

Von der geistlichen Komödi zum zeitgenössischen Volkstheater.

Ein Spaziergang durch die Geschichte des Laienspiels.

Von Maximilian Seefelder

Schauspielerisches Talent und Spielfreude werden dem Bayern gerne als Charaktereigenschaften zugeordnet. Der österreichische Literaturhistoriker Josef Nadler schreibt in seiner Literaturgeschichte: „Die Welt - ein Schauspiel, das ist der Gedanke, der alle Jahrhunderte hindurch die künstlerischen Vorstellungen des bairischen Volkes beherrscht hat. Sich selbst und die Welt zu spielen, darauf lief alle bairische Kunst hinaus.“¹⁾

Alois Johannes Lippl und Wilfried Feldhütter sprechen von einem erfreulichen Laster: „Wie sie anderswo die Seefahrt, das Organisieren, das Handeltreiben, den Bel Canto, die Blutrache, das Faulenzen oder das Spintisieren als eine Erbschaft, eine unumgängliche, im Blut haben, so 'mendelte' sich bei den alpenländischen, den bayerischen Eingeborenen der Hang zum 'Komödi-Spielen' durch.“²⁾

In seiner Studie „Der Baier - ein unbekanntes Wesen“ erzählt Wilhelm Backhaus eine amüsante Geschichte, die bezeichnend für jene vielgerühmte bayerische Wesensart zu sein scheint. Backhaus beschreibt einen Handlanger, der in einer Gemischtwarenhandlung Bier zur Brotzeit holte. Die im Rucksack verstauten Flaschen zwickte der Handlanger auf den Gepäckträger seines Rades. Der Rucksack fiel herunter, die Flaschen zerbrachen. Daraufhin spielte sich folgende Szene ab: „Zunächst stieg der Mann vom Rad - keineswegs sehr schnell, aber gräßlich fluchend und schimpfend -, nahm, immer lauter fluchend, sein Fahrzeug und warf es, daß es nur so klirrte, mit aller Gewalt zu Boden. Dann trat er hinzu und versetzte ihm mehrere Fußtritte. - Nun wandte er sich vom Rad ab, dem etwas abseits liegenden und vom Bier sanft durchrieselten Rucksack zu. Auch er erhielt unter heftigen Reden seine Fußtritte, bis schließlich die Inhaberin des Ladens, übrigens ohne

irgendein Zeichen von Verwunderung, herauskam und hilfreich eingriff.“³⁾ Backhaus war der Überzeugung, hier etwas sehr Bedeutungsvolles beobachtet zu haben: „Ich hatte zwar nur ein denkbar primitives Molekül des bayerischen Lebens gesehen, aber es enthielt die Strukturformel. [. . .] Bei demselben Zwischenfall hätte in jeder anderen Landschaft der Betroffene seine Sachen zusammengerafft und sich, verlegen über die eigene Ungeschicklichkeit, davongemacht. [. . .] Hier aber geschah etwas Überraschendes und doch sofort Durchschaubares: der klare, aber immer sehr blasse und nüchterne Zusammenhang von Ursache und Wirkung wurde nicht auf der normalen, sondern auf einer ganz anderen Ebene, der des Dramas und der Szene erlebt. [. . .] Der Ärger wurde keineswegs verdrängt, sondern war die dramatische Triebkraft für Handlung und Wort. Ein kleines Stück widerspenstiger Wirklichkeit wurde also nicht bewältigt, indem man seinen Zusammenhang *erkannte*, sondern indem man es *darstellte*.“⁴⁾

Handelt es sich bei der Vorstellung vom schauspielerisch talentierten Bayern um ein Klischee oder sind Spiellust und -begabung tatsächlich im bayerischen Wesen verankert? Diese Frage befriedigend zu beantworten, fällt schwer. Genausowenig lassen sich die Ursachen sogenannter Mentalitätsmerkmale oder Stammescharakteristika rational begründen. Stellen wir einfach nur fest, daß man hierzulande verhältnismäßig viel und gerne Theater spielt. Etwa 2000 Laienspielgruppen bespielen im bayerischen Raum ihr Dorf- oder Gemeindepublikum. Die Zahlen sind freilich variabel, doch die Situation, wie sie Wolfgang Asenhuber in einem einschlägigen Beitrag beschreibt, ist fast überall dieselbe: „Heute findet man in Regionalzeitungen - vor allem in der Vorweihnachtszeit und in der Fastenzeit - zahlreiche Notizen über Theateraufführungen.

¹⁾ Nadler, Josef: Literaturgeschichte des Deutschen Volkes. Dichtung und Schrifttum der Stämme und Landschaften. 1. Band. Berlin 1939, S. 9.

²⁾ Lippl, Alois Johannes und Wilfrid Feldhütter: Das alpenländische Volksschauspiel. In: Unbekanntes Bayern. Band 5. Das Komödi-Spielen. München ² 1976, S. 25.

³⁾ Backhaus, Wilhelm: Der Baier - ein unbekanntes Wesen. Zit. nach Lippl / Feldhütter 1976, S. 27.

⁴⁾ Ebd.

