

*Karin Dieselkamp*

- DER FLEIßER LIEBSTER SOHN  
ZUR TRADITION DES KRITISCHEN VOLKSSTÜCKS  
BEI MARIELOUISE FLEIßER UND FRANZ XAVER KROETZ

I

In einem 1972 erschienenen Aufsatz begrüßt Marieluise Fleißer die Arbeiten von Franz Xaver Kroetz als späte Bestätigung ihres eigenen lange vergessenen literarischen Werks:

Es gibt liebste Söhne. Er hat mich am tiefsten gegraben, und ich glaube er hat am meisten gefunden und es um und um gedreht. Er hat das Eigentliche "erkannt". Ich habe nachhaltig auf ihn gewirkt und bis ins Unterschwellige hinein. Das ist ein Vorgang, der mich beglückt. Ich sehe, daß hier was weitergeht von innen heraus<sup>1</sup>.

Der eben erst bekanntgewordene Volksstückautor Kroetz akzeptierte schon 1971 aus Anlaß von Fleißers siebzigstem Geburtstag die Schülerrolle, die ihm die Kritik angetragen hatte<sup>2</sup>: "Ja, als Fleißer-Schüler würde ich mich in gewissem Sinne schon bezeichnen, aber auch als Horvath-Schüler". Er fügt hinzu: "Ich glaube nicht, daß ich ohne die Fleißer-Renaissance bekanntgeworden wäre"<sup>3</sup>.

Nur im Jahr 1971 hat sich Kroetz in seinen theoretischen

---

<sup>1</sup> M. Fleißer, *Alle meine Söhne*, [In:] G. Rühle [Hrsg.], *Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer*, Frankfurt a. M. 1973, S. 410.

<sup>2</sup> Vgl. R.-P. Carl, *Franz Xaver Kroetz*, München 1978 (*Autorenbücher* 10), S. 24.

<sup>3</sup> *Materialien zum Leben...*, S. 405.

Außerungen auf Fleißer und Horváth berufen<sup>4</sup>. Nach seinem Eintritt in die DKP (1972) widerspricht er seinen bis dahin verkündeten Prinzipien, und ab 1975 besteht er ausdrücklich auf der Notwendigkeit einer Überwindung der Fleißer-/Horváthschen Volksstückdramaturgie. Wenngleich deren literarische Vorbildfunktion an diesem Punkt noch keineswegs endet, scheint im Folgenden eine Beschränkung auf die theoretischen Äußerungen und die Stücke des "frühen" Kroetz legitim. An ihnen sollen Bedingungen, Chancen und Grenzen des kritischen Volksstücks verfolgt werden.

Zusammen mit Kroetz hat Fleißer auch Martin Sperr und Rainer Werner Fassbinder unter die Reihe ihrer "Söhne" aufgenommen<sup>5</sup>; umgekehrt nennt Kroetz Horváth und Fleißer in einem Atemzug. Die Linie von Fleißer zu Kroetz ist Teil einer nachhaltigen Wiederaufnahme der Tradition des kritischen Volksstücks aus der Weimarer Zeit in den späten sechziger und frühen siebziger Jahren. Die folgenden Ausführungen beschäftigen sich lediglich mit einem Segment dieser Szenerie.

Die Renaissance des Volksstücks fällt in eine Phase der politischen Entwicklung der Bundesrepublik Deutschland, in der sich Weimarer Verhältnisse anzukündigen schienen<sup>6</sup>. Während die große Koalition zwischen CDU und SPD die Institution der parlamentarischen Opposition ausschaltete, wuchs das Gewicht politischer Gruppierungen rechts und links des im Parlament vertretenen Spektrums. Der Rückblick auf den Verfall der Demokratie in den letzten Jahren der Weimarer Republik lag nahe; er förderte ein "Interesse für Zustandsschilderungen und sozialpsychologische Bewusstseinsanalysen"<sup>7</sup> aus dieser Zeit, das die Stücke von Horváth und Fleißer einschloß.- Li-

<sup>4</sup> Vgl. unten II.

<sup>5</sup> Fleißer, a.a.O., S. 405-410.

<sup>6</sup> Zum folgenden vgl. W. K ä s s e n s, M. T ö t e b e r g, Fortschritt im Realismus? Zur Erneuerung des kritischen Volksstücks seit 1966, [In:] Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur, Bd. 6, Frankfurt a. M. 1976, S. 31-34; C a r l, a.a.O., S. 11 f.

<sup>7</sup> Ebenda, S. 11; vgl. auch F. R o t h, Volkstümlichkeit und Realismus? Zur Wirkungsgeschichte der Theaterstücke von Marieluise Fleißer und Ödon von Horváth, "Diskurs" 1973, H. 6/7, S. 81 f.

teraturgeschichte bot sich im Volksstück eine Alternative zum dokumentarischen Theater an<sup>8</sup>. In einer Doppelbewegung zieht es sich von der Bühne der großen politischen und historischen Ereignisse in die Ungeschichtlichkeit der Provinz, des Kleinbürgertums und der Familie zurück und wird andererseits politisch, indem es die Erwartungen und Rezeptionsgewohnheiten der Theaterbesucher beleidigt und das sozialpsychologische Substrat bundesrepublikanischer Verhältnisse als deren eigentliche Wirklichkeit erkundet.

