

**PÄDAGOGISCHE FAKULTÄT DER KARLSUNIVERSITÄT IN PRAG**

# **DIPLOMARBEIT**

**2010**

**Jana Kučabová**

**KARLSUNIVERSITÄT IN PRAG**  
**PÄDAGOGISCHE FAKULTÄT**  
**LEHRSTUHL FÜR GERMANISTIK**

**Peter Turrini als schockierender und  
mitfühlender Dramatiker am Beispiel der  
Analyse ausgewählter Dramen**  
*(Die Minderleister, Tod und Teufel,  
Josef und Maria)*

**Ausgearbeitet von: Jana Kučabová**

**Unter Betreuung von: PhDr. Tamara Bučková, Ph.D.**

**Prag 2010**

Ich erkläre hiermit, dass ich diese Diplomarbeit selbständig mit Hilfe der eingeführten Literaturquellen ausarbeitete.

Prag 10. 4. 2010

.....

Hiermit möchte ich mich bei der Arbeitsbetreuerin PhDr. Tamara Bučková, Ph.D. für ihre wertvolle Empfehlungen und Kommentare und bei meinem Vater PhDr. Miroslav Kučaba für die Sprachkorrektur bedanken.

**NÁZEV:**

Peter Turrini jakožto šokující a soucitný dramatik na příkladě vybraných dramát

*(Méně výkonní, Smrt a ďábel, Josef a Marie)*

**ABSTRAKT:**

Diplomová práce se zabývá analýzou klíčových dramát rakouského autora Petra Turriniho.

První část práce se zaměřuje na životopisný portrét autora, popis souvislostí a vlivů na jeho tvorbu a výčet jeho děl. V této části je také zmíněn literární a společensko-politický kontext Turriniho tvorby a vymezen jeho vztah k Rakousku.

Druhá část práce se věnuje analýze tří zásadních děl z hlediska autorova názorového vývoje. V této analýze jsou sledovány konfigurace postav a jejich proměny v čase. Tato analýza je prováděna induktivní metodou, která chronologicky popisuje děj, komentuje a definuje změny těchto konfigurací. Výsledkem je zhodnocení tohoto vývoje.

**KLÍČOVÁ SLOVA:**

Konfigurace, vývoj postavy, drama, ironie, kontrast, paradox, provokace, soucit, smíření.

**TITLE:**

Peter Turrini as a shocking and sympathetic playwright on an example of selected plays

*(Die Minderleister, Tod und Teufel, Josef und Maria)*

**SUMMARY:**

This diploma thesis deals with the analysis of key plays of the Austrian author Peter Turrini.

The first part focuses on the biographical portrait of the author, the description of relations and influences on his work and a list of his plays and screenplays. Literary and socio-political context of his work is mentioned in this part and Turrini's relationship to his motherland Austria is specified.

The second part concentrates on the analysis of the three key plays in terms of author's development of views. In this analysis the configurations of characters and their metamorphoses in time are scrutinized. This analysis is done by means of an inductive method, which describes the plot chronologically, comments on it and defines the changes of the configurations. The result of the scrutiny is the evaluation of the development.

**KEY WORDS:**

Configurations, development of a character, drama, irony, contrast, paradox, provocation, sympathy, atonement

## INHALTSVEZEICHNIS:

<b>1. Einleitung</b> .....	5
<b>2. Das Porträt von Peter Turrini: entscheidende Momente in seinem Leben, Einflüsse auf sein Schaffen, zur Rezeption seiner Werke</b> .....	7
2. 1 Die Kindheit in Kärnten, Studienjahre und Anfänge seines Schreibens.....	7
2. 2 Das erste schockierende Drama.....	9
2. 3 Der Weg von Turrinis Werken auf die Theaterbühne.....	10
2. 4 Der Fernseherfolg und Turrini als „Heimatsdichter“ und Dichter.....	11
2. 5 Das erfolgreichste Spiel und weitere Adaptationen und Dramen.....	12
2. 6 Das Drama <i>Endlich Schluss</i> und Turrinis Beziehung zu dem tschechischen Schauspieler Bronislav Poloczek.....	15
2. 7 Die Kontroverse von Turrini und der deutsche Regisseur Peymann im Burgtheater.....	16
2. 8 Turrini an der Jahrtausendwende und seine gegenwärtigen Werke.....	17
2. 9 Literaturpreise.....	19
2. 10 Das Fazit.....	19
2. 11 Verzeichnis der dramatischen Werke (einschließlich der Drehbücher) und derer Uraufführungen in Österreich und Deutschland.....	21
<b>3. Der literarische und gesellschaftlich-politische Kontext von Turrinis Werk</b> ...	24
3. 1 Turrinis Inspirationsquellen, seine literarische Tradition und Sonderstellung im Rahmen der deutschsprachigen Literatur .....	24
3. 2 Kontakte zu literarischen Gruppen .....	25
3. 3 Die Verwandtschaften mit den weltberühmten Dramatikern .....	27
3. 4 Turrinis Beziehung zum österreichischem Volk.....	28
3. 5 Problematische österreichische Beziehung zu den Tschechen im Kontrast zu Turrinis Beziehung zu den Tschechen.....	30

<b>4. Zu Themen und Motiven in Turrinis Schaffen am Beispiel der Analyse der ausgewählten Werke.....</b>	<b>32</b>
<i>4. 1 Die Minderleister: eine soziale Menschentragödie.....</i>	<i>32</i>
4. 1. 1 Zum Hintergrund und Kontext des Dramas.....	32
4. 1. 2 Das raue Arbeitermilieu: Determinierung durch die Sozialschicht.....	33
4. 1. 3 Die Arbeitslosigkeit als Alptraum.....	36
4. 1. 4 Die Arbeiterschicht schlägt zurück .....	40
4. 1. 5 Das Bemühen der Hauptfiguren um eine Wiedergutmachung .....	45
4. 1. 6 Die Selbstanzeige und das Selbstverbrennen des Haupthelden .....	50
4. 1. 7 Zu den Inszenierungen.....	52
4. 1. 8 Das Fazit.....	52
<i>4. 2 Tod und Teufel. Eine dreckige Kolportage über den Menschenverfall.....</i>	<i>53</i>
4. 2. 1 Das Drama im heutigen politisch-kirchlichen Kontext .....	53
4. 2. 2 Turrini kennt keine Tabus.....	54
4. 2. 3 Die Suche nach der Sünde: Tod und Teufel – ein „Bildungsroman“ oder eine „Faustiade“? .....	55
4. 2. 4 Die Hauptstadt: der Sexmarkt und Sammelort der Ausgestoßenen.....	56
4. 2. 5 Die Einsamkeit zu zweit.....	58
4. 2. 6 Missfällige Abbildung der heutigen Gesellschaft.....	59
4. 2. 7 Künstlerische Darstellung des Menschenverfalls.....	62
4. 2. 8 Zu den Inszenierungen.....	66

4. 2. 9	Das Fazit.....	67
4. 3	<i>Josef und Maria: Ein menschliches Zusammentreffen mit einem Happy End?...</i>	68
4. 3. 1	Die Hauptfiguren in einer dramatischen Situation und ihre Vorbilder.....	68
4. 3. 2	Das Milieu des Kaufhauses: ein Tempel der entfremdeten Konsumgesellschaft.....	69
4. 3. 3	Die Identitätsverwandlung der Hauptheldin und das Begegnen der zwei Alten.....	70
4. 3. 4	Monologische Litaneien in dialogischer Form.....	72
4. 3. 5	Der Unterschied in der männlichen und weiblichen Denkweise: konkrete ergreifende Menschenschicksale versus große abstrakte Ideale und Gedanke.....	74
4. 3. 6	Die Vergangenheit als Schutzschild gegen die ungerechte Welt.....	75
4. 3. 7	Josef als Propagandist und selbstreflektierender Mensch im Kontrast zu Maria und ihre Frauenweltansicht.....	77
4. 3. 8	Die Annäherung der zwei unterschiedlichen Persönlichkeiten, Anfänge der sexuellen Beziehung.....	79
4. 3. 9	Das fröhliche Ende: Kindisch, lächerlich, versöhnlich oder traurig?.....	81
4. 3. 10	Alkohol: der Freund, oder der Feind?.....	83
4. 3. 11	Zu den deutschen Inszenierungen.....	83
4. 3. 12	Zu der tschechischen Version in dem Nationaltheater in Prag im Jahre 2006.....	84
4. 3. 13	Das Fazit.....	85

<i>4. 4 Zu den sprachlichen und szenischen Mitteln in Turrinis Werken.....</i>	<i>87</i>
4. 4. 1 Die Sprache als Mittel der Charakterisierung und Kontrastierung.....	87
4. 4. 2 Theatermittel in den analysierten Dramen.....	89
<b>5. Abschlussworte.....</b>	<b>93</b>
<b>6. Resümee / Résumé.....</b>	<b>95/96</b>
<b>7. Literatur.....</b>	<b>97</b>
<b>8. Anhänge, Bilder.....</b>	<b>99</b>

## 1. Einleitung

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit den ausgewählten Werken von **Peter Turrini** unter dem literarischen und gesellschaftlichen Aspekt. Im Vordergrund stehen die repräsentativen Dramen *Die Minderleister*, *Tod und Teufel* und *Josef und Maria*. Die Autorin konzentriert sich auf die Konfigurationen der dramatischen Figuren in diesen Dramen und auf ihre Einstellungen zur Welt, zu sich selbst und zu den anderen, und vor allem auf ihre Entwicklung in der chronologischen Zeitfolge. Ihre Konflikte und die Spannung zwischen ihnen werden in Betracht gezogen. Dafür wird eine induktive Methode in Anwendung gebracht, die darin besteht, dass die Handlung chronologisch nacherzählt und gleichzeitig kommentiert wird und die Konfigurationen dadurch charakterisiert, analysiert und definiert werden. Die Figuren der Dramen werden also wie Figuren in einem Schachspiel in ihren wechselnden Verhältnissen beobachtet. Die Autorin möchte zu einer Bewertung dieser Verwandlungen der Konfigurationen und dadurch zur Formulierung der Meinungsstellung des Autors, Peter Turrini, gelangen.

Für die Forschung wurde der Dramatiker **Peter Turrini** deswegen ausgewählt, weil dieser gegenwärtige Schriftsteller eine Sonderstellung im Rahmen der deutschsprachigen Literatur hat, aber der zugleich in der Tschechischen Republik nicht so berühmt ist. In der Literaturwissenschaft wurde sein Werk noch nicht ausführlich erforscht und bearbeitet. Ein persönlicher Grund dafür war auch, dass die Autorin der Diplomarbeit zur dramatischen Kunst neigt und dass Peter Turrini vor allem Dramatiker ist. Deshalb wird die Aufmerksamkeit ausschließlich seinen dramatischen Werken gewidmet.

In dem ersten Teil der Arbeit wird **Peter Turrini** in einem kommentierten Lebenslauf, einem Porträt, so vorgestellt, dass nicht nur viele biographische Fakten und Daten aufgezählt werden, sondern auch die Zusammenhänge von seinem Leben, seinen Werken und seinen Ansichten benannt und qualifiziert werden. Entscheidend für die weitere Analyse ist das Formulieren der Einflüsse auf sein Werk und der Verwandlungen seiner Weltsicht, die sich unter den unterschiedlichen zeitlichen, politischen und gesellschaftlichen Umständen ändert. Deswegen wird sowohl der Kontext seiner Werke innerhalb der österreichischen und Weltliteratur, als auch die Beziehung zu seiner Heimat Österreich in diesem Teil der Arbeit erwähnt. In der Biographie werden dann die

wichtigsten Momente in seinem Leben betont, die sich in entscheidende Themen und Motive in seinen Werken verwandelten, auf die sich in den nächsten Kapiteln folgende Analyse konzentriert.

Für die Analyse der konkreten Konfiguration in dem zweiten Teil der Arbeit wurden die drei oben genannten Dramen ausgewählt, die Turrinis Ansichtsentwicklung zeitgemäß reflektieren. Sie vertreten die drei wichtigsten Standpunkte des Autors und so bilden sie diese drei Säulen seiner Thematik und Weltanschauung:

- 1) In dem Drama *Die Minderleister* aus dem Jahre 1988 werden die Konfigurationen im Zusammenhang mit Turrinis Linksorientierung und mit seinem sozial-kritischen Mitleid erforscht.
- 2) Das Drama *Tod und Teufel* aus dem Jahre 1990 vertritt seine Neigung zur Provokation und zum Schockieren. Dessen Analyse befasst sich vor allem mit Turrinis Einstellung zur katholischen Kirche und mit Umgang mit der Sexualität.
- 3) Das bekannteste und meistgespielte Drama *Josef und Maria* (mehrmals überarbeitet; die erste Version erschien im Jahre 1980, für die Analyse die Neufassung aus dem Jahre 1998 genutzt, die 2003 erschien) argumentiert für Turrini als Psycholog, der hier die Charaktere und Eigenschaften der Hauptfiguren verständnisvoll und versöhnlich darstellt.

Diese drei Stücke werden zu einer bewertenden Untersuchung genutzt. Die Hypothese ist, dass an der Darstellung der Frauen- und Männerfiguren in den dramatischen Werken von Turrini die Meinungsentwicklung des Autors und seine Einstellung zur Welt zu entziffern ist. Diese Entwicklung, die durch seine sozialen, künstlerischen und persönlichen Erfahrungen bestimmt wurde, ist besonders beim Vergleich der Schlüsseldramen, in denen immer ein Thema dominiert, deutlich. In den Schlüsseldramen *Die Minderleister*, *Tod und Teufel* und *Josef und Maria* werden die Konfigurationen der Figuren in der Interaktion betrachtet. Diese Konfigurationen unterstreichen den Charakter der einzelnen Figuren und dienen als ein literarisches Mittel der Figurenpsychologie.

## **2. Das Porträt von Peter Turrini: entscheidende Momente in seinem Leben, Einflüsse auf sein Schaffen, zur Rezeption seiner Werke**

### **2.1 Die Kindheit in Kärnten, Studienjahre und Anfänge seines Schreibens**

Peter Turrini wurde am 26. 9. 1944 in St. Margareten in Lavanttal in Kärnten geboren. Er wuchs in Maria Saal in Kärnten auf. Seine Kindheit wurde durch sein häufiges Krankwesen, Minderwertigkeitsgefühl und seine Isolation, wegen dem italienischen Ursprung seines Vaters, geprägt. Die Derbheit des Lebens und die Grobheit der Leute auf dem Lande hatte auch einen großen Einfluss auf seine Entwicklung als Mensch und Schriftsteller. Die Kinder der Bauern seien seine Freunde gewesen, nach Turrini. Mangel an Interesse von den Eltern und sogar Unterlassung führten bei diesen Kindern zum Sadismus, der durch sadistische Spiele mit Tieren gekennzeichnet wurde. (vgl. ČERNÝ 2002, S. 5)

Hier können wir die ersten Merkmale seines Werkes spüren - Vernachlässigung, Ignoranz, Interessenlosigkeit einerseits und Faszination durch Tod, Gewalt, Brutalität, Schmerz und Leiden andererseits sind markante Themen seines Schreibens.

Sein Vater, Ernesto Turrini (1909-1967), war künstlerischer Schneider italienischen Ursprungs. Er sprach eine merkwürdige Mischung vom kärntnerischen Deutsch und Italienisch und fühlte sich unter den Bauern seltsam. Von den Gefühlen des Andersseins, der Ausrottung, Isolation und Fremdheit litt auch der junge Peter und diese Outsider-Empfindung wurde auch in sein Drama übertragen. Das Gefühl eines Fremden in seinem eigenen Dorf in seiner eigenen Welt ist für Turrini typisch.

*„Nichts war ihm wichtiger als ein Gleicher unter Gleichen zu werden, ein Junge vom Lande unter Bauernjungen...Ihn kränkte seine Sensibilität, er hielt sie für nicht normal, im Sinne des Nichtentsprechens, und empfand sich als Außenseiter.“* (MÜLLER 1986, S. 241)

Auch seine Mutter, Else Turrini (\*1919), beeinflusste Turrinis Werk. Sie regte seine Lust auf schriftstellerische Auseinandersetzung mit der ungerechten Welt dadurch an, dass sie ihm jeden Abend verschiedene Geschichten erzählte. So entstand seine Begeisterung für

Geschichten, vor allem für bizarre Menschenschicksale. In den Geschichten von seiner Mutter wurde immer das Böse bestraft, was Turrini folgend kommentierte:

*„...dafür, wie sie mir auf die schrecklichste Weise über die Welt gelogen hatte, und für die Methode, dass gegen die Angst vor der Welt man den Kampf so gewinnen kann, dass man sich über die Welt etwas ausdenkt, dafür bin ich ihr sehr dankbar.“* (ČERNÝ 2002, S. 5)<sup>1</sup>

In dem Jahre 1958 fing Turrini an in Klagenfurt an der Handelsakademie zu studieren. Zu seiner Lebensempfindung und Erfahrung treten zwei neue Phänomene bei – die Frau und die soziale Ungleichheit. Der soziale Status spielte eine entscheidende Rolle auf dem Liebesmarkt, und deswegen litt der junge Turrini aus einer bäuerlichen Familie unter Einsamkeit, Schulstress und sexueller Not. Diese Themen treten in seinen Werken sehr oft hervor. Das Einsamkeitsgefühl begleitet fast alle seine Helden aller Altersgruppen und Geschlechter. (vgl. ČERNÝ 2002, S. 7)

Die menschliche Sexualität - ihre Verdrängung und Tabuisierung, das Untersagte, das Perverse und Vulgäre, die Obszönität und Geilheit sind beliebte Motive in Turrinis Werk und auch ein effektiver Weg zum Schockieren und Erschüttern des anständigen kleinbürgerlichen Publikums.

Die Lektüre und das Schreiben war für Turrini eine Flucht in eine andere Realität. Er begann mit dem Ausdenken kurzer Dialoge, weil er leicht bestimmen konnte, was einer sagt und der andere antwortet. Das war für ihn eine wunderschöne Entdeckung. (vgl. ČERNÝ 2002, S. 7)

Während der Wende der 50er und 60er, noch als Teenager in Klagenfurt, traf sich Turrini in dem Haus von Gerhard Lampersberger mit dem Dichter, Dramatiker und berühmten Sprachexperimentatoren H. C. Artmann und dem derzeit noch unbekanntem Thomas Bernhard. Mit Bernhard hatte Turrini später viel Gemeinsames: den Hass gegenüber dem österreichischen Kleinbürger und den Hass des Kleinbürgers gegenüber diesen zwei. Dennoch unterscheiden sich Bernhard und Turrini grundsätzlich voneinander: während

---

<sup>1</sup> aus dem tschechischen Original übersetzt von der Autorin der Diplomarbeit

Bernhard die verdorbene Welt in seinen Spielen nur evoziert, glaubt Turrini darauf, dass man diese noch verbessern kann. (vgl. ČERNÝ 2002, S.9)

In dem Jahre 1963 legte Turrini das Abitur ab. Bevor er den Militärdienst ausübte, hatte er als Gießer bei den Hochöfen in Linz gearbeitet. Diese Erfahrung radikalisierte seine schon bereits linke Ansichten und Einstellung zur Welt und diente als Material zum Drama *Die Minderleister*, das 1988 im Burgtheater in Wien aufgeführt wurde. Nach der Rückkehr von dem Militärdienst arbeitete Turrini als Handelsvertreter bei der Firma Olivetti in Wien. Dann nahm er an einem Kurs für Werbetexter teil und wurde bei einer amerikanischen Werbeagentur in Wien angestellt. (vgl. ČERNÝ 2002, S. 9)

*„...tagsüber schrieb ich Werbesprüche und abends phantasierte ich von einem Leben in Freiheit. Es war schizophrener Zustand, eine Mischung von vertagten Hoffnungen und Selbstbetrug.“* (MÜLLER 1986, S. 242)

## **2. 2 Das erste schockierende Drama**

Im Jahre 1965 heiratete er und zwei Jahre später, 1967, konnte er es nicht weiter aushalten und verbrachte ein Jahr auf einer griechischen Insel mit der Hippie-Bewegung, wo er innerhalb von ein paar Monaten das skandalöse Spiel im wienerischen Dialekt *Rozznjogd* schrieb, dessen Premiere im Jahre 1971 im Volkstheater in Wien stattfand. Der Prozess des Schreibens dieses provozierenden Stückes beschreibt Turrini als „Selbstreinigung“. Er wollte sich von allen negativen Gefühlen und Emotionen, vom großen Zorn und Hass befreien, die sich in ihm jahrelange angesammelt hatten. Deshalb schuf er zwei Haupthelden, junges Liebespaar, die gegen die Sauerei der Welt kämpfen, *„die aus der Gesellschaft aussteigen“* (MÜLLER 1986 S. 242), die sich nach Nacktheit und Unschuld sehnen, die zur Natur wiederkehren möchten. Die Liebe und das Paradies suchen sie auf einer Müllkippe und am Ende werden wie Ratten erschossen. (vgl. ČERNÝ 2002, S. 11)

Der Einfluss der Hippie-Ideologie und einer jugendlichen Rebellion, die zu einer radikalen Auseinandersetzung mit der ungerechten und sinnlosen Welt führte, scheint in diesem Spiel deutlich und im Rahmen der Zeitperiode auch verständlich zu sein. Trotzdem empörte das Stück das spießige, kleinbürgerliche Publikum und wurde wegen der offenen

Handlung mit der Sexualität als obszön und pervers verurteilt. Darauf reagierte der Provokateur Turrini auf seine Art und Weise:

„Die Sexmesse ist mir lieber als der Einmarsch der Sowjetunion in Prag. Das war doch pervers.“ (ČERNÝ 2002, S. 11)<sup>2</sup>

Während des Schießens der Ratten auf der Bühne wurden die Zuschauer auch andeutungsweise „erschossen“. Auf die Frage von AUGUSTOVÁ (2006), ob das nicht „zu viel“ war, reagierte Turrini:

„...wenn die Gesellschaft nur über sich lügt und macht, als ob sie unschuldig und unschädlich wäre, muss man provozierende und wildere Mittel benutzen, um diese Wand durchzubrechen. Auch die Theater war nämlich ein Teil dieser Lüge...“ (AUGUSTOVÁ 2006, S. 22)<sup>3</sup>

Bevor das oben genannte Drama aufgeführt wurde, musste Turrini als Barmann und Manager in einem Hotel in Bibione in Italien verdienen. In Deutschland arbeitete er einige Jahre als Hilfsarbeiter, wobei er zur marxistischen Überzeugung gelang. Diese ist in seinen früheren Werken sehr markant und später wird mit dem Thema des Marxismus auch weitergearbeitet, aber auf einer mildereren und mehr reflexiven Ebene.

## 2. 3 Der Weg von Turrinis Werken auf die Theaterbühne

Im Jahre 1971 wurde in dem Rundfunkstudio ORF sein Rundfunkspiel *Oropax* gesendet und in demselben Jahr schrieb er laut Bestellung für das Festival Wiener Festwochen das Spiel *Zero Zero. Ein Kunststück mit Musik*. Ein Jahr später erschien sein bis jetzt einziger Roman *Erlebnisse in der Mundhöhle* und ein anderes provokatives Theaterstück *Sauschlachten* wurde in München uraufgeführt.

*Sauschlachten* (1972), ein Drama im kärntnerischen Dialekt, schildert die Geschichte eines Bauersohns, der seine Revolte gegen seine Familie so präsentiert, dass er nur wie ein Schwein grunzt. Das regt den Hass der Dorfbewohner hervor und führt sogar zum Mord. Die vulgäre Parallele des Menschen mit dem Schwein und eines der beliebten Motive

---

<sup>2</sup> aus dem tschechischen Original übersetzt von der Autorin der Diplomarbeit

<sup>3</sup> aus dem tschechischen Original übersetzt von der Autorin der Diplomarbeit

Turrinis - der Tod - trieb eine große Menge der empörten, überdrüssigen Zuschauer aus dem Theater hinaus, die es mit Pfeifen und Brüllen verließen. Der Rest des Publikums applaudierte am Ende des Stückes, schreiend „Bravo!“. (vgl. ČERNÝ 2002, S. 13)

In den Jahren 1972-1973 adaptierte Turrini - außer seinem wenig aufgeführten Spiel *das Kindesmord* - zwei bekannte Komödien. Beide, *Der tollste Tag*, ursprünglich Figaros Hochzeit von Beaumarchais, und *Die Wirtin*, ursprünglich Goldonis Mirandolina, wurden zu den meistgespielten Werken von Turrini. Er bereicherte diese Komödien mit neuen, mehr schwerwiegenden, meistens sozial-gesellschaftlichen Themen.

#### 2. 4 Der Fernseherfolg und Turrini als „Heimatsdichter“ und Dichter

Das Fernsehmedium eroberte Turrini in der zweiten Hälfte der 70er mit seinem sechsbändigen Zyklus *Die Alpensaga* (gesendet in den Jahren 1976-1980 auf ORF und ZDF und in mehr als zwanzig anderen Ländern). Das Drehbuch schrieb er zusammen mit Wilhelm Pevny und es schildert die Schicksale dreier Generationen einer Dorffamilie, die die Entwicklung der österreichischen Gesellschaft seit der Jahrhundertwende (19/20 Jh.) bis Ende des Zweiten Weltkrieges widerspiegeln. Die Geschichte Österreichs wird in der marxistischen Hinsicht beschrieben, dafür wurde Turrini auch heftig kritisiert. Im Zusammenhang mit der *Alpensaga* eignete sich Turrini den Titel „Heimatsdichter“ an. (vgl. ČERNÝ 2002 S. 15) Wegen seiner marxistischen Überzeugung und seiner heftigen Kritik, die er über die österreichische Mentalität und soziale und politische Verhältnisse übte, kann diese Bezeichnung ironisch und provokativ interpretiert werden, aber Turrini verteidigte sich mit folgenden Worten:

*„Wenn ich mich als Heimatsdichter bezeichne, bedeutet das, dass ich die realen Abbildungen meiner Heimat schildere, die ich für wichtig halte, denn sie sollen die Ideologie unseres Landes umstoßen, diese Lüge über unsere Heimat, und so erreichen ein realistischeres Leben.“* ( ČERNÝ 2002, S. 15)<sup>4</sup>

Die Sendung von der unterhaltsamen *Alpensaga* erreichte hohe Einschaltquoten und nach ihrem Erfolg folgten verschiedene Hetzkampagnen und Drehverbote, die an der

---

<sup>4</sup> aus dem tschechischen Original übersetzt von der Autorin der Diplomarbeit

Tagesordnung waren. Trotzdem leistete Turrini damit eine aufklärende Heimatskunde und schärfte politisches Bewusstsein des einfachen Volkes. (vgl. MÜLLER 1986, S. 247)

Ende der 70er litt Turrini an psychotischen Ständen und musste in einer Klinik geheilt werden. Er wurde von Bangigkeit, Geräuschen, Gedanken und Gefühlen aus der Kindheit in Kärnten verfolgt. Das inspirierte Turrini zum Schaffen seiner einigen Poesie-Sammlung *Ein paar Schritte zurück*, die später in neun Fremdsprachen übersetzt wurde. (vgl. ČERNÝ 2002, S. 15)

## 2. 5 Das erfolgreichste Spiel und weitere Adaptationen und Dramen

Das meistgespielte Spiel, ein realistisches Kammerspiel *Josef und Maria*, wurde am 8. 11. 1980 im Rahmen des Steirischen Herbstes als Gastspiel des Wiener Volkstheaters uraufgeführt. Dieses Drama wurde später von Turrini umgeschrieben und aktualisiert. Dieses beachtliche Werk, das schon auf der tschechischen Bühne auftrat (Uraufführung im Nationaltheater in Prag am 6. und 7. April 2006), wird in einem separaten Kapitel analysiert und diskutiert (Vgl. 4. 3).

In dem Drama *Die Bürger* aus dem Jahre 1982 reflektiert der engagierte Turrini die Spießbürgerlichkeit der Österreicher. Korruption, Geldgier, Heuchelei und Geile der geehrten Bürger werden scharf dargestellt. In dem Stück spielt die Sprache eine wichtige Rolle, weil durch die Sprache die Figuren charakterisiert und ihre negativen Seiten enthüllt werden.

*„Es ist vielmehr ein Stück über jenen korrupten Teil der spätbürgerlichen Gesellschaft, der die Sprache zur Verschleierung seiner Unmoral gebraucht, für den verbal artikulieren bedeutet „funktionelle Barbarei“ zu betreiben , und der längst selbst die Fähigkeit verloren hat, dem nichtssagenden Gerede eine bedeutungsbezogene Sprache entgegenzusetzen.“* (MÜLLER 1986, S. 249)

Nach der Adaptation von Goldonis *Campello* schuf Turrini sein erstes Filmdrehbuch mit dem Titel *Jugend*. Danach arbeitete er an der *Arbeitersaga*, die auf ORF in den Jahren 1988-1992 gesendet wurde. Mit ähnlichen Themen arbeitet Turrini auch in seinem Drama *Die Minderleister*.

Das Sozialdrama *Die Minderleister* schrieb Turrini am Ende der 90er. Es wurde am 1. 6. 1988 im Akademietheater in der Regie von Alfred Kirchner uraufgeführt. Die Geschichte spielt sich in einem Milieu der Gießerei ab, für das die Poetik des Sozialrealismus und das Motiv der Arbeitslosigkeit am wichtigsten sind. So knüpft Turrini an die Tradition seiner Linksorientierung, die immer mit der Unzufriedenheit und dem Protest gegen die bestehenden Verhältnisse ausgedrückt werden muss. Diese dramatische Ballade über die Massenentlassung der Arbeiter in der Stahlindustrie trug dazu bei, dass sich Turrini als Dramatiker auf einer internationalen Ebene durchsetzte. Nicht nur die materielle Konsequenzen der Arbeitslosigkeit, sondern auch und vor allem die psychosoziale Konsequenzen - der Verlust der Ehre und sozialer Verankerung, Charakterzerfall und das selbstdestruktive und selbstmörderische Verhalten – werden zum Hauptthema dieses beachtlichen Stückes. Dank dem Spiel *Die Minderleister* wurde Turrini für eine längere Zeit zum „Hofautor“ des österreichischen Hoftheaters Burgtheater. (vgl. ČERNÝ 2002, S.17 -19) Die Arbeiterthematik und die Konfigurationen der Figuren in dem Drama *Die Minderleister* werden in einem separaten Kapitel analysiert (Vgl. 4. 1)

Sein nächstes Drama *Tod und Teufel. Eine Kolportage* spielt mit dem Gedanken der Abhängigkeit von Sünden. In elf Teilen schildert Turrini die Entwicklung von einem Pfarrer, der nach Sünden sucht. Die Struktur ähnelt sich einem Passionsspiel, das ein zynisches, hoffnungsloses und gotteslästerisches Ende nimmt. Dies empörte die Vertreter der katholischen Kirche und Turrini wurde vielmals angeklagt: wegen der angeblichen pornographischen Natur des Dramas, wegen dem Verderben der Jugendlichen und der Beleidigung der katholischen Kirche. (vgl. ČERNÝ 2002, S.21)

Die katholische Kirche ist ein häufiges Ziel von Turrinis Kritik und Parodie. Auf die Frage, ob er gläubig ist, antwortete er:

*„Ich glaube an Gott, den allmächtigen Vater, den Schöpfer von Himmel und Erde und einschließlich aller Verbrechen, die geschehen. Ich hoffe, dass in kurzer Zeit beginnt auch Interpol sich für diesen Mann zu interessieren.“*

Und die Frage, zu welchem Bekenntnis er gehört, antwortete er provokativ:

„Zu dem vaginal-orthodoxen.“ (ČERNÝ 2002, S. 21)<sup>5</sup>

Turrini ist durch seine provozierenden und schockierenden Dramen berühmt, die immer etwas Unerwartetes und Unvorgesehenes auf die Bühne bringen. Aber die deutsche Kritik war nach der Aufführung von *Tod und Teufel* der Meinung, dass solche Provokation nicht für ewig als Mittel der Botschaftsmittlung dienen kann. Mit folgenden Worten bewerteten die Experten das gotteslästerische Drama von Turrini:

„Das Blut, der Samen und das Weihwasser sind zweifellos besondere Säfte und man kann sie nach den Regeln der Kolportage gut durchmischen. Dennoch sollte Turrini sich davon eines Tages verabschieden.“ (ČERNÝ 2002, S. 21)<sup>6</sup>

Das Drama, in dem nach Daniel Strigl „so etwas wie eine Re-Evangelisierung versucht wird, und zwar eine antiklerikale“ (AMANN 2007, S. 16), wurde zu Problemen mit Kritikern und der Öffentlichkeit im Voraus bestimmt. Deswegen nannte es Turrini „eine Kolportage“. „Damit hat er den Kritikern schon vorhinein den Wind aus den Segeln genommen“, sagt Daniela Strigl in einem Gespräch über Turrini. (AMANN 2007, S. 18)

Das Drama *Tod und Teufel*, und seine Bedeutung im gegenwärtigen politisch-kirchlichen Kontext, wird in einem separaten Kapitel analysiert. (siehe 4. 2).

Der blasphemische Ton seiner Werke trat mit seinem nächsten Drama *Alpenglühen* zurück, das im Jahre 1993 in der Regie von Claus Peymann im Wiener Burgtheater uraufgeführt wurde. Turrini selbst charakterisierte es als ein „Angriff auf seine eigene Dramaturgie“, weil das Drama im Vergleich mit den früheren Werken sehr mild und fein schien. Turrini konzentrierte sich auf eine Beziehung zweier Leute, die sich auf der Basis von Wahrheit und Täuschung abspielt. Das Spiel spricht über die Identitätsrelativität, aber auch über Liebe und menschliche Verzweiflung. Die Symptome der Weltsichtkrise von Turrini kann man in diesem von der Kritik anerkannten Stück spüren. (vgl. ČERNÝ 2002, S. 23) Turrini beschrieb dieses Phänomen folgend:

---

<sup>5</sup> aus dem tschechischen Original übersetzt von der Autorin der Diplomarbeit

<sup>6</sup> aus dem tschechischen Original übersetzt von der Autorin der Diplomarbeit

„...die Ratlosigkeit und Verzweiflung angesichts der Welt, wo sich alle Wertkriterien in Bewegung setzten.“ (ČERNÝ 2002, S. 23)<sup>7</sup>

Am 20. Februar 1993 wurde im Berliner Ensemble in der Regie von Peter Palitzsch Turrinis Drama *Grillparzer im Pornoladen* uraufgeführt. Das Drama befasst sich wieder mit dem Thema des zufälligen Zusammentreffens eines Mannes und einer Frau (wie *Joseph und Maria*). Die zwei begegnen sich in einem Pornoladen und bei Durchführen von sadomasochistischen Praktiken decken ihre menschliche Schicksale und Geschichten ihres Lebens auf. Turrini fügt zu seinen früher genannten Themen und Motiven auch die Gender-Problematik bei.

Nach der ersten deutschen Inszenierung folgte in demselben Jahr eine Aufführung in Wien im Theater in der Josefstadt und im Jahre 1994 wurde das Stück als Rundfunkspiel auf ORF und RIAS gesendet. Dessen tschechische Premiere fand am 12. Januar 2002 im Mährisch-schlesischen Nationaltheater in Ostrau statt.

Das gesellschaftlich-kritische Opus *Die Schlacht um Wien* (1995), der später unter dem Titel *Gott im Wienerwald* umgeschrieben wurde, beschäftigt sich nicht mehr mit individuellen Lebensschicksalen. Eines Tages trifft sich eine Gruppe von Menschen verschiedener Berufen, die sich selbst „Die Gruppe von Mördern“ benennen, und sie entscheiden sich, dass sie für Spaß ein Asylantenhaus überfallen. Alles spielt sich in einer dämonischen und phantasievollen Atmosphäre ab. Die Welt wird von einem Gott geschaffen und er ist auch derjenige, der die Schlacht beendet. In diesem Drama reagierte Turrini auch auf die paranoische Eigenart der österreichischen Seele. Das Stück wurde nicht besonders erfolgreich. (vgl. ČERNÝ 2002, S . 25)

## **2. 6 Das Drama *Endlich Schluss* und Turrinis Beziehung zu dem tschechischen Schauspieler Bronislav Poloczek**

Im Jahre 1997 führte das Burgtheater Turrinis Monodrama *Endlich Schluss* auf, das die gestörte Psyche eines Selbstmörders beschreibt, es funktioniert wie eine Sonde in seine Seele. Der Text des Dramas besteht aus Konfessionen, Gefühlen und Emotionen des

---

<sup>7</sup> aus dem tschechischen Original übersetzt von der Autorin der Diplomarbeit

verzweifelten und zum Tode entschlossenen Mannes, der bis die Nummer 1000 zählt und dann er sich erschießt. Die Uraufführung in Österreich fand am 7. Juni 1997 im Wiener Akademietheater statt. Das Drama wurde am 7. November 2002 im Nationaltheater in Prag aufgeführt, die Hauptrolle spielte Bronislav Poloczek, der zu dem tschechischen Lieblingsschauspieler von Turrini und Gestalter seiner Helden gehört. Er trat als Josef in der tschechischen Premiere von *Josef und Maria* im Jahre 2006 auf. Obwohl die beiden eine andere Sprache sprechen und sich nicht verständigen können - wegen der ungenügenden Kenntnis der englischen Sprache, fanden sie Gefallen aneinander, sind sie einander sehr nah und schätzen einander sehr hoch. Poloczek verkörpert alles, was Turrini für die Charakteristik eines ausgezeichneten Gestalters seiner Helden hält. In seinem Brief zu Poloczek schreibt Turrini:

*„Seit ich Bronislav Poloczek in meinem Stück „Endlich Schluss“ im Prager Nationaltheater gesehen habe, befinde ich mich besonders gern in seiner Geiselhaft. Kein falsches Wort, keine falsche Betonung kommt ihm über die Lippen; er sagt und spielt die Wahrheit über die menschliche Natur. Schlicht gesagt: er ist ein Naturwunder auf der Bühne.“*

*Ich habe Bronislav Poloczek nicht nur auf der Bühne, sondern auch im wirklichen Leben kennen gelernt. Wir haben festgestellt, dass ich seine Sprache nicht kann, er nicht die meine und wir beide nicht genug englische Wörter können. Dass wir uns trotzdem als Menschen sehr nahe gekommen sind, liegt nicht nur am Retzer Wein, sondern auch an seinem wunderbaren Gemüt. Er hat einfach ein großes, sich verschenkendes Herz.“*

(TURRINI: Über den Schauspieler Bronislav Poloczek in dem Programmheft zu dem Spiel *Josef und Marie* 2006, S. 4)

## **2. 7 Die Kontroverse von Turrini und der deutsche Regisseur Peymann im Burgtheater**

In den 90er galt Turrini als „Hofautor“ des Wiener Burgtheaters. Zu dieser Zeit setzte der deutsche Regisseur und seit dem Jahre 1986 auch Direktor vom Burgtheater Wien Claus Peymann viele Turrinis Dramen (*Alpenglühen, Endlich Schluss, Die Schlacht um Wien*) in Szene. Peymann wurde zu einem „Hofregisseur“ von Turrini zu dieser Zeit.

So entstand eine bedeutende Periode in der Geschichte des Wiener Burgtheaters. Das Burgtheater wurde zu einer exklusiven Kulturinstitution im deutschsprachigen Raum und bis heute gilt es als Olymp des Schauspieltheaters deutscher Sprache. Diese Institution wurde auch zur politischen und gesellschaftlichen Auseinandersetzung genutzt und das Burgtheater wurde sogar zu einem mythischen Ort.

*„...nach Wien musste eben Peymann, ein Deutscher, kommen, um den Österreichern die österreichische Literatur zugänglich zu machen: Elfriede Jelinek, Wolfgang Bauer, Handke, mich...usw. Er wurde ununterbrochen beschimpft als ein Deutscher, obwohl keiner von den Theaterdirektoren für die österreichische Literatur mehr geleistet hatte als er...absurd, selbstverständlich wie Manches in Österreich.“ (AUGUSTOVÁ 2006, S. 28)<sup>8</sup>*

Claus Peymann war mit seiner Denkweise und seinen Ansichten Turrini sehr nah und so kämpfte er auch gegen den Austrofaschismus und die Spießbürgerlichkeit. Er war aber idealistischer als Turrini, was Franz Wille (2002) in seinem Essay zu der Uraufführung von dem Spiel *Endlich Schluss* mit Gert Voss in der Hauptrolle und Claus Peymann als Regisseur behauptet:

*„Claus Peymann ist ein guter Mensch und ein Idealist. Als er vor 11 Jahren ins Burgtheater eintrat, stellte er eine Fahne mit den Worten „Dem Guten, der Echtheit und der Schönheit.“. Zu seinem Geburtstag verwirklichte er dieses Verprechen. Mit seinem besten Schauspieler Gert Voss inszenierte er ein trauriges Ende eines guten Menschen, obwohl er lieber eine aktive Verrechnung mit dem Leben eines Komedianten, der gescheitert hat, darstellen sollte. Es war nach langer Zeit das sympatischste Lebensscheitern, eindeutig idealistisch und leider nicht ganz aus dieser Welt.“ (WILLE 2002, S. 35)*

## **2. 8 Turrini an der Jahrtausendwende und seine gegenwärtigen Werke**

Die Lebens- und Schaffensetappe im Zusammenhang mit dem Burgtheater schloss Turrini mit dem Drama *Die Liebe in Madagaskar*, das im April 1998 in der Regie von Matthias Hartmann uraufgeführt wurde. Den Durchbruch im Schaffen Turrinis bedeutete

---

<sup>8</sup> aus dem tschechischen Original übersetzt von der Autorin der Diplomarbeit

das Stück *Kasino. Ein Tanzspiel*, das am 22. 1. 2002 im Kasino am Schwarzenbergerplatz uraufgeführt wurde. Es wurde laut Bestellung des neuen Burgtheaterdirektors Klaus Becher bei der Gelegenheit der Jahrtausendwende geschrieben und sollte das vergangene Jahrhundert in der österreichischen Geschichte reflektieren. Das Spiel besteht vor allem aus Regienotizen. Auf der Bühne treten sechs Liebespaare auf, die immer Hans und Anna heißen. In hundert kleinen Szenen werden die hundert Jahre der österreichischen Geschichte gezeigt. Die dominierenden Motive sind bei Turrini - wie üblich – der Tod und die Erotik. (vgl. ČERNÝ 2002, S. 26)

In demselben Jahre, am 21. 10. 2000, wurde in Bochum sein anderes Drama *Die Eröffnung* uraufgeführt - bei der Gelegenheit des Beginns der Intendantenära von Matthias Hartmann. Das Spiel schilderte ein Schicksal eines Mannes, der sich nach Karriere, Erfolg und Anerkennung sehnt. Er wird Schauspieler und später zum „Theaterkönig“. Leider hat es schlimme Konsequenzen: er verliert seine Frau, seine Seele und verfällt einer wesentlichen Furcht. Aber er wird vom Publikum geliebt... (vgl. ČERNÝ 2002, S. 23)

Im Jahre 2001 wurde das Drama *Ich liebe dieses Land* uraufgeführt, dessen Premiere am 7. Dezember in Berlin in der Regie von Philip Tiedemann stattfand. Es war eine Zusammenarbeit von dem Berliner Ensemble und dem Stadtheater Klagenfurt. Der Hauptheld ist ein Beni Jaja aus Nigerien, der sich um ein Asylstatus in Deutschland bemüht. In dem kalten und unfreundlichen Deutschland trifft er eine einzige Person, die ihm wirklich helfen möchte – eine polnische Raumpflegerin Janina. Zum ersten Mal konzentrierte sich Turrini mit seiner Kritik auf die Deutschen und nicht auf die Österreicher. (vgl. ČERNÝ, 2002, S. 26)

Turrini schrieb im Jahre 2002 ein Libretto zu der Oper von Freidrich Cerhy *Der Riese vom Steinfeld*, die auch in demselben Jahre am 15. 6. 2002 in der Wiener Staatsoper uraufgeführt wurde. Dann folgte das Drama *Da Ponte in Santa Fe. Ein Stück in zwei Akten* (Uraufführung am 29. 7. 2002 auf den Salzburger Festspielen in der Koproduktion mit dem Berliner Ensemble in der Regie von Claus Peymann).

Im Jahre 2006 umarbeitete Turrini das Libretto *Der Riese vom Steinfeld* zu einem Volksstück mit Musik (Uraufführung am 14. 1. 2006 in Annecy in Frankreich).

Als eines der beachtlichsten gegenwärtigen Werke von Turrini wird das Drama **Bei Einbruch der Dunkelheit** gehalten, dessen Premiere am 14. 1.2006 im Stadttheater Klagenfurt in der Regie von Dietmar Pflegerl stattfand.

Sein letztes herausgegebenes Werk ist bis jetzt *Der Diener zweier Herren* (nach Carlo Goldoni), dessen Uraufführung am 15. 11. 2007 im Theater in der Josefstadt stattfand.

## 2. 9 Literaturpreise

Für seine Werke bekam Turrini verschiedene Literaturpreise. Im Jahre 1981 wurde ihm der **Gerhard-Hauptmann-Preis** verliehen. Das bedeutete für diese kontroverse literarische Persönlichkeit die erste richtige Satisfaktion. Bei der Übernahme des Preises äußerte sich Turrini dazu:

*„Selbstverständlich versteht es sich, dass mir dieser Preis große Freude macht, nur deswegen, das es meine Gegner aufreizt.“* (ŠTULCOVÁ 2002, S. 32)<sup>9</sup>

Darauf folgten andere Literaturpreise: im Jahre 1999 **Literaturpreis des Landes Steiermark**, **Goldene Romy** im Jahre 2001, **Würth-Preis für Europäische Literatur** im Jahre 2008 und **Johann-Nestroy-Ring der Stadt Bad Ischl** im Jahre 2008.

## 1. 10 Das Fazit

Seit dem Jahre 1971 lebt Turrini als freier Schriftsteller in Wien und Retz. Er ist zum zweiten Mal verheiratet - mit einer jüngeren Frau.

Peter Turrini durchging verschiedene Lebensphasen, die einen großen Einfluss auf sein Schaffen und auf seine Weltsicht hatten. Er reflektiert alle diese Phasen in seinen Werken.

*„Die ersten Stücke sind ja weniger versöhnlich, die Schlüsse sind viel hoffnungsloser und trostloser“*, sagt die Literaturwissenschaftlerin aus Wien Daniela Strigl in einem Gespräch über Turrini. (AMANN 2007, S. 22). Im Kontrast dazu sind die späteren Werke milderer, nachdenklicherer, weniger radikal und vor allem weniger provokativ und schockierend.

---

<sup>9</sup> aus dem tschechischen Original übersetzt von der Autorin der Diplomarbeit

Was aber mit seiner Meinungsentwicklung und seiner schriftstellerischen Reifung immer gleich bleibt, ist das Hauptthema von seinen Stücken. Nur die Mittel der künstlerischen Ausdrucksweise ändern sich. Das beschreibt zutreffend der Dramaturg Hermann Beil in einem Gespräch über Turrini:

*„Diese Themen sind nicht, ich habe es bereits gesagt, abstrakte Themen, sondern das ist der Mensch, oder ein menschliches Problem, eine menschliche Not... Er ist Träumer, aber er ist einer, der für seine Träume einsteht, und sein Traum ist der Traum einer menschlichen Gesellschaft. Dafür schreibt er seine Stücke.“* (AMANN 2007, S. 11)

Also, Turrini, belehrt durch seine Lebenserfahrung, setzt sich für die Menschheit und Menschlichkeit ein.

## 2. 11 Verzeichnis der dramatischen Werke (einschließlich der Drehbücher) und derer Uraufführungen in Österreich und Deutschland

1971 - *Rozznjogd*. Uraufführung in 1971 im Wiener Volkstheater. Regie: Bernd Fischerauer.

1971 - *Oropax. Rundfunkspiel*. Sendung in 1971 ORF Kärnten.

1971 - *Zero, Zero. Ein Kunststück*. Uraufführung am 22. 5. 1971 im Rahmen der Wiener Festwochen im Theater an der Wien. Regie: Jan Biczycski.

1972 - *Sauschlachten*. Ein Volksstück. Uraufführung am 15. 1. 1972 im Werkraumtheater der Münchner Kammerspiele. Regie: Alois Michael Heigl.

1972 - *Der tollste Tag*. Frei nach Beaumarchais. Uraufführung am 26. 2. 1972 im Landestheater Darmstadt. Regie: Gerd Heinz.

(1972 - *Erlebnisse in der Mundhöhle*. Roman.)

1973 - *Kindsmord*. Uraufführung am 10. 3. 1973 im Stadttheater Klagenfurt. Regie: Helmut Polixa.

1973 - *Die Wirtin*. Frei nach Goldoni. Uraufführung am 24. 11. 1973 im Nürnberger Schauspielhaus. Regie: Günther Tabor.

1974 - *Phonoptical. Terror. Heil Dir*. Uraufführung am 16. 6. 1974 auf der Studiobühne Villach. Regie: Alfred Meschnigg.

1974 bis 1979 - *Alpensaga*. Fernsehserie in sechs Teilen.

1977 - *Der Bauer und der Millionär*. Fernsehfilm.

1980 - *Die Alpsaga*. Drei Bände. Zusammen mit Wilhelm Pevny.

(1980 - *Ein paar Schritte zurück*. Gedichte.)

1980 - *Josef und Maria*. Uraufführung am 8. 11. 1980 im Rahmen des steiersichen Herbstes als Gastspiel des Wiener Volkstheaters, am 12. 11. 1980 aufführt in Volkstheater (Ausweichquartier des Wiener Volkstheaters, ÖGB- Haus in der Treitelstraße). Regie: Gerd Heinz.

1980 - *Josef und Maria*. TV- Film.

1981 - *Die Bürger*. Theaterstück. Uraufführung am 27. 1. 1981 im Wiener Volkstheater. Regie: Gerd Heinz.

1982 - *Campiello*. Frei nach Goldoni. Uraufführung am 26. 9. 1982 im Wiener Volkstheater. Regie: Harry Reich-Ebner.

1984 - *Atemnot*. Spielfilm.

1987 - *Faust III. Eine merkwürdige Fortsetzung. Eine Komödie, teils teils*. Uraufführung am 3. 12. 1987 im Theater Nero im Theater im Künstlerhaus in Wien. Regie: Vintila Ivanceanu.

1988 - *Die Minderleister. Ein Drama*. Uraufführung am 1. 6. 1988 im Wiener Akademietheater. Regie: Alfred Kirchner.

1988 bis 1990 *Die Arbeitersaga*. Fernsehserie in vier Teilen.

1990 - *Tod und Teufel. Eine Kolportage*. Uraufführung am 10. 11. 1990 im Burgtheater Wien. Regie: Peter Palitzsch.

1993 - *Alpenglühnen. Ein Stück*. Uraufführung am 17. 2. 1993 im Wiener Burgtheater. Regie: Claus Peymann.

1993 - *Grillparzer im Pornoladen*. Nach dem Stück *Love Boutique* von Williard Manus. Aufführung am 20. Februar 1993 im Berliner Ensemble. Regie: Peter Palitzsch.

1995 - *Die Schlacht um Wien (Gott im Wienerwald)*. Schauspiel in drei Akten. Uraufführung am 13. 5. 1995 im Burgtheater Wien. Regie: Claus Peymann.

1997 - *Endlich Schluss*. Ein Monolog. Uraufführung am 7. 6. 1997 im Wiener Akademietheater, Burgtheater Wien. Regie: Claus Peymann.

1998 - *Die Liebe in Madagaskar*. Uraufführung am 3. 4. 1998 im Wiener Akademietheater, Burgtheater Wien. Regie: Matthias Hartmann.

1999 - *Tod und Teufel*. Eine Oper von Gerd Kühr (Musik) und Peter Turrini (Text). Uraufführung am 17. 9. 1998 in der Grazer Oper. Regie: Georg Schmiedleitner.

1999 - *Josef und Maria*. Ein Spiel. Neufassung 1998. Erstaufführung am 7. 10. 1999 im Theater in der Josefstadt. Regie: Peter Turrini.

2000 - *Kasino. Ein Tanzspiel*. Aufführung am 21. 1. 2000 im Kasino am Schwarzenbergplatz. Burgtheater Wien. Regie: Leonard Prinsloo.

2000 - *Die Eröffnung. Ein Monolog*. Uraufführung am 21.10.2000 im Schauspielhaus Bochum. Regie: Matthias Hartmann.

2001 - *Die Verhaftung des Johann Nepomuk Nestroy*. Spielfilm.

2001 - *Ich liebe dieses Land*. Uraufführung im Herbst 2001 im Berliner Ensemble in der Koproduktion mit dem Stadtheater Klagenfurt, Berlin. Regie: Philip Tiedermann.

2002 – *Der Riese von Steinfeld. Oper.* Musik: Friedrich Cerha. Text: Peter Turrini.  
Uraufführung in der Wiener Staatsoper. Regie: Jürgen Flimm.

2002 - *Da Ponte in Santa Fe. Ein Stück.* Uraufführung am 29. 7. 2002 im Rahmen der  
Salzburger Festspiele in der Koproduktion mit dem Berliner Ensemble, Salzburg. Regie:  
Claus Peymann.

2005 - *Bei Einbruch der Dunkelheit.* Uraufführung im Stadttheater Klagenfurt. Regie:  
Dietmar Pflegerl.

2006 - *Mein Nestroy.* Uraufführung am 14. 9. 2006 im Theater in der Josefstadt.

2007 - (mit Silke Hassler:) *Jedem das Seine*

### **3. Der literarische und gesellschaftlich-politische Kontext von Turrinis Werk**

#### **3. 1 Turrinis Inspirationsquellen, seine literarische Tradition und Sonderstellung im Rahmen der deutschsprachigen Literatur**

Turrini zählt zusammen mit Thomas Bernhard und Peter Handke zu der Generation, die in die literarische Welt am Anfang der 70er trat. Charakteristisches Genre verkörperte damals das sozial-kritische Spiel, dem am nächsten Turrini war. Die Werke von Nestroy und Goldoni bedeuten eine reichhaltige Inspiration für Turrini, er nutzt die Geschichten und bereichert sie mit neuen Bedeutungen (*Die Wirtin, Campiello, Der tollste Tag, Diener zweier Herren*).

Die Tradition von Karl Kraus, Ödön von Horvath, Jura Soyfer und Maria Fleisser ist in seinen Werken auch zu spüren. Mit Karl Kraus oder Ferdinand Reimund wird Turrini oft verglichen. Zu seinen Zeitgenossen gehören unter anderen auch Georg Tabori, Felix Mitterer, Martin Speer und Franz Xaver Kroetz. (vgl. ČERNÝ 2002, S. 13).

Im Jahre 1968 fanden in einigen westlichen Ländern Studentenunruhen statt, von denen Turrini nicht unbeeinflusst blieb. Wichtig war für ihn vor allem die Maxime „*L'art, c'est de la merde*“ (Kunst ist Scheiße) der Pariser Studenten. Als Folge gestaltete Turrini Themen, die vorwiegend auf Erfahrungen und Erlebnissen basierten, und wollte dadurch „Kunst für die Massen“ herbeibringen und kritisches Bewusstsein der Massen herausbilden. (vgl. MÜLLER, 1986, S. 243)

Die Stellung der österreichischen Literatur im Rahmen der Weltliteratur hatte immer ihre Spezifika, weil sich die österreichischen Schriftsteller darum bemühten, ihre eigene literarische Tradition als Gegenpol zu der deutschen Literatur zu definieren. Einzigartig ist auch die Position von Turrini unter anderen österreichischen Autoren. Obwohl die österreichische Tradition und ihre entsprechende Schreibweise in seinen Werken merkbar sind, bleiben seine Stücke immer einmalig.

*„Mehr und mehr verstand sich Turrini als ein Anwalt der Armen, Rechtlosen, Zukurzgekommenen und Unterdrückten, ohne eine sozial-klassenmäßige Unterscheidung*

zu treffen. Von einer konsequent antiimperialistischen Position aus greift er die gesellschaftlichen Missstände an, von der Unterdrückung der Frau über die Verfolgung und Diskriminierung von Andersdenkenden und Minderheiten bis hin zur Umweltverschmutzung.“ (MÜLLER1986, S. 243)

Die ersten Werke Turrinis aus den 60er und 70er werden von einigen Kritikern und Literaturwissenschaftlern als „Schockdramatik“ bezeichnet. In dem Interview mit Zuzana Augustová sagt Turrini, dass es nicht die primäre und einzige Absicht war zu schockieren, sondern: „*schockierend und provokativ war die Gesellschaft, in der wir gelebt haben. Diese Literatur war eine Antwort auf die Lüge aus den 50er und 60er.*“ (AUGUSTOVÁ 2006, S. 20-21).<sup>10</sup>

Dennoch reagierten die Zuschauer nicht immer, wie sich Turrini vorgestellt hatte. Er wollte breites Volkspublikum ins Theater bringen, das „*mit Wollust frisst, was ihnen so derb und schmalzig zubereitet wurde*“. (MÜLLER 1986, S. 244) Das erfüllte sich nur teilweise. Einmal wurde das Publikum schockiert, einmal nur belustigt und von vielen Zuschauern wurde Turrini als „Kärtner-Orang-Utan“ bezeichnet. Provozierend waren nämlich alle Turrinis früheren Stücke; er hatte den Schock als das primäre Ziel. Später fang er an seinen Zorn und Rebellion zu mildern, was nicht nur in dem Themenwechsel sondern auch in den dramatischen Mitteln der späteren Werke zu spüren ist.

### 3. 2 Kontakte zu literarischen Gruppen

In den 60er war Turrini auch im Kontakt zu der sogenannten „Grazer Gruppe“, die in Graz tätig war und die Zeitschrift „Manuscripte“ herausgab. Zu dieser Gruppe gehörten auch Peter Handke, Wolfgang Bauer und Werner Schwab, mit denen er auch viel Gemeinsames hatte. Werner Schwab (*Die Präsidentinnen, Volksvernichtung oder Meine Leber ist sinnlos*) gilt als einer der vulgärsten und provokativsten Dramatiker, sein Drama wurde sogar „Fekaldrama“ genannt, obwohl seine Sprache eine verkehrte Poetik aufweist. Auch sein Tod war „vorbildlich“ – er erstickte sich nach einer Silvesterfeier mit seinem eigenen Erbrochenen. Im Vergleich damit wirkt Turrini als ein ziemlich anständiger „bourgeois“ Mensch. Das war er aber nicht und die anderen aus der Grazer Gruppe auch

---

<sup>10</sup> aus dem tschechischen Original übersetzt von der Autorin der Diplomarbeit

nicht im geringsten. Deren Ziel war nicht nur zu provozieren und zu schockieren, sondern auch Tabus durchzubrechen, eine negative Reaktion vom Publikum zu erzielen und die Zuschauer aus der scheinbaren Idylle herauszureißen. Der Schock sollte zu einer Katharsis führen. In der Zeit der Existenz der Grazer Gruppe fanden sogenannte „expressive Lesungen“ und Vorstellungen in finsternen Kammern statt. (vgl. POKORNÁ 2002, S. 8)

Turrini hatte auch Kontakte zu der sogenannten „Wiener Gruppe“. Die Wiener Gruppe wurde im Jahre 1946 von einem Kreis experimenteller österreichischer Schriftsteller gegründet. Der Gruppe gehörten H. C. Artmann (bis 1958), Konrad Bayer, Gerhard Rühm, Friedrich Achleitner, Oswald Wiener (ab 1954), Elfriede Gerstl, Ernst Jandl und Friederike Mayröcker an. (vgl. <<http://www.aeiou.at/aeiou.encyclp.w/w585755.htm>> )

*„Gemeinsames Anliegen der Gruppe, die sich 1951/52 zu konstituieren begann und bis 1964 (Tod K. Bayers) bestand, war die Suche nach progressiven, avantgardistischen Schreibweisen bei gleichzeitiger Ablehnung konventioneller Literatur.“*

<<http://www.aeiou.at/aeiou.encyclp.w/w585755.htm>> [cit. 2010-04-03]

Die Wurzeln der Gruppe kann man im literarischen Expressionismus, im Surrealismus und Dadaismus finden. Wichtige theoretische Impulse gaben die Sprachkritik, Sprachskepsis und Sprachphilosophie (Karl Kraus, Hugo von Hofmannsthal und Ludwig Wittgenstein). Man präsentierte in Lesungen und Happenings („literarische Kabarets“) Textmontagen, konkrete, akustische (Lautpoesie) und visuelle Poesie, Chansons und Sketches. Neu in der modernen Dichtung war der Dialekt (H. C. Artmann, „med ana schwoazzn dintn“, 1958). An diese Tradition knüpft Turrini mit seinen Dramen **Rozznjogd** und **Sauschlachten**. Der Selbstmord von Konrad Bayer am 10. Oktober 1964 bedeutete auch den Schluss dieser Gruppe.

(vgl. <<http://www.aeiou.at/aeiou.encyclp.w/w585755.htm>>)

*„Die künstlerisch konsequente und kompromisslose Arbeit der Autoren, ihre oft provokanten, grotesk-makabren Texte führten zu Anfeindung und Isolation. Viele Manuskripte blieben ungedruckt und gingen teilweise sogar verloren.“*

<<http://www.aeiou.at/aeiou.encyclp.w/w585755.htm>> [cit. 2010-04-03]

Mit dieser Tradition hat Turrini das Grotesk-Makabre und das Provokative gemeinsam. Auch das Experimentieren mit der Sprache und ihre Untersuchung tritt in Turrinis Werken hervor.

#### 4. 3 Die Verwandtschaften mit den weltberühmten Dramatikern

Turrini ähnelt sich in einigen Zügen auch der bekannten und kontroversen Autorin Österreichs Elfriede Jelinek, weil die Welt in seinen Werken, vor allem die Welt der Arbeiter in dem Drama *Die Minderleister* an die entfremdeten, vom Leben überfahrenen und vom Konsum geschluckten Helden von Jelinek erinnert. (vgl. ČERNÝ 2002, S. 19) Die Literaturwissenschaftlerin Daniela Strigl vergleicht, in einem Gespräch über Turrini, Elfriede Jelinek mit Peter Turrini.

*„Mir kommt vor, dass er in vielen seiner Stücke diesen Prozess der Selbstzerlegung unternimmt, um auf etwas draufzukommen. Das ist ähnlich dem, was Elfriede Jelinek in der Klavierspielerin gemacht hat. Dieses Schneiden in den eigenen Körper, dieses Schauen, was unter der Haut ist, was im eigenen Geschlecht zu entdecken ist.“* (AMANN 2007, S. 8)

Es gibt aber auch wesentliche Unterschiede zwischen diesen zwei oben genannten Autoren. Während die meisten Werke (außer den Dialektspielen) von Turrini sprachlich verständlich sind, voll von Handlung und dramatischen Mitteln, bleibt Jelinek mehr auf einer psychologischen, metaphorischen Ebene des Inneren, die sich fast dem modernistischen „stream of consciousness“ (James Joyce, Virginia Woolf) ähnelt .

In Turrinis Werken können wir auch einen Zusammenhang mit der Tradition der englischen „Coolness-Dramatik“ aufspüren, deren Hauptvertreter Mark Ravenhill mit seinem Drama *Shopping and Fucking* ist. Die „Coolness-Dramatik“ besteht darin, dass die „coolen“ Sachen, die früher Tabus waren, aber die zu unserem alltäglichen Leben gehören, wie z.B. Sex. Urinieren und Exkretion, offen, direkt und naturalistisch auf der Bühne gezeigt werden.

Einige Dramen von Turrini weisen auf gemeinsame Züge mit dem Theater des Absurden, dessen Hauptvertreter die weltberühmten Dramatiker sind, z. B. Samuel Beckett

(*Warten auf Godot*) und Eugene Ionesco (*Die kahle Sängerin*). Am meisten erinnern Turrinis Dramen an den Stil des tschechischen Dramatikers Václav Havel (*Gartenparty, Audienz, Vernissage*) in der Benutzung der sich wiederholenden Phrasen und Klischees, die die Banalität, Verfremdung und die Leerheit der menschlichen Kommunikation zum Ausdruck bringen.

### **3. 4 Turrinis Beziehung zum österreichischem Volk**

Jeder Schriftsteller wird durch seine Zugehörigkeit zu seiner Nation, zu der Sprache, die er nutzt, zu der Kultur und Denkweise, die dazu gehört, zu dem Gebiet, wo er geboren wurde und wo er lebt, bestimmt. Man muss sich, als Schriftsteller und Dramatiker, damit das ganze Leben lang in seinen literarischen Werken auseinandersetzen. Und je komplizierter die geschichtliche Belastung und Schuld, die gesellschaftliche Lage und Atmosphäre und die Mentalität der Nation sind, desto problematischer ist auch die Beziehung. So ist auch das Turrinis Verhältnis zu seiner Heimat - Österreich.

Er knüpft an die kritisch-reflektierende Tradition von Thomas Bernhard und ist in seinen Ansichten und Urteilen oft sehr radikal und streng. Er urteilt die Österreicher für den Austrofaschismus, verborgen hinter der Schönheit der österreichischen Natur und hinter der scheinbaren Gastfreundlichkeit der Einwohner. Vor allem kann er sich nicht damit versöhnen, wie sich die Österreicher mit den Ereignissen des Zweiten Weltkrieges auseinandergesetzt hatten. In dem Interview mit Augustová erklärt es Turrini folgend:

*„Nach dem Jahre 1945 und vor allem dank dem österreichischen Staatsvertrag aus dem Jahre 1955 existierte in Österreich eine Generalrechtfertigung, auch offizielle – unter anderem vermittelt dieses Staatsvertrags, für die Beteiligung Österreichs an Hitlers Faschismus. Das heißt, ich bin in einem Land aufgewachsen, in der Generation von den Eltern, die sich absolut unschuldig fühlen dürften, weil es ihnen von dem Dekret gesagt worden ist. ... Deutschland hat dieses Schuldgefühl akzeptiert und sogar die Generation der Kinder fühlte sich schuldig für ihre Eltern. Österreich ist aus der Schuld ausgetreten und in den Tourismus eingetreten.“ (AUGUSTOVÁ 2006, S. 23)<sup>11</sup>*

---

<sup>11</sup> aus dem tschechischen Original übersetzt von der Autorin der Diplomarbeit

Die geschichtliche Belastung ist nach Turrinis Meinung so stark, dass sie für immer unvergesslich ist. In einem *Spiegel*-Interview, ein paar Tage vor der Premiere des Dramas *Die Schlacht um Wien*, die die gesellschaftlich-politischen Verhältnisse reflektiert, sagte Turrini einen sehr verurteilenden Satz über die österreichische Geschichte:

*„Diese Republik ist auf Leichen gegründet.“* (AMANN 2007, S. 10)

Turrini kritisiert auch die heutige österreichische Ausländerfeindlichkeit, die er für lächerlich und theatralisch hält:

*„...die Österreicher, wenn wir ein paar Generationen zurück untersuchen, sind halb-Tschechen, halb-Ungarn... Ich bin halb-Italiener, mein Vater konnte nicht einmal gut Deutsch... Also, wenn ein Österreicher einen Tschechen oder Fremden beschimpft, beschimpft er auch einen Teil sich selber. ...Es ist auch etwas Schönes, wenn man halb-Italiener, halb-Kroate und halb-Österreicher ist. Im Prinzip, es gibt keine Österreicher.“* (AUGUSTOVÁ 2006, S. 23)<sup>12</sup>

In diesem Gespräch weist Turrini darauf hin, dass die österreichische Xenophobie, der Hass zu den Ausländern und die Angst vor allem Fremden, keinen rationalen und geschichtlich gerechtfertigten Grund haben.

Die theatralische Natur von Österreich ist eines der großen Themen von Turrini. Er erklärt damit auch die außerordentliche Menge von tätigen und weltberühmten Dramatikern in einem so kleinen Land:

*„Und so ist das ganze Österreich, denn man muss sich immer darauf anpassen, was behauptet wird österreichisch zu sein. Das ganze Leben ist von Theatralität durchsetzt. Das ganze Land befindet sich in einem theatralischen Zustand. Das ist gut für Dramatiker, weil es erstens in Österreich viele Dramatiker gibt und zweitens es immer neue Stoffe bietet.“* (AUGUSTOVÁ 2006, S. 24)<sup>13</sup>

Turrini, ein geborener Österreicher, der Deutsch spricht und auf Deutsch schreibt, kann sich es erlauben, die österreichische Mentalität zu kritisieren, denn er nimmt sich selbst

---

<sup>12</sup> aus dem tschechischen Original übersetzt von der Autorin der Diplomarbeit

<sup>13</sup> aus dem tschechischen Original übersetzt von der Autorin der Diplomarbeit

nicht aus und er zählt sich selbst zu den Menschen, über die er sehr mutig und kompromisslos behauptet:

*„Die Österreicher sind wie eine Zwiebel, die haben gar keinen Kern, aber viele Schichten, tschechische Schichten, kroatische Schichten, österreichische... Das verursacht die ganze Auflösung des Charakters. Und je nachdem, mit wem sie sich unterhalten, eröffnen sie die entsprechende Schicht.“ (AUGUSTOVÁ 2006, S. 24)<sup>14</sup>*

Turrinis Urteile über die österreichische Mentalität sind sehr scharf, trotzdem hat er niemals seine Heimat verlassen, niemals emigriert. Er reflektiert nur kritisch das Geschehen und Verhältnisse in seinem eigenen Land, das er teilweise liebt, teilweise hasst, aber das ihm sehr am Herzen liegt. Deswegen macht er darauf aufmerksam, wenn ihm etwas nicht gefällt.

### **3. 5 Problematische österreichische Beziehung zu den Tschechen im Kontrast zu Turrinis Beziehung zu den Tschechen**

Turrini stößt in dem Gespräch mit Zuzana Augustová auf die enge und problematische Beziehung der Österreicher zu den Tschechen, die sich auch in vielen seinen Werken projiziert. Diese Beziehung ist voll von Ironie und Paradoxen, wie Turrini auf einem Beispiel aus seinem Leben zeigt:

*„Ich lebe jetzt in Retz, das ist unweit von den Grenzen mit Tschechien, und die Bauern in Retz, wenn sie betrunken sind, beschimpfen die Tschechen, und wenn sie noch mehr betrunken sind, kommen tschechische Wörter über ihre Lippen. Das seltsame Verhalten gestaltet, falls Sie wollen, auch meine Spiele. Insofern schreibe ich österreichische Tragikomödien.“ (AUGUSTOVÁ 2006, S. 24)<sup>15</sup>*

Viele Österreicher haben tschechische Namen und tschechische Wurzeln, weil sich diese zwei Nationen nebeneinander entwickelten. Auch im Wortschatz haben die Österreicher mit Tschechen mehr Gemeinsames als die Deutschen mit den Tschechen. Auch die Gewohnheiten und die Lebensweise der Tschechen und Österreicher sind

---

<sup>14</sup> aus dem tschechischen Original übersetzt von der Autorin der Diplomarbeit

<sup>15</sup> aus dem tschechischen Original übersetzt von der Autorin der Diplomarbeit

ähnlich. Trotzdem ist die Beziehung ziemlich problematisch, auch aus politischen Gründen. Die „Temelin-Problematik“, die die Beziehung eingeschränkt hat, ist nur ein bekanntes und viel diskutiertes Beispiel.

Turrinis Beziehung zu den Tschechen und zu Tschechien ist positiver als die durchschnittliche Einstellung der üblichen Österreicher, auch dank seinem verständnisvollen Charakter und seiner Intelligenz. Seine Kontakte zu dem tschechischen Schauspieler Bronislav Poloczek werden in dem Kapitel 2. 1. 6 beschrieben. Auf für den Haupthelden seines bekanntesten Dramas *Josef und Maria* wählte er einen tschechischen Namen „Josef Pribil“ aus.

## **4. Zu Themen und Motiven in Turrinis Schaffen am Beispiel der Analyse der ausgewählten Werke**

### **4.1 Die Minderleister: Eine soziale Menschentragödie**

#### **4.1.1 Zu dem Hintergrund und Kontext des Dramas**

Turrini schrieb das Drama *Die Minderleister* im Jahre 1988 und seine Uraufführung fand am 1. Juni 1988 im Wiener Akademietheater in der Regie von Alfred Kirchner statt. Turrini arbeitete nach dem Abitur als Gießer in der Stahlfabrik VÖEST in Linz, und so kam er zu seiner sozialen Empfindung und seiner Linksorientierung. Für das Drama nutzte er Schicksale der Arbeiter und Leute aus der Arbeiterschicht, denen er aufmerksam zuhörte. Vor dem Schreiben des Dramas machte Turrini nämlich eine ausführliche Recherche unter den Arbeitslosen in VÖEST, damit er ihre Geschichten bearbeiten könnte, und damit er, wie in *Josef und Maria*, konkrete Leute als Vorbilder seiner Figuren nutzte. Der Dramaturg Hermann Beil sagte in einem Gespräch über Turrini, dass er „*eine Gabe und Bereitschaft hat, mit Menschen zu reden und das Vertrauen zu schaffen, dass diese Menschen ihm dann auch erzählen.*“ (AMANN 2007, S.15). Deshalb sind seine Figuren so authentisch.

Beil erwähnt auch Turrinis Talent etwas vorherzusagen, zu spüren, zu ahnen. Im Fall des Dramas *Die Minderleister* macht Turrini zum Thema die später wirklich stattgefundene Fusionspolitik, die Betriebe einsperrte und zusammenlegte. (Vgl. AMANN 2007, S. 10). Das Drama befasst sich aber nicht nur theoretisch mit der Fusionspolitik, sondern auch mit konkreten Schicksalen konkreter Leute, die darunter leiden. Dadurch ist das Drama noch wirkungsvoller.

Schon der Titel *Die Minderleister*, also die Leute, die weniger leisten, als sie sollen, weisen auf eine gewisse Betriebspolitik hin. Daniela Strigl bezeichnet den Titel als „*ein Ausdruck der innerbetrieblichen Kommunikationsstrategie*“ für Leute, die gekündigt werden (AMANN 2007, S. 25). Mit solchen Praktiken ist der mitfühlende und solidarische Turrini nicht einverstanden und muss sich damit in seinem Drama auseinandersetzen.

In dem heutigen Kontext kann das Stück als zu radikal, zu idealistisch, zu linksorientiert erscheinen. Für diejenigen, die das kommunistische Regime und seine Schrecken erlebt hatten, könnte es sogar sehr widerlich und antipathisch sein. Dennoch kann unsere junge Generation mit dem Thema der Ausbeutung in einer kapitalistischen Gesellschaft ganz anders umgehen. Was die Demokratie im politischen Sinne und die Ökonomie betrifft, funktioniert das kapitalistische System hundertprozentig, aber was die Menschlichkeit betrifft, hat es leider einige Lücken. Leute sollen, nach Turrini, darauf aufpassen und die Menschlichkeit wegen der Geldjagd und im Namen des Fortschritts nicht zu vergessen.

Das Drama *Die Minderleister* befasst sich sehr viel mit dem Thema des Menschenverfalls und mit dem Verlust des Humanen. Die Arbeitslosigkeit und der damit zusammenhängender Verlust der Selbstachtung sind in diesem Stück entscheidend. Der Fokus der folgenden Analyse sind die Konfigurationen, also die zwischenmenschlichen Beziehungen, und ihre Verwandlungen in Folge existentieller Not, die durch die Arbeitslosigkeit verursacht wird.

#### **4. 1. 2 Das raue Arbeitermilieu: Determinierung durch die Sozialschicht**

In der ersten Szene des Dramas *Die Minderleister* tritt auf die Bühne ein verwahrloster Mann mit einer Flasche Bier, der Shakespeare genannt wird. Den Spitznamen Shakespeare bekam er wahrscheinlich wegen seiner poetischen Rede, mit der er alles von Anfang an bis Ende der Geschichte kommentiert. Er symbolisiert ein typisches Paradox und zugleich ein Mittel der dramatischen Ironie, die Turrini schafft, indem er das Feine und Kultivierte mit dem Derben und Ungebildeten kontrastiert. Die metaphorische Ausdrucksweise dieser Figur, bildet das genaue Gegenteil zu seinem Aussehen. Die Sprache ist gepflegt, sein Aussehen gar nicht. Die blumige Sprache von Shakespeare dient in dem ganzen Drama als ein Kontrast zu dem alltäglichen, banalen Arbeitermilieu. Die Kellnerin als eine beispielhafte Vertreterin der Arbeiterschicht und ihre pragmatische lakonische Sprache ist ein Gegenpol zu Shakespeare. Shakespeare und seine Aussagen wirken wie eine verrückte poetische Schwärmerei, aber die Figur weiß sehr viel über die Arbeiterwelt und kann das angehende Geschehen voraussagen. Alle Repliken sind graphisch so gestaltet, als ob es

sich um den freien Vers handelte. So entsteht der Kontrast zwischen der Banalität der Arbeiterwelt und der poetischen Sprache, die Shakespeare benutzt.

*SHAKESPEARE: Die Tropfen des Bieres.*

*Das sind die Tränen*

*der Hinterbliebenen.* (TURRINI 1990 a, S. 36)

In der dritten und vierten Szene wird das Stahlwerk gezeigt und die Arbeiter Ursus, Ringo, der Italiener und der alte Schmelzer werden vorgestellt. Der Italiener, einer von den Arbeitern, erzählt den anderen eine Pornogeschichte. Hier tritt wieder das Sexuelle hervor, das für die Arbeiter eine Flucht aus der harten Realität darstellt. Billige Pornofilme, Geschichten und Bilder sind für die Stahlwerker eine Art der Entspannung. Ihre Arbeit ist sehr stereotypisch und nicht besonders stimulierend, deswegen genießen sie das Abendteuer und die Abwechslung mindestens in ihren Vorstellungen.

Später tritt auf die Bühne die Figur eines Ordners, also eines Menschen, dessen Arbeit darin besteht Minderleister zu suchen und sie auf eine Liste aufzuschreiben. Niemand mag diesen „Bonzen“ und „Verräter“ und niemand redet mit ihm. Der Ordner tut sich groß, indem er den Arbeitern erklärt, dass ihre Schicksale in seinen Händen liegen. Alle fürchten sich um ihre Stelle und schweigen lieber. Wenn der Ordner den Personalraum des Stahlwerkes verlässt, vertrauen sich alle mit verschiedenen Dingen einer Sicherheitsvideokamera an. Diese Videokamera halten sie für einen Beichtvater. Der alte Schmelzer zieht sich dann seine Hose hinunter und hält seinen nackten Hintern gegen die Videokamera. Die anderen machen es ihm nach. So drücken sie ihre Meinung über die Chefs und die Politik des Stahlwerkes. Dieses Motiv zeigt die einzige Art und Weise der Arbeiter, ihre Unzufriedenheit und Verachtung ausdrücken zu können. Solche provozierende Rebellion hat aber keine große Wirkung, es ist nur eine Art der Erleichterung für die Arbeiter. Anders können sie sich leider nicht verteidigen. Am Ende der Szene kommt der Stahlarbeiter Hans, der im Personalraum mit der Personalchefin gesprochen hat. Zuerst schweigt er nur und beginnt vor Verzweiflung laut zu lachen. Verzweifertes Lachen ist eine psychologische Reaktion darauf, dass man etwas nicht akzeptieren will und sich nicht damit abfinden kann.

In der nächsten Szene lernen wir den Haushalt von Hans und seiner Frau Anna kennen. Anna sehnt sich viel nach einem Kind und versucht den verdrossenen und apathischen Hans sexuell zu verführen. Das Kind und die Schwangerschaft bedeuten für Anna eine gewisse Hoffnung und Sicherheit. Anna glaubt, dass wenn sie schwanger wird, kann sie nicht gekündigt werden, weil niemand das Herz hat, eine Schwangere zu entlassen:

*ANNA: Wenn ich schwanger bin*

*kann mir das nicht passieren. (TURRINI 1990 a, S. 49)*

Das Kind ist für sie eine Flucht in eine andere Welt, genau wie ihre Träume. Immer wenn es in ihrer Arbeit hart oder langweilig ist, schließt sie die Augen und flieht sie in eine andere bessere, schönere Welt. Das Motiv der Flucht von der Realität wiederholt sich in dem Drama. Die Mutterschaft ist auch ein sehr wichtiges Motiv. Turrini will damit darauf hinweisen, dass die Maternität und die Familie für eine manuell arbeitende Frau vielleicht von größerer Bedeutung sind als für eine aus einer höheren Schicht, die mehr Vergnügen im Leben hat.

Hans reagiert auf Annas Verführen und Aufreizen nicht, er starrt stumm auf einen Pornofilm. Pornofilme sind für Turrini typische Vertreter der gegenwärtigen Sexkultur. Das Motiv wiederholt sich in seinen Dramen, zum Beispiel im Drama *Tod und Teufel* (Vgl. 4. 2). Anna versucht den Pornofilm nachzuahmen und die Sprechweise eines Pornofilms imitieren um für Hans attraktiv zu sein. Sie will für ihn jemand anderer sein, er soll sich nur vorstellen wer. Sie kann sogar den Weg der Selbstverleugnung und der sexuellen Erniedrigung gehen um ihr Ziel zu erreichen. Ihr Ziel ist nur das Kind. Sie hat nämlich alle Vorbereitungen darauf getroffen:

*ANNA: Ich habe das Kinderzimmer*

*bestellt. Sehr günstig*

*und ganz in Natur.*

*Für unser Kind. (TURRINI 1990 a, S.49)*

Die Identitätsverwandlung, das Wünschen jemand anderer zu sein, gehören zu dem oben genannten Motiv der Flucht aus der Realität.

In derselben Szene kommt der Kommentator des Geschehens Shakespeare auf die Bühne und teilt uns mit, dass er durstet. Dieses Dursten kann metaphorisch verstanden werden und er kann damit das Gefühl der ganzen Arbeiterschicht ausdrücken, die sich nach Arbeit sehnen und vor allem, nach vollwertigem Leben. Shakespeare bittet Hans um etwas Geld und bekommt es. Anna ist dagegen, weil sie denkt, dass sie in ihrer Situation nichts verschenken sollen. Die Großzügigkeit ist eine schöne Tugend, aber schwer einzuhalten, wenn man selber wenig Geld und viele Zahlungen dazu hat. Nach Turrini, die Abhängigkeit von Geld ist auch bei guten Menschen gefährlich und schädlich, weil sich ihre Charaktere unter dem Einfluss der existentiellen Not ändern. Das wird in der Analyse später deutlicher sein.

#### **4. 1. 3 Die Arbeitslosigkeit als Alptraum**

In der fünften Szene wird Hans von der Personalchefin gekündigt. Die Personalchefin ist pragmatisch, streng, kalt und ihre Sprache sehr unpersönlich, betrieblich und maschinenhaft - im Kontrast zu Hans, der sich sehr alltäglich und einfach äußert und viele Tatsachen aus seinem Personalleben und seiner Kindheit erwähnt. Die Sprache spielt in dieser Szene eine sehr wichtige, fast entscheidende Rolle. Die beiden Figuren werden durch ihre Sprechweise charakterisiert. Die bürokratische Rede der Personalchefin und die Wiederholung einiger von den wichtigsten Repliken weisen auf die Tradition des Theaters des Absurden hin (Vgl. 3. 3).

*PERSONALCHEFIN: Dann unterschrieben Sie  
die Kündigung.*

*HANS: Warum ich?*

*PERSONALCHEFIN: Es ist nicht persönlich.*

*ORDNER: Nicht persönlich.*

*PERSONALCHEFIN: Es liegt an Ihnen.*

*Es liegt am Markt.*

*Wir müssen schlanker werden*

*in den Kosten.*

*Abspecken*

*im Personalaufwand.*

*HANS: Im Walzwerk ist einer*

*der oft blau macht.*

*Personalchefin: Sie kleben noch immer*

*am Persönlichen. (TURRINI 1990 a, S. 55)*

Das Wort „Personal-“ und „persönlich“ wird in dem Dialog in verschiedenen Bedeutungen genutzt. Was dahintersteckt, ist die Unfähigkeit der Personalchefin je auf etwas Persönliches Bezug zu nehmen, sich in andere Menschen einzufühlen und mit Humanität und Mitleid ihren Beruf auszuüben. Hier wird die Maschinerie, Inhumanität und Rücksichtslosigkeit der kapitalistischen Betriebspolitik gezeigt. Hans hat vor sich zu verteidigen und die Personalchefin zu überzeugen, dass er ein sehr fleißiger Arbeiter ist, was sich kontraproduktiv zu sein erweist. Die Personalchefin bietet ihm mit der Kündigung auch eine Menge von Geld an, die er jährlich bekommen würde. Das gefällt Hans aber nicht, er will nämlich seine Arbeitsstelle zurück und lehnt das Angebot ab. Am Ende wandelt sich diese Szene in einen Horrorfilm um, in dem die Personalchefin wie eine Gestapo-Mitarbeiterin Hans und den Ordner mit einer Peitsche schlägt. Hinter dieser gewaltigen Erniedrigungsszene steckt wieder ein sexueller Unterton, nämlich ein Hinweis auf die sadomasochistischen Praktiken, wo der Übergeordnete den Unterordneten quält.

In der sechsten Szene sitzt der betrunkene Hans in der Stahlwerkkantine und beschwert sich über die Ungerechtigkeit seiner Kündigung, die er nicht angenommen hatte:

*HANS: Ist die Welt ungerecht*

*oder ist sie nicht ungerecht?*

...

*Bin ich gut am Ofen*

*oder bin ich nicht gut am Ofen?* (TURRINI 1990 a, S.67)

Obwohl er die Kündigung nicht akzeptiert hat, darf er nicht mehr arbeiten, weil er von seinem Übergeordneten nicht eingeteilt wird. Er vertraut sich der Kellnerin an, dass seine Frau Anna auch keine Arbeit mehr hat. Die Waschmaschinenfabrik, wo sie arbeitete, wurde nach Spanien verlegt. Turrini weist hier auf die Problematik der billigen Arbeitskräfte in Südeuropa und Westeuropa, Asien und Afrika hin. Die Arbeiter in diesen Ländern werden ausgenutzt. Für einige harte manuelle Arbeit verdienen sie Minimum Geld, und weil sie Angst vor dem Verlust der Stelle haben, arbeiten und leisten sie noch mehr für niedrigeren Lohn. Das ist in der ziemlich verwöhnten westlichen Gesellschaft nicht üblich, deswegen verlieren viele Europäer ihre Arbeit. Das Hauptziel der Marktwirtschaft ist der Profit, abgesehen von den Folgen auf die Menschen.

Die Figur Shakespeares tritt wieder auf und bittet wieder um ein Bier. Später kommen auch die Kollegen von Hans: der Italiener mit seinen Pornofilmen, der naive Ursus, der Musiker Ringo und der alte weise, ermüdete Schmelzer. Shakespeare prophezeit mit seinen metaphorischen Worten eine angehende Katastrophe:

*SHAKESPEARE: Der Ofen hat jetzt Appetit.*

*Mit jedem Haar*

*das er versengt*

*mit jeder Haut*

*die an ihm klebt*

*wächst sein Hunger*

*Jetzt kommt die Zeit*

*der langen Totenlisten.* (TURRINI 1990 a, S. 73)

Shakespeare gleicht die Arbeiter den Schweinen an:

*SHAKESPEARE: Ihr seid das Schlachtvieh*

*der Geschichte.*(TURRINI 1990 a, S. 75)

Der Schwein-Mensch-Vergleich ist bei Turrini beliebt und er wird als Hauptmotiv in dem Drama *Sauschlachten* genutzt.

Später kommt auf die Bühne auch der gehasste Ordner und droht mit seiner Minderleister-Liste. Es tut ihm aber doch Leid, dass er so unbeliebt ist, und versucht sich zu verteidigen:

*ORDNER: Wenn nicht genug Namen*

*auf der Liste sind*

*schicken sie mich wieder*

*hinunter.*

*Ich weiß nicht mehr*

*wen ich aufschreiben soll*

*Ich bin doch einer von euch.* (TURRINI 1990 a, S.74)

Die Figur des Ordners drückt den Gedanken aus, dass wenn die existentielle Angst vorkommt, kennt man keine Freunde mehr. Der letzte Satz „*Ich bin doch einer von euch*“ ist also einerseits sehr ironisch und andererseits sehr wahr. Shakespeare, der sich selbst als „*der Narr, der alles weiß*“ (TURRINI 1990, S. 75) bezeichnet, gießt das Bier auf die Köpfe der anderen und auch auf den Kopf des Ordners. Er ist nämlich der einzige, der sich das leisten kann.

#### 4. 1. 4 Die Arbeiterschicht schlägt zurück

In der nächsten Szene unterhält sich Hans mit seiner Gattin Anna über die kritische Situation, in die sie geraten sind. Anna ist von dem Gedanken an das Kind besessen und will Hans zum Samentest schicken, was für ihn sehr erniedrigend ist. Der Verlust der Arbeit und die Unfähigkeit die Familie zu unterhalten sind eine Belastung für seine Psyche. Ein verzweifelter Mensch versucht alles, um seine ungünstige Situation zu lösen. Deswegen benutzt Hans das letzte Geld um in einem Lotto zu spielen.

Hans stellt sich vor, dass er gewinnen würde. Sein Hass zu denen, die ihn gekündigt haben, ist groß. Seine gutmütige Natur verändert sich allmählich unter dem Einfluss der Arbeitslosigkeit. Er träumt, wie es wäre, wenn er sich an dem Chef der Fabrik und der Personalchefin rächen könnte:

*HANS: Dann kaufe*

*ich den besten Anzug*

*gehe ins beste Gasthaus*

*und fresse*

*so viel ich hinunterkriege.*

*Nachher kaufe ich in der Apotheke*

*ein Abführmittel*

*VIRULENT FORTE.*

*Ich schlucke die Tabletten*

*hinunter.*

*Ich stelle mich*

*vor die Fabrik*

*und warte.*

*Wenn der Drang kommt*

*gehe ich*

*hinauf in die Direktion*

*und scheiße ihm*

*auf den Schreibtisch.*

*Ich scheiße*

*und scheiße*

*und scheiße,*

*aber nicht alles.*

*Ich gehe*

*hinunter*

*ins Personalbüro*

*und scheiße*

*was ich noch habe*

*der Personalchefin*

*auf die Akten. (TURRINI 1990 a, S. 79)*

Hans und Anna verfolgen eine Quizsendung im Fernsehen, wenn der Quizmaster plötzlich mit seiner Assistentin in ihr Wohnzimmer kommt und die Szene sich in eine TV-Show verwandelt. Hans wird zum einem Bewerber und muss alle Fragen mit „Ja“ beantworten. Falls er „Nein“ sagt, ist er leider ausgeschieden. Alle Fragen beziehen sich auf seine Arbeit und befassen sich damit, was Hans noch bereit wäre zu machen um die Arbeitsstelle wieder zu bekommen. Wir erfahren, dass er bereit wäre, für 40 Prozent seines bisherigen Arbeitslohns zu arbeiten, Überstunden zu machen, Tag und Nacht zu „leisten“.

Sogar kann er seinen eigenen Bruder um die Arbeit bringen. Wenn der Quizmaster aber nach seiner eigenen Frau Anna fragt, die auch arbeitslos ist, gerät Hans in Verlegenheit und gibt keine Antwort. Er umarmt Anna und die Quizsendung mit dem Quizmaster und der Assistentin verschwinden aus seiner Wohnung.

Diese Szene weist auf die Erpressung und Erniedrigung der Arbeiter hin, die ab und zu in eine solche schwierige Situation geraten, dass sie für eine Bruchzahl ihres bisherigen Lohnes arbeiten würden. Oder sie sind dazu gezwungen, ihre eigene Familie und Freunde zu betrügen. Hans betrügt seine eigene Frau aber nicht. Das würde ihm sein Gewissen und seine Moral nicht erlauben. So weit ging die Veränderung seines Charakters noch nicht.

Am Ende der Szene bemüht sich Anna darum, Hans mit schmeichelhaften Worten zu trösten. Hans wird aber im Moment sehr aggressiv, und zwar wenn die Arbeiter mit dem bestellten Kinderzimmer hineinkommen. Er will diese Arbeiter, die mit dem Kinderzimmer gekommen sind, mit Gewalt hinausstoßen. Anna bittet Hans, dass er ihr das Kinderzimmer lassen soll. Für sie ist es die einzige Lebensfreude. Diese Szene erinnert uns an die Tatsache, dass die Verzweiflung sehr oft zur Gewalt und Aggression führt. Und sehr oft sind Opfer dieser Gewalttaten diejenigen, die daran gar nicht schuld sind, die nur dem gewaltigen trostlosen Menschen im Weg stehen.

Die materielle Not führt Anna in ein Geschäft eines Jugoslawen, der nicht nur Jeans und Digitaluhren verkauft, sondern auch billige Pornofilme dreht. Dafür braucht er die Hauptprotagonisten: also Anna und einen unbekanntem Arbeiter. Dieser Arbeiter beschimpft den Jugoslawen und bezeichnet ihn als ein „ausländisches Schwein“. Hiermit weist Turrini auf die österreichische Angst vor allen Ausländern und auf die Überzeugung der Österreicher hin, dass die Ausländer ihnen Arbeit nehmen. Anna ist stark geschminkt und trägt eine Perücke um ihre Identität zu verbergen. Dazu macht der Arbeiter einen ziemlich zutreffenden Kommentar:

*ARBEITER: Schönheit*

*ist nur die andere Seite*

*des Drecks.*

*Sie hat sich geschminkt*

*für einen anderen.*

...

*Sie hat mir ihre Muschel gezeigt*

*aber es war nur ein Loch. (TURRINI 1990 a, S. 87)*

Die beiden müssen sich ausziehen und einen Geschlechtsverkehr durchführen. Die Absurdität der Situation entsteht dadurch, dass sich diese zwei Unbekannten während dem Geschlechtsverkehr zusammen unterhalten. Auf eine ziemlich poetische und metaphorische Art und Weise erzählt der Arbeiter einige Lebenserlebnisse und drückt seine Gedanken und Gefühle aus. Anna trägt mit ihrer Lebensgeschichte und Erzählungen dazu bei. Erst nach dem Geschlechtsverkehr, bei der „Stöhnen-Aufnahme“, stellen sich die beiden einander vor. Deswegen werden sie von dem Jugoslawen ermahnt, weil sie mit dem Reden das Stöhnen stören. Dem Jugoslawen ist die Identität der beiden total egal, während die zwei „Pornoschauspieler“ mindestens wissen wollen, mit wem sie von der Kamera geschlafen haben. In dieser Szene treten die Motive der Identität und Intimität, die mit der Anonymität und Fremdheit kontrastiert werden. Zum Hauptthema dieser Szene wird das, wie weit man fähig ist zu gehen, um eigene materielle Not zu lösen.

Die nächste Szene, die neunte, fängt mit einem langen meditativen Monolog von Shakespeare über die Welt, ihre Not und Falschheit, über die Sterblichkeit und die Vergeblichkeit der Existenz an. Er erinnert uns an die großen toten deutschen Dichter wie Heine oder Goethe. Als ein absurder Kontrast dazu sitzt der betrunkene Hans auf einem Bett und verfolgt einen Pornofilm. Plötzlich erkennt Hans seine Gattin Anna in dem billigen Pornofilm. Er ist erschrocken und lässt die Szene zurücklaufen. Er wiederholt es immer wieder, nach und nach. Shakespeare erkennt Anna auch und hat vor, Hans zu trösten. Er macht das mit seinen visionären metaphorischen Worten:

*SHAKESPEARE: Komm zu den toten Dichtern, Hans.*

*Komm an den Straßenband.*

*Wenn niemand dich*

*mehr liebt*

*wenn jeder Schritt*

*an dir vorbeigeht*

*und jedes Wort*

*den anderen meint*

*geschieht das Wunder*

*deiner Auferstehung.* (TURRINI 1990 a, S.95)

Wenn Anna todmüde in den Raum kommt, fragt Hans, ob sie ihn liebt, und will mit ihr schlafen. Der liebende Ehemann verwandelt sich plötzlich in einen betrunkenen Radaus schläger und wirft sich auf Anna. Er will sie auf den Boden ziehen und ihre Kleider ausziehen. Anna fängt an zu schreien und die beiden kämpfen gegeneinander.

Diese Szene zeigt wieder die Veränderung eines Menschen in Abhängigkeit von ungünstigen Umständen. Die Tatsache, dass Anna mit einem anderen Mann in einem Pornofilm einen Geschlechtsverkehr hatte, macht Hans wütend, auf Anna gierig und gewaltig. Er will sie haben und besitzen. Die relative Machtlosigkeit einer Frau gegenüber dem stärkeren Mann wird am Beispiel von Anna dargestellt. Ihre Beziehung, beeinflusst von dem Verlust der Arbeit der beiden, der Hans' Apathie und von Annas Teilnahme an dem Pornofilm, ändert sich aus einem friedlichen Verhältnis in einen Kampf.

Hans, der sich von Anna betrogen fühlt und kein Vertrauen zu ihr mehr hat, lässt sich die öffentliche Erniedrigung seiner Frau, und dadurch sich selbst als ihr Gatte, nicht gefallen. Mit der Bande seiner Freunde aus dem Stahlwerk geht er in der zehnten Szene in das Geschäft des Jugoslawen und will sich an ihm rächen. Mit den Worten „*wir zeigen dir etwas aus der Stahlbranche*“ (TURRINI 1990, S. 99) fangen die Stahlwerker an, den Jugoslawen mit einem Stahlrohr mit Flamme zu quälen. Hans hat den Weg der Gewalt

akzeptiert, weil er dadurch die Rache durchführen will, die für ihn unter den Umständen wichtiger ist als die Humanität und Verzeihung.

*HANS: Wie hat sie gestöhnt, die Anna?*

*Mach vor.*

*Komm, mach vor. (TURRINI 1990 a, S. 100)*

Dadurch beurteilt Turrini die menschliche Disposition zur Brutalität, die nur mit einer dünnen Linie von der Menschlichkeit getrennt ist. Am Ende dieser „Quälen-Szene“ schluchzt sowohl der gemarterte Jugoslawe vor physischem Schmerz, als auch Hans vor psychischem Leid.

#### **4. 1. 5 Das Bemühen der Hauptfiguren um eine Wiedergutmachung**

In der elften Szene kommt Hans in einem Anzug und mit einer Krawatte, aber trotzdem in einem erbärmlichen Zustand, in das Wohnzimmer des Ministers für Arbeit und Wirtschaft. Er hat vor, um seine Arbeitsstelle bei dem Minister zu bitten. Zwischen dem Minister, seiner Frau und einer amerikanischen Sängerin, die als Gast aus den höheren Kreisen in dem Haushalt ist, kommt zu einem Gespräch, das Hans nicht völlig verstehen kann. Der Minister ist von seiner Position und Macht ermüdet, weil die Menschen von ihm jeden Tag Arbeit verlangen.

Die amerikanische Sängerin hat die Fähigkeit, die Menschen in Trance und dadurch in ihr früheres Leben zu führen. So durchlebt der Minister sein Leben als Stahlwerker wieder. Das Stahlwerk vergleicht er wegen der Hitze und der Arbeitsbedingungen zu einem „Inferno“. Er beschreibt einen Todesfall eines Arbeiters, dessen verunglückter Tod zu einer Rebellion führt, in der auch der Minister selbst im Körper eines Arbeiters stirbt.

*MINISTER: Unser Bruder ist tot! Unser Bruder ist tot! Wieder hat der Kapitalismus, diese Satansfratze der Menschheit ein Leben zerstört! (TURRINI 1990 a, S. 109)*

Nach der „Trance-Therapie“ fühlt sich der Minister erleichtert, als ob er sich mit seinem vorigen Leben und seinem gegenwärtigen Gewissen versöhnt hätte. Mit dieser guten Laune verspricht der Minister Hans seine Arbeit wieder.

Nach Turrinis Meinung könnte für die Politiker schwierig sein, sich in den einfachen Arbeitern einzufühlen, weil ihre Lebensweisen total unterschiedlich sind. Wer „das Inferno“ der harten manuellen Arbeit nicht erlebt hat, kann sich nur schwer vorstellen, wie solches Leben ist. Turrini kritisiert die Politiker aber dafür, dass wenn sie schon Mitleid für jemanden finden, sind es dann nur Einzelfälle, die die gesamte Arbeitersituation nicht lösen, im Gegenteil, was später deutlich wird.

Hans trifft sich in der zwölften Szene mit einem Personalchef, der inzwischen die Personalchefin ersetzt hat. Hiermit weist Turrini auf die Instabilität und Fluktuation der Arbeiter in dem kapitalistischen System hin. Der Personalchef teilt Hans mit, dass er nach der Fürbitte des Ministers eine neue Stelle bekommen hat:

*PERSONALCHEF: Gratuliere, Sie sind der neue Ordner. Der Teufel weiß, wie Sie es geschaffen haben, dass der Minister persönlich für Sie interveniert, aber Sie haben es geschafft.*

...

*HANS: Wieso Ordner?*

*Ich bin Stahlarbeiter.*

*Ich will zurück*

*zum Ofen.*

...

*PERSONALCHEF: Sie sind der neue Ordner. Hier sind die Listen mit der Aufschrift „Minderleister“. Sie gehen durchs Werk und beobachten Ihre ehemalige Kollegen bei der Arbeit.*

*HANS: Aber das ist*

*keine Arbeit*

*wenn ich den Kollegen*

*bei der Arbeit*

*zuschau.*

*PERSONALCHEF: Das ist Hochleistungsarbeit....“ (TURRINI 1990 a, S. 111)*

Darauf folgt eine Aufzählung der Gründe dafür, jemanden auf die Liste zu schreiben. Der Personalchef kommt während seinem von Hans nur selten unterbrochenen Monolog zu der Konklusion, dass „*jeder verdächtig und alles verdächtig ist*“. (TURRINI 1990 a, S. 112). Der Personalchef bezieht sich selbst unter die Verdächtigen ein, indem er die Untreu seiner Frau gesteht. In seiner Rede stößt er sogar an die Frage der Evolutionstheorie, nach der nur der Stärkste überleben kann:

*PERSONALCHEF: ...der Mensch ist eine Hölle. Er kann nur überleben, wenn er den anderen aus dem Wege räumt.“ (TURRINI 1990 a, S. 113)*

Hiermit erinnert uns Turrini daran, dass die darwinistische Theorie des Überlebens von den Stärksten („Survival of the fittest“) oft mit dem kapitalistischen System und der Marktwirtschaft verbunden wird. Nicht zufällig entstand diese Theorie in der Zeit der industriellen Revolution und des großen wirtschaftlichen Aufschwungs in England. Der linksorientierte und sozialfühlende Autor hält sie nicht für ethisch und human.

In dieser Szene wird Hans von dem Personalchef wörtlich „überredet“ und zum Schweigen anstatt zum Protestieren gezwungen. Am Ende zieht der Personalchef eine Pistole (eines der beliebten Motive in Turrinis Werken) aus der Tasche und drückt sie ab. Hans ist erschrocken und hält sich Hände vor dem Gesicht. Dann erfährt er, dass die Pistole nur ein Feuerzeug ist, und der Personalchef, der ihm eine Zigarette anbietet, lacht über ihn.

Diese Szene kontrastiert das manipulative Verhalten des Personalchefs, das nicht nur durch die Sprache, sondern auch durch die Menge von dem Ausgesprochenen bestimmt wird, und das übliche, bescheidene Benehmen von Hans. Der Personalchef, der für eine kurze Weile die Macht über Hans ergreift, erinnert uns an die propagandistische undemokratische Kraft, an den Big Brother, der in dem Roman **1984** von George Orwell über die Menschen herrscht. Diese intertextuelle Parallele könnte wunderbarlich scheinen,

weil Orwell, im Gegenteil zu Turrini, die Mechanismen eines totalitären Staates darstellt, zu denen auch kommunistische Regime gehören. Der Idealist Turrini glaubt vielleicht noch in dem Jahr der Entstehung des Dramas *Die Minderleister*, dass es ein funktionierendes, gerechtes, sozialistisches System geben könnte. Was aber bemerkenswert ist, ist die Tatsache, wie die beiden Schriftsteller (Turrini und Orwell) die Prinzipien eines menschenfeindlichen und missbrauchenden Systems, egal ob kapitalistischen, kommunistischen, oder sogar sozial-nationalistischen, genau beschrieben und dargestellt haben. Am Ende der Szene, was den Trick mit dem Feuerzeug betrifft, wird die Verachtung der herrschenden Schicht gegenüber den relativ Machtlosen gezeigt.

Hans würde solche Position niemals annehmen, wenn seine Frau nicht schwanger wäre. In der dreizehnten Szene unterhalten sich die beiden in einer sauberen Sozialwohnung, die sie zusammen mit seiner Ordner-Stelle erhalten haben. Anna deckt einen Tisch für ein Abendessen und Hans wartet auf seine Freunde aus dem Stahlwerk, die er eingeladen hat. Anna ahnt mit ihrer femininen Intuition, dass seine ehemaligen Mitarbeiter nicht kommen werden. Hans, obwohl er sich dessen bewusst ist, dass die alten Freunde wegen seinem neuen Beruf mit ihm nichts zu tun haben wollen, hofft, dass sie doch zum Abendessen kommen.

Der einzige Mensch, der kommt, ist Shakespeare, dem Hans genug Essen und Bier anbietet. Hans teilt ihm feierlich mit, dass seine „Auferstehung“ heute gefeiert wird. Anna ist realistischer als Hans und sagt ihm ehrlich:

*ANNA: Deine Freunde*

*werden nicht kommen, Hans.*

*Ich weiß nicht*

*wie es bei dir*

*in der Fabrik ist, Hans.*

*Du erzählt mir ja nichts.*

*Aber seit du Ordner bist*

*redet niemand mehr*

*in der Siedlung*

*mit mir.*

...

*HANS: Sie müssen kommen.*

*Ich werde ihnen*

*Alles erklären.*

*Warum ich Ordner*

*geworden bin.*

*Nicht wegen mir, Anna.*

*Nicht wegen mir.*

*Wegen dir, Anna.*

*Und wegen dem Kind.*

*...Ich setze alle auf die Liste*

*Aber euch nicht.“*

(TURRINI 1990 a, S. 119)

In dieser Szene wird deutlich, dass sich die Beziehung von Hans und Anna mit der materiellen Genüge und mit Annas Schwangerschaft verbessert hat. Die kämpferische Spannung zwischen den beiden, Annas Pornokarriere und die gewaltigen Taten von Hans sind schon vergessen. Was sie aber diesmal verloren haben, sind die Beziehung zu den anderen und vor allem das Vertrauen der Leute.

Shakespeare, der inzwischen die Wohnung verlassen hat, kehrt zurück und macht, als ob er der alte Schmelzer wäre. Zuerst versucht Hans Shakespeare zu überzeugen, dass er doch kein Schmelzer ist, und später fängt Hans an, mit ihm dieses Rollenspiel zu spielen. Shakespeare, den alten Schmelzer vortäuschend, bemüht sich darum, Hans zu überreden ihn auf „die Liste“ zu setzen. Hans stellt aber fest, dass er das nicht tun kann, dass dafür seine moralische Integrität zu stark ist. So sagt er sein eigenes Ende voraus:

*HANS: Ich werde mich*

*auf die Liste setzen.*

*Das werde ich tun.“ (TURRINI 1990 a, S. 121)*

#### **4. 1. 6 Die Selbstanzeige und das Selbstverbrennen des Haupthelden**

Die vierzehnte Szene kann als Hans´ Verrechnung mit dem Leben verstanden werden, die teilweise phantastisch dargestellt wird. Hans schreibt seinen eigenen Namen auf die Liste und legt die Liste auf die Rampe der Bühne, wo sie bis zum Ende des Dramas bleibt. Auf der Bühne sieht man einen Hochofen und alle sechzehn „Konfigurierenden“ aus dem ganzen Stück. Hans geht von einem zum anderen und nimmt Abschied. Jedes Verabschieden ist anders, je nach der Beziehung der bestimmten Figur zu Hans. Hier werden die Figurenkonfiguration wiederholt und zusammenfasst. Auch ihre Verwandlungen, zu denen es während des Stückes gekommen ist, sind in der letzten Konfrontation der Figuren mit Hans zu spüren. Die traurigste Trennung ist die von seiner schwangeren Frau Anna:

*ANNA: Wohin gehst du, Hans?*

*(Stille. Anna hält sich an Hans fest.)*

*Nimm mich mit, Hans.*

*Nimm mich mit.*

*HANS zu ANNA: Einmal im Leben*

*möchte es machen wie du, Anna.*

*Die Augen schließen*

*und Vorstellungen haben.*

*Ich möchte mir alles vorstellen*

*was man alles*

*mit dem Leben*

*anfangen kann.* (TURRINI 1990 a, S. 123-124)

Nach diesen Worten und nach einem schlichten und pragmatischen Kommentar des Personalchefs, der als Verfremdungseffekt in dem spannenden Moment wirkt, springt Hans in den Hochofen und verglüht.

Der letzte Monolog von Shakespeare, der sich in der letzten, der fünfzehnten Szene abspielt, ähnelt sich teilweise einem Trauergesang oder einer Litanei an den früh gestorbenen Arbeiter Hans, teilweise einer Geisterbeschwörung, indem Shakespeare alle vorzeitig Verstorbenen mit den wiederholenden Worten „*Komm auf die Bühne*“ zu sich einlädt. Er vergleicht den toten Hans mit einem Ding aus Eisen, weil Hans im Hochofen voll von Stahl gestorben ist. So gelangt Shakespeare zu der Metapher eines Dinges, das er zu einem Menschen angleicht. Das Ding aus Eisen konnotiert eine gewisse Kälte und Unbelebtheit. Das Ding aus Eisen hat nämlich kein Herz und nichts Menschliches an sich, es dient nur zur Anwendung und Konsumierung.

Das ganze Drama endet mit denselben Worten, mit denen Shakespeare am Anfang das ganze Spiel eröffnet:

*SHAKESPEARE: Mir geht es glänzend.*

*Wie geht es Ihnen?* (TURRINI 1990, S. 128)

Diese Worte schließen den ganzen Rahmen des Stückes ein, sie können auch einen Zyklus des Geschehens und seine Unendlichkeit andeuten. Während diese Worte am Anfang eine kommunikative (phatische) Funktion haben, wirken sie am Ende des Dramas ironisch und unterstreichen sie das Gewicht der vorangegangenen Tragödie.

#### 4. 1. 7 Zu den Inszenierungen

Das Drama *Die Minderleister* wurde am 1. Juni 1988 im Wiener Akademietheater in der Regie von Alfred Kirchner uraufgeführt. Mehrere Aufführungen sind der Autorin nicht bekannt.

In der Tschechischen Republik wurde das Drama noch niemals aufgeführt. Es könnte wegen dem Thema, das in dem postkommunistischen Land anders rezipiert wird, sein. Auch die anspruchsvollen szenischen Mittel tragen dazu bei, dass dieses Stück mehr von den Literaturwissenschaftlern gelesen als von dem Publikum gesehen wird.

#### 4. 1. 8 Das Fazit

Das Hauptthema des Dramas *Die Minderleister* ist die Machtlosigkeit der Arbeiter gegenüber dem ungerechten System. Der Autor drückt dadurch seine Neigung zu der Linksorientierung und sein soziales Mitgefühl aus. Das Stück zeigt nicht nur die derbe Verhältnisse, die in der Arbeiterwelt herrschen, sondern auch ihre Einflüsse auf das Zwischenmenschliche und Menschliche. In der Analyse wurden vor allem die Beziehungen der Hauptprotagonisten und deren Verwandlung in der Zeit und unter schwierigen Umständen beobachtet.

Entscheidend in dem Drama ist die moralische Integrität eines Menschen, der trotz seinem gerührten Schicksal in sich die Kräfte aufbringt, den Widerstand zu leisten, also sich selber lieber auf die Liste aufzuschreiben, zu sterben, als sein eigenes Gewissen zu verkaufen, seine eigene Überzeugung zu betrügen. Er lässt seine Seele von der Betriebsmaschinerie nicht ruinieren, sondern er vernichtet lieber sein Leben, indem er einen Selbstmord freiwillig begeht.

Die dramatischen Mittel, die Turrini nutzt um diese Geschichte auf die Bühne zu bringen, machen das Stück zu einem wirkungsvollen, rührenden Erlebnis.

## **4. 2 Tod und Teufel. Eine dreckige Kolportage über den Menschenverfall**

### **4. 2. 1 Das Drama im heutigen politisch-kirchlichen Kontext**

Diese Diplomarbeit entsteht in der Zeit der zahlreichen Affären des sexuellen Missbrauchs der Kinder von Priestern. Viele von diesen Fällen gab es auch in dem deutschsprachigen Raum. Es ist also bemerkenswert, welche außerordentliche Rolle das Sexuelle und alles, was damit zusammenhängt, in Deutschland und Österreich spielt. Heutzutage wird leider vor allem die verkehrte, unnatürliche, ungesetzliche Sexualität mit den westeuropäischen Staaten, wie Deutschland oder Österreich, ziemlich oft verbunden. Infolgedessen, was wir generell von den Deutschen und Österreichern leider erwarten, ist eine gewisse Doppelmoral. Die oben genannten scheinen ihre anständigen disziplinierten Leben zu leben, in Ruhe, Ordnung und Züchtigkeit. Es kommen dennoch ans Tageslicht solche Fälle, wie zum Beispiel der Fall der Pädophilie des Erzbischofs Hans-Hermann-Göer am Ende der 90er oder später die Fälle wie Natascha Kampusch oder Joseph Fritzl. Noch aktueller ist die Causa der Klosterschulen in Deutschland und Österreich. Obwohl das Drama *Tod und Teufel* im Jahre 1990 geschrieben wurde, also vor zwanzig Jahren, ist sein Thema noch und erneut aktuell und beachtlich. In diesem Sinne wirkt das Drama wie eine Vorhersage oder Prognose und Turrini könnte sogar zu einem Visionär verglichen werden.

Vor zwanzig Jahren empörte sich die katholische Kirche gegen dieses Stück. Turrini wurde mehrmals angeklagt. Jetzt befindet sich die katholische Kirche in einer Krise, also in Defensive. Die skandalösen Enthüllungen machten darauf aufmerksam, dass obwohl sich die Kirche sehr modern stellt, gibt es innen immer etwas Verdorbenes, Perverses und heimlich Verstecktes. In diesem Kontext ist interessant, das provozierende Drama *Tod und Teufel* zu analysieren. In der Zeit, wann sich die Katholiker für den sexuellen Missbrauch entschuldigen, haben sie keine Zeit mehr, sich für einen lästerlichen, unanständigen Schriftsteller zu interessieren.

#### 4. 2. 2 Turrini kennt keine Tabus

Als Mensch und Bürger kann Turrini ziemlich anständig leben und mit seinem Gewissen im Einklang sein. Dennoch als Dramatiker kennt er keine Tabus und fast nichts ist ihm heilig. In dem Drama *Tod und Teufel* tauchen drei wichtige Motive auf, die zu den heikelsten Themen der menschlichen Existenz gehören: der Tod, mit dem gespielt wird, die Sexualität, mit der ohne Tabus ganz offen umgegangen wird, und der Glaube, der in Frage gestellt wird. Das Drama ist also eine nicht traditionelle metaphysische Meditation über das Leben.

Das Hauptthema (der Glaube) wird in Kontrast zu der Gattung (ein Krimi, ein Pornofilm) gestellt und so entsteht die Absurdität und Kontroverse des Dramas. Was die Gattung betrifft, hat das Drama den Untertitel *Eine Kolportage*. Die Kolportage ist nämlich eine sensationssüchtige Boulevardpresse. Die Wahrheit über die menschliche Natur und die zwischenmenschlichen Beziehungen wird in dem skandalösen Drama enthüllt. Turrini nutzt niedrige Genres um etwas Prinzipielles, Existentielles und Philosophisches auszudrücken. In diesem Bereich ist er ein unüberwindbarer Meister. Über seine eigene Schreibweise sagt er in einem Gespräch aus dem Jahre 1990:

*„Literatur ist ja eine permanente Entdeckung und Ausbeutung der eigenen Geschichte. Künstler sind Psychopaten, Neurotiker, gefährdete Menschen, bei denen sich das Unbewusste immer wieder einen Weg in das Bewusstsein bahnt. Ich betrachte das als eine wesentliche Voraussetzung für Kunst.“* (TURRINI 1990 b, S.94)

In diesem Textabschnitt vergleicht sich Turrini zu einem Geisteskranken, was eine Art seiner Provokation ist. Dennoch, was auf der Bühne in dem Drama *Tod und Teufel* passiert, ist wirklich ungesehen obszön, weil sich Turrini als Dramatiker wagt, alle Grenzen zu verletzen. Er möchte sich nämlich mit der katholischen Sexuallehre auf seine eigene Art und Weise auseinandersetzen, weil sie für ihn unerträglich ist. In einem Gespräch aus dem Jahre 1990 (TURRINI 1990 b, S. 93) sagte Turrini:

*„Ich bin ein Mensch, der katholisch ist und der versucht, aus seiner katholischen Prägung eine für mich lesbare Form zu entwickeln. Ich halte die katholische Sexuallehre für eines*

*der größten Verbrechen. Es ist menschenfeindlich und gemeingefährlich.*“ (TURRINI 1990 b, S. 93)

In der folgenden Analyse des Dramas wird vor allem Turrinis Umgang mit dem Tod und der Sexualität erforscht. Die Analyse befasst sich auch mit seinem Zweifel an dem Glauben und mit der Kritik der widernatürlichen katholischen Sexuallehre. Diese Motive werden in einem gesellschaftlich-historischen Kontext beobachtet und ihre Auswirkung auf zwischenmenschliche Beziehungen wird betont.

#### **4. 2. 3 Die Suche nach der Sünde: Tod und Teufel - ein „Bildungsroman“ oder eine „Faustiade“?**

Die erste Szene beginnt mit einem Selbstmordversuch. Auf der Bühne sehen wir einen Galgenstrick mit Schlinge. Der Kleinstadtpfarrer Christian Bley kommt mit einem Kassettenrecorder, drückt eine Taste und Engelschöre klingen daraus aus. Hier wissen wir schon, dass es sich um keine christliche Idylle handelt. Auf die Bühne treten auch zwei andere Männer: Pater Manzetti und ein alter Mesner. Der Pfarrer legt sich die Schlinge um den Hals und schaut in das Publikum. Der Pater Manzetti versucht ihn zu überreden auf den Selbstmord zu verzichten. Er ermahnt ihn auf sein Theologiestudium und auf seinen Pfarrbezirk. Der Grund für den Selbstmord ist, dass Pfarrer Bley keine Sünden finden kann, was ihm Pater Manzetti herausredet:

*MANZETTI: Wo ich hinsehe, sehe ich Sünden. Die Sünde ist überall. Sie ist alltäglich, Banalität sozusagen. Das gibt es nicht zu finden, da gibt es nicht zu bekümmern.* (TURRINI 1990 b, S. 11)

Das Drama beginnt also mit einer Allegorie der Suche nach der Sünde, die intertextuell auf große allegorische Werke hinweist (**Dante: *Die göttliche Komödie*, Bunyan: *Pilgerreise zur seligen Ewigkeit*, Chaucer: *Die Canterbury-Erzählungen***). Der Pfarrer muss sich auf den Weg machen um zur Erkenntnis der Wahrheit zu gelangen. Es erinnert uns sogar an einen Bildungsroman, wo der Hauptheld verschiedene Abenteuer durchlebt und dadurch sich zu einem reifen, weisen Mann entwickelt. Das Drama *Tod und Teufel* könnte als ein „verkehrter Bildungsroman“, oder genauer ein „Bildungsroman“ klassifiziert werden, weil der Hauptheld zu einem ganz anderen Wissen gelangt, als man in

einem Bildungsroman erwarten würde. Das Motiv des Teufels im Titel und der Entfaltungprozess des Haupthelden mit einer wesentlichen Erkenntnis über die Welt am Ende weist auf eines der wichtigsten Werke der deutschsprachigen Literatur, nämlich an *Faust* hin. Wie der erkenntnissüchtige Doktor Faust, auch Pfarrer Bley sehnt sich nach neuen Erlebnissen. Wie weit er sich der Faustfigur ähnelt? Was haben die zwei gemeinsam? Oder gibt es noch eine mehr zutreffende Parallele, die Turrini für sein perverses Drama benutzt? Am Ende der Analyse wird es deutlich sein.

In der zweiten Szene begegnet Pfarrer Bley, auf seinem Weg in die Stadt, dem jungen feschen Arbeitslosen Rudi Hoffmann. Der Pfarrer gesteht ihm, dass er in der Stadt Sünde suchen will. Rudi teilt sich mit, dass er vorhat, eine Karriere beim Film zu machen. Rudi bekennt sich eines Diebstahls und zeigt Bley eine Pistole, mit der ihm auch droht. Bley will zum ersten Mal eine Waffe berühren. Hier spielt sich sein erstes Zusammentreffen mit einer Sünde und das erste Spiel mit dem Tod ab. Die Waffe ist eines der beliebten Requisiten Turrinis und in meisten seinen Stücken wird es als ein Spielzeug genutzt. Es mag bedeuten, dass zwischen Leben und Tod nur eine sehr dünne Linie ist, dass von dem Tod uns nur ein Drücken des Auslösers trennt. In den nächsten Szenen wird mit der Pistole weiter gespielt.

#### **4. 2. 4 Die Hauptstadt: der Sexmarkt und Sammelort der Ausgestoßenen**

In der Hauptstadt tritt der Pfarrer in ein letzklassiges Sexlokal ein, weil er die Sünde dorthin zu finden glaubt. Der Zuhälter und Schlepper mit dem Spitznamen „Der Schöne Wolf“ grüßt ihn an der Tür und versichert ihm, in einem richtigen Sündeloch zu sein. Er bietet dem Pfarrer alles Perverse an, was in der sexuellen Industrie zu anbieten ist:

*DER SCHÖNE WOLF: Volltreffer. Ich bin die Sünde. Ich bin der Teufel. Komm, Heiliger Vater, ich verrate dir etwas. Heutzutage braucht man die Sünde nicht mehr zu suchen. Es gibt sie überall. Gedruckt, gepresst, verfilmt, vervielfältigt. Tausendfach, millionenfach, Massenware... Was möchtest du? Zu zweit? Zu dritt? Zu viert? Mit Negern? Mit Kindern? Mit Tieren? Willst du Zeitungen? Hefte? Filme?... (TURRINI 1990 b, S. 19)*

Hier wird die heutige Natur der menschlichen Sexualität treffend beschrieben. Die sexuelle Industrie kennt keine Tabus mehr in ihrer Profitsuche. Sie vernichtet allmählich alles Private und Natürliche und bildet eine Massensexkultur.

Die nächste Frage, die in diesem Zusammenhang auftaucht, ist die Frage der Grenze zwischen dem Normalen und dem Perversen. Was für einen eine übliche sexuelle Praktik ist, kann für einen anderen wollüstig und unerträglich sein. Was passiert, wenn wir die Grenze der Normalität noch weiter in die Richtung der Perversität schieben? Das erforscht Turrini in der folgenden Szene, wo sich ein oraler Sexakt zwischen dem Schönen Wolf und dem Pfarrer abspielt, in der Anwesenheit der Prostituierten Karin, die die beiden aufhetzt und alles wie in einem Pornofilm kommentiert. Nach dem Orgasmus des Pfarrers fällt die Rückwand nach hinten und enthüllt eine Menge von alten Voyaers. Pfarrer Bley erlebt seine erste Erniedrigung, während der Schöne Wolf lacht und prahlt.

In der vierten Szene kommt der Pfarrer in eine schmutzige Schnapsbude unter der Bahn, wo er ein paar Outsider, die im Leben kardinal gescheitert haben, findet. Der Wirt, Dr. Peter Wilferth, ist ein arbeitsloser Akademiker. Es gibt dort auch einen ehemaligen Professor für Mathematik Alfred Schönweise und eine ehemalige Billa-Kassiererin Magda Schneider, die eines Diebstahls angeklagt worden ist. Der Journalist Sänger sammelt dort unglückliche Menschenschicksale:

*SÄNGER: Die Sendung hat den Titel „Wirklichkeiten“, es soll nämlich ungeschminkt gesagt werden. So wie das Leben ist, mit allen sozialen Härten. Es soll nichts für die Medien geschönt werden, wie sonst immer. (TURRINI 1990 b, S. 26)*

So parasitiert Sänger an dem Unglück der fetten Alkoholikerin Schneider und bemüht sich darum, mit ihr ein Interview zu führen. Er hat die Absicht seiner Sendung die höchsten Einschaltquoten zu sichern, koste es, was es wolle. Hier übt Turrini eine heftige Kritik über Rücksichtslosigkeit und Profitsucht der Medien, die die Menschendimension und Ethik vergessen. Rudi tritt auch in der Szene hervor, indem er von dem Wirt das Telefon verlangt und ihm mit der Pistole droht, was sich der ausgebildete Wirt nicht gefallen lässt. Rudi verlässt die Szene mit dem Versprechen, wir würden von ihm noch hören.

#### 4. 2. 5 Die Einsamkeit zu zweit

In der fünften Szene begleitet Pfarrer Bley Magda Schneider in ihre Sozialwohnung. Sie lädt ihn ein und zeigt ihm, was alles sie aus dem Supermarkt gestohlen hat. Dieses Motiv taucht auch in dem Drama *Josef und Maria* auf, wo die Haupthelden die Gerechtigkeit in eigene Hände nehmen. Magda ist dessen bewusst, dass sie als Frau nicht mehr attraktiv ist und hat vor, mit der Hilfe der geklauten Kosmetikwaren sich schöner zu machen. Der Leser oder Zuschauer spürt schon, dass sich zwischen ihr und dem Pfarrer Bley eine sexuelle Beziehung entwickelt. Magda ist eine einsame, verzweifelte Frau, deren Leben sehr unglücklich und voll von Scheitern und Pech war. Die Frauenschicksale bei Turrini haben immer etwas Gemeinsames: harte manuelle Arbeit, Untreue des Ehemannes, Alkohol, Einsamkeit (ähnlich wie bei Maria in *Josef und Maria*, Kapitel 4. 3)

*SCHNEIDER: Wissen Sie, wie mein zweiter Sohn auf die Welt gekommen ist, da hat mein Mann angefangen mit anderen Frauen. Das ist jahrelang so dahingegangen. Es war kein Vertrauen mehr da. Alles ist immer enger geworden. Und daneben die Arbeit an der Kasse. Ich bin vorgekommen wie in einem Raum ohne Fenster und Türen. Und der Raum ist auch immer kleiner geworden, weiter und leerer. Trinken Sie. Sie müssen trinken.*  
(TURRINI 1990 b, S. 35)

Mit Maria hat Magda nicht nur den Namen, der auf die Bibel hinweist, sondern auch andere Züge gemeinsam. Beide sind ältere verlassene Frauen und hatten lange nichts mit einem Mann gehabt. Beide unterliegen dem ersten Angebot eines sexuellen Verhältnisses. Beide sind unerträglich und furchtbar einsam und beide suchen einen einfachen Ausgang aus ihrer Einsamkeit.

*SCHNEIDER (ruft): Einsam ist man immer. Aber zu zweit ist man ein wenig einsam.*  
(TURRINI 1990 b, S. 37)

Nach Magda kann man die Einsamkeit einfacher zu zweit überwinden, fast egal mit wem.

Turrini benutzt in dem Drama viele effektvolle Mittel, um die Zuschauer zu schockieren und zu provozieren, wie zum Beispiel eine Gummi-Vagina, die aus dem Schoss von

Magda wächst und sich auf der Bühne aufbläst. Während sich so etwas Absurdes auf der Bühne abspielt, hält Pfarrer Bley einen seiner wichtigsten Monologe:

*BLEY: Wenn ich abends nach der Messe durch die Gassen des Dorfes gehe, denke ich an die Menschen hinter den Fassaden der Häuser. Ich denke daran, was sie einander antun, aber ich spüre es nicht. Sie kommen in den Beichtstuhl, flüstern mir ihre Sünde zu und ich vergebe ihnen. Aber ich weiß nicht, was ich ihnen vergebe. Natürlich weiß ich, wovon sie reden, aber ich habe keine Ahnung, wie es ist. Im Konvikt, im Priesterseminar, in den wachen Nächten im Pfarrhof, immer bin ich der Sünde ausgewichen, bis ich nicht mehr wusste, was sie ist. Ich kann die Sünde nicht mehr finden. Ich habe mich verloren. Ich habe Gott verloren. (TURRINI 1990 b, S. 36)*

Damit äußert Turrini seine Einstellung zum dem Konzept vom Zölibat bei katholischen Priestern, das er für menschenwiderlich, gefährlich und unnütz hält. Die Heuchelei der katholischen Kirche kann in diesem Bereich viel Boshaftes verüben, was wir auch in der heutigen Gesellschaft sehen. Turrini stellt auch das Konzept der Sünde in Frage, weil das offene sexuelle Verhalten für ihn nicht sündenhaft ist. Er spielt auch mit dem Gedanken, dass ein Priester im Zölibat schwer beurteilen kann, wie schwer eine Sünde ist, wenn er sie niemals begangen hat. Solcher Priester kann seine Absolution nicht geben, wenn er nicht weiß, wofür er sie erteilt. So stellt Turrini allmählich viele theologische Konzepte in Frage, die mit der menschlichen Sexualität etwas zu tun haben.

Am Ende dieser Szene kriecht Pfarrer Bley in die aufgeblasene Gummi-Vagina, womit er seine Ergebung der Sünde bestätigt.

#### **4. 2. 6 Missfällige Abbildung der heutigen Gesellschaft**

In der sechsten Szene versucht der arbeitslose Rudi eine alte Schauspielerin Alma Hahn zu überzeugen, dass er ein talentierter, fescher und starker junger Mann ist, und sie dazu zu zwingen, ihm eine Filmkarriere zu gewährleisten. Er scheint aber nicht besonders talentiert zu sein und es kommt zu einem Wortwechsel, wo Rudi der alten Dame mit einem Mord droht. Typischerweise taucht in dieser Szene das Motiv des Todes, des Umbringens auf. Das Begegnen eines ehrgeizigen jungen Mannes aus einem Dorf und einer alten Dame aus der höheren Gesellschaft und ihre entstehende Beziehung verfügt über einen Generations-

und Klassenkonflikt. Zuerst kommt es zu einem Missverständnis, wenn die alte Dame von ihm verlangt, dass Rudi einen Satz theatralisch sagt und vorspielt. Sie ist aber nie mit seiner Leistung zufrieden und Rudi, ein impulsiver junger Mann, wird plötzlich wütend und aggressiv. Er fängt an, sich gegen die Superiorität der alten Dame (und der ganzen Klasse) zu verteidigen und ihr zu drohen:

*RUDI: Was soll ich? Einen Dreck werde ich. Glauben Sie, ich fürchte mich von Ihnen? Nur weil Sie Geld oder Beziehung oder sonstwas haben?*

*HAHN: Weiter. Weiter. Jetzt kommt der Ton.*

*RUDI: Lesen Sie Zeitung? Da steht immer wieder, dass ein Junger einer Alten den Hals umdreht und mit ganzem Geld davongeht. (TURRINI 1990 b, S. 43)*

Alma Hahn stellt eine typische Dame aus einer höheren Klasse mit Herkunft, Karriere und Kontakten dar. Sie vertritt auch die typische österreichische überhebliche bürgerliche Denkweise, die voll von Xenophobie und Intoleranz ist. Sie nennt alles Üble in dem österreichischen Land:

*HAHN: Schmutzige Ausländer an allen Ecken und Enden, rauschgiftsüchtige Jugendliche, arbeitsscheue Individuen, korrupte Politiker, gekaufte Schreiberlinge, nichts als winselnde Wiedergutmacher, und was erfasst dich beim Anblick dieser Kreaturen? (TURRINI 1990 b, S. 42)*

Alma Hahn sympathisiert mit Hitler und mit dem Dritten Reich. Sie bewundert die „helle, klare und kräftige“ deutsche Sprache eines Hoheliedes auf den Führer, die sie bei einer Festveranstaltung für Hitler im Burgtheater im Jahre 1938 hörte. Das heutige Theater sei „niedrig, alltäglich und ordinär“. (vgl. TURRINI 1990 b, S. 42). Alma Hahn ist also eine schöne, edle, feminine Verkörperung des österreichischen Austrofaschismus.

Die Szene endet mit einem melancholischen Singen der alten Dame: „*Die schöne Welt der Männer ist versunken. Die schöne Welt der Männer ist vorbei.*“ (TURRINI 1990, S. 45), während sie Rudi am Nacken küsst. Dies kann ein Hinweis dafür sein, dass zwischen ihnen eine unausgeglichene Liebesbeziehung entsteht.

In der siebten Szene trifft sich Rudi mit den hochangesehenen Gesellschaftskreisen wieder. Aber nicht als erfolgreicher Schauspieler, sondern als Kellner auf einem Fest in der Wohnung von Franz André Müller, einem Besitzer einer Werbeagentur, von dem sich Rudi verspricht, eine Filmrolle zu bekommen. Müller und seine Kumpel, Waffenhändler Walter Letschitzky und Erwin Fischer, Minister für Landesverteidigung, kommen betrunken und in Kostümen in die Küche, wo Rudi arbeitet.

Hier wird von Turrini auf die korrupten politischen Verhältnisse der kapitalistischen Gesellschaft hingewiesen, in der der Waffenhändler mit dem Minister für Landesverteidigung eng zusammenarbeiten. Es wird über die „Identitätsparty“, über Politik und über Rudis Filmkarriere geplaudert, bis Rudi wieder aggressiv wird und Evelyne, einer magersüchtigen Tochter des Waffenhändlers, die Pistole an ihre Schläfe setzt. Die großen Männer halten die ganze Situation für eine unterhaltsame Vorstellung. Der Waffenhändler Letschitzky eröffnet eine ethische Frage des Waffenexportes, indem er sich einem Teufel angleicht.

*LETSCHITZKY: Tatsache ist, dass heute ein Drittel unserer Exporte Waffen und angewandtes Gerät sind. Wir tragen doch ganz wesentlich zum Wohlstand dieses Landes bei. Soll ich mich dafür schämen? Wenn ich allerdings daran denke, was man so alles über mich redet, könnte ich mich ja beinahe für den Teufel in Person halten. (TURRINI 1990 b, S. 51)*

Turrini spielt hier auch mit dem Motiv der Relativität der Werte. Die magere Evelyne, die auch verrückt zu sein scheint, redet über Tod und Leben und wie eigentlich relativ ist, wer lebt und wer tot ist:

*EVELYNE: Jeder, der lebt, ist tot. Alle Lebenden sind tot...Die Nacht ist der Tag. Der Schmerz ist die Freude. Das Helle ist dunkel. Wer dünn ist, ist dick. (TURRINI 1990 b, S.53)*

Evelyne äußert damit die Relativität des ganzen Lebens und die Absurdität der Welt, wo alles verkehrt zu sein scheint. Sie weist auf die totale Verwirrung der Lebenswerte hin.

Wenn Rudi mit Evelyne in der Küche alleine bleibt, versucht Evelyne Rudi zu überzeugen, dass sie eigentlich tot ist und dass sie leben will. Sie zwingt Rudi, dass er ihr die Pistole wieder an ihre Schläfe setzt, aber fest. Sie fängt an, mit der Pistole an ihrem Körper zu spielen. Rudi muss mit der Pistole über ihr Gesicht, ihren Hals, ihre Brust, ihren Bauch, zwischen ihre Beine führen. Dann löst sich ein Schoss und es kommt in ein paar Sekunden zu einer Katastrophe, zu einem Mord.

#### **4. 2. 7 Künstlerische Darstellung des Menschenverfalls**

In der achten Szene stellen wir fest, wie sich die Beziehung und Abhängigkeit von Bley und Magda weiter entwickelt. Die Abhängigkeit nicht nur voneinander, sondern auch von Kokain. Pfarrer Bley wurde inzwischen drogensüchtig und Magda quält ihn, indem sie ihm eine Kokaindosis verweigert und ihn dazu zwingt, einen ranzigen Schokoladenosterhasen zu essen. Er fleht sie an, er wehklagt, redet Magda schön und auf einmal beschimpft er sie, weil er schlimme Entziehungserscheinungen hat. Wegen seiner Sucht durchschaute er endlich, fand die Sünde, griff in das Tiefste. Endlich kennt er das wirkliche Leben:

*BLEY: Ich sehe das Erbrochene der betrunkenen Arbeitslosen...Ich bin den Menschen nahe, Magda. So unendlich nahe. Hilf mir, Magda, hilf mir. (TURRINI 1990 b, S. 56)*  
Endlich findet er eine Erleichterung: eine silberne Dose mit Kokain.

Einerseits ist der Pfarrer von Magda abhängig, andererseits benimmt er sich brutal und rücksichtslos zu ihr, was für sie unerträglich ist. Sie empfindet es als eine verhängnisvolle traurige Tatsache des Frauenlebens, dass sie von Männern nie verstanden und geschätzt wird:

*MAGDA: Man zeigt den Männern ein Stück von seinem Herzen, und sie wollen das Ganze. Und wenn man ihnen das Ganze gibt, dann schlagen sie darauf ein. Immer wieder sie darauf schlagen. Schlagen. Schlagen. Schlagen. Schlagen. (TURRINI 1990 b, S. 58)*

Auf einmal tritt Rudi auf die Bühne, der in Magdas Wohnung übernachten will. Zuerst stellt er sich so, als ob er in der großen Welt Erfolg gefeiert hätte, als ob er alle besiegt hätte. Er prahlt und will gelobt werden. Alle drei liegen auf einem Bett zusammen wie eine idyllische Familie - Vater, Mutter, Kind. Eine Parallele mit der Heiligen Familie ist

angedeutet, aber diesmal sind alle ihren Mitglieder schwere Sünder. Die Eltern müssen das Kind Rudi trösten und schmeicheln. Die sexuellen Beziehungen sind aber wieder verkehrt und pervers – während der Vater Pfarrer Bley mit Rudis Penis spielt und ihm zum Orgasmus bringt, liegt die Mutter Magda an ihm geklammert. Nach dem Orgasmus gesteht Rudi zu, ein Mädchen erschossen zu haben.

In der neunten Szene trifft sich Pfarrer Bley mit dem Waffenhändler Letschitzky und dem Minister für Landesverteidigung Fischer in einer Wohnung. Pfarrer Bley bittet für Rudi um Entschuldigung und bekennt sich sogar Rudi zu lieben. Der Waffenhändler präsentiert dem Minister eine neue automatische Feuerwaffe, die mit einer Lasereinrichtung ausgerüstet ist, die genau in das Auge des Opfers zielen kann. Die Einrichtung des Geräts ist aber von der Rasse abhängig - die Waffe kann nämlich die Rasse des Opfers unterscheiden. Die beiden stellen das Gerät auf orientalische Rasse auf und beginnen zu schießen um die Funktion der Waffe auszuprobieren. Sie erlauben dem Pfarrer Bley sich das wunderbare Schießgerät auch zu benutzen.

Hiermit kritisiert Turrini wieder den Hass zu und die Angst vor den Ausländern und vor allem vor Leuten aus der arabischen Welt. Elf Jahre vor dem terroristischen Angriff auf World Trade Centre in den Vereinigten Staaten sagte Turrini vorher, dass die Araber für uns eine Gefahr darstellen und ihre Expansion in Westeuropa ein unwillkommenes Ereignis wird. Er betont auch die Tatsache, dass den Österreichern alles Fremde Angst einjagt. So entsteht die legendäre österreichische Ausländerfeindlichkeit. Turrini stellt sich auch negativ zu den Mechanismen der Macht, die er am Beispiel des Ministers und des Waffenhändlers zeigt.

Die korrupte Welt der hohen Politik wird genau dargestellt. Solche Politiker nutzen übliche Menschen aus und verhalten sich überheblich, rücksichtslos und gemein. Für ihre unfairen Taten finden sie immer eine Ausrede:

*FISCHER: Offen gesagt, Letschitzsky, ich bin im Grunde meines Wesens ein pazifistischer Mensch. Ich habe das Verteidigungsministerium eher aus Verlegenheit übernommen. Ich hatte vorher das Kultur- und dann das Finanzministerium. Und ebenso offen gesagt, ich trete für den Ausstieg des Staates aus der Waffenproduktion ein. Ich bin eigentlich für eine*

*Schließung dieser Fabriken, es bleibt natürlich das Problem, wohin mit den Menschen, die ihren Arbeitsplatz verlieren.* (TURRINI 1990 b, S.67)

Dies kann mit der Tatsache korrespondieren, dass Turrini, früher ein Rebell und Kämpfer für Gerechtigkeit, später zu einer pazifistischen Haltung herangewachsen ist.

Während dem Gespräch zwischen den drei oben genannten Männern taucht auf einmal die angeblich tote Evelyne auf, die uns nur mitteilt, dass der Tod gleich und durch diese Tür kommt. Dies kann eine Art der Prophezeiung des späteren Geschehens sein. Ob sie tot oder lebendig ist, ob sie auferstanden ist oder nur eine Täuschung ist, das bleibt unklar. Von ihrem Vater Leschitzky erfahren wir nur, dass sie nicht in demselben Raum mit ihm verweilen will. Der Grund dafür wird nicht erklärt, wir mögen nur raten und vermuten. Dieses absurde Motiv korrespondiert genau mit der spielerischen Schreibweise von Turrini.

Diese Szene wird noch absurder und brutaler, wenn die Jagdgehilfen die Leichen als Beute in den Raum hineintragen. Die sieben Leichen sind eigentlich die mit der Waffe erschossenen Araber: ein Iraner, zwei Ägypter, ein Türke, ein syrischer Rosenverkäufer, ein Kurde und ein älterer Mann. Alle haben ein durchgeschossenes Auge. Die werden wie eine Jagdbeute behandelt: mit Tannenreisig geschmückt und ein Apfel wird ihnen in den Mund gesteckt. Ein Jagdlied erklingt und in den Raum kommen die höchsten Repräsentanten aus Politik und Wirtschaft. Letschitzky lädt alle zu einem Jagdmahl ein. Er ruft:

*LETSCHITZKY: Ihr Blut ist unser Wein, ihr Fleisch ist unser Blut. Ich rufe ein dreifaches Weidmannsheil!* (TURRINI 1990 b, S. 72)

Die Gäste antworten rufend wie eine fanatisierte Masse: *Weidmannsdank!*. Auf einmal sieht es wie auf einem faschistischen Zusammentreffen. Dann fangen die Gäste an zu essen...

Diese Szene weist auf faschistische Festmähler und den Kanibalismus hin, der hier nur eine symbolische oder metaphorische Bedeutung tragen kann. Turrini macht auf die widersprüchliche Beziehungen der Kirche mit den faschistischen Partieführern und auf ihre

Zusammenarbeit aufmerksam, indem er biblische Motive der Letzten Mahlzeit nutzt. Es ist aus der Geschichte deutlich, dass das Verhältnis der katholischen Kirche zu den Nationalsozialisten in Österreich und Deutschland immer eng war.

Pfarrer Bley, dem schlecht wird, wird als Judas bezeichnet, weil er ablehnt, auf so einem Fest teilzunehmen. Die Szene endet mit dem Parasiten Journalist Sänger, der darüber möglichst objektiv, aber sensationssüchtig berichtet.

Die vorletzte Szene ist im Rahmen dieser „Faustiade“, dieses „Antibildungsromanes“, am wichtigsten. Pfarrer Bley sitzt nackt und zusammengekauert in einem Schließfach in einem Bahnhof. Zu ihm kommen zwei Polizisten, die ihn für einen geistig Kranken halten und bitten ihn darum, das Schließfach zu verlassen. Er hält einen verrückten, verzweiferten Monolog, der sein Erkenntnis über die heutige Welt ausdrückt.

*BLEY: Der Himmel ist auf die Erde gefallen. Es gibt keine Sünde, es gibt keine Vergebung mehr. Die Menschen haben Gott die Sünde abgekauft, er kann ihnen nichts mehr vergeben...Gott ist zu seinen Ebenbildern herabgekommen...Das Himmelreich ist unter uns...Gott ist eingesperrt. Er sitzt in einem grünen Haus und wird strengstens bewacht. Er lässt sich vertreten...Jesus Christus, der die Liebe war, ist ein Mörder geworden in dieser Welt. Er hat jegliche Gestalt und jeden Namen. Jetzt ist er in mir. Ich bin ein Mörder. Ich habe einen Menschen getötet. (TURRINI 1990 b, S. 75)*

Der Monolog äußert den totalen Verlust des Glaubens und der geistigen Sicherheit. Er bekennt sich zu einem Mord und gleichzeitig gleicht sich Jesus Christus an. Bley scheint keine metaphysische Sicherstellung mehr zu haben. Er hat aber immer noch Vorstellung, wie die Welt wieder richtiggestellt sein kann:

*BLEY: Er (der Himmel) muss noch einmal errichtet werden. Die Sünde muss wieder benannt, die Vergebung muss wieder erfleht werden. Ich muss alle Sünden dieser Welt auf mich nehmen. Ich muss noch einmal den Weg des Kreuzes gehen. (TURRINI 1990 b, S. 77)*

Pfarrer Bley wird am Ende dieser Szene von dem bewaffneten Rudi entführt, der die zwei Polizisten anschießt. Die Szene erstarrt zu einem Foto, das der aufdringliche

ambitiöse Papparazzi Sänger aufnimmt. Die beiden verstecken sich in Magdas Wohnung, die nach kurzer Zeit von der Polizei umstellt wird. Die Polizei will verhandeln, was Rudi noch aggressiver macht. Pater Manetti tritt wieder (er macht in dem Drama einen Rahmen) als Unterhändler auf, und wie am Anfang, versucht er Pfarrer Bley zu überreden, dass er das nicht macht. Er soll es aufgeben und die Waffen niederlegen. Pfarrer Bley hat aber ganz unterschiedliche Pläne. Er ist davon überzeugt, dass er „den Weg Kreuzes bis zum Ende“ (TURRINI 1990 b, S. 81) gehen muss, und hat vor, sich an einen Kasten annägelnd zu lassen. Nach seinem Wunsch wird er von der erschrockenen Magda gekreuzigt. Magda wird von der Polizei am Ort geschossen und Rudi schwer angeschossen.

Diese blutige Szene wird von Sänger beobachtet, der auch in dem letzten Moment Rudis Lebens von ihm ein Kommentar für die Presse und seine Lebensgeschichte verlangt. Er ist aber dessen bewusst, dass er eine menschliche Hyäne ist, und sagt dem Publikum:

*SÄNGER (leer und apathisch): Ich weiß, Sie finden diese Art des Journalismus entsetzlich. Ich auch. Glauben Sie mir, mich widert diese zynischen Berichterstattung, diese Kolportagegeschichten über Mörder und ihre Opfer schon die längste Zeit an. (TURRINI 1990 b, S. 85)*

Sänger verlässt den blutenden Rudi und den gekreuzigten Pfarrer Bley und lässt sie sterben. Das alles passiert mit dem Klang der Engelschöre, wie am Anfang, was der letzten Szene eine ironische Stimmung gibt.

#### **4. 2. 8 Zu den Inszenierungen**

Das Drama *Tod und Teufel. Eine Kolportage* wurde am 10. November 1990 im Burgtheater Wien uraufgeführt in der Regie von Peter Palitzsch. Andere Auführungen sind der Autorin dieser Arbeit nicht bekannt.

Die Tatsache, dass so ein provokatives Stück in dem berühmtesten österreichischen Schauspielhaus aufgeführt wurde, zeugt von dem aufrichtigen Bemühen um die gesellschaftliche Selbstreflexion. So etwas könnte in unserem Nationatheater nie geschehen. Die Inszenierung dieses Dramas mag wegen der verschieden Effekte und provokativen Mittel ziemlich anspruchsvoll sein.

#### 4. 2. 9 Das Fazit

In dem Drama *Tod und Teufel* wurden viele nennenswerte Motive gefunden und erforscht. Man könnte die Analyse noch fortsetzen. Das Stück erinnert an die Tradition der englischen „Coolness“ Dramatik (Vgl. 3. 3), in der normalerweise versteckte und tabuierte Sachen auf der Bühne ganz offen gezeigt werden, wie z. B. Sex oder Sekretion. Im Vergleich zu dieser englischen Tradition ist Turrinis Drama *Tod und Teufel* symbolischer, phantastischer und absurder. Die Symbolik besteht vor allem in der Anwendung der biblischen Parallelen und das Phantastische in der Unwahrscheinlichkeit der konkreten Szenen (das Festmahl mit den Leichen u. s. w.). Die Absurdität wurde durch die Kontrastierung der niedrigen Gattung mit dem hohen Thema erzielt.

Die Hauptabsicht des Autors war nicht nur zu provozieren, sondern auch und vor allem auf die Heuchlerei verschiedener Arten (der Sexuallehre, der Katholiker, der Politiker, der Medien) hinzuweisen. Er bezieht sich auf den schlechten Zustand der korrupten Welt und dessen Einfluss auf die Menschlichkeit. Er stößt sogar auf philosophische, existentielle und metaphysische Fragen, die aber mit keinen klaren und einfachen Antworten beantwortet werden können.

## 4. 3 Josef und Maria: Ein menschliches Zusammentreffen mit einem Happy End?

### 4. 3. 1 Die Hauptfiguren in einer dramatischen Situation und ihre Vorbilder

Am Abend des 24. Dezembers 1991 begegnen sich in einem Personalraum eines Kaufhauses zwei einsame und eigenwillige Leute: **Josef Pribil**, 71 Jahre alt, der als Aushilfe bei einer Wach- und Schließgesellschaft arbeitet und sich als der letzte Mohikaner des Sozialismus präsentiert, und **Maria Patzak**, 69 Jahre alt, eine Gelegenheitsputzfrau. Der Autor bringt diese zwei einerseits unterschiedlichen, andererseits ähnlichen Schicksale dadurch zusammen, dass er sie an demselben Ort in derselben Zeit sich treffen lässt. Die Hauptabsicht der Figuren ist den trüben Weihnachtsabend möglichst unberührt zu überleben:

*JOSEF: Ich hab mich heute extra dienstlich einteilen lassen, damit es schneller vorbeigeht. (TURRINI 2003, S. 27)*

Mit diesem Zusammentreffen beginnt sich eine außerordentliche Geschichte abzuspielen.

Beide Hauptprotagonisten in dem Drama *Josef und Maria* hatten ihre Vorbilder in der Wirklichkeit. Turrini hatte in einem Brief an eine Studentin aus dem Jahre 1996 zugestanden:

*„Ich brauche ein „Vorbild“ für meine Theaterfiguren. Ich kann nichts erfinden, wenn ich nicht vorher in der Wirklichkeit vorgefunden habe... Für meinen „Josef“ sind mehrere Menschen Pate gestanden. Franz Konwalin, der kommunistische Zeitungsverkäufer vor allem, aber auch ein Schriftstellerkollege Arthur West, ältere Menschen, die ich beobachtet habe...“ (TURRINI 2003, S. 64)*

Auch eine reale Frau diente als Vorbild für Maria. In dem Gespräch mit der Herausgeberin aus dem Jahre 2003 sagt Turrini:

*„Nicht nur für den Josef, auch für die Maria hat es ein reales „Vorbild“ gegeben. Sie hieß Maria Ritter. Als ich sie 1979 kennen lernte, arbeitete sie stundenweise als Putzfrau für einige Schauspieler des Volkstheaters. Sie war vierzig Jahre lang als Akkordarbeiterin in*

*einer Fabrik für Elektrogeräte gewesen... Immer wieder sprach sie von ihrer Tätigkeit als Tänzerin. In jungen Jahren ist sie Ausdruckstänzerin gewesen. Sie war an einigen Varieté Bühnen Europas engagiert, sogar in Dakar sei sie aufgetreten.“ (TURRINI 2003, S. 54)*

Beide Figuren, obwohl sie am Anfang mit ihrer Besessenheit und Leidenschaften auf die Zuschauer seltsam oder lächerlich wirken, werden allmählich sehr glaubwürdig, echt und wahr. Vielleicht auch deswegen, dass sie nicht nur Fantasiegebilde des genialen Psychologen und Schriftstellers Turrini sind, sondern dass sie auch Vorbilder im realen Leben hatten. Für lächerlich, aber in dem wohlgemeinsten Sinne, hält seine Figuren auch Turrini in seinem Brief aus dem Jahre 1992:

*„Alle meine Figuren, die Lächerlichsten und Ausgestoßensten, haben eine Würde, haben etwas Unveräußerbares. Ihre Größe liegt in ihrer Lächerlichkeit.“ (TURRINI 2003, S. 59)*

#### **4. 3. 2 Das Milieu des Kaufhauses: ein Tempel der entfremdeten Konsumgesellschaft**

Das Drama beginnt schon, bevor das Publikum den Zuschauerraum betritt. Aus einem Lautsprecher erklingen unpersönliche Werbeanzeigen, die auf Anonymität der Konsumkultur hinweisen und alles zum Handelsgut verwandeln. In dem entfremdeten Milieu eines Kaufhauses echoet:

*LAUTSPREHER: Weihnachtszeit Wunderzeit Rollschinken erste Qualität das Kilo nur neunundfünfzig ungarische Weihnachtsgans...ab Schilling neunundneunzigneunzig je nach Größe die heilige Familie je einmal Jesuskind Maria und Josef drei Heilige Könige zwei Schafe zwei Esel alles aus unzerbrechlichen Kunststoff und abwaschbar. (TURRINI 2003, S. 9)*

Der billige „Werbeton“ des Lautsprechers macht darauf aufmerksam, dass fast alles käuflich ist. Der konsumierenden Gesellschaft ist nichts mehr heilig, nicht einmal die religiösen Weihnachtssymbole. Turrini nutzt die Juxtaposition von den alltäglichen Warenamen und biblischen und religiösen Bezeichnungen zusammen mit Adjektiven, wie z. B. „die Krippe“ ist „abwaschbar“ und „das Christkind“ ist „unzerbrechlich“, was das ursprüngliche Bedeutungsgewicht entweiht. Weil Turrini kein Gläubiger ist, spielt er mit

religiösen Motiven weiter. Schon die Namen der Hauptprotagonisten und die Handlungszeit weisen darauf hin, dass hier eine Parallele mit der Bibel gemacht wird. Diese Hauptprotagonisten sind aber sündige Menschen: Josef als ein Freidenker und Atheist und Maria als eine ehemalige Varieté tänzerin sind nicht besonders nahe dem Gott. Deswegen ist diese Josef-Maria-Parallele ziemlich mutig und kann der Kirche widersetzen.

Außer anderen mehr oder weniger kitschigen und unnützen Waren wird ein künstlicher Baum angeboten, der uns an die Künstlichkeit der ganzen materiellen Gesellschaft erinnert. Der linksorientierte Turrini nutzt diese indirekten und raffinierten Hinweise um sich mit dem kapitalistischen Regime auseinanderzusetzen. Der Lautsprecher verabschiedet sich von den Kunden und macht darauf aufmerksam, dass bald geschlossen wird. Danach versammeln sich Verkäuferinnen in dem Personalraum und dann folgt eine Personaldurchsage des Lausprechers, in der nicht so viel mit den Wörtern gezaubert wird als bevor, und wünscht der Verkäuferinnen und anderen Mitarbeitern frohe Weihnachten. Der Sprecher schaltet die Anlage ab, zerknüllt das Papier mit den Durchsagen und wirft auf den Boden. Das beweist, wie trivial und vergänglich alle vorangehenden Worte waren. Auch die Verkäuferinnen beeilen sich um das Kaufhaus möglichst schnell zu verlassen.

#### **4. 3. 3 Die Identitätsverwandlung der Hauptheldin und das Begegnen der zwei Alten**

Dann tritt die Hauptheldin des Stückes auf die Bühne auf. Der erste Eindruck, den wir bekommen, ist ziemlich verwirrend:

*Eine ältere Frau kommt über die Treppe in den Personalraum. Sie hat eine Pelzmütze auf, ist geschminkt, trägt einen Pelzmantel und hält eine große Papiertasche in der Hand. Man könnte meinen, dass sich um eine Kundin handelt, welche den Ausgang nicht findet und im Warenhaus herumirrt. (TURRINI 2003, S. 12)*

Darauf folgt eine Identitätsveränderung. Sie zieht sich ihre Privatkleider aus und ihre Arbeitssachen an. Sie bindet sich sogar ein Tuch nach der Art der Putzfrauen um den Kopf, was fast wie eine banale Stereotype wirkt, im Kontext der Verwandlung einer Dame in eine Putzfrau aber ziemlich wirksam ist. Sie wischt sich das Lippenrot von den Lippen und fängt mit dem Bodenwischen an. Später verschwindet sie und kehrt mit einer Flasche

Weinbrand zurück, macht einen Schluck aus der Flasche. Ganz am Anfang stellt Maria die entscheidende rhetorische Frage, die das ganze Drama begleitet:

*MARIA: Warum sind die Menschen so, wie sie sind?* (TURRINI 2003, S. 13)

In diesem Moment hofft Maria alleine in dem Kaufhaus zu sein, erwartet also keine Antwort. Es gibt auch keine auf diese Frage. Noch der sensitive Psychologe Turrini, der sich einfühlen kann, ist fähig auf diese Frage Antwort zu finden. Warum die Menschen einfach so herzlos, unempfindlich, egoistisch, kalt und leer sind, das bleibt in meisten seinen Werken unbeantwortet. Jeder soll sich in sein eigenes Gewissen greifen und seine eigene Antwort auf diese Frage finden.

Auf einmal wird die bis jetzt leise und private Einsamkeit von Maria laut ausgedrückt. Maria tritt in die Tonkabine mit dem Lautsprecher ein und fängt an, ihren offensichtlich abwesenden Sohn anzusprechen. Sie wünscht ihm frohe Weihnachten und, wie ihre Verzweiflung vor der Nutzlosigkeit ihres Verhandeln steigt, beginnt sie seinen Namen zu schreien. Ihre Stimme weckt die Aufmerksamkeit eines älteren Mannes, der in der Uniform der Wach- und Schließgesellschaft in den Personalraum kommt, der sich als der zweite Hauptheld des Stückes aufweist. Er stellt eine Frage in dem leeren Personalraum nach dem Urheber des lauten Geschreis und Maria geht aus der Tonkabine hinaus und macht, als ob sie nichts in den Lautsprecher gesagt hätte. So fängt die Konversation der zwei Alten an.

So beweist Turrini, dass er nicht nur für junge rebellierende Generation Verständnis hat (*Roznjogd, Sauschlachten*), sondern dass er sein Anti-Ageism zeigen kann. Dies macht er so, dass er sich ältere Personen als Hauptprotagonisten auswählt. Er stellt sie nicht als absolut demente unbrauchbare, von Banalität besessene Menschen dar, sondern er erlebt verständnisvollerweise und mitfühlend ihre außergewöhnlichen Schicksale mit. Er scheint sogar seine unglücklichen Helden zu lieben. In einem Text für ein Programmheft aus dem Jahre 1980 schreibt er:

*„Das Bild, welches die Gesellschaft von alten Menschen hat, wird am wenigsten von den Alten selber bestimmt. Die Werbung entdeckt als „spezifische Käuferschicht“, das Fernsehen macht sie zu „fröhlichen Senioren“ und selbst die wissenschaftliche Soziologie*

*findet an den alten Menschen das, was sie im vorhinein von ihnen annimmt: dass sie eine unterprivilegierte Minderheit sind.*

*Ich wollte kein Stück „über“ alte Menschen schreiben. Ich wollte ihre Geschichten, ihre Erzählungen, ihre Erinnerung aufnehmen und annehmen. Meine Aufgabe als Dramatiker bestand darin, diese Geschichte auszuwählen, zu ordnen und zwei alte Menschen in eine dramatische Situation zu bringen.“ (TURRINI 2003, S. 58)*

Dies gelang Turrini. Wenn sich die Protagonisten im Personalraum des Kaufhauses treffen, beginnen sich ihre Lebensgeschichten retrospektiv abzuspielen und eine neue Geschichte des Treffens geschieht gleichzeitig auf der Bühne.

#### **4. 3. 4 Monologische Litaneien in dialogischer Form**

Mit dem Start der Konversation zwischen Maria und Josef fangen auch zwei parallele Monologe, in denen etwas ganz Unterschiedliches, was die Wörter und ihre Bedeutungen betrifft, geäußert wird. Es ist aus der geschriebenen Form des Textes auch nicht klar, ob sich die zwei Leute einander zuhören oder gar nicht. Ob jeder nur seinen eigenen Monolog führt oder auch gleichzeitig wahrnimmt, was sein Konversationspartner sagt. Komischerweise beginnt Maria alle ihre Repliken mit der Formel *„Dass ich sie nicht unterbrich.“* Sie unterbrechen einander und auf dem ersten Blick sieht es so aus, dass die beiden von ganz anderen Dingen reden.

Was aber den Sinn hinter den Wörtern und zwischen den Zeilen anbelangt, ähneln sich die beiden Aussagen in ihrer naiven Hoffnung: Maria hofft, dass ihr Sohn sie noch anruft, oder dass sie ihn noch am Weihnachtsabend sieht und seiner Familie Geschenke überreicht.

*DER MANN: Noch eine abschließende Frage. Sind Sie den ganzen Abend da?*

*MARIA: Nein. Nein. Mein Sohn und meine Schwiegertochter und mein Enkerl warten schon auf mich. (TURRINI 2003, S.14)*

und Josef hofft in eine bessere sozialistische Welt, zu deren Verbesserung er als Freidenker beitragen kann.

*DER MANN: Ich bin ja seit dem Vierunddreißigerjahr Freidenker, und als solcher ist mir alles Heilige zuwider. (TURRINI 2003, S.14)*

Er hält mit komischem Eigensinn an der sozialistischen Zeitung *Die Wahrheit*, die die Menschheit aufklären soll. Josef träumt davon, dass die Wahrheit, die fast niemanden interessiert, zu einem kostbaren Artikel wird:

*JOSEF: DIE WAHRHEIT wird ja viel zu wenig abonniert. Manchmal träume ich, als Freidenker träumt man ja wenig, aber wenn, dann schön, dass sich die Menschen nach WAHRHEIT reißen. Die Türen und Fenster der Gemeindebauten fliegen auf, die Menschen rufen nach der WAHRHEIT, ich sage, sie sollen sich nicht so drängen... (TURRINI 2003, S. 17)*

Er gibt seine Hoffnung auf diese Aufklärung nicht auf, er reicht Maria ein Exemplar und hofft, dass sie nach Wahrheit süchtig sein wird. Das Problem ist, dass Maria an eine andere Art von Wahrheit glaubt und die gesellschaftsfreie und apolitische Wahrheit des menschlichen Lebens sucht. Für Josef besteht die Wahrheit beispielsweise darin, dass die zwei Drittel der Menschen in der Welt verhungern, während für Maria darin, dass die Menschen, vor allem diejenigen, die sie kennt, grausam sind und dass sie sich in ihrem unbefriedigenden Leben zu viel gefallen lässt.

*MARIA: Man lässt sich ja viel zu viel gefallen, man ist ja viel zu gut im Leben. Für die anderen ist man nur ein Stück Dreck, ein Nichts... Die Menschen sind so grausam. Ich sag, wie es die Wahrheit ist. (TURRINI 2003, S. 17)*

Diese Aussagen, die voller Hoffnung sind, enthalten zugleich eine bestimmte Menge von Verzweiflung, was als ein Paradox zu bezeichnen ist. Frau Maria muss schon aus ihrer Erfahrung wissen, was sie auch später zugibt, dass sie ihren Sohn nicht sehen wird, weil ihre Schwiegertochter übel ist, ihren Sohn quält und dass er zu schwach und zu krank ist um ihr widerzustehen. Maria muss sich dessen bewusst sein, dass sie dazu verurteilt ist, den Weihnachtsabend alleine oder in der Gesellschaft des Bodenwischers und Kübels zu verbringen. Sie beklagt sich darüber:

*MARIA: Mein Sohn hat eine Gallenentzündung, aber nicht dass Sie glauben, dass sie ihm Diät kocht. Ich bring sie ihm heimlich ins Fischgeschäft. Sie ruft mich ja nicht an, wenn mit ihm was ist. (TURRINI 2003, S. 20)*

Ihre Lebensgeschichte, die die Misere der zwischenmenschlichen Beziehungen darstellt, wird noch trauriger und rührender:

*MARIA: Aber ich bring ihr das Parfüm. Das teuerste Parfüm bring ich ihr, und ihm bring ich den Pullover und dem kleinen Ferdinand ein Auto mit Fernbedienung, und wenn ich alles vor die Tür stellen muss... Ich bin nur einfache Bedienerin, ich habe eine Tiefkühlruhe angeschafft, für den Fall, dass er zu Besuch kommt, und ich was zu Hause hab, aber sie kriegt das teuerste Parfüm, ich muss es ihr bringen, sonst hat er die Hölle. (TURRINI 2003, S. 21)*

Während sich Frau Maria über ihre Familienbeziehungen beschwert, zweifelt der engagierte Sozialist Josef an die Existenz von Jesus, was die Haltung des Autors zu diesem Phänomen äußert:

*„...die ganze Sache mit diesem Jesuskind ist eine Erfindung. Die Figur des Christus ist ja völlig urchristlich....Alle bekannten Geschichtsschreiber der damaligen Zeit, die römischen und die jüdischen, schweigen sich über einen gewissen Christus an.“ (TURRINI 2003, S. 15)*

Hoffnung und Verzweiflung, die man nicht voneinander trennen kann, sind zwei wichtige Motive des Dramas.

#### **4. 3. 5 Der Unterschied in der männlichen und weiblichen Denkweise: konkrete ergreifende Menschenschicksale versus große abstrakte Ideale und Gedanken**

In dem vorigen Kapitel wurde erwähnt, dass sich Josef, als engagierter Idealist, mit der Zeitung *Die Wahrheit* befasst und deswegen liebt er auch einige Zeilen aus der Zeitung vor. Auch Maria trägt zu diesem Wechsel der Information aus der Außenwelt bei, indem sie eine Geschichte aus einem Frauenmagazin nacherzählt. Was in diesem Moment des Dramas passiert, ist deswegen bedeutend, weil sich die Perspektive aus einer intimen personalisierten in die unpersönliche gesellschaftsreflektierende umwandelt. Jetzt wechseln

die beiden den Mittelpunkt der Konversation auf das Allgemeine. Man kann die Situation aus der Sicht der Genderproblematik erforschen und beobachten, wie sich die Einstellungen zur Welt und die Auffassung der Probleme zwischen Männern und Frauen unterscheiden. Während sich Josef auf das Globale, das Abstrakte und das Politische orientiert, konzentriert sich Maria auf ein konkretes Beispiel der menschlichen Misere.

*MARIA: Dass ich Sie unterbrich. Im Frauenblatt steht drinnen, dass eine Frau siebenundachtzig Jahre ist. Sie schreibt, dass sie den ganzen Tag Hunger hat, weil ihr der Sohn und die Schwiegertochter kein Essen vorsetzen.*

*JOSEF: Zwei Drittel der Menschheit hungert, und das steht nur in der WAHRHEIT.*  
(TURRINI 2003, S. 18)

Später liest Josef ein Gedicht von einem von Nazis ermordeten Genossen vor und Maria setzt mit dem Magazinextrakt fort und fängt plötzlich an Tanzbewegungen zu machen.

*MARIA: Was schauen Sie denn so? Wenn mir etwas ans Herz geht, muss ich mich bewegen.* (TURRINI 2003, S. 19)

Josef erklärt sein Engagement für die Wohlfahrt der Menschen mit Worten, die ihm einmal gesagt wurden und die ihm immer am Herzen liegen:

*JOSEF: ...verbrauche dich nicht am Einzelnen, deine Liebe gehöre der geschundenen Menschheit.* (TURRINI 2003, S. 20)

Dieser Teil der Konversation zeigt uns, dass beide mitfühlende, gute Menschen sind.

#### **4. 3. 6 Die Vergangenheit als Schutzschild gegen die ungerechte Welt**

Josef erwähnt seine Kindheit und wie er von Pflegeeltern erzogen wurde. Maria besinnt sich der Zeit, wann sie als Tänzerin beim Varieté tätig war. Sie zeigt ihm ein Foto mit einer Zebra, die sie spielte, spricht über ihre Balletausbildung, was mit Armut ihrer Eltern bezahlt wurde, und tanzt ihm ein paar Ballettbewegungen vor. Sie gibt auch zu, dass sie mit zudringlichen Variétébesuchern etwas Sexuelles hatte: „*Man war so jung und so dumm.*“ (TURRINI 2003, S. 23)

Die Erinnerungen an die Zeit beim Varieté geben ihr die Kraft sich mit der Ungerechtigkeit ihres späteren Schicksales auseinanderzusetzen. Sie dienen ihr als Schutzschild gegen den Zorn und Hass von ihrer Schwiegertochter.

*MARIA: Und vor ein paar Tagen, wie meine Schwiegertochter hinter meinem Sohn steht und er sagt: Mama, bitte komme nicht am Heiligen Abend, es gibt sonst nur Unfrieden, da hab ich ihr freches und grauliches Gesicht geschaut und mir gedacht, du warst nie beim Varieté. Du warst nie beim Varieté!* (TURRINI 2003, S. 24)

Diese einsame Mutter und Putzfrau Maria betrachtet sich selbst als Ex-Künstlerin und es hilft ihr sich die Reste der Selbstachtung zu behalten:

*MARIA: Ihr könnt eine alte Frau umbringen, aber eine Artistin geht nicht unter!* (TURRINI 2003, S. 24)

Josef folgt darauf mit einem Vorlesen eines Briefes seines angeblichen Genossen. Der Brief wurde im Gefängnis an die Frau von einem Sozialisten geschrieben, der von den Nazis zum Tode verurteilt wurde. Der Brief ist sehr rührend:

*JOSEF: Ich bitte dich, lass den Kopf nicht hängen. Danke, ich habe mein Leben für die geschundene Menschheit hingegeben....Nicht weinen, sondern von neuem beginnen, stark sein, trotz alledem.* (TURRINI 2003, S. 25)

Später stellen wir fest, dass es keinen zum Tode verurteilten Genossen gibt, dass der Autor des Textes Josef ist und dass er sogar keine Frau hat. So fabuliert Josef, um sich besser mit der Durchschnittlichkeit, Üblichkeit und Banalität seines Lebens auseinanderzusetzen. Die fiktive Gattin ist ein Beweis dafür, dass er genau wie Maria sehr einsam ist. Der Unterschied besteht nur darin, dass sie es problemlos gesteht, während er das Gegenteil behauptet:

*JOSEF: Ein fortschrittlicher Mensch ist nie alleine.* (TURRINI 2003, S. 26)

Dieser Satz weist gewisse propagandistische Züge auf und wie kräftig sich Josef an seiner Ideologie hält.

#### **4. 3. 7 Josef als Propagandist und selbstreflektierender Mensch im Kontrast zu Maria und ihre Frauenweltansicht**

Josef, ähnlich wie Maria, erzählt die Geschichte seines Lebens. Als Sozialist hatte er während dem Zweiten Weltkrieg viel Unterdrückung und Verfolgung erlebt. Auch seine Burgtheaterkarriere (als Statist) ging wegen seiner Überzeugung zugrunde. Trotzdem hält er immer an seiner Ideologie. Seine Sprache und die Aussagen, mit denen er Maria den ganzen Abend füttert, sind sehr propagandistisch:

*JOSEF (schreit): Nieder mit der Ausbeuterklasse! Gegen Preistreiberei und Profitsucht!* (TURRINI 2003, S. 31)

Er kommentiert die Weltereignisse aus seiner parteiischen Sicht und nimmt alle kommunistischen Länder als Vorbild. Er ist besessen von Sozialismus, aber er ist auch seiner Besessenheit bewusst. Er reflektiert seinen eigenen Zustand und die Position in der heutigen Welt:

*JOSEF: Ich bin wirklich der letzte aller Genossen. Der letzte Mohikaner der ausgleichenden Gerechtigkeit.* (TURRINI 2003, S. 36)

Maria, im Kontrast zu den Problemen von Josef, setzt sich mit dem Altwerden auseinander, und zwar wie eine typische Frau. Sie hasst von ihrer Schwiegertochter als „die Alte“ bezeichnet zu werden, sie will sich ihre Schönheit und Weiblichkeit behalten, zumindest in ihren Erinnerungen:

*MARIA: Bitte, schauen sie mich an. Ich war eine schöne Frau.* (TURRINI 2003, S. 31)

und wiederholt nach ein paar Seiten:

*MARIA: Glauben Sie mir, ich war eine schöne Frau.* (TURRINI 2003, S.33)

*MARIA: Bitte, wenn Sie mir nicht glauben wollen. Sie haben mich ja noch nie auf elegant gesehen.* (TURRINI 2003, S. 33)

Josef reagiert auf diese Sätze gar nicht. Weder bestätigt er sie, noch leugnet er sie, weil er zu viel in seine eigenen Gedanken versunken ist. Sie wird fast verzweifelt, dass sie von ihm nicht als „Frau“ anerkannt und behandelt ist:

*MARIA: Ich weiß schon, dass ich nicht auf der Höhe meiner Frischnheit und Verführungskunst bin, aber dass ich mich von einem alten Kummerer abweisen lassen muss, das hab ich nicht notwendig.* (TURRINI 2003, S. 34)

Maria fürchtet sich der Einsamkeit am meisten und schämt sich nicht zu gestehen, was sie empfindet:

*MARIA: Ich hab nur meinen Sohn, den Willi. Und wenn der mich nicht sehen will, hab ich überhaupt niemanden mehr.*“(TURRINI 2003, S. 30)

Sie spricht auch ihre Ängste offen und direkt aus. Ihre Aussagen sind nicht kompliziert und anspruchsvoll, was die Sprache betrifft, sie äußern aber ganz genau das, wovor sich alle Menschen und vor allem Frauen fürchten und wonach alle immer fragen.

*MARIA: Wo gehört man denn hin, Herr Josef, wenn man zu niemandem gehört? Am Heiligen Abend ist das besonders scheußlich.* (TURRINI 2003, S. 33)

Mit ihrer einfachen Redeweise rührt Maria die Themen, die zu den prinzipiellen Fragen der menschlichen Existenz gehören. So stellt sie auch den Sinn der menschlichen Existenz in Frage und stößt auf das Thema der Vergeblichkeit des Lebens.

*MARIA: Was bleibt denn von einem übrig, Herr Josef, wenn nichts von einem übrigbleibt?* (TURRINI 2003, S. 37)

Diese rhetorische Frage gehört zu den wichtigsten Fragen in dem ganzen Drama.

Maria erzählt über ihr Leben, wie schwierig es ab und zu war. Sie spricht über das Treffen mit ihrem Mann, über Schwangerschaft in der Zeit des Zweiten Weltkrieges. über materielle Not, über Eifersucht ihres Mannes, der ihr hart und grausam behandelt hatte und nicht zuletzt über die Undankbarkeit ihres Sohnes.

*MARIA: Warum sagt mein Sohn, dass er sein eigenes Leben leben muss, ohne mich. Wer hindert ihn denn daran? Ich bin doch seine Mutter. Ich bin doch auch ein Mensch...*  
(TURRINI 2003, S. 30)

#### **4. 3. 8 Die Annäherung der zwei unterschiedlichen Persönlichkeiten, Anfänge der sexuellen Beziehung**

Obwohl die beiden unterschiedliche Einstellungen zur Welt, unterschiedliche Denkweise und Ansichten haben, ähneln sich ihre Schicksale in ihrer unvermeidlichen Misere. Auf einmal beginnen sich die zwei, die bevor kaum einander zugehört hatten, anzunähern. Maria lockt Josef in die Tonkabine, in der sie ihm zeigt, wie er seine Ärgernisse ausdrücken kann. Er darf das Unrecht seines Lebens in Worte umwandeln und laut in dem leeren Kaufhaus ausschreien. Das hat nicht nur für Maria, die wieder ihren undankbaren Sohn anspricht, sondern auch für den Kämpfer Josef einen heilenden, erleichternden Effekt. Nach dem „Heilprozess“ in der Tonkabine kehren die beiden in den Personalraum zurück und Josef setzt sich mit Protest in eine große Papierschachtel hin. Er ist verzweifelt, aber endlich ehrlich, von der propagandistischen Belastung befreit. Er bezeichnet sich selbst als den letzten Mohikaner des Sozialismus. Maria macht sich Gedanken um ihn, weil sie schon eine gewisse Sympathie zu ihm fühlt, und sagt:

*MARIA: Kommens schon, Sie Mohikaner, da können Sie nicht bleiben. Sonst werden Sie morgen von den Weißen vernichtet.*

Darauf reagiert *JOSEF* zynisch:

*Ich bin schon tot.*

Und *MARIA* lästerlich:

*Ich hoff, dass ich auch bald stirb.* (TURRINI 2003, S. 36)

Dann macht Josef einen entscheidenden Annäherungsschritt und sagt:

*JOSEF: Wollen Sie zu mir in die Kiste kommen, Frau Maria?* (TURRINI 2003, S. 36)

Die Papierschachtel dient hier als eine Metapher eines Sargs. Wie üblich, spielt Turrini auch hier mit einem seiner beliebten Motive, mit dem Motiv des Todes:

*MARIA: Die Kiste ist unser letzter Pyjama, unser Holzpyjama...* (TURRINI 2003, S. 37)

Josef kehrt immer zu seinem Lieblingsthema zurück:

*JOSEF: Werden wir den Sozialismus noch erleben, was meinen Sie?*,

während Maria den Mangel an menschlicher Wärme in der heutigen Welt kommentiert:

*MARIA: Es ist ja heute alles anders auf der Welt, kälter.* (TURRINI 2003, S. 37-38)

Diese Konversation geht noch weiter, bis Maria einen Schritt weiter macht und Josef ihr schmerzendes Rücken zeigt. Die ganze Annäherung beschleunigt sich, wenn Maria vorschlägt, Tango zu tanzen. Sie lehrt Josef ein paar Schritte und er „schmilzt in ihrer Umarmung“. Er ist selber überrascht, dass es auch andere Sachen im Leben gibt als den Sozialismus und seinen Leid.

*JOSEF: Ich kann tanzen?* (TURRINI 2003, S. 41)

Josef findet sogar am Tanzen Gefallen und selbst fordert Maria zum Tanz auf. Er wird immer glücklicher, wenn ihm Maria Komplimente macht:

*MARIA: Herr Josef, Sie kommen mir vor wie der Rudolfo Valentino!*

*JOSEF (lacht): Wer war der Herr?*

*MARIA: Der Scheich. Der König der Wüste. Der Held der neuen Welt. Er hat die Haare so glatt zurück gehabt, immens fescher Mann.* (TURRINI 2003, S. 42)

Darauf reagiert er sehr vorrätig und frisiert sich die Haare beim Waschbecken nach hinten, dann beschafft er sich einen Smoking und will als ein fescher Mann, wie Valentino, aussehen. Aus einem schmutzigen ermatteten Mann wird Josef auf einmal zu einem Salonlöwen und Frauenverführer. In diese Richtung führt ihn auch Maria, die darauf direkt hinweist. Sie will ihr Ziel erreichen; sie hofft immer als eine immer noch attraktive Frau Anerkennung zu finden. Dieses Gespräch startet ihre sexuelle Beziehung:

*MARIA: Er hat die Frauen dutzendweise verführt, keine hat ihm widerstehen können.*

*JOSEF (spielt einen Verführer): Werden Sie mir widerstehen können, Frau Maria, wenn ich Ihnen einen diesbezüglichen Antrag mache?*

*Maria lacht.*

*JOSEF: Ja oder nein, schöne Frau?*

*Plötzliches Schweigen. Maria schaut Josef an, mit einer Mischung aus Tragik und Schicksalsergebenheit.*

*MARIA: Ja, ich werde Ihnen nicht widerstehen, Herr Josef. (TURRINI 2003, S. 43)*

#### **4. 3. 9 Das fröhliche Ende: Kindisch, lächerlich, versöhnlich oder traurig?**

Josef und Maria legen sich zusammen in ein unverkauftes Bett. Die beiden sind zwar schüchtern, deshalb schlägt Josef vor, dass sie einander duzen. Er bringt die Weinflasche und zwei Gläser und die beiden stoßen an:

*JOSEF: Liebe Frau Maria. Es gibt Augenblicke im Leben von Menschen, wo die Hingezogenheit einen Grad erreicht, wo das Sexuelle nur mehr eine Frage der Zeit ist. Wir brauchen dazu keine Pfaffen, keine Hochzeit, nicht den ganzen Aberglauben, wir wollen uns in das schönste Erlebnis, das Menschen zu vergeben haben, mit klarem Willen und Verstand fügen. In diesem Sinne darf das Du-Wort antragen. (TURRINI 2003, S. 45)*

Dies drückt die Einstellung von Autor zu den Themen wie Ehe, Sexualität und menschliche Liebe aus.

Endlich gelangen die beiden zu einer gewissen Gerechtigkeit. Ihre neu aufgebrachte Gerechtigkeit besteht darin, dass sich Dinge aus dem Kaufhaus zum Nutzen nehmen. Maria bringt ein neues Leintuch, das sie mit Wein bespritzt hatten, und Josef bringt ihr einen Geschenkkorb:

*JOSEF: Etwas bleibt von uns übriggeblieben.*

*MARIA: Was?*

*JOSEF: Ein Kriminalfall. Wir stehlen die wertvollsten Sachen aus der Etage und gehen damit nach Forteventura, zumindest in diese Richtung. (TURRINI 2003, S. 47)*

Josef findet Gefallen an dieser Art von Gerechtigkeit, weil er sich endlich an der materiellen kapitalistischen Gesellschaft rächen kann.

Maria zählt ihm seine Großzügigkeit zurück, indem sie ihm die Geschenke, die für ihren Sohn, ihre Schwiegertochter und ihr Enkelkind vorbereitet waren, schenkt. Dies bringt den beiden ein paar Momente von spontaner kindischer Freude.

Später neigt es sich allmählich zu dem sexuellen Verkehr, was den beiden ein bisschen Angst einjagt. Maria teilt sich mit, dass sie während der Krankheit ihres Mannes und seit seinem Tod, also mehr als zehn Jahre, nichts Sexuelles mit einem Mann gehabt hatte. Josef vertraut sich an, dass er gewisse Probleme in diesem Bereich hat. Dann fangen sie an einander zu berühren und zu streicheln. Maria grübelt glücklich, aber melancholisch über die Vergangenheit nach:

*MARIA: Ach, Josef, vor vierzig Jahren hättest mich kennen lernen sollen.*

*JOSEF: Da war ich ein verhungertes Arbeitsloser, lungenkrank, dauernd am Kommissariat. So hättest du mich bestimmt nicht angeschaut, Maria, es hat mich ja keine Frau angeschaut, dazumal.*

*MARIA: ...das war die Zeit, wo ich meiner Mutter ein Paket geschickt habe, aus Tirana. Sie hat es nicht angenommen, weil sie gesagt hat, von einer Tochter, die sich als eine Nackte von Männern anschauen lässt, will ich nichts annehmen. (TURRINI 2003, S. 49)*

Diese Szene endet mit fröhlichem Kitzeln und Kichern. Die Bühne mit den zwei Alten unter der Decke wird dunkel.

Das Drama *Josef und Maria* endet in einer versöhnlichen Stimmung. Es kann auch bedeuten, dass sich der Rebell, Kämpfer und Provokateur Turrini mit der Welt endlich versöhnte. In dem Brief an einen Freund aus dem Jahre 1980 schreibt er:

*„Dies soll mein erstes Stück werden, das gut ausgeht. Unbedingt. Ich habe keinen Bedarf mehr an Katastrophen.“ (TURRINI 2003, S. 61)*

Dennoch können aber Josef und Maria an diesem glücklichen Ende ihre bitteren Erlebnisse nicht vergessen. Vielleicht gelingt es ihnen für diesen einzigen Abend die Erinnerungen aus dem Gehirn zu verdrängen. Danach werden aber die Ritze auf der Seele für ewig bleiben, sie müssen lernen, mit ihnen weiterzuleben.

#### **4. 3. 10 Alkohol: der Freund, oder der Feind?**

Der Alkohol ist ein typischer Gesellschafter der einsamen Leute bei Turrini. Das Motiv des Trinkens, damit man die eigene Lebensnot und den Schmerz vergisst, taucht in vielen Turrinis Dramen auf (*Tod und Teufel, Die Minderleister* u. s. w.). Die Einstellung zum Alkohol bleibt gleich im ganzen Spiel im Fall der Maria, die es benutzt um sich das Leben ein bisschen schöner zu machen.

*MARIA: ...Ab und zu ein Schluckerl, gegen das Alleinsein. Aber alles mit Maß und Ziel.*  
(TURRINI 2003, S. 16)

Josef stellt sich ablehnend zum Alkohol am Anfang:

*JOSEF: Teufel Alkohol, dich habe ich kennen gelernt.* (TURRINI 2003, S. 16)

Während der Konversation bietet ihm Maria ein paar Mal ein Glas an. Zuerst lehnt er es ab, später kann er nicht mehr widerstehen. In der letzten Szene ist Josef der, der die Gläser und die Flasche mitbringt um die Barrieren zwischen ihm und Frau Maria schneller abzubauen. Der Teufel wird auf einmal zu einem guten Freund.

#### **4. 3. 11 Zu den deutschen Inszenierungen**

Das Drama wurde vielfach in Deutschland und Österreich inszeniert. Es wurde zum Beispiel in Dresden im Kleinen Theater Ost im Jahre 1993, in dem Euro-Studio Landgraf im Jahre 2001, im Münchner Volkstheater im Jahre 1997, in dem Theater Komödie am Kurfürstendamm in Berlin im Jahre 2000, in Bochum im Schauspielhaus im Jahre 2000 u. s. w. aufgeführt. Turrini sagt, dass er als Autor in der Geiselhaft der Schauspieler ist (vgl. TURRINI 2003, S. 78). Er war auch einmal als Regisseur tätig bei der Aufführung von *Josef und Maria* in dem Theater in der Josefstadt in Wien im Jahre 1999. Die Hauptrollen spielten Christine Ostermayer und Otto Schenk. Er gibt zu, dass er als Regisseur

Veränderungen am Text machen wollte, aber „dann verteidigten die Schauspieler den Autor Turrini gegen den Regisseur Turrini.“ Für ihn war es eine ganz unterschiedliche Begegnung mit seinem eigenen Text und die Erfahrung hat ihm auch als Dramatiker bereichert. Eine Woche vor der Premiere im Jahre 1999 in einem Arbeitsjournal fürchtete er sich, dass möglicherweise das Ende zu kitschig ausklingt. Mit seiner typischen provokativen Ironie und Übertreibung schreibt er:

„Ich fürchte, das ist Kitsch. Katholisch-kommunistischer Kitsch.“ (TURRINI 2003, S. 79)

#### **4. 3. 12 Zu der tschechischen Version in dem Nationaltheater in Prag im Jahre 2006**

Der Text von Turrini wurde von Petr Kučera aus dem Deutschen ins Tschechische übersetzt. Es wurde vor der Dramaturgin Iva Klestilová weiter modifiziert. Die Regie führte Martin Porubjak, der auch die Rolle von Maria (EmíliaVašáryová) ins Slowakische übersetzte. Die Rolle von Josef spielte Bronislav Poloczek. Der Text wurde teilweise gekürzt, ein paar Kleinigkeiten wurden modifiziert, z. B. die Stadt Tirana, wo Maria im Varieté tanzte, wurde in der tschechischen Version zu Casablanca, und die Zeitung *Die Wahrheit* trägt in der tschechischen Version keinen Namen.

