Die Liebesszene im 'kritischen Volksstück' – Über die Zurücknahme eines alten Topos in den Dramen Marieluise Fleißers (1901-1974) und Franz Xaver Kröetz' (*1946)

La scène d'amour dans le Volksstück critique.

Gérard Thiériot

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1816>

DOI : 10.4000/germanica.1816

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2004

Pagination : 131-143

ISBN : 9782913857131

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Gérard Thiériot, « Die Liebesszene im 'kritischen Volksstück' – Über die Zurücknahme eines alten Topos in den Dramen Marieluise Fleißers (1901-1974) und Franz Xaver Kröetz' (*1946) », *Germanica* [Online], 34 | 2004, Online erschienen am: 11 Oktober 2012, abgerufen am 06 Oktober 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/1816> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.1816>

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2020.

© Tous droits réservés

Die Liebesszene im 'kritischen Volksstück' – Über die Zurücknahme eines alten Topos in den Dramen Marieluise Fleißers (1901-1974) und Franz Xaver Kroetz' (*1946)

La scène d'amour dans le Volksstück critique.

Gérard Thiériot

- 1 Das althergebrachte Volksstück wird spontan mit der Komödie, mit der Posse assoziiert. Der Zuschauer hat insofern ganz bestimmte, gattungsbedingte Erwartungen. Er weiß : Wie abenteuerlich der Handlungsablauf auch sein mag, wie gequält sich die Figuren durch den Dschungel des Lebens auch durchringen mögen, das Stück findet schon seinen guten Ausgang. Die traditionelle Dramaturgie, wie sie sich nach dem alten Muster entwickelt hat, mit dessen stets unbeirrbarer, wenn auch krisengeschüttelter Zielorientiertheit, mit der steigenden dramatischen Spannung, impliziert, daß das *Happy End* als eine Apotheose das Stückganze krönt, und dieses *summum bonum* ist in der Komödie meist die Heirat : Zwei Menschen haben sich kennen gelernt, haben sich trotz aller Zwiste und Mißverständnisse letztlich doch vereint. Ein Paar bildet sich bzw. mehrere Paare bilden sich also nach bestimmten Handlungssequenzen, denen der vorehelichen Liebesriten des Aneinandervorbeigehens, Einanderzurückstoßens, Zueinanderfindens.
- 2 Parallel dazu läuft eine zweite Handlungslinie. Das Volksstück, auch das konventionelle, läßt sich nämlich nicht auf unreflektierte Liebeleien reduzieren. So wie das Paar eine Krise überwinden muß, so auch die soziale Gruppe, die es vertritt. Der Topos des Individuums, das sich das eheliche Glück erkämpft hat, läßt auf die Eintracht der Gemeinschaft zurückschließen, die den glücklichen Ausgang immerhin

ermöglichte, ja er läßt die Harmonie der kosmischen, der gottgewollten Ordnung erahnen, die so im Stück ihren Niederschlag findet. In diesem Sinne ist die 'Liebesszene' funktional von höchstsymbolischem Wert: Gibt es sie, oder gibt es sie spätestens am Schluß, so wird der Zuschauer nach Hause geschickt mit der tröstenden Überzeugung, seine Welt sei die bestmögliche, und sein eigenes Familiennest sei der Beweis dafür.

- 3 Werden wir nun mit solchen Stücken konfrontiert, die der Untergattung des sogenannten 'neuen kritischen Volksstücks' angehören, in welchen die 'Liebesszene' – anscheinend – oft zur widerwärtigen Schweinerei entartet ist, so müssen wir erst einmal genauer untersuchen, wo und wie sie in den Handlungsablauf eingesetzt wird: Die 'Liebenden' verfügen über eine so geringe Sprachkompetenz, dass kaum verbalisiert werden kann, worum es eigentlich geht. Den Sinn erschließt meist die dramaturgische Behandlung dieser Sequenz.
- 4 Das Publikum erwartet traditionsgemäß an bestimmten Stellen die Liebesszene (ob Liebeserklärung, ob liebevolle Pläne für die Zukunft): Was ihm aufgetischt wird, ist aber, so kommt es ihm vor, reine Geschlechtlichkeit – auch Abtreibungsabsichten – statt großer Liebe und Eheschließung. Es gilt auch, zu fragen, wie abhängig dieses scheinbare Nur-Triebhafte vom gesellschaftlichen Hintergrund ist, von welchem man allerdings zögern würde, zu behaupten, er entspräche einer gottgewollten Ordnung.
- 5 Die Zurücknahme der 'Liebesszene' als eines Symbols für die Gültigkeit unserer Gesellschaft bedeutet nun nicht, dass Dramatiker wie Fleißer (in den *Ingolstädter Stücken*¹) oder Kröetz (etwa in *Wildwechsel* oder *Stallerhof*²) sie sich nicht mehr vorstellen können. Nur: Die idealistische, im Grunde genommen weltanschauliche Behandlung des Topos 'Liebe' wird mit dessen Alibi-Funktion desavouiert; übernommen wird er doch. Der Zuschauer, der mit den Schablonen, mit der Metaphorik, mit der Dramaturgie, die um die Begriffe 'Glück', 'Unglück' kreisen, vertraut ist, soll im Stande sein, wenn er die Liebesszene so 'umbehandelt', 'misshandelt' sieht, sich indirekt über das neue Weltbild der 'kritischen' Autoren ein Bild zu machen.
- 6 Für Horváth, Fleißer und später Kröetz, Sperr, Turrini, etc. hat die Welt ihre Kohärenz eingebüßt, besser gesagt: Die Figuren, die auf der Bühne herumlaufen, nehmen die Kohärenz, die Logik ihrer Welt nicht mehr wahr. Deshalb kohärieren auch äußerlich die Struktureinheiten nicht mehr, und die lose Aneinanderreihung der Szenen entspricht dem nicht mehr wahrgenommenen gesellschaftlichen Zusammenhang. Mann und Frau begegnen einander wie durch Zufall und lernen sich eigentlich nicht mehr kennen, lernen sich nicht nach konsequenter Überwindung etlicher Hindernisse schätzen. So bei Kröetz:

Hanni und Franz auf der Straße.

Franz *dicht bei Hanni*: Wegn was bleibst denn nicht stehen?

Hanni Wennst mich du wegdruckst.

Franz Musst halt dagegen stehn.

Hanni Jetzt bin ich an der Wand, jetzt kannst mich nicht mehr wegdruckn.

Franz Jetzt kannst nicht mehr aus. *Er küsst sie.*

Hanni *passiv.*

Franz Hast schon einmal einen Zungenkuss geküsst?

Hanni Nein, noch nie.

Franz Weißt, wie man das macht?

Hanni Ich bin doch nicht dumm. *Sie küssen sich.*

[Wildwechsel (1968), 2. Szene]

- 7 Krøetz zeigt hier, wie Franz die dreizehnjährige Hanni anmacht, ohne dass der Zuschauer erfährt, ob sie sich überhaupt schon kannten.

[...]

Franz Ich weiß einen Platz, wo mir hinkönnen.

Hanni Weit ?

Franz Keine zehn Minutn. Magst nicht weit gehn ?

Hanni Zehn Minutn is nicht weit. Mir können ja gehn. *Sie gehen ein Stück.*

Franz Du bist aber nicht mehr jungfräulich, oder ?

Hanni Was gehtn das dich an ?

Franz Fragn wird man doch dürfn.

Hanni Warum soll ich denn nicht mehr jungfräulich sein ?

Franz Ich hab gmeint, du bist nicht mehr jungfräulich.

Hanni Freilich. Und du ?

Franz Ich nicht.

Hanni Is auch keine Kunst, wenn man neunzehn ist. Mit neunzehn bin ich auch nicht mehr jungfräulich.

Franz Ich hab ja nicht gesagt, dass eine Kunst ist.

Hanni Wie heißtn du ?

Franz Franz.

[ebd.]

- 8 Die Handlung – wenn von Handlung überhaupt die Rede sein darf – hebt völlig unmotiviert an : Die jungen Leute werden intim, sobald sie sich angesprochen haben, und der Geschlechtsverkehr wird beschlossen, bevor sie noch wissen, wie der andere heißt. Auch brauchen die Figuren charakterlich nicht mehr fest umrissen zu sein, nicht einmal für ihr eigenes Selbstverständnis, wie auch Fleißer zeigt :

Berta Ich bin nicht wie die anderen.

Korl Meinst du ! Ich bin wie alle anderen.

Berta Das glaube ich nicht.

Korl Wie soll ich denn sein ?

Berta Weiß ich nicht.

[*Pioniere in Ingolstadt* (Fassung 1968), 1. Bild (4)]

- 9 Nun leidet Berta – wie bei Fleißer meist die weiblichen Gestalten – doch darunter, dass der männliche Diskurs funktional alles dem einen Ziel, dem Geschlechtlichen, unterwirft ; sie vermag es aber nicht, ihre Sehnsucht nach persönlichkeitsbereicherndem Austausch näher zu erörtern. So wird mit dem Topos der Liebeszene auch das Lustspielhafte zurückgenommen.

[...]

Korl Hast einen Namen auch ?

Berta Eine Berta bin ich worden.

Korl Berta.

Berta *eifersüchtig* : Hast schon eine gehabt, eine Berta ?

Korl *spöttisch* : Pfeilgrad nein.

Berta Das wär mir nicht recht, wenn du schon eine gehabt hast.

Korl Das täte ich dir nicht sagen. Muss man denn immer alles wissen vom andern ?

[ebd.]