In seinen frühen Dramen porträtiert Kroetz eine inhumane und autoritäre Gesellschaft - genauer: Er präsentiert die Konsequenzen nicht durchschauter Unterdrückung in den Unter- und Mittelschichten. Die Darstellung individualpsychologischer und sozialer Zerstörungsvorgänge tritt als literarische Entdeckerarbeit auf; sie verfügt über aufklärende Qualitäten, insofern sie das Selbstverständnis und die offizielle Selbstdarstellung einer modernen Gesellschaft unterläuft. Das kritische Volksstück will die Versprechen von politischer Liberalität und individueller Freiheit, von Bildung und Wohlstand des Scheins allgemeiner Geltung entkleiden, indem es auf Unterdrückung durch die Macht unbefragt geltender interessegebundener sozialer Normen, psychische Verkümmern, vorenthalte Möglichkeiten zu Selbsterkenntnis, Selbstartikulation und Selbstentfaltung und auf bare materielle Not aufmerksam macht. Aus der Perspektive des kritischen Volksstücks verwandelt sich das Selbstporträt einer modernen aufgeklärten in das Abbild einer unaufgeklärten und auf verschwiegener Unterdrückung auf ruhenden Gesellschaft.

## II

In zwei Aufsätzen, beide entstanden 1971, führt Kroetz seine zu dieser Zeit entscheidenden literarischen Vorbilder vor; reflektierend über "seinen" Horváth und "seine" Fleißer

---

<sup>8</sup> Vgl. R.-P. C a r l, Zur Theatertheorie des Stückeschreibers Franz Xaver Kroetz, "Text und Kritik" 1978, Nr. 57; Franz Xaver Kroetz, S. 1.

formuliert er zugleich eigene theatertheoretische Positionen. Am Fall der "Pioniere in Ingolstadt" geht er Fleißers Technik der deskriptiven, präzisen und ökonomischen Darstellung durch die Macht- und Wirtschaftsverhältnisse ausweglos determinierter zwischenmenschlicher Katastrophen nach<sup>9</sup>.

Kroetz entdeckt an den "Pionieren" die genau erfaßte Konstitution der "Masse der Unterprivilegierten": "Das Wichtigste der Fleißerschen Stücke ist das Verständnis für die, »auf die es ankommt« (Horváth)". Fleißer führe im Rahmen eines militarisierten gesellschaftlichen Unterdrückungssystems die Psychologie des Opfers vor, das auf Repression mit Unterwerfung antworte und dafür mit immer neuen Akten der Aggression gestraft werde: "So werden die Unterlegenen von Katastrophe zu Katastrophe gezerzt, der Kettenreaktion ähnlich".

Wie auch in seinem Horváth-Aufsatz ist für Kroetz dieser *circulus vitiosus* vor allem in sprachlichen Strukturen niedergelegt. Die Uneigentlichkeit der Sprache weist auf den Entfremdungszustand der Sprecher; deren Sprachgewohnheiten sind ihnen selbst nicht angemessen. In der Verweigerung einer eigenen Sprache erkennt Kroetz ein Herrschaftsmittel, welches das Unterdrückungssystem stabilisiert:

Die subjektiven Entscheidungen der Figuren sind, sofern sie nicht verbalisiert sind, Zeichen der Hilf- und Orientierungslosigkeit des Proletariats; während andererseits ihre verbalen Äußerungen sich auf eine Objektivität beziehen, die nicht die ihre ist, sondern ihnen eingeübt wurde<sup>10</sup>.

Für diese Verteilung von Unwissenheit und Wissen macht Kroetz den Kapitalismus verantwortlich; umgekehrt beansprucht er Marieluise Fleißer für den Sozialismus:

Sind also die Fleißerschen Stücke letztlich sozialistisch? Ja, denn nie-

<sup>9</sup> Die folgenden Zitate aus: F. X. Kroetz, *Liegt die Dummheit auf der Hand?* [In:] ders., *Weitere Aussichten*. Ein Lesebuch, Köln 1976, S. 523-528.

<sup>10</sup> Ebenda, S. 525.

mand anderer als der Kapitalismus hat die Monopolisierung von Sprache zum Zweck der Ausbeutung erfunden<sup>11</sup>.

Als literarisches Vermittlungsverfahren für die als ausweglos erkannte Misere hält Kroetz allein eine beschreibende Bestandsaufnahme für angemessen, der er den Begriff des Realismus reserviert. Von dieser dem Naturalismus nahen<sup>12</sup> Position aus wendet er sich polemisch gegen Bertolt Brecht; genaue Diagnose der sozialen Realität und politische Zukunftsperspektive scheinen unverträglich:

Brutalität wird sichtbar gemacht durch den Ausstellungscharakter der Fleißerschen Sprache. Mit Brecht hat diese Sprache nichts zu tun. Haben die Proletarier Brechts immer einen Sprachfundus zur Verfügung, der ihnen de facto nicht zugestanden wird von den Herrschenden, also als Fiktion einer utopischen Zukunft verstanden werden muß, so kleben die Figuren der Fleißer an einer Sprache, die ihnen nichts nützt, weil sie nicht die ihre ist.

