

# Von was redn mir eigentlich ? <sup>(1)</sup>

—Betrachtungen zur Sprache des  
 “Kritischen Volksstücks” seit 1966—

Jutta KOWALLIK

Mitte der 60er Jahre taucht in der deutschsprachigen Theaterlandschaft das Schlagwort des “Neuen Realismus” auf, mit dem zwei Gruppen junger Dramatiker gekennzeichnet werden: Ihre exponiertesten Vertreter sind auf der einen Seite die Österreicher Wolfgang Bauer und Peter Turrini sowie auf der anderen Seite die aus Süddeutschland stammenden Autoren Franz Xaver Kroetz und Martin Sperr. Ebenfalls dazu gerechnet werden Namen wie Heinrich Henkel, Otto Mühl, Wolfgang Deichsel und die frühen Stücke des (inzwischen verstorbenen) Rainer Werner Fassbinder. Gemeinsam ist ihren Stücken die zentrale Bedeutung der Sprache. Eine Sprache, die den Dialekt oder zumindest die dialektgefärbte Umgangssprache nicht nur in einzelnen Passagen, sondern in konsequenter Durchformung des gesamten Einzelwerkes wieder entdeckt hat.

Auch die Provinzstruktur in ihrer Dauerhaftigkeit wird von allen Stückeschreibern als Sujet aufgenommen. Wie als Miniaturbild wird Provinz “überall zum literarischen Thema, wo Erfahrung ökonomisch und kulturell zurückgebliebener Regionen den Autoren gegenwärtig ist”<sup>(2)</sup>. Eine gewisse Ausnahme bildet schon früh Martin Sperr, der in seiner Trilogie “Jagdscenen aus Niederbayern”, “Landshuter Erzählungen”, “Münchner Freiheit” eine örtliche Erweiterung und damit auch eine thematische Steigerung vornimmt: Dorf-Privatleben, Kleinstadt-Geschäftsleben, Großstadt-Politik. Wie sehr diese Stücke inhaltlich als auch formal mit alten Theaterkonventionen brachen, zeigen emotionsgeladene Reaktionen des Premierenpublikums. Bisher tabuisierte Zonen wie z.B. Abtreibung oder Onanie und deren Darstellung auf der Bühne provozierten bei der Uraufführung der Einakter “Heimarbeit” und “Hartnäckig” (von

Kroetz) im Jahre 1971 zum Einsatz von Stinkbomben und rohen Eiern in und vor dem Theater.

Trotz ihres revoltierenden Anstriches stellte sich schon bald die Frage, ob das massive Aufkommen von Dialekt Dramen und der damit verbundene Rückzug in den Alltag nicht eine Flucht vor 'großen' Stoffen und einer historischen Auseinandersetzung bedeute. Betrachtet man die Mitte/Ende der 60er Jahre herausragenden und vieldiskutierten Theaterinszenierungen, so sind Dramatiker wie Rolf Hochhuth ("Der Stellvertreter", 1963), Peter Weiss ("Marat/Sade", 1964), Heinar Kipphardt ("In der Sache J. Robert Oppenheimer", 1964) oder Tankred Dorst ("Toller", 1968) noch tonangebend: Dokumentationstheater, das eine Geschichtsumwertung vornimmt und einen nachdrücklichen Veränderungswillen propagiert. Der Funktionswandel zum aktivistischen Theater, das seinen Ausdruck in vielen neugegründeten Aktions- und Straßentheatern fand, erreichte wohl seinen äußeren Höhepunkt nach der Premiere des "Vietnam-Diskurs" (von Peter Weiss), als Schauspieler von der Bühne in den Zuschauerraum stiegen, um Geld für den Vietcong zu sammeln. Aufführungen endeten in politischen Diskussionen und Kundgebungen. In dieser Situation allgemeiner Politisierung schienen die neuen Dialektstücke mit ihrer Reduktion auf Konflikte in der privaten Sphäre einen regressiven Charakter zu besitzen und die Gefahr der Entpolitisierung in sich zu bergen. Sollte "sich da womöglich - durch Ölkrise und Arbeitslosigkeit, Umweltrisiken und Städtezerstörung - zwischen Rechten und Linken ein Kreis um neue Blut- und Boden-Ideen schließen?"<sup>(4)</sup>. Daß die Dramen innerhalb dieser Dialektwelle aber keineswegs in einem politischen Vakuum stehen oder sogar in einer bewußten Verweigerungsgeste verharren, soll später am Beispiel von "Oberösterreich" (Kroetz) zu belegen versucht werden.

Kroetz selbst antwortet auf den oft vorgetragenen Vorwurf der Entpolitisierung seiner Stücke: "Drama spielt sich nicht dort ab, wo Herr Weiss mit Herrn Hölderlin darüber richtet, wer in einer sowieso utopischen Revolution der anständigere und wirkungslosere Revolutionär gewesen sei, sondern dort, wo ein Dienstmädchen sich eine Nacht hat freimachen können, um ihre Jungfernschaft gebührend herzugeben"<sup>(4)</sup>.

