

Fast ein Hamlet

Einige Bemerkungen zur Macht der Väter, dem Dramaturgen Allan Janik gewidmet von Erika Wimmer (Innsbruck)

Paff, ein erfolgreicher Geschäftsmann,

und seine Frau Gertrud, Antiquitätensammlerin, sehen sich eines Morgens mit der Verweigerung ihres Sohnes Hamlet konfrontiert: „Wie ihr es treibt. So kann ich nicht. So vorwärts... Vorwärts! Mich so vorwärtswühlen. Dieses rattenhafte Rennen nach der Wurst! Ein jeder beißt und springt und rafft. Hemmungslos und rücksichtslos. Zerfleischt und würgt und frißt. Ist das ein Leben?“¹ Der Vater antwortet: „Wer leben will, muß futtern. Und wer essen will, der hat zu tun. Und nicht zu fragen.“ Oder auch: „In deinem Alter hatte ich ein Konto.“ Und: „Du kommst nicht hoch, wenn du nicht treten magst.“ Dazu Gertruds dummliche Zwischenrufe: „Papa ist zornig, Hamlet.“

Die Konstellationen in dem Bühnenstück *Fast ein Hamlet* von Klaus Mazohl sind nach der Lektüre weniger Textseiten klar: Auf der einen Seite Fortschrittsdenken, Materialismus, Egomane, auf der anderen Seite der jugendliche, noch nicht abgeschlossene Gegenentwurf. Der Protest gegen das Establishment scheint sich jedoch weniger politisch zu artikulieren denn in einer romantisch anmutenden Alternative zu konzentrieren: „Ich möchte keinem Menschen etwas tun.“² Hamlet will frei sein. Die Mutter hat nichts Eigenes einzubringen, sie klebt an der bürgerlichen Fassade oder springt wie ein Häschen zwischen Mann und Sohn hin und her. Nach einem groß angelegten Showdown zwischen Paff und seiner Frau – wie in Shakespeares *Hamlet* ein Theater auf dem Theater – verschieben sich die Rollenbilder. Nackte Gewalt, in alle Richtungen geübt und rücksichtslos vorangetrieben, tritt zu Tage: Paff hintergeht seine Frau auf geschäftlicher Ebene, Gertrud will ihn zu ihrer Marionette machen und gibt an, Hamlet sei nicht sein Sohn. Hochgekommen sind die beiden, indem sie Hamlets leiblichen Vater und Paffs Bruder beseitigt haben – so sieht es jedenfalls aus. Der Sohn, der die Szene zuerst provoziert und dann beobachtet hat, greift zum Beil – dies ist der Drehpunkt im Handlungsverlauf.

An dieser Stelle wird der interessanteste Aspekt des Stücks eingeleitet: Innerhalb kürzester Zeit gerinnt das plötzlich sichtbar gewordene Desaster der gesellschaftlichen Wirklichkeit zur Banalität, weder der Ausgangskonstellation noch der enthüllten Situation kommt Wahrheit zu. Sigi, Paffs Bruder, taucht plötzlich auf, er ist als reicher Mann aus Übersee zurückgekehrt und widerlegt leibhaftig den im Raum stehenden Mord. Gertrud leugnet die Vaterschaft Sigis und Paff kooperiert scheinbar mit allen. Das, wogegen Hamlet angetreten ist, ist im Grunde eine Täuschung, das, wogegen er seine Hand heben könnte, entpuppt sich als ein Spuk. Die Haltung, welche Hamlet ursprünglich verkörperte, verpufft so peinlich geräuschvoll wie ein Ballon, dem man

plötzlich die Luft auslässt. Die sich im Zentrum des Stücks fast monumental zum Horror aufspielende Realität einer Familie ist am Ende nichts als ein *Furz* gewesen.

Fragwürdig wird das Stück gegen Ende, da der Autor allzu plötzlich auf eine andere Zeitebene springt und seinen Hamlet noch einmal (viele Jahre später) als Geschäftsmann auftreten lässt. Der Protestierer hat offenbar die Firma des Vaters übernommen, was nachvollziehbar wird, jedoch nicht ausgestaltet ist. Im Zuschauer provoziert die Mutation des Hamlet vom Revoluzzer zum Rädchen im Betrieb der Produktions- und Konsumgesellschaft wohl kaum mehr als ein Kopfschütteln: „dem Theater sein Narrenrecht“, so Klaus Mazohl im Programmheft zur Josefstädter Aufführung.³ Dieser Hamlet ist kein Held, auch kein politisch Konsequenter, sein Protest, ein rasch verglühendes Strohfeuer, macht bereitwillig dem Opportunismus Platz. Das Postulat einer befriedeten Gesellschaft fällt in sich zusammen, sobald sich das angegriffene und vermeintlich zementierte Establishment als schlitternder Boden erweist. „Von diesem Schluß her offerieren sich Satire und Parodie.“⁴

Frage: Hast du, als du an deinem Stück gearbeitet hast, je an deinen Vater gedacht?