- 10 Der Einheit der Handlung entspricht konventionsgerecht die der Zeit, und das Drama dauert im Prinzip nicht länger, als es notwendig ist, um die begehrte Frau zu verführen bzw. eine die Eheschließung verhindernde Krise zu lösen. Dann aber löst sich der Augenblick der Liebeszene auf in der Ewigkeit des göttlichen Wohlgefallens. Und das Stück endet folgerichtig nicht bloß mit Liebesbeteuerungen, sondern auch mit zukunftsbestimmenden Verheißungen : Ein Paar schließt sich zusammen und kündigt

Kindersegen an, so etwa in der vorletzten Szene (aber der letzten, in der die komischen Gestalten auftreten) von Emanuel Schikaneders *Zauberflöte*³ (1791) :

Beide [Papageno + Papagena]
Welche Freude wird das sein,
Wenn die Götter uns bedenken,
Unsrer Liebe Kinder schenken,
So liebe kleine Kinderlein !

[2. Aufzug, 29. Auftritt]

- 11 Dem Publikum wird auf diese Weise exemplifiziert, wie Individuum und Gemeinschaft, wie Menschenbild und Weltbild harmonieren. Im neuen kritischen Volksstück hingegen signalisiert die Schwangerschaft nicht das Einverständnis mit der kosmischen Ordnung, nicht den Ausgang des Dramas als einen Neuanfang, sondern sie ist selber die Katastrophe, jedoch nicht im Sinne eines zur Überwindung seiner selbst herausfordernden unerwarteten Ereignisses. « Blöd » sei das, meint Hanni am Ende von *Wildwechsel*, wie sie nach dem Vaternord im Gefängnis landet ; im Grunde genommen hat sich für sie kaum etwas verändert : Eingesperrt war sie schon in einer Welt ohne augenscheinlichen Zusammenhang noch zwingende Kausalität. Die Figuren fallen in den Zustand der – je nach Interpretationsmuster – von ihren Trieben gelenkten Wesen bzw. von den gesellschaftlichen Instanzen entmündigten Bürger zurück. Es lässt sich in Krøtz' frühen Dramen keine Stelle finden, die etwa folgendem Passus aus Ludwig Anzengrubers *Meineidbauer* (1871) entspräche (hier ist Franz, der bereit war, für Vroni sein Leben aufzuopfern, beinahe ums Leben gekommen) :

Vroni *schmiegt sich an Franz* : Franz, wann d'wieder frisch bist, gehst doch mit mir in die Berg', und von der höchst' Spitz' woll'n wir nausjauchzen ins Land : Aus is's und vorbei is's, da sein neue Leut', und die Welt fangt erst an !

Morgenleuchten, Gruppe. [3. Akt, 6. Szene⁴]

- 12 Die Krise trägt hier erst recht zur Menschwerdung der Figuren bei : Eine echte Liebe, die das Leben mit gestaltet und Gottes Fügungen errahnen lässt, muss eben durchs Feuer. Die Liebesszene als *Happy End* ist in der Komödie ebenso unumgänglich wie die abschließende Bestrafung der Hybris im Trauerspiel.
- 13 Das Auffallendste und – im neuen kritischen Volksstück – zugleich am meisten Aufsehererregende ist jedoch die ganz konkrete szenische Übersetzung solcher Inhalte, also wie provokativ die Stücke auf das Publikum wirken.
- 14 Die Liebesszene – ob Mann und Frau nun ihre ersten Liebesworte wechseln oder nach der Krise Pläne entwerfen – mochte zartfühlend, ja schamhaft wie bei Anzengruber sein (s.o.), oder von einer 'gesunden' Sexualität zeugen, wie bei Zuckmayer : Die Gefühle wurden nicht hinterfragt. Bei letzterem Dramatiker erlebt der Zuschauer, wie die zwei Liebespaare ihre sinnliche Vereinigung verarbeiten :

Aus der Ligusterlaube kommen Jochen und Klärchen, aus den Buchsbaumhecken kommen Gunderloch und Annemarie. Beide Paare bemerken einander zunächst nicht.

Gunderloch Wie die Weinberg dampfe ! Die Sonne holt noch einmal was heraus !

ANNEMARIE Gesegnet Jahr ! Da fliege noch Biene, un die Obstbäum hänge so voll, als ob's gar kei End nehme wollt.

JOCHEN Heut steigt's aus der Erd wie Knospedunst. Der reine Frühlingsherbst !

KLÄRCHEN Ma könnt' glaube, der Liguster blüht noch einmal, so strotze die Spätknospe !

[*Der fröhliche Weinberg* (1925), 3. Akt]

- 15 Hier zeigt also Zuckmayer, wie die zwei Hauptliebespaare am Ende des Stücks liebestrunken aus dem Gebüsch hervortauchen. In dieser Hinsicht ist das alte Muster immer noch gültig. Wegen der sexuellen Thematik mag das Stück skandalös wirken