Erst die Darstellung der sprachlich manifesten Determination werde der Wirklichkeit gerecht: "Hätten die Arbeiter bei Siemens das Sprachniveau der Arbeiter Brechts, hätten wir eine revolutionäre Situation". Mit seinem antiutopischen Programm verlangt Kroetz produktionsästhetische Askese; das Stück hat dem Gesetz der "Realität" zu folgen, die Hand des Autors darf an ihm nicht sichtbar werden.

Kroetz' Realismusbegriff<sup>13</sup> und sein Bekenntnis zum "Ausstellungscharakter" der Sprache markieren auch Grenzen seiner Volksstückkonzeption. In verschärfter Form hat er die Forderung nach theorieloser Wirklichkeitsreproduktion in seinem Horváth-Aufsatz erhoben:

<sup>11</sup> Ebenda, S. 526; vgl. dazu die Kritik von Wend Kässens, Wer durchs Laub geht, kommt darin um. Zur Sprachbehandlung und zu einigen Motiven in den Dramen von Franz Xaver Kroetz, [in:] O. Riewoldt, (Hrsg.), Franz Xaver Kroetz, Frankfurt a. M. 1985, S. 271.

<sup>12</sup> Vgl. Carl, Zur Theatertheorie..., S. 3.

<sup>13</sup> Vgl. Carl, Franz Xaver Kroetz, S. 23-45.

Was in Wirklichkeit war, bedarf nicht der es als gewesen ausweisenden Konstruktion. Horváth hat die Konstruktionslosigkeit des kleinbürgerlichen Infernos durch realistische Sprachpraxis zur Darstellung gebracht<sup>14</sup>.

Zwar wird dieses Postulat Kroetz' eigenen Stücken nicht gerecht; es weist aber auf die Tendenz zur Vernachlässigung historischer Bedingungsbeziehungen und birgt die Gefahr einer unverbindlichen Mitleidsästhetik.

### III

Der kritische Impetus von Kroetz' Theater stützt sich wesentlich auf seine Sprachkonzeption. Es ist ihm um die Entlarvung ideologischer Funktionen der Sprache und um die Darstellung abnehmender Kommunikationsfähigkeit zu tun<sup>15</sup>. Die Kritik, aber auch der Autor selbst haben das Phänomen der Sprachlosigkeit hervorgehoben; mit ihr übernimmt Kroetz, wie er selbst ausführt, ein Erbe Horváths<sup>16</sup>, jedoch, so ist zu ergänzen, auch der Fleißer. Beide führen im kleinbürgerlichen provinziellen und dialektgeprägten Milieu die sprachliche Hilflosigkeit zunehmend abstrakteren Verhältnissen gegenüber vor. Die Situation der Figuren ist in der ihnen zur Verfügung stehenden Sprache nicht hinreichend repräsentiert. Damit schwindet ihr Vermögen, das eigene Handeln sprachlich zu motivieren und zu verantworten; das verbal nicht Bewältigte nistet sich als Nichtverstehen und Gewalt in den dramatischen Dialog ein

<sup>14</sup> P. X. K r o e t z, Horváth von heute für heute, [In:] ders., Weitere Aussichten..., S. 522.

<sup>15</sup> Vgl. zusammenfassend zur Sprachproblematik im neueren Volksstück J. H e i n, Das Volksstück. Entwicklung und Tendenzen, [In:] ders. (Hrsg.), Theater und Gesellschaft, Düsseldorf 1973, S. 23; mit besonderer Berücksichtigung des Verhältnisses von Kroetz' Sprachbehandlung zu Fleißer und Horváth: P. S c h a a r s c h m i d t, Das moderne Volksstück. Sprache und Figuren, ebenda, S. 213-215. Eine kritische Auseinandersetzung mit der bisherigen Forschung unternimmt Ernest W. B. H e s s-L ü t t i c h, Neo-Realismus und sprachliche Wirklichkeit. Zur Kommunikationskritik bei Franz Xaver Kroetz, [In:] O. R i e w o l d t (Hrsg.), Franz Xaver Kroetz, Frankfurt a. M. 1985, S. 297-318.

<sup>16</sup> K r o e t z, a.a.O., S. 519.

und löst ihn auf. Kroetz spricht von "der Sinnlosigkeit von Sprache, wenn sie nicht mehr in der Lage ist, im Sprechenden die Erinnerung an die Absprache hervorzurufen, die sie gemeint hat"<sup>17</sup>.

In der gebrochenen Sprache des Volksstücks artikuliert sich mühsam die Provinz, die an der Geschichte nicht partizipiert, aber ihre Spuren trägt. Damit kommen mundartliche und soziolektale Abstufungen ins Spiel. Kroetz deutet einen Teufelskreis an aus sprachlicher Provinzialität, sozialer Deklassierung und politischer Entmündigung:

Es gibt eine Enteignung durch Vorenthaltung von Sprache. Das Proletariat in der Provinz kann sich nicht ausdrücken, kann sich nicht verständigen, kann sich nicht organisieren. Das ist sein Schicksal<sup>18</sup>.

