

Marijan Bobinac (Zagreb)

1968 und das neue Volksstück

Eine Jahreszahl, die im allgemeinen für die geistige und politische Bewegung der europäischen Studenten und Intellektuellen in den sechziger Jahren steht, und eine Gattungsbezeichnung, die sich auf ein gleichzeitig entstandenes dramatisches Genre bezieht, werden hier als auffallendes Beispiel für das Verhältnis von Politik und Theater im 20. Jahrhundert herangezogen. Es ist zwar bekannt, daß der intellektuell-studentischen revolutionären Gebärde viel mehr die Beschäftigung mit großen Zeitthemen und hervorragenden Persönlichkeiten im Dokumentartheater bzw. mit diversen Emanzipationsversuchen im Straßen- und Aktionstheater entsprach. Im Brennpunkt des Interesses waren die Diskussionen um die Revolutionierung des Theaters oder sogar um seine Überwindung, um seine Aufhebung durch das revolutionäre Geschehen auf den Straßen; im Vordergrund standen dabei die Namen der Autoren und der Theaterleute wie Peter Weiss, Rolf Hochhuth, Julian Beck oder Peter Handke.

Doch zur gleichen Zeit wird immer mehr auch ein reges Interesse für die realitätsnahe, das 'Kleine-Leute'-Milieu schildernde Dramatik manifest. Dieses Phänomen, welches in der Theaterpraxis spätestens seit 1966 feststellbar ist, wird von Kritikern und Wissenschaftlern erst auf seinem ersten Höhepunkt, nach der Uraufführung der frühen Stücke von Franz Xaver Kroetz 1971, angemessen erörtert und bewertet. Es handelt sich um eine Reihe von neuen, kritischen, volkstümlichen Stücken, die v. a. von jungen bairischen und österreichischen Dramatikern geschrieben wurden und parallel zu den wiederentdeckten Stücken ihrer Vorbilder Horváth und Fleißer auf die deutschsprachigen Bühnen kamen.

In diesen neuartigen Volksstücken, die man gelegentlich auch schwarze oder Anti-Volksstücke nannte, traten Figuren aus Unter- und Mittelschichten auf, deren lokale Sprachen und Milieus keinesfalls die Idyllik und Vertrautheit der alten bzw. der trivialen Volksstücke suggerieren sollten, sondern eine bedrückende, ausweglose Realität mit vielen drastischen Handlungsmomenten auf die Bühne brachten. Die Autoren dieser Stücke — Martin Sperr, Rainer Werner Fassbinder, Franz Xavier Kroetz, Wolfgang Bauer, Harald Sommer, Peter Turrini — haben selten eine direkte Beeinflussung ihrer Zuschauer beabsichtigt, sie wollten meistens nur die prekäre Lage ihrer Figuren an Hand von ausgewählten Situationen kommentarlos demonstrieren.

Welche Stellung diese Dramatiker im einzelnen zur der 68er Bewegung hatten, d. h. ob sie selbst aktivistisch auftraten oder bloß mit ihren einzelnen Aspekten, etwa mit der antibürgerlichen Grundhaltung, einverstanden waren, kann hier nicht näher untersucht werden. Es soll vielmehr die anfangs er-

wähnte Überschneidung von sozio- und kulturpolitischen Stellungnahmen und Forderungen der Studentenbewegung und der Außerparlamentarischen Opposition mit den Intentionen und der Themenwahl der neuen Volksstückschreiber von der Mitte der sechziger bis zum Beginn der siebziger Jahre, bedingt gesagt in ihrer frühen Phase, in den Vordergrund gestellt werden.

Sieht man von einem der wichtigsten Momente im Achtundsechziger Aktivismus, von den Protesten gegen den Vietnam-Krieg, ab, welche ihrer Internationalität wegen nicht in den lokalen Rahmen paßten, so können fast alle anderen Anliegen der Studenten und der APO in neuen Volksstücken wiedererkannt werden. Dieser Zusammenhang wird jedoch auf der Bühne weder durch agitatorische Mittel noch durch laute Appelle an das Publikum hergestellt. Sichtbar wird er eher als Kontrastfolie zu folgenden Thesen der Protestbewegung der sechziger Jahre:

- die Mittel- und Unterschichten, insbesondere die Arbeiterschaft, die einst 'die lebendige Absage an den Kapitalismus' verkörpert hat, sind nun in das bestehende System integriert — dieser Zustand ruft zur Veränderung auf;
- die nationalsozialistische Vergangenheit, die in der Aufbauphase verdrängt wurde, sollte ins Kollektivbewußtsein zurückgerufen und kritisch verarbeitet werden;
- im privaten Bereich ist das autoritäre Denken nach wie vor verbreitet — deswegen wird die antiautoritäre Erziehung gefordert, welche das Fundament für eine repressionsfreie Gesellschaft legen sollte;
- die Wohlstandsgesellschaft, die einen bis zu dieser Zeit unbekanntem Warenkonsum ermöglicht hat, weist ausgesprochen repressive Züge auf, indem sie die Menschen — trotz allen materiellen Begünstigungen — einer zunehmenden seelischen Versklavung aussetzt. Diesem Umstand, genauso wie der damit zusammenhängenden Kultur- bzw. Bewußtseinsindustrie, soll mit einer breitangelegten Aufklärungsarbeit entgegengewirkt werden;
- in der Kunst und Kultur soll der bürgerliche Betrieb mit verschiedenen Provokationen gestört werden;

Diese Thesen, die v. a. von der „Frankfurter Schule“ und von Herbert Marcuse beeinflusst worden sind, fanden für ihre Anhänger die Bestätigung in verschiedenen politischen Ereignissen der zweiten Hälfte der sechziger Jahre: in den Wahlerfolgen der NPD, in Hetzkampagnen der Boulevardpresse, im Attentat eines Arbeiters auf den Studentenführer Dutschke, in den bundesrepublikanischen Notstandsgesetzen usw. Das offene Engagement, das sie Studentenbewegung zu all diesen Fragen mit großer Vehemenz zustande bringt, gehört im Dokumentartheater zu den wesentlichen dramaturgischen Mitteln, während die Neuen Volksstücke — trotz ihrer Sozialkritik — nur selten zur Parteinahme bereit sind. Es fehlt auch das utopische Moment, das bei den Autoren der dokumentarischen Stücke eine große Rolle spielt.

So bietet sich die Bezeichnung Kontrastfolie an, weil die in vielen Volksstücken geschilderten Zustände aus der gesellschaftlichen Realität der unteren Schichten geradezu als Gegenbild zu den utopischen Entwürfen stehen, die in den paraphrasierten Thesen der Achtundsechziger Bewegung, aber auch in verschiedenen Theaterprojekten dieser Zeit enthalten sind. Mit anderen Worten: Neue volkstümliche Dramatiker übernehmen zwar die gesellschaftliche Diagnose, die in den Thesen zum Ausdruck kommt, sie weigern sich jedoch, den damit verbundenen Aktivismus oder bestimmte Hinweise auf mögliche Lösungen in ihre szenischen Texte mit einzubeziehen. Sie begnügen sich also mit dem Aufzeigen der Verhältnisse, die veränderungsbedürftig sind, aber das Nachdenken darüber, wie sie verändert werden sollen, wird den Zuschauern überlassen.

Dieser Zusammenhang kann schon an der ersten These, an der These zur Integration der Arbeiter in das bestehende System, dargestellt werden. Im weitverbreiteten Buch *Rebellion der Studenten oder Die neue Opposition*, das unmittelbar nach den Maiereignissen 1968 erschienen ist, sprechen sich die Studentenfürher für die Aufklärungsarbeit mit den Arbeitern aus: „Zugleich mit ihrer Aufklärung“, meint Bernd Rabehl, sollten die Arbeiter „ihr eigenständiges [...] Kommunikations- und Organisationsnetz hervorbringen, das sie befähigen würde, in den konkreten Auseinandersetzungen nicht den Status quo ihrer Unmündigkeit zu verteidigen, sondern ihren Emanzipationsprozeß zu betreiben.“¹ Diesen Annäherungsversuch hat Rudi Dutschke in einem Brief an den Arbeiter Josef Bachmann, den Mann, der ihn durch mehrere Revolver-schüsse schwer verletzt hat, folgendermaßen formuliert:

Studenten und Intellektuelle haben sich bisher Euer bedient und an Eurer Ausbeutung teilgenommen. Unserer Meinung nach dienen die Studenten nur zu etwas, wenn sie endlich wieder zum Volk zurückkehren.²