(Gunderlochs Tochter darf nur den heiraten, der seine Männlichkeit dadurch beweist, daß er sie schwängert), die gattungsspezifischen Konventionen werden jedoch nicht in Frage gestellt. Die doppelte Katastrophe wird *in extremis* vermieden, nämlich dass die Tochter den falschen heiratet und der Vater sich in die Stadt zurückzieht; sie besinnen sich noch rechtzeitig und verstehen, wie und mit wem sich das Leben im heimatlichen Ländle lohnt. Gunderloch, der Patriarch und große Inszenator dieser sexuellen Komödie, mag nun mitten in der ebenfalls von Leben strotzenden Natur die lichte Zukunft verkünden. Eine Didaskalie (« Die Sonne ist jetzt voll aufgegangen ») betont metaphorisch das erlangte *summum bonum*. Auch das Sexuelle wirkt im Rückschluss nicht mehr nur als lustige Provokation, sondern auch als die notwendige positive Triebkraft dieser neugeborenen Welt; Furcht (um die bedrohten Existenzen) und Lachen (wegen der Überwindung aller Gefahren) erlauben dem Zuschauer, sich die Lektion zu merken.

- 16 Anders bei Fleißer, in den *Pionieren in Ingolstadt*, wo am Ende, also dort wo das Publikum erwartungsgemäß das *Happy End* serviert bekommt, Korl und Berta im Gebüsch verschwinden :

Berta [...] Ich kann doch nicht von dir lassen.

KORL Das musst du wissen.

BERTA Jetzt hast du mich mit Haut und Haar.

KORL Von mir aus können wir gleich was haben. Ich bin dann nicht so.

BERTA Doch nicht hier. Ich habe mich frei gemacht für die Nacht.

KORL Tut mir leid, ich bin beim Militär. Ich kann nur auf einen Sprung weg. Wenn der Feld kommt, muss er mich eingereicht sehn.

BERTA Mir wird schlecht.

KORL Das will ich alles nicht wissen.

Er schlägt sich mit ihr in ein Gebüsch. Die Pioniere arbeiten weiter, es dauert eine gewisse Zeit. Sie singen : Was nützt mir ein schönes Mä - ädchen, wenn andere drin spazierengehn ?

ROSSKOPF *schadenfroh* : Scheinwerfer nach links.

Berta und Korl kommen durch den Busch ins Licht. Die Pioniere johlen und pfeifen.

[14. Bild]

- 17 Die von Berta (und nach vorgeprägtem Muster auch vom Zuschauer) erwartete Liebesnacht als Vorspiel zu einer schönen, ewigwährenden Zukunft wird zum grausig banalen Geschlechtsverkehr. Die Aufopferung der Frau, die eben durch ihre bedingungslose Unterwerfung vor dem fremden Gesetz die Errettung ihrer Liebe zu erwirken meint, hat sie zugrunde gerichtet. Hier scheint keine aufgehende Sonne wie bei Zuckmayer, sondern bloß der Scheinwerfer, der die 'Liebenden' der Autorität und Kontrolle der Pioniere unterwirft: Hier wird das Individuum dem 'Rudelgesetz' erbarmungslos unterzogen. Übrigens muss auch Korl dieses Gesetz befolgen; er ist letztlich eines jener Opfer, die « sich ihrerseits Opfer suchen. Um sich zu rächen? Eher, um zu überleben » (Kröetz : « Liegt die Dummheit auf der Hand? »⁵).
- 18 Noch ekelerregender wirkt folgende Stelle aus Kröetz' *Stallerhof* (1971) auf den Zuschauer, den die Tradition des alten Volksstücks auf eine andere Behandlung der Liebeszene vorbereitet hat :

Ein ländlicher, sehr kleiner Rummelplatz. Nach Mittag, tote Zeit.

Beppi und Sepp. Beppi total fasziniert. Sepp etwas angetrunken.

SEPP [...] *Er nimmt sie an der Hand, zur Kasse.*

Ein Erwachsener und a Kind.

Sie fahren mit der Geisterbahn.

Kommen zurück.

BEPPI *verstört*.

SEPP Schön is gwesn, gell ?

BEPPI *unsicher*

SEPP Was is ?

BEPPI *geht steif*.

SEPP Hast was weh ?

BEPPI *verneint*.

SEPP Hast dich angmacht ? – Angmacht, geh mit. – Hast eine Angst ghabt ?

BEPPI *ganz verwirrt*.

SEPP Oda der Likör. Komm, bringen mir in Ordnung. *Sie gehen hinter ein Zelt*. Putz dich ab mit die Blattln.

BEPPI *tut es, Durchfall rinnt an ihren Beinen hinunter*.

SEPP Sauber. Hosnscheißer. – Lass mich.

Putzt sie ab. Zieh die Unterhosn aus, so kannst ned weiter.

BEPPI *tut es*.

