

Volksschauspielforschung

Zum Neudenken

Von

Ekkehard Schönwiese

Fertiggestellt am 17. 09. 1999

Für das Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes

Erlauben Sie mir vorweg eine persönliche Bemerkung. Vor dreißig Jahren habe ich aufgehört, mich mit dem Thema Volksschauspiel konsequent wissenschaftlich zu beschäftigen, lernte als Dramaturg das Leben professioneller Bühnen kennen und bin nun seit genau 10 Jahren "Spielberater" der Arbeit mit Volksbühnen ein. Wenn mir heute die Gelegenheit geboten wird, einen Bogen zur Theorie zurück zu spannen, stehen in mir Erinnerertes und Vergessenes, das ich mir nachlesend wieder hole, gegenüber. Zwei Stimmen in mir unterhalten sich über das Durchlässige und über den Satz im Filter der Praxis. Daraus ergibt sich nachfolgend eine Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Bildern zum Thema Volksschauspiel und Volkstheater. Am meisten nahm es mich Wunder, folgenden Satz vergessen zu haben, den ich vor dreißig Jahren schrieb: "Erneuerungswürdig sind nicht irgendwelche Volksschauspiele für auserlesenes Publikum, zu erneuern ist der Glaube an die Wirksamkeit des kritischen Volksschauspieles als Welttheater."<sup>1</sup> Die Utopie hat sich als konkret und konkretisierbar erwiesen. Die gegenwärtige Tiroler Theaterlandschaft wird von eben diesen "kritischen Volksschauspielen" seit zwanzig Jahren immer entscheidender mit geprägt. "Wenn Du das nicht selbst zum Thema machst, wird das niemand registrieren", riet mir Gerlinde Haid, die mir den Anstoß dazu gab, dem Stand der Volksschauspielforschung, wie er von Rüdiger-Dietz Moser<sup>2</sup> zusammengefaßt wurde, ein Kontrastbild hinzuzufügen.

Die Übereinstimmung begrifflicher Einengung als Zeiterscheinung

Es ist in der Volkskunde vor vierzig Jahren "Brauch" geworden, den Begriff "Volksschauspiel" mehr oder minder als "Brauchspiel" zu definieren und ihn von seinem Oberbegriff "Volkstheater" abzukoppeln. Damit ist das Kapitel überschaubar geworden. Diese Lust am Überschauen hinterläßt aber auch den Frust in Anbetracht des Übersehenen. Diesem "Noch einmal zusammenfassen", wie Rainer Maria Rilke in einem Gedicht schreibt, wohnt etwas Melancholisches inne, eine rückwärts gewandte

Sehnsucht, die hinter aller Objektivität des wissenschaftlichen Überblickens immer wieder einmal aufbricht. Die Welt des Volksschauspieles ist demnach auch eine Geschichte der Trauer um eine versunkene oder zumindest versinkende Kultur. Sie ist typisch für die Volksschauspielforscher der Nachkriegszeit des 20. Jahrhunderts und markiert Endpunkte idealisierender Sichtweisen. Es ist ihnen vielleicht so gegangen wie Ludwig Anzengruber mit seinem Glauben an die Natürlichkeit der bäuerlichen Welt. Als er sich der Künstlichkeit der Figuren seiner Volksstücke bewußt wurde, verzweifelte er an seiner aufklärerischen Utopie.

Das "Brauchspiel" veranlaßte die Volkskunde vor vierzig Jahren nicht zur Verzweiflung, sondern zur Zusammenfassung von etwas Endgültigem. Die Haltung glich derjenigen von Funktionären der Theaterverbände, die sich von der Verwahrlosung des volkstümlichen Schwanks überrollt sahen. Sie verstanden sich als verlängerter Arm der Politik von "Landesvätern" mit der Volkskultur. Sie wiesen dem traditionellen Spielgut des Volkes, zur Pflege seiner "Ursprünglichkeit" Reservate zu, sogenannte Nischen der Kultur, um sie dort am Leben zu erhalten. Jenseits der Grenzen ihrer geschützten Bereiche sahen die Erhalter dessen, "was der Brauch ist" "Traditionsgut", "Identität" und "Dialekt" im Morast des Tourismus und im Sumpf der Volkst(d)üm(m)lichkeit und des sogenannten Wertverfalls versinken. Sie kämpften ihren Kampf um Landeseinheit, Heimat und Brauchtum gegen Windmühlen, begleitet vom heroischen Bewußten des Verteidigens von überlieferten hierarchischen Ordnungen gegen den Ansturm der Gleichmacherei, für die Gemeinschaft in ihren Bastionen gegen die Zersetzung von Egozentrik und "übersteigertem Individualismus", besonders in Tirol, denn da bedeutete "Landeseinheit" schlichtweg die Glaubens- und Traditionseinheit der alpenländischen Volkskultur. So wie die Schützen, Sänger, Trachtler und Musikanten schlossen sich auch die Theaterspieler zu einem "Traditionsverband" zusammen.<sup>3</sup> Die Anwesenheit von Politikern bei Versammlungen war ebenso selbstverständlich wie das Verteilen von Orden, und es gab sogar eine Fahne. Diese volkskulturellen Verbände glichen "Ständen", die jeweils in ihren Sparten die alten Bräuche pflegten "als sittlicher und leiblicher Halt für Dorfbewohner. Wer sich ihnen entzog, stellte sich außerhalb der Gemeinschaft."<sup>4</sup> Diese Ideologie blieb noch 1990 unwidersprochen. Es fragte niemand danach, ob sich Außenseiter selbst hinausgestellt haben, oder ob sie hinaus gestellt wurden und ob sie nicht gar im Sumpf der Vielfalt ihre persönliche Identität besser aufgehoben wußten als in den Reservaten der Väter. Es hinterfragte auch niemand den Widerspruch zwischen dem, was auf den Fahnen stand, und der Realität der Spielpraxis. Es war gerade die Zeit des Massentourismus angebrochen, der mit Massenware bedient werden wollte. Der Teufel der Verwahrlosung des "Echten und Ursprünglichen" ging als Erzverräter Judas nicht nur in

Tirol um, verführte die wacker-biedereren Rampenkämpfer mit allerlei Klischees und kassierte bei den fremden deutschsprachigen Gästen Silberlinge ab. Die "Löwingerei" und das Verschwinden von Vorbildern wie etwa der Exl-Bühne führten zu einer merkwürdigen Diskrepanz zwischen Aufführungspraxis und Ideologie, bis vor etwa zwanzig Jahren ein Umdenken eingesetzt hat. Das erste Signal war die Erkenntnis der Unmoral des Auslachens. Aus "Dodln" sind wieder Narren geworden und "Idioten" wurden Gegenstand des Mitleids.<sup>5</sup>

Keine Zeit mehr, um sich über die Zeit hinweg zu blödeln

Das Lied: Eine feste Burg ist unsere Volkskultur wird allenthalben immer noch gesungen, auch wenn die Traditionsburgen nur mehr eine Ruinen sind, restauriert zu Ruhm und Ehre einst errungener Siege. Früher waren sie dem Volk Schutz und Zuflucht. Heute stehen sie da als Denkmäler im offenen Land, auf denen nicht selten auch Theater gespielt wird. Die neuen Spielpläne sind nicht mehr da zu Trutz und Wehr, sondern geben sich ausfällig mit Tabubrüche und Grenzgängereien. - Sie sind nicht so wie die Volkskunde auf Wilderermythen angewiesen, um sich als widerständig und als rebellisch zu erweisen - Den Theaterleuten des Landes ist sowohl die Lust am Bewahren um des Bewahrens willen als auch die Hetz, sich über die Zeit hinweg zu blödeln, vergangen. Sie sind zudem auch von einer Politik entbunden, die ihnen lange genug vaterländisch ins Gewissen redete. Sie gebrauchen ihren Begriff gegen die Begriffsbilder der Volkskunde, die die neuen Entwicklungen noch nicht registriert hat. Dieses Faktum fördert jene Vorbehalte gegen die "G'studierten" und gegen Bildung insgesamt, die sich seit der Zeit der Aufklärung als resistent erweisen. Es wäre zynisch, dabei von einem "Brauch" zu sprechen, bzw. ist es ein zynischer Brauch. Die Gelehrten tummeln sich im Mittelalter oder feldforschen in Sekundärliteratur bestenfalls in besagten Reservaten. Und da stellt sich ja nun wirklich manchmal die Frage des Mißbrauches mit der Freiheit der Lehre, die sich von der Gegenwart entbindet. Praktiker sind auf brauchbare Theorien angewiesen, aber nicht nur, was das Brauchspiel betrifft.

Etikettenschwindel mit "Identität"

Wo immer die Begriffe "Volk", "Identität" und "Ursprünglichkeit" in den Mund genommen werden, kommen sie bedeutungsschwer daher. Sie werden so ausgestellt, wie im Tourismus. Mir drängte sich der Vergleich auf, als ich durch das Brixental fuhr. Bei jeder Ortseinfahrt hängt da ein

Transparent über der Straße. Warum nicht. Es hat jedes Theaterstück einen Titel und einen Prolog, wo angekündigt wird, was im Stück gespielt wird. Also, nehmen wir es als Brauch: "Hopfgarten grüßt seine Gäste". Nach dem dritten Transparent, dachte ich: "Aha, in dem Tal gibt es also so etwas wie einen Wettbewerb. Auch ein Brauch, nach dem Motto: Wer findet den schönsten Spruch? Beim nächsten Transparent ging mir die Sache auf die Nerven. "Transparent!" Das hat etwas mit durchsichtig zu tun. "Westendorf, das schönste Dorf Europas". Was soll diese Selbstbeweihräucherung? Irgend ein Gremium wird es wohl zum schönsten Dorf gekürt haben. Aber warum muß man das so ausstellen? Warum nicht? Bedeutung bekommt die Schönheit doch erst durch den Laufsteg. Aber mit ihm geht auch die Schönheit verloren, weil sie den Reiz der Entdeckbarkeit verliert. Sie ist nicht mehr eroberbar, sondern wird vorgeschrieben und schließt alles aus, was nicht ins Design paßt. Der Betrachter wird bevormundet, weil ihm das Erkennen der Schönheit nicht zugetraut wird und vermutlich haben sich die Hausbesitzer auch nach dem Ortsbild zu richten.

#### Von der Transparenz der Bilder

Durch die "ausstellende Vorschreibung" werden auch die Begriffe "Volk", "Identität" und "Ursprünglichkeit" in sich widersprüchlich. Sicher, die Begriffe ließen sich auch historisch sehen, es ließe sich auf deren unkritischen Gebrauch bis ins späte 18. Jahrhundert und auf die Idealisierung im Vormärz ebenso hinweisen wie speziell auf die Trägerschichten des Volksschauspieles. Im Mittelalter waren noch "alle" gemeint – was nur wegen fehlender Zeugnisse behauptet werden kann -, später dann die städtisch und schließlich die ländliche Bevölkerung, die gemeinhin als "bäuerlich" bezeichnet wird. Es lassen sich aus diesen Konstrukten Trägerschichten ermitteln und topographische Wanderungen von Stoffen nachvollziehen. Die Krux dabei: Auf der Suche nach dem Ursprung sozialer und anderer Auffächerungen landen wir beim Bild vom Wurzelvolk, bei der alle einbettenden Mutter Erde, aus der alle Stämme, Äste und Früchte der Kultur entwachsen sind. Als hätte das auf die Geschichte bezogene Naturdenken nicht schon genug im "deutschen Wald" angerichtet. Es hilft nichts, wenn an den Bildern über "Volk", "Identität" und "Ursprünglichkeit" vorbeigeschaut wird. Hinschauen, bis sie transparent werden, hat etwas sehr Heilendes an sich. Der Blick wird transzendental. Künstliche Naivität, die sich ideal mit absolutistischer Wurzelideologie verbinden läßt, erklärt das Bild von einem Gegenstand für den Gegenstand selbst. Geschieht das ohne Bewußtsein, ist die Tragödie

der Entfremdung perfekt. Wo die Auseinandersetzung mit der Vorschreibung dagegen selbst zum Thema wird, wird die Identität von Bild (Einbildung) und Gegenstand zerstört. In diesem Sinn befreit das "Anti-Volkstheaters"<sup>6</sup>, das sich selbst zum Gegenstand hat, das Wort, das sich wörtlich nimmt, von der Schwere der Identitätsverpflichtung - die auch heute noch der "Brauch" ist -. Der Vorhang öffnet sich, die Welt entpuppt sich als vielschichtige Wirklichkeit und das Spiel wird zur "wirkenden Handlung", die die Rampe verleugnet, weil sie die Welt selbst zur Bühne erklärt. Wem dieses Licht nicht aufgeht, der erlebt das Bühnengeschehen zumindest als "verkehrte Welt". Ich weiß, daß die Begriffe "wirkende Handlung" und "verkehrte Welt" in der "Brauchspielforschung" gänzlich anders besetzt sind. Das heißt, sie hat ein Bild von ihnen, das sich mir als transparent zeigt. Jedenfalls braucht man bei der "wirkenden Handlung" nicht gleich an Magie und an jenen "Aberglauben" denken, dem zufolge ein gelobtes Spiel auf die Natur einwirken könne, weil es Seuchen und Unwetter verhindere. Zumindest wäre in den Zusammenhang etwas weniger exotisch in Betracht zu ziehen, daß die Magie des darstellenden Spieles darin besteht, Zuschauer und Spieler für die Dauer einer Aufführung zur Erlebnismgemeinschaft vereinen. Was will ich damit sagen? Die Volksschauspielforschung ist bis heute noch sehr unbeholfen, was Spieltheorien, Psychologie und theaterwissenschaftliche Gesichtspunkte betrifft.

Anregungen zur Erneuerung des Volksschauspieles durch "Mitspieltheater" zum Zweck der Vereinigung von Zuschauern und Publikum sind hübsche Transparente, die einen Sinn ausstellen, der "eingebildet" bleibt. Wer durch das Bild schaut wird es geradezu lächerlich finden, wenn Musentempel ihre Pforten durch Öffentlichkeitsarbeit dem Volk auftun wollen, um es hinein zu locken. Ohne das Bewußtsein, daß die ganze Welt Bühne ist, gibt es nur Einwegtheater, Spieler auf Kothurnen und Zuschauer als Empfänger und Konsumenten von Kultur. Fazit: Alles kann Volksschauspiel sein, es muß es nur können.

Mit der "Guckkastenbühne" ist der Blick in die Welt voyeuristisch geworden. Das Theater isoliert sich. So wie sich die Darsteller auf der Bühne selbst bespiegeln, Kunst für die Kunst machen, so bespiegelt sich auch der Zuschauer selbst. Die Roben in den Logen werden Kostüme und es wird sonst nichts transparent. Das Theater verliert seinen Zauber, seine Magie, die Einheit der Welt hinter den Bildern. Als das realistische Guckkastentheater in Mode kam, ließ die Kritik an dem System der Abbildhaftigkeit, am Verhaftet-Sein am Abbild nicht lange auf sich warten. Die "romantische Ironie" gab dem Theater Transparenz und die Magie der Weltbedeutung wieder zurück.

Volksschauspiel läßt sich nicht nur als Gattung sondern auch als Haltung verstehen

Wenn es ein Kriterium des Volksschauspieles ist, sich durch die Verwobenheit von Zuschauern und Spielern auszuzeichnen, braucht es zur Erklärung nicht den Mythos von Gemeinschaften und “überlieferten Ordnungen”, die im Leben außerhalb von Spielräumen in sich geschlossen sind. “Welttheater” läßt sich auch absolut nicht auf Calderon und Hofmannthal begrenzen, sondern erklärt prinzipiell die ganze Welt zum Spielraum und praktiziert diesen “Strukturalismus” seit Jahrhunderten. Volksschauspiel in diesem Sinn ist eine realitätskritische Spielhaltung und keine Spielgattung.

Durchschauen ist gefährlich für den, der zu seinem Vorteil spielen will

Volksschauspiel als Haltung stellt die “eingebildete” Welt auf den Kopf, oder besser gesagt, die verkehrte Weltpyramide wieder auf ihr Fundament zurück. Genau so ist das “Fastnachtsspiel” als Darstellung der “verkehrten Welt” zu sehen. Es kann ja kein Zufall sein, daß diese Spielgattung ausgerechnet in Wendezeiten auftaucht. Volksschauspiel als Haltung ist im Gegensatz zur Sicht auf das Volksschauspiel als Gattung mit der Kritik an “überlieferten Ordnungen” und dem Zweifel an der Kontinuität von Traditionen verbunden. Es ist für alle die, die sich in ihren Absichten, mit anderen zu spielen, nicht in die Karten schauen lassen wollen, gefährlich. Deshalb wird Kultur nicht nur gefördert sondern auch gerne wie folgt befördert: “Nichts wie weg mit diesem Spielvolk aus der Realität! Auf’s Narrenschiff verladen! Und alle Winde in Bewegung gesetzt, um es nach “Utopia” zu schicken.” Das Spielvolk wird ins Reich der Freiheit verschickt, was die Bestrafung durch Gerechte für Spielverderber ist. Spielleute des Welttheaters spielen nämlich nicht, sondern zeigen auf, was, mit wem und wie überall gespielt wird. Sie nehmen das Spiel ernst, indem sie mit dem “Ernst des Lebens” ihr Spiel treiben. Sie sind eine latente Gefahr für das Machbare der Macht. Damit sie aber keine Gefahr werden, bekommen sie in ihren Narrentürmen ihr tägliches Brot, wo es allabendlich erlesenem Publikum Freude bereitet, Eintritt zu zahlen, um für ein paar Stunden zum Narren gehalten zu werden.

Über die “Anmut in der Krise” im Volkstheater

Volkstheater? Was ist das? In Meyers Lexikon von 1930 ist nichts zu finden. Der Mangel an Fixierung entbindet wenigstens hier von der Pflicht der Auseinandersetzung mit Fixiertem. Also frisch heraus mit dem Mut zu einer These. Volkstheater ist eine LebensART im Umgang mit dem Verlust von "Anmut". Was ist Anmut? Der Begriff ist heute nicht mehr geläufig. Er war, bevor sich die Volksschauspielforschung wissenschaftlich formierte, ein volkskundiger Schlüsselbegriff. "Anmut", so heißt es im Gespräch über das Marionettentheater von Heinrich von Kleist<sup>7</sup> "bringt das Wesensgesetz des Menschen zum Ausdruck, der noch in der Gebundenheit elementarer Lebensordnungen verharrt, der in der Gebundenheit der Landschaft, der Gruppe, des Standes, der Berufsordnung und - traditionen, um die wichtigsten Formen dieser Ordnungen zu nennen. Und das Vorhandensein der Anmut ist unter diesen Umständen untrügliches Symbol dafür, ob diese Gebundenheit noch prägend ist... In dem Schwinden der Anmut spürte man die Krise der geschichtlichen Situation, die Krise und die Zersetzung jener Zusammenhänge, jener Schwerpunkte, die seit Jahrhunderten das Leben geformt, gebunden und gesichert hatten. Sie sind alten Datums. Sie ist genau genommen schon mit dem Nominalismus angekündigt." In den Gesprächen über den Aufsatz von Heinrich von Kleist kam es - zeitgleich etwa mit dem Beginn der Volkskunde als Wissenschaft - zu einem intensiven philosophischen Dialog, der längst zu einer gründlichen Revision der Vorurteile über den angeblich "idealisierenden Volksbegriff" der Romantik in der Volksschauspielforschung hätte führen müssen. Auch was die "Gebundenheit an tradierte Lebensordnungen" betrifft, hätte, von Kleist ausgehend längst zur Einsicht führen können, daß es im Spiel nicht um das Erhalten und Bewahren, sondern um den Prozeß der "Ent-bindung" geht. Für die Volkskunde wurde aus der "Anmut" des Menschen indes, grob gesagt, der "Mann aus dem Volke", dessen verwurzeltes Theaterspiel als "Volksschauspiel" bezeichnet wurde. In ihm lebe die mittelalterliche Zeit vor dem Nominalismus nach. "Bravo", werde mir jetzt mißverstehende Traditionalisten zurufen, "es gibt ihn also doch, diesen Mann aus dem Volke, den Wurzelsepp, der den Elementen noch so nah verbunden ist, wie Ötzi." Nein. Es ging Kleist keineswegs um das Pflegen von "Anmut", nicht um die kernige Menschennatur, sondern um das, was mit dem Erwachen des Bewußtseins und der Reflexion naturgemäß verloren geht. Wir lieben die Anmut und wünschen uns die Vereinigung mit ihr, weil wir um ihre Bedrohung wissen. Sie animiert uns zur Heldenhaftigkeit des Kampfes gegen das Ungeheuer, das ihr Opfer fordert. Um das Thema kreisen zahllose Mythen und Märchen auch Volksschauspiel und Volkstheater.