Die Sprache der Provinz stigmatisiert ihre Sprecher und spaltet deren Gemeinschaft. Wie die Figuren der Fleißer sich in ihrer eigenen Sprache fremd werden, hat Kroetz selbst erkannt<sup>19</sup>. Indem die Prostituierte Alma sich zur "mondaine(n) Frau" erklärt<sup>20</sup>, sucht sie ihre sprachliche Befangenheit in der Provinz zu überwinden. Eine ähnliche Technik verwendet Kroetz, wenn er in "Hartnäckig" dem Wirt Rustorfer bei der Enterbung seines schwerbeschädigten Sohns die nicht dialektale Phrase in den Mund legt: "Das ist weitsichtig von mir"<sup>21</sup>.

Gegenüber Fleißer verschärft Kroetz die Sprachlosigkeit als Zerfallsprodukt des Dialogs<sup>22</sup>. Die Figuren in den "Pionieren

<sup>17</sup> Ebenda - Zum Verhältnis von Sprachnot und Gewalt vgl. K ä s s e n s, Wer Durchs Laub geht, S. 269-271.

<sup>18</sup> Zit. nach K ä s s e n s, T ö t e b e r g, Fortschritt im Realismus?, S. 42.

<sup>19</sup> K r o e t z, Liegt die Dummheit auf der Hand?, S. 526.

<sup>20</sup> M. F l e i ß e r, Pioniere in Ingolstadt, Fassung 1968, [In:] Gesammelte Werke, hrsg. v. G. R ü h l e, Frankfurt a. M. 1983, Bd. 1, S. 151.

<sup>21</sup> F. X. K r o e t z, Hartnäckig, [In:] Gesammelte Stücke, Frankfurt a. M. 1972, S. 76; vgl. B. S t r i t z k e, Marieluise Fleißer "Pioniere in Ingolstadt", (Studien zum Theater, Film und Fernsehen, Band 2), Frankfurt a. M., Bern 1982, S. 84 f.

<sup>22</sup> Vgl. G a r l, Franz Xaver Kroetz, S. 37-39; Schaarschmidt, S. 213.

in Ingolstadt" verfügen in Grenzen noch die die Fähigkeit zur Selbstreflexion. In der Fassung von 1929 artikuliert der Pionier Karl seine Lust an der Zerstörung und dem Unterdrückungsprozeß:

An uns muß man glauben, und dann muß man sich von uns verraten lassen. Dann kann man weinen, wenn man mag.. Dann muß man erst recht an uns glauben, so lang, bis du kaputt bist<sup>23</sup>.

In der Fassung von 1968, auf die sich Kroetz in seinem Fleißer-Aufsatz bezieht, ordnet Karl sein Verhalten kausal in gesellschaftliche Zusammenhänge ein: "Den ganzen Tag muß ich mich schikanieren lassen; bei den Weibern lasse ich mich aus.' Das muß eine einsehen"<sup>24</sup> Soziopsychologisch plausible Reflexionen dieser Art sind bei Kroetz nicht zu finden. In "Männersache" verliert sich der Beginn der Ursachenkette in der Sprachlosigkeit; es bleibt ein Akt sprachlicher Gewalt: "Ich brauch meine Freiheit. Da geh ich über Leichen"<sup>25</sup>.

Indiz für das Versagen der Sprache ist Kroetz' Pausenregie<sup>26</sup>. Zwischen den Repliken breitet sich ein leeres Schweigen aus. Damit kommen Grenzmarkierungen von Kroetz' Volksstückkonzeption in Sicht: Die Sprachlosigkeit schwächt die analytische Qualität seiner Stücke; Bedingtheit und Veränderbarkeit der dargestellten Verhältnisse werden zunehmend unerkennbar.

#### IV

Das kritische Volksstück hat das Theater dem Kleinbürgertum und der Provinz geöffnet. Es zehrt auch dort, wo diese Opposition nicht eigens zum Thema wird, vom Spannungsverhältnis zwischen Stadt und Land, Metropole und Provinz. Die wirkungs-

<sup>23</sup> F l e i ß e r, Pioniere in Ingolstadt, Fassung 1929, Bd. 1, S. 206.

<sup>24</sup> F l e i ß e r, Pioniere in Ingolstadt, Fassung 1968, S. 167.

<sup>25</sup> F. X. K r o e t z, Männersache, [In:] Gesammelte Stücke, Frankfurt a.M. 1972, S. 101.

<sup>26</sup> Vgl. Christian L. H. N i b b r i g, Rhetorik des Schweigens, Frankfurt a. M. 1981, S. 199-214.



geschichtlich wichtigen Stücke Fleißers spielen in Ingolstadt, dem "Gefängnis Kleinstadt"<sup>27</sup>; biographisch hat sich Fleißer von der "Macht der Provinz"<sup>28</sup> nie lösen können. Obwohl Kroetz Großstadterfahrungen in München und Wien gemacht hat, sind auch seine frühen Stücke im kleinstädtischen oder ländlichen Milieu angesiedelt, das allerdings nur selten Kontur gewinnt.