SEPP Putz dich ab damit. – Lass mich. *Er putzt sie ab, nimmt sein Taschentuch, putzt sie damit ab. Geht schon wieder. – Geh her. Nimmt sie, entjungfert sie.*

[2. Akt, 1. Szene]

- 19 Solche und ähnliche Szenen wurden anfangs als unflätig empfunden : Krøetz' 'Helden' wären tierische Existenzen, die im Urwald herumlaufen, – wo der Dramatiker vielmehr Menschen zeigt, denen unsere Gesellschaft keinen freien Raum lässt, in dem sie nach getaner Arbeit ihre Persönlichkeit entfalten und den 'zivilen' Umgang miteinander erlernen könnten. Sepp als Sechzigjähriger und Beppi als geistig leicht behindertes Kind sind Randfiguren, Ausgeschlossene unserer produktivistischen Welt. Warum hat nun das damalige Publikum dermaßen ablehnend reagiert ? War es eigentlich nicht aus getäuschter Erwartung ? Hätten wir doch in *Stallerhof* die Übernahme eines absoluten Topos der Volksbühne : Ein Knecht ist in die Tochter seines Bauern verliebt, er kämpft um sie, überspringt die soziale Schranke, indem er seine sittliche Erhabenheit, seinen Edelmuth demonstriert. Dieses Modell ist aber für Krøetz Lüge. Auch für ihn ist die Bühne eine moralische Anstalt, jedoch nicht, indem sie die Zuschauer in trügerischen Illusionen über die Gültigkeit unserer moralischen und gesellschaftlichen Ordnung wiegt, sondern indem sie ihnen die Schattenseiten des Wirtschaftswunders exponiert und sich so das Aufwachen ihres politischen Bewusstseins erhofft. Krøetz behandelt auf die tatsächlich bestehende Gefahr des Missverständnisses hin einen Topos und nimmt ihn sofort zurück ; er denunziert zugleich eine Gesellschaft und eine Gattung als deren literarische Entsprechung mit Alibi-Funktion. Der Zuschauer soll über sein Leben, das er bislang unreflektiert hingenommen hat, und über seine theatralischen Gewohnheiten nachdenken. In diesem Sinn zeugt die oben angeführte Szene von keiner etwaigen, billigen Bist-du-nicht-willig-so-brauch-ich-Gewalt-Dramaturgie, sondern sie lässt noch Schlimmeres erahnen, nämlich dass diese Randpersonen vielmehr typische Opfer eines Systems sind.
- 20 Die Missverständnisse rührten daher, dass im neuen kritischen Volksstück der Dramatiker auf der Sprachebene keinen solchen freien Raum hat wie seine Vorgänger. Früher war es auf der Volksbühne ein Leichtes, dem Publikum die Botschaft zu übermitteln, traten doch 'positive' Gestalten auf, die sprachbewandert die Richtung anzeigen konnten : Wer einen klaren Kopf hat, der kann sich auch äußern. Bei Fleisser und Krøetz, auch bei anderen jüngeren Autoren, sprechen 'Opfer', also Menschen, die eben deswegen zugrundegehen, weil sie ihre Lage mit allen Hintergründen und Drahtziehern kaum wahrnehmen, sie also kaum in Worte fassen können.

21 Wie könnten sie insbesondere die Liebesrhetorik beherrschen, wenn schon die Liebeszene als '*climax*' in der dramatischen Konstruktion der traditionellen Komödie nur mehr die Gefangenschaft der Figuren in ihren Gewohnheiten veranschaulicht? Ihre Artikulationsfähigkeit ist hier besonders begrenzt: « Das kann ich auf einmal nicht sagen », antwortet Berta (« in die Enge getrieben ») Korl, der sie angesprochen hat, da sie ja in der Nähe des Pionierlagers herumliefe, sichtlich auf der Suche nach einem Mann, und der nicht versteht, warum sie ihm nicht sofort ins Bett folgt [1. Bild (4)]. Wie könnten die Figuren, die ja nicht fähig sind, eine Handlungsstrategie der erotischen Annäherung zu entwickeln, den Liebesdiskurs virtuos beherrschen (wie etwa Titus Feuerfuchs bei Nestroy)?

22 Eine Bemerkung sei hier vorausgeschickt. Die holperige, zögernde, kaum vorwärtsgelangende Sprache der Figuren Kröetz' etwa hat nichts gemein mit der Sprachpraxis des naturalistischen Dramas, wie etwa folgende Stelle aus *Die Familie Selicke*⁶ (1890) zeigt:

Toni *schmerzlich, sehnsüchtig aufseufzend*: Ach, du !...
 Wendt *sie fest an sich pressend*: Hm ? Du !... Toni !...
 Toni *in Gedanken an ihm vorbeisehend*: Ach ja !
 Wendt *schmerzlich*: Toni ! – Toni ! – *Presst sie eng an sich.*
 Toni *mit erstickter Stimme*: Still... Sei still...
 Wendt *verloren*: Toni... *Beugt sich über sie und will sie küssen.*
 Toni *mit erstickter Stimme*: Lass !... Ich - höre - die Mutter !... Ich muss nun – Wir müssen nun daran denken !... Nicht wahr ?...
 Wendt Toni ! Ich bleibe noch !... Einen Tag !...
 Toni *wie vorher*: Nein !... Bitte !... Bitte !... M i r zuliebe !...
 Wendt Ach !... Leb wohl !... Küsst sie.
 Toni *seinen Kuss erwidern, mit tränender Stimme*: Leb – wohl !...
 Sie *drückt sich gegen seine Brust. Leb wohl !...*

[3. Aufzug]

23 Die ständigen Unterbrechungen bedürfen keiner spitzfindigen Interpretation, sie sind durchaus kontextabhängig: Wendt, dem eine Pfarrei eben zugewiesen wurde, muss von seiner geliebten Toni Abschied nehmen; die Erschütterung ist umso größer, als die junge Frau wegen der soeben gestorbenen kleinen Schwester dem Nervenzusammenbruch nahe ist. Das verhindert eine Liebeserklärung aber nicht (diese fand kurz vorher statt). Das Ganze wirkt bloß, als hätte jemand die Szene aufs sorgfältigste aufgeschrieben.