Solche Entwürfe der Arbeiteraufklärung findet man bei den neuen Volksstückautoren zu dieser Zeit weder in ihren Aussagen noch in ihren szenischen Texten. Aber die soziale Wirklichkeit, in der die Unterprivilegierten leben, schildern sie ähnlich wie die Vertreter der 68er-Bewegung. So betonte Kroetz beim Berliner Horváth-Symposium 1971 — indem er von Versuchen Horváth-scher Figuren sprach, ihre Barrieren zu sprengen — folgendes:

Diese Dialektik, die in vielen Stücken Horváths das Drama ist, funktioniert heute nicht mehr, ihre Basis ist zerstört durch die Entfremdung der Produktionsweise der spätkapitalistischen Epoche, die als Strafverschärfung nicht nur die Entmündigung des Arbeiters im Rahmen der Arbeit bringt, sondern im Gefolge der Freizeitindustrie, die totale Manipulation, die Anbetung der Anonymität der Wissenschaften im Sinn eines neuen Gottes.³

Wie weit diese Manipulierbarkeit gehen kann, sieht man am Lastfahrer Kurt in Kroetz' Stück *Das Nest* (1974), der in seiner Unterwürfigkeit und Anpassungsbereitschaft einen Sonderauftrag seines Chefs ausführt und dabei, ohne es zu ahnen, fast den Tod seines eigenen Kindes verursacht. „Du bist ja

überhaupt kein Mensch, das muß mir immer entgangen sein, sondern höchstens ein dressierter Aff!“⁴ — sagt seine Frau zu ihm. Diese zugespitzte Formulierung, obwohl sie einem späteren Stück von Kroetz entstammt, in dem gewisse Ausbruchsmöglichkeiten angedeutet werden, kennzeichnet treffend den Bewußtseinszustand des ‘kleinen Mannes’ in vielen neuen Volksstücken.

In Martin Sperrs Stück *Landshuter Erzählungen* (1967) werden in den Kampf zweier Bauunternehmer auch ihre Arbeiter verwickelt und ausgenutzt. Als ein Hilfsarbeiter auf der Baustelle wegen des schlechten Arbeitsschutzes sein Leben verliert, sagt der Vorarbeiter vor dem Gericht nicht gegen den Firmenbesitzer aus und bekommt dafür eine bessere Stellung. Andere Arbeiter schlagen zwar einen lokalen CSU-Politiker, der offene Sympathien für die Nazis zeigt, zusammen, aber als sie hören, daß sich ihr Arbeitgeber durch amerikanische Aufträge nach dem Krieg bereichert hat, indem er Gefangenenlager für deutsche Soldaten gebaut hat, wollen sie ihn nur verlassen.

Das ‘Trudelverhalten’ einer Gruppe Jugendlicher in der bairischen Provinz beschäftigt Rainer Werner Fassbinder in seinem Stück *Katzelmacher* (1968). Die sonst gespannte Gruppenbeziehung harmonisiert anscheinend, als in ihr Milieu ein Außenseiter, der griechische Gastarbeiter Jorgos, gelangt, da sich alle Aggressionen jetzt gegen ihn richten. Aus Ausländerhaß und aus sexuellem Neid beschließen die Jugendlichen, den Griechen zusammenzuschlagen. Nachdem sie das getan haben, erfahren sie, daß die Anstellung der Ausländer ein Trick sei und gut für Deutschland.

Die desillusionierende Darstellung verwendet der Autor jedoch nicht nur für die Kennzeichnung der Peiniger, sondern auch für die Kennzeichnung der Opfer. Als Jorgos nämlich erfährt, daß bei der Firma, in der er arbeitet, bald auch ein Türke beschäftigt werden soll, ist er empört: „JORGOS Türkisch nix. Jorgos und Türkisch nix zusammenarbeit. Jorgos gehen andere Stadt.“⁵

„Ist das westliche Deutschland faschistisch, präfaschistisch, neofaschistisch oder faschistoid?“⁶ Diese Frage, die sich in den sechziger Jahren viele gestellt haben, formuliert Hans Magnus Enzensberger im *Kursbuch* 1968. Von der unbewältigten Vergangenheit, von vielen Überresten des nationalsozialistischen Gedankengutes bei der Bevölkerung ausgehend, haben die Intellektuellen nicht selten auch Vergleiche mit dem Jahr 1933 angestellt. Doch, führt Enzensberger aus, gebärdet sich der Faschismus von heute völlig anders: Er ist keine Bewegung mit Taktik und Strategie, er hat keinen Führer.

