



Teil C: **Kontrastierungen**

10 Vorschau

Das späte 18. Jahrhundert legt die Spuren für das Volksschauspiel (Teil A). Das 19. Jahrhundert figuriert dessen wesentliche Verständnisweisen (Teil B). Die Programme, die sich bis zum Ende des 19. Jahrhunderts etabliert haben, erfahren im 20. Jahrhundert weitere Differenzierungen und Kontrastierungen, die Gegenstand in diesem Teil C sind.

Nach Jean-Marie Valentin sei die „im Dienst der Ideologien stehende Funktionalisierung des Volksstücks im 20. Jahrhundert“ charakteristisch für dessen Entwicklungsprozess.¹ Doch typisch allein für das 20. Jahrhundert sind Funktionalisierungen des Volksschauspiels nicht,² denkt man beispielsweise an Johann Friedrich Schütze, der am Ende des 18. Jahrhunderts im Anschluss an Sulzer fordert, dass das Volksschauspiel eine ‚Schule der Sitten‘ sei, oder an Gottfried August Bürger, der in chauvinistischem Ton den deutschen Dichtern deutsche Volkspoesie verordnet. Es mag sein, dass im 20. Jahrhundert auf der Grundlage polarisierter politischer Weltanschauungen, das gilt für linke ebenso wie für rechte, das Volksschauspiel in auffälliger Weise ideologisch eingesetzt wird, doch ist das Volksschauspiel auch in den Jahrhunderten davor nicht frei von ideologischer Funktionalisierung.

Plausibler scheint ein anderer Aspekt, um im Überblick das 20. Jahrhundert zu charakterisieren, nämlich die Schärfung von Kontrasten. Bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts haben sich beträchtliche Wissensbestände zum Volksschauspiel angesammelt. Als Ausdruck dafür kann die Darstellung des Kapitels „Volksschauspiele“ von Meier im *Grundriß der germanischen Philologie* (1909) gelten (vgl. S. 154 in diesem Buch). Kennzeichnend für diese Wissensbestände sind die zahlreichen auf Korpusbildung und -erweiterung hin angelegten Ausgaben und die auf dramatische Gattungen hin perspektivierte (also nach Lyrik und erzählender Literatur nun auch Dramatik berücksichtigende) und editionsphilologisch professionalisierte Forschung zu Volkspoesie. Eher unbedeutend ist zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Wunsch nach Institutionalisierung der Volksschauspielforschung etwa nach dem Vorbild des 1914 gegründeten Deutschen Volksliedarchivs in Freiburg im Breisgau. Ein zentrales Volksschauspielarchiv wird es nie geben; das Spielarchiv von Vater und Sohn Polheim bleibt eine private Initiative und vereinzelte Forderungen in diese Richtung, etwa von Hans Moser, bleiben folgenlos. Charakteristisch für die sich im späten 19. Jahrhundert konsolidierenden Wissensbestände ist ferner, dass bereits ab den ersten Ausgaben von Volksschauspielen um 1850 Forscher miteinander ins Gespräch treten, Übereinstimmungen im Verständnis der Gegenstände entwickeln und gemeinschaftliche Programme verfolgen. Hierin schließen Volksschau-

¹ Valentin (1988), S. 7.

² Ähnlich argumentieren auch Aust, Haida und Hein (1989), S. 26.

spielsammler zum Teil an die Arbeitsweise der früheren Liedersammler an, die häufig gemeinschaftlich gesammelt haben. Ein prominentes Beispiel ist die Zusammenarbeit zwischen Arnim, Brentano und den Brüdern Grimm am *Wunderhorn*. Die sehr frühen Ansätze im Umgang mit Volksschauspielen von Johann Felix Knaffl, Franz Horn und Heinrich Lindner bleiben dagegen vereinzelt Inselprojekte und demgemäß ohne Echo.

Der Positivismus in der Volksschauspielforschung, der – wie in den Philologien generell – im späten 19. Jahrhundert zu beobachten ist, ruft den Wunsch nach Deutungen hervor. Solche formieren sich ab dem frühen 20. Jahrhundert, gruppieren sich zu Verständnismgemeinschaften und Schulen. Als Titel dieses dritten Teils wird der Begriff der „Kontrastierungen“ verwendet, um Nacheinander, Nebeneinander und Gegeneinander unterschiedlicher Positionen zu benennen. Oft sind diese nicht scharf voneinander zu unterscheiden und Übergänge sind fließend. So gibt es etwa ideelle Ähnlichkeiten zwischen dem kulturkonservativen Anspruch Hugo von Hofmannsthal in der Begründung von Festspielen in Salzburg und der kulturpessimistischen Rezeption der Oberuferer Weihnachtsspiele in der Anthroposophie durch Rudolf Steiner. Andere Positionen stehen in harscher Opposition zueinander wie etwa Bertolt Brechts Volksstückverständnis und das „völkische“ Volksspiel.

In diesem Teil „Kontrastierungen“ werden aus den zahlreichen und facettierten Konglomeraten, die im 20. Jahrhundert sichtbar werden, drei Themenfelder herausgegriffen, um in exemplarischer Absicht die wesentlichen Traditionsstränge im Kontext zu analysieren. Das erste Kapitel befasst sich mit ‚bairischen‘ und spezifisch tirolischen Volksschauspielen und behandelt das Verständnis von Volksschauspielen im Nationalsozialismus. Das zweite Kapitel ist dem Neuen Volksschauspiel ab den späten 1960er Jahren gewidmet, dem Theoretisierungen durch Georg Lukács und Bertolt Brecht vorgelagert sind. Das dritte Kapitel diskutiert die Alt-Wiener Volkskomödie unter konstruktionsgeschichtlichen Aspekten. Indem das Wiener Volkstheater einerseits als Fortsetzung überkommener Traditionen, gleichzeitig aber auch in Opposition dazu verstanden werden kann, stellt die Wiener Tradition ein weites und komplexes Feld dar, das nicht nur Verständnisweisen des 20. Jahrhunderts, sondern der gesamten Volksschauspielgeschichte in sich trägt. Diese drei Themenfelder decken insgesamt ein breites poetologisches und politisches Spektrum ab, an dem sich Dichotomien zwischen Theatergeschichtsschreibung und Gegenwartsdramatik, unterschiedliche Wirkungsabsichten des Dramas und Verwerfungen wie Rechts-links-Oppositionen nachzeichnen lassen.

11 ‚Bairische‘, ‚Tiroler‘ und ‚deutsche‘ Volksschauspiele

Eine große Gruppe von Texten und Verständnisweisen hebt die besonderen Qualitäten gerade *deutscher* Volksschauspiele hervor. Ihre Palette reicht von Bewunderung bis hin zu chauvinistischen und nationalistischen Gesten. Ihnen gemein sind sprachliche, kulturelle und geographische Fokussierungen, die Merkmale wie ‚alt‘, ‚echt‘, ‚deutsch‘ oder ‚bairisch‘ einschließen. Auffallend ab etwa dem Beginn des 20. Jahrhunderts ist die Hinwendung zu ‚Tiroler‘ Volksschauspielen, die die vorgenannten Qualitäten ausgesprochen exemplarisch verkörpern sollen.

Diese Akzentuierung ist vor allem auf Josef Nadler zurückzuführen, der im ersten und dritten Band (1912 und 1918) seiner *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften* und in seiner wenig beachteten Schrift *Das österreichische Volksstück* (1921) Tirol und Bayern zu sogenannten Kernländern des Volksschauspiels erklärt (Kapitel 11.1). Hugo von Hofmannsthal greift als einer der ersten die Thesen von Nadler auf und amplifiziert sie zum Zweck der Begründung von Festspielen in Salzburg. Aufschlussreich dazu sind Hofmannsthals Texte *Deutsche Festspiele zu Salzburg* (1919) und *Die Salzburger Festspiele* (1919). Noch unberührt von Nadlers Thesen ist Hofmannsthals *Vorwort* zum *Jedermann* (1911), das als eine dichte Herder-Paraphrase¹ lesbar ist und Hofmannsthals früheres implizites Volksschauspielverständnis zum Ausdruck bringt (Kapitel 11.2).

Im Zusammenhang der zahlreichen Revitalisierungen und Installationen von Freiluft- und Festspieltraditionen im frühen 20. Jahrhundert, für die der Ausbau der Oberammergauer Passionsspiele und die Gründung der Salzburger Festspiele prominente Beispiele sind, steht die Etablierung der Oberuferer Weihnachtsspiele in Anthroposophie und Waldorfpädagogik. Rudolf Steiner greift dabei auf die Weihnachtsspielausgaben seines akademischen Lehrers Karl Julius Schröer zurück und entwickelt daraus ein spirituelles, (anti-)modernes und kulturpessimistisches theaterpädagogisches Programm. Wesentliche Prägung erfahren die Oberuferer Weihnachtsspiele durch Marie Steiners Tätigkeit als Herausgeberin (Kapitel 11.3).

Wie in der Einleitung dieses Buches dargelegt, liegt eine Schwierigkeit im Umgang mit dem Volksschauspiel in dessen unausblendbarer Assoziation mit dem durch den deutschen Nationalsozialismus kontaminierten Volksbegriff, der, wie Jan-Dirk Müller formuliert, dazu beigetragen habe, die Verhältnisse „zu verunklä-

¹ Unter den zahlreichen *Jedermann*-Adaptionen nach Hofmannsthal sei an dieser Stelle insbesondere auf *jedermann (stirbt)* (2018) von Ferdinand Schmalz verwiesen, der in der Szene „von schmählichem getier“ (S. 485–489) Hofmannsthals *Vorwort* überschreibt und dramatisiert. Erwähnt sei auch Brechts um 1950 entworfenes, unvollendet gebliebenes Stück *Der Salzburger Totentanz*, vgl. Brecht (1997), das Wolf (2014), S. 161–164, im Kapitel „Ein ‚Anti-Jedermann‘“ kontextualisiert.

ren“.² Mit Uwe-K. Ketelsen, der die Begriffe ‚Nation‘ und ‚Rasse‘ als „Differenzqualitäten“ einer nationalsozialistischen und rassistischen Germanistik bezeichnet,³ kann auch der Begriff ‚Volk‘ als eine solche Differenzqualität betrachtet werden – allerdings mit dem großen Unterschied, dass ‚Volk‘, anders als der Begriff der ‚Rasse‘, in der Zeit der Weimarer Republik nicht nur von rechten, sondern auch von linken Ideologien als politischer Leitbegriff verwendet wird. An den Beispielen in den Kapiteln 11.4 bis 11.6 lässt sich exemplarisch zeigen, mit welchen Denk- und Argumentationsfiguren das Volksschauspiel von einer nationalsozialistischen Germanistik vereinnahmt wird. Unter diesem Begriff wird hier mit Ketelsen „keine geschlossene Schule mit institutionellen Verankerungen und einem einheitlichen Repertoire methodischer Verfahren“ verstanden, sondern eine „breite Strömung innerhalb der deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft“.⁴

Aufschlussreich für das Verständnis einer nationalsozialistischen Germanistik und Volkskunde, in deren Domänen die Volksschauspielforschung lange Zeit fällt, ist Nadlers Konzept einer „geistesgeschichtlichen Rassenkunde“, die er im Beitrag *Rassenkunde, Volkskunde, Stammeskunde* (1934) darlegt (Kapitel 11.4). Hans Moser und Robert Stumpf verfolgen die Wurzeln von Volksschauspielen bis in die Eiszeit und die Bronzezeit zurück. Die krasse Prähistorisierung zeugt vom Drang, möglichst lange währende Kontinuitäten zu konstruieren, um daraus Hegemonialitätsansprüche abzuleiten. Mosers Kapitel „Das Volksschauspiel“ in dem von Adolf Spamer herausgegebenen Band *Die Deutsche Volkskunde* (2. Aufl. 1935) enthält darüber hinaus einen umfassenden und literaturwissenschaftlich informativen Forschungsbericht zum Thema (Kapitel 11.5). Schließlich wird das monumentale, auf über 300 Bände berechnete, doch Bruchstück gebliebene Großprojekt „Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen“ von Heinz Kindermann sondiert, wobei diejenigen Reihen im Fokus stehen, die Volkspoese und Volksschauspiele edieren (Kapitel 11.6).

11.1 Tirol und Bayern als die ‚Kernlandschaften‘ des Volksschauspiels

Rollte man das Thema „Volksschauspiele“ zeitlich rückläufig auf, stieße man im Laufe des 21. und 20. Jahrhunderts immer wieder auf die These, dass der Süden des deutschen Sprachraums, vornehmlich Bayern und Tirol, die Kernländer des Volksschauspiels seien; oftmals wird dies an das Mittelalter zurückgebunden. Der empirisch feststellbare Befund, dass in der Frühen Neuzeit Dramatik in Tirol quantitativ

² Müller (1985), S. 5: Beim Volksbuch tat ein „[...] diffuser Volksbegriff [...] ein übriges, literaturgeschichtliche Zusammenhänge zu verunklären.“

³ Ketelsen (2009), S. 529.

⁴ Ketelsen (2009), S. 529. Grundsätzlich zum Thema Dainat und Danneberg (2003).

und qualitativ eine große Rolle spielt,⁵ wird im 20. Jahrhundert gleichbedeutend mit „Volksschauspiel“ gesetzt und zum Nachweis von dessen besonderer Verbreitung, Beliebtheit und Lebendigkeit stilisiert. Superlative, was hohes Alter und unüberschätzbare Bedeutung betrifft, werden zu mythosbildenden Aspekten. Ilse Wolfram beispielsweise behauptet in ihrer theaterwissenschaftlichen Dissertation aus dem Jahre 2010: „Die Freude am dramatischen Volksspiel ist in Tirol uralt. Einen Höhepunkt stellten die mittelalterlichen Passionen aus dem 15. Jahrhundert dar.“⁶ Ekkehard Schönwiese und Hans Schuhladen beschwören im Tagungsband *Tiroler Volksschauspiele* (1976) den „Ruf Tirols als der reichsten Volksschauspiellandschaft Mitteleuropas“⁷ und Leopold Schmidt bringt in seinem Aufsatz über burgenländische Sebastianspiele (1951) den Kernlandmythos auf den Punkt, wenn er Tirol und Bayern zu den „Kernlandschaften des barocken Volksschauspiels“ erklärt.⁸

Aus der anderen Richtung, der Vergangenheit kommend, gibt es zwar immer wieder Anhaltspunkte, dass süddeutsche Regionen für die Auffindung und Erforschung von Volkspoesie besonders interessant seien, doch werden diese Gegenden noch nicht in der Weise über andere gestellt und verklärt, wie dies im 20. Jahrhundert der Fall ist. Bis ins frühe 20. Jahrhundert werden Volksschauspiele als Phänomene beschrieben, die über alle Länder des gesamten deutschsprachigen Raums verteilt sind.

Schon Herder lenkt die Aufmerksamkeit auf „Beyern, Tyrol, Schwaben“, in denen „das Dunkelste und Unkultivirtste“ zu Hause sei, und imaginiert: „Wenn da auf einmal ein *Macpherson* in Tyrol oder in Baiern aufstünde, und uns da so einen deutschen *Ossian* sänge [...]“⁹ Johannes Schuler, selbst Tiroler, schreibt, Bauernspiele würden nirgends „mit solcher Liebe behandelt [...] wie in Tyrol“.¹⁰ Ignaz Vinzenz Zingerle, ebenfalls ein Tiroler, diagnostiziert bei den „Alpensöhnen“ eine besondere Begabung gerade für das Theaterspiel und ausgesprochene Freude daran. „Deshalb faßte das Volksschauspiel in unseren Bergen schon frühe Wurzel und scheint schon am Beginne des 15. Jahrhunderts bekannt und beliebt gewesen zu sein.“¹¹ Heinrich Lindner, der sich aus der Warte eines anhaltinischen Gelehrten mit Volksschauspielen beschäftigt, hebt die Länder Bayern und Tirol hervor, die

5 In ihrem Artikel „Tiroler Spiele“ im *Killy Literaturlexikon* halten Neumann und Obermair (2011), S. 546, fest, dass Tirol „eine der bedeutendsten Spiellandschaften des dt. Sprachgebiets“ und von „ungewönl. Vielfalt“ sei. Vgl. auch Moser (1935a), S. 354, der „Tirol [...] als das Land der meisten Spielhandschriften und Aufführungsbelege aus dem Spätmittelalter“ charakterisiert.

6 Wolfram (2010), S. 158.

7 Schönwiese und Schuhladen (1976), S. 302.

8 Schmidt (1951), S. 38.

9 Herder (1993), S. 555.

10 Infirmus (1822), S. 693.

11 Zingerle (1877), S. 42.

„ein uraltes Volksschauspiel“ erhalten und „ganz Deutschland“ damit bereichert hätten.¹²

Gegenüber solchen deskriptiven, offen angelegten Stellungnahmen, die sich immer wieder finden, ist es überraschend, wenn sich ungefähr ab den 1910er und 1920er Jahren die Volksschauspielforschung plötzlich mit ziemlicher Ausschließlichkeit auf den südlichen deutschen Sprachraum konzentriert, die mittel- und norddeutschen Länder weitestgehend ausblendet und die These festigt, dass Tirol und Bayern die Kernländer des Volksschauspiels seien. Dieser Kernlandmythos wird bis heute kolportiert.

Ausschlaggebend für diese Fokussierung und Verengung ist Josef Nadler, der breite Rezeption erfährt und enorme Wirkung entfaltet. Hugo von Hofmannsthal ist einer der ersten, der Nadlers Thesen aufgreift und propagiert und mit diesen seine Überlegungen zur Gründung von Festspielen in Salzburg untermauert (Kapitel 11.2). Aus diesen Gründen ist es aufschlussreich, Nadlers Ausführungen in Hinblick auf die Dramatik, die südlichen deutschsprachigen Länder und das Volksschauspiel genauer zu sichten.

Im Jahre 1912 erscheint der erste Band von Nadlers *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften* mit dem Titel *Die Altstämme (800–1600)*. Im Abschnitt „Der Osten“¹³ findet sich der formelhafte Satz, der zum Programm wird: „Dem Bajuwaren wurde alles Handlung, er ist der Schöpfer des deutschen Volksspiels.“¹⁴ Die Bajuwaren sind für Nadler sozusagen ‚angestammte‘ Bewohner der Gegend, aus denen die „Baiern“ (in ebendieser Schreibung) hervorgehen. Das „Baierische“ (auch: „Bairische“) – Nadler verwendet häufig diese substantivierten Adjektive, wenn er sich auf die vermeintlich spezifische Kultur der Gegend bezieht – umfasst bei Nadler in etwa denjenigen Raum, der sprach- bzw. dialektgeographisch als der bairische Sprachraum definiert wird, also den gesamten oberdeutschen Raum ohne den schwäbisch-alemannischen. Im Besonderen bezieht Nadler das „Bairische“ auf den deutschsprachigen Teil von Österreich (abzüglich des alemannischen Westens), so dass „bairisch“ und „österreichisch“ laut Nadler Synonyme sind. Zwar räumt er ein, dass auch „die anderen deutschen Landschaften“ an der Entwicklung des Dramas ihren Anteil hätten: „Aber Ursprung und Einheit und ununterbrochene Tradition [...] waren bairisch. Die österreichischen Landschaften, die das bairische Blut sich am reinsten erhalten hatten, Tirol und Kärnten, genossen auch die reinste Entwicklung der Gattung.“¹⁵ Prototypisch sei Tirol; hier zeigten sich auf kleinstem Raum Entwicklung und Qualität des Dramas der „Bajuwaren“ respektive „Baiern“:

¹² Lindner (1845), S. 64.

¹³ Nadler (1912), S. 186–193.

¹⁴ Nadler (1912), S. 187.

¹⁵ Nadler (1912), S. 187.

Tirol allein würde das Volksstück als eigenstes Gut des bajuwarischen Stammes erweisen. Was sich hier im 15. Jahrhundert zu entfalten begann, das weckt noch im späten Betrachter fast zitternde Erwartung, ob diese unvergleichlichen Anfänge wohl einen großen Vollender finden würden. Und diese getäuschte Hoffnung macht die Freude an solchen Kostbarkeiten so wehmütig.¹⁶

Nadler schlägt einen weiten Bogen. Das „bairisch-österreichische[] Volksspiel[]“ beginne mit einem fulminanten Auftakt im späten Mittelalter; als herausragende Beispiele nennt Nadler die Neidhartspiele (vgl. S. 98 in diesem Buch) sowie den Maler, Schauspieler, Schreiber und Spielleiter Vigil Raber (1490–1552), der in Sterzing wirkte.¹⁷ Doch dann sei das Volksspiel ‚zurückgesunken‘, ohne zu seinem ruhmreichen Höhepunkt zu gelangen.

Wenn man sich gewöhnt, historische Bewegungen wirklich zu schauen, zusammengedrängt in die Einheit eines Blickes, so ist für Wünsche und Hoffnungen das Schicksal des bairisch-österreichischen Volksspiels ergreifend. Es dünkte einem ein Recken und Dehnen nach unfaßbar Großem, ein Ausschreiten zu Erfolgen, wie die Nibelungen, wie Ortnit und Kudrun es waren, und es wurde ein müdes Zurücksinken, ein langsames Schlendern nach weit näheren, tieferen Zielen, als es der erste Ruck des Willens vermuten ließ. Was da in Wien und Tirol im Werden war, lag auf dem Wege nach Siegen, die in der hellenischen Welt Äschylus und Aristophanes errungen hatten. [...] Die Neidhartspiele und die Tiroler Wagnisse waren nichts anderes als Äußerungen derselben Kraft, die Nibelungen und Volkslied schuf. Aber in Deutschland war ihr kein perikleisches Zeitalter beschieden.¹⁸

Nichts weniger als hoch kanonische Werke der Welt- und deutschsprachigen Literatur sind die Messlatte, an die das spätere „bairisch-österreichische[] Volksspiel[]“ nach Nadlers Vorstellung hätte heranreichen können. Zwar seien die „Ostmärker“ Ferdinand Raimund, Johann Nestroy, Ludwig Anzengruber und Franz Grillparzer „die Klassiker des Volksstücks“, in denen sich durchaus die „gemeinbairischen Triebe“ des Dramatischen manifestierten, doch täuschten sie nicht darüber hinweg, „daß der Baier Träger des Ganzen geworden wäre, der Alpenbaier, nicht das Volk der Ebene. Denn die Berge stehn in seltsam gesetzmäßiger Beziehung zum Werden des Dramas, auch in Alamannien.“¹⁹ Indirekt kommt hier zum Ausdruck, dass auch die genannten „Klassiker des Volksstücks“ die hohen Erwartungen, die Nadler an das „bairisch-österreichische[] Volksspiel[]“ stellt, nicht erfüllen konnten und dass der „große[] Vollender“ noch nicht in Sicht sei. Möglicherweise fühlt sich davon Hofmannsthal angesprochen, worauf noch zurückzukommen sein wird.

¹⁶ Nadler (1912), S. 188.

¹⁷ Raber (1886); Raber (1982); Lipphardt und Roloff (1980–1996). Vgl. zu Raber zuletzt Gebhardt und Siller (2004).

¹⁸ Nadler (1912), S. 193.

¹⁹ Nadler (1912), S. 193.

Nadler identifiziert die vermeintliche Leerstelle in der Literaturgeschichte, das Fehlen von „unfaßbar Großem“, als zwangsläufige Folge der „unvergleichlichen Anfänge“, aber nicht allein um der Erkenntnis willen, sondern um seine tiefe Enttäuschung über den Geschichtsverlauf zum Ausdruck zu bringen. Den Schritt darüber hinaus tut Nadler nicht. Diesen wird erst Robert Stumpfl tun, der die vermeintliche Leerstelle in der Literaturgeschichte durch die Imagination einer abenteuerlich grandiosen germanischen Antike füllen wird (vgl. S. 257–260 in diesem Buch).

Auch wenn im ersten Band der *Literaturgeschichte* Nadlers Äußerungen über das Volksschauspiel (er verwendet vorzugsweise die Begriffe „Volksstück“ und „Volksspiel“) eher knapp bleiben, werden dennoch die nach Nadler maßgeblichen Charakteristika deutlich: Das Drama an sich sei eine spezifisch ‚bairisch-österreichische‘ Gattung; in kondensierter Form zeige sich diese Spezifität im Tiroler Drama; ‚bairisch-österreichische‘ Dramen wären von allerhöchstem weltliterarischen Rang, wenn sie denn geschrieben worden wären.

Im dritten Band der *Literaturgeschichte* von 1918 verhandelt Nadler, so der Untertitel des Bandes, die *Hochblüte der Altstämme bis 1805 und der Neustämme bis 1800*.²⁰ Das Buch ist in drei Kapitel unterteilt: „Die Baiern“, „Thüringen und die Neustämme“ und „Die Franken und die Schwaben“. Im vorliegenden Zusammenhang interessiert vor allem das erste Kapitel über die „Altstämme“ der „Baiern“. Wenn Nadler hier wie schon im ersten Band zu den „Baiern“ nicht nur die Bayern, sondern auch die deutschsprachige Bevölkerung der während der Niederschrift des Bandes im Zerfall begriffenen Donaumonarchie zählt, kommt dieser Geste bei Erscheinen des Buches wenige Monate nach Kriegsende²¹ eine besondere Brisanz zu. Mehrfach wurde von der Forschung darauf hingewiesen, dass die Betonung des „Österreichischen“ in Nadlers *Literaturgeschichte* eine Reaktion auf die zerschlagene Donaumonarchie sei und die Konsolidierung einer nationalen österreichischen Identität nach Kriegsende bezwecke.²² Als wollte Nadler die Reduktion auf diesen Anspruch von vornherein zurückweisen, schreibt er im Vorwort mit dem metaphorischen Titel „Zur Ausfahrt“: „Ich hoffe nicht mit den Allzuvielen verwechselt zu werden, die heute arg verspätet, freilich immer noch früh genug, Österreich erst entdecken zu müssen meinen.“²³ Wie im ersten Band betont Nadler auch in diesem dritten die außerordentliche Begabung der „Baiern“ für Bühne, Drama und Theater. Nachdem in der Zeit bis zum 15. Jahrhundert

[...] Heldensage und Einzelled in der Donaumark ihre höchste Form gefunden hatten, wuchs nun als letzte Kunst in langem Wandel die Bühne ihrer stammestümlichen dauernden Gestalt

²⁰ Nadler (1918).

²¹ Der dritte Band von Nadlers *Literaturgeschichte* erschien im Herbst 1918, vgl. Volke (1974), S. 39.

²² Zuletzt Janke (2010), S. 193 und S. 188–197 passim.

²³ Nadler (1918), S. III.

zu. Die Literatur, fast die ganze Kunst des bairischen Volkes seit Anfang des sechzehnten Jahrhunderts ist im Grunde nur Theatergeschichte.²⁴

Ausführlicher als im ersten Band entfaltet Nadler im dritten seine Gedanken, dass und warum Tirol das Kernland aller Volksschauspiele sei. Mit Pathos und suggestivem Ausdrucksdrang begründet er den Mythos Tirols als Kernland des Volksschauspiels. Dieser fußt auf der Vorstellung, dass Drama und Theater just im „Bairischen“ zu höchster Form gelangen. Denn das Theater sei „eine bairische Leidenschaft“, „eine uralte Leidenschaft des Tirolers“. „[N]och nie“ habe die „Volkskunst“ des Theaters „einen ganzen volkreichen Stamm ergriffen“ wie „in allen Tälern Tirols“.²⁵ Anders als im ersten Band findet sich im dritten keine Spur mehr vom „müde[n] Zurücksinken“ des „bairisch-österreichischen Volksspiels“ in der Neuzeit,²⁶ von Nadlers tiefer Enttäuschung, dass etwa das ‚bairische‘ Theater nach seinem fulminanten Auftakt im späten Mittelalter seine zu erwartende Höchstform nicht erreicht hätte. Auch wenn sich empirisch für Tirol eine hohe Dichte an Spielbelegen nachweisen lässt,²⁷ geben doch Nadlers Pathos und sein drängender Ton den Ausschlag, dass der literaturhistorische Sachverhalt in der Folgezeit auratisch aufgeladen und überhöht wird.

Es läßt sich kaum eine Vorstellung fassen, groß und mannigfaltig genug, um sich der Wirklichkeit zu nähern. In diesem halben Jahrhundert allein von 1750 bis 1800 lassen sich an 160 verschiedenen Orten Tirols an die 800 Volksaufführungen zählen. Die Menge der Stücke ist nicht viel kleiner, denn das Festspielmäßige, das Einmalige der Aufführung war auch dem Tiroler Grundsatz, und der Stücke, die von einem Ort zum andern wanderten, sind nicht übermäßig viele. Man müßte fast jeden Ort von einiger Größe nennen, wollte man sagen, daß da und dort dies Theater besonders blühte. Die Spielpläne sind dem Historiker, der von manchem Theater deutscher Lande Kunde hat, oft wie eine Offenbarung. Der Tiroler Bauer hat in diesem halben Jahrhundert einfach alles gesehen, was seit 1600 über deutsche Bühnen, vieles was in dieser Zeit über europäische Bühnen gegangen war. Da sind Staatstragödien großen Stils, die berühmtesten darunter, Passionsspiele, Weltgerichtsspiele, deutsche und italienische Operetten; da sind Legenden; da sind Komödien und Tragödien aus dem Spielplan aller deutschen Hoftheater dieses Menschenalters; da sind vaterländische Stücke und Nachklänge des deutschen Schuldramas; alte Fastnachtsspiele und zurechtgestutzte Prunkwerke des Barocktheaters. Beliebt sind Genoveva, Johann von Nepomuk, Hildegardis, Griseldis. Neben Voltaires „Zaire“ steht „Der Prinzenraub“ und schon 1767 sah der Tiroler eine Maria Stuart aus dem Spielplan der Jesuiten.²⁸

²⁴ Nadler (1918), S. 13.

²⁵ Nadler (1918), S. 99.

²⁶ Nadler (1912), S. 193.

²⁷ Vgl. Polheim (1992); Hastaba (1995/1996); Neumann und Obermair (2011), S. 546. Vgl. auch Szarota (1979–1987), passim.

²⁸ Nadler (1918), S. 99–100.

Eine Quelle für diese Spielnachweise nennt Nadler nicht. Doch darf mit einiger Sicherheit angenommen werden, dass Nadlers Darstellung Adalbert Sikoras Beitrag *Zur Geschichte der Volksschauspiele in Tirol* (1905 und 1906) zugrunde liegt.²⁹ Denn der Abschnitt „Übersicht über die Aufführungsorte“ in Sikoras Arbeit enthält hinsichtlich der Anzahl und Ausführlichkeit der Einträge in etwa das Material, aus dem Nadler seinen opulenten Absatz kompiliert, und ist zu Beginn des 20. Jahrhunderts die umfassendste Übersicht von Spielbelegen aus Tirol.³⁰

Dass „[d]er Tiroler Bauer“ zwischen 1750 und 1800 „einfach alles gesehen“ habe, wie Nadler behauptet, steht in einem gewissen Widerspruch zu Pichlers kritischer Sicht, dass die kulturelle Entwicklung in Tirol ‚um einige Dezennien‘ verzögert sei (vgl. S. 133 in diesem Buch). Zwar verunmöglicht Retardierung nicht grundsätzlich, dass Rezeption stattfinden kann, doch stehen die Einschätzungen Nadlers und Pichlers einander unvereinbar gegenüber: Pichler charakterisiert die Tiroler Theaterkultur um 1800 als alles andere als hoch entwickelt, während Nadler sie geradezu als Eldorado für theateraffine Bauern ausmalt, um den vermeintlich hohen Rang des ‚bairisch-österreichischen‘ Dramas nachzuweisen.

Sodann ruft Nadler in Erinnerung, wie Tirol während zahlreicher Kriege ‚Deutschlands Größe schuf‘; die Rede ist ‚von erbitterten Volkskämpfen‘, dem ‚schweren Unterton stolzen Kulturgefühls‘ und dem ‚Mitklang hingebender Liebe zu Land und Fürsten‘.³¹ ‚Die Lieder, die aus diesen Tagen aufklangen, sind seltene Denkmäler deutscher Volkskraft, ruhigen Selbstgefühls und selbstverständlicher Opferfreude.‘³² Nadler macht Literatur zum Kampfmittel. Dieser Aspekt wird im 20. Jahrhundert immer wieder begegnen, nicht nur auf nationalbewegter und nationalistischer Seite, sondern auch im kommunistischen Kontext etwa bei Georg Lukács und Bertolt Brecht (vgl. S. 275 in diesem Buch).

Die Gleichung ‚*Baiern*‘ = *Theater* erweitert Nadler durch die Einbeziehung der Begriffe des ‚Barock‘ und der ‚Volkskunst‘. ‚Und genug, die Kunst des Barock ist wirklich zur Kunst des bairischen Volkes geworden [...]‘,³³ denn ‚Barockkunst ist Volkskunst.‘³⁴ Formelhaft lässt sich zusammenfassen: ‚*Baiern*‘ = *Theater* = *Volkskunst* = *Barock*. Als herausragende prototypische Exempla dieser spezifischen Tradition gelten Nadler die Passionsspiele von Oberammergau: ‚Ettal und Oberammergau! Man müsste die ganze Kulturgeschichte des bairischen Volkes wiederholen, um den vollen Sinn dieser beiden Namen zu hören. In dieser Landschaft vermählte sich recht eigentlich der Baier mit der Kunst des Barock.‘³⁵

²⁹ Der Beitrag erschien an zwei Orten: Sikora (1905b); Sikora (1906).

³⁰ Sikora (1906), S. 361–372.

³¹ Nadler (1918), S. 100.

³² Nadler (1918), S. 101.

³³ Nadler (1918), S. 25.

³⁴ Nadler (1918), S. 87.

³⁵ Nadler (1918), S. 84.

In komprimierter Form und noch pointierter als in der *Literaturgeschichte* bringt Nadler seine Gedanken über das ‚bairische‘ Drama in seiner kleinen, bislang von der Forschung kaum berücksichtigten Schrift *Das österreichische Volksstück* zum Ausdruck.³⁶ Das 16 Seiten umfassende Heft trägt kein Erscheinungsjahr, wird aber von einschlägigen Bibliothekskatalogen auf das Jahr 1921 datiert. Der Untertitel *Literatur- und Musikgeschichte in Einzelheften für Theaterbesucher* legt nahe, dass es sich um eine Handreichung fürs Theaterpublikum handelt, die anlässlich von Theateraufführungen zum Einsatz kommen konnte.³⁷ Die herausgebende Institution ist der „Bühnen-Volksbund in Frankfurt/Main“.³⁸ Auf dem Titelblatt finden sich zwei Reihentitel: „Dichter und Bühne“ sowie „Meister der Oper“.³⁹ Gleich im ersten Absatz skizziert Nadler seine wesentlichen Gedanken und überschlägt dabei ein halbes Jahrtausend Literaturgeschichte.

Seit 500 Jahren hat sich auf österreichischem Boden zwischen dem Böhmerwald und der südlichen Alpenkette ein Volkstheater entwickelt, dessen eigentümlicher Geist noch heute mit frischen Kräften fortwirkt, eine bodenständige, ungebrochen weitergepflegte, volkstümliche Kunstform. Sie ist als Ganzes der besonderen Anlage des bairischen Volkes entwachsen, dem ja der Stamm in der Ostmark und in den östlichen Alpen angehört und ihre vielfältigen Spielarten haben sich aus der besonderen Lage der Landschaft sowie unter abwechselnden europäischen Einflüssen entfaltet.⁴⁰

Das „Volkstheater“, von dem die Rede ist, sei „österreichischem Boden“ und dem „bairischen Volk[]“ entwachsen und verhaftet. Wesentlich bedingt ist dieses Theater durch den für Nadler so programmatischen Begriff der „Landschaft“, die hinsicht-

36 Nadler ([1921]).

37 Es ist denkbar, dass die Schrift insbesondere bei Aufführungen von Ferdinand Raimund, Johann Nestroy, Ludwig Anzengruber und Karl Schönherr zum Einsatz kam, denn diese vier würdigt Nadler als beispielhafte Volksstückdramatiker ausführlich. Nadler ([1921]), S. 9–16.

38 Der Bühnenvolksbund (BVB) wird 1919 in Frankfurt am Main gegründet und besteht bis zum Ende der Weimarer Republik. Er geht aus dem 1916 von Ernst Leopold Stahl gegründeten Verband zur Förderung deutscher Theaterkultur hervor. Ziel des BVB ist die Verbreitung einer christlich-nationalen Theaterkultur. Laut Biccari beruhe der BVB „auf dem *ästhetischen Fundamentalismus* des *deutschen Antimodernismus*“. Vgl. zum BVB ausführlich Biccari (2001), S. 55–68, Zitat S. 59. Hervorhebungen wie im Original. Das Landesgeschichtliche Informationssystem Hessen, das vom Hessischen Ministerium für Wissenschaft und Kunst betrieben wird, charakterisiert den Bühnenvolksbund wie folgt: „Aus dem Verband zur Förderung deutscher Theaterkultur entsteht in Frankfurt am Main der Bühnenvolksbund zur Theaterpflege im christlich-deutschen Volksgeist (BVB). Ihm schließen sich Lehrer- und Studentenvereine, der Caritas-Verband, der Katholische Frauenbund, kaufmännische Vereine und die Leo-Filmgesellschaft an.“ Landesgeschichtliches Informationssystem Hessen (2018).

39 Nadler ([1921]), S. [1]: „Die Redaktion wird geleitet für die Abteilung Dichter und Bühne von Dr. Ernst Leopold Stahl in Verbindung mit Dr. Johannes Eckardt und Dr. Werner E. Thormann, für die Abteilung Meister der Oper von Dr. Karl Blessinger.“

40 Nadler ([1921]), S. 3.

lich des Dramas dann besonders wirkmächtig wird, wenn sie aus Bergen besteht. Auch die „abwechselnden europäischen Einflüsse[]“ werden betont, die später näher spezifiziert werden. Diese „volkstümliche Kunstform“ sei in einem holistischen Sinne als ein „Ganzes“ zu verstehen. Drei Fragen will Nadler in seiner Schrift beantworten:

Warum hat sich gerade in dieser Landschaft eine so eigentümliche Volksbühne entwickelt? Welche Schicksale hat die österreichische Volksbühne durch 500 Jahre gehabt? Welche Dichter haben auf diesem Gebiete Großes geleistet?⁴¹

Als Dichter, die „Großes geleistet“ haben, nennt Nadler Ferdinand Raimund, Johann Nestroy, Ludwig Anzengruber und Karl Schönherr, die „eine innere, notwendige Einheit“ bildeten.⁴² Mit dem bedeutungsschweren Begriff der „Schicksale“ meint Nadler wohl die Verlaufsgeschichte des Volkstheaters, die er im ersten Band der *Literaturgeschichte* im Mittelalter mit den Neidhartspielen beginnen lässt und mit teleologischer Gerichtetheit versieht. Als die „eigentliche Heimat des österreichischen Volksstückes“ identifiziert er „Tirol, vor allem Sterzing am Südfuß des Brenners“,⁴³ womit er auf Vigil Raber anspielt, der in Sterzing wirkte. Solche Textstellen tragen einmal mehr dazu bei, den Mythos, wonach Tirol das Kernland des Volksschauspiels sei, zu verstärken und zu perpetuieren. Daran schließt er die Antwort auf die erste der drei Fragen an, „warum gerade im Oesterreichischen ein so altes und andauernd fortgepflegtes Volkstheater“ entstehen und gedeihen konnte: „Das haben der besondere Charakter des bairischen Volkes, die Lage des Landes, die eigentümliche Geschichte von Volk und Land bewirkt.“⁴⁴ In den weiteren Erläuterungen holt Nadler aus auf die territoriale Erstreckung der Landschaft „vom Lech bis an die Leitha östlich Wiens, vom Böhmerwald bis über den Brenner nördlich von Trient“, darin „die freie Hochebene um München, das Stromgebiet der Donau von Regensburg bis hinter Wien“,⁴⁵ und schildert wortreich den „urwüchsigen Spieltrieb[]“ der Bevölkerung.

Ein Land mit so wechselnder Eigenart, so vielfältigen Lebensbedingungen zwang den Menschen zu vielfacher Tätigkeit, zu hundert Fertigkeiten des Körpers: Sennen und Schützen, Flößer und Schiffer, Holzknechte und Hammerschmiede. Jeder dieser Berufe hielt den Menschen aufs engste im Zusammenleben mit einer großen und gefährlichen Natur, jeder verlangte Herrschaft über den eigenen Körper und die Naturgewalt. Prachtvolle Gestalten für volkstümliche Spielgemeinschaften! Und wirklich begegnen uns alle diese Stände, zum Teil auf eigenen Spielbühnen. Aus solch angeborener und angezogener Wesensart floß der eigentümlich bai-

⁴¹ Nadler ([1921]), S. 3.

⁴² Nadler ([1921]), S. 16. Nadler weiter: „Voll erfassen kann sie nur der Wissende, dem in ihren Werken die bunten Spiele des österreichischen Volkes aus einem halben Jahrtausend mitklingen.“

⁴³ Nadler ([1921]), S. 6.

⁴⁴ Nadler ([1921]), S. 3.

⁴⁵ Nadler ([1921]), S. 3.

rische Trieb, sich in urwüchsigen Formen künstlerisch auszuleben, in Formen, die immer ein geselliges Zusammenspielen voraussetzen: Die lustigen Kampfsprüchlein der Schnadahüpfel, elementare Tänze, gesellige Musikfreude. Es sind Aeußerungen eines urwüchsigen Spieltriebes.⁴⁶

Landschaft und Lebensumstände ‚zwingen‘ die Menschen zu besonderer Anpassungsfähigkeit und bedingen Drama und Theater. Je ‚größer‘ und ‚gefährlicher‘ die Natur, umso ‚urwüchsiger‘ sei das Theater, das darin spielt. Zudem fördere die Enge der Täler soziale Gemeinschaft und „eine genossenschaftliche Spielkunstpflege“.⁴⁷ Wie in der *Literaturgeschichte* spielen auch hier die Morphologie der Landschaft und die spezifische „Lage des Landes“ eine wichtige Rolle. Doch nicht die Abschottung durch Berge wird gelobt, die etwa einen wünschenswerten Schutz vor äußeren Einflüssen gewährleisten könnten, sondern im Gegenteil der Austausch über Handelswege: Die Donau und die Brennertrasse, die „beiden großen Straßen des Weltverkehrs“, begünstigten und beschleunigten den Kulturimport.

Empfang der Baier durch die Donau die geistigen Erzeugnisse des Morgenlandes aus erster Hand, so verknüpfte ihn die Brennerstraße mit dem benachbarten Italien. Und Italien hat von je auf die deutsche Bildung am stärksten eingewirkt. Diese Lage des Landes an den beiden großen Weltstraßen hat dem Volk in Oesterreich und Tirol in ununterbrochenem Flusse soviel Schönes und Neues zugeführt, das abgelegene deutsche Landschaften gar nicht oder nicht so rasch und nicht mehr so frisch erreichen konnte. Das österreichische Volkstheater wurde auf diesen Wegen mit neuen und immer neuen Stoffen, Einrichtungen und Vorbildern bekannt, und immer Neues finden ist ja für ein Theater nicht minder wichtig als das wertvolle Alte und Ueberlieferte fortpflegen.⁴⁸

Wie im dritten Band der *Literaturgeschichte* schreibt Nadler auch hier Einflüssen von außen große Bedeutung für die Entwicklung des Volkstheaters zu.⁴⁹ Gerade die Lage an wichtigen Verkehrs- und Handelswegen, wie etwa Tirol an der Brennerstraße, bedingten unablässig fließenden Zustrom kultureller Güter. Nadler betont den wechselseitigen kulturellen Einfluss zwischen Zentren und Peripherie: Von Tirol gehe nach dem Mittelalter „die Führung im Volksdrama wieder auf Wien über“⁵⁰ und von dort („Hier versammelten sich zu Zeiten die Künste und Wissenschaften aus ganz Europa.“⁵¹) strahlten Kunst und Kultur wieder zurück auf entlegene Täler.