24 Bei den kritischen Volksstück-Autoren sind hingegen die Pausen, die von Neuansätzen fortdauernd unterbrochenen Sätze dramaturgisch völlig anders zu bewerten: Es sind jeweils Signale, mit welchen der Verfasser dem Zuschauer verständlich machen will, was seine Figuren zu verbalisieren nicht bzw. kaum im Stande sind. Hierzu nochmals Kröetz'*Stallerhof*. Nach der Entjungferung finden sich Sepp und Beppi mehrfach zusammen. In der sechsten Szene ist das Mädchen eben von der Beichte zurück:

Sepp Hat der Pfarrer was gefragt ?
 Beppi Nix.
 Sepp Buße ?
 Beppi 6 Vaterunser, 2 Ave Maria.
 Sepp Hast es bet ?
 Beppi 10 Vaterunser, 3 Ave Maria.
 Sepp Bist fleißig.
 Beppi *lächelt.*

[2. Akt, 6. Szene]

- 25 Solange es darum geht, stereotype Spracheinheiten nachzusprechen, kommt die Kröetzsche Gestalt, auch wenn sie geistig behindert ist, schon leicht zurecht. Nicht so, wenn eine persönliche Sprachkompetenz gefragt ist. Der Replikenwechsel geht aber weiter :

Sepp Hast es gut gmacht. *Er streichelt sie.*

Beppi *lächelt.*

Sepp Jetzt ist alles verziehn und vorbei. Wirst es sehn.

Beppi *nickt.*

Sepp *beginnt den Koitus.*

Beppi *lässt es ohne Abscheu geschehn.*

Sepp Bist brav.

Pause

Beppi *stößt einige Laute aus, sie hat einen Orgasmus.*

Sepp Still sein, dass nermd etwas hört. Hörst ned ?

Beppi *hört nicht.*

Sepp *unsicher, hört auf*: Hab ich dir weh tan, des hab ich ned wolln.

[ebd.]

- 26 Erwartungsgemäss ist in der traditionellen Volkskomödie diese Szene diejenige, wo nach dem Kennenlernen die Figuren Liebesworte austauschen, oft mit virtuoser Beherrschung. Nichts dergleichen bei Kröetz : Sepp besitzt nicht einmal die Fähigkeit, die orgastischen Laute, eigentlich die elementarste Liebesprache, zu interpretieren, und greift auf das einzige Erklärungsmuster zurück, das er kennt, das der zwischenmenschlichen Gewalt. Das Scheitern der Figuren als Liebhaber und als Bürger (letzteres soll der Zuschauer selber induzieren), scheint unabwendbar.
- 27 Dass das Glück einer Person von der Gemeinschaft, in der sie sich zu entfalten versucht, abhängt und von ihr oft auch vernichtet wird, zeigt ebenfalls folgende Stelle aus Fleißers *Fegefeuer in Ingolstadt* (1971). Der junge Røelle versucht, von Olga herauszubekommen, wie sie sich von Peps verführen lassen konnte. Den Moment der ersten Begegnung hat der Zuschauer nicht miterlebt – dies hier auch eine Zurücknahme der Liebeszene –, und er erfährt ihn nur mittelbar :
- Olga [...] Wenn man frei sein will – wenn die Freiheit kommt in einer schönen Gestalt und es schlägt über einem zusammen -
RØELLE *nähert sich ihr* : Meinen Sie – so ?
Sie *schaudert.* [1. Bild]
- 28 Olga sucht in der Liebe den einzigen Weg aus ihrem versklavten Zustand. Wie oft bei den weiblichen Figuren Fleißers, sucht sie – anders als bei Kröetz – in der poetischen Ausdrucksform, ja in der poetischen Beschwörung, mittels der Allegorik der befreienden Liebe, die Rettung. Dies wird aber szenisch sogleich umgedeutet : Røelle tritt auf sie zu - selber als Allegorie des männlichen Herrschers, wie er ansetzt, der Frau mächtig zu werden. Indem er die Rolle des Befreiers hier spielt, indem er genau nachmacht, was ein anderer vor ihm schon getan hat, zeigt Røelle, wie sehr alle Verhaltensformen eigentlich rollenbedingt sind, also wie gefangen im Ewiggleichen, Ewigzurückkehrenden die Frau ist. Selten wurden Machtmechanismen so kräftig und poetisch zugleich zur Schau gestellt.
- 29 Die dramatische Neubehandlung der Liebeszene lässt die doppelte Gefahr spüren, die die Vertreter des neuen kritischen Volksstücks laufen : missverstanden zu werden, also als Provokateure, denen es nur ums '*Choquer le bourgeois*' geht, zu gelten, zum einen ; als düstere Pessimisten etikettiert zu werden, zum andern.

