

Einleitung

Herr und Frau Bernhard, ihre Töchter, ihre Söhne, ihre Enkel, ihre Urenkel und deren engste Verwandte, achtundneunzig Personen um einen kleinen, nicht ganz runden Mittagstisch. Eiche natur.

[...]

DER ÄLTESTE ENKEL

Die Deutschen sind alle Nazis

FRAU BERNHARD

Hört auf mit der Politik

eßt die Suppe

HERR BERNHARD *springt auf*

Jetzt hab ich aber genug

In jeder Suppe findet ihr die

Nazis

schlägt mit den Händen in den noch vollen Suppenteller und schreit

Nazisuppe

Nazisuppe

Nazisuppe¹

Was sind Volksschauspiele? Man denkt an Oberammergau, an Dramen, die als handschriftliche Unikate in Archiven des südlichen deutschen Sprachraums liegen und von Engeln, Teufeln oder Rittern handeln, oder an Spiele, die als autochthon und urwüchsig gelten und ländlichen oder städtischen Peripheriekulturen entspringen. Und an Horváth, Fleißer oder Kroetz. Oder eben an die „Nazisuppe“, mit der Herr Bernhard seine große Tischgesellschaft auseinandertreibt. Oder an sein Volksstück *Maiandacht*. Es ist eines der sieben Dramolette in *Der deutsche Mittagstisch*, entstanden zwischen 1978 und 1981, und trägt den Untertitel *Ein Volksstück als wahre Begebenheit*.² Ebenfalls ein Volksstück ist wahrscheinlich Elfriede Jelineks frühes, 1985 uraufgeführtes Werk *Burgtheater. Posse mit Gesang*, sofern Ferdinand Raimund als Volksstückdichter gelten darf (worüber schon seine Zeitgenossen uneins waren), denn ohne ihn läge *Burgtheater* nicht in der Gestalt vor, die Jelinek ihm gab.³ Auch an Ewald Palmethofers Erstling *sauschnaidn* (2005) mag man denken oder an *jedermann (stirbt)* (2018) von Ferdinand Schmalz.⁴ Volksschauspiel ist nach wie vor eine relevante Kategorie auch für neuere Dramatik.

Auch wenn Volksschauspiele dem ersten Anschein nach kaum ein angesagter Forschungsgegenstand sind, so erleben doch Formen populärer Literatur und Kultur – nach einer letzten Konjunktur in den 1970er Jahren – in jüngster Zeit eine

1 Bernhard (2010a), S. 330–331. Hervorhebungen wie im Original.

2 Bernhard (2010a), S. 274–294.

3 Jelinek (1984).

4 Palmethofer (2009); Schmalz (2018).

bemerkenswerte Renaissance.⁵ Was die Dramatik betrifft, fällt auf, dass insbesondere Schulschauspiele der Ordensschulen, die als ein konstitutiver Überlieferungsstrang für Volksschauspiele gelten, vermehrte Aufmerksamkeit erfahren.⁶

Die Schwierigkeiten einer genaueren Bestimmung, was denn mit Volksschauspiel überhaupt gemeint sei, beginnen mit dem Namen, denn dieser ist, um mit Bertolt Brecht zu sprechen, ‚verdächtig‘. Der Begriff des ‚Volks‘ ist im Deutschen durch den Nationalsozialismus diskreditiert und wird von der Neuen Rechten wieder reklamiert.⁷ Selbst Clemens Lugowski, bekennender Nationalsozialist, der freiwillig in den Krieg zog und darin umkam, schlug 1938 vor, den Begriff „Volkslied“ aufzugeben, wenngleich aus ganz anderen Gründen.⁸ Mit Blick auf das Volksbuch wies Jan-Dirk Müller schon vor Jahrzehnten auf die Fragwürdigkeit des Begriffs hin und schlug vor, statt von „Volksbuch“ von „Prosaroman“ zu sprechen.⁹ Ungeachtet dessen hat er eine Reihe profunder Studien vorgelegt, die Volksbücher als behauptete Gegebenheiten zur Kenntnis nehmen und eingehend analysieren.¹⁰ Mit dem Volksschauspiel verhält es sich sehr ähnlich. Volker Klotz spricht vom „Vorstellungskomplex ‚Volksstück‘“¹¹ und Klaus Lazarowicz und Christopher Balme halten fest: „Den Begriff ‚Volkstheater‘ befriedigend zu definieren, scheint hoffnungslos.“¹² Auf der anderen Seite der Skala steht die holistische Einschätzung, die anderthalb Jahrhunderte zuvor im 230. Band (1855) der *Ökonomisch-technologischen Encyclopädie* von Johann Georg Krünitz zum Ausdruck kommt: „Ursprünglich sind alle Theater Volkstheater gewesen: denn die Schauspielkunst entwickelte sich allmählig aus den öffentlichen Spielen und Festen des Volkes.“¹³ Seit zweieinhalb Jahrhunderten ist anhaltend von Volksstücken, Volksschauspielen und Volkstheater die Rede. Vor