Laienspielgruppen - 'Volkstheater', 'Bauerntheater', wie sie auch heißen mögen - gibt es wieder überall, in Dörfern, Kleinstädten und Vororten. In meinem Heimatort in Niederbayern (etwa 1500 Einwohner) gibt es nach langer Enthaltbarkeit - etwa in den ersten 15 Fernsehjahren - jetzt gleich zwei Spielgruppen. Sie inszenieren jährlich je ein Stück und veranstalten außer der Reihe gelegentlich Unterhaltungsabende. Ihre Vorstellungen werden nahezu von allen Dorfbewohnern, auch den jugendlichen, wahrgenommen. Und das ist kein Sonderfall.⁵⁾

Theaterspielen hat in Bayern eine lange Tradition. Sie liegt in den religiösen Bräuchen und im Konfessionalismus begründet. Am Anfang der langen Entwicklungsgeschichte steht das Volksschauspiel. Es ist nichtprofessionelles Theater, das in seinen überlieferten Formen zur Ausgestaltung von Bräuchen, also von weltlichen und religiösen Terminfesten, dient.⁶⁾ Hierzu zählen ländliche Spielbräuche wie Hirten-, Stuben-, Weihnachts-, Paradeisspiele und Sternsingen, Prozessions- und Passionsspiele.

Gemeinsamkeiten finden sich bei den religiösen Aufführungen der Stadtbürger im mittelalterlichen Theater, das sich aus der Liturgie des Gottesdienstes heraus entwickelt.

Im Zuge der Gegenreformation kommen unter Wilhelm IV. die Jesuiten von Italien nach Bayern. Sie machen die Bühne zu einer der wichtigsten Kampfstätten ihrer Anliegen. Ganz im Gegensatz zum Reformtheater, das den geistlichen Gegner angreift, in schärfster Satire bloßstellt und verspottet, wendet sich das Jesuitentheater an die Gläubigen. Im Mittelpunkt der Stücke stehen exemplarische Figuren, große Heilige oder große Sünder, deren Tugenden oder Laster dem Zuschauer vorgeführt werden, damit dieser sich darin wiederfindet. Das wesentliche gestalterische Prinzip aller Aufführungen der Jesuiten ist die Umsetzung der geistlichen Botschaft ins Bild-

hafte.⁷⁾ Die Theateraufführungen finden im Freien und in großen Sälen statt. Als eine der spektakulärsten Freilichtinszenierungen wird die Aufführung der *Esther* 1577 in München überliefert. Insgesamt 1700 Spieler wirken mit, die Straßen und Plätze Münchens werden in ein einzigartiges Szenarium verwandelt. Durch die Verbindung des volkstümlichen Massenschauspiels mit den bühnentechnischen Errungenschaften des italienischen Renaissancetheaters leiten die Jesuiten in Deutschland eine neue Entwicklungsphase der Bühnenkunst ein.

Die „Verweltlichung“ des ursprünglich geistlichen Spiels erfährt seine volkstümlich-dramatische Fortsetzung, als in die Heiligengeschichten handfeste Realismen miteinbezogen werden. Im Wettlauf der Apostel zum Grab Christi, bei dem nach biblischem Bericht der jüngere Apostel Johannes vor Petrus am Grab ankommt, wird der letzte hinterherhinkend dargestellt, und er klagt über seine zwei verschiedenen Füße. In einer anderen Geschichte wird die schwarze Seele des Judas mit einer im Gewand verborgenen Krähe versinnbildlicht, die im Moment des Aufhängens unter dem Mantel des Verräters hervorflattert. Daraufhin stürzen sich Hunde auf den Erhängten und reißen ihm die Eingeweide aus dem Leib, die aus ebenfalls im Gewand verborgenen Rindskutteln und Würsten bestehen. Hier zeigt sich volkstümliche Vorstellungs- und Darstellungskraft unvorstellbaren Ausmaßes.

Die gesamte Barockkultur steht im Zeichen einer Theatralisierung. Dem Schauspiel und dem Theater kommt eine zentrale Funktion im Selbstverständnis dieser Epoche zu.⁸⁾ Geistesgeschichtlich ist das Barocktheater dem heilsgeschichtlichen Denken zuzuordnen. Das *Theatrum mundi*, das Welttheater entspricht der damaligen Vorstellung, das ganze Welttreiben sei ein vorüberziehendes Schauspiel, in dem jedes menschliche Wesen seine ihm vom Schicksal oder von Gott auferlegte Rolle zu spielen hat, bis der Tod sie ihm abnimmt.⁹⁾

⁵⁾ Asenhuber, Wolfgang: Das halbedle Volkstheater muß wieder her. In: *Schönere Heimat* 74/1985. Sonderheft 4, S. 53.

⁶⁾ Brauneck, Manfred und Gérard Schneilin (Hrsg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Hamburg ³1992, S. 1094/1095.

⁷⁾ Brauneck, Manfred: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*. 1. Band. Stuttgart / Weimar 1993, S. 548 f.

⁸⁾ Brauneck / Schneilin 1992, S. 127 ff.

⁹⁾ Ebd., S. 1051.

Innenarchitektur und Ausstattung der Barockkirchen tragen dem darstellenden Moment Rechnung. Die Kirchen werden zu großen Theaterräumen mit Logen, Galerien, Brüstungen und Treppen. Ornamente, Zierrat, Figuren, Plastiken, Deckengemälde, Altarblätter, Ölberge und Krippen schaffen entsprechende Szenarien, um die Vorstellungskraft der Gläubigen ganz im Sinne einer *Biblia pauperum* zu unterstützen. Als beeindruckende Beispiele seien die Klosterkirchen von Aldersbach und Rohr genannt, letztere besonders hervorzuheben durch die Himmelfahrt Mariä¹⁰⁾. In der Altarbühne schwebt Maria, von zwei athletischen Engeln getragen, frei im Raum. Sie erscheint nicht nur räumlich, sondern auch mental entrückt. In Wirklichkeit wird sie aber von einer unsichtbaren Theatermaschinerie hochgezogen.