Spektakuläre Inszenierungen des "Neuen Realismus" gehen mit der Renaissance zweier Volksstückschreiber der 20er und 30er Jahre einher: Ödön von Horvath (1901-1938) und Marieluise Fleißer (1901-1974), deren Rezeption einen großen Einfluß auf die jungen Dialektdramatiker ausübt. Auch die kulturelle Landschaft am Ende der 60er Jahre öffnet sich im Zuge einer beginnenden Wirtschaftskrise und wachsenden Studentenbewegung für Retrospektiven der Weimarer Jahre. Man erhofft sich dadurch "Aufklärung über die Vergangenheit und eine mögliche Prognose im Blick auf gegenwärtige Tendenzen"<sup>(5)</sup>.

Der deutliche Hinweis auf Verwandtschaft mit den wiederentdeckten alten Dramatikern läuft parallel zu einer kritischen Neubewertung der Brechtschen Werke. Der Vorwurf an Brecht, er statte seine Figuren mit einem zu großen Sprachgestus samt der damit verbundenen Einsicht in die Zusammenhänge aus, wird in einer Bemerkung Peter Handkes zusammengefaßt: "Als reine Formspiele kann ich die Stücke Brechts noch ertragen, als unwirkliche, aber doch ergreifende Weihnachtsmärchen, weil sie mir eine Einfachheit und eine Ordnung zeigen, die es nicht gibt. Ich ziehe Ödön von Horvath und seine Unordnung und unstilisierte Sentimentalität vor. Die verwirrten Sätze seiner Personen erschrecken mich, die Modelle der Börsartigkeit, der Hilfslosigkeit, der Verwirrung in einer bestimmten Gesellschaft werden bei Horvath viel deutlicher"<sup>(6)</sup>. Auch Kroetz kritisiert anfangs die Brechtschen Dialoge als zu eloquent und reflexionsbeladen. In späteren Jahren korrigiert er allerdings diese Haltung und meint beim Vorbild Brecht mehr über gesellschaftliche Zusammenhänge und Hintergründe erfahren zu können. Vorerst aber orientiert sich der neue Realismus an den Horvath-/Fleißerschen Zustandsschilderungen der letzten Jahre der Weimarer Republik.

Eine theoretische Äußerung Horvaths zur Sprachgestaltung seiner Werke zeigt auf den ersten Blick, daß man von einer bloßen epigonalen Wiederaufnahme durch die Gruppe der neuen Dialektdramatiker nicht ausgehen kann: "Es darf kein Wort Dialekt gesprochen werden! Jedes Wort muß hochdeutsch gesprochen werden, allerdings so, wie jemand, der sonst nur Dialekt spricht und sich nun zwingt, hochdeutsch zu reden"<sup>(7)</sup>.

In den späteren Stücken wird die dialektgefärbte Sprache als bewußtes Mittel der Stilisierung herangezogen. Sein Personal von Kleinbürgern scheint zwar über einen funktionierenden Sprachfundus zu verfügen, der Bildungsanspruch des 'kultiviert' Hochdeutschsprechen-Wollens wird aber immer wieder durch einen 'Rückfall' in dialektnahe Sprache entlarvt. Die Figuren, die ursprünglich aus dem Dialektbereich stammen, weisen die Hochsprache aus als etwas ihnen Aufgepfropftes, als künstliches Gebilde. Der Bildungsjargon des Kleinbürgertums besteht bei Horvath aus einer Aneinanderreihung sprachlicher Klischees, die den Benutzern übereinstimmende Vorstellungen suggerieren und so zur Identifikation mit dem Gesagten verführen. Diese Redewendungen aus den Bereichen der Politik, Wissenschaften, Religion, Kunst und Umgangsformen besaßen einmal ihre spezifische Ausdruckskraft, sind aber zu überlebten und außer Wert gesetzten Normen erstarrt. Die umfangreichste Klischeegruppe bilden die abgenutzten Redensarten (z. B. "der Mensch ist nichts neben den ewigen Sternen"), die eine Allerweltsweisheit enthalten und in ihrer sprachlichen Gestalt nicht fixiert sind. Die zweitgrößte Gruppe besteht aus literarischen Zitaten, die von den Horvathschen Figuren völlig unreflektiert und unmotiviert benutzt werden und keinen Bezug zum Kontext aufweisen. Ein Beispiel aus den "Geschichten aus dem Wiener Wald" soll dies kurz belegen:

Z. : Wo stecken denn meine Sockenhalter ?

M. : Die rosa oder die beige ?

Z. : Ich hab doch nur mehr die rosa !

M. : Im Schrank links oben, rechts hinten.

Z. : Links oben, rechts hinten. Difficile est, satiram non scribere<sup>(8)</sup>.

Neben dem häufigen Gebrauch von Zitaten und Sprichwörtern fallen Überbrückungsflaskeln wie "sozusagen", "gewissermaßen", "eigentlich", "eventuell", "kurz und gut" ins Gewicht, durch die der Sprecher Pausen gewinnt, somit seine psychische Unsicherheit und gleichzeitig die logische Unschärfe seiner Formulierung überspielen kann :

Sl : Ich kann trotz Wiederaufstieg undsoweiter nur sagen, daß ich  
sozusagen unschuldig bin.