46 Nadler ([1921]), S. 3–4.

47 Nadler ([1921]), S. 4.

48 Nadler ([1921]), S. 4.

49 Nadler (1918), S. 30: „Die volkstümliche Staatstragödie des siebzehnten und frühen achtzehnten Jahrhunderts ist aus zwei Quellen geflossen, aus dem englischen Historienspiel, vor allem Shakespeares, aus dem italienischen Renaissancestück, vor allem in der Barockform des Wiener Theaters. Jedenfalls war fahrendes Volk der Träger solcher Stoffe.“

50 Nadler ([1921]), S. 6.

51 Nadler ([1921]), S. 5.

11.2 Hugo von Hofmannsthal als Josef Naders Amplifikator

Hugo von Hofmannsthal war berührt von Naders Gedanken und übernahm sie in seine programmatischen Schriften zur Gründung von Festspielen in Salzburg. Den Einfluss Naders auf Hofmannsthal und das Verhältnis zwischen den beiden haben unter anderem Werner Volke, Martin Stern, Friedmar Apel und Pia Janke erschlossen.⁵² In den Jahren 1915 oder 1916 habe Hofmannsthal Naders ersten Band der *Literaturgeschichte* zum ersten Mal gelesen, wie Volke mitteilt. „Aber erst bei der erneuten Lektüre Anfang 1918 sprang der Funke über, und von diesem Augenblick an trat er mit der ihm eigenen Energie unermüdlich für das Werk Naders ein.“⁵³ Auch vom dritten Band der *Literaturgeschichte* war Hofmannsthal tief beeindruckt und warb nicht mehr nur im Freundeskreis für Nadler, sondern berief sich öffentlich auf ihn in seiner Schrift *Deutsche Festspiele zu Salzburg* (1919). „Die Schrift“, so das Urteil von Volke, „ist in dieser Form ohne Nadler überhaupt nicht denkbar. Weit über die als Zitate gekennzeichneten Passagen hinaus ist Nadler wörtlich oder paraphrasiert gegenwärtig, hat Hofmannsthal dessen Fakten, Ansichten und Urteile verarbeitet.“⁵⁴

Persönlich begegneten sich die beiden zum ersten Mal im Mai 1920. Zeit seines Lebens blieb Hofmannsthal Naders großer Verehrer und Fürsprecher, während Nadler Hofmannsthal gegenüber kühle Distanz wahrte.⁵⁵ Hofmannsthals Begeisterung für Nadler resultierte nach Volke daraus, dass Nadler ihm mit der Idee des Österreichischen zurückzugeben vermochte, was er verloren glaubte.⁵⁶ In die gleiche Richtung argumentiert Stern: Naders Theorie bot Hofmannsthal einen Ersatz für die nicht mehr vorhandene Habsburg-Monarchie und „die verlorenen Bindungen an den Staat und die Gesellschaft“.⁵⁷ In seiner zweiten Lebenshälfte habe Hofmannsthal „eine profunde Existenzhilfe durch Nadler“ erfahren, „der ihm mit der bayrisch-österreichischen Barocktradition einen (fiktiven) geistigen Grundstrom zeigte, von dem er sich getragen wissen konnte. Dieses Lebensgeschenk war ihm so wichtig, daß er die fundamentalen Mängel des Naderschen Ansatzes verdrängte.“⁵⁸

Anders deutet Friedmar Apel die Nadler-Rezeption bei Hofmannsthal. Einer allzu deutlichen Identifikation Hofmannsthals mit der Vorstellung von Popularität und Volk hält Apel entgegen, dass beide, Hofmannsthal und Nadler, „[e]insame Wanderer“ und Brüder im Geiste insofern seien, als sich beide als ‚Einsame‘ sehen. Hof-

⁵² Volke (1974); Stern (2006), bes. S. 369–376; Apel (2006); Janke (2010), bes. S. 179–208 und passim.

⁵³ Volke (1974), S. 39.

⁵⁴ Volke (1974), S. 39.

⁵⁵ Volke (1974), S. 40; Dacrema (1995), S. 535; differenzierter bei Stern (2006), S. 374–376.

⁵⁶ Volke (1974), S. 46–47.

⁵⁷ Stern (2006), S. 376.

⁵⁸ Stern (2006), S. 380.

mannsthal habe sich „das Soziale und auch die Nation“ zwar „nur als Gemeinschaft von markiert Einzelnen und Einsamen vorstellen“ können. Doch er „[...] enthielt sich des Intellektuellentraums der Volkstümlichkeit. Das Volkswesen, für ihn in Deutschland ohnehin schwerlich als homogenes zu erkennen, blieb in seinem Werk ästhetische Konstruktion wie die stilisierte populäre beziehungsweise archaische Sprache im *Jedermann* oder im *Turm*.“⁵⁹

Drei Texte sind für Hofmannsthals Volksschauspielverständnis aufschlussreich: das *Vorwort* (1911) zum *Jedermann*, sodann *Deutsche Festspiele zu Salzburg* (1919) und *Die Salzburger Festspiele* (1919). Das *Vorwort* zum *Jedermann* entsteht im Spätherbst 1911 und wird im Dezember 1911 erstmals gedruckt, und zwar anlässlich der Uraufführung des *Jedermann* in der Regie von Max Reinhardt im Zirkus Schumann in Berlin.⁶⁰ Das *Vorwort* ist ein kurzer Text von einer knappen Seite und deutlich an die Herder'sche Idee der Volkspoesie angelehnt, darauf bezogen wird der *Jedermann*-Stoff. Aufgrund seiner Gedrungenheit und Dichte sei der Text hier in voller Länge wiedergegeben.

Die deutschen Hausmärchen, pflegt man zu sagen, haben keinen Verfasser. Sie wurden von Mund zu Mund weitergetragen, bis am Ende langer Zeiten, als Gefahr war, sie könnten vergessen werden oder durch Abänderungen und Zutaten ihr wahres Gesicht verlieren, zwei Männer sie endgültig aufschrieben. Als ein solches Märchen mag man auch die Geschichte von Jedermanns Ladung vor Gottes Richterstuhl ansehen. Man hat sie das Mittelalter hindurch an vielen Orten in vielen Fassungen erzählt; dann erzählte sie ein Engländer des fünfzehnten Jahrhunderts in der Weise, daß er die einzelnen Gestalten lebendig auf eine Bühne treten ließ, jeder die ihr gemäßen Reden in den Mund legte und so die ganze Erzählung unter die Gestalten aufteilte. Diesem folgte ein Niederländer, dann gelehrte Deutsche, die sich der lateinischen oder der griechischen Sprache zu dem gleichen Werk bedienten. Ihrer einem schrieb Hans Sachs seine Komödie vom sterbenden reichen Manne nach. Alle diese Aufschreibungen stehen nicht in jenem Besitz, den man als den lebendigen des deutschen Volkes bezeichnen kann, sondern sie treiben im toten Wasser des gelehrten Besitzstandes. Darum wurde hier versucht, dieses allen Zeiten gehörige und allgemeingültige Märchen abermals in Bescheidenheit aufzuzeichnen. Vielleicht geschieht es zum letztenmal, vielleicht muß es später durch den Zugehörigen einer künftigen Zeit noch einmal geschehen.⁶¹

Gleich im ersten Satz bezieht sich Hofmannsthal auf die *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm. Diese Märchen, beruft er sich auf eine vermeintlich allgängige und gültige Meinung, hätten „keinen Verfasser“ und seien über einen langen Zeitraum mündlich überliefert worden. Dann hätten „zwei Männer“, gemeint sind Jacob und Wilhelm Grimm, sie „endgültig“ aufgeschrieben. Denn es bestand „Gefahr“, dass sie vergessen würden, allzu große und unzulässige Veränderungen erführen oder ihr „wahres Gesicht“ verlören. Alle diese Aspekte (mündlich überlie-

⁵⁹ Apel (2006), S. 219.

⁶⁰ Bohnenkamp, Kaluga und Krabiel (2011c), S. 395.

⁶¹ Hofmannsthal (2011c).

ferte Texte unbekannter Autorschaft, die aufgeschrieben werden, ehe sie vergessen sind) entsprechen Herders Verständnis von Volkspoesie.

Dann führt Hofmannsthal den Jedermann-Stoff ein, der als „ein solches Märchen“ gelten könne, wie es die Grimm’schen Märchen seien. Auffallend ist, dass er stets von „Märchen“ und „Geschichte“ spricht, nicht von Drama. Einerseits hat die Zuschreibung des Märchenbegriffs an ein Drama in der deutschen Literatur eine lange Tradition (z.B. Tieck und Hensler, später Zuckmayer mit dem *Hauptmann von Köpenick*⁶² oder Hochwälder mit *Esther*⁶³), andererseits kann dies als eine Geste verstanden werden, den Stoff und dessen Dramatisierung mit der Aura von Zeitlosigkeit und Volkstümlichkeit zu rahmen. Einzig in Verbindung mit Hans Sachs spricht Hofmannsthal von „Komödie“; nur wenn wie im *Everyman* „Gestalten lebendig auf eine Bühne treten“ oder „die ganze Erzählung unter die Gestalten [aufgeteilt]“ wird, klingen Begriffe aus den Domänen von Drama und Theater an. Schwerpunktmäßig verortet Hofmannsthal durch die Kontextualisierung des Jedermann im Bereich des Märchens den Stoff in der Epik, auch wenn er Dramatisierungen vor Augen hat. Auch spricht er davon, selbst ein „Märchen [...] aufzuzeichnen“, wenn er über seine eigene Jedermann-Dramatisierung spricht. Dadurch rückt er das epische Moment in den Vordergrund und stellt das dramatische zurück. Der Begriff des ‚Aufzeichnens‘ suggeriert, dass der Dichter Vorgefundenes und Vorhandenes, das zeitlos und schon da sei, nur etwa zu protokollieren brauche (wie es angeblich auch bei den Volksliedern der Fall ist) und dass der schöpferische Eigenanteil des Dichters eine eher untergeordnete Rolle spiele.

Hans Sachs ist der einzige Name, der im *Vorwort* fällt. Andere Bearbeiter werden lediglich metonymisch identifiziert wie der anonyme „Engländer des fünfzehnten Jahrhunderts“, der den *Everyman* schrieb, der „Niederländer“ Peter van Diest oder Christian Sterck (Ischyrius) unter den „gelehrte[n] Deutsche[n]“.⁶⁴ Indem Hofmannsthal Hans Sachs als einzigen Jedermann-Gestalter mit Namen nennt, hebt er ihn vor den anderen hervor und drückt seine Wertschätzung aus. Dass er gerade Sachs hervorhebt, mag darin begründet liegen, dass Sachs in seinen volkssprachlichen, mitunter volkstümlichen Stücken jenen Ton anschlägt, den der späte Hofmannsthal bewundert und in seinem *Jedermann* imitiert.

Dann folgt im *Vorwort* eine Wendung: Alle genannten „Aufschreibungen“ vom Mittelalter bis zu Sachs „treiben im toten Wasser des gelehrten Besitzstandes“, sie gehörten nicht zu „jenem Besitz, den man als den lebendigen des deutschen Volkes bezeichnen kann“. Der Versuch, das „Märchen“ dem Vergessen zu entreißen, sei bislang folglich nur insofern gelungen, als jenes Teil der gelehrten Memoria werden

⁶² Zuckmayer (1930).

⁶³ Hochwälder (1975b).

⁶⁴ Vgl. Bohnenkamp, Kaluga und Krabiel (2011c), S. 398. Zum Jedermann-Stoff vgl. zuletzt Dammer und Jeßing (2007).

konnte. Zu einem „lebendigen“ oder populären Kulturgut sei es nicht geworden. Diesem Umstand nun will Hofmannsthal Abhilfe schaffen, indem er das „Märchen“ dramatisiert – oder wie er selbst es nobel formuliert: „dieses allen Zeiten gehörige und allgemeingültige Märchen abermals in Bescheidenheit aufzuzeichnen“. Auch hier ist wieder von ‚Aufzeichnung‘ die Rede, die in diesem kurzen Text zwei unterschiedliche Aufgaben und Fertigkeiten des Dichters bedeuten kann. Während oben das Aufzeichnen die Niederschrift von Vorgefundenem und bereits Vorhandenem meint, kommen hier Hofmannsthals Wunsch und Anspruch zum Ausdruck, dass es ihm gelingen möge, das Märchen dem „toten Wasser“ der Gelehrsamkeit zu entreißen. Denn dadurch soll sich sein Bemühen von allen vorgängigen Dramatisierungen unterscheiden.

Abstrahiert man von diesen Details, so wird ein Theaterverständnis (implizit auch ein Volksschauspielverständnis) sichtbar, das in deutlichem Kontrast zu den beiden anderen Texten *Deutsche Festspiele zu Salzburg* und *Die Salzburger Festspiele* steht. Denn mit keinem Wort ist noch von Volksschauspielen oder Volksstücken die Rede, mit keinem Wort noch von Österreich oder Bayern. Einzig „[d]ie deutschen Hausmärchen“ und das „deutsche[] Volk[]“ deuten eine Verortung an, die aber geographisch weitläufig und weiträumig bleibt. Ob Hofmannsthal bei der Niederschrift seines *Vorworts* auch an Herder dachte oder bloß an die „zwei Männer“, Jacob und Wilhelm Grimm, bleibt offen. Sein kurzer Text jedenfalls thematisiert unübersehbar Herders Volkspoese-Konzept. Man kann davon ausgehen, dass Hofmannsthal Berlin, den Ort der Uraufführung des *Jedermann*, vor Augen hatte, als er das *Vorwort* schrieb, und daher keinen Bedarf sah, süddeutsche oder österreichische Kontexte zu erörtern oder zu betonen. Man kann aber ebenso mit Volke davon ausgehen, dass Hofmannsthal überhaupt erst unter dem Eindruck Nadlers – Jahre später – auf den Gedanken kommen konnte, dies zu tun.

So lesen sich *Deutsche Festspiele zu Salzburg* denn auch ganz anders.⁶⁵ Der Text entstand im Jahr 1919 und wurde im selben Jahr erstmals gedruckt.⁶⁶ Die Herausgeber Klaus E. Bohnenkamp, Katja Kaluga und Klaus-Dieter Krabiel weisen in ihren Erläuterungen diejenigen Textstellen aus dem Exemplar des ersten Bandes der *Literaturgeschichte* von Nadler in Hofmannsthals Bibliothek nach, die der Dichter durch Anstreichungen hervorhob.⁶⁷ In enger Zusammenarbeit mit Max Reinhardt konzipierte Hofmannsthal nach dem Vorbild von Bayreuth die Salzburger Festspiele, die 1920 den Betrieb aufnahmen.⁶⁸ Nicoletta Dacrema bewertet Hofmannsthals Festspielprojekt als „nur dem Anschein nach [...] weltoffen“, denn die „heimat- und

⁶⁵ Hofmannsthal (2011a).

⁶⁶ Bohnenkamp, Kaluga und Krabiel (2011a), S. 1036.

⁶⁷ Bohnenkamp, Kaluga und Krabiel (2011a), S. 1043.

⁶⁸ Zu den Salzburger Festspielen zuletzt ausführlich Janke (2010), S. 187–208. Vgl. auch Wolf (2014).

landschaftsbezogene Hinwendung“ zu Salzburg gehe einher mit einer Abwendung vom kosmopolitischen Wien und sei Ausdruck einer „sich immer weiter verengende[n] Weltbetrachtung Hofmannsthals“. ⁶⁹ Pia Janke charakterisiert die Salzburger Festspiele als nationales, antiintellektuelles und antimodernes Unternehmen, „das der Fassung des spezifisch Österreichischen diene“. ⁷⁰ Während Reinhardt „das antike Theater, das mittelalterliche religiöse Volksschauspiel, die Oberammergauer Passionsspiele, Richard Wagners Bayreuther Festspiele“ als „Bezugsfelder“ für sein Konzept der Salzburger Festspiele nennt, sei Hofmannsthals Entwurf „noch viel deutlicher“ ein „Gegenentwurf“, eine „anachronistische Gegenveranstaltung, die etwas behaupten sollte, was in der Großstadt endgültig verlorenzugehen schien: Sammlung, Verlebendigung der Tradition und Ausgleich der Klassen im Sinne einer Ordnung, in der jeder den ihm zustehenden Platz zugewiesen erhielt.“ ⁷¹ In *Deutsche Festspiele zu Salzburg* schreibt Hofmannsthal programmatisch:

Der Festspielgedanke ist der eigentliche Kunstgedanke des bayerisch-österreichischen Stammes. Gründung eines Festspielhauses auf der Grenzscheide zwischen Bayern und Österreich ist symbolischer Ausdruck tiefster Tendenzen, die ein halbes Jahrtausend alt sind, zugleich Kundgebung lebendigen unverkümmerten Kulturzusammenhanges bis Basel hin, bis Ödenburg und Eisenstadt hinüber, bis Meran hinunter. Südlichdeutsches Gesamtleben tritt hier hervor; der gewaltige Unterbau ist mittelalterlich, in Gluck war der Vorgipfel, in Mozart war der wahrhaftige Gipfel und das Zentrum [...] Hier tritt Weimar an Salzburg heran; was in Goethe wahrhaft theatralisches Element war [...] ist ein großartiges Übereinanderschichten aller theatralischen Formen, die dem süddeutschen Boden entsprossen sind: vom Mysterium und der Moralität über das Puppenspiel und das jesuitische Schuldrama zur höfischen Oper mit Chören, Maschinen und Aufzügen. ⁷²

Hofmannsthal verschiebt einige Thesen aus Nadlers Argumentation und macht so seine Absicht deutlich: Es geht ihm um Festspiele, nicht um Volksschauspiele – und es geht um Salzburg, nicht um Tirol. Während Nadler „Tirol [...] das Volksstück als eigenstes Gut des bajuwarischen Stammes erweisen“ lässt ⁷³ (diese Textstelle hat Hofmannsthal im Nadler-Band angestrichen), ⁷⁴ macht Hofmannsthal den „Festspielgedanken“ zum „eigentliche[n] Kunstgedanke[n] des bayerisch-österreichischen Stammes“. Hofmannsthal verschiebt bzw. revidiert auch politische Grenzen, worauf Norbert Christian Wolf aufmerksam macht: „Durch die Erwähnung [...] von deutschsprachigen Orten wie Ödenburg und Meran, die durch die Friedensschlüsse von 1919 für Österreich verlorengingen bzw. -gehen sollten, appelliert er an das

⁶⁹ Dacrema (1995), S. 541.

⁷⁰ Janke (2010), S. 193.

⁷¹ Janke (2010), S. 192.

⁷² Hofmannsthal (2011a), S. 229.

⁷³ Nadler (1912), S. 188.

⁷⁴ Bohnenkamp, Kaluga und Krabiel (2011a), S. 1043.

verletzte Nationalgefühl der ‚Deutschösterreicher‘ und stellt die kulturpatriotische Mission der Salzburger Festspiele in einen eindeutig patriotischen Kontext.“⁷⁵

Diese Verschiebungen erklären sich auch aus den unterschiedlichen Ansprüchen, die Nadler und Hofmannsthal mit ihren Schriften verfolgen: Nadler vertritt mit der ersten Auflage seiner *Literaturgeschichte* vordergründig ein akademisches Anliegen, während Hofmannsthal dieses nun deutlich politisiert und mit Ideologemen auflädt, um die Dringlichkeit der Gründung von Festspielen in Salzburg zu untermauern:

So tritt Weimar zu Salzburg: die Mainlinie wird betont und zugleich aufgehoben. Süddeutsche Stammeseigentümlichkeit tritt scharf hervor und zugleich tritt das Zusammenhaltende vor die Seele. Nicht anders kann als in solcher Polarität das im tiefsten polare deutsche Wesen sich ausdrücken [...].⁷⁶

Aus Fragen und Antworten aufgebaut ist Hofmannsthals Propagandaschrift *Die Salzburger Festspiele*,⁷⁷ der letzte der drei hier zu diskutierenden Texte. Er entstand vermutlich im Sommer 1919 und erschien zunächst zweimal anonym und ohne Jahresangabe (als Faltblatt und als Leporello).⁷⁸ Wolf datiert den Erstdruck in das Jahr 1919.⁷⁹

Wollt ihr für die Gebildeten spielen oder für die Masse?
Wer den Begriff des Volkes vor der Seele hat, weist diese Trennung zurück.⁸⁰

Für Hofmannsthal ist „Volk“ demnach nicht gleichbedeutend mit „Masse“, sondern ein umfassender Begriff, der nicht nach Bildungsgraden einzelner Bevölkerungsschichten unterscheidet. Mit anderen Worten: Festspiele sind nicht der Ort, um Geschmack oder ästhetische Interessen spezifischer Publikumsschichten zu bilden oder zu bedienen, sondern um der teilnehmenden Gruppe das Erlebnis von Gemeinschaft zu vermitteln und Theater für ‚alle‘ zu sein, was der Rousseau’schen Vorstellung totalitärer Feste nicht unähnlich ist. Hofmannsthals Volksbegriff ist ein anderer als derjenige, der in der Weimarer Republik bald darauf die arbeitenden Massen meint.

Ein wichtiges Thema in dem fiktiven Frage- und Antwortspiel ist die Begründung, warum die Festspiele ausgerechnet in Salzburg begründet werden sollen, und die Frage, was diese Stadt vor anderen Orten auszeichne. Zunächst werden Bayreuth (als Wagner-Stadt), Oberammergau (als Ort der Passionsspiele) und Wien (die

⁷⁵ Wolf (2011), S. 224.

⁷⁶ Hofmannsthal (2011a), S. 229.

⁷⁷ Hofmannsthal (2011b).

⁷⁸ Bohnenkamp, Kaluga und Krabiel (2011b), S. 1048.

⁷⁹ Wolf (2011), S. 222.

⁸⁰ Hofmannsthal (2011b), S. 232. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

„Großstadt“) charakterisiert,⁸¹ um dann Salzburg (die Mozart-Stadt) als idealen Austragungsort für Festspiele zu begründen.

Wenn schon Festspiele, warum gerade in Salzburg?

Der bayrisch-österreichische Stamm war von je der Träger des theatralischen Vermögens unter allen deutschen Stämmen. Alles, was auf der deutschen Bühne lebt, wurzelt hier, so das dichterische Element, so das schauspielerische.

Wie würdet ihr das begründen?

Durch einen Nachweis, der bis in die Werke Goethes und Schillers hineinreichte, wenn es sein muß, die ihren eigentlich theatralischen Gehalt lauter süddeutschen Elementen verdanken, vom Mysterienspiel und Puppentheater bis zur Barockoper.

Was hat das mit der Stadt Salzburg zu tun?

Das Salzburger Land ist das Herz vom Herzen Europas. Es liegt halbwegs zwischen der Schweiz und den slawischen Ländern, halbwegs zwischen dem nördlichen Deutschland und dem lombardischen Italien; es liegt in der Mitte zwischen Süd und Nord, zwischen Berg und Ebene, zwischen dem Heroischen und dem Idyllischen; es liegt als Bauwerk zwischen dem Städtischen und dem Ländlichen, dem Uralten und dem Neuzeitlichen, dem barocken Fürstlichen und dem lieblich ewig Bäuerlichen: Mozart ist der genaue Ausdruck von alledem. Das mittlere Europa hat keinen schöneren Raum und hier mußte Mozart geboren werden.⁸²

Bezeichnend ist die Behauptung, dass Goethe und Schiller „ihren eigentlich theatralischen Gehalt lauter süddeutschen Elementen verdanken“. Hierin spiegelt sich Nadlers These, dass das ‚Bairische‘ der Ursprung aller Dramatik sei. Hofmannsthal radikalisiert diese These, indem er am Beispiel hoch kanonischer Dramatiker schlussfolgert, dass Dramatiker von vornherein und ganz grundsätzlich „lauter süddeutsche[] Elemente[]“ internalisierten, wenn sie Dramen schreiben, da solche *per definitionem* darauf fußen.

Salzburg ist für Hofmannsthal eine Kumulation. Die Stadt materialisiert Nadlers Gedankengebäude geographisch und wird auf das Ziel der hier zu begründenden Festspiele hin perspektiviert. Salzburg wird symbolisiert durch Mozart (den österreichischen Wagner) und dieser durch die Stadt. Der Totalitätsanspruch umfasst demnach nicht nur das anvisierte Publikum, sondern auch die geographische, symbolische und intentionale Semantisierung des Orts.

⁸¹ Hofmannsthal (2011b), S. 233: „Bayreuth bleibe wie es ist, aber es dient *einem* großen Künstler; Salzburg will dem ganzen klassischen Besitz der Nation dienen.“ Oberammergau: „Bleibt einzig in seiner Art, ein ehrwürdiges Überbleibsel alter Kunstübung; aus dem gleichen Geist soll in Salzburg gebaut werden, auf anderen Fundamenten.“ Wien: „Die Großstadt ist der Ort der Zerstreuung, eine festliche Aufführung bedarf der Sammlung, bei denen die mitwirken, wie bei denen, die aufnehmen.“ Hervorhebungen im Original durch Sperrung.

⁸² Hofmannsthal (2011b), S. 233–234. Hervorhebungen im Original durch Sperrung.

11.3 Die Rezeption Schröers bei Rudolf und Marie Steiner

Im frühen 20. Jahrhundert gibt es eine Vielzahl von Initiativen und Bestrebungen, das Volksschauspiel neu zu beleben, sei es in der Form der Revitalisierung von Passionsspieltraditionen oder der Etablierung von Fest-, Freilicht- oder Massenspielen. Pia Janke hat solche Entwicklungen für Österreich erforscht, Gaetano Biccari für Deutschland und Italien.⁸³ Zu nennen ist auch die ältere gründliche Studie von Brigitte Schöpel über das Naturtheater in Südwestdeutschland.⁸⁴ Manche der Initiativen sind Ausdruck der Avantgarde der Zeit, wobei die Grenzen zwischen Moderne und Antimoderne mitunter fließend sind.⁸⁵ Prominente und gründlich erforschte Beispiele sind der Ausbau und die Internationalisierung der Oberammergauer Passionsspiele um die Jahrhundertwende⁸⁶ und die Begründung der Salzburger Festspiele durch Max Reinhardt und Hugo von Hofmannsthal.⁸⁷ Kaum bekannt dagegen ist die Rezeption des Volksschauspiels in Anthroposophie und Waldorfpädagogik. Zwar werden bis zum heutigen Tag in anthroposophischen Einrichtungen die Oberuferer Weihnachtsspiele aufgeführt, doch die Literatur- und Theaterwissenschaft haben sich bislang nicht damit befasst. Erst Laura Schmidt greift in ihrer theaterwissenschaftlichen Dissertation *Weihnachtliches Theater* (2017) die Oberuferer Spiele auf und charakterisiert sie im anthroposophischen Rezeptionszusammenhang als Praxis, in der sich „[r]eligios spirituelle, pädagogische und völkische Beweggründe verbinden“.⁸⁸

Anthroposophische Aufführungen der Oberuferer Spiele bemühen sich um eine sogenannte historische Aufführungspraxis und stellen eine Art von Re-enactment der Spielpraxis dar, wie sie Karl Julius Schröer um die Mitte des 19. Jahrhunderts beschrieben hat. Die Anfänge fallen auf das Jahr 1910, also in eine Zeit, in der die Revitalisierung historischer Volksschauspiele und das Experiment mit ihnen als Ausdruck der Moderne gelten können. Doch sie sind kulturpessimistisch motiviert. Die Initiative geht zurück auf Rudolf Steiner (1861–1925), den Begründer der Anthroposophie. Steiner hat dabei nicht Volksschauspiele generell im Blick, sondern die Weihnachtsspiele, die Schröer gesammelt und herausgegeben hat (Kapitel 8.6). Nach Steiners Tod führt dessen Witwe Marie Steiner, geb. von Sivers (1867–1948) das Anliegen fort: Sie ist darauf bedacht, die Aufführungen der Oberuferer Spiele in anthroposophischen Einrichtungen exakt nach den inszenatorischen Vorgaben ihres Mannes zu perpetuieren und daraus eine Tradition zu etablieren.

⁸³ Janke (2010); Biccari (2001).

⁸⁴ Schöpel (1965).

⁸⁵ Kucher (2016).

⁸⁶ Shapiro (2000); Wetmore (2017); Mohr (2018); Stenzel (im Druck).

⁸⁷ Steinberg (2000); Müller (2007); Janke (2010), bes. das Kapitel „Die Salzburger Festspiele“, S. 188–208; Wolf (2011); Kriechbaumer (2013); Müry (2014); Fischer (2014); Wolf (2014).

⁸⁸ Schmidt (2017), S. 230–242, Zitat S. 236.

In einem Beitrag, den Steiner am 24. Dezember 1922 in *Das Goetheanum. Internationale Wochenschrift für Anthroposophie und Dreigliederung* veröffentlicht, berichtet er, dass „[v]or fast vierzig Jahren, etwa zwei oder drei Tage vor Weihnachten“ ihm sein „lieber Lehrer und väterlicher Freund *Karl Julius Schröer* [...] von den Weihnachtsspielen, deren Aufführung in Oberufer in West-Ungarn er in den fünfziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts beigewohnt und die er 1862 in Wien herausgegeben hat“, erzählt habe.⁸⁹ Steiner studiert von 1879 bis 1883 an der Technischen Hochschule Wien; Schröer ist einer seiner akademischen Lehrer.⁹⁰ „In Schröers Erzählung war etwas, das eine unmittelbare Empfindung davon erregte, wie vor seiner Seele im Anblick der Spiele ein Stück Volkstum aus dem sechzehnten Jahrhundert stand.“⁹¹ Warum Steiner die Spiele just ins „sechzehnte[] Jahrhundert“ datiert, bleibt unklar, zumal Schröer lediglich davon schreibt, dass ihn die Spiele „an das kirchliche und weltliche Lied des XV. und XVI. Jahrhunderts, sowie zum Teil an Hans Sachs“ erinnerten.⁹² Jedenfalls hält Steiner „die bäuerlichen Weihnachtsspiele“, die er über Schröer kennenlernt, für „wahre Perlen des deutschen Volksschauspiels“. „Volkstümliches, das [...] im Untergange begriffen ist“, wolle Schröer, so Steiner, „in Form der Wissenschaft bewahren“ und er „schildert es, wie man eine Abenddämmerung schildert“.⁹⁴

Zur innigen Wärme steigerte sich aber diese Empfindung, als er [Schröer, Erg. T.B.] von den Oberuferer Weihnachtsspielen sprach. Eine angesehene Familie bewahrte sie und liess sie als heiliges Gut von Generation auf Generation übergehen. Das älteste Mitglied der Familie war der Lehrmeister, der die Spielart von seinen Vorfahren vererbt erhielt.⁹⁵

Nach der Datierung der Spiele in das 16. Jahrhundert vollzieht Steiner hier den zweiten Schritt der Stilisierung: „von Generation auf Generation“ habe eine „angesehene Familie“ die Spiele als ein „heiliges Gut“ überliefert. Dagegen berichtet Schröer profan, dass „der Besitzer der Spiele seit 1827 ein Bauer“ sei und: „[i]n seiner Familie ist das Lehrmeisteramt erst seit seinem Vater.“⁹⁶ Es ist nicht davon auszugehen, dass Steiner die Sache aus ferner Jugenderinnerung wachrufen muss und deshalb die Unschärfe als lässlicher Lapsus zu entschuldigen wäre; vielmehr zitiert Steiner

⁸⁹ Steiner (1922a), S. 137. Hervorhebung wie im Original.

⁹⁰ Vgl. Schmidt (2010), S. 176; Streitfeld (2003), S. 1668. Auf das Jahr 1879 datiert wird die erste Begegnung Steiners mit Schröer („als ich im Jahre 1879 an die Wiener Hochschule kam“) bei Steiner (1937a), S. 13–14.

⁹¹ Steiner (1922a), S. 137.

⁹² Schröer (1862), S. 2. Auf den Seiten 13–15 erklärt Schröer ferner, dass vereinzelte Textpassagen in den Liedern, die in die Spiele eingestreut sind, aus dem 15. und 16. Jahrhundert stammten.

⁹³ Steiner (1922a), S. 137.

⁹⁴ Steiner (1922a), S. 137–138.

⁹⁵ Steiner (1922a), S. 138.

⁹⁶ Schröer (1862), S. 7 und 8.

in seinem Beitrag wörtlich lange Passagen aus Schröers Einleitung, weshalb angenommen werden darf, dass Steiner Schröers Ausgabe von 1862 während der Niederschrift seines Beitrags vor sich liegen hat. Bei der Datierung ins 16. Jahrhundert und bei der Behauptung einer über Generationen reichenden Weitergabe der Spieltexte handelt es sich um bewusste Stilisierungen in der Absicht, die Oberuferer Spiele zu mystifizieren.

Die Begegnung mit Schröer und die Erinnerung an die von diesem gesammelten Weihnachtsspiele dürften dazu beitragen, dass Steiner 1910 in Berlin und dann 1915 in München auf den Gedanken kommt, Spiele aus Oberufer aufzuführen.⁹⁷ Noch kurz davor gibt es die Darbietung eines nicht näher identifizierten „oberpfälzischen Weihnachtspiels“ auf einer Veranstaltung der Theosophischen Gesellschaft am 22. Dezember 1910 in Berlin, wie einer Rede Steiners zu entnehmen ist, die in einer nicht vom Verfasser autorisierten Fassung als Privatdruck verbreitet wird.⁹⁸ In dieser Rede geht es um den Sinn (und Unsinn) von Weihnachten (und von Weihnachtsspielen). Steiner beklagt, „daß an Stelle jener frühen Poesie, jener einfachen primitiven Kunst die heutige Prosa der elektrischen Eisenbahnen und des Automobils getreten ist, die in so grotesker Weise zwischen den Alleen von Weihnachtsbäumen dahinsausen.“⁹⁹ Dem setzt er die Aufführung des „oberpfälzischen Weihnachtspiels“ entgegen, um die „Erinnerungen und Gedanken an das größte Ereignis der Menschheitsentwicklung“, gemeint ist Weihnachten, wachzurufen.¹⁰⁰ Mehrfach ist im Text, wie es für die Zeit typisch ist, von „Stimmung“ die Rede, „in welche die Herzen ergossen waren“ [sic].¹⁰¹ Offenbar entspricht solche ‚Stimmung‘ dem Geist des „oberpfälzischen Weihnachtspiels“, denn: „Solch grotesk komödiantenhaften Veranstaltungen von heiligen Szenen, wie es in der modernen Zeit üblich geworden ist durch die Oberammergauer Passionsspiele, wären unbegreiflich gewesen in der Zeit, als noch lebendig war die Erinnerung und der Gedanke an die großen Zeiten der Menschheit.“¹⁰² Der Verweis auf die „grotesk komödiantenhaften Veranstaltungen“ der Oberammergauer Passion erfolgt recht unvermittelt und aggregiert mit der Kritik an Eisenbahnen und Automobilen, die in ebenso „grotesker Weise“ zwischen

97 Marie Steiner berichtet 1937, dass Aufführungen der Oberuferer Spiele auf Betreiben Rudolf Steiners 1915 in München und dann in weiteren Städten stattgefunden „haben sollen“, vgl. Steiner, Marie (1937), S. 9. Ein Jahr später datiert sie den Beginn der Initiative auf 1910, vgl. Steiner, Marie ([1938]), S. 10. Der Pädagoge Schubert (1986), S. 107, erinnert sich, dass die Oberuferer Spiele zunächst 1910 in Berlin und dann bereits 1911 in Wien gespielt wurden.

98 Steiner ([1910]), S. 10. Leopold van der Pals, der im Auftrag Steiners die Musik zu den Oberuferer Spielen komponiert hat, erinnert sich, dass 1910 „zunächst ein kleines oberpfälzisches Spiel“ ausgewählt wurde, aber dann im selben Jahr bereits „die großen Oberuferer Spiele“. Vgl. van der Pals (1986), S. 110.

99 Steiner ([1910]), S. 10–11.

100 Steiner ([1910]), S. 10.

101 Steiner ([1910]), S. 4.

102 Steiner ([1910]), S. 4.

Weihnachtsbäumen „dahinsausen“. Was genau an der Inszenierung der Oberammergauer Passion „grotesk“ sei, erklärt Steiner ebenso wenig, wie er erläutert, warum Eisenbahnen und Automobile in „grotesker Weise“ umherführen.

Ob und inwiefern die Beschäftigung mit den Schröer’schen Spielen Steiner zu den 1910 bis 1913 in München entstandenen und vom Autor selbst inszenierten *Mysteriendramen* inspiriert haben könnte, kann hier nicht weiterverfolgt werden; ein inhaltlicher Zusammenhang ist nicht zwingend erkennbar.¹⁰³ Ob und inwiefern ferner Eurythmie und Sprachgestaltung, von Rudolf Steiner initiierte Formen anthroposophischer Bewegungs- und Rezitationskunst, von Schröers sehr genauer Schilderung der Aufführungspraxis um die Mitte des 19. Jahrhunderts inspiriert sein könnten, kann hier ebenfalls nicht vertieft werden. Wenn man Schröers sehr genaue Schilderungen von Sprechweise und Bewegungen, zum Teil in Abhängigkeit von Tonhöhen in gesungener Figurenrede, liest,¹⁰⁴ so erscheint eine solche Hypothese in gewisser Weise plausibel.

Spätestens ab 1915 finden die Oberuferer Weihnachtsspiele in Steiners Inszenierung „alljährlich“ im Goetheanum statt,¹⁰⁵ dem Sitz der Anthroposophischen Gesellschaft in Dornach bei Basel.¹⁰⁶ Diese Aufführungen tragen wohl dazu bei, dass die Oberuferer Spiele zunehmende Popularität erfahren: Der Leipziger Verlag Breitkopf und Härtel legt 1917 die Reihe *Deutsche Volksspiele des Mittelalters* auf, der erste Band dieser Reihe ist das *Paradeisspiel aus Oberufer bei Preßburg* und gleich im Titel wird dieses in das „14. Jahrhundert“ datiert und noch einmal älter gemacht, als es laut Schröer ist.¹⁰⁷ Als dritter Band der Reihe folgt 1918 das *Christgeburtspiel aus Oberufer bei Preßburg*.¹⁰⁸

103 Steiner (1935). Vgl. zuletzt Steiner (1998). Vgl. dazu Hammacher (2010).

104 Schröer (1858c), S. 9–46, bes. S. 11, 16, 19.

105 Steiner, Marie ([1938]), S. 10.

106 Vgl. die Ansprachen von 1915 bis 1924 anlässlich von Weihnachtsspielaufführungen in Steiner (1986).

107 Schröer (1917).

108 Schröer (1918). Der hintere Buchdeckel recto kündigt die ersten zehn Bände der Reihe *Deutsche Volksspiele des Mittelalters* an:

- „1. Spiel vom Sündenfall aus Oberufer in Ungern (K.J. Schröer).
2. Totentanz. Bilderszenen nach Drucken des 15. Jahrhunderts (G. Haaß-Berkow).
3. Christgeburtspiel aus Oberufer in Ungern (K.J. Schröer).
4. Seth. Die goldene Legende der Verheißung (Adams Tod).
5. Das Buch Ruth in Wort und Bild.
6. Theophilus. Der Faust des Mittelalters. Mittelniederdeutsches Schauspiel des 14. Jahrh.
7. Osterspiel von Redentin (Doberan in Mecklenburg) 15. Jahrhundert.
8. Das Spiel von den zehn Jungfrauen (Eisenach 1322).
9. Totentanz-Spiel (Max Gümbel-Seiling).
10. Ein hübsch Spiel von St. Georg (15. Jahrh.).“

Rudolf Steiner hat seine Bearbeitungen der Oberuferer Spiele nie in gedruckter Form veröffentlicht. Sie werden erst 1938 posthum aufgrund von „Bitten um Überlassung der Texte, der Musik, der szenischen Angaben“¹⁰⁹ von Steiners Witwe unter dem Titel *Weihnachtsspiele aus altem Volkstum. Die Oberuferer Spiele* herausgegeben.¹¹⁰ Ein Jahr davor erscheint unter gleichem Titel ein schmaler Band, der die Herausgabe der Spiele indirekt ankündigt.¹¹¹ Marie Steiner erinnert sich darin:

Was Rudolf Steiner durch Karl Julius Schröer so aufnahm und in seinem Herzen nicht nur behielt, sondern weiterbewegte, konnte in schönster Weise, dank seinem unermüdlichen Wirken für das Geistesleben, in die deutsche Kultur wieder einfließen. An vielen Orten werden jetzt die von Schröer gesammelten [...] Oberuferer Volksspiele in der Weihnachtszeit aufgeführt; mehrere Verlage haben sie aufgegriffen; man hat sie nun auch in die Veröffentlichungen des deutschen Volksspieldienstes eingereiht, freilich mit manchen Abweichungen vom Urtext und einigen Konstruktionen. Man hat ihren künstlerischen und volkskundlichen Wert erkannt und ihr Wiederaufleben als Bereicherung unserer ausdorrenden Kultur empfunden, die solch frischen Lebenshauch aus ungetrübtem Volkstum gar wohl gebrauchen kann.¹¹²

Marie Steiner, die Peter Staudenmaier als stramme NS-Sympathisantin charakterisiert,¹¹³ rekapituliert die Stufen der Revitalisierung. Sie bezeichnet die Oberuferer Spiele hier als „Volksspiele“ und rückt sie damit in den Kontext nationalsozialistischer Kulturarbeit (ausführlich dazu S. 260–261 in Kapitel 11.5). Auch auf die Aufnahme der Spiele in die Reihe „Volksspieldienst“ weist sie hin. Es handelt sich dabei um eine Reihe, die zwischen 1935 und 1944 bei Langen und Müller in Berlin erscheint und insgesamt rund 100 Titel umfasst.¹¹⁴ In dieser Reihe nachweisbar ist eine Ausgabe des Oberuferer Paradeisspiels.¹¹⁵ Unter den Beiträgen, die den „künstlerischen und volkskundlichen Wert“ der Oberuferer Spiele erkannt haben wollen, sei exemplarisch hingewiesen auf einen Aufsatz von Leopold Schmidt.¹¹⁶ Pauschal präsupponiert wird von Marie Steiner eine „ausdorrende[] Kultur“, die mittels der Oberuferer Spiele „aus ungetrübtem Volkstum“ zu Leben erweckt werden soll. Auffallend ist die Verwendung des vitalistischen Begriffs vom „frischen Lebenshauch“, den man in der Zeit „gar wohl gebrauchen“ könne.

109 Steiner, Marie (1937), S. 11.

110 [Steiner] ([1938d]). Vgl. die Folgeauflage Steiner (1957). Zum Zeitpunkt der Herausgabe von Steiners Bearbeitungen der Oberuferer Spiele 1938 lagen diese, abgesehen von der Schröer'schen, auch bereits in der Ausgabe von Benyovszky (1934) vor.