Antwort: Ich versuche beim literarischen Arbeiten den Gedanken an den Vater zur Seite zu schieben, ebenso den Gedanken an die Mutter, wie auch den Gedanken an alle anderen Vormundschaften, jene der literarischen Art zum Beispiel. Aber es wäre vermessen zu glauben, dass das gelingt. Sie sind immer da, zerren an einem und manchmal reibt man sich zwischen ihren widersprüchlichen Vorgaben auf. Das ist eher erschöpfend als schöpferisch. Hin und wieder gelingt ein Befreiungsschlag, die Arbeit nimmt ihren Lauf, wird veröffentlicht und dann wird man mit „Meinung“ klein gemacht. Auch gute Kritiken halten klein. Das ist nun mal so in diesem Land. (Irene Prugger)⁵

Als mein Vater mir, einer Studentin der Literaturwissenschaft, sein Lyrik-Manuskript *An Izumi*⁶ nicht überlassen wollte, da es für eine junge Frau zu *pessimistisch* sei, war ich ihm böse. Er besuchte mich eines Tages und tröstete mich: Da er durchaus die Absicht habe, mich an seiner literarischen Arbeit Anteil nehmen zu lassen, wolle er mich als Mittlerin zwischen ihm, dem Autor, und möglichen Verlagen für seinen Roman *Herz und Karo* einsetzen. Ich solle das Manuskript, das ich übrigens auch lesen dürfe und kommentieren möge, an etwa fünfzehn Verlage seiner Wahl schicken.

Im Laufe der Wochen und Monate trudelten bei mir einige Verlagsabsagen ein, bedauernd leitete ich sie an meinen Vater weiter. Den Sinn meiner Mittler-Funktion verstand ich nicht recht, las aber den Roman. Neben positiven Eindrücken fand ich den Text metaphorisch überladen und sprachlich da und dort etwas klischeehaft. Ich sagte ihm möglichst sachlich, was mir gefiel, was mir nicht gefiel, er schien gekränkt zu sein. Einige Jahre später, ich lag krank im Spital, sprach ich meinen Vater darauf an. Überhaupt, gestand ich, hätte ich einiges auf dem Herzen, was meine Beziehung zu ihm

anbelange. Ich kam nicht so weit ihm mitzuteilen, dass ich mich nicht ernst genommen fühlte. Mein Vater, der ein interessanter, liebenswürdiger Mensch war und auf dessen Spitznamen *Merkwürden* (man bedenke, dass es in unserer Sippe auch einen *Hochwürden* gab) ich immer eigentümlich stolz gewesen war, ging auf meine Annäherung nicht ein. Vielmehr stand er am Fußende meines Bettes und holte mit Blick auf die Zimmerdecke weit aus. Er verwies mich auf die Tatsache, dass, was immer mein Problem wäre, es wohl kaum so bedrohlich wie die Existenz der Atombombe in der Welt sein könne. Wir Menschen hätten eben die eine oder andere Gefühlsverwirrung, das sei natürlich, doch sollten wir nicht allzu versponnen sein und auf unseren Empfindlichkeiten beharren. Ich war gekränkt. Dass mein Vater damals letzten Endes eine wichtige Mitteilung machte, die für mein Leben nützlich werden sollte, wurde mir erst allmählich bewusst.

Ich liebte meinen Vater und tue es heute, zehn Jahre nach seinem Tod, immer noch. Als es bei ihm ans Sterben ging (*das letzte große Abenteuer*, wie er zu sagen pflegte) stand ich am Fußende seines Bettes und brachte das Gespräch auf die offen gebliebenen Fragen. Neben anderem sagte ich ihm endlich, dass sein Roman mich, jenseits einiger Kritikpunkte, damals beeindruckt habe. Ich log nicht, doch anders als früher legte ich die Betonung auf das Persönliche. Er entspannte sich sichtlich und nickte freundlich, das Sprechen bereitete ihm schon Mühe. Was lange gefehlt hatte und beiden gut getan hätte, nämlich die Öffnung auf einer persönlichen Ebene, war zum Schluss zumindest ansatzweise möglich.