Besonders die Passion, seit dem Mittelalter vor allem in Deutschland und Frankreich überliefert, kommt dem Schaubedürfnis des Volkes entgegen. Nicht selten dauern Aufführungen länger als die wirkliche Leidensgeschichte. In Bozen spielt die Passion im Jahr 1514 ganze sieben Tage lang.¹¹⁾ Die Beteiligung von Bürgern und Bauern, die am Spielen noch wesentlich mehr Freude haben als am Schauen, macht die Passionen zu großen Volksdramen. Berühmtestes Beispiel ist die Oberammergauer Passion, die seit dem 19. Jahrhundert weltweite Bedeutung erlangt hat. Aber dabei handelt es sich weder um das älteste noch um das einzige Beispiel. Oberammergau ist in der Barockzeit nur einer von 160 altbayerischen Passions-Spielorten. Weitere 160 Gemeinden finden sich in Tirol.¹²⁾ Die niederbayerischen Passions-Spielorte sind Abbach, Abensberg, Aidenbach, Arnstorf, Au/Hallertau, Deggendorf, Dingolfing, Eggenfelden, Eichendorf, Ergoldsbach, Freyung, Frontenhausen, Fürholz, Fürstenzell, Gangkofen, Geiselhöring, Geisenhausen, Gerzen, Grafenau, Griesbach, Hengersberg, Hoheneggkofen, Kelheim, Kößlarn, Landau, Landshut, Langquaid, Mainburg, Mallersdorf, Massing, Neustadt a. d.

Donau, Niederviehbach, Obernzell, Osterhofen, Perlesreut, Pfarrkirchen, Pfaffenberg, Pfeffenhausen, Plattling, Regen, Reisbach, Röhrnbach, Rohr, Ruhmannsfelden, Sandsbach, Schönberg (bei Grafenau), Schwarzach, Simbach a. Inn, Straubing, Tann, Triftern, Viechtach, Vilsbiburg, Vilshofen, Waldkirchen und Zwiesel.¹³⁾

Sicher sind es nicht allein die katechetischen Absichten, die sich mit den Passionsspielen verbinden. Dahinter steckt auch ein wirtschaftlicher Aspekt. Handwerker, vor allem Schreiner, Maler und Schneider verzeichnen gute Einnahmen als Dekorationszulieferer. Brauer, Wirte, Bäcker und Metzger profitieren von den Besuchern. Die Passionen werden im Lauf der Zeit immer mehr zu Volksschauspielen. Fast jede Familie eines Ortes stellt wenigstens einen Mitspieler. Die Entwicklung bringt es mit sich, daß neben dem Hauptanliegen, der Darstellung des Leidens Christi, alle möglichen Nebensächlichkeiten mit einfließen und teilweise sogar das eigentliche Thema in den Hintergrund drängen. Die Bandbreite der thematischen Erweiterungen reicht von geistlichen Spielstoffen bis hin zu volkstümlichen Krämerszenen, „wo die drei Marien in einer häufig mit komischen Elementen ausgestalteten Szene Salben kaufen, oder Höllenfahrtszenen des Judas, wo mehrere Teufel unter Lärm und Gaudium der Zuschauer auftreten“¹⁴⁾.

Selbstverständlich bleibt derlei Treiben von kirchlicher Seite nicht unwiderrprochen. Zahlreich sind Bestimmungen, die den Passionsspielen, wie übrigens auch den Weihnachts-, Krippen- und sonstigen Volksschauspielen, den Kampf ansagen.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts, gerade zum Zeitpunkt als die bayerisch-barocke Spielfreude ihren Höhepunkt erreicht, versucht die Obrigkeit ganz im Geist der europäischen Aufklärung in alle Bereiche des Lebens einzuwirken: „Überall sollte

¹⁰⁾ Dehio, Georg: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Band II: Niederbayern. München - Berlin ²1988, S. 616.

¹¹⁾ Lipl / Feldhütter 1976, S. 33.

¹²⁾ Brenninger, Georg: Passionsspiele in Altbayern. In: Henker, Michael u.a. (Hrsg.): Hört, sehet, weint und liebt. Passionsspiele im alpenländischen Raum. München 1990, S.61.

¹³⁾ Högl, Gabriele: Die Passionsspiele in Niederbayern und der Oberpfalz im 17. und 18. Jahrhundert. Diss. München 1958.

¹⁴⁾ Lipl / Feldhütter 1976, S. 63.

Vernunft an die Stelle unbefragter Traditionen treten, überall sollte Kritik, die Suche nach der 'Wahrheit' die Menschen aufklären, besser und glücklicher machen.¹⁵⁾ Es hagelt eine Menge von Spielverboten. Der aus dem niederbayerischen Mallersdorf stammende Kirchenkritiker Johann Pezzl muß im Jahr 1784 feststellen: „Unter den Komödien begreife ich alle weltlichen und geistlichen Schauspiele. Dazu gehören Gaukler, Taschenspieler, Seiltänzer, Marionetten, Comödien, Tragödien, Charfreitagsprozessionen, Fronleichnamprozessionen, Mirakelwirkereien usw. Vor Zeiten hatte die Nation deren in Hüll und Füll; man spielte noch in den Jahren 1762 und 1763 in einigen Klöstern am grünen Donnerstag in der Kirche Komödien. Die Passionsspiele am Karfreitag waren ein unvergleichbarer Leckerbissen für den Spielhunger der Baiern; [...] Alle diese sind nun zum größten Verdruß der Bayern abgestellt. In einigen kleinen Städten und Marktflecken hat sich schon öfters eine ehrsame junge Bürgerschaft zusammengethan und in eigener Person Schauspiele aufgeführt. Im Marktflecken Schwaben im Rentamt München wäre es vor einigen Jahren beinahe zum bürgerlichen Krieg, zu Mord und Tod wegen einer Komödie gekommen.“¹⁶⁾