„Dieser neue Faschismus ist keine Drohung, er ist längst Wirklichkeit, es ist ein alltäglicher, einhäusiger, verinnerlichter, institutionell gesicherter und maskierter Faschismus.“⁷ Diese Ansicht des prominenten APO-Vertreter haben auch die neuen Volksstückautoren geteilt. In ihren Stücken tauchen allerdings keine Figuren der bewußten Anhänger des Nationalsozialismus wie z. B. Erich in Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald* auf, geschweige, daß Nazis gruppenweise aufmarschierten und mit ihren ideologischen Gegnern in Konflikt gerieten (wie in Horváths *Italienische Nacht*).

Der Faschismus ihrer Figuren kommt aus ihrer Vergangenheit in autoritären Denkschemata zustande und nicht aus ihrer Zugehörigkeit zu einer faschistischen Partei. Manchmal stoßen sie dabei auf den Unmut ihrer Umwelt, wie das bei dem erwähnten CSU-Politiker in Sperrs *Landshuter Erzählungen* der Fall war. Die Reaktionen auf die nationalsozialistisch gefärbten Aussagen einzelner Figuren werden von ihrem Milieu entweder stillschweigend angenommen oder aber mit einem Unbehagen begleitet, das eher von Zustimmung als von Verurteilung zeugt.

In seinem ersten Stück *Jagdscenen aus Niederbayern* (1965) nimmt Sperr ein bairisches Dorf als Modell der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft, wobei er die Tragödie des homosexuellen Abram in den Vordergrund stellt. Das alte Volksstückmotiv, das Motiv des Außenseiters, wird hier nicht für die Verherrlichung des 'Kleine-Leute'-Milieus, das den gefährlichen Eindringling entfernt hat, verwendet, sondern als Anlaß zur Darstellung autoritärer Verhaltensweisen im dörflichen Kollektiv genommen. Solche Verhaltensweisen suchen die Bewohner des Dorfes, das Volk im Stück auch durch Berufung auf die Praktiken der Nazis zu rechtfertigen:

GEORG: Und ich sag, für solche gehört der Hitler wieder her.

METZGERIN: Bist nicht gleich ruhig!

MAX: Vergast gehört er! Vergast! Der Abram. Da muß die Todesstrafe wieder her.⁸

Peter Turrinis Volksstück *Sauschlachten* (1971), das einen kärntnerischen Bauernhof zum Schauplatz hat, ist auch als Demonstration verschiedener Brutalitäten im angeblich gemütlichen dörflichen Milieu konzipiert. Der ältere Bauernsohn Valentin, der sich von der rohen und gefühllosen Umgebung dadurch distanzieren will, daß er nicht redet und nur wie ein Schwein grunzt, wird von anderen Familienangehörigen und Dienstboten zunächst dazu bewogen, wieder „wie a deutscher Mensch“⁹ zu reden. Als er letztendlich aber bei seiner Sprachverweigerung bleibt und weiter grunzt, wird er von der Familie und unter Anwesenheit der lokalen Prominenz regelrecht geschlachtet.

Sowohl von Valentins Vater, der als Soldat der Deutschen Wehrmacht an der Ostfront gekämpft hatte, als auch von seiner Mutter und seinem jüngeren Bruder hört man Sätze, die nationalsozialistische und damit verbundene deutschnationale Ideologeme enthalten. So ruft der Bauer seine Kriegserlebnisse mit folgenden Worten in Erinnerung: „Meine Kameraden im Krieg, das waren Menschen. Die sind gestorben [...] mit dem Heimatlied auf die gebrochenen Lippen!“¹⁰

In einem weiteren Versuch, Valentin zum Sprechen zu bringen, appellieren die Angehörigen an seine Heimatgefühle, sagen ihm ein deutschnationales Gedicht auf und wollen von ihm zumindest den Namen der Heimat herauspressen:

- Bäuerin: Der arme Bub weiß doch jetzt net, was er sagen soll ... Östreich ... oder deutsches Land ... oder vielleicht Großdeutschland ...
- Bauer: Is eins wies andere. Wir jären jo schon mit dem ersten zfrieden.
- Knecht: In da Not frißt da Teufel Fliegen.¹¹

Die autoritären politischen Aussagen, die viele Figuren in neuen Volkstücken zum Vorschein bringen, stehen im unmittelbaren Zusammenhang mit dem autoritären Verhalten in ihrem Privatleben und in ihrer Arbeitswelt. Die Drohungen, die von der 'großen Welt' kommen, sind dabei viel weniger sichtbar als die Unterdrückungen und Aggressionen, welche im engen, ungemütlich gezeichneten Milieu zwischen 'kleinen Leuten' entstehen. Die unerfreulichen Zustände in der gesellschaftlichen Realität, welche in diesen Stücken geschildert werden, stehen im scharfen Gegensatz zur Idee einer antiautoritären Gesellschaft, welche die Achtundsechziger Bewegung mit großen Buchstaben auf ihre Fahnen schrieb. Die bestehende gesellschaftliche Ordnung, insbesondere ihr Establishment, wurde als repressiv bekämpft, als Alternative wurde die sogenannte basisdemokratische Organisation vorgeschlagen, in der es keine Unterdrückungen geben dürfte, in der man irdisches, vor allem sinnliches Glück erreichen wollte. Besonders viel wurde über die Notwendigkeit einer antiautoritären Erziehung diskutiert, wobei man Akzente auf die sinnliche Qualität des Lebens, auf die sexuelle Aufklärung setzte. Solche Forderungen wollte man u. a. in neuartigen Kinderläden verwirklichen, wo man Lernprozesse förderte, wo es keine Strafen gab usw. Scharf kritisiert wurde auch die (klein)bürgerliche Familie wegen ihrer nach wie vor patriarchalischen Struktur, insbesondere wegen der Unterdrückung der Frau. Dieser Zustand kann, wie viele APO-Anhänger glaubten, nur durch die radikale Veränderung der Produktions- und damit der Machtverhältnisse aufgehoben werden. All diese Wünsche, all diese Projektionen einer veränderten Gesellschafts- und Familienstruktur sind aus Unzufriedenheit und Empörung über die bestehenden, vorwiegend autoritären sozialen und familiären Strukturen entstanden. Dabei gingen die Studenten und Intellektuellen nicht nur von Adornos und Horkheimers Studien über den 'autoritären Charakter', sondern auch von empirischen soziologischen Forschungen aus.

Auf diesen und ähnlichen Erfahrungen fußen auch die neuen Volkstücke. Ihre Themen muten häufig wie Illustrationen zur Problematik des 'autoritären Charakters' oder der Unterdrückung innerhalb und außerhalb der Familie an, sie beziehen sich oft auch auf die sexuelle Misere der dargestellten Figuren bzw. auf Störfaktoren — wie ungewünschte Schwangerschaft, welche die Beziehungen zwischen Mann und Frau untergraben. Das selbständige, authentische Denken — auch häufige These der Achtundsechziger — wird durch Hinweise auf eine höhere Autorität systematisch unterbunden. So antwortet z. B. der Dorfpfarrer auf die Frage eines rasonierenden Bauern in Sperrs Jagdszenen aus Niederbayern folgendes: „Fragen stellen kann jeder. Glauben! Du mußt glauben. Dann wirst du selig sein.“¹²

Sperrs Stück kann geradezu als eine Fundgrube für verschiedene Aspekte der autoritären Verhaltensweisen im 'Kleine-Leute'-Milieu angesehen werden. Da ist zunächst das Motiv der tabuisierten Sexualität in der intoleranten Umgebung. Der aus dem Gefängnis entlassene homosexuelle Abram sucht Anschluß an die Dorfgemeinschaft, die jedoch mit einem, der es „mit Männern treibt“,¹³ nichts zu tun haben will. Um diesen Vorwürfen zu entgehen, versucht er sich an das Dorfmädchen Tonka zu binden. Doch dieses Verhältnis zweier Außenseiter, Tonka wird nämlich vom Dorf als Hure bezeichnet, ist zum Scheitern verurteilt. (Hier wird das Motiv der tabuisierten Sexualität mit dem zweiten verknüpft: mit dem Außenseitermotiv.) Tonka, von Abram geschwängert, will ihn zur Heirat überreden. Doch er, unter dem Druck der Dorfbewohner leidend, sieht sich nicht in der Lage, die Verantwortung für Tonka und das Kind zu übernehmen, und, in Verzweiflung geraten, bringt Tonka um. Die darauf von Dorfbewohnern organisierte Jagd auf den flüchtigen Abram stellt den Höhepunkt der kollektiven Brutalität dar: Die Gemeinde bekommt die auf Abrams Ergreifung ausgesetzte Prämie und beschließt, mit diesem Geld die Kirchenorgel reparieren zu lassen. Am Ende versammeln sich die Dorfbewohner und stellen mit Zufriedenheit fest, daß die beiden Außenseiter, Tonka und Abram, weg sind, denn sonst „käm die Stadt schon aufs Land“.¹⁴