Seinen literarischen Nachlass, der aus einem unveröffentlichten Roman, einem unveröffentlichten (umfangreichen) Gedicht-Zyklus, einigen Bühnenstücken, Fernseh- und Hörspielen sowie zahlreichen Zeugen einer nicht eben von Glück gesegneten literarischen Existenz besteht, brachte ich naturgemäß ins Forschungsinstitut Brenner-Archiv. Die dramatischen Arbeiten hatten, wie ich wusste, zu Lebzeiten des Autors da und dort Beachtung gefunden: Einige Hörspiele waren in Rundfunkanstalten produziert worden, das Stück *Fast ein Hamlet* wurde mehrmals aufgeführt. Es war die Zeit der Studentenrevolten gewesen, und mein Vater hatte die Vorgänge in Paris und Berlin offenbar mit viel Interesse verfolgt. Immerhin war die Tragikomödie 1969 im Kleinen Theater an der Josefstadt (Konzerthauskeller) mit dem jungen Klaus Maria Brandauer in der Titelrolle uraufgeführt worden. Weder die Aufführung (Regiearbeit und Schauspiel), der überdrehte Manieriertheit und ein modisches, aber hohles „Gewirr von Tönen, Farben, Gesten, psychedelischen Lichteffekten“⁷ angelastet wurden, noch der Text und seine Grundidee gefielen der Kritik.

Diese Unsinnigkeiten müssen unvorbereitete Zuschauer dem Autor anrechnen, der doch wahrlich das Recht hat, a conto seines eigenen Stückes durchzufallen und nicht noch die Sünden seines Regisseurs in Kauf nehmen zu müssen. Wo bleibt der Schutz für die Autoren gegen ihre ehrgeizzerfressenen „Ausdeuter“, die nichts als sich selbst in Szene setzen möchten?⁸



Trotz der negativen Kritiken zur Wiener Inszenierung kam das Stück 1973 an das Heilbronner Theater und 1976 in die Kammerspiele nach Innsbruck. Auch wurde der Bühnentext ins Portugiesische übersetzt und 1991 in Brasilien (an der Escola de Teatro in Salvador-Bahia) aufgeführt. Der Regisseur Ewald Hackler betonte die Brisanz des Stücks im unmittelbaren politischen Umfeld:

Wir versprechen uns einiges von der Einstudierung Ihres Textes hier in Bahia. Aus zwei Gründen. Erstens trifft Ihre so herrlich unkomplizierte und respektlose „Version“ des großen Originals genau das kriminalisierte Establishment des brasilianischen Regimes. Im Augenblick haben wir keine Stückeschreiber, die über die gegenwärtige Situation in der dramatisch großzügigen und gekonnten Weise Ihres Textes etwas zu sagen hätten. (Zwanzig Jahre Diktatur und Zensur haben vieles nachhaltiger verwüstet als man zunächst annehmen könnte) Zum zweiten hat sich auf den Proben, nach einiger ruhiger Arbeit, herausgestellt, daß der Text *gespielt* überaus gelungen ist. Den Titel halten wir eher für ironisch [...].⁹

Fast ein Hamlet ist wohl – dies ist einigen Kritiken zur Josefstädter Inszenierung von 1969 mehr oder weniger direkt zu entnehmen – nicht nur, aber auch am „großen Original“, das quasi als Richtschnur parallel mitgedacht wurde, gescheitert. Es ist gewiss nicht geschickt und kann tatsächlich als Anmaßung begriffen werden, wenn unerfahrene Theaterautoren gleich die Größten der dramatischen Weltliteratur für ihre Stücke bemühen. Mein Vater hatte sich einem *übermächtigen Vater* angehängt und war von diesem selbstredend in den Schatten gestellt worden. Das Vorbild hatte gewiss schon im Prozess des Schreibens Fesseln auferlegt. Hatte meinem Vater der Mut gefehlt, sein Thema in eine ganz neue Form zu gießen? Oder hatte ihn die historische Parallele letztlich mehr gereizt als das Phänomen der Studentenrevolution an sich?

Wie auch immer: Betrachtet man den Hamlet-Stoff als eine Auseinandersetzung mit dem Patriarchat, so war die Anlehnung an Shakespeare jedenfalls mehr als nur eine oberflächliche Attitüde. Es ist im Grunde die völlige Absenz des archetypisch Weiblichen, was aus dem Stoff hervorleuchtet und die beiden Stücke jenseits von Rollenparallelen, auch jenseits analoger Gesellschaftsstrukturen auf einer tieferen Ebene verbindet.

Frage: Hast du, als du an deinem Stück gearbeitet hast, je an deinen Vater gedacht?

