in einem weiteren Schritt dahingehend auslegen könnte, dass er ihnen im Allgemeinen wenig Bedeutung beimisst.

Auch Gerhild Steinbuch lässt in ihrer Kritik an repräsentativen Texten eine Kritik am bestehenden Literaturbetrieb mitschwingen: „[U]m nicht als Demagogen oder schlimmer noch, als AutorEN zu enden, mit repräsentativen Texten fürs repräsentative Glück, an dem sich dann auch jeder und vielleicht jede, sicher aber nicht jede*r gut festkrallen kann.“[205] Das Problem sei hierbei, dass nicht jede:r die Möglichkeit hat Literatur mitzugestalten, und somit präsentierte Perspektiven in den Händen der dazu Berechtigten bleiben. Geschichten benötigen stets diejenigen, auf deren Rücken sie ausgetragen werden, die selbst darin nicht zur Sprache kommen.[206] Diese Problematik wird weiters auf den Theaterbetrieb übertragen:

> „Die sogenannte Aufführung ist ein ehrwürdiger Rahmen, der explizit Wahrheiten verkündet und implizit Wahrheiten generiert, die zumeist nicht unbequem, wohl aber einfach und unangenehm sind in ihrer Reproduktion außerhalb des Theaters befindlicher Ausschlusskriterien in ein WIR und aus diesem Wir heraus. Wie also die Repräsentation als bequeme Wahrheit in die jeder getrost eintauchen kann, durchbrechen ins sogenannte Echt?“[207]

Dabei thematisiert Steinbuch auch, dass Theater sich „vor die Welt schiebt“[208], das dort sprechende „WIR“ Eindeutigkeiten behaupten kann, die sich als Wahrheiten tarnen. So lehnt Steinbuch das geschlossene Drama ab und wünscht sich anstelle davon Texte, die Raum lassen, etwa für Stille.[209] Sie versucht, alternative Formen von Theatertexten zu erforschen und umzusetzen, ihre Texte seien als „Formsuche für theatrales Erzählen zu verstehen“[210], was im folgenden Kapitel zu Textgestaltung und Schreibweisen näher betrachtet werden wird.

Wie bereits kurz in Kapitel 1.2 angemerkt, werden sowohl Thomas Köck als auch Gerhild Steinbuch als klar zeitgenössische Theaterautor:innen verstanden. Gemeinsam mit den eben angeführten Überlegungen zum Theaterbetrieb, aber auch den in 3.1.1 beschriebenen Zielen

---

[203] Köck: ghost matters.
[204] Englhart: Theater in der Krise oder Krisentheater, S. 67.
[205] Steinbuch: Konfetti für alle – zu Geschichten aus dem Wienerwald, S. 173f.
[206] Vgl. Gerhild Steinbuch: Ausschließend Schönes. In: Bleistift, Heft & Laptop. 10 Positionen aktuellen Schreibens. Salzburg/Wien: Jung und Jung 2016, S. 50.
[207] Steinbuch: Konfetti für alle – zu Geschichten aus dem Wienerwald, S. 173.
[208] Steinbuch: Worte trotz allem, Schreiben trotz allem, S. 4.
[209] Vgl Steinbuch: Konfetti für alle – zu Geschichten aus dem Wienerwald, S. 174.
[210] Fuchs, Sommer: Theater der Gegenwart - neue Dramatik, S. 131.

und Ansätzen begeben sie sich klar ins Umfeld der Postdramatik.[211] Diese kann somit auch in der vorliegenden Arbeit nicht ungenannt bleiben.

Mit dem Ende der 90er Jahre erschienen zwei Publikationen („Gerda Poschmanns Monografie Der nicht mehr dramatische Theatertext aus dem Jahr 1997 und Hans-Thies Lehmanns Großessay postdramatisches Theater aus dem Jahr 1999“[212]), durch die der literatur- und theaterwissenschaftliche Forschungsdiskurs vor allem in Bezug auf Theatertexte seither geprägt ist. Grob werden in der Postdramatik Handlung durch „Selbstreflexivität, Fragmentarisierung und Diskursivierung von Themen“[213] ersetzt, zudem kommt es zu einer „Verselbstständigung der Sprache“[214]. Durch diese Gestaltungsmerkmale schwindet inhaltliche Eindeutigkeit.[215] Die Ursache dieser Veränderungen in der Theatertextgestaltung wird vor allem in der Reaktion auf eine „Problematisierung gesellschaftlicher Voraussetzungen einzelner Strukturelemente des Dramas (des autonomen Individuums, der sprachlichen Verständigung im Dialog, der Möglichkeit selbstbestimmten und sinnvollen Handelns etc.)“, sowie in einer „Sprachskepsis und damit eine[r] Aufwertung der ikonischen vor den symbolischen Zeichen“[216] gesehen. Sowohl Steinbuch als auch Köck können besonders durch ihre kritische Sichtweise auf Repräsentation in postdramatische Strömungen gestellt werden, denn „unter Berücksichtigung von Parallelen in anderen Kunstgattungen kann man die Krise des Dramas und des Texttheaters im Zusammenhang mit einer umfassenden Krise der Repräsentation […] verstehen“. Dies ist gerade in Bezug auf das Drama überaus relevant, da es „seinem Wesen nach repräsentional“[217] ist. Diese Tatsache hängt besonders stark mit einem bestimmten Menschenbild zusammen, das bereits seit frühen Poetiken der Dramatik, wie sie etwa durch Aristoteles festgeschrieben wurden, die Konzeption von Theatertexten prägt. Dabei handelt es sich um den Glauben an den „allgemeinen Menschen“ bzw. ein „universelle[s] Menschenbild“[218]. In postdramatischen Texten hingegen wird „die eingeschränkte Handlungsmacht des Subjekts seit der Moderne durch mediale und gesellschaftspolitische Veränderungen weitergedacht und ästhetisch gesteigert.“[219]

---

[211] Es ist nicht das Ziel der vorliegenden Arbeit zu untersuchen, ob Gerhild Steinbuch und Thomas Köck ‚postdramatische Autor:innen‘ sind. Auch wenn an vielen Stellen die Meinung vertreten wird, dass dies der Fall ist, soll sie hier nicht ohne Weiteres übernommen werden.
[212] Mertenskötter: Textuelle Dramaturgie, S. 2.
[213] Ebd., S. 3.
[214] Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren ^{2}2001, S. 14.
[215] Vgl. Mertenskötter: Textuelle Dramaturgie, S. 59.
[216] Poschmann: Der nicht mehr dramatische Theatertext, S. 22f.
[217] Ebd., S. 23.
[218] Ingrid Gjestvang: The language of power: Gender relations and communication in dramatic texts (Lenz, Hauptmann, Bernstein, Streeruwitz). ProQuest Dissertations Publishing 1998, S. 2.
[219] Mertenskötter: Textuelle Dramaturgie, S. 58.

3.1.4 Textgestaltung und Schreibweisen

Belege für die Verbindung zur Postdramatik liefern auch die Textgestaltung und Schreibweisen der Autor:innen. Die Sprache in Gerhild Steinbuchs Texten ist durch Rhythmisierung geprägt.[220] Steinbuch selbst bezeichnete sie zudem als „missgebildet“ und „verschoben“[221], Irmgard Maria Fuchs und Alexandra Sommer als „teilweise verstümmelt“[222]. So soll etwa die „Sprach- und Kommunikationslosigkeit der Figuren“[223] aufgezeigt werden. Sprechinstanzen nehmen ebenso wie die „dramaturgische Handlung“[224] gegenüber der Sprachgestaltung einen nachgereihten Stellenwert ein:

> „Sprache […] ist als solche von den Figuren unabhängig und erzählt ganz autonom eine eigene Geschichte im äußeren Kommunikationssystem. Der Text ist nicht nur das, *was* die Figuren sprechen, sondern *wie* sie sprechen. So formt sich ein Sprachmaterial, das über der Geschichte und über den Figuren steht. Dieses Material könnte auch ohne Figurenbildung funktionieren“[225]

In Steinbuchs heutigen Theatertexten finden sich offene Gestaltungsformen: „die üblichen Figuren (Charaktere) lösen sich tendenziell auf und Handlung wird nicht mehr nach herkömmlichen Dramaturgien, wie etwa Exposition, Konflikt, Katastrophe organisiert.“[226] Die Texte entstehen häufig als Stückentwicklung im Ensemble,[227] „basieren […] auf Improvisationen“[228]. Steinbuch praktiziert in ihren Texten den Versuch, das oben bereits zitierte Sprechen und Schreiben trotz allem möglich zu machen, etwa „durch Verschiebungen, Stottern, durch Pausen, durch Schweigen.“[229] Andrea Maria Zimmermann hebt für Steinbuchs Textgestaltung den Einsatz von „Verdichtung und Verknappung“[230] hervor. Weitere Techniken sind der Abwechselnde Einsatz von „Dialoge[n], Monolog[en] oder Erzählpassagen in Prosa und manchmal chorische[n] Teile[n]“ innerhalb eines Textes sowie das Wechseln von „Erzählperspektiven“[231].

Thomas Köck produziert auf und für verschiedene(n) Kanäle(n). Dabei hält auch er, wie oben bereits direkt zitiert wurde, Offenheit für erstrebenswert.[232] Daran könne man sich etwa über

---

[220] Vgl. Fuchs, Sommer: Theater der Gegenwart - neue Dramatik, S. 124.
[221] Dünßer: Ich bin ein weiblicher Autor, S. 210.
[222] Fuchs, Sommer: Theater der Gegenwart - neue Dramatik, S. 123. Diese Beobachtung bezieht sich auf die früheren Texte Steinbuchs, die noch in dialogischer Form verfasst sind.
[223] Deutsch-Schreiner: Schreiben in postdramatischen Zeiten, S. 90.
[224] Ebd.
[225] Fuchs, Sommer: Theater der Gegenwart - neue Dramatik, S. 124.
[226] Deutsch-Schreiner: Schreiben in postdramatischen Zeiten, S. 86.
[227] Vgl. dazu etwa „In letzter Zeit Wut“ am Schauspiel Frankfurt.
[228] Deutsch-Schreiner: Schreiben in postdramatischen Zeiten, S. 97.
[229] Steinbuch: Worte trotz allem, Schreiben trotz allem, S. 10.
[230] Zimmermann: Kritik der Geschlechterordnung, S. 321.
[231] Dünßer: Ohne Blumenwiese, S. 200.
[232] Vgl. Thebe: „Theater hat dort gewonnen, wo es keine Lösung mehr weiß“ Thomas Köck über das politische Schreiben für das Theater.

alternative Produktionswege, wie die der Performance annähern:[233] „Das Dramatische erweitert sich bei Köck ins Theatrale, der Produktionsprozess soll beweglich-kollektiv in der Sprache und deren Performanz sein.“[234] Seine Textproduktion lässt Köck durch Musik und Tanz beeinflussen. So spielen Rhythmus und Klang eine wichtige Rolle. Inhaltlich geht es um die Frage danach, wie gesprochen wird, nicht, was sich im Sinne einer Story vollzieht. Dabei versucht der Autor, sich von der Sprache nicht vereinnahmen zu lassen, nicht in „ihren strukturen“[235] verloren zu gehen. Mittel, die für diesen Versuch eingesetzt werden, überschneiden sich mit Gerhild Steinbuchs Schreibtechniken:

> „verschneidungen
> montagen
> überlagerungen
> collagen
> überblendungen
> übermalungen
> rekompositionen“[236]

So versteht Köck seine Aufgabe „darin. Zu verdichten und an der Form weiterzuarbeiten“. Diese Tätigkeit sei allerdings nicht als „politisch“, sondern als „nur poetisch“[237] zu verstehen. Besonders relevant ist in Thomas Köcks Schreiben also die „Zeichenebene“ im Gegensatz etwa zu „Plot […] Geschichte […] oder Figuren“[238]. Gerade dieser Ansatz kann als Form des politischen Schreibens betrachtet werden, wie Mertenskötter in Zusammenhang mit der Postdramatik feststellt: „Das politische am Postdramatischen besteht insgesamt eher im Ausbleiben semantischer Zusammenhänge, im Entzug eines interpretatorisch-sicheren Bodens, bezieht den:die Zuschauer:in als zentrale Kategorie mit ein und möchte diesen aktivieren.“[239]

---

[233] Vgl. Literaturforum im Brecht-Haus: Szene oder Fläche – Wie ein Text Form annimmt. Mit Thomas Köck und Moritz Rinke. Berlin 2022; https://www.youtube.com/watch?v=fX953gEX0Sw&t=146s (Zugriff: 24.11.2022), 18:40:00ff.
[234] Englhart: Theater in der Krise oder Krisentheater, S. 69.
[235] Köck: ghost matters.
[236] Ebd.
[237] Thebe: „Theater hat dort gewonnen, wo es keine Lösung mehr weiß“ Thomas Köck über das politische Schreiben für das Theater.
[238] Ebd.
[239] Mertenskötter: Textuelle Dramaturgie, S. 63.

3.1.5 Wahl und Gestaltung von Sprechinstanzen

Zwar können „Kausalität der Handlung und Identität der Figuren“[240] in Köcks Werk vorhanden bleiben, der „Deckungsgleichheit von Figur und Rede“[241] steht er aber kritisch gegenüber. Das trifft genauso auf psychologisierte Figuren zu. Als solche versteht er die Figuren des Bürgerlichen Trauerspiels. Hingegen bemerkt Köck, dass die Sprechinstanzen in Aristoteles Chören oder auch mythologische Figuren erst rückwirkend aus einer späteren Perspektive als psychologisch ausgestaltet interpretiert wurden.[242] In seiner Poetik-Vorlesung formuliert Thomas Köck klar, dass er an Figuren, wie sie im Bürgerlichen Trauerspiel zu finden sind, nicht glaubt. Konkret klingt das wie folgt:

> „ich glaube leider einfach nicht
> an figuren
> im populären sinn
> ich glaube nicht an identifikationen
> ich glaube an begriffe
> ich glaube nicht an rückbindbare psychologische amalgame
> ich glaube an körper
> ich glaube nicht an ein selbst“[243]

Die Konzeption von Figuren wird als auktorialer Akt des Autors verstanden.[244] Bevorzugt wird im Falle der Ausgestaltung von Sprechinstanzen hingegen – ebenso wie bei anderen, bereits thematisierten Gestaltungsmitteln – Offenheit, Uneindeutigkeit und Mannigfaltigkeit. Eine interessante Möglichkeit dahingehend sei der Chor, der ermögliche, Identifikation zu reduzieren. So könne „eine Art ‚Körperschaft‘“, gegensätzlich zur Illusion in sich konsistenter Individuen, in den Text eingeschrieben werden.[245]

In den frühen Texten Steinbuchs sind mit der dialogischen Form auch dramatische Figuren zu finden.[246] Schon damals waren diese aber „dem Thema untergeordnet“[247]. Steinbuch selbst erklärte dazu: „Ich gehe von einem Thema aus und innerhalb dieses Themas habe ich Figuren.“[248] Sie sind eher durch „gesellschaftliche Positionen“ geprägt, nicht durch persönliche, sich auf eine „individuelle Charakterisierung“[249] beziehende Merkmale. Heute bezeichnet es Steinbuch

---

[240] Englhart: Theater in der Krise oder Krisentheater, S. 67. Englhart bezieht sich hier auf Köcks Klimatrilogie.
[241] Affenzeller: Thomas Köck, der apokalyptische Schreiber.
[242] Vgl. Literaturforum im Brecht-Haus: Szene oder Fläche – Wie ein Text Form annimmt, 15:35:00ff.
[243] Köck: ghost matters.
[244] Vgl. Literaturforum im Brecht-Haus: Szene oder Fläche – Wie ein Text Form annimmt, 34:10:00ff.
[245] Vgl. Ebd., 34:10:00ff, 15:35:00ff., 21:00:00ff.
[246] Vgl. Fuchs, Sommer: Theater der Gegenwart - neue Dramatik, S. 124, 127. Die beiden Autorinnen beobachten diese Herangehensweise bei Steinbuch etwa bis 2009.
[247] Mitterbauer: Thema und Diskurse, S. 113.
[248] Fuchs, Sommer: Theater der Gegenwart - neue Dramatik, S. 126.
[249] Zimmermann: Kritik der Geschlechterordnung, S. 320.

als „Jämmerlichkeit, überhaupt an Figuren“[250] zu glauben und setzt diese, sowie „das geschlossene Drama […] mit eindeutigen Erzählungen (der ‚Große Austausch‘) und vermeintlich klaren Figuren (hier die Täter dort die Opfer)“[251] der Rede von Populist:innen, speziell mit jener der Rechtsextremen, in Verbindung. Steinbuchs Sprechinstanzen werden vor allem über ihre spezielle Sprachgestaltung analysierbar – unter anderem über den oben bereits thematisierten Rhythmus: Es „entsteht ein ganz eigener Klang, der aus den Mündern der Figuren kommt“[252]. Fuchs und Sommer zitieren dabei Gerhild Steinbuch aus einem Interview, in dem sie schilderte, sie habe im Textentstehungsprozess zuerst den Rhythmus einer Sprechinstanz im Kopf.

3.1.6 Gesellschaftskritik als Sprachkritik

Das Hinterfragen und Bearbeiten von Sprache ist in Thomas Köcks Schreibpraxis zentral. Repräsentation schwinge in Sprachverwendung stets mit. Dieses Verständnis ist ausschlaggebend für den Einfluss von „musik“ und „tanz“ in Köcks Werk. Er hebt sie als frei von Repräsentation hervor.[253] Gleichzeitig wird die Performativität von Sprache unterstrichen: „Sprache ist nicht einfach so da, die wird nach tradierten Rhythmen und Regeln performt.“[254] Dies werde auch in einer populistischen Sprachverwendung genutzt, was aufzuzeigen eines der Ziele in Köcks Schreibpraxis ist.[255] Problematisiert wird seitens Köck zudem „eine Welt, in der Produktionsbedingungen, Sprechbedingungen und Sichtbarkeiten ungleichmäßig verteilt sind.“[256] Sprache wird als eine Art Gefängnis verstanden, als prägende Struktur, die über bestehende und nicht bestehende Möglichkeiten entscheidet. Dabei erfolgt ein direkter Bezug auf Rancière, durch den Köck den potenziellen Einfluss von Literatur auf gesellschaftliche Sprachverteilung betont: „Das Politische beginnt ja mit Rancière dort, wo das Unerhörte zur Sprache kommt, die Nicht-Repräsentierten sprechen und sich eine Stimme verschaffen. Und Poesie kann diese Räume erzeugen und öffnen, in dem diese nicht-repräsentierten Stimmen Gehör bekommen.“[257] Parallelen zwischen den Überlegungen kritischer Volksstück-Autor:innen[258] und Thomas Köck sind hier unbestreitbar. Weiter oben wurde bereits angeführt, dass Köck in der Theaterpraxis das

---

[250] Steinbuch: Konfetti für alle – zu Geschichten aus dem Wienerwald, S. 174.
[251] Steinbuch: Worte trotz allem, Schreiben trotz allem, S. 7.
[252] Fuchs, Sommer: Theater der Gegenwart - neue Dramatik, S. 124.
[253] Vgl. Thomas Köck: der körper, die wörter, das ereignis. In: Logbuch suhrkamp. Berlin: Suhrkamp.
[254] Thebe: „Theater hat dort gewonnen, wo es keine Lösung mehr weiß“ Thomas Köck über das politische Schreiben für das Theater.
[255] Vgl. Ebd.
[256] Ebd.
[257] Ebd.
[258] Siehe dafür besonders Kapitel 2.6.

Potenzial sieht, eben diesen Stimmen Raum zu verschaffen. Großes Interesse wird bei Thomas Köck darüber hinaus dem Verhältnis von Sprache und Körper zuteil. Körper ist als das Individuelle zu verstehen, das sich mit der gesellschaftlich geprägten Sprache stößt: „eine reibung, die sich im besten fall entzündet und genau dort, im widerstand zwischen dem eigenen körper und der gesellschaftlichen sprache sich ein ganzes stück welt ereignet.“[259]

An dieser Stelle kann der Bogen zu Gerhild Steinbuch gespannt werden: Auch für sie ist die Überlegung, dass ein Text, der auf Körper geschrieben wird, möglicherweise keinen Platz für diese lässt, zentral. Dabei zitiert sie Köck direkt: „das ist nämlich das interessante am theater, dass dort sprache auf körper trifft. oft vergisst man das ja. man spürt dieses momentane, radikal gegenwärtige aufeinandertreffen nicht mehr. dieser moment, in dem eine verdichtete sprache in ihrer seltsamkeit und fremdheit mit einem sich vielleicht sogar weigernden körper kollidiert.“[260] Aber auch bei Steinbuch führen die Überlegungen zu Sprache weiter. In dem Beitrag „Die Sprechberechtigten“ für das Gewaltschutzzentrum Steiermark unterscheidet sie zwischen „Sprechberechtigten, und“ jenen, „die was zu sagen haben. Die was zu sagen hätten. Es gibt die, die sprechen und die, die schweigen, und dann gibt es die, die schweigen müssen.“[261] Im Zuge ihrer Ausführungen lässt Steinbuch die Ansicht erkennbar werden, dass Sprache über Literatur hinausgehend klar durch diejenigen, die sprechberechtigt sind, geprägt ist. Wie bei den hier näher betrachteten kritischen Volksstück-Autoren wird genau diese Möglichkeit, die Sprache durch eigene Ansichten bzw. die Ansichten einer Gruppe zu gestalten, als Machtposition verstanden. Der folgende Abschnitt aus dem Essay „Ausschließend Schönes“ könnte dahingehend interpretiert werden, dass gesellschaftlich Bessergestellte kein Interesse daran haben, andere aktiv zur Sprache kommen zu lassen, da dadurch ihre Position in Gefahr geraten würde:

> „Ihr Held – Heil dir, du Göttlicher! – zieht sein hauptsächlich mit Leere bewaffnetes Haupt den Wörtern hinterher, die ihn in die Landschaft stellen, die ihn auf denen abstellen, die zwar was zu sagen hätten, aber nichts zu sagen haben, die mit Sicherheit nichts zu sagen haben, damit die, meine, sag doch unsere, sag doch deine, damit also diese ganz besonders plumpe Sicherheit, die ja ein Standplatz ist, nicht ins Wanken gerät.“[262]

In diesem Zusammenhang wird erneut das Thema der Performativität von Sprache und gesellschaftlichem Zusammenleben im Allgemeinen relevant: „Ja, wenn wir jemanden schon einmal eine Drecksau nennen wollen, dann machen wir das so lange, bis die Angerufene sich endlich umdreht, bis sie sich dermaßen umdreht, dass sie ihren Namen von einer Drecksau nicht mehr

---

[259] Köck: der körper, die wörter, das ereignis.
[260] Steinbuch: Worte trotz allem, Schreiben trotz allem, S. 4.
[261] Steinbuch: Die Sprechberechtigten, S. 119.
[262] Steinbuch: Ausschließend Schönes, S. 48.

unterscheiden kann […] Der Name konstituiert die, ja, wen eigentlich."[263] Gerhild Steinbuch versteht in ihrem Beitrag zur Ringvorlesung „Text.Notation.Performance – Interdisziplinäre Perspektiven" an der Universität Wien Sprache als Handeln.[264] Es werden nicht nur Inhalte überbracht, sondern Taten durchgeführt – etwa wenn man jemanden solange benennt, bis Person und Benennung verschmelzen. Diese Position unterstreicht einmal mehr die Bedeutung von Sprache, Sprachverwendung und Sprachverteilung innerhalb der Gesellschaft, aber auch die Macht, die man durch das Schreiben von (öffentlich rezipierten) Texten innehat. Steinbuch versucht in ihrer Schreibpraxis diese der Sprache innewohnenden „Machtstrukturen" zu durchbrechen.[265]

Dass Passagen der eben erfolgten Ausführungen Kapitel 2.6 der vorliegenden Arbeit in Erinnerung rufen, weist klar die Parallelen, die sich bei Köck und Steinbuch zu den Volksstück-Autor:innen finden lassen, auf. Diese bündeln sich im Verständnis von Sprache als mächtiges Werkzeug innerhalb der Gesellschaft und in dem Ziel, dieses Werkzeug in Theatertexten zu nutzen, um eine demokratische Balance in der Gesellschaft zu stützen. Ein Zitat Thomas Köcks über ein Ziel seiner Textproduktion soll hier angeführt werden, um diese Verbindungslinien final zu stützen: „Eine Offenheit der Form könne dazu führen, sonst nicht repräsentierte Stimmen aktiv zur Sprache kommen zu lassen."[266] Es zeigt sich, dass sich nicht nur bei Steinbuch und Köck, sondern auch bei den kritischen Volksstück-Autor:innen erste Bezüge zur Postdramatik herstellen lassen, sieht man diese als „ein Verfahren, das zumeist als Fortführung einer sprachskeptischen Haltung der literarischen Avantgarde um 1900 interpretiert wird, die die Repräsentationsfähigkeit von Sprache, die Möglichkeit der Tradierung von Sinn und Logos grundsätzlich in Frage stellt."[267] Eine „sprachskeptische Haltung" schwingt in der Volksstück-Geschichte spätestens seit dem Wirken Ödön von Horváths mit.

---

[263] Steinbuch: Die Sprechberechtigten, S. 118f.
[264] Vgl. Steinbuch: Worte trotz allem, Schreiben trotz allem, S. 3.
[265] Vgl. Dünßer: Ich bin ein weiblicher Autor, S. 210f.
[266] Köck: ghost matters.
[267] Mertenskötter: Textuelle Dramaturgie, S. 69.

3.1.7 Gerhild Steinbuch, Thomas Köck und ihre Parallelen zum kritischen Volksstück

Durch die erfolgten Ausführungen konnten also Parallelen zwischen Gerhild Steinbuch, Thomas Köck und kritischen Volksstück-Autor:innen bewiesen werden. Besonders erschließen sich diese über die Sprachkritik, was eben bereits nachgezeichnet wurde. Neben dezidierten Zielen, die – auf unterschiedliche Weise – in allen Fällen mit den verfassten kritischen Texten erreicht werden möchten, werden in ihren Texten außerdem zeitgenössische Themen gewählt, die hohes Diskurspotenzial aufweisen. Sowohl Thomas Köck und Gerhild Steinbuch, als auch die kritischen Volksstück-Autor:innen des 20. Jahrhunderts beschäftigen sich etwa mit bestehenden faschistischen Tendenzen. Zudem kann ihnen in ihrer Theaterpraxis ein soziologisches Interesse zugeschrieben werden. Dieses wurde bereits als für Volksstücke allgemein charakteristisch erkannt. Die etablierte Praxis von Theater und dessen Textproduktion werden kritisch betrachtet und zu erneuern versucht. Als besonders problematisch wird dabei die Repräsentation, die aus einseitigen Perspektiven erfolgt, und das Präsentieren dieser Repräsentationen als scheinbar eindeutige Wahrheit gesehen. Gerhild Steinbuch äußert dazu als Ziel: „Ich möchte deswegen vielmehr […] für den Theatertext als ein Archiv plädieren, das nicht Fiktionen als Wahrheiten tarnt – sondern das Wahrheiten als Fiktionen enttarnen kann.“[268] Der Theatertext solle nicht die Welt wiedergeben, wie sie ist, vielmehr die darin bestehenden Glaubenssätze demontieren. Dieses Ziel wird bei Steinbuch weitgehend über die Sprachgestaltung sowie über die Wahl und die Gestaltung von Sprechinstanzen im Text verfolgt. Eine starke Auseinandersetzung mit diesen Gestaltungsmitteln findet ebenso bei Thomas Köck und den kritischen Volksstück-Autor:innen statt. In den meisten Fällen werden dabei Sprechinstanzen als kommunikationsunfähig gezeichnet und ausgefeilte Handlungsstränge als ablenkend, die wesentlichen Fragen verdeckend, verstanden, weswegen auf diese häufig verzichtet wird. Der Fokus liegt mehr auf Sprache und Kommunikationsweisen. Die Verbindung zwischen Text und Wirklichkeit wird in der Sprache gesucht, was konkrete Auswirkungen auf die Gestaltung der Sprechinstanzen eines Textes hat, da diese durch ihre Rede konstituiert werden.

Das führt bei Steinbuch und Köck so weit, dass Sprache über Sprechinstanzen gestellt wird, Figuren in den Texten oft nicht mehr aufzufinden sind. Diese Tatsache könnte besonders im Falle Steinbuchs als Argument gegen eine Einordnung in Entwicklungslinien kritischer Volksstücke verstanden werden. Denn in den bereits erforschten Texten dieser Gattung sind Figuren nicht nur bestehend, sondern sogar im Mittelpunkt des Interesses – auch in der bisherigen

[268] Steinbuch: Worte trotz allem, Schreiben trotz allem, S. 9.

Volksstück-Forschung. Allerdings wurde hier als zentrales Merkmal der Entwicklungslinie kritischer Volksstücke die ständige Opposition zu bestehenden Theaterformen hervorgehoben. Gerade die klaren Bezüge zur Postdramatik könnten ein Argument dafür sein, dass die beiden zeitgenössischen Autor:innen in Bezug zu kritischen Volksstück gesetzt werden können, sie dieses aus der Sprache heraus erneuern. Da Sprache und Sprechinstanzen „in unmittelbarem Zusammenhang“[269] miteinander stehen, scheint ein Wandel von Sprechinstanzen fast schon notwendig, wenn ein Genre durch Sprachbearbeitung weiterentwickelt werden soll. Nicht zu vergessen, dass auch bei älteren kritischen Volksstück-Autor:innen bereits für die Postdramatik typische Textverfahren zu erkennen sind.

Um aber die These der Verbindungslinien von Gerhild Steinbuch und Thomas Köck zum kritischen Volksstück stützen zu können, müssen weitere Parallelen in den Texten nachgewiesen werden. Im nächsten Schritt sollen daher die Sprechinstanzen in „Isabelle H.“ und „WELTHAUPTSTADT EUROPA“ detailliert untersucht werden. Auf diesem Weg wird auch ein Bild der in den Texten erfolgenden Gesellschaftskritik gezeichnet werden können. Wie gezeigt wurde, sind vor allem passive, kommunikationsunfähige und durch ihre soziale Position geprägte Sprechinstanzen, die in oppositionellen Gruppen organisiert sind, charakteristisch für das kritische Volksstück. Durch die gezeigte Unfähigkeit, sich zu verständigen, respektive dem vorherrschenden Ziel, die eigene gesellschaftliche Position und damit das Gefüge zu erhalten, wird Kritik am real bestehenden Gesellschaftsleben geübt. In der Analyse wird zunächst Thomas Köcks Text betrachtet. Diese Reihung darf nicht als Wertung verstanden werden. Einerseits bietet „Isabelle H.“ durch die Benennung als „europäisches Volksstück“ einen eindeutigeren Bezug zur Gattung. Andererseits nutzt Thomas Köck noch stärker als dramatisch verstandene Textstrategien, was bei Gerhild Steinbuchs „WELTHAUPTSTRAND EUROPA“ kaum mehr der Fall ist. Somit erscheint der Weg von den noch größtenteils dramatisch arbeitenden kritischen Volksstück-Autor:innen über Thomas Köck hin zu Gerhild Steinbuch sinnvoll.

[269] Mertenskötter: Textuelle Dramaturgie, S. 151.