Vom Wunsch als Wirklichkeit

Die "Anmut" wird erlöst und als Prinzessin geheiratet. So endet ihr Schicksal im happy End. Bei ihm wird "für gewöhnlich abgeblend't", damit der Wunsch als Wirklichkeit erhalten bleibt. Das Drama dabei: die nachhaltige Wirkung auf die Alltäglichkeit bleibt aus. Der Wunsch bleibt Opium, wenn er als Rauschgift nicht benannt wird. Nur in geringen Dosen ist der Wunsch "zurück zur Natur" heilsam. Volkstheater ist ein Heilkraut zur Befreiung aus der "Anmut in der Krise". Was ist die Konsequenz aus dieser Einsicht? Als Bedingung für den Übergangsprozeß des Bewußtwerdens nach Verlust der Anmut "erscheint die Notwendigkeit, daß der aus den Bindungen Ausgestoßene den Widerspruch auf sich nehmen und durchleiden muß: den Widerspruch und die Gebrochenheit, die bestimmend sind für das, was wir Geist nennen." Soweit zu Kleist.<sup>8</sup> Ist es polemisch zu behaupten, daß sich die Volksschauspielforschung immer nur Gedanken über den Naturzustand des Volkes und nur selten über den Stand der Volkskultur gemacht hat? "Seid standhaft im Alten und treu zur Heimat" steht auf den Fahnen volkskultureller Traditionsverbände und hinter ihnen stehen singende, tanzende und vergatterte Männer und Frauen aus dem Volke. Beim Theater am Land funktioniert das mit dem ständischen Traditionsbewußtsein nicht mehr so recht und es ist auch schon lange her seit dem letzten Funktionärsantrag auf eine Fahne. Es war mehr als ein Omen, als der fulminante Beginn einer neuen Generation kritischer Volksschauspiele ausgerechnet "Verlorene Heimat" hieß und nicht etwa Kampf um die Heimat.<sup>9</sup>

Es gibt sie freilich noch diese "urzuständigen", die den Naturmenschen als Volkshelden anbeten und Verräter brauchen, um den Verlust von "Anmut" erklären zu können. Sie sind an der heldenhaften Torheit der Unmündigkeit so interessiert wie Politiker "mancher Regime, die sich das Volk krud und anspruchslos" wünschen, wie Bertolt Brecht einmal über Amateurtheater schrieb.

Wo Volkskunde nur mehr Volksnatur - Forschung ist, sucht auch sie in der "Anmut" des Volkes ihr Glück. Deren Vertreter suchen so tragisch wie die letzten Ritter hinter den Windmühlen den Eingang ins Forscherparadies. Aber zurück von der Natur zur Volkskultur! Ihre größte Krise ist weniger der Verlust von Werten denn die künstliche "Anmut", die den Anschein erwecken soll, daß Naivität nicht verloren geht. Ihre größte Chance: die Vermittlung der Vision von kritischer Identität durch künstliche Nachahmung von Anmut. Ihr Wesen: der schmerzhafteste Prozeß von der Natur zur Natürlichkeit. Ihr Mythos: die Verwandlung von Natur in Kultur.

## Volksschauspiel und Aufklärung

Damit sind wir bei der Frage, was Volksschauspiel mit der Aufklärung zu tun hat. Nichts? Oder nur so viel, daß die Aufklärung die Erzfeindin der Volkskultur ist? Sie ist im 18. und 19. Jahrhundert für die zahllosen Volksschauspielverbote verantwortlich zu machen. Was heißt aber "die Aufklärung". Sie eignete sich als Sündenbock. Nicht sie zerstörte die "Anmut" im Volksschauspiel. Es läßt sich auch so sehen: Sie reagierte nur auf deren Verlust. Aufklärung heißt im Sinne von Emanuel Kant: "Ausgang aus selbst verschuldeter Unmündigkeit." Eben so wie das Handhaben von Sprache vor Publikum sicher nicht zur Erhaltung von "Anmut" beiträgt, fördert es die Mündigkeit allein schon durch den allmählichen Wegfall von Scheu. Wenn einer "nicht auf die Gosch'n g'fallen" ist, meinen wir seine Schlagfertigkeit, seine Reaktionsfähigkeit, die durch Übung am Wirtshaustisch beim "Karten", beim Roßtäuschen oder auf der Bühne in der Regel erwerbbar sind. Wird er dabei aber auch nur um eine Spur mündiger? Er wird allenfalls "hinterzünftig", was auf Unterländlerisch bewundernd bauernschlau heißt, er spricht immer weniger aus, was er sich denkt, und immer gezielter das, was andere hören wollen, um mit dem in dieser Weise mundtot gemachten Partner sein Spiel zu treiben. Ein solcher Mensch ist interessiert daran, bestimmte Fakten nicht aufzuklären. Er preist eine Kuh an, die den Preis nicht wert ist, er hält grandiose Reden über ein Küchengerät, das er teuer verkaufen will oder er spielt eine "Dodl", die er dem Publikum raffiniert verkauft. Er selbst ist meist aufgeklärt, über den Wert der Kuh, über das Küchengerät, über das Publikum und über sich selbst. In den wenigsten Fällen glaubt er an seine Lügen, sonst könnte er seine Ziele nie erreichen, zumindest hat er ein untrügliches Gefühl für die zweckgebundene "verstellte Art" seines Verhaltens, mit dem er sich mehr oder minder perfekt anzupassen versteht. Seine Kunst besteht darin, andere zu täuschen, bis zum Durchsetzen seiner Ziele unmündig zu halten. Sein Problem dabei ist, daß er sich zu diesem Zweck nach den Wünschen von anderen zu richten hat. Er muß sich geradezu mit diesen Wünschen als identisch erklären. Die wörtliche Bedeutung ist ihm nicht bewußt, daß er sich damit nämlich auf Dauer selbst richtet, das heißt: sein Gewissen aufgibt. Er beherrscht die Situation nicht, sondern reagiert nur spontan auf die Beobachtung der Partner, auf die er sich einstellt. - Wenn so einer auf der Bühne "hängt", gibt er gewiß immer dem Partner die Schuld - Er macht den Angesprochenen scheinbar zum Subjekt und sich zum Objekt, das willig seine Wünsche erfüllt. Je besser er sich "ver-hält" desto eher geht sein Spiel auf. Die Gesellschaft besetzt dieses "Verhalten" ebenso positiv wie die "Beherrschung", spricht von "Anpassungsleistung" und ist sich der Gefahr der Selbstausschaltung und Gleichschaltung nicht bewußt.

Es gibt Berufsschauspieler, die ausgesprochen komplexe Zusammenhänge vermitteln können, so als ob sie diese gedacht wären. Sie reproduzieren, was nicht unbedingt heißt, daß sie, was sie spielen auch verdauen, verarbeiten und verinnerlichen. Der Berufsschauspieler hat dazu auch kaum Zeit und die Kraft, sich mit all den Gewaltausbrüchen, Ehebrüchen, Mordtaten, die sie täglich auf der Bühne zu begehen haben, ernstlich auseinander- und sich ihnen auszusetzen. Aber gerade sie können mit Worten berauschen. Dieser Rausch ist geradezu die Hauptsache ihrer Wirkung, bei der es nahezu unerheblich erscheint, was sie mit Verstand einem verständigen Publikum vermitteln. Es geht dabei ja nicht um Aufklärung sondern um das Gefühl der Identifikation und den Rausch der Sinne.

Genau in der Weise verhält sich der Volkstheaterspieler in ländlichen Schwänken gegenüber Klischees. Der Wortgläubige schützt sich gegen Erschütterungen, der Frasendrescher gegen Dummheit. Darin liegt aber auch ihre Schuld. Denn sie lernen und verarbeiten nichts, aber hätten die Chance dazu. Sie verharren in ihren Zuständen der Unantastbarkeit, die alles andere ist als Naivität oder "Anmut". Sein entschuldigen sich: "Ich bin ja nur der Vermittler", oder "Der Autor hat sich dabei schon etwas gedacht", "Ich bin ja nur Laienspieler" oder "Es ist ja nur a Hetz" und was der Aussagen mehr sind, die darauf hinauslaufen, sich der Aufklärung zu verweigern, und sich seinem Gewissen nicht zu verantworten. Ich kenne einen sehr guten Schauspieler, der seinen Regisseuren immer wieder zum Spaß gesagt hat: "Ich bin Wachs in Deinen Händen." Dieser teuflische Spaß kam Regisseuren regelmäßig teuer zu stehen.

Konfrontiert sich ein Spieler mit sich selbst ohne Angst vor seinen daraus erwachenden Leidenschaften, Gefühlen und Gedanken über den Spielraum der Bühne hinaus, kommt er unweigerlich in Konflikt mit sich selbst und seiner Umwelt. - Den Regisseur gib es, um ihn dabei zu begleiten und Entgrenzendes produktiv zu binden. - Er setzt sich in diesem Fall der als Druck empfundenen Anpassung aus und kommt in Konflikt mit überlieferten Ordnungen, wenn er mit seinem Aus der Reihe Tanzen nicht kultiviert umgeht. Bestenfalls wird ihm geraten, sich auszuspinnen, damit man mit ihm wieder vernünftig reden könne. Er zeigt Kultur durch die beherrschte Art der Vermittlung. Er brüllt dann zum Beispiel seine Wut nicht hinaus, sondern klärt andere über seine Wut auf - Produktive Einbindung - . Dieses Vermögen bildet er durch Fleiß und durch Überwindung des Verlustes von Anmut, bis er den jeweils anderen in seiner Andersartigkeit wahr- und anzunehmen gelernt hat. Er hat es nicht, wenn er den anderen zu bestimmten Zwecken benützen will oder wenn ihm dieser andere gleichgültig ist. In diesen Fällen neigt er dazu, den anderen für seine eigene Wut zu beschuldigen.

Die Beobachtungen dieser Fallbeispiele lassen sich als Sinnbilder für den Zusammenhang zwischen “Kultur und Aufklärung” verstehen. Ohne Bindung von “Kultur und Aufklärung” ist nach Moses Mendelssohn keine “Bildung” möglich.<sup>10</sup>

Genau diese Bindung ist gemeint, wenn Volksschauspiel im Gegensatz zum Bildungstheater als gemeinschaftsbildendes Theater begriffen werden soll, wo im Spiel eine Anzahl von Menschen zur Gruppe wird. Die “geschlossene Gemeinschaft” wird “gebildet”. Sie bedarf keiner Brauch-Glaubens- Dorf- oder Traditionsgemeinschaft als Voraussetzung. Sie führt zur Bildung lebendiger Gemeinschaftsstrukturen, die einmal gebildet gerade durch den Wunsch des Festhaltens vom Zerfall bedroht sind. Gerade dort, wo sich das “Brauchspiel” als solches deklariert, ist das bereits ein Zeichen des Wunsches nach dem Festhalten der zumindest bedrohten, wenn nicht längst verlorener “Anmut”.

Woher kommt die Trägheit des sich selbst verleugnenden “Verhaltens”? Aus dem Wunsch, sich “Anmut” über ihren erkannten Verlust hinaus erhalten zu wollen und darüber zu verzagen? Gewiß nicht aus Faulheit - Emanuel Kant nimmt es so an - sondern aus dem gebrochenen Widerstand, der Mutlosigkeit zum schmerzlichen Aufklären, dem Sich Bekennen und Sich Einlassen auf eigene Gedanken und Empfindungen. Der Gebrochene ist dann entweder ein geduldeter “Sonderling” oder ein brauchbar angepaßter, keiner, der die Spannung zur Gruppe, zum Dorf etc. aktiv aushält und dadurch seinen Beitrag zur Lebendigkeit der Gemeinschaft leistet. Er trägt sein aggressives Potential mit sich herum und sagt: “Ich setze mich nicht mehr aus. Ich laß’ mich nicht mehr verletzen etc.” Von Menschen, die Probleme dieses Verhaltens mit sich herumtragen und daran leiden, sind Volkstheaterensembles voll. Sie erwarten sich mit Recht durch das Spiel einen Weg zur Befreiung von ihren Leidenschaften. Vor allem die lustigsten unter ihnen sind vom Leben zu diesem Holz zurechtgeschnitzt. Die viel besungene “fröhliche Natur” ist mir jedenfalls, bei näherem Hinsehen fast immer nur als brüchig begegnet. Dies sei all jenen zu Bedenken gegeben, die Volksschauspiellandschaften aus der “Natur” eines Völkchens konstruieren. Nicht die Abgeschiedenheit von Bergen und Weilen in der Einsicht erhält Natürlichkeit, sondern die Auseinandersetzung mit dem Fremden, die über Pässe durch die Täler kommen, fordert zur “Bildung” heraus. Ein kurzer Blick auf die geographischen Lagen traditioneller Spielorte des Volksschauspieles widerspricht den Annahmen von Identitäts- und Ursprünglichkeitstheorien, wonach sich Reste alter Brauchspiele in die Einsicht zurückziehen pflegen und sich dort über Jahrhunderte hinweg erhalten. Auch hinter solchen Konstruktionen steht ein auf die Kultur angewandtes biologisches, jahreszeitliches Denken, die Vorstellung vom “Sich-Verpuppen” in der Kälte bis zur Wiederverwandlung zum Schmetterling im Frühling. Die

Volksschauspielforschung hat große Anstrengungen unternommen, diese naturgesetzliche Theorie am Beispiel der Volkskultur deutscher Sprachinseln zu belegen. Ist für Gemeinschaften in einer abweisenden Umwelt ist das Sich - Zurückziehen auf überlieferte Werte eine Reaktion auf Integrationsfeindlichkeit oder ein Beweis für die Identität einer Volksgruppe? Hat sie das Bedürfnis, sich nur unter ihresgleichen in ihrer Eigenart darzustellen, oder hat dieses Bedürfnis des Sich - Ausstellens nicht viel mehr seinen Grund im Bedürfnis nach Harmonie? Nach dem Angenommen – Werden im Miteinander des Unterschiedlichen? Ich stelle die Fragen nicht nur, weil Soziologisches und Psychologisches in der Volksschauspielforschung so gerne umgangen wird, sondern um das gestörte Verhältnis zwischen Aufklärung und Volkskultur zu begreifen. Vielleicht ist es gar nicht so gestört, wie es den Anschein hat.

### Harmonie oder/und Anpassung

Ein Mord ist aufzuklären, wenn sich der Mörder nicht von selbst zu seiner Tat bekennt. Wird er mit ihr identifiziert, ist für ihn und die, die die Tat aufgeklärt haben, wieder “Harmonie” hergestellt. Was hier für einen Einzelnen gilt, trifft auch allgemein zu: “Bildung zerfällt in Kultur und Aufklärung. Je mehr der gesellige Zustand eines Volkes durch Kunst und Fleiß mit der Bestimmung des Menschen in Harmonie gebracht worden, desto mehr Bildung hat dieses Volk.” (Aufklärung aaO.) Und seine Kunst wird in diesem Sinne dann auch “Anmut” haben und Volkskunst sein?

Volksschauspiel - unter dem Namen Volksspielkunst - wurde nach dem Ersten Weltkrieg als gesellschaftlich bedeutendes Instrument der “Harmonisierung” verstanden. Bei der Beurteilung der entsprechenden Theorien darf zwar nie aus dem Auge verloren werden, daß dieser Wunsch nach Harmonie eine Sehnsucht ist, die unaufgeklärt, also unkritisch genommen, zur Ideologie wird. Wenn die Theorie vom “harmonisierenden Volksspiel” in den Eintopf mit der “Gleichschaltung des Volkes” geworfen wird, heißt das nicht auch, etwas zu verdrängen, nur weil seine Chancen verspielt worden sind? War nicht zumindest der theoretische Ansatz des harmonisierenden Volksschauspieles eine Idee, die nicht ebenso für den Widerstand gegen Barbarisierung brauchbar ist? Schon Mendelssohn sprach vom Unglück eines Staates, in dem die bürgerliche Bildung nicht mit allen Ständen des Reiches in Harmonie steht. Er weissagte, daß die Disharmonie zwischen Mangel an Volksbildung und der edlen Blüte bürgerlicher Hochkultur ins Verderben führen werde: “....So auch mit der Kultur und Aufklärung. Je edler ihre Blüte, desto abscheulicher in ihrer Verwesung und Verderbtheit.”<sup>11</sup>

## Das Experiment mit dem “Harmonisieren” einer Gruppe

Ich möchte in einen Exkurs näher den Begriff der Harmonie, dem Übereinstimmen des Individuums mit dem Volk durch die Kunst, eingehen und frage mich, wie Volksschauspiel harmonisierend wirken könne. Ein zentrale Thema müßte es doch sein, wie sich in einem Gemeinschaftsschauspiel die Bildung zur Individualität Einzelner im Verhältnis zur Gemeinschaft verstehen läßt. “In Demut vor dem Werk” sind alle, die Mitwirkenden und die Spieler bei aller Unterschiedlichkeit gleich, denn alles geschieht zu Gottes Ehren und das Interesse wird an den Spielgegenstand gebunden. Nur aus dieser Haltung heraus ist die Solidarisierungskraft von Passionsspielen verstehbar. In der Konzentration auf den Gegenstand öffnet sich das Subjekt durch seine Konzentration auf ihn. Es verliert dabei jene Kontrollen, die er ohne diese bedingungslose Zuwendung glaubt nötig zu haben. - Die Theorie des “harmonisierenden Volksschauspiel” aus der Zeit der Jugendbewegung spricht in dem Zusammenhang von der Bewegung des rhythmischen Sich Einschwingens und der damit verbundenen Meditation.<sup>12</sup> – Die Hemmungen, sich auf “gemeinsame Schwingungen einzulassen” kommen aus der begründeten Angst vor dem Verlust von Eigenart und erfordert ein hohes Maß an wechselseitiger Anerkennung.

## Das Experiment vom aufgehobenen Subjekt

Ich will Ihnen die Zusammenhänge an einem Experiment erläutern, das ich mehrfach mit bei Theaterseminaren in seiner Wiederholbarkeit überprüfte. Ich ging zuletzt wie folgt vor: Ich bat die etwa 20 Teilnehmer einen Kreis zu bilden, bat sie, die Augen zu schließen und kündigte an, daß sie in der Mitte einen Gegenstand vor sich liegen sehen werden, wenn ich sie bitte, die Augen wieder aufzumachen. Sie hätten dann nur die Aufgabe, sich diesen Gegenstand anzusehen, ihn auf sich wirken lassen und in sich selbst hinein zu schauen, ob dabei Bilder auftauchen. Wenn ja, sollen sie diese beschreiben. Das Experiment gelang nur unter der Voraussetzung von Vorübungen, bei denen die Teilnehmer den Umgang mit spontan entstehenden inneren Bildern gelernt haben. Beim Lesen beliebiger Texte können diese entweder “konsumiert” werden, oder es kann der Leser die dabei entstehenden bildhaften Vorstellungen kontrollierend verfolgen. Gewöhnlich lassen wir uns beim Lesen in die Bilder fallen und erfassen dabei nur das Abbildhafte und nicht die Sinnbilder der eigenen Reflexion, die Assoziationen, die ausgelöst werden. Wir unterdrücken sie, weil sie den Lesegenuß stören. Nun liegt aber gerade in diesen Sinnbildern der Schlüssel zu Kommunikation. Ich bat die Teilnehmer mit dieser zugegeben

präjudizierenden Behauptung, nachdem ich einen Gegenstand in die Mitte des Kreises gelegt hatte, wenn sie die Augen öffnen, Geduld aufbringen, nicht Bild zu konstruieren, sondern einfach abzuwarten, bis ein Bild in ihnen gleichsam einstellt. Das Verblüffende des Experimentes bestand darin, daß die Teilnehmer nicht sich nacheinander ihre Bildvorstellungen erzählten, sondern sie in Beziehung zueinander setzten. Der Gegenstand und die von ihm meditativ ausgelösten Reflexion waren der Anlaß für sich ergänzende Monologe, die sich allmählich zu intensiven fantastischen Dialogen verdichteten. Es hatte niemand das Bedürfnis, sich vor anderen ins Spiel zu bringen. Niemand hatte am Beginn der Übung an Kommunikation untereinander gedacht. Sie hat sich ganz einfach aus den unterschiedlichen Bildern über den gemeinsamen Gegenstand "harmonisch" eingestellt und wurde zum "Gruppenbild". Die Übung scheint mir nachvollziehbar gemacht zu haben, was unter symbolischem, gradualistischem Ordo-Denken gemeint ist, aus dem heraus das geistliche Spiel des Mittelalters entstanden ist.

Das Experiment macht auch nachvollziehbar, wie Kommunikation in einer Gemeinschaft möglich wird, ohne daß es zu Rangproblemen und zu Selbstdarstellungen und Spiegelungen kommt. Üblicherweise hat ein jeder das Bedürfnis, sich hervorzutun, sich als Individuum vor anderen zu bestätigen, seinen Platz zu definieren oder zumindest das Bedürfnis auszudrücken, von der anerkannten Leitfigur gesehen und von ihr im gleichen Maß angenommen zu werden. Das Experiment tauschte die Leitfigur durch einen Spielgegenstand aus und stellte dadurch Gleichheit her.

#### Vom Übel des "Aufgehens" in der Gemeinschaft

Das Experiment war für mich auch ein Suchen nach dem Wesen von Kommunikation im Volksschauspiel im Zusammenhang mit der Theorie des "Aufgehens in der Gemeinschaft", die an der Schwelle vom jugendbewegten Gruppenspiel hin zum "Spiel der Bewegung" 1933 zum neuen Volksspiel erklärt worden war.<sup>12</sup> Danach sei es die nationale Aufgabe des Volksspiels, zwei Wesenszüge zu harmonisieren, das "Formlos-Wilde und das Ordentlich-Rationale". Die Verbrennung des Hanswurst durch Caroline Neuberin sei der Versuch der Ausrottung der Verwilderung gewesen, bei der das Kind mit dem Bade ausgeschüttet worden sei, weil dem deutschen Bildungstheater nichts mehr an urwüchsiger Kraft zum Ausgleich gegenübergestanden sei. Die bösen Folgen hätten sich am Naturalismus gezeigt, der zur "Abkehr vom Spiel" geführt habe. Um die bösen Folgen des verdrängten "Spieltriebes" zu verhindern, sei auf breiter Basis das "Spiel der Bewegung" nötig. Darunter

hat Riedel zwar nicht das Spiel im Rahmen der nationalsozialistischen Bewegung gemeint, aber alleine schon in der Formulierung mit der Vereinnahmbarkeit gespielt. "Eine nur intellektuell geschaffene Bewegung rechnet mit dem Zuschauer wie der Händler mit dem Käufer. Sie hat nicht die Kraft, eine Zuschauerschaft gleicher Artung in eine gemeinsame schwingende Bewegtheit zu versetzen." Die Argumentation läuft auf eine Wiedererweckung des Irrationalen mit Hilfe des Volksschauspieles zur Ausschaltung von Individualität hinaus, die mit dem Bedürfnis nach Einstimmung, dem Sich - Hineinfallen - Lassen in die Geborgenheit einer großen Gemeinschaften ködert. Sie schafft nicht Struktur und es kommt zu keinem "Gemeinschaftsbild" wie in dem beschriebenen Experiment, sondern begnügt sich mit der "Bewegung der Einstimmung". Diese zielt auf den Rausch der Gleichheit des "Pofels", der Einstimmung an Stelle der Übereinstimmung, ohne daß diese über eine mündige Gestaltung durch die Einzelnen zu einem Gemeinschaftsbild führt. Dieses Identitätsbild ist nur von Außen definierbar. Der Gegenstand mag dann eine Fahne, das Volk, eine Ideologie oder ein fremd bleibender Text eines Dramatikers sein. Er ersetzt Transparenz durch ein Zeichen, das alle gleich brandmarkt.