Antwort: nein, bei dieser arbeit hab ich nicht an ihn gedacht, [...] da war ganz anderes im fokus meines geistigen scheinwerferlichtes als mein vater.

aber in den schattenzonen der jeweiligen beleuchtungen, die man für das schreiben eines textes innerlich anwirft, halten sich selbstverständlich durchgehend alle schemen dessen und derer auf, die das eigene leben – ob als last oder als glück – mitgeprägt haben.

auf anderer ebene allerdings hat mein vater bei diesem projekt eine nachhaltig tragische hauptrolle eingenommen: denn während der zeit, in der ich für und an

diesem theatertext gearbeitet habe, ist er, unter für mich bis heute fragwürdigen klinischen Umständen, gestorben – und von dieser Zweigeteiltheit meiner emotionalen Verstrickungen einerseits in den Text und andererseits in die auch aufgrund eines überaus friktionsreichen Verhältnisses zu meinem Vater schwierigen Geschichte seines Todes hat etwas in mir sich miteinander verquickt, was sich eigentlich nicht berühren würde, träfe es nicht an einem Punkt aufeinander – und der ist mein tobendes Herz... (Barbara Hundegger)¹⁰

Shakespeares Hamlet vollzieht den Paradigmenwechsel nicht,

Der macht nicht den Schritt hin zum prinzipiell Weiblichen, das von George Trow bzw. Arno Gruen als „erweitertes Bewusstsein“¹¹ bezeichnet wird. Andererseits kann er sich aber auch nicht zu dem vom Vater postulierten Ritual der Rache entschließen. Seine Unfähigkeit, im Sinne des Patriarchats zu handeln, bringt ihm am Ende die Würde des Scheiterns ein, die Mit- und Gegenspieler werden im Sog der überall herrschenden Gewalt vernichtet: Ein ganzes Geschlecht wird ausgelöscht. Mazohls Fast-Hamlet aber wird schon einmal prinzipiell als Mangelwesen eingeführt, er trägt zwar ebenfalls die Idee der fundamentalen Alternative in sich, nimmt aber die existentielle Konsequenz nicht auf sich. Er findet sich drein, er macht mit und begreift nichts. Keine Tragödie! Das Blutbad ist bei Mazohl nicht mehr als ein vorüberhuschendes Hirngespinnst, die Protagonisten dürfen, gewissermaßen weiter hampelnd und strampelnd, ihren Kurs getrost fortsetzen. Dies ist in der Tat weniger tragisch als komisch. Der Autor betont, was in aller Regel der Fall ist und auf die Gegenwart im Besonderen zutrifft. Die Komödie zeichnet die Wirklichkeit eindeutiger als die Tragödie.

Die Tragödie des dänischen Prinzen liegt, nach meiner Auffassung, nicht in seiner Unfähigkeit, den Tod des Vaters zu rächen (was sich mit dem „reduzierten“ bzw. „verengenden männlichen Bewusstsein“¹² decken würde). Hamlet ist, so verstehe ich Shakespeare, nicht zu feige zum Töten. Er sucht vielmehr nach der substantiellen Alternative, findet aber das neue, andere Handlungsmuster nicht. Es fehlt die Klarheit des Blicks, die Voraussetzung dafür wäre, die Alternative (zunächst im Denken und in der inneren Haltung) überhaupt zu erkennen. Aber: Ist ein solcher Blick unter den gegebenen Verhältnissen überhaupt einzunehmen?

Der thematische Kern des Stücks ist die im Patriarchat fest verankerte Unterdrückung jener Klarheit, die Empathie mit sich bringt, definiert als die Fähigkeit, sich in ein anderes Wesen einzufühlen. Die Unterdrückung von Menschlichkeit, definiert als das Aufgeben der Mittel zur Aufrechterhaltung von Herrschaft, die per se destruktiv sein müssen, ist integrativer Bestandteil des Patriarchats. Indem der dem väterlichen System entwachsende Held in einem unbestimmten Bereich von Wahnsinn, Genie und philosophischem Eskapismus verbleibt, verfehlt er die Möglichkeit, den Wechsel und somit die Veränderung der Verhältnisse einzuleiten. Wird er dadurch schuldig? Immerhin drängt sich der illusionäre Charakter der im Umfeld des Patriarchalischen entstehenden Kopfgeburten in einem Punkt auf: „Sein oder Nichtsein“, dies berühmte Wort, ist genau genommen eben nicht die Frage, denn der Mensch existiert nun einmal,

wenngleich nur für eine bestimmte Zeit. Die Frage ist doch vielmehr, wie die jeweilige Existenz strukturiert, nach welchen Regeln sie gestaltet wird.