3.2 „Isabelle H. (geopfert wird immer)“ von Thomas Köck: „Das Opfer spielt nicht mehr mit“

3.2.1 Entstehung, Aufbau und Textgestaltung

„‚Isabelle H. (geopfert wird immer), ein europäisches volksstück‘ wurde ausgezeichnet mit dem Else-Lasker-Schüler-Stückepreis 2015 und im Januar 2016 am Pfalztheater Kaiserslautern uraufgeführt.“[270] Beeinflusst war die Schreibarbeit von Thomas Köcks zeitweiliger Aushilfstätigkeit „am 2014 aufgelösten refugee camp am oranienplatz in berlin-kreuzberg“[271]. Die Struktur des Textes ist dialogisch unter Angabe der jeweiligen Sprecher:innen. So sind die Sprechinstanzen auf den ersten Blick formal klar erkennbar,[272] zuvor wurden sie bereits im Cast eingeführt. Ebenfalls dem Text vorangestellt ist der Hinweis auf im Text auftretende Rückblenden, welche in kursiv verfasst sind, ein adaptierter Ausschnitt aus dem Johannes-Evangelium sowie Anmerkungen. Obwohl „Isabelle H.“ durch seine formale Aufbereitung größtenteils einem klassischen Drama entspricht, sind sowohl Handlung als auch Sprechinstanzen nicht eindeutig ausgestaltet, oftmals fehlen Informationen oder sie sind vorhanden, dafür aber widersprüchlich. Ein Beispiel lässt sich in der ersten Szene „Daniel C. entschuldigt sich bei Isabella H.“ finden, wenn Isabelle H. und Daniel C. sich gegenseitig „Wie viele?“[273] fragen, aber nicht klären, wovon dabei die Rede ist. Auch angeführt werden kann die blutige Tasche der zweiten Szene „Etwas früher bei einer vermeintlichen Routinekontrolle“ (We, 22). Man erfährt an keinem Punkt, was es mit der Tasche auf sich hat. Ebenfalls wird in weiterer Folge kein Einblick darüber gegeben, warum die Polizistin Kucharski nach einer jungen Frau zwischen 20 und 30 suchen möchte, wie also der Rückschluss auf eine solche Personenbeschreibung erfolgt ist. Generell startet „Isabelle H.“ unvermittelt mit einem Gespräch zwischen Isabelle H. und Daniel C. Erst nach und nach wird ein vager Einblick gegeben, was passiert sein könnte. Etwa wird zu einem späteren Zeitpunkt klar, dass der Beginn des Textes – jedenfalls die Abschnitte, welche keine Rückblenden sind – in einer verlassenen Lagerhalle verortet ist. Den einzelnen Abschnitten des Textes fehlen nicht nur eine lineare Chronologie. Ebenso wechseln Schauplätze rasch, wobei oft auch Unsicherheiten bezüglich dieser bestehen, da sie nicht explizit beschrieben oder benannt werden. Zusätzlich

---

[270] Thomas Köck: körper, die leben wollen. In: Logbuch Suhrkamp. Berlin: Suhrkamp Verlag; https://www.logbuch-suhrkamp.de/thomas-koeck/koerper-die-leben-wollen/ (Zugriff: 30.08.2023)
[271] Ebd.
[272] Vgl. Mertenskötter: Textuelle Dramaturgie, S. 151.
[273] Thomas Köck: Isabelle H. (geopfert wird immer). Berlin: Suhrkamp Verlag 2015, S. 10. Seitenangaben erfolgen nun mit „Ih“ im Fließtext.

werden Textpassagen von Sprechinstanzen, die nicht aufeinandertreffen, sich also nicht miteinander unterhalten, ineinander verschränkt.[274]

Die Szenen in „Isabelle H.“ tragen Überschriften, die sich teilweise wie ein ironischer Kommentar lesen, etwa wenn sie das Gegenteil von dem, was sich tatsächlich ereignet, behaupten. Beispielsweise entschuldigt sich Daniel C. in der ersten Szene „Daniel C. entschuldigt sich bei Isabelle H.“ (Ih, 4) eingangs bei Isabelle H., woraufhin er wenig später in derselben Szene seine Schuld an der Situation jedoch zurückweist und Isabelle H. beanstandet:

> „Was soll denn das dann
> die ganze Zeit
> mit den Entschuldigungen?
> Warum entschuldigst Du dich dann?“ (Ih, 7)

Daraufhin antwortet Daniel C. nur: „Ja und du?“. Auch der Titel der zweiten Szene „Etwas früher bei einer vermeintlichen Routinekontrolle“ wirkt zunächst als treffende Beschreibung der folgenden Szene. Zugleich wird aber durch das „vermeintlich“ die Vertrauenswürdigkeit der Angabe irritiert. In der Szene, die mit „Isabelle H. erzählt von der Freiheit“ (Ih, 21) betitelt ist, wird eine Fluchtgeschichte nacherzählt, in der einige Stationen ganz und gar nicht nach Freiheit klingen. Auch wenn der vierte Szenentitel („Daniel C. trifft seinen besten Freund Basti in einem Park“ [Ih, 29]) wieder scheinbar eindeutig die Handlung vorwegnimmt, bleiben die Zweifel an der Richtigkeit der Szenentitel bestehen. Immer wieder kommen Abschnitte vor, in denen das passiert, was durch die Titel angekündigt wird (Etwa: Szene 11 „Daniel C. trifft Isabelle H. auf einer Autobahnraststation“ [(Ih, 69]). Doch genauso wird das Vertrauen regelmäßig von Neuem enttäuscht, wie in Szene 21 „Daniel C. mordet nicht“ (Ih, 83). In dieser Szene tötet Daniel C. einen Polizisten.

Im Folgenden wird ein detaillierter Blick auf die Sprechinstanzen in „Isabelle H.“ geworfen.[275] Jede Sprechinstanz wird auf ihre Zuordenbarkeit als Figur, Typus oder Textträger untersucht, um sie und ihre Beziehungen untereinander interpretierbar zu machen. Dass es eine Anführung der Sprechinstanzen im sogenannten Cast gibt und die darin zu findenden Namen und Bezeichnungen entsprechenden Textabschnitten vorangestellt sind, wäre ein erster Hinweis auf die Ausgestaltung als Figuren oder Typen. Textträger treten häufig ohne Angabe von Namen oder sonstiger Bezeichnungen auf.[276] Jedoch lässt das Fehlen von Konsistenz und Eindeutigkeit der Handlung als auch der Sprechinstanzen auf postdramatische Verfahren, die eher mit Textträgern

---

[274] Vgl. hierzu etwa Köck: Isabelle H., Szene 1, 3, 9, 27.
[275] Siehe Kapitel 3.3.2.
[276] Vgl. Mertenskötter: Textuelle Dramaturgie, S. 168.

operieren, schließen.[277] Eine tiefere Analyse der Sprechinstanzen wird darüber Klarheit schaffen. Um einen Vergleich zum kritischen Volksstück anstellen zu können, werden die Sprechinstanzen in weiterer Folge auf ihre soziale Verortung, ihre Kommunikationsfähigkeit und ihre Passivität bzw. Aktivität untersucht. Im letzten Schritt wird ein Blick auf das Gruppengefüge der Sprechinstanzen in „Isabelle H.“ geworfen.[278] Durch diese Fokuspunkte der Analyse wird schließlich eine These über die im Text geübte Gesellschaftskritik ausgearbeitet.[279]

3.2.2 Sprechinstanzen in „Isabelle H.“

3.2.2.1 Der Cast – Erste Erkenntnisse zur Ausgestaltung der Sprechinstanzen

Im Cast gibt Thomas Köck den Sprechinstanzen Isabelle H., Daniel C., Bastian und Kucharski teilweise Vor- und teilweise Nachnamen sowie eine Art Rollenbezeichnung als „ein Opfer“ (Isabelle H.), „ein Krieger“ (Daniel C.), „ein Freund“ (Daniel C.) und „eine Polizistin“ (Kucharski). Daneben finden sich Sprechinstanzen, die lediglich über ihre Rolle, ihre Funktion innerhalb des Sozialgefüges gekennzeichnet sind: Familienmitglieder, Ärzte, Fachleute, Polizisten, Grenzbeamte, Entflohene und Opfer. So treten erste Hinweise auf eine Ausgestaltung als Typen auf.[280] Diese wären dann „nach übergreifenden, modellhaften Parametern entworfen und können dadurch schematisiert oder klischeehaft erscheinen“, zudem sind sie durch und durch geprägt von ihren „sie zentral bestimmenden Eigenschaften, sozialen Gruppe[n] oder Berufsgruppe[n]“[281].

Der erste Blick auf die Sprechinstanzen legt außerdem die Vermutung nahe, dass Thomas Köck in „Isabelle H.“ „auktoriale Hinweise, die das Personenverzeichnis und manchmal auch die Bühnenanweisungen dem Leser vorab bieten“[282] zu vermeiden sucht. Denn im Cast stehen Typen nebeneinander, die traditionell in unterschiedlichen Theatertext-Gattungen auftreten würden. Während Opfer und Krieger eher an Mythologie und historische Stoffe erinnern, sind Familienmitglieder, aber auch Berufsgruppen wie Ärzte und Polizisten beispielsweise auch im Volksstück anzutreffen. So wird eine erste Irritation bei den Leser:innen hervorgerufen. Hinter dem Rückgriff auf den aus dem Bereich des Filmdrehbuchs bekannten Begriff „Cast“ könnte

---

[277] Vgl. Mertenskötter: Textuelle Dramaturgie, S. 3; Lehmann: Postdramatisches Theater, S. 14.
[278] Siehe Kapitel 3.2.3.
[279] Siehe Kapitel 3.2.4.
[280] Vgl. Poschmann: Der nicht mehr dramatische Theatertext, S. 104.
[281] Mertenskötter: Textuelle Dramaturgie, S. 163.
[282] Bernhard Asmuth: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung & Carl Ernst Poeschel GmbH 2016, S. 85.

die Absicht stehen, auf Bezeichnungen der Theaterliteratur wie ‚Personenverzeichnis', ‚Dramatis Persona' oder ‚Figurenverzeichnis', die allesamt eher auf die Tradition des klassischen Dramas verweisen, zu verzichten. Interessant am Cast ist weiters die Nennung von Opfern und Entflohenen, denen innerhalb des dialogischen Textraumes keine Sprechfunktion zuteilwird. Der Text wird geöffnet für Sprechinstanzen, die keine Rede innehaben, nicht durch ihre Sprache im Theatertext repräsentiert sind. Welchen Raum können diese für sich einnehmen? Welche Effekte erzielt Thomas Köck dadurch? Die hier eröffneten Fragen und ersten Beobachtungen werden nun durch die Textanalyse eingehend betrachtet.

3.2.2.2 Isabelle H.

Isabelle H. wird durch die Polizistin Kucharski als „Fremde", als „irrer Flüchtling" (Ih, 13) bezeichnet, allerdings ohne, dass ein Zusammentreffen oder ein Gespräch mit ihr stattgefunden hat. Die Sprechinstanz wird bei fehlendem Austausch auf Stereotype reduziert. Sich selbst – dabei allerdings die Sicht der anderen Sprechinstanzen einnehmend – bezeichnet Isabelle H. als „die ganz andere" (Ih, 7). Laut Mertenskötter sind für die Interpretation von Sprechinstanzen auch „Nebentexte und Angaben aus dem Verzeichnis der Sprechinstanzen"[283] relevant. Während Isabelle H. im Text eher Daniel C. nachgereiht oder auch unterstellt wirkt, gibt es eindeutige Hinweise darauf, dass eigentlich ihre Sprechinstanz sowie der damit verknüpfte Diskurs im Zentrum stehen. Im Cast wird Isabelle H. an erster Stelle angeführt, zudem wird sie in den dem Text vorangestellten Anmerkungen mehrmals hervorgehoben. In diesen Anmerkungen steht etwa, man solle bei Inszenierung des Textes „Isabelle Huppert" „vertrauen" (Ih, 1) am Ende wird „Viel Vergnügen mit Europa, den Griechen und Isabelle Huppert" (Ih, 3) gewünscht. Im Zitat aus dem Johannes Evangelium, das zwischen Cast und Anmerkungen eingefügt ist, wird Johannes von Isabelle H. ersetzt und sie somit als Zeugin vom Licht etabliert. Durch die Überschrift der Szene 44 „Aufstand der x-Beliebigen" wird Isabelle H. zwar als x-Beliebige markiert, allerdings ist auch hier zu vermuten, dass der Titel der Szene die Perspektive der übrigen Sprechinstanzen kritisch einnimmt.

Im Dialog hat Isabelle H. aber ihre Auftritte fast ausschließlich gemeinsam mit Daniel C. Eine Ausnahme davon ist die eben angeführte 44. Szene. Hier reißt Isabelle H. das Wort an sich, sie kommt als einzige Sprechinstanz vor. Zwischen den anderen Sprechinstanzen des Textes und Isabelle H. findet kein Austausch statt. Gerade von Daniel C. – aber auch von den restlichen

[283] Mertenskötter: Textuelle Dramaturgie, S. 160.

Sprechinstanzen – lässt sich die Sprache Isabelle H.s aber nicht abgrenzen. Sie wirkt in Summe dysfunktional, die Syntax erfolgt nicht korrekt und Sätze bleiben unbeendet, etwa auf Seite sieben „immer bin ich an allem“ oder auf Seite vier:

> „Na,
> das fängt ja wieder
> also gut
> gut fängt das hier wieder an,
> sehr gut.“

Die Sprachgestaltung kann als poetisch bezeichnet werden, sie ist nicht individuell ausgestaltet und weist einen Rhythmus auf, der die einzelnen Sätze abhakt und über mehrere Zeilen verteilt. Eine überwiegend poetisch ausgestaltete Sprache[284] wird von Mertenskötter mit postdramatischen Gestaltungsmitteln in Verbindung gebracht. Durch ihre Selbstreferenzialität trägt sie nicht zum Austausch zwischen Sprechinstanzen bei: „Ein hoher Grad ästhetisierter Sprache, die mit Satz- und Wortabbrüchen, Redundanzen, Rhythmen und Reimen spielt, minimiert oder unterminiert gar das gegenseitige Verständnis und die Synthese des Dialoges.“[285] Zu Beginn des Textes erfolgen längere Sprechpassagen von Isabelle H. Dabei kommen inhaltlich vor allem Grenzen sowie Reflexionen zu „ihr“, „wir“ und „die anderen“ vor (Ih, 7, 8, 10). Damit wird eher ein diskursiver Raum geöffnet, als dass persönliche Themen verhandelt werden:

> „diese Scheißgrenzen müsst ihr dann auch noch
> ständig überwachen,
> damit eine jede Scheißgrenze
> auch Scheißgrenze bleibt
> und nicht das Grenzinnere ständig
> mit dem Grenzäußeren durcheinanderfliegt.
> Dieser Scheißsand überall!“ (Ih, 10)

Daneben wird von Isabelle H. und Daniel C. ihre Situation besprochen bzw. beschrieben, allerdings ohne, dass Verständigung oder Einigung zwischen den beiden Sprechinstanzen erfolgt. Denn „Voraussetzung für das Gelingen dieser Redestruktur [Anm.: des Dialoges] ist, dass sich die Sprechinstanzen gegenseitig zuhören, auf das zuvor Gesagte inhaltlich eingehen, also nicht ständig neue Informationen einführen oder das Thema wechseln und die Redebeiträge sukzessive aufeinander folgen. [Ergänzung VG]“[286] Auch formal dialogisch ausgestaltete Texte können somit einen eher monologischen Charakter im Sinne einer fehlenden Bezugnahme der

---

[284] „Demnach sind Texte dann poetisch, wenn ihre Satzelemente aufgrund ihrer Lautung ausgewählt und arrangiert wurden, also aufgrund ihrer klanglichen oder prosodischen Ähnlichkeit und nicht primär aufgrund ihrer Bedeutung. Insbesondere der Rhythmus der Sprache steht dabei in engem Zusammenhang mit dem Einsatz von Interpunktion, die in postdramatischen Theatertexten oft in extremer Form eingesetzt oder ganz weggelassen wird.“ Mertenskötter: Textuelle Dramaturgie, S. 70.

[285] Ebd., S. 139.

[286] Ebd., S. 140.

Sprechinstanzen aufeinander aufweisen. Um eine Sprechpassage als eher monologisch oder dialogisch einzustufen, muss darauf geachtet werden, ob in der Sprachgestaltung mehr auf die „Materialität von Sprache“ oder auf inhaltliche Kohärenz Wert gelegt wird.[287] Die nicht funktionierende Kommunikation zwischen Daniel C. und Isabelle H. sowie die teilweise monologisch ausgestalteten Textabschnitte werden bereits in der ersten Szene erkennbar (Ih, 4).

Etwas später, in Szene 3, rollt Isabelle H. eine Fluchtgeschichte auf, es ist zu vermuten, dass es ihre ist. Allerdings wird selten in Erster Person Singular erzählt. Somit erfolgt zwar der Hinweis, dass Isabelle H. auf die Erfahrungen einer Flucht zurückgreifen kann. Durch das nur hin und wieder vorkommende „ich“ fällt es allerdings schwer, diese Fluchtgeschichte gänzlich mit der Biografie einer Figur Isabelle H. in Einklang zu bringen. Es fehlen „subjekthafte Gefühle, raumzeitliche Kontextualisierungen oder persönliche Informationen“[288], die Hinweise auf eine persönliche Geschichte geben würden. Erneut werden eher größere gesellschaftspolitische Themen angeführt, denn die Ausführungen enden im „Hauptabendprogramm“, der „Bevormundung“, führen „von einer Postdemokratie in die nächste“, „von einem Theaterstück ins nächste“ (Ih, 25) usw. Dies erinnert an ein Charakteristikum, das Kerstin Mertenskötter für Textträger festlegt. Sie „sind […] vor allem als Träger von Informationen zu betrachten, die sich zwar in der ersten Person Singular äußern können, jedoch nicht primär ihre eigene Story, sondern überindividuelle, gesellschaftspolitische Reflexion eines größeren Diskurses verhandeln.“[289] Wenig später relativiert Isabelle H. die gesamte Erzählung über die Flucht. So wird die:der Leser:in einmal mehr im Ungewissen gelassen:

> „Die Hälfte der Geschichten hier stimmt nicht,
> und die andere Hälfte habe ich falsch erinnert“ (Ih, 26)

Genau solche Aussagen lassen an der Figurenhaftigkeit Isabelle H.s zweifeln und generell die Erzählung des Textes hinterfragen. Allerdings schließt Isabelle H. auf Seite 26 den Kreis zum Kühltransporter, in dem zuvor Flüchtlinge sowie eine Kinderleiche aufgefunden wurden, was ein Hinweis darauf ist, dass die Sprechinstanz Isabelle H. mit diesem Schauplatz in Verbindung zu bringen ist. In Szene 3 wird der fehlende bzw. vermutlich falsche Name der Isabelle H. ins Zentrum gerückt, wenn sie immer wieder von Grenzbeamten in unterschiedlichsten Sprachen nach ihrem Namen gefragt wird. Erst möchte sie stattdessen die Fluchtgeschichte weitererzählen, schließlich bezeichnet sie sich als Isabelle Huppert.[290] Doch das befriedigt die

---

[287] Vgl. Mertenskötter: Textuelle Dramaturgie, S. 142 oben, 143 unten.
[288] Ebd., S. 147.
[289] Ebd., S. 169.
[290] Name einer berühmten französischen Schauspielerin.

Grenzbeamten nicht. Es wird also nicht nur irgendein Name von der Sprechinstanz Isabelle H. verlangt, sondern ganz bestimmte Erwartungen an diesen gestellt. Mitteleuropäische Namen wie „Thomas“, „Heinz-Christian“, „Jörg“, „Johanna“, „Viktor“, die im Anschluss (in der Szene ist nun wieder Daniel C. [ohne Kursivierung] an die Stelle der Grenzbeamten getreten) genannt werden, sind ihr nicht vorbehalten. Dies kann – gemeinsam mit den eingangs beschriebenen Zuschreibungen anderer Sprechinstanzen für Isabelle H. – als Hinweis gelesen werden, dass Isabelle H. vor allem in Relation zu den anderen Sprechinstanzen als Typus zu sehen wäre, als die Fremde und Migrantin.

Isabelle H. zeigt sich im Text aber als vergleichsweise aktive Sprechinstanz. Teilweise gibt sie im Umgang mit Daniel C. Vorgaben, was beide gemeinsam als nächstes tun werden (Ih, 12, 96). Da eine Figur laut Kerstin Mertenskötter selbstständige Entscheidungen trifft,[291] könnte dies für eine Einordnung Isabelle H.s zu ebendieser Gruppe sprechen. In der im vorhergehenden Absatz beschriebenen Szene 3 ergreift sie mit „Ich sage“ (Ih, 23) aktiv das Wort. Ebenso weigert sie sich bei der Polizeikontrolle in Szene 17 „Identitätskontrolle“, sich als die Cousine von Daniel C. eine falsche Identität überstülpen zu lassen. Auch in Szene 12 lehnt sich Isabelle H. gegen Daniel C. auf, wenn sie ihn beschuldigt, ihr aus sexuellem Interesse weitergeholfen zu haben.[292] Nachdem zwischenzeitlich eher Daniel C. das gemeinsame Vorgehen bestimmt, kann zum Ende des Textes hin Isabelle H. als besonders aktiv verstanden werden. Erneut übernimmt sie ab Szene 46 in Form eines Monologes[293] aktiv Redeanteil, diesmal um klarzustellen, dass sie sich nicht für eine Geschichtsschreibung von anderen als Opfer, das „von Anfang an tot und eh schon auserzählt“ (Ih, 108) ist, instrumentalisieren lassen wird. Selbstbewusst wird von einem „ich“ gesprochen, der Name Isabelle H. nicht mehr genannt. Somit wird ein Wandel dahingehend deutlich, dass Isabelle H. zu Beginn fremdbestimmt wirkt, sich aber im Laufe des Textes immer stärker dagegen auflehnt. Allerdings erfüllt sie das Kriterium einer Figur weniger, indem sie mit ihren Handlungen keine Änderungen in ihrer Umwelt bzw. am Verlauf der Geschichte des Textes „durch [ihre] Gestaltungskraft und gemäß [ihrer] Wünsche“[294] herbeiführt. Einen so großen Einfluss kann sie im Endeffekt nicht erreichen.

---

[291] Vgl. Mertenskötter: Textuelle Dramaturgie, S. 160.

[292] Allerdings bleibt hier unklar, ob sich Isabelle H.s oder Daniel C.s Version der Geschichte tatsächlich vollzogen hat. Immer wieder kommt man in „Isabelle H.“ an einen Punkt, an dem nicht klar ist, welcher Sprechinstanz Glauben zu schenken ist.

[293] „Die Sprechinstanz hat in der Redeform des Monologes die Möglichkeit ununterbrochen zu sprechen; kein Gegenüber fällt ihr ins Wort und unterbindet eine gerade begonnene Argumentation.“ Mertenskötter: Textuelle Dramaturgie, S. 143f.

[294] Ebd., S. 160.

Als welche Art von Sprechinstanz kann Isabelle H. nun eingeordnet werden? Die Kategorisierung der Figur trifft auf Sprechinstanzen zu, die „als Subjekte im Theatertext individualisierbar sind und über eine biographische und charakterliche Ausgestaltung verfügen.“[295] Zwar finden sich Momente, in denen es scheint, als würden Isabelle H.s Gefühle gezeigt werden und persönliche innere Vorgänge ihre Aussagen motivieren (Ih, 7, 10, 27, 55f., 79). Wenn sie Daniel C. dazu bringen möchte, ihren „Schmerzen, die Wunden“ (Ih, 76) zu erfühlen, wird die Vorstellung einer subjekthaften Figur Isabelle H. erleichtert. Zudem gibt es Textstellen, die auf eine persönliche Biografie hinweisen, etwa „Lager kenne ich auch genügend“ (Ih, 42). Jedoch sind diese Beispiele nicht ausreichend vorhanden bzw. konsistent, um Isabelle H. als Figur, die „in ihrem Wesen der Familiensituation oder Herkunft gemäß nachvollziehbar gestaltet“[296] ist, einzuordnen. Die Aussage

> „die fragen sich maximal,
> warum spricht die so gut Deutsch?
> Und ich würd sagen,
> der Dreistigkeit wegen“ (Ih, 28)

gibt Hinweis auf einen rebellischen Charakter, doch dieser entsteht als Antwort auf die Gesellschaft:

> „wen kümmerts wer spricht,
> sprech ich hier heute kein Deutsch.“ (Ih, 28)

Diese Textstelle wirkt, als wäre sich Isabelle H. der Sicht anderer Sprechinstanzen auf sie bewusst. Ebenso gedeutet werden könnte die Situation, wenn Daniel C. fragt: „woher kommst du?“ und Isabelle H. antwortet: „Ist das nicht egal?“ (Ih, 72) Durch die geringe Kommunikation mit anderen Sprechinstanzen vermisst Isabelle H. aber eine für Figuren charakteristische „Interaktion mit einer Außenwelt respektive eine[m] Gegenüber.“[297] Alle anderen Sprechinstanzen haben kein Interesse an Isabelle H.s persönlicher Geschichte, weil sie sie von Anfang an als Fremde bzw. als Flüchtling sehen. Sie ist eine Stellvertreterin, mit der die anderen nie in Berührung kommen werden. Höchstens sprechen diese **über** Isabelle H. bzw. die Gruppe, der sie ihrer Ansicht nach zuzurechnen ist. Somit ist Isabelle H. eindeutig durch ihre Position außerhalb des sozialen Gefüges geprägt, ihr Schicksal dadurch beeinflusst. Doch dagegen setzt sie sich aktiv zur Wehr (Ih, 78f.), was gegen eine Einordnung als Typus spricht, denn diese „entwickeln […] sich […] kaum“[298] und beeinflussen daher auch die Handlung nur marginal. Vor allem

---

[295] Mertenskötter: Textuelle Dramaturgie, S. 160.
[296] Ebd.
[297] Ebd., S. 1.
[298] Ebd., S. 163.

bestätigt diese These der Schluss des Textes ab Seite 107, wenn sich Isabelle H. weigert, weiterhin die Rolle (bzw. den Typus) des Opfers für die Geschichtsschreibung anderer zu spielen. Jedoch scheint es, als hätte eine Sprechinstanz mit Isabelle H.s Hintergrund überhaupt nicht die Möglichkeit, in der vorliegenden Konstellation als Figur aufzutreten: Als Typus in der passiven Position einer Fremden gefangen, spielt sie mit in der europäischen Geschichtsschreibung, hat aber selbst keine entscheidende Rolle inne. Gegen eine solche Einordnung rebellierend kann die Sprechinstanz Isabelle H. als Textträger eingeordnet werden, der im gegebenen Kontext nicht zur subjekthaft geschlossenen Figur werden kann, sich aber ebenso wenig als Typ festsetzen lässt und somit als Störfaktor im dramatisch verfassten Text auftritt. Dafür spricht auch die Sprachgestaltung von Isabelle H., denn

> „dann, wenn assoziativ zwischen verschiedenen Themen gewechselt wird und die Rede gedankenstromartig und gegebenenfalls durch Zitate collagiert gestaltet ist. In diesem Fall erscheinen die Sprechinstanzen artifizieller und funktionaler. Sie sind weniger die originären Sprecher*innen, beziehungsweise Urheber*innen des Gesagten, als die ‚Überbringer*innen' oder ‚Vermittler*innen'."[299]

Die Einordnung als Textträger „schließt die biografische Konturierung […] nicht gänzlich aus, nur übersteigen die getätigten Aussagen das Einzelschicksal im singulären Erlebnisraum der Sprechinstanz."[300] Ihre „Funktion [liegt] in erster Linie in der Übermittlung von Rede und Text eines überindividuellen Diskurses".[301] Dadurch, dass zwischen Isabelle H. und den übrigen Sprechinstanzen die „Interaktion eher rudimentär und momenthaft" ist und „keine Beziehung aufgebaut"[302] wird, wird Isabelle H. kein Raum gegeben, in dem sie sich als Figur entfalten könnte. „Während" für sie nur das Verschwinden bleibt, „spricht" Daniel C. „noch [s]eine Rolle fertig" (Ih, 110). Isabelle H. verlässt den Text (selbstgewählt) in der Szene 48 (Szenentitel: „Isabelle H. ist weg" [Ih, 109]), in Szene 49 bleibt die von den anderen Sprechinstanzen als solche gesehene „irre Schutzsuchende"[303] (Ih, 110) über. Zwar ist Isabelle H. am Ende nicht mehr am Leben, somit könnte verstanden werden, dass sie das Opfer bleibt. Allerdings ist sie nicht der bereits „von Anfang an […] auserzählt[en]" (Ih, 108) Geschichte, für die sie von den Sprachmächtigen eigentlich vorgesehen gewesen wäre, zu Opfer gefallen.

---

[299] Mertenskötter: Textuelle Dramaturgie, S. 67.
[300] Ebd., S. 169.
[301] Ebd.
[302] Ebd., S. 170.
[303] Szenentitel: „Die irre Schutzsuchende hats erwischt".

3.2.2.3 Daniel C.

Daniel C. hat in seinen zahlreichen Auftritten Kontakt zu anderen Sprechinstanzen, besonders zu Bastian[304], aber auch zu den Familienmitgliedern[305] sowie den Ärzten und Fachleuten[306]. Vor allem durch diese Szenen wird schnell klar, dass Daniel C. von einem militärischen Auslandseinsatz zurückgekommen ist, was Einblick in seine Biografie gibt. Daniel C. wirkt aber zurückgezogen, der Familie sowie Bastian und den Ärzten und Fachleuten öffnet er sich nicht. Bastian beschreibt Daniel C. als „abwesend", „gereizt und abweisend", „angespannt" (Ih, 48f.), „müde" und „leer". Auch durch andere Sprechinstanzen wird Daniel C. bewertet, etwa in Szene 9, als ihm eine Posttraumatische Belastungsstörung diagnostiziert wird. Im vorliegenden Kontext ist besonders relevant, dass Daniel C. von Bastian wiederholt als „anders" (Ih, 49, 61f.) bezeichnet wird. Andersartigkeit wird eigentlich Isabelle H. zugeschrieben. Bastian stellt sogar fest: „Da ist niemand mehr" (Ih, 50), was als Subjektverlust verstanden werden kann. Weil er nicht mehr Bastians Vorstellungen gerecht wird, wird Daniel C. sein Status als Individuum, sein Dasein aberkannt. Durch die Andersartigkeit tun sich sowohl Bastian als auch die Familienmitglieder schwer, mit Daniel C. zu kommunizieren. Schon im ersten Gespräch mit Bastian in Szene 4 reden die beiden größtenteils aneinander vorbei. Die übrigen Sprechinstanzen (ausgenommen Isabelle H.) konfrontieren Daniel C. mit ihren Vorstellungen zu der Zeit, die er gerade durchlebt hat, mit den Bildern, die sie zu einem Auslandseinsatz im Kopf haben. Sie können das alles aber nicht in Worte fassen, verbreiten stattdessen Floskeln und geraten dabei ins Stocken:

„Die Mama
Ja, weil man kennt das ja.
Daniel C.
Also eigentlich-
Die Mama
Ja,
ich mein, Daniel,
man kennt ja die Bilder, nicht?
Der Papa
Vom Krieg,
von der Wüste.

Die Mama
Irak,
und so." (Ih, 39f.)

---

[304] Vgl. Köck: Isabelle H., Szene 4, 7, 9, 50.
[305] Vgl. Ebd., Szene 5, 9.
[306] Vgl. Ebd., Szene 9.

Oder:

„Der Papa
Ich kanns mir auch-
Die Mama
Nein, kannst du nicht!
Der Papa
Na, nicht direkt
also direkt-
Die Mama
Indirekt auch nicht.
Der Papa
Naja,
was man so mitkriegt,
wenn man sich das so anschaut.“ (Ih, 39f.)