St : "Sozusagen" !

Sl : Zu guter Letzt...<sup>(9)</sup>

Ein weiteres Merkmal, das auch im neuen Realismus Bedeutung erlangt, ist die Verwendung von Tautologien als komprimierteste Form des Klischees. Sie tauchen oft dort auf, wo ein allgemeines Urteil über die Welt, die Natur und den Menschen gefällt wird :

B. : Ich spreche jetzt von einem höheren Standpunkt aus. Der  
Mensch hat doch eine grausame Natur von Natur aus<sup>(10)</sup>.

Diese Verdopplungen innerhalb eines Satzes verweisen auf einen geringen Wortschatz und einen Mangel an Ausdrucksvarianten der meisten Horvathschen Figuren. Sie sprechen und denken nach einem genormten Muster, das zwar leichte Verständigungsmöglichkeiten zu vermitteln scheint, aber nicht mehr hinterfragt wird. Dienen die Sprachklischees formal als Strukturprinzip, welches das jeweilige Stück leitmotivisch durchzieht, so relativieren sie auf semantischer Ebene die konkreten Sachverhalte. Handlungen werden nicht mehr ausgeführt, sondern durch sprachliche Ersatzhandlungen überdeckt.

Die Verbindung der neuen Dialektdramatiker zur Fleißer, die 1972 einen Artikel über Kroetz, Sperr und Fassbinder mit "Alle meine Söhne" betitelt<sup>(11)</sup>, besteht nicht wie im Falle Horvath in einer starken Konzentration auf Sprache. Die Sprachproblematik tritt zurück hinter einer genauen Abbildung der Abhängigkeitsstrukturen. Die Personen 'leiden' nicht primär an ihrer Sprache, sondern an ihrer sozialen Situation. Die Autorin führt Verhaltensweisen vor, in der die Bedingtheit des privaten Auftretens durch die soziale Stellung sichtbar wird. So gibt z. B. der Soldat Kroll in "Pioniere in Ingolstadt" den selbst erfahrenen Druck auf

das jeweils schwächere Glied weiter :

“Den ganzen Tag muß ich mich schikanieren lassen, bei den Weibern lasse ich mich aus”...<sup>(12)</sup>

Die Sprache ist hier im Gegensatz zu Horvath noch operationabel, so kann Kroll in dem oben zitierten Beispiel die Ursache und Folge seines Verhaltens in einem Satz aussprechen, obwohl die Figuren mit Hilfe der Sprache nicht zu einer völligen Klärung ihrer Situation gelangen. Sprache dient hier aber auch nicht zur Verschleierung oder als Ersatz von Handlung, sondern wird teilweise ganz bewußt zur Durchsetzung bestimmter Ziele eingesetzt :

Dienstmädchen A. : Ich bin sehr beliebt bei den Herren. Ich kenne die meisten. Ich bin überhaupt eine mondäne Frau.

Feldweibel : Ich schrecke vor nichts zurück.

A. : Aber ich fliege nicht auf einen jeden.<sup>(13)</sup>

Die Technik der Stilisierung und damit der Verkürzung des Dialogs ist ein Mittel, das vom “Neuen Realismus” aufgenommen und in spezifischer Weise fortgesetzt wird :

Dienstmädchen B. : Ich habe mich frei gemacht für die Nacht.

Soldat K. : Tut mir leid, ich bin beim Militär. Ich kann nur auf einen Sprung weg...<sup>(14)</sup>

Der Dialog ist gehalten in einer Umgangssprache, die nicht als Dialekt zu bezeichnen ist, aber in Satzgefüge und Ausdrucksweise dialektal geprägt ist.

Auf die Frage, worin die Fleißer die Aktualität ihrer Stücke sähe, antwortete sie : “Ich sehe eine weit verbreitete Kontaktlosigkeit, Süchtigkeit, blinde Aggression, Unterdrückungslust, ein Imponiergehabe von

Gruppen und immer wieder das Rudelverhalten gegen Außenseiter"<sup>(15)</sup>. Das Thema Gewalt als Mittel zur Auseinandersetzung ist ein weiterer Punkt, der die Fleißer mit den Dramatikern des "Neuen Realismus" verbindet.