Mit ihrer Verarbeitung gesellschaftlicher Erfahrungen in der Provinz tritt Fleißer für das Gewicht kleinstädtischer Realität und für deren literarisches Recht gegenüber der Großstadtkultur ein. In den beiden Ingolstädter Dramen charakterisiert sie den größeren Druck der Öffentlichkeit, die geringeren individuellen Entfaltungsmöglichkeiten und die intensivere Normkontrolle unter beengten Verhältnissen. Am Anachronistischen der scheiternden Liebesgeschichte des Dienstmädchens Berta führt sie die Inhumanität eines militarisierten Gesellschafts- und eines kapitalistischen Wirtschaftssystems vor.

Konsequenzen aus dem Gefälle zwischen Großstadt und Provinz, speziell auch aus der provinziellen Reduktion gesellschaftlicher Toleranzgrenzen, deuten sich in der Absicht Almas an, nach Berlin überzusiedeln; Kroetz' Stück "Stallerhof" endet mit dem Auszug des Knechts Sepp in die Stadt, dem in "Geisterbahn" Beppi nachfolgt. Gerade Kroetz zielt mit seiner Darstellung von Problemen der Provinz auf das, was der Kapitalismus zwar hervorgebracht hat, aber vergessen und verschweigen möchte<sup>29</sup>. Durch die Präsentation des deutlicher als bei Fleißer - Ungleichzeitigen, von scheinbar überwundenen Sozial- und Öffentlichkeitsstrukturen, von Produktionsformen wie der Heimarbeit, von primitiven Abtreibungspraktiken und überholten Bewußtseinsformen, die ein Unrechtsgefühl beim

<sup>27</sup> L. H a a g, Horváth und Kroetz. Wirklichkeitsmodelle des Alltags, "Austriaca" 1979, H. 9, S. 54.

<sup>28</sup> Vgl. G. R ü h l e, Das Lebensexperiment der Marielusia Fleißer, Die Macht der Provinz und die Früchte der Freiheit, "Frankfurter Allgemeine Zeitung" 24.12.1981, Nr. 298, Bilder und Zeiten.

<sup>29</sup> Vgl. K ä s s e n s, T ö t e b e r g, Fortschritt im Realismus?, S. 44-47.

Mord nicht aufkommen lassen, stört sein Volksstück die glatte Oberfläche der Wirklichkeit in der Bundesrepublik.

In Kroetz' Volksstück als dem Schauplatz provinziellen Lebens tritt jedoch der soziale Kontext der Kleinstadt oder des Dorfs zurück. Fast nur noch an ihren Auswirkungen, an innerfamiliären Sprechen und Handeln der Personen, an ihrer sozialen Situation und ihrer Psychostruktur werden die provinziellen Verhältnisse spürbar. Auch verliert das Provinzielle an gesellschaftlicher Repräsentativität und historischer Konkretheit und entfernt sich von der Erfahrungswirklichkeit der Theaterbesucher. Daß Kroetz zu Extremfällen und Sensationen greift, bezeugt ebenfalls eine wachsende Distanz zu Problemen der Provinz. Die daraus entstehende Gefahr eines allenfalls ethnologischen Interesses für das Exotische hat Kroetz selbst als "Zoo-Effekt" bezeichnet<sup>30</sup>.

#### V

Bewegen sich die Stücke Fleißers und Horváths im Vorfeld des Nationalsozialismus, so stehen die Arbeiten der sechziger und siebziger Jahre im Zusammenhang mit einer erneuten, aktuellen Faschismusdiskussion. In beiden Phasen wenden sich die Dramenautoren der Ideologieproduktion im kleinbürgerlichen Alltag zu. Darauf geht Kroetz in seinem Horváth-Aufsatz ein:

Und so münden Horváths Stücke, würde man ihre positive Ideologie fortführen, in der Behauptung: der Faschismus ist die Folge von millionenfacher Beschädigung des "kleinen Mannes"; wenn das aufhört, hört auch der Faschismus auf<sup>31</sup>.

Verfeinert und verschärft, erkennt Kroetz den Mechanismus durch Anpassungsdruck sich fortsetzender Gewalt in der eigenen Gegenwart wieder: "niemand als ein geknechtetes Opfer ist mehr in Gefahr, ein Schlächter - sein Schlächter - zu wer-

<sup>30</sup> F. X. K r o e t z, "Weitere Aussichten...", Regieanweisung, [In:] Ders., Weitere Aussichten. Ein Lesebuch, Köln 1976, S. 254.

<sup>31</sup> K r o e t z, Horváth von heute für heute, S. 523.

den"<sup>32</sup>. Aus sozialpsychologischer Perspektive arbeitet das Volksstück die Auswirkungen und das Funktionieren von Herrschaftsstrukturen im Kleinbürgertum auf. Mit ihrer archäologischen Metaphorik - "Er hat mich am tiefsten gegraben" - scheint Fleißer gerade auf solche Aspekte des Kroetzschen Werks hinzuweisen.

