

Versuch, ein schwäbisches Manko zu erklären*

Im Jahr 1834 veröffentlichte der Stuttgarter Schullehrer August Zoller seine «Bilder aus Schwaben», und gleich das zweite Kapitel ist überschrieben: «Komödie und Musik in ihrem Volks-Charakter». Es ist kein kleines Kapitel – auf vielen Seiten werden eine Faustaufführung herumziehender Zigeuner, die Schattenspiele vagierender Schauspielerfamilien, die Zauberkunststücke fahrender Gaukler geschildert, und auch über die «Liebhaber-Theater» in manchen Orten verliert Zoller ein paar Worte. *Volksbühnen* aber, so resümiert er ausdrücklich, *Volksbühnen, wie in Baiern oder Osterreich, habe es in Schwaben nie gegeben.*

Rund 130 Jahre später, in Thaddäus Trolls Schwabenportrait, klingt es noch ganz ähnlich: *Weder hat ein Schwabe ein bemerkenswertes Lustspiel geschrieben noch findet man hierzulande, im Gegensatz zu Bayern, ein urwüchsiges Volks- oder Bauerntheater.* Damit scheinen die Eckdaten einer über Jahrhunderte hinweg bestätigten traurigen Bilanz angegeben; und wenn das Land vor wenigen Jahren einen Volkstheaterpreis aussetzte, so geschah auch das nicht, um einem blühenden und ohnehin angesehenen Gewerbe noch höhere Weihen zu geben, sondern aus der Absicht, einem Mangel abzuhelfen. Zwar ist, weil Armutszeugnisse in die gehobene Prosa von Preisstatuten nicht passen, in diesen Bestimmungen weder von dem schwäbischen Manko noch von der Überlegenheit der bayerischen Nachbarn die Rede; aber ein bißchen liest sich das Ganze doch wie ein Appell, in dem zwar die Möglichkeit von Wunderwaffen erwähnt, tatsächlich aber der Volkssturm aufgeboten wird, und zwischen den Zeilen wandert der Blick auch hier neidvoll hinüber zu den Bayern, die (um ein auf die Jesuiten gemünztes Wort zu variieren) nicht nur die Andacht zur Komödie, sondern auch die Komödie zur Andacht gemacht haben.

Teilweise wird, wo von schwäbischer Theaterfremdheit die Rede ist, die Erklärung gleich mitgeliefert. Thaddäus Troll wendet seinen Vorwurf – denn darum handelt es sich zunächst – ins Positive, indem er feststellt, das Verstellen liege dem Schwaben nicht. Nun kann man durchaus darüber streiten, ob es nicht die spezifisch schwäbische Art der Verstellung ist, sich so zu gebärden, als könne man sich nicht verstellen; aber abgesehen davon ist

mit solchen Charakterzuschreibungen das Problem ja auch nur verlagert. Anders gesagt: die Erklärung bleibt tautologisch: dem Schwaben ist das Theater fremd geblieben, weil ihm das Theater fremd ist. Ähnlich verhält es sich mit der Feststellung, dem Schwaben fehle es am Humor, mit der beispielsweise Carl Theodor Griesinger das Trauerspiel Stuttgarter Fastnachtsredouten erklärte, die aber auch für das Fehlen einer Volkstheatertradition als Erklärung angeführt wurde. *Zur Gründung und Erhaltung einer Volksbühne*, so schrieb Zoller, *bedarf es des Volkswitzes, der den düstern Schwaben durchaus nicht eigen ist.* Auch hier müßte weitergefragt werden, ob und warum das so ist – ganz abgesehen davon, daß der Begriff des Volkstheaters nicht ohne weiteres auf jene dröhnende, schenkelklopfende Heiterkeit reduziert werden sollte, die wiederum von der bairischen Komödie (genauer: dem touristischen Erwartungsbild von der bairischen Komödie) abgezogen ist.

