

## BISSIGE NACH-POSSEN

von Kusz, Hürlimann, Schwab, Ott, Hinkelbein\*)

Von Volker Klotz (Stuttgart)

Für Klaus H. Hilzinger  
mit iterativem Dank.

### *Ursprung und Absprung von der althergebrachten Gattung*

Markant und belangvoll ist die deutschsprachige Posse nur als *Lokalposse*. Ihre fruchtbarste Zeit hatte sie zwischen den zehner und den siebziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts. Schon davor und noch danach gehörten indes Lokalpossen auch in Italien und Spanien zu den populärsten Bühnen-Genres. Bezeichnenderweise nicht so im zentralistisch geordneten Frankreich. Demnach spricht viel dafür, dass die Lokalposse vorab dort gedeiht, wo ein kontinuierlich einheitlicher Nationalstaat fehlt. Genauer, wo er angestrebt, aber auch gefürchtet wird, und wo er, sobald verwirklicht, vielen als fragwürdig vorkommt; dort hält man sich an die eigene, eigenartige Gemarkung. Szenisch feiert man sie als einzig wünschenswerte, sich selbst genügende Lebenswelt. Ob in Venedig oder Neapel oder Madrid, durchwegs geschieht es in vergleichbaren dramatischen Situationen, Reibereien und Redeweisen wie in Wien, Berlin, Frankfurt.

Von da her mag sich denn auch erklären, wieso die Lokalposse – nach hundert Jahren Scheintod – in den letzten Jahrzehnten wieder aufgelebt ist. Vor allem im geopolitisch gerupften Österreich sowie im zeitweilig geteilten, dann heillos zusammengehefteten Deutschland. In andren europäischen Ländern hat es jenen

---

\*) Zitiert wird nach folgenden Ausgaben: FITZGERALD KUSZ, ›Schweig Bub‹ und ›Letzter Wille‹, Frankfurt/M. 1997; – THOMAS HÜRLIMANN, ›Das Lied der Heimat. Alle Stücke, Frankfurt/M. 1998; – WERNER SCHWAB, ›Fäkaliendramen‹, Graz und Wien 1991. – Die Stücke von FRANZ XAVER OTT und SUSANNE HINKELBEIN, unpubliziert, liegen vor in Bühnenmanuskripten, auf die sich die Seitenangaben beziehen (Copyright bei den Autoren). Der Aufsatz ist ein bearbeitetes Teilstück der neu geschriebenen Ergänzungen zu: ›Bürgerliches Lachtheater. Komödie – Posse – Schwank – Operette‹ [1. Aufl. 1980]. Das Buch wird in der „erweiterten und aktualisierten Ausgabe“ erneut herauskommen beim Winter Verlag, Heidelberg.

langwierigen Scheintod der Gattung so nicht gegeben, mithin auch keine abrupte Wiederauferstehung. In Spanien, Italien, auch in Irland fanden im Lauf des zwanzigsten Jahrhunderts die einschlägigen zeitgenössischen Madrid-Stücke von Carlos Arniches, die Neapel-Stücke von Edoardo de Filippo und die halbwegs einschlägigen Dublin-Stücke von Sean O'Casey beträchtlichen Zulauf. Egal, ob mit oder ohne jene lange Unterbrechung, in all den genannten Ländern verbreitet sich seit geraumer Zeit die nämliche Erfahrung eines zwiespältigen Advents: des zugleich angestrebten und befürchteten, vorerst wenig mehr als nur monetären Gesamteuropas. So sieht man nun vollends das unverwechselbare Gepräge der eigenen Stadt und Region tödlich bedroht von hemmungsloser Gleichmacherei durch weltweite Wirtschaftsmächte.

Ebenso wenig wie einst in der alten Posse werden solche übergreifende Sachverhalte ausdrücklich angesprochen im Bühnengeschehen jener neueren Stücke, die ich als „bissige Nach-Possen“ bezeichne und beschreibe. Doch die Art, die Richtung und das Ausmaß von zielloser Wut, auch von hilflosem Zynismus, die sich da auf dem marode gewordenen Heimatpflaster gewaltsam entladen, sie lassen ahnen: die einst verlässliche Eigengegend erlebt man inzwischen als Pars pro toto einer insgesamt selbstzerstörerischen Welt. Trotzdem bleibt die Herkunft dieser Stücke von der traditionellen Posse noch erkennbar, sogar in ihren entstellten und pervertierten Zügen. Allerdings, der Nachhall des vormals wohlgemuten Lachens hört sich nachgerade an wie bössartiger Bronchialkatarrh.

Geschichtlich, dramaturgisch, szenisch ist es vorbei mit behaglicher Verwandtschaft und Nachbarschaft; mit schützendem Zuhause als Bollwerk gegen jene Anfechtungen, die übers verlässliche Alltagsleben der Wiener, Berliner, Frankfurter Bürger hereinbrechen vom extra muros ihrer angestammten Stadtmauern. Jetzt wird es auch drinnen befremdlich: zwischen gleichförmigen Dutzendmöbeln, getreu einer allgegenwärtigen Dutzendwerbung. Sich selber ist man schuldig, auch wenn man sich dabei in Schulden stürzt, lieber modisch sich einzurichten als bequem und zweckmäßig. Die hier den Ton angeben, sie besitzen, beanspruchen und verabscheuen – ungeprüft – das Nämliche wie ihresgleichen. All das, was Jedermann und Jedefrau, umzingelt vom Edelrams lockender Verbrauchsgüter, als so genanntes „Muss“ einer zeitgenössischen Persönlichkeit erachtet. Hieran er-messen sich und einander die Verwandten und Bekannten. Und hierum kreist ihr Gerede, dem nur noch Reste von heimischer Mundart anhängen wie rissige Haut-fetzen. Vollends verschwunden ist jenes oft lachhaft übertriebene, doch durchaus berechnete Selbstwertgefühl der Handwerks- und Kaufleute in der traditionellen Lokalposse. Dort, wo man wer war, weil man sichtlich konnte, was man tat. Dort, wo man notwendige und brauchbare Dinge herstellte und unter die Leute brachte, neidlos anerkannt von den Nächsten und Übernächsten ringsum.

Und in der Freizeit? Da geschieht jetzt nachgerade das Gegenteil von dem, was einstmals in Bäuerles und Angély's, Kalischs und Malss' heiteren Finali sich abgespielt hat unterm Titelmotto „Fest der Handwerker“. Vorbei ist es mit dem fröhlichen Schmausen, Singen und Tanzen samt Kind und Kegel, nachdem alle zeitweiligen

Misshelligkeiten ausgeräumt worden sind. Die Nach-Possen im späten zwanzigsten Jahrhundert wissen wenig von solchem schwerelosen Gelage, wo alle, die da zusammenkommen, sich als weitgehend einträchtiges Wir empfinden. Stattdessen zeigen die stark entheiterten Bühnenergebnisse: wie bei jeder häuslichen Familienfeier – nach einem kurzen Auftakt fröstelnder Höflichkeit – eine allseitige Missgunst um sich greift. Lang schon schwelende fehlgeleitete Rachsüchte brechen aus, die sich an den ohnehin lästigen Verwandten schadlos halten. Reihum muss da jeder von jedem akute Vergeltungsschläge einstecken für chronische Wunden, die von ganz woanders herrühren. Hat doch kaum wer unter diesen kleinbürgerlichen Gerne-großen das vorenthaltene Glück erlangt. Jenes wahre Glück, wie es die allgegenwärtige Warenwerbung unentwegt vorgaukelt. All dies macht sich Luft, sobald die Nach-Possen aufspielen zu ihren unfrohen Familienfesten.

*Kriegschauplatz Familie: Fitzgerald Kusz' ›Schweig, Bub!‹ und ›Letzter Wille‹*

Kaum ein zweiter Bühnenautor hat diese Verhältnisse so niederschmetternd komisch entfacht wie Fitzgerald Kusz. Im Abstand von genau zwei Jahrzehnten brachte er – unter vielen andern – zwei thematisch einschlägige Stücke heraus, die einander triftig ergänzen. Komplementär entwerfen sie den bitter idealtypischen Lebenslauf einer kleinbürgerlichen Familien-Bande. Das erste Stück, betitelt ›Schweig, Bub!‹ (1976), zeigt die Anläufe; das zweite, betitelt ›Letzter Wille‹ (1996), zeigt die ebenso verkorksten Ausläufe dieses Gruppenkörpers mit all seinen austauschbaren Einzelgliedern. Mal mehr, mal minder in fränkischem Tonfall. Anlass von ›Schweig, Bub!‹ ist die häusliche Feier des frisch konfirmierten Knaben Fritz, dem die versammelten Angehörigen immer wieder übers Maul fahren, sofern sie ihn überhaupt beachten. Derart wird ihm, dem Halbwüchsigen, ein schnöder Initiationsakt verpasst. Ein säuerlicher Nachtmahl zum heiligen Abendmahl. Speisend, nötigend und nörgelnd, saufend und schwadronierend, aber auch weinerlich seitens der Frauen, kürt man den Fritz zum künftigen Vollmitglied der Sippschaft. Wie nebenbei. Denn auf ein Mitglied mehr oder weniger kommt es in diesem Familienschoß sowieso nicht an. Dass der halbreife Konfirmand ungerührt die kumulierenden Kränkungen hinnimmt, die seine erwachsenen Angehörigen reihum einander antun, beweist: er findet nichts dabei. Längst schon ist er in diese Umgangsformen hineingewachsen. Auch insofern hätte es des feierlichen Initiationsakts in die gestandene Gemeinde nicht bedurft. Gattungsgeschichtlich drängt sich hier nochmals beides auf: die Abkunft und zugleich Abkehr vom herkömmlichen Muster der Posse. Entstellt wirkt es nach im schäbigen, unfrohen Konfirmationsfest. Drastisch sichtbar wird, was inzwischen aus den markanten Bewährungsproben geworden ist, die einst in Bäuerles und Kalischs, Mals' und Niebergalls Stücken zum unverzichtbaren dramatischen Bestand gehören. Jenes Ersatz-Zertifikat: wenn der vorderhand schwiegerväterlicherseits als minderwertig, weil unqualifiziert, abgelehnte junge Bewerber durch eine aufsehenerregende Tat sich als einheiratsfähig erweist.

Weiter gehts und noch härter gehts zu im entsprechenden Final-Stück vom kleinbürgerlichen Familienleben: bis zum Ende – ›Letzter Wille‹ – und sogar noch ein bisschen darüber hinaus. Hintersinnig verspricht der Untertitel des szenischen Geschehens einen „Leichenschmaus in fünf Akten“. Geschmaust wird dann freilich kein üppiges Bestattungsmahl. Die unersättliche Fressgier der meisten Leidträger gilt ohnehin den gegenständlichen und monetären Hinterlassenschaften der verstorbenen Schwester und Tante. Nur darum ist sie denen teuer, die hier – voller Argwohn gegen einander – rücksichtslos deren Hausrat durchwühlen: vor allem nach Testament und Wertpapieren. Ansonsten wurde und wird die Tote im Kreis der Hinterbliebenen von jeher mehr verabscheut als gemocht. War sie doch eine eigenwillige Außenseiterin. Nur die beiden schwarzen Schafe der Familie, die verschüchterte Junglehrerin Ursel und der Saxophonist Klaus, trauern der Tante ernsthaft nach. Weniger bluts- als wahlverwandt sind sie ihr. Deswegen, nicht nur als Erbkonkurrenten, haben sie schon immer den Hass der Sippenmehrheit auf sich gezogen.

Von Akt zu Akt dieses mäßig nahrhaften Leichenschmauses werden die bösarigen Verteilungskämpfe immer irrwitziger. Sogar eine ohnehin zerschlissene Ehe geht dabei kaputt. Niemand schert sich darum. Man räumt nur rastlos aus und um. Und windige Finanzprojekte entwirft man auf der Basis der unauffindbaren, weil nur erträumten Wertpapiere. Der letzte Akt schließlich bereitet dem pietätlosen Gepolter ein makabres Ende. Er macht die wüsten Schreihälse und Gierschlunde mundtot. Und leichengleich erstarren lässt er ihre hastenden, wühlenden, grapschenden Glieder. Nämlich: in jenem schockierenden Augenblick, als sie sich angefeixt sehen – von ihr, der verstorbenen Tante. Mit höhnischem Vergnügen liest sie ihnen die Leviten:

Schad, daß i eure dummen Gsichter nimmer sehn kann, ihr raffgierige Bagage ihr! Ihr kriegt nix! Des wärn Perlen vor die Säu! (*Pause*) Daß ihrs im [dem] Klaus ned gönnt [die Erbschaft], des war ma von vornherein klar. Aber mich bescheißt so schnell keiner. Mit euch werdi immer noch fertig. Sogar nach meim Tod! (148)

Eine gespenstische Erscheinung, jedenfalls im ersten Moment. Fast wie der Auftritt des auferlebten steinernen Gasts, sobald er, selber tödlich, den Don Juan heimsucht, der ihn umgebracht hat. Mit übernatürlichen Dingen geht es zu, wenn jener Komtur sein Grab verlässt, um sich rächend an einem Lebenden zu vergreifen. Bei Tante Martha dagegen geht es mit technischen Dingen zu. Mit einem Video, das sie zu ihren Lebzeiten hat aufnehmen lassen. Ihren vielen üblen Lieben zur Pein, ihren wenigen netten Lieben zur Freude. Diesen Wenigen, denen sie alles vermacht, gelten denn auch die allerletzten Worte ihrer Ansprache, nun „in anderm Ton“. Und diesmal vielleicht doch ein bisschen übernatürlich. Wie Gott Janus blickt sie zugleich vorwärts und rückwärts, über die Schwelle ihres Todes hinweg:

Hopp, Klaus, spiel doch noch amal Summertime. Des war so schön auf meiner Leich.... (148)

*Unwirtlichkeiten: Thomas Hürlimanns ›Der letzte Gast‹*

Gasthäuser waren schon immer bevorzugte, dramaturgisch ergiebige Schauplätze der Posse. Egal, ob sie sich nur zeitweilig dort abspielt (›Kyritz Pyritz‹, ›Einen Jux will er sich machen‹) oder gar ausschließlich (›Der alte Bürger-Capitain‹). Warum der Posse solche Lokalitäten besonders gelegen kommen, davon war oben schon die Rede. Gleichwohl ist nochmals der merkwürdige Umstand zu betonen: dass diese Gattung des Lachtheaters, die doch allemal aufs Alltagsleben von Handwerkern und Handeltreibenden aus ist, dennoch eben diese Berufstände kaum je in ihren Werkstätten oder Läden bei der Arbeit zeigt. Offenbar gibt es dort – tunlichst – nichts zu lachen. Umso mehr in der Freizeit, ob daheim oder in öffentlichen Vergnügungsstätten, beim Trinken und Schwatzen, beim Karten- und Kegelspiel. Die Nach-Possen teilen die Vorliebe für solche Schauplätze. Allerdings mit unliebsamen Befunden, siehe Fitzgerald Kusz' turbulente Familienfeiern. Etliche einschlägige Stücke verbinden beides: makaber komische Spannungen bei häuslichen Festen und bei Wirtshausgelagen. Beides klingt schon an im Titel von Thomas Hürlimanns ›Der letzte Gast‹ (1991). Auch die Konstruktion dieses Stücks, der Autor nennt es Komödie, schärft uns die Übergänge ein zwischen privater und öffentlicher, zwischen inniger und käuflicher Gastlichkeit, die ja letztlich keine ist. Alternierend nämlich wechseln im ›Letzten Gast‹ die Schauplätze der vier Akte zwischen einer runtergekommenen vornehmen „alten Villa am See“ und dem trostlosen Buffet-Raum eines provinziellen Bahnhofs kurz vor der Sperrstunde. Es handelt sich um den Thuner See in der Schweiz und um die Stadt Thun.

Verfall da wie dort. Das heiter gastfreundliche Wirtshaus der Berliner, Wiener, Frankfurter Possen ist nun ausgemergelt zur öden Wartehalle mit Ausschank, wo sich nur aufhält, wer eigentlich mit dem Zug anderswo hin will. Schütter bevölkert ist sie von einer unwirschen Kellnerin, ein paar nachtdiensthabenden Eisenbahnern und Trunkenbolden, die anderswo in dem verschlafenen Städtchen nichts mehr verzapft kriegen. Und bestückt ist die Wartehalle mit ratternden Geldautomaten und winselnder Musikbox. Die Villa am See ist auf etwas feinere Art trübselig. Bewohnt von den Resten einer vormals angesehenen Fabrikantenfamilie: Mama Adrienne, fast ganz Dame, die ihre hochgestochenen, niederträchtigen Sticheleien mit französischen Redensarten verziert; ihre Tochter Monika, die aus der absterbenden Ehe mit dem traurig leichtfertigen Fredi Frunz den Treibstoff ihres neurotischen Geseufzes bezieht; der uralte Onkel Ansel, vormals Offizier der Schweizer Armee und nunmehr grunzender Virtuose einer undurchsichtigen Debität, der bei den Familienzwisten flugs die Fronten wechselt, bestochen von Schokolade. Erst recht die heimatliche Landschaft ringsum besiegelt den inneren und äußeren Verfall. Namentlich der stinkende, faulige, abgestorbene See. Monika, in einem hysterischen Ausbruch, übersetzt den Gesamtzustand allseitiger Verwesung treffend in einen wachen Albtraum:

Überall Fische. Fische Fische Fische! Und da soll ich normal bleiben? Alles tot da draußen, tot und verwest, der See gekippt, schon seit Jahren, aber ich – von Fischen umzingelt, rings von Fischen umzingelt!!! (178)

Ernst zu nehmen, im Einklang mit dem Autor Hürlimann, ist das, worunter Monika leidet. Zugleich freilich verzerrt seine abgefeimte Dramaturgie, wie diese seelenpralle Bourgeoise ihre Leiden zelebriert. Monika selber macht sich zur überforderten Heroine auf der häuslichen Laienbühne des Familienklüngels. Ähnlich linkisch spreizt sich ihr eher schüchterner Gatte Fredi, gemeinsam mit seinen Kumpanen vom Vorstand des regionalen Vereins der Sportfischer. Auch diese Wolltegern-Kerle tun sich, Beifall heischend, von Herzen leid. Sind doch die zackigen Rituale ihres rein männlichen Angelruten-Bundes, der von jeher eitler Selbstzweck war, nun vollends gegenstandslos geworden. Ohne Rücksicht aufs edle Wasser-Waidwerk sind ja alle Fische ringsum verreckt an der industriell vergifteten Dreckbrühe des Sees – noch ehe die Petri-Heil-Mannschaft, mit sportlicher Fairness, ihnen den Garaus hat machen können. So bleibt ihr denn weiter nichts, als den gleichfalls entseelten Verein durch alkoholische Getränke wieder zu beleben.

Erbarmungslos betreibt Hürlimann eine triftig kalauernde Sinnbildnerie. Szene für Szene spinn er sie aus zu einem leitmotivischen Gewebe, in dem sich jede seiner leidenden statt handelnden Personen verfangen muss. Lachhaft, weil ahnungslos und unvermerkt. Hier und da und dort kündigt das übermächtige Leitmotiv von Flüssigkeiten, äußeren und inneren, zumeist mit letalen Folgen. *Liquidiert* worden ist die zahlungsunfähige, bislang schwungvolle Familienfabrik, die ausschließlich *Regenschirme* hergestellt hatte. Damals, als der nahe *See* noch nicht verdorben war. Neuerdings jedoch muss Fredi, drunten im Keller der Villa, sich mit künstlichen *Aquarien* begnügen, die seinen Anglerkünsten trotzen. Umso mehr ist er geneigt, gemeinsam mit den Clubkameraden ein akutes Ereignis zu feiern. *Tränen* in den Augen und *Schnapsflaschen* an den Lippen, haben sie ihren dahingeschiedenen Club-Präsidenten bestattet. Sobald sie diese Ehrenpflicht nun auch noch in der Villa fortsetzen wollen, stoßen sie auf den Widerstand bei den Damen des Hauses. Und die sind keineswegs wehrlos. Denn da ist gerade Frau Dr. Elsi zu Besuch, Monikas einstige Schulfreundin. Eine allseits berühmte sendungsbewusste Fernseh-Psychotherapeutin, die prompt aus dem Stegreif den Sportfishern, einem nach dem andern, sein ureigenes inneres Gebrechen aufschwätzt. Verschreckt und verjagt wie weiland die gottlos lärmenden Händler aus dem Tempel, machen die Herren sich davon. Wohin? Ins besagte mitternächtliche Bahnhofbuffet.

Und eben dort, an jenem katzenjämmerlichen Ort, vollführt Hürlimanns bislang handfeste Dramaturgie einen surrealistischen Seitensprung. Unversehens springt seine satirisch verschärfte Nach-Posse hinüber ins Genre eines absonderlichen Quasi-Dokumentartheaters, das freilich mehr von Traumszenerie hat als von anstößiger Weltwirklichkeit. Denn dem besoffenen Fredi samt seinem mitbesoffenen Vereinsvorstand widerfährt hier jäh eine atemberaubende Epiphanie. Leibhaftig erscheint ihnen der auratische Burgtheatermime Oskar Werner, ausgestattet mit authentischen Zügen und Daten seiner letzten schlingenden Lebensläuferstrecke. Gleichfalls besoffen, doch dem Weltgeist nah, durchwankt er den mickrigen Bahnhof. Unentschieden wie seine Leib- und Magenrolle vom Prinzen Hamlet sinnt er hin und her: ob er nun weiterfahren soll mit dem Zug, auf seiner tingelnden

Vortragsreise durch die Provinz, oder ob er lieber einen möglichst beifallsicheren Selbstmord verüben soll. Fassungslos, dann gewitzt nähern sich die Sportfischer diesem ruhmreichen Idol. Sanft bemächtigen sie sich seiner – und es hat nichts dagegen –: um es zum Ehrenpräsidenten des Vereins zu küren, mit Taufe drüben im See. Sogar die mürrische Kellnerin, flugs verwandelt zur heilsgewissen Proselytin, schließt sich dem triumphalen Rückweg zur Villa an. Auch dort – die Damen sind ja kulturell auf dem Laufenden – erkennt man auf Anhieb den auratischen *letzten Gast*: am zeitlos jünglingshaften Antlitz, am schier überirdischen Tonfall. Mama Adrienne und Tochter Monika fallen nachgerade auf die Knie vor ihm, der mehr geistesab- als anwesend umherschreitet.

Am Schluss des Stücks wird er, nun Ehrenpräsident, sich keineswegs umgebracht haben. Er wird vielmehr den ersten besten Zug nehmen zur weiteren Tingleise, versehen mit einem der letzten Regenschirme aus der Konkursmasse der liquidierten Familienfabrik. Erhalten hat er ihn aus der Hand der innerlich aufgewühlten Monika. Ein letztes Mal wohl hat sie ihr Herz verloren. Diesmal, sie spürt es unerschütterlich, an einen würdigeren als an den wirren Fredi. Allerdings, der entwindende Oskar Werner, der die Leute ringsum eh nur beifallsgruppenweise wahrnimmt, hat die Anbetung der Villabewohner und ihrer Gäste nicht ungeteilt genießen dürfen. Eine starke Rivalin war ihm die überwältigende Fernseh-Schirmherrin Dr. Elsi. Zwar gelten Elsis populäre Sendungen vorgeblich nur den Frauen, doch ihre televisionären Kräfte wirken, geschlechtübergreifend, auch auf viele Mannsbilder ein. Weiß man doch, dass auch die andern wissen, sie ist wer: vergöttlicht durch Omnipräsenz in jeder Wohnstube weit und breit. Was sie da mattscheibenweise verkündet, hat längst schon eine gläubige Gemeinde formiert. Scheinbar klassenlos. Nicht nur die bourgeoise Monika zählt dazu, auch die proletarische Kellnerin Milly. Die eine wie die andere belauert und beplappert das eigene Innenleben getreu dem Psycho-Rotwelsch jener allwissenden Fachmännin, die ohnehin alle wehen Frauenseelen über den gleichen Kamm schert. Solchermaßen gewappnet geraten sich Monika und Milly in die Wolle. Draußen auf der Terrasse der Villa, mittendrin in der liturgischen Handlung, da der letzte Gast, den stinkenden See in der Nase, die Ehrenpräsidentschaft über sich ergehen lässt.

Unwiderstehlich ist die bizarre Komik dieser Szene. Erst recht dann, wenn man sich dabei der dramatischen Tradition ähnlicher weib-weiblichen Streitfälle besinnt. Zwei Jahrhunderte zuvor hat Schillers rhetorisch würdevolles Trauerspiel um ›Maria Stuart‹ – klassizistisch genau in der Mittelszene des Mittelakts und in spitzfindigen Versdialogen – die beiden königlichen Rivalinnen aufeinander losgelassen, hadernd um Macht und Mann mit tödlichen Folgen. Und gut anderthalb Jahrhunderte zuvor hat Nestroys hinterlistige Posse um den ›Talisman‹ gleichfalls einen eifersüchtigen Zwist entfacht um den schönrednerischen und schön frisierten Titus: hier nun in saugrober Prosa, zwischen der deftigen Gärtnerin und der dünkelfhaften Kammerfrau, diesmal mit unblutigen Folgen. Verglichen mit solchen Vorläufern zeigt sich vollends, wie sich inzwischen die Gewichte verlagert haben in einer typischen Nach-Posse bei ähnlichen Gelegenheiten.

Vor allem fällt auf, dass und wie die Gegnerinnen sich ganz anders in Szene setzen, um der eigenen Sache zum Sieg zu verhelfen – wobei sie unverkennbar den Grundimpulsen des spezifisch bürgerlichen Konkurrenzgetriebes folgen. Scheinbar aberwitzig: im Wettstreit zwischen der vulgären Milly und der feinsinnigen Monika wird gerade nicht um Macht, sondern um Ohnmacht gekämpft. Auch nicht darum, wer von den beiden mehr Vorzüge und Reize aufweist im Umgang mit den Männern. Gekämpft wird vielmehr darum, wer die größten inneren Gebrechen und Schwächen sein Eigen nennen kann. Und das nicht etwa kleinlaut, sondern stolz sich brüstend mit den glänzenden Waffen jenes Wortschatzes, den die unfehlbare Fernsehdoctorin in Umlauf gesetzt hat.

MONIKA [zum Gatten Fredi]: Dabei weißt du, wie krank ich bin, ein Wesen ohne Haut, eine einzige Wunde – da, schaut nur, schaut mich an! Durch mich kann man hindurchsehen. [...] Da verlaufen hochsensible Nervenstränge, und da pumpst ein hypertropher Herzmuskel. Alfred, ich leide unter endogenen Depressionen!

MILLY: Die und endogen.

MONIKA: Pardon?

MILLY: Sie sind so gesund, daß einem übel wird!

MONIKA: Alfred!

MILLY: Ja. Wenn hier eine gestört ist, dann bin ichs, und zwar total. [...]

MONIKA: Sie wollen depressiv sein?

MILLY: Bin ich. [...]