111 Steiner (1937b).

112 Steiner, Marie (1937), S. 9.

113 Staudenmaier (2014), S. 19, 108 und passim.

114 Nach Recherche in den Katalogen der Deutschen Nationalbibliothek und der Bayerischen Staatsbibliothek.

115 Das Paradeisspiel von Oberufer (1935).

116 Schmidt (1934). Vgl. davor auch Klein (1929).

Das Verhältnis zwischen Anthroposophie und Nationalsozialismus wurde erst in jüngster Zeit von Peter Staudenmaier eingehender erforscht und ist gekennzeichnet von zahlreichen Akkomodationen, aber auch wechselvollen Gegensätzen.¹¹⁷ Steiners esoterische Rassenlehre, sein antidemokratischer Gesellschaftsentwurf mit spiritueller Führerschaft und die „ideologische Elastizität“¹¹⁸ seiner Schriften waren leicht mit nationalsozialistischer Ideologie in Einklang zu bringen. So wurden Waldorfschulen lange Zeit für ihre ‚anti-materialistische‘ und ‚anti-rationale‘ Pädagogik geschätzt und blieben dank der Einflussnahme von Rudolf Heß, der ein Fürsprecher der Anthroposophie war, von den Schließungen der Privatschulen ausgenommen. Nach Heß' Flug nach Großbritannien und seiner Verhaftung 1941 änderte sich die Situation schlagartig: Waldorfschulen, die den Nationalsozialisten nun als okkult und staatsfeindlich galten, wurden innerhalb desselben Jahres in ganz Deutschland geschlossen. Steiners Ideen einer biodynamischen Landwirtschaft, die 1927 durch die Gründung der landwirtschaftlichen Verwertungsgesellschaft Demeter verbandsmäßig organisiert wurden, stießen im Nationalsozialismus auf großes Interesse, da die autarke Versorgung der Bevölkerung mit Lebensmitteln ein wichtiges Ziel war. Zahlreiche SS-eigene Güter wurden bis Kriegsende nach biodynamischen Methoden bewirtschaftet, ebenso Höfe, die mit der Arbeitskraft von Gefangenen aus den Konzentrationslagern Dachau und Ravensbrück bearbeitet wurden.¹¹⁹

Im Geleitwort der *Weihnachtsspiele aus altem Volkstum* erläutert Marie Steiner ihr Vorgehen und ihre Intention bei der Textherstellung.

Für das Niederschreiben des Textes dieser Spiele ist durch viele Jahre hindurch bei den Proben immer wieder versucht worden, in der Schreibweise möglichst nahe der landesüblichen Aussprache des Wortes zu kommen, wie es von Rudolf Steiner, dem gründlichen Kenner der Mundart, vorgesprochen wurde. Es wurde bei diesem Bemühen erlebt, daß der Laut nicht immer phonetisch in gleicher Weise behandelt wird, so daß man sich nicht auf eine durchgängige gleichmäßige Schreibweise festlegen kann. Statt der von Schröer gegebenen Kommentare und dem Hinweis auf Fehler, die sich in das ursprüngliche Manuskript hineingeschlichen haben, statt der Ergänzung von Lücken durch das Heranziehen entsprechender Stellen aus Preßburger oder Salzburger Handschriften, sind die Spiele hier in der Form wiedergegeben, wie sie sich im Laufe der Jahre bei den Aufführungen unter der Regie Dr. Rudolf Steiners herausgestaltet haben.¹²⁰

Marie Steiner legt dar, dass ihr an einer praktischen Leseausgabe gelegen sei; die textkritische Arbeitsweise Schröers wolle sie nicht übernehmen. Wichtig ist ihr vielmehr eine „Schreibweise möglichst nahe der landesüblichen Aussprache [...] von Rudolf Steiner“; phonetische Aspekte sind offenbar wichtig. Insgesamt wolle sie die Spiele in der „Form“ wiedergeben, wie sie sich über die Jahre unter der Regie von

¹¹⁷ Staudenmaier (2012); Staudenmaier (2014). Vgl. auch die frühere Arbeit von Werner (1999).

¹¹⁸ Staudenmaier (2014), S. 325–326: „the ideological elasticity of Steiner's work“.

¹¹⁹ Staudenmaier (2012), S. 481–490 und passim.

¹²⁰ Steiner, Marie ([1938]), S. 12.

Steiner „herausgestaltet haben“. Dass es Rudolf Steiners Auffassung nach nur eine einzige ‚richtige‘ Form der Darbietung gebe, geht aus dem bereits zitierten Beitrag von 1922 hervor: „Es wird [...] streng darauf gesehen, dass Spielart und Einrichtung dem Zuschauer ein Bild geben, wie es diejenigen vor sich hatten, die im Volksgemüt diese Spiele festgehalten und als eine würdige Art, Weihnachten zu feiern, angesehen haben.“¹²¹ Karl Schubert, ein Weggefährte Steiners, erinnert sich 1948, dass es Steiner „leid tat“, wenn die Spiele „nicht nach dem richtigen Text, nicht in der richtigen Art gespielt wurden“.¹²²

Welche Textträger Marie Steiner ihrer Ausgabe zugrunde legt, erklärt sie nicht. Auf der Grundlage späterer Ausgaben, die bisweilen Faksimilia und Materialien enthalten,¹²³ lässt sich vermuten, dass Marie Steiner ihre Ausgabe aus unterschiedlichen Textträgern kompiliert, darunter Handexemplare der Schröer’schen Ausgabe mit Notizen und Randbemerkungen von Steiners Hand, eigene Notizen und Erinnerungen von Mitwirkenden. Der Anteil der Co-Autorschaft Marie Steiners an der Bearbeitung lässt sich nicht bestimmen. Angesichts der für sie als sakrosankt geltenden schriftlichen Hinterlassenschaft ihres Mannes darf gemutmaßt werden, dass dieser Anteil eher gering ist. Zumindest dürfte das ihr Ansinnen gewesen sein. Ob und inwieweit die als Schauspielerin ausgebildete Marie Steiner als Editorin der Werke ihres Mannes in der Lage war, ihren eigenen Ansprüchen gerecht zu werden, ist in Ermangelung entsprechender Vorarbeiten nicht zu bestimmen.

Wodurch unterscheidet sich die Bearbeitung von Steiner – genauer: von Rudolf und Marie Steiner – von der Ausgabe Schröers von 1862?

Steiners *Weihnachtspiele aus altem Volkstum* enthalten drei Spiele: *Das Oberuferer Paradies-Spiel*,¹²⁴ *Das Oberuferer Christi-Geburt-Spiel*¹²⁵ und *Das Dreikönigspiel*.¹²⁶ Zur Erinnerung (vgl. Kapitel 8.6): Schröer (1862) enthält *Das Oberuferer Christi geburt spil*, *Das Oberuferer Paradeisspiel* und das *Salzburger Paradeisspiel*.

Zunächst ordnet Steiner die Texte neu und versieht sie zum Teil mit neuen Titeln. Aus zwei Spielen bei Schröer (*Das Oberuferer Christi geburt spil* und *Das Oberuferer Paradeisspiel*) macht Steiner drei Oberuferer Spiele. Schröers *Salzburger Paradeisspiel* übernimmt Steiner nicht. Schröers *Das Oberuferer Paradeisspiel* wird im Wesentlichen als Ganzes übernommen, der Titel wird in seiner Schreibung geringfügig variiert: *Das Oberuferer Paradies-Spiel*. Schröers *Das Oberuferer Christi geburt spil*, das aus zwei Teilen besteht (Geschichte der Geburt Jesu, Geschichte um

¹²¹ Steiner (1922a), S. 138.

¹²² Schubert (1986), S. 110.

¹²³ Exemplarisch sei auf die folgenden beiden Ausgaben verwiesen: [Steiner] (1991); [Steiner] (1997).

¹²⁴ [Steiner] ([1938c]).

¹²⁵ [Steiner] ([1938b]).

¹²⁶ [Steiner] ([1938a]).

König Herodes), wird in zwei eigenständige Spiele aufgetrennt: *Das Oberuferer Christi-Geburt-Spiel* und *Das Dreikönigspiel*. Auf diese Weise gibt es bei Steiner drei annähernd gleich lange Spiele, die alle aus demselben Ort Oberufer stammen und folglich als Oberuferer Spiele bezeichnet werden können. Hinter diesem Vorgehen ist eine Strategie der Vereinheitlichung und Homogenisierung erkennbar, was den Auffindungsort und die Spieldauer betrifft.

Analog zum *Oberuferer Christi geburt spil*, das als Eingang „Das sterngsang“ enthält,¹²⁷ fügt Steiner in *Das Oberuferer Paradeis-Spiel* einen Chor ein, der den „sterngsang“ imitiert. Er äußert sich dazu in einem Beitrag, der am letzten Tag des Jahres 1922 in der Zeitschrift *Goetheanum* erscheint, und erklärt, dass er „in diesem Jahre“ und „[n]ur in einem Falle“ eine Textergänzung vorgenommen habe.¹²⁸ „Es ist mir nun gewiss“, schreibt er zur Erklärung „dass ein solcher Eingangschor ursprünglich auch dem ersten der Spiele, dem ‚Paradeisspiel‘ vorangegangen ist [...]“. Einen solchen Chor verfasst er selbst und stellt ihn dem Spiel voran: „weil ich glaube, damit, aus dem Geiste der Überlieferung heraus, etwas hinzustellen, was annähernd so vorhanden war, wenn auch die mündliche und schriftliche Überlieferung es verloren hat.“¹²⁹ Da es Steiner nicht um die editionskritische Rekonstruktion einer ‚Urfassung‘ geht, sondern um die Einrichtung dramatischer Texte mit Blick auf die Bühnenaufführung, lässt sich der Nachbau dieses Eingangschors als Regieentscheidung erklären. Vor diesem Hintergrund sind auch die geringfügigen Textergänzungen und -einfügungen an zahlreichen anderen Stellen zu sehen,¹³⁰ ebenso die Umstellung einzelner Zeilen oder Auftritte;¹³¹ gestrichen werden Zeilen selten.¹³²

Kennzeichnend für Steiners Adaption ist dagegen ein anderer Befund. Schröer war in seiner Ausgabe sehr darauf bedacht, dialektale Charakteristika des Textes beizubehalten, gleichzeitig normalisierte er die Schreibung des Textes stark, vor allem im Bereich von Flexionsendungen. Steiner – und hier wird man richtig sagen müssen: Steiner und Steiner – hingegen verstärken den dialektalen Klang und überschreiben die Schröer’schen Standardisierungen durch grelle dialektale Färbung. Darin kommt die Absicht einer Archaisierung zum Ausdruck. Steiners Adaption lässt weniger einen lokal identifizierbaren Basisdialekt erkennen, sondern klingt vielmehr diffus an Dialekte des ostösterreichischen Sprachraums an. Gestützt wird dies vermutlich durch Steiners dialektale Sozialisation an unterschiedlichen Orten: er wächst in Donji Kraljevec im heutigen Kroatien auf, lebt lange Zeit in Wien, später

127 Schröer (1862), S. 59–60.

128 Steiner (1922b), S. 153.

129 Steiner (1922b), S. 153.

130 Z.B. [Steiner] ([1938d]), S. 25–26; vgl. dazu die von Schröer (1862), S. 139, vermutete und kenntlich gemachte Textlücke.

131 [Steiner] ([1938d]), z.B. S. 29–30; ebenso wird ein langer Monolog des Engels aus dem *Oberuferer Christi-Geburt-Spiel* auch als Prolog im *Dreikönigsspiel* verwendet.

132 [Steiner] ([1938d]), z.B. S. 108.

in der Schweiz und ist insgesamt sehr viel auf Reisen. Die sprachklangliche Färbung seiner Adaption ist ein Konglomerat aus Anklängen sehr unterschiedlicher Dialekte und regionaler Varietäten. Dies verkennt Marie Steiner, wenn sie in ihrer Edition von ihrer Achtsamkeit berichtet, den Text „in der Schreibweise“ möglichst so wiederzugeben, wie er „von Rudolf Steiner, dem gründlichen Kenner der Mundart, vorgesprochen wurde“.¹³³ Sichtbar sind in Steiners Adaption auch gelegentliche Alemannismen, die auf die langjährige Aufführungspraxis im Schweizer Dornach zurückzuführen sind. Ein paar Zeilen aus dem *Oberuferer Christi geburt spil* (Schröer) und dem *Oberuferer Christi-Geburt-Spiel* (Steiner) im Vergleich:

Ir lieben meine singer samlet euch zusam
gleichwie die krapfen in der pfann.¹³⁴

Ir liab'n meini singer samlet eng zsam
gleiwiä die kroapfen in der pfann.¹³⁵

daß wir dies alles habn angesungen¹³⁶

daß ma dös ollis häben angesunga¹³⁷

„Ich hab vermeint“ bei Schröer wird bei Steiner zu „I hob vamant“,¹³⁸ bei Schröer spricht ein Hirt Jesu Vater Joseph mit „Altvater“ an, bei Steiner mit „Oldvoda“.¹³⁹ Während der Engel bei Schröer am Ende des *Oberuferer Paradeisspiels* dem Publikum „eine gute nacht“ wünscht, wünscht er bei Steiner „a guti nacht“.¹⁴⁰ Markant ist auch der Begriff „Companie“, den Schröer in den Szenenbeschreibungen durchgängig für die aufführende Truppe verwendet und den Steiner in den Regieanweisungen zu „Companeï“ archaisiert.¹⁴¹ „Companeï“, auch „Kompaneï“ und „Kumpaneï“ geschrieben, ist bis heute in anthroposophischen Einrichtungen und Waldorfschulen ein Schlagwort, das mit der Aufführungstradition der Oberuferer Spiele assoziiert wird.¹⁴²

133 Vgl. das Zitat auf S. 238 in diesem Buch.

134 Schröer (1862), S. 59.

135 [Steiner] ([1938d]), S. 28.

136 Schröer (1862), S. 60.

137 [Steiner] ([1938d]), S. 29.

138 Schröer (1862), S. 75; [Steiner] ([1938d]), S. 38.

139 Schröer (1862), S. 87; [Steiner] ([1938d]), S. 46.

140 Schröer (1862), S. 141; [Steiner] ([1938d]), S. 27.

141 Schröer (1862), passim; [Steiner] ([1938d]), passim. Der Begriff „Kumpaneï“ findet sich bei Schröer (1862) in der Einleitung (S. 9) ein einziges Mal.

142 Vgl. etwa den Internetauftritt der Berliner Spielkumpaneï unter <http://www.berliner-spielkumpaneï.de/> (6.6.2019).

Mit derselben Verve, mit der Steiner und Steiner eine ganz bestimmte, vermeintlich ‚ursprüngliche‘ und ‚echte‘ Form und Ästhetik der Aufführungspraxis ihrer *Oberuferer Spiele* durchsetzen, wird von nachfolgenden Generationen die Tradition rigide festgeschrieben, perpetuiert und petrifiziert. Beispiel dafür ist etwa die 1991 erschienene Neuauflage der *Weihnachtsspiele aus altem Volkstum*, die Steiners Spielfassungen zusammen mit einem neu aufgefundenen, aber nicht näher identifizierten Regiebuch synoptisch ediert, darin enthalten sind auch exakte Vorgaben für die Lichtregie.¹⁴³ Die letzte Ausgabe der Oberuferer Spiele ist die 1997 von Reiner Marks besorgte Edition, die viele der bis dahin verfügbaren Ausgaben, Quellen¹⁴⁴ und Varianten berücksichtigt, auf das Zutun von Marie Steiner in der Ausgabe von 1938 aufmerksam macht und erstmals den Versuch unternimmt, die Texte der *Oberuferer Spiele* und deren Spieltradition auf eine Quellenbasis zu stellen und die bis dahin in der anthroposophischen Tradition gepflegte Auratisierung zu hinterfragen.¹⁴⁵

Vergleicht man die Revitalisierung der Volksschauspiele bei Hofmannsthal und Steiner, so fallen drei Aspekte auf: Beiden wurden die zugrunde liegenden Gegenstände von Germanisten aufbereitet (bei Hofmannsthal die Theorie der ‚bairisch-österreichischen Dramatik‘ von Nadler, bei Steiner die Oberuferer Weihnachtsspiele in der Edition von Schröer). Bei beiden verknüpft sich die Revitalisierung mit einem ideellen Zweck (bei Hofmannsthal mit der Stärkung der österreichischen Identität nach Auflösung der Habsburg-Monarchie, bei Steiner mit der kulturkritisch-didaktischen Absicht, dem Menschen angesichts der ‚grotesken‘ Bedrohung durch Technik die Erfahrung von Natur und geistiger Welt im Sinne seiner Weltanschauung zu ermöglichen). Beide Initiativen gründen in der Erfahrung der Moderne und haben mittlerweile ein Jahrhundert überdauert (die Salzburger Festspiele mit dem *Jedermann* als maßgeblichem Bestandteil österreichischer Festivalkultur, die Oberuferer Weihnachtsspiele als integraler Bestandteil anthroposophischer Ideologie).

Laura Schmidt nennt vier Funktionen der anthroposophischen Weihnachtsspielpraxis¹⁴⁶ und macht darauf aufmerksam, dass „Steiner primär möglichen Wirkungsmechanismen auf Ebene der Spieler und nicht der Zuschauer Beachtung schenkt“. Nicht die „Überwältigung zahlender Zuschauer“ steht bei der Aufführung der Oberuferer Spiele im Vordergrund, sondern die „umfassende Bildung und Schulung seiner Anhängerschaft“.¹⁴⁷ Abstrahiert man vom anthroposophischen Kontext, scheint eine historizistische Revitalisierung von Volksschauspielen generell für Unternehmungen attraktiv zu sein, die Didaxe und kollektive Motivation beabsich-

143 [Steiner] (1991).

144 Darunter die Edition von Horak (1940).

145 [Steiner] (1997). Vgl. auch Steiner und Schröer (1998).

146 Schmidt (2017), S. 236: „Gegenreaktion auf eine zunehmend säkularisierte Welt“, „Reintensivierung des religiösen Gehaltes vom Weihnachtsfest“, „Schulung [...] in Sprachgestaltung und dramatischer Kunst“ und „Heranführung anderer Anthroposophen an die schlichte Kunst des Volkes“.

147 Schmidt (2017), S. 236–237.

tigen und weltanschaulich und popularisierend wirken wollen. In diesem Zusammenhang steht die Faszination, die von einem besonders hohen, wenn auch unbestimmten ‚Alter‘ der Spiele auszugehen scheint und die im Verlauf der Volksschauspielgeschichte immer wieder zu beobachten ist; zum Zweck der Steigerung solcher Faszination wird das Alter mitunter fiktiv erhöht.¹⁴⁸ Offenbar wird hier die Vorstellung kollektiv tradierter und verbürgter Stoffe wirksam, um den gemeinschaftsstiftenden Aspekt des Theaters zu einer gruppensuggestiven Funktion zu steigern.

11.4 Nadlers „geistesgeschichtliche Rassenkunde“

Vorläufer einer nationalistischen Akzentuierung eines spezifisch deutschen Volksschauspiels gibt es bereits im 18. und 19. Jahrhundert. Während Herder die deutsche und englische Volkspoesie aus patriotischem Impuls stark macht, um die deutsche Literatur vor der als übermächtig empfundenen französischen Kultur zu behaupten, doch insgesamt ein deutlich egalitäres Weltbild vertritt, schlägt Bürger mehrfach chauvinistische Töne an.¹⁴⁹

Im Zuge von Darstellungen des Volksschauspiels wird immer wieder ein Kulturverfall beklagt, der entweder von modernen Entwicklungen oder fremden Einflüssen vorangetrieben würde. Ein frühes, typisches Beispiel dafür ist die Sicht von Eduard Devrient auf das Oberammergauer Passionsspiel. Zur Illustration sei hier das kurze Vorwort in seiner Schrift *Das Passionsschauspiel in Oberammergau und seine Bedeutung für die neue Zeit* (1851) vollständig wiedergegeben.

Es ist ein wahrer Seelentrost inmitten des Zersetzungsprocesses, den der moderne Geist mit allem Alten und Ueberkommenen vornimmt, umgeben von den haltungslosen Trümmern des bisherigen Lebens, mit denen wir zugleich so viel Angelebtes, Liebgewordenes und Volksthümliches zerbröckeln und vergehen sehen – daß da eine Erscheinung, wie dieser Ueberrest der geistlichen Schauspiele des Mittelalters, so altdeutsch kerngesund und jugendfrisch vor uns steht, als wäre sie gestern erst entstanden, uns mit den unbefangenen Kinderaugen fröhlich ansieht und zuzurufen scheint: seid guten Muthes, der alte Hort des deutschen Volksgeistes ist unvertilgbar und unerschöpflich; wenn ihr nur Glauben daran behaltet, macht er auch immer wieder überreich.

Darum kann man von diesem merkwürdigen Volksschauspiele gar nicht genug reden und schreiben, damit die Aufmerksamkeit recht allgemein drauf gerichtet und eine möglichst lebendige und vollständige Anschauung davon verbreitet werde.¹⁵⁰

Auch ‚fremdländische‘ Einflüsse gelten immer wieder als schädlich für das Gedeihen von Volk und Literatur, so etwa in den Augen eines anonymen Verfassers, der

148 In eine ähnliche Richtung, wenn auch nicht direkt zum Thema, argumentieren Brown (2010); Bauman (2017); Hogarty (2017).

149 Etwa Bürger (1987b), S. 692; Bürger (1987c), S. 730. Vgl. S. 39 und 41 in Kapitel 1.3.

150 Devrient (1851), S. 1.

1854 in seinem Aufsatz *Schuldramen in den Piaristenschulen im 17. und 18. Jahrhundert* eine „Kurze Geschichte der Schulkomödie“ schreibt.¹⁵¹ Auf engstem Raum skizziert der Verfasser, wahrscheinlich ein am Kremser Piaristengymnasium lehrendes Ordensmitglied, eine sehr eigene Sicht auf die Entwicklung eines deutschen Dramas, dem angeblich vorbestimmt gewesen wäre, sich von seiner „Volkstümlichkeit“ zu einem „nationalen Drama[]“ zu entwickeln, doch nicht einmal die „beiden größten Genien Lessing und Göthe“ wären in der Lage gewesen, der „Störung von Außen“ entgegenzuwirken. Das deutsche Drama wird mit einer Pflanze verglichen, die „durch ausländische [...] Pflanzen überwuchert“, und mit einem Kind, das „stiefmütterlich behandelt und zuletzt ganz vergessen“ würde:

Aus der kirchlichen Liturgie hatten sich die *Mysterien*, aus den *Volkslustbarkeiten* die Fastnachtsspiele herausgebildet und bei der großen Theilnahme des Volkes nach kurzer Zeit in erfreulicher Weise bis zu jener Stufe der Volksthümlichkeit entwickelt, welche, wenn keine Störung von Außen eintrat, das Entstehen eines *nationalen Dramas* mit Zuversicht erwarten ließ. Leider wurde der zarte Keim bei der Wiederbelebung der klassischen Studien durch ausländische nach Deutschland gebrachte Pflanzen überwuchert, in seiner selbständigen Entwicklung gehindert, und ist, da einmal die Bemühungen der beiden größten Genien Lessing und Göthe nicht im Stande waren, demselben aufzuhelfen, vielleicht für immer erstickt. Dem Volksschauspiele stellte sich nunmehr das *Drama der Gelehrten* an die Seite und bei der großen Vorliebe der Deutschen für das Fremde ward jenes eingeborne Kind mehr und mehr vernachlässigt, von der Nation, die sich des etwas ungebärdigen Kindes zu schämen anfang, stiefmütterlich behandelt und zuletzt ganz vergessen, während man dem angenommenen Kinde alle Kraft und Sorgfalt zuwandte; auf den üppig erwachsenden heimischen Baum ward ein Zweig aus der Fremde gepropft, der seither dem deutschen Volke manche schöne, süße Frucht getragen hat, aber eben nur – *ausländische*.¹⁵²

Es fällt auf, dass ab dem Ende des 19. Jahrhunderts ein spezifisch ‚deutsches‘ Volksschauspiel titelwürdig wird. Dies kann als ein Indiz für das Bedürfnis gewertet werden, sprachliche oder nationale Indizierungen zu betonen. Beispiele aus dem späten 19. Jahrhundert sind die Arbeiten und Ausgaben von Gotthelf Huyssen, Anton Schlossar, Karl Engel oder Ferdinand Lentner,¹⁵³ während frühere Publikationen aus dem 19. Jahrhundert meist noch geographisch nach Ländern (wie Schlesien, Mähren u.a.) spezifizieren.¹⁵⁴ In den 1920er und 1930er Jahren häufen sich Arbeiten, die das spezifisch Deutsche an Volksschauspielen hervorheben, wie etwa jene von Eugen Kurt Fischer, Paul Alfred Merbach, Karl Theodor Reuschel, Hans Moser, Raimund

151 [Anonymus] (1854), S. 4–9.

152 [Anonymus] (1854), S. 4. Hervorhebungen im Original durch Sperrung. Ähnlich chauvinistisch auch Krünitz (1855c), S. 297, und Krünitz (1855a), S. 499. Zum letztgenannten Beleg vgl. S. 150 in diesem Buch.

153 Vgl. etwa Huyssen (1881); Schlossar (1881); Schlossar (1891); Engel (1890); Lentner (1893).

154 Vgl. etwa Weinhold (1853); Feifalik (1864).

Zoder, József Ernyey und Géza Kurzweil.¹⁵⁵ Leopold Schmidt (vgl. S. 209–210 in diesem Buch) hat mit deutlicher Kontinuität durch beide Hälften des 20. Jahrhunderts Arbeiten vorgelegt, die das spezifisch deutsche Volksschauspiel thematisieren, darunter das vielen als Standardwerk geltende *Das deutsche Volksschauspiel. Ein Handbuch* (1962).¹⁵⁶ In manchen Ausgaben, etwa von Alfred Karasek, Josef Lanz, Karl Horak, Rudolf Hartmann und J. Eduard Alexy, setzt sich diese Akzentuierung fort bis ins späte 20. Jahrhundert.¹⁵⁷ Es handelt sich dabei meist um Editionen von Spielen aus deutschen Sprachinseln, vorwiegend von Personen, die im Nationalsozialismus sozialisiert wurden und oft eigene biographische Bindungen an diese Sprachinseln hatten.

Die Zeitschrift *Euphorion* wird 1934 von den Herausgebern Julius Petersen und Hermann Pongs in *Dichtung und Volkstum* umbenannt.¹⁵⁸ Im kurzen Vorwort *An unsere Leser!* erklären die Herausgeber die Umbenennung als Zeichen gegen „die überbetonte Abhängigkeit deutscher Bildung von humanistischer Gelehrsamkeit“.

Der neue Name „*Dichtung und Volkstum*“ will zum Ausdruck bringen, daß auch die Wissenschaft von der Dichtung immer das Volkstum im Auge halten wird als den Grundwert, der alle ästhetischen, literarhistorischen, geistesgeschichtlichen Werte trägt und nährt. Den ewigen Volksbegriff in seiner Geschichtlichkeit, wie Herder ihn meinte und wie er heute in Deutschland neu gelebt und erfahren wird, als Lebensgrund aller starken Dichtung herauszuarbeiten, macht sich die Zeitschrift zum besonderen Ziel [...].¹⁵⁹

Programmatisch folgt gleich als erster Aufsatz Nadlers *Rassenkunde, Volkskunde, Stammeskunde*.¹⁶⁰ Der Beitrag ist nicht nur ein strammes Bekenntnis zu nationalsozialistischer Ideologie, sondern auch ein trickreicher wissenschaftspolitischer Schachzug, um der Germanistik und der gesamten ‚Geistesgeschichte‘ zu größerer Reputation zu verhelfen und im Gegenzug die bisherige „Rassenkunde“, als deren Autorität Hans Günther gilt,¹⁶¹ als unbefriedigend zu kritisieren. Nadler scheut auch nicht davor zurück, den genuinen Forschungsgegenstand der Literaturwissen-

155 Vgl. etwa Fischer (1918); Merbach (1922); Reuschel (1922); Moser und Zoder (1938); Ernyey und Kurzweil (1932).

156 Vgl. etwa Schmidt (1935); Ernyey, Kurzweil und Schmidt (1938); Schmidt (1937); Schmidt (1954); Schmidt (1962).

157 Vgl. etwa Karasek-Langer (1932); Karasek und Lanz (1960); Karasek und Lanz (1971); Karasek und Horak (1972); Hartmann (1974); Horak (1975); Horak (1977); Alexy, Karasek und Lanz (1984a); Alexy, Karasek und Lanz (1984b); Alexy, Karasek und Lanz (1986).

158 Hans Pyritz und Hans Neumann werden 1950 die Umbenennung rückgängig machen und der Zeitschrift wieder den ursprünglichen, von ihrem Gründer August Sauer eingeführten Namen *Euphorion* geben. Vgl. dazu ausführlich Adam (1996), S. 60.

159 Petersen und Pongs (1934), S. III. Hervorhebung im Original durch Sperrung.

160 Nadler (1934b).

161 Günther (1926).

schaft, nämlich die Dichtung, gelegentlich mit abschätzigen Bemerkungen zu bedenken, um dagegen den vermeintlich eigentlichen und viel wichtigeren Zweck des eigenen Fachs emporzuheben: Die Germanistik sei zu nichts Geringerem berufen, als die „Rassenkunde“ aufzuwerten und sie auf eine umfassende wissenschaftliche Basis zu stellen. Seine Argumentation ist komplex und geht auch politisch einiges Risiko ein. Nadler diagnostiziert eklatante Defizite der „Rassenkunde“, die aber durch die Zusammenarbeit mit geistesgeschichtlichen Fächern wettgemacht werden könnten. Dazu führt er die Volkskunde ins Feld. Diese lobt er als elaborierte Disziplin und nur sie sei in der Lage, die „Rassenkunde“ von einer rein biologischen zu einer vermeintlich anspruchsvollen Wissenschaft zu erheben. Seine Argumentation gipfelt im Beispiel Goethes. Die bisherige „rassenkundliche“ Analyse dieser Persönlichkeit kritisiert er als unzureichend und simplifizierend. Nur eine „geistesgeschichtliche Rassenkunde“, so nennt er die neu zu etablierende Disziplin,¹⁶² sei in der Lage, diesem angeblich so schwierigen Gegenstand gerecht zu werden; allen anderen Wissenschaften bliebe Goethe unter „rassenkundlichen“ Gesichtspunkten unzugänglich. Auch alles Volkspoetische wertet Nadler auf. Zum einen sei das „Volk“ an sich ein hoher Wert, zum anderen brächten volkskundliche Analysen volkspoetischer Äußerungen die „Rassenkunde“ sehr wesentlich voran.

Die harsche, letzten Endes wohl taktisch motivierte und karrieristisch grundierete Kritik Nadlers an der „Rassenkunde“ liest Petra Boden wörtlich und kommt folglich zu einem ganz anderen Schluss. Sie behauptet, dass Nadler in *Rassenkunde, Volkskunde, Stammeskunde* „sich klar von der jetzt hoch im Kurs stehenden Rassenkunde“ „distanziert“ und dass „eine Gleichsetzung dieses Programms mit Nationalsozialismus nicht so ohne weiteres funktioniert“.¹⁶³ Auch wenn Nadler „Texte zu verantworten hat, die ihm nicht nachgesehen werden dürfen“, sei sein Aufsatz das Bekenntnis eines „Außenseiter[s]“, der als „Sündenbock“ herhalten müsse und von der Forschung „in voreiligen Zusammenhang“ mit „NS-Literaturwissenschaft“ gebracht worden sei.¹⁶⁴ Dann ist aber zu fragen, ob der exponierte Publikationsort (erster Aufsatz in der ersten Nummer des in *Volkstum und Dichtung* umbenannten *Euphorion*) als ein Kontext gewertet werden kann, um eine ernst gemeinte Distanzierung von der „Rassenkunde“ zu artikulieren und zu vertreten, wie Boden behauptet. Es kann als unzweifelhaft gelten, dass sich Nadler in seinem Aufsatz von der bis dahin betriebenen „Rassenkunde“ distanziert, aber eben nicht im Sinne einer grundsätzlichen Infragestellung oder Kritik, sondern lediglich insofern, als

¹⁶² Nadler (1934b), S. 4 und passim.

¹⁶³ Boden (2003), S. 225.

¹⁶⁴ Boden (2003), S. 225 und 261. Früh sehr kritisch zu Nadler äußern sich Wilhelm Voßkamp, Ulrich Wyss und Wendelin Schmidt-Dengler. Voßkamp (1985), S. 151: „Die Selbstindienstnahme der Literaturgeschichte für das Dritte Reich erreicht bei Nadler ihren Höhepunkt.“ Wyss (1995); Schmidt-Dengler (1996); Wyss (1997). Ein umfangreicher Forschungsbericht (Stand 2004) mit abwägenden Bewertungen findet sich bei Füllenbach (2004).

„Rassenkunde“ erst und nur durch die von Nadler (und anderen) vertretene (germanistische) Geistesgeschichte auf die angeblich anzustrebende Qualitätsebene gehoben werden könne. Als bestätigt gelten kann mittlerweile auch, dass einige Gedanken Nadlers als Anregungen zu einer kulturwissenschaftlichen Perspektivierung der Literaturwissenschaft anzusehen sind, etwa im Bereich der Literaturgeographie. In dieser Hinsicht formuliert Boden in ihrem Aufsatz von 2003 sehr früh den Vorstoß, Nadlers Arbeiten auch differenzierter zu lesen, denn eine „Auseinandersetzung mit seinem Forschungsansatz, die sich nicht in einem falschen Vorwurf erschöpft, steht noch aus.“¹⁶⁵

Bezeichnend für Nadlers Argumentation in seinem Aufsatz *Rassenkunde, Volkskunde, Stammeskunde* sind die vielen rhetorischen und stilistischen Winkelzüge etwa in Form pauschaler und unbelegter Assertionen und verkürzter Schlüsse, der Konstruktion angeblich komplexer Problemfelder oder der semantischen Rückungen und Indienststellungen allgemeiner Begriffe. Auch wenn Nadler dramatische Texte nur am Rande streift, beinhaltet sein Aufsatz doch eine Reihe von Denkfiguren, die sich in Verständnisweisen von Volksschauspielen in der Folgezeit wiederfinden. Ein genauerer Blick lohnt auch deshalb, weil Nadler in seinem Aufsatz ein Forschungsprogramm für eine spezifisch ‚deutsche‘, nationalistische und rassistische Volkskunde und Germanistik entwirft und gerade Volksschauspiele häufig Arbeiten solcher Couleur als exemplarische Anschauungsgegenstände dienen.

Die „Kernfrage, auf die [...] jede Geisteswissenschaft stößt“, lasse sich, so Nadler, „gemeinverständlich auf einen knappen Satz bringen“. Sie laute: „Auf welche der überpersönlichen Gemeinschaftsformen beziehe ich die Übereinstimmungen, die ich an den geistigen Leistungen mehr oder minder umfangreicher Menschengruppen erkenne?“¹⁶⁶ Diese Frage „setzt zweierlei als ausgemacht voraus“: dass „solche Übereinstimmungen [...] beweisfähig festgestellt sind“ und dass „diese Menschengruppe unter verschiedenen Gesichtspunkten zusammengehört und Verbände bildet“. Die formulierte „Kernfrage“ sei „gleichermaßen an Rassenkunde, Volkskunde, Stammeskunde gerichtet“.¹⁶⁷

Die „Rassenkunde“ sehe sich vor der Schwierigkeit, dass „als fast einwandfreie Bildurkunde nur die Photographie“ zur Verfügung stehe. Das Zeitalter der Photographie aber reiche nicht, um die „deutschen zwölf Jahrhunderte[]“ zu erfassen. Daher sei die „Rassenkunde“ auf die Geisteswissenschaften angewiesen, wolle sie die „geistige[] Physiognomik“ der „Rassengruppen“ bestimmen. Ziel der Entwicklung müsse deshalb „[d]ie geistesgeschichtliche Rassenkunde“ sein.¹⁶⁸ Auch in seinem

165 Boden (2003), S. 261. Als Beispiele späterer differenzierender Nadler-Bewertungen können Apel (2006) und Döring (2009), bes. S. 256–263, gelten. Wenig Neues bringt Ranzmaier (2008).

166 Nadler (1934b), S. 2.

167 Nadler (1934b), S. 2.

168 Nadler (1934b), S. 4.

Buch *Das stammhafte Gefüge des deutschen Volkes*, das im selben Jahr 1934 erscheint, formuliert Nadler Überlegungen dazu, wie die „Rassenkunde“ stärker als bisher auf ein geistesgeschichtliches und nicht ausschließlich auf ein naturwissenschaftlich-biologisches Fundament zu stellen sei.¹⁶⁹ Die bisherige „Rassenkunde“, kritisiert Nadler in *Rassenkunde, Volkskunde, Stammeskunde*, verfare so, „als wäre die nordische, ostische, dinarische Geistigkeit bereits eine ausgemachte Sache“. Dabei verhalte sich die Sache „umgekehrt“, denn „[d]ie Rassenkunde darf nicht voraussetzen, was gerade unter Beweis zu stellen ist.“ Weiter, wirft er ein, bewege sich die bisherige „Rassenkunde“ in einem „Fehlkreis“: „Sie beschreibt etwa als dinarische Geistigkeit, was sie nur von den Baiern her kennt. Sie setzt also bairisch und dinarisch gleich.“ Am Beispiel Michelangelos erläutert er den „Denkfehler“: „Der Barock ist dinarisch und weil er das ist, hat sein Vater, Michelangelo, vielleicht dinarischen Einschlag gehabt.“ Dagegen wendet er ein, dass eine „Abwandlung fremder Form“ nicht identisch mit der ursprünglichen sei.¹⁷⁰ Als Lösung des „Fehlkreisdenkens“ schlägt Nadler vor, statt „der beliebig ausgewählten beispielhaften Einzelbetrachtung“ eine „Soziologie ganzer Rassenverbände“ anzustreben, um „zu rational gesicherten Ergebnissen und zu einer geistigen Physiognomik der rassenverwandten deutschen Volksgruppen [zu] kommen“.¹⁷¹

Die „längste Geschichte und also Erfahrung“ unter den „zielverwandten Wissenschaften“ habe die Volkskunde.¹⁷²

Sie untersucht das sachliche und geistige Kulturgut, das dem deutschen Lebensraum nach Stoff und Gestalt geläufig ist und den Menschen, der es erzeugt, übernimmt und bewahrt. Sie hat daher gegenüber allen verwandten Wissenschaften drei Vorteile voraus [...]. Ihr Gegenstand ist völlig unpersönlich, unabhängig von der einmaligen Erschaffung des Einzelmenschen und im vollkommenen Sinne Urkunde der Gemeinschaft. Für die Aufzeichnung eines Liedes, für den Nachweis einer Tracht, für die Feststellung eines Kleinschiffes ist es gleichgültig, welches Mütterlein dieses Lied gerade singt, welches Mädchen diese Haube heute trägt und welcher Fischer dieses Boot gebaut hat. Es ist das Lied, die Tracht, das Boot dieser Gemeinschaft und Gegend und ihr Zeugniswert haftet nicht am Einmaligen und wesenhaft Besonderen.¹⁷³

Der zweite Vorzug bestehe darin, dass der „Gegenstand der Volkskunde“ untrennbar mit dem „Raum“ verbunden sei und diesen „füllt“: „Er haftet am Ort und wird mit ihm verzeichnet. Die Formen des Dorfes und Hauses, die Sprechweise, Form und Gebrauch von Werkzeugen, die Sitten des Alltags und die Riten der Feste sind

169 Nadler (1934a).

170 Nadler (1934b), S. 4.

171 Nadler (1934b), S. 5.

172 Nadler (1934b), S. 5.

173 Nadler (1934b), S. 6.

Gehalt des Raumes wie die verschiedenen Baumarten und Gattungen der Tiere.“¹⁷⁴ Der dritte Vorteil bestehe darin, dass die Volkskunde durch Verzeichnung der Gegenstände in Karten „Grenzl意思 in so großer Zahl“ herstellen könne, „daß sie desto sicherer sagen kann, was sich innerhalb dieser Umrandungen begibt“. Sie vermöge „ihren Gegenstand [...] wahrhaft dreidimensional zu gestalten“, dass sie auf Abbildungen verzichten und „Aufschlüsse über die geistige Physiognomie der Gemeinschaft“ geben könne. „Sie schaltet also mit dem jeweils einmaligen Menschen alle irrationalen Trübungen des Gemeingültigen aus [...]“.“¹⁷⁵

Unpersönlicher Gegenstand, losgelöst von einem schöpferischen Individuum, die untrennbare Verknüpfung von Gegenstand und Siedlungsraum und daraus ableitbare scharfe Grenzl意思en gelten Nadler als die drei Vorzüge der Volkskunde. Ohne dass Forscher stets direkt auf Nadler Bezug nähmen, werden diese drei Aspekte immer dann betont, wenn es Verbreitungsräume besonders ‚deutscher‘ Volksschauspiele zu ermitteln gilt, was latent mit geopolitischen Gebietsansprüchen – und nach 1945 mit Gebiets- und Heimatverlusten bei ‚Heimatvertriebenen‘ – einhergehen kann. Beispiele dafür sind Leopold Schmidt, Karl Horak, Alfred Karasek oder Richard Wolfram.

Volkskunde, kritisiert Nadler, dürfe sich nicht in kleinteilige Betrachtungen wie etwa „Theaterspielen und Geigenzupfen“ verlieren.¹⁷⁶ „Man lasse uns endlich mit den Skalden und mit den Sagas in Ruhe, wenn man uns klarmachen will, was wir ohnedies wissen. Die nordische Rasse hat aus den Deutschen ein Weltvolk gemacht, aber durch ganz andere Tugenden, als sich aus Hebbel und Hölderlin herleiten lassen.“¹⁷⁷ Hier richtet sich Nadler einerseits gegen die in seinen Augen allzu große Dichtungsfixiertheit der Germanistik, die vermeintlich höhere Zusammenhänge außer Acht lasse, und andererseits gegen positivistische ‚Mitteilungen‘ literarischer ‚Kleindenkmäler‘, die bis weit ins 20. Jahrhundert gängig sind. Gleichzeitig ist seine Polemik auch ein Hieb gegen eine bestimmte Art von Literatur, die er durch Hebbel und Hölderlin repräsentiert sieht und vermutlich nicht seinen persönlichen Idealen entspricht.