Ebenfalls beide Generationen fühlen sich als Volksstückschreiber (ein Begriff, der im Falle Fassbinder wohl nur auf "Katzelmacher" zutrifft) und arbeiten an seiner Erneuerung. Sie setzen sich bewußt gegen Formen des traditionellen Volksstücks ab, das Brecht inhaltlich folgendermaßen charakterisiert hat: "Das Volksstück ist für gewöhnlich krudes und anspruchloses Theater, ... Da gibt es derbe Späße gemischt mit Rührseligkeiten, da ist hanebüchene Moral und billige Sexualität. Die Bösen werden bestraft, und die Guten geheiratet, die Fleißigen machen eine Erbschaft, die Faulen haben das Nachsehen. Die Technik der Volksstückschreiber ist ziemlich international und ändert sich beinahe nie"<sup>(16)</sup>. Im Gegensatz zum Drama aristotelischer Prägung mit seiner genauen Ausrichtung auf Ständeklausel und Fallhöhe setzt sich das Personal eines Volksstückes aus den unteren Volksschichten zusammen. Aber "anstatt das wahre Leben des Volkes zu zeigen, wurde das Volksstück zum tröstlichen Beleg des Sprichwortes, nach dem es auf der Alm keine Sünde gibt"<sup>(17)</sup>. Das Suchen der Städter nach dem angeblich unverbildeten Naturleben einfacher Leute schlug sich auch in der Sprache nieder, "jedes verschluckte Endungs-E galt dann schon als Nachweis äußerster Ehrlichkeit und Unverbildetheit"<sup>(18)</sup>. Die erzeugte Heimatseligkeit fand ihren sprachlichen Ausdruck vornehmlich in Elementen sublitterarischer Gebiete wie Sprichwörter, Moritaten, Gassenhauer oder süddeutsche Schnadahüpfel (meist scherzhafte, improvisierte vierzeilige Jodellieder in bayrisch-österreichischer Mundart), die in jedem 'zünftigen' Volksstück ihre Verwendung fanden. Im traditionellen Erwartungsmuster des Publikums steht besonders die Verwendung des Dialekts als Signal für einen heiteren, entspannten Theaterabend. Eine große Verbreitung fand diese Einstellung durch Fernsehübertragungen leichter Unterhaltungsstücke a la Ohnesorg Theater (Hamburg), Millowitschbühne (Köln) oder Komödienstadt (München).

Den kulinarischen Bedürfnissen des Publikums nach humoristischer Unterhaltung wird in den kritischen Volksstücken nicht entsprochen. Das Merkmal der Dialektsprache hat sich zwar erhalten, doch seine ehemals intendierte karikierende Funktion aufgegeben. Im Dialekt realisiert sich der postulierte Anspruch der jungen Stückeschreiber, Wirklichkeit abzubilden. Wie sieht diese Wirklichkeit aber für das Theaterpublikum aus? Kann man wirklich eine Sensibilität für das Instrument Sprache und speziell für den Dialekt voraussetzen? Eine bereits Mitte der 60er Jahre durchgeführte Allensbach-Umfrage zeigt, daß nur 75% der Bundesbürger ihrer eigenen Aussage nach eine Mundart 'sicher' beherrschen, 12% 'ein wenig'<sup>(19)</sup>. Auch regional gibt es noch große Unterschiede: Dialekt ist in Süddeutschland verbreiteter, er ist dort auch intakter als in den übrigen Ländern der Bundesrepublik. Mit 71 Prozent ihrer Mundart Mächtigen stehen die Bayern an der Spitze vor Südwestdeutschland mit 67 Prozent, während sonst die Dialektdichte nur 46 Prozent der Bevölkerung beträgt<sup>(20)</sup>. Die Prozentangaben dieser vor 25 Jahren erhobenen Befragung sind gegenwärtig sicher noch viel niedriger anzusetzen.

Bei einem dialektunkundigen Publikum kann es zu verschiedenen Reaktionen kommen. Einerseits kann ein nicht vertrauter Dialekt zu Heiterkeitsausbrüchen führen, wenn mundartliche Redewendungen und Satzgefüge oberflächlich als 'exotisch' rezipiert werden. Andererseits können sich wirkliche Barrieren im Sprachverständnis ergeben, die die Erfassung des bloßen Handlungshergangs erschweren. Symptomatisch dafür ist die Forderung vieler Fernsehzuschauer, die Kriminalserie "Tatort" mit 'deutschen Untertiteln' zu belegen, wenn der Schauplatz in den süddeutschen oder österreichischen Raum gelegt wird.

Schreiben im Dialekt kann also die Gefahr einer freiwilligen Eingrenzung in sich bergen. Kroetz hat aus diesen Erfahrungen seine Konsequenzen gezogen und bereits den Sprachduktus seines Stückes "Mensch Meier" von 1978 sehr stark dem Hochdeutschen angenähert.