Daniel C. kommt nicht dazu, seine Version der Geschichte zu erzählen.[307] Zudem scheinen auch ihm die Worte dafür zu fehlen, was sich etwa in Schweigepassagen und ebenfalls stockenden Sätzen ausdrückt (Ih, 32f., 39f.). Nur in Gesprächen mit Isabelle H. wird angedeutet, dass Daniel C. im Lager Missbrauchserfahrungen gemacht hat.[308] Aber auch mit Isabelle H. funktioniert die Kommunikation in Summe nicht. Sie geht zwar auf ihn und seine Erzählungen ein, er allerdings konzentriert sich auf sich selbst (Ih, 42).

Die Sprache betreffend ist Daniel C. ebenfalls nicht individualisiert, es finden sich starke Gemeinsamkeiten vor allem mit Isabelle H., aber auch den anderen Sprechinstanzen. Daniel C. macht kaum Diskurse auf und spricht eher – wenn auch verkorkst – über seine eigenen Erfahrungen, Taten und Meinungen (Ih, 99f.). Besonders in Gesprächen mit Bastian und den Familienmitgliedern reagiert Daniel C. passiv. Er ist hier in eine Position gedrängt, in der er die Rolle als Krieger, aber auch als traumatisierter Kriegsheimkehrer einnehmen muss. Es gibt aber auch Momente, in denen Daniel C. aktiv handelt. Dies passiert vor allem ab dem Zeitpunkt, an dem er Isabelle H. trifft. Diese aktiven Handlungen ergeben sich meist aus Emotionen heraus, wie oben beschrieben oft unnachvollziehbar und enden häufig mit Gewalt (Ih, 58, 83)[309]. So verfügt die Sprechinstanz Daniel C. zwar über eine (ausschnitthafte) Biografie und über einen sozialen Rahmen. Dafür entstehen Aussagen, Reaktionen und Emotionen oft unvermittelt und ohne direkten Auslöser, der das Verhalten erklären würde (Ih, 43f., 47, 70ff., 83, 87). Für Figuren ist das laut Mertenskötter nicht üblich, deren „Entscheidungen [sind] grundsätzlich nachvollziehbar.“[310] Zur Verunsicherung in Bezug auf die Einordnung von Daniel C. als Figur trägt bei, dass

[307] Vgl. Köck: Isabelle H., Szene 7, 9, 50.
[308] Vgl. Ebd., Szene 38, 40.
[309] Vgl. Dazu auch ebd. Szene 38, 40.
[310] Mertenskötter: Textuelle Dramaturgie, S. 160.

sich bei ihm Aussagen über sich selbst mit Aussagen anderer über ihn widersprechen. Etwa wenn er angeblich zittert (Ih, 29, 42)[311] oder schreit (Ih, 56, 52) aber behauptet, das nicht zu tun. Laut Mertenskötter ist auch die Legitimation durch andere Sprechinstanzen ein Hinweis darauf, dass eine Figur vorliegend ist.[312] Wenn nicht durch die übrigen Sprechinstanzen oder durch Daniel C. selbst, so können seine emotionalen Reaktionen durch die verstörenden Erfahrungen im Lager gerechtfertigt werden. Das verstärkt wiederum die Tendenz zur Einordnung als Figur. Auch Daniel C. hat eine Szene, in der er figurenhaft dazu aufruft, seinen Schmerz zu erfühlen (Ih, 55). Die Streitigkeiten mit Bastian, die in Szene 9 als Rückblende stattgefunden haben, beschäftigen Daniel C. persönlich weiter in der darauffolgenden, wieder in der Gegenwart spielenden Szene 10.

Im Gegensatz zu Isabelle H. kann Daniel C. verstanden werden als eine Figur, die durch ihren traumatisierenden Einsatz im Ausland die subjektive Geschlossenheit vorrübergehend verliert und Aspekte eines Typus annimmt (Krieger, Opfer). Daniel C. ist mit seiner Familie und seinem Freund Bastian sozial verankert – eine Verankerung, in die er sich am Ende mit einer Entschuldigung bei Bastian wieder einfindet (Ih, 111), nachdem er zwischenzeitlich durch sein Abenteuer mit Isabelle H. aus ihr ausgebrochen ist. Dieses Wiedereinfügen ist auch verbunden mit einem Eingliedern in die Kommunikationsweise der übrigen Sprechinstanzen. Daniel C. ist – anders als Isabelle H. – grundsätzlich die Möglichkeit gegeben, sich mit anderen Sprechinstanzen auszutauschen. Der Text erzählt dahingehend Daniel C.s Geschichte, als dass auch Szenen vor und nach dem Zusammentreffen mit Isabelle H. gezeigt werden. Dafür reagiert Daniel C. passiv auf die Geschehnisse und fügt sich am Ende den Erwartungen der anderen Sprechinstanzen; im Gegensatz zu Isabelle H., die ihren Überzeugungen treu bleibt und aktiv ihr eigenes Schicksal gestaltet. In Summe kann Daniel C. als flache Figur eingeordnet werden. Deren Einstellungen und Verhaltensweisen sind nicht immer vollständig nachvollziehbar, es bleiben „Leerstellen“[313] bestehen. Mertenskötter führt außerdem aus: „eine flache Figur besitzt ebenfalls einen Charakter und äußert Wünsche in der Interaktion mit anderen Sprechinstanzen, kann die Situationen jedoch nicht gemäß dieser aktiv verändern und wirkt dadurch eben ‚flach‘“[314].

---

[311] Die Szene 12 ist außerdem mit „Daniel C. zittert“ betitelt.
[312] Vgl. Mertenskötter: Textuelle Dramaturgie, S. 160f.
[313] Ebd., S. 162.
[314] Ebd., S. 123.

3.2.2.4 Bastian

Als Bastian, der im Cast als „ein Freund“ charakterisiert ist, auf Daniel C. trifft, stellt sich seine Sprache abgehakt dar. Die Sätze sind unvollendet und passen nicht immer auf das zuvor Gesagte des Gegenübers (Ih, 29f.). In Bastians Fall kann aus dem Stammeln vor allem gelesen werden, dass er nicht weiß, wie er mit dem Heimkehrer Daniel C. umgehen soll (Ih, 29ff.). Dasselbe passiert auch bei den unangenehmen Themen der letzten Szene, wenn Bastian den Krieg, oder das, was ihm Daniel C. zugefügt hat, nicht benennen kann (Ih, 111). Bastians Sprache beinhaltet Floskeln wie „Du weißt, was ich meine“, wenn passende Worte fehlen oder „Das war was anderes“ (Ih, 61) als Gegenargument. Die Floskeln verbinden ihn auch mit den Familienmitgliedern. Diese werden mit den oben zitierten Sätzen wie „man kennt das ja“ und „man kennt ja die Bilder, nicht?“ (Ih, 39) in Szene 5 – welche sogar mit „Man kennt das ja“ betitelt ist – eingeführt. Sie alle waren selbst nicht in einem Kriegsgebiet und haben dementsprechend kein Wissen aus erster Hand darüber. Dafür sind ihre Gespräche geprägt von Glaubenssätzen und Vorannahmen, von denen sie sich nicht abbringen lassen. Aussagekräftig ist das Gespräch auf Seite 65. Hier stellt Daniel C. klar:

> „Afghanistan war Warten,
> wir saßen in einem Zelt
> und haben gewartet.“ (Ih, 65)

Diese Tatsache passt aber nicht in Bastians Bild vom Kriegseinsatz – welches er auf Seite 66 sogleich nachzeichnet. Wenn Bastian über sich selbst erzählt, läuft der Erzählfluss. In der ersten gemeinsamen Szene 4 bringt Bastian die zu Floskeln geratenen Worte auf, die man sich von einem Freund erwarten würde, wenn man sich nach langer Zeit wiedersieht, wie etwa „das freut mich“ oder „hab dich vermisst“ (Ih, 31f.). Gegenüber Daniel C. verhält er sich aktiv und lenkt das Gespräch, verkündet seine Eindrücke und Meinungen über ihn. Teilweise führt er das Gespräch in Richtungen weiter, die Daniel C. unangenehm sind (Ih, 35f.).

Man erfährt, dass Bastian in einer Psychiatrie arbeitet und dass er studiert hat (Ih, 32), wodurch seine Biografie zumindest im zeitlichen Umfang am weitesten gesteckt ist. Durch diesen Hintergrund stellt er Bezüge zwischen den Patienten der Psychiatrie und Daniel C. her (Ih, 36). Daneben zeigt Bastian im Gespräch mit Daniel C. emotionale Involviertheit. Aber auch damit entspricht die Sprechinstanz weitestgehend dem Typus des Freundes und ist somit der zweiten Form von Typen nach Kerstin Mertenskötter zuzuordnen. Diese wirken „klischeehaft und modellhaft für eine bestimmte Berufs-, Personen- oder Altersgruppe“[315]. Bastian treibt zwar das

[315] Mertenskötter: Textuelle Dramaturgie, S. 164.

Geschehen voran indem er Daniel C. wiederholt mit seinen unverrückbaren Vorstellungen, auf die sich Daniel C. über die längste Strecke des Textes nicht einlassen möchte, provoziert und zum Explodieren bringt. Dadurch präsentiert er aber weniger einen individuellen Charakterzug als mehr die allgemeine Engstirnigkeit der Mehrheitsgesellschaft, zu der er gemeinsam etwa mit den Familienmitgliedern zu zählen ist.[316] Bastian wäre ebenso durch andere Sprechinstanzen desselben Typus austauschbar: Er weist keine Selbstreflexion auf, gerät in keine Konflikte und vollzieht somit keinen Wandel. Diese Charakteristika sind laut Kerstin Mertenskötter Hinweise auf eine Ausgestaltung als Typus.[317]

3.2.2.5 Kucharski

Kucharski ist zwar als Polizistin charakterisiert, nimmt aber bereits im Cast zwischen den anderen Polizisten und Grenzbeamten eine gesonderte Stellung ein, die sie auch im Text behält. Teilweise spricht sie über sich selbst. Sie artikuliert ihre Gedanken oder kommentiert Szenen, während sich die Handlung vollzieht:

> „Sagt Ihnen sie können bleiben,
> wenn sie verraten, woher sie kommen,
> dann sprechen die,
> sag ich,
> und starre das tote Kind an.“ (Ih, 15)

Oder auch:

> „Hier
> Hats allerdings Minustemperaturen,
> wie in einem Tiefkühltransporter.
> So eine Leichenstarre,
> die setzt hier erst viel später ein,
> und die vollständige Ausprägung braucht viel länger.
> Ich sag,
> wer von denen ist die Mutter?“ (Ih, 21)

Außerdem wird ihr Text mit jenem von Daniel C. und Isabelle H. überschnitten, ohne dass diese drei Sprechinstanzen je tatsächlich miteinander ins Gespräch kommen. Dabei wird vor allem zwischen Kucharski und Isabelle H. ein Bezug hergestellt, wenn ähnliche Aussagen untereinandergestellt werden (Ih, 12) oder Kucharski sogar Isabelle H.s Satz beendet (Ih, 13). Außerdem verkündet Kucharski Isabelle H.s Tod (Ih, 110) – an dieser Stelle ist Isabelle H. nur noch als

---

[316] Weitere Belege für die Verbindung von Bastian und den Familienmitgliedern folgen weiter unten, besonders in Kapitel 3.2.2.5.
[317] Vgl. Mertenskötter: Textuelle Dramaturgie, S. 163.

„irre Schutzsuchende“ in der Szenenüberschrift angeführt. Auch das weiter oben angeführte Zitat zu Isabelle H.s Sprachgestaltung[318] erinnert an Kucharski. Oft assoziiert sie von der Situation ausgehend frei, „die Rede“ fließt „gedankenstromartig“[319]. So erscheint sie als Gegenstück zu Isabelle H.: Eine weibliche Sprechinstanz, die ebenfalls Monologe hält, ihre Gedanken preisgibt und eine hervorgehobene Rolle im Text innehat. Zugleich aber begegnet Kucharski Isabelle H. besonders stark mit Vorurteilen und das Interesse an ihr ist ausschließlich der gesellschaftlichen Funktion als Polizistin geschuldet. Die gleichzeitig bestehende Verbindungslinie und große Differenz zwischen Kucharski und Isabelle H. verbildlicht besonders deutlich die oppositionelle Position Isabelle H.s gegenüber den übrigen Sprechinstanzen.

Auch Kucharskis Sprache kann als poetisch bezeichnet werden. Sie unterscheidet sich von den übrigen Polizisten unter anderem durch ihre langen Redepassen und die darin hervorgebrachten Überlegungen und Gedanken, die bildreich dargelegt werden (Isabelle H., 110f.). Rhythmus spielt auch hier eine große Rolle, wie bei den übrigen Sprechinstanzen ziehen sich Sätze mit Beistrichen über mehrere kurze Zeilen. Somit entspricht Kucharskis Sprache nicht der einer typischen Polizistin. Zudem weist sie teilweise den Polizisten und den Grenzbeamten zurecht und beteiligt sich nicht an ihren Spekulationen und politischem Geschwätz, etwa auf Seite 94: „Aus jetzt der Grenzdiskurs!“ Dadurch verhält sie sich aktiv, allerdings im Rahmen ihrer Tätigkeit als Polizistin. Ihre Kommunikation ist in der polizeilichen Arbeit gelingend, es gibt aber keinen Austausch mit Sprechinstanzen außerhalb dieser professionellen Situationen. So werden keine persönlichen Informationen zur Sprechinstanz Kucharski bereitgestellt. Das spricht gegen eine Einordnung als Figur. Auch findet keine Entwicklung statt. Wenn Kucharski am Ende des Textes so wirkt, als würde sie Trauer empfinden, sagt sie sich sogleich selbst: „und dann muss man schon zum nächsten.“ (Ih, 111)

Kucharski erfüllt ihre Rolle im System und lässt sich nicht weiter auf die Geschichte des Opfers ein. Somit ist sie als Typus einzuordnen, der allerdings auch Züge eines Textträgers aufweist. Etwa mit den Gedanken über den Verwesungsprozess (Ih, 16f.) werden neue Bilder in den Text getragen (ohne dass hier persönliche Beweggründe für diese Gedanken erkenntlich werden). Diese Aspekte Kucharskis weisen auf eine Ausgestaltung entsprechend der vierten Form eines Typen nach Mertenskötter hin. Diese Gruppe von Typen entsteht durch „Entindividualisierung“, ihre Rede ist „relativ nüchtern oder stilisiert gestaltet und lässt den:die Sprecher:in

[318] Siehe Kapitel 3.2.2.2, S. 46.
[319] Mertenskötter: Textuelle Dramaturgie, S. 67.

artifiziell erscheinen.“[320] Der Typus der Gruppe vier sei dafür geeignet „eine symbolische Tiefe und einen Zuwachs an Bedeutungspotenzial“ zu erzielen, sowie „ihn als Stellvertreter für übergreifende Diskurse oder zur Verhandlung von Fragen zu gesellschaftlichen und politischen Themen einzusetzen.“[321]

3.2.2.6 Familienmitglieder, Ärzte und Fachleute

Diese Sprechinstanzen sind nicht mit individuellen Namen ausgestattet. Im Cast sind sie in Gruppen angeführt. Wenn sie auch im Falle der Familienmitglieder im Fließtext als Mutter, Vater, Schwester und Freundin ausdifferenziert sind, zeigt sich eine gewisse Austauschbarkeit. Sie treten in der Szene 5 (Familienmitglieder) und 9 (Familienmitglieder, Ärzte und Fachleute) auf, zeichnen sich – wie bereits an vorhergehenden Stellen angedeutet – sprachlich durch Floskeln[322] sowie ihre Prägung durch vorgefertigte und festgefahrene Bilder aus. Ein Beispiel für das Festhalten an diesen Bildern ist auf Seite 39 zu finden, wenn Daniel C. mit Klarstellungen zu seinem Aufenthalt im Krieg antworten möchte, seine Eltern dafür aber nicht zugänglich sind. In Szene 9, in der die Familienmitglieder mit den Ärzten und Fachleuten gemeinsam auftreten, ist zu bemerken, dass ihre Meinungen nicht fundiert sind. Die Familienmitglieder wissen nicht, was PTBS ist und diagnostizieren es dennoch für Daniel C. Die Ärzte und Fachleute erklären die Posttraumatische Belastungsstörung (PTBS), stellen die Diagnose allerdings ohne zuvor mit Daniel C. gesprochen zu haben. Der Redefluss der Ärzte und Fachleute zieht sich über zweieinhalb Seiten, was im Gegensatz zu allen anderen Sprechinstanzen einen umfangreichen durchgehenden Redeanteil darstellt. Dieses Privileg kann mit ihrem Stand im sozialen Gefüge erklärt werden. Allerdings führt auch die Kommunikation der Ärzte und Fachleute zu keinem Austausch, auf Daniel C.s Einwände wird nicht eingegangen. Damit wird ein klares Bild davon gezeichnet, welche Vorstellungen sämtliche Daheimgebliebenen von einem „Heimgekehrten“ (Ih, 57) haben.

In Summe können diese Sprechinstanzen als Typen der zweiten Form gewertet werden. Innerhalb der jeweiligen Gruppen sind sie austauschbar, ihre „Aktionen und Interaktionen sind nicht durch komplexe innerpsychische Vorgänge motiviert“[323]. Die Handlung bringen sie nicht voran,

---

[320] Mertenskötter: Textuelle Dramaturgie, S. 168.
[321] Ebd.
[322] Siehe Kapitel 3.2.2.4, S. 50. Ansonsten ist die Sprachgestaltung betreffend kein signifikanter Unterschied zu den weiteren Sprechinstanzen feststellbar.
[323] Mertenskötter: Textuelle Dramaturgie, S. 163.

auch eine Entwicklung findet hier nicht statt. Als Gruppe können sie als die Daheimgebliebenen zusammengefasst werden, die weder im Kriegseinsatz waren noch Bescheid wissen über Fluchtgeschichten. Ebenfalls in diese Gruppe zu zählen sind Bastian und Kucharski. Sie alle verfügen über ein Zuhause, das insofern im Zentrum der Perspektive des Textes steht, als dass sich die Handlung zu größten Teilen an diesem Ort abspielt und die meisten der Sprechinstanzen diesen als Heimat zu teilen scheinen. Dadurch werden die Daheimgebliebenen im Text auch als privilegierte Mehrheitsgesellschaft gezeichnet.

3.2.2.7 Polizisten & Grenzbeamte

Auch die Polizisten stellen eine Gruppe dar, in der die einzelne Sprechinstanz austauschbar ist. Im Cast im Plural festgeschrieben, treten sie im Text im Singular auf. Persönliche Charakteristika der Polizisten spielen keine Rolle. Auch sie sind somit als Typen zu verstehen. Einerseits kommt im Text der Polizist in den Szenen mit Kucharski und dem Grenzbeamten vor, andererseits jener Polizist, der Daniel C. und Isabelle H. kontrolliert und schließlich von Daniel C. getötet wird. Zweitgenannter ist Teil der Szenen 15, 17, 19 und 21. Genauer betrachtet ist er in die zweite Form von Typen, die Mertenskötter ausdifferenziert, einzuordnen.[324] Er spricht, wie man es von einem Polizisten erwarten würde, und erfüllt auch seine Funktion auf nachvollziehbare Weise.

Der andere Polizist ist mit dem Grenzbeamten gruppiert. Sie setzen teilweise ihre Sätze fort (Ih, 14f, 89, 93f.) und im Text macht es keinen Unterschied, wer von beiden spricht. Im Gegensatz dazu gehen sie teilweise nicht auf Kucharski ein. Auch mit anderen Sprechinstanzen des Theatertexts findet keine Interaktion statt. Die Sprachgestaltung von Polizist und Grenzbeamten ähnelt jener der übrigen Sprechinstanzen. Sie ist weder individuell noch den Erwartungen an Polizisten oder Grenzbeamte entsprechend ausgestaltet. Rhythmus und ganz allgemein eine poetische Ausgestaltung spielen erneut die entscheidende Rolle. Hier ein Beispiel aus dem von Polizist und Grenzbeamten geführten „Grenzdiskurs“:

[324] Vgl. Mertenskötter: Textuelle Dramaturgie, S. 164f.

„Grenzbeamter

Alle Vogelfreien schickt das Gesetz
zur Entspannung ins Grüne.
Bis wieder Schuldige nötig sind
weil das Gesetz in Frage steht.

Polizist

Dann wird das Grüne wieder zur Grenzzone
zur Peripherie der Gemeinschaft,
wo die Grenzflüchtigen untertauchen
und eine jede Gemeinschaft an ihr Ende kommt.“ (Ih, 94)

Den genannten Hinweisen folgend entsprechen der Polizist und der Grenzbeamte zu größten Teilen des Textes der vierten Form einer Ausgestaltung als Typus. Grundsätzlich erfüllen sie ihre Funktion als Polizist und Grenzbeamter in der Handlung. Sie schweifen aber wiederholt in größere Diskurse und poetisch ausgestaltete Debatten ab. Verglichen mit Kucharski weisen diese beiden Sprechinstanzen aber in einem geringerem Ausmaß Merkmale der vierten Form auf und können in manchen Textpassagen auch eher der zweiten Form zugeordnet werden.

Neben dem eben beschriebenen Grenzbeamten kommen weitere Typen dieser Gruppe in der dritten Szene in Rückblenden vor, wenn Isabelle H. die Fluchtgeschichte nacherzählt. Sie wechseln zwar die Sprache, auch ihre Rollenbezeichnung wird entsprechend angepasst. Dennoch stellen sie alle dieselben Fragen, sie haben keinerlei individuelle Züge und erfüllen ihre Funktion. Mit dem Sprachwechsel wird suggeriert, dass sie in ganz Europa, sogar auf der ganzen Welt gleich sind. Sie gehen nicht auf Isabelle H. ein und haben ein vorgefertigtes Bild ihr gegenüber. Es fallen Schlagwörter wie „Burka“ oder abwertende umgangssprachliche Ausdrücke wie „Zigeinarella“ (Ih, 24). Erst durch eine Provokation, wenn Isabelle H. einen wohl falschen Namen nennt, geraten sie aus der Fassung, agieren aber weiterhin nur innerhalb ihrer Meinungen und Vorstellungen (Ih, 26f.). Diese Verhaltensweisen stellen auch eine Parallele zu den Familienmitgliedern und Ärzten und Fachleuten her, was erneut unterstreicht, dass alle Daheimgebliebenen denselben Einstellungen und Kommunikationsweisen unterliegen. Die Grenzbeamten dieser Szene sind klar als Typen der zweiten Form einzuordnen.

3.2.2.8 Opfer

Die im Cast angeführten Opfer und Entflohenen stellen – wie bereits oben angedeutet – besonders interessante Gruppierungen dar. Über sie wird nur gesprochen, selbst kommen sie aber nicht zu Wort. So führen die letzten beiden Unterkapitel dieses Abschnitts schon über zu Kapitel 3.2.3, in dem die Gruppengefüge des Textes „Isabelle H.“ – also die Verhältnisse der Sprechinstanzen untereinander – näher beleuchtet werden.

„Opfer“ könnte auf die europäische Dramentradition[325] und die europäische Geschichte verweisen. Diese These legen vor allem die Anmerkungen nahe, in denen „Opfer“ an einigen Stellen – relativ gesehen sogar häufiger als im Theatertext selbst – vorkommt. Als Hinweis auf antike Stoffe wird hier etwa betont, dass in Zusammenhang mit dem Text „Isabelle H.“ an „die Griechen“ gedacht werden solle, „an die Kultstätten […] und an die Massengräber“, es werden Medea und Antigone angeführt. Im Anschluss daran wird betont, dass im vorliegenden Zusammenhang Europa Aufmerksamkeit geschenkt werden solle. Es erfolgen Andeutungen auf das Leben der Europäer:innen, die sich überlegen sollen, welche Opfer für ihr Dasein gebracht werden müssen: „Denken Sie an all die Opfer, die Sie bringen mussten, um zu dem zu werden, was Sie heute so mir nichts dir nichts Ich nennen.“ (Ih, 2) Dabei wird jemand direkt angesprochen („Denken Sie an ihr Selbst!“), wohl die Leser:innen des Textes oder das Publikum einer möglichen Aufführung (Ih, 1f.). Das Bild „die gemeinen Tricks um jemanden auszubooten, wenn Sie wieder das Gefühl hatten, das Boot sei voll“ zielt in Richtung der Thematik Macht(-erhalt) innerhalb der gesellschaftlichen Ordnung. Hier lässt sich das schon in Thomas Köcks poetischen Überlegungen auftretende Bild einer Sozialordnung, in der diejenigen, die es gut haben, ihre Position nicht für Schlechter gestellte gefährden wollen, herauslesen. Konkret scheinen es in diesem Falle die Europäer:innen zu sein, die keinen Platz machen für Menschen, die (auf Booten) aus ihrem Heimatland fliehen müssen. In Europa Beheimatete werden dazu aufgerufen, darüber nachzudenken, was diese Form des Zusammenlebens für andere, diejenigen, die keinen Platz darin finden, bedeutet.

Innerhalb des Theatertextes werden Isabelle H. (Ih, 28) und Daniel C. als Opfer benannt. Im Cast ist zudem Isabelle H. die Bezeichnung „Opfer“ zugeschrieben, was eine starke Verbindung zu der Gruppe nahelegt. Da Isabelle H. zugleich im Fließtext von anderen Sprechinstanzen vor allem in ihrer Rolle als Fremde und als Flüchtling gesehen wird, könnten diese Gruppen ebenfalls als Opfer verstanden werden. Isabelle H. spannt vor allem ab Seite 107 von ihrer Stellung im Sprechinstanzen-Gefüge des Theatertexts ausgehend eine umfangreiche Reflexion zum Thema auf. In dieser kommen Anspielungen auf literarische Motive vor, aber auch gesellschaftliche Themen werden eingebunden, wodurch eine Verbindung zwischen Gesellschaft und Literatur betont wird.

[325] Deren Beginn wird meist mit den antiken Griechen, etwa mit Aristoteles „Poetik“ verortet.

So greift Isabelle H.s Monolog Themen der Anmerkungen auf und bekräftigt die oben getätigten Interpretationen ebendieser:

> „Das Opfer spielt nicht mehr mit,
> […]
> ich verkack dir jetzt dein Ende.
> Kein Opfer,
> keine Reinigung,
> kein Nichts.“ (Ih, 107)

Und weiter:

> „Woanders wärs jetzt das klagende Finale
> mit einer x-Beliebigen am Boden,
> und dem tobenden Tyrannen darüber.
> Und dann hat die Gesellschaft wieder
> einen Schuldigen,
> und der Schuldige wieder
> ein Opfer,
> und vom Opfer lässt sich die
> Gesellschaft erschüttern
> […]
> Hauptsache, die x-Beliebigen sind schlüssig zu Ende erzählt,
> und Fragen bleiben keine offen.
> Das Opfer tot, der Henker schuldig.
> Man muss also die Grenzen wieder enger ziehen,
> damit die Schuldigen draußen bleiben,
> und die wildfremden Opfer auch,
> die gehen die umzäunte Gesellschaft nichts mehr an.
> […]
> Damit dann wieder Ruhe ist.
> Und die x-Beliebige,
> in dem Fall,
> ich, hier und jetzt,
> von Anfang an tot und eh schon auserzählt,
> weil sich das Fremde so schwer denken lässt,
> darf dann zumindest noch einmal als Opfer
> in der Sonne glänzen,
> als ewig gültige, historische Konsequenz
> darf sie die ewig gültige, historische Rolle
> der eh schon immer Geopferten spielen.
> […]
> Erzähl du dir dein Ausredenmärchen,
> deine weißen Beschwichtigungen zu Ende,
> deine scheißselbstgerechte Scheißwüstenpsychologie,
> die du über alles drüber,
> aber nicht mehr über mich“ (Ih, 107)

Daniel C. wird im Text mit der Opferrolle in Verbindung gebracht, wenn er die Sicht der Daheimgebliebenen auf ihn selbst widerspiegelt (Ih, 43). Damit stellt er sich auf eine Ebene mit Isabelle H. und spannt für die beiden eine Gruppe der nicht integrierbaren bzw. nicht wiederintegrierbaren Sprechinstanzen auf. Die Reaktion Isabelle H.s auf diese Gleichsetzung ist

ablehnend (Ih, 46), denn sie kann sich die Position im Gegensatz zu Daniel C. nicht aussuchen. Auch die Szenenüberschrift zum 14. Abschnitt beleuchtet den Gleichsetzungsakt Daniel C.s mit Isabelle H. kritisch. Sie ist mit „Daniel C. ist hier das Opfer“ (Ih, 77) betitelt, was im Vergleich zu den im Theatertext gezeigten Verhältnissen und Geschehnissen ironisch wirkt.

Daneben wird vor allem in der zweiten Szene über die (Todes-)Opfer im LKW spekuliert, vor allem der Polizist und der Grenzbeamte überlegen, wer hier warum und wie beteiligt gewesen sein könnte. Sie sprechen über die mögliche Geschichte des Fahrers und der Flüchtenden. Diese Opfer scheinen also ebenso wie Isabelle H. der Gruppe der Fremden und ‚Anderen‘ gegenüber den Daheimgebliebenen zugehörig.

3.2.2.9 Entflohene

Einiges, das bereits in Kapitel 3.2.2.8 angeführt wurde, ist auch für die Gruppe der Entflohenen zutreffend. Im mitschwingenden Diskurs sind sie allgegenwärtig, sie werden aber im Text nicht genannt und kommen schon gar nicht selbst zur Sprache. Durch diese Gemeinsamkeit kann vermutet werden, dass Entflohene und Opfer ihre Rolle in der Geschichte teilen, vielleicht sogar in eine Gruppe zusammenzufassen sind. Das führt zurück zur oben getätigten These der gleichzeitig erfolgenden Kritik an der europäischen Dramentradition und der politischen und sozialen Geschichte Europas, die bei Köck Hand in Hand gehen: Die Opfer könnten auf das literarische Feld deuten, die Entflohenen auf das realgesellschaftliche.

Von Flüchtlingen ist direkt die Rede, wenn sich jemand auf Isabelle H. bezieht (Ih, 13, 28), oder die Gruppe von Flüchtlingen steht im Raum durch Zuschreibungen wie „fremd“, „die“, „sie“ (Ih, 14), „die anderen“ (Ih, 15). Auch wenn aus dem Zusammenhang erkenntlich wird, dass Isabelle H. über Flucht oder Geflohene spricht (Ih, 24f.), nennt sie diese Wörter nicht. Eine Verbindung zwischen der Tatsache, dass die Entflohenen selbst nicht zu Wort kommen und der abstrakten Fluchtgeschichte, die Isabelle H. erzählt, erfolgt durch folgenden Textabschnitt: „von den Titelseiten in die Sprachlosigkeit, von der Sprachlosigkeit in den Kofferraum“ (Ih, 25). Eine Erklärungsmöglichkeit für die Wahl von „Entflohene“ wäre der Versuch, das Aufrufen von Klischees und Bildern, die hinter „Flüchtlinge“, „Geflüchtete“ oder ähnlichen Begriffen stecken, zu vermeiden. Die Bezeichnung im Cast grenzt nicht auf Flüchtlinge ein; ebenso könnte sie auf Isabelle H. und Daniel C. in ihrem Versteck in der Lagerhalle bezogen sein, schließlich sind sie der Polizei entflohen. Daniel C. entflieht für eine gewisse Zeit der Mehrheitsgesellschaft. So können als Entflohene auch all jene gedeutet werden, die in der

Mehrheitsgesellschaft keinen Platz finden oder finden wollen. Als Sprechinstanzen nach Kerstin Mertenskötter können sowohl die im Cast angeführten Opfer (abgesehen von Isabelle H. und Daniel C.) als auch die Entflohenen nicht eingeordnet werden. Als solche müssten sie als „Vermittlungsinstanz der Rede“[326] auftreten.

