

**„DAS VOLKSSTÜCK IST TOT!“ – „LANG LEBE DAS KRITISCHE (ANTI-)VOLKSSTÜCK!?“:
HANSWURST IM FLEISCHWOLF DER GESELLSCHAFT DER SINGULARITÄTEN**

Dr. Simone Merk
Künstlerische Mitarbeiterin
Lehrstuhl für Neuere deutsche Literaturwissenschaft I
Universität Regensburg

Vielen Dank für die herzliche Einladung und vielen Dank, dass ich mit Ihnen ein paar meiner Überlegungen zum Thema „Volksstück“ bzw. „Volkstheater“ teilen darf.

Wie kann man einen Wissenschaftler, eine Wissenschaftlerin in den Wahnsinn treiben? Man fragt sie nach einer eindeutigen Definition ihres Untersuchungsgegenstandes.

Fragen Sie eine Literaturwissenschaftlerin, was Literatur ist, eine Theaterwissenschaftlerin, was Theater ist oder eine Medienwissenschaftlerin, was ein Medium ist, dann werden Sie aller Wahrscheinlichkeit nach mit der Antwort nicht sonderlich froh. Warum?

Die Grundhaltung wissenschaftlichen Denkens, das Hinterfragen und Infragestellen, führt selten zu eindeutigen Antworten und macht eher die Komplexität sichtbar. Die Expertin, die eigentlich Klarheit bringen sollte, erweist sich rückblickend als Nebelkerze und enttäuscht.

Mir ist sehr daran gelegen, Sie nicht zu enttäuschen. Garantie ist leider keine gegeben, aber ich werde versuchen, mich zu bemühen – versprochen.

**„Das Volksstück ist tot!“ –
„Lang lebe das kritische (Anti-)Volksstück!?“:
Hanswurst im Fleischwolf der Gesellschaft der Singularitäten**

Der Titel meines Vortrags ist wohl in mehrfacher Hinsicht erläuterungsbedürftig und für die Länge möchte ich mich nochmals entschuldigen. Doch der Titel ist kein zugkräftiges Marketinglabel, sondern Programm.

Zu Beginn zeige ich Ihnen anhand von kurzen Beispielen die bereits erwähnte Unmöglichkeit, die Begriffe „Volksstück“ bzw. „Volkstheater“ aus wissenschaftlicher Perspektive eindeutig zu definieren.

Sollte dies kein Tick der Wissenschaft sein, lohnt es sich, über Folgendes nachzudenken:

Ist der Begriff „Volkstheater“ dann ad acta zu legen und dementsprechend „tot“? Doch was machen wir dann mit dem, was wir uns unter „Volkstheater“ vorstellen? Und was stellen wir uns überhaupt unter „Volkstheater“ vor und vor allem, stellen wir uns alle das Gleiche vor?

Aller Wahrscheinlichkeit nach werden hier in diesem Raum so viele unterschiedliche Vorstellungen von „Volkstheater“ sein, wie Köpfe anwesend sind. Und um dieser noch eine weitere hinzuzufügen, unternehmen wir einen theaterhistorischen Kurztrip in das Jahr 1771 und begeben uns auf die Suche nach dem, was dem ersten deutschsprachigen Beleg des Begriffs „Volksstück“ zugrundeliegt.

Ich könnte mir vorstellen, dass hier auf die Eine oder den Anderen durchaus eine kleine Überraschung wartet.

En passant werden wir auf unserem theatergeschichtlichen Ausflug auch erste Antworten auf die Fragen finden, warum in der Volkstheaterforschung mit Blick auf das 18. Jahrhundert ausgerechnet das Bürgertum in den Fokus rückt und hier die soziologische Perspektive eine besondere Bedeutung gewinnt.

Sollte diese „soziologische Wende“ darauf hinweisen, dass das soziale Drama seine Wurzeln bereits im 18. Jahrhundert hat und diese das neue bzw. kritische Volksstück zu Beginn des 20. Jahrhunderts speisen, dann ließe sich mit Fug und Recht behaupten, dass die Parole „Lang lebe das kritische (Anti-)Volksstück!“ in eine Aussage umzuwandeln sei.