Dem „erweiterten Bewusstsein“ als Gegenpol zum patriarchalischen Denken entspricht die (durchaus nüchterne) Anerkennung dessen, was ist. Destruktion aber bedeutet Verneinung, kaschiert durch die stets neu zu legitimierende und immer wieder auch scheiternde Selbstbehauptung. Ob das Nein nach außen gerichtet wird oder als Todeswunsch bzw. tatsächlich ausgeführter Selbstmord daherkommt: Es stützt (durch Gewalt, aber auch durch Verwirrung) ein System, das sich durch den Willen zur Machterlangung und Machterhaltung definiert und darum nach Gruen Menschlichkeit¹³ ausblenden muss.

Frage: Hast du, als du an deinem Stück gearbeitet hast, darin eine Auseinandersetzung mit patriarchalischen Gesellschaftsstrukturen gesehen?

Antwort: Es ist zwangsläufig das zentrale Thema. Bereits der Schreibakt an sich ist eine solche Auseinandersetzung. Wer hat dir eigentlich die Erlaubnis gegeben, für die Öffentlichkeit zu schreiben? Doch wohl nicht du selbst, oder? War da nicht irgendwann einmal ein Lehrer, der meinte, du hättest ein gewisses Talent zum Schreiben? Dein ganzes Leben schreibst du gegen diesen Lehrer, gegen die Obrigkeit, gegen das Patriarchat, an, um zu zeigen, dass du mehr drauf hast, als dieser Lehrer dir mit seinem Lob zugestehen wollte. (Irene Prugger)

Die Ablösung von den Eltern

ist ein wiederkehrendes Thema der Literatur ebenso wie das Aufeinanderprallen der Generationen, doch nur selten wird über den Tatbestand hinaus eine Perspektive eröffnet. Kaum etwas erscheint tabuisierter als der Entwurf einer De-facto-Lösung, als die Skizze einer real lebbar, gleichzeitig radikalen Alternative. Es scheint zum systemimmanenten Konsens der literarischen Produktion und ihrer Vermittlungsinstanzen zu gehören, dass Lösungen, Erlösungen, Erfüllungen als Kitsch empfunden werden. Freilich hat sich das Motiv des Ausscherens aus fest gefügten gesellschaftlichen Bahnen insbesondere seit dem Ende der 60er Jahre in der Literatur etabliert. Freilich führen uns viele Texte jene glücklosen Mutigen, die gegen den Strom schwimmen, jene gescheiterten Hellsichtigen, die die Wahrheit sagen, vor. Sie berühren uns als die Außenseiter, die sie in der Realität tatsächlich sind. Erfolgreich gegen den Machtapparat agierende Helden findet man bloß in der Science-Fiction-Literatur, wir richten uns an ihnen auf, doch richten wir uns auf sie niemals aus. Sie sind ja unreal.

Als ich das Stück *Olympe oder die letzten Worte*¹⁴ schrieb, erschien es mir als eine Selbstverständlichkeit, das Scheitern der feministischen Ansprüche und Ziele, wie sie Olympe de Gouges als eine der ersten nachweisbaren Frauenrechtlerinnen Ende des 18. Jahrhunderts formuliert hatte, festzustellen und am persönlichen Vaterkonflikt festzumachen. Es war dies auch redlich, denn ich hätte gegen meine Überzeugung geschrieben, hätte ich die punktuell zwar gegebene, letztlich aber nur scheinbare Gleichstellung der Geschlechter in unserer Gegenwart als Errungenschaft dargestellt.

Die Zertrümmerung der dramatischen Figur, die Verweigerung des Rollentheaters etwa nach dem Verfahren von Elfriede Jelinek interessierte mich zum damaligen Zeitpunkt ebenso wenig wie der Entwurf einer gesellschaftspolitischen Utopie. Nur die Überschreitung des unmittelbar Erfassbaren gestattete ich mir. Beide Figuren aber, sowohl Olympe (nach Olympe de Gouges gezeichnet) als auch Dorothea (nach Dorothea Leporin Erxleben, der ersten promovierten Ärztin in Deutschland, gezeichnet) kämpften nicht nur um ihre Rechte und gegen das patriarchalische System, sie ringen auch auf der persönlichen Ebene mit der Übermacht ihrer Väter. In beiden Fällen ist dies übrigens, wiewohl es sich um zwei ganz unterschiedliche Zusammenhänge und Milieus handelte, historisch verbürgt.¹⁵ Es war also mein persönliches Thema, das ich in den beiden historischen Frauen gespiegelt sah und das ich so auf eine objektiv nachvollziehbare Ebene heben konnte. Ich lehnte mich insofern an den Vater an als ich mich an die entsprechende Konfliktgeschichte anlehnte.