MONIKA: Entschuldigung, daß ich lache. Sie und depressiv! Ich! (*Sie lacht Tränen*) Ich bin depressiv! Ich! (203/206f.)

Lachend und zugleich unliebsam belehrt, können die Nach-Nachgeborenen der epochalen Revolution sich daran weiden: so weit hat sie es also gebracht, unsre bürgerliche, nunmehr nichts als marktwirtschaftliche Klasse, die inzwischen die ganze Welt vereinnahmt hat. Jene Klasse, der es anfangs ernst war mit Freiheit, Gleichheit, Brüder- und Schwesterlichkeit. Und ebenso ernst war es ihren Künstlern, die den feudalen Status quo angefochten haben. Nicht nur mit den Grundsätzen persönlicher, unblaublütiger Tüchtigkeit und Tugend bekämpften sie ihn, auch mit den Einfallskräften einer gleichfalls individuellen, unverwechselbaren Innerlichkeit. Doch schon in seinem vornehmen Trauerspiel um ›Maria Stuart‹, uraufgeführt nur ein Jahrzehnt nach 1789 am Weimarer Hoftheater, übersieht es der erhabenen weitblickende Schiller – denn schwerlich hat ers gerade darauf abgesehen – : wie lachhaft bourgeois seine beiden dynastischen Gegenspielerinnen sich krampfhaft verheben. Ausgerechnet dort, wo sie wortreich dabei sind, so oder so den Kopf zu verlieren.

Anders stehts beim Lachtheatermann Nestroy. Weder erhabenen noch weitblickend schaut er genauer auf das, was ihn unmittelbar umgibt. Ihm ist es im ›Talisman‹ gelungen, das Gesamtgebäude der längst schon selbstbetrügerischen Sozietät von rauf und runter gekommenen Bürgern sichtbar zu machen. Als Ganzes schwingt es mit, wenn die zwei rivalisierenden Weibsleute einander bekeifen. Selbstständig zwar verdient jede von ihnen – so frei sind sie immerhin – ihren Unterhalt, aber eben



als Bedienstete im Schloss einer Dame von Adel. Und die ist ihrerseits derart verbürgerlicht, dass, wenn sie hochtrabend daherredet, das Geschmeide ihrer schönen Seele nur so funkelt. Derart macht Nestroy den Leuten verständlich, was mit ihnen hier und heute los ist. Ob in streitbaren Dialogen, ob in Couplets, die frontal aufs Publikum abgefeuert werden. Dabei schafft er, was Schiller nicht einmal anstrebt. Der nämlich, auf dem Weg zum deutschen Dichturfürsten, gebärdet sich, als sei er ein berufener Nachfahre des Euripides. Dramatisch redet er auf eine Polis ein, die es so nicht gibt, aber auch nie gab. Weder als antik leibhaftiger Chor noch in anderer Verkörperung. Das liegt nicht nur an subjektiven Verstiegenheiten dieses Autors. Geltend macht sich da erst recht die geschichtliche, also auch dramengeschichtliche Gesamtlage der Epoche.

Allerlei spricht dafür, dass im Zeitalter der großen französischen Revolution auch unter den europäischen Bühnengattungen eine beträchtliche Umwälzung stattgefunden hat. Jahrhundertlang gültige Zuständigkeiten der privilegierten Tragödie sind allmählich übergegangen aufs Lachtheater. Unversehens und kaum vermerkt, unvorsätzlich und ohne ausdrückliche Vollmacht hat es viel von dem auf die Bühne gebracht, was die Polis insgesamt anlangt. Viel von dem, was ausnahmslos alle Zeitgenossen bewegt, was sie beschwert, was sie erleichtert. Unter den Tragödiendichtern, die darauf eingingen, sind es nur vereinzelte Außenseiter wie Kleist, Büchner, Grabbe, auch Puschkin und Hugo. Die aber bleiben größtenteils unerkannt, ihre konventionswidrigen Stücke unaufgeführt. Demnach ist – gattungspoetisch, szenisch und sozialgeschichtlich – der zeitliche Abstand zwischen ›Talisman‹ und ›Maria Stuart‹ beträchtlicher als der dreimal so lange zeitliche Abstand zwischen ›Talisman‹ und Hürlimanns „Komödie“ vom ›Letzten Gast‹. Drastisch gibt die oben zitierte Szene zu erkennen, wie ungleich und unschwesterlich kleinbürgerliche Frauen sich noch immer verhalten Anno 1991.

Besonders dann, wenn sie, um der noch ungleicheren und unbrüderlicheren Männerwelt Achtung abzutrotzen, die eigenen innerlichen Wunden ins Feld führen. Ungewollt öffnen sie so das fragwürdige Gebaren eines ruhmreichen Haudegens im alten Rom nach. Jenes siegesgewohnten, hoffärtigen Coriolanus, der auf dem Forum, als er zur Wahl stand, die Leute beinahe für sich gewann, als er seine pompös zernarbte Kriegerbrust zur Schau stellte. Als er, laut Plutarch,

die vielen Narben zeigte, von so vielen Schlachten her, in welchen er sich [...] hervorgetan hatte, bezeugten die Bürger vor einer solchen Tapferkeit alle Achtung und sprachen schon unter einander davon, daß sie ihn zum Konsul wählen wollten.

Eindruck immerhin macht auch Hürlimanns Frauen-Duo. Aber eben bei den falschen Adressaten: nicht bei den angezielten Mannsbildern im Stück, sondern bei den Zuschauern im Parkett. Nur dort erkämpft es sich kurzfristig ein tragisches Fallhügelchen. Und statt Furcht und Mitleid heimst es dort nichts als schadenfrohes Gekicher ein.

*Blutrunst; verschobenes Gelächter: Werner Schwabs „Fäkaliendramen“*

Ob denn eins von Schwabs absonderlichen Bühnenstücken den hier erörterten Nach-Possen nahe kommt, darüber lässt sich streiten. Sogar mehr als nur eins, meine ich, und mehr als nur nahe. Wie beim Nürnberger Kusz und beim Nordschweizer Hürlimann ist auch bei Schwab der regionale Spielraum und Anspielungsrahmen unverkennbar: Graz und Umland mit eigenem Zungenschlag. Und ebenso wie jene gewinnt Schwab szenische Brisanz aus der beklemmenden Enge innerfamiliärer und zwischenfamiliärer Spannungen. Und schließlich ist auch hier das beklommene Auflachen des Publikums, wenns denn dazu kommt, teuer erkauft. Gewiss fallen diese Eigenheiten der Nach-Posse bei Schwab nicht sofort ins Auge. Andere, ungleich krassere und schrillere, machen sich allererst bemerkbar. Unweigerlich drängen sie sich auf. Rücksichtslos wie alles, was dieser rabiataeste unter den zeitgenössischen Stückeschreibern auf der Bühne entfacht.

Gewalttätig ist, wie seine handelnden Personen übereinander herfallen. Oft handgreiflich und fast pausenlos verbal. Redewütigt: mal drauflos schwadronierend, mal hintersinnig radebrechend. Dabei ist schwer zu ermessen, ob, die da reden, selber den Hintersinn erfassen oder er sie. Solche Radebrecherei kennzeichnet nahezu alle, die sich auf Schwabs Bühne verlautbaren. Stier und stur bringen sie den geläufigen Satzbau, die geläufige Wortwahl, die geläufige Wortbildung ins Schlingern. Wohin? In unwegsame, ungesicherte, unheimliche Gegenden. Was das heißt, lässt sich aus der nachfolgenden Revue bezeichnender Zitate ablesen. Entnommen sind sie jenen drei Stücken des Autors, die ich hier erörtere. Von den erstaunlich vielen, die Schwab bis zu seinem frühen Tod geschrieben hat, scheinen sie mir die profiliertesten. Unterm provokanten Titel und Gattungsvermerk „Fäkaliendramen“ sind sie 1991 in einem gemeinsamen Band erschienen: ›Die Präsidentinnen‹; ›Volksvernichtung oder Meine Leber ist sinnlos‹; ›Übergewicht, unwichtig: Unform‹.

Absichtlich werde ich die Textzitate weder den jeweiligen Stücken zuordnen, noch den jeweiligen handelnden Personen, die sie äußern. Denn diesem Bühnenautor – weitläufig verwandt seinen szenischen Vorfahren Sternheim, aber auch Barlach – geht es kaum je um den individuellen sprachlichen Ausdrucksradius, der diese von jener *dramatis persona* unterscheidet oder auch dieses von jenem Drama. Umso mehr geht es ihm darum: wie jegliche Personen, die jedes seiner Stücke bevölkern, radebrechend sich selbst begreifen, aber auch einander und alle unmittelbaren Vorkommnisse ringsum. Samt und sonders tun sie es allemal auf die gleiche Weise. Sie erleben sich als voluminöse Körper, in und mit denen etwas vorgeht, in die etwas eindringt und aus denen etwas hervorkommt. Als Körper, denen Verqueres zustößt, fort und fort, aus dem fremd-körperbevölkerten, dem dingbestückten, von wirren Trieben und Gedanken durchströmten Umraum.

und da bekommt ein jeder einen Drang, einen fürchterlichen Drang, weil die Lebensmittel *herauswollen* aus dem menschlichen Körper, wenn die Nahrhaftigkeiten *herausverdaut* sind (40) wenn die gescheiten Menschen mit einer gescheiten Sprache ihre gescheiten Gedanken *hinaus-*

*führen* [...] Lassen Sie die Fotzi ruhig ihre Worte aus ihrem Körper *herausprechen* [...] Man muß die Vernunft ständig mit einem großen Wissen überzeugen, dass sie permanent *hereintreten* soll. (64) [Hasi, eine turtelnde Hausfrau über ihren Gemahl] Dabei hat mein Schweindi nur seine Hasi lieb und ihr gutes Essen und das ganze schöne Leben, das sie in den Schweindikörper *hineinlebt*. (71) wenn Sie das bitte *in eine Kenntnis in sich hineinnehmen* wollen. (70) und noch trauriger ist alles, weil ich mir eine Traurigkeit nicht mehr in mein Leben *hineinleisten* kann. (79) Ich will nur manchmal einen Menschen auf den Körper schlagen, damit der Körper so tun kann, als ob er sterben täte, ohne aber einen letzten Tod zum *Hineinsterben* (89) Aber die Welt hat ja nicht so eine Blödheit in der Erdkugel, daß sie einen wie dich *in sich hineinlassen* will. (126) Eine schändliche alte Sau bist du, die mich vor der ganzen Welt *davondenken* will. [...] immer *stürzen aus deinen Inneren* solche gemeinen Fragen *hervor*. (127) Jetzt müssen wir die Grollfeuer [eine verhaßte Nachbarin im gleichen Haus] aber wirklich in eine Vergessenheit *hinunterspülen*. Wir sind ja keine wahnsinnigen Menschen, die immer auf die gleichen Dinge *hinaufsprechen*. [...] Aber nicht wieder zu viel Alkohol in die Stimmung *hineingießen*. (146) [Einer, der soeben samt seiner Familie bei einem Geburtstagsmahl vergiftet wurde] Bei mir *geht* der ganze Körper mit dem Körper *aus dem Körper hinaus* (169) das Nebenseitige als Möglichkeit, wie es anders hätte sein können, wenn es nicht gekommen wäre, wie es *hereingetreten* werden mußte. (172) man hätte sich angelehnt und ein bißchen geweint und wäre in eine jede Ruhe *hineinverblödet* (173). [Hervorgehoben von V. K.]

Im Sinn und Mund derer, die da sprechen, haben die Verben alle Gewalt an sich gerissen. Jene Wortklasse, die das Monopol hat, Bewegungen zu bezeichnen, Handlungen auszudrücken. So weit, so üblich und so auch hier. Seltsam dagegen wirkt, was der Autor den angesprochenen Bewegungen und Handlungen abverlangt. Er zwangsverpflichtet sie auf elementare Anschauungsformen des Raums. Unwiderstehliche Motorik treibt die oben markierten Satzaussagen jeweils in bestimmte Richtungen einer sinnfälligen Dreidimensionalität. Mal von außen nach innen oder umgekehrt, mal von unten nach oben oder umgekehrt. Vorab die einschlägigen Präpositionen – hinein, hervor, heraus, davon – pochen nachdrücklich auf Fortbewegungen von hier nach dort. Egal, ob sie dabei ein gebräuchliches Tätigkeitswort wählen oder gebrauchswidrige, neuartige bilden wie „herausverdauen“ und „hineinleben“, „heraussprechen“ und „hineinverblöden“.

Dunkel bleibt, woher derlei Fortbewegungen rühren; wer oder was ihnen die Richtung weist und die Schwungkraft verleiht. Gewiss ist es nicht der jeweilige Sprecher selbst als eine souveräne Person, die zielbewusst zuwege ginge. Es sind vielmehr verselbstständigte, eigenmächtige Dinge, Gefühle, sogar Gedanken, auf die er keinen Einfluss hat. Die „Lebensmittel“, als hätten sie eigene Willenskraft, „wollen heraus aus dem menschlichen Körper“. Und die „Vernunft“, sie bleibt kein abstrakter Begriff, sie soll vielmehr „hereintreten“ wie durch die Haustür. Und das unbestimmte „Nebenseitige“, es musste „hereingetreten werden“, als hätte ihm jemand einen Tritt in den Hintern versetzt. Da Schwabs Bühnenfiguren durchweg derart absonderlich reden, fühlt sich keine von ihnen, solchermaßen angesprochen, irgend befremdet. Es ist nun mal ihre gemeinsame Rede- und Denkweise. So reden sie miteinander und mit sich selbst. Jede von ihnen redet und denkt unentwegt unterm Zwang der raumverdrängenden Körperlichkeit: der eigenen wie jener der andern. Bald auftrumpfend, bald kleinlaut. Umso mehr befremdet

ist das Publikum, das solches Reden staunend verfolgt. Denn hier radebrechen ja gerade nicht irgend welche Absonderlinge. Keine gedankenversunkenen Gott- und Menschensucher wie etwa in Barlachs Dramatik. Es sind vielmehr hundsordinäre Dutzendgestalten, mit allgeläufigen simplen Gelüsten und Ängsten.