Der Terminus 'Volksstück' möchte aber nicht nur verdeutlichen, daß



hier dem Volk aufs Maul geschaut wird und es auch auf inhaltlicher Ebene dominant ist. Volk wird auch als Adressat dieser kritischen Stücke anvisiert und zwar die Masse der Bevölkerung, d. h. die Arbeiterklasse. Wolfgang Ismayr geht bereits in seiner in den 70er Jahren veröffentlichten Studie über "Funktion und Wirkungsmöglichkeiten des Theaters in der BRD" davon aus, daß maximal 5% der Bevölkerung mit einiger Regelmäßigkeit die Schauspieltheater frequentieren und beklagt die Theaterabstinenz der Arbeiter<sup>(21)</sup>. Kroetz wurde oft vorgehalten, auf einer Modellevelle, die den Dialekt in die hehren Hallen des Theaters geholt habe, mitzuschwimmen und den intellektuell vorgebildeten Schichten, die das Gros der Theaterbesucher stellen, nur einen neuen ästhetischen Kitzel zu liefern, so wie es Peter Handke in seinem 1973 veröffentlichten Stück "Die Unvernünftigen sterben aus" dem Unternehmer Quitt so schön ironisch in den Mund legt. Das Theater habe ihm (Quitt) gut gefallen, "weil die geschminkten Fratzen aus meiner eigenen Schicht ohnedies schon im Zuschauerraum sitzen. Auf der Bühne wünsche ich mir die andere Schicht, möglichst kraß und ungeschminkt"<sup>(22)</sup>.

Auch eine neuerliche Untersuchung des Theaterpublikums würde wohl ergeben, daß die erwünschten Adressaten der kritischen Volksstücke immer noch mehr vor den heimischen Fernseh- und Videoapparaten sitzen, als daß sie ins Theater gingen. Das Medium Fernsehen scheint aber ein praktikables Mittel zu werden, auch kritische Inhalte 'unters Volk zu bringen'. Neben den Fernsehinszenierungen der bekannten Dramen<sup>(23)</sup>, war besonders die Fassbindersche Familienserie "Acht Stunden sind kein Tag" ein erster Schritt auf dem Weg einer Verbindung von Unterhaltung und Aufklärung im Sinne der Autoren.

Die Jahre zwischen 1966 und 1975 können als Blütezeit der kritischen Volksstücke angesehen werden, Kroetz avanciert zum meistgespielten deutschsprachigen Schriftsteller der 70er Jahre. Seine Stücke zeigen in knappen, ausschnittshaften Dialogen eine genaue Studie des alltäglichen Lebens. Sie beschreiben die andere Seite der Gegenwart, die vom Wirtschaftswunder nicht erfaßten Randgruppen wie Kleinbauern, Arbeiter,

arbeitslose Jugendliche und erst in den späteren Stücken ergibt sich eine Ausweitung des sozialen Milieus auf die Kleinbürgersphäre. Als Wendepunkt dürfte das 1972 entstandene "Oberösterreich" anzusehen sein, das zusammen mit "Das Nest" (1974) und "Mensch Meier" (1977) eine Triologie über repräsentative Familienleben der unteren Mittelschicht bildet.

Seine Werke werden besonders in frühen Untersuchungen mit dem Etikett 'Theater der Sprachlosigkeit und des Kommunikationsverlustes' versehen, in der Sprachnot seiner Figuren (die sich auch in den häufigen Redepausen=Schweigen manifestiert) habe er ein eindrucksvolles Darstellungsmittel der physischen Verelendung des Menschen gefunden. Man geht davon aus, daß der Autor in seinen Stücken eine Umsetzung der Theorie über schichtenspezifischen Sprachgebrauch und Sprachbarrieren vornimmt. Diese von Basil Bernstein und Ulrich Oevermann zu Beginn der 70er Jahre entworfene Theorie postuliert eine "Gleichsetzung von geistiger Beweglichkeit und Handlungsfähigkeit mit Sprachkompetenz"<sup>(24)</sup>. Ob diese in Linguistenkreisen heftig diskutierte Lehrmeinung auch dem Autor Kroetz bekannt war, ist werkimmanent noch nicht schlüssig bewiesen. Auch mehren sich die kritischen Stimmen gegenüber der Theorie vom restringierten/elaborierten Code, da die Fähigkeit zur adäquaten Artikulation sowie die Befähigung zur Reflexion wohl nicht als deckungsgleich angesehen werden können.

Der soziolinguistische Ansatz bei Kroetz ist besonders in der Verwendung des Dialekts gesehen worden. Der Dialekt, in der Bühnentradition (von wenigen Ausnahmen abgesehen) als Mittel zur Kennzeichnung von komischen Situationen oder zur Bloßstellung von Personen verwendet (siehe Tradition des "Hanswurst", der durch Benutzung des Dialekts der Lächerlichkeit preisgegeben wurde), verliert hier seinen humoristischen Charakter. Er ist keine naturalistische, sondern eine künstliche Sprachform geworden.