Naturverbundenheit ist eine Sehnsucht

Ich finde keinen Grund, und keine schlüssige Theorie, die mich bewegen könnte, Volksschauspiel nicht für aufklärerisch zu halten, auch wenn sich allenthalben ein Mißbrauch mit der Aufklärung durch diejenigen feststellen läßt, die das Volk lieber unmündig halten als mündig werdend sehen wollen. Das "volkskulturelle Volk" selbst sei, wenn es sich beeindrucken läßt, damit nicht entschuldigt, denn auch es ist dem Zustande der Natur längst entwachsen, dem Prozeß des Mündig - Werdens unterworfen - alles andere ist ein Mythos - und weiß mit seinen Werkzeugen, also auch mit dem Verstand umzugehen. Die Identität mit der Natur, oder einer geschlossenen Gemeinschaft, aber auch die "Naturverbundenheit" sind Sehnsüchte und nur als solche gesellschaftliche Realität - woher kommt sonst die Rührung angesichts des Morgenrotes auf einem Berggipfel - oder um mit Emanuel Kant zu schreiben: "Es ist so bequem, unmündig zu sein. Habe ich ein Buch, das für mich Verstand hat, einen Seelsorger, der für mich Gewissen hat, einen Arzt, der für mich die Diät beurteilt, brauche ich mich ja nicht selbst bemühen. Ich habe nicht nötig zu denken." <sup>13</sup>

Bildungsverweigerung und sogenannter Aberglaube

Volksschauspiel ist “das Spiel des Volkes für das Volk” und kann nur ein solches sein, wenn Volksschauspiel Ausgang aus selbst verschuldeter Unmündigkeit bedeutet, wenn im Spiel Gestalt(Kultur) entsteht. Freilich mag sich manches gegen die Definition des Volksschauspiels als Prozeß der Aufklärung einwenden und behaupten lassen, daß es gerade umgekehrt sei. Man mag die Reaktion der Volksbühnen auf die Aufführungsverbote im 18. Und 19. Jahrhundert als Beweis der Kraft des Volkes ansehen, das sich seine althergebrachten Bilder, seine billigen Zoten und seinen Glauben nicht ohne Widerstand nehmen ließ. Zu bedenken aber ist: Es handelte sich um Reaktionen! Zu bedenken sind auch die grotesken Ungleichheiten in der Bildungsförderung, die dem Konsum und der Demonstration von Bildung so gut wie alles und der nachhaltigen Entwicklung so gut wie nichts zukommen läßt.

In der “Aufklärung” wurde massiv gegen den Aberglauben im Volksschauspiel eingeschritten. Es wurde verboten und das rief entsprechende Reaktionen hervor. Den Aberglauben haben zahlreiche Volksbühnen “ausgestellt”, damit Behörden ihren Anliegen Gehör schenken. Sie hatten keine andere Sprache, keine Theorie, um die Notwendigkeit ihres Volksschauspiels zu begründen. Daß viele Menschen dieser Zeit vielfach abergläubisch dachten, heißt ja nicht, daß sie daneben und gleichzeitig nicht auch recht vernünftig waren. Der Glaube an die Beeinflußbarkeit der “Natur” durch geweihte Spiele drückt sich in Fürbitten aus. Sie solidarisieren in Anbetracht drohender Katastrophen. Das kann doch nicht nur als “Aberglaube” von Menschen bezeichnet werden, die eben noch archaisch der Natur verbunden magisch empfinden und handeln.

Die Förderung des Volksschauspiel wäre, bei recht verstandener Aufklärung zudem ein probates Mittel für den Prozeß des Ausganges aus dem Aberglauben gewesen. Vielleicht ließe sich auch ganz ohne Zynismus sagen, daß die Verbote das auch erreicht haben! Ich erinnere mich an Beispiele der jüngsten Vergangenheit, wo zwar nicht Verbote aber doch immerhin Verweigerungen und Provokationen durch die Öffentlichkeit direkt und unmittelbar zu Unternehmen großer kritischer Volksschauspiele geführt haben.

Bequeme Bildungslü(ck)(g)en

Warum hat denn Maria Theresia das “verwahrloste und abergläubische Volkstheater” nicht durch Ausbildungsverpflichtungen reformiert? Warum das Volk den Weihnachtsmann nicht als Rolle eines Darstellers entdecken lassen, um im Spiel das Bedürfnis des Glaubens an ihn zu befriedigen, was doch gewiß einem kultivierenden “Aufheben” von “Anmut” bedeutet

hätte? Warum hat es dann später lediglich die Zensur, aber keine praktische Hilfe zum kultivierenden Aufheben, sprich spielerischem Relativieren, abergläubischer Vorstellungen gegeben? Die Fragen brauchen nicht auf die Vergangenheit bezogen bleiben. Was ist von folgendem Umständen zu halten? In Bayern gibt es 600 Volksbühnen - vermutlich 15.000 aktive Spieler - und zur Betreuung eine einzige Fachkraft mit einem Werkvertrag von zehn Monatsstunden. So sieht es mit den Mängeln von Oben heute und nicht nur in Bayern aus. Die Politik beruhigt ihr Gewissen und spricht: "Wir wollen niemanden bevormunden und wollen dem Volk sicher keine Propheten auf's Aug' drücken. Wir schicken dem Volk sicher keine Aufklärer zur Zwangsbeglückung. Auch Volkskultur soll frei sein." Ja, vogelfrei. Sie sprechen so und schnüren gleichzeitig den Säckel zum Paket der Volkskultur enger, was der Glaubwürdigkeit der vorgebrachten Argumente nicht gerade förderlich ist. Und die Versäumnisse von Unten: Man duldet's und stellt in vorausgehendem Gehorsam die Not als Tugend dar: "Wir brauchen keine Verbildung. Laßt uns eine Hymne auf die Ehrenamtlichkeit singen." Was heißt das alles? Nichts mehr und nichts weniger, als Emanuel Kant schon bemerkte: "Haben wir eine Aufklärung? Nein!" Wir haben höchstens eine Vorstellung von ihr, und die heißt: Gewissen.

## Marionettentheater und Volksschauspiel

Die heute übliche Definition der Volksschauspielforschung besagt simpel und weitgehend unbeleckt von allen kulturphilosophischen, psychologischen und spieltheoretischen Betrachtungen, daß es sich beim "Volksschauspiel" um bräuchlich vollzogene Darstellungen handelt, nicht um "Volkstheater" oder um "Festspiele"...<sup>14</sup>. Die Formel mag der größte gemeinsame Nenner sein, auf den sich Volksschauspiel bringen läßt. Dieser ist aber ebenso klein wie das kleinste gemeinsame Vielfache, im theatralischen Treiben des Volkes eine verschwindende Größe.

## Der verdrängte Anfang

Ursprünglich, 1794 nachweisbar, galten die unterschiedlichsten Formen der Kleinkunst, vom Jahrmarktsspiel bis hin zum Marionettentheater als "Volksschauspiele". J.W. Goethe hat im "Jahrmarktsfest zu Blundersweilern" dem Genre ein Denkmal gesetzt.<sup>15</sup> Die alte Auffassung mag ungenau gewesen sein, aber rechtfertigt das, seine Typen aus der Betrachtung auszuklammern, um sie in den Topf der "Volkskunst- und Gewerbeforschung" zu stecken? Zumindest teilweise ist die Kleinkunst des

Jahrmarktreibens direkt aus den geistlichen Marktplatzspielen des Mittelalters entstanden, wie etwa die Arztparodien aus dem Genre früherer Fastnachtspiele oder die Hans Wurst - Einlagen des "Dilledapp" im "Anderl von Rinn Spiel" ("Rinner Judenspiel") von 1648 belegen. Und welchen Grund soll es geben, auch Figurentheater aus dem Reich der Volksschauspiele auszuklammern? Wo hat sich denn sonst der Volksbuchstoff des Doktor Faust theatralisch nachhaltiger vermittelt als hier? Berief sich nicht Franz Kranewitter zum Verständnis seiner geschnitzten Bühnengestalten auf das Figurentheater, das "Peterlspiel", das sich aus Zwischenspielen des Jesuitentheaters zum "Höttigener Peterlspiel" herauslöste.<sup>16</sup> Vielleicht wurde es aber auch umgekehrt dorthin hinein genommen. Wie auch immer, welchen Grund sollte es schließlich geben, das Peterlspiel nicht auch in der Volkskunde so anzuerkennen, wie es in der Spielpraxis des modernen Figurentheaters getan wird, um sich in der Tradition eingebunden erleben zu können?

### Der Opfertanke und das "Urtümlich-Kindhafte"

Die Reduktion des Begriffes "Volksschauspiel", schreibt Dietz-Rüdiger Moser haben<sup>17</sup> Leopold Kretzenbacher<sup>18</sup> und Leopold Schmidt vorgenommen.<sup>19</sup> Sie hätten ihr Interesse auf die Verbundenheit der bäuerlichen Trägerschicht mit der Natur und der Liturgie ("Kalenderbindung") reduziert. Was aber soll die kalendarische Bindung denn anderes heißen, als das Volksschauspiel in den Zusammenhang mit der Natur zu stellen, mit Ganggerln, Perchten, dem Austreiben des Winters, dem christlichen Meßopfer und gar heidnischen Sündenbockriten? Dann müßte doch wenigstens der bis heute andauernde Brauch zahlloser Volksbühnen mit zu berücksichtigen sein, der in "ländlichen Lustspielen" darauf hinausläuft, alles, was nicht "Normal" ist der Geißelung durch Spott und Hetz auszusetzen. Hinter solchen Osterspielen stehen gewiß keine "dämonischen Männerbünde" der Germanen sondern der ganz normale Dorffaschismus kleinbürgerlicher Prägung, der den Zweiten Weltkrieg unbeschadet aller Entnazifizierung bis heute überlebt hat. Und warum? Weil dem nationalsozialistischen "Volksspiel" den faschistischen Schwank verboten hat. Selbst noch in der die Pervertierung des ländlichen Lustspieles sah die Reichspropagandaleitung eine "Zerstreuung des Volkes" entgegen der Absicht der Sammlung durch heroisches Volksspiel.

Des Volksschauspieles Nähe zu "natürlichen Abläufen" scheint mir in der Formulierung der "kalendarischen Bindung" um das "Ursprungsproblem" einen vornehmen Bogen zu machen. Um einiges greifbarer als die Theorie von christianisierten magischen und mythischen Bräuchen ist

Josef Nadlers entwicklungspsychologisch nachvollziehbarere Deutung: “Im Urtümlich-Kindhaften wurzelt das Volksmäßige.... der germanische Mythos hat mit dem Wesen weder des Volksspieles noch der Volkssage etwas zu tun.... Man muß nicht gleich an einen Fruchtbarkeitszauber denken, wenn in einem Volksspiel eine Rute geschwungen wird.... Darum ist irgendein Tiroler Volksspiel des 18. Jahrhunderts weder Liturgie noch ein Hollamythos noch ein antikes Trauerspiel. Es kann ganz modern sein nach Inhalt, Sprache und Stil, so wie ja jedes Volksspiel einmal modern gewesen ist... Volksmäßig ist es in dem Maße, als es sich in der Nähe des Urtümlichen hält. In diesem Urtümlich - Kindhaften wurzelt die religiöse Haltung insbesondere des Volksspieles... was dieser religiösen Haltung zugrunde liegt ist der Opfergedanke.”<sup>20</sup> Das Spiel selbst ist ein Opfer im “geweihten Spiel”, und dieses religiöse Empfinden habe die Aufklärung treffen wollen, das “Volk in seiner geistigen Eigenart und Selbständigkeit.” Nun wäre es allemal richtiger, nicht von Verboten der Aufklärung sondern von jenen des Absolutismus aus Angst vor einer Revolution zu reden. Nadler hat leider weder seinen Begriff des “Urtümlich - Kindhaften” noch den des “Spieles als Opfer” weiter hinterfragt, und seinen bestechend schlüssigen Gedanken hat meines Wissens auch nach ihm noch niemand so recht weiter verfolgt.

### Opfertheorie und Sündenbockideologie

Nadler vergleicht das Spiel als Opfer mit einem Kind, das seine geliebte Puppe auf den Altar legt. Warum trennt es sich von seinem Liebsten? Um in der Gemeinschaft als rein aufgenommen zu werden? Um sich für die Liebe der Eltern zu bedanken? Im Glauben daran, sich diese durch das Opfer zu erhalten? Um dem drohenden Verlust der “Anmut” entgegenzuwirken? Im Sinne der Aufforderung Jesu an seine Jünger, auch das Liebste zu verlassen, um ihm folgen zu können? Andere Fragestellungen, die zur Untersuchung von Analogien die Psychologie zu Rate ziehen müßte, betreffen Gruppenspiele. Im “gelobten Spiel” opfert eine Gemeinschaft und kein Einzelner ihr Spiel, und wenn dieser Einzelne der Priester ist, tut er dies stellvertretend für alle. Geht es im gelobten Spiel um ein Opfer, das aus Einzelnen erst eine Gemeinschaft macht? Dann grenzte sich ein solches gruppenbildendes Spiel vom Theater als Wettkampf ab, bei dem am Schluß einer der Sieger ist und die Verlierer ausgeschlossen werden. Wer bleibt im “ländlichen Schwank” übrig, wenn die italienische Hure, die diebische Türkin, die schlampige “Alte”, der falsche Jäger und die willige Dirn aus dem Spiel sind? Es ist nicht der weiberheldische Bauer sondern das junge Par, das sich findet. So “primitiv” und klischeehaft solche Geschichten auch abgehandelt werden,

so folgen sie doch immerhin noch den dramaturgischen Ritualen der Initiation, nur sind aus den Allegorien und Symbolen Menschen geworden. Die umfassende Wirklichkeit wird in die haptische, die vernünftig faßbare Realität projiziert. So wird aus dem Opfer die Sündenbocksuche, der den Verlust der Ursprünglichkeit, der Ganzheit, "Ursprünglichkeit" und "Anmut" auf sich zu laden hat. Für das Volksschauspiel als "Welttheater" ist das Opfer projektionslos. Und sein Sündenfall ist die Identifikation des Menschen mit "Abstrakta", die lediglich im Welttheaterspiel personifiziert auftreten, um den Prozeß der Menschwerdung darzustellen und im realistischen Spiel Personen "aus dem täglichen Leben" sind, obwohl sie es nur scheinen können.

### Der Naturverlust im Spielprozeß: Über die Marionette

Auf der Suche nach dem Volksschauspiel als "schaubares Gleichnis für die seelische Verwandlung des Menschen"<sup>21</sup> kam schon Josef Nadler auf das Beispiel des Hanswurst aus Bidermanns "Cenodoxus". Der schuldig Verstorbene steht auf seiner Bahre und verkündet seine Verdammnis. Er, der Darsteller, stellt das Gleichnis vor, während Hanswurst zwar scheinbar wirklich stirbt und in verwandelter Gestalt wieder auftaucht. Dieser Hinweis läßt mich auf jene Jahrmarktstheaterformen (Seiltänzer, Taschenspieler, Quacksalber, Verkäufer, Marionettenvorführer, Schausteller) zurückkommen, mit denen ursprünglich "Volksschauspiel" gemeint war. Doch wohl nicht ohne Grund! Zumindest kann hier ein wenig das Geheimnis der "Ursprünglichkeit" in seiner theaterpädagogischen Dimension erfaßt werden:

Heinrich von Kleist hat in seiner Abhandlung "Über die Marionette" - ausgerechnet! – erklärt<sup>7</sup>: Die Verbundenheit mit der Natur geht im Prozeß des darstellenden Spieles naturgemäß verloren. Spielen kann und will nichts zurückhalten, sondern ist ein Mittel des Mündig – Werdens und des Überwindens von Defiziten und Deformationen eines in der Entwicklung emotional nicht eingebundenen Bewußtseins. Kleist erzählt Beobachtungen an Marionetten, die aus ihrem Mittelpunkt heraus geführt, im Rhythmus der Bewegung schwingen. Die Theorie des Volksspieles der Jugendbewegung hat sich dann darauf berufen. Er kommt nach einigen Beispielen auf einen Mann zu sprechen, der ein guter Fechter war und aufgefordert wurde gegen einen Bären zu kämpfen. Er gab sich alle nur erdenkliche Mühe, sich Finten auszudenken, um das Tier zu treffen. Es gelang ihm nicht. Der Bär durchschaute den Mann und reagierte schneller als der Fechter, dessen Handlungen nicht aus der Mitte seiner Person, sondern über den Kopf kamen, während das Tier instinktiv reagierend dem Fechter zuvorkam. "Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müßten wir

wieder vom Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen?“ Nur eine Frage erlaube ich mir als Anmerkung. Ist es nicht naheliegend das am besten erforschte Kapitel der Volksschauspielforschung, das Paradeissspiel, mit den aufgegangenen Augen nach der Lektüre des Aufsatzes “Über die Marionette” neu zu schreiben?

## Volksnaturkunde

Ich bin versucht anlässlich dieses Beispiels das vereinbarte reduzierte Blickfeld der Volksschauspielforschung nicht für Volkskunde sondern für Volksnaturkunde zu halten. Auch Anton Dörner war nicht dem Naheliegenden sondern dem Archaischen und Magischen auf der Spur, als er die Fasnacht “als wichtige Phase im Jahresablauf der Natur und im Lebenslauf vieler Menschen und daher schon in Landschaft und Arbeit, in Natur und Recht verankert”<sup>22</sup> gesehen hatte. Das entspricht durchaus der von Dietz-Rüdiger Moser vertretenen Definition vom “kalendermäßig und damit in gewisser Weise als liturgisch gebundenem Brauchspiel”, bei dem es um “kollektive Handlungen mit Regelmäßigkeitscharakter” (M.Scharfe) geht, “die der sozialen Kontrolle unterliegen”. Aus der Renaissance sind einige Spiele bekannt, die die Stationen des Lebens mit dem “Joahrlauf” vergleichen. Vielleicht ist das eine Brücke für ein erweitertes Neuverständnis.

## Die “dramatische” Sichtweise

Der Ansatz reduzierter Auslegungen des Begriffes ist “dramatisch” im Sinn von J.W. Goethe: “Das Vergangene darf man nicht am Gegenwärtigen messen, sondern man muß es aus seiner Zeit heraus, nach dem mit ihm erloschenen Zeitgeiste beurteilen.” Der Forscher hat seine Quellen zu studieren, aber ach, er bleibt ein Thor, und ist so klug als wie zuvor, wenn er sich mit dem Stoff seines Studierens identifiziert (=dramatisch), in das Vergangene mit der Illusion eintaucht und meint, sich als Betrachter gleichsam ausschalten zu können, um ein “authentisches” objektives Bild zu gewinnen. Es bleibt, wie auch immer beim Ein-Bilden. Dieser Gegenstand ist eine Rekonstruktion und kein Mittel zur “Anschauung” wie im oben beschriebenen Experiment.

Die epische Methode bekennt sich dagegen zu einem gegenwärtigen Standpunkt, von dem aus Vergangenes erzählt wird, um dem Leser die

Möglichkeit zu geben, sich selbst ein Bild zu machen (=episch). Xendoxosus ist tot. Und dennoch steht er als "Stellvertreter" auf der Bahre und erzählt von der Verdammnis, die auf ihn wartet. Die beiden gegensätzlichen Haltungen der Forschung lassen sich durchaus mit jenen vergleichen, die im Theater als "aristotelisch" (=dramatisch) und "nichtaristotelisch" (=episch im Sinne von Bertolt Brecht) bezeichnet werden.