Ähnlich brachial, wie er die herkömmliche Dialogrede entstellt, entstellt der Autor auch den herkömmlichen Hergang von Bühnenstücken. Geprellt sieht sich das Publikum um elementare Selbstverständlichkeiten des szenischen Verlaufs, auf den man sich seit eh und je hat verlassen können. Und zwar gleichermaßen im ernsten wie im heiteren Theater. Wirksam setzt Schwab jenes Prinzip außer Kraft, das seit Aristoteles als „Unversetzbarkeit der Teile“ begriffen und weithin auch beherzigt wurde. Gemeint ist das folgerichtige Nacheinander der Ereignisse von der ersten bis zur letzten Szene. Hier dagegen zwingt uns jedes der drei erörterten Stücke eine gewichtige Frage auf. Peinigend, weil schwerlich zu beantworten: wie ernst denn nun all die Vorkommnisse zu nehmen seien, die sich vor unsren Augen und Ohren abgespielt haben, ehe der letzte Vorhang gefallen ist. Genauer und konkreter: ist das hemmungslose Morden, Verstümmeln, Zerfleischen, das in jedem der Stücke stattfindet, als waches und handfestes Handeln aufzufassen; oder nur als imaginärer Ausdruck von grässlichen Wunschträumen, entquollen dem Hirn von dieser oder jener handelnden Person? Auf solche hilflose Ungewissheit zielt der Autor merklich ab. Rigoros verweigert er verlässliche Anzeichen dafür, was hier eigentlich gespielt wird. Ob blutiger oder unblutiger Ernst.

Folgendermaßen geht es zu und geht es aus in der vorletzten Szene der ›Präsidentinnen‹. Schauplatz nach wie vor: Wohnküche der Erna. Die beiden älteren der drei Freundinnen, die bislang nichts als geredet haben, werden unversehens tötlich. „Entschlossen und sachlich“ treten sie heran an die merklich jüngere, ans jetzt immer schwärmerischere Mariedl.

*(Sorgfältig schneiden sie ihr den ganzen Hals durch. Erna ist gleich mit Eimer und Fetzen [Putzlumpen] zur Stelle, um eine größere Schweinerei zu verhindern.)*

ERNA: Riechen tut so etwas schon komisch, so ein Mensch von innen. Daß der Mensch aber auch so viel Blut haben muß im Fleisch. [...]

GRETL: Aber die Zunge schaut gar nicht schlecht aus, die nehm ich mit für die Lydi. [ihren geliebten Hund] (56)

Mindestens zwei Fragen drängen sich dem entgeisterten Publikum auf. Die eine sofort, die andre erst in der folgenden, der letzten Szene des Stücks. Die eine lautet: Wie konnte es dazu kommen? Ausgerechnet bei einem Kaffeekränzchen, das so gemütlich begonnen hatte? Munter hatten sie drauflos geschwatz, über nette Dinge wie den Papst in Rom, über miese wie den leichtfertigen Sohn der Gastgeberin. Selbtritt und einträchtig: die „Mindestpensionistin“ Erna; die ebenso kleinbürgerliche „Pensionistin“ Gretl, die mit dem Hund, und schließlich das spinnt religiöse, wacker erwerbstätige Mariedl. Ihren Beruf, obwohl er als anrühlig gilt, begreift und handhabt sie als höhere Berufung. Ist er doch, wie Mariedl stolz betont, so unentbehrlich wie barmherzig: verstopfter Toiletten nämlich nimmt sie sich liebevoll an und macht, dass sie wieder gehen. Wenn sie nur zu gern die ganze

Welt durch die Klobrille betrachtet und beurteilt, sind die Freundinnen es keineswegs leid, vielmehr durchaus daran interessiert.

Nein, etwas anderes führt zu jenem blutigen Abbruch der trauten Beziehungen. Eine allmählich aufkommende, alsbald anwachsende Unstimmigkeit ist es, hervorgerufen durchs mehr und mehr rivalisierende Reden des wortwütigen Trios. Sobald nun gar die Erna und die Gretl sich hineinsteigern in erfundene und üppig ausgemalte Szenen einer ersehnten Glückseligkeit – ausgelassenes Treiben im Kirmeszelt mit reichlich Tanz und Bier samt je und je einem feurigen, sogar heiratswilligen Verehrer –: da steigert sich prompt das Mariedl hinein in die immer schon erträumte Rolle einer gnadenreichen Madonna der Abwässer. Hierbei, fortschreitend verzückt, annektiert sie die Glücksfantasien der beiden Freundinnen. Schlimmer noch. Mariedl mindert und entwertet diese Glücksfantasien zum banalen Hintergrund für die eigene Glorifizierung. Und damit ist sie den solchermaßen Beraubten und Enteigneten zu weit gegangen. Solchem Übergriff muss man Einhalt gebieten. Ein für allemal.

Die andre Frage, wie gesagt, drängt sich dem Publikum erst in der folgenden, der letzten Szene auf. Hier fragt sich nicht mehr: Wie konnte es zu der kaltblütigen Bluttat kommen? Sondern: Kam es denn überhaupt dazu? Was nämlich jetzt erfolgt, nachdem der Vorhang sich geöffnet hat, ist urplötzlich Theater im Theater. Und mittendrin in der applaudierenden Zuschauermenge irren sie herum: die Erna, die Gretl, auch das Mariedl. Quicklebendig und wohlbehalten alle drei, doch voller Unbehagen. Dort nämlich, auf jener zweiten Bühne, da spielen „drei hübsche junge Frauen“ just das Stück ›Die Präsidentinnen‹. Optisch wirkt es wie ein verklärender Anti-Zerrspiegel. Akustisch dagegen wirkt es „bösaartig, übertrieben und kreischend“ (58). In Panik versuchen die Drei den Saal zu verlassen. Aber einzig das Mariedl findet einen unverschlossenen Ausgang. Sofort hilft sie den Freundinnen hinaus, während man droben auf der Bühnen-Bühne beharrlich fortfährt mit der Aufführung der ›Präsidentinnen‹.

Unweigerlich drängen sich jetzt noch weitere Fragen auf. Sie gelten nun erst recht dem gesamten Hergang von Schwabs Nach-Posse. Was sollte sich da – kraft szenischer Illusion und Desillusion – tatsächlich abgespielt haben? Wie wirkt sich im Rückblick das letzte Bild auf die vorausgegangenen aus und umgekehrt? Und: erteilt womöglich gar jener bodenständige, kärntnerkernige Trachtensänger die treffende Antwort, der droben auf der Bühnen-Bühne das letzte Bild eröffnet hat mit deftigen Gstanzeln? Immerhin preist er, Strophe für Strophe, wieder und wieder den einzigartigen, den allmächtigen Verursacher und Veranstalter, der zuständig ist für Alles in Allem. Die letzte Strophe liefert die sarkastische Pointe:

Der Herrgott is a Schnellkochtopf  
da wirst du ganz schnell weich  
er kocht dir deinen schweren Kopf  
und tröstet deine Leich.

Und siehe, sogar der Allmächtige lässt sich auch seinerseits erweichen. Denn schließlich finden ja alle drei Präsidentinnen, bei Leib und Leben, den Ausgang ins

Freie. Derart beschert der Herrgott uns allen, die wir guten Willens sind, in letzter Minute ein waschechtes Wunder. Ein gattungspoetisches: das absolut unblutige Endglück, wie es eigentlich nur den zünftigen Possen anstünde.

Ähnliche Verhältnisse – brachiale, ungewisse, feixend zähnebleckende – treffen wir an in den beiden andren Stücken von Schwab, die hier interessieren. Auch sie beschwören das Vorbild der traditionellen Lokalposse herauf, um es grausig zu zerfetzen. Sprachlich und tätlich. Unerwartet explodiert der Ausdrucksraum der heimatlich heimeligen Mundart. Und ebenso unerwartet explodieren, beim einen wie beim andren Stück, mörderische Gewalttaten in einem kleinbürgerlichen Interieur, das zunächst ein argloses Miteinander seiner Einwohner verspricht.

In ›Volksvernichtung‹ – laut Autor eine „Radikalkomödie“ – sind es dreierlei benachbarte Wohnungen in einem säuberlichen Mietshaus. Blitzschnell freilich stellt sich heraus: der innerfamiliäre Zusammenhalt beschränkt sich auf wechselseitige Unterdrückung, der zwischenfamiliäre auf scheele Missgunst gegen die andren Clans drumherum, die den eigenen vermeintlich bedrohen. Zum Höhepunkt des szenischen Geschehens wird die Geburtstagsfeier der quasi vornehmsten Nachbarin, einer dünkeltaften Witwe, die einst bessere Zeiten erlebt zu haben betont. Wie Nestroys Figuren trägt sie einen sprechenden Namen, Frau Grollfeuer. In kränkender Herablassung hat sie zwei unebenbürtige Familien zum Festessen eingeladen, was kriecherisch dankbar angenommen wurde. Eine bequeme Gelegenheit für die Grollfeuer, diesen verhassten Pöbel nicht nur, wie bisher, mit giftigen Sottisen nieder zu machen, sondern mit vergifteten Leckerbissen. Alle miteinander, in einem Aufwasch. Die qualvolle Wirkung lässt nichts zu wünschen übrig. Herr Kovacic, Oberhaupt der einen Familie, kann es nur bestätigen. In formvollendeter Radebrecherei, wie oben beschrieben. Mehr als zuvor kann er jetzt, während er krepirt, den eigenen gehätschelten Leib sprachlich vervielfältigen – mit unabwendbarem Richtungsimpuls:

KOVACIC: Bei mir geht der ganze Körper mit dem Körper aus dem Körper hinaus...

FRAU GROLLFEUER: Das ist der Alkohol, Kovac [kränkungshalber verstümmelt sie regelmäßig seinen jugoslawischen Namen], der beschleunigt diesbezüglich das geträufelte Gift, mein lieber verreckender Kovac. (*Alle winden sich im Todeskampf.*) (169)

Mit einer gigantischen Schmähere auf die gesamte Weltpopulation beendet die Grollfeuer – inmitten der Leichen, sechs an der Zahl – den dritten Akt der Radikalkomödie. Doch der vierte folgt sogleich. Und zwar so:

(*Wieder das vornehme Speisezimmer von Frau Grollfeuer... , Kerzenlicht, feine Speisen. [...] Alle, außer Frau Grollfeuer, erheben sich und singen: Happy birthday...*)

FRAU GROLLFEUER: Ich bin gerührt, tatsächlich angerührt, wirklich, ich danke Ihnen, daß Sie meiner gedenken.

FRAU KOVACIC: Eine Hausgemeinschaft muß eben zusammenhalten. [...]

FRAU GROLLFEUER: [...] nehmen Sie zur Kenntnis, daß ich angetan bin von Ihnen und mich regelmäßig an Ihren Lebensgeräuschen erfreue, wenn sie laut sind. Es wird gequiekt und gegruntz ... und es ist ein Labsal für mich ... eine alte Frau, die ich jetzt sein muß. Es ist eine Form von Familienanschluß. (175f.)

Auch hier, wie bei den ›Präsidentinnen‹, darf sich das Publikum den Kopf zerbrechen: ob Frau Grollfeuers pluraler Giftmord nur ein herbeigesehnter Albtraum war; oder ob der Autor mutwillig die Reihenfolge der Ereignisse umgestellt hat, so dass das garstige Ende der Geburtstagsfeier dem artigen Anfang vorausgeht; oder ob er abermals sarkastisch ein Glücksende vorgaukelt. Letzteres womöglich im Sinn jener populären Märchenschluss-Formel ‚Und wenn sie nicht gestorben sind, leben sie noch heute‘. Minder märchenhaft ausgedrückt: Die sind nicht tot zu kriegen. Ob so oder so, es bleibt bei einer zweifelhaft illusionistischen Zerstörung der szenischen Illusion.

Etwas abgewandelt kommt sie auch im dritten Stück zum Zug, in ›Übergewicht, unwichtig; Unform‹. Diesmal, laut Gattungsbezeichnung des Autors, keine „Radikalkomödie“ sondern „Ein europäisches Abendmahl“. Dass es vorbei ist mit der entspannten Gastlichkeit und behaglichen Schmauserei der alten Possen, hat sich schon in den Stücken von Kusz und Hürlimann gezeigt. Dort ging es sogar noch glimpflich zu. Was nun hier abläuft, dürfte indes noch heftiger schockieren als in den beiden andern Stücken Schwabs. Hier nämlich steigert und erweitert sich das schon frühzeitig tabuisierte Vergehen des Mords um ein ebenso frühzeitliches, noch strikter tabuisiertes: Menschenfresserei. Sie ist zugleich Grund und Folge des Gemetzels in einem schmutzigen Beisl, verübt von den Stammgästen an einem unbekanntem „schönen Paar“, das schweigsam und manierlich seine bestellten Speisen verzehrt. Die wüste Bluttat, gemeinsam vollführt vom Gäste-Ensemble, nimmt sich aus wie ein choreographisches Tableau. Es ähnelt den einschlägigen Gemälden vom Kindermord in Bethlehem. Hier allerdings verwirbeln sich meichelnde und sexuelle Gewalttätigkeiten. Einprägsam bildet und bebildert dieses Tableau das Finale des ersten Akts.