Fleißer hat solchen Interpretationen nachträglich zugestimmt, die in "Fegefeuer" Vorausdeutungen auf den Faschismus erkennen<sup>33</sup>. Auch die Rezeption der für Kroetz wichtigeren "Pioniere" setzte unter diesem Vorzeichen ein<sup>34</sup>. Fleißer entwirft darin das Bild einer nach dem Prinzip von Befehl und Gehorsam organisierten Gesellschaft. Innerhalb der militärischen Hierarchie setzt sich der Druck nach unten fort und wird als Aggression in die Geschlechterbeziehungen und auf die Zivilbevölkerung abgeleitet. Daß damit nicht nur militärische, sondern gesamtgesellschaftliche Autoritätsstrukturen gemeint sind, verdeutlicht die von Fleißer in der Fassung von 1968 akzentuierte ökonomische und sexuelle Ausbeutung des Dienstmädchens Berta<sup>35</sup>. Das Stück demonstriert die Prägung und Zerstörung erotischer Beziehungen durch Unterdrückungs- und Abhängigkeitsverhältnisse sowie durch ihren Warencharakter.

Mehr als Fleißer konzentriert sich Kroetz auf die Psychologie der Figuren. Die Perspektive auf ein gesellschaftliches Unterdrückungssystem entfällt weitgehend, die Herrschaftsstrukturen werden uneinsehbar. Kaum mehr die Ursachen, fast nur noch die Gewaltakte, die gesellschaftlichen Ausschlußverfahren und das Leiden lassen sich erkennen. Die gegenseitige Unterdrückung der Figuren in "Männersache" läßt lediglich auf

<sup>32</sup> Ebenda.

<sup>33</sup> Vgl. M. M c G o w a n, Kette und Schuß. Zur Dramatik der Marieluise Fleißer, "Text und Kritik" 1979, Nr. '69; Marieluise Fleißer, S. 22. Zur Autoritätsproblematik im "Fegefeuer" - vgl. auch: W. D i m t e r, Die ausgestellte Gesellschaft. Zum Volksstück Horváts, der Fleißer und ihrer Nachfolger, [In:] J. H e j n (Hrsg.), Theater und Gesellschaft, S. 231-237.

<sup>34</sup> M c G o w a n, a.a.O., S. 21.

<sup>35</sup> Vgl. W. K ä s s e n s, M. T ö t e b e r g: "...fast schon ein Auftrag von Brecht", Marieluise Fleißers Drama "Pioniere in Ingolstadt" [In:] Brecht-Jahrbuch 1976, hrsg. v. J. F u e g i u. a., Frankfurt a. M., 1976, S. 115.

Gewaltstrukturen schließen, die der Dramentext nicht benennen kann<sup>36</sup>. Als subtiler Lenkungsapparat erscheinen - etwa in "Wunschkonzert" - Werbung und Medien, die unmerklich die Autorität der bestehenden Ordnung vermitteln<sup>37</sup>. In seinem Fleißer-Aufsatz hat Kroetz dieser Entwicklung mit einem Inszenierungsvorschlag Rechnung zu tragen gesucht. Die Einschaltung von Liedern Peter Alexanders oder von journalistischen Texten Peter Boenischs in eine Fleißer-Aufführung könne demonstrieren, "wieviel bösartige Intelligenz und Kaltschnäuzigkeit dazugehört, den geistig unterprivilegierten Bürger immer noch weiter nach unten sacken zu lassen"<sup>38</sup>.

Kroetz inszeniert die unauffällig gewordene Effektivität der Gewalt in der Ordnungsstruktur des Alltags. Die Forschung hat die streng organisierte Enge von Kroetz' Innenräumen und die obstinate Wiederholung von Waschvorgängen betont<sup>39</sup>. In "Heimarbeit" spielen Waschen, Spülen und Putzen eine Hauptrolle. Der Mord an dem Kind kombiniert die Vorgänge des Ertränkens und des Waschens<sup>40</sup>.

In die so wiederhergestellte Ordnung kehrt Sauberkeit ein; das Stück endet mit einer Reinigung des wieder vereinten Paares. In "Stallerhof" wird das Vorhaben der Abtreibung selbst als Waschung kaschiert<sup>41</sup>. Die wortlose rigide Ordnungsgeometrie in "Wunschkonzert" ist entscheidend von Akten der Säuberung bestimmt. Selbst um den Preis der Abtreibung und des Mords unterwerfen sich die Figuren einer Ordnung, die ihnen Gewalt antut und doch allein Sicherheit zu garantieren scheint.

Der verfeinerte Herrschaftsmechanismus, der mit dem Faschismusbegriff nicht mehr zutreffend charakterisiert ist, nimmt gleichwohl die Erinnerung an den Nationalsozialismus in sich auf. Der Vater der verführten Hanni ruft in "Wildwech-

<sup>36</sup> Vgl. Carl, Franz Xaver Kroetz, S. 34-37.

<sup>37</sup> Vgl. Haag, a.a.O., S. 65.

<sup>38</sup> Kroetz, Liegt die Dummheit auf der Hand?, S. 526.

<sup>39</sup> Zum folgenden vgl. Haag, S. 59-63.

<sup>40</sup> F. X. Kroetz, Heimarbeit, [In:] Gesammelte Stücke, Frankfurt a. M. 1972, S. 62 f.