Thaddäus Troll führt noch ein weiteres, häufig verwendetes Erklärungsmuster an: den schwäbischen Dialekt, den Tonfall, der nun einmal zum richtigen Theater nicht passe. Manchmal wird die Diagnose an einem einzelnen Symptom festgemacht: am inflatorischen Gebrauch der Verkleinerungssilbe -le. Kann, so mag man in der Tat fragen, eine solche Sprache den Bühnenraum ausfüllen, wirft diese hemmungslose Verniedlichung die Schwaben nicht unweigerlich auf Aufführungsformen zurück, die man bestenfalls als Theaterle bezeichnen könnte? Aber auch hier ergibt näheres Zusehen, daß die Rechnung nur scheinbar aufgeht. Sind nicht auch großartige Theaterfiguren wie der bairisch-österreichische Staberl und der unsterbliche Kasperl mit einer Verkleinerungssilbe gesegnet, und gehört es nicht zum besonderen Vermögen des Volkstheaters, das Kleine oder scheinbar Kleine auszuspielen gegen die überzogenen Ansprüche, gegen das Pathos und die Feierlichkeit der Großen und des Großen? Es gibt dafür auch schwäbische Beispiele. 1680 ließ der Rektor des Ulmer Gymnasiums, Eberhard Rudolf Roth, sein Schauspiel «Elias» aufführen, in dem König Ahab und die Königstochter Isebel auftreten, in dem aber – in mundartlichen Zwischenspielen – auch zwei schwäbische Bauern den Abfall vom wahren Glauben und die Baalsverehrung kommentieren: *Es deucht mi halt*, so urteilt der eine über die neue Königin, *sie sei a reachte Unhold. Sie ist jedermann feind, wers nit mit ar heit. Ihre verdammte Pfaffa gaund immer-*

*Vortrag, gehalten bei der Verleihung des Volkstheaterpreises des Landes Baden-Württemberg am 16. Dezember 1981 in Stuttgart.

dar vorna naus – wie d Stoi-Esel. – Abr wia gefällt sie dar sonst?, fragt der andere. Ha, es wär so a feins Mädle – es fehlt ihr nu an eim Deng: si ist a so braun brünzelt, – und dia Heirra wend nua weisse Dingar hau. Antwort: Bist du a Lappa! Schwarz ischt au a Farb. Ma singt jo: Schwarzbraunes Mädelein, wia geara wett i huit bei dir sein. Isch mancher a brauner Bua gwea und ischt dennet Hauptmann wora. Sie schleht mir halt nau und meiner Elsa – mir sind jo so weiß wie a Ofaloch.

In dieser Weise wird, über viele Seiten des gedruckten Textes hinweg, das biblische Geschehen ironisch in die eigene Umwelt hinübergespielt von den beiden Bauernknechten, die Claus und Jäckle heißen. Jäck-le, auch dies eine Verkleinerungssilbe; aber sie hat nichts zu tun mit der läppischen Kindlichkeit, die heute in solchen Silben transportiert wird und die ja auch keineswegs beim «Volk» die größte Verbreitung hat, sondern bei einer vergleichsweise kleinen Honoratiorenschicht.

Mir scheint, daß wir mit dieser Feststellung den eigentlichen Ursachen für das hier in Frage stehende schwäbische Manko etwas näherkommen. Jedenfalls scheint es angebracht, den Fokus der Betrachtung zu verengen, nicht von einem zeitlosen schwäbischen Wesen auszugehen, sondern von konkreten historischen Entwicklungen, und vielleicht auch nicht von den Schwaben ganz allgemein zu sprechen, sondern von ganz bestimmten Schwaben. Zumindest sollte das Stichwort Schwaben nicht mit jenem Expansionsanspruch verwendet werden, der den Bewohnern Südbadens das masochistische Lustgefühl vermittelt, sie seien die Indianer des Südweststaats; es muß im Gegenteil, wie sich zeigen wird, in unserem Zusammenhang eingeengt werden auf Württemberg, ja sogar auf das kleinere Altwürttemberg.