Was aber ganz unterschiedlich ausklingt, ist das Ende. Während im Original das Ende ziemlich übermütig ist, aber immer auf der Ebene der Alltäglichkeit, scheint das Ende aus dem Nationaltheater metaphorischer zu sein. Es handelt sich um ein offenes Ende, das dem Zuschauer nicht besonders klar ist. Der dialogische Austausch der Gedanken zwischen Josef und Maria sieht fast wie ein Gedicht aus. Die Sprache ist auf einmal ziemlich poetisch, verglichen mit der vorigen Alltagsrede des ganzen Stückes. Die zwei Alten spielen nämlich zusammen ein Spiel mit geschlossenen Augen und stellen sich verschiedene Dinge vor. Der letzte Satz ist, im Vergleich mit Turrinis Kitzeln und Kichern am Ende, auch nicht besonders optimistisch, weil Josef sagt:

*Konec...tuhle hru jsem dohrál...(Das Ende...dieses Spiel hab ich zu Ende gespielt.)*  
(TURRINI 2006, S. 110)

Auf der Bühne spielte der Regisseur Porubjak mit der Symbolik weiter, indem er am Ende die Hauptprotagonisten wie spielende Kinder in ein Zelt unterbringt.

#### 4. 3. 13 Das Fazit

Das Drama *Josef und Maria* ist das berühmteste und meistgespielte Stück von Turrini. Es ist nicht nur deswegen beliebt, weil es ein Kammerspiel für zwei Schauspieler ist, also für eine Inszenierung ziemlich anspruchslos, sondern auch für die Humanität, das Verständnis und das Mitgefühl, mit denen die Geschichte erzählt wird. Die Haupthelden sind uns allen sehr nahe: so kann unser Leben auch sein, in einer solchen Situation können wir auch je geraten sein, so können wir uns auch je fühlen und so können wir auch denken. Andererseits sind wir als Zuschauer auch teilweise froh, dass wir solche Geschichte nicht persönlich erlebt haben, sondern dass es nur diesen zwei einsamen Außenseitern passiert ist.

Während der Untersuchung der Konfigurationen in diesem Stück stößt man wieder auf die Themen, die für Turrini so typisch sind. Diese Themen können wir zum Abschluss dieses Kapitels zusammenfassen. Die menschliche Einsamkeit, die fast archetypal ist und im Drama auch philosophisch behandelt wird, ist die Alpha und Omega des ganzen Stückes. Damit hängt das Motiv des Außenseiterseins zusammen, das eigentlich zu Turrinis Lebensgefühl wurde. Turrinis Weltansicht ist auch überall zu spüren: die Linksorientierung und das Sympathisieren mit dem Sozialismus, die negative Einstellung zur Kirche, Atheismus oder der Zweifel an Gott und die Kritik der kalten materiellen Konsumgesellschaft, in der die Humanität verschwindet. Diese Weltansicht wird nicht nur in kommentierenden und reflektierenden Aussagen von Josef gezeigt, sondern auch in der Beziehungen der Hauptprotagonisten zueinander, in der Beziehung zu anderen, nicht anwesenden Persönlichkeiten und zu sich selbst. Es wird auch dargestellt, wie diese Welt, die Turrini so kritisch behandelt, seine Helden gestaltet, beeinflusst und vernichtet. Mit diesen Themen und ihren Auswirkungen auf übliche Menschen befassen sich auch zwei andere Dramen (*Die Minderleister, Tod und Teufel*), die in den vorigen Kapiteln analysiert wurden ( Vgl. 4. 1, 4. 2)

Für die Analyse wurde die Neufassung des Dramas *Josef und Maria* aus dem Jahre 1998 ausgewählt (die primäre Quelle, die in dieser Analyse genutzt wird, erschien in 2003), die versöhnlicher als die ursprüngliche Version aus dem Jahre 1980 ist und die mit

einem „Happy-End“ endet. Hiermit wird die Entwicklung des Autors zum einem mitfühlenden Menschen, der noch an die Menschlichkeit und Liebe glaubt, bestätigt.

## 4. 4 Zu den sprachlichen und szenischen Mitteln in Turrinis Werken

### 4. 4. 1 Die Sprache als Mittel der Charakterisierung und Kontrastierung

Die Anwendung der Sprache spielt in Turrinis Dramen eine wichtige Rolle, weil alle Figuren vor allem durch die Sprache charakterisiert werden. Die Konfigurationen werden durch Dialoge gestaltet, denn die Kommunikation prägt zwischenmenschliche Beziehungen. Was die Figuren betrifft, ihre Redeweise und Sprachmittel, die sie anwenden, werden durch ihr Alter, konkrete soziale Schicht, ihr Geschlecht, ihren Charakter, ihre Intelligenz und Emotivität bestimmt. Es folgen ein paar Beispiele aus den analysierten Dramen.

Frau Maria und Herr Josef aus dem Drama *Josef und Maria*:

*MARIA: Man lässt sich ja viel zu viel gefallen, man ist ja nur ein Stück Dreck, ein Nichts. Manchmal denke ich, es ist besser, man geht. Man geht von dieser Welt. Die Menschen sind so grausam. Ich sag, was die Wahrheit ist.* (TURRINI 2003, S. 17)

Die Sprache von Frau Maria ist eine verständliche Umgangssprache. Sie nutzt gekürzte Wörter, viele Partikeln und einen gewöhnlichen Wortschatz. In ihren Aussagen ist sie sehr ehrlich und gerade und täuscht nichts vor.

Im Kontrast zu ihr ist die Redeweise von Josef komplizierter. Seine Sprache wirkt sehr propagandistisch und im Gegenteil zu Maria nicht so offen. Er verwendet viele Konjunktiv- und Imperativformen. Seine Sprachmittel sind voll von Metaphern und Vergleichen.

*JOSEF: Die Menschen und die Menschheit...es lebe der fortschrittliche Teil der Menschheit, und der ist groß, wird größer und immer größer, und ich bin ein Teil davon...ein Sandkorn in der Menge.* (TURRINI 2003, S. 30)

Beispielsweise, die Sprechweise des Pfarrers in dem Drama *Tod und Teufel* ist für ihn als Figur auch sehr spezifisch. Seine Redeweise ist metaphorisch, blumig und voll vom biblischen Wortschatz. Das gilt vor allem in der vorletzten Szene, die, was die Botschaft betrifft, am wichtigsten ist.

*BLEY: Die Gärten des Himmels, deren Schönheit die Propheten priesen, liegen entwurzelt auf der Erde. Ginster und Granatapfel und Holunder verdorren nebeneinander. Die letzten Exemplare werden neu gepflanzt und eingezäunt. (TURRINI 1990 b, S. 77)*

In dem Drama *Die Minderleister* tauchen auch unterschiedliche und bemerkenswerte Sprechweisen auf. Nicht nur das Gesprochene, sondern auch das Geschriebene, das heißt die graphische Seite, die auf die Rezeption dieses Dramas in Form eines gedruckten literarischen Werkes zu beziehen ist, bestärkt den Eindruck, dass das Drama in der gebundenen Sprache geschrieben ist. Die grafische Gestaltung des Dramas erinnert an ein Gedicht, was mit dem derben Milieu der Arbeiterschicht in Kontrast gestellt wird. Die poetische, metaphorische Sprache von der Figur Shakespeare wurde schon in dem Kapitel 4. 2. 1 besprochen.

*SHAKESPEARE: Die Tropfen des Bieres.*

*Das sind die Tränen*

*der Hinterbliebenen.“ (TURRINI 1990 a, S. 36)*

Dieser Textabschnitt dient als ein schönes Beispiel einer Metapher und illustriert auch die graphische Gestaltung.

Die Rede eines unbekanntes Arbeiters, der mit Anna im Pornofilm spielt, ist einfach, teilweise vulgär, aber sehr wahr und lebensnah.

*ARBEITER: Du ausländisches Schwein.*

*Du Schweinemensch.*

*Mensch Kumpel*

*ich liebe dich.*

*Du musst mir glauben, das Leben ist*

*Ein Wahnsinn.*

*Ein Wahnsinn.“ (TURRINI 1990 a, S. 85)*

Im Gegenteil dazu ist die Redeweise der Personalchefin am Anfang und des Personalchefs am Ende sehr unpersönlich, schlicht und bürokratisch. Im Kapitel 4. 1. 3 ist die Sprache der Personalchefin analysiert. Es folgt eine Replik des Personalchefs aus der vorletzten Szene.

*PERSONALCHEF: Ihre Papiere. Lohnsteuerkarte. Zeugnis. Gehaltsstreifen. Möchten Sie zum Abschied noch irgendetwas sagen? Haben Sie noch irgendeinen Wunsch? Zigarette vielleicht?... Entschuldigen Sie, aber ich bin terminlich ein bisschen unter Druck.* (TURRINI 1990 a, S. 124)

Dieser Textabschnitt enthält viele Substantive, die einen Minimalsatz bilden. Damit ist die Schlichtheit und Sprachökonomie ausgedrückt. Der letzte Satz „*ich bin terminlich ein bisschen unter Druck*“ ist ein etablierter „Business-Ausdruck“, der für klischeehaft gehalten werden kann. Diese Replik kontrastiert mit der rührenden emotiven Szene, in der sich der Hauptheld aufopfert:

*Hans macht die Zigarette aus und springt in den Hochofen. Er verglüht im Augenblick. Nichts bleibt von ihm übrig.* (TURRINI 1990 a, S. 124)

Einige von Turrinis Werken sind im Dialekt verfasst. Durch Dialekt sind sie teilweise „limitiert“, weil der Dialekt aus der Sozialschicht auskommt, über die auch referiert wird. Die Stücke wie *Rozznjogd* (im wienerischen Dialekt) oder *Sauschlachten* (im kärntnerischen Dialekt) können nicht von allen verstanden werden. Desto größer ist aber ihre Aussagekraft, weil sie authentisch wirken und direkt an ein konkretes Publikum zielen.

#### **4. 4. 2 Theatermittel in den analysierten Dramen**

Wenn die drei vorher analysierten Dramen in Betracht gezogen werden, unterscheiden sie sich nicht nur in der Thematik und der sich ändernden Weltsicht des Autors, sondern auch in den technischen Ansprüchen auf ihr Inszenieren. Während das Stück **Josef und Maria** technisch anspruchslos ist (ein Kammerspiel, zwei Schauspieler, es spielt sich in einem Personalraum eines Kaufhauses ab, erreichbare Requisiten: Papierschachteln, Bett u. s. w.), verlangen die Stücke *Die Minderleister* und *Tod und Teufel* ein raffiniertes und

aufwändiges Szenenbild. *Die Minderleister* spielen sich im Milieu eines Stahlwerks ab, also sie beanspruchen komplizierte Kulissen, wie z. B. den Hochofen, und technische, mit dem Stahlwerk zusammenhängende Geräte. Kreative Szenographen können sich bei einer solchen Inszenierung gut austoben. Auch das Drama *Tod und Teufel*, wo sich viele unterschiedliche Handlungsorte wechseln, beansprucht ein sinnvolles und praktisches Szenenbild, abgesehen von solchen Effekten, wie z. B. die Gummi-Vagina, die sich auf der Szene aufbläst. Vielleicht aus diesen praktischen und ökonomischen Gründen wurde das Drama *Josef und Maria* zu dem meistgespielten Stück von diesen drei Werken.

In den Regienotizen, die Turrinis Dramen beinhalten, stellt Turrini dem Regisseur eine ausführliche Beschreibung des Szenenbildes und der Atmosphäre zur Verfügung. Das beweist das folgende Beispiel ist aus der zweiten Szene des Dramas *Die Minderleister*:

*Völlige Dunkelheit. Man hört den ohrenbetäubenden Lärm im Innern des Stahlwerkes. Der Lärm wird leiser, gedämpfter. Man hört eine Improvisation auf einer Klarinette.* (TURRINI 1990 a, S. 39)

Auch das Aussehen der Figuren wird ganz konkret, genau und detailliert beschrieben. Als Beispiel kann die Beschreibung von Maria aus dem Drama *Josef und Maria* dienen.

*Eine ältere Frau kommt über die Treppe in den Personalraum. Sie hat eine Pelzmütze auf, ist geschminkt, trägt einen Pelzmantel und hält eine große Papiertasche in der Hand. Man könnte meinen, dass sich um eine Kundin handelt, welche den Ausgang nicht findet und im Warenhaus herumirrt.* (TURRINI 2003, S. 12)

Es hängt von dem Regisseur ab, ob er sich an den Notizen Turrinis hält, oder seine eigene Idee bevorzugt. So kann es zu einer Bedeutungsverschiebung kommen.

Die Gliederung des Textes spielt bei Turrini eine wichtige Rolle. Er teilt seine Dramen nicht in Akten, sondern in Szenen (bis zu 15 Szenen) auf. Jede davon verfügt über eine besondere Bedeutung oder teilt den Zuschauern oder den Lesern eine kurze Pointe mit. Fast jede Szene endet mit einem musikalischen oder visuellen Effekt. Als Beispiel dient die Regienotiz zum Schluss einer Szene aus dem Drama *Tod und Teufel*:

*Rudi schaut zur Küchentür und nimmt seine Pistole heraus und setzt sie zögernd an Evelynes Schläfe. Sie nimmt den Lauf in ihre Hand. Rudi will die Pistole wegziehen, sie drückt den Lauf fest an ihre Schläfe. Sie fährt mit dem Lauf über ihr Gesicht, über den Hals, über ihre Brust. Rudi will seine Hand wegziehen, sie hält den Pistolenlauf fest. Sie fährt mit dem Lauf über ihren Bauch, zwischen ihre Beine. Ein Schuss löst sich. Blackout. Man hört die Marchmusik. (TURRINI 1990 b, S. 54)*

Akustische Mittel, wie verschiedene Geräusche und Klänge, Musik oder Stille, sind in Turrinis Dramen von großer Bedeutung. Entweder unterstreichen sie die Stimmung einer konkreten Szene und erwecken die Atmosphäre oder umgekehrt stehen im Kontrast zu der Handlung und dadurch erzielen ein Paradox oder eine Ironie. Das Drama *Die Minderleister* ist voll von Geräuschen, die mit dem Arbeitermilieu zusammenhängen, wie z. B. Klänge der Stahlwerkfabrik oder das vielmals wiederholte Stöhnen in den Pornofilmen. In dem Drama *Josef und Maria* wird der Lautsprecher benutzt, der die entfremdete, anonyme menschliche Kommunikation symbolisiert. Ein Tango wird in einer Szene getanzt und zugleich als Illustrationsmusik in den einzelnen Szenen genutzt. Auch in dem Drama *Tod und Teufel* spielen die akustischen Mittel eine wichtige Rolle. Ein repräsentatives Beispiel zeigt folgender Textabschnitt:

*Stille. Man hört nur die leisen Engelschöre. Sänger schaut sich um. Er sieht den gekreuzigten Bley, den erschossenen Rudi und die erschossene Schneider. Er sieht die offenen Augen Bleys. Er geht zu ihm hin und hält ihm ein Diktaphon ins Gesicht. (TURRINI 1990 b, S. 84)*

Turrini gestaltet dadurch eine ironische, eine fast „blasphemische“ Stimmung. Auch die Stille oder das Schweigen tragen eine wichtige Bedeutung: entweder dienen sie zur Spannungserhöhung oder kennzeichnen das Überlegen und Empfinden der Figuren, oder eine wichtige Veränderung in der Handlung.

Das Visuelle wird in Turrinis Dramen sehr anschaulich beschrieben. Als ein Beispiel kann eine Regienotiz aus der vorletzten Szene des Dramas *Die Minderleister* ausgelegt werden:

*Der dunkelrote Widerschein des kochenden Stahls erhellt die Bühne.* (TURRINI 1990 a, S. 121)

Alle oben genannten Merkmale zeugen davon, dass Turrini eine unbeschränkte Vorstellungskraft hat und dass er wirklich ein talentierter Dramatiker ist. Dank seinen ausführlichen Regienotizen bekommen die Dramaturgen, Regisseure und Schauspieler eine genaue Vorstellung über die Situationen und einen guten Kode für das Inszenieren.

## 5. Abschlussworte

Nach der Analyse der drei Schlüsseldramen von Peter Turrini ist die Hypothese der Autorin dieser Arbeit bestätigt, dass die Meinungsentwicklung Turrinis in der Darstellung der Frauen- und Männerfiguren nachvollziehbar ist und dass der Autor zu einer Meinungsveränderung und Milderung seiner radikalen Ansichten dank seiner Künstler- und Lebenserfahrung gelangte. Dies zeigte sich auf den Konfigurationen der Figuren, deren Einstellungen sich von kämpferischen und rebellierenden in dem Drama *Die Minderleister* durch provozierende und reflektierende in dem Stück *Tod und Teufel* zu versöhnlichen in *Josef und Maria* entwickeln. Dadurch ist Turrinis Meinungsentwicklung von einem radikalen „Linkser“ über einen Provokateur zu einem mitfühlenden Menschen bewiesen.

Diese Konfigurationen sind durch literarische, sprachliche und szenische Mittel geäußert. Zu den literarischen Mitteln gehören die symbolische Ebene der Stücke, die Parallelen, Vergleiche und Metaphern. Was die sprachlichen Mittel betrifft, erwies sich die Sprechweise der Figuren als charakterisierend und die Anwendungen der Sprache gesellschaftlich und sozial bestimmend. Zu den szenischen Mitteln zählt man die Beschreibungen des Szenenbildes und der Figuren und verschiedene akustische und visuelle Mittel. Das Szenenbild korrespondiert immer mit dem sozialen Milieu des Dramas. Die Psychologie der Figuren wird in den Dialogen enthüllt.

Dem Autor Turrini gelang es nicht nur eine literarische Provokation, sprachliche Bravour und Erschütterung des Publikums durch szenische Mittel, sondern auch eine tiefe, psychologische und soziologische „Studie“ der gegenwärtigen Gesellschaft zu schaffen. Die Probleme, die er in seinen Werken kritisch und reflektierend darstellt, sind immer noch oder erneut aktuell, auch in dem Jahre 2010. In seinem erfolgreichsten Spiel *Josef und Maria* zeichnet er uns vor, dass man mehr menschliches Verständnis, mehr Empathie und Liebe auf dem Weg in die Zukunft benötigt.

In den Dramen, die nach dem Spiel *Josef und Maria* geschrieben wurden (Vgl. 3.11) kehrt Turrini zu den in dieser Diplomarbeit betonten Themen zurück, indem er seine bitteren Lebenserfahrungen bearbeitet und immer dauernde gesellschaftliche Probleme

reflektiert. Die Versöhnung im Drama *Josef und Maria* ist also kein endgültiger Schlusspunkt, allerdings keines von den danach folgenden Dramen hatte so große künstlerische Kraft und feierte so großen Erfolg.

## 6. Resümee

Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit dem Leben und dem dramatischen Werk des österreichischen Autors **Peter Turrini**. Wert wird vor allem auf seine Einstellung zur Welt und ihre Entwicklung, die in der Analyse von drei Schlüsseldramen erforscht wird, gelegt. Das Ziel der Arbeit ist diese Meinungsentwicklung zu beobachten, zu beschreiben und zu bewerten. Dafür wurde die induktive Methode genutzt, die darin besteht, dass die Handlung zuerst chronologisch nacherzählt wird. Dadurch werden die Konfigurationen der Figuren in den konkreten Stücken enthüllt und weiter analysiert.

Der erste Teil der Arbeit, Kapiteln 2. Und 3., befasst sich mit dem Leben und Werk von Peter Turrini unter dem gesellschaftlich-literarischen Aspekt. Dieser Teil enthält das biographische Porträt des Autors, in dem die Einflüsse auf sein Werk und die Zusammenhänge in Betracht gezogen wurden, das Verzeichnis seiner dramatischen Werke und ein Kapitel über den literarischen und gesellschaftlich-politischen Kontext seines Schaffens.

In dem zweiten Teil sind drei Schlüsseldramen (*Die Minderleister*, *Tod und Teufel*, *Josef und Maria*) von Turrini analysiert. Das letzte Kapitel in diesem Teil wird den Besonderheiten der Sprache und den szenischen Mitteln, die Turrini in seinen Dramen nutzt, gewidmet. Aus dieser Analyse sind Schlussfolgerungen gezogen.

Die Hypothese der Autorin der Diplomarbeit über die Meinungsentwicklung Autors, die sich in den einzelnen Spielen unterschiedlich widerspiegelte, zeigte sich richtig zu sein. Die Meinungsentwicklung Turrinis konnte man in den Dramen nachvollziehen. Diese Entwicklung ist noch nicht beendet, weil der Autor, der zum Objekt der Forschung wurde, noch lebt und in seinem literarischen Schaffen fortsetzt.

## 6. Resumé

Tato diplomová práce pojednává o životě a dramatické tvorbě rakouského spisovatele Petera Turriniho. Důraz je kladen především na autorův světonázor a jeho vývoj, který je zkoumán ve třech klíčových dramatech. Cílem práce je tento vývoj pozorovat, popsat a zhodnotit. K tomu byla vybrána induktivní metoda, která spočívá v tom, že děj je nejprve chronologicky převyprávěn, čímž se odhalují konfigurace postav v jednotlivých hrách. Toto vše je dále podrobeny analýze.

První část diplomové práce, kapitoly 2. a 3., se zabývá životem a dílem Petera Turriniho ze společenského a literárního hlediska. Tato část obsahuje životopisný portrét (ve kterém jsou brány na zřetel historické souvislosti a vlivy na jeho tvorbu), výčet dramatické tvorby a kapitolu o literárním a společensko-politickém kontextu jeho tvorby.

V druhé části jsou analyzována Turriniho tři klíčová dramata (*Méně výkonní*, *Smrt a ďábel*, *Josef a Marie*). Poslední kapitola v této části je věnována zvláštnostem jazyka a inscenačním prostředkům, které autor ve svých hrách využívá. Z této analýzy jsou vyvozeny závěry.

Hypotéza autorky diplomové práce spočívající v tom, že se vývoj Turriniho světonázoru zrcadlí v jednotlivých dílech, se prokázala jako správná. Názorový vývoj Petera Turriniho bylo možné v dramatech sledovat. Tento vývoj není zatím ještě ukončen, neboť autor, který zde byl předmětem zkoumání, stále ještě žije a píše.

## 7. Literatur

### Primäre Literatur:

BECKETT, Samuel. *Waiting for Godot*. London: Faber and Faber, 1988.

JELINEK, Elfriede: *Die Klavierspielerin*. Reinbek: Rowohlt Verlag, 1986. ISBN 3-499-15812-4.

ORWELL, George: *Nineteen Eighty-Four*. Penguin Books, 1990. ISBN 0-14-012671-6.

RAVENHILL, Mark. *Shopping and Fucking*. London: Methuen, 2001. ISBN 0-413-7606-X.

TURRINI, Peter. *Bei Einbruch der Dunkelheit. Bürgerliche Dramen*. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2007. ISBN 978-3-518-45884-6.

TURRINI, Peter. *Die Eröffnung. Monologe*. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 2006. ISBN 3-518-45782-9.

TURRINI, Peter. *Hotovo, konec!* Program ke hře. Praha: Národní divadlo, 2002.

TURRINI, Peter. *Josef und Maria. Ein Spiel*. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003. ISBN 3-518-45544-3.

TURRINI, Peter. *Josef a Marie*. Program ke hře. Praha: Národní divadlo, 2006.

TURRINI, Peter. *Klasik v Pornoshopu*. Program ke hře. Ostava: Národní divadlo moravskoslezské, 2002.

TURRINI, Peter. *Die Minderleister*. In TURRINI: *Stücke. Filmtexte. Gedichte. Wortmeldungen*. 1. Auflage. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1990. (a)

TURRINI, Peter. *Tod und Teufel. Eine Kolportage. Programmbuch*. Wien: Burgtheater, 1990. (b)

SCHWAB, Werner. *Fäkaliendramen*. Graz, Wien: Droschl, 1991.

### **Theatervorstellungen:**

HAVEL, Václav. *Audience. Zahradní slavnost. Vernisáž.*

### **Sekundäre Literatur:**

AMANN, Klaus: *Peter Turrini – Schriftsteller, Kämpfer, Narr und Bürger.* St. Pölten-Salzburg: Residenz Verlag im Niederösterreichischen Pressehaus Druck- und Verlagsgesellschaft mbH, 2007. ISBN 978-3-7017-3058-2.

AUGUSTOVÁ, Zuzana. Žádní Rakušané vlastně neexistují. Rozhovor s Peterem Turrinim. In *Josef a Marie*. Program ke hře. Praha: Národní divadlo, 2006.

ČERNÝ, Ondřej. Nenapravitelný světonápravce Peter Turrini. In *Hotovo, konec!* Program ke hře. Praha: Národní divadlo, 2002. s. 5-26.

MÜLLER, Berndt. Nachwort. In TURRINI: *Sauschlachten, Die Wirtin, Josef und Maria, Die Bürger, Campiello.* 1. Auflage. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1986.

POKORNÁ, Daniela. Šok jako cíl. In *Klasik v Pornoshopu.* Program ke hře. Ostava: Národní divadlo moravskoslezské, 2002.

ŠTULCOVÁ, Magdalena. Řeč Petera Turriniho při udělení ceny Gerharda Hauptmanna, 1981. In *Hotovo, konec!* Program ke hře. Praha: Národní divadlo, 2002. s. 32-34.

TURRINI, Peter. Über den Schauspieler Bronislaw Poloczek. In *Josef a Marie*. Program ke hře. Praha: Národní divadlo, 2006.

WILLE, Franz. Galimatyáš v hlavě. In *Hotovo, konec!* Program ke hře. Praha: Národní divadlo, 2002. s. 35-38.

### **Elektronische Quellen:**

Austria-Forum: Das österreichische Wissensnetz [online]. Homepage von AEIOU [www.aeiou.at](http://www.aeiou.at), 2010- [cit. 2010-04-03]. Zulässig von WWW: <<http://www.aeiou.at/aeiou.encycloped.w/w585755.htm>>.

# Bilder