Und zum Schluss des Vortrags wird es dann hoffentlich nicht allzu blutig und tragisch, wenn wir der Frage nachgehen, ob Hanswurst, der prototypische Vertreter des traditionellen Volksstücks, im Zuge des sozialen Wandels in den Fleischwolf geraten ist.

Doch zurück zum Anfang:

I Von der Unmöglichkeit kohärenter Begriffsbestimmungen

Anhand von wenigen kurzen Beispielen möchte ich Ihnen zeigen, wie und warum sich sowohl die Theater- als auch die Literaturwissenschaften mit den Begriffen „Volksstück“, „Volksschauspiel“ bzw. „Volkstheater“ so schwertun.

Klaus Lazarowicz und Christopher Balme halten in ihrem Band „Texte zur Theorie des Theaters“ fest: „Den Begriff ‚Volkstheater‘ befriedigend zu definieren, scheint hoffnungslos. Nimmt man ihn wörtlich, so ist darunter Theater für „alle“ zu verstehen.“¹

Hier ist schon mal ein wesentlicher Aspekt angesprochen, der den Begriff fragwürdig erscheinen lässt: Wenn mit dem Begriff „Volk“ „alle“ gemeint sind, wodurch unterscheidet sich der Begriff „Volkstheater“ dann von dem Begriff „Theater“?

Oder müsste man im Umkehrschluss hieraus folgern, dass das „Theater“ im Gegensatz zum „Volkstheater“ eben nicht für „alle“ ist?

Dieses sogenannte Totalitäts-Partialitäts-Paradox, auf das wir später nochmals zurückkommen werden, stellt entweder den Begriff „Theater“ grundsätzlich als ein „Theater für alle“ in Frage, oder der Begriff „Volkstheater“ trägt zu keiner Differenzierung bei und ist somit überflüssig.

Aus diesem Grund bezeichnet Franziska Schöblier in ihrem Grundlagenwerk „Einführung in die Dramenanalyse“ den Begriff „Volksstück“ auch als „problematischen Sammelbegriff“.²

Sie greift ihn dennoch auf und unternimmt einen Versuch der Umschreibung: „[S]einer Namensgebung nach“³ „ein Theater über das ‚Volk‘ und für das ‚Volk‘“⁴.

Wie Lazarowicz und Balme hebt Schöblier das „Volk“ zum einen als Adressaten hervor, zum anderen fügt sie jedoch noch eine zweite Komponente hinzu, da Sie das „Volk“ auch als „Gegenstand“ des Volksstücks ausmacht. Thematisch werden – nach dieser Definition – auf der Bühne also auch Angelegenheiten des Volkes verhandelt.

¹ Lazarowicz, Klaus; Balme, Christopher (Hrsg.): Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart 1991, S. 571

² Schöblier, Franziska: Einführung in die Dramenanalyse, 2. Aktualisierte und überarbeitete Auflage, Stuttgart 2017, S. 33

³ Ebd., S. 33

⁴ Ebd., S. 33

Doch wenn mit dem Begriff „Volk“ nicht „alle“ gemeint sein sollten, wer ist denn dann das „Volk“?

Und hier stoßen wir auf den Kern des Problems, denn wir stellen fest, dass der Versuch, den Begriff „Volk“ wertneutral definieren zu wollen, nicht möglich ist.

Auf diesen Aspekt verweist das Vorwort von Intendant Sebastian Ritschel im Festivalflyer ebenso, wie Toni Bernhart zu Beginn seiner Habilitationsschrift von 2019 zum *Volksschauspiel*:

„Der Begriff des ‚Volks‘ ist im Deutschen durch den Nationalsozialismus diskreditiert und wird von der Neuen Rechten wieder reklamiert“⁵ – „Die Schwierigkeiten einer genaueren Bestimmung, was denn mit *Volksschauspiel* überhaupt gemeint sei, beginnen mit dem Namen, denn dieser ist, um mit Bertolt Brecht zu sprechen, ‚verdächtig‘.“⁶

Der Verweis auf die Kontamination des Begriffs „Volk“ als Erbe des Nationalsozialismus mit seiner nationalen und ethnischen Komponente der Blut-und-Boden-Ideologie macht zum einen die Schwierigkeit deutlich, den Begriff „Volk“ heute überhaupt noch unbeschwert verwenden zu können, zum anderen macht dieser Verweis aber auch etwas ganz Grundsätzliches sichtbar:

Das, was man unter dem Begriff „Volk“ versteht, ist nicht a-historisch, universal und wertneutral, sondern kulturell geprägt und damit zeitgebunden und ideologisch überformt.