3.2.3 Von Oppositionen und Außenseiter:innen – Zu den Gruppenverhältnissen der Sprechinstanzen

Im Text lassen sich – bis auf eine Ausnahme – recht klar zwei oppositionelle Gruppen von Sprechinstanzen erkennen. Schon im Cast werden einige Gruppierungen genannt, darunter Polizisten, Grenzbeamte, Ärzte und Fachleute sowie die Familienmitglieder. Diese können in der größeren Gruppe der Daheimgebliebenen zusammengefasst werden, ebenso wie Bastian und Kucharski. Sie alle wissen nichts vom Krieg und den Erlebnissen dort, können auch nicht darüber kommunizieren und verwenden ersatzweise Floskeln. Ihre Meinungen sind vorgefertigt – wenn andere Perspektiven aufgebracht werden, überhören sie diese oder verschließen sich davor. Anpassung ist ihnen wichtig, dann bieten sie einen (zugewiesenen) Platz in der sozialen Ordnung. Solange sich eine Sprechinstanz nicht einordnet, funktioniert die Kommunikation mit ebendieser nicht, was vor allem im Falle Daniel C.s spürbar wird. Ein Bild über die fehlenden Umgangsformen der Mehrheitsgesellschaft mit Andersartigkeit zeichnet Daniel C. gegenüber Isabelle H. nach:

> „Ich komme zurück,
> bin offensichtlich nicht mehr domestiziert,
> vom vielen Domestifizieren,
> bin ich entdomestifiziert jetzt,
> und keiner will mich mehr um sich haben.“ (Ih, 45)

Die Daheimgebliebenen sind klar an ihrem sozialen Standort verankert und machen keinen Wandel durch. Das verdeutlicht ihre Ausgestaltung als Typen. Sie agieren nicht aktiv und haben relativ wenig Sprechanteil. Hierbei stellen Bastian und Kucharski – vor allem, was das Ausmaß der Rede betrifft – eine Ausnahme dar. Bastian könnte sogar als Sprachrohr der Gruppe interpretiert werden, da er deren Ansprüche und Meinungen Daniel C. gegenüber am klarsten artikuliert.

Eindeutig die Gegenseite zu den Daheimgebliebenen nimmt Isabelle H. ein. Sie hat mit ihnen nur eine indirekte Verbindung über Daniel C. und dadurch, dass Kucharski auf der Suche nach

---

[326] Mertenskötter: Textuelle Dramaturgie, S. 151.

ihr ist. Manche der Daheimgebliebenen haben Vorannahmen über die unbekannte Person, hinter der Isabelle H. steckt („irrer Flüchtling“ [Ih, 13]). Andere Sprechinstanzen haben Bilder über eine Gesellschaftsgruppe, der sie Isabelle H. zuordnen würden, im Kopf, etwa die Polizisten, Grenzbeamten oder auch Daniel C. (Ih, 14f, 93). Dass Isabelle H. im vorliegenden Kontext über keine Identität verfügt, zeigt sich etwa in Szene 17 „Identitätskontrolle“ deutlich. Daniel C. scheint sich zu Beginn als einzige Sprechinstanz mit ihr auseinandersetzen zu wollen, allerdings nur so lange, wie sie seinen Erwartungen entspricht. Damit verhält er sich Isabelle H. gegenüber so, wie sich andere Sprechinstanzen wiederum ihm gegenüber verhalten. Bezeichnend dafür ist Isabelle H.s Aussage auf Seite 27:

> „dir geht’s ja gar nicht um mich,
> eigentlich, gings nie.“

Grundsätzlich interessiert sich keine der Sprechinstanz für Isabelle H.s Biografie. Jedoch benötigen sie sie für ihre eigene – bereits vorab auserzählte – kollektive Geschichte. In dieser nimmt sie zeitweise die Rolle der Täterin, vor allem die des Opfers bzw. stets die einer ‚Anderen‘ ein als ein Gegenüber, über das sich das Wir definieren kann. Isabelle H. kann schon deswegen nicht zu den Daheimgebliebenen gehören, weil sie eine Fluchtgeschichte hat, in Europa bisher nicht zuhause war. So steht ihr auch kein mitteleuropäischer Name zu. Isabelle H. gehört zu den Fremden. Wie mit diesen umgegangen wird, erklären Grenzbeamter und Polizist „bei einer vermeintlichen Routinekontrolle“:

> „Grenzbeamter
> Fremd sind sie eingezogen,
> Polizist
> Fremd weisen wir sie wieder aus.“ (Ih, 14)

Weil Isabelle H. nicht zur Mehrheitsgesellschaft gehört, hat sie als einzige eine Verbindung zur Freiheit, wie der Szenentitel „Isabelle H. erzählt von der Freiheit“ bezeugt. Diese Freiheit stellt sich jedoch als Flucht dar. Zumindest aber ist Isabelle H. nicht im starren mitteleuropäischen Gesellschaftssystem gefangen, könnte hier interpretiert werden. Von diesem differenziert sie sich auch in ihrer Ausgestaltung als Textträger. Im Gegensatz zu den Typen und der flachen Figur des Textes kann sie nicht subjekthaft oder als Teil der Gesellschaft auftreten. Gegen den Typus der Fremden bzw. vor allem des Opfers wehrt sie sich aktiv, wodurch sie den Lauf der Geschichte stört.

Komplexer zeigt sich die Zuordnung von Daniel C. in eine der Gruppen. In einigen Situationen wird er in Verbindung mit Isabelle H. gestellt. Schon durch die Beschreibung im Cast hat Daniel C. wie Isabelle H. eine Rolle in der Geschichte inne: Dem „Krieger“ zu entsprechen wird von ihm ebenso erwartet wie von Isabelle H. ihre Opferrolle zu erfüllen. Beide Sprechinstanzen sind

mit einem Vornamen sowie dem Initial eines Nachnamens benannt. Im Text wird Daniel C. von Bastian als „anders“[327] bezeichnet, die Polizisten bringen ihn mit Isabelle H. als „der Grenzschützende und die Grenzüberschreitende“ (Ih, 94) in Zusammenhang. Kucharski grenzt sich gemeinsam mit den anderen Polizisten und Grenzbeamten – man könnte meinen, mit den Daheimgebliebenen allgemein – als „wir“ mehrmals gegen „das da drin“ (Ih, 12f.) in der verlassenen Fabrikhalle ab. In Summe ist es vor allem Daniel C. selbst, der Isabelle H. und sich zu einer Gruppe machen möchte. Er betont mehrmals, dass sie sich ähnlich sind (Ih, 43, 46) und bezeichnet Isabelle H. und sich als „Menschen wie wir“ (Ih, 43). Afghanistan ist dabei ihr gemeinsamer Nenner. Hinzu kommt, dass Daniel C. nur bei Isabelle H. über die wahren Geschehnisse der Vergangenheit spricht und andere Emotionen als Aggression zulässt. In den Gesprächen mit den Daheimgebliebenen wird ihm nicht zugehört, es werden ihm lediglich Labels wie PTBS zugewiesen. Dies hat einen ähnlichen Effekt, wie mit einer Sprechinstanz gar nicht erst zu sprechen. Auch Daniel C. fällt es schwer, mit den Daheimgebliebenen über die Vergangenheit zu reden. Schafft er es doch, werden die Inhalte seiner Aussagen nicht angenommen. Auch das verbindet Daniel C. eher mit Isabelle H. Über längere Zeit schafft er es genauso wenig, mit den Daheimgebliebenen erfolgreich zu kommunizieren. Allerdings folgen gänzlich konträre Momente, in denen Daniel C. beginnt, sich von Isabelle H. abzugrenzen und sie als ‚die Andere‘ zu markieren. Er setzt sie etwa mit „ihr[em] Land“ (Ih, 98) gleich oder bezeichnet sie als „Platzhalter“ („du bist doch nur der Platzhalter, die Huppert, die Irgendwer“ [Ih, 87]). Damit spricht auch Daniel C. Isabelle H. schlussendlich die persönliche Identität ab. Möglicherweise könnte das eine Reaktion darauf sein, dass Isabelle H. ihm zuvor immer wieder die Zugehörigkeit zu ihrer Gruppe der Opfer abgesprochen hat, und ihn eher mit einem „ihr“[328] (Ih, 10, 79) den Daheimgebliebenen zuordnet. Isabelle H. scheint zu wissen, dass eine Gleichwertigkeit innerhalb der bestehenden Ordnung zwischen Daniel C. und ihr nicht möglich ist, und dass er – trotz Auslandseinsatz – nie ihren sozialen Stand sowie ihre Erfahrungen teilen können wird. Das zeigt sich etwa in Szene 22, die mit „Isabelle H. kann nicht lügen“ benannt ist. Hier spricht Isabelle H. klar aus, dass Daniel C. sie nicht versteht (Ih, 81).

Daniel C. gehört – zumindest für eine geraume Zeit – beiden Seiten an. Im Gespräch mit dem Polizisten gruppiert er sich mit ihm gemeinsam gegenüber den Opfern und Geflohenen („Ihr

[327] Siehe Kapitel 3.2.2.3, S. 47.
[328] Es handelt sich um das „ihr“ der zweiten Person Plural.

Zuhause haben wir zerbombt.“ [Ih, 83][329]), obwohl er davor immer wieder die Gemeinsamkeiten mit Isabelle H. betont:

> „Und die dachten,
> jetzt kommt der Traumatisierte,
> das Opfer,
> der Fremde,
> der Nicht-wieder-Integrierbare“ (Ih, 43)

Am Ende allerdings verlagert sich diese Unentschiedenheit eindeutig zugunsten der Daheimgebliebenen. Nachdem Daniel C. schon davor Annährungen an Bastian unternommen hat (Ih, 61f.) entschuldigt er sich in der letzten Szene bei ihm. Er fügt sich auch den Vorurteilen der anderen Sprechinstanzen: Ihm sei alles zu viel gewesen. Letztlich beginnt er eine Kur in Bastians Psychiatrie (Ih, 50). Somit vollzieht Daniel C. die endgültige Wiedereingliederung in die Mehrheitsgesellschaft. Er wählt einen Weg, der Isabelle H. – selbst, wenn sie an ihm interessiert gewesen wäre – nicht offensteht. Am Ende bleibt die soziale Ordnung so, wie sie auch vor sämtlichen Geschehnissen im Text schon bestanden hat: Daniel C. kehrt zurück und Isabelle H. war für die Mehrheitsgesellschaft als Person ohnehin nie relevant. An Daniel C. und Isabelle H. kann man klar die zwei Arten von Außenseiter:innen erkennen, die auch in kritischen Volksstücken zu differenzieren sind: Jene, die sich der Gesellschaftsordnung fügen und (wieder) aufgenommen werden und jene, die dies nicht tun können oder wollen und deswegen auch keinen Platz darin finden. Letzteres ist auch für die Gruppe der Opfer und Entflohenen zutreffend, die signifikanterweise keinen Sprechtext erhalten, nur im Cast angeführt sind. Ebenso wie Isabelle H. dienen sie den Erzählungen und Bildern der Mehrheitsgesellschaft und schwingen in dem den Text umgebenden Diskurs mit. Damit kann Isabelle H. als eine Repräsentantin dieser Gruppe gesehen werden. Durch das zufällige Zusammentreffen mit Daniel C. hat Isabelle H. kurzzeitig den Zugriff zur Sprache erhalten und diesen aktiv genutzt, um sich aus der vorgefertigten Erzählung zu emanzipieren. Hinter ihr warten unzählige Opfer, die gleichermaßen dieser Geschichtsschreibung entfliehen möchten.

[329] Dieses Zitat ist auch in Bezug auf Isabelle H. interessant, da darin betont wird, dass diese kein Zuhause mehr hat. Ein weiterer Hinweis auf die starke Gegensätzlichkeit zwischen ihr und den Daheimgebliebenen.

3.2.4 „Geopfert wird immer“ – Eine Kritik an „mitteleuropäisch verdrehten vorstellungen“ und deren dramatischen Repräsentationen

Die Mehrheitsgesellschaft der Daheimgebliebenen ist geprägt durch als Typen ausgestaltete Sprechinstanzen, welche über ihren Platz in der Gesellschaft definiert sind. In diese Gesellschaft kann sich die flache Figur, nicht aber der Textträger einordnen. Der formal als klassisches Drama ausgestaltet scheinende Text entlarvt dieses als eine Form, die störenden Faktoren keinen Platz bietet. Isabelle H. agiert zu aktiv und weigert sich, sich als ein bestimmter Typus in die von Anfang an auserzählte Geschichte, in der keine Fragen offenbleiben, einzufügen. So erzeugt das Auftreten des Textträgers einen Bruch. Die Geschichte kann nicht ihre gewohnten Bahnen nehmen. Besonders die Anmerkungen sowie Isabelle H.s weiter oben[330] umfangreich zitierter Monolog lassen vermuten, dass hier eine Kritik am Drama bzw. tradierten literarischen Erzählungen und Motiven erfolgt. In diesen werden bestimmte Gruppen von Menschen nicht oder nur als Objekte einer anderen Perspektive präsentiert. Im Falle „Isabelle H.“ wären das die Entflohenen und Opfer, die – wenn überhaupt – nur typisiert einen Platz finden können. Zu Beginn im Cast angeführt sind sie allgegenwärtig, haben aber keinen Redeanteil. Die Geschichte wird auf ihren Rücken ausgetragen, allerdings nicht nur die Geschichte des Theatertextes: Durch Verweise auf gesellschaftliche Themen richtet sich die Kritik in „Isabelle H.“ nicht nur gegen die Form des Dramas und Motive der literarischen Tradition. Gesellschaft und ihre großen Erzählungen werden als eng miteinander verknüpft gezeichnet. Um diese Interpretation zu stützen, soll hier auf die in Kapitel 3.1[331] dargelegten Überlegungen Thomas Köcks zur Beziehung von Gesellschaft, Sprache und Literatur verwiesen werden. Konkrete Hinweise aus dem Text zeigt erneut Isabelle H.s Monolog: Das Opfer ist „wildfremd“, die Gesellschaft „umzäunt“ und die Geschichte „schlüssig zu Ende erzählt“. In dieser darf das Opfer „als ewig gültige, historische Konsequenz […] die ewig gültige, historische Rolle, der eh schon immer Geopferten spielen.“ (Ih, 107) Die Ausgestaltung der Sprechinstanzen kann als Verweis auf den Stand ihrer Vorbilder innerhalb der real bestehenden Gesellschaftsordnung verstanden werden: Die Typen entsprechen den Europäer:innen, die hier – fest in ihrer sozialen Position fixiert – ein schönes und gemütliches Leben führen, während andere im Krieg im Einsatz sind oder vor allem auch vor diesem flüchten müssen. Sie werden als „umzäunt[e]“ Gesellschaft kritisiert, die sich auf ihrer „ewig gültige[n]“ Geschichte, in der sie nicht als Opfer oder Täter:innen vorkommen, ausruhen. Die flache Figur Daniel C. war im Krieg und ist dadurch vorübergehend

[330] Siehe Kapitel 3.2.2.8.
[331] Siehe insbesondere Kapitel 3.1.1, 3.1.3, 3.1.6.

aus dem System ausgetreten, kann sich aber aufgrund ihrer (sozialen) Herkunft wieder eingliedern. Isabelle H. könnte ihren Platz in der bereits vorab auserzählten Geschichte als Opfer finden, für die ‚fremde' Person Isabelle H. ist in der Geschichte kein Platz vorgesehen. Die Opfer und Entflohenen erhalten im Text keinen Redeanteil. Analog sind sie in der Gesellschaft nicht als relevante Stimme vorgesehen. Bei Köck wird gesellschaftliche Macht zusammen mit dem Zugang zu einer Sprache gedacht, die bei anderen (Sprechinstanzen im Theatertext oder anderen Menschen bzw. der Öffentlichkeit in der realen Gesellschaftsordnung) Gehör findet. Ganz dem Prinzip „Wer nicht spricht, ist kein Mensch"[332] folgend, stellt sich die Frage, wer seine:ihre Geschichte erzählen kann und wer dadurch letzten Endes (gesellschaftlich gesehen) überhaupt über eine persönliche Geschichte verfügt. Jene, die nicht oder nur kaum Gehör finden, sind auch diejenigen, die von der Mehrheitsgesellschaft als ‚Andere' markiert werden und sozial schlechter gestellt sind. Da die Sprache aller Sprechinstanzen in „Isabelle H." ansonsten nur geringfügig unterschiedlich ausgestaltet ist, kann gefolgert werden, dass die darin vorherrschende Dysfunktionalität die real vorherrschende Kommunikation grundsätzlich kritisieren soll. Mit der zur Verfügung stehenden Sprache kommt zwischen keiner der Sprechinstanzen Verständigung zustande.

Mit seiner Sprache und Struktur bewegt sich „Isabelle H." hin zu postdramatisch ausgestalteten Textformen. Es werden zwar nur wenige Monologe sowie keine Textflächen angewendet, was auf eine postdramatische Form deuten würde.[333] Dafür gelingen die Dialoge in „Isabelle H." kaum, was wiederum als Hinweis auf eine dramatische Ausgestaltung zu werten wäre.[334] Auch die teilweise stark poetisierte Sprache, die Leerstellen innerhalb der Erzählung und fehlende Regieanweisungen bzw. Verwirrung stiftende Szenentitel sind als postdramatische Strategien einzuordnen. Durch diese entsteht beim Publikum „Irritation"[335]. Weiters „öffnen" sie besonders in Bezug auf Sprechinstanzen „das Denken für eine Erfahrung des Subjekts im Prozeß für alternative Wege von Wahrnehmung und Bedeutungserzeugung: Der Theatertext schafft Kontingenz."[336] Gegen eine scheinbar einfache Repräsentation der ‚Wirklichkeit' können vor allem auch Textträger eingesetzt werden, wie es in „Isabelle H." der Fall ist, denn Figuren „stehen im dramatischen Theater im Mittelpunkt des Interesses; ihr Schicksal, ihre Geschichte wird erzählt. Imaginäres und Symbolisches integrierend, bilden sie als Garanten der Einheit von Visuellem

---

[332] Siehe Kapitel 2.4, S. 16. Dort wurde das Zitat in Zusammenhang mit Sprache bei Peter Turrini angeführt.
[333] Vgl. Mertenskötter: Textuelle Dramaturgie, S. 71f.
[334] Vgl. Ebd., S. 142.
[335] Poschmann: Der nicht mehr dramatische Theatertext, S. 308.
[336] Ebd.

und Akustischem den Fluchtpunkt in der Perspektive repräsentationaler Theatralität.“[337] Zusätzlich zeigt Thomas Köck durch die Verwendung unterschiedlich ausgestalteter Sprechinstanzen, aber auch durch die erschwerte Kategorisierung ebendieser in Figur, Typus oder Textträger, dass er Menschen nicht als geschlossene Subjekte versteht. So sind seine Sprechinstanzen auch nicht klar in Opfer- oder Täterrollen verortet. Gesellschaft kann für Thomas Köck nicht durch psychologisierte Figuren repräsentiert werden, „das dramatische Repräsentationsprinzip [wird] als unzureichend für die Darstellung vielschichtiger (subjektiver) Wirklichkeit(en) entlarvt.“[338]

Einige der hier angeführten Thesen über die Interpretation von „Isabelle H.“ können durch Zitate von Thomas Köck gestützt werden.[339] So stellt er etwa fest, dass es ihm darin um die Frage ging, wie man

> „über fremdheit erzählen [kann], ohne mit traurigkeit zu protzen, kann man eine wehrhafte form und eine figur erschaffen, die am ende sich eben nicht einfangen lässt, die in ihrer ganzen würde am ende erhaben bleibt, die dann doch, wenn auch auf der bühne nicht darstellbar, letztlich all diesen stimmen wieder etwas zurückgibt an widerstand, sich unseren mitteleuropäisch verdrehten vorstellungen eines erschütternden opferschicksals widersetzt und einen immer wieder auf die nicht-repräsentierbarkeit dieses in europa produzierten leids hinweist? weil das wär ja noch das schönste! zuerst bomben auf diese körper in failed states abwerfen und sie dann noch auf den theaterbühnen als traurige schicksalsfiguren wieder kaputtrehabilitieren“[340]

In einem weiteren Zitat unterstreicht Köck die These, dass „Isabelle H.“ versucht, die Verwendung von sinnentleerten Schlagwörtern wie „Flüchtling“ – Wörter, die im öffentlichen Diskurs regelmäßig unhinterfragt verwendet werden – zu vermeiden:[341] „das waren und sind keine flüchtlinge, weder hier und heute noch damals am oranienplatz. es sind auch keine asylanten und schon gar keine schubhäftlinge. das sind körper, die leben wollen.“[342]

Die Entstehung von „Isabelle H.“ fällt in die Zeit der sich anbahnenden ‚Flüchtlingskrise‘. So nimmt der Text direkt Bezug auf gesellschaftlich relevante Ereignisse. Der Untertitel „geopfert wird immer“ wirkt wie eine dunkle Vorhersehung auf die Anfang 2016 von Sebastian Kurz – zu diesem Zeitpunkt der Außenminister Österreichs – getätigte Aussage: „Es wird nicht ohne hässliche Bilder gehen.“[343] Der Untertitel des Textes und das Zitat von Sebastian Kurz lassen beide an eine lästige Grausamkeit denken, die nicht vermieden werden kann, wenn man den

---

[337] Poschmann: Der nicht mehr dramatische Theatertext, S. 305f.
[338] Ebd., S. 306.
[339] Wie für die vorliegende Arbeit festgelegt, soll auf Autor:innen-Kommentare nur untermauernd, nicht als ‚letztgültige Wahrheit‘ zurückgegriffen werden.
[340] Köck: körper, die leben wollen.
[341] Diese These wurde im Kapitel 3.2.2.9 auf Basis der Textanalyse gewonnen.
[342] Köck: körper die leben wollen.
[343] Silke Mülherr: Es wird nicht ohne hässliche Bilder gehen. In: welt.de 2016. https://www.welt.de/politik/ausland/article150933461/Es-wird-nicht-ohne-haessliche-Bilder-gehen.html (Zugriff: 16.09.2023)

gewohnten Lauf der Geschichte nicht unterbrechen möchte. Mit der Verortung von „Isabelle H.“ in Europa versteht Köck Gesellschaft als international verwickelt, dass die Wahl der Genrebezeichnung „Volksstück“ willkürlich erfolgte oder der Text unreflektiert mit der Tradition des Volksstücks in Verbindung gebracht wird, ist nicht anzunehmen. Durch die Spezifizierung als „europäisches Volksstück“ wird die Erwartungshaltung an ein solches von Haus aus gestört, da dieses üblicherweise meist regional im deutschsprachigen Raum lokalisiert ist. So bietet Thomas Köck eine Erneuerung des bisher bestehenden (kritischen) Volksstückes an. Klar wird dies besonders durch die postdramatischen Züge der Textgestaltung. Ob Gerhild Steinbuchs im nächsten Kapitel analysierte „WELTHAUPTSTRAND EUROPA“ nun als kritisches Volksstück einzustufen ist oder nicht – jedenfalls wird in ihm die bei Köck auftretende postdramatische Bearbeitung des Dramas weitergeführt. Eine abschließende Interpretation der Verbindungslinien zum kritischen Volksstück wird nach der nun erfolgenden Analyse von „WELTHAUPTSTRAND EUROPA“ für beide Texte zeitgleich erfolgen.

3.3 „WELTHAUPTSTRAND EUROPA“ von Gerhild Steinbuch: „Das Schweigen, das hört ohnehin ja keiner“

3.3.1 Entstehung, Aufbau und Textgestaltung

„WELTHAUPTSTRAND EUROPA“ entstand 2016 in Auftrag für das Theater Chemnitz unter dem ersten Titel „Beate Uwe Uwe Selfie Klick“. „Es ist eine Stückentwicklung mit Schauspielern und Schauspielerinnen, [Steinbuch] nennt es eine ‚Szenische Recherche mit dokumentarischem Material‘.“[344] Dem entsprechend werden im Text Fußnoten bereitgestellt: „In ihrem Text gibt Steinbuch die Quellen, die den jeweiligen Textsequenzen zugrunde liegen, wie in wissenschaftlichen Arbeiten in Fußnoten mit vielen Internet-Links an. Die Zitate verweisen auf Bild- und Textquellen, die den Theatertext inspiriert haben.“[345] Diese erleichtern die Interpretation des Textes, zumindest, was politische Themen und Anspielungen auf tatsächlich stattgefundene Ereignisse betrifft. „WELTHAUPTSTRAND EUROPA“ ist in Form eines Fließtexts verfasst, es sich handelt sich um „einen durchlaufende[n] Text mit teilweise extrem langen Absätzen“[346]. Weiters sticht auf den ersten Blick die niedrige Anzahl von 24 Seiten des dichten Theatertextes ins Auge. Von der grundsätzlichen Ausgestaltung als Fließtext ausgenommen sind wenige Stellen, die gleich einer lyrischen Form in kurze, abgehakte Zeilen geformt sind. Die formale Textgestaltung von „WELTHAUPTSTRAND EUROPA“ stellt nicht nur einen starken Kontrast zu Thomas Köcks „Isabelle H.“ dar, sondern ganz grundsätzlich zur Form des klassischen Dramas. Konsequenterweise wird der Weg der hier folgenden Analyse anders verlaufen als im Fall von „Isabelle H.“. Schon aufgrund des Fehlens eines Personenverzeichnisses, an dem sich die vorhergehende Analyse entlanggearbeitet hat, wird sich der Aufbau des Analysekapitels zu „WELTHAUPTSTRAND EUROPA“ von jenem zu „Isabelle H.“ unterscheiden müssen.

Arrangiert ist „WELTHAUPTSTRAND EUROPA“ in vier Teilen. Diesen vorangestellt ist das Zitat „Der Grundvorgang der Neuzeit ist die Eroberung der Welt als Bild“[347] von Zack Synder. Der Text von „0. Pscht! Ganz leise“ (We, 3) ist in kurzen Zeilen verfasst, deren Sinneinheiten sich über die Zeilenumbrüche ziehen. Es werden Jahreszahlen angeführt, die das NSU-Trio Uwe Mundlos, Uwe Böhnhardt und insbesondere Beate Zschäpe sowie deren Taten als zentralen Bezugspunkt von „WELTHAUPTSTRAND EUROPA“ festsetzen. Motive, die im Text relevant bleiben werden, wie etwa der Urlaub, der Strand, die „schönste Jahreszeit“, werden

---

[344] Deutsch-Schreiner: Schreiben in postdramatischen Zeiten, S. 91.
[345] Mitterbauer: Thema und Diskurse, S. 118.
[346] Ebd., S. 117.
[347] Gerhild Steinbuch: WELTHAUPTSTRAND EUROPA, Reinbek: Rowohlt Theater Verlag, S. 2. In weiterer Folge werden Zitate mit „We“ und Seitenangabe im Fließtext belegt.

erstmals genannt. Der Abschnitt wirkt als *zoom in* – um in der Welt der Bilder zu bleiben – des Textes, was auch die Bezifferung als „0.“ stützt. Der nächste, also zweite Teil, ist benannt mit „1. Europa schafft sich nicht mehr ab, nein, das Tempelritter-Ich schafft das Gericht ab, Strand, Strand, schöner Strand. Urlaub, beste Jahreszeit von allen!“ (We, 5) In diesem Abschnitt wird zu Beginn ein Koffer gepackt. Durch seine Inhalte wie einen Brandsatz sowie die später genannte Urlaubsaktivität des Radfahrens wird weiterhin auf das NSU-Trio hingewiesen. Ein „wir“, das bereits in „0.“ aufgetreten ist, nimmt den Textraum für sich ein. Es werden allerdings weiterhin Referenzen vor allem auf Beate Zschäpe angeführt, etwa mit den Katzen, die ihr an späterer Stelle eindeutig zugeschrieben werden (We, 6, 10). Am Ende des Abschnitts erkennt das „wir“ einen Boten am Horizont, für den es bereits ein vorgefertigtes Bild hat, das dieser – wenn er denn kommen sollte – der Welt verkünden soll. (We, 7). Mit dieser Vorhersehung einer anderen, möglicherweise von außen eintretenden ‚Figur‘ wird der Wechsel zum nächsten Abschnitt eingeleitet. Es beginnt der umfangreichste Teil des Textes, „2. LETZTE AUSFAHRT BEATE oder Das Zeitalter der Freiheit“ (We, 8). Beate Zschäpe wird eingeführt, gleich einer Filmszene wird ihr Auftritt nachgezeichnet. In Folge werden Meinungen über sie ausgetauscht[348] bzw. ihre Geschichte nacherzählt, wie in einem Gerichtsprozess wird sie befragt (We, 10f.). Schließlich wird die Rolle des Verfassungsschutzes diskutiert (We, 15ff.), um dann scheinbar wieder voll und ganz in die ungestörte Welt des sprechenden „wir“ einzutreten (We, 18f.). Auch das Volk bekommt einen Auftritt bzw. werden das Volk und seine Benennung als solches kurz diskutiert (We, 20, 22). Der vierte und letzte Teil ist benannt als „3. Das Schweigen tritt als final girl auf. Was es eigentlich zu sagen hätte, wenn es einen Auftritt hätte“. Dieser Teil hebt sich vom restlichen Theatertext klar ab, zumal am Ende von „2.“ erneut ein in kurzen Zeilen ausgestalteter Textabschnitt einen Bogen zum ersten Teil („0.“) spannt. Auch formal scheint in „3.“ das „wir“, das sich in den vorhergehenden Abschnitten formiert hat, verschwunden zu sein, ein „ich“, das weniger Raum einnimmt, spricht. Der abschließende Satz ist in kursiv gesetzt: „Wenn das Schweigen was zu sagen hätte, würd mich interessieren, was es mir zu sagen hätte.“ (We, 22)

„WELTHAUPTSTRAND EUROPA“ ist „stark rhythmisiert“. „Sprachspiele“ führen laut Helga Mitterbauer über „bildliche Imaginationen“ zu „Reflektieren“[349] aufseiten der Rezipient:innen des Textes. Mitterbauers Analyse, die postdramatische Züge in „WELTHAUPTSTRAND EUROPA“ in den Mittelpunkt stellt, bietet für die vorliegende Untersuchung interessante

[348] Besonders ausführlich und eher negativ behaftet ab We, 12.
[349] Mitterbauer: Thema und Diskurse, S. 125.