Beim Auftakt des zweiten Akts zeigt sich dann:

*Wieder die Wirtsstube. Zwei ziemlich aufgefressene Kadaver, aus denen die Rippenknochen nackt herausragen. Die Wirtin, Karli, Jürgen, Fotzi, Schweindi und Hasi knien oder hocken um die Leichenreste herum, noch halb ausgezogen, verstört, zerrauft und bluttriefend. Man hat das schöne Paar also aufgefressen. (86)*

Immerhin, sobald sie zu reden beginnen, zeigen die Gesättigten so etwas wie Katzenjammer. Kaum Gewissensbisse, nach den erfolgten leibhaftigen, regen sich da, aber doch Wissensdurst, wie es denn wohl dazu kam. Jede und jeder im Ensemble grübelt herum, im Rahmen des eigenen, nicht allzu weit reichenden Denkvermögens. Nur Jürgen, ein rühr- und redseliger Semi-Intellektueller reimt sich und den andern eine ungefähre Erklärung zusammen. Dabei radebrecht er wie sie alle und allemal, den raumverdrängenden menschenkörperlichen Volumina nachsinnend. Unsre Leiber nämlich, so meint er, wollen nicht nur mit den Augen verschlingen, was ihnen an andern Körpern wohlgefällt. Sie wollen es sich einverleiben. Dass sie es dabei vertilgen, das ist dann halt der weltlichen Sünde unschöner Sold:

Wir haben erneut versagt [...], weil wir abermals aufgefressen haben, was uns zu gut gefallen hat [das schöne, überaus gepflegte Paar] und uns so eine entsetzliche Lust hereinverursacht hat. (89)

Doch flugs und restlos wechseln alle Grübeleien, sobald der dritte Akt beginnt, hinüber zu andren grübelnden Subjekten. Nicht etwa von Jürgen zu seinen menschen-fleischeslüsternen Kumpanen auf der Bühne, vielmehr zum Publikum. Auch diesmal muss es sich fassungslos fragen: Ist da tatsächlich geschehen, was da geschehen ist? War denn da gar nichts von dem, was unsre entsetzten Sinne haben wahrnehmen müssen? Zeigt uns doch die Bühne – jetzt im letzten Akt des Stücks – eben jenes „schöne Paar“ so schön wie eh und je. Heil und ganz und guter Dinge speist es am nämlichen Tisch, wo es zuvor stumm gegessen hatte, eh es selber ver-speist wurde. Diesmal kommt es sogar ins Plaudern, mit einander, mit der Wirtin und mit den schmuddeligen Stammgästen. Dabei fällt kein böses Wort. Lediglich der Vorhang fällt, nachdem die Beiden die Rechnung erbeten haben, wie sich gehört.

Anders, doch ebenso nachdrücklich wie Kusz, auch wie Hürlimann beruft und benutzt Schwab die Erinnerung an die alte Lokalposse. An jenes Muster, von dem die eigenen Stücke sich herleiten und abstoßen. Zweifeln mag man allerdings, ob Schwab dabei noch immer bürgerliches Lachtheater veranstaltet. Bürgerliches gewiss. Folgen doch seine dramatischen Personen unverkennbar den fragwürdigsten Grundimpulsen bürgerlicher Sozietät: Selbstsucht, Besitzgier, Konkurrenz. Aber Lachtheater? Erheiterung darüber, dass und wie hier auf der Bühne Menschen abgeschlachtet werden, sogar von ihresgleichen aufgefressen? Schwab geht hier nicht nur weiter sondern auch woanders hin als Kusz und Hürlimann. Dort kann man sich noch unbefangen erheitern übers widerliche Gezerre und die schoffen Machenschaften der fleddernden allernächsten Anverwandten in Kusz' ›Letzter Wille‹. Spätestens dann bricht Gelächter aus, wenn diese Meute, die sich gewitzt vorkommt, ihrerseits aufs Kreuz gelegt wird durch die scheinbare Auferstehung der toten Tante. Gleichfalls lachen kann das Publikum, vielleicht nicht ganz so arglos, wenn Hürlimanns „Letzter Gast“ alias Oskar Werner den nächtlichen Provinzbahnhof durchgeistert; wenn die Sportfischer-Elite im Doppelsuff sowohl den verblichenen Vereinspräsidenten betrauert wie den tödlich verschmutzten See; und wenn die zwei Frauen heroisch wetteifern um die beachtlichsten Seelenwunden.

Nicht so bei Schwab. Bei keinem der drei beschriebenen Stücke wird irgendein Zuschauer an irgendeiner Stelle unwillkürlich auflachen. Spontanes Lachen ist hier nirgends bezweckt, nicht einmal in der pointiert so bezeichneten „Radikal-komödie“ von der ›Volkvernichtung‹. Und dennoch hat der Autor letztlich weder auf Komik verzichtet noch auf entsprechenden Widerhall des Publikums – sobald und sofern es sie erfasst. Beides jedoch weicht entschieden ab vom geläufigen Lachtheaterspiel jedweder Art. Denn hier kommt es an auf den extrem verzögerten Zeitpunkt, wo der komische Sachverhalt zündet, und vollends auf die ungehemmte Bereitschaft, ihn endlich auch als komisch zu erkennen, anzuerkennen und womöglich lachend zu beglaubigen. Nirgends in Schwabs Stücken entsteht ein Lachzwang, dem man unverzüglich gehorcht, ob nolens oder volens. Gemeinhin – bei ungewollt erheiternden Ereignissen im Alltagsleben wie auch bei gewollten, künstlich hervorgerufenen in Zirkus, Theater, Kino – lachen wir blindlings los, ohne je sofort



zu bedenken, was da eigentlich lachhaft sei und wieso. Erst später, wenn er schon zurückliegt, machen wir uns vielleicht Gedanken über den komischen Vorfall. Vielleicht auch darüber, ob unser promptes Lachen adäquat war, ob es dem Vorfall gerecht wurde und unsrem eigenen Selbstwertgefühl.

Solchem üblichen, nachgerade natürlichen Verhalten wirkt Schwabs abartige Dramaturgie energisch entgegen. Sie macht sich stark dafür, jene gewohnte Abfolge umzukehren. Hier heißt es jetzt, zuerst bedenken und daraufhin – womöglich – lachende Konsequenzen zu ziehen. Hier also müssen wir nicht, doch wir können und sollen schließlich lachen. Und zwar extrem verzögert, nachdem wir eben das erwogen haben, was uns *prima vista* von der Bühne herab so schockhaft überrumpelt. Dort, wo sie uns konfrontiert: mit dem üppigen Geburtstagsfest, bei dem die betagte Jubilarin genüsslich die Eingeladenen allesamt tödlich vergiftet; mit den beiden Frauen, die der befreundeten dritten unversehens und wie selbstverständlich die Gurgel durchschneiden; mit dem schummrigen Beisl, wo die Stammgäste ebenso unversehens das wohlgepflegte „schöne Paar“ zerfleischen und auffressen. Und nicht genug damit. Schon im folgenden Akt oder Bild konfrontiert uns jedes Mal die nämliche Bühne mit einer Szene, die das soeben abgelaufene grässliche Geschehen restlos ungeschehen macht. Ungeschehen freilich nur dann, wenn wir der Stichhaltigkeit ihres Augenscheins mehr vertrauen als dem genau so illusionskräftigen Augenschein der Szenen zuvor. Nichts Sicht- und nichts Hörbares spricht dagegen, aber auch nichts dafür. Und der arglistige Autor selber hat dazu erst recht nichts zu sagen.

Aufschlussreicher ist ein vergleichender Blick zur antiken Tragödie und ihrer lange fortdauernden Tradition. Blutige Gräueltaten sind auch dort unverzichtbar im Spiel, doch sie werden den Zuschauern kaum je unmittelbar vor Augen geführt. Noch erheblicher ist ein anderer Unterschied. Während die antike Tragödie darauf abzielt, durch grauenhafte Vorkommnisse das Publikum in eine bestimmte Gemütslage zu versetzen – ins Zugleich von „Furcht und Mitleid“ oder wie auch immer man es nannte –, verfährt Schwabs Dramaturgie genau umgekehrt. Sie versetzt das Publikum in eine gänzlich unbestimmte Gemütslage. In ein heikles inneres Wirrsal, wo es nicht aus noch ein weiß, was es empfinden soll *vis à vis* von sicht- und hörbaren Metzeleien, die – eventuell – gar nicht stattgefunden haben. Da ist guter Rat unbezahlbar. Nicht nur objektiv, um herauszufinden, was denn zweifelsfrei geschehen sein soll. Auch subjektiv: welche Seelenregungen demzufolge jetzt die richtigen wären. Jedenfalls fühlt sich das Publikum hin und her gerissen, nur ja keine innere Fehlinvestition zu riskieren.

Hier stoßen wir auf beides zugleich: auf den verborgenen Motor und auf den unsichtbaren Schauplatz von Schwabs Komik. Und damit auf seinen einzigartigen Beitrag zum bürgerlichen *Lach*theater am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts. Einzigartig verlagert dieser Autor seine – nichts als potenzielle – Komik von der Bühne ins Parkett. Die übliche, aber unfassbare Lachhaftigkeit der dramatischen Personen ersetzt er durchs innere Gezappel seines Publikums. Leidet es doch unruhig unterm selbst verordneten Affektstau. Was allemal sonst jede Komödienbühne vorführt, um

es einem erleichterten Gelächter auszusetzen – lauter unbeholfene, in Täuschungen befangene Menschen, die sich vergebens abmühen, souverän ihre missliche Lage zu durchschauen und sie gar zu meistern –, das erleben hier nun bei Schwab die Zuschauer am eigenen Leib und Gemüt. Fürwahr paradox: als unbeteiligte Teilhaber des dramatischen Geschehens. Sie, die sonst einen sicheren, rampengeschützten Abstand genießen können zu jeglichen Turbulenzen auf der Bühne, sie rutschen nun ihrerseits, ohne Distanz, in die Rolle von lauter lachhaft Unbeholfenen. Mit der fehlenden Übersicht verlieren sie viel von ihrer Verfügungsgewalt über das, was sie fühlen und tun. Die Reste ihrer Souveränität können sie nur noch zum Selbstverlachen nutzen. Reflexe also eines reflexiven Gelächters.

Leichter freilich mag es den einzelnen Zuschauern fallen, wenn sie bedenken, dass die andern drumherum ja in der gleichen Lage sind. Zumindest die kompakte Mehrheit derer, die dem christlich abendländischen Kulturkreis angehören, mehr oder minder bewusst. Ihnen ist erlaubt, über sich selbst zu lachen, sobald sie ernst nehmen, was der Autor Schwab mit jenem Untertitel anspielt: „ein europäisches Abendmahl“. Aus guten boshaften Gründen. Nicht nur, dass wir Europäer seit eh und je die Menschenfresserei allein den so genannten Wilden in fernen Erdteilen zugeschrieben haben. Außerdem haben wir uns, falls stramme Kirchgänger, daran gewöhnt, gemeinsam im Kreis von Gleichgläubigen den „Leib des Herrn“ zu verpeisen. Jenes Drittel-Gottes, der, wie es heißt, eigens den erbsündigen Menschen zuliebe zum Menschen geworden ist. Zeitweilig. Er selbst sogar soll sich seinen Anhängern als Nahrung aufgetischt haben. Allerdings ersatzweise in Form eines zerstückelten Brotdaubs. Nun denn – so darf Schwabs lachhaft schwankendes Publikum sich berappeln –: das ist bei uns so Sitte. Lasset uns lachen!

### *Normwidrige Kräfte der Mundart, neu entdeckt und entfacht*

Die Personen der traditionellen Lokal-Posse sprechen die Sprache des Orts, an dem und von dem das Stück handelt. Der Ort bildet den Schauplatz ihrer Lebenswelt. Er begrenzt den Horizont ihrer Unternehmungen. Und: er spricht aus jeder einzelnen Person und aus ihnen allen. Eine andre Sprache haben sie nicht. Davon war oben schon die Rede. Auch davon, wie weit der Ausdrucksspielraum der lokalen Mundart reicht. Auch davon, wo und wann sie, fast immer siegreich, ihre Scharmützel mit der Hochsprache austragen. Nur am Rand war dabei zu vermerken, dass die diversen Stückeschreiber sich durchaus unterschiedlich intensiv auf die Eigenheiten der jeweiligen Mundart eingelassen haben. Und nicht erst die Autoren der Nach-Possen, schon bei ihren Vorläufern ist es der Fall gewesen.

Nestroys raunzende und polternde Wiener, auch die seiner ebenso populären Vorläufer Bäuerle, Gleich und Meisl, sie lassen zwar unverkennbar ihre lokale Herkunft verlauten; ebenso die nölenden und schwadronierenden Berliner in den Possen von Glaßbrenner, Kalisch und Pohl. Dennoch begnügen sich ihre Autoren mit geringfügigen mundartlichen Merkmalen, die sie dann freilich drastisch hervorheben. So bleibt's bei eher oberflächlichen Signalen im Wortschatz, in idioma-

tischen Wendungen, in verknappten Silben, sowie bei klanglichen Abweichungen von der Hochsprache. Mithin macht sich, was da auf der Bühne geredet wird, im großen Ganzen auch jedem ortsfremden Publikum einigermaßen verständlich. Deshalb konnten denn auch etliche Wiener und Berliner Lokalpossen in andre Städte exportiert werden und ebenda sogar eingemeindet werden. Mehr oder minder entstellt und entschärft.