Den Bedarf nach einer angeblich leistungsfähigen „geistesgeschichtlichen Rassenkunde“ versucht Nadler am Beispiel zweier Dichter zu demonstrieren, Stifter und Goethe. Stifter sei ein „rassenkundlich“ schwieriger Fall: Auch wenn er aus Nadlers Sicht „einer der strengsten Formkünstler neuerer Zeiten“ sei, zeige sein Gesicht doch „ostische Entstraffung und Erweichung“.¹⁷⁸ Nadler hält sich aber nur sehr kurz bei Stifter auf, um dann auf ein noch viel schwierigeres Beispiel einzugehen:

174 Nadler (1934b), S. 6.

175 Nadler (1934b), S. 6.

176 Nadler (1934b), S. 11.

177 Nadler (1934b), S. 11–12.

178 Nadler (1934b), S. 13.

Aber Goethe! [...] Er hat seine rassischen Bestände mit klug verteilten Rollen gespielt. Nur in seinen vier Wänden ließ er sich in ostisch entstraffter Haltung gehen. Wenn er sich zum Dichten niedersetzte, fiel ihm immer rechtzeitig sein nordischer Einschlag ein und er ließ sich durch ihn zu apollinischer Haltung bewegen. Wenn er aber die Stimmung ausschöpfen wollte oder am „Westöstlichen Divan“ arbeitete, hatte sein dinarischer Einschlag das Wort.¹⁷⁹

Die „Frage der ostischen Rasse in Deutschland“ sei „ein Prüfstein der Rassenkunde, soweit sie sich geisteswissenschaftliche Ziele steckt“, insbesondere dann, wenn es um „rassenkundlich“ so schwierige Forschungsgegenstände wie Goethe gehe. „Hier ist eine Aufgabe zu lösen, die für andere Wissenschaften unzugänglich bleiben muß.“¹⁸⁰ Als eine „Warnung zur Vorsicht“, die unverhohlenen Günther und dessen Anhänger herausfordern will, streift Nadler weitere angeblich sehr schwierige Probleme, etwa die Fragen, wie „der Barock[] rassisch zu deuten“ sei oder warum „die volksmäßige Lyrik des zwölften und die sogenannte Volksepik des dreizehnten Jahrhunderts“ des „bairischen Volkes“ „fremde Formen“ nicht ‚abwandle‘ (so ein zentraler Terminus in Nadlers Theorie).¹⁸¹ Um eine Vorstellung davon zu geben, wie eine zukünftige, erst noch zu entwickelnde „geistesgeschichtliche Rassenkunde“ solche Probleme lösen könnte, interpretiert er beispielhaft die ‚bairische‘ Literatur und bezieht dabei auch die Volksliteratur mit ein. Das „bairische Volk“ habe eine „durch alle Schichten stilgleiche Literatur“. Diese sei „Ergebnis eines zweifachen Austausches: von oben herunter und von unten hinauf.“¹⁸²

Aus der schöpferischen Oberschicht sinken die erarbeiteten Formen ins Volk und gewinnen hier eine unbegrenzte Ausbreitung, ein Schulbeispiel für das, was man gesunkenes Kulturgut genannt hat. Andererseits empfängt aber die schöpferische Oberschicht immer wieder von unten her aus dem Volksgeschmack und seiner Vorliebe für die Parodie Antriebe zu parodistischen „Abwandlungen“. Die schöpferische Oberschicht ist vorwiegend nordisch, wie ja auch der schöpferisch führende Raum, das Donautal und merkwürdigerweise Wien, nordisch erheblich reiner ist als die Alpenländer. Diese nordische Oberschicht hat dem dinarischen Volke geistig das Gesicht geprägt. Diese Volksschicht, die wir von der Volkskunde und der Volksliteratur her ziemlich gut kennen, hat ihre besonderen Gaben, diese abgesunkene Literatur sich eigengemäß zurechtzumachen und wieder hinaufzureichen.¹⁸³

Nadler beschreibt hier Volksliteratur als Ergebnis eines Absinkens der Literatur der „schöpferischen Oberschicht“ in die „Volksschicht“, von welcher die Volksliteratur in einer Art Gegenbewegung wieder nach oben ‚gereicht‘ werde. Er greift dabei die Rede vom „gesunkenen Kulturgut“ auf, die von Hans Naumann (1886–1951) in sei-

179 Nadler (1934b), S. 13–14. Nadler verweist in diesem Zusammenhang auf Günther (1926), S. 75 und 124.

180 Nadler (1934b), S. 14.

181 Nadler (1934b), S. 15–16.

182 Nadler (1934b), S. 17.

183 Nadler (1934b), S. 17.

ner breit rezipierten Schrift *Primitive Gemeinschaftskultur* (1921) geprägt wird und rasch zum geflügelten Wort in Germanistik und Volkskunde avanciert. In Analogie zur postulierten Unterscheidbarkeit zwischen „Gemeinschaftslied“ und „gesunkene[m] Kunstlied“ unterscheidet Naumann „Gemeinschaftsgut“ und „gesunkenes Kulturgut“. Beides zählt er zum „Volksgut“, das die Gegenstände der Volkskunde, also „Wörter“ und „Sachen“, „Dichtung“ und „Realien“ umfasse. Er unterscheidet weiter zwischen einer „primitiven Gemeinschaftskultur“, die „individualismuslos[]“ sei, und einer „höheren Kultur, die zu Individualismus und Differenzierung fortgeschritten“ sei. Aus der „höheren Kultur“ sinke Kunstichtung in die „Unterschicht“ und werde zu „gesunkene[m] Kulturgut“; „die Kultur der gebildeten Oberschicht“ sei dagegen „eine besondere Blüte aus dem Wurzelstock der primitiven Gemeinschaft“.¹⁸⁴

Diese deutlich hierarchisierende und wertende Oben-unten-Relation sei indes laut Naumann „tiefer und allgemeiner zu fassen“.¹⁸⁵ Er meint damit sein Programm einer Nobilitierung und Heroisierung von Volksliteratur, indem er das „primitive Gemeinschaftsspiel“ zu einer „Urdramatik“ erklärt und ihm eine korrektive Funktion in seiner Wirkung auf „gesunkene Dramatik“ zuschreibt. Naumann verdeutlicht dies am Beispiel des Volksschauspiels. Man müsse „[...] eine primitive Gemeinschaftsdramatik unterscheiden von dem eigentlichen Volksschauspiel.“¹⁸⁶

Das eigentliche Volksschauspiel ist nichts anderes als gesunkene Kunstdramatik [...]. Aber das primitive Gemeinschaftsspiel repräsentiert die Urdramatik, wirkliches und ursprüngliches Volksgut, und so wie sich aus dem Gemeinschaftsliede erst mit der Bildung der Kultur die Kunstlyrik entwickelt hat, so ist das primitive Gemeinschaftsspiel die Keimzelle des Kunstdramas geworden, wenigstens dort, wo dieses sich ungestört von fremden Einflüssen entwickeln konnte, also vor allem im Griechischen. Bei uns wurde das primitive Gemeinschaftsspiel [...] zunächst durch das geistliche Schauspiel stark verdrängt. Bei der Entfesselung im 14. Jahrhundert brach es dann mächtig hervor und zeitigte das Fastnachtsspiel, dann aber reißt in der Renaissance der Faden heimischer Entwicklung von neuem und fast gänzlich ab. [...] [A]ber aus seinen Niederungen heraus bleibt es doch stark genug, Einfluß, und mitunter sehr weitgehenden, auszuüben: auf das gesunkene geistliche Spiel, auf die gesunkene Dramatik überhaupt.¹⁸⁷

Nadler paraphrasiert in der oben (S. 250) zitierten Textpassage Naumanns Vorstellung von Volksliteratur in deren Wirkung und Bewegung entlang einer Vertikalen und kombiniert die Darstellung mit seiner „geistesgeschichtlichen Rassenkunde“. Am Schluss seines Beitrags *Rassenkunde, Volkskunde, Stammeskunde* weist Nadler darauf hin, dass gerade die „Stammeskunde“ noch weit besser und präziser Auf-

184 Naumann (1921), S. 3–4. Zum Konzept des „gesunkenen Kulturguts“ vgl. Bausinger (1980), Kapitel „Folklore und gesunkenes Kulturgut“, S. 41–55; Schmook (1993); Dow (2014).

185 Naumann (1921), S. 5.

186 Naumann (1921), S. 117.

187 Naumann (1921), S. 117–118.

schluss darüber gäbe, wie „bei rassisch gemischten Menschen die verschiedenen körperlichen die jeweils zugehörigen seelischen und geistigen Merkmale“ beeinflussen würden.¹⁸⁸ Mit dieser Behauptung empfiehlt er implizit seine *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften* als theoretische Grundlage für eine vermeintlich zukunftsweisende „Rassenkunde“. Als Nachweis für die Richtigkeit seiner Thesen weist er auf die „ältesten und dichtesten und einflußreichsten geistigen Schöpfungsräume der Deutschen“ hin, die sich „in Gestalt eines breiten Gürtels die deutschen Grenzen entlang“ zögen. Die dort lebenden Stämme hätten „das Chaos des Blutes geordnet“ und zeigten, „wie aus diesem Chaos des Blutes ein Volk geworden ist“.¹⁸⁹ Auch dies wird in den folgenden Jahrzehnten zu einem Kennzeichen nationalbewegter und nationalistischer Forschungsarbeiten, die sich für Volksschauspiele interessieren: dass sie das Augenmerk auf Grenzregionen legen.

11.5 Rückverfolgung des Volksschauspiels auf Eis- und Bronzezeit bei Hans Moser und Robert Stumpf

Seit Jahrzehnten kaum mehr rezipiert wird die Abhandlung *Das Volksschauspiel* (1935) von Hans Moser.¹⁹⁰ Dabei lohnt die Lektüre aus mehreren Gründen. Hinter einer mächtigen Schicht nationalsozialistischer Ideologisierung verbirgt sich ein Forschungsbericht, der in seiner Zeit in philologischer Hinsicht kaum übertroffen wird.¹⁹¹ Die Fülle der verarbeiteten Quellen und Materialien ist beeindruckend. Im Besonderen ist Mosers Darstellung aufschlussreich für die Bewertung des Volksschauspiels im nationalsozialistischen Kontext als auch im Sinne eines Forschungsquerschnitts in der Zeit.

Hans Moser (1903–1990) – nicht zu verwechseln mit dem populären Schauspieler Johann Julier (1880–1964), der den Künstlernamen Hans Moser wählte – studierte von 1922 bis 1927 Germanistik, Bayerische Landesgeschichte, Kunstgeschichte und Theaterwissenschaft in München und wurde 1927 bei Artur Kutscher und Karl Alexander von Müller für seine Arbeit über *Das Volksschauspiel in Kiefersfelden* promoviert.¹⁹² Nach Kriegsdienst und Rückkehr aus sowjetischer Kriegsgefangenschaft im Jahre 1950 leitete er bis 1964 als wissenschaftlicher Angestellter den Aufbau der „Bayerischen Landesstelle für Volkskunde“, die 1962 in ein Institut der Bayerischen Akademie der Wissenschaften umgewandelt wurde. Vermutlich als Versuch einer Selbst-Rehabilitierung stellte Moser 1962 den Begriff des „Folklorismus“ zur Debat-

¹⁸⁸ Nadler (1934b), S. 18.

¹⁸⁹ Nadler (1934b), S. 18.

¹⁹⁰ Moser (1935a). Hingewiesen sei auf Mosers posthum erschienenenes Spätwerk, das zahlreiche seiner früheren Arbeiten berücksichtigt: Moser (1991).

¹⁹¹ Moser (1935a), vgl. bes. den ersten Teil S. 349–356.

¹⁹² Moser (1929).

te, der in der Ethnologie rege Rezeption erfuhr.¹⁹³ Wolfgang Brückner, der zusammen mit Hermann Bausinger eine Festschrift für Moser herausgab,¹⁹⁴ würdigt Moser als „eine der wenigen Autoritäten der Volkskunde nach dem 2. Weltkrieg“.¹⁹⁵

Zwei Aspekte sind leitend in Mosers Beitrag *Das Volksschauspiel*: dessen sehr lange Kontinuität und die (ideologisch gebotene) ausschließliche Berücksichtigung des deutschen Sprachraums. Während Nadler noch mehrfach den Austausch mit angrenzenden Literatur- und Kulturräumen thematisiert, scheint es bei Moser Berührungen des ‚deutschen‘ Volksschauspiels mit anderen Literaturen nicht zu geben; die Diskussion vergleichender Zusammenhänge bleibt vollkommen ausgeklammert.

Es verwundert nicht, dass Moser aus der älteren Volksschauspielforschung gerade Devrient, der ‚deutschen Volksgeist‘ beschwört und ‚modernen Geist‘ verdammt (vgl. S. 243 in diesem Buch), mit Nachdruck hervorhebt. Denn Devrient, so Moser, habe „ein begeistertes Preislied auf Oberammergau“ geschrieben und jenen Duktus im Text erkannt, „[...] aus dem nach dem Volkstheater der Antike und dem des christlichen Mittelalters dereinst ein im Volk wurzelndes Nationaltheater eines heiß ersehnten geeinten, kraftvollen und festfrohen neuen Deutschland erwachsen müßte.“¹⁹⁶ Daraus folgt Mosers Überzeugung, dass die Vision des „neuen Deutschland“ eben „über eine vertiefte Kenntnis der Geschichte deutschen Volksschauspiels führen“ müsse:

Ein Weg zu diesem damals noch unabsehbar fern scheinenden Ziel mußte über eine vertiefte Kenntnis der Geschichte deutschen Volksschauspiels führen. Die rückhaltlose Anerkennung des Ammergauer Spieles durch Devrient, doppelt hoch eingeschätzt, weil sie von einem Stammesfremden, einem Protestanten und einem Künstler kam, gab der Ausforschung ähnlicher Erscheinungen stärksten Antrieb.¹⁹⁷

Überhaupt sei Devrient nach Moser ein Meilenstein in der Entwicklung der Volksschauspielforschung. Weiter lobt er Weinholds *Weihnacht-Spiele und Lieder auß Süddeutschland und Schlesien* (1853) als ein „stattliches und für lange Zeit unerreichtes Werk“ sowie die Ausgabe der *Volksschauspiele* (1880) von Hartmann, der „[d]en mächtigsten Schritt vorwärts tat“.¹⁹⁸ Unter den zahlreichen Forschern, die er nennt und bespricht, hebt er vor allem Anton Dörner, Robert Stumpfl und seinen Doktorvater Artur Kutscher hervor. Doch „[e]ine Geschichte des gesamtdeutschen Volksschauspiels, auch nur im Überblick, steht immer noch aus.“¹⁹⁹ Allerdings äußert

193 Moser (1962).

194 Bausinger und Brückner (1969).

195 Brückner (1997). Auch das Biogramm folgt Brückner (1997).

196 Moser (1935a), S. 350.

197 Moser (1935a), S. 350.

198 Moser (1935a), S. 351.

199 Moser (1935a), S. 354–355, Zitat S. 355.

Moser die Hoffnung, dass gemäß dem „Kulturwillen des neuen Reiches“ eine „Bestandsaufnahme aller Spielhandschriften“ erstellt und „photographische Aufnahmen von allen Aufführungen, [...] besonders auch von den alten Komödienhütten der Alpenländer, dann die schnellvergänglichen Spielzeugnisse der Theaterzettel u. dgl. [...] als Kleindenkmäler der Volkskultur, unter staatlichem Nachdruck gesammelt werden.“²⁰⁰ Doch ein solches Institut wird nie gegründet. Als eine vergleichbare Maßnahme „unter staatlichem Nachdruck“ kann die spätere, von 1940 bis 1942 in Südtirol durchgeführte Feldforschung durch den Musikwissenschaftler Alfred Quellmalz gelten. Die Erhebung erfolgte im Auftrag der Forschungsgemeinschaft Deutsches Ahnenerbe der SS und diente der Dokumentation von Volksliedern der deutschsprachigen Bevölkerung Südtirols, die im Zuge des Umsiedlungsabkommens zwischen Hitler und Mussolini von 1939 zur Auswanderung gedrängt wurde.²⁰¹

Kritik übt Moser an der Beschäftigung mit Volksschauspielen in der Zeit um die Jahrhundertwende, die einerseits durch kleinteilige, sich verzettelnde Arbeiten und „eine fast unübersehbare Aufsatzliteratur“ (Positivismus-Kritik), andererseits durch strapazierende journalistische und öffentliche Begeisterung wie etwa für das Schlierseer Bauerntheater („vom Journalismus überschrien“) gekennzeichnet und insgesamt nicht in der Lage sei, eine Zusammenschau zu vermitteln.²⁰²

Die Entwicklung der süddeutschen Bauernbühnen in unserem Jahrhundert wurde in fast ausschließlicher Berücksichtigung der längst vom Heimatboden gelösten und zum Berufsschauspielertum übergegangenen, mit den schönen Modeschlagwörtern „Historizismus“ – „Naturalismus“ – „Expressionismus“ und „Primitivismus“ des angeblich echten Volkstheaters gekennzeichnet. Kein Zweig der Volkskunst war so sehr intellektualistisch zerschwätzt worden wie das Volksschauspiel, keiner war durch die Anteilnahme der Allgemeinheit mehr von der Gefahr der Verfälschung seines Charakters bedroht.²⁰³

Mit der Verwendung des Plusquamperfekts suggeriert Moser, dass diese Phase überwunden sei, und verbindet damit die Hoffnung auf eine Rettung des „echten“ Volksschauspiels und auf das Ende von dessen „Entartung“. Nicht nur in der Ausdruckswahl, auch in der Wahl des kulturhistorischen Narrativs einer auf den Niedergang und die Überfremdung folgenden autochthon deutschen Erneuerung schließt sich Moser nationalsozialistischen Vorstellungen an:

Das gilt selbst für das Brauchspiel, in dem man in der Regel allzu unbedenklich kaum gewandelte, früheste Spielformen zu sehen pflegt, nachdem die Volkskunde gerade auf diesem Boden noch wenig über die Grimmschen Grundlagen hinausgekommen und erst bei den Anfän-

200 Moser (1935a), S. 356.

201 Quellmalz (1968–1976). Vgl. dazu zuletzt Nußbaumer (2001).

202 Moser (1935a), S. 352.

203 Moser (1935a), S. 352.

gen einer Entwicklungsgeschichte unseres Brauchtums während des letzten Jahrtausends angelangt ist. Noch schwieriger aber ist die Entscheidung gegenüber dem Bühnenspiel des Volkes, das in seinen Texten, im Ausstattungsmäßigen und im Darstellungsstil immer wieder fremde, kunstmäßige Elemente aufgenommen hat, dessen Spieler meist nicht mehr natürliche Auswahl einer größeren Gemeinschaft, sondern die Mitglieder einzelner Vereine sind, das in seiner Leitung den Einfluß Gebildeter zu Hilfe nimmt, und das in sehr vielen Fällen nicht mehr mit einheimischen, sondern mit fremden Zuschauern, nicht mehr mit dem bereitwillig aufnehmenden übrigen Teil der Gemeinschaft, sondern mit einem wahllos zusammengelockten geldgebenden Publikum rechnet. Man hat in solchen Umständen einen Verfall, eine Entartung des Volksschauspiels im allgemeinen gesehen.²⁰⁴

Drei Störkräfte also identifiziert Moser, anhand derer sich die „Entartung des Volksschauspiels“ beobachten ließe: erstens an Text und Inszenierung, die durch „fremde, kunstmäßige Elemente“ verändert würden, zweitens an den Darstellern, die „nicht mehr natürliche Auswahl einer größeren Gemeinschaft“ seien, also durch eine Form von Kulturdarwinismus selektiert würden, und drittens am Publikum, das sich „nicht mehr“ aus „einheimischen“, sondern aus „fremden“ Zuschauern zusammensetze.

Ein Volksschauspiel, das sich solchen Störfaktoren und damit seiner „Entartung“ zu entziehen vermag, gilt als „echt“. Im weiteren Argumentationsverlauf räumt Moser ein, dass es „von Fall zu Fall schwer zu entscheiden“ sei, was an den Volksschauspielen „echt geblieben ist oder auch angefangen hat wieder echt zu werden“.²⁰⁵ Zwar billigt Moser dem Volksschauspiel Veränderlichkeit und Entwicklungsfähigkeit grundsätzlich zu, fraglich aber bleibe dabei der Grad von dessen „Volkstümlichkeit“.²⁰⁶ Bemerkenswert ist Mosers Folgerung: „Was [...] Entartung und Auflösung genannt wird, ist vom Standpunkt der Volkskunst aus gesehen Entfaltung und Verdichtung.“²⁰⁷ Veränderlichkeit erklärt Moser hier zu einem Qualitätsmerkmal, auch wenn dabei sogenanntes Echtes aufgegeben wird. Dies steht im Widerspruch zu seiner These, dass ein Volksschauspiel nur dann „echt“ sei, wenn es von fremden Einflüssen freigehalten werde. Gleichzeitig nimmt er in seiner Umwertung von „Entartung und Auflösung“ in „Entfaltung und Verdichtung“ Überlegungen vorweg, die er später in seiner Theorie des Folklorismus weiter ausführen wird.²⁰⁸

Nach dem Forschungsbericht im ersten Teil des Beitrags²⁰⁹ lässt Moser im längeren zweiten Teil seine eigene Sicht auf das Thema folgen.²¹⁰ Hier fällt vor allem der

204 Moser (1935a), S. 352–353.

205 Moser (1935a), S. 352.

206 Moser (1935a), S. 353.

207 Moser (1935a), S. 354.

208 Moser (1962).

209 Moser (1935a), S. 349–356.

210 Moser (1935a), S. 356–387.

Anspruch auf, eine möglichst lange und ungebrochene Kontinuität des Volksschauspiels nachzuweisen und dieses als eine spezifisch germanische bzw. deutsche Kulturtradition darzustellen. Moser schließt damit an zeitgenössische Versuche an, eine ‚deutsche Linie‘ der Kulturentwicklung zu konstruieren.

Während man bislang die Volksdramatik an die Theatertradition der Schulorden, gelegentlich an Sachs, Gryphius oder Lohenstein, oft auch an die Dramatik des späten Mittelalters angeschlossen hat, geht Moser viel weiter und verfolgt ihre Wurzeln zurück bis in die „Eiszeit“. Wie prähistorischen Bildern zu entnehmen sei, hätten die eiszeitlichen Menschen „einen orgiastischen Tanz, mit Tieren, Bäumen und Steinen“ getanzt, und „Kampfspiel und Tanzfeier sind ältestes Volksschauspiel“.²¹¹ – Über die Zeit nach der Antike weiß Moser zu berichten:

Urkundliche Zeugnisse über die Feste unserer Ahnen liefern erst das 8. und 9. Jahrhundert, nachdem die äußerliche Christianisierung der zu endgültiger Seßhaftigkeit gelangten germanischen Stämme vollzogen war und ihren innerlichen Ausbau finden sollte. Aus dieser Zeit zeugen Beschlüsse von Konzilen und Diözesansynoden, Bestimmungen in kirchlichen Bußbüchern und Predigten [...] von völkischem Brauchtum, das den neuen christlichen Anschauungen widerstrebte. Der Quellenwert der kirchlichen Satzungen in bezug auf die Schilderung typisch germanischen Heidentums, darf nicht, wie es früher vielfach geschehen ist, überschätzt werden. [...] Andererseits ist es ebenso falsch, diesen Bestimmungen jede Beziehung auf germanische Verhältnisse abzusprechen, was man auch zuweilen getan hat, und sie nur für die früh christianisierten Länder Spanien und Gallien gelten zu lassen. Tatsächlich bestehen auch einwandfreie deutsche Zeugnisse, die derartige Zweifel ausschließen, und es ist erwiesen, daß der größte Teil der in diesen Quellen gerügten Erscheinungen im deutschen Brauchtum der späteren Jahrhunderte wieder zu finden ist. Somit läßt sich der erste Querschnitt in der Entwicklung des Volksspiels durch das 9. Jahrhundert ziehen.²¹²

Die antichristliche und antikirchliche Argumentation in diesem Abschnitt ist weitgehend kennzeichnend für die dem Nationalsozialismus verpflichtete Germanistik der Zeit. Die „Christianisierung“ der „Ahnen“ sei eine rein „äußerliche“ geblieben und im Inneren ihrer Herzen hätten sie das „typisch germanische[] Heidentum[]“ bewahrt, das „im deutschen Brauchtum“ seine Fortsetzung finde. Doch es bleibt eine klaffende Lücke, um die Kontinuität von der Eiszeit bis ins Mittelalter zu belegen. Auch wenn „einwandfreie deutsche Zeugnisse“ behauptet werden und die Zeit vor dem „erste[n] Querschnitt“ des 9. Jahrhunderts, die Antike also, mit wortreichen Erwägungen gefüllt wird, scheint doch aus Mosers Schilderung der Verhältnisse ein gewisses Unbehagen ob des Nichtvorhandenseins einer ersehntermaßen prächtigen germanischen Antike zu sprechen. Diese Lücke wird Robert Stumpfl ein Jahr später zu füllen suchen.

²¹¹ Moser (1935a), S. 356–357.

²¹² Moser (1935a), S. 358.

Stumpfl bindet in *Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas* (1936) das Volksschauspiel an das germanische Altertum zurück, genauer: an die Bronzezeit. Da die Kultur dieser Epoche, verglichen mit der griechischen oder römischen Antike, weniger hell leuchtet, sind besondere argumentative und interpretatorische Vorkehrungen vonnöten, um sie in das erwünschte rechte Licht zu rücken und zu vermeintlichem Strahlen zu bringen.

Stumpfl, geboren 1904 in Wien,²¹³ studiert Germanistik und Skandinavistik in Wien und Kiel und wird 1926 in Wien bei Rudolf Much mit einer Arbeit über das evangelische Schuldrama in Steyr im 16. Jahrhundert promoviert.²¹⁴ Er habilitiert sich 1934 in Berlin bei Julius Petersen mit der Arbeit *Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas*, die 1936 im Druck erscheint. Einen Monat nach Antritt seines Erstrufs in Heidelberg kommt Stumpfl im Sommer 1937 bei einem Autounfall bei Salzburg ums Leben.

Stumpfls *Kultspiele* sind eine Überbietungsgeste. Sie suggerieren die Existenz einer bislang gänzlich unbekanntes germanischen Antike, die ebenbürtig neben der griechischen und römischen zur Geltung kommen soll. Das Vorwort beginnt mit der polemisierenden Feststellung, dass bislang immer einseitig die Frage im Vordergrund gestanden habe, welchen Einfluss der Süden Europas auf den Norden nehme, ohne auch nach der umgekehrten Einflussrichtung zu fragen. Überhaupt sei es verfehlt, lediglich nach Einflüssen zu fragen, denn wichtiger sei das Erkennen der Ursprünge. „So hat man sich auch daran gewöhnt, die Anfänge des abendländischen Dramas aus römisch-heidnischen und römisch-christlichen Überlieferungen abzuleiten, ohne den germanischen Anteil an dieser im germanischen Kulturkreis entstandenen Kunst genügend zu beachten.“²¹⁵ Diese Aussage impliziert nicht nur, dass es einen nennenswerten „germanischen Anteil“ am „abendländischen Drama“ gebe, sondern dass dieses überhaupt „im germanischen Kulturkreis entstanden[]“ sei.

Nach seinen Darlegungen auf über 400 Druckseiten fasst Stumpfl im „Schlußwort“ zusammen: „[...] daß die letzten Wurzeln unserer mittelalterlichen mimischen und dramatischen Kunst im germanischen Boden liegen, im vorchristlichen kulturellen ‚Spiel‘-Brauch, das glaube ich erwiesen zu haben.“²¹⁶ Stumpfl betont „die unerhörte feste Kontinuität germanischer Bräuche seit der Bronzezeit“ und dass sich daraus der Nachweis einer germanischen Antike erbringen ließe, die sich souverän neben der griechischen, römischen und christlichen Antike behaupten könne, ja gar ziemlich frei von Einflüssen aus diesen sei. Diese These bildet in Stumpfls Schrift den geistes- und kulturgeschichtlichen Erkenntnishintergrund. Im Besonderen aber interessiert sich Stumpfl für „den germanischen Anteil an Volksspiel und Volks-

213 Das Biogramm folgt Buselmeier (2003).

214 Stumpfl (1933).

215 Stumpfl (1936), S. V.

216 Stumpfl (1936), S. 427. Vgl. zum Thema auch Stumpfl (1930); Stumpfl (1934); Stumpfl (1937).

brauch“. Den Kern seiner Untersuchung bildet demnach die „Rekonstruktion eines Jahresdramas, das zwischen Urformen der Bronzezeit und brauchtümlichen Restformen der christlichen Spätzeit eine Höhe erreicht haben muß, die gewiß alles eher als primitiv war“.²¹⁷ Vehement verwehrt er sich gegen Lehrmeinungen, die für eine „Süd-Nord-Entlehnung“ argumentieren. Deshalb, so Stumpfl „werden wir gut daran tun, derartige Einfluß-Thesen mit größter Vorsicht aufzunehmen. Das *Ex oriente lux* beruhte doch in der Kulturgeschichte mehr auf einem Glauben als auf Wissen, seine bedingte Gültigkeit ist wissenschaftlich längst widerlegt.“²¹⁸

Ein wesentlicher Unterschied zwischen griechischen Tragödien und germanischen Kultspielen bestehe darin, dass diese „heilige Handlungen“, „kultische[] Wirklichkeit“ und „greifbare, blutvolle, den Menschen seelisch und leiblich fesselnde Kulthandlung“ seien, während es in der griechischen Tragödie um „Nachahmung (Mimus)“ gehe.²¹⁹ „Der Grundfehler“ der Literatur- und Theatergeschichtsschreibung liege darin, „daß der dramatische Kult als Nachahmung (Mimus) mißverstanden wird, offenbar weil das richtige Verständnis für ‚heilige Handlungen‘ fehlt“. Stumpfl betont in der Folge „den Primat der kultischen Handlung vor dem episch-phantasiemäßigen Mythos“, denn am Anfang stehe „nicht die blasseste Abstraktion“, sondern die „kultische Wirklichkeit“. Es komme „gar nicht darauf an, eine ‚Geschichte‘ zu erzählen oder darzustellen, sondern eine kultische Wirklichkeit (Handlung) zu erleben“.²²⁰ Bedauerlicherweise lasse sich ein solches Kultspiel aus der Bronzezeit, an anderer Stelle auch als „Kultdrama“ bezeichnet,²²¹ nicht belegen, doch es lasse sich rekonstruieren.²²²

Moser verfolgt die Wurzeln des Volksschauspiels zurück bis in die Eiszeit, Stumpfl verortet den Ursprung des Kultspiels in der Bronzezeit. Solche Prähistorisierungen bis zurück in Erdzeitalterdimensionen machen die Absicht deutlich, möglichst lange Kontinuitäten herzustellen, welche die angeblich große Bedeutung der Spiele belegen und kulturchauvinistische Hegemonialitätsansprüche legitimieren sollen. Insbesondere bei Stumpfl kommt die Phantasie zum Ausdruck, eine vermeintlich großartige, doch verschüttgegangene germanische Antike erspähen zu können, die als frei von fremden Kultureinflüssen vorgestellt wird und der griechischen und römischen Antike mindestens ebenbürtig sei.

217 Stumpfl (1936), S. 427.

218 Stumpfl (1936), S. 428. Hervorhebung wie im Original.

219 Stumpfl (1936), S. 430–431.

220 Stumpfl (1936), S. 430.

221 Stumpfl (1936), S. 193.

222 Stumpfl (1936), S. 193–199.

In eine angeblich germanische Tradition stellt sich zur gleichen Zeit auch das Thingspiel.²²³ Als Namensgeber der Gattung, die an germanische Gerichtsversammlungen denken lässt, gilt Carl Niessen.²²⁴ Gaetano Biccari charakterisiert das Thingspiel als „Synthese von Kult, Ritual und Architektur“, zu der sich „in untergeordneter Position Dichtung, Musik und Tanz“ gesellen.²²⁵ Uwe-K. Ketelsen bezeichnet es als „eine besonders kuriose Erscheinung innerhalb eines insgesamt als anachronistisch eingeschätzten Schrifttums“ und als „eines der vielen Dead ends des ‚Deutschen Sonderwegs‘“.²²⁶ David Pan dagegen zieht formale, ästhetische und funktionale Vergleiche zwischen Thingspielen und Brechts Lehrstücken.²²⁷ Evelyn Annuß analysiert in ihrem Buch *Volksschule des Theaters* (2019) das Thingspiel als „modernes bewegungschorisches Raumtheater“, das „mithilfe genuin moderner, an die künstlerische Avantgarde anknüpfender chorischer Formen volksgemeinschaftliche Teilhabe kultisch vermitteln“ und „reichsweit als Vergemeinschaftungsspiel verankert werden soll“.²²⁸ Als exemplarische Thingspiele gelten die *Deutsche Passion 1933. Hörwerk in Sechs Sätzen* (1933) von Richard Euringer, *Neurode. Ein Spiel von deutscher Arbeit* (1934) von Kurt Heynicke und *Das Frankfurter Würfelspiel* (1936) von Eberhard Wolfgang Möller.²²⁹ Das Auftragsstück *Das Frankfurter Würfelspiel* wurde im Rahmen des Kulturprogramms der Olympischen Spiele 1936 in der neu eröffneten Berliner Thingspielstätte der Dietrich-Eckart-Bühne (Berliner Waldbühne) uraufgeführt.²³⁰

Während Stumpfls Kultspiel ‚kultische Handlung‘ sein will und vornehmlich eine (prä-)historische Theaterform darstellen soll, versteht sich das Thingspiel als Theater der Gegenwart, als eine bilderreiche, pikturale Vorstellung. Gemeinsam ist dem Stumpfl’schen Kultspiel und dem Thingspiel die Revitalisierung germanischer bzw. als germanisch oder deutsch geltender Mythologeme im Dienste nationalsozialistischer Ideologie, wobei Stumpfls Kultspiel eine Rekonstruktion in der Phantasie des Autors bleibt, das Thingspiel sich dagegen medialisiert und mit den Avantgarden der Zeit vermengt. Aus nachvollziehbaren Gründen haben Stumpfls Kultspiel- und Volksschauspielforschungen ebenso wie Mosers Volksschauspiel-Beitrag seit

223 Unter den zeitgenössischen Darstellungen vgl. Braumüller (1935) und Nelissen Haken (1935). Vgl. zum Thingspiel Schöpel (1965), S. 94–104, 114–117; Eichberg, Dultz, Gadberry und Rühle (1977); Stommer (1985); Reichl (1988); Frank (1989); Niven (2000); Biccari (2001), S. 211–234; Ketelsen (2004); Pan (2009); Janke (2010), S. 351–356. Zum Thingspiel zuletzt grundlegend Annuß (2019), insbesondere das Kapitel „Thingspiele“, S. 221–280.

224 Balme (2009), S. 188, Anm. 4; Annuß (2019), S. 60.

225 Biccari (2001), S. 213.

226 Ketelsen (2004), S. 31 und 32.

227 Pan (2009). Vgl. davor auch Reichl (1988).

228 Annuß (2019), S. 2 und 11.

229 Euringer (1933); Heynicke (1934); Möller (1936). Eine Liste von Dramen, die als Thingspiele gelten können, findet sich bei Eichberg, Dultz, Gadberry und Rühle (1977), S. 22–26.

230 Annuß (2019), S. 346.

geraumer Zeit keine Rezeption mehr erfahren. Erika Fischer-Lichte ist eine der sehr wenigen, die im Zusammenhang der Forschungsgeschichte zu theatralen Ritualen kurz auf Stumpfls *Kultspiele* eingeht.²³¹

Eine späte Marke auf den Wegen der Versuche, das Volksschauspiel im Sinne nationalsozialistischer Doktrin zu prägen, ist der Begriff des „Volksspiels“. Im Laufe der Literaturgeschichte begegnet der insgesamt eher seltene Begriff hin und wieder, zunächst beispielsweise bei Nicolai und in Akten der habsburgischen Theaterzensur im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts häuft er sich, hauptsächlich in einem das deutsche „Volkstum“ betonenden nationalistischen Kontext bei Nadler, Marie Steiner, Moser und Stumpfl.

Als Volksspiel in einem engeren „völkischen“ Sinn gilt ein Theaterstück, das im Rahmen von nationalsozialistisch propagierter Kulturarbeit von Laien aufgeführt wird. Wie das Thingspiel ist es Propagandastück. Beispielhaft für das Verständnis des Volksspiels im engeren, hier interessierenden Sinn ist die Propagandaschrift *Das Volksspiel im Nationalsozialistischen Gemeinschaftsleben*, die ohne Jahresangabe im Münchner Zentralverlag der NSDAP erscheint. Als Erscheinungsjahr des konsultierten Exemplars darf 1943 angenommen werden.²³² Das Buch, das vom Hauptkulturamt in der Reichspropagandaleitung der NSDAP herausgegeben wird, hat keinen expliziten Verfasser. Der NSDAP-Funktionär Karl Cerff (1907–1978) schreibt darin als „Leiter des Hauptkulturamtes und des Nationalsozialistischen Volkskulturwerkes“ ein Grußwort. Es ist denkbar, dass er der Verfasser der Propagandaschrift ist. Cerff empfiehlt die Handreichung „ganz besonders den Ortsgruppen der NSDAP, der Hitler-Jugend, der Nationalsozialistischen Gemeinschaft ‚Kraft durch Freude‘, dem Reichsarbeitsdienst und den Gemeinschaften des Nationalsozialistischen Volkskulturwerkes“.²³³ Das Buch enthält Erläuterungen zum Volksspiel, Empfehlungen für die Spielpraxis und einen ausführlichen Spielekatalog mit rund 150 beispielhaften Volksspielen. Das Volksspiel sei „Ausdruck einer Weltanschauung“ und diene zugleich der „Ausrichtung, Beeinflussung, Erziehung zu dieser inneren Haltung“.²³⁴ „Spielarbeit“ sei „im weitesten und tiefsten Sinn politisch“ und bezwecke, „das Volk in seiner Lebenstüchtigkeit zu fördern“, „bestimmte wertvolle, rassische Kräfte“ zu stärken und „gegenüber unwertigen“ hervorzuheben.²³⁵ Die „Volksspielschar“ sei „eine nationalsozialistische Kampftruppe auf seelisch-geistigem Gebiet“.²³⁶

²³¹ Fischer-Lichte (2004), S. 143. Vgl. auch den ähnlichen Beitrag Fischer-Lichte (2007), S. 3.

²³² Einschlägige Bibliothekskataloge datieren das Buch auf 1938, 1940 oder 1943. Es kann angenommen werden, dass das Buch in mehreren, möglicherweise unveränderten Ausgaben erschien.

²³³ [Anonymus] ([1943]), S. 5.

²³⁴ [Anonymus] ([1943]), S. 8.

²³⁵ [Anonymus] ([1943]), S. 93.

²³⁶ [Anonymus] ([1943]), S. 84, 86. Hervorhebung wie im Original.

Erst wenn das Volk in einer brauchwürdigen Weise den Nationalsozialismus lebt, festigt seine Idee sich von Generation zu Generation. Die Gestaltung des nationalsozialistischen Jahres mit seinen Höhepunkten in den großen Festtagen und die Durchführung der Lebensfeiern im Sinne eines nationalsozialistischen Brauchtums, sowie die Formung des gesamten geselligen Lebens einer Dorf-, Betriebs- oder Ortsgruppengemeinschaft sind von ausschlaggebender Bedeutung für das politische Wachstum des Nationalsozialismus.²³⁷

Wichtige Vorbilder für Volksspiele seien alpenländische Brauchtumsspiele, „die organisatorisch nirgends erfaßt sind, dafür aber im Leben des Volkes wurzeln“ und die es „zu pflegen“ gelte, aber auch „zu reinigen von später dazugekommenen, vor allem weltanschaulich volks- und rassefremden Zügen“,²³⁸ sowie Freilichtspiele, die „die besten Voraussetzungen für eine Echtheit völkischen Spiels“ böten: „Die Natur übt auf Zuschauer und Spieler eine besondere Kraft aus. Sie macht den einen größer und den andern empfänglicher, sie befreit, weitet und verbindet.“²³⁹

Aufschlussreich ist das Verzeichnis von rund 150 Theaterstücken, die sich als Volksspiele besonders eignen.²⁴⁰ Jedes dieser Stücke wird mit Angaben zur Anzahl der erforderlichen Darstellerinnen und Darsteller und zu aufführungspraktischen Besonderheiten sowie mit einer Inhaltsangabe und interpretatorischen Bemerkungen charakterisiert.²⁴¹ Darunter finden sich Stücke und Szenen von Karl Springenschmid, Walther Blachetta, Franz Pocci, Margarete Cordes, Erich Colberg, Gustav Halm, Ludwig Thoma, Eichendorff, Shakespeare und Hans Sachs.

11.6 Volkspoesie und Volksschauspiel in Heinz Kindermanns „Monumentalwerk“

Ein Indiz für die in den 1930er Jahren stattgreifende Aufwertung von Volksschauspielen, aber auch von Volkspoesie generell, ist das editorische Großprojekt der Reihe „Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen“, kurz „Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen“, die in der Forschung bislang nur in Ansätzen Berücksichtigung findet.²⁴² Die Reihe orientiert sich an Joseph Kürschners „Deutsche National-Litteratur“ (1882–1900, über 200 Einzelbände), grenzt sich jedoch von deren positivistischem Literaturverständnis durch „geistesgeschichtliche[] Literaturbetrachtung“ ab.²⁴³ Sie wird 1928 gemeinsam

²³⁷ [Anonymus] ([1943]), S. 8.

²³⁸ [Anonymus] ([1943]), S. 15–16.

²³⁹ [Anonymus] ([1943]), S. 20.

²⁴⁰ [Anonymus] ([1943]), S. 98–100.

²⁴¹ [Anonymus] ([1943]), S. 101–179.

²⁴² Metz (2002), S. 38–41; zur Romantik-Reihe innerhalb der Reihe „Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen“ Klausnitzer (1999), S. 530–541.

²⁴³ Klausnitzer (1999), S. 531.

von den Verlagen Hermann Böhlau mit Sitz in Weimar und Leipzig und dem Österreichischen Bundesverlag mit Sitz in Wien und Leipzig begonnen, doch bereits 1929 vom Leipziger Verlag Philipp Reclam übernommen und fortgesetzt.²⁴⁴ Als Herausgeber firmiert Heinz Kindermann „[i]n Gemeinschaft mit Walther Brecht und Dietrich Kralik“, ab 1938 nur mehr „[i]n Gemeinschaft mit Dietrich Kralik“.²⁴⁵ Der Münchner Germanist Brecht wird 1937 zwangsemertiert, weil seine Frau Jüdin ist.²⁴⁶

Eine Momentaufnahme auf das sich immer weiter verästelnde und letzten Endes in überwiegenden Teilen nicht realisierte Projekt „Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen“ bietet der „Reihenplan“ von 1939, der im Anhang von Kindermanns *Danziger Barockdichtung* (1939) abgedruckt ist.²⁴⁷ 310 Bände in 33 Unterreihen werden darin angekündigt; bis 1939 erscheinen 100 Bände, der letzte Band erscheint 1943.²⁴⁸ Kindermann preist die Reihe auf dem Geschäftspapier, das er als „Gesamtherausgeber“ verwendet, als „Monumentalwerk“.²⁴⁹ Bernhard Metz bezeichnet sie als „[e]ines der ehrgeizigsten Editionsprojekte der Zeit“ und als „monströs“.²⁵⁰

Aufschlussreich ist der Blick auf jene Unterreihen im „Reihenplan“ von 1939, die sich der Volkspoese widmen. Es werden angekündigt:

- „Das deutsche Volkslied“, 5 Bände, herausgegeben von John Meier
- „Deutsche Märchen“, 3 Bände, herausgegeben von Hans Naumann
- „Deutsche Sagen“, 3 Bände, herausgegeben von Gustav Neckel
- „Deutsche Volkslegenden“, 2 Bände, herausgegeben von Eugen Fehrle
- „Volksschauspiel“, 4 Bände, herausgegeben von Karl Polheim
- „Volkstheater der deutschen Stämme und Landschaften“, 4 Bände, herausgegeben von Josef Nadler
- „Volks- und Schwankbücher“, 7 Bände, herausgegeben von Heinz Kindermann
- „Vom Naturalismus zur neuen Volksdichtung“, 7 Bände, herausgegeben von Walther Linden
- „Der Kampf um die Erhaltung deutschen Volkstums bei den Grenz- und Auslandsdeutschen“, 6 Bände, herausgegeben von Richard Csaki²⁵¹

²⁴⁴ Klausnitzer (1999), S. 530–531; Metz (2002), S. 38.