Das Problem der "dramatischen" Volksschauspielforschung ist der Glaube an die Identifikation, und mit ihr verbunden ist ganz nach Goethe der faustische Wunsch, das Wahre, Echte, und Verbindliche im Ursprünglichen zu entdecken. Und auf wen wird der Wunsch projiziert? Auf das Bäuerliche, auf den, der mit der Natur lebt, sich nach dem Festkalender richtet und noch ein wenig abergläubisch ist. Der Bauer ist dann womöglich Schuld daran, wenn sich dieser Mythos als Illusion herausstellt. Für diesen Mechanismus der Verherrlichung des Bäuerlichen mit anschließender Verdammung des Bauern als Sündenbock gibt es zahlreiche volksdramatische Zeugnisse seit den Bauernkriegen. Plausibel und eindrucksvoll berichtet Josef Marcek (Josef Marcek "Michael Gaismair" Wien 1988 S.83ff) vom Kult mit der bäuerlichen Arbeit und des Bauern vor 1525. "Ich lob dich, du edler bawer, für alle creatawr, für alle herrn auf erden. Der kayser musz dir gleich werden." "In den Versen des Bauernlobes wurde die Arbeit nicht nur zu einem ethischen, sondern auch zu einem kosmischen Prinzip erhoben". Ganz ähnlich wird der erdverbundene Bauer im Zwischenspiel "Von den sieben Gesteinen" im "Anderl von Rinn Spiel" 1648 geradezu mystifiziert. Die Scholle, die er in der Hand trage, sei mehr Wert als alle Edelsteine. Er sitzt an der Wurzel des Gesellschaftsbaumes. Ohne ihn gibt es keinen Kaiser und keinen Edelmann. Im Nationalsozialismus ist wiederum der Bauer der idealisierte Mann der Scholle. Allen Zeiten des In den Himmel Hebens folgten gesellschaftliche Höllenstürze und die Opferung von Sündenböcken. Während im Volksschauspiel des Mittelalters lange Zeit der Bauer als Dodl galt besann sich das Volksspiel plötzlich für die Sache des Bauern einzusetzen. Marcek erzählt von einer Parodie aus dem Jahr 1519 aus Glurns, in dem die Interessen der Bauern gegen die herrschaftliche Jagdlust verteidigte. Das Stück : "handelte zwar von Mäusen, doch jeder Zuschauer verstand mühelos, daß damit das überhandnehmende Wild gemeint war. In der Gemeinde Stilfs haben sich die Mäuse ungemein vermehrt und bedrohen das ganze Dorf. Sie dürfen jedoch nicht bekämpft werden, da sie unter dem Schutz der Obrigkeit stehen. Die Bauern bringen die Beschwerde vor Gericht. Mit satirischem Spott wird dem Publikum vorgeführt, wie kompliziert und langwierig nach römischen Recht der Prozeß verläuft..."

Erst wird dem Landwirt der "Ährenkranz" des natürlichen Rechtes und der Natürlichkeit aufgesetzt, um ihn dann mit einer Dornenkrone zu verspotten. Der enttäuschten Hoffnung auf die Naturkraft des Landwirtes folgt das Bauernschinden. Und das ist ein Brauch, der zu Zeiten gesellschaftlicher und wirtschaftlicher Umbrüche auch gepflegt wird. Ich bin versucht, zu polemisieren, und Oswald Spenglers Biologie der Epochen für "kalendermäßig" zu erklären. Der Brauch von der Verwandlung der idealisierten Biowelt in die Knechtung der Agrikultur ließ sich bei der ersten grünen Welle vor einiger Zeit wieder beobachten. Jahrzehnte lang war er der Bauerndodl. Dann wurde er zum Biokönig, um dann als Don Quixote der Landwirtschaft in der europäischen Versenkung seiner realen Bedeutung in der Gesellschaft zu verschwinden.

### Verherrlichung und Verteufelung des Bauern

Der Tiroler eignete sich allemal als Inkarnation der Mythologisierung des Bauern, der gleichsam als lebendes Schutzschild in der Schlacht um "überlieferte Ordnungen" (als Träger der Volkskultur) geschickt wird. In diesem wörtlichen und im übertragenen kulturellen Sinn war er schon 1525 das Bauernopfer verspielter Mythen. Und so war er denn auch für die "Rückkehr zur Natur" gegen die bürgerliche Revolution sehr brauchbar. Das Kapitel entbehrt nicht der Pikanterie, denn mit ihm begann das "Alt-Wiener - Volkstheater".

Als sich die Wissenschaft gerade mit dem Volksschauspiel zu beschäftigen anfing, lebte in Wien ein Autor namens Bäuerle - er hieß wirklich so-, der als Wegbereiter Raimunds den Boden für das Wiener Vorstadttheater aufbereitete.<sup>23</sup> beschreibt pointiert die Widersprüche zwischen Heroisierung und Entheroisierung des Bildes vom hier dargestellten mit sich identischen Tiroler Bauern: "Der Bauer, der es wagt, seine Augen zu der Städterin zu erheben, wird von Bäuerle ganz fürchterlich verhöhnt. Andererseits aber paßt es zu der, möglicherweise unabhängig von Rousseau, begünstigten Tendenz von der "Rückkehr zur Natur", die derben, einfachen, unverdorbenen Bauern in Gegensatz zu den von Luxus und Überkultur verderbten Stadtherren zu stellen. Nach 1809 mußte diese Figur natürlich beliebt werden. Bäuerle läßt einen biderben Tiroler anrücken ("Die Bürger von Wien") der alle Leute duzt und handgreiflich für Ordnung und gute Sitte sorgt, und überträgt diese Figur auch ins weibliche, die dann natürlich besonders viel Gelegenheit hat, nach Leibeskräften Zucht und Ordnung aufrecht zu halten. Dieser kotzgrobe Tiroler, dessen Zusammenhang mit dem Volksaufstande von 1809 ja äußerlich kaum zum Ausdruck kommt, stört durchaus nicht die

wienerische Gemütlichkeit, die sich über diese ganze Literatur ausbreitet. Gleich", neben Bäuerle gleich ein anderer Ahne Raimunds "kann sich Bauern allerdings nur als Rüpel, Clowns und Gebirgstrottel vorstellen." Man sehe sich in Hotel im Tiroler Bauernhausstil um, um sich ein Bild von touristischer Gemütlichkeit zu machen, die der der Wiener aus dem Vormärz bis heute gleicht und sehe seine andere Gestalt in bäuerlichen SitComs auf dem Bildschirm dodeln und jodeln.

Für die, ich nenne sie nun einmal "dramatische" Volksschauspielforschung waren die Zusammenhänge zwischen Idealisierung von Authentizität/Ursprünglichkeit und Haß auf das Objekt enttäuschter Wünsche bisher kein Thema. Im Gegenteil! Seit Ludwig Steubs Entdeckung der Ritterspiele zu Kiefersfelden pilgern inzwischen schon Generationen von Professoren an die Brutstätte der "Ursprünglichkeit" und glauben immer noch an "diesen Restbestand naiven Barocktheaters. Der Theaterprofessor Artur Kutscher verschaffte ihm sogar Ruhm und Ansehen, ja gerade in akademischen und intellektuellen Kreise." (Wilfrid Feldhütter, "Bauerntheater", Rosenheimer o.J.). Was Wunder, daß bei solcher Ehre selbst die "Pradler Ritter" die Tradition noch aufrecht erhalten, Derbheit für kernig, Kotzgroßheit für "grad heraus" und Illusion für volksmäßig zu halten.

#### Volksschauspiel einst – Volkstheater heute

Ohne Mythologisierung von Ursprünglichkeit kommen epische Betrachtungsweisen, die ihre subjektiven Standpunkte mit zum Gegenstand machen, aus, wie etwa 1960 Alfred Karasek-Langer, der die Begriffe "Volksschauspiel" und "Volkstheater" in Beziehung setzte, indem er dem "Volksschauspiel von gestern" das "Volkstheater von heute" gegenüberstellte <sup>24</sup>. Ein brauchbarer Vorschlag vor allem für den gewählten geographischen Rahmen, der sich der Frage nach verwandelten gegenwärtigen Formen nicht stellen muß. Er kommt allein damit aber schon zu gänzlich neuen Fragestellungen, bei denen es nicht mehr nur um die Anbetung von Reservat - Naivitäten und um Mythen der Ursprünglichkeit geht. In der Analyse des Vergangenen sucht er nach Strukturen und Gesetzmäßigkeiten von Gruppenbildungsprozessen. Damit nähert er sich wieder der Diskussion um das Problem der "Anmut" und der "Bewegung" an, die der "dramatischen" Betrachtungsweise fremd ist. Diese dramatische Betrachtung (eigentlich ist das schon ein Widerspruch in sich, denn es müßte korrekter Weise "diese dramatische Identifikation" heißen) taucht zwar sehr anschaulich in Vergangenes ein - so als ob das möglich wäre. Es ist möglich, aber nur eben "als ob" - aber ist weitgehend

hilflos, was gegenwärtige Erscheinungsformen betrifft. So können wir von Karl Konrad Polheim zum Beispiel alles über den Jünglingswettlauf im geistlichen Spiel des Mittelalters erfahren<sup>25</sup>, aber bei seiner Definition des Volksschauspieles als das “von bäuerlichen Kreisen für bäuerliche Kreise dargestellte Stück ohne Verfasser, das auf Tradition beruht, als Brauchtum empfunden und mit nicht illusionsmäßig theaterhafter Aufmachung gespielt wird”<sup>26</sup> fragt sich, was das eine mit dem anderen unter der selben Bezeichnung zu tun haben soll. Dem “dramatischen” Identifikationsversuch entgeht allemal der “stellvertretende Charakter” des Volksschauspieles und das Gegenwärtige, und zudem alles, was aus dem Rahmen fällt, denn er begrenzt sich auf das, was unabhängig vom Bild der Zeit auch in anderen Zeiten zu finden ist. Die Erklärung über Volksschauspiel, das von “überlieferungsgebundenen Laien als Darsteller” getragen wird, und das “im Rahmen der überlieferten Ordnungen der Volkskultur von den Trägern dieser Überlieferungen gespielt wurde und wird”<sup>27</sup> ist nicht minder eine Hilfskonstruktion “dramatischen” Denkens, die Kontinuität im Tradieren zu konstruieren, und daher Entwicklungen, Widersprüche und Metamorphosen nur im Rahmen von Kontinuitäten sieht.

Und wo bleibt die Gegenwart?

Dabei ist es schon verständlich, wie es zu dem reduzierten Bild des Volksschauspieles gekommen ist. Als traditionelles Standbein der Volkskunde hatte die Volksschauspielforschung schwer unter ideologischen “Ursprünglichkeits- und Ewigkeitsvorstellungen”<sup>28</sup> zu tragen, durch die sie nach dem Zweiten Weltkrieg belastet war. Es kam daraufhin nicht so wie in anderen Sparten zu gründlichen Revisionen, sondern es wurde das Kapitel mehr oder weniger ad acta gelegt. Für eine Korrektur ist es über fünfzig Jahre danach an der Schwelle zum neuen Jahrtausend reichlich spät geworden. Natürlich gab es verschiedentlich Ansätze, die dramatischen Muster zu durchbrechen, um die “Möglichkeiten und Aufgaben des Volksschauspieles in Vergangenheit und Gegenwart”<sup>29</sup> aufzuzeigen, wie es etwa Eugen Thurnher wollte. Er hat auf das Wunschdenken hingewiesen, “welches das Theater immer mehr zur Illusion dessen, was es nicht gab, als zu Deutung dessen, was das Leben wirklich ist, werden ließ”. Er bezog diese Bemerkung allerdings lediglich auf das Volkstheater des 19. Jahrhunderts und keineswegs auch auf die Erforschung gegenwärtiger Erscheinungsformen. Seine Forderungen an das Volksschauspiel der Zukunft klingen denn auch entsprechend fern der Praxis. Immerhin hat er aber eine Diskussion damit begonnen, die von vielen anderen peinlich gemieden wird.

Die kräftigsten Impulse zur Erneuerung des Volksschauspiels der Gegenwart kamen in den 70er Jahren, kurz bevor sich das kritische Volksschauspiel und das "neue Volkstheater" begann sich im alpenländischen Raum aus der Versenkung der Schwanksucht zurückzumelden, keineswegs aus der Reflexion der Volkskunde des Landes für das Land, sondern aus dem Osten und aus Lateinamerika. Die 68er haben den Ball von Übersee aufgenommen. Augusto Boal wurde zum Sprecher einer neuen Volkstheaterbewegung, deren Botschaft sehr einfach lautete: "Es gibt zwei Theaterperspektiven. Theater ist für das Volk, wenn es die Welt aus der Perspektive des Volkes sieht, das heißt, in unaufhörlichem Wandel begriffen, mit allen Widersprüchen und der Bewegung dieser Widersprüche, wenn es die Wege zur Befreiung der Menschen zeigt. Diese Perspektive macht deutlich, daß Menschen, die durch Arbeit, Gewohnheiten, Traditionen versklavt wurden, ihre Situation ändern können." In dem Sinn schließt Augusto Boal<sup>30</sup> direkt an das an, was sich nach den Vorbildern der Jugendbewegung in den 20er Jahren und den Theorien von Bertolt Brecht und Ödön von Horvath schon zuvor hätte herumsprechen können.

Adolf Pichler über Volkstheater und "Aberglaube"

Epische Betrachtungsweisen sind keine strukturalistischen Entdeckungen. Sie sind als überaus erfrischend überall zu finden, wo sich die Verfasser nicht hinter "Objektivität" versteckten, und ohne Bedenken "ich" schreiben. In der Hinsicht gab es früher weit weniger Bedenken als heute. Ich denke unter anderem an die Generation Adolf Pichlers (1819-1900). Er verband noch mühelos Journalismus, künstlerische Betrachtung und strenge Wissenschaftlichkeit. Er hinterließ uns nicht nur Abhandlungen "Über Tiroler Bauernspiele" und "Das Drama des Mittelalters in Tirol" sondern erklärte in Geschichten<sup>31</sup> den langsamen Prozeß der Trennung von sogenannten abergläubischen Vorstellungen und seinen allerlei komödiantischen Begleiterscheinungen in dieser ungleichzeitigen Entwicklung.

Über das biologische Denken

Auch wenn ich mir diese Freiheit nicht nehme, will ich mir wenigstens klar darüber sein, daß "De - finieren" nicht nur Begrenzen bedeutet, sondern auch dazu verführt, etwas zum Ende hin zu denken. Dahinter steckt letztlich die Ideologie eines vom "biologischen Denken" geprägten

sattsam bekannten Pessimismus' nach Art von Oswald Spenglers  
"Untergang des Abendlandes", dem die "dramatische"  
Volksschauspielforschung verhaftet erscheint. Theater entsteht aus der  
Naturnachahmung und ist nicht die Identifikation mit ihr. Im biologischen  
Denken werden gesellschaftliche Prozesse nicht nur analog zur  
pflanzlichen Natur beschreiben, sondern Natur bezeichnet. Der deutsche  
Wald wird mit der deutschen Seele gleichgesetzt. Die einseitige Population  
führe zur Notwendigkeit der Beseitigung von Schädlingen.  
Argumentationen dieser Art als Rechtfertigung von Gewalt hat Georg  
Büchner seinem St. Just in "Dantons Tod" getreu der tatsächlichen  
Argumentation in den Mund gelegt. Die Gleichsetzung von Natur und  
Natur des Menschen bereitete die nationalsozialistische Argumentation zur  
Notwendigkeit der Vernichtung von Schädlingen vor.

### "Kritisches Volksschauspiel"

Woher kommt es, daß die Volksschauspielforschung immer noch an  
"uralte" Bräuche, an die Verlängerung des Mittelalters, an die letzten noch  
abgeschlossenen Täler denkt - ich weise so penetrant darauf hin, weil der  
Spuk immer noch umgeht - und von der Gegenwart des Volkstheaters  
entweder gar nichts weiß, oder im Hinweise darauf - wie mir geraten  
wurde - erklärt: "Finden Sie doch einen neuen Begriff und definieren Sie  
ihn". "Kritisches Volksschauspiel"? Ich glaube, nein, ich weiß um die  
Verwobenheit dessen, was sich heute in der Praxis Volksschauspiel nennt,  
mit der Geschichte und will auf die Suche nach dem Verbindenden oder  
zumindest nach dem Analogen gehen.

In Tirol erreichen Volksbühnen mit ihren Aufführungen weit über 200.000  
Zuschauer im Jahr. Mehr als ein Drittel der Stücke entzieht sich den  
Rastern des sogenannten Bauerntheaters. Selbst dieses entpuppt sich bei  
näherer Betrachtung als ein bunter Fächer, der nichts mit jener Blödelei zu  
tun hat, die Fernsehanstalten bis heute als "Bauernschwank" ausverkauft.  
Auch hier hat ein Umdenken stattgefunden, wie die Initiative des  
Südwestfunkes 1999 bewiesen hat, der im Hauptabendprogramm ein  
halbes Jahr lang jede Woche ein Volksstück aus dem Sendebereich auf  
dem Programm hatte. Nach wie vor auf das Klischee setzen  
Fernsehanstalten, die mit der Quote rechnen müssen und kein drittes  
Programm zur Verfügung haben. Genau das mag zu denken geben:  
Volkstheater wird ganz im Sinne der alten Genossenschaftsidee von einer  
große Zahl der kleinen Initiativen betrieben. Einzeln strahlen sie nur  
begrenzt aus. Wer sie aber in der Summe sieht, wird sie für eine  
bedeutende kulturelle Macht halten. Diese besitzt das Volkstheater im

öffentlichen Bewußtsein nur deshalb nicht, weil es sich in seinen Anliegen nicht geschlossen artikuliert. Es steht damit so, wie Franz Grillparzer einmal geschrieben hat: "Kein Mensch ist aus sich heraus bedeutend, aber er kann sich bedeutend machen, und dann ist er es." Volkstheater ist nicht bedeutend, weil es sich nicht dazu gemacht hat. Viele entschuldigen sich sogar und sagen: "Wir spielen ja nur für das Dorf" und verstecken sich geradezu vor der Öffentlichkeit, weil sie weder ein Bild übergestülpt bekommen noch sich selbst Bedeutung geben wollen, die sie angreifbar machen könnte.

Auch wenn sich die Summe der kleinen Öffentlichkeiten, die Volkstheater anspricht, keine Macht gibt, entzieht sie sich damit doch immerhin der Masse. Es "ver-hält" sich so wie der "hündisch" brave Soldat Schwejk bei Bertolt Brecht. Er kuscht, bis die Zeit reif zum Beißen ist.

### Volksschauspiel und Schwellenangst

Laut einer erster Statistik, die anlässlich der Verbote des Volksschauspiels aus der Zeit der "Aufklärung" über 160 Volksbühnen im "Heiligen Land Tirol" feststellte, wurde in den Jahrzehnten nach 1750 in jeder zweiten Gemeinde Theater gespielt. Das Land stand an der Schwelle der bürgerlichen Revolution. Ich behaupte: Die Schwellenangst war mit ein Grund der Verbote<sup>32</sup> Für ganz so machtlos wird man den Kulturfaktor Volkstheater nicht halten dürfen, zumal hier nicht nur getanzt und gesungen, sondern verbal kommuniziert wird.

Ich erlaube mir, an dieser Stelle nicht den Versuch zu unternehmen, zusammenzufassen, was in Sachen Geschichte des ländlichen Volkstheater und des Volksschauspiels geschrieben werden müßte, verzichte auch auf eine Darstellung des gegenwärtigen Volksschauspielbooms, und will nur so viel benennen, als mir zur Erklärung eines neuen Blickes nötig erscheint.

Ich will beschreiben, was zu anderen Ufern aufgebrochen ist, und das bedeutet auch, mit lieb gewordenen Mustern der Volksschauspielforschung zu brechen. Aufbrechen irritiert nicht nur die, die das Alte gerne beim Alten belassen wollen, oder nur gerade so viel verändert sehen wollen, wie zum Erhalten des Alten notwendig ist, es irritiert auch die, die den Schutz alter Ordnungen verlassen und sich damit aussetzen. Es baut sich auch in der Betrachtung des sich in Bewegung Befindlichen nicht gleich ein neues Gebäude auf, sondern es muß sich nach dem Anrennen, wenn Mauern eingestürzt sind, mit dem Wegräumen von Trümmern, mit den verstreut

herumliegenden Resten beschäftigen.<sup>33</sup> Die Teile liegen in ziemlicher Unordnung vor mir.

### Kaleidoskop als Ordnung der Bilder

Darum bitte ich um Entschuldigung für das Pendeln zwischen Spiel- und Forschungsgeschichte. Es ist allerdings nicht so unsystematisch, wie es im ersten Augenblick erscheinen mag. Ich berufe mich auf die Ordnung eines Kaleidoskops, bei dem sich das Bild als Gesamtheit nicht im logischen Hintereinander herstellt, sondern als Bild, das plötzlich entsteht, und das Ganze schon an wenigen Teilen erahnt wird. Diese aus der Praxis kommende Methode scheint mir dem Stoffgebiet sehr angepaßt, das sich erst in seiner Simultaneität und in Ungleichzeitigkeiten entschlüsselt, wo Naivität als Weisheit, Weisheit als Narrentum auftritt, an Altem festgehalten wird, um neue Inhalte vorsichtig schmackhaft zu machen, kurzum wo Disparates seine eigene Logik hat. In umbrechenden Zeiten ist Volkstheater immer wieder nicht der Spiegel der Realität, sondern die Lust an der "verkehrten Welt" gewesen. Und noch etwas. Bilder, die gestürmt werden wollen, hinterlassen Nachbilder. Die lassen sich nicht einfach wegschieben, sondern tauchen immer wieder wie Gespenster auf. Eine neue Ordnung entsteht nicht im Niederreißen, sondern in der Reibung mit der alten, nicht in der Radikalität, sondern mit der Wärme, die jede Reibung verursacht, bei der sich Teilchen von fest Gezimmertem lösen. Mögen diese Gedanken im doppelten Kontext aufgefaßt werden, nicht nur als Anmerkung zu Methodischen, sondern auch als Umschreibung der Dramaturgie des Volkstheaters.

Wo und wann beginnt die Geschichte des alpenländischen Volkstheater? Nach traditioneller Auffassung mit dem geistlichen Spiel des Mittelalters. Und wodurch wird diese Auffassung begründbar? Durch den erklärten Standpunkt, den Fragen hic et nunc.