Anders stehts mit der Dialogsprache in den südhessischen Lokalpossen. Vor allem in den Frankfurter Stücken von Malss, den Darmstädter Stücken von Niebergall und in denen ihres späten kongenialen Nachfahren Deichsel, der nicht nur eigene Stücke dichtet, sondern auch Komödien Molières in den heimischen Dialekt hinein versifiziert. Ganz und gar bemächtigt haben sich diese Dramatiker der lokalen Mundart, ihrer je besonderen Fassungs- und Produktivkräfte. Zweifellos zum Schaden für die Fernwirkung von Malss' ›Altem Bürger-Capitain‹, von Niebergalls ›Datterich‹ und Deichsels ›Bleiwellose‹ über die heimische Gegend hinaus. Betrachtlich gewonnen hat jedoch die sprachliche Gestik, auch die wortfaule Redseligkeit all der bissigen, nur scheinbar zahmen Mund-Artisten. Nestroy – wir wissen es, bewundern und genießen es – geht beharrlich an die Wurzeln einzelner Wörter und Redewendungen. Er umspielt und umbuhlt sie mit reichem Erfolg – aber: sie gehören zumeist der Hochsprache an. Malss, Niebergall, Deichsel dagegen machen sich auch über Eigenheiten und Verschrobenheiten des heimischen Satzbaus her. Ihre Lokalpossenreißerei holt nicht nur, sichtbar, die ortsgenössischen Lebensweisen, Ereignisse und Einrichtungen auf die Bühne. Zugleich dramatisiert sie, hörbar, die ortsgenössische Grammatik.

Aus vielerlei inneren und äußeren Regungen entsteht dabei eine potenzielle Energie, die jeder gewiefte Possendichter zügig umsetzt in szenische Energie. Sie entfaltet die pulsierende Lebendigkeit des jeweiligen örtlichen Milieus und derer, die es tagauf nachtab beleben. Deshalb verwundert es nicht, wenn auch die Nach-Possen sich solcher Energien einer unbändigen Mundart neuerlich bemächtigen. Freilich nicht durchweg so intensiv wie dazumal im ›Datterich‹, das belegen die Stücke von Kusz, Hürlimann und Schwab. Doch immerhin da und dort kommt es dazu, in entlegenen, quasi hinterwäldlerischen Gegenden ländlichen Gepräges. So zum Beispiel auf der Schwäbischen Alb. Auch hier also handelt es sich nicht mehr um regelrechte Lokalpossen auf unverwechselbarem urbanen Pflaster. Trotzdem darf oder muss ein städtisches Publikum von diesen Stücken keine unbedarfte Heimat-Bühnenkunst erwarten, deftig und gemütsreich oder gar schollenselig. Konträres wird ihm geboten.

*Eine Tüfelsonate: Franz Xaver Ott's ›Hoimetaberau‹*

Was es heutzutage – in der geldgeängelten, übertechnisierten EG – bedeutet, eigenen Boden zu beackern, das bricht sich hier Bahn, bitterböös erheiternd. Sogar besungen wird es in einem „Hohenlied der Heimat“. Nachdrücklich singen es die beiden merkwürdigen Helden von Franz Xaver Ott's Zweipersonenstück ›Hoimet-

aberau«. 1994 kam es heraus, gemeinsam verfasst mit Mechthild Kaumanns. Hans und Albert, so heißen jene beiden schwäbischen Mannsbilder, singen jenes Lied miteinander – gegeneinander. In widerstreitenden Strophen. Eine davon lautet:

HANS: An Boda [Boden] – an Grund und Boda – an Heimatboda – fehlt's heutzutag henta ond vorna.

Wenn da des macha kannst, noach [dann] bist a gmachter Ma [Mann].

Hoscht [Hast du] Boda – hoscht Arbet, hoscht a Aseha [Ansehen].

Bist ebber [Jemand] ond bist zfrieda.

Bist a Mensch,

ohne Boda koi Heimat.

Prompt kontert sein Freund Albert diese holpernde Sehnsuchtsweise, die stumpfsinnig die Besitzverhältnisse umschmeichelt:

ALBERT: Die Basis der Heimat ischt d'r Dreck.

Die Anhäufong von Dreck hoißt ma Land.

Ond Heimatland ischt en Haufa Dreck. (31)

›Hoimetaberau« (Heimat aber auch!): der Titel von Otts Stück ist für Nicht-Schwaben kaum verständlich. Und ganz und gar ungebräuchlich ist er ihnen als knurrender Ausruf von Überraschung, Ärger, Empörung bei einem überfallartigen Vorkommnis, meist einem Missgeschick; entfernt verwandt dem allbekanntesten Fluch „Herrgott noch mal!“ Mag sein, dass die Leute in Württemberg, namentlich droben auf der rauen Alb, statt den Herrgott just die Heimat als Verursacher bezichtigten, wenn ihnen plötzlich etwas Befremdliches oder Unliebsames zustößt. Die Beiden jedenfalls, die hier singen, haben nicht nur mit dem Boden alias Dreck der Heimat zu tun. Sie fühlen sich auch den Zumutungen und Tücken der Umgebung ausgesetzt, in der sie aufgewachsen sind.

Was sie indes am meisten in Bann hält, von Anfang bis Ende des Stücks, und worum fast all ihr Sinnieren, ihr Reden und handwerkliches Schuften kreist: das ist eine riesige, kreuz und quer verzweigte Maschine. In einer abgelegenen Werkstatt, dem einzigen Schauplatz des Stücks, sind Hans und Albert um das Ding bemüht, bauend, abändernd, ausbessernd. Einen Namen hat es nicht. Nur dass es männlichen Geschlechts ist, davon gehen die Beiden aus. Zärtlich und andächtig zugleich nennen sie es immer nur „d'r Sell“. Hochdeutsch ungefähr: ‚Derselbige‘, ‚Dieser da‘. Eine sachliche Definition – wie Auto oder Rasensprenger – muss schon darum entfallen, weil seine Schöpfer ihrem ständig umgemodelten Ungetüm immer mal wieder eine neue Zweckbestimmung zuweisen. Ihr Glaube an die grundsätzliche, universale, nie dagewesene Tauglichkeit des Sell ist zu groß, als dass sie je seine künftige Leistungsfähigkeit würden einschränken wollen durch irgendeinen banalen Einzelzweck.

Treffend lautet der Untertitel des Stücks: „Schwäbische Tüftlersonate“. Treffend, falls man Sonate im ursprünglichen Wortsinn schlicht als ‚Klingstück‘ auffasst. Also nicht als ganz bestimmte musikalische Konstruktionsform; etwa so wie der Bühnendichter Jean Tardieu, der sie waghalsig überträgt auf die Stimmführung eines Schauspielertrios. Siehe: ›La sonate et les trois messieurs‹ (1958). Nein, Otts Klingstück spielt sich ganz anders ab. Elementarer. Seine

zwei werkelnden Helden sind ganz Ohr. Emphatisch vernehmen und erzeugen sie Klänge. Wenn sie am „Sell“ hantieren; wenn sie einen der vielen Gegenstände ihres Werkstattgerümpels berühren; wenn sie reden und singen; wenn sie laut grübelnd auf die Ereignisse der Welt da draußen eingehen: wichtig ist ihnen dann nicht bloß der Zweck des Tuns und der Sinn der sprachlichen Mitteilung. Ebenso wichtig sind ihnen die Geräusche, die Wohl- und Missklänge, die beim Tun und Mitteilen unwillkürlich entstehen. Wie Kleinkinder kosten sie die selbst gemachten Laute aus.

Allerdings, Hans und Albert sind keine Musikanten. „Tüftler“ sind sie, „schwäbische“, welche, laut stolzer Überzeugung im Schwabenland, nirgends so gut gedeihen und so emsig am Werk sind wie eben hier. Und so unbeirrbar, wie diese zwei Männer ihre Maschine ertüfelt haben und an ihr, grübelnd und werkelnd, immerfort weiter tüfteln: so verwickelt, so hinter-, neben- und unsinnig brüten sie über alles, was ihnen vor Augen und zu Ohren kommt. Theorie und Praxis gehen da zwanglos ineinander über, hin und zurück. Eine rostige Schraube zu lockern oder mehrere Kabel zu verbinden oder Zahnräder auf einer Achse zu befestigen, all das geht ihnen ebenso zäh und gewiss von der Hand wie eine verwegene Schlussfolgerung vom Hirn. Hartnäckigkeit ist ihre maßgebliche Stärke, aber auch ihre Schwäche. Denn der selbstzweckliche, nahezu selbsttätige Fortgang ihres Grübelns und Sinnierens reißt die Beiden so sehr mit, dass sie manchmal nicht mehr unterscheiden können: das, was sie eigenwüchsig, oft sogar schlüssig sich erdenken, und das, was gedankenlos in sie eingegangen ist von umläufigen Gedankenlosigkeiten, von miesen Vorurteilen und ideologischem Unrat.

Hans, die schaffenswütige Frohnatur, ist dafür ungleich anfälliger als der eher skeptische Albert. Und der lockt denn auch, unabsichtlich, die bislang unmerklichen faschistischen Auswüchse solcher Anfälligkeit des Freundes zum Vorschein. In einer komisch kruden, krud komischen Szene. Einer Mausefallenszene. Was bei Shakespeare nur bildlich so gemeint ist – mousetrap – dort, wo Hamlet dem König Claudius eine Falle stellt, damit er Farbe bekennt unterm Schock, durch Schauspieler, die Claudius' Brudermord mimen, das geschieht hier handfest buchstäblich. Allerdings: Hamlet erreicht, worauf er abzielt; Albert dagegen nicht. Ihn ergrimmen schon lang die Mäuse, die nächstens in die Werkstatt eindringen. Wer weiß, was sie dem Sell antun? Jetzt hat Albert eine so überkomplizierte Falle gebastelt, dass sie beinahe dem Sell Konkurrenz macht, den sie doch schützen soll. Nur, was sich im nächtlichen Dunkel darin verfängt, sind keine Mäuse. Es sind gleich zweierlei unerwünschte Opfer. Erstens eine Katze, naturgemäß Mäusevertilgerin, die sofort tot ist. Und zweitens Freund Hans, dem nichts weiter passiert, als dass er sich, übererregt wie König Claudius, peinlich offenbart. Gewiss nicht als Brudermörder, doch als politisch verblendeter Kleinbürger, dem unversehens nazistisch dumpfe Ausrottungsphrasen entquellen.

So wie Ott sie komponiert, wirkt die Szene mehr als nur krud komisch. Erschreckend wirkt: wenn der Albert sich immer mehr hineinsteigert in seinen Hass gegen die listige, schmarotzende Mäuseplage, dabei selber – ungewollt – einen rechts-

radikalen Wortwust verwendend; und wenn der Hans, ebenso wutgeneigt, prompt die Reizvokabeln auf ausländische Einwanderer bezieht. So jagen sie einander in ihrem Vernichtungszorn rhetorisch immer höher, überzeugt, jeder wüte gegen denselben Feind. Eine nicht nur semantische, auch klangliche und rhythmische Eskalation – bis endlich in Alberts Coda das entscheidende Stichwort fällt: „Mäus“. Es wird zugleich zum Stichwort fürs jähe Dunkel, das wie ein Schafott die Szene abschneidet. So bleibt denn quälend offen, wie der eine auf den makabren Irrtum des andren reagiert:

ALBERT: onser Zeug fresset.

des aus onserm Grond und Boda kommt,  
des mir mit oigene [eigenen] Händ g'schafft hend [haben]  
des für onser Fleisch ond Bluat isch,  
ond nicht für so a Drecksvolk nicht.

HANS: Also: vergifta – versäufa – verbrenna muaß ma se.

ALBERT: Joa versäufa

HANS: verbrenna

mit Benze [Benzin] übergießa, azenda [anzünden] ond verbrenna

ALBERT: fanga, vergifta, versäufa, durchschneida

ond noach [nachher] verbrenna, noach isch aufgräumt.

HANS: Daß nix me übrig isch, daß se it nomoal [nicht nochmals] kommet,

noach semmr [dann sind wir] se los – noach hemmr [haben wir] onser Ruah.

ALBERT: Ond onser zeug wird nemme gfressa,

von dem Lompaziefer [Lumpengeziefer] von Mäus.

Schwäbische Tüftlersonate. Das Klingstück, das die Duettierenden sichtbar zu Gehör bringen, klingt, als seien ihre Stimmen bestens aufeinander eingestimmt. Dabei singt jeder Solist, auf eigenem Standpunkt beharrend, von etwas anderem. Die Mundart macht beides vernehmlich, den wohltuenden Gleichklang wie den schmerzhaften Missklang. Letzterer rührt her von der merklichen Diskrepanz dieser beiden gemischten Charaktere. Was da auseinander klafft, hier im Tüftler H. und dort im Tüftler A., ist die unterschiedliche innere Mischung von Scharfsinn, Temperament und Einsicht in die Verhältnisse der Welt. Überspielt wird diese Diskrepanz jedoch durch die gemeinsame unverkorkste und eigensinnige Leidenschaft für den Sell. Auch sie wirkt gemischt: aus lachhaft verbohrtter Narretei, bewundernswertem Wagemut und entschieden begründetem Ungenügen am status quo der gegenwärtigen privaten und öffentlichen Zustände.

Dass schließlich in der letzten Szene des Stücks dieser Hans und jener Albert vermeinen, ein vorläufiges Ziel erreicht zu haben und den Sell vorerst vollendet zu haben; dass sie seine Schwingen nochmals überprüfen und dann zufrieden sich drinnen niederlassen, ausgerechnet mit Sicherheitsgurten; dass sie am Ende den Motor anwerfen, damit der Sell abhebe vom Dreck-Boden der Heimat, um zu weiteren Zielen zu gelangen: all das summiert sich zu einem nur halbwegs lustspielerischen, kurios tragikomischen Schluss. Denn was jetzt folgt, dürfte ja wohl schief gehen. Früher oder später. Höher droben oder tiefer drunten. Doch beherzt sind sie auf alles gefasst. Vielleicht auch darauf, dass droben in den Lüften ihre ideologischen

Scheuklappen hinfällig werden. Es muss ja nicht immerzu so ungut ausgehen wie im pessimistischen Finale von Aristophanes' Komödie ›Die Vögel‹.