Anknüpfungspunkte. Sie kommt zum Schluss, dass „der Text nahezu alle Kriterien, mittels derer Hans-Thies Lehmann das ‚postdramatische Theater' definiert" erfüllt, denn „[er] ist jenseits von Handlung angesiedelt, arbeitet mit postdramatischen Theaterzeichen und hat sich von jeglichem Anspruch auf Illusion verabschiedet."[350] Diese Mittel der Textgestaltung wirken sich unweigerlich auf die Sprechinstanzen aus. Es wird nicht markiert, wer die erfolgende Rede innehat, wodurch Sprecher:innen auf schnellerem Weg erkennbar werden würden.[351] Mitterbauer stellt fest, dass dadurch „häufig unklar bleibt, wer gerade spricht: Die Perspektive wechselt ständig vom ich zum Wir, springt über zum Du und Sie, dann wird wieder ‚man' verwendet oder in der 3. Person erzählt."[352] Weiters bezeichnet sie das, was im Text „[a]nstelle von Figuren" auftritt als „Stimmen oder Allegorien"[353]. Doch auch in einer solchen Ausgestaltung eines Textes ist es mit Kerstin Mertenskötter möglich, Sprechinstanzen zu erkennen, etwa durch „Absätze oder Markierungen"[354], auf einer „syntagmatischen Ebene"[355] oder „über inhaltliche Zusammenhänge in den gedankenstromartigen Äußerungen"[356]. Hilfreiche Hinweise liefert beispielsweise die wiederholte Verwendung bestimmter Aussprüche, Sätze oder Wörter.[357] Bei Steinbuch werden laut Mitterbauer häufig „Repetitionen, Metonymisierungen, Alliterationen und Reime ebenso wie der Duktus der Ereiferung"[358] eingesetzt. Möglicherweise können über diese Stilmittel Anzeichen für Sprechinstanzen erkannt werden. Jedenfalls wird schon jetzt klar, dass es sich um Textträger handeln wird. Diese treten auf, „erscheint die Rede […] wie losgelöst von der sie aussprechenden Instanz oder ist keine Sprechinstanz im Theatertext angegeben und dieser erscheint als ein monologischer, gedankenstromartig aufgebauter Textraum"[359]. Die Analysekategorie des Textträgers macht es zugleich möglich, dass „viele und heterogene Arten sich aussprechender Instanzen, respektive Möglichkeiten der Informationsvergabe, im Theatertext analytisch erfasst werden."[360]

Die Sprechinstanzen konkreter zu erfassen und in weiterer Folge interpretieren zu können ist Ziel der hier erfolgenden Analyse. Wie bereits in der kurzen Erläuterung der vier Abschnitte des Textes angedeutet wurde, wird angenommen, dass ein vorerst nicht näher definiertes „wir"

---

[350] Mitterbauer: Thema und Diskurse, S. 113.
[351] Vgl. Mertenskötter: Textuelle Dramaturgie, S. 151.
[352] Mitterbauer: Thema und Diskurse, S. 117.
[353] Ebd., S. 113.
[354] Mertenskötter: Textuelle Dramaturgie, S. 151.
[355] Ebd., S. 143.
[356] Ebd., S. 171.
[357] Vgl. Ebd., S. 170. Weitere Hinweise auf Sprechinstanzen in nicht dialogisch verfassten Texten wurden am Ende des Kapitels 1.2 bereits angeführt.
[358] Mitterbauer: Thema und Diskurse, S. 125.
[359] Mertenskötter: Textuelle Dramaturgie, S. 168.
[360] Ebd., S. 171.

die Rede über die größten Teile des Textes innehat. Zugleich werden Hinweise erkenntlich, dass innerhalb des Fließtextes Dialoge stattfinden, etwa durch Satzzeichen wie Gedankenstriche, Fragezeichen und Ausrufezeichen. Möglich sind Dialoge grundsätzlich auch in flächigen Textformen, wie Kerstin Mertenskötter ausführt: „Monologisch erscheinenden Textblöcken ohne visuell erkennbare Hinweise auf Sprechinstanzen kann eine dialogische oder mehrstimmige Struktur eingeschrieben sein, die inhaltlich an dialogisch-interdependenten Textbewegungen erkennbar ist.“[361] Diesen ersten Beobachtungen wird im Folgenden eingehender nachgegangen. Dazu wird zunächst die prägnante Sprechposition des „wir“ umfassend durchleuchtet.[362] Darauf folgend wird untersucht, ob im Text weitere Sprechinstanzen zu finden sind,[363] um später mögliche Gruppendynamiken analysieren zu können.[364] Die dabei gewonnenen Erkenntnisse sind Grundlage für die im letzten Schritt erfolgende Diskussion der Gesellschaftskritik des Textes.[365]

3.3.2 Das Wir

„Ein Textträger ließe sich […] bei ausbleibender Nennung eines Namens oder Namensäquivalent denken als eine dem Theatertext eingeschriebene Redehaltung, eine verortete Anwesenheit, von der aus die Rede vollzogen wird.“[366] Als eine solche „Redehaltung“ und „Anwesenheit“ kann schnell ein irgendwie geartetes „wir“, das fast schon ununterbrochen die Rede inne zu haben scheint, erkannt werden. In Folge wird dieser Textträger lediglich als Wir benannt werden, es ist an seiner Großschreibung zu unterscheiden von einem in gewohnter Weise eingesetzten Personalpronomen der ersten Person Plural. Aus dem Wir treten vereinzelt Personen in der Einzahl hervor. In Summe ist ein „wir“, ein „ich“ oder ein „du“ in beinahe jedem Satz des Textes das sprechende Subjekt, wobei im Großteil der Fälle die Wir-Form beibehalten wird. Auf den ersten Blick könnte vermutet werden, dass es sich bei dem Wir um Männer handelt, genauer gesagt um weiße Männer („mit unseren schönsten weißen Männerkörpern“ [We, 7]). Möglicherweise sind diese in Verbindung zu bringen mit einer politisch rechten Gesinnung (We, 21) oder auch mit den Entscheidungsträgern und damit den die Macht innehabenden Größen Europas (We, 6). Darauf deuten etwa der zweite Abschnitt des Textes oder auch die Fußnoten

---

[361] Mertenskötter: Textuelle Dramaturgie, S. 151.
[362] Siehe Kapitel 3.3.2.
[363] Siehe Kapitel 3.3.3.
[364] Siehe Kapitel 3.3.4.
[365] Siehe Kapitel 3.3.5.
[366] Mertenskötter: Textuelle Dramaturgie, S. 169.

hin. Da das „wir“ mit Monika Rinck als „Personalpronomen […] ein gigantischer Behälter“[367] ist, wird nun analysiert, wie der Inhalt dieses „Behälter[s]“ im vorliegenden Fall tatsächlich beschaffen ist.

3.3.2.1 Charakterisierung durch Motive sowie Autorinnen-Hinweise in den Fußnoten

In „WELTHAUPTSTRAND EUROPA“ finden sich zentrale Themen und Schlagwörter, die gemeinsam mit dem Wir wiederholt auftreten und dieses somit als Sprechinstanz festigen. Das wären etwa der „Wanderstab“, der „Wanderer“, der in Kontrast gestellt wird zu dem Boten, der von außerhalb kommt (We, 7) und andere Begriffe rund um das Thema Wandern (We, 5, 19, 20). Durch Fußnote 10 wird das Bild des Wanderers mit der Identitären Bewegung in Verbindung gebracht. An mehreren Stellen kommt „Ritter“ in unterschiedlichen Komposita vor, etwa „Tempelritter“ oder „Sonnenritter“ (We, 5). Diese stellen eine Selbstbeschreibung durch das Wir dar. Besonders wichtig hervorzuheben scheinen dabei die Tempelritter, die auch in der Überschrift von „1.“ genannt werden. Durch sie wird ein Bezug zu Religion, dem Christentum und einem damit verbundenen kriegerischen Verhalten hergestellt. Häufig ist auch die Rede von „weiß“, ebenfalls zu großen Teilen im Kontext einer Selbstcharakterisierung des Wir. Beispiele dafür sind die „weiße Rüstung“, die „weißen Männerkörper“ (We, 7), das „weiße Ross“, der „weiße Held“ (We, 15) und schlussendlich der „weiße Wolf“ (We, 22) – abermals eine direkte Verbindung zur NSU. Das Wir beschreibt sich zugleich als „die Urlaubenden“ (We, 5, 18), was den „Chor des fröhlichen Vergessens“ (We, 22) mit dem Wir des Fließtextes verbindet. In diesen Zusammenhang ist wiederum auch das NSU-Trio zu stellen, auf dessen Urlaubsfotos und -destinationen bereits in den Fußnoten von „0.“ hingewiesen wird (We, 3). Die „Schönste Jahreszeit“ (die Urlaubszeit) verbindet „1.“ (We, 5) mit den in kurze Zeilen gesetzten, den restlichen Text umschließenden Passagen und unterstreicht so die Vermutung, dass es sich in allen Fällen um dasselbe Wir handelt, das spricht. Dazu passend ist auch der Schauplatz des Strandes: Für die einen schönes Urlaubsziel (We, 3), stellt er – bzw. vor allem das Meer – für andere eine Gefahr dar (We 6, 19). Dinge oder – bildhaft – Taten können im Sand vergraben werden, um sie zu vergessen und zu vertuschen (We 6, 18, 19). Zudem wird er vom Wir abgeschritten und für sich eingenommen, was die Bedeutung des Strandes als Grenze hervorhebt. Dass die politische Dimension hierbei, gerade momentan in Europa, nicht vergessen werden darf, bestätigt der Titel „WELTHAUPTSTRAND EUROPA“. Thematisiert werden Räume auch vom Strand

[367] Monika Rinck: Wir. Phänomene im Plural, In: Asmus Trautsch (Hg.): Edition Poeticon #10. Berlin: Verlagshaus Berlin 2015, S. 8f.

abgesehen meist über ein Innen und Außen bzw. ein Hier und Dort (We, 19, 22). Zudem soll es „ausschließlich“ um „sogenannte schöne Bilder […] gehen“ (We, 7). Bilder und die Prägung der Wirklichkeitswahrnehmung durch diese wurden ja bereits in dem den Text vorangestellten Zitat als wichtiges Motiv herausgestrichen. So erfolgt abermals eine Verbindung zu Beate Zschäpe, Uwe Böhnhardt und Uwe Mundlos, man denke an die Fußnote zu Urlaubsbildern in „0.“ oder auch den ursprünglichen Titel des Textes.

Auch die Fußnoten geben Hinweise über die Beschaffenheit des Wir. Sie geben konkreten Kontext, betten das im Text Behandelte ein. Teilweise beginnen sie sogar mit „Gemeint ist hier“ (We, 18) oder „Während der Text entstand“. Fußnote 7 verweist auf die Europäische Union, durch die beschlossen wurde, das Budget für die Küstenwache Frontex aufzustocken. Im Fließtext spricht das Wir: „schreiten wir die Strände dieser unsrer Welt auf und ab“, bzw. „und wenn wir mit ihm fertig sind werden wir sagen: schön!, werden wir sagen. Prachtstrand, unser Strand-Strand du. Welthauptstrand Europa.“ (We, 5) Die meisten der Fußnoten stellen dann weiters Verbindungen zu rechten Vereinigungen wie den Identitären bzw. zu rechtem Gedankengut her.[368] Beispielsweise wird im Text vom Wir darüber gesprochen, dass es seine Welt begrenzt. Die Fußnote verweist dann auf „rechte Räume“ (We, 5). Darüber hinaus wird das „Manifest der Identitären Bewegung“ paraphrasiert und auch im Text ein direkter Hinweis auf die ‚Störaktionen‘ gegeben („Wir besetzen die Dächer, die Hörsäle, wir besetzen die Gerichtssäle, die Theater, den öffentlichen Raum“), welche zusätzlich noch in den Fußnoten erklärt werden (We, 21).

3.3.2.2 Spezifische Redegestaltung des Wir

Einen weiteren wichtigen Hinweis über die Anwesenheit vom Wir im Text liefert seine spezifische Redegestaltung. Eindeutig ausgezeichnet ist dieser Textträger durch „Repetitionen“ und einen bestimmten „Duktus“, wodurch in diesen Punkten Mitterbauers Analyse[369] zugestimmt werden kann. „Das war ja einfach“ kommt etwa wiederholt in dem Wir zuschreibbaren Redepassagen vor. Hauptsächlich bezieht sich die Phrase auf das gemütliche Festhalten an der eigenen Gedankenwelt oder darauf, Verbrechen oder zumindest Rücksichtslosigkeiten gegenüber anderen durchzuführen, um sich selbst ein besseres Leben zu bescheren. So werden etwa Leben ausgelöscht (We, 11) oder „das Phantom des rechten Terrors“ (We, 19) weg geschreddert. Die

[368] Ein weiteres Beispiel findet sich in We, 19 bzw. in Fußnote 34.
[369] Siehe Kapitel 3.3.1, S. 68.

Erinnerungen daran, die Schuld und die Verantwortlichkeit werden im nächsten Schritt ebenfalls gehäckselt oder geschwärzt:

> „Die Hände halten wir uns schützend über den Blick, wenn er in die Ferne schweift. Strand, so weit das Auge reicht. Und das? Gib mir mal den Fleischwolf. Vielen Dank. So, und da häckseln wir jetzt noch ein bisschen ums Trio herum. So, und jetzt häckseln wir die Ränder ein bisschen. So und jetzt häckseln wir ein paar Namen ein bisschen. So, und jetzt schwärzen wir ein paar Gesichter, aufdass unsre umso heller leuchten. Das war ja einfach. Die Hände halten wir uns schützend übern Blick, wenn wir in die Ferne schweifen, damit wir von der Ferne nichts mehr mitbekommen.“ (We, 18)

Besonders charakteristisch ist auch die Phrase „sag doch“, die über den gesamten Text verteilt vom Wir immer wieder eingesetzt wird. Meist wird es genutzt, um beschönigende Formulierungen zu entlarven und aufzudecken, was hinter bestimmten Wörtern noch versteckt sein könnte, was mit gewissen Aussagen eigentlich gemeint ist:

> „Ein paar fremde Schreckensbilder, zur Abschreckung gewissermaßen, sag doch Information fürs Innerhalb“ (We, 19)
> „sag doch verschwunden" (We, 10)
> „Wenn du so ein Mensch, so ein Nichtmensch, sag doch Frau“ (We, 13)
> „Der Funktionsfigur, dem Bauernopfer, sag doch einfach Opfer“ (We, 8)

Im Zusammenhang mit „Opfer“ kommt die Formel „sag doch“ auch an einer zweiten Stelle vor (We, 15).[370] Zudem wird die Phrase eingesetzt, um anderen den Befehl zum Sprechen zu erteilen, wie etwa im Falle Beate Zschäpes (We, 10). Die Nutzung des Imperativs ist generell charakteristisch für das Wir, ebenso wie der Einsatz einiger Ausrufezeichen, was auf eine autoritäre Kommunikationsweise hindeutet: „das Ausrufungszeichen gleiche einem mahnend erhobenen Zeigefinger“[371]. Darüber hinaus ist das Raumgreifende der Rede des Wir als wesentlich zu erachten. Mit Roland Barthes betont Kerstin Mertenskötter „die Signifikanz eines räumlichen Arrangements des Textes im Raum der weißen Seite, der einen Text-Raum eröffnet. Dieser Text-Raum steht in direkter Relation zur Rede“[372]. Somit ist im Zuge einer „Theatertextanalyse […] die Ausdrucksseite des Theatertextes in eine mögliche Relation zur Story zu setzen“[373]. Das Wir macht sich in „WELTHAUPTSTRAND EUROPA“ durch seine gedankenstromartige Rede im Textraum breit. Auf den ersten Blick wird keine Stelle für andere Sprechinstanzen frei gelassen.

Das häufig erfolgende „Ja“ – oder auch ein auf die gleiche Weise eingesetztes „Nein“ – bekräftigt Meinungen und Aussagen des Wir. Zugleich zeigt es, dass sich dieses aus mehreren Stimmen zusammensetzt. Auch Mitterbauer stellt fest: dass „die stakkatohafte Form“ des Textes wie

---

[370] Dies wird an späterer Stelle noch relevant werden, siehe Kapitel 3.3.3.8.
[371] Theodor W. Adorno: Satzzeichen (1956). In: Alexander Nebrig, Carlos Spoerhase (Hg.): Die Poesie der Zeichensetzung. Studien zur Stilistik der Interpunktion. Bern u. a. 2012, S. 57, zit. n. Mertenskötter: Textuelle Dramaturgie, S. 149.
[372] Mertenskötter: Textuelle Dramaturgie, S. 179.
[373] Ebd., S. 180f.

ein Gespräch, „etwa am Stammtisch“[374], wirkt. Das muss allerdings nicht zwangsläufig dafür sprechen, dass das Wir weiter in mehrere analysierbare Sprechinstanzen aufgeteilt werden kann. Wie bereits festgestellt wurde, können auch monologisch ausgestaltete Texte eine „dialogische Dynamik“[375] besitzen. Auf eine solche Dynamik gibt es im Text mehrere Hinweise: In Passagen, die im Großen betrachtet dem Wir zugeschrieben werden können, werden Aussagen gemacht, in denen das Subjekt durch eine erste oder zweite Person Singular gebildet wird. Dabei erfolgen teilweise in sehr kurzen Abschnitten sogar Dialoge, die man als gelingend bezeichnen könnte: „Aua, jetzt hab ich mir den großen Zeh gestoßen! Grab das mal aus. Und was ist das? Das ist die sogenannte Wahrheit. Igitt, grab die mal lieber wieder ein. Oder wirf sie gleich ins Meer. Da geht sie dahin. Da sinkt sie dahin.“ (We, 6) Oder auch: „Was machst du da? Also, ich hab was ausgegraben. Die Wahrheit? Nein, die bestimmt nicht. Ach, sag dazu doch trotzdem Wahrheit. Gut, dann sag ich eben Wahrheit.“ (We, 20) Die dialogischen Strukturen innerhalb der Redebeiträge des Wir sind an manchen Stellen markiert durch Gedankenstriche: „mit ihrer Leopardenhandtasche – mit ihrer Leopardenhandtasche? – ja, genau, selbst als die zwei Freunde tot waren und sie sich bei der Polizei stellte, ließ sie ihre Handtasche nicht los – eine Handtasche mit Leopardenmuster!“ (We, 12)

In solchen Kommunikationssituationen teilweise auftretende Fragen oder Gegenmeinungen werden aber vom Wir unter einem sich erneut aufbäumenden Wortschwall begraben, so wie auch bestehende Meinungsunterschiede oder Ungereimtheiten mit einem „egal“ (We, 7) weggewischt werden. Alternativ wechseln die Sprecher:innen der ‚Gegenrede‘ schnell ihre Meinung, um nicht negativ aufzufallen: „Und du? Also, ich bin befangen. Äh, nein: Ich habe ein Pokemon gefangen!“ (We, 22) Wird von jemandem aus der Gruppe ein Thema angesprochen, das das Wir eigentlich nicht behandeln möchte, wird diese Person angeschnauzt: „Da schreit wer hinterm Zaun. Halts Maul, über Opfer sprechen will hier keiner.“[376] (We, 21) Zugleich werden in den Dialogen Sorgen genommen bzw. versucht, die Gedankenwelt vom Wir intakt zu halten:

> „Ja, aber pass auf, was da aus dem Schlund des Meeres – mach dir keine Sorgen, an unsrer weißen Rüstung perlt alles ab, und geblendet wird es hinabsinken in die tiefen Untiefen der Geschichte, nein, hinabsinken wird es und zu liegen kommen in den Untiefen zwischen den ganzen anderen Geschichten, die uns nicht standgehalten haben“ (We, 6)

---

[374] Mitterbauer: Thema und Diskurse, S. 123.
[375] Mertenskötter: Textuelle Dramaturgie, S. 142.
[376] Dieses Zitat ist allerdings doppeldeutig: Ebenso könnte die Person, die hinterm Zaun schreit, angesprochen sein.

Parallel dazu ist auch das folgende Zitat zu lesen: „Ja, aber pass auf, was da aus den Untiefen des Meeres – mach dir keine Sorgen“ (We, 19).

3.3.2.3 Hinweise auf einen oder mehrere Textträger innerhalb der „Pathosformel wir“[377]

Nach Tristan Garcia kann das Personalpronomen „wir“ in ständig wechselnder Gestalt auftreten. Es kann zugleich alle Menschen oder nur eine bestimmte Identitätsgruppe meinen.[378] Diese Uneindeutigkeit bleibt auch hier weiterhin bestehen. Wie in den bisherigen Unterkapiteln zum Wir klar wurde, gibt es vor allem durch Motive und Sprachgestaltung Hinweise darauf, dass dieses als ein Textträger zu interpretieren ist. Eine „eingeschriebene Redehaltung“ lässt sich in den Sprechpassagen des Wir feststellen. Gleichzeitig treten aber singuläre Instanzen aus dem Wir heraus. Zudem lassen sich Textpassagen finden, die zwar sprachlich dem Wir zugehörig scheinen, inhaltlich aber reflektiert und selbstkritisch sind, was ansonsten eher nicht zu den Eigenschaften dieses autoritär kommunizierenden Textträgers zählt. Beispiele dafür wären die Feststellungen: „Auf der Müllhalde kollektiver Begrifflichkeiten tapsen wir kontaminiert herum“ und „wenn das Reale endlich richtig ausbrechen würde, wenn es einbrechen würde, in diese unsre schöne Welt, ja, und uns zu Fall bringen, das wäre dann wahrscheinlich eine bessere Welt.“ (We, 20) Eine weitere Situation, die Zweifel an einer Eindeutigkeit des Wir entstehen lässt, findet sich, wenn gelobt wird, dass Beate Zschäpe endlich spricht, damit nicht die wahren Opfer zu Wort kommen (We, 10). Auch hier wird eine Art Selbsterkenntnis dargelegt, die zeigt, dass vom Wir eigentlich nicht der moralisch ‚richtige‘ Weg verfolgt wird. Weiters ist das Wir nicht eindeutig einer real bestehenden sozialen Gruppe zuordenbar. Wie besonders die Analyse der Fußnoten[379] gezeigt hat, wird es immer wieder mit rechten Strömungen in Beziehung gesetzt, es wird aber auch eine Verbindung zwischen dem Wir und Entscheidungsträgern der Europäischen Union hergestellt. So könnte interpretiert werden, dass die beiden Gruppierungen miteinander gleichgesetzt werden und verdeutlicht werden soll, dass ihre Taten in dieselbe Richtung gehen. Jedenfalls muss an dieser Stelle den bestehenden Diskrepanzen nachgegangen werden. Wenn sich Monika Rinck die Frage stellt: „Was aber enthält die knappste aller Pathosformeln Wir nun wirklich?“, antwortet sie selbst: „Auch das lässt sich nicht dauerhaft festlegen, selbst wenn man der Einfachheit halber vorübergehend ausblendet, dass die erste Person Plural […] ja gar keinen echten Plural, sondern vielmehr ein geltungssüchtiges, überbreites Ich

---

[377] Rinck: Wir, S. 23.
[378] Vgl. Tristan Garcia: Wir, Berlin: Suhrkamp 2018, S. 9, 11f.
[379] Siehe 3.3.2.1.

realisiert.“[380] Damit wird einerseits betont, dass die Bestandteile eines „wir“ grundsätzlich meist nicht letztgültig greifbar werden. Eigentlich versuche ein „wir“ aber überhaupt nur als Gruppe zu erscheinen. Die vom „wir“ suggerierte Eindeutigkeit kann in einer Masse, die sich aus mehreren Individuen zusammengesetzt, nicht bestehen. Im Folgenden soll – mit den Referenzpunkten der hier angeführten Überlegungen zur Form der ersten Person Plural – die Beschaffenheit des in „WELTHAUPTSTRAND EUROPA“ auftretenden Wir möglichst klar erfasst werden. Dafür werden seine Sprechpassagen nun Abschnitt für Abschnitt analysiert. So soll festgestellt werden, ob es sich bei einem vermeintlichen Wir nicht um mehrere Gruppierungen oder individuelle Subjekte handelt, bzw. die Unklarheiten zu groß sind, um von einem einzigen Textträger auszugehen

In „0.“ nimmt der Text visuell weniger Raum ein als in den Abschnitten „1“. und „2.“ Die in kurze Zeilen gesetzten Passagen wirken zwar aus einer Wir-Position gesprochen, konkret kommt das Personalpronomen der ersten Person Plural auf diesen ersten zwei Seiten aber nur zwei Mal vor – was im Vergleich zum späteren Textfluss ein geringes Ausmaß darstellt. Zwischen „0.“ und „1.“ besteht eindeutig ein Wandel der Dynamik. Es wirkt so, als würde sich das Wir in „0.“ erst formieren, zusammenfinden oder auch anschleichen. Zugleich scheint allein aufgrund der hier etablierten Motive[381] dasselbe Wir wie in den folgenden Abschnitten zu sprechen. Das letzte noch vereinzelt herumstehende Individuum wird zurechtgewiesen („Und steh nicht so allein in der Gegend rum Wer allein rumsteht radikalisiert sich“ [We, 5]), eingesammelt, und schon kann das auf vollkommene Einigkeit bedachte Wir den zweiten Abschnitt für sich einnehmen. In „1.“ tritt der Textträger mit Wucht auf. Die oben beschriebenen Sprachmuster[382], Phrasen und Themen[383] werden konsequent eingeführt: In fast jedem Satz wird das Wir der Sprechinstanz betont, es wird stark mit Ausrufezeichen und dem Imperativ gearbeitet. Zudem bestätigen sich die hin und wieder aus dem Gemeinschaftskörper austretenden „ich“ und „du“ wie in einer Echokammer gegenseitig, womit sie keine Individualität aufzeigen und vollkommen im Gruppenkörper vereinnahmt sind. Nachdem sich das Wir in „0.“ formiert hat, wird es nun etabliert um in „2.“ die Themen des Textes – die Verbrechen der NSU – zu diskutieren.

Im dritten Teil („2.“) wandelt sich die Sprechweise des Wir erneut in geringem Ausmaß. Dieser Abschnitt ist der längste des Textes. In ihm werden unterschiedliche Diskussionspunkte aufgegriffen bzw. Ereignisse nacherzählt. So kann argumentiert werden, dass analog zum Wandel der

---

[380] Rinck: Wir, S. 23.
[381] Siehe dafür 3.3.2.1.
[382] Siehe 3.3.2.2.
[383] Siehe 3.3.2.1.

Redeinhalte und der Ziele der Rede sich auch die Verhaltens- und Kommunikationsweisen des Wir ändern. In den Absätzen eins bis fünf[384] wird die Geschichte des NSU-Trios mit Fokus auf Beate Zschäpe nacherzählt. Steinbuch verweist in den Fußnoten darauf, dass sich „de[r] folgende Textabschnitt […] der medialen Rezeption von Beate Zschäpe“ (We, 8) widmet. Zu Beginn von „2.“ werden auch besonders viele Verweise verwendet, die charakteristische Rede des Wir wird reduziert, wenn der Auftritt Beate Zschäpes beschrieben wird. Das weist auf eine Versachlichung des Textes hin. Zschäpe selbst kommt aber nicht zu Wort. Es wirkt also weiterhin – wenn auch weniger vereinnahmend – als würde das Wir sprechen oder die beschriebene Szene betrachten. Schnell treten auch wieder die Muster seiner Redegestaltung auf – beispielsweise die Wechselrede mit Gedankenstrich, ein häufiges „nein“ sowie ein aktivierendes und bestimmendes „so“. Folgendes Zitat ist ein Beispiel für eine solche Rede, die klar nach dem Wir klingt, sowohl die Sprache als auch die Themen und Einstellungen betreffend: „von Opfern will hier keiner reden. Oder willst du das vielleicht? Nein, ich will das ganz bestimmt nicht. Ich auch nicht. Ich auch nicht. Ich auch nicht. Keiner will von Opfern reden“ (We, 9) Dieses Wir, das nicht von Opfern sprechen möchte, das lange, mit vielen Beistrichen versehene Sätze bildet, bleibt bestehen. Im sechsten Absatz[385] wird weiterhin über Zschäpe gesprochen, allerdings aus einer stark durch persönliche, eher abschätzige Meinungen geprägten Sicht. Teilweise werden dieselben Themen aufgenommen, die schon etwas früher diskutiert wurden, nun mit einer konträren Ansicht dazu (We, 9, 13). Da aber auch hier die Gestaltung der Sprache und die Motive dem Wir entsprechen,[386] kann interpretiert werden, dass die einzelnen Instanzen dieser Übergruppe vom Thema erhitzt unterschiedliche Meinungen kundtun. Denn in diesem Part kommt auch häufiger ein „ich“ vor und zum Ende hin wird sogar recht umfangreich diskutiert (We, 13). Diese Diskussion führt aber nicht zu einer Aufspaltung, das weiß das Wir durch gekonntes Abwimmeln, Ignorieren und Weitersprechen zu vermeiden. So wird im Absatz sieben[387] jemand anderes zum Reden aufgerufen, nämlich – erneut durch die Fußnoten nachvollziehbar – ein Vertreter des Verfassungsschutzes. Das Wir verleiht wie schon zuvor im Falle Zschäpes (We, 10) das Recht zu sprechen, abermals spricht es aber einfach selbst weiter:

> „Was wir zu sagen haben, wissen wir ja ohnehin. Nein, was Sie zu sagen haben, in Ordnung, ja, das auch. Macht nichts.“ (We, 15)

---

[384] Diese entsprechen We, 8-12.
[385] Dieser entspricht We, 12-15.
[386] Vgl. dazu etwa We, 14 „Jetzt lass doch endlich die Vergangenheit in Ruhe, da sind wir, sind wir wirklich drüber weg“, das an We, 5 erinnert; Ebenfalls wieder häufiges „Ja“, „Nein“, vermehrter Einsatz von Gedankenstrichen; Die Rüstung auf We, 14.
[387] Dieser entspricht We, 15-18.

„Und selbst wenn Sie es nicht sagen, falls Sie es nicht sagen, werden Sie es sagen, gesagt haben, weil wir es sagen.“ (We, 15)

An einem Punkt der Befragung des Vertreters des Verfassungsschutzes scheint das Wir kritisch zu werden. Es beginnt zu murmeln, weil die Ausführungen nicht schlüssig sind, eine Schuld – zumindest eine Mitschuld – an den Verbrechen beim Verfassungsschutz vermutet werden kann. Die kritischen Gedanken werden aber schnell wieder eingedämmt, da die Drohung erfolgt: „Ja, wenn wir hier jetzt mit dem Murmeln anfangen, werden Sie sagen, dann, ja dann, dann müssen wir jetzt auch über die Opfer sprechen. Dann können wir ja gleich über die Opfer sprechen, werden Sie sagen.“ (We, 16) In Summe bestätigt sich in diesem Absatz, dass das Wir spricht (weiterhin zu erkennen an den bereits mehrfach genannten Charakteristika ihrer Sprache sowie den ihnen zugeschriebenen Themen[388]), aufgrund der Situation der Befragung aber wieder eine etwas andere Kommunikationsweise an den Tag legt. Im achten Absatz scheinen dann die Widersprüche endlich abgeschlossen. Die obligatorischen Befragungen und Diskussionen sind durchgeführt worden und das Wir kann wieder in Ruhe seine Rede abwickeln. Dem entsprechend wird der Abschnitt auch eingeläutet: „Ja, vielen Dank, das war’s jetzt! Schwamm drüber! Sand drüber! Wir sind die Urlaubenden, und wir sind hier zusammengekommen“ (We, 18). Das Wir gibt sich einmal mehr als Urlaubende zu erkennen, der Schauplatz ist der bereits bekannte Strand. In diesem Absatz findet sich das über den Text iterativ eingesetzte „das war ja einfach“ (We, 19) wieder. Motive, die etwa in „1.“ prägnant vertreten waren, werden erneut aufgebracht. Darunter fallen der Wanderstab, das Rüstzeug oder unterschiedliche Wahrheiten, die in den Untiefen des Meeres versenkt werden, um nur einige davon zu nennen. Auch der Bote tritt wieder auf (We, 5f, 19f, 21). Die Stimmung innerhalb des Wir ist angriffig, die vorhergehenden Diskussionen dürften es in Bedrängnis gebracht haben. Diese Aggressivität steigert sich von der Paraphrasierung des „Manifests der Identitären Bewegung“ über „eine Kriegserklärung“ hin zum bereits zitierten „Da schreit wer hinterm Zaun. Halts Maul, über Opfer sprechen will hier keiner“ (We, 21), womit auch der letzte Absatz dieses Abschnitts eingeleitet wird, in dem wieder „die Zehen im Sand vergraben“ werden und „die Katze festgehalten“ wird (We, 22). Das Wir behält breit seinen Raum ein. Das Ende von „2.“ verdeutlicht die These eines Textträgers Wir, der sich über den Textraum ausstreckt. Denn einerseits werden, wie weiter oben bereits festgestellt wurde, inhaltliche Bezüge hergestellt.[389] Andererseits zeigen sich klar formale Parallelen dieser in kurze Zeilen gesetzten Passage zum Beginn des Textes. Wie Ritter, die ein Schlachtfeld verlassen, ziehen sich die Bestandteile der Masse Wir gleich einem *zoom out* zurück, während

[388] Beispiele dafür finden sich etwa gehäuft in We, 16.
[389] Siehe Kapitel 3.3.2.1.