Im Stück taucht noch eine Außenseiterfigur auf: Rovo, der geistig gestörte Sohn der Bäuerin Maria, bei der Abram eine Zeitlang als Untermieter wohnt. Im Umgang mit Rovo wird ein breites Repertoire der autoritären Erziehungsmethoden gezeigt. Nachdem er aus der 'Anstalt' entlassen worden ist, stellt seine Umwelt fest, daß sich sein Zustand nicht verbessert hat und daß man mit ihm nur brutal umgehen kann. So wird er vom Dorf verlacht und gepeinigt, seine Mutter schreit ihn ununterbrochen an und straft ihn bestialisch: „Weißt du, ich hab ihn gestern, weil gestern wars besonders schlimm, da hab ich ihn mit Brennesseln abgerieben, das ist ein altes Hausmittel und ist billig. Das hat geholfen.“¹⁵ Nur Abram ist der einzige, der Rovo nicht wie einen Trottel behandelt. Wenn sie sich einander anzunähern versuchen, werden sie von Dorfbewohnern 'ertappt'. Abram wird daraufhin aus der Wohnung verjagt, und Rovo, da ihm jetzt wieder Einweisung in die 'Anstalt' droht, begeht Selbstmord.

Die Aggressivität in kleinbürgerlichen bzw. dörflichen Milieus der neuen Volksstücke entlädt sich hauptsächlich gegenüber den Schwächeren — Frauen, (ungeborenen) Kindern, Gastarbeitern, 'Abartigen', Geistesgestörten. Beim frühen Kroetz kommt besonders häufig das Motiv der unerwünschten Schwangerschaft vor, was den Hinweis auf die aktuelle Diskussion über den Paragraphen 218 enthält. Kroetz stellt sich die Frage, wie sich diese Problematik bei den weitgehend unaufgeklärten unteren Gesellschaftsschichten auswirkt. In seinen Stücken, die zwischen 1968 und 1972 entstanden sind, geht es vor allem um die unterhöhlten zwischengeschlechtlichen und zwischenmensch-

lichen Beziehungen, in denen als Haupthindernis das Kind herausgestellt wird. Da solche Schwangerschaften weder von der Umwelt begrüßt werden, noch ökonomisch tragbar sind, versuchen Kroetz' Figuren sie gewaltsam abzubauen. Die Mittel, die sie dabei einsetzen (Stricknadel, Lauge), sind äußerst primitiv, nur der vermögende Wirt im Stück *Hartnäckig* (1970) kann die Kosten eines illegalen ärztlichen Eingriffs tragen. Falls die Kinder aus solchen Beziehungen nicht als Totgeburten auf die Welt kommen (wie in *Wildwechsel*, 1968), werden ihnen keine Überlebenschancen geboten. Im Stück *Heimarbeit* (1969) ertränkt der arbeitslose Willy das außereheliche Kind seiner Frau beim Baden, während die debile Beppi in *Geisterbahn* (1971) ihr Kind, das in ein Kinderheim eingewiesen werden soll, auf einem Rummelplatz tötet.