Wenn Franz Xaver Otts gleichfalls mundartlich musiziertes Stück ›Die letzten Sautage‹ (2001) nicht ganz so schlüssig geraten ist wie ›Hoimetaberau‹, liegt es an den melodramatischen Ereignissen und Personen, die hier auf einem einsamen Bauernhof zugange sind: körperlich behinderter Bub, halbtoter tyrannischer Großvater, verbitterter Vater, religiös besessene Mutter. Umso mehr haben die wohlgemuten solidarischen Szenen zwischen dem Buben und der Sau, die beide gegen Ende so oder so unters Messer kommen, den Reiz einer poetischen Utopie. Die Beiden verstehen einander; sie spielen und reden und singen miteinander. Sie machen aus sich und dem trostlosen heimatlichen Hof einen skurrilen paradiesischen Tummelplatz.

*Zum Schießen: Susanne Hinkelbeins ›Waidmannsheil‹*

Ebenfalls auf der Schwäbischen Alb – wo Ott als Schauspieler dem Lindenhoftheater in Melchingen zugehört – ersinnt auch Susanne Hinkelbein ihre heiter bösen Werke. Auch sie ist jeglicher Bühnenkunst, ob in Groß- oder Kleinstädten, schon geraume Zeit verbunden, vorab als versierte Komponistin. Viele Schauspielmusiken hat sie geschrieben, auch einige Opern für Kinder und für Erwachsene. Seit Ende der 1990er-Jahre dichtet sie zudem schiere Sprechstücke, mal mit mal ohne Musik. Dabei fällt auf: nicht anders als die von Ott sind auch ihre schlagkräftigsten Werke Zweipersonenstücke. Viel spricht dafür, dass der geschärfte Sinn dieser Autoren fürs ungemütliche Rumoren der heimischen Mundart hindrängt zu Sujets und zu Szenen, wo das verknappte enge Widerspiel eines Duos besonders brisante Spannungen erzeugt. Stärkere als jede plurale, weit ausgreifende Reiberei zwischen vielerlei dramatischen Personen.

Kammermusikalische Nach-Possen? Zweifellos ist, was dabei herauskommt, eine unverhoffte Bereicherung des bürgerlichen Lachtheaters. Denn so, wie Ott und Hinkelbein ihr jeweiliges intimes Duo in Schwung bringen, entsteht keinesfalls ein gesellschaftsfernes Privatissimum. Schon gar nicht geraten sie auf einen der ausgelatschten Psycho-Trampelpfade. Dorthin, wo seelengeschwätzige, egoverkrampfte so genannte Zweierbeziehungen abendfüllend sich wechselseitig an- und auskotzen, wortbrockenweise. Die beiden schwäbischen Stückeschreiber erheben radikalere Ansprüche. Der beklemmenden Gleichförmigkeit ihrer duettierenden Antagonisten lösen sie die doppelte Zunge, so dass Unheimlicheres laut wird als bloß ichsüchtige Wut und Wehleidigkeit. Plötzlich schnaubt dann aus jedem der beiden Antagonisten das zerrissene Gemeinwesen, von dem sie sich abzusetzen vermeinen. Das gilt gleichermaßen für die zwei profiliertesten Stücke von Susanne Hinkelbein. Egal, ob ihre duettierenden Hauptfiguren nichts als Schicksalsschläge gewärtigen, so wie die zwei alten, angeknacksten Schwestern ›Berta und Maria‹ (1998), die allein, aber unverwüstlich zäh im abgelegenen ererbten Bauernhaus dahinleben; oder ob sie sich ihren Ortsgenossen überlegen fühlen, selbstgerecht und

rücksichtslos, so wie die beiden Sonntagsjäger auf einem Hochsitz am Waldrand in ›Waidmannsheil!‹ (2004).

„Eine kleine Farce“, so nennt die Autorin, hinterlistig untertreibend, ihr ›Waidmannsheil!‹ Der einfalls- und folgenreiche Witz dieses Stücks prägt sich sofort ein, noch eh irgendein Wort fällt. Ein räumlich theatralischer, auch akustischer Witz ist es, der bestimmte Assoziationen hervorruft. Zuerst ist ein Schuss zu hören, und gleich drauf stürzen zwei bewaffnete Jäger, als seien sie selber gejagt, aus den Büschen, einer von rechts und der andere von links. Hastig erklettern sie den Hochsitz, der auch weiterhin den Schauplatz dominiert. Zuflucht suchen sie ausgerechnet dort, wohin sonst ihresgleichen sich vorsätzlich begeben, um das Wild zu belauern, das sie abschießen wollen. Dort oben, mit weitem Ausblick, werden die Beiden bis zum Ende des Stücks verbleiben. Ersichtlich genug spielt dieser wortlose Auftakt an auf den „wilden Jägersmann“, der vorm schießenden Hasen davon rennt. Jedes Publikum kann ihn auf Anhieb erfassen, sofern es je einen Wald durchstreift und im ›Struwelpeter‹ geblättert hat. Dass diese Anspielung nur eine dramaturgische Finte ist, die uns vorerst auf den Holzweg lockt, das wird der kommende Verlauf des Stücks offenbaren. Rasch nämlich kehrt sich jene erheiternd schadenfrohe Umkehrung vom gejagten Jäger auch ihrerseits um. Dorthin, wo das Lachen sich zumindest sträubt.

Zugleich wird freilich noch etwas anderes an- und ausgespielt, etwas durchaus Waldfremdes. Erkennbar jedenfalls für diejenigen Zuschauer, die im Theater schon irgendwann eine so genannte Teichoskopie, alias Mauerschau erlebt haben. Also jenes bewährte Verfahren seit der antiken Tragödie: wenn da wer auf erhöhtem Standort ferne turbulente Ereignisse sieht und beschreibt, die sich jetzt eben außerhalb des Blickfelds der handelnden Personen, aber auch des Publikums abspielen. Derartiges werden auch die beiden Jäger vollführen. Geltend macht sich die einzigartige szenische Konstruktion von ›Waidmannsheil!‹ nicht nur in den Ähnlichkeiten mit der klassischen Mauerschau, sondern auch in den Unterschieden. Während jene traditionellen Berichterstatter von droben hinab vollständig und verlässlich übermitteln, was sie beobachten, – sehen und vermelden die zwei Männer auf dem Hochsitz nur das, was sie sehen wollen. Genauer, was ihrer sensationsgierigen, vorurteilsprallen Einstellung zur Welt entgegenkommt. Nach Gusto deuteln sie herum an undeutlichen Vorkommnissen. Und mit Vorliebe ergehen sie sich in talmi-weisheitlichen Schlussfolgerungen aus dem unbegriffenen Tun der gesichteten Leute, ob Einzelne oder Gruppen, selbst dann, wenn jene gerade nichts tun. Dramaturgisch den Ausschlag gibt schließlich folgender Unterschied zur klassischen Mauerschau. Während dort das eigentliche, das offensichtliche Geschehen des Dramas nur punktuell ergänzt wird durch die berichteten Ereignisse, und während dort die Berichterstatter – allemal nur Nebenpersonen – den Hauptpersonen lediglich anliefern, was diese vital angeht, macht ›Waidmannsheil!‹ die Berichterstatter selber zu Hauptpersonen. Hier gibt es keine anderen, genau so wenig wie ein eigentliches, offensichtliches Geschehen. Die beiden Jäger, Gustav und Rudolf heißen sie, sind die ausschließlichen Akteure dessen, was hier als Drama abläuft.



Was aber agieren sie? Worin besteht ihr dramatisches Handeln? Keineswegs nur darin, dass sie in die Ferne schauen und wetteifernd einander mitteilen, was jeder von ihnen sieht und dazu meint. Sie handeln und vollbringen durchaus auch noch anderes. Und nicht zu knapp, aber nur allmählich: in einem sanften Crescendo von Tätigkeiten, die nach und nach übergehen zu Tätlichkeiten. Zu letalen, wie die Zunft es erheischt. Denn kein Jäger und Schütze, davon sind sie beide überzeugt, kann sich leisten, unverrichteter Dinge seinen Hochsitz zu räumen. Eben jenen überragenden Standort, von wo er zuvor schon mit seinen Blicken alles beherrscht hat, was da unten kreucht und fleucht. Vorerst freilich halten sich alle Beide noch zurück mit handgreiflichen Taten. Nur ihr verquerer Denkapparat und ihre verqueren Sprechwerkzeuge sind pausenlos tätig. Allemal angetrieben durch den Motor einer unerschütterlichen Gewissheit: hier im Wald, wie überhaupt in aller Welt, gebe es nichts als lauter Jäger und Gejagte; hier sei jede wirkliche oder auch nur vermutete Regung allemal feindselig, ja lebensbedrohlich. Daher – laut wiederholten Szenenanmerkungen – die leitmotivisch stereotype eigene Regung: „Lauern und Sichern nach allen Seiten“. Daher aber auch die immer angriffslustigeren Gedankenspiele eines „Als ob“ zwischen den Beiden. Introvertierte Truppenmanöver sind es, die sich lockern und warmlaufen für den mörderischen Ernstfall. Vorläufig muten sie noch harmlos komisch an. So, als debattiere ein schwäbischer Karl Valentin spitzfindig mit sich selbst herum.

Diese erheiternden Gedankenspiele sind, so wird sich zeigen, ernster gemeint, als das Publikum vorerst je vermutet hätte. Nicht einmal das Gras ist sicher vor gezielten Schüssen. Denn der potenzielle Schütze, in diesem Fall Gustav, fühlt sich berufen, strafend in den Lauf der Welt einzugreifen. Das gilt auch fürs Gras, das gleisnerisch so tut, als habe es nichts Sträfliches im Sinn.

RUDOLF: Ja, warum welldesch [wolltest] du oifach 's Gras erschießä?

GUSTAV: Wird scho sein Grund han. Wird's scho verdient han. (3)

Dieser Antwort kann Rudolf nur zustimmen. Sogleich gehen sie auf andere vermeintlich feindselige Objekte über, abermals lauernd und sichernd. Und dabei läuft die besagte Valentiniade auf volle Touren:

RUDOLF: Auf dem Hochsitz do drüba könnt au oiner stecka.

GUSTAV: Mer sieht schlecht nei.

RUDOLF: Mer könnt natürlich mal prophylaktisch neischießä.

GUSTAV: Moinsch? [meinst du?]

RUDOLF: Ha, [hier: Hör mal!] bevor der prophylaktisch bei uns neischießt.

GUSTAV: Warum soll der prophylaktisch bei uns neischießä?

RUDOLF: Bloß um sicher zum ganga [zu gehen], daß bei uns koiner lauert. (3)

Allmählich also kommt es in Gang, das Crescendo der selbstgerechten Gewalttätigkeiten. Noch eh die Zwei wirksam von der Schusswaffe Gebrauch machen, nutzen sie abwechselnd den einzigen verfügbaren Feldstecher. Eifrig sondieren sie, was alles sich dort in der Ferne bewegt. Keine Wildsauen, denn die halten sich verborgen, doch allerlei Leute. Zuerst eine Seilschaft verwegener Kletterer am steilen

Felshang des nächsten Bergs, aber nicht mal der Waghalsigste stürzt ab. Leider: denn auch er, wie zuvor das Gras, würde es „scho verdient han“. Der berechtigten Strafe mit einem Schuss nachzuhelfen, obwohl es eigentlich angebracht wäre, darauf verzichten die Beiden. Aus bitterer Einsicht: die Entfernung ist zu groß.

Danach beobachten sie, geschärften strafenden Blicks, zwei ihnen wohlbekannte Dorfbewohner, den scheuen Sonderling Veit und s' Rösle, Tochter vom Hirschenwirt, zwischen denen sich Zärtliches anzubahnen scheint. Danach kommt eine Hochzeitsgesellschaft ins Visier, gleichfalls aus dem Dorf von Rudolf und Gustav. Wer weiß, so fragen sich die Beiden, was die da so reden und im Schild führen? Das Fernglas ist halt kein Lautsprecher. Verdächtig wirkt die allzu muntere Schar dort unten sowieso. Obendrein ist zu wehrsportlichem Training jeder zünftige Jäger allzeit bereit. Noch dazu, wenn die da unten sich geradezu schamlos als Zielscheibe anbieten fürs anwärmende ‚Als ob‘-Spiel. Nun denn. Erst wird sorgsam erwogen, wie viele Schüsse es im Ernstfall wohl brauchen würde, um mehr als nur einen davon zu erlegen. Dann wird gestritten, wer dran ist am Drücker. Schließlich erfolgt noch ein salvatorischer Hinweis auf die Spielregel des ‚Als ob‘.

RUDOLF: Du hältstch de raus. Des isch mei Strecke [Jagdbeute]. I dät au zwoi schaffa, wo in verschiedene Richtunga laufat [laufen], bevor se am Wald send. Und no [dann] wärs bloß no oiner.

GUSTAV: Und den könnt i dir abnehma.

RUDOLF: Da brauch i di doch it [nicht] dazu.

GUSTAV: Des schaffsch du it.

RUDOLF: Und ob!

GUSTAV: Aber bloß als ob!

(SCHUSS-SCHUSS-SCHUSS-SCHUSS-SCHUSS)

GUSTAV: Rudolf, mir hend [haben] doch eigentlich gsagt, bloß als ob!