5 Vgl. Agard, Helmreich und Vinckel-Roisin (2011); Schlehe und Sandkühler (2014); Pauli (2015); Wietschorke und Schmidt-Lauber (2016); Leggewie und Meyer (2017); Kühn und Troschitz (2017); Schmidt (2017), bes. das Kapitel „Die Wiederentdeckung volkssprachlicher Weihnachtsspiele“, S. 161–248; Hogarty (2017); Grig (2017); Jazo (2017); Favretto und Itçaina (2017); Friedrich und Nieffanger (2017); Kleiner und Wilke (2018).

6 Dietl (2002); Tilg (2008); Oberst (2010); Pohle (2010); Dyer (2010); Wirthensohn (2016); Drnovšek (2016); Gratl (2016); Gratl (2018); Drnovšek (2018). Ein weiteres Beispiel für das neue Interesse ist das DFG-geförderte Forschungsprojekt „Das Dorf Christi. Institutionentheoretische und funktionshistorische Perspektiven auf Oberammergau und sein Passionsspiel im 19. bis 21. Jahrhundert“ unter der Leitung von Julia Stenzel und Jan Mohr seit 2017 als Verbundprojekt an den Universitäten München und Mainz.

<https://www.dasdorfchristi.com/index.php/start.html> (17.4.2019).

7 Vgl. zuletzt Wildt (2017); Weiß (2017); Hufer (2018); Assmann (2018).

8 Lugowski (1985), S. 216.

9 Müller (1985), bes. S. 5 und 9.

10 Müller (1990), bes. S. 989–999; Müller (2003b); Müller (2014).

11 Klotz (1998), S. 182.

12 Lazarowicz und Balme (2012), S. 571.

13 Krünitz (1855a), S. 452.

diesem Hintergrund lässt sich nicht behaupten, dass es kein Volksschauspiel gebe. Die Begriffe aufzugeben hieße, literarhistorische Realitäten zu ignorieren.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sind die Begriffe „Volksstück“ und „Volksschauspiel“ oft fein säuberlich auseinandergehalten worden. Das eine steht meist für ein irgendwie aufmüpfiges, bestehende Verhältnisse destabilisierendes, kritisierendes oder komisierendes Drama, während das andere Dramen in der Tradition von Passionen, Schulspielen, Puppen- und Maschinenkomödien meint. Eine solche tendenzielle Unterscheidung hat sich aus Gründen, die zu vertiefen sein werden, erst ab etwa der Mitte des 20. Jahrhunderts etabliert. Solche Unterschiede werden in diesem Buch nicht präsupponiert, denn im 18. und 19. Jahrhundert sind sie nicht erkennbar. „Volksschauspiel“ dient in diesem Buch vielmehr als ein heuristischer Sammelbegriff für dramatische Texte ganz unterschiedlicher Art, die durch einen wie auch immer zu verstehenden Volksbegriff determiniert sind.