Die repressionsfreie Gesellschaft, das erklärte Ziel der Außerparlamentarischen Opposition, war nicht nur durch die Aufklärung der Unter-, und Mittelschichten, durch die kritische Vergangenheitsbewältigung bzw. durch die Beseitigung autoritärer Verhaltens- und Denkweisen zu erreichen. Die APO sah eine große Gefahr auch im sog. Konsumterror in der Wohlstandsgesellschaft und betonte, daß dieses Phänomen — trotz gewissen Vorteilen — eine zunehmende geistige Verarmung des Menschen bringt und dadurch auch ausgesprochen repressive Züge aufweist. Diese wichtige These der Achtundsechziger Bewegung wurde nicht so häufig im neuen Volksstück der sechziger und der frühen siebziger Jahre problematisiert. Schwer denkbar ist nämlich die Erörterung dieser These z. B. in Kroetz' Stücken aus dieser Zeit, in denen größtenteils die Figuren der Benachteiligten, der Menschen vom Rande der Gesellschaft dargestellt wurden.

Doch eines der Schlüsselwerke der Gattung Neues Volksstück, Turrinis *Rozznjogd* (1967), beschäftigt sich mit dem Thema Konsumterror in der Wirtschaftswunderperiode. Das Stück handelt von einem jungen Paar aus dem Arbeitermilieu, welches sich nach harter Arbeit 'einen Jux machen will'. Die beiden jungen Leute kommen auf eine riesige Müllhalde und schießen auf die Ratten. In ihrem Spiel auf diesem seltsamen Ort verzichten sie, zunächst zögernd, aber dann immer entschiedener auf alle ihre Kleider, Konsum- und Kosmetikartikel, auf alles, was sie mit dem gesellschaftlichen Konsumzwang verbindet und verwandeln sich langsam von 'dressierten Affen' in gesellschaftliche Außenseiter. Dieser Befreiungsversuch stellt eher eine Ausnahme in der neuen volkstümlichen Dramatik dar, da sich die meisten Figuren dieser Gattung mit dem Bestehenden abfinden. Aber die Emanzipation, wenn sie auch zustande kommt, ist zum Scheitern verurteilt: Die beiden Protagonisten in *Rozznjogd*, genauso wie schon der Bauernsohn in *Sauschlachten*, werden brutal ermordet.

Wie kann man auf solche repressiven Handlungen der bürgerlichen Gesellschaft angemessen antworten, wie kann man auf die offene Feindschaft auch der breiten Bevölkerungsschichten reagieren, haben sich in den sechziger Jahren viele Anhänger der Außerparlamentarischen Opposition gefragt. In der

politischen Sphäre hat man am häufigsten mit Straßendemonstrationen beantwortet, die sowohl die politische Elite, als auch die sog. gewöhnlichen Bürger als offene Provokation verstanden haben. Genauso provokativ hat das bürgerliche Publikum auch verschiedene Versuche der Künstler und der Theaterleute empfunden, neue Ausdrucksmöglichkeiten zu erproben. Ähnlich hat ein Teil dieses Publikums auch auf die neuen Volksstücke reagiert. Die Autoren dieser Stücke, und darin folgen sie vielen Achtundsechzigern, haben die Institution des bürgerlichen Theaters und die bürgerliche Kunst im allgemeinen abgelehnt und ihre Demokratisierung gefordert. Im Unterschied zu den führenden italienischen und französischen Vertretern des Volkstheaters — Dario Fo und Armand Gatti, die ihre Zielgruppen außerhalb des institutionellen Theaters gesucht und sich damit viel mehr den Forderungen der Studentenbewegung genähert haben — hofften die deutschsprachigen Dramatiker, mit ihren antibürgerlichen Stücken das bürgerliche Publikum provozieren und das bürgerliche Theater selbst umfunktionieren zu können. In einem Interview behauptet Peter Turrini, daß er und andere junge Autoren vom Ende der sechziger Jahre über den damaligen, fast ausschließlich klassischen Spielplan der etablierten Theater verärgert waren. Diese Theaterhäuser „haben sich den gesellschaftlichen Auseinandersetzungen, die vor sich gerade gelaufen sind, nicht gestellt, sondern haben sich hinter dem, was man mit dem allgemeinen Begriff Klassik bezeichnen könnte, versteckt“.¹⁶ Die neuen wirklichkeitsnahen Stücke, die in dieser Situation auf die führenden Bühnen kamen, waren Versuche, setzt Turrini fort, „dieses bürgerliche Theater in zweifacher Hinsicht zu sprengen. Erstens, es zu sprengen als eine Anstalt, in der Gegenwart nicht behandelt wird. Zweitens, es zu sprengen, weil dort nur die Hochsprache verhandelt wird.“¹⁷