Und so resümiert Thomas Schmitz in seinem Vorwort zu seiner Monographie „Das Volksstück“:

„So konstituiert sich die Idee *Volksstück* immer wieder neu, vor allem in Abhängigkeit von den jeweils mit dem Begriff *Volk* verbundenen Vorstellungen.“⁷

⁵ Bernhard, Toni: *Volksschauspiele, Genese einer kulturgeschichtlichen Formation*, Berlin / Boston 2019 (= Band 31, *Deutsche Literatur Studien und Quellen* herausgegeben von Beate Kellner und Claudia Stockinger), S. 2

⁶ Ebd., S. 2

⁷ Schmitz, Thomas: Vorwort, in: Ders., *Das Volksstück*. Stuttgart 1990, S. VII

Die Begriffe „Volksstück“, „Volkstheater“ und „Volksschauspiel“ sind also keine überzeitlichen Kategorien, sondern von den jeweiligen Sozial- bzw. Gesellschaftsstrukturen und deren Interpretation bzw. Deutung abhängig.

Diesem Umstand begegnen wir sowohl in der Theatergeschichtsschreibung als auch in der Theatertheorie.

Lazarowicz und Balme verweisen darauf, dass es bei der Diskussion um das *Volkstheater* „immer um eine bestimmte Schicht“ gehe: „Sei es das Bürgertum im 18. Jahrhundert, die Landbevölkerung im 19. Oder schließlich das Proletariat im 20. Jahrhundert (...).“⁸

Doch wann taucht denn der Begriff „Volksstück“ überhaupt zum ersten Mal auf und was bezeichnet er in diesem Zusammenhang?

Der vorläufig älteste Wortbeleg geht auf Jakob Michael Reinhold Lenz‘ „Anmerkungen übers Theater“ (entstanden 1771; gedruckt 1774) zurück. Hier benennt er – Achtung jetzt wird es interessant – die Komödie „Verlorene Liebesmüh“ von Shakespeare als „Volksstück“.

Lenz hebt dabei als Besonderheit von Shakespeares Stück hervor:

„(...) ein Theater fürs ganze menschliche Geschlecht (...), wo jeder stehn, staunen, sich freuen, sich wiederfinden konnte, vom obersten bis zum untersten.“⁹

Und er fährt fort:

„Seine Könige und Königinnen schämen sich so wenig als der niedrigste Pöbel, warmes Blut im schlagenden Herzen zu fühlen, oder kützelnder Galle in schalkhaftem Scherzen Luft zu machen, denn sie sind Menschen, auch unterm Reifrock, kennen keine Vapeurs, sterben nicht vor unsern Augen in müßiggehenden Formularen dahin, kennen den tötenden Wohlstand nicht.“¹⁰

⁸ Lazarowicz, Klaus; Balme, Christopher (Hrsg.): Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart 1991, S. 571

⁹ Lenz, Jakob Michael Reinhold: Anmerkungen übers Theater. In: Jakob Michael Reinhold Lenz: Werke und Briefe in drei Bänden, Band 2. Hg. von Sigrid Damm. Leipzig 1987, S. 670f.

¹⁰ Ebd., S. 670f.

Versucht man aus Lenz' Beschreibung, Rückschlüsse auf seine Vorstellung von „Volksstück“ zu ziehen, so scheint er in der Tat ein Theater für „alle“ im Blick zu haben, oder wie er selbst es formuliert „ein Theater fürs ganze menschliche Geschlecht“.

Und dies bezieht sich sowohl auf das Publikum, als auch auf das Dargestellte, auch wenn hier überraschenderweise von Königinnen und Königen die Rede ist und nicht – wie vielleicht zunächst zu erwarten wäre – vom „Volk“.

Doch was ist für Lenz 1771 das Besondere bzw. Revolutionäre an Shakespeares Komödie, so dass er rund 180 Jahre nach der Entstehung von „Verlorene Liebesmüh“, den neuen Gattungsbegriff „Volksstück“ ins Spiel bringt, weil Königinnen und Könige wahrhaftig lieben dürfen, es Ihnen erlaubt ist, schalkhaft zu scherzen und sie auf der Bühne nicht zwingend sterben müssen, weil sie „Menschen“ sind?