²⁴⁵ Datengewinnung durch Sichtung von Titelblättern erschienener Bände. Übereinstimmend Klausnitzer (1999), S. 531.

²⁴⁶ Klausnitzer (1999), S. 531; Metz (2002), S. 38; Dittmann (2003), S. 266.

²⁴⁷ Kindermann (1939), S. [335]–[336].

²⁴⁸ Metz (2002), S. 38. Metz zählt insgesamt 311 Bände.

²⁴⁹ Brief von Heinz Kindermann an John Meier vom 7. April 1937. Zentrum für Populäre Kultur und Musik, Freiburg im Breisgau, Korrespondenz-Ordner 55. Im Fuß des Briefes findet sich die gedruckte Zeile: „Das Monumentalwerk ‚Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen‘ erscheint im Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig“.

²⁵⁰ Metz (2002), S. 38.

²⁵¹ Kindermann (1939), S. [335]–[336]. Im „Reihenplan“ nicht genannt ist die von Otto Rommel herausgegebene Reihe „Barocktradition im österreichisch-bayrischen Volkstheater“, in der zwischen 1935 und 1939 sechs Bände erscheinen.

Im angekündigten Umfang erscheint lediglich eine einzige Reihe, und zwar Neckels „Deutsche Sagen“ in drei Bänden.²⁵² Die übrigen Reihen innerhalb Kindermanns „Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen“ erscheinen entweder überhaupt nicht oder nicht im geplanten und angekündigten Umfang.

Nie erschienen sind „Deutsche Märchen“ von Naumann,²⁵³ „Deutsche Volksgedichten“ von Fehrlé, „Volksschauspiel“ von Polheim, „Volkstheater der deutschen Stämme und Landschaften“ von Nadler sowie „Der Kampf um die Erhaltung deutschen Volkstums bei den Grenz- und Auslandsdeutschen“ von Csaki. Die Reihe „Volksschauspiel“ von Karl Polheim erfährt sehr viel später ihre Realisation: Karl Konrad Polheims fünfbandige *Volksschauspiele* (2000–2004) können als das zum Abschluss gebrachte Vermächtnis des Vaters Karl Polheim gelten.²⁵⁴ Die Reihe von Csaki erscheint vermutlich auch deshalb nicht, weil der Herausgeber 1943 durch einen Flugzeugabsturz bei Perugia ums Leben kommt. Csaki ist siebenbürgisch-sächsischer Germanist, Deutschlehrer am evangelischen Gymnasium in Hermannstadt, Schriftleiter der Zeitschrift *Ostland* und ab 1933 Generalsekretär des Deutschen Ausland-Instituts (DAI) in Stuttgart.²⁵⁵ Weitere Reihen bleiben unvollständig und erscheinen nicht im angekündigten Umfang. Von Kindermanns Reihe „Volk- und Schwankbücher“ erscheinen nur die Bände 1, 2 und 7,²⁵⁶ von Lindens Reihe „Vom Naturalismus zur neuen Volksdichtung“ lediglich zwei der angekündigten sieben Bände.²⁵⁷

Ein publikations- und wissenschaftsgeschichtlich komplexes Geflecht verbirgt sich hinter Meiers Reihe „Das deutsche Volkslied“. In Kindermanns Reihe erscheinen von Meier in den Jahren 1935 und 1936 zwei der insgesamt fünf geplanten Bände; sie enthalten Balladen.²⁵⁸ Diese Rubrik „Balladen“ hätte laut dem „Überblick

252 Neckel (1935–1936).

253 Naumann, auf den die These des ‚gesunkenen Kulturguts‘ zurückgeht (vgl. S. 250 in diesem Buch), bringt 1923 gemeinsam mit seiner Frau Ida Naumann *Isländische Volksmärchen* heraus. Vgl. Naumann und Naumann (1923).

254 Polheim und Schröder (2000–2004). Polheim (2002b), S. 5: „Schon vor dem ersten Weltkrieg hatte mein Vater, damals Privatdozent und später Ordinarius für Neuere deutsche Literatur an der Universität Graz, begonnen, Volksschauspiele zu sammeln, und ich führte diese Sammlung von Bonn aus fort. So entstand ein Archiv, das an die 900 Spiele, Rollen und Liedaufzeichnungen aus fast allen Gruppen des Volksschauspiels (Spiele Christi, alttestamentliche Spiele, Heiligen- und Legendenspiele, Gerichtsspiele, weltliche Spiele, Nachspiele) umfaßt und das in einem Katalog dokumentiert und publiziert worden ist.“ Mit dem Katalog ist Polheim (1992) gemeint. Das Archiv von Polheim liegt seit 2013 im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck.

255 Vgl. zu Csaki und zur Zeitschrift *Ostland* zuletzt Nowotnick (2018).

256 Kindermann (1928); Kindermann (1933–1936). Der erste Band von Kindermann (1928) ist einer der ersten Bände der Reihe „Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen“ und erscheint noch bei den Verlagen Böhlau und Österreichischer Bundesverlag.

257 Linden (1936); Linden (1940).

258 Meier (1935a); Meier (1936).

über die Reihe *Das deutsche Volkslied*“, der in den beiden Bänden abgedruckt ist, mit dem zweiten Band der Reihe abgeschlossen sein sollen. Die weiteren Bände sollten enthalten: Band 3: „Standeslieder und Liebeslieder verschiedener Zeiten“, Band 4: „Abschiedslieder, Trinklieder, Spottlieder aus alter und neuer Zeit“, Band 5: „Brauchtumslieder – Geistliche Lieder – Kunstlieder, die in den Volksmund übergegangen sind, mit ihren Urbildern, um auf diese Weise ein Bild vom eigenartigen Leben des Volksliedes zu gewinnen“.²⁵⁹

Zeitgleich mit Meiers erstem Band der Reihe „Das deutsche Volkslied“ in der Kindermann-Reihe im Leipziger Verlag Reclam erscheint im gleichen Jahr 1935 im Berliner Verlag Walter de Gruyter der erste Band der als historisch-kritische Ausgabe mit Texten, Noten, Apparaten und Kommentaren angelegten Reihe „Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien, herausgegeben vom Deutschen Volksliedarchiv“. Der Band trägt den Titel *Deutsche Volkslieder. Balladen*.²⁶⁰ Er bildet den Auftakt einer Jahrzehnte währenden Forschungs- und Publikationstätigkeit, die unter wechselnden Herausgebern und Verlagen im Jahr 1996 mit der Publikation des zehnten Bandes ihren Abschluss findet und schließlich 2005 vom Online-Lexikon *Populäre und traditionelle Lieder. Historisch-kritisches Liederlexikon* abgelöst wird.²⁶¹

Der Plan zur historisch-kritischen Reihe „Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien“ ist im Anhang des ersten Bandes (1935) abgedruckt. Das „völlig neue[], umfassende[] und auf gründlicher Forschung beruhende[] Volksliedwerk“, das „nach jahrelanger Vorbereitung nunmehr unmittelbar vor seiner Verwirklichung steht“, soll demnach in neun Bänden erscheinen: „1 und 2: *Balladen*; 3: *Historische Lieder*; 4 und 5: *Liebes- und Abschiedslieder*; 6: *Geselligkeits- und Gemeinschaftslieder*; 7: *Ständelieder*; 8: *Geistliche Lieder*; 9: *Glossar, Bibliographie, Register*“. Nach diesen neun Bänden sollen noch „[z]wei Bände *Kinderlieder*“ folgen.²⁶² An diesem Reihenplan fällt auf, dass die Balladen auch hier – wie in der Leipziger Reclam-Reihe – zwei Bände füllen sollten und dass darauf die Edition weiterer Liedsorten folgen sollte. Doch die Reihe „Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien“ wird bis zum zehnten und letzten Band (1996) nichts anderes als Balladen edieren.

Meiers Leipziger Reihe „Das deutsche Volkslied“ sollte die Forschungsergebnisse der Berliner historisch-kritischen Reihe „Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien“ popularisieren. Die beiden erschienenen Bände der Leipziger Reihe sind dem-

²⁵⁹ Meier (1935a), S. [290], identisch auch Meier (1936), S. [320]. Hervorhebung in den Originalen durch größere Schrifttype und Sperrung.

²⁶⁰ Meier (1935b).

²⁶¹ Meier (1939); Meier (1954); Seemann und Wiora (1959); Heiske (1967); Brednich (1976); Dittmar und Holzapfel (1982); Holzapfel (1988); Dittmar und Stief (1992); Holzapfel und Stief (1996); John und Widmaier (2005–). Zur Reihe „Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien“ und zum Online-Lexikon *Populäre und traditionelle Lieder. Historisch-kritisches Liederlexikon* vgl. Fischer, Michael (2009).

²⁶² Meier (1935b), S. [322]. Hervorhebungen im Original durch Fettung.

gemäß eine Leseausgabe: Sie verzichten auf Noten und komplexe Apparate, die Kommentare sind knapp und schlicht. Es bleibt die Frage, warum die Leipziger Reihe nach den ersten beiden Bänden nicht fortgesetzt wurde, während die Arbeit an der Berliner historisch-kritischen Balladen-Ausgabe in der Zeit des Zweiten Weltkriegs und bis weit darüber hinaus fortgesetzt wurde. Die näheren Umstände dafür gehen aus dem Briefwechsel zwischen Meier und Kindermann, der im Zentrum für Populäre Kultur und Musik in Freiburg im Breisgau überliefert ist, nicht hervor.²⁶³ Es lässt sich lediglich mutmaßen, dass wissenschaftliche und pragmatische Gründe dafür ausschlaggebend gewesen sein könnten. Meier war möglicherweise aus Kapazitätsgründen nicht in der Lage, die Forschung für die historisch-kritische Reihe in einem derartigen Tempo fortzusetzen, dass er daraus die Leipziger Bände 3 bis 5, noch dazu mit anderen Liedsorten als Balladen, hätte bedienen können. Kindermann dagegen war wohl kaum gewillt, in seiner für ein breites Lesepublikum gedachten „Deutschen Literatur in Entwicklungsreihen“ Volkslieder über mehr als zwei Bände hinaus und allein durch Balladen vertreten zu sehen.

Meiers Volkslieder-Reihen innerhalb und außerhalb der Kindermann-Reihe zeigen exemplarisch, wie personelle, institutionelle, poetologische, forschungspolitische und ideologische Zusammenhänge miteinander verflochten sind. Kindermanns „Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen“, die insgesamt ein Bruchstück bleibt, macht deutlich, welch breiten Raum die als Volksliteratur deklarierte Literatur in einem nationalsozialistisch ideologisierten Publikations- und Popularisierungskontext einnehmen sollte. Sie böte die Gelegenheit, literaturwissenschaftlich relevante Zusammenhänge in systematischer und historischer Perspektive zu vertiefen, wie dies Ralf Klausnitzer am Beispiel der Romantik-Reihe in Kindermanns „Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen“ in Ansätzen unternommen hat.²⁶⁴

Die positivistische Volksschauspielforschung des späten 19. Jahrhunderts erfährt im frühen 20. Jahrhundert einen merklichen ‚Deutungsschub‘. Der Wunsch nach Interpretation akkumulierter Wissensbestände entspricht einem allgemeinen Trend in der Literaturgeschichtsschreibung der Zeit, der beispielsweise in Friedrich Gundolfs *Shakespeare und der deutsche Geist* (1911) und *Goethe* (1916) exemplarisch zum Ausdruck kommt. Für den Bereich der Volksschauspielforschung übernimmt maßgeblich Nadler die Rolle des Deuters und er wird zum Ideator gleich mehrerer Verständnislinien. Erstens engt er durch seine Fixiertheit auf die Gleichung *Drama = ‚Baiern‘* die Aufmerksamkeit in Sachen Volksschauspiel auf den oberdeutschen Sprachraum, namentlich das hochalpine Tirol ein und legt damit, zweitens, die Grundlage für den Kernlandmythos, wonach Tirol das ‚Ursprungsland‘ aller

²⁶³ Zentrum für Populäre Kultur und Musik, Freiburg im Breisgau, Korrespondenz-Ordner 50 und 55.

²⁶⁴ Klausnitzer (1999), S. 530–541.

Volksschauspiele sei. Drittens wirken seine Thesen ebenso grundlegend für die Konstruktion einer ‚deutschen Linie‘ der Literatur- und Kulturentwicklung, nach der in den Folgejahrzehnten gefahndet wird. Viertens nobilitiert Nadler, stärker noch als die Pioniere des 19. Jahrhunderts, Volksschauspiele als literaturwissenschaftlich relevante Gegenstände, indem er ihre Bedeutung nicht mehr allein als Quelle für ‚sittengeschichtliche‘ oder mythologische Forschungen erklärt, sondern ihnen literarischen und kulturellen Wert ‚an sich‘ zuschreibt.

Als Beispiele für die Rezeption und Revitalisierung des Volksschauspielgedankens auf einer ‚deutschen Linie‘ im frühen 20. Jahrhundert wurden Hofmannsthal und Steiner vorgestellt. Beiden sind seitens der Germanistik die Grundlagen dafür aufbereitet worden (von Schröer für Steiner, von Nadler für Hofmannsthal). Beiden ist ein ideeller, in einem weitesten Sinne spiritueller Anspruch gemeinsam. Doch unterscheiden sie sich grundlegend in ihrem Blick auf die Adressaten: Während Hofmannsthal eine große Menschenmasse vor Augen hat, die im Festspiel Gemeinschaft erleben soll, interessiert sich Steiner stärker für gruppen- und gemeinschaftsbildende Dynamiken auf der Seite der Ausführenden im Rahmen eines intimeren Krippenspiels.

Die Beschäftigung mit Volksschauspielen in Literaturwissenschaft und literarischer und performativer Praxis ist bis 1945 eng mit nationalbetonten bis nationalsozialistischen Bewegungen verknüpft. Doch Gegenstimmen werden schon in der Zeit der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus hörbar, wie beispielsweise die *Gebrauchsanweisung* von Horváth oder die Debatten über Volkstümlichkeit von Lukács und Brecht, auch wenn sie nicht auf ein vergleichbar großes Echo stoßen oder auf Kreise deutscher Exilanten begrenzt bleiben und kein größeres Auditorium erreichen können. Doch diese Gegenstimmen bilden die Grundlage für ein ‚erneuertes‘ Volksschauspiel, das ab den 1960er Jahren als Neues Volksstück reüssieren wird. Einen Anspruch auf Erneuerung haben aber auch Steiner und Hofmannsthal erhoben. Damit werden die Linien, die auf der einen Seite Autoren von Horváth über Brecht und Fleißer bis Kroetz formieren und auf der anderen Seite von Nadler über das ‚völkische‘ Volksspiel bis herauf in die Gumbrecht’sche ‚Latenz‘ der späten 1950er Jahre führt, mit ihren – je eigenen – Erneuerungsansprüchen in krassstem Gegensatz, in gewisser Hinsicht auch zeitlich parallel einander gegenüberstehen.

12 Das Neue Volksstück

Der Wunsch nach Erneuerung ist von Anfang an Teil der Debatten um das Volksschauspiel. Er schwingt deutlich mit, seitdem Herder die volksmäßige Literatur oder Dalberg das Volksschauspiel beschworen haben. Jürgen Hein identifiziert ein „neues Volksstück“ erstmals bei Ludwig Anzengruber:

Anzengrubers Bemühungen um ein neues Volksstück markieren zweifellos einen wichtigen Punkt in der Entwicklung des literarischen Volksdramas. Mit ihm endet die Tradition dessen, was mit dem Wiener Volkstheater begonnen hatte; bei ihm löst sich das Volksstück endgültig von der Institution, die es ursprünglich hervorgebracht hatte, und beginnt ein Eigenleben als literarische Form zu führen. [...] Der Dialekt ist bei Anzengruber ebenso Kunstmittel wie bei Nestroy und später Horváth oder Kroetz; er gehört nicht nur zum Lokalkolorit, sondern hat eine sozialkritische Funktion.¹

Doch erst im 20. Jahrhundert erhält das ‚Neue‘ einen eigenen Namen. Den Begriff „neues Volksstück“ verwendet zum ersten Mal wohl Ödön von Horváth in seiner *Gebrauchsanweisung*, die 1932 entsteht. Auch Bertolt Brecht formuliert einige Jahre später in den *Anmerkungen zum Volksstück*, die er 1940 niederschreibt, seine Gedanken zum, so wörtlich, „neuen Volksstück“. Wenn sich später, ab den 1960er Jahren, das ‚kritische‘ oder ‚neue‘ Volksstück als starke politisch-literarische Bühnenbewegung behaupten wird, nehmen Dramatiker denn auch viel stärker auf Stücke und Praxen Bezug als auf die Poetiken von Horváth oder Brecht. Eine frühe Diagnose in der Zeit, in der das Neue Volksstück zu seinen Erfolgen abhebt, ist die *Reflexion über das Volksstück* (1965) von Theodor W. Adorno. Anhand der drei Texte von Horváth, Brecht und Adorno lässt sich die konzeptionelle und poetologische Grundlegung des Neuen Volksstücks exemplarisch nachzeichnen.

12.1 Horváths Gebrauchsanweisung zur ‚Zerstörung‘ des alten Volksstücks

Anlässlich der Uraufführung von *Kasimir und Karoline* 1932 in Leipzig und weiteren Aufführungen im gleichen Jahr in Berlin schreibt Horváth einen Text, der in der maschinenschriftlichen Endfassung den Titel *Gebrauchsanweisung* trägt. Ein handschriftlicher Entwurf trägt den Titel *An das p.t. Publikum*.² Horváth habe sich bislang

¹ Hein (1973), S. 19.

² Vgl. den Herausgeberkommentar in Horváth (1978b), S. 44*. Die für die Habsburg-Monarchie charakteristische Höflichkeitsformel „p.t.“ ist die Abkürzung für den Ablativus absolutus *praemissis titulis* [Die Titel werden vorausgeschickt]. Literarisiert und ironisiert wird die Formel z.B. im Drama *Die letzten Tage der Menschheit* von Karl Kraus.

„immer heftig dagegen gesträubt“, sich über seine Stücke zu äußern. Weil aber alle seine Stücke „bisher nicht richtig im Stil gespielt worden“ seien, sehe er sich „gezwungen [...], eine Gebrauchsanweisung zu schreiben“.³ Er verwahrt sich dagegen, dass seine Stücke als Parodien gesehen und gedeutet werden. Denn vordergründig gehe es ihm um „die Demaskierung des Bewußtseins“.⁴ Sehr ausführlich äußert er sich sodann über die „Artbezeichnung“ Volksstück, als welches er schon sein erstes Stück *Die Bergbahn* (uraufgeführt 1929 in Berlin) bezeichnet habe. „Ich habe Verständnis dafür, wenn jemand fragt – Lieber Herr, warum nennen Sie denn Ihre Stücke Volksstücke? Auch hierauf will ich antworten, damit ich mit derlei Sachen für längere Zeit meine Ruhe habe.“⁵

Die Bezeichnung Volksstück war bis dahin in der jungen dramatischen Produktion in Vergessenheit geraten. Natürlich gebrauchte ich diese Bezeichnung nicht willkürlich, das heißt, nicht einfach deswegen, weil das Stück ein bayerisches Dialektstück ist und die Personen Streckenarbeiter sind, sondern deshalb, weil mir so etwas wie eine Fortsetzung, Erneuerung des alten Volksstückes vorgeschwebt ist – also eines Stückes, in dem Probleme auf eine möglichst volkstümliche Art behandelt und gestaltet werden, Fragen des Volkes, seine einfachen Sorgen, durch die Augen des Volkes gesehen. Ein Volksstück, das im besten Sinne bodenständig ist und das vielleicht wieder Anderen Anregung gibt, eben auch in dieser Richtung weiter mitzuarbeiten – um ein wahrhaftiges Volkstheater aufzubauen, das an die Instinkte und nicht an den Intellekt des Volkes appelliert.⁶

Mit der Wiederverwendung des „in Vergessenheit geraten[en]“ Volksstückbegriffs bezweckt Horváth also die „Fortsetzung“ und „Erneuerung des alten Volksstücks“. „[V]olkstümlich[]“ und „bodenständig“ soll es sein, Themen und Sorgen, die das Volk bewegt, „durch die Augen des Volkes“ thematisieren und die „Instinkte“, nicht den „Intellekt“ des Volkes ansprechen. Zuvor greift er zwei in seinen Augen stereotype Charakteristika des Volksstücks auf (Stück im Dialekt und Vertreter niederer Schichten als handelnde Personen) und betont, dass diese Merkmale für ihn noch nicht hinreichend seien, um ein Stück als Volksstück zu bezeichnen – ganz im Gegenteil: Es dürfe gar kein Dialekt gesprochen werden.

Im Detail entwickelt und begründet Horváth seine Poetik des Volksstücks aus seinem Verständnis einer Sprachkritik. Das Um und Auf eines Volksstücks sei die Sprache: „der Mensch wird erst lebendig durch die Sprache“. Da die deutschen Länder „wie alle übrigen europäischen Staaten zu neunzig Prozent aus vollendeten oder verhinderten Kleinbürgern, auf alle Fälle aus Kleinbürgern“ bestünden, wolle Horváth deren Sprache auf die Bühne bringen. Diese Sprache sei durchsetzt von „Bildungsjargon“, der die „Zersetzung der eigentlichen Dialekte“ nach sich gezogen

3 Horváth (1978a), S. 659.

4 Horváth (1978a), S. 660.

5 Horváth (1978a), S. 662.

6 Horváth (1978a), S. 662.

habe⁷ und den Volker Klotz als „Konfektionssprache, die jeder trägt und die keinem paßt“ paraphrasiert.⁸

Um einen heutigen Menschen realistisch schildern zu können, muß ich also den Bildungsjargon sprechen lassen. Der Bildungsjargon (und seine Ursachen) fordern aber natürlich zur Kritik heraus – und so entsteht der Dialog des neuen Volksstückes, und damit der Mensch, und damit erst die dramatische Handlung – eine Synthese aus Ernst und Ironie.

Mit vollem Bewußtsein zerstöre ich nun das alte Volksstück, formal und ethisch – und versuche die neue Form des Volksstückes zu finden. Dabei lehne ich mich mehr an die Tradition der Volkssänger an und Volkskomiker an, denn an die Autoren der klassischen Volksstücke.⁹

Während oben noch von „Fortsetzung“ und „Erneuerung“ die Rede ist, geht es hier darum, „das alte Volksstück“ zu ‚zerstören‘, um Platz für das neue zu schaffen. Das ‚alte‘ Volksstück, deren Vertreter Horváth nicht namentlich benennt, sieht Klotz repräsentiert durch Raimund, Anzengruber, Schönherr und Thoma. Auf diese reagiere Horváth „Zug um Zug oppositionell“ und löse „dadurch seinerseits beim volkstückversessenen Publikum wiederum oppositionelle Reaktionen“ aus.¹⁰ Als Charakteristikum für die Stücke *Die italienische Nacht*, *Geschichten aus dem Wienerwald* und *Kasimir und Karoline* formuliert Klotz den Begriff der „Reagenzdramatik“, den er aus den Publikums- und Kritikerreaktionen auf die Uraufführung der *Geschichten aus dem Wienerwald* 1931 am Deutschen Theater in Berlin abstrahiert.¹¹

Näher am Text als Klotz beobachtet Christopher Balme in seiner Monographie *The Reformation of Comedy* (1985) an der oben zitierten Textstelle: „he [Horváth, Erg. T.B.] does not specify what he understands exactly by the old form“.¹² Balme schließt diese Lücke nicht in erster Linie durch die Rekonstruktion der Tradition, die hinter Horváth liegt, sondern deutet sie als die spezifische Prägung, die Horváth am Volksstück (das Balme bei Horváth als eine Untergattung der Komödie versteht)

7 Horváth (1978a), S. 662.

8 Klotz (1998), S. 189.

9 Horváth (1978a), S. 662–663. Deutliche Parallelen zeigt dieser Text auch zum Wortlaut eines Radiointerviews, das Willi Cronauer am 6. April 1932 anlässlich der Verleihung des Kleistpreises mit Horváth für den Bayerischen Rundfunk führte. Horváth (1970), S. 12:

„HORVATH [...] Mit vollem Bewußtsein zerstöre ich das alte Volksstück, formal und ethisch – und versuche als dramatischer Chronist die neue Form des Volksstückes zu finden. –

CRONAUER Ist diese ‚neue Form‘ des Volksstückes in dem bei Ihren Dichtungen doch besonders hervortretenden epischen Charakter zu suchen?

HORVATH Ja. Diese neue Form ist mehr eine schildernde als eine dramatische. Sie knüpft formal mehr an die Tradition der Volkssänger und Volkskomiker an als an die Autoren der früheren Volksstücke –

CRONAUER Volksstücke. Und haben dabei einen starken satirischen Charakter.

HORVATH Ja, ich stehe zur Satire absolut positiv. Ich kann garnicht anders.“

10 Klotz (1998), S. 183.

11 Klotz (1998), S. 178, vgl. auch das Kapitel „Horváths Reagenzdramatik“, S. 177–215.

12 Balme (1985), S. 81. Vgl. auch das Kapitel „The Volksstücke“, S. 68–156.

vornimmt. Diese Prägung bestehe darin, dass Horváth seine Komödien statt mit einem Happy End mit enttäuschten oder zerschlagenen Utopien („Disappointed Utopias“) enden lässt.¹³

Wie die ‚Zerstörung‘ des alten Volksstücks und gleichzeitig die Etablierung des neuen Volksstücks in der Praxis realisiert werden kann, verdeutlicht Horváth an Sprache und Spielweise. An die Regisseure seiner Stücke richtet er den Appell: „Es darf kein Wort Dialekt gesprochen werden! Jedes Wort muß hochdeutsch gesprochen werden, allerdings so, wie jemand, der sonst nur Dialekt spricht und sich nun zwingt, hochdeutsch zu reden. Sehr wichtig!“¹⁴ Daraus folgt für die Ästhetik der Schauspielerei: „Selbstverständlich müssen die Stücke stilisiert gespielt werden, Naturalismus und Realismus bringen sie um – denn dann werden es Milljöhbilder und keine Bilder, die den Kampf des Bewußtseins gegen das Unterbewußtsein zeigen [...].“¹⁵ Was genau Horváth mit Bewusstsein und Unterbewusstsein meint, erläutert er nicht. Jedenfalls muss es sich bei diesen spätestens seit Sigmund Freuds *Traumdeutung* (1900) populären Kategorien in Horváths Verständnis um wichtige Ebenen in Stücken handeln, denn in Zusammenhang mit den Pausen und Stillen, die Horváth so oft in Regieanweisungen vorsieht, kommt er noch einmal darauf zu sprechen: „hier kämpft das Bewußtsein oder Unterbewußtsein miteinander, und das muß sichtbar werden.“ Im Sinne des stilisierten Schauspiels wünscht Horváth auch, dass nur sprechende Figuren agieren, andere sollen ruhig und „ohne Bewegung“ zusehen.¹⁶ Dialoge, also Sprache, träten so deutlicher hervor.

Horváths ‚neues Volksstück‘ betreibt Sprachkritik und Introspektion. Es ist eine sozialpsychologische Studie über eine ‚kleinbürgerliche‘ Gesellschaft, über ein ‚kleinbürgerliches‘ Milieu, auch wenn Horváth diesen Begriff ablehnt (man beachte seine Schreibung „Milljöh“), weil ein solcher ihn vermutlich zu sehr an das naturalistische Berliner „Milljöh“ etwa in den Blättern eines Heinrich Zille denken lässt.¹⁷ Brecht dagegen hat andere Vorstellungen und Ziele vor Augen, wenn er über das ‚neue Volksstück‘ schreibt.

¹³ Vgl. das Kapitel „The happy-endings of the Volksstücke as Disappointed Utopias“ in Balme (1985), S. 146–156.

¹⁴ Horváth (1978a), S. 663.

¹⁵ Horváth (1978a), S. 663–664.

¹⁶ Horváth (1978a), S. 664.

¹⁷ Vgl. etwa Zille (1908); [Zille] (1913a); Zille (1913b).

12.2 Brechts Poetik des Volksstücks und die Realismusdebatte

Brechts Poetik des Volksstücks ist die Schrift *Anmerkungen zum Volksstück*, die 1940 als Nachrede zum Stück *Herr Puntila und sein Knecht Matti* entstanden ist.¹⁸ Der gedankliche Weg dahin ist weit. Um Brechts Erwägungen zu folgen, ist es hilfreich, in groben Zügen die literarische und politische Debatte über Expressionismus, Realismus und Volkstümlichkeit in Erinnerung zu rufen, die ab September 1937 ein Jahr lang in der in Moskau erscheinenden Exil-Zeitschrift *Das Wort* geführt wird und als Expressionismus- oder Realismusdebatte in die Literaturgeschichte eingehen wird. Detlev Schöttker hat diese Debatte in seinem Buch *Bertolt Brechts Ästhetik des Naiven* (1989) gründlich aufgearbeitet.¹⁹ Ein Schlüssel zum Verständnis von Brechts Volksstück-Konzept ist die Position, die Brecht im Zuge dieser Debatte gegen Georg Lukács bezieht. Die Realismusdebatte ist komplex und zwei Faktoren erschweren streckenweise ihr Verständnis. Erstens ist ihre Kenntnis wesentlich durch die marxistische Literaturtheorie der 1970er Jahre vermittelt, deren wichtiges Verdienst es war, Exilliteratur ins bundesrepublikanische kulturelle Bewusstsein der Nachkriegszeit geholt zu haben, und stark von dieser überformt. Zweitens überlagern sich in der Realismusdebatte zum Teil sehr unterschiedliche Erkenntnisinteressen derjenigen, die daran beteiligt sind.

An der Oberfläche geht es um ‚Expressionismus‘ und ‚Realismus‘. Diesen Konzepten beigesellt ist der Begriff des ‚Volkstümlichen‘. Initiiert wird die Debatte von Georg Lukács’ Aufsatz *Es geht um den Realismus* (1938). Seine Absicht ist, „[d]en innigen, vielseitigen, vielseitig vermittelten *Zusammenhang zwischen Volksfront, Volkstümlichkeit der Literatur und wirklichem Realismus* nachzuweisen“.²⁰ „Der Streit geht also nicht um Klassik contra Moderne, sondern um die Frage: welcher Schriftsteller, welche literarischen Richtungen repräsentieren den *Fortschritt* in der heutigen Literatur? Es geht um den *Realismus*.“²¹ Darüber hinaus geht es aber auch, doch dies macht Lukács nur an wenigen Stellen explizit, um den Widerstand gegen den Faschismus (der deutsche Nationalsozialismus wird in der Zeit meist als Faschismus bezeichnet). Latent geht es auch um die Frage, wer das ‚Volk‘ sei.

Volkstümlichkeit ist keine ideologisch wahllose, artistische, feinschmeckerische Rezeption von „primitiven“ Erzeugnissen. Wirkliche Volkstümlichkeit hat mit alledem nichts zu tun. Sonst wäre ja jeder Protz, der Glasmalerei oder Negerplastik sammelt, jeder Snob, der im Wahnsinn eine Befreiung des Menschen von den Fesseln des mechanischen Verstandes feiert, auch ein Vorkämpfer der Volkstümlichkeit.²²

¹⁸ Brecht (1991a).

¹⁹ Schöttker (1989), S. 69–79.

²⁰ Lukács (1973), S. 230.

²¹ Lukács (1973), S. 194. Hervorhebungen wie im Original.

²² Lukács (1973), S. 222–223.

Doch es sei „nicht leicht, zu einer richtigen Vorstellung vom Volkstümlichen zu gelangen“. Denn die „Zersetzung der alten Lebensformen des Volkslebens durch den Kapitalismus“ habe zu einer „Unsicherheit der Weltanschauung“ geführt. Weder „ein einfaches und wahlloses Heranziehen alter Erzeugnisse der Volksproduktion“ noch eine bloße „weite Verbreitung“ von Literatur seien hinreichende Merkmale von Volkstümlichkeit. „Sowohl rückständig Traditionelles (wie etwa die ‚Heimatkunst‘) wie schlecht Modernes (Kriminalroman usw.) haben eine Massenverbreitung erlangt, *ohne* in irgendeiner Hinsicht wirklich volkstümlich zu sein.“²³

Lukács vertieft zwei Themen, um sich dem Volkstümlichen zu nähern: die „Beziehung zum Erbe“ und den „Realismus“. Die „Beziehung zum Erbe“ meint das „Mitnehmen, Aufheben, Aufbewahren, Höherentwickeln der lebendigen, schöpferischen Kräfte in den Traditionen des Volkslebens“.²⁴ „Eine lebendige Beziehung zum Erbe zu besitzen, bedeutet, ein *Sohn seines Volkes* sein [...].“ In scharfem Gegensatz dazu stehe der „Avantgardismus“, denn er kappe und verweigere eine lebendige Beziehung zum kulturellen Erbe,²⁵ indem er „subjektivistische, verzerrte und entstellte Stimmungsnachklänge der Wirklichkeit“ wiedergebe.²⁶

Der zweite „Problemkomplex“ betreffe die „Frage des Realismus“. Realismus sei von vornherein volkstümlich und demgemäß spricht Lukács mehrfach von „volkstümlich-realistische[r] Literatur“.²⁷ Ein mustergültiges Beispiel dafür sei Grimmelshausens *Simplicissimus*. Weitere „Meisterwerke des Realismus“ – und er meint mit Ausnahme von Shakespeare vor allem Romane – stammten von Cervantes, Shakespeare, Balzac, Tolstoi, Gottfried Keller, Maxim Gorki sowie Thomas und Heinrich Mann.²⁸ Lobend erwähnt er auch Brechts Szene *Der Spitzel* (die in *Furcht und Elend des Dritten Reiches* eingehen wird), die „ein lebendiges, durch *Menschenschicksale* vermitteltes Bild vom Schrecken des faschistischen Terrors in Deutschland“ zeichne.²⁹ Die „Wirkung“ realistischer Werke beruhe auf deren „Zugang[] [...] durch unendlich viele Türen [...]: ihre Leser klären im Prozeß des Aneignens ihre eigenen Erlebnisse und Lebenserfahrungen, erweitern ihren menschlichen und sozialen Horizont und werden durch einen lebendigen Humanismus dazu vorbereitet, die politischen Losungen der Volksfront in sich aufzunehmen und deren politischen Humanismus zu begreifen [...]“.³⁰ Unter „Volksfront“ versteht Lukács den „Kampf um wirkliche Volkstümlichkeit“ und die „Verbundenheit mit dem ganzen, [...] histo-

²³ Lukács (1973), S. 223. Hervorhebung wie im Original.

²⁴ Lukács (1973), S. 223.

²⁵ Lukács (1973), S. 224. Hervorhebung wie im Original.

²⁶ Lukács (1973), S. 228.

²⁷ Lukács (1973), S. 225–226.

²⁸ Lukács (1973), S. 225–226.

²⁹ Lukács (1973), S. 230. Hervorhebung wie im Original.

³⁰ Lukács (1973), S. 227.

risch *eigenartig* gewordenen Leben des eigenen Volkes [...]“³¹ „Je tiefer die antifaschistische Kampfliteratur in diesem Boden verwurzelt ist, desto tieferbegründete Typen der Vorbildlichkeit und des Hassenswerten wird sie schaffen – desto *stärker wird ihre Resonanz im Volke* sein.“³²

Lukács schließt an den sozialistischen und marxistischen Volksbegriff an, der keine ethnischen und nationalen, auch keine sprachlichen Grenzen kennt, sondern international die Klasse der Arbeiter umfasst. Er versucht dadurch, den in der Zeit massiv nationalsozialistisch vereinnahmten Volksbegriff umzuprägen und ihn der rechten Monopolisierung zu entreißen. Die „lebendige Beziehung zum Volksleben, die fortschrittliche Weiterentwicklung der eigenen Lebenserfahrungen der Massen“ sei „die große soziale Sendung der Literatur.“³³ Vor diesem Hintergrund sei zu erklären, dass es Absicht des Imperialismus sei, gegen den Realismus zu hetzen, um die Ermächtigung des Volkes zu unterbinden und die „*Verarmung und Isolierung von Literatur und Kunst*“ voranzutreiben.³⁴

Der Schriftsteller, Theaterkritiker und nachmalige DDR-Funktionär Fritz Erpenbeck fasst ein Jahr später in seinem Beitrag *Volkstümlichkeit* (1938) zusammen:

Die Notwendigkeit der Volkstümlichkeit in der Kunst wurde von allen Diskussionsteilnehmern leidenschaftlich bejaht, aber ganz verschieden interpretiert. Gerade in dieser Frage müßte jedoch weitestgehende *Übereinstimmung* innerhalb der antifaschistischen Literaturfront herrschen. Sonst kommen wir nicht weiter.³⁵

Brecht hält sich in der Debatte lange Zeit zurück, um die ohnedies prekäre Lage deutscher Exilanten durch Polemiken nicht weiter zu belasten.³⁶ Doch „im Geheimen“, so Schöttker, verfasst er Texte und Notizen über Volkstümlichkeit und Realismus, die erst in den 1960er Jahren bekannt werden.³⁷ Aufschlussreich unter den Stellungnahmen Brechts gegen Lukács ist *Volkstümlichkeit und Realismus [1]* (entstanden 1938).³⁸ Der Text ist vergleichsweise umfangreich, verglichen mit den anderen Texten zum Thema, die Fragmente geblieben sind oder den Charakter von Aphorismensammlungen tragen.³⁹

Gegen die zunehmende Barbarei gibt es nur einen Bundesgenossen: das Volk, das so sehr darunter leidet. Nur von ihm kann etwas erwartet werden. Also ist es naheliegend, sich an das Volk zu wenden, und nötiger denn je, seine Sprache zu sprechen.

³¹ Lukács (1973), S. 228. Hervorhebung wie im Original.

³² Lukács (1973), S. 227. Hervorhebung wie im Original.

³³ Lukács (1973), S. 228.

³⁴ Lukács (1973), S. 229. Hervorhebung wie im Original.

³⁵ Zit. nach Schöttker (1989), S. 71. Hervorhebung wie im Original.

³⁶ Diese Einschätzung teilt auch Schöttker (1989), S. 71.

³⁷ Schöttker (1989), S. 69.

³⁸ Brecht (1993c).

³⁹ Brecht (1993d); Brecht (1993b); Brecht (1993a).

So gesellen sich die Parolen *Volkstümlichkeit* und *Realismus* in natürlicher Weise. Es liegt im Interesse des Volkes, der breiten, arbeitenden Massen, von der Literatur wirklichkeitsgetreue Abbildungen des Lebens zu bekommen, und wirklichkeitsgetreue Abbildungen des Lebens dienen tatsächlich nur dem Volk, den breiten, arbeitenden Massen, müssen also unbedingt für diese verständlich und ergiebig, also volkstümlich sein.⁴⁰

Diese Passage enthält auch eine Definition von ‚Volk‘. Brecht versteht darunter die „breiten, arbeitenden Massen“, das Proletariat. Durch die Wiederholung der Apposition erlangt die Definition den Charakter einer beschwörenden Anrufung. ‚Volkstümlich‘ bedeutet mehrerlei: im Schreiben das Volk als Adressaten und Verbündeten („Bundesgenossen“) zu suchen, die Sprache des Volkes zu sprechen, dem Volk „wirklichkeitsgetreue“, also realistische „Abbildungen des Lebens“ zu liefern, die „verständlich und ergiebig“ seien. Doch der Begriff des Volkstümlichen selbst bleibt schwierig, wie Brecht erläutert.

Der Begriff *volkstümlich* selber ist nicht allzu volkstümlich. Es ist nicht realistisch, dies zu glauben. Eine ganze Reihe von „Tümligkeiten“ müssen mit Vorsicht betrachtet werden. Man denke nur an *Brauchtum*, *Königtum*, *Heiligtum*, und man weiß, daß auch *Volkstum* einen ganz besonderen, sakralen, feierlichen und verdächtigen Klang an sich hat, den wir keineswegs überhören dürfen. Wir dürfen diesen verdächtigen Klang nicht überhören, weil wir den Begriff *volkstümlich* unbedingt brauchen.⁴¹

Wie die Bedeutung von ‚Volk‘ in der zuvor zitierten Textstelle wird auch die Feststellung wiederholt, dass der Begriff des Volkstümlichen und „eine ganze Reihe von ‚Tümligkeiten‘“ einen „verdächtigen Klang“ haben. Das ‚Verdächtig‘-Sein von Begriffen wird ein Vierteljahrhundert später Theodor W. Adorno in seiner *Reflexion über das Volksstück* (1965) wieder aufgreifen (vgl. S. 281 in diesem Buch). Volkstümlich bedeutet in Brechts Verständnis auch, dass Literatur und Literaten nahe beim Volk, bei der Arbeiterschaft sein sollen, weil diese unter der Barbarei besonders leide: „daß wir volkstümliche Kunst brauchen und damit Kunst für die breiten Volksmassen meinen, für die vielen, die von den wenigen unterdrückt werden“.⁴²

40 Brecht (1993c), S. 406. Hervorhebungen wie im Original.

41 Brecht (1993c), S. 407. Hervorhebungen wie im Original. Vgl. zu den „Tümligkeiten“ auch das um 1938 entstandene Gedicht *Da das Instrument verstimmt ist* in Brecht (1965), S. 168. Die letzten Zeilen lauten: „Wenn wir vor den Unteren bestehen wollen | Dürfen wir freilich nicht volkstümlich schreiben. | Das Volk | Ist nicht tüml.“ Vgl. auch Brechts Erwägung, dass das Volk oft unterschätzt werde, in Brecht (1993d), S. 415: „Das Wort [Volkstümlichkeit, Erg. T.B.] wird sozusagen von oben nach unten gesprochen. Es scheint eine Forderung nach größtmöglicher Vereinfachung zu enthalten. Man soll etwas fürs Volk machen, weg mit dem Kaviar! Etwas, was das Volk versteht, das ja etwas begriffsstutzig ist. Das Volk, das ist etwas Zurückgebliebenes. Es muß die Dinge gerecht bekommen, wie es das gewöhnt ist. Es lernt schwer, es ist Neuem nicht zugänglich.“ Zu ‚Tümligkeiten‘ aus einer Sicht, die Satire und ethnologische Methoden vermengt, vgl. Seeßlen (1993).

42 Brecht (1993c), S. 407.

Unser Begriff *volkstümlich* bezieht sich auf das Volk, das an der Entwicklung nicht nur teilnimmt, sondern sie geradezu usurpiert, forciert, bestimmt. Wir haben ein Volk vor Augen, das Geschichte macht, das die Welt und sich selbst verändert. Wir haben ein kämpfendes Volk vor Augen und also einen kämpferischen Begriff *volkstümlich*.⁴³

Wenn im vorangehenden Kapitel 11 mehrfach gezeigt werden konnte, dass Volksschauspiel „völkisches“ Kampfmittel sein kann, so fällt hier eine ähnlich kriegs-rhetorische Rhetorik auf: Das ‚Volk‘ und demgemäß der Begriff ‚volkstümlich‘ seien „kämpfend[]“ bzw. „kämpferisch[]“. Von „antifaschistische[r] Kampfliteratur“ spricht Lukács, Erpenbeck von der „antifaschistischen Literaturfront“ (als Analogiebildung zu „Volksfront“). Volksmäßige Literatur und Dramatik werden also sowohl auf nationalistischer als auch auf kommunistischer Seite als Kampfmittel konzipiert. Zum Ausdruck kommt in der Textstelle auch der Aspekt der revolutionären (Selbst-)Ermächtigung des Volks als Arbeiterschaft, wenn es „Entwicklung [...] usurpiert, forciert, bestimmt“. Dieser Anspruch wird programmatisch für das Neue Volksstück der späten 1960er und 1970er Jahre, etwa bei Kroetz oder Turrini, aber auch in den Dramen und Texten von Dario Fo oder Augusto Boal.