### Das Versteckspiel

Wir haben Bilder im Kopf, die a priori da sind. Ich gestatte mir so un-höflich zu sein, mich dem Nachzeichnen jenes Bildes zu verweigern, das als objektiv gilt, nur weil Forscher einen Konsens vereinbart haben, nicht nur, weil dieser den Vergleich mit wesentlichen Primärquellen nicht standhält. Bei dem, was sekundär über Volkstheater und insbesondere über Volksschauspiel nach dem großen Sammeln im 19. Jahrhundert

geschrieben steht, fängt es oft im Nachbeten nach Papier zu rascheln an, und im Wiederkäuen spüre ich allein schon beim Gedanken an eine Wiedergabe die Anzeichen einer Maulsperre. Die Verfasser der Schriften, die sich ein übereinkommendes Bild vom Volksschauspiel geschaffen haben, übten sich im Verzicht auf den Drang zur Selbstdarstellung, der allerdings deutliche Spuren der Verdrängung hinterließ – möchte ich bössartig bemerken, weil es mich wütend macht, und dies, weil ich wohl selbst dazu tendiere. - . Manchmal erscheint mir “Objektivität” nicht viel mehr als die Koketterie mit Selbstlosigkeit zu sein, die sich nicht verstecken läßt, vor allem, wenn das “Aufgehen in der Gemeinschaft” zur Ideologie gemacht wird. Das Sich-Verstecken hinter exakten Quellennachweisen ist so wie das ideologische Verdrehen und Verleugnen immerhin auch spekulativ und eine Konstruktion, die Konstruktivität vermissen läßt.

Die Karten der Volksschauspielforschung sind verdeckt, und unter dem Tisch sind Trümpfe versteckt. Auch in dem Punkt ist Forschung ein Spiel. Ich gestatte mir, die mir vorliegende Sekundärliteratur nicht für exakt, sondern für spielerisch zu halten, den Untertexten Rechnung zu tragen und lege meine Karte zur Anschauung auf den Tisch. Herz As: Das Volksschauspiel lebt. Damit habe ich mich als Spielleiter vorgestellt, verbeuge mich volkstümlich - un-höf-lich, ziehe mich hinter den Vorhang zurück und bringe Ihnen meine Gedanken ins Spiel.

## Dialekt oder Dialektisch

Erster Auftritt, der Prolog des Dramaturgen: Wo, Wann, Wie und Warum? Unter diesen “Wehs” wird nach spielerischen Initiationsriten Kultur geboren. Ihr Eigenleben bedarf dann keiner Frage mehr, so wie die Identität. Wer sie ins Spiel bringt, hat sie in dem Moment schon aus der Hand gegeben. Der Lust am Anfang folgt der schmerzliche Prozeß der Ablöse von Eigentümlichem, das objektiv seine Identität haben mag, subjektiv aber weiterhin auf der Suche nach ihr bleibt und von außen nur subjektiv gesehen werden kann. Der Etikettenschwindel mit der Identität, der Wirtschaftswerbung abgekupfert, ist eine Falle, die zu verhängnisvollen Trugschlüssen führt und eine Seuche, die vor allem die absoluten Hüter des Wahren und Echten in der Volkskultur befällt. Sie werden infiziert und identifizieren dann Volkstheater mit “Dialekttheater”. Das nächste Symptom ist Blindheit für alles Dialektische, das jedem darstellenden Spiel innewohnt. Die gestalterische Funktion des Dialektes ist erst in der Spannung zur Sprache der Zuschauer gegeben. Den sogenannten reinen Dialekt gibt es nur zwischen Hüterbuben und Schafen

oder im Dialog eines Touristen mit dem Abendrot, also in der Meditation. In der Kommunikation ist er um so unreiner, je mündiger sie stattfindet, nämlich auf verschiedenen Ebenen zwischen verbaler Information und der Vermittlung von Empfindungen, die sich zur Erschütterung des Publikums selten decken oder beim aufbrechenden Widerspruch das Publikum zum Lachen reizt. Dialekt auf der Bühne ist immer "ausgestellt" und erst im abweichenden Umgang mit ihm ein Gestaltungsmittel. Niemand spricht da so, wie ihm der Schnabel gewachsen ist, sondern wie er weiß, daß er verstanden wird oder mißverstanden werden soll, gleichgültig wie mündig oder unmündig er sich dabei verhält. Irgendetwas "ver-hält" Sprache, ob im Dialekt, im Bildungsjargon oder in der Hochsprache immer. Und wenn das Gefühl gar stark wird, beginnt erst so recht das "Schau-Spiel" der versagenden Worte, bis dann das Ringen nach Worten wieder anfangen kann.

### "Sympathisches" Denken

Die "Passion" gilt als der Beginn des europäischen Volksschauspieles. Sie ist es nicht. Das Opfer der Heiligen Messe war's und nicht die Passion. Und ahistorisch (heilsgeschichtlich) ist auch die "Passion" ein Symbol für die "Passion" schöpferischer Prozesse und psychologisch Trauerarbeit, für die Menschwerdung des Menschen. Vielleicht steht hinter allen Theorien über die Kontinuität und die zeitlose Gültigkeit - bei allem Auf und Ab von Trägerschichten - von Elementen, Topoi und Phrasen des Volksschauspieles nichts anderes als die Kontinuität des gleichbleibenden Blickwinkels, des "sympathischen" Denkens. Nicht die Volkskultur ist der Natur verhaftet, sondern unsere Augen und Ohren sind es, auf die wir zu ihrer Beschreibung angewiesen sind.

Die Lehre der "Sympathie" geht von der Analogie aller Erscheinungen in der Natur aus. Eine bestimmte Farbe ist ein Element und als solches ist es mit einer bestimmten Tugend, einem Laster, einem Edelstein, einer Blume usw. "sympathisch" verbunden<sup>34</sup> Es gibt bemerkenswert viele Beispiele für diese Vorstellungswelt vor allem in Brauch- und Welttheaterspielen. Sie stellt die sieben Laster den sieben Tugenden nicht gegenüber, sondern sehen sie als Widersprüche innerhalb eines Elementes, dem auch Farben und Steine "sympathisch" sind, wie in den Spielen "Von den sieben Farben" und dem "Von den sieben Gesteinen" nachzulesen ist. Zahlenmystik gehört ebenso zum "sympathischen" Weltbild wie die Vorstellung von der symbiotischen Bindung unvereinbarer Gegensätze. Die Widersprüche brauchen sich nicht so wie im klassischen Drama auflösen, denn sie sind gelöst. Es bedarf deshalb auch keiner Peripetie

nach aristotelischem Muster. Die Dramaturgie wird vielmehr vom Wechselspiel der Bilder bestimmt. In dem Sinn sind zum Beispiel die Figuren "Mors et a-mor", Tod und Leben, eine verschmolzene Einheit. Die schon über Hippokrates - im ironischen Arztspiel aus der Sammlung Vigil Rabers wird er zum Quacksalber 'Ipocras' - aus der Antike bekannte Lehre von der Verwandtschaft der Elemente spielte vor allem in der Alchimie eine große Rolle, hat sehr viel mit dem zu tun, was die Aufklärung als abergläubisch bezeichnete und auch heute zumindest als "unvernünftig" gilt. Eine Ehrenrettung erfuhr sie durch C.G. Jung. Er machte klar, daß sie nicht mit den Augen der Naturwissenschaft zu betrachten sei. Er verstand denn auch die Utopie des Goldmischens im Zusammenhang mit Individuationsprozessen und identifizierte Vorstellungen der Alchimie als archetypische Bilder. Es hat etwas Bestechendes, sie mit den Bildern in "Fronleichnamsspielen" zu vergleichen. Diese Spielgattung, die neben der "Passion" das geistliche Spiel des Alpenlandes im 14. Jahrhundert prägte, fand in der Forschung weniger Aufmerksamkeit als die Passion. Das ist insofern merkwürdig, als die noch gepflegten Brauchspiele, vom "Paradeisspiel" bis hin zum "Nikolausspiel" der Idee der Versinnbildlichung des Erlösungsprozesses verpflichtet sind, aus der heraus Fronleichnamsspiele gewachsen waren. Das Eintauchen in die Analogie von Bildern christlicher Erlösungsvorstellungen und jenen aus der Welt des sympathischen Denkens, fördert spannendes Material zu Tage und reizt zur Frage, ob Spiele, die den heilsgeschichtlichen Prozeß zum Inhalt haben nicht gleichzeitig Individuationsprozesse sind. Das kann doch nicht weit hergeholt sein. Wenn "im Spiel Kultur entsteht", wie Jan Huizinga im "homo ludens" erläutert, warum sollte dann das heilsgeschichtliche Spiel nicht als Prozeß persönlicher und kollektiver Individuation gedeutet werden können?

### Die Bilderfolge des Welttheaters

Für die Nachvollziehbarkeit des Gedankens sei kurz auf die Geschichte der Fronleichnamsspiele eingegangen. Neben einem Osterspiel und einem Mariä - Himmelfahrts - Spiel zählt das im Jahre 1391 in Tirol abgeschriebene Fronleichnamsspiel zu den markantesten erhaltenen deutschsprachigen Quellen des geistlichen Spieles. Es ist im wahrsten Sinn des Wortes "Welttheater", denn es spannt den Bogen der Weltgeschichte von der Schöpfung hin bis zum Jüngsten Tag. Besser wäre der Begriff Weltheilsgeschichte, denn das Spiel stammt aus einer Zeit, der historisches Denken fremd war.

Das Fronleichnamsspiel hat keine "Handlung", denn auch Handlung ist ein Begriff, der etwas Sukzessives bezeichnet und von einer zeitlich-kausalen

Logik bestimmt wird. Die Bilderfolge ist "sympathisch" und zeigt Stationen auf, vergleichbar mit den Kreuzwegstationen, an denen Prozessionen Halt machen und die sich von Station zu Station der Kirche nähern. Das "Spiel ist im Gange" und hält sich auf in der Anschauung der Bilder, die den Prozeß begleiten. - Wenn ich "Prozeß" schreibe, wird der Weg zum Kreuz schon mit dem Weg des Bewußtwerdens, als Individuationsprozeß verglichen. Im Grunde ist so ein Vergleich lediglich eine Übersetzung der geistlichen Sprache in eine psychologische.

Am Anfang steht, nein, nicht das Wort, sondern die Station des Schöpfungswortes zur Anschauung, der Schöpfungsbericht. Die zweite Station folgt nicht, sondern der Betrachter folgt dem Weg zur Station des Höllensturzes. Luzifer, der als Lichtträger (Luzi-fer) vom Herrn des Himmels eingesetzt worden war, begann vor ewigen Zeiten, das Licht, das er trug, für sein eigenes Licht zu halten. Diese Identifikation - jede Identifikation ist ein dramatischer Kurzschluß - mit dem Licht als etwas Eigenes und Eigentümliches ist das Sinnbild für die ewig sich wiederholende Illusion der Identität mit sich selbst. Das Selbst ist nur anvertraut. Es ist jedem Wesen "sympathisch", aber es ist kein Besitz, sondern macht im Hochmut, mehr sein zu wollen als nur ein Stellvertreter und Träger, besessen. Der solchermaßen Besessene bekommt eine Fratze, er wird ein "Verstellter", dem die Flügel verbrennen, einer, der so hoch hinaus will wie der antike Flügelmensch. Er stürzt ab, weil zusammen mit dem Gewinn der Höhe, sich Licht und Wärme verwandelt, an dem das Wachs schmilzt, das die Federn zusammenhält. Die Intensität des Lichtes blendet. Die Folge ist nicht nur der Absturz, sondern auch Orientierungslosigkeit und das Verbrennen. Es war nicht Wachs, was die Flügel zusammenhielt, sondern Pech, das nicht zu löschen ist. Während das aristotelische Drama die Fallhöhe des Helden darstellt, bleibt dieser Vorgang im Fronleichnamsspiel eine beschriebenes Bild, der Sturz in die Hölle.

Gott Vater mit dem langen Bart

Das Sinnbild – oder ist es ein Mythos - des Engelssturzes wurde bereits im barocken Volksschauspiel entmythologisiert. Das köstlichste Stück, das mir bekannt ist, stammt aus der Feder eines Innsbrucker Jesuiten aus dem 18. Jahrhundert, der mit der veräußerlichten Sinnbildsucht sehr polemisch umging. Er denunzierte das Abbild - und eben nicht mehr Sinnbild – des guten alten Herren im Himmel, gab ihm eine Pfeife in den Mund und ließ ihn ärgerlich darüber sein, daß das Feuer immer gleich ausgeht und der Geist keinen Kienspan zur Verfügung stellen kann. Der liebe Gott leidet am kalten Rauch. Auch hält er das Geschwätz der Engel nicht mehr aus,

die ihm viel zu devot geworden sind. Der alte Herr mit dem langen Bart schickt zur Geheimkonferenz die Engel aus dem Himmelssaal, weil sich unter ihnen Spitzel befinden, und er nötigt seinen Sohn, um die verwahrloste Erde zu erlösen, sich zu opfern, denn selbst wolle er sich die Passion nicht antun. Ich nenne dieses Beispiel aus zwei Gründen, erstens um das Erkennen des Unterschied zwischen Symbolen und Klischees zu schärfen und zweitens im Hinweis darauf, daß das Entmythologisieren von verbrauchten Mythen eine alte Geschichte ist. Das Engelssturzspiel von S.J. Sieberer (Mitgeteilt und eingeleitet von Moritz Enzinger in: Maske und Kothurn. 1964 Heft 3,4 S. 324ff) ist moderner als "Jesus Christ Superstar", hat etwas vom "Leben des Bryan" und relativiert die Provokation von Kunstprodukten, die heute als blasphemisch gelten und sogenannte "religiöse Gefühle" verletzen. Sie werden Gefühle genannt, sind aber wohl nicht mehr als Sentimentalitäten pietistischer Prägung, die heute noch viel mehr umgehen, als es uns postmodern vorkommt.

### Liebevolle Entmythologisierung

Schon - oder noch? -1391 durfte religiöses Schauspiel satirisch und komisch sein, weil die christliche Botschaft Fröhlichkeit und Ironie nicht ausschließt. Wer die Wirklichkeit auf Realität reduziert, wehrt alles Irritierende zwischen Himmel und Hölle ab, ist in diesen Abwehrkampf verstrickt und verliert darüber seinen Humor. Entmythologisieren heißt in vielen Fällen nicht, lebendige Mythen zu zerstören, sondern zu Klischees gewordene Mythen als solche zu wegzulachen – so wie es auch ein himmelhoher Unterschied ist kritisch oder unkritisch aufzuklären -. Entmythologisierendes Volksschauspiel mit Motiven aus dem Fronleichnamszyklus ist heute sehr beliebt. Die Palette reicht vom "Brandner Kaspar" (Kobell) bis zu "Krach im Hause Gott" (Mitterer), vom "bayerischen Protectulus".(Landstorfer) bis zum "Ganggerl" (Anton Hamik). All diese Stücke sind, wenn auch kritisch Volksschauspiele. Was sonst? Sie stehen sogar in der überlieferten Ordnung der Ordnungskritik, die ganz regelmäßig geübt wird, wenn die Zeit zum Sturz von zu Klischees erstarrten Vorstellungen wieder einmal gekommen ist. Auch Tabubrüche haben ihre Jahreszeiten. Das Engelsturzspiel Sieberers hat mich als Volksstückautor mehrfach animiert. Ich konnte dabei erleben, daß die Lust am Aufbrechen barocker und pietistischer Klischees heute einem allgemeinen Bedürfnis entspricht. Die profane Distanz zum Stoff darf nicht dazu verleiten, dahinter die Absicht des Heruntermachens zu vermuten. Im Gegenteil. Der distanzierte Blick erlaubt einen neuen Zugang zu geistlichen Stoffen ("Der verliebete Adam oder Die

Abschaffung des Jüngsten Gerichtes”, Travestie nach dem “Unterinntaler Paradeisspiel”, “Arme Teufel” und “Entrjochar”).

## Der Sündenfall

Die zweite Station im heilsgeschichtlichen Spiel zeigt den Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies. Das Kapitel hat die Volksschauspielforschung recht ausführlich behandelt, weil es zum Kernbestand von “Brauchspielen” gehört. Eine der letzten größeren Abhandlungen schrieb Peter Simhandl. Von einer Sündenfallszene spricht zwar schon ein Beleg aus Augsburg um 1194, jedoch läßt sich annehmen, daß sie erst im 14. Jahrhundert, zunächst als Präfiguration in Umgangsspielen allmählich vom lebenden Bild zur textlich gestalteten Szene wurde. Dem Platz des Paradiesspieles im Rahmen des “Großen Welttheater”, vom ein Zeugnis Freiburg in Sachsen aus dem Jahr 1523 ist bisher viel zu wenig Beachtung geschenkt worden, sonst könnte Simhandl in Berufung auf Schröer, Klimke und Leopold Schmidt nicht die Meinung vertreten haben: ”Die volkstümlichen Paradeisspiele haben sich fast ausnahmslos als mehr oder weniger abhängig von Hans Sachs’ ”Tragedia von schepfung, fal und austreibung Ade auss dem Paradeise” erwiesen.”<sup>35</sup> Auch die Kenntnis von Hieronymus Zieglers “Protoplastus” reicht nicht annähernd aus, den Ursprung vieler Spiele zu erklären. Als ich Hinweisen Anton Dörrers nachging, fand ich im um 1600 entstandenen “großen Unterinntaler Paradeisspiel” ein “Welttheaterspiel”, das den ganzen Bogen von der Schöpfung bis zum Jüngsten Gericht umfaßt. Einige Sequenzen daraus werden in “Nikolausspielen” noch bis heute gespielt. Die Wiederentdeckung bestätigte nicht nur Bekanntes im Zusammenhang mit dem Übernehmen städtischen Spielgutes durch dörfliche Brauchspiele, sondern ist geradezu ein Muster für die frühbarocke dramatische Form des christlichen Welttheaters, das bis dahin als zusammenhängende Bilderfolge nur durch Untersuchungen von Teilspielen, Präfigurationen und “Resten” in Brauchspielen des 18. und 19. Jahrhunderts als Konstruktion erschien. Nein, das “Unterinntaler Paradeisspiel”, vermutlich aus Schwaz in Tirol, ist nicht das Ei des Kolumbus, eher ein roter Faden, der die Symbole des heilsgeschichtlichen Prozesses aufgefädelt zeigt.

Ich erspare mir, an dieser Stelle auf die Bilderfolge des welttheaterartigen “Unterinntaler Paradeisspieles” einzugehen, die in ausführlicher Form in einer Publikation vorliegt.<sup>36</sup> Im vorliegenden Zusammenhang sei lediglich auf die dort beschriebenen archetypischen Vorstellungen hingewiesen, durch die die inhaltliche Verbundenheit mit dem Spielprozeß (Gemeinschaftsbildung) zum Ausdruck kommt.

So naiv ist das alles nicht

Die Welt des Volkstheaters ist viel weniger vom Denken in Schwarz oder Weiß, Freund oder Feind, und Gut oder Böse gekennzeichnet als es den Anschein hat. Das trifft zwar auf das Klischeehafte des Volkstheaters seit Ende des 19. Jahrhunderts zu, nicht aber auf die Gebundenheit radikaler Gegensätze im "sympathischen" Weltbild.

Die Forschung selbst hat, oft ganz gegen ihre Absichten, im zeitlichen Ablauf logische Entwicklungen darzustellen, symbolisches Denken nie aufgegeben. In ihrer Sehnsucht danach projiziert sie dieses Denken in das "naive Volk". Und das heißt so viel, wie in eine dramatische Falle zu gehen, weil die epische Distanz aufgegeben wird.

Nach der Beschreibung der zum Kalaidoskop zu ordnenden Elemente: zum Kern des Bildes: Volkstheater ist ein Oberbegriff zu sehr widersprüchlichen Erscheinungen, vom geistlichen Spiel bis zum Bauernschwank, vom Brauchspiel bis zum professionellen volksnahen Theater, vom Vorstadttheater bis zum Stubenspiel, vom Kasperltheater bis zum Theatersport, vom Traditionsspiel bis zum revolutionären "Theater der Unterdrückten".