Dieses Buch hat drei Teile. Teil A folgt den frühen expliziten Spuren, die der Begriff „Volksschauspiel“ durch die deutsche Literaturgeschichte legt, wählt Johann Gottfried Herder als Ausgangspunkt und lenkt die Aufmerksamkeit auf Merkmale, die konstitutiv für spätere Poetiken des Volksschauspiels werden. Teil B widmet sich den Figurationen des Volksschauspiels, die im 19. Jahrhundert in vielfältigen Formen sichtbar werden, etwa in Ausgaben, Sammlungen, Systematisierungen und Definitionsversuchen, und konzentriert sich auf Entwicklungen, die zu Verdichtungen in Theorie und Praxis führen. Teil C stellt drei komplexe Problemfelder aus dem 20. Jahrhundert vor. Es sind die beiden, in Opposition zueinander stehenden Verständnisweisen eines kulturkonservativen bis nationalistischen Volksschauspiels auf der einen und des antifaschistischen und revolutionären Neuen Volksstücks auf der anderen Seite. Als ein Drittes wird die sogenannte Alt-Wiener Volkskomödie behandelt, welche die beiden letztgenannten Lagerungen inkorporiert.

Was ist Volksschauspiel? Ein Begriff, ein Konzept, eine Idee, ein Phänomen, eine Gattung, eine Formation, ein Konstrukt, eine Fiktion, eine Behauptung, eine Schimäre, ein Phantasma?¹⁴ Sicher ist es von alledem etwas, doch aus literaturwissenschaftlicher Perspektive ist das Volksschauspiel in erster Linie eine Gattung. Dabei gibt es wohl kaum eine andere Gattung oder Untergattung, deren Bedeutung sich im Laufe von über zwei Jahrhunderten so stark gewandelt hat, der so unterschiedliche Bedeutungen und Funktionen zugeschrieben werden und der so viele Implikationen anhaften wie dem Volksschauspiel. Es ist vielleicht eine der spannendsten und widersprüchlichsten Gattungen überhaupt, gemessen daran, dass Volksschauspiele eine kleine und marginale Textsortengruppe bilden, die Joachim Küpper in *The Cultural Net* (2018) auch unter dem Gesichtspunkt einer

¹⁴ Mit der Frage, in welcher Weise es sich bei Kulturkonzepten um ‚Phantasmen‘ handelt, befassen sich zuletzt Porra und Wedekind (2017).

littérature mineure zu betrachten anregt.¹⁵ Jede Gattung erscheint problematisierungswürdig und wurde problematisiert, sei es eine Leitgattung wie die Tragödie¹⁶ oder ein Subgenre wie das Militärdrاما.¹⁷ Doch wie jede problematisierte Gattung konnte auch das Volksschauspiel zeitweise einige Prominenz, ja geradezu Programmatik entfalten.

Umso erstaunlicher ist es daher, dass es eine umfassende Begriffs-, Ideen-, Gattungs- oder Theoriegeschichte des Volksschauspiels bis heute nicht gibt. Das Grundlagenwerk *Volkstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart* (1989) von Hugo Aust, Peter Haida und Jürgen Hein bleibt im Wesentlichen auf die Wiener Tradition beschränkt,¹⁸ die fünfbandige Ausgabe *Volksschauspiele* (2000–2004) von Karl Konrad Polheim (1927–2004) bringt die von seinem Vater Karl Polheim (1883–1967) während des Ersten Weltkriegs begonnenen Arbeiten zum Abschluss und entstammt nicht zuletzt auch deshalb noch dem Geiste des Positivismus des späten 19. Jahrhunderts,¹⁹ Walter Puchners dichtes Alterswerk *Studien zur Volkskunde Südosteuropas und des mediterranen Raums* (2009) behandelt das Volksschauspiel aus der Perspektive ethnologischer Erzählforschung.²⁰ Die vorliegende Arbeit unternimmt deshalb den Versuch, das Phänomen des Volksschauspiels innerhalb der deutschen Literatur nicht von vornherein auf einzelne Regionen oder Traditionen zu begrenzen, sondern die Genese der gattungstheoretischen Vorstellung des Volksschauspiels auf breiter Quellenbasis aus unterschiedlichen Strängen zu rekonstruieren. Dem Anspruch einer umfassenden Darstellung wird sie dabei in keiner Weise genügen können, doch der Ansatz, bisher isoliert betrachtete Stränge wie etwa historisches Volksschauspiel, volkstümliches Brauchtumsspiel und Neues Volksstück in eine Zusammenschau zu bringen, kann dazu beitragen, den Komplex einer volksmäßigen Dramatik als vielfältiges kulturelles Phänomen neu zu fassen.