Aber das Volk hängt beharrlich an seinen überlieferten Bräuchen, an den farbenprächtigen Prozessionen und an den erbaulichen Spielen, die als willkommene Abwechslung Not und Mühen des Alltags vergessen machen. Den spielfeindlichen Amtspersonen werden die Fenster eingeworfen, gelegentlich kommt es zu tätlichen Angriffen und mancherorts schwingt man aufständisch Sense und Dreschflegel, wie das Beispiel von Markt Schwaben bezeugt.

Trotz allem, kulturpolitisch und sozioökonomisch bleibt die Aufklärung die wichtigste Geistesbewegung im Europa des 18. Jahrhunderts und zeigt ihre Einflüsse. Im gesellschaftlichen

Leben tritt neben der höfischen Kultur die bürgerliche stärker hervor. Das wirtschaftlich erstarkende Bürgertum soll nun auf politischem und kulturellem Gebiet die Führungsrolle übernehmen. Die Auswirkungen auf die Theaterkultur bleiben nicht aus, denn die Aufklärer sind bestrebt, „die deutsche Schaubühne zu heben, ihre Stücke 'regelmäßig' zu machen, die wirtschaftliche und soziale Lage der Schauspieler zu verbessern.“¹⁷⁾ Nur auf dieser Grundlage kann nach ihrer Auffassung das Theater die ihm zugewiesene Funktion erfüllen: Es soll lehren, bilden und bessern. Dahinter steckt die Idee eines Nationaltheaters „zur Entwicklung einer kulturellen Identität und einer politischen Nation der Deutschen“¹⁸⁾.

Im Lauf des 19. Jahrhunderts steigt die Zahl städtischer und dörflicher Theateraufführungen stark an. Daran ist eine allgemeine Tendenz dieser Zeit abzulesen, denn im letzten Jahrhundertdrittel entstehen infolge der Gewerbefreiheit auch ca. 600 deutsche Privattheater.

Eine große Rolle für den Aufschwung des nichtprofessionellen Theaters spielt das Vereinswesen. Als spezifische Organisationsform des 19. Jahrhunderts haben die ursprünglich städtischen und bürgerlichen Vereine ältere Formen von gemeinschaftlichen Zusammenschlüssen wie z. B. die Bruderschaften, Handwerkszünfte und Burschenschaften abgelöst. Die frühen Vereinigungen, Gesellschaften, Clubs, die sich nun „Vereine“ nennen, dienen der aufgeklärten Bildung, der Pflege der Geselligkeit und werden von der Schicht des gehobenen Bildungsbürgertums getragen.¹⁹⁾ Ausgesprochene Laientheatervereine, wie wir sie heutzutage in Form der Laienspielbühnen in großer Zahl verzeichnen, gibt es im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert nur selten.²⁰⁾ Theater gespielt wird bei Geselligkeits- und Gemütlichkeitsvereinen, bei den katholischen Burschenvereinen und später auch bei Trachtenvereinen. Die wenigen traditionsreichen

¹⁵⁾ Brauneck 1993, S. 104.

¹⁶⁾ Pezzl, Johann: Reise durch den Bayerischen Kreis. 1784. Faksimileausgabe. München 1973, S. 224.

¹⁷⁾ Brauneck 1993, S. 104.

¹⁸⁾ Ebd.

¹⁹⁾ Martischnig, Michael: Vereine als Träger von Volkskultur in der Gegenwart. Wien 1982, S. 21/22.

²⁰⁾ Diese Feststellung deckt sich auch mit den Erkenntnissen aus der für vorliegende Veröffentlichung gestarteten Theater-Umfrage, aus der hervorgeht, daß lediglich zwei von knapp 100 Theater-Gründungen ins letzte Jahrhundert fallen.

Spielgemeinschaften in Kiefersfelden oder Erl/Tirol nennen sich „Theatergesellschaften“.

Gespielt werden Ritter- und Räuberdramen. Als Vorbilder dienen Goethes „Götz“ und Schillers „Räuber“. Populär wird auch der „Schinderhannes“, der bekannte Räuberhauptmann. Wie die bayerischen Wilderer genießt er durch seine ständige Mißachtung obrigkeitlicher Verordnungen und Gesetze das Ansehen breiter Bevölkerungsschichten. Mit Andreas Hofer und Wilhelm Tell kommen schließlich ausgesprochene Volkshelden ins Spiel. Sie verkörpern darüber hinaus die nationale Idee, die weite Teile des damaligen Spielgutes beherrscht. So ist besonders im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts neben dem romantischen Ritterspiel auch das historisch-vaterländische Stück, das nicht als Schwank, Komödie oder Posse, sondern als mehraktiges moralpädagogisches Schauspiel verfaßt wird, beliebt.