Der Dialekt in "Oberösterreich" ist "an Süddeutsch angelehnt, also relativ ungebunden und lediglich in der Grammatik sehr eigenständig bayrisch. Keinen süddeutschen Dialekt beherrschende Schauspieler müssen die Sprache als Kunstsprache betrachten und herstellen"<sup>(25)</sup>. Dieser letzte

bühnentechnische Hinweis zeigt klar, daß die Dialektbenutzung hier nicht eine naturalistische Imitation der Wirklichkeit bewirken soll, sondern das 'Dialektsprechen' an sich herausstellt. Dabei ist es von untergeordneter Bedeutung, ob sich die Dramensprache mit einem real existierenden Dialekt deckt. In Syntax, Morphologie und Lexik ist der Kroetzsche Text dialektal gestaltet. Die mundartlichen Züge fallen zuallererst in der häufigen Verwendung hypotaktischer Konjunktionen auf. Die erste Stelle nimmt die Konjunktion 'wenn' ein, gefolgt von 'weil' und 'wo'. Die 'wo'-Sätze als primäres Dialektsignal werden nicht wie in der Hochsprache in ihrer lokalen Bedeutung eingesetzt, sie fungieren als konzessiver bzw. kausaler Anschluß oder nehmen den Platz hochsprachlicher Hauptsätze ein (in der Form von Entgegnungen, die z. B. mit 'aber', 'doch' eingeleitet werden).

Heinz : ...Schau, was ein Kinderwagen kostet !

Anni : Wo ich es eh seh ! <sup>(26)</sup>

Die Verwendung des 'weil' ist in vielen Fällen in seiner adversativen Bedeutung dem 'wo' verwandt :

A. : Weißt, daß ich ein Los gekauft hab bei der Fersehlotterie ?

H. : Weilst eh nix gwinnt ; <sup>(27)</sup>

Der Einsatz des 'wenn' ist nicht unterschieden vom standardsprachlichen Gebrauch, es steht aber oft als Zeichen des verbalen Ausbruchs aus der Wirklichkeit der beiden Dramenpersonen, vor allem des männlichen Teils :

H. : Wenn ich hätt studieren könn... <sup>(28)</sup>

H. : Wenn mir uns ein Schwimmbecken kaufn tätn... <sup>(29)</sup>

H. : Wenn man heut erfahn tät, daß man in einem Jahr sterbn müßert,... <sup>(30)</sup>

An die Stelle des hochsprachlichen Bejahungs-bzw. Verneinungspartikels ja/nein treten mundartliche Formen des automatisierten Antwortens wie 'genau', 'ebn' und 'warum denn nicht', die unausgesprochene Gegensätze verwischen oder nur vage zustimmen :

H. : Bist glücklich ?

A. : Warum denn nicht ?

H. : Ebn.<sup>(31)</sup>

In die Primärschicht dialektalen Sprechens fließen stückweise Wörter und Phrasen der Schriftsprache ein, die in ihrem mundartlichen Kontext fremd und isoliert dastehen und Zitiercharakter besitzen :

A. : Aber schön könnt es schon sein, so eine Dampferfahrt. Vielleicht ein unvergeßlicher Eindruck, wo ein Ostern mit strahlender Wärme und Frühlingssonnenschein is.<sup>(32)</sup>

Nur an einer einzigen Stelle besteht Kroetz mit Nachdruck auf hochdeutscher Sprachausformung :

A. (hochdeutsch): Das ist ein Lebewesen so wie mir.<sup>(33)</sup>

Die weibliche Hauptperson weicht hier in eine andere Sprachschicht aus, um etwas für sie existentiell Wichtiges ausdrücken zu können. Die Verwendung von Sprachklischees erhält die Funktionen, die bereits im Werke Horvaths beschrieben wurden. Drei Beispiele sollen dies belegen.

1) tautologische Formeln :

A. : Ein Abteilungsleiter is ein Abteilungsleiter.

H. : Ebn, das mein ich ja.<sup>(34)</sup>

2) Berufung auf Autoritäten :

H. : Dabei hams im Fernsehen gsagt, daß mir eine neue Eiszeit kriegen.

A. : Warum ?

H. : Mir gehn einer neuen Eiszeit entgegen, hat ein Metereologe  
gsagt. <sup>(35)</sup>

3) Sprichwörter :

A. : Eine gute Köchin spart der Familie Geld und beschert ihr  
höchste Genüsse.

H. : So ein Schmarrn.

A. : Wenn es so heißt. <sup>(36)</sup>

Eine weitere Verwandtschaft Kroetz' zu Horvath besteht in den Sprachpausen, bei letzterem noch als 'Stille' umschrieben, in den neuen Texten als wichtiges dramaturgisches Mittel des 'Schweigens' eingesetzt. Im Schweigen vollzieht sich ein Abbruch des Denkens ; eine Antwort auf ein soeben berührtes Problem wird nicht gegeben, nirgends wird nachgefragt, weil niemand gelernt hat, sich und seine Gefühle auszudrücken und es bleibt dem Zuschauer/Leser selbst überlassen, sich das nicht Verbalisierte bewußt zu machen.