Die Blutspur der Passion

Ein barockes Zwischenspiel zum Thema, diesmal in Kostüm und Maske des Faust, mit Mephisto im Hintergrund: Wo faß ich dich, fast unendliche Natur des Volkstheaters? Vielleicht an jenem Zipfel des Anfanges, den die Volkskunde Volksschauspiel nennt und damit - sich selbst begrenzend - die Entwicklung vom geistlichen Spiel des Mittelalters bis zum bäuerlichen Brauchspiel meint. So habe ich es lang studiert und wollte das Stoffgebiet möglichst nicht begrenzen. Der Stoff ist eine warme Decke, unter der es verführerisch heimelig ist und die Geborgenheit fühlen läßt, die uns Ausgesetzten in der grauen Studierstube, die nach Moder riecht, abgeht und uns Sehnsucht nach Leben einimpft. Im Schlaf mischen sich in das wache Denken oft Träume. Stammen sie aus dem Reich des kollektiven Unbewußten, der "nationalen Volksseele" oder sind sie rückwärts gewandte Wünsche dorthin? "Ein solcher Traum", flüstert im Hintergrund Mephistopheles, "schickt Euch Bilder vom Einssein der Zuschauer mit den Spielern zur Analyse. Nennt dieses die Seele des Volkes, aber bildet Euch nicht ein, nach ihr greifen zu können, ohne vom Alptraum der Übermenschlichkeit betört zu werden. Ein anderer Traum bettet Euch ein in die Geborgenheit von Kontinuitäten, und macht Euch

glauben, daß trotz allem Wandel der Zeit sich das Wahre und Schöne und Ewige als das Gleichbleibende durch die Jahrhunderte zieht. Euer Erwachen wird immer bitterer, denn was zieht sich deutlicher durch sie als die Blutspur der Passion, und die Gleichschaltung des Volkes?“

Selbst die Naturwissenschaft ist bei der Einsicht aufgewacht, daß belegte Realität und Materie weder logisch noch sonstwie exakt erfaßbar, nur aus Konstruktionen besteht. Aus Geist. Das erleichtert, Irritierendes als wissenschaftlich anzunehmen, auch ohne Nachweis der Wiederholbarkeit unter gleichen Voraussetzungen. Denn die Verhältnisse, sie sind nie so. Spiel ahmt Natur nach, aber bedeutet immer auch Trennung von ihr, ist nur als Nachahmung wiederholbar und muß sich als solche im Augenblick immer neu Lebendigkeit “wieder holen”. Soweit zum Zwischenspiel in Kostüm und Maske, dem ich noch ein persönliches Post Skriptum anzufügen hätte:

Das Privateigentum gibt's nur im Dichterhimmel

Es ging mir lange durch den Kopf, wie die Interpretation des Volksschauspieles als “Spiel des Volkes für das Volk” zu verstehen sei, die ja auch recht märchenhaft und keineswegs wissenschaftlich klingt. Und da fiel mir letzte Nacht das Privateigentum ein, das es lange nicht “für alle” gab noch gibt. Seit zweihundert Jahren werden Autoren in den Himmel gehoben. Ihre Werke werden als Besitz und Eigentum geschützt, daher auch in geschützten nationalen Kulturwerkstätten gespielt werden, und nicht dem Spiel des freien Marktes ausgesetzt werden, wie das allerdings mit der Massenware geschieht, die für das Volk bestimmt ist. Dichtere Ware wird geschützt. Das ist durchaus analog den Grenzziehungen und Gartenzäunen zum Schutz von lackierten Gartenzwerge für Kleinbürger und für das Silbergeschirr der gepflegten Elite, die, wenn man Ödön von Horváth folgen will fünf Prozent der Bevölkerung bzw. die oberen Zehntausend ausmacht. Aus “playwrites” sind Dichter geworden und sie werden mit Lorbeerkränzen behängt, um sie auszuzeichnen, wie Rindvieh, damit man weiß, wohin sie gehören, nämlich in den nationalen Dichterhimmel, zu den Ausnahmerecheinungen des menschlichen Geists, wie man an Goethe-Büsten in deutschen Kleinstädten sehen kann. Vor der Erfindung des Privateigentums waren dramatische Werke eher ein zaunloses Allgemeingut. Es fand demnach auch gerne auf Markplätzen und Schaubuden statt. Der gebildete Bürger bezeichnet die Kulturweide des Rindviehes mit “Allgemeinplätzen”. Es lohnt sich, über die Abwertung dieses Begriffes nachzudenken. Man bediente sich auf freiem Felde der schmackhaften Gräser und Blumen des Schrifttums und des mündlich Weitergegebenen, zahlte allenfalls für die

Mühe des Ab- Neu- und Umschreiben aber band diese Leistungen nicht an das "Originalgenie" als Besitzer und Eigentümer, dem nur das Recht des Aufführens und Lesens abgekauft wird. Auch hier rümpfte der gebildete Nationalbürger seine Nase und sprach vom Wiederkäuen in der Volksschauspielpflege. Die Forschung läutete mit den selben Glocken zum Eintritt in den Musentempel, um zu erhöhen und zu bewahren, was in den Händen des Volkes sonst verloren ginge, wie die Beispiele "sinkenden Kulturgutes" beweisen. Sie hat im übrigen viel Kraft und Energie dafür verwendet, Urfassungen, die ersten und letzten Originale und die reinsten Quellen aufzuspüren, immer auf der Suche nach dem Genie und dem Zauber des Anfanges, letztlich zur Rechtfertigung des eigenen Glaubens an die Kunst als etwas Adelndes und an den Künstler als Ausnahmensch, der einsam thronend in der Dachkammer, über dem Volke schwebt und in der Kultur so absolut regiert wie ein Fürst. Geheimrat Wolfgang von Goethe wurde zum Prototyp der Spitzenmarke, der Dichter als gefährdetes Genie, das früh stirbt als Prototyp der Volksklasse. Die Macht der "Hochkultur" wird gemacht und unterteilt in Kulturklassen. Sie paßt zur Ideologie des Privateigentum, die zwischen Masse und Volk so wenig unterscheidet wie zwischen künstlerisch und künstlich. Darin liegt die Schwäche ihres Ästhetizismus. Auf sie hat das "jugendbewegte" Volksspiel der 20er Jahre des 20. Jahrhunderts energisch reagiert, zu einem demokratischen Verständnis aufgerufen und die Vision der Wiederentdeckung von Kultur als Allgemeingut als Waffe gegen Persönlichkeitskult beschworen. Die Vision ist umso bemerkenswerter, als die Realität andere Wege ging. Die Bürgerkultur hat ihr Haus verlassen, ist ins Freie geflüchtet, sah ihre Zäune in Stacheldrähte verwandelt. Erbozt darüber suchte sie Sündenböcke .

Kommentar:

Mit "dramatischem" Blick zurück zum Gradualismus

Die Kulisse eines gotischen Domes wird sichtbar. Im Hintergrund ein Glasfenster, byzantinische Ornamente, im Gegenlicht wandern die Farben am Boden. Ein durch die Sonne wanderndes Kaleidoskop am dunklen Boden, ein Spiel der Farben, die das Muster des Denkens in Gleichzeitigkeiten erhellen. Der Raum bestimmt alles, die Zeit zerrinnt mit der Höhe ins Dunkel.

Das geistliche Spiel Mittelalters. Es begann etwa im neunten Jahrhundert mit liturgischen Bräuchen, die die Gemeinden zusammen mit Priestern feierten. Da erfüllt sich für den Rückblickenden aus zerrissenen Zeiten das Staunen über die Einheit von Bühne und Zuschauerraum im Geiste des Glaubens. Als aber die Liturgie im Spiel ihr Selbstverständnis darzustellen

begann, fing "die Passion" an, die Kanzel zum Schau- und Anschauungsgerüst zu zimmern. Es war Zeit, von der Ordnung des Sommers Abschied zu nehmen und der Blick nach oben senkte sich langsam zur Erde. Es kam der "Herbst des Mittelalters".

Ähnlich der Entwicklung des antiken Schauspiels stand der geistliche "Darsteller" dem "Chor" der Gemeinde allmählich gegenüber. Dieses Erkennen ist der Sündenfall des Spieles. Im "sympathischen" Nachdenken fällt nicht nur die Analogie zur Antike, sondern auch zum "Paradiesspiel" auf, jenem Kernteil, der am nachhaltigsten über Jahrhunderte hinweg das alpenländische Volksschauspiel prägte. Präziser: Der Stoff wurde immer wieder neu zum Sinnbild.

"Wirkende Handlung"

Das Spiel bricht das Brot des Seins und macht daraus ein Bedeuten. Der Spieler verwandelt sich, um die Wandlung darzustellen. Zwischen dem "Dies ist mein Leib" und "Das Brot ist sein Leib" ist der erste Trennungsschnitt vollzogen und der zweite schneidet vom "Brot des Lebens" das Stück ab, das den Leib nur mehr "bedeutet". Er befriedigt den Hunger nach der Einheit im Glauben nicht mehr. Und was soll das alles heißen? Das Spiel, das aus der Liturgie heraustritt, ist nicht mehr wirklich. Es ist vom Beginn an keine "wirkende Handlung". Die "Wandlung" wird durch Handlung ersetzt. Die Forschung hat lange Zeit das Brauchspiel als "wirkende Handlung" bezeichnet. Mich hat das immer sehr fasziniert, aber ich habe nie so recht begriffen, was das eigentlich heißen soll. Wenn Spielgruppen im 18. Jahrhundert glaubten, auf die Natur einwirken zu können, um etwa durch gelobte Spiele Seuchen verhindern zu können, war das Spiel subjektiv eine wirkende Handlung, für die Behörden aber Aberglaube. Wo die Forschung von "wirkender Handlung" geschrieben hat, ist der Untertext "subjektiv" dazu zu denken. Denn im subjektiven Empfinden sind Seuchen im und durch das Spiel Seuchen abgewendet, Kriege verhindert und Ernten nicht vernichtet worden. Warum soll ein vom Glauben durchdrungenes Spiel nicht Berge versetzen können und die Wirklichkeit verändert erleben lassen? Es wirkt auf die Sicht der Realität und verändert sie damit. Die Geschichte des Volkstheaters ist voll von solchen Beispielen des gelebten Konstruktivismus, den die Forschung heute wieder entdeckt, nachdem sie grotesk genug selbst den Wirklichkeitsbegriff auf das Objektive reduziert und damit viel Unheil angerichtet hat.

Das Mysterium der Auferstehung scheint Anlaß zur ersten szenischen Gestaltung im Rahmen der Osterliturgie gewesen zu sein. Gestaltung? Ist das nicht schon zu viel gesagt? "Bebilderung" wäre der treffendere

Begriff. Denn Bilder sind statisch und zweidimensional und eignen sich besser als Gestalten für Beschaulichkeit und das Durchschauen. Sie sind transparenter für das Erahnen der Gestalt dahinter, die sich nie zeigt, und die doch der einzige Fluchtpunkt ist in dieser scheinbar nur flächigen Welt. Noch ist die Erde nicht rund und es bedarf noch keiner Perspektiven und Kulissen für die Illusion von Tiefe. Das kam alles erst in der Neuzeit Die Entdeckung der Rauntiefe, der dritten Dimension und der dreidimensionalen Gestalt, läßt sich nicht nur als Erweiterung des Horizonts, sondern auch als virtueller Ersatz, als Hilfskonstruktion oder Krücke des vernünftigen und realitätsbezogenen Geistes deuten, dem das "Fünkein" entfernt worden ist.

### Vom Sich Erheben im Spiel

Die Entwicklung im Kirchenraumspiel ist die einer Entfernung von der Heiligen Messe und eine Annäherung hin zur Darstellung. Das ist ein Prozeß, ein Prozedere, bei dem sich Stehendes in Bewegung setzt. Das Sinnbild wird wörtlich. Die drei Marien stehen nicht mehr nur am Grab und schauen gegen Himmel. Nein, sie laufen zum Grab und schauen nach unten ins leere Grab. Sie erleben die Auferstehung, weil sie ins Grab schauen und nichts sehen. Darüber werden sie sehend und folgen der Erleuchtung in alle Welt. Und dann singen sie "Christ ist erstanden". Sie singen es bis zum heutigen Tag am Ende des Passionsspieles. Und es ist Brauch, daß die Zuschauer dabei mitsingen und dabei von ihren Plätzen aufstehen, angesichts des Auferstandenen. Hier ist das Spiel zu Ende. Hier wird nicht mehr gespielt. Und wenn etwas an dem Traum von der Einheit der Zuschauer und Spieler kein Traum ist, dann ist er in diesem Augenblick des Sich Erhebens wirklich, der die Einheit im Glauben spürbar und den Auferstandenen als Licht im Inneren erlebbar macht, bevor sich die Tore aus dem Passionshaus öffnen und sich die Augen an das Tageslicht zu gewöhnen haben. Nach Passionsspielen wird nicht geklatscht. Das Akklamieren einer Vorstellung ist wie eine Entweihung und Klatschen ein Brauch, der ein Ersatz für das Gefühl der Erhebung sein mag. Es erhebt die Darstellung über das Werk. Die Frage ist, wie sich in dem Zusammenhang der Brauch von "standing ovations" deuten ließe.

### Als die geistlichen Bilder laufen lernten

Als die geistlichen Bilder laufen lernten, begann das Prozedere der Verweltlichung, mit Riesenschritten. Und mit ihr kam das Lachen über die Lächerlichkeit der Bewegung. Sie bedeutet den Beginn des Wettkampfes,

der mit der Erfindung der Zeit und der Entdeckung der Welt als Weg vom definierbaren Start bis zum definitiven Ende verbunden ist. Je schneller der Gang, desto kürzer die Distanz hin zum schrecklichen Ende, dem Tod. Er ist der Motor, der den Kraftstoff ansaugt, der die Zeit verschlingt, der die Kolben wie verrückt gegen das Ableben antanzen läßt. Aber man entkommt der "Eitelkeit alles Vergänglichen" nicht. Ein jeder will der Erste sein. Und was findet er dort? Nicht die Überwindung des Endes sondern zunächst die Lächerliche der Eitelkeit. So ließen sich zumindest, jenseits nüchterner Feststellungen die ersten Ansätze von Komödiantik im mittelalterlichen Osterspiel deuten, die im Wettlauf der Apostel zum leeren Grab Christi nachzulesen ist. Ich ziehe jedenfalls diese Deutung den Erklärungen vor, die in diesem Wettlauf der Apostel christianisiertes germanischen Brauchtum - der Schauplatz Augsburg verführt dazu - diagnostizierten, das sich bis heute als Perchtenlauf erhalten habe. Des Brauches Deutung hat lange genug zum Mißbrauch des Aufnordens des deutschen Volksschauspieles geführt.

Ein jeder der Jünger wollte dem anderen den Rang ablaufen und auch der Erste am Grab sein, "auch" deshalb, weil sie beim Abendmahl schon um den Rang im verwirklichten Gottesstaat stritten. Der Wettlauf zeigt, daß sie der Tod Christi noch nicht gelehrt hat, zwischen den Reichen des Himmels und der Erden zu unterscheiden. Älteste Zeugnisse des "Apostelwettlaufes" sind aus Süddeutschland schon für die Jahre um 1100 bezeugt. Der Startschuß für den Marathonlauf war zu hören. Und so wurde gelaufen, Runde um Runde im Stadion, um den Pokal im Zeichen der Einheit des Glaubens zu erringen. Wie die drei Jünger liefen ihm später drei Päpste hinterher. Und heute ist der Marathonlauf noch bedenkenswert als Analogie zur Philosophie von Wettbewerbsspiralen. - Aus der Osterliturgie wurde die Osterfeier und aus ihr das Osterspiel. Der Wettlauf der Elite wurde zum Volkssport. Die süddeutschen Handelsstädte spielten im Wettlauf der Selbstdarstellung um die Wette der Verweltlichung, etwa mit der Ausschmückung der "Krämerszene" oder in der "Ständesatire". Aus dem Salbenkauf der Maria wurde ein höchst turbulentes Spektakel mit Ehebruch, Verkaufsbetrug und Marktschreierei. Die Vorstellung von Christus als der Arzt, der alle Krankheiten heilt, geriet zum Spektakel, zum Anlaß für eine satirische Abrechnung mit Ärztehonoraren und der Quacksalberei. Heute landen "Kunstfehler" vor Gericht, damals war das Anprangern im Spiel die Strafe. Im "Ständenspiel" prangten (= sich darstellen, auftrumpfen) die Darsteller damit, Untugenden der Zünfte an den Pranger zu stellen.

Eine Hölle voller Narren

Die Hinwendung zu solchen Geiselung aus dem Geist des wirtschaftlichen Übermutes wurde zum Kontrapunkt der heiligen Handlung, die allerdings auch selbst "realistisch" wurde. Besonders die Höllenszenen darf man sich nicht nur als erschütternd und grausam zur Erregung von Furcht und Schrecken vorstellen. Die Darstellung der Überwindung des Bösen machte Teufel zu lächerlichen Figuren. Noch um 1900 sah man im Passionsspiel von Erl Luzifer, Satan und Belial, die teuflische Dreieinigkeit, nach dem Selbstmord des Judas den Kadaver in Stücke reißen. Man holte ihm die Gedärme alias Knackwürste aus dem Bauch und verzehrte sie schmatzend auf der Bühne. Die Teufel waren so gefräßig und ewig hungrig wie all die Hans Würste, Dilledapps, Harlekins, Truffaldinos und wie die Narren alle heißen, die sich am Rande üppiger Feste das Abfallende mit den Hunden teilten, das von den schmutzigen Händen der Satten zu Krümeln geriebenen Brote. Es ist das nicht der einzige Hinweis darauf, daß verschiedene Narrenfiguren des Volkstheaters direkt den Teufelsszenen geistlicher Spiele entsprungen sind. In jedem Narr, der diesen Namen verdient, steckt die diabolische Lust der Kritik an hierarchischen Ordnungen. - Auch hier möge die Vorsicht raten, nicht vorschnell Magisches, Germanisches und Mythisches zu vermuten. - Der Hans Wurst mit seinem "Dippel" am Hirn - dieser teuflischen Überrest dionysischen Lachens - ist "ein Verstellter", ein Versteller herrschender Ordnungen, und eine latente Gefahr für die herrschende. Seine Gefährlichkeit wird gerne übersehen. Der blinde Fleck ist erstaunlich. Selbst noch in den Deppen und naiven Figuren bäuerlicher Schwänke und in den im wörtlichsten Sinne schrecklichen Ausgeburten hanebüchener ländlicher Lustspiele mit samt dem Auslachen dessen, was so naiv nur erscheint, liegt die Bosheit, daß es nur so erscheint. Und das Lachen gilt denen, die dem Schein auf den Leim gehen. So lachen auch heute noch Bühnen - Deppen über die, die die gespielten Klischees von Naivität für die Naivität selbst halten.

#### Hanswurst, die Intelligenzbestie

Mit satanischer Lust lese man die Inschrift auf einem der bekanntesten Bilder des Hans Wurst: "Der lächerliche und auf daß simpelste sich verstellende Hanß Wurst, Bidiculus stupidaß simplicitate praeditus rusticus vulgo Hans Wurst." Der Depp ist in Wahrheit eine Intelligenzbestie. Er hat kein Gefühl im Bauch. Und deshalb frißt er und bleibt doch ewig unbefriedigt. Er ist kein armer Narr, kein Bettler, keiner, der zur Überwindung von Not Späße treibt, um sich mit Lazzis sein Brot zu verdienen. Hans Wurst ist die Symbiose der Doppelfigur Faust-Mephisto.

Keine Angst, hier wird das Übel schlechter Bauernschwänke nicht moralisch verbrämt und hoch stilisiert. Ich setze der verkommen Sorte des Volksstückes keine Krone und mir keine rosarote Brille auf. Ich beschreibe nur mit Feuer und Blut, was in dem Genre entdeckbar ist, nämlich das Bestialische der Naivität, die sonst so gerne als "rührend" abgetan und belächelt wird. Der verniedlichte Teufel erlöst uns nicht von Barbarei. Im Gegenteil, er verführt dazu. Hans Wurst ist ein Gegengift, wenn seine Natur dosiert für heilende Wirkung zugelassen wird. Das ist die Vision für den Volksschwank der Zukunft

## Die Sündenbocksuche

"Die Bösen" im Volkstheater sind ein eigenes großes Kapitel, und es sei an der Stelle, weil von ihm die Rede war, Judas aus der Kiste der Klischees hervorgeholt. Jahrhunderte lang hat er sich als einer der sieben Hauptteufel im Fronleichnamsspiel herumgetrieben, bevor er in menschlicher Gestalt zum Geldbeuteljudas wurde. Das Drama faschistoider Sündenbocksuche liegt in der Vermenschlichung der Allegorie, in der Vermischung von Geschichte und Heilsgeschichte. Die "Vermenschlichung" der Allegorie des "Geldes" bis hin zu Sündenbock, als Inkarnation der Gier nach Silber ist ein Prozeß der Enthumanisierung. Niemand wollte so recht den Kern des Problems anfassen, als dem Oberammergauer Passionsspiel Antisemitismus vorgeworfen worden war. Das Spiel ist aus weltlicher Sicht grundsätzlich verkehrt. Beide Deutungen, ob in Judas das Böse oder er als der Böse hervortritt verfehlen das Thema. Judas der Verräter, auch das führt auf die falsche Spur. Worin bestand denn der Verrat? In der Denunziation, so wie beim "Raffel" in Schönherr's "Judas von Tirol"? Nein völlig falsch. Judas will das Reich Gottes auf die Erde zwingen. Auch er wollte der Erste sein im Wettlauf um die Macht im Gottesstaat. Er ist ein nationaler Fundamentalist. In den meisten Passionsspielen geht es immer noch um den Schweinehund, der dreißig Silberlinge haben will, weil die Handlung realistisch gezeigt wird, aber heilsgeschichtlich gemeint sein soll. Im Fronleichnamsspielen ist sogar Luzifer noch sozusagen ein tragischer Held, tragisch durch eine Verblendung. Er, der das Licht tragen sollte (Luzi-fer) hielt sich selbst für das Licht. Er identifiziert sich mit ihm und der absoluten Macht. Der Irrtum der "Identität" ist "das Böse". Die selbe Überheblichkeit prägt Judas als Symbolfigur. Er identifiziert das Reich auf Erden mit dem himmlischen Jerusalem. Das ist der Verrat und sein Hochmut. Vielleicht kann uns das geistliche Spiel des Mittelalters in diesem Punkt helfen, mit dem begriff "Identität" etwas vorsichtiger umzugehen. Identität ist eine Wunschvorstellung. Und nur als solche ist sie glaubwürdig. Es ist eine Illusion, daß sich in der Volkskultur "regionale

Identität" darstelle. Das können Volkskulturtreibende wollen, so wie Politiker es wollen. Beim Wollen bleibt es aber allemal. Sie kann dagegen eine Beschäftigung mit dieser Illusion sein und dabei kritisches Bewußtsein fördern. Erst dann bekäme die Bezeichnung "wirkende Handlung" Sinn und Bedeutung.

Heilsgeschichtliche Spiele - die Literaturgeschichte benennt sie mit Fronleichnamsspiele - kennen keinen "Realitätskonflikt", denn die Figuren bleiben so wie im gradualistischen Kirschenraumspiel symbolisch. Etwas von diesem Geist lebt fast allem, was sich Volksschauspiel nennt.