Ein Hinweis in dieser Richtung ergab sich auch aus den beiden Durchgängen des Volkstheaterwettbewerbs. Im Vergleich mit fränkischen und vor allem mit alemannischen Texten waren Stücke in schwäbischer Mundart und von schwäbischen Autoren deutlich in der Minderzahl, und auch unter Gesichtspunkten der Qualität traten sie – von Ausnahmen abgesehen – eher zurück. Unterscheidet man dann innerhalb des Schwäbischen noch zwischen neuwürttembergischen und altwürttembergischen Gebieten, so wird vollends deutlich, daß das württembergische Kernland nicht im Vordergrund steht. H i e r also ist nachzufragen nach den Gründen für die wenn nicht fehlende, so doch eher dürftige Theatertradition.

Nun gibt es bekanntlich für die Erklärung altwürttembergischer Verhältnisse ein Stichwort, das geradezu stereotyp als Begründung für alles Mögliche

und Unmögliche angeboten wird: Pietismus. In diesem Fall scheint mir dieses Stichwort aber durchaus am Platze. Theater: nach der lutherischen Ethik gehörte es zu den *Adiaphora*, den Mitteldingen, die in sich weder gut noch böse und die jedenfalls zulässig waren. Aber die Pietisten verwarfen diese Neutralität; für sie gehörte das Theater wie andere Mitteldinge zumindest in den Vorhof des Bösen, war es ein Stück Weltlust, mit der die Gleitbahn zum Teuflichen geschmiert wurde. Um die Mitte des letzten Jahrhunderts erließ ein pietistischer Unternehmer eine Dienstordnung für seine Arbeiter, in der eine Rubrik *Was uns Unglück bringt* überschrieben ist. Bestimmte Eigenschaften und Verhaltensweisen wechseln in der Aufzählung mit konkreten Dingen: Müßiggang und Lotterien, Unkeuschheit, scharfe Gewürze und scharfer Essig, heiß essen und heiß trinken, Anwendung von Giften. Und dann: *Wirtschausleben, Theaterleben*. Wer sich angewöhne, zu denken und ein geistiges Leben zu führen, der werde sich *von solchen und anderen Irrtümern freimachen*.

Die Bretter, die die Welt bedeuten – diese Umschreibung des Theaters galt auch für die Pietisten; aber auf Welt liegt dabei ein böser Akzent, ein negativer Ton. Für diese Denunziation des Theaters, die gar nicht nach Inhalten und Aufführungsformen fragte, gibt es Dutzende von Zeugnissen: Das Bild vom breiten und vom schmalen Weg, das bis in unser Jahrhundert herein ein beliebter Wandschmuck war, zeigt unter den verhängnisvollen Verlockungen am breiten Weg neben Ballsaal, Wirtschaftsgarten und Spielhölle auch einen klassizistischen Theaterbau. In der pietistischen Stunde wurde von den beiden jungen Mädchen erzählt, die vom Lande nach Stuttgart gekommen waren und die sich zu einem Besuch des Opernhauses verführen ließen – auf dem Wege begegnete ihnen der Prälat Bengel, der nur die Frage zu stellen brauchte: *Kinder, seid ihr auch auf dem rechten Wege?*, und schon machten sie kehrt und schämten sich ihrer Theaterlust. Daß im Theater gute Musik zu hören, daß bildende und sittlich wertvolle Inhalte präsentiert wurden, stellten die Pietisten nicht in Abrede – *Aber wenn an der besten Speise Gift klebt, willst du sie kosten?* fragte der Stuttgarter Hofprediger Hediger rhetorisch; und von einem anderen frommen Mann wurde berichtet, daß er sich (und anderen) den Theatergenuß versagte in Gedanken daran, er könnte während der Aufführung sterben und müsse vor dem Thron Gottes bekennen, er komme *aus der Komödie*.

Friedrich Theodor Vischer sprach von der *zurückgeschluckten Sinnlichkeit* der Pietisten, die zur *verdorbenen Phantasie* führe, und im Rückblick schiebt sich

denn auch diese Seite der Weltflüchtigkeit deutlich in den Vordergrund.