H. : Raum braucht der Mensch, das is es.

A. : Warum ?

(Pause)

H. : Wenn ich studiern hätt können, ich wär schon was wordn.

(Pause)

Glaubst ?

A. : Warum denn nicht ?

H. : Das is es.

(Pause) <sup>(37)</sup>

Das Aufhören und Versagen der Kommunikation manifestiert sich ebenfalls in der besonderen Gewichtung außerverbalen Körpersprache wie Mimik, Gestik, Gang. Kroetz äußert sich selbst über die Sprachnot seiner Figuren : "Das ausgeprägteste Verhalten meiner Figuren liegt im Schweigen, denn ihre Sprache funktioniert nicht. Sie haben auch keinen guten Willen. Ihre Probleme liegen so weit zurück und sind so fortgeschritten,

daß sie nicht mehr in der Lage sind, sie wörtlich auszudrücken"<sup>(38)</sup>. Soweit ihnen doch noch Sprache zur Verfügung steht, zeichnet sie sich wie bei Marieluise Fleißer durch Verdichtung und Aussparung, durch einen kompositorisch bewußten Einsatz von Dialekteigentümlichkeiten aus.

Die Kommentare des Autors zur Funktion des Dialekts in seinen Stücken schwanken im Laufe der Jahre zwischen der Kennzeichnung als distanzierendes Kunstmittel und der Einsetzung als Illusionselement. Im Vorwort zu "Heimarbeit" heißt es: "Der Dialog ist nicht theater-, sondern wirklichkeitsgetreu"<sup>(39)</sup>, was einer naturalistischen Theatertheorie gleichkäme. Andererseits schreibt Kroetz nach eingehender Brecht-Rezeption seinem Dialekt eine Art Verfremdungseffekt zu. Diese These kann aber nicht aufrechterhalten werden, da der Dialog bei Kroetz zwar als Kunstmittel, aber in illusionistischer Weise, nicht in distanzierender Konzeption eingesetzt wird.

Der Autor baut auf Illusion und Einfühlung, wobei ihm Dialekt als Stempel für die Wirklichkeitsnähe seiner Dialoge dient. Und wie schon Rolf-Peter Carl sagte: "Auch Kroetz ist sicher nicht der beste Interpret seiner Werke"<sup>(40)</sup>.

In "Oberösterreich" bleibt Kroetz nicht bei einer bloßen Beschreibung gesellschaftlicher Probleme stehen (die alleinige Zustandsschilderung erschien ihm in seinen ersten Stücken noch als politisch relevant), sondern bietet, parallel laufend zu seiner politischen Entwicklung (1972 Eintritt in die DKP und Aufstellung als deren Bundestagskandidat, Austritt 1980) Lösungsmöglichkeiten an. Zwar besitzen seine Figuren auch in diesem Stück keine bewußt aktive oder kämpferische Komponente, ihre frühere resignative Schicksalsergebenheit ist aber nicht mehr vorhanden. Klarer werden auch die Zusammenhänge von Arbeit und Identität auf der einen, Sprache und Denken auf der anderen Seite. Führt ein sprachlich nicht mehr formulierbares Problem in den frühen Stücken zu einem Affektstau und einem daraus resultierenden Gewaltakt, so kann in diesem Stück vor allem der Mann Elemente des Identitätsverlustes an seinem Arbeitsplatz verbal erkennen und deren Rückwirkung auf den Privatbereich beschreiben.

Sprache fungiert als Mittel zum Erfassen von Problemen, sie sind verbalisierbar geworden.

Kroetz hat in über 20 Jahren fast 50 Stücke geschrieben. Seit seiner Schaffenskrise Mitte der 80er Jahre ist eine deutliche Abkehr vom ehemals kritischen Volksstück zu beobachten. Er selbst und seine Probleme scheinen nun im Zentrum seines Wirkens zu stehen, was besonders am letzten Stück "Bauerntheater" (1991) abzulesen ist. Auch das Publikum hat sich längst an seine Provokationen gewöhnt. Zwar brachte ihm noch 1985 das Stück "Bauern sterben" eine Strafanzeige wegen Pornographie und Gotteslästerung ein, Wirbel beim "Bauerntheater" gab es hingegen nur noch in den Medien<sup>(41)</sup>.

Die Chancen für ein neues kritisches Volksstück, sei es aus der Feder von Kroetz oder den anderen anfangs genannten Autoren, scheinen in den 90er Jahren schlecht zu stehen.