Natur geht verloren und Natürlichkeit wird gewonnen

Zurück von Nebenhandlungen über das Böse und Komische zum springenden Punkt der Verwandlung des Kaleidoskops in ein realistisches Bild: Nach allen Regeln der Kunst bediente sich auch die heilige Handlung im "realistisch" gewordenen Passionsspiel theatralischer Effekte. Christus entstieg dem Grab nicht ohne Erdbeben, Blitz und Donner und fuhr leibhaftig in die Höhe. Bis heute zerbrechen sich Passionsspielvereine den Kopf, wie die Auferstehung zwar gezeigt, aber doch nicht als realistisches Spektakel dargestellt werden könne. Die Frage nach der Vereinbarkeit von symbolischer Handlung und szenischer Rekonstruktion des historischen Geschehens wird zum Alibi, hinter dem einen Grundkonflikt steht. Die dahinter stehenden Fragen lauten: Ist Verweltlichung reversibel? Kann der Zustand von Naivität nach ihrem Verlust wieder hergestellt werden? Läuft der Versuch dieser Wiederherstellung auf ein Vortäuschen ("Identität") hinaus? Ist sie dann künstlich oder besteht die Kunst darin, aus dem Wissen um das Vertrieben-Sein aus dem Paradies, nach der Verzweiflung über das Hineingeworfen-Sein in die Welt zu jener Vollendung zu kommen, die dem paradiesischen Zustand der Urtümlichkeit gleicht? Heinrich von Kleist hat in seinem Traktat "über die Marionette" diese Möglichkeit aufgezeigt. Der Aufsatz ist viel zu wenig beachtet, denn sonst hätten heute Volkskundler, Pfleger und Spieleiter keine so großen Probleme mehr mit der Abkehr von "naiven" Spielen und keine so großen Vorbehalte gegen Bildung, die allesamt Verbildung sei. Natürlich geht Natürlichkeit im Reflektieren zunächst verloren. Das ist es ja gerade, was Kleist beschreibt, aber dieser Verlust ist der Motor, der Antrieb der Arbeit an sich selbst für die Kunst der Natürlichkeit. Es gibt da ein köstliches Theaterstück mit dem Titel "Holzers Peepshow von Markus Köbeli. In ihm beschließt eine Bauernfamilie, ihr Leben zur Schau zu stellen, um damit Geld zu verdienen. Und dann probt sie ihren gelebten Alltag und verliert durch die Selbstbeobachtung den Rest ihrer Natürlichkeit.

## Jungfräulichkeit: die Abwesenheit von Bildern

Worum es in der Sache letztlich geht, begriff ich nach der Lektüre der Schriften Meister Eckarts. In seiner Predigt über die Jungfräulichkeit der Maria definierte er Unberührtheit als die Abwesenheit von Bildern. Für einen "realistisch" denkenden Mensch müssen Wunder herhalten, um nicht seinen Glauben zu verlieren, zum Beispiel das Wunder der Wiederherstellung einer Jungfernhaut. Allenfalls konstruiert er sich eine symbolische Bedeutung. Der Mystiker braucht weder Wunder noch Symbole. Für ihn ist die Welt ein Wunder und es gibt für ihn nur einen jungfräulichen oder entjungferten Geist. Es beschäftigt ihn nicht die Körperlichkeit sondern die Fleischwerdung, nicht die Bildung sondern die Durchdringung des Faßbaren durch den Geist, was die Umkehrung von Entjungferung bedeutet. Das Denken in Bildern und des Ringen um das Ablegen fremder und entfremdender Bilder ist das Tor in die Welt, die die Forschung als Reich des Symbolismus und Gradualismus des Mittelalters bezeichnet. Die Welt der Worte ist gleichsam die Vorhölle, in der die Altväter gefangen sind und tausend Jahre Fürbitten in den Himmel schicken, bis sie durch das Machtwort Christi an die Höllischen: "Macht auf das Tor, der König der Ehren steht davor" erlöst werden und ihren Prozeß zur "Mündigkeit" nicht mehr nötig haben. Ich meine, daß wir darin gefangen sind, uns die Entwicklung zur Humanität ausschließlich als Aufklärung, als "Ausgang aus selbst verschuldeter Unmündigkeit", zu denken. Dabei ist die Vorstellung von der Erlösung durch das Ablegen störender und zerstörender Bilder eine Botschaft des gradualistischen Volksschauspieles, die den Kern der Erneuerung des Volksschauspieles der Gegenwart trifft. Die Reform begann mit der Kritik an der Kommunikationsfähigkeit des Wortes schon im letzten Jahrhundert, mit der Sprache, die bei Nestroy sich selbst zum Spielgegenstand gemacht hatte. Er konnte sich dabei auf die Tradition der "Naivität" von Narren, die Worte wörtlich nehmen und dabei Unsinn entlarven, stützen. Die Reform setzte sich mit dem Wortkünstler Karl Kraus und den Wortzerstörern nicht nur jenen des Dadaismus fort. Die Sprache wurde in ihrem Absolutismus entlarvt und wieder, man könnte fast sagen liturgisch, an Bilder gebunden, die sie zu beschreiben versucht. Beschrieben wird ein leeres Blatt. Das ist kein Widerspruch. Denn es geht ja nicht um Abbilder, sondern um das virtuelle Nachgestalten von In- und Vorbildern durch die Sprache.

Hier stock' ich schon

Meiner Absicht einen "dramatischen" Blick auf die Geschichte des alpenländischen Volkstheaters, konnte ich nur bis hin zur Beschreibung

der Geburt der geistlichen Spiele im Mittelalter aus dem Geist des Gradualismus treu bleiben. Hier stockte ich schon und entdeckte, daß ich dem Wunsch in die Falle gegangen war, die historische Entwicklung aus seinem Ursprung heraus erklären zu wollen, der alles andere als logisch ist. Er liegt im Dunkeln und er ist chaotisch. Der Gradualismus, oder Symbolismus, wie ihn manche Forscher nennen, bezieht sich auf ein Erfassen der Wirklichkeit, das sich der kausalen Logik entzieht, weil es sich in Gleichnissen ausdrückt und simultane Räume beschreibt.

Vom Wahn, naiv bleiben zu wollen

Der Symbolismus setzt auf das spontane Hervortreten von Bildern. Die bedürfen keines Entwurfes, keiner mühsamen Analyse und keiner gelernten Fertigkeiten, sondern lediglich der Offenheit, sie zuzulassen. Ich glaube, daß das Aufspüren dessen, was wir mit dem frühen mittelalterlichen Volksschauspiel identifizieren, ein Nachspüren ganz gegenwärtiger Möglichkeiten ist. Woher kommt so erstaunlich treffsichere Gestalten bei Volksschauspielern? Sie werden nicht gebildet. Sie brauchen nicht die Prozedur, im Lernen zunächst Ursprünglichkeit zu verlieren, um sie sich auf dem mühsamen Weg des Überwindens der Selbstbeobachtung künstlerisch einer künstlichen, bewußten Natürlichkeit langsam anzunähern. Sind diese Personen "Originalgenies"? Schirmen sie sich so gut gegen jede "Bildung" ab, daß ihnen der Verlust der Natürlichkeit erspart bleibt? Sind sie in sich so festgefügte Persönlichkeiten, daß sie weder die Selbstbeobachtung noch das Ausgestellt-Sein vor Publikum in ihre "Identität" irritiert? Was gibt es für eine Antwort, wenn angesichts dessen gesagt wird: "Laßt diese Menschen um Gottes Willen, wie sie sind, denn Bildung bedeutet für sie Verbildung und die zerstört ihre Ursprünglichkeit"? Gibt es diese "Originale", die sich Entwicklung ersparen können, die sie nicht brauchen, sich ihnen entziehen ohne dabei zurückbleiben? Ist das künstliche Naiv-Bleiben nicht der perfektteste Identitätsverlust? Solche Fragen führen alle aufs Glatteis. Sie werden gestellt, und werden gewöhnlich zynisch beantwortet, unter anderem dadurch, daß dem Volkstheaterwesen die Notwendigkeit von Bildungsinvestitionen vorenthalten wird. Das ist es noch besser, so wie in der Aufklärung Volksschauspiel zu verbieten. Denn dann beginnt das Nachdenken. Dann führt die Provokation zu Widerstand und dieser zur Reflexion. Worauf läuft der Gedankengang hinaus? Er ist auf der Suche nach dem, was als Naivität bezeichnet wird, aber was vielleicht alles andere als naiv ist! Und da schließt sich der Bogen. Lernen im Sinne des Kausal - Logischen bedarf der Umwege, hat Schale um Schale der Zwiebel des Erkennens unter Tränen abzulösen und kommt an den Kern kaum

heran. Volkstheater bleibt entweder an der Oberfläche, um Zuschauer Tränen über die Naivität lachen zu lassen, was ein ziemlich pervernes Spiel ist, oder es wird angenommen, daß es Möglichkeiten des Erfassen von Ganzheit jenseits analytischer Annäherung gibt. - Die Beobachtungen "Über die Marionette" helfen uns da nur bedingt weiter. - Und damit komme ich zurück zum "sympathischen Denken, zu dem Experiment mit dem "Gegenstand" und zu dem, was der Haltung des Symbolismus im mittelalterlichen Schauspiel entspricht und stelle mir vor, daß unter Naivität "unmittelbare Anschauung" zu verstehen sein könnte. Sie identifiziert sich nicht mittels mühsamer Arbeit der Identifikation mit einer Rolle, sondern macht sich ganz einfach frei von Bildern, um eine Vision zuzulassen. Es braucht dazu nur die Fähigkeit der Meditation, des "bildhaften Gespräches" mit der "Natur". Heißt das, daß der Glaube den Umweg des Wirklichkeitserfassens über das Lernen erspart? Ich glaube es hinsichtlich des spontanen Gestaltens im Volksschauspiel. Und es ist ja auch beim Lernen so, daß einem plötzlich "ein Knopf aufgeht". Die dabei verwendete Methode ist die assoziative Bildarbeit. Sie ist prinzipiell unlogisch und besteht lediglich darin, nicht die Natur nachzuahmen, sondern in sich hinein zu schauen. Da ist nämlich keine Leere, sondern es werden Bilder vorgefunden. Die entstehen wie aus dem Nichts. Sie brauchen nur beschrieben werden, damit Kommunikation darüber möglich wird. In der Kommunikation erklärt sich dann das Bild von selbst. Was sich dabei nachträglich als gültig erklärt, ist meist von erstaunlicher Schlüssigkeit. Mit Naivität hat diese Methode des "unmittelbaren Anschauens", bei der es nur die Angst vor der Leere zu überwinden gilt, die jedem Auftauchen von Bildern vorausgeht, und die so gerne mit Gerede zugedeckt wird, nichts zu tun, sehr viel aber mit der Denkweise des gradualistischen Symbolismus. Man könne das alles viel lapidarer erklären und landet dann bei dem Kürzel: Der Ursprung des Volksschauspieles ist der Glaube. Das ist ja immer wieder so gesagt und geschrieben worden, allerdings ist es aber immer nur historisch gedeutet worden, und es findet sich nirgendwo übersetzt, was das praktisch hic et nunc jeweils bedeutet und zwar gerade eben nicht nur hinsichtlich des Erhaltens und Pflegens von Traditionsspielen mit geistlichen Inhalten.

### Die stille Sprache der Unmittelbarkeit

Das Gestaltungsmittel der unmittelbaren Anschauung ist im Volkstheater längst zur Methode geworden. "Mach eine längere Pause. Laß den Satz wirken. Denk zuerst und sprich dann". Solche Anweisungen spüren zwar, was nötig wäre zur Natürlichkeit, gehen aber am Wesentlichen der Bildarbeit, die Ödön von Horváth in seinen Volksstücken vorschreibt,

vorbei. Unter "Stille" meint er den Zustand einer Figur, die nichts vor sich sieht, die gleichsam in ein finsternes Loch schaut und, weil sie Angst hat, keine Bilder findet. In einer "Pause" dagegen schöpft eine Figur aus der Erfahrung die Ruhe, die Zeit abzuwarten, bis sich die zu beschreibenden Bilder einstellen. Bertolt Brecht, auch ein Erneuerer des Volksstückes hat aus ähnlichen Einsichten seine Theorie des nicht aristotelischen Theaters entwickelt. Er strafte mich - und seine Anhänger erst recht - Lügen für die Behauptung "aus ähnlichen Einsichten", denn in seiner Theorie des "epischen Theaters" geht es nämlich gerade nicht um die Identifikation mit einer Rolle, sondern um die Distanz zu ihr. Der Zuschauer soll weinen und lachen und aus dem Theater hinausgehen und die Welt über das verändern, was er an Einsicht im Theater als veränderungsnotwendig gesehen hat. Der Widerspruch ist nur scheinbar, denn im epischen Theater beschreibt ein Darsteller aus der Distanz seine Rolle, und das ist sein Spiel. Er ist der Stellvertreter seiner Figur, ganz so wie im geistlichen Spiel des Mittelalters, wo der Priester das Heilsgeschehen im doppelten Sinn nur als Stellvertreter anschaulich macht. Bei der Methode der "unmittelaren Anschauung" geht es ebenfalls lediglich um das Beschreiben und um die Distanz des beobachtenden Darstellers, der in sich schaut, um das zu beschreibende Bild zu finden. Einen Unterschied gibt es freilich dabei zum gradualistischen Spiel, aber vielleicht ist es auch keiner. Das In Sich Hineinschauen muß ja nicht bedeuten, den Spielpartner nicht wahrzunehmen. Die Forschung stellt sich das mittelalterliche Spiel nämlich so vor, daß die Darsteller nur für sich dastehen und kein direkter Dialog stattfindet. Sie hätten ihren Text monologisch als Meditation, das heißt als Dialog mit Gott gesprochen. So sei eben die gradualistische Haltung zum Ausdruck gekommen, der zufolge jeder Dialog nur über die Meditatio möglich sei. Und es habe der Bruch des Nominalismus mit seiner Hinwendung auf die Realität darin bestanden, daß dem Wort dann die Macht der direkten Kommunikation zugestanden wurde in der Art: "Ich meine, was ich sage, bin damit identisch und ich glaube daran, daß du mich so verstehst, wie ich es sage und meine." Das ist ein wenig salopp ausgedrückt, und man lese daran meine Zweifel an dieser Konstruktion ab. Sie kommen daher, daß die Meditation nicht nur die Sache eines einsamen Mönchs ist, der sich im Gespräch mit Gott als Teil des Alls erlebt. Sondern sie findet auch im Gespräch mit Partnern statt. Der Blick ist dabei weder zum Himmel noch den Partner abweisend in sich gerichtet, sondern er ist komplett extrovertiert, denn er kann sein Bild sehr wohl als Reflex in den Augen des Partners finden, und zwar ganz wörtlich in unmittelbarer Anschauung und gänzlich in Abwesenheit verfremdender Vorstellungen.

## Mündigkeit der Sprache

Die Theorie, die dem Nominalismus im Spätmittelalter unterstellt wird, - und ich meine, daß sie in der beschriebenen Form eine Unterstellung ist - trifft auf eine viel spätere Zeit zu, nämlich nicht zufällig auf den jeweiligen Punkt der Trennung zwischen bürgerlichem Bildungs- und dem amateurhaften Volkstheater. Die Sprache ist eine Sache der Mündigkeit, aber bildhaftes Sich-Ausdrücken bedeutet nicht automatisch Unmündigkeit, sondern lediglich Unbeholfenheit, sich der Sprache gebildet zu bedienen. Die Unbeholfenheit ist als soziales Defizit eine Behinderung, in der höchst kreative Potentiale stecken, weil oft Worte, wörtlich genommen Konventionen über den Haufen werfen und sehr schnell ausgesprochen irritierend wirken. Die köstlichen Wortschöpfungen eines Paulmichl heute beweisen das so gut wie der Sprachfehler Hans Mosers oder die Wortverdrehungen von Kindern, die den Kasperl aus diesem Grunde so gerne haben. Von Karl Valentin will ich erst gar nicht reden. Das unmündige Wort ist sozial kritisch, weil es "herrschende Konventionen" durch Unterlaufen negiert.

Wie können sich "Schätze der Heimat" heben lassen?

Viktor Geramb unterschied 1922 noch zwischen "Volksspielen" und Bräuchen, während seit 50 Jahren Volksschauspiel einengend als Brauchspiel definiert wird und nicht mehr als ein "Weg, der zurückführt zu den noch lange nicht ausgeschöpften Schätzen der Heimat". Geramb bekannte sich aus seiner Betroffenheit über den Zusammenbruch der Monarchie zu einer Utopie, die sich als konkretisierbar herausstellt. Die Idee "Schätze der Heimat" im Spiel zu Tage zu fördern deckt sich weitgehend mit den Zielen jener Regionalbühnen heute, die Schätze aus der jeweiligen Dorf- oder Talgeschichte und Geschichten in ihren Spielen zu Tage fördern, um sie zu Kulturprodukten zu veredeln und "auf-heben".

Kultur hebt auf und nicht ab

Die Unternehmensphilosophie des Volksschauspieles ist nicht neu. Sie entspricht der Gründungsidee der Salzburger Festspiele. In seiner Verzweiflung über verlorene Realität hat Hugo von Hofmannsthal als "zu spät Geborener" das Volksschauspiel als Mittel des "Auf-hebens" von Ungleichzeitigkeiten begriffen. "Aufheben" ist wörtlich zu nehmen, als ein auf die Bühne heben, wo Verdrängtes, Verlorenes oder vergessen Geglauhtes ausgestellt wird, um es in virtueller Form wieder zum Leben zu erwecken. Hofmannsthal verstand unter Tra-dieren keineswegs das Aufbewahren von Restenbeständen einst allgemein gültiger Werte,

sondern den Prozeß der Verwandlung versinkender Realität in spielerische Wirklichkeit. Die Utopie machte die Bühne zum Reagenzglas, in dem Hoffnung durch Aufarbeitungsprozesse der Volkskultur sich zu einer neuen Substanz verdichtet. Das Aufbewahren in Spiritus hilft dem Ziel einer solchen spirituellen Bindung kaum.

#### Erneuerbarer Rohstoff

Was reizt dazu, den Begriff "Schätze der Heimat" zu belächeln? Die Erinnerung an Schmalz und Sentimentalität der 50er Jahre? Durch sie haben Mythen jenen folkloristischen Schmelz erhalten, an denen bis heute ohne Zuwachs die Gletscher schmelzen und zurückzüngeln, ohne daß im jahreszeitlichen Rhythmus ursprüngliche Gestalten wieder hergestellt werden. Die Brauchspielforschung versteht unter kalendarischer Bindung lediglich das Festhalten an Festterminen im Jahrlauf und nicht den Rhythmus von Binden und Lösen in spielerischen Prozessen.

Das folkloristische Zerrinnen hinterläßt blinde Flecken, in die neuen Mythen projiziert werden, dem Karst gleich, der einen Ötzi zu Tage fördert. Die Beachtung, die ihm geschenkt wird, läßt sich kaum mit dem wissenschaftlichen Interesse am Aufdecken von Ursprüngen erklären, vielmehr ist sie ein Zeugnis der Sehnsucht nach Mythenbildungen. Was aber bedeutet sie? Steckt hinter dem Ausstellen des Alten nicht die heimliche Sucht nach dem Wiedervergraben? Nach einem Mystifizieren von Herkunft und Ursprung? Da wird doch mit dem Ausgraben ein neues Loch aufgerissen. Das "Ausschöpfen der Schätze", von dem Geramb gesprochen hat, läßt sich entweder als Vermarkten von Rohstoffen bis zum Ende der Ausbeutbarkeit verstehen oder als Aufforderung zum Gestalten erneuerbarer Rohstoffe verstehen.

Ich komme zur Bilanz und suche Anhaltspunkte in der Forschung, die Mut zur Erforschung des Volksschauspieles der Gegenwart machen.

Hofmannsthals Vision vom Aufheben verlorener Realität in der Kultur ist ein bemerkenswerter Ansatz, von dem aus die Geschichte des "Bauerntheaters" im 20. Jahrhundert in den Zusammenhang mit dem realen Bedeutungsschwund des Bauernstandes zu stellen ist. Selbst im billigsten Schwank noch steckt das Verehren des Bauern als Don Quixote.

#### Conclusio

Ich erlebte die Volksschauspielforschung in den vielen Jahren meiner Begleitung von Volksbühnengruppen als eine Fluchtwelt, die sich in ihrer Verzagttheit vor der Gegenwart abkapselt und was noch schlimmer ist, die sich der Kritik gegenüber dem Faschismus im Volkstheater des 20. Jahrhunderts verschlossen hat. Mag sein, daß der Nachweis praktischer Anwendbarkeit nicht Aufgabe der Forschung ist. Es mag aber auch sein, daß sie sich selbst damit aufgegeben hat, weil sie die Entwicklung der Öffnung für Gegenwartsfragen, die in anderen Sparten der Volkskunde sehr wohl selbstverständlich geworden ist, nicht mitgemacht hat. Warum aber sollte die Volkskunde gerade auf einem ihrer ältesten Standbeine hinken?

Für das Erlahmen gab es mehrere Gründe. Das Bein war zu lange auf einem Fleck gestanden und ist über den ewigen Traum einer festen Gestalt der Volksseele eingeschlafen. Der Mückenstich von der Reinheit des Ursprunges impfte Gift der Erstarrung in die Waden und verhinderte Entwicklungen zu begleiten, was im Verharren am Ort, wo die Quellen sprudeln, schwer möglich ist. Und schließlich war das Fortbewegen vom Standpunkte eine Sache der Treue zum Standort. Man wäre schon gefolgt, man hat auch gefolgt mit Stechschritt für Volk und Vaterland und ist mit Hinkebein in die Heimat zurückgekehrt.