Der erste Punkt bezieht sich auf verschiedene, bereits erörterte thematische Aspekte der neuen Volksstücke: Darstellung der Alltagsrealität auf der Bühne, Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit, Schilderung autoritärer Verhaltensweisen im ländlichen und kleinstädtischen Milieu anhand mehrerer Motive wie unerwünschte Schwangerschaft, benachteiligte Außenseiter usw. Im zweiten Punkt berührt Turrini eine der wichtigsten formalen Innovationen im Theater der sechziger Jahre: die Wiedereinführung der lokalen Sprachen in die dramatische Literatur. Obwohl es vom Kriegsende bis zu den sechziger Jahren hie und da im Dialekt verfaßte Dramen gegeben hat, hatte die hochsprachliche Gestaltung in der Dramenproduktion und auf dem Theaterrepertoire eine absolute Vormachstellung. Die Dialektstücke, sowohl die alten, klassischen als auch die neuen, trivialen, waren im Bewußtsein der meisten Theatergänger mit dem harmlosen Heimatgefühl, mit der 'gesunden', 'kraftstrotzenden' Natur des 'kleinen Mannes' verbunden. Deswegen wirkte es für sie so schockierend, daß die 'heilen' Heimatzustände, die 'gstandenen' Menschen mit ihrer 'unverdorbenen' Sprache in neuen Volksstücken einer unerbittlichen Kritik ausgesetzt waren. Das provokative Poten-

tial dieser neuen dramatischen Gattung nahm allerdings sehr bald ab. Man merkte, daß in Theatersälen ein applaudierendes Publikum sitzt, „das froh ist, daß es nicht wiederum durchschlafen mußte“.¹⁸ Das war einer der wichtigsten Gründe für die Entscheidung mancher Volksstückautoren, v. a. Kroetz und Turrini, ihre dramatische Konzeption in der ersten Hälfte der siebziger Jahre wesentlich zu ändern.

Parallel dazu verlief auch der schon 1969 begonnene Prozeß einer Auflösung und Spaltung der großen Protestbewegung, in dem ihre ursprüngliche Kraft und ihre ursprünglichen Intentionen weitgehend verloren gingen.¹⁹ Die Zäsur, die in der Poetik der erwähnten Volksstückautoren festgestellt werden kann, war von dieser Krise der alternativen Politik in den siebziger Jahren tief geprägt. Kroetz und Turrini, aber auch andere volkstümliche Dramatiker, haben weiterhin, nun aber mit wesentlich modifizierten dramaturgischen Mitteln auf die aktuellen politischen Diskussionen und auf die gesellschaftlichen Veränderungen reagiert sowie ihre Auswirkungen an lokalen Schauplätzen und mit lokalen Sprachen darzustellen versucht.

Anmerkungen

1. BERGMANN, UWE u. a.: *Rebellion der Studenten oder Die neue Opposition*. Hamburg: Reinbek 1968. S. 175.
2. DUTSCHKE, RUDI: *Mein langer Marsch*. Hamburg: Reinbek 1980. S. 130.
3. KROETZ, FRANZ XAVER: *Weitere Aussichten*. Hamburg: Reinbek 1982. S. 555.
4. Anm. 3, S. 256.
5. FASSBINDER, RAINER WERNER: *antiteater*. Frankfurt/M.: 1970. S. 30.
6. ENZENSBERGER, HANS MAGNUS: *Berliner Gemeinplätze II*. In: *Kursbuch* 13 (1968) S. 191.
7. Ebd.
8. SPERR, MARTIN: *Bayrische Trilogie*. Frankfurt/M.: 1972. S. 58.
9. TURRINI, PETER: *Turrini Lesebuch*. Wien: 1978. S. 98.
10. Ebd. S. 95.
11. Ebd. S. 96.
12. Anm. 8, S. 38.
13. Anm. 8, S. 12.
14. Anm. 8, S. 51.
15. Anm. 8, S. 23.
16. Gespräch mit Peter Turrini, geführt von Marijan Bobinac im Dezember 1983, Typoskript, S. 1.
17. Anm. 16, S. 2.
18. Anm. 9, S. 349.
19. Siehe z. B. BIELING, RAINER: *Die Tränen der Revolution*. Die 68er zwanzig Jahre danach. Berlin: 1988. Bes. S. 60 ff.