RUDOLF: Du hasch zwoi Mal gsagt, als ob. I han des so verstanda, daß i doa [tun] soll, als ob als ob, verstohsch [verstehst du]?

GUSTAV: Naja, an gewisser Abschuß dient ja au der Hege. Und dafür tragat mir [tragen wir] ja au Verantwortung als Jäger. (26)

Keinen Augenblick müßig oder gar faul sind diese beiden Schwaben. Pausenlos umtrieblich sind sie in ihrem Grübeln, Reden und ihrer beachtlichen Fernwirksamkeit. Nicht nur als Jäger, auch in ihrer Eigenschaft als Bühnenfiguren. Ihre Rollen hat die erfinderische Autorin mit so vielfältigen Funktionen ausgestattet, wie man sie sonst kaum je personell vereint antreffen kann, weder in älterer noch in neuerer Dramatik. Wie schon beschrieben, sind Gustav und Rudolf halbwegs klassische Teichoskopien, vermeldend, was nur sie von dort oben aus sehen können, nicht aber wir, das Publikum. Gleichzeitig agieren sie als handelnde Hauptfiguren und dabei noch zusätzlich, jeder von beiden, als allgewaltiger Deus ex machina von oben herab. Letzteres sogar noch gründlicher als jenes große Vorbild in antiken Tragödien. Denn sie beenden am Schluss nicht die ausgewogenen Zerwürfnisse der Menschen, sie beenden die Menschen selber. Also lauter Rollen in der Rolle.

Sogar noch eine weitere spielen Gustav und Rudolf. Sie erinnert ebenfalls an eine althergebrachte der klassischen Tragödie. Es ist die des berichtenden Boten, der selbsterlebte Ereignisse herbeibringt und mitteilt, die bereits geschehen sind,

anderswo und anderswann. So berichtet Rudolf dem gebannt zuhörenden Freund von den Schändlichkeiten seines wohlhabenden Bruders. Noch immer grollt er ihm nach. Der hat ihn einst heimtückisch gedemütigt und im Stich gelassen mit seinen ohnehin schäbigen Subventionen, die plötzlich abbrachen. Verleitet hatte der den arglosen Rudolf dazu, sich ein eigenes Haus zu bauen und hernach auch noch eine Weltreise zu unternehmen, beides enorme Strapazen. Und all das nur, um dem solchermaßen Strapazierten die Schuld zuzuschieben, dass „jener feine Herr Bruder“ sich – angeblich – in Schulden gestürzt hat. So etwas unter Blutsverwandten. Gustav, der Schuss- und Seelenkumpel, hat volles Verständnis für die Empörung des Freunds. Und alsbald beliefert er ihn seinerseits mit einem ebenso vertraulichen Quasi-Botenbericht, der erneut die Wahlverwandschaft der Beiden bezeugt. Ungeachtet dessen, dass der berichtende Gustav sich selber gerade nicht als Opfer darstellt, vielmehr als beherzten Kämpfer fürs Wohlergehen der dörflichen Heimatgemeinde. Da hat doch seine Nachbarin, die Mechthild, ungeniert einen Kirschbaum angepflanzt. Aus purer Lust. „I han so a Freid“, hat sie gesagt, als der Baum prächtig gediehen ist. Dabei hatte Gustav sie ausdrücklich gewarnt: auf der Alb gibts keine Kirschbäume, die vertragen das Klima nicht. Nur Missgunst, so hatte er Mechthild belehrt, kann das bei den Leuten ringsum erzeugen; denn die wissen ja von jeher sehr wohl, dass hier keine Kirschbäume wachsen. Sie aber, aus hoffärtigem Trotz, mochte es nicht einsehen. Mutwillig wollte sie partout öffentliches Ärgernis erregen. Da hat eben Gustav, um des lieben Friedens willen, den blühenden Stein des Anstoßes beseitigt. Unauffällig:

Düngt han i des Bäumle. Jeden Sonndich [Sonntag] auf dem Weg in d’Kirch. A schöne Prise „Rohrfrei“ ans Stämme. Und nachgossa [nachgegossen]. An kräftiga Schluck. Aus der Ölkann. Und jetzt isch aus mit dem Kirschbaum. (28)

Die Nacht bricht herein und noch immer ist es den Beiden nicht gelungen, eine kapitale Wildsau zur Strecke zu bringen. Unruhe kommt auf und Unmut. Zumal im rigorosen Rudolf, der schon die Hochzeitler verringert hat, brodeln grimmiger Tatendrang. So sehr, dass er gar dem erschrockenen Freund auf den Pelz rückt: in aberwitziger Therapie will er dessen viel zu zimperliche Gedanken und Gefühle abschießen. Jetzt aber hören und erspähen sie, wie da etwas im Halbdunkel durch die Büsche bricht, in Richtung Hochstand. Sogar der Geruch lässt darauf schließen, es könne nur die ersehnte Wildsau sein. Vorfremdlich und erfolgssicher malen sie sich en détail schon aus, auf welche Weise sie das erlegte Tier zerlegen werden. Und: hernach „beim Hirschawirt feira mer’s“ [feiern wir’s, 32]. Doch auch diesmal halten sich die Beiden ordnungsgemäß an die Vorschrift. Gustav besteht darauf: „Des Jägers Oberschdes Gebot: Was du nicht ansprichst, [ansprichst = deutlich erkennst] schieße nicht tot!“ Sogar Rudolf bekräftigt es:

RUDOLF: Doch, ich sprechs a. Ei’deutig: s’Rösle vom Hirschewirt. Mit Brod und Käs im Korb.

GUSTAV: Also!

Beide: Waidmannsheil! (Schuss)

RUDOLF: Guck, wie se zappelt.

GUSTAV: Aber schaffa [schaffen] hot se kenna [können].

RUDOLF: Sage mer's mal so: So, wie dui [die] jetzt zappelt, hätt se eigentlich schaffa könnä müssa.  
 GUSTAV: Bei manche sieht mer's halt ersch hendadrei [erst hinterher]. (33)

Alle Achtung. Sogar noch sub specie mortis erlischt dortzulande weder die abgewogene Sorgfalt im Urteil noch die Hochachtung vor Schaffenskraft. Schon gar nicht erlischt die stille, unaufdringliche Pietät, ob sie nun wahren Pietisten gilt oder Andersgläubigen.

RUDOLF: Glei hot se auszappelt.

GUSTAV: Und ausgeschafft.

RUDOLF: Guck, jetzt hot se ihren Frieda gfonde [Frieden gefunden].

So viel zum Rösle. Requiescat in pace. Nachdem die Beiden hinabgestiegen sind vom Hochsitz, trifft ihr Blick auf ein totes Eichhörnchen. So etwas kann selbst einen äußerlich rauen Mann erschüttern. Dem Rudolf und dem Gustav gibt es den letzten Anstoß zu einem besinnlichen Rührungsgeröhre, das all jenes Damwild verschmerzen lässt, welches die ganze Zeit ausgeblieben war:

GUSTAV: Hörsch da Wald [Hörst du den Wald]?

RUDOLF: O ja! Die tiefe Stimme der Natur.

GUSTAV: Jo. Was die uns wohl saga will. (34)

Tief und bedächtig schwätzen diese scheinbar stinknormalen Zeitgenossen, doch sie machen nicht viel her, wenn sie kaltblütig anderer Leute Blut vergießen. Dabei reicht, was in Susanne Hinkelbeins „kleiner Farce“ geschieht, an die ärgsten Szenen von Werner Schwab heran. Etwa an jene, wo die zwei *Präsidentinnen*, als wären sie beim Wäschebügeln, kühl und sachverständig der dritten die Kehle durchschneiden. Den mörderischen Hergang allerdings hat das Publikum in ›Waidmannsheil!‹, anders als in ›Präsidentinnen‹, nicht direkt vor Augen, weder beim Rösle noch bei den Hochzeitlern. Nur umwegig kriegt es ihn mit, durch die Reportage via Mauerschau. Aber auch die handelnden Blutvergießer selbst, droben auf dem Hochsitz, sind minder nah mit ihren Opfern konfrontiert. Abstand verschafft die Schusswaffe. Hie Töter, hie Getötete: zwischen ihnen kommt es zu keinerlei körperlichen Berührung.

Gegenläufig dazu spielt in Hinkelbeins Stück die Mundart ungleich deutlicher mit als bei Schwab. Sie macht sich dafür stark, übers Hören den optischen und haptischen Abstand auszugleichen. Er verringert sich, weil jene, die in ›Waidmannsheil!‹ handeln und reden, dem Publikum – soweit es in der gleichen Mundart zuhause ist – mental bedenklich naherücken. Zugleich verlagert sich der Abstand, weil die wohltuende Heimeligkeit der gemeinsamen Mundart sich unversehens in unheimliche Fremdheit verwandelt. Plötzlich agieren da fremde Laute und Leute, die etwas anstellen, was unsereins, so möchte man dringend meinen, nimmer anstellen würde. Aber nicht nur jene scheinbar abartigen, doch so vertraut palavernden Bühnenfiguren wirken schauerhaft befremdlich. Auch die bislang familiäre Sprache an und für sich macht argwöhnisch. Just das Schwäbisch, das wie kaum eine andre deutsche Mundart in Diminutiven schwelgt; das innig die ganze Welt

ringsum – ob Lebewesen oder Ding, ob Tätigkeit oder Seelenregung – verniedlicht durchs harmlose Suffixle: just dieses Schwäbisch entquillt dem Mund der gleichmütigen Jäger, die rührselig nur dem toten Eichhörnle nachtrauern. Gemütlich vom Hochsitz herabträufelnd, vermischt mit nimmersatten Tötungsgelüsten, die nach Menschen lechzen wie nach Wild, ruft ihr Sprechen so etwas wach wie eine Schreckensidyllik. Eh man sich versieht, ertönt daraus die süßlich verstellte Stimme jener kinderliebenden Hexe, die vorweg schon in Hänsel und Gretel den schmackhaften Braten riecht.

Und dennoch schließt, was in ›Waidmannsheil!‹ abläuft, keinesfalls jegliche Komik aus. Um das Publikum dann doch noch zum Lachen zu bringen, mutet ihm die Autorin nicht einmal ähnliche innere Verrenkungen zu wie Schwab dem seinigen. Nirgends nämlich sind Hinkelbeins Zuschauer genötigt, ihr eigenes hilfloses Schwanken zu verlachen: ob sie denn so oder so aufs entsetzliche und zugleich zweifelhafte Bühnengeschehen reagieren sollen. Denn was auch immer in diesem Bühnenstück geschieht, es gilt ohne Wenn und Aber als geschehen. Laut schlüssiger Fiktion dieser „kleinen Farce“ ist fraglos damit zu rechnen: s'Rösle, wie zuvor schon die Hochzeitler, ist unwiderrufflich verblutet und verendet. Volltreffer da wie dort. Halali und Horido.

Trotzdem eröffnet die Autorin einen Spielraum eben auch fürs Lachen. Und zwar dadurch, dass sie den handfesten, detaildichten, mundartlich bekräftigten Realismus der Vorkommnisse immer wieder hinüberspielt ins Surreale. Dadurch, dass sie die schwerkräftigen Wahrscheinlichkeiten abheben lässt in bodenlose Unwahrscheinlichkeiten. Und diese Entrückungen fördert sie noch, indem sie aus dem Off volksliedartige Weisen hineinmusiziert, welche inbrünstig die Waldeslust und Jagdfreuden besingen, also gleichfalls schwerelose Sehnsuchtswelten herbeigaukeln. Darinnen nun gedeiht eine Unwahrscheinlichkeit nach der andern. Etwa: dass die beiden Jäger, die am Mittag ein halbes Dutzend Hochzeitler umgebracht haben, dennoch bis in die tiefe Nacht ungeschoren bleiben bei ihrem weiteren Wüten; dass sie sich ausmalen, wie sie hernach just beim Hirschenwirt, dem Röslesvater, glorreich den Abschuss jener lang ersehnten kapitalen Wildsau feiern, die dann halt s'Rösle ist; und so fort. Nachdem schon zum Auftakt des Stücks die verkehrte Welt des närrischen Jägers aus dem ›Struwelpeter‹ deutlich angeklungen war, haben solche surrealen und grotesken Entrückungen auch weiterhin leichtes Spiel. Partout nicht: um die allzeit bereite Mordlust der beiden Jäger herunter zu spielen. Keinesfalls wird dabei ihre dummdreiste, blutrünstige Selbstgerechtigkeit verharmlost.

Eher kommt etwas anderes in Gang. Je weiter die solchermaßen entrückte und perforierte Bühnenhandlung fortschreitet, lockert sie auch das vorerst beklommene Publikum auf. Es entspannt sich, je angewiderter es zuhört beim schauderhaft tiefgründelnden Gegrübel jenes lodenbejackten Duos dort oben, das nur trifft, wo es schießt, sonst aber beharrlich fehlenkt und fehlempfindet. Aufgereizt fühlt sich das Publikum immer mehr, jenes Übel lachend zu unterlaufen, das die beiden Drauflosballerer und ihresgleichen anrichten, hier und überall auf der Welt. Noch eh der Schlussvorhang fällt, ist mehr als nur die Lachwut angeschwollen: man sollte

endlich diejenigen, die da von oben herab verkünden, verfügen und vernichten, gar nicht erst hinaufgelangen lassen. Und falls denn doch: wo in aller Welt gäbe es einen noch so befestigten Hochsitz, den wir, Sauen und Keiler hier unten, nicht würden zum Einsturz bringen können? Wir müssten uns nur trauen und es uns zutrauen, müssten es energisch genug durchbeißen. Danach erst hätten wir gut richtig lachen.