Aus heutiger Perspektive ist dies nur schwer nachzuvollziehen und ohne theatergeschichtliche Einbettung wohl kaum zu verstehen.

Um also Antworten auf die Frage zu finden, warum bei Lenz mit Blick auf das „Volksstück“ 1771 ausgerechnet Shakespeare zum Gewährsmann wird und warum sich dies ganz ausdrücklich gegen das französische Theater und die Theaterauffassung des Leipziger Professors Johann Christoph Gottsched richtet, der um 1730 „Hanswurst“ als prototypischen Vertreter des populären Theaters von der Bühne vertreiben will, müssen wir kurz in die Vergangenheit reisen.

Doch wundern Sie sich bitte nicht, wenn wir am Ende dieses theaterhistorischen Kurztrips feststellen sollten, dass dies nur eine mögliche Lesart ist; Gewissheiten gibt es in der Wissenschaft eben nur wenige.

II Ein Blick in die Geschichte des Theaters und des sogenannten Volksstücks bzw. Volkstheaters

Lenz zielt 1771 mit seinem Rückgriff auf Shakespeare und die Konventionen des elisabethanischen Theaters ganz explizit gegen das Regelwerk klassizistischer, französischer Dramen ab, das Johann Christoph Gottsched um 1730 als Vorbild seiner Theaterreformbemühungen dient.

Das Drama des französischen Klassizismus beruft sich – sehr verkürzt und historisch eigentlich unzulänglich – auf Aristoteles – und führt basierend auf der Poetik des Horaz eine sogenannte Ständeklausel ein, bei der die Tragödie nur Personen hohen Standes und die Komödie nur Personen niederen Standes vorbehalten war und bei der am Ende der Tragödie der Protagonist tot und am Ende der Komödie verheiratet zu sein hatte.

Diese Regelhaftigkeit bezeichnet Gottsched, ein dogmatischer Vertreter der rationalistischen Frühaufklärung, als vernünftiges Theater. Im Gegensatz hierzu verurteilt Gottsched das sogenannte nicht-aristotelische Theater à la Shakespeare, dessen Einfluss sich im Theater der Wanderbühnen zeigte und sich beim Publikum großer Beliebtheit erfreute.

Doch dieses Theater verkörpert in Gottscheds Augen alles das, was bekämpft werden muss:

„Die Unordnung und Unwahrscheinlichkeit, welche aus dieser Hindansetzung der Regeln entspringen, die sind auch bey dem Schakespear so handgreiflich und ekelhaft, daß wohl niemand, der nur je etwas vernünftiges gelesen, daran ein Belieben tragen wird [...]“¹¹

Ordnung, Vernunft und Regeln – so lauten die Normen für das deutschsprachige Theater des Rationalismus zu Beginn des 18. Jahrhunderts: Das Ziel dieses aufklärerischen Theaters sollte die Erziehung und moralische Besserung des bürgerlichen Publikums sein, das kaum lesen und schreiben konnte und für das das Theater so zu einer Art Bildungsmedium werden sollte.

Und so ist es auch wenig verwunderlich, dass der bekannteste Vertreter der Frühaufklärung und des Rationalismus, Gottscheds Lehrer Christian Wolff, seine Vorstellung von der Wirkungsweise des Theaters 1721 wie folgt beschreibt:

¹¹ Gottsched, Johann Christoph: Anmerkungen über das 592. Stück des Zuschauers, in: Beyträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit, Bd. 8, Hildesheim, New York 1970, S. 161

„[...] so sind Comödien und Tragödien sehr dienlich zur Besserung des Menschen, wenn [...] man zeigt, wie die freudigen Begebenheiten aus der Tugend, hingegen die Trauerfälle aus den Lastern kommen [...]“¹²

Diese einfachen (und wohl auch vereinfachten) Wirkungszusammenhänge sind Abbild einer Weltanschauung, die dem Dasein eine Ordnung nach Regeln der Vernunft zuschreibt. Diese Regeln tragen aber zugleich auch zur Stabilisierung dieser Ordnung bei, indem sie das Verhalten der Bürger durch dieses Erziehungsprogramm systemstützend formt.