Beinahe zur selben Zeit schrieb ich das Hörspiel *Die Sonne*¹⁶ – wieder in Anlehnung an eine historische Frauenfigur. Die erste afroamerikanische Dichterin, ein Sklavenmädchen aus Zentralafrika, das in Boston für ein Taschengeld gekauft und überraschenderweise von ihrem Herrn John Wheatley gefördert wurde, hatte ich in Zusammenhang mit Toni Morrisons Nobelpreis für Literatur zufällig entdeckt. Die Abwesenheit des biologischen Vaters einerseits, der gegen jede Konvention vorgehende Herr oder Ziehvater andererseits, der seiner Sklavin nicht nur Bildung ermöglichte, sondern sie zum Schreiben ermunterte und beim Publizieren ihrer Gedichte 1773¹⁷ unterstützte, sind historische Tatsachen. Im Zentrum meines Interesses aber stand vor allem das Verhältnis der Phillis Wheatley zum Gouverneur von Massachusetts, einem aufgeklärten Politiker. Er hatte zu prüfen, ob diese Sklavin Gedichte von Rang geschrieben haben konnte, und er glaubte, was er sah: Vor der Authentizität der jungen Afrikanerin legte er seinen latenten Rassismus und die Frauenverachtung ab. Gouverneur Hutchinson verlieh seiner veränderten Sicht ganz real und öffentlich Ausdruck: in einem Attest, das der geistigen Leistung eines Sklavenmädchens Anerkennung zollte, ein für die Zeit und das Umfeld revolutionärer Akt. In dieser Geschichte gibt es keinen mächtigen Vater, der die Fortsetzung von Destruktion vorschreibt, es gibt alternative Väter und die Erinnerung an eine Mutter, die das matriachale Denken verkörpert.¹⁸ Die überraschend positive Entwicklung der Position einer Sklavin, meine Interpretation überlieferter Tatsachenfragmente¹⁹, rief bei den Hörern wenn nicht Widerspruch, so jedenfalls Skepsis hervor. Der Komponist und Dichter Haimo Wissner etwa trat nach der Uraufführung im ORF-Studio Tirol im Februar 1998 an mich heran und bemerkte, dass er an den günstigen Ausgang in meinem Hörspiel beim besten Willen nicht glauben könne.

Im Jahr 2000 legte die Autorin Irene Prugger nach mehreren erfolgreichen Hörspielen ihr Bühnenstück *Frischfisch* der Öffentlichkeit vor.²⁰ Eine surreal angelegte Familienkonstellation wird zur Parabel gesellschaftlicher Verhältnisse und existentieller Bedingtheit: Gregor, der nicht erwachsen werden kann und unter einer obskuren Hautkrankheit leidet, hält sich zum Auskurieren mit seinen Eltern an einem nicht näher definierten Strand auf, wo sich die Erwachsenen unter Anleitung des

Animateurs peinlichen Vergnügungsspielen hingeben. Ihre Unfähigkeit, tatsächlich Vergnügen dabei zu empfinden, lässt sie zynisch und boshaft werden. Aufgrund der guten Medikation uralt und trotzdem längst lebensüberdrüssig geworden, jagen sie der verlorenen Jugend und dem verlorenen Leben nach, ohne sich einzugestehen, dass ihre eigentliche Sehnsucht dem Tod gilt, der nur als willkürlicher Einsatz in einem unrealistischen Spiel gesehen wird. Einzig und allein Gregor, der in Liebe zum *Mädchen für Alles* entflammt und an dieser Liebe scheitert, hat letztlich die Kraft, den Tod als wirkliche Größe zu akzeptieren und ihm das längst überfällige Opfer zuzuspielen. Mit diesem Stück malt Irene Prugger ein bedrückendes Szenario, das trotz einiger Komik-Elemente im Zuschauer ein Endzeitgefühl weckt und auf die nicht mehr rückgängig zu machenden Spuren von Falschheit und Destruktion verweist.