Problematisch und kontaminiert ist laut Brecht aber nicht nur der Begriff des ‚Volkstümlichen‘, sondern auch jener – und an dieser Stelle setzt Brechts Kritik an Lukács an – des ‚Realismus‘. Es handle sich hier um „einen alten, viel und von vielen und zu vielen Zwecken gebrauchten Begriff“, der „vor der Verwendung“ erst noch zu „reinigen“ sei. „Wir werden uns hüten, etwa nur eine bestimmte, historische Romanform einer bestimmten Epoche als realistisch zu bezeichnen, sagen wir die der Balzac oder Tolstoi [...]“,⁴⁴ womit sich Brecht auf die von Lukács genannten beispielhaften „Meisterwerke des Realismus“ bezieht. Lukács habe, schreibt Brecht weiter, in der Zeitschrift *Das Wort* „einige sehr bemerkenswerte Aufsätze“ veröffentlicht, „die den Realismusbegriff erhellen, auch wenn sie, meines Erachtens, ihn etwas zu eng definieren.“⁴⁵ Dagegen formuliert Brecht seine eigene Position zu Realismus:

Unser *Realismus*begriff muß breit und politisch sein, souverän gegenüber den Konventionen. *Realistisch* heißt: den gesellschaftlichen Kausalkomplex aufdeckend / die herrschenden Gesichtspunkte als die Gesichtspunkte der Herrschenden entlarvend / vom Standpunkt der Klasse aus schreibend, welche für die dringendsten Schwierigkeiten, in denen die menschliche Gesellschaft steckt, die breitesten Lösungen bereit hält / das Moment der Entwicklung betonend / konkret und das Abstrahieren ermöglichend.⁴⁶

⁴³ Brecht (1993c), S. 408. Hervorhebungen wie im Original.

⁴⁴ Brecht (1993c), S. 408.

⁴⁵ Brecht (1993c), S. 409, Anm. 1.

⁴⁶ Brecht (1993c), S. 409. Hervorhebungen wie im Original.

Das ist ein ganz anderes Verständnis von Realismus als bei Lukács. Während dieser den Realismus vor allem als literarischen Stilbegriff begreift, den er am Beispiel kanonischer Erzähler demonstriert und dessen Wirkung auf „Resonanz“ im Volk beruhe, versteht Brecht darunter politische Aufklärung und Agitation. Die Ansprüche und Forderungen, die Brecht an den Realismus stellt, kommentiert er als „riesige Anweisungen“ und der Künstler müsse all „seine Phantasie, seine Originalität, seinen Humor, seine Erfindungskraft“ aufbringen, um jenen gerecht zu werden. „An allzu detaillierten literarischen Vorbildern werden wir nicht kleben, auf allzu bestimmte Spielarten des Erzählens werden wir den Künstler nicht verpflichten.“⁴⁷ Hier wird deutlich, warum Brecht Lukács' Realismus-Verständnis für „zu eng“ hält. Auch wird deutlich, dass sich Brecht, der ein antimimetisches und damit antirealistisches Theater vor Augen hat, sich hier gegen den Formalismusvorwurf wehrt, der gegen ihn erhoben wird. Gegen die von Lukács geforderte Besinnung auf die „Beziehung zum Erbe“ polemisiert Brecht im Fragment *Volkstümlichkeit und Realismus* [2]: „Die Fortführung der Tradition ist ihm [dem Volk, Erg. T.B.] nichts Heiliges, sie erfolgt auf mitunter unheilige Weise.“⁴⁸

Doch gänzlich konträr stehen Brechts und Lukács' Verständnis von Volkstümlichkeit einander nicht gegenüber. Gemeinsamkeiten bestehen darin, dass beide unter Volkstümlichkeit die Begegnung mit dem Volk, den unterdrückten Schichten, auf Augenhöhe und als Ziel den Widerstand gegen Faschismus und ökonomische Ausbeutung verstehen. Lukács illustriert sein Verständnis von ‚volkstümlich-realistischer Literatur‘ am Beispiel kanonischer Romane, Brecht dagegen blickt in die Zukunft: Die ‚progressive‘ (‚fortschrittliche‘) Literatur gebe es noch nicht, sie sei erst noch durch „Phantasie“, „Originalität“ und „Humor“ von Schriftstellern zu entwickeln. Brechts in die Zukunft gerichteter Blick kommt am Schluss des Textes noch einmal sehr deutlich zum Ausdruck:

Es gibt nicht nur das *Volkstümlichsein*, sondern auch das *Volkstümlichwerden*.

Wenn wir eine lebendige kämpferische, von der Wirklichkeit voll erfaßte und die Wirklichkeit voll erfassende, wahrhaft volkstümliche Literatur haben wollen, müssen wir Schritt halten mit der reißenden Entwicklung der Wirklichkeit. Die großen arbeitenden Volksmassen sind bereits im Aufbruch begriffen. Die Geschäftigkeit und die Brutalität ihrer Feinde beweist es.⁴⁹

Trotz aller Zielgerichtetheit bleibt ‚Volkstümlichkeit‘ in der Realismusdebatte, auch bei Brecht, ein seltsam vager Begriff. Schöttker erklärt dies damit, dass der Begriff des Volkstümlichen in der Zeit und in den Augen Brechts „nicht mehr zu umgehen war“, Brecht habe ihn aber „zumindest mit einem eigenen Inhalt füllen wollen“, doch „die Bedenken“ gegen den Begriff seien geblieben. Die Lösung des Dilemmas

⁴⁷ Brecht (1993c), S. 409.

⁴⁸ Brecht (1993d), S. 415.

⁴⁹ Brecht (1993c), S. 413. Hervorhebungen wie im Original.

identifiziert Schöttker in Brechts Rückgriff „auf das Konzept der Einfachheit [...], und damit auf jene Idee, die seit der Auseinandersetzung mit den Reaktionen auf die *Mutter* zum latenten Bestand einer Theorie des epischen Theaters gehörte.“⁵⁰

Eine andere Lösung, die Schöttker nicht ins Auge fasst, lässt sich in Brechts Hinwendung zum ‚Volksstück‘ finden. Dieser dramatische Formbegriff dürfte sich dem Dichter Brecht als ein viel leichter mit Inhalt zu füllendes Konzept dargeboten haben als der offene und schwieriger zu prägende Begriff des Volkstümlichen. Nach Abschluss des Stücks *Herr Puntila und sein Knecht Matti*,⁵¹ das Brecht selbst als Volksstück bezeichnet,⁵² verfasst er im September 1940 seine *Anmerkungen zum Volksstück*. In dieser Poetik charakterisiert Brecht das Volksstück als ein „[...] für gewöhnlich krudes und anspruchsloses Theater, und die gelehrte Ästhetik schweigt es tot oder behandelt es herablassend.“ Es gebe darin „derbe Späße gemischt mit Rührseligkeiten“, eine „hanebüchene Moral und billige Sexualität“.⁵³

Die Technik der Volksstückschreiber ist ziemlich international und ändert sich beinahe nie. Um in den Stücken zu spielen, muß man nur unnatürlich sprechen können und sich auf der Bühne in schlichter Eitelkeit benehmen. Es genügt eine tüchtige Portion der gefürchteten Routiniertheit des Dilettantismus.⁵⁴

Auffallend ist Brechts Auffassung, dass die Technik des Volksstückschreibens „ziemlich international“ und unveränderlich sei. Sie steht in deutlichem Gegensatz zu der weit und seit etwa zwei Jahrhunderten verbreiteten Ansicht, dass Volksstücke lokal- oder maximal nationalspezifische Phänomene seien. Auch wenn Brecht an dieser Stelle eine namentlich nicht näher benannte Gruppe von Volksstückautoren für ihre wenig nachahmenswerten Arbeiten kritisiert, wird er doch gleich darauf, wenn er auf in seinen Augen talentierte Revuenschreiber zu sprechen kommt, ein Panorama sehr internationaler Autorenkollegen entwerfen. Darüber hinaus stimmt dieser internationale Anspruch mit der internationalen Arbeiter-

⁵⁰ Schöttker (1989), S. 78. Zusammenhänge zwischen Volksstück und epischem Theater vertieft Herzmann (1994); Herzmann (1997).

⁵¹ Brecht (1989a).

⁵² Die Publikationsgeschichte des *Puntila* dokumentiert Klaus-Detlef Müller im Kommentar in Brecht (1989b), S. 459. Demnach trägt das Bühnenmanuskript von 1948 im Kurt Desch Verlag den Untertitel „Komödie in 9 Bildern“, während das Bühnenmanuskript von 1949, ebenfalls im Kurt Desch Verlag, den Untertitel „Volksstück in 9 Bildern“ trägt. Die Bezeichnung „Volksstück“ behält Brecht im Erstdruck in *Versuche*, Heft 10 (1951), bei, allerdings nicht im Untertitel, sondern im Vorspann. Brecht (1951), S. 5: „*Herr Puntila und sein Knecht Matti* ist der 22. Versuch. Es ist ein Volksstück und wurde 1940 in Finnland nach den Erzählungen und einem Stückentwurf von Hella Wuolijoki geschrieben.“ Hervorhebung im Original durch Sperrung. Vgl. auch den Abschnitt „Zur Gattungsfrage“ von Hans Peter Neureuter in Knopf (2001), S. 453.

⁵³ Brecht (1991a), S. 293.

⁵⁴ Brecht (1991a), S. 293.

schaft überein, die er als Publikum seiner didaktischen Stücke vor Augen hat und zu internationaler Solidarität vereinigen will.⁵⁵

In großstädtischen Theatern habe mittlerweile die Revue das Volksstück abgelöst. Die Revue verhalte sich zum Volksstück „wie der Schlager zum Volkslied“. Als talentierte Verfasser von Revuen lobt Brecht Gustav von Wangenheim, Autor von *Die Mausefalle* (1931), Marc Blitzstein, den Brecht 1935 in New York kennenlernte, Wystan H. Auden, mit dem Brecht u.a. am *Kaukasischen Kreidekreis* und *The Duchess of Malfi* zusammenarbeitete, und den dänischen Dramatiker Kjeld Abell.⁵⁶

„Es scheint aussichtslos, das alte Volksstück wieder beleben zu wollen. Es ist nicht nur völlig versumpft, sondern hat, was bedenklicher ist, niemals eine wirkliche Blüte erlebt.“ Der Revue dagegen sei es nie gelungen, „volkstümlich zu werden“. Deshalb entwirft Brecht die Vision eines neuen Volksstücks und fragt: „Wie könnte so ein neues Volksstück aussehen?“⁵⁷ Die Frage erörtert er anhand der Konzepte ‚Fabel‘, ‚Poesie‘ und ‚Stil‘.

„In bezug auf die Fabel gibt die literarische Revue einige wertvolle Winke.“ Sie „verzichtet [...] auf die einheitliche und durchgehende Fabel und bringt ‚Nummern‘, das heißt lose miteinander verknüpfte Sketche. In dieser Form leben die ‚Streiche und Abenteuer‘ der alten Volksepen wieder auf [...]“. „Das neue Volksstück könnte die Folge verhältnismäßig selbständiger Begebnisse der literarischen Revue entnehmen, müßte jedoch mehr epische Substanz bieten und realistischer sein.“⁵⁸ Auch mit Blick auf die „Poesie“ könne sich das „neue Volksstück“ an der „literarischen Revue“ orientieren. Brecht verweist auf die Stücke, die Auden zusammen mit Christopher Isherwood geschrieben hat: darin gebe es „Partien von großer poetischer Schönheit“, „chorische Elemente und erlesene Lyrik“.⁵⁹

Deutlich schwieriger sei es, „angesichts der babylonischen Verwirrung der Stile, die auf der europäischen Bühne herrscht“, die Frage nach dem Stil zu klären, der für das „neue Volksstück“ angemessen sei. Als in der Zeit vorherrschende dramatische Stile identifiziert Brecht einen „gehobenen“ und einen „naturalistischen“; sie „existieren nebeneinander weiter wie Segelschiff und Dampfschiff.“ Eine abschließende Antwort auf die Stilfrage vermag Brecht nicht zu geben, jedenfalls einzuschlagen seien „neue Wege“.⁶⁰ Zunächst aber sei die „ganze Gattung des Volksstücks“ erst noch zu entwickeln, die bislang noch „nicht als literarische Gattung anerkannt“

⁵⁵ Zur Brecht-Rezeption unter dem Aspekt des ‚Volksstücks‘ in der DDR exemplarisch Pauli (1992).

⁵⁶ Brecht (1991a), S. 293. Zur Kontextualisierung dieser Autoren vgl. die Herausgeberkommentare in Brecht (1991b), S. 515, 546.

⁵⁷ Brecht (1991a), S. 294.

⁵⁸ Brecht (1991a), S. 294.

⁵⁹ Brecht (1991a), S. 294. Auden und Isherwood schreiben gemeinsam die Stücke *The Dog Beneath the Skin* (1935), *The Ascent of F 6* (1936) und *On the Frontier* (1936). Vgl. den Herausgeberkommentar in Brecht (1991b), S. 546.

⁶⁰ Brecht (1991a), S. 295.

sei.⁶¹ „Das Volksstück ist eine lange verachtete und dem Dilettantismus oder der Routine überlassene Gattung. Es ist an der Zeit, ihr das hohe Ziel zu stecken, zu dem ihre Benennung diese Gattung eigentlich von vornherein verpflichtet.“⁶² Aller Programmatik zum Trotz: Außer *Herr Puntila und sein Knecht Matti* wird Brecht keines seiner Stücke paratextuell je als Volksstück bezeichnen.

Brechts Forderung nach einem neuen Volksstück steht deutlich in Zusammenhang mit der Tradition des Arbeitertheaters, dessen Anfänge ins späte 19. Jahrhundert zurückreichen und das vor allem in der Zeit der Weimarer Republik von Bedeutung war.⁶³ Brechts Handlungssubjekt und Adressat ist der internationale Arbeiter, kein autochthoner Bauer oder partikulärer Kleinbürger. Der Arbeiter ist abhängig und unterdrückt von der herrschenden Klasse und der Arbeit entfremdet, nicht in der Scholle verwurzelt. Mit ihm verbindet sich die Vorstellung der Masse im industriellen Kontext, nicht eine überschaubare und ‚gewachsene‘ Gemeinschaft in dünn besiedelter ländlicher Peripherie. Dieser internationale Volksbegriff unterscheidet sich von der Idee der Nation.

Brechts Überlegungen zum Neuen Volksstück datieren in die gleiche Zeit, in der auf deutschen Bühnen NS-affine Dramatikerinnen und Dramatiker gespielt werden und beispielsweise Heinz Kindermann Raimund dafür lobt, dass er mit dem *Verschwender* „instinktsicher“ ein „Volksstück“ geschaffen habe, das vermeintlich Großes „für die nordische Weltanschauung, für eine urdeutsche Sittlichkeit und Menschengestaltung“ leiste.⁶⁴ Brechts Volksstück-Vorstoß ist Teil des politischen Widerstands. Doch dieser Vorstoß bleibt erst einmal noch lange im Verborgenen und erst in den 1960er Jahren wird er wirksam. In den beiden Nachkriegsjahrzehnten tut sich – anders als etwa mit dem Auftritt der Gruppe 47 – in Sachen Volksstück noch nicht viel.⁶⁵ Zwar gibt es in den beiden Nachkriegsjahrzehnten politisch provozierende Dramen wie etwa *Der Bockerer* (1948) von Ulrich Becher und Peter Preses oder *Der Himbeerpflücker* (1965) von Fritz Hochwälder, doch finden sie nur verhaltenen Anklang.

Die Gründe dafür sieht Thomas Schmitz darin, dass das Fernsehen nach dem Zweiten Weltkrieg dem Theater den Rang als Unterhaltungsmedium streitig zu machen beginnt und „Formen und Versuche kritischen Volkstheaters“ aus der Weimarer Republik wie Agit-Prop- und Arbeitertheater nach deren Unterbindung durch

⁶¹ Brecht (1991a), S. 297.

⁶² Brecht (1991a), S. 299.

⁶³ Vgl. dazu Seelbach (1994); Warstat (2005); Janke (2010), Kapitel „Massenfestspiele der Sozialdemokraten“, S. 67–156.

⁶⁴ Kindermann (1937/1938), S. 691, zit. nach Stern (2006), S. 378–379. Ähnlich spricht Kindermann (1938), S. 25 und 29 davon, dass Raimund „das volkhaft-deutsche Schauspielerdrama seine bisher höchste Entfaltung“ erreichen lasse und „vom süddeutschen Raum her der ganzen deutschen Volkheit die Urkraft des Volksdramas wieder[schenkt]“.

⁶⁵ Zum Volksstück in den 1950er Jahren Bernhart (2019).

den Nationalsozialismus nach Kriegsende „weitgehend in Vergessenheit geraten“. ⁶⁶ Schmitz weist darauf hin, dass die neue „Volksstück-Welle“ ab etwa 1965 eher durch das Medium des Fernsehens als durch Bühnenerfolge bedingt sei und zahlreiche neue Volksstücke im Format des Fernsehspiels erfolgreich werden. ⁶⁷ Vor diesem Hintergrund erklärt sich auch, dass etwa Hochwälders *Himbeerpfücker* seine Uraufführung zunächst im Fernsehen erlebt und erst ein halbes Jahr später auf die Bühne kommt.

Das Vergessen-Sein von Formen und Versuchen kritischen Volkstheaters in der Nachkriegszeit mag auch darauf zurückzuführen sein, dass der Nationalsozialismus latent bis weit in die 1950er Jahre nachwirkt, wie Hans Ulrich Gumbrecht in seinem Buch *Nach 1945* (2012) vermutet. ⁶⁸ Offensichtlich bedurfte es der erst nach der Adenauer-Ära möglichen und durch die Studentenbewegungen der späten 1960er Jahre angestoßenen breiten öffentlichen Debatte zur Aufarbeitung des Nationalsozialismus, um ein emanzipatorisches und partizipatives Volksstückverständnis zu etablieren. Eine Wegmarke zum Volksschauspielverständnis im späterhin veränderten politischen Klima ist die *Reflexion über das Volksstück* (1965), die Theodor W. Adorno als Begleittext zu Hochwälders *Der Himbeerpfücker* schreibt.

12.3 Adornos Reflexion über Hochwälder

Theodor W. Adornos *Reflexion über das Volksstück* (1965) ⁶⁹ erschien erstmals als Beitrag für das Programmheft des Schauspielhauses Zürich anlässlich der szenischen Uraufführung von *Der Himbeerpfücker* von Fritz Hochwälder in der Spielzeit 1965/1966. ⁷⁰ Adorno nahm den Text nicht in die von ihm besorgte Ausgabe der *Noten zur Literatur* (3 Bände, 1958–1965) auf. Dies deutet darauf hin, dass er ihn als Gebrauchstext und nicht als Teil seines literaturtheoretischen Werks ansah. Der Herausgeber Rolf Tiedemann fügt die *Reflexion über das Volksstück* daher dem „Anhang“ seiner Ausgabe der *Noten zur Literatur* bei. ⁷¹

⁶⁶ Schmitz (1990), S. 17. Vgl. zu den performativen Aspekten von Arbeiterfesten grundlegend Warstat (2005). Zur Tradition des Volksschauspiels als Fernsehspiel (für Deutschland z.B. aus dem Hamburger Ohnsorg-Theater oder dem Münchner Komödiantenstadel, für Österreich aus der Wiener Löwinger-Bühne) vgl. etwa Suttner (1997); Rieder (2000).

⁶⁷ Schmitz (1990), S. 18.

⁶⁸ Gumbrecht (2012).

⁶⁹ Adorno (1996b).

⁷⁰ Die Uraufführung des 1964 geschriebenen Stücks erfolgte als Fernsehspiel am 9. April 1965 im Österreichischen Fernsehen. Die Uraufführung auf der Bühne folgte am 24. September 1965 im Schauspielhaus Zürich. Vgl. Hochwälder (1975a), S. 211.

⁷¹ Adorno (1996a), S. 707.

Der erste Teil der *Reflexion* widmet sich dem Volksstück überlieferter Form, im zweiten Teil wird eine neue Art von Volksstück beschrieben, das Adorno als „Antivolksstück“ bezeichnet.

Das Volksstück hat als Blubo sich verdächtig gemacht, längst ehe die Abkürzung über das Abgekürzte die Wahrheit sagte. Unbekümmert um die Kritik, welche die große realistische Literatur an dergleichen Vorstellungen übte, gab die Gattung zu verstehen, kleinstädtisches, ländliches Leben, die Reste des vorindustriellen Zustands, taugten mehr als die Stadt; der Dialekt sei wärmer als die Hochsprache, die derben Fäuste die rechte Antwort auf urbane Zivilisation.⁷²

Dieser Abschnitt, mit dem der Text beginnt, fasst gängige Merkmale des Volksstücks zusammen: ländliches Milieu, Favorisierung von Dialekt und Derbheit der Szenen. Hinzu kommt der Blick auf „Zivilisation“, die Adorno in Städten eher gegeben sieht als auf dem Lande. Das Volksstück im Sinne der „Blut-und-Boden“-Ideologie habe sich „verdächtig“ gemacht (über den „verdächtigen Klang“ der Volkstümlichkeit und anderer „Tümligkeiten“ hat Brecht schon in *Volkstümlichkeit und Realismus* geschrieben) und schon „die große realistische Literatur“ habe daran „Kritik“ geübt. „Brecht bereits wußte“, schreibt Adorno, „daß man den Kapitalismus als solchen nicht, wie es die Ideologie im Osten verlangt, unmittelbar, nämlich ‚realistisch‘ aufs Theater bringen kann.“⁷³ Gemeint ist damit vor allem Lukács und Adorno stimmt mit Brecht in seiner kritischen Haltung gegenüber dem ‚Realismus‘ überein. Doch mit der Lösung, die Brecht in seiner schriftstellerischen Praxis vorschlägt, zeigt er sich nicht einverstanden: „Neben den infantilistischen Vereinfachungen fehlen bei Brecht denn auch nicht Reprisen des Volksstücks wie in ‚Furcht und Elend des Dritten Reichs‘ und – mit fragwürdigem Ergebnis – im Puntilla.“⁷⁴

Brecht also taue kaum als Vorbild für ein neues Volksstück. Dennoch seien „[u]nterdessen [...] dem Volksstück neue Kräfte zugewachsen“.⁷⁵ „Das Volksstück schlägt um ins Antivolksstück. Diese junge Tradition, die vielleicht eher als von Brecht von Ödön von Horváth gestiftet ward, setzt Hochwälders Komödie fort.“⁷⁶ Er meint damit den *Himbeerpflücker*.

Hochwälders Stück ist nach dem Muster einer Verwechslungskomödie gebaut. Es spielt in einem Ort namens Bad Brauning, „Zeit: Gegenwart“. Ort der Handlung ist das Gasthaus Zum Weißen Lamm, das der Autor als „ein kleinstädtisches Knusperhäuschen mit schmiedeeisernem Aushängeschild“ beschreibt.⁷⁷ Der Kriminelle Alexander Kerz, der tags zuvor einen Juwelierladen ausgeraubt hat, versteckt sich zusammen mit seiner Geliebten Grappina (die gerne Schnaps trinkt) im Gasthaus

⁷² Adorno (1996b), S. 693.

⁷³ Adorno (1996b), S. 693.

⁷⁴ Adorno (1996b), S. 694.

⁷⁵ Adorno (1996b), S. 693.

⁷⁶ Adorno (1996b), S. 694. Im Original Zeilenwechsel zwischen den beiden Sätzen.

⁷⁷ Hochwälder (1975a), S. 212.

Zum Weißen Lamm. Der Wirt Konrad Steisshäuptl ist der Bürgermeister von Bad Brauning. Kerz wird für einen ehemaligen SS-Scharführer gehalten, der unter dem Decknamen „Der Himbeerpfücker“ bekannt ist. Dieser gilt als schuldig für die Ermordung von achttausend Juden in einem nahe gelegenen Konzentrationslager, nach ihm wird öffentlich gefahndet. Die Honoratioren des Ortes sind in großer Sorge, da sie entweder Mittäter oder zumindest Nutznießer des Regimes waren und befürchten, durch Aussagen des Himbeerpfückers überführt zu werden. Deshalb versucht jeder, Kerz, den vermeintlichen Himbeerpfücker, zu umgarnen und sich durch Schweigegeldzahlungen mit ihm zu arrangieren. Steisshäuptl überlässt ihm bereitwillig seine Tochter, damit er sich mit ihr vergnügen kann. Am Ende stellt sich jedoch heraus, dass der Unbekannte in Wirklichkeit nur der kleine Dieb ist, nach dem gefahndet wird, und Kerz heißt. Daraufhin wird er verhaftet. Aus einer Zeitungsmeldung erfahren die Honoratioren, dass der tatsächliche Himbeerpfücker, mit bürgerlichem Namen Ernst Meiche, mittlerweile ebenfalls verhaftet worden ist und sich in seiner Zelle erhängt hat. Sie dürfen sich nun in bürgerlicher Sicherheit wissen, geschützt durch den Mantel des Schweigens, den sie über sich und Bad Brauning breiten.

Die alten Volksstückfiguren, der saftige Prachtkerl, die mannstolle Tochter, die heuchlerischen Honoratioren lassen wie im Angsttraum sich wiedererkennen. Sie haben im Salz gelegen, gebeizt, bis es auf der Zunge schmerzt. Die neue Geborgenheit, die da vorgestellt wird, explodiert und offenbart sich als Kleinhölle. Die heile Welt, von der die Ideologie faselt, mit dem schmiedeeisernen Aushängeschild vom Weißen Lamm und dem Giebeldach aus Märchenillustrationen, ist die des vollendeten Unheils, die Volksgemeinschaft der Kampf aller gegen alle.⁷⁸

Hochwälders *Himbeerpfücker* also ist ein Volksstück – oder Antivolksstück. Doch dies sind Zuschreibungen von Adorno. Hochwälder selbst bezeichnet sein Stück im Untertitel als *Komödie*. Kein einziges seiner rund 20 Stücke hat Hochwälder je als Volksstück bezeichnet. Die so oft beobachtete Gattungszuschreibung *ex post* oder durch Zweite oder Dritte wiederholt sich auch hier. Adorno selbst zitiert in einer Fußnote den Erstdruck des Stücks – sogar mit dem Untertitel *Komödie*, doch auf diese Gattungsbezeichnung geht er nicht ein.⁷⁹ Man darf fragen, ob Gattungsbezeichnungen derart unverbindlich sind, dass ein Interpret sich über die vom Autor gesetzte Gattungsbezeichnung hinwegsetzen kann. Zweifellos ist diese Frage naiv. Doch macht sie auf die grundsätzliche Instabilität von Gattungsbezeichnungen oder zumindest auf deren Variabilität innerhalb bestimmter Grenzen aufmerksam.

Das Neue Volksstück kann nach Adornos normativer Vorstellung nur ein Antivolksstück sein. Es versteht sich als Satire des überkommenen und vertrauten Volksstücks. „Das Publikum muß der Suggestion des Stücks selbst widerstehen,

⁷⁸ Adorno (1996b), S. 694.

⁷⁹ Adorno (1996b), S. 694, zitiert die Ausgabe Hochwälder (1965).

wenn es das Stück verstehen will, sich dem Bann überantworten, um das Entsetzen des Gemütlichen zu spüren und dadurch ihm abzusagen.“⁸⁰

Man kann die Frage stellen, ob das Neue Volksstück eine Parodie des ‚alten‘ Volksschauspiels sei. Unter bestimmten Vorannahmen (am deutlichsten wohl dann, wenn man darunter ein ‚völkisches‘ Volksspiel versteht) wird die Frage zu bejahen sein, unter anderen (wenn man Volksschauspiel als historische Haupt- und Staatsaktion aus biblischen und ‚vaterländischen‘ Stoffen versteht) eher zu verneinen. Doch Adornos Anliegen zielt auf mehr als die bloß nummernartige Parodie einer in Misskredit geratenen Gattung, er plädiert vielmehr für deren Neubelebung und Erneuerung mit dem Zweck der Entnazifizierung der Gesellschaft. Ein vergleichbares politisches Anliegen hat Brecht mit dem Neuen Volksstück intendiert, der dieses in Opposition zum Faschismus in Anschlag bringt. Horvath hat, wie mit Balme gezeigt werden konnte, mit der ‚Zerstörung‘ des alten Volksstücks die Zerschlagung von Utopien zwecks ‚Demaskierung des Bewusstseins‘ im Blick. Dies zeigt, dass Versuche der Erneuerung des Volksstücks meist deutlich auf eine im weitesten Sinne politische Absicht hin perspektiviert sind, nicht auf ästhetische ‚Negativierung‘ des Alten allein. Alternativ dazu gibt es, auch als eine Form von Antivolksstück, den Versuch der weitest möglichen Entpolitisierung, die anders als Adorno die politischen Vorzeichen nicht umkehrt, sondern zu eliminieren versucht. Ein solcherart entpolitisiertes, in seinem Selbstverständnis ‚ideologiefreies‘ Volkstheater zeigt sich etwa in den Komödien von Anton Hamik (1887–1943)⁸¹ oder den späteren ‚Theaterstadel‘ im Fernsehen.⁸²

Es fällt auf, dass Adorno, Brecht und Horvath durchweg den Begriff ‚Volksstück‘ gebrauchen, sie sprechen nie von ‚Volksschauspiel‘. Für Brecht etwa lässt sich dies zusätzlich aus seiner poetologischen Favorisierung von ‚Stück‘, als etwas (handwerklich) ‚Gemachtem‘, in Opposition zu ‚Schauspiel‘, das ein ‚bürgerliches‘ Dramenverstandnis konnotiert, erklären. Doch ist auch eben insgesamt immer von ‚Volksstück‘ die Rede, wenn das ‚fortschrittliche‘, antifaschistische, emanzipatorische und auf Partizipation und Ermächtigung breiter Bevölkerungsschichten bedachte Volkstheater gemeint ist. Dies gilt von der Zeit der Weimarer Republik bis herauf ins 21. Jahrhundert. Am Ende des zweiten Teils ‚Figurationen‘ konnte umgekehrt gezeigt werden, dass die Volksschauspielforschung, die sich mit historischen Texten befasst und diese zunehmend von einem philologischen zu einem volkskundlichen, später ethnologischen Forschungsgegenstand macht, vorzugsweise von ‚Volksschauspielen‘ spricht und nicht von ‚Volksstücken‘. Dies zeigt einmal mehr, wie im fortschreitenden 20. Jahrhundert die Begriffe ‚Volksschauspiel‘ und ‚Volksstück‘ nicht mehr in dem Maße Synonyme sind wie in der Zeit davor.

⁸⁰ Adorno (1996b), S. 694.

⁸¹ Baur und Gradwohl-Schlacher (2008), S. 132–136.

⁸² Vgl. Suttner (1997); Rieder (2000).

12.4 Die Söhne der Marieluise Fleißer

Ab den 1960er Jahren etabliert sich das Neue Volksstück als erfolgreiches dramatisches Genre, das von zahlreichen Theaterautoren bedient wird. In der gleichen Zeit werden auch die Wiener Komödie, vor allem die Possen Nestroys, und die Commedia dell'arte, etwa durch Eduardo De Filippo (1900–1984) oder Dario Fo (1926–2016), aber auch europäische Traditionen der Wandertruppen⁸³ neu entdeckt und in Vorläufertraditionen des Volksstücks gestellt.⁸⁴ Als verbindende Momente werden der Protest gegen etablierte Gesellschaftsordnungen und der Drang nach deren Destabilisierung gesehen. Pointiert bringen dies W. Edgar Yates und Ulrike Tanzer in ihrem Urteil über das Volkstheater „im weitesten Sinn“ zum Ausdruck:

„Volkstheater“ im weitesten Sinn des Begriffs – nicht die eher kleinbürgerliche Komödie der biedermeierlichen Wiener Vorstadttheater, sondern die lange internationale Tradition populärer Unterhaltungen – war im selbstbewussten Gegensatz zum Hoftheater seit jeher eine Art Theater, die das Potential hatte, die Ordnung der Gesellschaft in Frage zu stellen.⁸⁵

Typische Elemente eines solchen Urteils sind der globale Blick („internationale Tradition populärer Unterhaltungen“), die Stiftung einer langen Kontinuität („die lange [...] Tradition“, „seit jeher“) und vor allem der gesellschafts- und ordnungsdestabilisierende Anspruch („das Potential [...], die Ordnung der Gesellschaft in Frage zu stellen“), der – je nach ideologischen Prämissen – die Revolution ausrufen oder Gesellschaftskritik üben kann.

Das Neue Volksstück firmiert im Laufe der Jahrzehnte meist als ‚kritisches‘, ‚sozialkritisches‘, ‚gesellschaftskritisches‘, ‚revolutionäres‘ oder ‚subversives‘ Volksstück.⁸⁶ Als prominente Vertreterinnen und Vertreter gelten (die in den 1970er Jahren wiederentdeckte) Marieluise Fleißer, Franz Xaver Kroetz, Martin Sperr, Rainer Werner Fassbinder, Herbert Achternbusch, Thomas Strittmatter, Peter Turrini oder Felix Mitterer. Fleißer hat Kroetz neben Sperr und Fassbinder unter ihren Schutzmantel gestellt und ihn unter den „liebste[n] Söhne[n]“ als denjenigen bezeichnet, der „[sie] am tiefsten gegraben“ habe.⁸⁷

⁸³ Vgl. zuletzt etwa Brauneck und Noe (1970–2007); Haekel (2004).

⁸⁴ Vgl. etwa Schindler (1970); Cotticelli und Schindler (2005); Kupferblum (2013).

⁸⁵ Yates und Tanzer (2006), S. 8.

⁸⁶ Solche und ähnliche Bezeichnungen finden sich zuletzt z.B. bei Standún (2013), S. 151 und passim. Nach Trabusch und Zipfel (2009), S. 753, decke sich das ‚kritische Volksstück‘ mit dem ‚sozialen Drama‘ nach Elm (2004). Die These, dass die Entwicklung des Volksschauspiels in das ‚soziale Drama‘ des 20. Jahrhunderts münde, findet sich in zahlreichen Forschungsarbeiten des späten 20. Jahrhunderts, etwa bei Hein (1973); Aust, Haida und Hein (1989); Turk (1992). In die Tradition des kritischen Volksstücks lässt sich auch das Berliner Grips-Theater stellen. Vgl. Fischer (2002).

⁸⁷ Fleißer (1989), S. 513: „Es gibt liebste Söhne. Er hat mich am tiefsten gegraben, und ich glaube, er hat am meisten gefunden und es um und um gedreht.“

Unter den sehr zahlreichen Darstellungen und Forschungsarbeiten zum Neuen Volksstück⁸⁸ sei die Darstellung im Kapitel „Das ‚dramatische‘ Jahrzehnt der Bundesrepublik“ von Jürgen Schröder herausgegriffen, das in der von Wilfried Barner herausgegebenen *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart* (2. Aufl. 2006) enthalten ist.⁸⁹ Die 1960er Jahre bezeichnet Schröder als „das dramatische Jahrzehnt der Bundesrepublik“.⁹⁰ „Der Weg des Dramas in diesen Jahren führte vom Parabeltheater zum agitatorischen Straßentheater; er führte aber auch zum Sprechstück Peter Handkes und zum neuen Volksstück.“⁹¹ Der Abschnitt „Die Suche nach dem Volk: Das ‚neue Volksstück‘“ ist launig und polemisch – und umso pointierter.⁹² In der zweiten Hälfte der 1960er Jahre „[...] begaben sich die westdeutschen Intellektuellen und Schriftsteller nicht nur auf die Suche nach der Revolution, sondern kurz darauf [...] auch auf die Suche nach dem Volk. Sie [...] versuchten, die Revolution und das Volk herbeizuschreiben.“⁹³ Die Rede von den „westdeutschen Intellektuellen und Schriftsteller[n]“ macht auf den wichtigen Umstand aufmerksam, dass in dieser Zeit Debatten um das Neue Volksstück sehr viel deutlicher ein Phänomen der BRD und der deutschsprachigen Länder des Westens sind, weniger jedoch der DDR.⁹⁴ Doch Revolution und Volk, so Schröder weiter, seien dabei „eine ‚Metapher‘, eine literarische Fiktion“ geblieben.⁹⁵

Und wie die Revolutionsdramen der sechziger Jahre von der unglücklichen Liebe der Intellektuellen zur Politik kündeten, sprach sich in den Volksstücken ihr gebrochenes Verhältnis zum Volk aus, einer imaginären Größe, die bis heute niemand zu definieren vermag. Es sprach sich die Enttäuschung darüber aus, nirgendwo ein positives, handlungsfähiges „Volk“ entdecken zu können und der Zorn darüber, überall nur auf ein angeblich depriviertes, ohnmächtiges und postfaschistisches „Volk“ zu stoßen.⁹⁶

Nach Schröder erzählten „die Volksstücke dieser Zeit [...] weitaus mehr von der Abneigung als von der Zuneigung ihrer Autoren zum Volk“. Volksstücke seien „fiktive

88 Vgl. zuletzt den Überblick von Kiesel (2017), bes. das Kapitel „Konjunktur der Komödie und Wiederbelebung des Volksstücks“, S. 1099–1113.

89 Schröder (2006a). Schröders Kapitel in der 2. Auflage von 2006 ist gegenüber der 1. Auflage von 1994 unverändert geblieben.

90 Schröder (2006a), S. 463.

91 Schröder (2006a), S. 464.

92 Schröder (2006a), S. 488–497. Vgl. auch den früheren und ähnlichen Beitrag Schröder (1992). Hassel und Herzmann (1992) enthalten mehrere ergiebige Beiträge, darunter Kormann (1992).

93 Schröder (2006a), S. 488.

94 Doppler (1971), S. 4, führt die „Renaissance des Volksstücks“ wesentlich auf österreichische Initiativen zurück. Vgl. auch den aufschlussreichen Band vom Institut für Österreichkunde (1971). Zum Volksstückverständnis der DDR vgl. die in der Forschung selten rezipierten Studien von Pauli (1986), Pauli (1992) und Pauli (2015).

95 Schröder (2006a), S. 488.

96 Schröder (2006a), S. 488.

Rachehandlungen an einem Wesen, das es so gar nicht gibt“. Die „sympathischen Außenseiter“, die in den Stücken „von bösartigen Dorf- und Kleinbürgergesellschaften zur Strecke gebracht werden“, seien „Stellvertreterfiguren ihrer Autoren“, die darin ihr „eigenes soziales und politisches Psychodrama“ behandelten, aber nicht „das Volk selbst“.⁹⁷

So kann es nicht verwundern, daß bei der Entstehung des „neuen Volksstücks“ in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre sehr vieles eine Rolle spielte, nur nicht das Volk selber. Seine Wiedergeburt folgt einer „Ästhetik der Abwesenheit“, nicht der Anwesenheit. Die Volksstücke sind Steckbriefe, Vermisstenanzeigen oder Rückkehrappelle und manchmal alles drei zusammen.⁹⁸

Zur Bekräftigung seiner Behauptungen zitiert Schröder zwei Sätze von Kroetz:

Mich hat niemals das Volk interessiert! [...] Ich habe mein Leben lang von mir geschrieben.⁹⁹

Schröders wörtliche Lesart greift zu kurz. Denn wenn das Volk eine „Metapher“, „imaginäre[] Größe“, „Fiktion“ oder ein „Wesen, das es so gar nicht gibt“, ist, wie Schröder behauptet, so ist auch nicht verwunderlich, dass Kroetz sich nicht auf solche Spuren begibt, sondern lieber seinem Autor-Ich vertraut. Kroetz' (behauptete) Weigerung, über das Volk zu schreiben, entspringt dem gleichen Unbehagen, das Schröder bei der Darstellung des Volksstücks und der Vorstellung des Volks befällt. Sie ist eine ‚Metapher‘ für den Umgang mit ‚verdächtigen‘ Konzepten.

Schröder nennt eine Reihe von Faktoren, die für die „Entstehung des ‚neuen Volksstücks‘“ ausschlaggebend seien: erstarkendes Bewusstsein für soziale Klassengegensätze anlässlich der Wirtschaftskrise von 1966, im Zuge derer die BRD „erstmal wieder als Klassengesellschaft erlebt“ worden sei; „Wiederentdeckung von Marxismus und Neomarxismus in Gestalt der Kritischen Theorie (Frankfurter Schule)“; „Dominanz neuer Gesellschaftswissenschaften, wie Soziologie, Sozialpsychologie und Politikwissenschaft, über die traditionellen Geisteswissenschaften“; „intensive Faschismus-Diskussion“; Erleben der wirtschaftlichen Abhängigkeit des einzelnen Individuums von einer als übermächtig empfundenen Industriegesellschaft; Alltag und Arbeitswelt werden zu beliebten Themen in der Literatur; Proklamation experimenteller Theaterformen wie „Antitheater, Straßentheater, Dokumentartheater, Kinder- und Jugendtheater und antibürgerlich-kritisches Volksstück“ als Ausdruck der „Krise des bürgerlichen Theaters“; „die allmähliche Abkehr von Brecht und seinen einfachen Modellen des Lehr- und Parabeltheaters“; zuneh-

⁹⁷ Schröder (2006a), S. 488.

⁹⁸ Schröder (2006a), S. 488.

⁹⁹ Peter von Becker und Michael Merschmeier im Gespräch mit Franz Xaver Kroetz. In: Theater heute. Jahrbuch 1985, S. 78. Zit. nach Schröder (2006a), S. 488.

mendes Interesse an Sprache als Kommunikationsmedium, „als Herrschafts- und Manipulationsinstrument und als Ausdruck falschen Bewußtseins“.¹⁰⁰

Angesichts so vieler Faktoren, die für die Entstehung des Neuen Volksstücks konstitutiv seien, wundert ein wenig der launige Ton, mit dem Schröder das Neue Volksstück bedenkt. Denn vor solchem Hintergrund ließe sich das Volksstück auch zu einem nachgerade exemplarischen Ausdruck und Seismographen gesellschaftlicher, kultureller und ökonomischer Veränderungen und Bewegungen stilisieren.