Angesichts des vielzitierten bayerischen Theatertalents scheint die Entstehungsgeschichte des Volksstückes bayerischer Prägung innerhalb der weiß-blauen Grenzen geradezu selbstverständlich. Doch geboren wird das „bayerische“ Drama „nicht auf dem Land zwischen Voralpen und Donau, sondern in der Stadt; und nicht einmal in München, sondern in Wien“²¹⁾. Der geistige Vater heißt Ludwig Anzengruber. Die Stücke *Der Meineidbauer*, *Die Kreuzlschreiber*, *Das vierte Gebot* und *Der Pfarrer von Kirchfeld* stammen aus seiner Feder, und sie entstehen in Wien. Interessant dabei ist, daß Anzengruber, der Schöpfer der ländlichen Komödie und des Bauerndramas, als Sohn eines kleinen Beamten keinen direkten Bezug zum bäuerlichen Leben hat. Trotzdem bescheinigt ihm Peter Rosegger nach der Uraufführung der bäuerlichen Komödie „Der G'wissenswurm“ 1874: „Ich bestaune die Wahrheit der Ausdrucksweise Ihrer Personen. Ich hege den Verdacht, Sie haben dreimal sieben Jahre bei einem oberbayerischen Bauern

als Altknecht gedient.“²²⁾ Völlig unsentimental und unmißverständlich äußert sich Anzengruber über seine Stücke: „Diese vielbesprochenen Bauernkomödien sind nur aus dem Grunde Komödien mit Bauern geworden, weil sich derlei Konflikte in der Stadt in sehr unpoetischem Licht zeigen würden. Ich bin nicht dafür vorhanden, daß ich naturnahe Bauern gestalte, sondern ich schaffe Gestalten, wie ich sie brauche, um das darzustellen, was ich darzustellen habe. An den Bauern ist nicht viel zu lernen; der Typus ist bald gegeben; mir handelt es sich um den Menschen! Das Kostüm ist mir das bequemste, weil darin der ursprüngliche Mensch noch am deutlichsten zum Ausdruck kommt, ohne daß ich notwendig habe, die Kulturschminke und Konvenienz des modernen Menschen erst abzukratzen.“²³⁾ Über die urwüchsige Sprache seines österreichischen Schriftstellerkollegen schreibt Theodor Fontane nach der Berliner Aufführung des Trauerspiels „Das vierte Gebot“ im Jahr 1890: „Die Vornehmheit hat ihre Tage gehabt; heute geht ein demokratischer Zug auch durch die Kunst.“²⁴⁾

Dies trifft genauso für die freidenkerische Weltsicht Anzengrubers zu, der sich mit Staat, Kirche und Gesellschaft stets kritisch auseinandersetzt. Er prangert das Bündnis zwischen Kirche und Thron als Interessensallianz materieller und geistiger Unterdrückung an. Den Jenseitsvertröstungen setzt er eine kämpferisch irdische Lebensmoral entgegen. Er fühlt sich als Volksaufklärer und ist bestrebt, den einfachen Menschen aufzurütteln und zur Veränderung bestehender Mißstände zu bewegen. Zum Nutzen des Volkes will Ludwig Anzengruber „die Welt entgöttern und vermenschlichen“²⁵⁾.

In seinem scharf pointierten Volksstück „Der Pfarrer von Kirchfeld“ von 1870 konfrontiert er z. B. den sozial empfindenden Pfarrer mit einem reichen Grundherren, dem die Religion allein dazu dient, seinen Vorteil herauszuschlagen.

²¹⁾ Bauer, Josef Martin: Bauerntheater in der Großstadt. In: Lippl / Feldhütter 1976, S. 193.

²²⁾ Anzengruber, Ludwig: Bauerngeschichten. Die große Erzähler-Bibliothek der Weltliteratur. Dortmund 1985. Hier: Nachwort S. 227.

²³⁾ Bauer 1976, S. 196.

²⁴⁾ Wie Anm. 22, S. 227.

²⁵⁾ Ebd., S. 228.

Den Mißbrauch der Religion demonstriert der Dramatiker auch im „Meineidbauer“ von 1871. Ein Großbauer versucht, mit einem falschen Schwur und der Bestimmung des Sohnes zum Priesterberuf seinen Erbschaftsschwindel abzusegnen. Selbstverständlich geht diese Rechnung im Stück nicht auf.

Hier wie in seinen folgenden Dramen knüpft Anzengruber erfolgreich an das große Wiener Volkstheater eines Ferdinand Raimund und Johann Nestroy an. Mehr noch, Anzengruber wird mit seinen Spielstoffen und den darin geschaffenen Charakteren zum vorbildhaften Vertreter des naturalistischen ländlichen Schauspiels, in dem volkstümliches Genre und Realismus im Ausdruck zur Einheit verschmelzen. Sein Einfluß auf Süddeutschland ist unbestritten.

Die bayerische Komödie erlebt ihren Höhepunkt zwischen 1890 und 1920. Sie verbindet man mit den Namen Joseph Ruederer, Georg Queri und vor allem Ludwig Thoma.