Frappierend ist die Beobachtung, dass die meisten Dramen, die im 18., 19. und 20. Jahrhundert als Volksschauspiele bezeichnet werden, in ihren Entstehungszusammenhängen, die bis ins späte Mittelalter datieren, nicht als Volksschauspiele bezeichnet werden, sondern als *Comedie*, *Schauspiel* u. dgl. Der Begriff „Volksschauspiel“ ist ein Konstrukt, das retrospektiv kreiert und bestimmten Genres zugeschrieben wird. Man spricht von Volksschauspiel erst dann, wenn es in seiner vermeintlich ursprünglichen Form auf Bühnen nicht mehr anzutreffen ist. Eine

¹⁵ Küpper (2018b), S. 31–32.

¹⁶ Vgl. etwa Ospovat (2016).

¹⁷ Venzl (2019).

¹⁸ Aust, Haida und Hein (1989).

¹⁹ Polheim und Schröder (2000–2004). Vgl. die beiden Berichte Polheim (1916) und Polheim (1918).

²⁰ Puchner (2009), bes. Kapitel 8 „Performative Riten, Volksschauspiel und Volkstheater in Südosteuropa. Vom Dromenon zum Drama“, S. 253–298.

ähnliche Zuschreibung *ex post* wie für das Volksschauspiel gilt im Übrigen auch für Volksmusik und Volkskultur und die erwähnten Volksbücher.

Das Volksschauspiel beruht auf keiner – zumindest auf keiner einigermaßen kontinuierlichen – theoretischen Modellierung, sondern wird vielmehr, als Analogiebildung und relativ unreflektiert, aus Johann Gottfried Herders Konzept der „Volkslieder“ abgeleitet. Doch Herder spricht nie von Dramen, er hat vor allem lyrische und epische Texte vor Augen, wenn er volksmäßige Poesie verhandelt. Dieser Aspekt wird bei der Rückführung des Volksschauspiels auf Herder bis heute kaum berücksichtigt. Das Volksschauspiel erfährt seine Begriffsprägung in zwei Schritten: erstens als Zuschreibung im Nachhinein und zweitens in seiner kaum reflektierten Ableitung aus dem Konzept der Volkslieder. Über die Zeiten wird sich das Volksschauspiel als Phänomen von jeweils nur episodischer Stabilität erweisen, das immer wieder neu konfiguriert wird. Der diachronen Betrachtung kommt deshalb besondere Bedeutung zu. Parallel zur ersten Etablierung des Volksschauspielbegriffs im späten 18. Jahrhundert gibt es zur gleichen Zeit erste Schriftsteller, die ihre Dramen als Volksschauspiel oder Volksstück bezeichnen. Auch diesem Umstand ist Rechnung zu tragen.

Gattungstheorien haben seit einigen Jahren Konjunktur.²¹ Leitkonzepte darin sind unter anderem die von Ludwig Wittgenstein entwickelte Familienähnlichkeit und der Wissensbegriff. „Gattungs-Wissen“, schreiben Michael Bies, Michael Gamper und Ingrid Kleeberg in ihrer Einleitung zu *Gattungs-Wissen* (2013), sei „eines der ältesten Themenfelder, welches die theoretische Beschäftigung mit Literatur zu bieten hat“.²² Die „größte Resonanz“ aus den letzten Jahrzehnten haben Klaus W. Hempfers Unterscheidung zwischen ‚generischen Invarianten‘ und ‚historischen Textgruppen‘ und Harald Fricke Unterscheidung von ‚Textsorten‘ (als systematisierenden Ordnungsbegriffen) und ‚Genres‘ (als literarischen Institutionen) erfahren, wie Dieter Lamping in der Einführung zu seinem *Handbuch der literarischen Gattungen* (2009) festhält.²³

Die erste Orientierung verdankt diese Arbeit den grundlegenden Forschungen und Positionen zur Gattungsproblematik von Benedetto Croce, Gérard Genette, Klaus W. Hempfer, Harald Fricke, Rüdiger Zymner, Dieter Lamping und Werner Michler. Es kann hier aber nicht darum gehen, die komplexen und elaborierten gattungstheoretischen Ansätze der letzten Jahrzehnte zu rekonstruieren und daraus eine Gattungstheorie des Volksschauspiels abzuleiten. Gattungspoetische Überlegungen werden aber, eingebettet in ihre jeweiligen Kontexte, an den entspre-

²¹ Zymner (2003); Zymner (2010); Gymnich, Neumann und Nünning (2007); Lamping (2009b); Hempfer (2010); Pappalardo (2013); Bies, Gamper und Kleeberg (2013b); Ajouri (2013); Michler (2015); Berger, Döhl und Morsch (2015).