Die Entstehung des Neuen Volksstücks ist nach Schröder gleichzeitig auch eine „Horváth- und Fleißer-Renaissance“, denn die beiden werden als ein „zentraler literarischer Ursprung“ gesehen.¹⁰¹

Fast alle neuen Volksstückschreiber haben sich bekanntlich als Kinder von Horváth und Fleißer betrachtet. Was sie als Volk vorführen, erinnert mehr an die Stücke ihrer literarischen Eltern als an die bundesrepublikanische Wirklichkeit der sechziger und siebziger Jahre. Entweder ist es, auf den Spuren Horváths, ein postfaschistisches böses Kleinbürgertum (so bei Martin Sperr, Rainer Werner Fassbinder, Harald Mueller, Peter Turrini, Harald Sommer, Felix Mitterer) oder es sind, auf den Spuren Marieluise Fleißers, ohnmächtige, ausgestoßene und sprachlose Kleingruppen an den Rändern der etablierten Gesellschaft (so bei Franz Xaver Kroetz, Peter Turrini, Karl Otto Mühl, Harald Mueller). In jedem Falle handelt es sich um ein radikalisiertes Horváth- und Fleißer-Milieu, in dem sich der Autor auf seine je eigene Weise abbildet und spiegelt, grobschlächtig, wie in Fassbinders *Katzelmacher* [...], innovativ, wie in den frühen Stücken von Kroetz und bei Turrini.¹⁰²

Seitdem Adorno das Antivolksstück proklamiert hat, ist viel Zeit vergangen. Das Neue Volksstück der 1960er bis 1980er Jahre spielt im 21. Jahrhundert keine Rolle mehr.¹⁰³ Dagegen steht derzeit als Minderheitenmeinung die These von Monika Waşik, dass in der Gegenwartsdramatik, etwa am Beispiel von Thomas Arzt und Ewald Palmethofer, eine Renaissance des Volkstücks zu beobachten sei.¹⁰⁴ Volkstücke, die einst soziales Engagement, Demokratisierung und Mitsprache einforderten, gelten heute als abgeschlossenes Kapitel der Theatergeschichte des 20. Jahrhunderts. Ihre provokativen, partizipativen oder persuasiven Innovationsansprüche

100 Schröder (2006a), S. 488–489.

101 Schröder (2006a), S. 488, 489.

102 Schröder (2006a), S. 489.

103 So auch die Meinungen von Schröder (2006b), bes. das Kapitel „Die alten Volksstückschreiber“, S. 1092–1094, und Standún (2013), S. 208. – Als ein letztes Residuum darf das österreichische Festival *Tiroler Volksschauspiele* gesehen werden, das seit 1981 zunächst in Hall in Tirol, später in Telfs jährlich stattfindet. Vgl. dazu Wild (2012). Mit dem Begriff des Volkstheaters spielt die *Volkstheaterkarawane*, eine Formation künstlerischer und politischer Aktivistinnen und Aktivisten, die zwischen 2001 und 2006 zahlreiche Projekte und Interventionen realisierten, u.a. die „NoBorder-Tour“ im Zuge des G8-Gipfels in Genua 2001. Vgl. dazu die Materialien unter <http://no-racism.net/nobordertour/> (3.5.2019). Zu den Protesten gegen den G8-Gipfel 2001 in Genua vgl. das Stück *Genova 01* (2002) von Fausto Paravidino.

104 Waşik (2015).

haben mittlerweile andere Personen, Formen und Formate übernommen, man denke zum Beispiel an den Regisseur und Aktionskünstler Christoph Schlingensief, an Dramatikerinnen und Dramatiker wie Sasha Marianna Salzmann, Maxi Obexer, Philipp Löhle oder Falk Richter, an Formen des neuen dokumentarischen Theaters oder an Produktionen und Aktionen von Rimini Protokoll, She She Pop, Turbo Pascal oder des Zentrums für Politische Schönheit.¹⁰⁵

105 Vgl. zum Thema zuletzt Marschall (2010); Engels und Sucher (2012); Malzacher (2015); Richter, Falk (2018).

13 Die Alt-Wiener Volkskomödie

Nach Johann Hüttner ist das „Volkstheater in Wien“ das „sicherlich meistdurchforschte Territorium“ der österreichischen Theatergeschichte „neben dem Burgtheater“.¹ Es mag verwundern, dass die Wiener Volkskomödie erst zum Schluss dieses Buches näher zur Sprache kommt und nicht schon früher. Ein einzelnes Kapitel kann nicht reichen, um die Alt-Wiener Volkskomödie *in extenso* zu behandeln, denn zu groß ist die Fülle an Dramen, Materialien und Forschungsbeiträgen zu der Epoche, die von Stranitzky über Gleich, Bäuerle und Meisl bis hin zu Raimund und Nestroy reicht, vielleicht gar bis Thomas Bernhard und Elfriede Jelinek. Doch kann vielleicht am besten am Ende dargestellt werden, wann und wie sich das Konzept der Alt-Wiener Volkskomödie konstituiert und seine Prominenz entfaltet.

Unternimmt man den Versuch, in Google Books Ngram Viewer nach der Wortfolge „Alt-Wiener Volkskomödie“ zu suchen, erhält man eine verblüffende Auskunft.² Der Begriff „Alt-Wiener Volkskomödie“ tritt laut Abfrage in den Beständen digitalisierter deutschsprachiger Bücher erst ab etwa 1950 auf, und zwar schlagartig. Er erreicht Spitzen um 1970 und 1980 und schwindet dann wieder sehr stark. Wie ist es zu erklären, dass der nostalgisierende Begriff erst um die Mitte des 20. Jahrhunderts breite Verwendung findet, wenn er doch ein Phänomen bezeichnen will, das vor allem für die ersten zwei Drittel des 19. Jahrhunderts kennzeichnend ist? An der unkontrollierten Datenlage des digitalen Archivs allein kann es nicht liegen. Auch eine Abfrage der Wortfolgen „Wiener Volkstheater“, „Wiener Volkskomödie“, „Wiener Volksstück“ und „Wiener Volksschauspiel“ liefert kein grundlegend anderes Ergebnis: geringe Frequenz bis um die Mitte des 20. Jahrhunderts, dann ein plötzlicher Anstieg. Was kann die Ursache dafür sein, dass „Volkstheater“, „Volksstück“ und „Volkskomödie“ ab der Mitte des 20. Jahrhunderts so deutlich mit Wien korreliert sind?

1 Hüttner (1986), S. 127.

2 Google Books Ngram Viewer, <http://books.google.com/ngrams> (6.6.2019).

13.1 Otto Rommel

Als Klassiker zur Alt-Wiener Volkskomödie gilt Otto Rommels Buch *Die Alt-Wiener Volkskomödie*, das 1952 erscheint.³ Franz Eybl bezeichnet das Buch als „kanonisch“,⁴ Christian Neuhuber als „unersetzlich“ und „nur schwerlich einholbar“.⁵ Während die Rezeption Nestroys vor allem durch Karl Kraus und die Rezeption Raimunds durch Hofmannsthal mittlerweile gründlich erforscht sind,⁶ haben sich die Literatur- und Theaterwissenschaft bislang kaum mit Otto Rommel (1880–1965) befasst. Abgesehen von gelegentlichen Erwähnungen geben bislang erst zwei Lexikonartikel und der Aufsatz *Karl Kraus, Otto Rommel, and editing Nestroy* (2008) von W. Edgar Yates substanzielle Auskunft.⁷

Dabei ist allein die schiere Menge von Rommels Publikationen enorm. Zudem schrieb er seine Bücher über einen langen Zeitraum in seiner Freizeit, denn bis 1937 war er hauptberuflich Gymnasialprofessor und Schuldirektor in Wien, zunächst am Akademischen Gymnasium, ab 1909 an den von der Bildungspionierin Eugenie Schwarzwald geleiteten Schwarzwald'schen Mädchen-Schulanstalten, von 1919 bis 1937 war er Direktor der Bundeserziehungsanstalt für Knaben. 1937 schied er aus dem Schuldienst aus und war fortan freier wissenschaftlicher Publizist.

Rommel wurde 1904 an der Universität Graz promoviert.⁸ Seine Dissertation bei Bernhard Seuffert beschäftigt sich mit dem *Wiener Musenalmanach*, der von 1777 bis 1796 erscheint und Lyrik, Dramen, Singspiele, Theaterkritiken und Übersetzungen veröffentlicht. Gleich in der Einleitung formuliert Rommel Zweck und Absicht seiner Arbeit: Er wolle die These der „Rückständigkeit der österreichischen Literatur“ widerlegen.⁹ Diese Absicht, so scheint es, wird zum Imperativ in seinem Lebenswerk.

Rommels publizistische Beschäftigung mit Nestroy beginnt im Jahre 1908 mit der Ausgabe von elf Stücken in der im Berliner Verlag Bong erscheinenden Reihe „Goldene Klassiker-Bibliothek“.¹⁰ Später wird sich Rommel in seiner autobiographischen Skizze *Mein Weg zur Volkstheater-Forschung* (1957) auf die Frage, „wie ich zu meinen Arbeiten über das Alt-Wiener Volkstheater gekommen bin“, erinnern, dass er durch seine „erste größere Arbeit, die einbändige Nestroy-Ausgabe, [...] nolens

³ Rommel (1952).

⁴ Genauer: als „kanonisch“ für den „problematischen Begriff“ der Alt-Wiener Volkskomödie. Eybl (1996), S. 29, Anm. 30.

⁵ Neuhuber (2002), S. 1.

⁶ Vgl. zuletzt Schmidt-Dengler (2001); Stern (2006); Lacheny (2006); Lacheny (2016). Vgl. auch die älteren Arbeiten von Mautner (1974); May (1975); Sengle (1980), S. 191–264; Schmidt-Dengler (1981); Neuber (1987), bes. S. 113–147.

⁷ Neuhuber (2002); Red[aktion] (2003); Yates (2008).

⁸ Das Biogramm folgt Neuhuber (2002), S. 1–3; Red[aktion] (2003), S. 1511; Yates (2008), *passim*.

⁹ Rommel (1906), S. 1.

¹⁰ Für vollständige bibliographische Nachweise sämtlicher im Folgenden genannten Ausgaben sei auf Neuhuber (2002); Red[aktion] (2003); Yates (2008) verwiesen.

volens in eine Bewegung hineingezogen wurde“.¹¹ Diese Bewegung zog unter anderem die Herausgabe der Reihe *Deutsch-österreichische Klassiker-Bibliothek* in 48 Bänden (1908–1924) (darin die siebenbändige Nestroy-Ausgabe als Unterreihe mit dem Titel *Alt-Wiener Volkstheater*), die Ausgabe Ludwig Anzengrubers *Sämtlicher Werke* in 15 Bänden (1920–1928) gemeinsam mit Rudolf Latzke,¹² gemeinsam mit Fritz Brukner die Nestroy-Ausgabe *Sämtliche Werke* in 15 Bänden (1924–1930), deren letzter Band Rommels Monographie *Johann Nestroy. Ein Beitrag zur Geschichte der Wiener Volkskomik* ist,¹³ die Reihe *Barocktradition im österreichisch-bayrischen Volkstheater* in sechs Bänden (1935–1939) als Unterreihe der von Kindermann herausgegebenen *Deutschen Literatur in Entwicklungsreihen* (der erste Band in Rommels Reihe ist *Die Maschinenkomödie*,¹⁴ der vierte *Der österreichische Vormärz 1816–1847*¹⁵) und die Nestroy-Ausgabe *Gesammelte Werke* (1948–1949) in sechs Bänden nach sich. Als „the main achievement of his later years“ und „the summation of his work on the history of popular theatre in Vienna“ bezeichnet Yates Rommels bereits erwähnte Monographie *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom Barocken Welttheater bis zum Tode Nestroys* (1952).¹⁶ Allein diese Aufzählung lässt ermesen,¹⁷ wie wichtig Rommel für die Nestroy-Rezeption, aber ebenso für die Konstituierung eines spezifisch österreichischen Kanons, insbesondere der Alt-Wiener Volkskomödie ist.

Rommels Wettbewerbs- und Konkurrenzverhältnis zu Kindermann, der Raimund favorisierte¹⁸ und später mit seiner *Theatergeschichte Europas* (1957–1974) den europäischen Raum in den Blick nahm und nicht allein Österreich oder Wien, während Rommel auf die Konstruktion eines österreichischen Kanons bedacht war und Nestroy bevorzugte, ist noch unerforscht, ebenso sein Verhältnis zum Nationalsozialismus. Seine Bücher jedenfalls zeigen kaum Akkomodationen zu national-

11 Rommel (1957), S. 280.

12 Anzengruber (1920–1928). Vgl. den Titel „Alt-Wiener Stücke“ der von Rommel allein besorgten Bände 5 und 6 (1921) der *Sämtlichen Werke* Anzengrubers. Vgl. Rommels späteres Urteil zu Anzengruber in Rommel (1957), S. 282: „Seine für das ‚Volk‘ gedachten und in einer vom Dichter erfundenen ‚Volksprache‘ geschriebenen ‚Volksstücke‘ blieben trotz höchster Begabung und reinstem Willen ihres Schöpfers und sehr günstigen Startbedingungen ‚Literatur‘, weil das von ihm erträumte ‚Volk‘ nur in seiner Vorstellung existierte.“ Man beachte die Begriffe, die im Original durch doppelte Anführungszeichen markiert sind (hier durch einfache Anführungszeichen wiedergegeben). Vgl. zum Aspekt volkssprachlicher Schriftlichkeit zuletzt Kössinger, Krotz, Müller und Rychterová (2018).

13 Rommel (1930).

14 Rommel (1935).

15 Rommel (1931). Vgl. auch die frühere Ausgabe Rommel ([1912]).

16 Yates (2008), S. 124.

17 Exemplarisch verwiesen sei noch auf Rommel (1944) und Rommel (1947). Über die Wiener Theatergeschichte hinaus vgl. Rommel (1965).

18 Kindermann (1943).

sozialistischer Ideologie, was auch Yates bestätigt.¹⁹ Dies ist auf den ersten Blick umso überraschender, als Rommel Mitarbeiter in Kindermanns Reihe „Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen“ war und auch nach 1945 Kindermann gegenüber professionell-höfliche Haltung zeigte.²⁰ Was die genauen Hintergründe für Rommels Aufgabe des Direktoramts der Wiener Bundeserziehungsanstalt für Knaben 1937 und seine ausschließliche Hinwendung zur wissenschaftlichen Publizistik waren, bleibt bis auf Weiteres ungeklärt. Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang auf den Umstand, dass in den Beständen des Bundesarchivs zu Rommel lediglich eine Karteikarte aus der Reichskulturkammer (RKK) überliefert ist, allerdings ohne weitere Archivalien. Auf der Karteikarte finden sich die Vermerke: „*Verh. m. Halbjüdin* | *Schriftsteller* | Gegen die Aufnahme des Obengenannten in die RSK [Reichsschrifttumskammer, Erg. T.B.] bestehen mit Entscheid vom 21.3.41 keine Bedenken.“²¹

Anstoß zur Volkstheaterforschung war für Rommel, wie er später in seinem Beitrag *Mein Weg zur Volkstheater-Forschung* schreibt, die Beschäftigung mit Nestroy. Im Laufe der Zeit sei das Gewahrwerden eines Phänomens mit einer Geschichte „von fast 250 Jahren“ hinzugekommen:

Erst als unter dem Drucke der Inflation nach dem ersten Weltkriege das handschriftliche Material aus den Archiven der historischen Volkstheater und aus eifersüchtig gehütetem Privatbesitz allmählich in die großen öffentlichen Sammelbecken, insbesondere in die neugegründete Theaterabteilung der Österreichischen Nationalbibliothek und der Wiener Stadtbibliothek zusammenströmten, begann sich das Problem, das für mich noch lange den Arbeitstitel „Nestroy“ führte, deutlicher abzuzeichnen. Es handelte sich offenbar nicht um die elf Stücke, die Nestroy selbst in Druck gegeben hatte [...], sondern es handelte sich um das grandiose Phänomen eines echten, bodenständigen Volkstheaters mit einer Vergangenheit von fast 250 Jahren, um die sich die Literaturwissenschaft – von wenig beachteten Einzelgängern abgesehen – überhaupt nicht gekümmert hatte [...].²²

Die Literaturwissenschaft, schreibt Rommel, interessiere sich für „das einzelne Werk“. Da es sich beim „Material“ zum Wiener Volkstheater um „Rollen“ und „Stücke“ von literaturwissenschaftlich „durchaus sekundärer Bedeutung“ handle und eben nicht um genuin literarische „Werke“, sei ein anderes Verständnis und eine neue Herangehensweise gefragt gewesen.²³ Rommel paraphrasiert hier ein wichtiges

¹⁹ Yates (2008), S. 126.

²⁰ Vgl. etwa den Duktus in Rommel (1957). Der Beitrag entstand auf Einladung Kindermanns.

²¹ Bundesarchiv (ehem. BDC), Kartei Reichskulturkammer (RKK), Rommel, Otto, Dr., geb. 12.06.1880. Hervorhebungen im Original durch Unterstreichung. – Laut Auskunft des Bundesarchivs vom 18.8.2017 an T.B. gibt es keine Nachweise über Mitgliedschaften Rommels in der Reichsschrifttumskammer (RSK), in der NSDAP und im Nationalsozialistischen Lehrerbund (NSLB). Das Fehlen weiterer Archivalien hinter der Karteikarte ist auf Kriegsverlust zurückzuführen. – Neuhuber (2002), S. 2: „Tatsächlich weist nichts [...] auf eine politische Motivation dieser Ruhestandsversetzung hin.“

²² Rommel (1957), S. 280–281.

²³ Rommel (1957), S. 281.

Kapitel aus der Fachgeschichte: die Emanzipation der Theaterwissenschaft von der Literaturwissenschaft und deren Etablierung als eigenständige wissenschaftliche Disziplin. Denn „[d]ie Darstellung einer echt theatralischen Entwicklung kann nicht von einem einzelnen Drama oder Dramatiker her erfaßt werden, sondern nur aus dem theatralischen Gesamtbilde.“²⁴ Für die Literaturwissenschaft „galten die ‚Stücke‘ nur als sozusagen handwerkliche Behelfe, die nötig waren, damit das theatrale Erlebnis der Aufführung zustande kommen konnte“, für die Theaterwissenschaft dagegen sei „dieses Erlebnis [...] die Hauptsache“.²⁵

In örtlicher und zeitlicher Nähe zu Kindermann treibt Rommel in Wien außeruniversitär die Entwicklung der Theaterwissenschaft voran und prägt von seiner Außenseiterposition das Selbstverständnis des noch jungen Fachs. Zugleich prägt er nach 1945 mit seinen umfassenden Publikationen das kulturelle Selbstverständnis Österreichs. „Zur Rechtfertigung eines solchen Unternehmens“, schreibt er mit Blick auf sein Alterswerk *Die Alt-Wiener Volkskomödie* (1952), „bedarf es wohl keines anderen Argumentes, als daß diese Entwicklung aus anonymen Anfängen heraus in Erscheinungen, wie Schikaneder-Mozarts ‚Zauberflöte‘, Raimunds Märchendramen und Nestroys Komödien, bis in die Zone der Weltgeltung vorgestoßen ist.“²⁶ In den Jahren vor dem österreichischen Staatsvertrag von 1955, mit dem die Besetzung durch die Alliierten beendet und Österreich als souveräne Republik wiederhergestellt wird und der als konstitutiv für die Identität der Zweiten Republik gilt, hat die Anrufung Mozarts auf der Grundlage der Volkskomödie einen staatspolitisch-beschwörenden Zug. Dass Rommel zeit seines Lebens durch die nostalgisierende Formulierung der *Alt-Wiener Volkskomödie* deren *Alt-Sein* betont, impliziert aber auch, dass er diese zu etwas nicht mehr rückholbar Vergangenen verklärt wie der späte Hofmannsthal die Monarchie.²⁷ Bezeichnend ist, dass erst Johann Sonnleitner diese Nostalgisierung einer Revision unterzieht, indem er im Nachwort seiner Edition der *Hanswurstiaden* (1996) demonstrativ und durchweg von „Wiener Komödie“ spricht und den Begriff der „Alt-Wiener Volkskomödie“ meidet,²⁸ während die ältere österreichische Germanistik, etwa Zeman und Schmidt-Dengler, unreflektiert an diesem eingeführten Begriff festhält oder ihn gar – wie Zeman – zu einer eigenständigen literarischen Gattung deklariert.²⁹

²⁴ Rommel (1957), S. 282.

²⁵ Rommel (1957), S. 281.

²⁶ Rommel (1957), S. 283.

²⁷ Das nostalgisierende Namens-Präfix tritt v.a. nach dem Ersten Weltkrieg bzw. nach dem Zerfall der Habsburg-Monarchie gehäuft auf. Vgl. etwa Kobald (1919); Hofmann (1919); Wertheimer (1920); Blümml und Gugitz (1925). Vgl. zuletzt Kos und Rapp (2004). – Zu bemerken ist jedoch auch, dass sich Rommel nicht ausschließlich mit der Alt-Wiener Volkskomödie beschäftigt, sondern gelegentlich auch mit Gegenwartsdramatik. Vgl. etwa sein Nachwort in Hochwälder (1958).

²⁸ Sonnleitner (1996a).

²⁹ Zeman (1986). Vgl. dazu ausführlich S. 6 in diesem Buch.

13.2 Wie Nestroy zum Volksstückdichter wird

Nestroy bezeichnet die meisten seiner sehr zahlreichen Stücke als Possen, kein einziges bezeichnet er selbst als Volksstück.³⁰ Doch im Laufe des 20. Jahrhunderts wird Nestroy zum Inbegriff der Wiener Volksstücktradition. Das Autorenkollektiv Aust, Haida und Hein hat für die Wiener Komödie des 19. Jahrhunderts die prägnante Formulierung „[v]olksstückloses Volkstheater“ vorgeschlagen.³¹ Damit wird ausgedrückt, dass diese Zeit, die als so konstitutiv für das Verständnis einer spezifisch österreichischen Theatertradition gilt, den Volksstückbegriff kaum kennt und nur sehr marginal verwendet.

Bereits unter Nestroys Zeitgenossen wird vereinzelt diskutiert, ob und inwiefern Nestroy ein Volksdichter oder Autor für das Volkstheater sei. Eine frühe wichtige Stimme ist Moritz Gottlieb Saphir (1795–1858).³² In seiner Kritik zu Nestroys *Zu ebener Erde und erster Stock oder Die Launen des Glücks* (1835), die in der von Bäuerle herausgegebenen *Allgemeinen Theaterzeitung* erscheint, lobt er den Dichter als „tüchtiges, energisches, stoffhältiges Talent [...], wie es unter den Schriftstellern für die Vorstadt-Theater keines mehr gibt“.³³ Unverständlich, weil zu einschränkend, erscheint ihm die Bezeichnung „Localposse“, die Nestroy für sein Stück wählt. Denn das Werk könne „mit Fug und Recht würdig auf allen Bühnen Deutschlands erscheinen“, wenn es – wie er einschränkend ergänzt – „von den Localausdrücken gereinigt wird“.³⁴

Volksbühne? Haben wir denn eine *Volksbühne*? Da treten sie vor mir die Geister *Bäuerle's*, *Meisl's*, *Gleich's* u.s.w., die noch *Volksdichter* waren, da treten sie vor mir die Schatten *Korntheuer's*, *Krones*, *Huber's*, *Raimund's*, *Schuster's*, das waren noch *Volksdarsteller*; jetzt nagen wir nur noch an den Erinnerungsbeinen jener fetten Hühner. Es gibt kein *Volkstheater*, es gibt keine *Volksdichter* mehr bei unsern sogenannten Volkstheatern. *Raimund* muß einen großen Theil dieser Schuld tragen. Er hat Talent, ein ausgezeichnetes Talent, zuweilen ein poetisches Talent, [...] aber den Weg der Volkpoesie hat er verlassen, und hat ein neues Genre erschaffen: die *Allegorienspiele*. Es ist alles gut, [...] aber es sind keine Volksstücke [...].³⁵

„Volkpoesie“ assoziiert Saphir mit Gewohntem. In seinem Urteil ist Raimund kein „Volksdichter“ mehr, weil er die „Volkpoesie“ hinter sich gelassen und „ein neues

³⁰ Vgl. Nestroy (1977–2012). Lediglich *Der alte Mann mit der jungen Frau* wird in Nestroy-Ausgaben gelegentlich als Volksstück bezeichnet. Es handelt sich dabei jedoch um eine Zuschreibung von Vincenz Chiavacci und Ludwig Ganghofer, Herausgeber von Nestroy (1890–1891). Vgl. den Kommentar in Nestroy (1977–2012), Bd. 27/I (1997), S. 90.

³¹ Vgl. das Kapitel „Volksstückloses Volkstheater?“ in Aust, Haida und Hein (1989), S. 37–41.

³² Auf die Nestroy-Rezeption durch Saphir macht Neuber (1987), S. 118, aufmerksam. Zu Saphir in Berlin vgl. Sprengel (1991).

³³ Saphir (1835), S. 779.

³⁴ Saphir (1835), S. 779.

³⁵ Saphir (1835), S. 779. Hervorhebungen im Original durch Sperrung.

Genre erschaffen“ habe. Ein Bühnendichter, der maßgeblich Neues schafft, könne folglich nicht mehr als Volksdichter gelten. Erinnerung sei an dieser Stelle an Jeitteles, der wenige Jahre später in seinem *Aesthetischen Lexikon* (1839) den „hyperpoetischen Raimund[]“ als dem Volkstheater „entrückt“ erklärt und dessen „Sphäre überschreitend“.³⁶ Um weiter zu erläutern, was Saphir unter „Volksdichter“ versteht (was in der Praxis, nicht nur der wienerischen, oft mit „Volksdarsteller“, also dem Beruf des Schauspielers, zusammenfällt), zählt er eine Reihe bekannter Bühnendichter und Schauspieler auf. Und auch für diese gilt: Keiner der Genannten hat seine Stücke als Volksstücke (oder ähnliches) bezeichnet.

Ähnlich wie über Raimund urteilt Saphir später über Nestroy. In seiner Kritik zu Nestroys *Die verhängnisvolle Faschingsnacht* (1839), die in seiner eigenen Zeitung *Der Humorist* erscheint, erläutert er den Unterschied zwischen früheren „Volkspossen-Dichter[n]“ und den „Volksdichtern“ seiner Zeit.

Von dem *Erhabenen* zum *Lächerlichen* ist nur ein Sprung: die meisten unserer früheren Lokal- und Volkspossen-Dichter waren stets auf diesem Sprung vom *Erhabenen* zum *Lächerlichen*, – in welchem eigentlich der Wirkungskreis der *parodistischen* Posse liegt – und es gelang ihnen meist Alles oder Vieles.

Die meisten jetzigen sogenannten Volksdichter sind auf dem *Rücksprunge*, sie wollen nämlich von dem *Lächerlichen* auf das *Erhabene* springen, und das ist eine phisische und geistige Unmöglichkeit.³⁷

Saphir kritisiert die „völlige und gänzliche Verkennung und Mißkennung des Wesens der Lokalposse und der Volksstücke [...] in der Mehrzahl aller neuen Produkte dieser Gattung“.³⁸ Außer Konkurrenz befinde sich dagegen Nestroy.

Unter den meisten jetzigen Erzeugern der Volksbühnen-Produkte steht *Nestroy* da, wie ein Maibaum zwischen Hopfenstangen. *Nestroy* ist weder *Volksdichter*, noch *Lokalpossendichter*, er ist eine *eigene Gattung*, er hat sich diese Gattung selbst geschaffen, er ist der einzige *Primo Buffo assoluto der drastischen Volksnatur-Dichter*.³⁹

Nestroy zähle wie Raimund nicht zu den Volksdichtern, weil er über das Vorgängige und Gewohnte hinausgehe und eine „eigene Gattung“ schaffe, ja eine solche sogar „ist“. Aus genau dieser Argumentation lässt sich erklären, warum Raimund und Nestroy Jahrzehnte später als beispielhafte Volksstückdichter gelten: Sie werden dereinst das Vorgängige und Gewohnte verkörpern und zu Inbegriffen desselben werden: zur Alt-Wiener Volkskomödie.

Aufschlussreich unter mehreren Gesichtspunkten ist die kaum beachtete Literaturgeschichte mit dem langen Titel *Die deutsche Nationalliteratur der gesammten*

³⁶ Jeitteles (1978), S. 424. Ausführlich dazu S. 145–146 in diesem Buch.

³⁷ Saphir (1839), S. 303. Hervorhebungen im Original durch Sperrung.

³⁸ Saphir (1839), S. 303.

³⁹ Saphir (1839), S. 303. Hervorhebungen im Original durch Sperrung oder andere Schrifttype.

Länder (sowohl der heutigen wie der jeweilig dazu gehörigen) der österreichischen Monarchie von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart, historisch-chronologisch dargestellt. Der erste Band behandelt *Das Mittelalter* (1849).⁴⁰ Weitere Bände sind nicht erschienen, da der Verfasser Joseph Georg Toscano Del Banner (1822–1851) mit 29 Jahren starb. Toscano, der sich selbst den Beinamen Del Banner gab, war Privatgelehrter und stammte aus Mesocco im Schweizer Kanton Graubünden.⁴¹

Auffallend ist Toscano Del Banners Interesse an den *poetae minores*. Solches Interesse ist generell um die Mitte des 19. Jahrhunderts im Erwachen begriffen und am Beispiel Adolf Pichlers eingehend thematisiert worden (Kapitel 6.4). Toscano Del Banner will sich nicht nur auf „solche Schriftsteller, welche durch Eigenthümlichkeit und Geisteskraft hervorragen“, beschränken, sondern auch „viele mittelmäßige, den Anforderungen der Kunstrichter nicht genügende, bloß für Unterhaltung sorgende Schriftsteller“⁴² und „sowohl das volkstümliche als auch das mundartliche Schriftenthum“ berücksichtigen,⁴³ „wie man zur allgemeinen Geschichte nicht mehr bloß eine Geschichte der Fürsten sondern eine Geschichte der Völker haben will“. Um die „Entwicklung des Volkes vollständig kennen zu lernen“, müsse auch „das Dichtervolk d. i. die Dichter des Volkes vorgeführt werden“.⁴⁴

Volkslieder, die uralten und doch immer neuen „Volksbücher,“ dann Schriftsteller wie *Cramer, Albrecht, Spieß, Lafontaine, Kotzebue, Gleich (Dellarosa)* u. v. a. Lieblinge des Volkes dürfen daher eben so wenig in einer National-Literaturgeschichte fehlen, als andere, die geistige Entwicklung wesentlich weiter fördernde Geister. Man pflegt wohl vornehm zu sagen, „der Volksgeschmack ist nichts werth, gleich denen, die ihm huldigen.“ Das ist aber eben die Ursache, besonders unserer deutschen Nachbarn, daß sie kaum mehr einen Volksgeschmack haben, daß sie kein volkstümliches deutsches Schauspiel mehr entwickeln können, denn die gelehrten Dichter haben dem Geschmack des Volkes, den sie verachteten, nicht nachgegeben und ihn nicht veredeln, sondern umstalten wollen. Statt den Hanswurst etwa zu einem Gracioso zu veredeln, hat man ihn lieber verbrannt. Und doch wird er nicht völlig verschwinden, so lange es ein deutsches Volk gibt.⁴⁵

Innovativ in der Zeit ist auch Toscano Del Banners Ansatz, volksmäßige Lyrik, Epik und Dramatik gleichermaßen zu berücksichtigen. Ja, das „volkstümliche[] deutsche[] Schauspiel“ dient ihm geradezu als exemplarische Gattung, um die angebliche Abwendung der deutschen Dichter vom „Volksgeschmack“ zu kritisieren. Der Blick auf „Spanien und England“ zeige, dass sich dort ein „treffliches Schauspiel“ habe entwickeln können, weil „die größten Dichter dieser Länder dem Volksge-

⁴⁰ Toscano Del Banner (1849).

⁴¹ Santi (2007).

⁴² Toscano Del Banner (1849), S. 7.

⁴³ Toscano Del Banner (1849), S. 8.

⁴⁴ Toscano Del Banner (1849), S. 7.

⁴⁵ Toscano Del Banner (1849), S. 7. Hervorhebungen im Original durch Sperrung.

schmacke sich fügen“.⁴⁶ Innerhalb der deutschen Dramatik hebe sich Österreich ab, weil dort „das deutsche Volksschauspiel“ eine „Zufluchtstätte“ gefunden habe:

Hierin zeichnet sich auch Österreich am meisten vor allen deutschen Ländern aus, daß es mehr als alle diese den Volksgeschmack würdigt, daß der größte Theil seiner Schriftsteller auch Volksschriftsteller sind, daß das deutsche Volksschauspiel nur noch in unseren Ländern, besonders in den Vorstadttheatern Wiens, eine Zufluchtstätte gefunden. Aber alles dies findet man in keiner National-Literaturgeschichte berücksichtigt, und die Namen unserer *Nestroy*, *F. Kaiser*, *X. Told* u. A., deren Stücke zu hunderten aufeinanderfolgend aufgeführt und immer mit Beifall beklatscht, unsers *Beckmann*, dessen Eckensteher Nante in 2 Jahren 21 Auflagen erlebt, sucht man in allen Literaturgeschichten vergebens, und sie sind doch gewiß das beste Zeugniß für den Geschmack des Volkes.⁴⁷

Wenn zu Beginn dieses Kapitels festgehalten wurde, dass die Konstruktion der Alt-Wiener Volkskomödie insgesamt der Konstruktion des Volksschauspiels sehr ähnlich ist, so bestätigt dies Toscano Del Banner in exemplarischer Weise, indem er die Hinwendung zu einem ‚volkstümlichen‘ Theater vornehmlich des südlichen deutschen Sprachraums propagiert und selbst vollzieht. Das von ihm mehrfach verwendete Adjektiv ‚volkstümlich‘ ist hier, anders als etwa in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, ein Synonym für ‚volksgängig‘ oder ‚volksläufig‘ und bezieht sich auf ein populäres, breitenwirksames Unterhaltungstheater.

Aufschlussreich ist ferner der Blick auf die populären Bühnendichter, die Toscano Del Banner als Beispiele nennt. In einer ersten Reihe nennt er die – bis auf Gleich – aus deutschen Ländern stammenden Erfolgsschriftsteller Carl Gottlob Cramer (1758–1817), Johann Friedrich Ernst Albrecht (1752–1814),⁴⁸ Christian Heinrich Spieß (1755–1799), August Lafontaine (1758–1831), August von Kotzebue (1761–1819) und Josef Alois Gleich (Ps. Ludwig Dellarosa) (1772–1841). Ein paar Absätze später nennt er drei Vertreter österreichischer („unserer“), in Wien wirkender Bühnendichter und Schauspieler: Nestroy, Friedrich Kaiser (1814–1874) und Franz Xaver Told (1792–1849). Auffallend an dieser Aufzählung ist, dass Toscano Del Banner in seiner *Nationalliteratur* von 1849 Nestroy nennt und – anders als Saphir – dem Volksschauspiel zurechnet. Den in Breslau geborenen, ab 1846 am Wiener Hofburgtheater engagierten Schauspieler und Dramatiker Friedrich Beckmann, der mit seiner Bühnenfigur des Berliner Eckenstehers Nante große Erfolge feiern kann, zählt Toscano Del Banner auch bereits zu den österreichischen („unsers *Beckmann*“) Vertretern des Volksschauspiels.

Ähnlich wie mit den Begriffen „Volksstück“, „Volksschauspiel“ und „Volks-theater“, die oft *ex post* historischen Phänomenen zugeschrieben werden, verhält es sich mit Nestroy hinsichtlich der Fragen, ob er Volksstücke geschrieben habe oder

⁴⁶ Toscano Del Banner (1849), S. 7–8.

⁴⁷ Toscano Del Banner (1849), S. 8. Hervorhebungen im Original durch Sperrung.

⁴⁸ Zu Albrecht vgl. zuletzt Sangmeister (2011).

selbst ein Volksdichter sei. Insbesondere an der Argumentation Saphirs wird deutlich, dass Personen und ihre Texte erst ab einem bestimmten Grad der Historisierung als ‚volksstückwürdig‘ gelten können. Raimund und Nestroy bzw. ihre Stücke etwa werden erst dann als Volksdichter bzw. Volksstücke rezipiert, sobald sie als Verkörperung einer ‚alten‘ Tradition gelten, wie zu ihrer Zeit etwa Gleich, Bäuerle und Meisl als Repräsentanten des ‚Alten‘ gelten.

13.3 Kraus nobilitiert Nestroy gegen den „Umdichter“ Hofmannsthal

In seiner folgenreichen Rede *Nestroy und die Nachwelt* vom 2. Mai 1812 ruft Karl Kraus den zu der Zeit in Vergessenheit geratenen Nestroy zu dessen 50. Todestag in Erinnerung und bringt ihn in Stellung gegen Heine und Hofmannsthal, auch gegen Hauptmann, Wedekind und Anzengruber. Hans Mayer hält Kraus' Rede für den „komplementäre[n] Text“ zum früheren polemischen Essay *Heine und die Folgen* (1910). Der für Kraus typische „Dualismus von Verwerfung und Verklärung“, der kennzeichnend sei für Kraus' „Verhältnis zur Literatur“, komme in ihr zum Ausdruck.⁴⁹ „Er, Johann Nestroy“, schreibt Kraus, „kann es sich nicht gefallen lassen, daß alles blieb, wie es ihm mißfallen hat.“ Denn „[n]icht wie Heine, dessen Witz mit der Welt läuft“, werde Nestroy die „Welt“ mit seinem „Witz“ überwinden.⁵⁰

Er [Nestroy, Erg. T.B.] ist umso schöpferischer, wo er den fremden Stoff zum eigenen Werk erhebt. Er verfährt anders als der bekanntere zeitgenössische Umdichter Hofmannsthal, der ehrwürdigen Kadavern das Fell abzieht, um fragwürdige Leichen darin zu bestatten, und der sich in seinem ersten Berufe gegen einen Vergleich mit einem Possendichter wohl verwarren würde. Wie alle besseren Leser reduziert Herr v. Hofmannsthal das Werk auf den Stoff. Nestroy bezieht den Stoff von dort, wo er kaum mehr als Stoff war, erfindet das Gefundene, und seine Leistung wäre auch dann noch erheblich, wenn sie nur im Neubau der Handlung und im Wirbel der nachgeschaffenen Situationen bestünde [...].⁵¹

Kraus verwirft Hofmannsthal, um gegen diesen Nestroy zu verklären. Hofmannsthal wirft er Fixiertheit auf den Stoff und Epigonentum vor, Nestroy dagegen lobt er als eigenschöpferischen Künstler, der Vorlagen auf eine ganz andere Gestaltungshöhe hebe als Hofmannsthal. Im Bild der Leichenfledderei bezieht er sich auf den fünf Monate davor uraufgeführten *Jedermann*, als „ehrwürdige Kadaver[]“ gelten ihm Dichter wie der anonyme englische Verfasser des *Everyman* oder Hans Sachs, Hofmannsthal's eigene Werke schimpft er „fragwürdige Leichen“, die sozusagen als

⁴⁹ Mayer (1975), S. 211. Zur Nestroy-Rezeption bei Kraus vgl. grundlegend Rössler (1981); Lacheny (2006).

⁵⁰ Kraus (1975), S. 9.

⁵¹ Kraus (1975), S. 14.

Totgeburten geschaffen werden. Es folgen Spitzen gegen Hauptmann und Wedekind, mit diesen gegen Raimund, Anzengruber und Nachfolgende und am Ende gegen die „Literaturhistoriker“:

Hauptmann und Wedekind stehen wie der vornestroysche Raimund als Dichter über den Erwägungen der theatralischen Nützlichkeit. Anzengrubers und seiner Nachkommen Wirkung ist von der Gnade des Dialekts ohne Gefahr nicht loszulösen. Nestroys Dialekt ist Kunstmittel, nicht Krücke. Man kann seine Sprache nicht übersetzen, aber man könnte die Volksstückdichter auf einen hochdeutschen Kulissenwert reduzieren. Nur Literaturhistoriker sind imstande, hier einen Aufstieg über Nestroy zu erkennen.⁵²

Nestroy sei folglich kein „Volksstückdichter“, sondern „fortwirkender Einspruch gegen die Zeitgemäßen“⁵³ und Opfer eines „Mißverständnis[ses]“: „Nestroys Nachwelt tut vermöge ihrer künstlerischen Unempfindlichkeit dasselbe, was seine Mitwelt getan hat, die im stofflichen Einverständnis mit ihm war: diese nahm ihn als aktuellen Spaßmacher, jene sagt, er sei veraltet.“⁵⁴ Kraus stilisiert Nestroy zum großen Unverstandenen: Weder Nestroys Zeitgenossen, die (wie Hofmannsthal) stoffgläubig und -fixiert gewesen seien, noch Kraus' eigene Zeitgenossen, die er verständnislos schimpft, hätten bislang vermocht, Nestroy zu verstehen. Und auf jeden Fall sei Nestroy kein „Volksstückdichter“, denn diese Bezeichnung bleibe den aus Kraus' Sicht mediokren Dichtern wie Anzengruber und Konsorten vorbehalten, die sich für die Bühne des Dialekts, den Kraus für einen „argen Vorschubleister aller darstellerischen Minderwertigkeit“ hält, bedienen.⁵⁵

Umso widersinniger mag es auf den ersten Blick erscheinen, dass gerade Nestroy im Laufe des 20. Jahrhunderts zum Volksstückdichter schlechthin avancieren wird. Mit Kraus kann man fragen, ob dies ein ‚Missverständnis‘ aufgrund „künstlerische[r] Unempfindlichkeit“ sei, oder ohne Kraus, ob dessen Rehabilitierung, Stilisierung und Nobilitierung Nestroys mit Mitteln der Übertreibung der Pendelschlag gegen Nestroys Vergessen – und gegen Rommel ist. Rommels Nestroy-Ausgabe von 1908 liegt seit Jahren vor, ebenso die frühere, von Vincenz Chiavacci und Ludwig Ganghofer besorgte Ausgabe in zwölf Bänden (1890–1891),⁵⁶ wenn Kraus Nestroy zum 50. Todestag ins öffentliche Gedächtnis zurückruft. Yates betont, dass die Popularität Nestroys von Kraus und Rommel gleichermaßen befördert worden sei, macht aber auch darauf aufmerksam, dass Rommel dafür, anders als Kraus, kaum beachtet wird. Er erklärt dies durch die Einflussmacht der *Fackel* auf öffentliche Debatten: Rommel wird darin nur selten und sehr am Rande erwähnt.⁵⁷

⁵² Kraus (1975), S. 23.

⁵³ Kraus (1975), S. 24.

⁵⁴ Kraus (1975), S. 31.

⁵⁵ Vgl. den auf S. 138 in diesem Buch zitierten Kommentar von Kraus (1899), S. 19–20.

⁵⁶ Nestroy (1890–1891).

⁵⁷ Yates (2008), S. 121–122.