Ludwig Thoma kennt das volksdramatische Schaffen und das Repertoire der zeitgenössischen Bauernbühnen sehr genau. Er sieht die Aufführungen des 1893 von Xaver Terofal gegründeten Schlierseer Bauerntheaters. Er besucht fast regelmäßig das Tegernseer Theater und ist vom Volksschauspieler Michl Dengg im „Kreuzschreiber“ oder im „G'wissenswurm“ beeindruckt und gleichzeitig inspiriert. Ausgangspunkt für seine eigenen Stücke sind also auch die bäuerlichen Volksstücke des Wieners Ludwig Anzengruber. In einem Brief schreibt Thoma: „Ich las und sah heuer viel Anzengruber. Da fand ich, daß wir ein Volksstück wieder einmal brauchen könnten, und ich traue mir die Kraft zu, eines zu dichten.“²⁶⁾ Es entstehen 15 Bühnenstücke, darunter *Die Medaille* (1901), *Die Lokalbahn* (1902), *Erster Klasse* (1910), *Magdalena* (1912), um die bekanntesten zu nennen. Viele davon sind Einakter. Das ist kein Zufall, denn „als punktuelle Sittenbilder, als dialogisierte Satiren leben sie von der zugespitzten Situation (‘Erster

Klasse’), von der verknappten Handlung (‘Die kleinen Verwandten’), von bis zur Karikatur vereinfachten Typen (‘Dichters Ehrentag’). Je konzentrierter die Darstellung, um so drastischer wird vorgeführt, was Thoma ins Visier nimmt: der Dünkel der sogenannten besseren Leute und das Karrieredenken der Beamten (‘Medaille’), die Scheinmoral der bürgerlichen Gesellschaft (‘Lottchens Geburtstag’ oder ‘Moral’), politische und religiöse Intoleranz (‘Das Säuglingsheim’), verlogenes Pathos des sogenannten Volkstheaters (‘Gelähmte Schwingen’).“²⁷⁾ Damit wird das, was man bei Thoma gelegentlich übersieht, deutlich: Seine Komödien, Bauernschwänke, Lustspiele, Volksstücke etc. entstehen nicht zum Gaudium des Publikums, es handelt sich nicht um szenische Unverbindlichkeiten eines „echten Bauernschriftstellers“, sondern um aktuelle gesellschaftskritische und politische Bühnenstücke. Zum Lustspiel „Erster Klasse“ merkt der Autor im Juli 1910 an: „Ich bin beinahe mit einem Einakter fertig. Josef Filser im Coupé I. Klasse, auf der Fahrt in die Stadt. Es gab mir Gelegenheit, die bayr. Bahn, bayr. Beamtenzopf und einen Berliner Geschäftsreisenden und dazu zwei Dachauer Hammel schön zu verulken. Eine Arbeit, die man zur eigenen Freude macht; mühelos und ausgelassen.“²⁸⁾ Die Notwendigkeit, Inhalt und Aussage mit Witz und Humor zu transportieren, erkennt und beherrscht Thoma, auch wenn sie ihm gelegentlich Kopfzerbrechen bereitet. „Wer in der Lokalbahn eine Posse sehen will, soll es ruhig tun. Die Hauptsache ist, daß sie sehr weit davon weg ist“, schreibt er seinem Verleger. „Ich weiß, daß der erste und zweite Akt tadellos sind, und nicht eine Szene enthalten, die ‘herangezogen’ ist. Der dritte Akt leidet; ich hätte dem Theater zuliebe noch mehr Spektakel hineinbringen müssen. Das ist eben der Teufel, wenn man fürs Theater schreibt.“²⁹⁾

Viele von Thomas Stücken werden nicht, wie man erwarten könnte, im Schlierseer oder Tegernseer Bauerntheater aufgeführt, sie erleben ihre Premiere am Nationaltheater in

²⁶⁾ Zit. nach Feldhütter, Wilfrid: Bauerntheater. Geschichte und Geschichten. Rosenheim 1979, S. 9.

²⁷⁾ Weber, Albrecht (Hg.): Handbuch der Literatur in Bayern. Vom Frühmittelalter bis zur Gegenwart. Regensburg 1987, S. 362 f.

²⁸⁾ Zit. nach Heinle, Fritz: Ludwig Thoma. Hamburg ²1985, S. 113.

²⁹⁾ Wie Anm. 26, S. 89.

München, am Burgtheater in Wien, in Stuttgart und Berlin. Nicht ohne Unbehagen wohnt Thoma den Uraufführungen bei, und er macht dabei „viele moralische Kater durch beim Anblick der vielgerühmten Kulissen-Kunststücke bekannter Regisseure, daß ihm die Freude am Stückeschreiben beinahe verging.“³⁰⁾ Viel lieber sieht er seine Stücke von den Bauernbühnen in Tegernsee und Schliersee aufgeführt.

Diese Bauerntheaterbühnen geben für viele andere Bühnen und Theatervereine in Bayern das Vorbild ab. Und die Volksstücke von Anzengruber und Thoma dienen zahlreichen Stückeschreibern als Beispiel. Der bekannteste bayerische Gstanzlsänger, der Roider Jackl, hat es einmal auf seine Weise formuliert:

Die bayerischen Künstler derfa an Ludwig Thoma
in Himme neihebm,
weil s' alle scho fuchzg Jahr lang
vo eahm sein' Geist lebhm.

Wie so häufig trifft Roider auch mit diesem Gstanzl den Nagel auf den Kopf. Eine Nachahmung kann das Original an Qualität selten überbieten, vor allem dann nicht, wenn von Epigonen diese klassischen Volksstücke mit anspruchsloser Unterhaltung verwechselt werden.

Neben dem Volksstück alter Prägung gibt es spätestens mit Marieluise Fleißer (1901-1974) auch modernes Volkstheater. Im Zusammenhang mit dem Autorentreigestirn Fleißer - Horváth - Brecht spricht die Fachwelt gerne von der Erneuerung des Volksstückes. Neue Schwerpunkte werden gesetzt, die um die soziale Entfremdung und Kommunikationslosigkeit kreisen.³¹⁾ Die formelle Umgestaltung besteht darin, daß die Dramaturgie auf eine einheitliche, durchgehende Handlung zugunsten einzeln aneinandergereihter Bilder verzichtet, genauso wie heile Welt und das obligate gute Ende fehlen.