Man muß aber gerechterweise hinzufügen, daß der Angriff – formuliert als Warnung vor dem Theater schlechthin – sich gegen eine Ausprägung des Theaters richtete, die diesen Angriff verständlicher machte. Theater – das war in erster Linie Hoftheater. Die Aufführungen biblischer Schauspiele, wie sie im 16. Jahrhundert Schulen und bürgerliche Gesellschaften auch in Stuttgart praktiziert hatten, waren vergessen. Das zeitgenössische Theater stand in der Tradition der großen höfischen Aufzüge und Maskenfeste, italienische Opern und Singspiele und französische Komödien beherrschten lange das Repertoire, und die Annäherung an das Volkstheater bestand höchstens in einer bösen Maskerade: die Herren und Damen der Hofgesellschaft boten als Garnierung ihrer Lustbarkeiten Bauern aus den umliegenden Dörfern auf, oder sie drapierten sich selbst – zum mehr oder weniger plumpen Schäferspiel – mit ländlichen Trachten. Das Hoftheater blieb nicht auf Stuttgart beschränkt; zumal in den Anfängen der Regierung Karl Eugens wurden auch draußen im Lande Theaterbauten errichtet – im Jagdschloß Grafeneck, beim Lustschloß Solitude, in Tübingen und in Teinach; es war ein weithin sichtbares Ärgernis.

Lange hatten die deutschen Hoftheater eifrige Verteidiger gefunden. Dem Landesherrn, so hieß es in einer Schrift aus dem Ende des 17. Jahrhunderts, stehe solche *extraordinäre Belustigung und Ergetzlichkeit* zu, das Theater biete notwendige *recreationes*. Aber in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kippte die Beurteilung um, und es ist sicher kein Zufall, daß einer der ersten, der sich offen gegen den höfisch-theatralischen Pomp wandte, der schwäbische Pietist und Staatsmann Friedrich Carl von Moser war: *Wenn man aber Soldaten, Jäger, Comödianten, Operisten und Maitressen zusammenhalten, prächtig leben, prächtig bauen, und alles haben will, was die größten Herren der Welt haben, dann genade Gott dem mit einem solchen Regenten gesegneten Land!*

Die höfische Prägung des Theaters erregte nicht nur die sittliche Entrüstung und den religiösen Zorn der Pietisten – sie verursachte auch bei der übrigen Bevölkerung ein distanziertes Verhältnis zum Theater. Jahrzehntlang wurde das Publikum durch die herzoglichen Hofbeamten aufgeboten; es wird erzählt, daß gelegentlich Soldaten in Zivil gesteckt und ins Theater gebracht wurden, um die Ränge zu füllen. Und auch nachdem das Theater gegen Eintritt frei zugänglich war und weithin die Funktionen eines Stadttheaters übernommen hatte, blieben deutliche Reste des höfischen Stils erhalten: der theater-

freundliche König Friedrich beispielsweise legte größten Wert darauf, daß nur auf sein Zeichen hin bei den Aufführungen geklatscht wurde. Es ist nicht verwunderlich, daß so ein spontaneres Verhältnis zum Theater nicht entstand. Theaterbesuch – das war einerseits eine von oben verordnete, steife Lustbarkeit, andererseits war es, in pietistischer Perspektive, Zeitverschwendung auf unnütze, ja schädliche Dinge.