<sup>41</sup> Kroetz, Stallerhof, ebenda, S. 154-156.

sel" nach scheinbar überwundenen Ordnungsmächten und bestätigt so deren geheime Kontinuität:

Beim Hitler wär er ins Konzentrationslager marschiert...[...] So was misst man ganz einfach kastriern, Wegschneidn und fertig<sup>42</sup>.

Indem der frühe Kroetz sich mehr als Fleißer auf die Sozialpsychologie des Kleinbürgertums konzentriert und auf die Darstellung gesellschaftlicher Ursachen verzichtet, legt er die im Alltäglichen sich einnistende Gewalt frei. Zugleich verschafft er jedoch der Kritik am kritischen Volksstück auch der Fleißer Nahrung: Dieses trage zur Entlastung von "Monopolbourgeoisie, Staatsbürokratie, Justiz und Militär" beziehungsweise "des Finanzkapitals und seines Staates" bei<sup>43</sup> und lenke so den Verdacht in die falsche Richtung.

## VI

Kroetz selbst hat die Beschränkungen, die ihm die radikalisierte Orientierung am kritischen Volksstück Fleißerscher und Horváthscher Prägung auferlegte, erkannt und wiederholt formuliert. Seit 1972 lassen sich theoretische und praktische Bemühungen um einen Ausbau seiner dramatischen Möglichkeiten verfolgen. Wiederum, nun jedoch mit umgekehrten Vorzeichen, kommt dabei der Gegensatz von Fleißer und Horváth auf der einen und Brecht auf der anderen Seite ins Spiel. In der Überwindung von Fleißer und Horváth und in dem Bekenntnis zu Brecht findet Kroetz neue Entwicklungsmöglichkeiten: Der Fleißer liebster Sohn schickt sich an, sein Elternhaus zu verlassen. In seiner Rede zum 20. Todestag von Bertolt Brecht schreibt Kroetz:

Ich selbst könnte mir, ohne das Beispiel und die Hilfe Brechts vor Augen, nicht vorstellen, wie ich nach Oberösterreich noch hätte weitermachen können die Fleißer-Horváth-Dramaturgie war erschöpft, die neuen Er-

<sup>42</sup> F. X. Kroetz, Wildwechsel, ebenda, S. 28 f.

<sup>43</sup> Roth, a.a.O., S. 82; vgl. auch McGowan, a.a.O., S. 23.

kenntnisse des Marxismus-Leninismus waren noch nicht so reif, daß ich daraus literarisch hätte Nutzen ziehen können ohne, ja ohne die Lektüre Brechts und ohne seine Lösungen<sup>44</sup>.

Ausschlaggebend für diese Wendung ist zunächst das Mißtrauen in die analytischen Möglichkeiten des traditionellen kritischen Volksstücks. Über dessen primär deskriptives Verfahren heißt es in derselben Rede:

Meine Schriftsteller-Vorbilder waren ja Marie Luise Fleißer und Ödön von Horváth. Mit dem von ihnen entwickelten dramaturgischen Handwerk des beschreibenden Realismus hatte ich fünfzehn Stücke geschrieben. Der Dramatiker Bertolt Brecht begann mich zu interessieren, als ich feststellen mußte, daß die Fleißer-Horváth-Dramaturgie eine festgelegte Grenze hat und daß ich zu dieser Grenze vorgestoßen war<sup>45</sup>.

Bereits fünf Jahre zuvor hatte sich Kroetz gegen den Anschein des Unabänderlichen im Drama gewandt<sup>46</sup>. Dagegen lege das Volksstück Horváths und der Fleißer fatal den Autor und die Figuren fest<sup>47</sup>.

Über eine bloße Verstärkung analytischer Qualitäten hinaus will Kroetz mit seinen Stücken aber auch neue gesellschaftliche Perspektiven öffnen. In der Kürbiskern-Diskussion "Die Lust am Lebendigen" fordert er anstelle seiner bisherigen Volksstückdramaturgie dramatische Vermittlung von Einsicht in Möglichkeiten politischen Handelns<sup>48</sup>. Es wird erkennbar, wie - zumindest im Programm - die "politischen Einsichten"<sup>49</sup> die Gattungstradition angreifen.

<sup>44</sup> F. X. K r o e t z, Brecht - Kommunist und Dichter, Festvortrag anlässlich Bertolt Brechts 20. Todestag am 14.8.1976, [In:] Kürbiskern 1977, Heft 1, S. 95.

<sup>45</sup> Ebenda, S. 91.

<sup>46</sup> Die Lust am Lebendigen. Diskussion der Redaktion "Kürbiskern", [In:] Weitere Aussichten. Ein Lesebuch, Köln 1976, S. 604.

<sup>47</sup> K r o e t z, Brecht - Kommunist und Dichter, S. 92.

<sup>48</sup> Die Lust am Lebendigen, S. 601.

<sup>49</sup> F. X. K r o e t z, Über die Maßnahme von Bertolt Brecht, [In:] Weitere Aussichten. Ein Lesebuch, Köln 1976, S. 571.