#### ANMERKUNGEN

- (1) Dialogpassage aus dem neusten Stück von KROETZ, Franz Xaver : Bauerntheater. Frankfurt am Main, 1991, S. 13.
- (2) MECKLENBURG, Norbert : Provinz im deutschen Gegenwartsroman, in : Akzente 22, 1975, S. 121-128, hier S. 127.
- (3) Westfälischer Heimatbund, Münster Rundschreiben 5-6/76 : Die Wiederkehr der Mundarten, S. 1-4, hier S. 4.
- (4) DAIBER, Hans : Deutsches Theater seit 1945, Stuttgart 1976, S. 318.
- (5) CARL, Rolf-Peter : Franz Xaver Kroetz (Reihe Autorenbücher Nr. 10) München 1978, S. 11.
- (6) HANDKE, Peter : Horvath ist besser, in : Theater heute 3, 1968, S. 28.
- (7) HORVATH, Ödön von : Gebrauchsanweisung in : ders. : Gesammelte Werke Frankfurt am Main 1971, S.659-664, hier S. 663.
- (8) HORVATH, Ödön von : Geschichten aus dem Wienerwald, Frankfurt am Main 1970, S. 17.
- (9) HORVATH, Ödön von : Sladek oder Die schwarze Armee, Frankfurt am Main 1970, S. 72.
- (10) HORVATH, Ödön von : Italienische Nacht, Frankfurt am Main 1970, S. 345.
- (11) FLEISSER, Marieluise : Alle meine Söhne, in : Theater heute, Sonderheft 1972, S. 86-87.
- (12) FLEISSER, Marieluise : Pioniere in Ingolstadt, in : ders. : Ingolstädter Stücke, Frankfurt am Main 1977, S. 111.

- (13) ders. S. 94.
- (14) ders. S. 126.
- (15) Drei Fragen an Marieluise Fleißer, in : Zeitschrift der Städtischen Bühnen, Frankfurt am Main, September 1972, S. 30.
- (16) BRECHT, Bertolt : Anmerkungen zum Volksstück(1940). in : ders.: Gesammelte Werke, Bd. 17, Schriften zum Theater 3, Frankfurt am Main 1982, S. 1162-1169, hier S. 1162.
- (17) KARASEK, Hellmuth : Die Sprache der Sprachlosen. in : Riewoldt, Otto (Hrsg.): Franz Xaver Kroetz, Frankfurt am Main 1985, S. 76-82, hier S.78.
- (18) ders. S. 78.
- (19) KÖNIG, Werner : dtv-Atlas zur deutschen Sprache München 1978, S. 134.
- (20) ders. S. 134.
- (21) ISMAYR, Wolfgang : Funktion und Wirkungsmöglichkeiten des Theaters in der Bundesrepublik Deutschland, in : ders. : Das politische Theater in Westdeutschland. Meisenheim am Glan, S. 425-461, hier S. 427.
- (22) HANDKE, Peter : Die Unvernünftigen sterben aus. Frankfurt am Main 1980. S. 63.
- (23) gute Übersichten über Fernsehfilme der erwähnten Autoren lassen sich im "Kritischen Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur" (Hrsg.: Arnold, Heinz Ludwig) bei der edition text u. kritik finden.
- (24) FRANKE, Hans Peter et. al. : Geschichte der deutschen Literatur, Bd. 6, Von 1945 bis zur Gegenwart, Stuttgart 1985, S. 144.
- (25) KROETZ, Franz Xaver : Oberösterreich. Dolomitenstadt Linz/Maria Magdalena/Münchner Kindl. Frankfurt am Main 1972, S. 9
- (26) ders. S. 37.
- (27) ders. S. 42.
- (28) ders. S. 25.
- (29) ders. S. 11.
- (30) ders. S. 28.
- (31) ders. S. 18.
- (32) ders. S. 15.
- (33) ders. S. 31.
- (34) ders. S. 17.
- (35) ders. S. 15.
- (36) ders. S. 12.
- (37) ders. S. 25.
- (38) KROETZ, Franz Xaver : Heimarbeit. Hartnäckig. Mönnersache. Drei Stücke. Frankfurt am Main 1971, S. 8.
- (39) KROETZ, Franz Xaver : Vorbemerkungen zu "Heimarbeit", in : Spectaculum, Nr. 15, 1971, S. 323.
- (40) CARL, Rolf-Peter : Zur Theatertheorie des Stückeschreibers Franz Xaver Kroetz. in : Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Franz Xaver Kroetz, Text und Kritik, Heft 57, 1978, S. 1-7, hier S. 7.
- (41) siehe dazu besonders die Besprechungen in :



- a) Die Zeit, Nr. 17, 19. 4. 1991 "Dichter, Kot und Teufel"
- b) Theater heute Nr. 6, 1991, S. 26 "Portrait des Künstlers als alte Sau"