Gewiß, die Pietisten waren nur eine Minderheit. Aber ihre sittliche Strenge und Unerbittlichkeit schlug durch; über die Landeskirche und über den kirchlichen Einfluß auf Politik und weltliche Institutionen wurde dem Land eine moralische Enge vermittelt, die sich auch in der Verhocktheit und Verstocktheit gesellschaftlicher Umgangsformen ausdrückte. Im ganzen 19. Jahrhundert gibt es Klagen über das – allzu kleine oder sehr distanziert reagierende – Theaterpublikum, und wo eine Erklärung mitgeliefert wird, da ist immer wieder von den Honoratioren – den Beamten vor allem – die Rede, die dem Theater fremd gegenüberstanden. Städtisches Theater – das hätte Teil eines umfassenderen Stils der Geselligkeit sein können; aber eben diese Geselligkeit wurde vermißt, Geselligkeit war – wie auswärtige Besucher kritisch registrierten – *aufmöglichst kleine, streng voneinander abgeschlossene Kreise* verteilt. Weltoffenheit konnte bei so ängstlicher Autarkie nicht entstehen; Stuttgart nahm keine Führungsrolle ein; es schien sich, wie einmal ein fremder Besucher feststellte, *noch nicht selbst einig zu sein, ob es sich zu den großen oder kleinen Städten rechnen will*. Die Folgen solcher Einengungen und Abgrenzungen machten sich in vielen Lebensbereichen bemerkbar: *Im engen Kreis verengert sich der Sinn* – Schiller sprach es in seinem Prolog zum Wallenstein aus.

Schiller, der größte deutsche Dramatiker seiner Zeit, entfloh den engen Verhältnissen. Aber er wurde doch auch in Schwaben akzeptiert und gefeiert – und spätestens die Welle der Schillerfeiern im 19. Jahrhundert, so möchte man annehmen, hat doch wohl alle Reserven gegenüber dem Theater weggespült. Die Annahme ist nur teilweise richtig. Sieht man zu, wie Schiller gefeiert wurde, dann tritt sein dramatisches Genie auffallend zurück; daß seine Auffassung von der Bühne als moralischer Anstalt nicht nur der Moral Tribut zollte, sondern auch der Bühne, wurde nicht immer gesehen. Die lehrreiche, mit der nationalen Einigung verknüpfte Geschichte der Schillerbegeisterung kann hier nicht nachgezeichnet werden. Sie mag hier nur angeführt werden als Hinweis auf einen letzten Zusammenhang unseres Problems. Das Manko, das hier erklärt werden soll, entstammt teilweise offenbar auch der

Ignoranz der Beobachter – was an Theatralischem vorhanden war, wurde (und wird) vielfach kaum zur Kenntnis genommen. Die, abgekürzt gesagt, altwürttembergische Perspektive schlug gerade auch bei den Sachwaltern und Meinungsmachern in Fragen der Literatur durch.

Das Stuttgarter «Morgenblatt für gebildete Stände» brachte jahrelang keinerlei Meldungen aus dem Theater, und erst die Gründung des «Neuen Tagblatts» führte zu einer regelmäßigen Theaterberichterstattung. Aber auch die Literaturhistoriker nahmen schwäbische Theaterleistungen kaum zur Kenntnis. Wo steht etwas davon, daß im Umkreis Schillers eine ganze Anzahl verwandter, freilich schwächerer Stücke entstand? Wer weiß von dem Buttenhäuser Friedrich August Klemens Werthes, der Gozzi übersetzte, der Singspiele und historische Dramen schrieb, wer von dem Vaihinger Theaterdichter Karl Friedrich Hensler, der in Wien zum Leiter des Josephstädter Theaters aufstieg? Sebastian Sailer, der oberschwäbische Prämonstratenser, wird meist vorgestellt als erratischer Block, als schwäbisches Unikum, bairisch-barocker Spielfreude verpflichtet. Aber des Heiligen Römischen Reiches Klosterwinkel, wie man Oberschwaben nannte, war selbst ein Zentrum jenes barocken Spiels, das gegen die Eitelkeit der Welt anrannte und dabei doch diese Eitelkeit lustvoll präsentierte; in den Klosterarchiven liegen dicke Folianten, die zeigen, daß bei jeder passenden und unpassenden Gelegenheit Singspiele oder Dramen aufgeführt wurden. Charlotte Birch-Pfeiffer, um ein letztes Beispiel zu nennen, die im letzten Jahrhundert 23 Bände mit – notabene vielgespielten – Dramen füllte, gilt nur als bedauerenswerte Vielschreiberin; wäre sie eine Bayerin, so möchte ich behaupten, so wäre gewiß ihre dramatische Begabung anders gewürdigt worden.