Das Ausstellen des Fremden ist eine Gier

Die Erstarrung hat ihre eigene Logik und hängt sehr wohl mit dem zu betrachtenden Gegenstand, dem Schauspiel des Volkes zusammen, denn die verrenkten Glieder todesverachtender Tänze im Mittelalter waren Verhöhnung und Überwindung der Erstarrung zugleich. Sie bannten nicht nur den Zuschauer, sondern spannten die Bögen von mors und amor, um das feste Gefüge einer "verkehrten Welt" am empfindlichsten Punkt zu treffen. Die Pyramide der Ordnung stand im Spiel längst schon Kopf bevor das Gesellschaftsspiel ihre Bauernopfer forderte. Mitten in das Geschrei der Bauernschinder und der Schänderei mischte sich immer noch das verrückte Lachen über die Welt, die nicht mehr in "ordo" war. Die, die diesen Wahnsinn inszenierten, die, die mit beiden Beinen auf der Erde blieben, spreizten sie, um der Gesellschaft gleich, auch als Einzelne wie Pyramiden dazustehen und setzten ihr Lachen dem Verrückten entgegen, die alles auf den Kopf stellen wollten. Sie duldeten die irren Spieler nicht mehr unter sich, setzten sie in "Narrenschiffe". Für die, die kein "fahrendes Volk" sein wollten, sah die Ordnungsgesellschaft Plätze vor, an denen sich Narren dadurch ausgesetzt, daß sie als Schauobjekte als Warnung für alle die dienen konnten, die davon träumten, aus der Reihe tanzen zu können. Vom Schaugerüst zur Schaubude und von der Schaubude zur Schaubühne

war der Weg nicht mehr weit. Damit endete das Spiel, an dem Zuschauer und Darsteller eine geschlossene Gemeinschaft darstellten und das große Auslachen über das Narrenvolk und alle anderen, die anders sind, begann. Die Pyramide wurde zum Berg und die alte alle vereinende Kultur versank in den nationalen Eismeerden Europas. Die Geschichte dieser Art des "sinkenden Kulturgutes" ist ebenso wahr wie die aus dem Blickwinkel gelehrter Podeste, wo von oben her gesehen die unverständige Imitation der Individualismuskultur durch das Volk belächelt werden konnte. Die zu belachende Andersartigkeit ist eine Gier, die dem Kitzel öffentlicher Köpfungen gleicht und nicht minder als Hinrichtung zu verstehen ist. Nationalspektakel der Art waren ab dem frühen 19. Jahrhundert die bösen Vorspiel des Nationalismus. Georg Büchners "Woyzek" hat dieses Spiel als Wahnsinn auf die Bühne gestellt, aber die Bretter bedeuten nur und sind nicht die Welt. Ein Zeugnis besonderer Art beschreibt die Perfidie des Auslachens, die das Irrenhaus von Charenton zur Lust-Spielbühne erklärte. Peter Weiss hat in seinem "Marat" nicht viel dazu dichten müssen. Der Direktor der Anstalt, ein gewisser Coulmier, hat mit Irren Schauspiele einstudiert. "Die Irren, die diesen Theateraufführungen beiwohnten, waren Objekt der Aufmerksamkeit und Neugier eines oberflächlichen, verantwortungslosen und oft boshafte Pubikums. Die bizarren Gebärden dieser Unglücklichen und ihre Lage riefen das spöttische Gelächter und beleidigendes Mitleid der Zuschauer hervor." Michel Foucault kommentierte: "Der Wahnsinn wird zum reinen Schauspiel in einer Welt, über die de Sade seine Herrschaft ausdehnt." Der ausgestellte Mensch wird zum Objekt erklärt und der Zuschauer darf sich als Individuum vorkommen. Nach diesem Muster funktioniert das sogenannte "ländliche Lustspiel", nicht zufällig eine Erfindung aus der Zeit des beginnenden Faschismus nach dem Ersten Weltkrieg.

Die Gegenwart ist kein Wurmfortsatz

Die Volkskunde klammerte sich lange an das die Zeiten Überdauernde. Sie gründete darauf Theorien über den Wechsel von Trägerschichten, über den Aufstieg und/oder den Fall, das Sinken bzw. das Aufheben (im doppelten Sinn) von Kulturgut. Mir war nie wohl dabei, weil im Begriff "Schauspiel" doch nicht zufällig das "Wort" fehlt. Man mag die Sache ebenso als Wortspielerei abtun wie die Feststellung, daß mit der Mündigkeit das Volksschauspiel nicht aufhört, sondern erst beginnt. Kurzum, ich halte es für geradezu unanständig, nach Kontinuierlichem suchen zu wollen und in der Gegenwart nur die Wurmfortsätze von Vergangenen anzuschauen, nur weil es Generationen vor uns gegeben hat, die alles Gegenwärtige aus

seinen Wurzeln heraus zur Stammesgeschichte erklärt und Determinismus zur künstlichen Verlängerung von Unmündigkeit predigt haben.

Das Brauchspiel wird zu Tod geliebt

Theater ist allemal ein gesellschaftliches Modell seiner Zeit und daher ist die Frage, was hinter der Definition von Volksschauspiel steht, bei dem Zuschauer und Spieler gleichsam eine Gemeinschaft bilden, wie es im Brauchspiel üblich ist. Was bedeutet aber die Liebe der Volksschauspielforschung, die diese Form des Theaters einst zum Kennzeichen des Volksschauspiels überhaupt erklärt hat? Stand dahinter nicht die Ideologie, daß das in "bäuerlichen" Rückzugsgebieten gelebte Muster von in sich geschlossenen Kultur- und Lebensgemeinschaften nicht auf für das ganze Volk im Sinne einer "organischen Konstruktion einer geschlossenen Volkspersönlichkeit"<sup>38</sup> geltend gemacht werden könne? Die Volkskunde hat den Begriff "Volk" längst entmythologisiert. In der Volkstheaterforschung ist diese Entwicklung noch ohne Spuren geblieben.

Ohne Demut geht gar nichts

"Ohne Demut ist nichts vorstellbar". Das gab mir der "Judas von Erl", Hans Schwaighofer, auf die Frage zur Antwort, woher die Gemeinde 1959 die Mittel für den Bau des Passionsspielhauses her nahm. Der Judasdarsteller streifte seinen Bart aus und lächelte. Er war der Leiter der Raiffeisenkasse des Ortes und konnte mit Silberlingen umgehen. Die Gemeinde hatte kein Geld. Der Glaube an das gemeinsame Anliegen war das Kapital, aus dem sich das Bereitstellen finanzieller Mittel ergab. Alles Gestalten ist lediglich das Erfüllen eines Auftrages. Demut ist das Scheidemittel, das eingebildete Aufträge auflöst bzw. ablöst. Wovon ablöst? "Wir sind nur Schatten, Schatten von Schatten", gibt Gertraud Fussenegger im Vorwort zur Erler Passion zu bedenken, und nie dazu in der Lage, dem Mysterium des Glaubens im Passionsspiel Gestalt geben zu können. Wir sprechen Worte, aber sie können nur auf etwas Dahinterliegendes hindeuten. Wir zeigen Bilder, aber wir sind blind, wenn wir nicht durch sie hindurch schauen, um zu begreifen, daß sie so wie wir selbst von Vor-Bildern abhängen. Das ist weder Bilderstürmerei noch Fatalismus, im Gegenteil, die Haltung der Demut, ohne die ein Gestalten aus der Kraft des Einswerdens mit sich selbst und über diesen Glauben mit anderen nicht möglich ist.

1 Ekkehard Schönwiese “Das Volksschauspiel im nördlichen Tirol” Renaissance und Barock. Theatergeschichte Österreichs Band 2 Heft 3. Wien.1975. Schlußbemerkung) Der Blickwinkel vom Standpunkt der Praxis bedarf zur Orientierung der Beschreibung der Sichtweisen in der Volksschauspielforschung, auf die kontrastierend in der vorliegenden Arbeit an gegebenem Ort Bezug genommen wird.

Wer sich an der Zusammenfassung von Dietz-Rüdiger Moser hält (in: Rolf W. Brendnich (Hg.) “Grundriß der Volkskultur” Berlin 1994. 519ff), findet dort keinen Hinweis auf die unterschiedlichen Auffassung über die Rolle historischer, geographischer, soziologischer und psychologischer Gesichtspunkte in der Volksschauspielforschung. Recht rigoros beurteilt Leopold Schmidt, von dem wohl die prägendste und informierteste Gesamtdarstellung zum “deutschen Volksschauspiel” stammt, im folgenden Punkt: “Das vierte Feld der Methodiker, das der psychologischen Betrachtung, braucht wohl nicht betreten werden. In der Volksschauspielforschung ist für dieses Allerweltsfeld bisher sehr wenig abgefallen, die Forschung ist dafür erfreulicherweise zu konkret gewesen.” (Leopold Schmidt “Das Deutsche Volksschauspiel”. Ein Handbuch. Berlin 1962 S.25.) Er stellte sich damit den Forderungen der Gruppe rund um Adolf Spamer, Adolf Bach (Adolf Bach “Deutsche Volkskunde” 3. Aufl. Heidelberg 1960) und Richard Weiß (Richard Weiß “Volkskunde der Schweiz”. Erlenbach-Zürich 1946) mit einer eindeutigen Haltung. Obwohl ich als einer der letzten Schüler Leopold Schmidt verehrte, halte ich gerade psychologische Gesichtspunkte für den bislang größten “blinden Fleck” der Volksschauspielforschung. Rüdiger-Dietz Moser berührt diesen Punkt in der oben erwähnten Zusammenfassung ebenso wenig wie die neuere Erforschung der Tiroler Spiellandschaft nach Anton Dörrer (Eugen Thurnher, Norbert Hölzl, Hans Schuladen, Ekkehard Schönwiese) Zuletzt schrieb Ellen Hastaba zum Beispiel im Hinweis auf die schlechte Überlieferungslage hinsichtlich des weltlichen Volkstheaters in früheren Jahrhunderten vom “geistlichen Volksschauspiel des 17. Und 18. Jahrhunderts” und schlägt den Begriff “geistliches Gemeindenspiel” vor, um Mißverständnisse um das Wort “Volk” auszuschließen. Sie grenzt den Begriff gegen jene Gattungen des Volkstheaters ab, die im beginnenden 19. Jahrhundert auftauchten und benennt folgende Unterschiede: “...der auffallende Rückgang in der Zahl der Mitwirkenden; die Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum wird deutlich gezogen; auch kommt es in den seltensten Fällen zu Traditionsbildungen” (Ellen Hastaba “Komische Szenen in geistlichen Tiroler Spielen des 17. Jahrhunderts, aufgezeigt am Beispiel der “Comedia Barbara”, Fließ 1644. In: Max Siller (Hg.)

“Fastnachtspiele Commedia dell’ arte” Innsbruck 1992. Schlernschriften 290. S. 79)

2 Dietz-Rüdiger Moser “Volksschauspielforschung” in: “Grundriß der Volkskunde” Hg. Berlin 1988. S. 519.

3 Der Landesverband Tiroler Volksbühnen feierte 1998 sein vierzigjähriges Jubiläum. Aus diesem Anlaß erschien in der Zeitschrift “Darstellendes Spiel in Tirol” 3/98 eine umfangreiche Dokumentation zur Geschichte des Verbandes

4 Friedrich Haider “Tiroler Brauch im Jahreslauf”. Innsbruck. Bozen. 1990. S.13

5 “Kein Platz für Idioten” von Felix Mitterer entstand 1979 im Zusammenhang mit dem “Jahr der Behinderten”. Das Volkstheater als Mittel zur Intergation von Außenseitern ist seither ein viel diskutiertes Thema, weil der klischeehafte Bauernschwank meist ausgesprochen außenseiterfeindliche Tendenzen zeigt. Die Bühnenbetreuung beruft sich auf G.E. Lessings “Hamburgische Dramaturgie”: Es ist unmoralisch, Menschen mit nicht reparablen “Fehlern der Natur” auszulachen. Im Lustspiel soll über Illusionen und Täuschungen von an sich veränderungsfähigen Menschen gelacht werden. Dieses “Lachen aus Erkenntnis” bedeutet Witz, das Auslachen dagegen “Hetz”, das heißt Hetzjagd auf Außenseiter. Die Forderung nach Darstellung “veränderungsfähiger Menschen” auf der Lustspielbühne führte letztlich zur grundsätzlichen Kritik an der SitCom und zur Wiederentdeckung der Charakterkomödie, die zunächst in der Form der “Familienkomödie” den alten Typenschwank zu verdrängen begann. Zu dem Thema siehe Beitrag “Vom Volksschauspiel zur StiCom” im demnächst erscheinenden Österreichischen Volkskundehandbuch. Volkstheater läßt sich zwar mit Typentheater nicht identifizieren, wird aber mit seinen “holzschnittartigen Figuren” bzw. “stehenden Figuren” eng damit in Verbindung gebracht. Die Typologie des ländlichen Schwankes im 19. Und 20. Jahrhundert, die bislang noch kein Thema der Forschung ist, kann in ihrer Künstlichkeit durchaus derjenigen der Commedia dell’arte analog gesehen werden. Bühnenspiele mit realistischem Anspruch verwenden diese Typen mißbräuchlich zur “Charakterisierung”. Realitätsbezogenes Bühnenspiel ist der “Wahrhaftigkeit” verpflichtet, es charakterisiert, wie Lessing ausführt durch einen hervorstechenden Charakterzug einer Figur, der aber erst durch seine kontrapunktischen

Eigenschaften lebendig wird. Die Reduzierung auf den Typ kommt im Spiel, das sich als Abbild der Realität versteht, nicht um das Problem des "Abstempelns" zum nicht veränderungsfähigen Menschen herum.

- 6 Gerhard Scheit "Hanswurst und der Staat". Wien 1995.  
"...neues Volkstheater ist wesentlich Volksbegriffstheater"
- 7 Heinrich von Kleist "Über das Marionettentheater". Insel-Bücherei Nr. 481.1977.S.86ff
- 8 Kleist.aaO. S.91
- 9 Felix Mitterer "Verlorene Heimat". eine Dokumentation. Stumm 1987. Auf Grund einer Provokation durch den ORF, der den kulturellen Ausverkauf des Tales brandmarkte wurde der Verband "Zillertaler Volksschauspiele" gegründet. In "Verlorene Heimat" wurde die letzte Protestantenaustreibung im Vormärz zum Thema gemacht. Gegen anfänglichen dezitierten Widerstand vor allem der zuständigen weltlichen Obrigkeit im Land wurde das Freilichspiel zum Muster kritischer Laienvolksschauspiele. Es beteiligten sich 130 Mitwirkende und es kamen 18.000 Zuschauer. Volksschauspiel in der Tradition des "neuen Volkstheaters" der 68er Generation (Kroetz, Turrini, Bauer, Sommer, Kusz etc.) gibt es in Tirol seit 1981. Der Beginn in Hall war mit einem Skandal und der "Auswanderung" der Spiele nach Telfs verbunden. Die "Tiroler Volksschauspiele Telfs" haben Vorbildfunktion und erreichen mit jährlich zwei Neuproduktionen und einer Wiederaufnahme an die 15.000 Zuschauer. Anlaß der Aufregung war "Stigma, die Passion einer Frau" von Felix Mitterer. Den entscheidenden Reformschritt der Passionsspiele erfolgte in Erl 1985 vor allem mit der völligen Neudeutung der "politischen Handlung" rund um den Fundamentalisten Judas. Die Erler Passionsspiele erweiterten sich bis zur Gründung "Tiroler Festspiele" im Jahr 1998. Heute hat so gut wie jeder Bezirk in Tirol sein eigenes "Regionaltheater". Darunter sind meist Freilichtbühnen zu verstehen, die Spieler von Bühnen aus einer Region zu Musteraufführungen zusammenziehen. Das wesentlichste Kennzeichen dieser Volksschauspiele ist die inhaltliche Beschäftigung mit Themen der Region für die Region in Uraufführungsproduktionen. Bis zu 9.000 Besuchern (wie zum Beispiel 1999 beim "Brixentaler Volkstheater") werden dabei gezählt.

- 10 Ehrhard Bahr (Hg.) "Was ist Aufklärung". Stuttgart 1974
- 11 Erhard Bahr aaO. S.7
- 12 Richard Riedel. "Neues Weltbild und lebendiges Theater".  
Deutsche Entscheidung. Potsdam 1933. S.14ff
- 13 Erhard Bahr aaO. S.9
- 14 Dietz-Rüdiger Moser "Volksschauspielforschung" in: "Grundriß der  
Volkskunde" Hg. Berlin 1988. S. 519 . Auch Leopold Schmidt grenzt  
Volksschauspiel letztlich auf den Begriff "Brauchspiel" ein: "Von  
diesem Mittelpunkt des Brauchspieles her sind dann alle Ausweitungen  
zu verstehen. Durch diese bewußte Einengung wird auch die nahe  
Verwandtschaft mit dem Schauspiel des Mittelalters erklärlich, das  
seinerzeit so gut wie zur Gänze "Brauchspiel" war, schauspielhafte  
Gestaltung der Feste des Kirchenjahres, so weit es sich um geistliches  
Schauspiel handelte, und Steigerung der Terminfeste und  
Übergangszeiten, soweit es um weltliches Schauspiel im Sinne der  
Fasnachtspiele ging.... In seiner funktionalen Bindung, in der  
brauchmäßigen Gestaltung, in dem Getragenwerden durch  
überlieferungsgebundene Laien erscheint das Volksschauspiel als die  
Fortsetzung nicht nur des mittelalterlichen, sondern auch jenes  
vormittelalterlichen und vorchristlichen Aufführungswesens, und mag  
das auch noch so hypothetisch sein." (aaO S.12) Ich meine, daß eben  
die Notwendigkeit dieser Hypothese die Mängel der Konstruktion  
aufzeigt. Warum wird der Fluchtpunkt in der maximalen Entfernung  
gesucht und nicht im Hier und Jetzt der verwandelter Formen des  
Volksschauspieles in der gegenwärtigen Spielpraxis, wo es konkrete  
Analogien oder zumindest verwandte Erscheinungen gibt. Zugegebener  
Maßen waren die aus der Sicht des Jahres 1962 noch nicht so auf der  
Hand liegend wie heute.
- 15 Max Hermann "Jahrmarktsfest zu Plundersweilern". Entstehungs- und  
Bühnengeschichte. Berlin 1900. Mir liegt das Exemplar "ex libris Karl  
Polheim" vor. Nicht nur Volksschauspieltexte verdanken Zufällen, daß  
sie der Nachwelt erhalten bleiben. Die Sache ist zu absurd, als daß ich  
verschweigen möchte, wie ich in den Besitz des Buches gekommen bin.  
Es lag unter den Requisitenbüchern im Keller des Grazer  
Schauspielhauses und wurde für die Studierstube des Faust aus dem  
Lager auf die Bühne geholt. Ich nahm es an mich und füllte die Lücke  
im Schrank mit "Durch die Wüste" von Karl May. Das Buch erfüllte  
den selben Zweck als Staffage. Ich fand dararaufhin noch mehr im  
staubigen Keller.
- 16 Rodolf Jenewein "Tiroler Peterlspiel". Innsbruck 1903; "Alt-  
Innsbrucker Hanswurstspiele" Innsbruck 1905.

- 17 Dietz-Rüdiger Moser aaO.
- 18 Leopold Kretzenbacher "Lebendiges Volksschauspiel in Steiermark". Österreichische Volkskultur 6. Wien 1951
- 19 Leopold Schmidt "Das deutsche Volksschauspiel". Ein Handbuch. Berlin 1962.
- 20 Josef Nadler "Literaturgeschichte Österreichs" Linz 1948 S.216ff
- 21 Nadler aaO. S 147
- 22 Anton Dörner "Tiroler Fasnacht innerhalb der alpenländischen Winter- und Vorfrühlingsbräuche". Wien 1949 S.10
- 23 Rudolf Fürst "Raimunds Vorgänger". Berlin 1907, Vorwort S26ff.
- 24 Alfred Karasek-Langer "Volksschauspiel und Volkstheater der Sudetendeutschen" Gräfelfing bei München. Veröffentlichungen des Instituts für Kultur- und Sozialforschung e.V. S.66ff
- 25 Karl Konrad Polheim in: "Tiroler Volksschauspiel". Egon Kühlebacher (Hg.) Bozen 1976
- 26 Karl Konrad Polheim "Das religiöse Volksschauspiel. In: Vestigia 1,1979 = Jahrbuch des Deutschen Bibel-Archivs Hamburg. S.100.
- 27 Leopold Schmidt "Das deutsche Volksschauspiel" Berlin 1962. S.12
- 28 Utz Jeggle "Volkskunde im 20. Jahrhundert". In: "Grundriß der Volkskunde" aaO. S.66
- 29 Eugen Thurnher, Festvortrag bei der Eröffnungsfeier der Tagung "Tiroler Volksschauspiel" in der Schrift unter diesem Titel hg. von Egon Kühlebacher. Bozen 1976. S.29ff.
- 30 "Theater der Unterdrückten" edition suhrkamp. Frankfurt am Main. 1979
- 31 Adolf Pichler "Ausgewählte Werke" mit einer biographischen Einleitung von Franz Kranewitter. Leipzig, München und Leipzig 1900ff; "Aus den Tiroler Bergen" Leipzig 1899
- 32 vgl. auch Josef Nadler aaO. S 147
- 33 siehe die Dokumentation zur breiten Diskussion darüber in: "Sommerakademie Volkskultur 1995 Ordnungen 1996 Spiele". Wien 1997
- 34 Näheres: Ekkehard Schönwiese in: "Volksschauspiel im nördlichen Tirol", Theatergeschichte Österreichs Bd. 3/2. Wien 1975 S. 312ff.
- 35 Peter Simhandl "Bühne, Kostüm und Requisit der Paradeisspiele". Wien 1970
- 36 Ekkehard Schönwiese aaO.

37 Michel Foucault. "Wahnsinn und Gesellschaft" suhrkamp taschenbuch  
wissenschaft 39. Frankfurt am Main 1995. S.138ff

38 "Grundriß der Volkskunde" aaO.