³⁰⁾ Wie Anm. 26, S. 9.

³¹⁾ Brauneck / Schneilin 1992, S. 1097.

³²⁾ Ebd.

³³⁾ Asenhuber 1985, S. 54.

„Das Volksstück dient nicht mehr wie einst im 'Besserungsstück' der bloßen Bestätigung einer etablierten Ordnung, sondern wendet sich als Dramaturgie des Publikums an einen aktiven bzw. kritischen Zuschauer.“³²⁾ Erfolgreiche Autoren wie Rainer Werner Fassbinder, Peter Turrini, Martin Sperr, Franz Xaver Kroetz u. a. stehen mit Beginn der Horváth- und Fleißer-Renaissance nach 1965 in dieser Tradition. Allerdings können sich ihre Stücke in der Regel nicht über den Bildungstheaterbetrieb hinaus etablieren.

Zwei Gründe sind es vor allem, warum diese neuen Volksstücke vom Großteil der Laienspielbühnen gemieden werden. Da ist zum einen die bereits erwähnte offene Form: Kein Handlungsbogen, kein Ende, der Schluß bleibt offen. Laienschauspieler und Publikum finden sich mit und in diesen Volksstücken häufig nicht zurecht. Zum anderen werden ihre lebensnahen Themen vor allem abgelehnt, weil sie Kritik enthalten, die zum Nach- oder Umdenken auffordert. Gegen „unbequemes“ Theater lautet die bequemste aller Begründungen, das Publikum wolle sich unterhalten, amüsieren und nicht Alltagsprobleme vorführen lassen. Die Konsequenz daraus ist hinreichend bekannt: Man greift zurück auf Altbewährtes, Klischeehaftes, weil das immer ankommt. Gleichzeitig übersieht man unwissentlich oder bewußt, daß die idealisierte Vergangenheit den allerwenigsten ihrer Zeitgenossen ein wirklich menschenwürdiges Leben geboten hat. „Bekanntlich gab es in dieser guten alten Zeit vor allem harte Knochenarbeit und schlechte Bezahlung, tyrannische Arbeitgeber und rechtlose Dienstboten, strenge Moral und ledige Kinder, viele Krankheiten und schlechte Medizin.“³³⁾ Davon ist in den einschlägigen Stücken allerdings nicht die Rede. Die Realität ist für viele Stückeschreiber unbrauchbar und unattraktiv. Nach wie vor entstehen Stücke, die das Bild vom früheren Landleben auf den Kopf stellen, Kultur- und Sozialgeschichte trivialisieren. „Diese Stücke [haben] keine Moral; nicht daß sie irgendeine Moral kritisieren oder negieren - das wär ja was -; sie tun, als

habe es nie Moral gegeben. Ihre Komik baut immer darauf, daß jeder und alles dem jeweils bekannten Vorurteil entspricht; die Pointen und Sottisen leben immer von der Unterdrückung der sozial Schwachen und der Sexualität, gehen immer auf Kosten derer, die nichts zu lachen haben. Vor allem aber: die Autoren tun so, als könnte alles so bleiben, wie es niemals war. Sie haben Angst vor neuen Inhalten. Sie sind nicht engagiert realistisch, füllen nur alterprobte Formen mit dem Schnee vom letzten Winter.³⁴⁾ In vielen Fällen wird sich daran nichts ändern. Weil jedoch auch hier die Regel von Ausnahmen bestätigt wird, gibt es durchaus Lichtblicke.

Gerade in jüngster Zeit zeigt sich verstärkt, wie sehr das Publikum, dessen Aufgeschlossenheit häufig unterschätzt wird, anspruchsvolleres Theater, Experimentierfreude und neue Ideen honoriert. Engagement der Bühnen und Aufnahmebereitschaft des Publikums gehen Hand in Hand. Das Angebot bestimmt die Nachfrage. Renate Serwuschok formuliert es in ihrem engagierten Beitrag über die ländliche Theaterkultur in Ostbayern deutlich: „Immer weniger Laienspieler sind auf der Drehscheibe kultureller Initiativen und Aktivitäten in Ostbayern jetzt noch bereit, sich von geistlosen Stückeschreibern die eigene Karikatur auf den Leib dichten zu lassen. Die Erfahrung beweist, daß der Verzicht auf stotternde Deppen und vollbusige Sennerinnen, polternde Bauern und fluchende Knechte den Erfolg nicht schmälert, sofern Einfallsreichtum und Originalität das Klischee ersetzen“.³⁵⁾

Namen wie Joseph Berlinger, Fitzgerald Kusz, Gerhard Loew, Felix Mitterer und einige andere sind auf den Spielplänen mancher Lientheatergruppe keine Seltenheit mehr. Und offensichtlich mangelt es auch nicht an guten Stücken, wenn die Bereitschaft besteht, ein wenig zu suchen. Gewiß, die Zahl brauchbarer Stücke ist nicht gerade unüberschaubar, aber schließlich handelt es sich hier auch nicht um beliebig produzierbare Normware, sondern um die Ergebnisse intellektueller