2003 führte die vornehmlich als Lyrikerin geschätzte und überregional bekannte Barbara Hundegger in drei Frauenwelten, die, oberflächlich betrachtet, nicht gegensätzlicher sein könnten, die aber in *einem* Punkt eng miteinander verbunden sind: Die Konfrontation mit Normen und Klischees des Frauseins in der Gesellschaft betrifft alle drei letztlich im selben Maß. Eine Nutte, eine Nonne und eine Lesbe treten aufeinander zu und berichten, ein Frauenchor kommentiert. Was sich auf dem „realen asphalt“ und „offiziell“²¹ nicht begegnet, was sich unter dem Diktat gesellschaftlicher Konvention vollkommen auszuschließen scheint, hat doch feine Fäden zueinander gesponnen und kommuniziert auf einer tieferen Ebene durchaus miteinander. Die aus Gesprächen und Interviews mit Frauen aus den entsprechenden Kontexten gesammelten Eindrücke werden von Barbara Hundegger gemeinsam mit Zeitungsartikeln und Originaltexten zur Montage verarbeitet, in „ihrer verwobenheit in die gesellschaftlichen vorhaben“²² betrachtet und vorgeführt. Dass mit diesem Verfahren ein subversives Spiel getrieben wird, ist offensichtlich, doch gehört es zum bemerkenswertesten Aspekt dieses komplexen Textes, dass jedem der drei Frauenleben seine Integrität vollkommen belassen wird. Die innere Solidarisierung der unterschiedlichen Lebensentwürfe kann als Gegen-Utopie zu Konkurrenz und Ausgrenzung gelesen werden.

Frage: Hast du, als du an deinem Stück gearbeitet hast, darin eine Auseinandersetzung mit patriarchalischen Gesellschaftsstrukturen gesehen?

Antwort: unbedingt, das ist sicherlich eines der hauptthemen in meinem theatertext – und in meiner literatur insgesamt. es geht mir dabei vor allem um die emotionalen, die verinnerlichten auswirkungen gesellschaftspolitischer vorgaben und den ungeheuren druck, den sowohl das konform-sein-wollen als auch das damit-brechen-wollen auslösen können in den einzelnen frauen, auch den männern, auch den kindern – weil wir denken ja nicht nur, wir fühlen ja auch in normen, und deshalb heißt genauigkeit im hinschauen auf diese komplexen strukturen ja auch immer ringen mit sich selbst.

zusätzlich zu meinem eigenen ansatz haben aber auch die frauen – sexarbeiterinnen, nonnen, lesben –, mit denen ich im zuge meiner recherchen zum theatertext interviews gemacht habe, von sich aus patriarchatskritische

haltungen eingenommen, der leidige Kampf mit Männerherrschaftsstrukturen war in allen drei Bereichen auf je eigene Art Thema und hat auch deshalb in meinen Text gefunden. (Barbara Hundegger)

Welche Figuren suchen sich derzeit ihren Autor,

welche Themen kommen heute auf die Bühnen? Ich vertrete den Standpunkt, dass es (auch in Tirol) genug Frauen gibt, die Theatertexte schreiben, bloß übersieht man sie leicht, leider inszeniert man sie vergleichsweise selten. Ob dies nun statistisch gesehen tatsächlich zutrifft oder nicht: Meine Überzeugung ist es, dass das Theater die Frauen braucht. Oder eigentlich sollte ich sagen: Als jene literarische Gattung, die sich in ihrer Öffentlichkeit explizit und sehr unmittelbar zur gesellschaftspolitischen Anregung eignet, braucht das Theater den weiblichen Blick von Frauen und Männern im besonderen: im Sinne eines erweiterten Bewusstseins, das die längst für selbstverständlich gehaltenen Muster in ihren destruktiven Färbungen in Frage stellt und den Schritt hin zur Alternative wenn nicht sichtbar, so zumindest ahnbar macht. Die Abhängigkeit vom *übermächtigen Vater*, gesehen als Metapher für patriarchalische Strukturen generell, ist Frauen (und damit auch Autorinnen) in der Regel bewusster als Männern. Frauen, so sie nicht Opportunistinnen sind, bringen eher die grundsätzliche Bereitschaft mit, den tradierten Verhaltenscodex, der auf Aggression Aggression folgen lässt und Macht mit den Mitteln der Ausgrenzung und Ausbeutung verteidigt, zu ignorieren, zu unterwandern, zu verwerfen. Doch brauchen wir auch Utopien. Das Theater ist gewissermaßen ein Ort unter vielen Orten, im Spiel wird erprobt, was sich auf der äußeren Ebene, in allen Gesellschaften durchsetzen muss. Ja, der Paradigmenwechsel *muss* sich angesichts der globalen Bedrohungen unbedingt etablieren. Es sei denn, wir lieben Shakespeare als Untergangspropheten und wollen das Orakel unbedingt erfüllt wissen. Weil der günstige Ausgang unter Kitschverdacht steht.