Theaterschriftstellerei – das war hierzulande immer schon ein wenig Literatur zweiter Klasse; bis in die Gegenwart hinein kann man verfolgen, wie dramatische Leistungen hinter solchen auf anderen Feldern der Literatur zurücktreten müssen. Martin Walser beispielsweise, für unsere französischen Nachbarn auch einer der maßgeblichen deutschen Dramatiker, ist bei uns fast nur als Romancier und Novellist festgelegt. Und während im Bereich der epischen Literatur oft noch drittklassige Autoren zu Lob und Auszeichnung gelangen, ist beispielsweise nur höchst selten zur Kenntnis genommen worden, daß seit einem guten halben Jahrhundert Paul Wanner unsere Volksbühnen mit geschickt gebauten, historische Phantasie und populäre Spielfreude provozierenden Stücken versorgt.

Ich sage: unsere Volksbühnen, und ich meine damit auch schwäbische. Damit klingt eine letzte, entscheidende Pointe des Themas an. Auch die Volkskundler, die so fleißig Märchen und Sagen, Sitten und Bräuche, Bauerntruhnen und Motivbilder gesammelt haben, übersahen vielfach die Erscheinungsformen des Volkstheaters, die vergangenen wie die gegenwärtigen, und trugen so mit dazu bei, das Bild von den theaterfremden, ja theaterfeindlichen Schwaben zu befestigen. Dabei gab es, jenseits der altwürttembergischen Grenzen, zum Teil eine so kontinuierliche Schauspieltradition, daß der hier mehrfach strapazierte Vergleich mit Bayern keineswegs immer zu Ungunsten Württembergs ausfällt. Da sind die dramatischen Gesellschaften Biberachs, die seit mehr als dreihundert Jahren bestehen; da sind die Theatervereine anderer Städte und Dörfer wie beispielsweise in Rohrdorf, wo nachweislich seit 1866 regelmäßig große Aufführungen stattfanden; da ist der – durchaus theatralische – alte Brauch der Maskenspiele und Narrengerichte an Fastnacht; da ist die – sicherlich manchmal fragwürdige – Tradition des Vereinstheaters, das bei der Weihnachtsfeier ein Rührstück und einen derben Schwank zusammenspannt; und da sind nicht zuletzt die vielen Naturtheater im Land – Reutlingen und Heidenheim, Schwäbisch Hall und Neuenstadt, Grötzingen und Sigmaringendorf, Renningen und Stetten, Ötigheim und Breisach (wenn ich an dieser Stelle ins Badische ausgreifen darf), Hayingen schließlich mit seiner Familientradition und mit dem Versuch, Geschichte und Geschichten ein wenig gegen den Strich zu bürsten.

Der Italiener Dario Fo, dessen burleske Stücke neuerdings auch das deutsche Theater erobern, versteht sein Konzept des politischen Volksstücks als eine Wiederherstellung der Volkstradition, die durch die Bourgeoisie zerstört wurde. Das Modell paßt nicht ganz auf die deutschen, die schwäbischen Verhältnisse. Aber es ist richtig, daß auch hier höfische Raffinesse und prosaische Bürgerlichkeit nicht nur dem Theater einen besonderen Stempel aufgedrückt, daß sie vielmehr auch dazu beigetragen haben, tatsächlich vorhandene Volkstradition ins Abseits zu stellen. Der Versuch, das schwäbische Theatermanko zu erklären, endet so u. a. auch mit der Feststellung, daß dieses Manko zum Teil nur in den Köpfen der Betrachter vorhanden ist, während es gottlob auch hierzulande – wenigstens hie und da – Spiellust und Darstellungsfreude gibt – und auch Leute, die sich nicht scheuen, sich zu verstellen und sich aus *Theater und anderen Irrtümern* einen Spaß zu machen.