„fröhlich [v]ergessen“ (We, 23) wird. Schließlich ist für dieses Wir die Welt konsistent geblieben, seine Mitglieder haben keinen Schaden genommen.

Der vierte Abschnitt „3.“ muss für die detaillierte Analyse des Wir nicht herangezogen werden. Wie bereits einleitend klar wurde, scheint dieses hier nicht zu sprechen. So wird diesem Textteil an späterer Stelle größere Aufmerksamkeit geschenkt.[390]

3.3.2.4 „Nein, Widersprüche, tja, da sind wir drüber weg“ – Der Textträger Wir

In Summe kann an der These festgehalten werden, dass in „WELTHAUPTSTRAND EUROPA“ ein Wir spricht, das als ein Textträger zu verstehen ist. Allerdings vereint dieser mehrere (nicht ausreichend differenzierbare) Stimmen in sich. Dafür spricht, dass sich von „0.“ weg bis hin zum Ende von „2.“ dieselben Themen, Motive, Meinungen sowie – je nach Gesprächsthema und Situation leicht variierend – dieselbe Redeweise auffinden lässt. Wenn teilweise Subjekte in Einzahl aus dem „Behälter“[391] Wir treten, bestätigen diese gegenseitig ihre Meinung, besänftigen sich, nehmen ihre Gegenrede schnell zurück oder werden bei einer solchen von der Überhand des Wir zum Schweigen gebracht. Was ein austretendes „ich“ oder „du“ sagt, wurde bereits im Wir entwickelt und wirkt nicht aufgrund eines individuellen Bedürfnisses vorgetragen, wie in den folgenden zwei Beispielen erkannt werden kann: „Prost! Von mir auch! Von mir auch! Von mir auch! Ja, von mir auch!“ oder „Ja, die habe ich eingegraben. Ja, das hast du gut gemacht.“ (We, 6) Bezeichnend ist das Zitat: „Nein, Widersprüche, tja, da sind wir drüber weg.“ (We, 5) Das Verhalten des Wir sowie seiner Sprecher:innen erinnert an das im vorhergehenden Kapitel angeführte Zitat von Monika Rinck.[392] Man trifft in „WELTHAUPTSTRAND EUROPA“ zwar formal auf ein „wir“. Diese „Pathosformel“ kann aber nur dann als eine Gruppe zusammengefasst werden, wenn das „wir“ diverse Meinungen unterdrückt und die ‚eine Wahrheit‘ propagiert. So ist das Wir eher als „ein geltungssüchtiges, überbreites Ich“ zu verstehen.

Kerstin Mertenskötter stellt fest, dass ein Monolog zwar nur an eine Sprechinstanz gebunden sein darf, jedoch kann „diese sich chorisch in der Form eines Wir äußer[n]“. So können die Abschnitte „0.“ bis „2.“ zu größten Teilen[393] als Monolog des Textträgers Wir verstanden werden, in dem auch vorübergehend dialogische Dynamiken – allerdings innerhalb dieser Sprechinstanz – eingeschrieben sind. Mit Bloch kann die Rede des Wir und seiner einzelnen Stimmen

---

[390] Siehe Kapitel 3.3.3.1.
[391] Siehe Kapitel 3.3.2, S. 70.
[392] Siehe S. 75.
[393] Potenzielle Ausnahmen werden weiter unten in Kapitel 3.3.3, besonders 3.3.3.1, 3.3.3.2 und 3.3.3.5 reflektiert.

auch als „entsubjektivierte[s] Sprechen“ verstanden werden. Dieses „stellt heterogene Stimmen nebeneinander, ignoriert ‚Gegenstimmen‘ bzw. gelangt durch diese nicht zu einem ‚anderen‘ Sprechen.“[394] Steinbuch wendet also eine Sprechinstanzengestaltung an, die weiter oben[395] in einem Zitat von Thomas Köck als äußerst interessant bezeichnet wurde. Der Chor bietet die Möglichkeit, die Illusion geschlossener Figuren, welche konsistente Subjekte repräsentieren, aufzubrechen. Auch jene Passagen, die nicht in das ansonsten konsistente Bild des Wir passen, lassen sich mit der Ausgestaltung als Textträger erklären. Schließlich handelt es sich dabei nicht – wie etwa im Falle von Figuren – um eine Sprechinstanz, die vollends nachvollziehbar und erklärbar sein muss. Ganz im Gegenteil ist es gerade eine Qualität des Textträgers, dass er Irritation hervorruft und Räume zur Reflexion öffnet. So erscheinen Textträger im ersten Moment oft „schwer fassbar“, sie können „mitunter eine hohe Variabilität“[396] aufweisen.

Die Erkenntnisse der Einleitung, dass die Gruppe als männlich und weiß konnotiert ist, wurde in der detaillierten Analyse bestätigt. Das wird etwa auch zum Ende des Textes hin klar, wenn Beate Zschäpe gesagt wird, dass sie sich keine Sorgen zu machen braucht, dass sie reden muss.[397] Schließlich sei sie ja eine Frau (We, 22). Somit können die sprechenden Bestandteile Wir keine Frauen sein. Das Weißsein wird bekräftigt durch Differenzierungen zu Fremden, Hinweise auf das Christentum und eine politisch christlich-konservative Ausrichtung. Die Tempelritter bringen – ebenso wie die Bilder der Wanderschaft – einen imperialistischen Aspekt mit ein. Zudem ist das Wir eine Gruppe, die „im Hintergrund die roten Fäden zieh[t]“ (We, 6), eine Gruppe, der die Welt gehört – zumindest ist sie von dieser Vorstellung stark überzeugt. Zudem wird auf die Thematik von Narrationen angespielt, die das gesellschaftliche Zusammenleben steuern, besonders mit dem Bild des roten Fadens: „Es tritt auf: der rote Faden, über den wir immer wieder stolpern. Es treten auf: zahlreiche rote Fädchen, daraus spinnen wir die Welt. Nein, darin spinnen wir die Welt ein“ (We, 22). Geschichten werden auch im folgenden Abschnitt thematisiert: „hinabsinken wird es und zu liegen kommen in den Untiefen zwischen den ganzen anderen Geschichten, die uns nicht Stand gehalten haben. Strand Strand schöner Strand.“ (We, 6) Das Wir hat also die Macht, aus zahlreichen roten Fäden die Welt zu spinnen, eine ‚Wahrheit‘ zu konstruieren. Andere Geschichten und somit andere Perspektiven interessieren nicht. Als Grenze des mehrmals diskutierten Innen und Außen kann der Strand interpretiert

---

[394] Natalie Bloch: Sprache und Körper: Körperloses Sprechen. In: Natalie Bloch (Hg.): Legitimierte Gewalt. Zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Neil LaBute. Bielefeld: transcript Verlag 2014 (Literalität und Liminalität Bd. 19), S. 241.
[395] Siehe Kapitel 3.1.5, S. 32.
[396] Mertenskötter: Textuelle Dramaturgie, S. 170.
[397] Ganz im Gegenteil zum immer sprechenden Wir.

werden. Für das Wir ist er schönes Urlaubsziel, das soll nicht zerstört werden durch schreckliche Bilder. Diese werden lieber im Sand vergraben und vom „Chor des fröhlichen Vergessens“ übertönt. Darüber hinaus verteilt das Wir den Zugang zur Sprache bzw. verwehrt diesen und spricht lieber selbst weiter. Das verdeutlicht stark auch das Textbild, in dem größtenteils die Rede des Wir den Raum breit und ohne Leerstellen einnimmt.

Die Kommunikationsfähigkeit im Sinne eines gelingenden Austausches in einem Gespräch wird bei einem Textträger sui generis geringer gegeben sein als in den meisten Fällen einer Figurengestaltung. Es sei daran erinnert, dass im Falle von Textträgern „Interaktionen eher rudimentär und momenthaft“ sind und „keine Beziehung aufgebaut“[398] wird. Auch beim Wir zeigt sich, dass teilweise aufkommende Gesprächsansätze nicht zu einem Austausch führen, generell eher monologisiert wird und somit kein Abgleich von Positionen, kein aufeinander Reagieren stattfindet. Der Textträger Wir verhält sich zwar einerseits aktiv, indem er die Rede inne behält, andere zum Sprechen aufruft und autoritär kommuniziert. Jedoch gibt es keine Hinweise auf tatsächlich erfolgende Handlungen oder Maßnahmen. Das Wir ist so lange aktiv, wie es seine statische Position verteidigen muss, möchte aktiv in seiner Passivität verweilen. Auch wenn nicht eine einzelne gesellschaftlich bestehende Gruppe als Referenzpunkt für das Wir festgelegt werden kann, ist es jedenfalls als eine Mehrheit und eine sozial privilegierte Gruppe ausgestaltet, die durch ihre nicht zu hinterfragenden homogenen Einstellungen zusammengehalten wird.

3.3.3 Abklärung über das Auftreten weiterer Sprechinstanzen in „WELTHAUPTSTRAND EUROPA“

Im Folgenden wird betrachtet, ob in „WELTHAUPTSTRAND EUROPA“ Sprechinstanzen abgesehen vom Wir Raum zukommt. Dies wird auch zum tiefergehenden Verständnis des Wir beitragen. Laut Monika Rinck stellt sich in Bezug auf ein „wir“ stets die „Frage [...], ob es sich um einen inklusiven oder einen exklusiven Plural handelt: Zähle ich die Angesprochenen hinzu, um sie zu vereinnahmen, oder wehre ich sie ab, um ihnen klar zu machen, woran sie niemals Teil haben werden?“[399] Es wird also auch von Interesse sein, wie mögliche weitere Sprechinstanzen in Bezug auf das Wir platziert sind, um breitenwirksam interpretieren zu können, welcher Praxis Gerhild Steinbuch in der Wahl ihrer Sprechinstanzen folgt und welche Aussage damit gemacht werden soll.

---

[398] Mertenskötter: Textuelle Dramaturgie, S. 171.
[399] Rinck: Wir, S. 39.

3.3.3.1 Das Schweigen

Besonders wichtig ist es dem Wir, dass kein Platz für das Schweigen bleibt. Augenscheinlich wird dies, wenn eine (im Textraum nicht formal markierte) Pause in der Rede des Wir eintritt, und dieses danach erschrocken feststellt: „So, jetzt haben wir ganz kurz geschwiegen, das war keine Absicht. Das war ein Versehen, schließlich soll keiner hören, was aus dem Schweigen herausspricht.“ Dieser Teil des Textes ist als Kontrollverlust des Wir zu verstehen. Das Schweigen tritt auf, wenn das Wir kurz nicht mehr weiß, was es als nächstes tun soll, wenn es keine weitere Ansage machen kann. Davor hat es die Welt in „zahlreiche rote Fädchen“ eingesponnen und „[d]ie Knie an den Körper gezogen, den Kopf drauf abgelegt“ (We, 22). Es bleibt weiter nichts zu tun, alles ist geregelt. Dem Schweigen wird hier eingestanden, dass aus ihm etwas heraussprechen könnte – im Gegensatz scheinbar zu tatsächlich bestehenden Personen wie Beate Zschäpe oder dem Vertreter des Verfassungsschutzes. Es dürfte ein Unterschied darin bestehen, ob eine Person auftritt, die durch das Wir kontrolliert werden kann, und daher mundtot gemacht werden kann („Eine echte Frau schweigt und genießt“ [We, 10]) oder ob tatsächlich Stille eintritt und eine Leerstelle aufmacht. Durch diese könnte Raum entstehen für alternative Redepositionen, was das Wir unbedingt vermeiden möchte. Kurz nachdem sich das Schweigen (für die Leser:innen nur durch die Rede des Wir nachvollziehbar) zu erkennen gegeben hat, wird aber bereits wieder Entwarnung gegeben: „Ach, aber das Schweigen, das hört ohnehin ja keiner.“ (We, 22)

Hinweise auf das Schweigen als Leerstelle erfolgen auch im vierten Abschnitt. Die Szene ist in wenigen Sätzen abgespielt. Der erste Absatz besteht aus sieben Zeilen, diesem folgen drei einzelne Zeilen mit je einer anschließenden Leerzeile. Die Hälfte der Seite bleibt frei. In „3.“ tritt das Schweigen wie eine letzte Hoffnung als *final girl* auf und bekommt die Möglichkeit eines Redeanteils – ein Beleg für den Mangel an Raum in den bis dahin präsentierten Textabschnitten. Darauf verweisen vor allem die Überschrift („Was es eigentlich zu sagen hätte, wenn es einen Auftritt hätte“) und der letzte Satz („Wenn das Schweigen was zu sagen hätte, würd mich interessieren, was es mir zu sagen hätte“). Durch den angewendeten Konjunktiv wird der in Form eines *final girls* erfolgende Auftritt des Schweigens jedoch als fragwürdig, möglicherweise nicht wirklich erfolgend dargestellt. Dieser Widerspruch könnte dahingehend interpretiert werden, dass zwar versucht werden kann, das Schweigen auftreten zu lassen, dass innerhalb etablierter Formen aber kein Platz dafür bleibt. Das Schweigen, der Raum, den es aufmachen könnte, die alternativen Positionen, die es ermöglichen könnte und die Folgen, die daraus resultieren würden, wenn diese Positionen Gehör finden würden, sind in einer Welt, in der Kommunikation entsprechend jener des Wir in „WELTHAUPTSTRAND EUROPA“ erfolgt, nicht

vorgesehen. So muss das Schweigen auch **als** *final girl* auftreten. Da der letzte Satz – wie etwa auch die Abschnittsüberschriften – in kursiv gesetzt ist, kann interpretiert werden, dass er als eine Art Regieanweisung von der Autorin gesprochen wird. Zugleich kann das hier sprechende „ich“ aber auch in Verbindung gebracht werden zu den bis dahin in der Ich-Form aufgetrenen Einzelkörpern des Wir. Möglicherweise ist in diesen noch Individualität zu finden, die sich nach Leerstellen in Form von Stille abseits von den Parolen des Wir sehnt. Dass die Sprechinstanz dieses Abschnitts davon spricht, „mit dem Reden auf[zu]hörn“ unterstützt die These, dass ein Teil ebenjener Gruppe spricht, die zuvor die Sprache innehatte. Allgemein stellt die hier erfolgende Rede einen Gegenpol zu jener des Wir dar: Individualität steht zur Debatte, „irgendjemand [zu] werden“, das Verlangen nach „Zweifel“, „Unsicherheit“ und „Angst“. Am Ende bleibt der Wunsch nach „ein[em] Ort ohne Grenzen“ (We, 24) bestehen.

Helga Mitterbauer versteht „das Schweigen von Beate Zschäpe im Prozess, das sich wie ein Leitmotiv durch den Text zieht“[400] als relevant. In der vorliegenden Analyse ist aber eher bedeutsam, dass das Schweigen an sich eine Opposition zur Rede des Wir darstellt. Das Wir sieht seine Position vom Schweigen stärker bedroht als von möglichen Sprechinstanzen, die im Umfeld des Wir existieren. Lange wird vom Wir über das Schweigen und seine möglichen Inhalte nicht gesprochen. Wenn es auftritt, wird seine Relevanz schnell abgeschwächt und der Redefluss fortgesetzt. Darüber hinaus wird es als ein „Glück“ eingeordnet, dass es niemanden interessiert, was das Schweigen zu sagen hätte (We, 22). So wird das Schweigen als Leerstelle und als Hoffnungsschimmer für eine andere Form von Redeverteilung und -praxis innerhalb der Gesellschaft, als sie in „0.“, vor allem „1.“ und „2.“ präsentiert wird, verstanden. Diese These stützen auch autopoetologische Überlegungen Gerhild Steinbuchs:

> „Diese Stille ist ein grässlicher Ort, aber sie ist auch Schutzraum, für das, was nicht verschütt gehen darf in den einfachen Wahrheiten und ihren zugehörigen Geschichten, also ist sie Möglichkeit, und das ist nicht viel, das ist auch deformiert, aber es ist vielleicht der letzte Grund, der das Schreiben relevant macht als Tätigkeit, oder machen könnte, heute, jetzt, hier.“[401]

Das Schweigen selbst allerdings als Sprechinstanzen zu deuten ist mit Kerstin Mertenskötters Textuellen Dramaturgie ein schwer zu rechtfertigender Ansatz. Es stellt keine eindeutig sprechende Instanz dar, da sein Auftritt nur als Möglichkeit präsentiert wird. Wie schon im Falle Köcks zeigt sich damit ein Mangel in den Erfassungsmöglichkeiten der Theatertextanalyse, wenn es um Leerstellen und Brüche der Rede geht. Alternativ könnte das Schweigen als Position verstanden werden, die von anderen Sprechinstanzen zur Rede eingenommen werden kann.

---

[400] Mitterbauer: Thema und Diskurse, S. 119.
[401] Gerhild Steinbuch: Konfetti für alle – zu Geschichten aus dem Wienerwald, S. 174.

Die diesen Abschnitt innehabende Sprechinstanz – sei dies nun ein *final girl*, ein „Ich“ aus dem Wir, die Autorin oder jemand anderes – ist jedenfalls außerhalb der Mehrheit platziert, sie ist kein Teil des Wir und hat auch keinen Kontakt mit diesem. Diese Sprechinstanz – eindeutig als Textträger einzuordnen – macht sich nicht breit, schafft es aber, seinen Punkt zu machen, im Gegensatz zum seitenweise schwurbelndem Wir.

3.3.3.2 Eine sich auflehnende weibliche Instanz

Etwa mittig im dritten Abschnitt des Textes tritt ein „ich“ aus dem gemeinschaftlichen Textschwall des Wir hervor, das sich stärker in eine Diskussion einlässt als andere aus der Gruppe austretende Instanzen (We, 13f.). Dabei wird (rechte) Täterinnenschaft verhandelt. Es werden Fakten angeführt, etwa Namen von Frauen, die tatsächlich als Aufseherinnen in Konzentrationslagern aktiv waren.[402] Die in Ich-Form heraustretende Sprecherin ist selbst als Frau zu verstehen: „Jetzt sei doch nicht so frauenfeindlich, ja, gerade du, als Frau.“ (We, 14) Damit würde sich diese Sprechinstanz vom Wir abgrenzen lassen. Zugleich stellt sich die Frage, ob in der Gruppe des Wir doch Frauen anwesend sind. Möglicherweise ist der Inhalt des „Behälter[s]“[403] größer, als bisher angenommen und enthält neben den weißen sprechenden Männern auch Frauen, die selbst nicht zu Wort kommen dürfen.

Zu Beginn der kurzen Diskussion ist die Wechselrede mit Gedankenstrichen markiert. Die sofortige Reaktion des Wir ist es, die aufkommende Gegenstimme wie gewohnt im Keim zu ersticken. Doch dagegen wehrt sie sich: „Auch rechte Taten werden von rechten Männern begangen – aber – mach dir da nichts vor. – Also naja ich – Nein, jetzt mach dir da nichts vor, dazu ist eine Frau ja gar nicht in der Lage. – Aber – Das lehrt uns schließlich die Geschichte. Und was ist mit Dorothea Binz zum Beispiel?“ (We, 13) Das Zwiegespräch wird aber schlussendlich durch bekannte Mittel des Wir gestoppt. Mit Ablenkung und rhetorischen Fragen wird der sich auflehnenden Sprechinstanz der Wind aus den Segeln genommen, es entstehen wieder bestätigende Wechselreden innerhalb des Wir. Wie bereits festgestellt wurde, verändert sich dieser Textträger nicht durch ein Gespräch mit anderen Instanzen oder mit Mitgliedern des Wir. Das ist auch im hier diskutierten Fall zutreffend. Das „ich“ des beschriebenen Abschnitts schafft es zwar, sich aktiv hervorzutun, es kann ihre Positionen aber nicht durchsetzen, nicht einmal jemanden von ihrem Standpunkt überzeugen. Die Kommunikationsfähigkeit dieser

---

[402] Vgl. Mitterbauer: Thema und Diskurse, S. 120.
[403] Siehe Kapitel 3.3.2, S. 70.

Sprechinstanz ist ebenfalls nicht gut ausgeprägt, die Auflehnung erfolgt stammelnd. So kann kein funktionierender Dialog entstehen. Auch später wird die Position der sich auflehnenden Instanz nicht dargelegt, sie wirft nur Namen in den Raum. Ohne Hintergrundwissen könnte man mit diesen nichts anfangen und die Botschaft des „ich“ nicht entschlüsseln. Im vorliegenden Fall kann man von einem weiteren Textträger sprechen. Es könnte argumentiert werden, dass er aufgrund seines Daseins als Frau nicht dem Wir zuordenbar ist. Dafür besteht aber eine sprachliche Verwandtschaft, und es wirkt, als wäre die Sprechinstanz schon zuvor im Text anwesend gewesen, hätte die Rede mitbekommen und ginge nun spontan darauf ein. Eine neue Erkenntnis dieses Unterkapitels ist, dass das Wir auch Frauen beinhaltet, diese dürfen jedoch nicht zu Wort kommen.

3.3.3.3 Beate Zschäpe

Die Rede des Wir richtet sich teilweise **an** jemanden, der scheinbar außerhalb der Gruppe platziert ist. Ein Beispiel dafür wäre die Ansprache einer undefinierten Gruppe in der Passage der Paraphrasierung des „Manifests der Identitären Bewegung“, wie etwa mit „Eure Geschichtsbücher“, „Ihr seid das Nachkriegswirtschaftswunder“ (We, 21) usw. Mit solchen sprachlichen Abgrenzungen schließt sich das Wir zusammen und festigt die eigene Gruppe. Ebenfalls gibt es Beispiele für eine direkte Ansprache von Einzelpersonen. Darunter fallen Beate Zschäpe und ein Vertreter des Verfassungsschutzes, der im nächsten Unterkapitel näher betrachtet werden soll.

Bevor Beate Zschäpe zum ersten Mal direkt vom Wir angesprochen wird („Beate, jetzt sag doch mal was“ [We, 10]), wird **über** sie gesprochen. Das danach geführte ‚Gespräch mit‘ Zschäpe, in dem sie gleich einer Gerichtsverhandlung befragt wird, entspricht den Mustern des Wir, häufig auch mit Forderungen und der Verwendung des Imperativs. Die Macht über die Rede wird nicht abgegeben. Ähnlich wie im Falle des Schweigens erfolgt eine doppeldeutige Inszenierung der Aussagen Beate Zschäpes: Einerseits spricht sie scheinbar nicht selbst, kommt aber auf eine gewisse Weise dennoch zu Wort, sie „schweigt natürlich nicht mehr“, aber „lässt verlesen“ (We, 10). Teilweise wird in dieser Passage für Aussagen Beate Zschäpes auch die erste Person Singular verwendet. Kurz wird somit impliziert, dass sie selbst spricht, was aber wenig später wieder durch den Vermerk relativiert wird, dass sie nur verlesen ließ: „dass sie auch hier weder von der Vorbereitung noch der Ausführung habe ich etwas mitbekommen, lässt sie verlesen“ (We, 11). Zum Ende des Textes hin wird Beate Zschäpe erneut aufgerufen, sich zum Wir zu gesellen, direkt aber darauf hingewiesen, dass sie nicht sprechen soll. Dies erfolgt mit der Erklärung,

dass sie ja eine Frau sei und daher nicht dafür gedacht zu sprechen: „Beate, setz dich ruhig zu uns, nein, du musst nichts sagen, keine Angst. Du musst nicht reden, bist ja schließlich eine Frau. Zum Reden bist du hier gar nicht gebeten. Ja, das wäre ja noch schöner, wenn du jetzt noch einmal reden würdest. Besser so, dann bleibt mehr Redeplatz für uns.“ (We, 22) Diese Passage belegt erneut, dass das Wir Beate Zschäpe verwenden möchte, um **über** sie und die sie umkreisenden Themen sprechen zu können, nicht aber **mit** ihr. Sie wird klar als Außenstehende der Gruppe gekennzeichnet. So muss auch die Position von Beate Zschäpe als Sprechinstanz bezweifelt werden – zu unklar ist, ob an einer Stelle tatsächlich ihre Rede im Text Einzug findet, oder diese stets nur durch den (männlichen) Textträger Wir wiedergegeben wird.

3.3.3.4 Ein Vertreter des Verfassungsschutzes

Der Vertreter des Verfassungsschutzes wird im dritten Abschnitt vom Wir direkt einberufen und in weiterer Folge befragt. Zuvor wird diese Person nicht thematisiert. Der Abschnitt beginnt direkt nachdem die in Kapitel 3.3.3.2 beschriebene weibliche Instanz wieder zum Schweigen gebracht wurde mit den Worten „Ja, *Sie* dürfen sich jetzt äußern“. Diesmal handelt es sich um eine männliche Person, die zum Sprechen aufgerufen wird (We, 17). Diese ist aber dennoch eindeutig als nicht dem Wir zugehörig gezeichnet, etwa durch Textpassagen wie: „Da ist doch nichts dabei, werden Sie sagen, *so lange man einer von uns ist*. Ja, so lange man einer von Ihnen ist.“ (We, 15) Der Vertreter des Verfassungsschutzes tritt passiv auf, da er in den Text einberufen wird und auch nur die Fragen beantwortet bzw. er sich und seine Kolleg:innen verteidigt. Jedoch kann man auch in seinem Fall schwer von einer Sprechinstanz reden, denn ihm wird die eben erst erteilte Rede sofort wieder entrissen und (vom Wir selbst) an das Wir zurückgegeben.[404] Die Passagen des Verfassungsschutzvertreters werden ausschließlich in indirekter Rede vom Wir wiedergegeben. Es entwickelt sich ein sonderbares ‚Gespräch‘, in dem das Wir sowohl ausspricht, was der Vertreter des Verfassungsschutzes sagen würde, als auch das, was es selbst antwortet bzw. – in den meisten Situationen – fragt. Analog zu der Verwendung des Konjunktivs in Verbindung mit dem Schweigen und zu Beate Zschäpes Funktion im Text kann auch hier interpretiert werden, dass der Vertreter des Verfassungsschutzes nicht wirklich zur Sprache kommt, die Rede weiterhin beim Wir bleibt und das Gespräch entweder imaginiert oder nachgestellt, jedenfalls vorab ohnehin bereits auserzählt ist. Es ist gar nicht notwendig, sich tatsächlich mit Vertreter:innen des Verfassungsschutzes auszutauschen, weil das Wir sowieso vorab

[404] Siehe weiter oben, Kapitel 3.3.2.3, S. 76.

schon weiß, wie es Sachverhalte auslegen und darstellen möchte. Geschichten und Meinungen sind immer bereits von der großen Masse vorgegeben. Der Abschnitt zeigt, dass, selbst wenn das Wir vorgibt, **mit** jemandem außerhalb der Gruppe zu sprechen, dieses nicht wirklich einen Austausch zulässt.

3.3.3.5 Das Volk

Wie über Zschäpe spricht die die Rede innehabende Masse erst **über** das Volk. Dabei geht es unter anderem um den bereits bekannten Diskurs von Bildern. Der erste Eindruck vermittelt, dass das Wir selbst das Volk sein könnte, da sich der Text über „wir sind höchstens bildverliebt" zu „Jedem Volk die Bilder, die es verdient" weiterspinnt. Weiter unten gibt es aber Hinweise darauf, dass die Sprechenden eher jene sind, die auf das Volk einwirken können, diesem Wahrheiten verkaufen können: „Dem Volk, dem VolkVolk kann man schließlich ja so einiges erzählen, wenn es erst mal mit dem Schreien angefangen hat." (We, 20) Analog zu dem weiblichen Textträger, der sich auflehnend aus dem Wir heraustritt, kann auch die These aufgestellt werden, dass das Volk ein Teil des Wir ist, aber üblicherweise nicht selbst sprechen darf – im Gegensatz zu jenen Mitgliedern des Wir, die sich in der privilegierten Position befinden, die Sprachmacht innezuhaben.

Innerhalb der Rede scheint die Bedeutung des Begriffs „Volk" fragwürdig. So etwa, wenn diskutiert wird: „Sag nicht Volk, sag lieber – ja, was denn? Was soll ich denn sagen? Auf der Müllhalde kollektiver Begrifflichkeiten tapsen wir kontaminiert herum." (We, 20) Wie in der vorliegenden Arbeit selbst besteht keine Sicherheit darüber, wer oder was ‚das Volk' tatsächlich ist. Die ohne Abstand verwendete Doppelung eines Wortes findet sich auch in einem essayistischen Text Steinbuchs mit „StadtStadt" oder im folgenden Kontext: „Es gibt die eine und die andere Welt, das Außen und Innen, und es gibt diese Dualität in zweifacher Ausführung, in der WeltWelt und der Textwelt."[405] Weiter oben[406] wurde diese Doppelung von Worten bereits mit Fragen um Repräsentation in Verbindung gebracht. Möglicherweise ist hier die Differenz zwischen dem, was tatsächlich existiert (WeltWelt) und dem, was ein Konstrukt ist, ein eigenständiges Produkt (Textwelt), gemeint. Dabei besteht immer die Gefahr, das Konstrukt mit der ursprünglichen Vorlage für dieses zu verwechseln. So wäre etwa zu unterscheiden zwischen dem strittigen Konstrukt „Volk", und jenem VolkVolk, das innerhalb der Gesellschaft tatsächlich

[405] Steinbuch: Konfetti für alle – zu Geschichten aus dem Wienerwald, S. 171.
[406] Siehe Kapitel 3.1.1, S. 25.

existiert. Näher wird auf diese Definitionsschwierigkeiten allerdings nicht eingegangen, eine These darüber, wer in „WELTHAUPTSTRAND EUROPA“ nun wirklich das Volk ist, muss ausbleiben, da für eine solche Festlegung zu wenige Hinweise im Text angeboten werden.

Jedenfalls wird vom Wir aus einer Machtposition heraus über das Volk gesprochen, ohne zu wissen, wen oder was es damit überhaupt meint. Später aber kommt das Volk selbst zu Wort:

> „Multikulti Endstation! – Ja, vielen Dank für die – Wir sind das Volk! – Ja, vielen Dank, Volk, für die Wortmeldung. Ja, das Volk, tja, das ist ziemlich in Bewegung, da kann ich gar nicht so schnell wegschaun wie ich wollte, um mich nicht in Verlegenheit zu bringen. Ja dann häckselst du da eben was weg. Jetzt haben die schon wieder etwas angezündet. Ja, dann häckselst du eben was weg.“ (We, 22)

Das Machtgefälle vom Wir hin zu anderen Sprecher:innen bleibt bestehen: Das Wir verhält sich dem Volk gegenüber irritiert und ungeduldig, es bringt ihm keinen Respekt entgegen und ist an ihm persönlich nicht interessiert. Die Einwürfe des Volkes werden mit „Ja, vielen Dank“ schnell abgewunken. Das Wir verhält sich im Dialog teilweise bemüht, auch die Rede des Volkes ist aber grundsätzlich unerwünscht. Auf diesem Weg bekommt es nur einen sehr geringen Redeanteil innerhalb des vom Wir behüteten Textes.

Das Volk kann wohl in Bezug auf das Wir als eine Gruppe interpretiert werden, deren Wohlwollen es benötigt. Es fungiert aber zugleich als Gegenpol zum Wir – diesem ist es untergeordnet, es selbst kann nur in ganz geringem Maße entscheiden, wann es zur Sprache kommt. Die Aussagen des Volkes beschränken sich auf Parolen, es handelt sich nicht um individuell gebildete Meinungen oder Befindlichkeiten. Aufgrund der fremdenfeindlichen Einstellung des Wir können die einschlägigen Ansichten des Volkes auch als durch jene des Wir infiltriert gelesen werden. Diese These unterstützen zusätzlich die Fußnoten, die erklärend zu „Multikulti Endstation“ auf die Identitäre Bewegung hinweisen. Die Option, dass das Volk möglicherweise sogar als Teil des Wir zu betrachten ist, bleibt legitimierbar. Somit zeigen sich unterschiedliche Stimmen, die der Textträger Wir in sich vereint klarer. Durch die sprachliche Deckungsgleichheit bleibt aber zu vermuten, dass sowohl das Volk als auch die oben beschriebene weibliche Instanz grundsätzlich zum Wir gehören, aus diesem nicht final austreten, sondern nur kurz einen Redebeitrag erhalten.