- 30 Dass die Figuren grundsätzlich keine Perspektiven hätten und in ihrem Sumpf hoffnungslos versinken würden, dass der Zuschauer das alles allein verarbeiten sollte, will uns aber nicht immer einleuchten. Sicher schließt bei Fleißer und beim frühen Krøtz kein *Happy End* das Stück ab, sicher wird die 'Liebeszene' als Topos der Volkskomödie zurückgenommen. Betrachten wir jedoch nochmals die Gebüsch-Szene aus *Pioniere in Ingolstadt*; sie wird folgendermaßen fortgesetzt:

Berta und Korl kommen durch den Busch ins Licht. Die Pioniere johlen und pfeifen.

[...] *Berta steht auf.*

BERTA War das alles?

KORL Warum? Hat dir was gefehlt?

BERTA Wir haben was ausgelassen, was wichtig ist. Die Liebe haben wir ausgelassen.

KORL Eine Liebe muss keine dabei sein.

BERTA Das ist mir jetzt ganz arg.

KORL Berta, ich muss mich einreihn. Du kannst hier nicht bleiben. Du gehst jetzt am besten weg. [...]

BERTA Das geht doch nicht. Ich bin damit noch nicht fertig.

KORL Das musst du abschneiden, Berta. Einfach abschneiden. Andere müssen es auch.

BERTA Aber ich kann so nicht leben.

KORL Du wirst müssen.

[14. Bild]

- 31 Wie niedergeschmettert Berta auch sein mag, wie konfus für sie noch bleibt, wie eine echte Liebe aussehen könnte: Das Publikum spürt, dass in ihr eine befreiende Kraft schlummert, die Kraft des Aufbegehrens gegen die Entmündigung durch den Partner (« War das alles? »). Auch wenn die Figur den Weg zur Persönlichkeitsentfaltung nicht geht, ihre gestauten Ängste durch Verbalisierung nicht loswerden kann, so muss der Zuschauer diesen Funken der Hoffnung doch wahrnehmen.
- 32 Das meint auch Krøtz, der als Kommentar zu seinem frühen Werk vermerkt (« Furcht und Hoffnung der BRD. Das Stück, das Material, das Tagebuch »⁷, S. 252): « Es ist ja sicher nicht bloß böser Wille, wenn es eine Menge Menschen gibt, die meine frühen Stücke als die eigentlich revolutionären Stücke ansehen, weil es eben Bilder sind, weil eben wenig gesagt wird, weil sie eben am meisten mit den Mitteln arbeiten, die die Bühne außerhalb der Sprache noch hat ».
- 33 Die Liebeszene erscheint bei Fleißer wie bei Krøtz als ein dramaturgischer Zwitter. Als Alibi für eine wohlfunktionierende Gesellschaft, in die sich die Menschen als Liebespaare nach überwandener Krise durchaus einfügen, wird sie für ungültig erklärt und verliert ihre Zentralstelle im dramatischen Konstrukt (oder eben nicht: Das Nicht-Vorhandensein einer unproblematisierten Szene mag ja eine zentrale, sinnerschließende Funktion haben). Andererseits behält der Begriff 'Liebe' bei diesen Dramatikern doch seine wirkende Kraft: Die liebende, leidende Gestalt, übrigens öfters eine Frauengestalt, schöpft eben aus ihrem Liebesbedürfnis das Bewusstsein ihrer unerträglichen Lage: Es geht nämlich bei ihr, die ihrer Sprache und mithin der Möglichkeit der verbalen Aneignung der gesellschaftlichen Prozesse enteignet ist, nicht um eine politische Reifwerdung des Intellekts à la Brecht. Das Spätwerk Krøtz' thematisiert diesen (eher ethischen, weniger politischen) Elan aus dem Herzen der Menschen.
- 34 Nun kann selbstverständlich von einer Liebeszene als bestmöglichem Stückabschluss keine Rede sein. Mit ihr wird auch die Komödie als solche mit ihrem läuterndem *Happy End* zurückgenommen, und es fällt schwer, diese Dramen gattungstheoretisch

einzuordnen (dass Fleißer *Pioniere in Ingolstadt* « eine Komödie » nennt, klingt bitter-ironisch, ist aber keineswegs normativ zu verstehen). Den Figuren werden sowohl die Versöhnung des konventionellen Volksstücks, die die Zukunft erschließt, als auch die verklärende Strafe der Tragödie, die den Helden ins Jenseits hinüberrettet, verweigert. Doch absolute Verzweiflung, nihilistischer Pessimismus, absurde Endzeitstimmung sind Begriffe, die zu diesen Werken ebenso wenig passen, eben weil im Herzen dieser Menschen eine Stimme nicht verstummen will. Bei Fleißer, zum Teil auch bei Krøtz (siehe *Wer durchs Laub geht...* als Neufassung von *Männersache*), bleibt am Ende die Frau als vernichtete Existenz – und mit ihr die unerschöpfliche Fähigkeit zu leiden und doch zu hoffen.