Anmerkungen

- 1 Klaus Mazohl: Fast ein Hamlet. Tragikomödie in drei Akten. In: Aspekte I – Dramen. Wien: Österreichische Verlagsanstalt 1969, S. 107–162, hier S. 119–122.
- 2 Ebenda, S. 120.
- 3 Programm, herausgegeben von der Direktion des Theaters in der Josefstadt. Spielzeit 1969/70–1. Nachlass Klaus Mazohl, Forschungsinstitut Brenner-Archiv.
- 4 Dr. Jürg: Ueber Protest-Leisten geschlagen. Konzerthauskeller-Uraufführung: „Fast ein Hamlet“ von Mazohl. In: Volksblatt, 7. 9. 1969, S. 7.
- 5 Ich danke der Autorin für die schriftliche Beantwortung meiner Fragen, die sich bezogen auf: Irene Prugger: Frischfisch. UA 17. 11. 2000, Innsbruck – Kunsthalle II, Ferdinand Weyrer-Fabrik, Regie Margit Drexel.
- 6 Unveröffentlichtes Manuskript. Nachlass Klaus Mazohl. Die im Weiteren genannten Manuskripte stammen alle aus diesem Nachlass.
- 7 Erik G. Wickenburg: Uraufführung der dramatischen Hamlet-Version eines Meraners. In: Tiroler Tageszeitung, 10. 9. 1969, S. 7.
- 8 G. Obzyna: Im Konzerthauskeller „Fast ein Hamlet“ von Mazohl. Bitte um Schutz für Autoren! In: Express, 8. 9. 1969, S. 5.
- 9 Unveröffentlichter Brief vom 3. 10. 1991. Nachlass Klaus Mazohl.

- 10 Ich danke der Autorin für die schriftliche Beantwortung meiner Fragen, die sich bezogen auf: Barbara Hundegger: kein schluss bleibt auf der andern. nutte nonne lesbe – drei mal raten zählen bis drei. theatertext für drei frauen, beste freundin und frauenchor. Innsbruck: Skarabäus 2004. UA Mai 2003, Innsbruck – coop.fem.art (ORF-Studio Tirol), Regie Margit Drexel.
- 11 Vgl. Arno Gruen: Der Verlust des Mitgefühls. Über die Politik der Gleichgültigkeit. München: dtv 52002, S. 45. Gruen verweist in seinem Kapitel *Shakespeares „Hamlet“ als Kommentar über das reduzierte Bewußtsein des Mannes* auf eine unveröffentlichte Analyse des Hamlet-Dramas durch den amerikanischen Schriftsteller George Trow: Reflections. The „New York Post“ and the dominant black male (10/1992).
- 12 Vgl. ebenda, S. 44f.
- 13 Arno Gruen versteht unter dem Begriff Menschlichkeit sehr konkret die Fähigkeit, sich in das eigene und das fremde Leid einzufühlen: „das Mitgefühl ist die uns eingebaute Schranke zum Unmenschlichen. Mit seiner Unterdrückung und Verzerrung ist die Geschichte unserer Zivilisation nicht nur verflochten, sie ist ihr Fundament“ (ebenda, S. 11).
- 14 UA 13. 2. 1998, Innsbruck – Kulturgasthaus Bierstindl, Regie Claudia Oberleitner.
- 15 Zu den Biografien von Olympe de Gouges und Dorothea Erxleben siehe: Lottemi Doormann: „Ein Feuer brennt in mir“. Die Lebensgeschichte der Olympe de Gouges. Weinheim und Basel: Beltz 1993; Gudrun Gründken: Biografisches Vorwort. In: Dorothea Erxleben: Gründliche Untersuchung der Ursachen, die das weibliche Geschlecht vom Studieren abhalten. Zürich-Dortmund: Edition Ebersbach 1993, S. 7-20.
- 16 UA 27. 2. 1998, Innsbruck – ORF-Studio Tirol, Regie Martin Sailer.
- 17 The Collected Works of Phillis Wheatley. Edited with an Essay by John C. Shields. Oxford University Press 1988.
- 18 Phillis Wheatley rekurriert in ihren hymnischen Versen wiederholt auf das Bild ihrer afrikanischen Mutter, die in Verbindung mit allem Lebendigen dem Sonnengott huldigt – eine Metapher für die Befreiung der schwarzen Rasse (vgl. ebenda).
- 19 Zur bruchstückhaft überlieferten Biografie von Phillis Wheatley siehe John C. Shields (ebenda, S. 7-32).
- 20 Vgl. Anm. 5.
- 21 Vgl. Anm. 10, vor-spiel, S. 1.
- 22 Ebenda, S. 2.