3.3.3.6 Der Bote aus der alten Welt – ein Bote, der von außen kommt

Eine weitere Instanz, die im Text anwesend ist, **über** die jedoch nur gesprochen wird, ist der Bote aus der alten Welt: „Was ist das für ein Mensch, der da herangefahren kommt vorm Horizont? Sommer Sonne Urlaub. Ist das ein Bote aus der alten Welt? Egal.“ (We, 7) Der herannahende Bote wird sogar als Mensch bezeichnet, er ist als individuelle Person oder zumindest als

Typus vorstellbar. Allerdings findet er nicht seinen Weg in den Text, ist also nicht als Sprechinstanz zu analysieren. Das Wir imaginiert einen Austausch mit dem herannahenden Boten, dieser wird aber nie in die Tat umgesetzt. Bevor der Bote das Wir erreichen kann, erfolgt ein Abschnittswechsel und ein neues Thema beginnt. Dass diese Möglichkeit einer weiteren Instanz im Text zu einem Abschnitts- und Themenwechsel führt, könnte ein weiterer Hinweis darauf sein, dass das Wir seinen Rang als die Rede innehabende Instanz nicht verlieren möchte. Der Bote kommt aus einer anderen, einer alten Welt. Erneut wird ein Hier und Dort, ein wir und sie bzw. ein Innen und Außen aufgespannt. So fungiert auch der Bote als Bezugspunkt einer Differenzierung und Festsetzung für die Sprechinstanz Wir. Anders als andere potenzielle Instanzen (We, 6) wäre dem Boten erlaubt, „herein" zu kommen, allerdings nur, um ein vom Wir vorgefertigtes Bild in alle Welt zu verbreiten. An späterer Stelle wird betont, dass man die von außen kommenden Boten nicht akzeptiert, da sie für eine andere Weltansicht, andere Meinungen und andere ‚Wahrheiten' stehen könnten: „wie man Boote zurückschickt, nein, wie man Boten zurückschickt, deren Wahrheit nicht in unsre Wahrheit passt. Nein, deren Geschichte nicht zu unsrer passt. Nein, deren Lügen nicht in unsere Gerechtigkeit passen, wie sie nur hier innen hier bei uns zu finden ist." (We, 19) Hier wird erkenntlich, dass alles, was von außerhalb kommt, von der gezeigten Mehrheitsgesellschaft abgelehnt wird. Der nächste herannahende Bote (sei es nun derselbe, oder ein anderer als zu Beginn des Textes) wird vorsorglich sogar erschossen – „sicher ist sicher." (We, 20)

3.3.3.7 Die ‚Anderen' gegenüber dem Wir

In Anschluss an den Boten, der bereits als Fremder interpretierbar wird, kann auch über weitere Personengruppen, die im Vergleich zum Wir als ‚anders' festgesetzt sind, nachgedacht werden. Diese Gruppen sind dem Text noch weniger konkret eingeschrieben als der Bote, der durch das Wir als – zumindest in der Ferne – klar erkennbar beschrieben wird. Somit stellt sich auch in diesem Falle nicht die Frage nach einer Einordnung als Sprechinstanz nach Kerstin Mertenskötter. Anzeichen eines Gegenübers, einer Andersartigkeit treten in „WELTHAUPTSTRAND EUROPA" in unterschiedlicher Gestalt auf. Ein Beispiel dafür wären von außen bzw. von einem anderen Ort Kommende (We, 6), die als Asylsuchende zu interpretieren sind: „Und wenn doch einer ankommt, dann kann man die immer noch zurückschicken, wie man Boote zurückschickt" (We, 19). Diese Personengruppe ist konnotiert als „fremde[r] Schrecken, der da auf uns zukommt, zukommen könnte" (We, 19), sich konfrontativ auf das Wir zubewegt. Helga Mitterbauer stellt bestätigend fest, dass der Strand, auf dem vom Wir und dem NSU-Trio

Campingurlaub gemacht wird, auf „die über 50.000 Flüchtlinge verweist, die in den vergangenen Jahren ihr Leben auf der Überfahrt über das Mittelmeer gelassen haben.“[407] Andere sind aber im Gegensatz zum Wir auch all jene, die andere Vorstellungen und Meinungen haben, etwa an andere Geschichtsbücher ‚glauben‘ oder auch ‚anderen Wahrheiten‘ folgen. Beispiele dafür sind neben dem oben beschriebenen Boten auch die in der Paraphrasierung des „Manifests der Identitären Bewegung“ Angesprochenen: „Eure Geschichtsbücher, die haben wir längst zugeschlagen. Wir gehen auf die Straße als Erben unseres Schicksals. Ihr seid das Nachkriegswirtschaftswunder“ (We, 21).

3.3.3.8 Opfer

Eine weitere Gruppe, die im Text immer mitschwingt, allerdings nicht als Sprechende auftreten, sind die Opfer. Wie im Falle von „Isabelle H.“ sind sie im Kontext von „WELTHAUPTSTRAND EUROPA“ überaus relevant. Einerseits kommt als konkretes Opfer von Beate Zschäpes Auftritt das Mädchen in „2.“ vor („Das Mädchen, denn das Opfer wird und muss ein unschuldiges Mädchen sein“ [We, 6]), andererseits werden häufig die Opfer, die keiner sehen möchte, thematisiert. Diese sind weniger konkret gezeichnet. Schließlich möchte das Wir, das die Rede kontrolliert, keinesfalls über sie sprechen: „Nein, die Opfer will doch keiner sehn“ (We, 19) oder auch: „über Opfer sprechen will hier keiner.“ (We, 21) Ein Weg, dieses Ziel zu erreichen, ist es, Beate Zschäpe die Opferrolle zuzuschreiben, damit nicht über die wahren Opfer gesprochen werden muss (We, 9f.). Dennoch wird durch Versprecher seitens des Wir, die möglichst rasch korrigiert werden, Einsicht gegeben, wer diese wahren Opfer sein könnten. Ein Beispiel ist der nigerianische Lehrer, der dem NSU-Terror zum Opfer gefallen ist: „nachdem er, also, einem, sag doch Opfer, nein, Opfer sag ich ganz bestimmt nicht, also, dem Dings […] Dem Lehrer. Sag doch N***. Nein, sag doch Nigerianer. Ist er also dem Lehrer aus Nigeria so lange auf den Kopf, bis der […]“ (We, 15). Auch die „Bilder des rechten Schreckens“ (We, 19) zeigen scheinbar Opfer. Dadurch wird eine Verbindung zu den im vorherigen Unterkapitel behandelten ‚Anderen‘, den ‚Fremden‘, klar. Zudem kommen Opfer – wie auch die ‚Anderen‘ – definitiv nicht selbst zu Wort. Es wird **über** sie gesprochen, sie sind damit im Diskurs anderer gefangen. Für das Wir ist es – ähnlich wie in Bezug auf das Schweigen – sogar besonders wichtig, dass über Opfer gar nicht gesprochen wird, geschweige denn diese selbst sprechen können. Sie sind allerdings besonders hartnäckig: „Aber Obacht mit den ganzen Opferkörpern, die

[407] Mitterbauer: Thema und Diskurse, S. 124.

lassen sich nicht so leicht durch den Fleischwolf drehen.“ (We, 22) Neben der alibihalber erfolgenden Thematisierung nicht wirklich betroffener Opfer ist eine weitere Strategie zur Vermeidung einer Diskussion der wahren Opfer, möglichst schnell zu sprechen und dabei die eigenen Geschichten zu verbreiten (We, 9). Das bekräftigt die These, dass das breite Einnehmen des Textraums sowie das Vermeiden von Stille dazu führen soll, anderen potenziellen Sprechinstanzen das Wort zu nehmen.

3.3.4 Das sprechberechtigte Wir und die, die etwas zu sagen hätten – Zu den Gruppenverhältnissen der Sprechinstanzen

In „WELTHAUPTSTRAND EUROPA“ findet sich also in Form des Wir eine Sprechinstanz, die den Textraum für sich einnimmt. Die Rede ist durch diese Gruppe gefiltert, sie bestimmt, wie Aussagen oder Geschehnisse interpretiert werden und welche Meinungen zulässig sind. Durch die autoritäre Kommunikation und das nachdrückliche Festhalten am eigenen Redefluss hat das Wir zudem die Kontrolle darüber, wer im Text zur Sprache kommt. Und obwohl im Text angedeutet wird, dass um ihn herum auch andere Personen anwesend sind, kommen diese meist nur durch die Rede des Wir zur Sprache. Zugleich werden diese Personen, wie etwa Beate Zschäpe (von der sogar ein Auftritt beschrieben wird, sie spricht allerdings nie eindeutig selbst) oder der Vertreter des Verfassungsschutzes auch klar vom Wir differenziert. Durch seine Rede grenzt sich das Wir von anderen Gruppen ab. Oftmals wird auch **über** andere Personen oder Gruppen gesprochen. So zeigt sich das Wir als ein von Monika Rinck als „exklusive[r] Plural“ bezeichnetes Wir, das „die Angesprochenen“ ausschließt, um „ihnen klar zu machen, woran sie niemals Teil haben werden“[408]. Das Heraustreten einzelner Mitglieder des Wir in erster oder zweiter Person Singular erzielt ebenso wenig einen Austausch wie das Wir einen Wandel erlebt. Versucht eine Instanz aktiv eine Diskussion zu eröffnen, wird diese unter einem Wortschwall begraben. Auch wenn das Wir selbst nicht in dem Sinne aktiv ist, als dass es Taten setzt oder gar eine Handlung voranbringt, hält es aktiv an der Sprache, an seiner passiven, durch eine festgesetzte gesellschaftliche Ordnung bestehenden Machtposition fest. Positioniert sein kann man entweder innerhalb des Wir oder außerhalb. Dabei ist klar, dass alle, die außerhalb stehen, keine Sprachmacht innehaben können, während jene, die Teil des Wir sind, seine Meinungen einnehmen und bestätigen müssen. Eine Sprechposition, von der sich das Wir klar abgrenzt, die sogar als große Bedrohung für das Wir zu verstehen ist, muss außerhalb des restlichen Texts

[408] Rinck: Wir, S. 39.

platziert werden. Erst als die Geschichte abgeschlossen ist, die Fragen rund um die NSU-Verbrechen pro forma ‚besprochen' wurden, bekommt das Schweigen einen Auftritt, allerdings nur **als** *final girl*. Dabei bleibt auch unklar, ob die Rede hier tatsächlich stattfindet. Dass das Wir vor dem Schweigen große Angst hat, unterstreicht, dass dieses als Gegensatz platziert ist und für alternative Sprechinstanzen oder zumindest -positionen und -perspektiven (ein-)stehen könnte.

3.3.5 „Auf der Müllhalde kollektiver Begrifflichkeiten tapsen wir kontaminiert herum" – Sprach- und Gesellschaftskritik in „WELTHAUPTSTRAND EUROPA"

Monika Rinck stellt fest, „dass jeder Wortart ein Darstellungsmodus der Wirklichkeit entspricht". Dabei „akzentuieren die Personalpronomen die Frage nach der Repräsentation."[409] Im Falle des Wir in „WELTHAUPTSTRAND EUROPA" spricht eine homogene, konservative und ‚fremdenfeindliche' Gruppe, die keine Mehrdeutigkeiten zulässt. Zwar treten Einzelpersonen hervor, sie weisen aber ein „entsubjektiviertes Sprechen"[410] auf. Analog zu Gerhild Steinbuchs Kritik an ideologischen Bewegungen wie den Identitären wird vom Wir „Einheitlichkeit […] behauptet, wo keine ist, die mühsam zusammengeflickte Identität hochgehalten."[411] Damit einher geht eine Kritik an Sprache und Sprachverwendung. In zahlreichen Zitaten Steinbuchs wird kritisiert, dass jene, die die öffentliche Rede innehaben, inhaltsentleere Worte verwenden. Um die Sprachmacht nicht abgeben zu müssen, performen sie die bestehende Kommunikationsordnung. So kommen jene nicht zu Wort, die tatsächlich „was zu sagen hätten aber nichts zu sagen haben […] damit die, meine, sag doch unsere, sag doch deine, damit also diese ganz besonders plumpe Sicherheit, die ja ein Standplatz ist, nicht ins Wanken gerät"[412], wie bereits weiter oben[413] schon umfangreicher zitiert wurde. Analog dazu lesen sich die in Kapitel 3.1.6[414] angeführten Zitate Steinbuchs[415] zu „Sprechberechtigten". Diese Zitate lassen sich nicht nur inhaltlich, sondern auch sprachlich stark in Bezug setzen zu „WELTHAUPTSTRAND EUROPA"

---

[409] Rick: Wir, S. 14.
[410] Siehe Kapitel 3.2.2.4, S. 78.
[411] Gerhild Steinbuch: Worte trotz allem, Schreiben trotz allem, S. 6.
[412] Gerhild Steinbuch: Ausschließend Schönes, S. 48.
[413] Siehe Kapitel 3.1.6, S. 34.
[414] Siehe S. 34.
[415] Welche auch in zeitlichem Umfeld zu „WELTHAUPTSTRAND EUROPA" entstanden sind.

und bestätigen somit die These der darin erfolgenden Sprachkritik besonders in Bezug auf die Verteilung des Zugangs zur öffentlich erhörten Sprache.

Jene Personen(-gruppen), über die im Theatertext gesprochen wird, deren Rede auch teilweise wiedergegeben wird, nicht aber von ihnen selbst ausgeübt wird, sind nach Kerstin Mertensککötter nicht als Sprechinstanzen interpretierbar. Ähnlich wie innerhalb der Gesellschaft sind damit diejenigen, die schweigen als nicht existent markiert. Für sie liegen keine Beschreibungsmöglichkeiten vor. Denn so mannigfaltig Textträger innerhalb unterschiedlicher Theatertexte auch ausgestaltet sein können, bleibt eine Grundanforderung seitens Mertenskötter für sie bestehen: Sie müssen sprechen, als eine „Redehaltung" auftreten oder auch als „eine verortete Anwesenheit von der aus die Rede vollzogen wird."[416] Textträger werden außerdem bezeichnet als „sich aussprechende Instanzen"[417] und Sprechinstanzen als „ganz grundsätzlich eine Vermittlungsinstanz der Rede"[418]. So zeigt sich ein Mangel in der textuellen Dramaturgie. Diese ist zwar schon breiter angelegt und kann verschiedenartigere Sprechinstanzen interpretieren als die klassische Dramenanalyse. Weiterhin werden aber keine Erhebungsmöglichkeiten geboten für jene Subjekte oder Gruppen, die sich selbst nicht äußern können, durch Narrationen oder Diskurse im Theatertext jedoch mitschwingen. Im Falle „WELTHAUPTSTRAND EUROPA" ist diese Beobachtung – wie bereits bei „Isabelle H." – besonders spannend, da hier sogar Auftritte angekündigt werden, von denen aus aber keine Rede vollzogen wird.[419]

Mit der prägnanten Vereinnahmung des Textraumes durch das Wir kann bei Steinbuch neben einer allgemeinen Kritik an Sprachverwendung und Kommunikationsweisen innerhalb der Gesellschaft eine Kritik an dramatischer Repräsentation erkannt werden. „WELTHAUPTSTRAND EUROPA" operiert klar mit als postdramatisch einzustufenden Textverfahren. Zur „extreme[n] Form monologischer, gedankenstromartiger Rede"[420] kommt der Verzicht auf „Referenzialität" von Sprache, die „zum Gelingen eines Dialoges"[421] beitragen würde. Auch Namen für Sprechinstanzen, die wiederum „auf die Erzählfunktion und deren Wertung verweisen"[422] würden, fehlen. Helga Mitterbauer bemerkt: „In Chemnitz wurde das Stück mit dem Vermerk ‚Besetzung variabel' aufgeführt, was zusätzlich unterstreicht, dass […] Figuren keine

---

[416] Mertenskötter: Textuelle Dramaturgie, S. 169.
[417] Ebd., S. 171.
[418] Ebd., S. 151.
[419] Wie etwa der rote Faden (We, 22) oder Beate Zschäpe und der Vertreter des Verfassungsschutzes.
[420] Mertenskötter: Textuelle Dramaturgie, S. 71f.
[421] Ebd., S. 142.
[422] Franziska Schößler: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart: J.B. Metzler 2017, S. 85.

Rolle mehr spielen."[423] Auch die an früherer Stelle zitierte Aussage Steinbuchs, dass an Figuren zu glauben eine „Jämmerlichkeit" sei,[424] bestätigt, dass die Autorin sich von klassisch dramatischen Verfahren abgewandt hat. Als logische Konsequenz werden in „WELTHAUPTSTRAND EUROPA" Textträger eingesetzt. Zwei mögliche Wirkungsweisen dieser Art von Sprechinstanz stellt Gerda Poschmann fest:

> „Das Reduzieren der Textträger auf ihre Funktion als Verlautbarungsinstanz kann dabei sowohl der Kritik (Dekonstruktion) diskursiver Praxis und ihrer Ausgrenzungsmechanismen dienen als auch Raum schaffen für das Experimentieren mit Sprache, mit der Differenz von geschriebenem und gesprochenem Wort und mit von gesellschaftlichen Diskursen bisher vernachlässigten oder unterdrückten Modalitäten der Sinngebung."[425]

Im vorliegenden Fall ist vor allem erstere Möglichkeit zutreffend: Ganz klar für die Abschnitte „1." und „2.", weniger für „0.". „3." könnte im Gegensatz eher als „Experimentieren" betrachtet werden. Der Einsatz von Textträgern deutet auf das Verhandeln überindividueller Probleme in „WELTHAUPTSTRAND EUROPA hin. Weniger wird eine bestimmte, eindeutig in der real bestehenden Gesellschaft aufzufindende soziale Gruppe präsentiert,[426] als vielmehr eine gewisse Redehaltung, eine Kommunikationsweise oder auch ein Gedankengut. Diese führen zum unveränderlichen gesellschaftlichen Zusammenleben, in dem es keinen Platz für Andersartigkeit bzw. ‚Fremde' gibt. Solche werden als Bedrohung wahrgenommen.[427] Es wird eine Gesellschaft widergespiegelt, in der das Individuelle durch die Masse vereinnahmt worden ist. Narrative, tolerierte Themen und die Art und Weise, über diese zu sprechen sind festgelegt. Somit ist es gleichgültig geworden, wer tatsächlich spricht und was diese Person persönlich zu sagen hat. Sprache wird performt, die soziale Ordnung gefestigt. So steht keine Ausdrucksmöglichkeit für neue Perspektiven zur Verfügung: „Wie auch über etwas reden, das sich ohnehin nicht in Worte fassen lässt. Außer in unsere. Wie über etwas reden, das sich immer nur in unsere Worte fassen lässt, wenn man nicht wir ist. Könnte auch ‚ich' sagen, aber das ist schließlich keine individuelle Geschichte."[428]

Die „Frage nach der Repräsentation", die Personalpronomen nach Monika Rinck stellen, führt bei Gerhild Steinbuch immer wieder zur Sprache zurück. Darauf bezieht sich auch das für das

---

[423] Mitterbauer: Thema und Diskurse, S. 117.
[424] Siehe Kapitel 3.1.5, S. 33.
[425] Gerda Poschmann: Der nicht mehr dramatische Theatertext, S. 308f.
[426] Besonders in den Fußnoten wird von Steinbuch in Bezug auf das Wir auf Taten der NSU oder auch der Identitären Bewegung hingewiesen, zugleich aber auch auf Entscheidungen der Politiker:innen der Europäischen Union. Was aber durch den Text klar wird, ist, dass das Wir eine weiße, imperialistische und Macht innehabende Redeposition repräsentiert.
[427] Das zeigt sich augenscheinlich darin, dass das Wir vor allem Menschen, die eine andere Herkunft haben als ihr Gegenüber markiert und über diese keinesfalls sprechen möchte, diesen keinesfalls die Möglichkeit zur Rede zukommen lassen möchte.
[428] Steinbuch: Die Sprechberechtigten, S. 119.

vorliegende Unterkapitel als Überschrift gewählte, für „WELTHAUPTSTRAND EUROPA“ als zentral zu erachtende Zitat: „Auf der Müllhalde kollektiver Begrifflichkeiten tapsen wir kontaminiert herum“ (We, 20). Durch das Performen der Sprache im Sinne eines Festhaltens an gewohnten Ausdrucksweisen klaffen reale Phänomene und deren Bezeichnungen auseinander. Rede und damit Macht innezuhaben hängt zusammen mit der Möglichkeit, ‚die Wirklichkeit‘ durch das Festsetzen (oder Beibehalten) von Repräsentationen zu gestalten. In „WELTHAUPTSTRAND EUROPA“ werden etwa die wahren Opfer der Verbrechen und der rechtskonservativen Weltsicht nicht gezeigt: „Wir kommen nicht heraus aus unserer Geschichte einer Eroberung, die immer eine Unterdrückung ist.“[429] Zur Ablenkung werden mit dem Begriff „Opfer“ andere Personen benannt. Mit allen Mitteln möchte das Wir die Repräsentations- und Konstruktionshoheit behalten, obwohl es eigentlich dringend nötig wäre, bestimmte Begrifflichkeiten und Narrative zu hinterfragen. Deswegen gibt das Wir auch nie die Rede ab. Die größten Feinde des Wir sind jene, die etwas zu sagen hätten. In „WELTHAUPTSTRAND EUROPA“ tut sich als letzte Hoffnung nur das Schweigen wie ein „Schutzraum, für das, was nicht verschütt gehen darf“[430] auf. So endet der Text mit den in kursiv verfassten, fast wie eine Aussage der Autorin zu lesenden Worten: „Wenn das Schweigen was zu sagen hätte, würd mich interessieren, was es mir zu sagen hätte.“ (We, 22) Das Schweigen könnte Raum aufmachen für diejenigen, die das Wir unbedingt von der Rede fernhalten möchte, für neue Perspektiven, etwa jene der Opfer.

[429] Steinbuch: Die Sprechberechtigten, S. 121.
[430] Siehe Kapitel 3.3.3.1, S. 82.

4. Schlussbetrachtungen

Fokuspunkt der in dieser Arbeit durchgeführten Theatertextanalyse waren die Sprechinstanzen in „Isabelle H.“ und „WELTHAUPTSTRAND EUROPA“. Als zentrales Merkmal kritischer Volksstücke wurde vorab eine in ihnen erfolgende Gesellschaftskritik genannt, die vor allem als Sprachkritik zu verstehen ist. Mit der Redegestaltung der Sprechinstanzen kritischer Volksstücke sowie einer ungleichen Verteilung zum Zugang zur Rede wird diese Kritik im Text erkenntlich gemacht. Sprechinstanzen sind im kritischen Volksstück als jene gezeichnet, die die problematische Sprache ausüben. Zugleich sind sie die Leidtragenden der dysfunktionalen Kommunikation und der daraus resultierenden Gesellschaftsordnung.

Es konnte festgestellt werden, dass beide Primärtexte in der Gestaltung ihrer Sprechinstanzen wesentliche Parallelen zur Volksstück-Tradition aufweisen, etwa durch ihre unübliche Wahl von zentralen Sprechinstanzen. Im Volkstheater wurden von Beginn an im Vergleich zu bestehenden Stoffen neuartige Protagonisten und Protagonistinnen eingeführt. Zwar finden sich bei Thomas Köck noch bekannte Rollen und Konstellationen wie jene der Familie, in den Mittelpunkt des Textes ist aber eine sich auf der Flucht befindende Frau gesetzt, die kaum über eine persönliche Biografie und Identität verfügt. Bei Gerhild Steinbuch sprechen nur noch Stimmen in einem Gemeinschaftskörper – ein „wir“, das in seiner Ausprägung als Textträger inhaltlich nicht final interpretierbar wird.

Außerdem sind Sprechinstanzen im kritischen Volksstück oppositionell gruppiert. Es findet sich eine Gruppe, die für die Mehrheitsgesellschaft steht. Sie hat die soziale Macht inne und bestimmt über das Zusammenleben. Diese Art von Gruppierung war in der Analyse sowohl in „Isabelle H.“ mit den Daheimgebliebenen als auch in „WELTHAUPTSTRAND EUROPA“ mit dem Wir auffindbar. Ebenfalls konnten Instanzen erkannt werden, die sich dieser übermächtigen Gruppe als Außenseiter gegenüber finden. Dass die Diskussion um Außenseiter:innen im kritischen Volksstück von großer Bedeutung ist, wird etwa durch zahlreiche zu diesem Thema verfasste wissenschaftliche Abschlussarbeiten belegt. Zum Ausschluss führt eine aufgrund von persönlichen Merkmalen bestehende Andersartigkeit, die nicht überwunden werden kann oder aber von der betroffenen Sprechinstanz nicht überwunden werden möchte. Ein solches Überwinden der Andersartigkeit wäre als Bekräftigung des Systems der Mehrheitsgesellschaft zu verstehen. In „WELTHAUPTSTRAND EUROPA“ und „Isabelle H.“ trifft eher zu, dass die Außenseiter:innen gar nicht die Möglichkeit haben, sich einzugliedern. Vor allem Isabelle H. in Thomas Köcks gleichnamigen Werk wird von den übrigen Sprechinstanzen klar als aufgrund ihrer Herkunft nicht integrierbar verstanden. Zugleich entscheidet sie sich aktiv dagegen, einen

ihr zugeschriebenen Part in der Gesellschaft (festgesetzt als Opfer) anzunehmen. Im Gegensatz dazu findet sich Daniel C., der eine gewisse Zeit ebenfalls als Außenseiter positioniert ist, jedoch aufgrund seiner Vergangenheit, in der er auch zu den Daheimgebliebenen gehörte, wieder in die gesellschaftliche Ordnung zurückfinden kann. Diese Entwicklung einer Figur findet sich in der Volksstück-Tradition häufig. Im Fall von „WELTHAUPTSTRAND EUROPA“ werden unterschiedliche Positionen als Gegenüber des Wir gezeichnet. Zu größten Teilen kommen diese aber gar nicht erst zu Wort und können somit nicht als Sprechinstanz nach Kerstin Mertenskötter analysiert werden. Die Sprechinstanzen sind in allen Fällen – sowohl in den hier analysierten Texten als auch in kritischen Volksstücken – durch ihre Zugehörigkeit zu einer der oppositionellen Gruppen geprägt, ihr Handlungsspielraum ist dadurch begrenzt. So sind die gezeigten Personen allgemein eher passiv gestaltet, vor allem jene, die zur Mehrheitsgesellschaft gehören. Sie möchten das bestehende System erhalten und festigen. Andere Auftretende oder jene, die aufzutreten versuchen, wären zwar aktiv, können mit dieser Aktivität aufgrund ihrer Position außerhalb der Mehrheitsgesellschaft aber nichts erreichen. So ist auch der Zugang zur Sprache durch die privilegierte Gesellschaftsgruppe geprägt. Obwohl diese – wie in kritischen Volksstücken üblich – eine schlechte Kommunikationsfähigkeit besitzt, kann sie ihre Sprachmacht behalten. Sie bestimmt darüber, welche Perspektiven erhört werden und welche Meinungen erlaubt sind. Zwischen den einzelnen Sprechinstanzen kommt keine Verständigung zustande. Allein deswegen können die bestehenden Verhältnisse nicht verändert werden.

Dem folgend wurde in der vorliegenden Arbeit neben der typischen Wahl und Ausgestaltung von Sprechinstanzen bzw. deren Verhältnissen eine für kritische Volksstücke charakteristische Redegestaltung festgelegt. Diese findet sich klar in „Isabelle H.“ und „WELTHAUPTSTRAND EUROPA“. In ersterem fällt vor allem die Sprachlosigkeit auf, die durch kurze und syntaktisch nicht korrekt gebildete Sätze sowie Pausen im Text erkenntlich wird. Das erinnert etwa an die Sprachgestaltung von Franz Xaver Kroetz. In „WELTHAUPTSTRAND EUROPA“ werden Floskeln und eine gesellschaftlich vorgeprägte Sprache eingesetzt. Eine weitere Gemeinsamkeit ist die flexible Nutzung von Sprache, der Einsatz von Sprache als Material. Dadurch werden etwa Sprünge und Abkürzungen im Text ermöglicht. Bei den kritischen Volkstück-Autor:innen wird dafür meist eine Art von (synthetischem) Dialekt verwendet, was bei Steinbuch und Köck nicht der Fall ist. Möglicherweise soll im Falle der jüngeren Autor:innen damit unmissverständlich unterstrichen werden, dass die in den Texten nachgezeichneten Probleme nicht nur bestimmte Regionen oder den ländlichen Raum betreffen. Es sollte aber nicht als Argument gegen eine Verbindungslinie zum kritischen Volksstück sprechen. Denn hier wurde Dialekt zuletzt mit Zielen eingesetzt, die auch Gerhild Steinbuch und Thomas Köck mit ihrer

Sprachgestaltung zu erreichen suchen. Zudem handelt es sich bei im kritischen Volksstück auftretenden Dialekten nicht um real vorhandene, sondern mehr um eine Kunstsprache. Auch die Autor:innen der in dieser Arbeit untersuchten Werke verwenden eine stilisierte Sprache, die überspitzt aufzeigen soll, was in der gesellschaftlichen Kommunikationsweise als dysfunktional und destruktiv verstanden wird.

Eindeutig gegeben ist bei Thomas Köck und Gerhild Steinbuch der kritische Zeitbezug, der das dritte festgesetzte Erkennungsmerkmal kritischer Volksstücke darstellt. Handlung und Sprechinstanzen sind geprägt durch die Zeit, in der der Text entstanden ist. „Isabelle H.“ und „WELTHAUPTSTRAND EUROPA“ wurden jeweils um das Jahr 2015 herum verfasst. Damals war eines der größten politischen Themen die sogenannte ‚Flüchtlingskrise‘. Das Ankommen zahlreicher sich auf der Flucht befindender und nach Asyl suchender Menschen stellte die Funktionstüchtigkeit des gesellschaftlichen Zusammenlebens in Europa in Frage. Darauf beziehen sich Thomas Köck und Gerhild Steinbuch unmissverständlich und machen deutlich, dass im derzeit etablierten Gesellschaftssystem kein Platz bleibt für Außenseiter:innen und Opfer. Die Träge Masse der Mehrheitsgesellschaft wird – hier mit Monika Rinck gesprochen – als „exklusiver Plural“[431] gezeichnet. So weist die Arbeit Köcks und Steinbuchs klare Gemeinsamkeiten auf mit einer Tradition von „Volkstheater, das kritisch die herrschenden Ordnungssysteme, seien sie politischer, wirtschaftlicher oder gesellschaftlicher Natur, in Frage stellt und Schwächen aufzeigt“[432].