NOTES

1. Marieluise Fleißer : *Gesammelte Werke. Band 1 : Dramen* (Günther Rühle, Hrsg.), Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1972 ; Marieluise Fleißer : *Ingolstädter Stücke*, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1977.
Zu Fleißer s. Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.) : *Marieluise Fleißer*, München : edition text + kritik 64 ; Günther Rühle (Hrsg.) : *Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer*, Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1973 ; Gérard Thiériot : *Marieluise Fleißer (1901-1974) et le théâtre populaire critique en Allemagne*, Bern : Peter Lang, Contacts/Theatrica 19, 1999.
2. Franz Xaver Krøtz : *Stücke I, II, III, IV*, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1989.
Zu Krøtz s. Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.) : *Franz Xaver Krøtz*, München : edition text + kritik 57 ; Otto F. Riewoldt : *Franz Xaver Krøtz*, Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1985 ; Gérard Thiériot : *Franz Xaver Krøtz et le nouveau théâtre populaire*, Bern : Peter Lang, Contacts/Theatrica 4, 1987.
3. Emanuel Schikaneder/Wolfgang Amadeus Mozart : *Die Zauberflöte*, Stuttgart : Reclam, 1962.
4. Ludwig Anzengruber : *Der Meineidbauer*, Stuttgart : Reclam, 1981.
5. Franz Xaver Krøtz : « Liegt die Dummheit auf der Hand? Pioniere in Ingolstadt – Überlegungen zu einem Stück von Marieluise Fleißer », in : Franz Xaver Krøtz : *Weitere Aussichten... Ein Lesebuch*, Köln : Kiepenheuer & Witsch, 1976, S. 523-528.
6. Arno Holz /Johannes Schlaf : *Die Familie Selicke*, Stuttgart : Reclam, 1966.
7. Franz Xaver Krøtz : *Furcht und Hoffnung der BRD. Das Stück, das Material, das Tagebuch*, Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1984.

RÉSUMÉS

Die alte Volkskomödie hatte ganz bestimmte, gattungsbedingte Publikumserwartungen zu befriedigen : Der Zuschauer, der sich draußen durch den Dschungel des Lebens einen Weg zu bahnen suchte, brauchte wenigstens auf der Bühne das tröstende Finale, das *Happy End*, das ihm Eheglück und Kindersegen versprach. Und das war der Obrigkeit auch recht, denn der Untertan sollte die Gesellschaft als die bestmögliche, ja als die gottgewollte ansehen. Dies wurde im

sogenannten kritischen Volksstück der Zwanziger- und Siebzigerjahre des 20. Jahrhunderts (hier : Marieluise Fleißer und Franz Xaver Kröetz) wieder aufgenommen, aber kritisch behandelt. Nun wird die Gesellschaft als Ursprung allen Leidens angesehen. Liebesglück wird zum obszönen Spektakel, Perversionen und Verbrechen lassen die Helden untergehen.

Da diese Helden aber – Pseudohelden – nicht einmal mehr im Stande sind, ihre Wünsche, ihre Not, ihre Ohnmacht, zu verbalisieren, stehen die Autoren vor besonderen dramentheoretischen Schwierigkeiten : Die Behandlung der 'Liebeszene', eines der wichtigsten Topoi der Komödie, gibt aufschlussreiche Hinweise.

La comédie populaire répondait autrefois à des attentes spécifiques du public : le spectateur, qui, à l'extérieur, cherchait à se frayer une voie dans les tourments de la vie, voulait que sur scène au moins le *happy end* lui apporte la consolation dont il avait besoin, la promesse d'un mariage heureux et fécond. Cela répondait du reste aux souhaits des autorités à qui il importait que les sujets fussent convaincus de vivre dans le meilleur des mondes. Cette thématique sera reprise dans les années 1920 puis 1970 par l'avatar dit critique de la comédie populaire (représentée dans cette étude par Marieluise Fleißer et Franz Xaver Kröetz), mais pour être soumise à un traitement critique.

Désormais, c'est la société qui sera considérée comme source de tous les maux, et la scène d'amour sera l'étalage d'obscénités, de perversions et de crimes où se perdront les héros. Ces héros, ou plutôt ces pseudohéros, n'étant plus en mesure de dire leurs désirs, leur détresse, leur impuissance, les dramaturges achopperont sur des problèmes d'ordre théorique bien particuliers : la scène d'amour, l'un des principaux *topoi* de la comédie, en fournit un exemple révélateur.

AUTEUR

GÉRARD THIÉRIOT

Université Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand II