

Karlheinz F. Auckenthaler (Szeged)

**„Vielleicht, wenn ich genügend lange tot bin,
werde Ich unter den dramatischen Autoren
meinen ersten Rang bekommen.“**

Albert Drach und das österreichische Volksstück

Der am 17. Dezember 1992 90 Jahre alt gewordene und in Mödling bei Wien lebende Albert Drach, der ein Außenseiter und der österreichischen Literaturszene, steht nach 1964, als ihm mit seinem Roman *Das große Protokoll gegen Zwetschenbaum* ein einmaliger Wurf gelungen ist, erst seit der Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1988, danach des Manes-Sperber-Preises 1989 und des Franz-Grillparzer-Preises 1993 wieder im Mittelpunkt des öffentlichen Interesses. (Drach ist seitdem verstorben. — Red.) Kaum ein anderer österreichischer Dichter, ausgenommen Peter Handke, ist in den letzten Jahren derart oft porträtiert, interviewt, besprochen und gepriesen worden wie er. Trotz dieser Tatsachen gehört er noch immer nicht dem von Literaturwissenschaftlern aufgestellten „Kanon“ an; auch bei einem breiteren Lesepublikum will sich das Urteil, daß Drach einmalig sei und zu den besten seines Faches gehöre, nicht durchsetzen. Anerkennung findet er meist nur bei Kritikern und bei Vertretern der Germanistik in den USA, in Frankreich, Italien, Spanien, Tschechien und Ungarn.

Drach, der Begründer „deutschsprachiger Roman-Avantgarde“,¹ der „Meister des perspektivischen, indirekt psychologisierenden Erzählens“,² der „deftige Erotiker“,³ der „Autor kultiviert-konservativer k. u. k. Literatur“,⁴ eine „Mischung von Kafka und Thomas Mann“,⁵ ein „Martin Buber mit der Feder Haseks“,⁶ der „Kanzleischreiber Gottes“,⁷ einer, der gegen einen Journalisten⁸ klagte, weil dieser ihn mit Herzmanovsky-Orlando in Zusammenhang brachte, und der als Beispiel dafür gilt, wie skandalös Österreich mit seinen Literaten verfährt,⁹ ist sicherlich für viele Zeitgenossen ein Ruhestörer, wie er im Buche steht, und einer, der sein Schaffen selbst überschätzt, wenn er behauptet, „daß der Protokollstil“, einer Bezeichnung, der viele Rezensenten¹⁰ aufgesessen sind, „für die deutsche Sprache maßgebend sein wird“. ¹¹ Drach stellte auch viele seiner Zeitgenossen an den Pranger, als er bei der Dankrede zur Büchner-Preis-Verleihung sagte: „Heutzutage nämlich sei eine ‘ehrenwerte Gesellschaft’ dabei, den wahren Dichter um seine berechnete Anerkennung noch zu Lebzeiten zu bringen.“¹² Sicherlich muß bei einer solchen Aussage seine lange Geschichte¹³ des Nicht-Verstanden-Werdens berücksichtigt werden, die aber in der Literaturgeschichte kein Einzelfall ist.

Man braucht nur an Georg Büchner und Christian Grabbe zu denken, oder in Österreich an Ödön von Horváth, Hermann Broch und Robert Musil.

Wer sich eingehend über Drach informieren möchte, hat seine Schwierigkeiten, denn eine aktuelle literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung¹⁴ hat bisher nicht stattgefunden, und man findet meistens in Porträts, Interviews, Rezensionen, Huldigungen und Lexika biographische Daten und interpretatorische Leerformeln, die dem Dichter mehr schaden als dazu anregen, sich mit ihm zu beschäftigen. Auch die Verkaufspolitik des Hanser Verlags, der seit 1988 nur Drachsche Prosa erscheinen läßt, vermittelt ein einseitiges Bild des Autors. Drach als Dramatiker wäre fast in Vergessenheit geraten, hätte 1991 nicht der junge Wiener Regisseur Stephan Bruckmeier *Das Satansspiel vom göttlichen Marquis* aus dem Jahre 1926 uraufgeführt. Er plant auch für 1994 das groteske Volksstück vom *Meister Siebentot* im Volkstheater (Wien) zu inszenieren. Trotzdem blieb es sehr ruhig um die von Drach selbst sehr hoch eingeschätzte Dramatik, über die er sich in einem persönlichen Gespräch am 29. Oktober 1992 dem Verfasser gegenüber wie folgt äußerte:

Die Leiterin des Autorenverlags für das Theater ist überzeugt, daß ich einer der größten Dramatiker bin, obwohl ich als Dramatiker niemals den Erfolg hatte, den ich jetzt erst beginne zu haben als Epiker. Und sie hat auch in den neuesten Heften vom Autorenverlag einige wesentliche Stücke angeführt, deren Aufführung sie in nächster Zeit veranlassen will. Ich weiß, daß ich auf dem Theater noch mehr Feinde habe als in der Epik, weil in der Epik sich schon einige vernünftige Leute für mich ausgesprochen haben; auf dem Theater aber sind es noch sehr wenig. Nach der Aufführung vom *Satansspiel vom göttlichen Marquis* in Mödling 1991 haben sich die deutschen Blätter bis hinüber zur Grenze von Frankreich mit mir beschäftigt. Es zeigt sich, daß auch anderswo die Beschäftigung beginnt. Vielleicht, wenn ich genügend lange tot bin, werde ich unter den dramatischen Autoren einen ersten Rang bekommen.

Eine solche Ansicht läßt die Frage aufkommen, ob Drach sich nicht überschätzt, wenn er glaubt, daß ihm ein erster Rang unter den dramatischen Autoren gebühre. Er ist felsenfest davon überzeugt, neben seiner einmaligen Leistung in der deutschsprachigen Epik, dem Protokollstil, auch in der Dramatik etwas Außergewöhnliches geschaffen zu haben und stellt für sie eine Anzahl von Forderungen auf, die bis heute in den deutschsprachigen Literaturen leider sehr selten erfüllt seien. „Vor allem muß bei der Dramatik etwas vorgehen, ferner muß das Sprechen in der Dramatik auf eine Reihe von Personen verteilt werden. [...] Ein Stück ist ein Stück Leben, in dem immer der Gegenspieler auch vorkommt. Und diesen Gegenspieler muß man vernennen.“¹⁵ Drach wirft den schriftstellerischen Neuankömmlingen vor:

Das Heutige auf gestrige oder vorgestrige Art oder so, wie sie sich die Zukunft vorstellen, abzuspuhlen. Das geschieht in der Dramatik, teilweise mit Themenwechsel, teilweise im Eingehen auf die jeweilige politische Forderung, Kunstmode, den im Augenblick empfundenen Druck oder das Loslassen verhaltener Anstrengungen.¹⁶

Wenn man den Fragen, wie kann Drachs dramatisches Werk gesehen werden und auf welche Quellen und Vorbilder greift er zurück — auf den Grund gehen möchte, sind neben dem Werk die Eigenkommentare dieses Dichters zu hinterfragen, obwohl diese grundsätzlich den Interpretationsspielraum nicht einschränken können. Um die genannten Fragen zu beantworten, werden hier einerseits die in geringer Zahl erschienen Rezensionen und Gespräche zu Drachs Dramatik analysiert, andererseits Drachs veröffentlichte Dramen¹⁷ und die dem Verfasser dieser Zeilen persönlich überlassenen Manuskripte¹⁸ untersucht.

Wie schon in dem Aufsatz *Es blieb nichts übrig als ein Dichter zu werden*¹⁹ dargestellt, fällt es den Literaturkritikern, insbesondere mit Bezug auf die Dramatik, schwer, Drachs Schaffen zu erfassen und zu verstehen. Nach Durchsicht von Rezensionen und Berichten kann festgehalten werden, Drach scheint keinem Vorbild und keiner Richtung eindeutig zugeordnet werden zu können. Für Eva Schobel²⁰ liegt die Ursache dafür darin, daß die Isolations- und Außenseitergefühle von sich aus werkbestimmend sind. Nach der Meinung Gerhard Melzers hatte Drach zum Zeitpunkt der Entstehung der Scurril-, Abstrakt-, Satans- und Kasperspiele „Inhalte, Weltsicht und Stilmerkmale des ‘Absurden Theaters’ vorweggenommen“,²¹ doch bei der Aufführung Mitte der sechziger Jahre wirkten sie bereits veraltet. Auf die Berührungspunkte mit dem absurden Theater weisen auch Otto F. Beer,²² Klaus Colberg,²³ Elisabeth Stengel²⁴ und Eva Schobel²⁵ hin.

Laut Karlheinz Kramberg kann Drach seine Herkunft schwerlich verleugnen:

Da es in seinen Versen und seiner Prosa, in den Theaterstücken zumal, Anklänge und Nachklänge gibt, welche die Nähe zu Nestroy, Schnitzler, Karl Kraus und den etwas jüngeren Generationsgefährten Elias Canetti sowie den ‘bewußtseinsbildenden’ Einfluß Weiningers und Freuds unzweifelhaft machen. Sein auch in eigener Sache schadenfroher Humor weist ihn als einen schwarzen Schopenhauerianer aus.²⁶

Auch bei anderen finden sich ähnliche Feststellungen wie: „Nestroy-Drach“;²⁷ „Nestroy, Karl Kraus, wohl auch Grabbe bestimmen die lapidare, sarkastische Diktion“;²⁸ „der Stückeschreiber Drach erweist sich als ein eigenständiger Nachfahre jener Wiener Schule, die in Nestroy ihr Vorbild und in Karl Kraus ihren Meister fand.“²⁹ Einige Kritiker betonen auch, daß die Tradition des Wiener Volkstheaters in Drachs Werk hereinspielt, ob durch „Wortwitz, Sprachspiel und scheinbar absurde Dialoge“,³⁰ ob durch volkstümliche Balladen und Couplets im Geschmack des Wiener Singspiels,³¹ ob durch die „makabre Kasperliade“³² oder durch die „Hanswurstkomödie“.³³ Eva Schobel³⁴ weist in ihren Rezensionen auf Drachs möglichen Einfluß auf Bertolt Brecht und Peter Handke hin. Brecht habe aus Interesse über eine gemeinsame Bekannte Drachs *Passionsspiel von der Lüge und der Lächerlichkeit* erhalten und die ans Publikum gerichteten Verse³⁵ zum ersten Male gesehen und sie dann in seinem *Mahagony*-Stück angewendet. Diese V-Technik hat Drach in

der gedruckten Fassung weggelassen. Eine Wirkung der Publikumsbeschimpfung in der neunten Szene desselben Stückes auf Handkes *Publikumsbeschimpfung*³⁶ dürfte wegen des gleichen Erscheinungsjahres 1966 auszuschließen sein. Dagegen wäre es vorstellbar, daß Handke das 1965 erschienene *Kasperlspiel vom Meister Siebentot* gekannt haben könnte, weil sowohl Handkes³⁷ *Kaspar* als auch Drachs *Kasperl* mit den gängigen Alltagsphrasen gefüttert werden und so etwas durch sie hindurch spricht.

Drach, auf seine Verbindungen zu Nestroy, Kraus³⁸ und Horváth befragt, fühlte sich zwar geehrt, betont aber mit Nachdruck:

Diese Verbindung zu Nestroy besteht nicht, weil sich meine Kasperlfigur nicht der Volkstöne, sondern der Phrasen bedient, die das Volk nachsagt, ohne zu wissen, was sie bedeuten. Diese Phrasen kommen auch bei meinem *Kasperlspiel vom Meister Siebentot* vor und schließlich in veränderter Form überall bis in *Gottes Tod ein Unfall*. [...] Der Nestroy hat aber schon die Figuren entwickelt. Er hat aber Partei genommen für einen und das ist immer eine fragliche Sache, außer es ergibt sich aus der Handlung selbst. Dann kann man am Schluß Partei nehmen. Das darf nicht eine oktroyierte Sache sein.³⁹

Zu Horváth, dessen Verlassenschaftsverwalter er war, meint Drach, daß dessen Sprachproblematik auf dessen ungarische Abstammung und Sprache zurückzuführen sei. Die Entwicklung der Form finde er bei ihm natürlich großartig, am besten in *Eine Unbekannte aus der Seine*. „Aber ich finde keine Verwandtschaft zu ihm. Er ist sicherlich einer der größten.“⁴⁰

Angesichts dieser Ablehnung jedweder Beziehungen zu anderen deutschsprachiger Dichtern von Seiten des Autors ist es natürlich schwierig, eine Standortbestimmung von Drachs Dramatik vorzunehmen. Als wir die Dramen zum ersten Male gelesen haben, fiel uns sofort Drachs Zurückgreifen auf die Volksstückstradition, vom Wiener Volkstheater bis zu Ödön von Horváths Volksstückkonzeption, und die von ihm gewählten Gattungsbezeichnungen auf, die von ihm nicht Volksstücke genannt werden, aber es ohne Zweifel sind. Denn das „Volksstück soll die Betroffenen ansprechen, ihnen komplizierte ökonomische, soziale und psychische Zusammenhänge erläutern, sie aber zugleich für die Dauer des theatralischen Ereignisses aus dieser Zeit herausholen, um sie zur Reflexion über die unbewußt ablaufenden Denk-, Sprach- und Gefühlsvorgänge anzuregen.“⁴¹ Bei der Analyse der 20 Dramen findet man, ausgenommen von dreien, außergewöhnliche Untertitel- bzw. Gattungsbezeichnungen, die meistens nicht der bekannten literaturwissenschaftlichen Terminologie entsprechen. Drach nennt seine Dramen Panoptikalspiel, Kernsprengungsspiel, Spiel zum Hören, Hörspiel, Hörspielfolge, Szenen, Spiel mit Vorsätzen, Streitgespräch und Verwirrspiel. Als Verkleidungen bezeichnet er im Unterschied zu seiner Prosa und Lyrik, die er Protokolle und Entblößungen nennt, seine Dramen, weil „sich lebendige Menschen in andere Häute begeben, um vorbehaltenen Schicksale abzuspielden.“⁴² So ist die Identität der dargestellten Personen fragwürdig, weil sie in

vielen Farben zu schillern vermag. Diese äußeren und inneren Verkleidungen treffen nicht nur auf die sechs so im Untertitel bezeichneten Dramen, sondern auf alle Stücke Drachs zu. Prägnant sind noch die Bezeichnung „Panoptikalspiel“ (pan „alles, jedes“ + optikos „zum Sehen gehörend“) für *Das I*, und „Kernsprengungsspiel“ für *Gottes Tod ein Unfall*. Im *Das I* wird die Geschichte der Zeit seit der Machtergreifung Hitlers erzählt. Eine Gruppe um Gangstl und Hunzgrast, die sich nicht „Arschgesichter“, sondern „Arischgesichter“ nennt, erklärt sich zu Herren der Welt, führt Krieg, ermordet die Juden und sitzt nachher selbstzufrieden Gericht über die Mitverschworenen. Auf diese Absicht die ganze Wirklichkeit zu zeigen, macht der Untertitel bereits aufmerksam, was anschließend durch Zitate anderer Schriftsteller ergänzt wird: „Es ist Zeit, die Masken abzureißen ... / Da werden die Gesichter mitgehen.“ (Büchner); und „Aner is a Mensch, viele san Leit, alle san Viecher“ (angeblich Nestroy).⁴³

In *Gottes Tod ein Unfall* leben vier moderne Familien, vom Wirtschaftswunderkind bis zur Proletarierin, auf einer viergeteilten Bühne (vgl. Johann Nestroys *Das Haus der Temperamente*). In ihr sinnloses Leben tritt Gott als Fremder und als Anwalt, wird aber nicht erkannt und durch einen Liftunfall⁴⁴ aus der Welt geschafft. Dieser Mord läßt die Anarchie unter den mehr oder weniger Schuldbewußten ausbrechen, so daß sie einander zerfleischen. Der Kern der Menschheit wurde vernichtet und sprengte dadurch sein Umfeld (Kernsprengungsspiel). Hier wird das Hereinwirken der Geisterwelt, transzender Mächte, spürbar, das sich in derselben satirischen Darstellungsweise bei Nestroy und in abgeschwächter Form bei Raimund findet.

Trotz der offensichtlichen Verwandtschaft mit dem Hanswurst und dem Kasperl des Wiener Volkstheaters läßt sich der Bezug zum Volksstück nicht nur deshalb so schwer zurückverfolgen, weil Drach ihn bewußt verneint, sondern auch weil das Volksstück unterschiedliche Gestalten annimmt: Manchmal scheint es eines seiner Charakteristika zu sein, daß vorhandene Entwicklungslinien abbrechen und es immer wieder neu ansetzt: als Aneignung, Umformung, Parodierung anderer Muster, als belehrendes, unterhaltendes, affirmatives, parodistisches, kritisches Volksstück. Nicht von ungefähr ist mehrfach von Verfall und Neuansatz die Rede. Prononciert gesagt: Die ‘Geschichte’ des Volksstückes besteht in seiner ständigen Erneuerung.⁴⁵

Für die heutigen Rezipienten kompliziert sich dies auch dadurch, daß er durch den sogenannten Lustspielfilm der Vor- und Nachkriegszeit und das Fernsehen, z. B. *Steiners Komödienstadt* in RTL und die *Löwingerbühne* im ORF, bei der Ankündigung „Volksstück“ in eine bestimmte Richtung gelenkt wird und eine andere Konzeption nur schwer als Volksstück erkennt bzw. nicht erkennen will.

Drachs Arbeitsweise in der Stoffaneignung erinnert an die Volkstheater-Praxis. Ein bereits vorhandener Stoff wird neu aufgegriffen und mit Zeitkritik

aktualisiert. Die größte Anzahl seiner Stoffe nimmt er aus der Geschichte (*Das Satansspiel von göttlichen Marquis* — Marquis de Sade; *Rinaldo Rinaldini*; *Das Satyrspiel vom Zwerge Christian* — Christian Grabbe; *Das I* — Hitler; *Der Vortritt* — Richard Löwenherz; *Stimmen nach Natur und zu Protokoll* — jüdische Geschichte), aus der Bibel (*Das Spiel mit dem Menschensohn*; *A und K*; *Das Paradies außer Sicht*) und aus Märchen und Legenden (*Gottes Tod ein Unfall*; *Das Kasperspiel vom Meister Siebentot*, *Das Märchen von der Goldmarie und Pechelse*; *Wessen Fleisch*; *Schöne im Waldschlaf* oder *Das Dornröschen*). Die restlichen Stoffe (*Das Trittabschlagen*, *Das Skurrilspiel Sowas*, *Das Passionsspiel von der Lüge und der Lächerlichkeit*, *Das Abstraktspiel andere Sorgen*, *Das Absurdspiel Aha!*) greift Drach aus dem Volksleben heraus und veranschaulicht die Wahrheit in allgemein faßlicher Form, wobei er der Poetik von Heinze und Goette zu folgen scheint, die das Volksstück als eine Bühnendichtung bezeichnet, „die ihren Gegenstand in ungezwungenerem Zuschnitt verarbeitet.“⁴⁶

Die meisten Dramen haben entweder den Zug zu der von Joseph Anton Stranitzky geschaffenen Hanswurstkomödie oder müssen aus der Perspektive der Kasperliade gesehen werden. Der Unterschied zur älteren Hanswurstgestalt liegt darin, daß diese bei Herzmanovsky-Orlando und bei Drach oft „düstere Züge“⁴⁷ trägt. Am deutlichsten ersichtlich wird dies im *Kasperspiel vom Meister Siebentot*: Die Geschichte beginnt mit einer Schaubudenszene (Prolog), bei der ein Kasperl, in dessen Adern Sägemehl steckt, mit dem Blut von sieben Menschen belebt wird und sich dem Teufel verschreibt. Was er hört, behält er und gibt es bei Bedarf wieder. Er speichert Redefetzen, leere Worte, Argumente und Ansichten, später tischt er sie seiner Umwelt neu auf. Er tut auch alles, was Menschen tun, nur lieben kann er nicht. Er wird Schneider und im Krieg Gemeiner im Monturdepot, wo er sieben Fliegen auf einem Schlag erschlägt (vgl. mit dem Märchen vom tapferen Schneiderlein). Im Wirtshaus wird er Politiker und nach dem erfundenen Kampf mit den Riesen Oberbefehlshaber und König. Er setzt auf seinem Weg nacheinander der Hure bis zum Vertreter des Königs den Kasperlhut auf und macht sie zu seinen Puppen, die zappeln, wie er will, wenn er nur an der Schnur zieht. Der einzige, der keinen Hut bekommt, spricht jüdischen Jargon und wird vernichtet. Als Kasperls Betrug durchschaut wird, holt ihn der „Schwarze Mann“ (Schaubudenbesitzer, Teufel) zurück. Und mit der Prophezeiung „Und morgen komme ich wieder“ endet der Epilog.

Ein Beispiel für eine Kasperliade im Drachschen Sinn ist das Abstraktspiel *Andere Sorgen*. Die Menschen, selbst die bösen, wie es sich zeigt, sind Marionetten in der Hand des Prinzips des Bösen. In den drei Szenen wird das Prinzip durch die Figur des Stabherrn repräsentiert, im Wandel der Zeiten: vorgestern, gestern, heute. Diktatur, Demokratie, eiskalte Wissenschaftlichkeit. Der tyrannische Stabherr wird zweimal von einer Bombe zerstückelt, immer wieder zusammengeflickt und erscheint in immer neuer Gestalt. Nur

seine Diktion wechselt. Er hat immer einen Untergebenen, der, ob es Sinn hat oder keinen, ein riesiges Tintenfaß mit Tinte füllen und den versehentlich vergossenen Tintentropfen mit der Zunge vom Boden auflecken muß.

Die deutlichste Anknüpfung an das Volksstück dürfte in Drachs Sprache liegen. Drach erinnert an den, „in dem sich die Sprache Gedanken macht über die Dinge“⁴⁸ und an Horváth's Volksstück-Begriff, bei dem die Sprache im Vordergrund steht. Drach schrieb einmal: „Niemand hat das Stirb und Werde gründlicher an sich selbst verübt, als der den Satz erfand.“⁴⁹

Eine weitere Verfahrensweise ist die uns in der Literatur Österreichs von Kraus und Horváth her bekannte, schon bei Kürnberger nachweisbare entlarvende Imitation von Phrasen, die in den achtziger Jahren von vielen kritischen Autoren und Autorinnen wiederaufgenommen worden ist.

Beispielhaft ausgeführt ist dies im *Spiel vom Meister Siebentot*. Kasperl wiederholt alle Phrasen, die er immer wieder hört, als Zusammenfassungen und entlarvt sie als Para-Phrase der Masse:

Amanda tanzt auf einer Trommel, aber die Trommel hat nichts davon. Der Schuster niest den Sonnenschein zurück, aber da ist kein Sonnenschein mehr dabei, darum sind wir gemeine Menschen. Franz hat der Mitzi das Kleid versetzt. Darum muß sie achtgeben, weil einer, der sich's leisten kann, mit keiner Rinnäsigen geht. Aus einer Schande wird keine Ehre, und man muß trotzdem lernen. Man lernt aber nur durch's Leben, und die Anständigkeit führt zu nichts. Wir sind Männer und verstehn uns durch den Dienst. Man braucht aber nichts zu kapiern.⁵⁰

Auch dient die Sprache in allen Stücken als satirisches Medium. Die Grotteske *Der Vortritt* behandelt die in Österreich sehr populäre Geschichte von der Gefangennahme des englischen Königs Richard Löwenherz durch den Babenberger Leopold V. während dessen Rückkehr vom dritten Kreuzzug. Hier wird sie zur sprachlichen Satire auf österreichische Politik und Gesellschaft, auf Legendenbildung und kleine menschliche Schwächen.

Bei Drach findet sich auch Ferdinand Raimunds oft verwendetes Prinzip der Stilmischung:

Diese leistet die Vermittlung von unterschiedlichen Realitätssphären und sozialen Ebenen, von hohem und niederem Stil, von Hochsprache und Dialekt, von Vers und Prosa, sowie die Verbindung verbaler, visueller und musikalischer Wirkungsmittel. Die Stilmischung ermöglicht weiterhin die Verbindung von Ernst und Komik, von märchenhaftem Lehrstück und Possenspiel, von geschlossener und offener Dramaturgie sowie von 'Lokalität' und 'Universalität'.⁵¹

Diese Verbindung von lokaler Theatertradition und universaler Literatur (Balzac als Dramatiker, Stendhal) ermöglichte Drach etwas Neues zu schaffen. „Volkskunst ist hohe Kunst, wenn das Volk darinnen ist. Es ist keine Kunst mehr, wenn es bloß fürs Volk ist.“⁵² So schuf er Kunst, in der das Volk durch allgemein gekennzeichnete Figuren (Feldwebel, Schuster, Lehrer, Mädchen, Polizist, Autofahrer, erster Soldat, ...) sich auf verschiedenen Ebenen (Mi-

lieu, Sprache, Fiktion, Wirklichkeit) wiederfindet und die Möglichkeit hat, über diese negative Wirklichkeit der Welt hinauszudeuten, um in die Dimension des Humanen, Moralischen und Metaphysischen vorzustoßen. Auf die Mischung der unterschiedlichen Realitätssphären stößt man in einem ausgeprägten Maße im *Passionsspiel von der Lüge und der Lächerlichkeit*, als die Hauptfigur Adam öfters zwischen Realität und Einbildung nicht mehr unterscheiden kann und z. B. Mentita oder die Stimme von Oben für real hält.

Sexualität wird von Drach in Wort und Tat angesprochen. Nicht ohne Grund wird er als „deftiger Erotiker“⁵³ bezeichnet, der alles direkt beim Namen nennt oder in zweideutiger Weise darauf anspielt. Auch in den Regieanweisung wird darauf hingewiesen, daß das Sexuelle wie auch bei Nestroy zum Spiel gehört. Couplets und volkstümliche Balladen kommen in mehreren Dramen vor, bedeutend als einleitende Kommentare achtmal im *Spiel vom Meister Siebentot* (S. 9, 13, 22, 29, 39, 47, 57, 68) und als frivole Lieder zehnmal in *Rinaldo Rinaldini* wie:

Mitten auf dem Ozean
Hat mich der Storch gebracht.
Drum sehn mich die Herren an,
Als wüßt ich schon so dann und wann,
Wie man die Kinder macht.
In Chicago, wo die vielen Banditen sind,
Hab ich schon gespielt als ganz kleines Kind.
Drum sind meine Wimpern so lang
Und meine Beine so schlank.

Ich bin Ritter Blaubart.
Wie ist eine Frau zart!
Ich nahm mir sieben.
Sechs sind entschwebt
Und mir nicht geblieben
Die letzte lebt.
Es tut mir so leid,
Schön war diese Zeit.

Die Jungfrau Dodel liebt den Jungmann Schnudel
Und bittet ihn um einen Pudel.
Dem Jungmann Schnudel aber schwillts im Schwindel,
Statt eines Pudels kürt er ihr ein Kindel
Das ist ja ganz gewiß, ganz gewiß,
Ein großes Ägernis, Ärgernis.
Denn Jungmann Schnudel stinkt ab mit Gedudel,
Läßt für das Kindel ihr nicht einmal die Windel.
Hoplauf, Aschenbrödel! Hast getratscht,
Auf dem nackten A., wie es da klatscht!

Aufgrund dieser aufgezeigten Verbindungen muß Albert Drach sicherlich im Zusammenhang mit dem österreichischen Volksstück und dessen Geschichte gesehen werden. In seiner eigenwilligen Komposition bereichert er das öster-

reichische Volksstück um eine neue Nuance, so daß man ihn als Begründer eines **parodistisch-schwarz-absurden Volksstücks** bezeichnen kann. Schwarz, weil sehr viel schwarzer Humor vorkommt, wie:

ELSE: Was habe ich Schlechtes gemacht, Mutter?

FRAU HOLLE: Du hast Pech gehabt, das ist schlecht genug.⁵⁴

Absurdes zeigt sich zum Beispiel in seinem *Skurrilspiel Sowas* auf. In diesem scheint sich der Autor formal an die Antidramaturgie des absurden Theaters zu halten. Doch wenn er auch die Form des Genres annimmt, so ist er dennoch fern dessen Geist. Beckets *Warten auf Godot* oder Ionescos *Nashörner* faszinieren den Betrachter durch die totale Amputation der eindeutigen Ideen. Drachs *Sowas*, in dem ein Mord in drei Varianten gezeigt wird, ist aber ganz konkret dechiffrierbar, nämlich als eine neue Verkleidung des Meister-Siebtot-Themas, in der nur der Held ausgespart bleibt, weil die Handlanger des Bösen auch in der Weltgeschichte nicht auf einen Typ festgelegt, sondern austauschbar und im eigentlichen Sinne namenlos sind wie ihre Opfer.

Wenn man die Rezeptionsgeschichte von Drachs Dramatik verfolgt und sieht, wie wenig man sich mit seinem dramatischen Werk beschäftigt, könnte man dem zustimmen, was der Schriftsteller zu Lothar Lohs⁵⁵ sagte: „Ich werde nicht gespielt, weil ich nicht seicht genug bin.“⁵⁶

Anmerkungen

1. GRIESER, DIETMAR: *Nur Lumpen sind bescheiden*. — In: *Welt*, 15. Oktober 1988.
2. SCHMIED, WIELAND: *Schamlose Protokolle vom Schauplatz des Lebens*. — In: *Welt*, 9. November 1991.
3. KAINDLSTORFER, GUNTER: *Jonathan swift aus mödling*. — In: *AZ*, 21. April 1990.
4. *Schriftsteller Drach*. Mit Rabatt. — In: *Spiegel*, 9. September 1968.
5. ebd.
6. SANDERS, RINO: *Schmul in den Fängen der Kanzleien*. — In: *Zeit*, 4. Dezember 1964.
7. KAINDLSTORFER, GÜNTER: *Ratzeputz. Der Kanzleischreiber Gottes: Zum 90. Geburtstag des Schriftstellers Albert Drach*. — In: *Presse. Literaricum*, 12. Dezember 1992.
8. LÖFFLER, SIGRID: *Protokollant des Hundsgemeinen*. — In: *Profil*, 41. (10. Oktober 1988).
9. KLIER, WALTER: *Zum Dichterischen eskalieren ... Albert Drachs „neuer“ Roman „Untersuchung an Mädeln“*. — In: *FAZ. Literarische Beilage* 9. Oktober 1990.
10. AUCKENTHALER, KARLHEINZ F.: *Es blieb nichts übrig als ein Dichter zu werden. Der jüdische Schriftsteller Albert Drach*. — In: AUCKENTHALER, KARLHEINZ F. (HRSG.): *Die Zeit und die Schrift. Österreichische Literatur nach 1945*. Szeged 1993, S. 59-72, S. 62.
11. „... weil ich eine neue Form geschaffen habe“ — *Albert Drach im Gespräch mit Karlheinz F. Auckenthaler*. — In: *LuK* 269/270 (1992), S. 23-31, S. 23.
12. SCHMITZ, HELMUT: *In ehrenwerter Gesellschaft. Niemand war auf der Büchnerpreis-Feier um (Eigen-) Lob verlegen*. — In: *FR*, 17. Oktober 1988.
13. Albert Drach arbeitet momentan an einer Erneuerung und Ergänzung seines Berichtes *Meine gesammelten Mißerfolge*, wobei er mit seiner Geburt beginnt und bis jetzt ungefähr beim Eintritt Hitlers in Österreich angelangt ist. (Brief an den Verfasser vom 15. 4. 1993)

14. Die einzig erwähnenswerte größere literaturwissenschaftliche Arbeit über Drach ist eine Diplomarbeit der Universität Wien von Mathias Settele, die 1992 unter dem Titel *Der Protokollstil des Albert Drach. Recht, Gerechtigkeit, Sprache, Literatur* bei Peter Lang erschienen ist. Settele setzt sich mit Drachs Romanen *Das große Protokoll gegen Zwetschkenbaum* und *Untersuchung an Mädeln* auf verschiedenen Ebenen auseinander und sieht vieles, das der Drach-Forschung Impulse geben könnte.
Nach Abfassung dieses Beitrages erschien von Primus-Heinz Kucher ein interessanter Artikel über Albert Drachs Lebens- und Überlebensprotokolle in ÖGL, 337 (1993), S. 19-31.
15. Siehe 12, S. 26.
16. DRACH, ALBERT: *Grundstoffe 8. Literaturgeschichte ohne Namen. Zusätze und Nachsätze.* Manuskript (3 Seiten).
17. **Das Spiel vom Meister Siebentot und weitere Verkleidungen: 1926-1960**
Das Kasperlspiel vom Meister Siebentot. Eine Verkleidung in acht Bildern, das Vorspiel und das Nachspiel inbegriffen.
Das Skurrilspiel SOWAS. Eine Verkleidung in drei Begebenheiten an gleichem Schauplatz zu verschiedenen Zeiten.
Das Satansspiel vom göttlichen Marquis. Eine Verkleidung in vier Akten.
Das I. Ein Panoptikalspiel in fünf Akten.
Gottes Tod ein Unfall. Dramen und Gedichte: ab 1965
Gottes Tod ein Unfall. Ein Kernsprengungsspiel in vier Einstellungen zu je vier Begebenheiten auf je vier Plattformen.
Der Vortritt. Eine Verkleidung in fünf Stücken.
A und K. Oder „Ein Brudermord wieder gutgemacht“. Ein Spiel zum Hören in drei Mitteilungen.
Stimmen nach Natur und zu Protokoll. Hörspiel.
Andere Sorgen. Szenenbild zu „heute“.
Das Aneinandervorbeispiel und die inneren Verkleidungen: ab 1922
Das Aneinandervorbeispiel vom Leben für eine Verstorbene.
Das Abstraktspiel Andere Sorgen. Drei Szenen bei wechselnden Zeiten und mit veränderten Personen.
Das Absurdspiel Aha!
Das Satyrspiel vom Zwerge Christian.
Das Passionsspiel von der Lüge und der Lächerlichkeit. Eine innere Verkleidung von zehn Bildern.
Das Paradies außer Sicht. Ein Kommentar als Hörspielfolge in drei Stücken.
18. **Unveröffentlichte Manuskripte:**
Das Trittab schlagen. Ein Spiel mit Vorsätzen.
Wessen Fleisch (5. Fassung, 11. — 13.7.1979).
Rinaldo Rinaldine unter den Schildbürgern. Verkleidung bei vier Gelegenheiten.
Das Spiel mit dem Menschensohn. Ein Streitgespräch.
Schöne im Waldschlaf oder Das Dornröschen. Verwirrspiel mit versöhnlicher Lösung.
Das Märchen von Goldmarie und Pechelse. Erzählt für erwachsene Kinder.
19. Siehe Anmerkung 12.
20. SCHOBEL, EVA: *Wütend, weise, widerspenstig.* — In: *Lesezirkel*, 60 (Dezember 1992), S. 17.
21. MELZER, GERHARD: *Albert Drach.* — In: *Kleine Zeitung*, 29. Juli 1986.
Derselbe: *Existenz auf Widerruf. Albert Drachs autobiographischer Bericht „Unsentimentale Reise“.* — In: *NZZ* 179 (5. August 1988), S. 33.
22. BEER, OTTO F.: *Geschichte als Kasperliade. Ein Dramenband des „Zwetschkenbaum“-Autors.* — In: *Zeit*, 4. Juni 1965.
23. COLBERG, KLAUS: *Versteckte Hitler-Parabel. Albert Drachs „Kasperlspiel vom Meister Siebentot“ uraufgeführt.* — In: *Presse*, 14. September 1967.
24. STENGL, ELISABETH: *Hitler gehört nicht ins Panoptikum. Die ungeeigneten Mittel des Dramatikers Albert Drach.* — In: *Die Welt der Literatur* II/11 (1965).
25. SCHOBEL, EVA: *Wider die Haderlumpen. Über die Verkleidungen des „Sadisten“ Drach.* — In: *Presse*, 28./29. April 1990.

26. KRAMBERG, KARLHEINZ: *Aber Tote weinen nicht. Albert Drachs „Unsentimentale Reise“ — wiedergelesen nach 22 Jahren.* — In: SZ 162 (16./17. Juli 1988), S. XVI.
27. THUSWALDNER, ANTON: *Das Herz der Massen ist leer. Albert Drach, die unbekannte Größe.* — In: *Presse*, 12./13. Dezember 1987.
28. SCHMIDT, DIETMAR N.: *Kasperl, wir folgen dir. Drachs „Meister Siebentot“ in Darmstadt uraufgeführt.* — In: *Rheinischer Merkur*, 37 (1967).
29. KRAMBERG, KARLHEINZ: *Die Verkleidungen des Albert Drach.* — In: *Süddeutsche Zeitung*, 17./18. Juli 1965.
30. Siehe Anmerkung 21.
31. Siehe Anmerkung 28.
32. BEER, OTTO F.: *Böse Kasperln. Drachs Figuren: Zeugen der Entseeltheit unserer Zeit.* — In: *Rheinischer Merkur*, 29. September 1972.
33. Siehe Anmerkung 22.
34. SCHOBEL, EVA: *Die Bestätigung des Hausmeisters ist zu erbringen. Verrückte Geschichten aus einem widerspenstigen Leben: Besuch beim diesjährigen Büchner-Preisträger Albert Drach.* — In: *FR*, 18. Juni 1988.
35. „Doch traut Drach, der die Welt als ‘grausame Zufallskomödie’ sieht, keinem V- oder sonstigen Theatereffekt gesellschaftsverändernde Wirkung-zu.“ (Siehe Anmerkung 21.)
36. HANDKE, PETER: *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke.* — Frankfurt a. Main 1966.
37. HANDKE, PETER: *Kaspar.* — Frankfurt a. Main 1967.
38. Drach schrieb ein Essay mit dem Titel *Karl Kraus und die Folgen* (Manuskript, 11 Seiten).
39. Gespräch mit Albert Drach am 29. Oktober 1992.
40. Siehe Anmerkung 40.
41. AUST, HUGO – HAIDA, PETER – HEIN, JÜRGEN: *Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart.* — München 1989, S. 297.
42. DRACH, ALBERT: *Interview mit sich selbst (III).* „Vielleicht beginnt jetzt meine Zeit“. — In: *Die Welt der Literatur* II/19 (1965), S. 456.
43. DRACH, ALBERT: *Das Spiel vom Meister Siebentot und weitere Verkleidungen.* — München 1965, S. 186. Im Folgenden zitiert als SvM mit Seitenzahl.
44. DRACH, ALBERT: *Gottes Tod ein Unfall. Dramen und Gedichte.* — Hamburg – Düsseldorf 1972, S. 79. Im Folgenden zitiert als GTU mit Seitenzahl.
45. Siehe Anmerkung 42, S. 17.
46. HEINZE, PAUL – GOETTE, RUDOLF: *Deutsche Poetik. Umriss der Lehre vom Wesen und von den Formen der Dichtkunst.* — Dresden-Striesen 1891, S. 352.
47. PLARD, HENRI: *Joseph Roth und das alte Österreich.* — In: BRONSEN, DAVID (Hrsg.): *Joseph Roth und die Tradition.* Darmstadt, S. 98-130, S. 102.
48. KRAUS, KARL: *Nestroy und die Nachwelt.* — In: KRAUS, KARL: *Heine und die Folgen.* Stuttgart 1986, S. 107-129, S. 118.
49. DRACH, ALBERT: *Grundstoffe 2* (Manuskript, 7 Seiten).
50. *Spiel vom Meister Siebentot*, S. 15.
51. Siehe Anmerkung 42, S. 137.
52. DRACH, ALBERT: *Grundstoffe 4* (Manuskript, 4 Seiten)
53. Siehe Anmerkung 3.
54. *Das Märchen von Goldmarie und Pechelse*
55. LOHS, LOTHAR: *Der Missionar der Lust.* — In: *Standart*, 12. Juli 1991.
56. Im Herbst 1994 wurde dem Verfasser dieses Beitrags eine nicht literaturwissenschaftliche, aber trotzdem lesenswerte Arbeit von Reinhard Schulte, einem Tübinger Buchhändler und Drach-Verehrer, zugesandt:
SCHULTE, REINHARD: *Albert Drach und sein Theater.* — Tübingen 1993.