Es liegt in der Konsequenz dieser Neuorientierung, wenn Kroetz sich nun mit der Gefahr des Exotismus auseinandersetzt und ihr durch die Abkehr vom "Extremen" und die Hinwendung zum "Durchschnitt" der Alltagserfahrung begegnen will<sup>50</sup>; dies schließt eine Ausweitung des im Drama vertretenen gesellschaftlichen Spektrums ein: "Weg von den Randerscheinungen, hin zu den Mächtigen auf der einen und zum Durchschnitt auf der anderen Seite"<sup>51</sup>.

Deshalb glaubt Kroetz sich auch nicht mehr auf die Darstellung der Sprachlosen beschränken zu können. Was er im Fleißer-Aufsatz als Mangel an Realismus bei Brecht verworfen hatte, erscheint ihm unter anderen wirkungstheoretischen Voraussetzungen als Chance: Brecht "scheut sich überhaupt nicht, die dümmsten Arbeiter - das ist überspitzt gesagt - mit einem gewaltigen Wortschatz reden zu lassen"<sup>52</sup>.

Auch in der Dramenpraxis arbeitet Kroetz an der Auflösung des bis dahin von ihm benutzten Volksstückschemas. Aus der 1972 einsetzenden Experimentierphase stammt die Agitpropcollage "Münchener Kindl", in der es ihm um unmittelbare politische Einflußnahme zu tun ist. Bereits in "Dolomitenstadt Lienz" und "Oberösterreich" (1972) gesteht er den Figuren ein größeres sprachliches Vermögen zu und nimmt Abschied von sozialen Extremfällen, von sexueller Drastik und handgreiflicher Brutalität. "Agnes Bernauer" enthält seinen ersten Versuch eines Unternehmerporträts. Wiederholt - etwa in "Dolomitenstadt Lienz" und "Sterntaler" - bedient er sich verfremdender Mittel, die das Eingreifen des Autors spüren lassen und im Einklang mit einer auf Bewußtseinsänderung angelegten Wirkungsstrategie<sup>53</sup> die Durchsichtigkeit überindividueller Verhältnisse unterstützen sollen<sup>54</sup>. Damit verbindet sich vor allem in

<sup>50</sup> Ich saße lieber in Bonn im Bundestag. "Theater heute" - Gespräch mit Franz Xaver Kroetz, [In:] Weitere Aussichten. Ein Lesebuch, Köln 1976, S. 586 f.

<sup>51</sup> Ebenda, S. 591.

<sup>52</sup> U. R e i n h o l d, Interview mit Franz Xaver Kroetz, "Weimarer Beiträge" 1976, Heft 5, S. 54.

<sup>53</sup> Vgl. C a r l, Franz Xaver Kroetz, S. 27.

<sup>54</sup> Vgl. E. P a n z n e r, Weiterungen im Theater von Franz Xaver Kroetz, "Text und Kritik" 1978, 57: Franz Xaver Kroetz, S. 25.

"Das Nest" der Versuch, die sozial und psychologisch determinierte Handlungsautomatik mit positiven Entwicklungsansätzen zu durchbrechen.

Zwar lassen diese Experimente weder eine grundsätzliche Neukonzeption des Realismusbegriffs oder eine gesellschaftstheoretisch fundierte Entwicklungsperspektive in Anlehnung an Brecht erkennen, noch eine entschiedene Abkehr von der Mitleidsdramatik und von idyllischen Tendenzen<sup>55</sup>. Sie dokumentieren aber, wie Kroetz unter dem Vorzeichen politischer Neuorientierung und dramentechnischer Einsichten dem Ruf entgegentritt, "in Hamburg und Berlin der Lederhosenseppel der lebenden Dramatiker zu sein"<sup>56</sup>.

Institut für neue deutsche Literatur  
Justus-Liebig Universität Gießen

*Martin Disselkamp*

NAJDROŹSZY SYN MARII LUIZY FLEISSER.  
O TRADYCJI KRYTYCZNEJ SZTUKI LUDOWEJ  
W TWÓRCZOŚCI MARII LUIZY FLEISSER I FRANZA XAVERA KROETZA

Pod koniec lat sześćdziesiątych i na początku lat siedemdziesiątych, pod wpływem wydarzeń politycznych, sięgnął F. X. Kroetz do tradycji krytycznej sztuki ludowej Republiki Weimarskiej reprezentowanej przez M. L. Fleisser i Ödöna v. Horwatha. Kroetz uzyskuje efekt autentyczności w swych sztukach, poprzez bezpośrednią reprodukcję rzeczywistości, radykalniejujmuje przy tym kwestię bezradności językowej postaci, jak również podkreśla prowincjonalność przedstawianych stosunków społecznych. Redukcja ilości bohaterów, a także rezygnacja z analizy przyczynowej są odpowiedzią Kroetza na narastające wyrafinowanie i złożoność struktur społecznych. Zabiegi te prowadzą jednak do niekoherencji między polityczną intencją a dramaturgiczną wymową. Poczawszy od 1972 r. obserwuje się rosnący wpływ Bertolta Brechta na twórczość Kroetza.

<sup>55</sup> M. T ö t b e r g, Wohin das Mitleid führt, "Agnes Bernauer" von Franz Xaver Kroetz, ebenda, S. 32 f.

<sup>56</sup> Ich säße lieber in Bonn im Bundestag, S. 586.