²² Bies, Gamper und Kleeberg (2013a), S. 7.

²³ Lamping (2009a), S. XXIII. Vgl. Hempfer (1973); Fricke (1981), bes. S. 132–138.

chenden Stellen berücksichtigt und vertieft. Doch einen ersten selektiven Zugang ermöglicht die Frage, ob es gattungstheoretische Ansätze gibt, die sich speziell mit volkspoetischen Gattungen befassen. Hier fallen Jürgen Hein und Herbert Zeman ins Auge, die sich zu Gattungsfragen für das Wiener Volksschauspiel äußern. Hein hält in seinem erstmals 1978 erschienen Buch *Das Wiener Volkstheater* fest, dass eine „trennscharfe Unterscheidung einzelner theatralischer Formen und dramatischer Gattungen des Wiener Volkstheaters [...] gattungstypologisch wie gattungsgeschichtlich problematisch“ sei.²⁴ Zeman dagegen erachtet in *Die österreichische Literatur* (1986) die Alt-Wiener Volkskomödie als ein dermaßen geschlossenes System, dass er sie als eine eigene Gattung definiert. Er begründet dies damit, dass sie sich „in drei klar unterscheidbaren stilgeschichtlichen Phasen“ entfalte, „allgemein oder weithin gültige Moral- bzw. Wertvorstellungen“ teile („auch dann, wenn sie sich zeitkritisch und satirisch äußert“) und dass „die literarisch-gattungsmäßigen, [...] die regional-sozialen und historischen Komponenten“ sowie „der heitere oder zumindest versöhnliche Grundton der Gattung“ ihre konstituierenden Merkmale seien.²⁵ Die Positionen von Hein und Zeman stehen mithin einander diametral gegenüber. Ihre jeweilige Plausibilität gründet allerdings darauf, welche Merkmale man bezogen auf welche Textauswahl als gattungskonstitutiv identifiziert. Doch wie eigenständig ist das Volksschauspiel oder auch das Volksstück zu konzipieren? Eine Poetik volksläufiger Gattungen, die auf einer umfassenden gattungsgeschichtlichen und -theoretischen Basis fußt, hat zuletzt Werner Michler in *Kulturen der Gattung* (2015) skizziert und dabei die in Rede stehenden Gattungen ins Verhältnis zum etablierten humanistischen Gattungssystem gesetzt. Die „Entdeckung des Volkes“ am Ende des 18. Jahrhunderts führe „zur Duplizierung von Gattungen“:

In Zukunft wird es Volksmärchen und Kunstmärchen, Epos und Epopöe, Volkslied und Kunstlied, Volksliteratur und Kunstliteratur, Volksballade und Kunstballade, Kunstroman und Volksbuch nebeneinander geben; die einen werden sich schreiben lassen, die anderen nicht. [...] Das System der Volksgattungen lässt sich also als Supplement, als Unterkellerung des Systems der letztlich humanistischen Gattungen der Gelehrtenkultur verstehen, nicht Letztere als Verfallsform der Ersteren, wie die Epoche es darstellte.²⁶

Diese „Unterkellerung“ der Literatur- und Gattungsgeschichte bringt auf der einen Seite zum Ausdruck, dass die Geschichte des Volksschauspiels über Strecken eine Untergrundgeschichte ist, was Qualität und Sichtbarkeit sowohl der Spiele als auch der Theorien betreffen kann.²⁷ Auf der anderen Seite lässt die Metapher von der Unterkellerung deutlich werden, dass Volksschauspiele streckenweise von Schau-

²⁴ Hein (1997), vgl. das Kapitel „Formen und Gattungen“, S. 58–81, Zitat S. 58.

²⁵ Zeman (1986), S. 1299 und 1301.

²⁶ Michler (2015), S. 174.