13.4 Jelineks Krambambuli und Bernhards Türken

Es gibt zahlreiche Bühnenwerke, die im ausgehenden 20. und im 21. Jahrhundert auf die Wiener Volkstheatertradition Bezug nehmen. Als atmosphärischer Ausklang dieses Buchs eignen sich Blicke auf Elfriede Jelineks frühes Werk *Burgtheater* und Thomas Bernhards von ihm selbst als „Volksstück“ bezeichnetes Dramolett *Maiandacht* aus der Einaktersammlung *Der deutsche Mittagstisch*.⁵⁸ Jelineks *Burgtheater*. *Posse mit Gesang* entstand 1980/1981, wurde erstmals in der Grazer Literaturzeitschrift *manuskripte* veröffentlicht und erschien später in dem von Ute Nyssen herausgegebenen Band *Theaterstücke* (1984), bevor es 1985 in Bonn uraufgeführt wurde. Für *Burgtheater* wurde Jelinek 1986 von der Zeitschrift *Theater heute* zur „Dramatikerin des Jahres“ gewählt.⁵⁹ Nyssen kommentiert im „Nachwort“ die Intention der Autorin:

Elfriede Jelineks Stück „Burgtheater“ schneidet ein heißes, unberührtes [sic] Thema an, die Vergangenheit derjenigen, die nicht als Nazis im SS-Kostüm, sondern als Inbegriff der österreichischen (=Wiener) Kultur auftreten, mit dem Etikett Burgtheater denkmalsmäßig geschützt. Im unangetasteten, bruchlos umglänzten Überleben dieser Institution und ihrer Protagonisten zeigt sich für die Autorin der Skandal [...].⁶⁰

Evelyn Deutsch-Schreiner bestätigt im *Jelinek-Handbuch* diese Deutung:

Mit dem Stück *Burgtheater* vollführte Jelinek einen bisher nicht für möglich gehaltenen Schlag gegen das Fortleben von faschistischen und Österreich-ideologischen Mythenkonstruktionen in der Sprache. Sie demaskierte erstmals die angeblich unpolitischen KünstlerInnen und attackierte zugleich das bürgerliche Einfühlungstheater. Eine Schauspielerfamilie steht pars pro toto für den mangelnden Willen der ÖsterreicherInnen zur Vergangenheitsbewältigung, für die nicht stattgefundene Entnazifizierung sowie für das kontinuierliche Wirken der Antimoderne von den Jahren des Austrofaschismus bis in die 1950er Jahre. *Burgtheater* war aber auch in punkto Sprachbehandlung und Dramaturgie seiner Zeit voraus. Außerdem ist es ein Theater-text, der Verfahrensweisen der Postdramatik [...] vorwegnimmt.⁶¹

⁵⁸ Von Jelinek böten sich weiter an *Präsident Abendwind* und *Ich liebe Österreich*. Das Dramolett *Präsident Abendwind* nimmt Bezug auf Nestroys *Hauptling Abendwind oder Das gräuliche Festmahl* (1862), bezieht Stellung gegen die österreichische Bundespräsidentenkandidatur von Kurt Waldheim 1986 und wurde 1992 uraufgeführt. Das kurze Spiel von Kasperl, Gretl und dem Krokodil mit dem Titel *Ich liebe Österreich* entstand im Rahmen der Wiener Festwochen-Aktion „Bitte liebt Österreich! – Erste Österreichische Koalitionswoche“ (2000) von Christoph Schlingensiefel und wurde am Bretterzaun der Container-Stadt vor der Wiener Staatsoper mit Handpuppen uraufgeführt. Vgl. Jelinek (1988); Jelinek (2000a); Jelinek (2000b).

⁵⁹ Zum Entstehungszusammenhang von *Burgtheater* vgl. Mayer und Koberg (2006), bes. das Kapitel „weg einer wienerin. *burgtheater* 1985“, S. 131–144; zu Werk- und Rezeptionsgeschichte vgl. Janke (2014), S.102–105; Janke (2002), S. 171–182, 246–248.

⁶⁰ Nyssen (1984), S. 160.

⁶¹ Deutsch-Schreiner (2013), S. 137–138. Hervorhebungen wie im Original.

Burgtheater ist Jelineks erstes Stück im Dialekt. Die Autorin notiert dazu:

Sehr wichtig ist die Behandlung der Sprache, sie ist als eine Art Kunstsprache zu verstehen. Nur Anklänge an den echten Wiener Dialekt! Alles wird genauso gesprochen, wie es geschrieben ist. Es ist sogar wünschenswert, wenn ein deutscher Schauspieler den Text wie einen fremdsprachigen Text lernt und spricht.⁶²

Dies lässt an Horváths ‚Bildungsjargon‘ und seine Forderung nach ‚Stilisierung‘ denken, was Deutsch-Schreiners Einschätzung, *Burgtheater* sei „in punkto Sprachbehandlung [...] seiner Zeit voraus“, etwas relativiert. Verena Mayer und Roland Koberg beschreiben Jelineks Sprache im Stück genauer als „Kunst-Schriftsprache [...] mit Zitaten aus dem Wiener Bildungskanon“ und als „Mischung aus Äplerdialekt, Dienstbotenausländisch und Wienerisch“.⁶³ Charakteristisch für *Burgtheater* ist sein breitgefächertes Referenznetz aus historischen Bezugnahmen (auf die Institution des Burgtheaters und die Familiengeschichte der österreichischen Schauspielerdynastie der Hörbigers) sowie weitreichende intertextuelle und intermediale Bezüge. Neben der Allegorie des Alpenkönigs, der im „Allegorische[n] Zwischen-spiel“ auftritt,⁶⁴ Zitaten aus Raimunds *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* und Anspielungen auf Nestroy (wie etwa durch den Titelzusatz *Posse*) finden sich Passagen aus Grillparzers *König Ottokars Glück und Ende*, aus Wienerliedern, NS-Propagandafilmen wie *Ernte* (1936, Regie: Géza von Bolváry) und *Heimkehr* (1941, Regie: Gustav Ucicky) und weiteren historischen Quellen.⁶⁵

Der erste Teil von *Burgtheater* spielt 1941, der zweite „knapp vor der Befreiung Wiens“ durch die Rote Armee im April 1945.⁶⁶ Der Ort der Handlung ist nicht das Burgtheater, sondern die Wohnung des erfolgreichen Burgschauspielerpaars Käthe und Istvan mit den Kindern Mitzi, Mausi und Putzi. Auch Schorsch, der Bruder von Istvan, lebt mit im Haushalt. Die Personen Käthe und Istvan spielen auf Paula Wessely (1907–2000) und Attila Hörbiger (1896–1987) an, österreichische Schauspielstars, die in ihrem realen Leben ebenfalls drei Töchter hatten⁶⁷ und u.a. in *Ernte* und *Heimkehr* Hauptrollen spielten.⁶⁸ Schorsch ist eine Anspielung auf den Schauspieler

⁶² Jelinek (1984), S. 102.

⁶³ Mayer und Koberg (2006), S. 133.

⁶⁴ Jelinek (1984), S. 112–126.

⁶⁵ Vgl. die Übersicht der intertextuellen Bezüge in *Burgtheater* bei Deutsch-Schreiner (2013), S. 138–139. Speziell zu den Raimund-Bezügen sehr gründlich Sonnleitner (2006).

⁶⁶ Jelinek (1984), S. 102.

⁶⁷ Es handelt sich um die Schauspielerinnen Elisabeth Orth (eigentlich Hörbiger, geb. 1936), Christiane Hörbiger (geb. 1938) und Maresa Hörbiger (geb. 1945).

⁶⁸ Jelineks Wahl des Titels *Burgtheater* wird mitunter kontrovers diskutiert. Denn weder ist das Burgtheater Ort der Handlung noch trat Paula Wessely während der Zeit des Anschlusses Österreichs an das nationalsozialistische Deutsche Reich im Burgtheater auf. Vgl. das Gespräch „Mythos Burgtheater“ mit Evelyn Deutsch-Schreiner, Hilde Haider-Pregler, Roland Koberg, Markus Meyer,

Paul Hörbiger (1894–1981), Bruder von Attila Hörbiger. Die Szene zu Beginn des ersten Teils beschreibt die Autorin wie folgt:

*Käthe trägt ein stark stilisiertes Trachtenkostüm mit applizierten riesigen Eichenblättern. Durch die Blätter ist an der Brust je ein Dolch gebohrt. Die Familie [...] sitzt um den großen Eßtisch herum. Die beiden kleinen Kinder sind unglaublich aufgemascherlt. [...] Käthe steht ständig auf, flattert von einer Tochter zur anderen, richtet ihnen die Haare, zupft an den Kleidern, den Schleifen, setzt sich hin, springt gleich wieder auf, eilt immer wieder um den Tisch herum.*⁶⁹

Gleich sagt Käthe und sie wechselt – wie alle Figuren im Stück – zwischen Wiener Dialekt und standardsprachlichen Passagen, die oft Zitate sind:

KÄTHE *applaudierend*: Sans net siaß meine Bauxerln? Gleich trägt die Resi die Nockerln auf. Schön schnabulieren, gelts ja! Und wenn es nur fürs Hoamatl is, das bald hungern und frieren wird. Ehebaldigst böckelts im Schützengraben und die Stukas stürzen vom Himmel. Doch halt, seht! Ein Fallschirm hat sich geöffnet, der kühne Flieger konnte sich retten. Unten wartet mit brünftelndem Rock die Bäuerin.⁷⁰

Burgtheater ist ein pervertiertes und metatheatrales Familienidyll oder – mit Annuß gesprochen – ein „[a]llegorisches Familientableau“.⁷¹ Themen des Stücks sind die elterliche Fürsorge für die Kinder, opportunistische Anpassungsfähigkeit der Schauspielereatern an politische Systeme und der fließende Übergang zwischen fiktiver filmischer oder theatraler Wirklichkeit auf der einen und lebensweltlicher Realität auf der anderen Seite. Aus Angst vor der herannahenden russischen Armee will Käthe zunächst ihre älteste Tochter Mitzi vor einer drohenden Schändung retten, indem sie sie mit Benzin übergießt und töten will. Nach Mitzis heftigem Widerstand lässt sie davon ab und versucht stattdessen, ihre ganze Familie zu rehabilitieren, indem die Tochter Mitzi den Burgtheaterzweig heiraten soll, so wird im Stück ein vor der Verfolgung versteckt gehaltener jüdischer Künstlerkollege bezeichnet. Auch dieser Schritt erübrigt sich, weil sich Schorsch, Bruder von Istvan, inzwischen als Widerstandssympathisant ausgegeben hat und dadurch die gesamte Burgtheaterfamilie nach dem Ende des NS-Regimes rehabilitieren wird. Doch am Ende sticht sich Käthe „mit der Schere in die Brust, blutet, ist aber nicht tot“. Weil „der Russe mein Burgteatta bezwungen“ habe, protestiert sie „gurgelnd“: „Haltets eahm auf!

moderiert von Teresa Kovacs, am 27. April 2017 im Rahmen der Reihe „Elfriede Jelineks ‚Burgtheater‘ – Eine Herausforderung“ in Wien unter <https://fpjelinek.univie.ac.at/veranstaltungen/symposium-burgtheater-2017/> (15.4.2019) und Janke, Kovacs und Schenkermayr (2018).

⁶⁹ Jelinek (1984), S. 103. Kursivierung wie im Original.

⁷⁰ Jelinek (1984), S. 103. Hervorhebungen wie im Original.

⁷¹ Vgl. Annuß (2005), S. 59–135, Teil II: „Allegorisches Familientableau: *Burgtheater*, *Posse mit Gesang*“.

Ringsum schlagen nämlich Millionen deutsche Herzen.“⁷² Dieser letzte Satz ist ein Zitat aus dem Film *Heimkehr*, in dem Paula Wessely die Hauptrolle einer deutschen Lehrerin in Polen spielt und der den deutschen Überfall auf Polen 1939 propagandistisch rechtfertigen sollte. In der letzten Szene versammeln sich alle um die möglicherweise sterbende Käthe und tragen die „Hymne“ vor.⁷³

Alle stehen jetzt um die blutende Käthe herum. Folgendes steigert sich rhythmisch, wie eine Wortsymphonie. Steigern! Rascher! Es muß so gesprochen werden, daß es ausgesprochen sinnvoll klingt, mit Betonungen und allem.

ALLE: *abwechselnd, Käthe blutet still.* Davon wissen mir nix! Des sengan mir gor net. Wos mir net sengan, des gibts net! A Schachertuatn mit Schlog. Das blitzende Schlaueuge. Der Kalk im Fracken. Der Krotz im Glaserl. Der Schalk mit Hacken. Das Kaffeetscherl mit Hudelzupf. Das blütige Stuterl. Der Torpido. Die Brüte. Der Ränftling. Edelschweiß! Knickschuß! Der Fahlenberg. Der Rohrschnabulierer. Krabbambuli. Das Muttergeh. Das Pisstatscherl. Die Quargel. Der Gilberbrand der Donau. Schampus! Der kehrte Grust des Leithagebirges. Der Großhocker! Die Bremse. Der Alpenklein. Die Bombenzische. Ka Kreuzer im Neck. Der gute Braune. Der Schlagoberbolzen. [...] ⁷⁴

Jelinek verwendet für die „Hymne“ eine vielschichtige und komplexe Kombination aus Buchstabendrehern, Laut- und Sinnverschiebungen und Wortneubildungen.⁷⁵ „Die grausige Sprache hämmert auf den Leser/Betrachter wie im Stakkato ohne Pause ein [...]“, kommentiert Nyssen Jelineks Sprachgebrauch, der Krieg zum Ausdruck bringt und mit Alltagswelt vermengt.⁷⁶ Eingestreut ist der Titel der Erzählung *Krabbambuli* (1883) von Marie von Ebner-Eschenbach. Der gleichnamige Hund gilt als Sinnbild aufopferungsvoller Zuneigung und innerer Zerrissenheit aus Liebe bis in den Tod. Wenn nach dem Hundennamen der Begriff „Mutterreh“ in der Verballhornung „Muttergeh“ anklingt, in der das im Wienerischen sehr vielseitig verwendbare und schillernde Exhortativum „geh!“ mitschwingt, kann dies wie eine Figurenrede von Mitzi gedeutet werden, die Unverständnis bis Empörung über die durch die Mutter erlittene Mordattacke und über Käthes versuchten Suizid ausdrückt, der sich nun als umso sinnloser erweist, da Schorsch durch seinen politischen Lagerwechsel die Familie aus allen Bedrängnissen bringen wird.

⁷² Jelinek (1984), S. 148–149. Hervorhebungen wie im Original.

⁷³ Als „Hymne“ bezeichnet Jelinek (1984), S. 150, die letzte Szene.

⁷⁴ Jelinek (1984), S. 149. Hervorhebungen wie im Original.

⁷⁵ Mit diesen Mitteln steht Jelinek formal in der Tradition der Sprachexperimente der Wiener Gruppe etwa von H. C. Artmann (1921–2000) und Ernst Jandl (1925–2000); Werner Schwab (1958–1994) und Franzobel (geb. 1967) setzen diese fort. Zum ‚Kitsch‘ als ästhetisch inszenierter Polemik in *Burgtheater* Wolf (2016).

⁷⁶ Nyssen (1984), S. 161.

Ist *Burgtheater* ein Volksstück? Bislang hat dies niemand behauptet.⁷⁷ Doch ist *Burgtheater* nicht denkbar ohne Wiener Volkskomödientradition und ohne Wiener Dialekt und ohne das Spiel mit beidem. Daher kann *Burgtheater* sehr wohl als Volksstück oder Neues Volksstück oder Antivolksstück nach Adorno bezeichnet werden, zumal es zwei der wesentlichen Merkmale aufweist, die für solche Gattungen offenbar charakteristisch sind: *Burgtheater* ist im Dialekt geschrieben und hat gesellschaftskritisches Potential. Letzteres scheint in hohem Maße vorhanden zu sein, zumal die Kritik oft von „Skandal“ und „Skandalisierung“ spricht.⁷⁸ „Im Dialekt sind alle Horrorseiten des österreichischen Volkscharakters gespeichert“, kommentiert Nyssen.⁷⁹ Des Weiteren ähnelt *Burgtheater* in seinem Aufbau aus zwei Teilen und dem „Allegorische[n] Zwischenspiel“ einer Haupt- und Staatsaktion. Auch darüber ist *Burgtheater* zweifelsfrei als Volksstück identifizierbar. Das Gedankenexperiment zeigt, wie deutlich konventionalistische versus essentialistische Bedeutungszuschreibungen ausschlaggebend dafür sind, ob ein Werk als Volkstück gelten kann oder nicht.

Weniger offen ist die Gattungsfrage im Falle von *Maiandacht* von Bernhard, denn der Autor selbst bezeichnet das Dramolett als Volksstück. Es ist in *Der deutsche Mittagstisch* enthalten, einer Sammlung von sieben sehr kurzen Dramoletten: *A Doda* [Ein Toter], *Maiandacht*, *Match*, *Freispruch*, *Eis*, *Der deutsche Mittagstisch* und *Alles oder nichts*. Ihre Entstehung fällt in die Zeit zwischen Ende 1978 und Sommer 1981, ihr Druck erfolgt erstmals 1987 im Programmheft 22 des Wiener Burgtheaters, 1988 als Buch bei Suhrkamp unter dem Titel *Der deutsche Mittagstisch*. Die Dramolette *A Doda*, *Maiandacht* und *Match* sind in einem oberbayrisch klingenden Dialekt verfasst, die anderen Dramolette in Standardsprache. Lokalisiert sind alle Stücke in Deutschland, womit Bernhard bei Claus Peymann, zu der Zeit Intendant in Stuttgart bzw. Bochum, um die Inszenierung werben will.⁸⁰ Die Uraufführung der Dramolette zu datieren gilt als schwierig, da sie ab 1979 einzeln oder in unterschiedlichen Zusammenstellungen an verschiedenen Orten gespielt werden. Als Uraufführung des Zyklus' *Der deutsche Mittagstisch* (bei der alle Dramolette außer *Alles oder nichts* gespielt wurden) gilt die Inszenierung von Alexander Seer auf dem Lusterboden des Wiener Akademietheaters 1987. Mit über 250 Vorstellungen gilt *Der deutsche Mittagstisch* als die meistgespielte Burgtheater-Produktion aller Zeiten.⁸¹

⁷⁷ Zur Jelinek-Forschung (Stand 2005) vgl. Zittel und Holona (2008). Zum späteren Forschungsstand vgl. die Auswahl-Bibliographie in Janke (2013), S. 397–411, sowie Janke (2014).

⁷⁸ Vgl. den Kommentar von Nyssen auf S. 300 in diesem Buch. Zuletzt Janke (2014), in der „Zeittafel“, S. 1091: „Skandalisierung des Stücks in Österreich“. Vgl. auch die Auswahledition von Materialien zur Rezeption von *Burgtheater* in Janke (2002), S. 171–182.

⁷⁹ Nyssen (1984), S. 161.

⁸⁰ Bernhard (2010b), Kommentar, S. 404–407.

⁸¹ Bernhard (2010b), Kommentar, S. 416–417.

Maiandacht trägt den Untertitel *Ein Volksstück als wahre Begebenheit* und die Widmung „(Meiner Kindheitsstadt Traunstein gewidmet)“. Ort der Handlung ist ein „Oberbayerischer Kirchenvorplatz mit Friedhof“. ⁸² Die Erste und die Zweite Nachbarin treten mit ihren Gebetbüchern in der Hand nach einer Maiandacht, einer katholischen Veranstaltung zur Marienverehrung an allen Tagen des Monats Mai, vor die Kirche und beobachten den Totengräber Zorneder, der für Geißrathner ein Grab aushebt. Geißrathner ist mit dem Fahrrad mit einem türkischen Autofahrer zusammengestoßen und dabei tödlich verletzt worden. (Erste Nachbarin: „[...] so überraschend zsmangfahrn [...] Den ganzen Kopf hats eahm zadruckt“. ⁸³) Die Schuld für den Unfall liegt offenbar bei Geißrathner, der wegen „Zuckungen in der rechten Hand“ ⁸⁴ urplötzlich mit dem Fahrrad von seiner Spur abgekommen und vor das heranahende Auto geraten sei. Das 20 Druckseiten lange Stück läuft darauf hinaus, dass der türkische Unfallfahrer, der zunächst nur beiläufig genannt wird, von den beiden Frauen sukzessive angefeindet wird, bis diese am Ende fordern, dass er „vergast“ werde. Im Verlauf des Gesprächs treten zudem allerlei Machenschaften Geißrathners und seiner Verwandten ans Licht, darunter auch das Detail, dass ein Neffe Geißrathners just „in Ingolstadt a Haus ghabt hat“ und sich darin erhängt habe. ⁸⁵ Dies ist eine Anspielung auf Fleißers Drama *Fegefeuer in Ingolstadt*, ⁸⁶ das beispielhaft für das Neue Volksstück des 20. Jahrhunderts steht.

Aufgrund vorgefertigter Urteile über türkische Gastarbeiter schaukeln sich die Mutmaßungen und Behauptungen der beiden katholischen Nachbarinnen zu vermeintlicher Faktizität und mörderischem Hass auf, dem zufällig auf dem Friedhof spazierende Türken mit einem freundlichen „Grüßgott“ begegnen, weil sie den oberbayerischen Dialekt nicht verstehen.

Mehrere Türken kommen ans Friedhofstor und bleiben kurz stehen und schauen hinein

ZWEITE NACHBARIN

A so a Gsindl

da schaugn s a nu eina de Türkn

aso a Gsindl a gräusligs

Dö fressn uns alles weg

Tan nix und fressn uns alles weg

Und wia dreckig dö san

dö waschn si ja net amal

s ganze Jahr waschn si dö net

Na so was gräusligs

schaugn Sis nur o dö

⁸² Bernhard (2010a), S. 274.

⁸³ Bernhard (2010a), S. 275.

⁸⁴ Bernhard (2010a), S. 285.

⁸⁵ Bernhard (2010a), S. 278.

⁸⁶ Im Untertitel ein „Schauspiel“, in der Fassung von 1968 eine „Komödie“. Vgl. Fleißer (1977).

ERSTE NACHBARIN

Aba dö kennan ja nix dafür
daß der Herr Geißrathner tot is

ZWEITE NACHBARIN

Dös is wurscht
dös interessiert mi net

zur ersten Nachbarin

vagast ghörns

vagast

zum Totengräber Zorneder hinüber

Dö ghöradn vagast

alle vo dö ghöratn vagast

Zorneder gräbt ungestört weiter

*Die Türken nicken und sagen leise Grüßgott und gehen weiter*⁸⁷

Geißrathners tödlicher Unfall folgt dem Muster eines Gottesurteils. Die „Zuckungen“ in der „rechten“ (!) Hand führen zum plötzlichen Ausscheren des Fahrrads, was den tödlichen Zusammenstoß mit dem türkischen Autofahrer, und also die Strafe für verwerfliche Gedanken, zur unmittelbaren Folge hat. Gleichzeitig kehren die beiden Nachbarinnen, die als Allegorien pervertierter Rache auftreten, die Schuldlast um: *Maiandacht* ist eine Studie darüber, wie die variierende Wiederholung von Vorurteilen („Gsindl a gräusligs“, „fressn uns alles weg“, „s ganze Jahr waschn si dö net“) sich zu einem mörderischen Urteil („vagast“) verfestigen kann. In der Haltung der Nachbarinnen thematisiert und kritisiert Bernhard das xenophobe Verhalten türkischen Gastarbeitern gegenüber und lässt an Rainer Werner Fassbinder denken, der mit seinem Stück *Katzelmacher* (1968) eine halbe Generation früher die Ausgrenzung italienischer, spanischer und griechischer Gastarbeiter angeprangert hat.

In ihren Thematiken erweisen sich *Burgtheater* und *Maiandacht* als deutlich mit gesellschaftlichen und ästhetischen Debatten ihrer Zeit verbunden. In ihrer Zeit dürfen die Werke innovative Ansprüche für sich reklamieren; gleichzeitig sind beide mittlerweile in gewisser Hinsicht historisiert. Weder der Zyklus *Der deutsche Mittagstisch* noch *Burgtheater* finden sich demgemäß auf aktuellen Theaterspielplänen wieder. *Burgtheater* ist nach seiner Uraufführung 1985 in Bonn bislang auch nur ein einziges Mal nachgespielt worden, und zwar 2005 in Graz.⁸⁸

Bernhard bezeichnet sein Dramolett im Untertitel als *Ein Volksstück als wahre Begebenheit*. Ob sich der Wahrheitsbegriff auf einen konkreten, historisch fassbaren Vorfall bezieht oder die Zuspitzung eines denkbaren Gesprächs aus der Alltagskommunikation meint, bleibt offen. Gewidmet ist das Stück der „Kindheitsstadt Traunstein“, in der Bernhard Jahre seiner Kindheit verbracht hat. Bernhard geht es

⁸⁷ Bernhard (2010a), S. 293. Hervorhebungen wie im Original.

⁸⁸ Janke (2014), S. 103. Zudem ist *Burgtheater* derzeit (Stand 2019) für Aufführungen gesperrt. Vgl. den entsprechenden Hinweis des Theaterverlags Rowohlt unter <http://www.rowohlt-theaterverlag.de/tvalias/stueck/72395> (4.4.2019).

weniger um die Erneuerung des Genres ‚Volksstück‘ oder eine Auseinandersetzung mit diesem, sondern eher um die Auseinandersetzung mit dem Ort seiner Kindheit, wobei die für ihn typische Verwendung des Mittels der Übertreibung zu berücksichtigen ist.

Während Jelineks *Burgtheater* der essentialistische Charakter eines Volksstücks zugeschrieben werden kann, liegt im Falle Bernhards zusätzlich die nominalistische Zuschreibung durch den Autor vor. Ähnlich wie Jelinek wird auch Bernhard nie im Kontext von Volksschauspiel oder Volksstück rezipiert. Dafür kommen mehrere Gründe in Frage: Dialekt spielt in Bernhards Œuvre lediglich eine marginale Rolle; nur ein einziges und sehr kurzes seiner Dramen bezeichnet er (parodistisch oder satirisch) als Volksstück; öffentlich hat er sich nie über Vorstellungen einer Volksstückpoetologie geäußert.

Noch ein weiterer Grund mag implizit dafür verantwortlich sein, warum sowohl Jelinek als auch Bernhard bislang nie in Volksschauspielkontexten rubriziert werden: Beide gelten als hoch kanonisch und ihre literarischen Qualitäten als unbestritten. Dies scheint auszuschließen oder zumindest dagegen zu sprechen, dass ihre Dramen als Volksschauspiele rezipiert werden. Hier kommt – neben Dialekt und gesellschafts- und kanondestabilisierenden Aspekten als Charakteristika für Volksschauspiele – ein drittes konventionalisiertes Charakteristikum zum Ausdruck: Geringe (oder als gering geltende) literarische Qualität ist ein Merkmal für Volksschauspiele.

Doch auch diese Erwägung stößt an Grenzen: Sie macht einmal mehr deutlich, wie stark Bedeutungszuschreibungen durch die Dichotomie essentialistischer und konventionalistischer Verwendungen gesteuert sind. Denn Raimund und Nestroy sind Beispiele dafür, dass (behauptete) literarische Qualität und (behaupteter) Volksstückcharakter sehr wohl miteinander vereinbar sind. Die Vorstellung von Volksschauspiel ist also immer auch an Fragen literarischer Wertung gekoppelt. Volksschauspielen wird in der Regel geringerer literarischer Wert beigemessen als ‚Nicht-Volksschauspielen‘. Diese Wertung wird allerdings aufgehoben durch Dramen, die seitens ihrer Produzenten oder Rezipienten dezidiert oder proklamatorisch zu Volksstücken erklärt werden wie im Falle des Neuen Volksstücks oder der als prototypisch geltenden Vertreter der Wiener Volkskomödie.

14 Rückblick

Im Rückblick auf die vorangegangenen zweieinhalb Jahrhunderte entsteht der Eindruck, dass es sich bei Volksschauspiel und Volksstück, auch bei Antivolksstück, um ein Gattungsfeld handelt, das seit dem späten 20. Jahrhundert als historisierbar und abschließbar gelten kann. Doch sei die Beobachtung von Fritz Nies in Erinnerung gerufen, wonach es „relativ leicht“ sei, „den Entstehungsprozeß einer ganzen Reihe literarischer Genera zu verfolgen“, doch „[f]ast unmöglich“, „das endgültige Absterben eines Genres zu konstatieren“. Denn es könnte sich „doch immer um einen bloßen Scheintod handeln, dem prinzipiell – in gewissen Fällen noch nach Jahrhunderten – ein Erwachen aus dem literarischen Koma folgt.“¹ Wie ein wiedererstehendes Volksschauspiel der Zukunft aussehen könnte, ist nicht absehbar. Auch darüber, ob andere literarische oder mediale Gattungen Formen und Funktionen von Volksschauspielen übernehmen, könnte nur gemutmaßt werden.

Die in der Einleitung formulierte These, Volksschauspiele seien unter anderem eine literarische Gattung, kann im Rückblick differenzierter gefasst werden. Allein der anhaltende Diskurs über den langen Zeitraum von mehr als zwei Jahrhunderten stellt literarhistorische und literaturwissenschaftliche Realitäten her, die nicht zu ignorieren sind. Der Volksbegriff mag schwierig sein, doch allein die Behauptung von Volksschauspielen reicht aus, um auf nominalistischer Ebene von der Existenz dieser Gattung zu sprechen.

Schwieriger dagegen ist es, die Dimensionen zu benennen, die einem als Volksschauspiel bezeichneten Text essentialistischerweise zukommen sollen. Sicher hat Michler recht, wenn er von der Doppelung der Gattungen im Zuge der Etablierung von Volkspoesie spricht. Während zuvor von Schauspielen, Gedichten, Erzählungen, Märchen usw. die Rede war, gab es daneben nun Volksschauspiele, Volkslieder, Volkserzählungen, Volksmärchen usw. Wie im Verlauf dieses Buchs immer wieder explizit und implizit gezeigt werden konnte, ist das Volksschauspiel streckenweise kaum etwas anderes als Drama und Theater in einem offenen und allgemeinen Sinn. Beispiele dafür sind Lewald, der Bauernspiele mit Haupt- und Staatsaktionen gleichsetzt, oder Hartmann, dessen Versuch der Unterscheidung zwischen ‚Volksschauspiel‘, ‚Volksstück‘ und ‚Bauerntheater‘ sich in Unschärfen und Widersprüchen verliert. Auch die immer wieder formulierten Merkmale der ‚Echtheit‘ und ‚Reinheit‘, die in der Regel nur durch direkten Verweis auf ein Exemplum atmosphärisch demonstriert, nicht aber abstrahierend beschrieben und plausibilisiert, sondern lediglich behauptet werden, können als Hinweise darauf angeführt werden, ebenso die besprochenen Dramen von Jelinek und Bernhard, die zwar theoretisch als Volksstücke definierbar sind, in dieser Deklaration aber mit literaturwis-

¹ Nies (1989), S. 331.

senschaftlich anerkannten Wertungen der Autorin und des Autors kaum in Einklang zu bringen sind. Volksschauspiele sind mitunter nur unter beträchtlichem argumentativen Aufwand von ‚Nicht-Volksschauspielen‘ zu unterscheiden; nur mithilfe poetologischer, literatursoziologischer oder ideologischer Begründungen ist es möglich, Differenzen aufrecht zu erhalten. Mit anderen Worten: Auch seine Nicht-Unterscheidbarkeit vom Schauspiel ist ein Merkmal von Volksschauspiel.

Integraler Bestandteil von Volksschauspieldebatten – und damit auch Merkmal von Volksschauspielen selbst – ist die anhaltende, bisweilen angestrenzte Suche nach der Differenz. Im späten 18. Jahrhundert und bis zur Zeit der Restauration konnten patriotischer Stolz auf Eigenkultur (wie im Nationaltheater) Ansporn sein, sich mit Volksschauspielen zu beschäftigen, ebenso wie der Anspruch, in dieser Gattung didaktischen Nutzen mit Unterhaltung zu verbinden. Im 19. Jahrhundert etablierten sich die Ideen, mit dem Sammeln von Volksschauspielen Materialien für die Erforschung von Mythologie und ‚Sittengeschichte‘ zu gewinnen oder einen nationalen Kulturraum zu konsolidieren und damit den Gedanken eines geeinten deutschen Nationalstaats zu befördern. Volksschauspiel konnte Kampfmittel zur nationalistischen oder nationalsozialistischen Behauptung einer spezifischen ‚deutschen Linie‘ der Kultur sein, wie Volksstück Kampfpapare gegen Ausbeutung und Faschismus bei Lukács und Brecht sein konnte. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts schließlich konnte das Volksstück einerseits ein scheinbar entpolitisiertes Unterhaltungsmedium sein (wie etwa in bestimmten Traditionen des Fernsehspiels) oder andererseits als Antivolksstück, Neues Volksstück oder soziales Drama Rebellion und Anti-Haltung gegen die Elterngeneration oder Engagement für demokratisierende, emanzipierende und partizipative Prozesse zum Ausdruck bringen.

Solche Funktionen sind in Einzelstudien vielfach beschrieben worden. Sie eignen sich aber nicht, um Volksschauspiel und Volksstück abstrahierend und essentialistisch zu definieren, denn dafür sind sie zu disparat. Am ehesten lässt sich die Differenzqualität von Volksschauspielen zu ‚normalen‘ Schauspielen unter dem Aspekt des Peripheren zusammenfassen. Bis auf die wohl einzige Ausnahme, als Volksschauspiel im späten 18. Jahrhundert in enge Verbindung mit Nationaltheaterdebatten gebracht wurde, spielt der Aspekt des Peripheren in mehr oder weniger allen expliziten und impliziten Poetiken des Volksschauspiels in sprachlicher, räumlicher, zeitlicher, kultureller und sozialer Hinsicht eine tragende Rolle und kann vielleicht als der einzige Nenner dienen, um das Volksschauspiel übergreifend zu charakterisieren.

Dialekte, Umgangssprache oder an Dialekte angelehnte Sprache gelten häufig als Erkennungsmerkmale für Volksschauspiele und Volksstücke. Sprachlich befinden sich diese abseits oder außerhalb sprachlicher Standards der Zeit.² Räumlich

² In historischer Perspektivierung wäre hierzu für europäische Literaturen der Aspekt der Volkssprache, der *lingua volgare*, zu vertiefen, die zur lateinischen Koiné in Opposition steht. Vgl. dazu

finden Volksschauspiele in der Regel nicht in städtischen Zentren, sondern räumlichen Peripherien statt, entweder in Vorstädten oder auf dem Lande. Damit verbunden ist die kulturelle Wertung, dass Volksschauspiele meist nicht zum literarischen oder kulturellen Kanon und zur Hochkultur gerechnet werden, sondern zu einer *littérature mineure* oder einer marginalen (bisweilen auch marginalisierten) und populären Kultur. In zeitlicher Hinsicht, allerdings gilt dies lediglich für die Seite der Rezeption und nicht ohne Einschränkung, werden historische Texte als Volksschauspiele identifiziert, nicht jedoch Dramen aus der jeweiligen Gegenwart; auch dieses historisierende Moment kann in gewisser Weise als Aspekt einer Peripherisierung gelten.

Aus sozialhistorischer Sicht gelten Volksschauspiele in der Regel als Dramen, deren Autoren, Darsteller und Publikum, bisweilen auch deren Themen unteren sozialen Schichten zugeordnet werden. Wenn hier der Aspekt des Peripheren diagnostiziert wird, ist dabei impliziert, dass diese Deutung aus der Perspektive eines sozialen Oben vorgenommen wird. Wissenschaftsgeschichtlich und -soziologisch geben Kritiker, Forscher, Sammler, Wissenschaftler und Bühnendichter, unabhängig von ihrer persönlichen sozialen Herkunft, durch die Jahrhunderte uneingeschränkt eine Perspektive zu erkennen, die einem sozialen Oben entspricht; dieses ist entweder durch die biographische Herkunft gegeben oder durch Bildung erworben.

Der periphere Charakter des Volksschauspiels kann allerdings nicht uneingeschränkt mit opponierendem Charakter gleichgesetzt werden, da er nicht immer eine Anti- oder Gegenhaltung explizit intendiert. Das Puppen-, Buden- oder Jahrmarkttheater des 18. und 19. Jahrhunderts beispielsweise beabsichtigt nicht von vornherein die Opposition gegen eine ‚Hochkultur‘, wie auch das Bauerntheater nicht in offene Opposition etwa zum Hoftheater einer nahen Stadt tritt, sondern sich aus räumlichen und ästhetischen Gegebenheiten in einem Oppositionsverhältnis dazu gewissermaßen ‚findet‘. Volksschauspiel und Schauspiel (oder ‚Nicht-Volksschauspiel‘) stehen also nicht ausschließlich in einem Verhältnis des *Gegeneinander*, sondern auch des *Nebeneinander*.

Auf den ersten Blick scheint es sich beim Volksschauspiel um ein spezifisch deutsches Kulturkonzept zu handeln, denn es wird meist in der wirkmächtigen Formulierung von Herder breit durch alle Literaturen rezipiert. Doch es gibt ausreichend Anhaltspunkte, das Phänomen der Sache nach als unabhängig von Sprachen und Literaturen zu begreifen. Eine frühe Argumentation dafür liefert Herder selbst, indem er das Konzept des Volkslieds vordergründig aus der englischen Literatur ableitet und das Studium von Volksliedern als eine Maßnahme zur Völkerverständigung erachtet. Später wird Brecht das Volksstückverständnis erweitern, wenn er

etwa Linke (1976); Neumann (1979); Grubmüller und Hess (1986); Heintze (1989); Straeter (2001); Kössinger, Krotz, Müller und Rychterová (2018).

den Volksbegriff an die internationale Arbeiterklasse koppelt und das Volksstück in die Tradition des internationalen Genres der Revuen stellt. Eine komparatistische Betrachtung des Phänomens des Volksschauspiels steht allerdings noch aus.³

Nicht im Sinne einer Zusammenfassung, sondern um die heterogenen und komplexen Dimensionen des Volksschauspiels noch einmal zu veranschaulichen, wird in der Tabelle im Anhang (S. 314 und 315 in diesem Buch) der Versuch unternommen, die Gattungsbegriffe, die im Laufe der Jahrhunderte begegnen, und die markantesten Merkmale, die ihnen zugeschrieben werden, synoptisch darzustellen. Bei sämtlichen Begriffen und Formulierungen handelt es sich ausnahmslos um Zitate, die in diesem Buch verwendet, diskutiert und nachgewiesen wurden. Flexionsendungen werden um der leichteren Lesbarkeit willen normalisiert. Um die Darstellung zu verschlanken, wird auf Nachweise verzichtet.

Grundsätzlich sind unterschiedliche Ordnungen denkbar, um Merkmale, Genres und Aspekte von Volksschauspielen zu veranschaulichen. In der Tabelle im Anhang wird eine Ordnung nach Merkmalen und Charakteristika, Gattungen und Genres sowie performativen und inhaltlichen Aspekten vorgenommen. Innerhalb dieser drei Bereiche zeichnen sich weitere semantische Felder ab. Gerade die weitgehende Dekontextualisierung der Begriffe legt die sehr unterschiedlichen, oft divergierenden und mitunter konträren Prämissen offen, welche die Ausgangspunkte für die einzelnen Verständnisweisen bilden, die sich ihrerseits zu Theoriesystemen formieren oder sich zumindest als insulare Ideengruppen kartographieren lassen.

³ Dies fordern etwa Hüttner (1986), S. 128, und Hein (1997), S. 53. Am ehesten hat die Forderung nach Internationalisierung und komparatistischer Betrachtung des Volksliteraturbegriffs die ethnologische Erzählforschung eingelöst, vgl. dazu exemplarisch Puchner (2009).

**Anhang:
Merkmale, Gattungen und Aspekte von
Volksschauspielen**

Merkmale und Charakteristika	Gattungen und Genres	Performative/Inhaltliche Aspekte
	Volksschauspiel	
volksmäßig, volksartig lebendig, kühn, werfend alt, reich einfältig, einfältigschlicht sicher, kurz, stark natürlich nicht gelahrt deutsch unschädlich nicht dumm	Volksstück Volkstheater Nationaltheater Schauspiel Passion, Passionsspiel, Passionsvorstellung	Weisheit im populären Gewande Gemälde aus dem täglichen Leben öffentliche Volksbelustigungen öffentliche Schauspiele Volksfest der russischen Karne- valszeit Wallfahrten auf den Ton des Haufens herab- gestimmt
Nationalbildung Volksidee Volksgegenstände National-Geist Vaterlands-Liebe vaterländisch erhabenes Vergnügen Schaubühne, Buden unschicklich Elendigkeiten erbärmliche Verrichtungen das Niedrigkomische extradumm	Nationalstück Spektakel-Stück kleine Spektakel Komödie, Schwank Posse, Possenspiel Marionettenspielwerke Spiele, Budenkomödie Fastnachtsspiel Bauernkomödie, Bauernspiel Bauerntheater, Bauernkunst geistliches Spiel, geistliches Stück weltliche Unterkomödie Jesuitenspiele, Wunderspiele Trauerspiel Comaidi Singspiel, Melodrama Vorstellung, Auftritt Zwischenakte Tableaux, Pantomime	Plantez au milieu d'une place un piquet couronné de fleurs rassemble-y le peuple en plein air, sous le ciel spectacle, fête, fêtes publiques Volks-Fest Wettkampf, Gefecht, Turnier Ringens, Wettlauf, Seiltanz Leibesübungen Hahnen-Gefecht Thiergebrüll, Hetztheater Bauern G'schrey weltliche Unterhaltungskomödie Pajazzo's Späße Harlekins Hochzeit, Polichinell- spiele armselige Gaukelpuppen ohne Dratleitung etwas steif Marionettenhaftes
Tradition Brauchtum Unterschichtenliteratur	Volksspiel, Laienspiel Bauernschwank, Lokalstück Trauerspiel Haupt- und Staats-Action lustiges Nachspiel Bibeldrama dramatisirte Legende heiliges Zwischenspiel	Volksitten und Volksfeste Volksvergnügen Schauspiel nach der heiligen Legend mit Vorstellungen und Chören

Merkmale und Charakteristika	Gattungen und Genres	Performative/inhaltliche Aspekte
<p>Kunst in der Wiege in Tyrol, Süddeutschland, Südbaiern sehr wenig poetischer Werth jämmerliche Karikaturen Entartung des Schauspiels echter volksthümlicher Witz kulturhistorisch nicht uninter- essant Volksmund Elemente eines National- theaters Reinheit und Vollständigkeit</p>	<p>sogenannte Bauernspiele Volkskomödie ländliches Schauspiel städtisches Schauspiel Komödie, Lustspiel Farce, Possen Puppenspiele Trauerspiel</p>	<p>derbe Natürlichkeit Teufel, Jäger, heidnisches Ge- sindel Repräsentation der unmenschli- chen Tyranney und des dümmst- en Aberglaubens Künstlerinnen des Gebirges Amazonentheater</p>
<p>rohsinnlich Pflanzschulen der Gemeinheit Unsittlichkeit und Gesinnungs- losigkeit Selbstdarstellung</p>	<p>Schweizerdramen Volksphantasie echte volksmäßige Schauspiele volksmäßiges Drama volksthümliches Drama volksthümliches Schauspiel volksmäßige Dramatik</p>	<p>Volksbelustigung Volksbühnen Nebentheater Eigenleben als literarische Form</p>
<p>abgetragene Natürlichkeit Vorschubleister aller darstelle- rischen Minderwertigkeit tiefste Niederungen der Litera- tur, pöbelhaft nicht illusionsmäßig-theater- haft bäuerlich, bodenständig das ewig Bäuerliche der ewige Volksbegriff Instinkt, nicht Intellekt</p>	<p>Ritterstücke Zauberstücke, Travestie Localdichtung, Fantasiestücke Mysterien primitives Gemeinschaftsspiel Denkmale</p>	<p>Schlierseerei, Schlierseer Wahn Weihnacht-Spiele geistliche Komödien volksthümliche Schaubühne national-religiöses Gewand gesunkene Kunstdramatik</p>
<p>wehrhaft, nordisch-germanisch hart, knapp, großlinig welthaltig, weltgebärend unentnervt stark, männlich Literaturfront</p>	<p>das volkhaft-deutsche Schau- spielerdrama Volksspiel Volksdrama Antivolksstück</p>	<p>Kleinbürger internationale Arbeiterklasse</p>
<p>das Höchste an Kunst, was man erreichen kann</p>		