Dass ausgerechnet das Drama des französischen Klassizismus, das entstehungsgeschichtlich als ein propagandistisches Mittel des Machterhalts des Absolutismus gewertet werden kann, in Deutschland zur Richtschnur eines bürgerlichen Erziehungsprogramm und dessen vermeintlicher Emanzipation wird, ist einer der Treppenwitze der Geschichte, die einen rückblickend nur den Kopf schütteln lassen.

Auch wenn Gottsched als Adressaten seines Theaters die bürgerliche Bevölkerungsschicht sieht und in diesem Sinne sein Theater „für“ das Bürgertum ausrichtet, wird die „Sache“ des Bürgertums auf der Bühne des frühaufklärerischen Theaters nicht verhandelt.

Erst das rund 20 Jahre später folgende Bürgerliche Trauerspiel, das Lessing Mitte des 18. Jahrhunderts in Deutschland etabliert, wird zum Sprachrohr des Bürgertums, da es die „Ständeklausel“ des frühaufklärerischen Theaters über Bord wirft und die Tragikfähigkeit nicht-adliger Protagonisten ermöglicht.

Die Lebenswirklichkeit der Bürger und der sozial Unterprivilegierten bringt dann Lenz zur Sprache und weitet so das Bürgerliche Trauerspiel hin zum sozialen Drama aus.

Doch warum wird denn nun ausgerechnet Shakespeare von Lessing und Lenz zum Vorbild für das deutschsprachige Theater erhoben und für Lenz zugleich zum Ausgangspunkt des Begriffs „Volksstück“?

¹² Wolff, Christian: Vernünfftige Gedanken von dem Gesellschaftlichen Leben der Menschen und insonderheit dem gemeinen Wesen zu Beförderung der Glückseligkeit des menschlichen Geschlechtes den Liebhabern der Wahrheit mitgetheilet. Halle 1721, S. 269

Eine mögliche Antwort könnte lauten: Weil bei Shakespeare in ein- und demselben Stück blödelnde Totengräber auf einen melancholischen Prinzen treffen, weil nicht nur Totengräber, sondern auch Königinnen und Könige blödeln dürfen und weil sich Hexen, Königsmörder und ein wandelnder Wald auf den Brettern, die die Welt bedeuten, begegnen.

Shakespeares Theater ist in diesem Sinne in der Tat ein Theater „für“ und „über“ alle und alles. Hier geht es um den Menschen als Menschen und das Menschliche, dem nichts Menschliches fremd zu sein scheint.

Diese „anthropologischen Wende“, die sämtliche Facetten menschlichen Daseins beleuchtet, erklärt wohl auch die bis heute anhaltende und überzeitliche Popularität Shakespeares.

Doch kaum jemand würde auf der Suche nach dem „Volkstheater“ wohl unmittelbar Shakespeare nennen, obwohl dies der Sache nach völlig unbegründet ist.

Wenn man sich die historischen Einflüsse auf Shakespeares Theater im 16. Jahrhundert genauer ansieht, treten die Bezüge zwischen Shakespeare und dem, was man üblicherweise unter Volkstheater versteht, offen zu Tage: Denn das elisabethanische Theater steht in umfassendem Maße in der Tradition des Volkstheaters, das sich im Spätmittelalter unter anderem aus den sich verweltlichenden Mysterienspielen speist. Die Hexen und Narren lassen grüßen!

Und so mag es auch gar nicht mehr allzu verwunderlich sein, wenn wir feststellen, dass Gottsched, wenn er mit seiner Theaterreform gegen das Theater der Wanderbühnen wettet, zu einem Großteil gegen die Einflüsse des englischen Theaters und die so importierten Einflüsse des Volkstheaters wettet.

Denn auf den Spielplänen der deutschsprachigen Wanderbühnen standen vorrangig englische Stücke und deren deutsche Nachahmungen, die sogenannten Haupt- und Staatsaktionen. Die wichtigste Rolle spielte hier, die lustige Person: Der Hanswurst.