²⁷ Mit Untergrundaspekten von Literatur spielt Rühmkorf (1967). Vgl. auch die Überschrift „Volkes Stimme in Liedern“ (S. 5), die einem Teil der Texte vorangestellt ist.

spielen im Allgemeinen und Volkstheater von Theater generell kaum unterscheidbar sind. Mit anderen Worten: Volksschauspiele sind, wie sich zeigen wird, mitunter nur aufgrund einer künstlich aufrecht erhaltenen Differenz durch eine spezifische Merkmalsmenge als Volksschauspiele identifizierbar. Darüber hinaus aber ist Volkstheater ganz ‚normales‘ Theater. Mit einer Rekonstruktion der Gattung der Volksschauspiele wird deshalb auch die Dekonstruktion derselben einhergehen. Es bleibt abzuwarten, ob die Sektion bis in kleinste Teile am Ende ein konzertantes und einigermäßen konsonantes Ganzes zu ergeben vermag oder ob sich das Phänomen des Volksschauspiels in dissonante Partikel zersprengt.

Um sich dem Phänomen der Volksschauspiele zu nähern, bieten sich unterschiedliche Herangehensweisen an. Die vorliegende Arbeit wird mit der Analyse der Rezeption und Reflexion dessen ansetzen, was als Volksschauspiel bezeichnet wird. Im ersten Schritt sind also nicht die literarischen, sondern die sekundären Quellen die Ausgangsbasis. Volksschauspiele werden folglich nicht als ein Phänomen erster Ordnung auf der Grundlage primärer Quellen beschrieben, sondern das Phänomen wird auf der Grundlage einer Beobachtung zweiter Ordnung, also auf der Basis sekundärer Quellen und anhand der Muster und Prinzipien erfasst, nach denen es wahrgenommen, ausgewählt, geordnet und zu einer (mutmaßlichen) Einheit zusammengeschlossen wird. Hierbei wird sich die Analyse streckenweise durch wenig bekannte und zum Teil unerschlossene Rezeptionstränge bewegen, um eine facettenreiche und möglichst historisch differenzierende Darstellung zu erzeugen. Da die Forschung zum Volksschauspiel somit selbst Gegenstand der Analyse ist, erübrigt sich ein eigener Forschungsbericht. Auch eine Unterscheidung zwischen primären und sekundären Quellen im Literaturverzeichnis erweist sich als nicht zweckmäßig. In einem zweiten Schritt wird die Darstellung durch die Berücksichtigung und Analyse von Dramen revidiert, die für das Volksschauspiel als prototypisch gelten. Die beiden Verfahrenszüge wechseln einander mehrfach ab, woraus sich in dialogischem Wechsel zwischen Theorie und Drama, Text und Paratext, primären und sekundären Quellen eine interpretierende Denkbewegung ergibt.

Bei einem solchen Vorgehen werden Analyse und Deutung zunächst vorzugsweise bei konventionalistischen Bedeutungszuschreibungen ansetzen. Lutz Danneberg unterscheidet in seinem Beitrag *Zwischen Innovation und Tradition* (1989) zwischen essentialistischen und konventionalistischen Definitionen, die durch die „Charakterisierung der Adäquatheit“ differieren. Eine essentialistische Begriffsbildung liege dann vor, wenn eine „abschließende[] Definition [...] die wesentlichen Merkmale der Sache angibt, auf die sich der definierte Begriff beziehen soll“, ihre „Adäquatheit wird durch die Übereinstimmung der definierenden Merkmale mit den wesentlichen Merkmalen der gemeinten Sache bestimmt“.²⁸ Eine konventionalistische Definition hingegen sei „willkürlich“, denn sie beruhe „auf einer Übereinkunft

²⁸ Danneberg (1989), S. 50.

ihrer Anwender, die weder durch die Sache noch durch andere (materiale) Adäquatheitsbedingungen gerechtfertigt werden kann“.²⁹ Was das Volksschauspiel betrifft, so begegnet man in den gattungsorientierten Darstellungen beiden Formen, zumeist aber essentialistischen Festschreibungen. Dieses Buch wählt jedoch einen Einstieg über konventionalistische Bestimmungen, wird allerdings mit fortschreitender Beschäftigung auch Merkmale identifizieren, die einer stärker essentialistischen Begriffsbildung des Volksschauspiels dienlich sind. Bei so disparaten Gegenständen wie den Volksschauspielen sind Denkbewegungen von konventionalistischen (man könnte auch sagen: nominalistischen) zu essentialistischen Definitionen eine pragmatische Entscheidung, um voreilige Festschreibungen zu vermeiden und die Grenzen des Gegenstandsbereichs nicht fahrlässig zu verengen.