Um die Forschungsfrage der Arbeit konkret zu beantworten kann festgelegt werden, dass sich eindeutige Gemeinsamkeiten in den hier als relevant festgelegten Textgestaltungsmitteln zwischen allen Autor:innen finden lassen. Dadurch bestätigt sich, dass Verbindungslinien zwischen kritischen Volksstück-Autor:innen, Thomas Köck und Gerhild Steinbuch bzw. deren Texten bestehen. Dies wird im Falle Köcks jedenfalls durch die Gattungsbezeichnung von „Isabelle H.“ als „Europäisches Volksstück“ gestützt. Auch bei Steinbuch lässt sich ein Interesse am Volk durch einschlägige Passagen im Text erkennen. Jedoch soll in der vorliegenden Arbeit nicht so weit gegangen werden, „WELTHAUPTSTRAND EUROPA“ oder „Isabelle H.“ final als kritisches Volksstück einzustufen. Auch wenn sich eindeutige Parallelen feststellen lassen, bleibt offen, ob die beiden Texte nicht eher einer neuartigen, sich erst in Entstehung befindlichen Welle von Volksstücken entsprechen könnten. Nicht zuletzt müssten die Texte noch umfangreicher auch in Bezug auf andere Aspekte erforscht werden. Vor allem zum gegebenen Zeitpunkt

---

[431] Siehe Kapitel 3.3.3, S. 80.
[432] Siehe Kapitel 2.2, S. 11.

wird man sich damit begnügen müssen, lediglich kritisch-volksstückhafte Züge festzustellen, die Texte aber nicht in eine bestimmte Gattung einzuordnen. Schon gar nicht soll behauptet werden, Thomas Köck oder Gerhild Steinbuch wären kritische Volksstück-Autor:innen. Dazu wurde bereits festgestellt, dass es stets weit gegriffen ist, das gesamte Werk eines Autors oder einer Autorin einer einzelnen Gattung zuzuordnen. Im vorliegenden Rahmen, in dem jeweils nur ein Text betrachtet wurde, ist diese Einstufung ohne Frage nicht möglich. Weiterhin sollten dazu einerseits das Werk Gerhild Steinbuchs und Thomas Köcks, aber auch andere potenzielle zeitgenössische Volksstücke untersucht werden.

Dass die Textgestaltungsmittel aller hier analysierten und mittels Sekundärliteratur betrachteten Autor:innen einander so stark ähneln, kann durch gemeinsame Ziele und ein gemeinsames Verständnis über die Aufgabe eines Theaterautors bzw. einer Theaterautorin erklärt werden. Gerade in der Auseinandersetzung mit Volksstücken spielt die Intention von Autor:innen eine wesentliche Rolle. Diese wurde in einer Analyse von Sekundärliteratur untersucht. So konnten weitere Argumente für die gemeinsame Untersuchung von Thomas Köck, Gerhild Steinbuch und der kritischen Volksstück-Tradition gefunden werden. Der bei allen hier betrachteten Autor:innen zentrale Punkt ist das Verständnis von Sprache und gesellschaftlicher Macht als untrennbar miteinander zusammenhängend. Durch die gewählten Darstellungsmittel der Theatertexte soll vor allem die ungleiche Verteilung des Zugangs zu einer (erhörten) Sprache, durch die man sich selbst ausreichend ausdrücken kann, kritisiert werden. Es wird ein direkter Zusammenhang erkannt: Der Zugang zur Sprache, die dadurch (nicht) erhaltene Macht, Sprache aktiv zu verwenden und mitzugestalten, wirkt sich unweigerlich auf soziale Verhältnisse, die bestehende gesellschaftliche Ordnung sowie ihre künftige Entwicklung aus – und vice versa. Manche sind im Diskurs anderer gefangen, es wird höchstens **über** sie gesprochen. Kroetz bezeichnet dies treffend als „Enteignung der Sprache“[433]. Die vorherrschenden Strukturen der Sprache sowie der festgelegte Zugang zur öffentlich erhörten Sprache wirken lähmend. Immer wieder performte Kommunikationsweisen und -muster, die nicht hinterfragt werden, sichern die gesellschaftliche Ordnung. Das zeigt sich in den Texten klar, etwa wenn die Daheimgebliebenen in „Isabelle H.“ nur in Floskeln über den Krieg sprechen können, keine eigenen Worte dafür finden. In „WELT-HAUPTSTRAND EUROPA“ spult das Wir seine persönliche Rede und die darin vorhandenen Motive nonstop ab. Die Bestandteile des Wir bestätigen sich gegenseitig, befinden sich in einer

[433] Siehe Kapitel 2.4, S. 14.

Echokammer der gleichen Meinungen und gehen aktiv dagegen vor, wenn versucht wird, neue Perspektiven oder Ideen einzubringen.

Sprache wird aber zugleich das Potenzial zugeschrieben, als Mittel der Auflehnung gegen die gesellschaftliche Ordnung Einsatz zu finden.

> „Bertolt Brecht wies schon 1935 darauf hin, dass die Wahl der Begriffe den Faschismus stützen oder ihm Widerstand leisten kann: ‚Wer in unserer Zeit statt Volk Bevölkerung und statt Boden Landbesitz sagt, unterstützt schon viele Lügen nicht. Er nimmt den Wörtern ihre faule Mystik.' So kann selbst das bewusste Nichtverwenden rechter Begriffe Widerstand sein. Widerstand gegen den Blick auf die Welt durch die Ideologie, durchfärbt mit Hass, Entmenschlichung und Verrohung."[434]

Dieser Ansicht folgen die kritischen Volksstück-Autor:innen sowie Gerhild Steinbuch und Thomas Köck. Letztgenannter zitiert etwa Rancière, für den das Politische dort beginnt, wo zuvor Unerhörte Zugang zur Sprache erhalten.[435] Als potenzieller Ort, an dem zum sprachlichen Befreiungsschlag ausgeholt werden könnte, wird von den Autor:innen das Theater verstanden. So möchten alle einen nützlichen Theatertext schaffen, der alternative Sprechweisen und Redepositionen präsentiert, einen Raum dafür aufmacht oder zumindest auf die Gefahren der aktuell bestehenden Sprachverteilung hinweist. Es geht darum, die privilegierte Perspektive aufzugeben, was auch damit einhergeht, die eigene privilegierte Position als Theater-Autor:in zu hinterfragen. In diese Kerbe schlägt etwa Steinbuchs Ziel „trotz allem"[436] schreiben zu können. Allein die Möglichkeit zu haben, Texte für das Theater zu verfassen, die später von zahlreichen Menschen gehört werden, wird als Machtposition verstanden. Ein starkes „wir" tritt auch in einem anderen Text Steinbuchs prägnant auf. Dort spricht im „wir" jene Gruppe, die den Theaterbetrieb prägt. Sie kann diesen dazu nutzen, die eigene Weltsicht in Form scheinbar eindeutiger Repräsentationen von real Bestehenden und Bestehendem als ‚die objektive Wahrheit' zu etablieren. Auch Thomas Köck kritisiert Erzählungen, die Eindeutigkeiten vorgaukeln. Die hier behandelten Autor:innen versuchen dem zu Trotz hinter ihre Texte zurückzutreten und diese selbst sprechen zu lassen. Dafür bieten sich postdramatische Gestaltungsmittel an, die Gerhild Steinbuch und Thomas Köck nutzen. Sie möchten eine Offenheit im Text erreichen, um unterschiedlichsten Stimmen Raum zu bieten.

Wenn heute die Frage gestellt wird – wie es einleitend der Fall war – wie es aktuell um mögliche (kritische) Volksstücke steht, vor allem, wie diese beschaffen sein könnten,[437] kommt man also

---

[434] Bertolt Brecht „Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit", Unsere Zeit 8, Nr. 2/3 (1935), S. 23f., zit.n. Kübra Gümüşay: Sprache und Sein. Berlin: Hanser [13]2020, S. 125f.
[435] Siehe Kapitel 3.1.6, S. 33.
[436] Siehe Kapitel 3.1.1, S. 25.
[437] Im vorliegenden Kontext war es nicht das Ziel zu erheben, wie häufig Volksstücke gespielt bzw. rezipiert werden.

an dem Feld der Postdramatik nicht vorbei. Denn es könnte geantwortet werden, dass potenzielle zeitgenössische Volksstücke versuchen, die Ansprüche kritischer Volksstück-Autor:innen mit einem konsequenten Einsatz postdramatischer Mittel zu erfüllen. Die Verbindung von kritischem Volksstück und Postdramatik erscheint sinnvoll, haben doch beide zum Ziel, klare Repräsentationen und klassische Rollenverteilungen zu hinterfragen. Es geht mehr darum, Sprechhaltungen zu zeigen als geschlossene psychologisierte Subjekte, an deren Vorbild in der ‚realen Welt' nicht mehr geglaubt wird. Thomas Köck nennt als gute Strategie, um die Illusion „in sich konsistenter Individuen"[438] im Theatertext keinen Raum zu geben, den Einsatz eines Chores als Sprechinstanz – in „WELTHAUPTSTRAND EUROPA" spricht ein solcher Chor. Hier treten nur noch für die Postdramatik typische Textträger auf, während in „Isabelle H." ein Textträger begonnen hat, die gewohnte Figurenordnung aufzurütteln. Weil sie nur verlautbaren, nicht versuchen, logisch nachvollziehbar und konsistent zu sein, tragen Textträger dazu bei, dass Rezipienten bzw. Rezipientinnen nicht auf gewohnte Auslegungsmuster zurückzugreifen können. So wird das Beschreiten neuer Denkwege möglich – ein Ziel, das kritische Volksstücke zu erreichen versuchen. Auch andere postdramatische Mittel wie ein gestörter Redefluss können diese Resultate erzielen, übliche Erzähl- und Sprechweisen erschüttern und Platz für Neues schaffen. Die Frage nach dem Zusammenspiel der Gattung „Kritisches Volksstück" und postdramatischer Mittel entpuppt sich jedenfalls als größeres, weiterhin interessantes Forschungsfeld.

An dieser Stelle könnte argumentiert werden, dass Texte mit postdramatischer Ausgestaltung nicht als Volksstücke verstanden werden können, da in diesen bisher – zumindest was die Sprechinstanzengestaltung betrifft – relativ klare Darstellungsmodi Anwendung fanden. Einerseits kann man dem entgegenhalten, dass spätestens seit der Sprachskepsis des kritischen Volksstücks die Gattung vermehrt postdramatische Züge aufweist, auch wenn Figuren oder Typen weiterhin bestehen bleiben. Andererseits kann gerade die Zuwendung zur Postdramatik als Argument verwendet werden, um Texte als kritische Volksstücke einzuordnen. Denn nach der hier gewählten Definition möchten sich diese immer gegen eine etablierte Theaterpraxis richten. Gerade bei Köck zeigt sich ein Angriff auf das bisherige Volksstück durch die Verortung seines Textes in Europa – bis dahin waren Schauplätze des kritischen Volksstücks eher ländlich, definitiv aber regional verortet. Da Gerhild Steinbuch ihren Text nicht selbst als Volksstück bezeichnet, kann bei ihr weniger eindeutig eine Gestaltung entgegen diesem interpretiert werden. Jedoch thematisiert sie, dass der Begriff „Volk" zur Bezeichnung einer eindeutigen und

[438] Siehe Kapitel 3.1.5, S. 32.

homogenen Gruppe obsolet (geworden) ist. Nach wie vor gehen viele Volksstück-Forscher:innen davon aus, dass Volksstücke dadurch erkennbar sein müssten, dass diese ‚das Volk' präsentieren.

Daneben konnte in der vorliegenden Arbeit kritisiert werden, dass in der bestehenden Volksstück-Forschung häufig nicht klar wird, mit welcher Ausprägung sich eine Abhandlung konkret beschäftigt. Anstelle einer präzisen Klarstellung wird bemängelt, dass es nicht möglich sei, das Volksstück als Gattung zu definieren. Zudem erfolgt meist eine unhinterfragte Trennung in Volksstück und kritisches Volksstück, als wäre final festgelegt, welche Texte in welche dieser Gruppen fallen würden. Dies ist kritisch zu sehen, da viele Volksstücke sowohl unterhaltende als auch kritische Aspekte aufweisen, der Übergang häufig fließend ist. In Zukunft sollte eine Volksstück-Forschung die (aufgrund des konkreten Gesellschaftsbezugs und zeitlichen Wandels bestehende) Mannigfaltigkeit akzeptieren und produktiv in Auseinandersetzungen einschließen. Darüber hinaus hat sich für die hier gewählte Methodik Kerstin Mertenskötters ein Desiderat aufgetan. Dieses beschränkt sich nicht auf die textuelle Dramaturgie. In diesem fall ist es jedoch besonders ernüchternd, da es eigentlich Mertenskötters Ziel ist, eine weitgreifende Theatertextanalyse bereitzustellen. Jedoch sind als Anwesenheiten im Text nur solche analysierbar, die zu einem Zeitpunkt die Rede innehaben. Gerade in der Untersuchung der vorliegenden Texte, die beide mit einem Mitschwingen von Personen(-gruppen) oder Sprechpositionen arbeiten, die nicht mit einer eigenen Rede im Text realisiert werden, ist diese Leerstelle besonders bedauerlich. Steinbuch und Köck kritisieren mit ihren Texten, dass jene, die in der Öffentlichkeit nicht erhört werden, dort als nicht existent positioniert sind. Das Fehlen von Benennungsmöglichkeiten für schweigende Instanzen zeigt auf, dass der Kern der Machtverteilung – der Zugang zur erhörten Rede – auch die Theatertextanalyse weiterhin prägt. Für die Analyse von Volksstücken ist dies ebenfalls problematisch. Schließlich ist ihr Ziel, eine ungleiche Sprachverteilung aufzuzeigen. Um dementsprechend gezeichnete Bilder umfangreicher analysieren zu können, wäre eine Kategorie für stumme Positionen äußerst produktiv.

Mit der vorliegenden Arbeit soll das kritische Volksstück als Gattung, die sich bewusst mit der gegenwärtigen Gesellschaft auseinandersetzt und diese oftmals sogar verbessern möchte, wertgeschätzt werden. Eine Erforschung des kritischen Volksstücks wie es hier definiert wurde kennt die politischen Möglichkeiten von Literatur und Theater an und versteht Literaturwissenschaft als soziologisch relevant. Es sollte vermieden werden, das Volksstück stets nur in seiner Form als seichtes Theater, das nichts mehr kann als zu unterhalten, zu denken. Weiterhin muss an einem umfassenderen Verständnis von Volksstücken und Texten, die volksstückhafte Züge aufweisen, gearbeitet werden. Die vorliegende Arbeit stellt einen Schritt in diese Richtung dar.

Kritische Volksstücke bieten mit ihrem starken Zeitbezug das Potenzial, Aussagen auch über das Literarische hinaus zu machen – so bezeichnet Bjorklund das Volksstück als „genre of social criticism par excellence“[439]. Vor allem aber möchten kritische Volksstücke Gleichberechtigung innerhalb der Gesellschaft verbessern, indem sie Stimmen, die sonst nicht zu Wort kommen, Raum geben oder zumindest darauf hinweisen, dass diese nicht gehört werden. Besonders wichtig sind diese Überlegungen, wenn man Kunst einerseits als Repräsentation der realen Welt, andererseits aber auch als Gestaltungsmöglichkeit und Visions-Generator des realen Zusammenlebens sieht. Jedenfalls verstehen Gerhild Steinbuch, Thomas Köck und kritische Volksstück-Autor:innen das Theater als Raum, in dem Gesellschaft analysiert, ein besseres Miteinander erprobt werden kann und in dem vor allem Öffentlichkeit generiert wird. Ein Raum, der deshalb genutzt werden sollte, um alternative Sprechpositionen und Redeweisen zu präsentieren.

Nicht zuletzt trägt diese Abschlussarbeit dazu bei, das Werk Gerhild Steinbuchs und Thomas Köcks wissenschaftlich näher zu bearbeiten, besser verstehen und einordnen zu können. Die Autor:innen sind viel gewürdigt und ausgezeichnet. Durch ihren kritischen Blick und ihre sprachlichen Fertigkeiten tragen sie dazu bei, das Theater als demokratischen Ort bestehen zu lassen und Sprache nicht zu einem unhinterfragten Detail des Alltags werden zu lassen. Somit wird es auch in Zukunft überaus relevant sein, ihr Werk zu lesen, zu erforschen und sich in Inszenierungen damit auseinanderzusetzen.

[439] Siehe Kapitel 2.2, S. 10.

5. Literaturverzeichnis

5.1 Primärliteratur

Köck, Thomas: Isabelle H. (geopfert wird immer). Berlin: Suhrkamp Verlag 2015.

Steinbuch, Gerhild: WELTHAUPTSTRAND EUROPA, Reinbek: Rowohlt Theater Verlag

5.2 Sekundärliteratur

Affenzeller, Margarete: Thomas Köck, der apokalyptische Schreiber. derstandard.at (2020); https://www.derstandard.at/story/2000119869350/der-apokalyptische-schreiber-thomas-koeck (Zugriff: 23.11.2022).

Albrecht, Jörg (Hg.): Nazis und Goldmund. Berlin; http://www.nazisundgoldmund.net/info/ (Zugriff: 28.10.2023).

Asmuth, Bernhard: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung & Carl Ernst Poeschel GmbH. 2016

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

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

Bjorklund, Beth: A Gender-linked Genre? Or Why Women Do Not Write Volksstücke. In: Modern Austrian Literature 26 (1993), S. 129-142.

Bloch, Natalie: Sprache und Körper: Körperloses Sprechen. In: Natalie Bloch (Hg.): Legitimierte Gewalt. Zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Neil LaBute. Bielefeld: transcript Verlag 2014 (Literalität und Liminalität Bd. 19), S. 229-242.

Bourke, Thomas E.: „Der muß weg!“ Ausgrenzungsmuster in den kritischen Heimatstücken aus dem bayerischen und österreichischen Raum. In: Ursula Hassel, Herbert Herzmann (Hg.): Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück. Akten des internationalen Symposions University College Dublin 28. Februar – 2. März 1991. Tübingen: Stauffenburg Verlag 1992, S. 247-260.

Bügner, Torsten: Annäherungen an die Wirklichkeit. Gattung und Autoren des neuen Volksstücks. Frankfurt am Main, Bern, New York: Peter Lang 1986.

Cocalis, Susan: The Politics of Brutality: Toward a Definition of the Critical. In: Modern Drama 24/3 (1981), S. 292-313.

Cronauer, Willi, Ödön von Horváth: Interview. In: Traugott Krischke: Materialien zu Ödön von Horváth. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 42-50.

Daxböck, Renate: Die Wiederbelebung des Volksstücks in den sechziger Jahren. Untersuchungen über Individuum und Gesellschaft in den frühen neuen kritischen Volksstücken. Wien: Dipl.-Arb. 1992.

Deutsch-Schreiner, Evelyn: Schreiben in postdramatischen Zeiten: Gerhild Steinbuch und Johannes Schrettle. In: Dossier online Jg. 03 (2019) H. 1 Graz 2000+, S. 83-100.

Dünßer, Crescentia: Ohne Blumenwiese. Ein Potrait von Gerhild Steinbuch. In: Christine Künzel (Hg.): Radikal weiblich? Theaterautorinnen heute. Berlin: Theater der Zeit 2010, S. 194-202.

Dünßer, Crescentia: Ich bin ein weiblicher Autor. In: Christine Künzel (Hg.): Radikal weiblich? Theaterautorinnen heute. Berlin: Theater der Zeit 2010, S. 203-212.

Englhart, Andreas: Theater in der Krise oder Krisentheater? Klimawandel und Engagement in Thomas Köcks Klimatrilogie. In: Krzysztof Tkaczyk (Hg.): Das moderne Theater in Österreich. Trends – Ideen – Fragestellungen. Berlin: Peter Lang 2021, S. 61-74.

Fiegert, Christine: Provokation im „kritischen Volksstück" bei Felix Mitterer und Peter Turrini. Wien: Dipl.-Arb. 2000.

Filler, Sabine: Die Außenseiterproblematik im modernen Volksstück unter besonderer Berücksichtigung der Dramen von Felix Mitterer. Wien: Dipl.-Arb. 1994.

Forcht, Georg: Frank Wedekind und die Volksstücktradition. Basis und Nachhaltigkeit seines Werks. Freiburg: Centaurus Verlag & Media KG 2012.

Fuchs, Irmgard Maria, Alexandra Sommer: Theater der Gegenwart - neue Dramatik. Diskursive Annäherung anhand des Schauspielhauses Wien, Spielzeit 2007/2008, und der österreichischen AutorInnen Gerhild Steinbuch, Händl Klaus, Ewald Palmetshofer und Johannes Schrettle. Universität Wien: Dipl.-Arb. 2009.

Garcia, Tristan: Wir, Berlin: Suhrkamp 2018.

Gerstinger, Heinz: Das Volksstück auf dem gegenwärtigen Theater. In: Institut für Österreichkunde (Hg.): Das österreichische Volksstück. Wien, Hirt: Institut für Österreichkunde 1971.

Gjestvang, Ingrid: The language of power: Gender relations and communication in dramatic texts (Lenz, Hauptmann, Bernstein, Streeruwitz). ProQuest Dissertations Publishing 1998.

Grunert, Iris Isabella: Die Entwicklung kritischer Aspekte im Volksstück des 20. Jahrhunderts. Wien: Diss. 2008.

Gümüşay, Kübra: Sprache und Sein. Berlin: Hanser [13]2020, S. 125f.

Hein, Jürgen: Das Volksstück. Entwicklung und Tendenzen. In: Jürgen Hein (Hg.): Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert. Düsseldorf: Bertelsmann 1973, S. 9-28.

Hein, Jürgen: Volksstück. In: Walter Killy (Hg.): Bertelsmann Literatur Lexikon. Begriffe Realien Methoden. München: Bertelsmann 1993 (Bd. 14), S. 465-471.

Herzmann, Herbert, Ursula Hassel: Vorwort der Herausgeber. In: Ursula Hassel, Herbert Herzmann (Hg.): Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück. Akten des internationalen Symposions University College Dublin 28. Februar – 2. März 1991. Tübingen: Stauffenburg Verlag 1992, S. 9-10.

Herzmann, Herbert: Tradition und Subversion. Das Volksstück und das epische Theater. Tübingen: Stauffenburg-Verlag 1997.

Hietzing.at: Festival „Neues Wiener Volkstheater"; https://hietzing.at/kalender/page.php?id=9875 (Zugriff: 28.10.2023).

Himmel, Hellmuth: Ödön von Horváth und die Volksstücktradition. In: Traugott Kirschke (Hg.): Ödön von Horváth. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005, S. 46-56.

Howes, Geoffrey C.: Is There a Postmodern Volk? Some Thoughts on the Volksstück in the Television Age. In: Modern Austrian Literature 26 ¾, (1993), S. 17-31.

Jones, Calvin: Negation and Utopia. The German Volksstück from Raimund to Kroetz. New York, Wien: Lang 1993.

Kasch, Georg: Im Sturm der Geschichte. In: Kilian Engels und C. Bernd Sucher (Hg.): Radikal jung 2019. Das Festival für junge Regie. Berlin: Theater der Zeit 2019, S. 62-68.

Kormann, Eva: Das neue kritische Volksstück. Ein neuer Blick auf eine nicht mehr ganz neue Dramatik. In: Hassel, Ursula/Herzmann, Herbert: Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück. Akten des internationale Symposions University College Dublin 28. Februar – 2. März 1991, Stauffenburg Verlag: Tübingen 1992, S. 101-106.

Köck, Thomas: der körper, die wörter, das ereignis. In: Logbuch suhrkamp. Berlin: Suhrkamp. https://www.logbuch-suhrkamp.de/thomas-koeck/der-koerper-die-woerter-das-ereignis/ (Zugriff: 25.10.2023)

Köck, Thomas: körper, die leben wollen. In: Logbuch Suhrkamp. Berlin: Suhrkamp Verlag; https://www.logbuch-suhrkamp.de/thomas-koeck/koerper-die-leben-wollen/ (Zugriff: 30.08.2023)

Köck, Thomas: ghost matters. Hamburger Poetik-Vorlesung. Hamburger Theaterakademie, Hochschule für Musik und Theater 2019; https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=17268:die-hamburger-poetikvorlesung-des-dramatikers-thomas-koeck&catid=53&Itemid=83 (Zugriff: 25.10.2023)

Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren [2]2001.

Literaturforum im Brecht-Haus: Szene oder Fläche – Wie ein Text Form annimmt. Mit Thomas Köck und Moritz Rinke. Berlin 2022; https://www.youtube.com/watch?v=fX953gEX0Sw&t=146s (Zugriff: 24.11.2022).

Marz-Wagner, Sylvia: Festival Neues Wiener Volkstheater. Wien: Marz-Wagner und Weilharter OG 2018; https://skyunlimited.at/2018/03/24/festival-neues-wiener-volkstheater/ (Zugriff: 05.07.2023).

Mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien: Festival Neues Wiener Volkstheater. Eine Koproduktion des Volkstheaters, des Max Reinhardt Seminars und der Wiener Wortstaetten; https://www.mdw.ac.at/677/ (Zugriff: 05.07.2023).

Mertenskötter, Kerstin: Textuelle Dramaturgie. Eine Methode der Theatertextanalyse. Berlin, Heidelberg: Springer. Berlin, Heidelberg: Imprint J.B: Metzler 2022.

Mitterbauer, Helga: Thema und Diskurse. Postdramatik in Gerhild Steinbuchs WELTHAUPTSTRAND EUROPA. In: Sieglinde Klettenhammer, Wolfgang Wiesmüller (Hg.): Entwicklungen der Dramatik und Formen des Theaters in Österreich seit den 1960er Jahren. Innsbruck: innsbruck university press 2020, S. 113-125.

Mülherr, Silke: Es wird nicht ohne hässliche Bilder gehen. In: welt.de 2016; https://www.welt.de/politik/ausland/article150933461/Es-wird-nicht-ohne-haessliche-Bilder-gehen.html (Zugriff: 16.09.2023)

Müller, Gerd: „Volk“ und „andere“ bei Fassbinder und Sperr. In: Ursula Hassel, Herbert Herzmann (Hg.): Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück. Akten des internationalen Symposions University College Dublin 28. Februar – 2. März 1991. Tübingen: Stauffenburg Verlag 1992, S. 139-150.

Pauli, Manfred: Dem Volk aufs Maul geschaut. Dramaturgische Studien zu einem Prinzip Volksstück in der deutschsprachigen Dramatik. Schkeuditz: Schkeuditzer Buchverlag 2015.

Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext: Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Tübigen: De Gruyter 1997.

Rinck, Monika: Wir. Phänomene im Plural. In: Asmus Trautsch (Hg.): Edition Poeticon #10. Berlin: Verlagshaus Berlin 2015.

Schaarschmidt, Peter: Das moderne Volksstück. Sprache und Figuren. In: Jürgen Hein (Hg.): Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert. Düsseldorf: Bertelsmann 1973, S. 201-217.

Schmitz, Thomas: Das Volksstück. Stuttgart: Metzler 1990.

Schößler, Franziska: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart: J.B. Metzler 2017.

Schröder, Jürgen: Auf der Suche nach dem Volk. In: Ursula Hassel, Herbert Herzmann (Hg.): Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück. Akten des internationalen Symposions University College Dublin 28. Februar – 2. März 1991. Tübingen: Stauffenburg Verlag 1992, S. 75-84.

Sonnleitner, Johann: Peter Turrini und das Volksstück. In: Klaus Amann (Hg.): Peter Turrini – Schriftsteller. St. Pölten, Salzburg: Residenz-Verlag 2007, S. 112-120.

Steinbuch, Gerhild: Die Sprechberechtigten. In: Gewaltschutzzentrum Steiermark (Hg.): Herübergeschrieben. Unsagbares in Worte gefasst. Graz: edition keiper 2015, S. 117-121.

Steinbuch, Gerhild: Ausschließend Schönes. In: Bleistift, Heft & Laptop. 10 Positionen aktuellen Schreibens. Salzburg/Wien: Jung und Jung 2016, S. 47-50.

Steinbuch, Gerhild: Konfetti für alle – zu Geschichten aus dem Wienerwald. In: Nicole Streitler-Kastberger, Martin Vejvar (Hg.): „Ich denke ja garnichts, ich sage es ja nur.“ Ödön von Horváth. Erotik, Ökonomie und Politik. Wien: KHM-Museumsverband, Theatermusum, Jung und Jung 2018, S. 171-176.

Steinbuch, Gerhild: Worte trotz allem, Schreiben trotz allem. Unveröffentlichter Vortag im Zuge der Ringvorlesung Text.Notation.Performance – Interdisziplinäre Perspektiven an der Universität Wien durch den Interuniversitären Forschungsverbund Elfriede Jelinek in Kooperation mit dem Institut für Sprachkunst der Universität für angewandte Kunst Wien 2021.

Thebe, Johanna: „Theater hat dort gewonnen, wo es keine Lösung mehr weiß“ Thomas Köck über das politische Schreiben für das Theater. In: Schauinsblau. Magazin für Literatur, Kunst und Wissenschaft; https://www.schauinsblau.de/theater-hat-dort-gewonnen-wo-es-keine-loesung-mehr-weiss-schriftliches-gespraech-mit-thomas-koeck-zum-politischen-schreiben-fuer-das-theater/ (Zugriff: 28.10.2023).

Tkaczyk, Krzysztof: Zur Einführung. In: Krzysztof Tkaczyk (Hg.): Das moderne Theater in Österreich. Trends – Ideen – Fragestellungen. Berlin: Peter Lang 2021, S. 7-11.

Wald, Christina: Migrant Deaths and European Revenants in Thomas Köck's *antigone. a requiem* (2019): Sophocles' Tragedy Recomposed and Decomposed. In: Modern Drama Volume 65, 4 (2022), S. 547-570.

Zimmermann, Andrea Maria: Kritik der Geschlechterordnung: Selbst-, Liebes- und Familienverhältnisse im Theater der Gegenwart. Bielefeld: transcript 2017.

6. Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit Verbindungslinien zeitgenössischer Autor:innen und ihrer Texte zum kritischen Volksstück. Potenzielle Weiterentwicklungen der Gattung nach dem 20. Jahrhundert sind bis dato kaum erhoben. An dieser Leerstelle wird angesetzt, während gleichzeitig eine Annäherung an das Schaffen zweier bedeutender Gegenwartsautor:innen geschieht. Konkret analysiert wird Thomas Köcks und Gerhild Steinbuchs Schreiben mit Fokus auf ihre Texte „Isabelle H. (geopfert wird immer)“ und „WELTHAUPTSTRAND EUROPA“, die beide am Festival „Neues Wiener Volkstheater“ präsentiert wurden. Die Untersuchung nimmt ihren Ausgang in der Zusammenführung der im Bereich des Volksstücks relevanten Autor:innen-Intentionen: Jene von Thomas Köck und Gerhild Steinbuch auf der einen, jene der kritischen Volksstück-Autor:innen des späteren 20. Jahrhunderts auf der anderen Seite. Dabei werden erste gemeinsame Ziele und Prämissen der Schreibpraxis feststellbar. Der Fokus in der darauffolgenden Textanalyse liegt auf der Gestaltung und Organisation von Sprechinstanzen sowie deren Sprache, genauer ihrer Kommunikationsunfähigkeit. Wiederholt wird im Zuge der Betrachtung eine in den Texten erfolgende Gesellschaftskritik erkennbar, die vor allem auf die ungleiche Verteilung des Zugangs zur (öffentlich erhörten) Sprache abzielt. Im gegebenen Kontext relevante Volksstücke versuchen stets, bestehende Verhältnisse – seien sie gesellschaftlicher oder dramatischer Natur – zu hinterfragen. So kann in der Auseinandersetzung mit den zeitgenössischen Autor:innen Thomas Köck und Gerhild Steinbuch auch das Feld der Postdramatik nicht außer Acht gelassen werden. Es stellt sich die Frage, ob sich der Einsatz postdramatischer Textverfahren und die Einordnung als (kritisches) Volksstück per se widersprechen müssen. Möglicherweise sind es aber gerade postdramatische Mittel, die eine zeitgemäße Auseinandersetzung mit dem Thema Sprache und Macht und damit das Weiterbestehen kritischer Volksstücke ermöglichen.