Dass ausgerechnet der Hanswurst alias Harlekin im Zentrum von Gottscheds Kritik steht, ist dementsprechend nur allzu folgerichtig:

„Lauter schwülstige und mit Harlekins Lustbarkeiten untermengte Haupt- und Staatsaktionen, lauter unnatürliche Romanstreiche und Liebesverwirrungen, lauter pöbelhafte Fratzen und Zoten waren dasjenige, so man daselbst zu sehen bekam.“¹³

Um Theater als ein Bildungsinstrument zu etablieren, war es in Gottscheds Augen zwingend nötig, das vorherrschende Unterhaltungstheater der Wanderbühnen, das sich durch einen hohen Grad an Sensationslust, ausgesetzter Körperlichkeit und vitalistischer Derbheit bis hin zur Obszönität auszeichnete, zu reinigen und zu zähmen.

Auch die zeitgenössische Herrschaftskritik des improvisierten Stegreifspiels musste durch die Literarisierung weichen.

Doch Gottsched verkennt die Eigengesetzlichkeit des Theaters völlig.

Hanswurst als prototypischer Vertreter des Theaters der Wanderbühnen von der Bühne verbannt, schleicht sich hinterrücks als Hänschen wieder ein, wie Lessing bereits Mitte des 18. Jahrhunderts feststellt.

Und auch alle weiteren Reformbemühungen Gottscheds, die unmittelbar auf eine Reinigung der Bühne abzielten und mit seinen Literarisierungsbemühungen einhergingen, mussten scheitern:

Man kann es drehen und wenden, wie man will: Theater ist nun mal keine Reproduktionsstätte von Literatur; auch wenn sich diese Vorstellung bis heute in manchen Köpfen festgesetzt zu haben scheint.

III. Hanswurst im Fleischwolf der Gesellschaft der Singularitäten

Theater ist seinem Wesen nach, – unabhängig von allen Zeiten und Kulturen –, eine Sache der Öffentlichkeit und der Gemeinschaft. So wie sich der Begriff „Theater“ aus dem Griechischen für die Bezeichnung des Zuschauerraums, des *theatron*, ableitet, ist die öffentliche und gemeinschaftliche Rezeption – im Gegensatz zum Lesen eines Buchs – ein wichtiges Wesensmerkmal des Theaters.

¹³ Gottsched, Johann Christoph: Des Herrn Verfassers Vorrede, zur ersten Ausgabe 1732 (Der sterbende Cato). In: Johann Christoph Gottsched Ausgewählte Werke. Zweiter Band. Sämtliche Dramen. Birke, Joachim (Hg.). Berlin 1970, S. 3–18. S. 5

Und wie Theo Elm es in seiner Monographie über „Das soziale Drama“ darlegt, ist - zumindest in Deutschland – die Bühne „(d)er Ort des Sozialen“¹⁴.

Folglich ist es auch wenig verwunderlich, dass gerade in gesellschaftlich bewegten Zeiten wie der Weimarer Republik das neue kritische Volksstück von Carl Zuckmayr, Marieluise Fleißer, Bertolt Brecht und Ödön von Horváth als eine Form des sozialen Dramas seinen Platz auf der Bühne findet.

Lassen Sie uns zum Abschluss noch einen kurzen Blick auf Ödön von Horváths Vorstellung des neuen bzw. kritischen Volkstheaters werfen und uns hierzu das Totalitäts-Partialitäts-Paradox des „Volkstheater“-Begriffs vom Anfang in Erinnerung rufen:

Ist bei Horváth der Begriff „Kleinbürger“ wirklich ein soziologischer Begriff, der sich auf eine bestimmte Bevölkerungsschicht bezieht? Oder ist er vielmehr Ausdruck einer bestimmten geistigen Haltung, die nicht zwingend eine soziologische Bedingtheit aufweist, sondern eine grundlegend anthropologische Komponente darlegt, die das Menschsein an sich betrifft?

Lässt sich in Horváths Theater eine emanzipatorische Form der Herrschaftskritik ausmachen, wenn das Publikum, wie Horváth ausführt, im Zuschauerraum seine eigenen asozialen Triebe auslebt? Ist die hieraus folgende Wirkung systemstabilisierend oder destabilisierend? Hat diese Form der kathartischen Abreaktion wirklich eine unmittelbar politische bzw. gesellschaftspolitische Dimension oder geht es bei Horváth zunächst um das „Erkenne dich selbst“?