Aus vielen und ganz unterschiedlichen Gründen, die sukzessive zu diskutieren sind, wird es nicht möglich sein, Volksschauspiele abschließend zu definieren. Doch es wird möglich sein, sie als ein semantisches Feld zu umreißen. Diesen Versuch unternimmt das letzte Kapitel „Rückblick“, das sich an das Konzept der Familienähnlichkeit anlehnt. Klaus W. Hempfer beschäftigt sich in seinem Aufsatz *Zum begrifflichen Status der Gattungsbegriffe* (2010) kritisch mit dem Familienähnlichkeitsbegriff. Dieser sei „hinsichtlich seiner Validität für die Lösung traditioneller Probleme der Gattungstheorie umstritten, wobei ihm vor allem mangelnde ‚Schärfe‘, insbesondere im Hinblick auf die Bestimmbarkeit von ‚Grenzen‘ unterschiedlicher Gattungsbegriffe, vorgeworfen wurde.“³⁰ Gerade diese ‚Unschärfe‘ wird sich als Qualität erweisen, um einem so unscharfen und wandelbaren Phänomen wie den Volksschauspielen gerechter zu werden. Sicher ist das Volksschauspiel keine transhistorische Invariante im Sinne Hempfers (wie das Narrative, das Dramatische, das Komische, das Tragische, das Satirische), sondern eine der „historischen Gattungen“, die, wie Hempfer schreibt, „in der Regel wohl am ehesten über den in meinem Verständnis schwächeren Begriff der Familienähnlichkeit konzeptualisiert werden können.“³¹ Der Versuch einer Clusterung am Ende wird zeigen, um was für weitläufige Verwandtschaften es sich bei den Volksschauspielen handelt.

Volksschauspiele, Volksstücke, Volkskomödien u. dgl. sind literarische Gattungen. Doch wahrscheinlich sind sie mehr als dies. Sie auf Gattungsbegriffe einzugrenzen hieße, sie zu beschneiden in ihren Dimensionen und Erstreckungen. Für die Literatur- und Kulturgeschichte bieten sie zudem ein heuristisches Mittel zur Erforschung der ‚Unterkellerungen‘, von denen Michler spricht. Sie eröffnen einen ästhetischen, poetologischen, begriffs-, gattungs- und ideengeschichtlichen Raum, in den hineinzuhören Überraschendes zu Gehör bringt und aus dem viel bislang Ungehörtes schallen kann.

29 Danneberg (1989), S. 50.

30 Hempfer (2010), S. 23.

31 Hempfer (2010), S. 24.

Gleich hier sei schon auf die Unschärfe hinsichtlich der Scheidbarkeit von Volksschauspiel, Volksstück und Volkstheater hingewiesen. Die drei Begriffe tendieren zu synonymischer Verwendung, lassen aber auch Bedeutungsunterschiede erkennen. „Volkstheater“ rekuriert häufig auf den Bau oder die Institution des Theaters und weniger oft auf das darin dargebotene Schauspiel. „Volksstück“ dagegen wird zum einen oft auf die Wiener Tradition des 19. Jahrhunderts (v.a. auf Ferdinand Raimund und Johann Nestroy) bezogen, zum anderen tritt es in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der Bezeichnung des sogenannten Neuen Volksstücks auf, worunter Rainer Werner Fassbinder, Franz Xaver Kroetz, Peter Turrini u.a. in der Tradition von Marieluise Fleißer oder Ödön von Horváth gemeint sein können. „Volksschauspiel“ wird einerseits häufig auf historische dramatische Formen bezogen, andererseits darf der Begriff als derjenige gelten, der für den Beobachtungszeitraum vielleicht am ehesten die Rolle eines Oberbegriffs beanspruchen darf, weshalb er als Titel dieses Buches dient.