Auseinandersetzung mit unserem Leben. Erfreulich, wenn vereinzelt Spielleiter von Theatergruppen selbst zur Feder greifen. Die Geschichten, die auf die Bühne gestellt werden, reichen von historischen Stoffen und überlieferten Volkssagen, die von der Lebensbewältigung und Glaubenswelt unserer Vorfahren handeln, bis hin zur Debatte um eine geplante Mülldeponie, die für Wirbel in der Kommunalpolitik sorgt. Allein der Versuch, etwas anderes als gewohnte Klischees auf die Bühne zu stellen, verdient bereits Anerkennung. Mit dem Slogan „Vielfalt statt Einfalt“ könnte die Summe hervorhebender Aktivitäten überschrieben werden. Laienspielgruppen von Mainburg bis Zwiesel, von Kötzing bis Halsbach, um in diesem Teil Bayerns zu bleiben, haben dies auf eindrucksvolle Weise unter Beweis gestellt. Sie strafen jeden Lügen, der eines vermeintlichen Publikumsgeschmacks wegen auf billige Gaudi setzt. Ihre Aufführungen sind meistens völlig ausverkauft und zählen mittlerweile zu den attraktiven Kulturangeboten im ländlichen Raum.

Auf ein erfreuliches Phänomen sei zuletzt eingegangen, nicht weil es in den heißen Monaten für sommerlochstopfende Schlagzeilen in der Presse sorgt, sondern weil es fernab vom weit verbreiteten Bayernbild ein anderes Verständnis von Regionalkultur dokumentiert: Das Festspielfieber in Ostbayern, das, nebenbei bemerkt, auch zu einem touristischen „Standortfaktor“ geworden ist. „Kaum eine Burgruine, ein Schloßhof oder ein Burghotel, das nicht zur Kulisse für geschichtsträchtige oder klassische Theaterliteratur und ihre Umsetzung durch mittlerweile schon halbprofessionelle Laienspielgruppen wird“³⁶⁾, kommentiert Peter Klewitz zu Beginn eines Zeitungsdreiteilers über die Festspiele in Ostbayern. Der Volkskundler Konrad Köstlin hat in diesem Zusammenhang von einer „neuen Liebe zum Mittelalter“ gesprochen, die seit den 1980er Jahren verstärkt in Ostbayern ausgebrochen ist. Gemeint ist die spielerische Auseinandersetzung und Aneignung von/mit Regionalgeschichte, deren (früh-)neuzeitliche

³⁴⁾ Ebd.

³⁵⁾ Serwuschok, Renate: ... sich und die Welt zu spielen ... Ländliche Theaterkultur in Ostbayern. In: *Schönere Heimat* 82/1993. Sonderheft, S. 40.

³⁶⁾ Klewitz, Peter: Festspiele in Ostbayern. Teil 1 bis 3. Sonderseiten der *Landshuter Zeitung / des Straubinger Tagblatts* vom 16. Juli, 23. Juli u. 30. Juli 1994. Hier Teil 1, S. 16.

Vorkommnisse nicht ausgespart bleiben. Der Festspielplan bietet mit den Gunther-Festspielen in Rinchnach, den Neu-
nußberger Burgfestspielen, dem Hussenkrieg in Neuburg
vorn Wald, dem Trenck in Waldmünchen oder der Aidenba-
cher Bauernschlacht 1705/06 Dramatisches aus Bayerns
Geschichte. Im Bereich von Sage und Legende spielen der
Drachenstich in Furth, das Nibelungenfestspiel in Plattling
oder das Mühlhiaspiel auf der Burg Lichtenegg. Heiter geht
es dort zu, wo klassische und moderne Theaterliteratur in
Hochsprache oder in Mundart aufgeführt wird. Die Schau-
plätze sind Leuchtenberg, Kötzing, Falkenstein, Falkenfels
und Saal. Aufführungen wie zum Beispiel „Der bayerische
Jedermann“ von Oskar Weber, der bayerische „Faust“ und
Schillers „Räuber“ von Johannes Reitmeier und Thomas
Stammberger sind zu Publikumsrennern geworden.³⁷⁾ In ganz
Süddeutschland erfahren sie als aufsehenerregende Theaterer-
eignisse ihre Würdigung in den Medien. Und sie zeigen die
jüngste Tendenz der Theaterprofis, die die Ausdruckskraft der
bayerischen Mundart wiederentdecken und den von weiten
Teilen der Bevölkerung gemiedenen Klassikern Frischluft

unters verstaubte Kostüm blasen. Dadurch, vor allem aber mit
Hilfe entsprechender Inszenierungen werden die bekannten
Figuren und Charaktere der großen Theaterliteratur für den
Laiendarsteller spielbar und zum Erlebnis für den Laien(büh-
nen)besucher, der das Angebot der großen Schauspielhäuser
kaum nutzt. Keine Schwellenangst, keine Kleidungsordnung,
kein weiter Anfahrtsweg hindern die örtliche Bevölkerung am
Besuch: Lientheater - eine demokratische Institution im
besten Sinne.

Bis zu 50 Schauspieler und mehr stehen dann bei der Premiere
auf der Bühne, ungezählt die vielen Helfer, die hinter der
Bühne bei den Vorbereitungen, während und nach den Auf-
führungen bis an die Grenzen ihrer Belastbarkeit ihr bestes
geben.

Waren für die barocken Passionen nicht ganze Familien, ja
ganze Ortschaften auf den Beinen? Daran hat sich bis in
unsere Zeit nichts geändert. „Sich selbst und die Welt zu
spielen“, ist der Reiz für viele Theaterspieler geblieben.

³⁷⁾ Diese Aufzählung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Eine weitgehende Auflistung findet sich bei Klewitz (wie Anm. 36) und in: Fremdenverkehrsverband Ostbayern (Hg.): Feste '94. Bei uns in Ostbayern. Regensburg 1993.