Im Zuge der Horváth-Renaissance der 1960er wurde in der Forschung dem Zeitgeist gemäß zunächst die gesellschaftspolitische Dimension des Horváthschen Theaters in den Vordergrund gestellt, die das kritische Volkstheater als soziales Drama ausweist und diesem zugleich eine emanzipatorische Dimension zuerkennt.

Doch werden in jüngster Zeit in der Forschung vermehrt Stimmen laut, die diesem Partialitätskonzept eine umfassendere Sichtweise entgegensetzen und im Zentrum des Horváthschen Theaters die existentialistische und auch metaphysisch ausgerichtete Frage nach dem Menschenbild sehen.

¹⁴ Elm, Theo: Das soziale Drama. Von Lenz bis Kroetz, Stuttgart 2004, S. 21

Diese Perspektive, die das Menschliche bei Horváth, dem nichts Menschliches fremd zu sein scheint, nicht nur anhand sozialdeterminierender Faktoren analysiert, macht Horváths Theater über das Totalitätskonzept nicht nur zu einer besonderen Form des Volkstheaters, sondern öffnet diesem auch Tür und Tor zur Überzeitlichkeit à la Shakespeare.

Doch was ist eigentlich aus Hanswurst geworden? Ist der prototypische Vertreter des traditionellen Volksstücks und des Komischen durch die Tragikfähigkeit aller Menschen im Theater doch noch von der Bühne vertrieben worden?

Abseits des Typentheaters scheint Hanswurst mit seiner vitalistischen Manneskraft, seiner subversiven Autoritätskritik und seiner hedonistischen Egozentrik tatsächlich in den Fleischwolf geraten zu sein. Er wurde dort jedoch nicht pulverisiert, sondern im wahrsten Sinn des Wortes partialisiert – ge- und zerteilt.

Mit seiner subversiven Autoritätskritik finden wir ihn beim Derblecken auf dem Nockherberg, auf der Standup-Comedy-Bühne, in der heute-show.

Seine vitalistische Manneskraft und seine Obszönität mag als Teil der von Horváth benannten „asozialen Triebe“ in jedem Einzelnen von uns stecken.

Und seine hedonistische Egozentrik?

Der Soziologe Andreas Reckwitz diagnostiziert die heutige, spätmoderne Sozialstruktur als eine Gesellschaft der Singularitäten, die seit den 1980er Jahren die nivellierte Mittelstandsgesellschaft in Deutschland abgelöst hat.

Als charakteristische Merkmale der „Gesellschaft der Singularitäten“ nennt er:

„Das Besondere ist Trumpf, das Einzigartige wird prämiert, eher reizlos ist das Allgemeine und Standardisierte. Der Durchschnittsmensch mit seinem Durchschnittsleben steht unter Konformitätsverdacht. (...) Spätmoderne Gesellschaften feiern das Singuläre.“¹⁵

¹⁵ Klappentext zu Reckwitz, Andreas: Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne, Berlin 2019

Die Vorstellung, dass eine breite Bevölkerungsschicht als Träger des Kollektiven repräsentativ die Anliegen Vieler vertritt, wird also zunehmend obsolet. Durch die Mehrheitsgesellschaft geht ein Riss der Entsolidarisierung und es folgt die mentale Aufrüstung, die sich in einer Demokratie jedoch nicht gegen autoritäre Machtstrukturen richtet, sondern schlussendlich gegen sich selbst.

Hat also die Vorstellung vom Volkstheater als einem Theater „für“ alle und „über“ alle ausgedient? Aus soziologischer Perspektive vielleicht, aus anthropologischer Sicht sicherlich nicht. Denn Theater war schon immer von Menschen für Menschen mit Menschen über Menschen und diesem Verständnis nach die wohl „menschlichste“ aller Kunstformen überhaupt.

Doch wie ist es um Hanswurst in der Gesellschaft der Singularitäten bestellt? Ist seine hedonistische Egozentrik nicht das Paradebeispiel des Singulären schlechthin?

Solidarisches Verhalten ist seine Sache nicht und so wird er als besonderer Einzelner in der Gesellschaft der Singularitäten vielleicht seine Auferstehung in Form einer dionysischen Wiedergeburt feiern.

Vielleicht.

Vielen Dank für Ihre Aufmerksamkeit.