

An Schauspielschulen wird auch heute noch in aller Regel ausschließlich die hochdeutsche Aussprache gelehrt. Und durch die Massenmedien haben Mundarten und Dialekte gegen Einheitsdeutsch und Globalenglisch einen noch schwereren Stand. Ist dialektal gefärbtes Volkstheater also nur noch ein museales Unterfangen? Im Schwerpunkt **Mundarttheater heute** begeben wir uns auf die Suche nach zeitgemäßem Theater, das sich traditioneller Volkssprache bedient. Dabei fällt auf, dass in Bayern die stärkste Tradition für künstlerisch ambitioniertes Mundarttheater anzutreffen ist, und auch im hohen Norden die sprachlichen Wurzeln im Theater besonders intensiv gepflegt und erneuert werden. „Plattdeutsch ist eine eigene Sprache, während Bayerisch ein Dialekt ist“, differenziert der Ohnsorg Theater-Intendant Christian Seeler im Interview. Wir porträtieren auch den Flensburger Autor und ehemaligen Ohnsorg-Leiter Konrad Hansen und berichten über die Schweriner Fritz-Reuter-Bühne. Wir werfen einen Blick auf das kölsche Theater im Schatten des Doms und betrachten in Franken und Bayern die Autoren Fitzgerald Kusz, Helmut Haberkamm, Jörg Graser und Franz Xaver Kroetz sowie den Kabarettisten Sigi Zimmerschied. Michael Lerchenberg hat in München eine Sommerakademie für bairisches Volksschauspiel eingerichtet und einige Erfolge vorzuweisen. Und im Film scheint sich südlich des Weißwurst-Äquators auch eine Renaissance der Mundart anzubahnen.

# Wie der Schnabel gewachsen ist

Das Verhältnis von Bühnendeutsch und Mundart-Theater in Geschichte und Gegenwart

EVA MARIA FISCHER

**M**undarttheater wohin?": Das Thema eines Podiumsgesprächs am *Theater Gut Nerderling* in München sollte unlängst die gegenwärtige Situation umreißen und Perspektiven für die Zukunft aufzeigen. Doch hatten sich die Diskussionsteilnehmer bald in Definitionsdebatten festgefahren. Jeder verteidigte seine eigenen Pfründe als „echt und original“. Bernd Helfrich, der Leiter des *Chiemgauer Volkstheaters*, versuchte den mit alpenfolkloristischen Stereotypen ausgestopften Plot einer der Fernseh-Komödien seines Sohnes Harald als besonders zeitgemäß herauszustellen, weil darin „ein bairisch sprechender Neger“ auf einen Hamburger Sägemühlenbesitzer trifft. Was als *Bairisch* verkauft wird, zeigte sich indes als medienkompatible Nullnummer. Nach wie vor prägen TV-Sendungen mit *Peter Steiner-Bairisch*, *Ohnsorg-Platt* und *Milowitsch-Kölsch* die Vorstellung von Mundart-Theater.

Der Regisseur Markus Plattner, der als Zentralfigur der jungen Wilden aus Schwaz gilt, will an der Basis ansetzen, geht in Schulen, ermuntert Jugendliche zum Improvisationstheater. Er inszeniert schwerpunktmäßig kritisch-politische Volksstücke von Franz Xaver Kroetz und Peter Turrini und betont, man müsse „einen Bogen schaffen ins Internet-Zeitalter: Wer nicht mit der Zeit geht, der geht mit der Zeit“. Im Anschluss an die Podiumsdiskussion wurde seine Inszenierung von Felix Mitterers Zwei-Personen-Stück „Mein Ungeheuer“ aufgeführt. Die Darsteller Clau-

dia Lang und Peppi Pittl, spielten in authentisch ausdifferenziertem mittelbairischem Dialekt Tiroler Prägung und agierten so einfühlsam und eindrucksvoll, dass deutlich wurde, wie nah Mundarttheater am Menschen sein kann.

## ► Angst vor Provinzialismus

Dass es überhaupt noch Dialekt sprechende Schauspieler gibt, ist nicht selbstverständlich, denn die Bühnensprache wurde seit dem 18. Jahrhundert reglementiert. Zunächst versuchte man, das *Meißnische* als Richtlinie einzuführen. Doch setzte sich die Mundart Mitteldeutschlands nicht durch. Die als Klassiker bezeichneten Bühnenaufsteller waren es dann, die eine Vereinheitlichung der Aussprache anstrebten und einem gebildeten Hörerkreis nahe bringen wollten. Johann Wolfgang von Goethe, der in seiner Sturm und Drang-Zeit selbst Dialekt in seinen Stücken als Stilmittel einsetzte, wies als Theaterintendant in Weimar 1803 seine Darsteller in den „Regeln für Schauspieler“ an: „Wenn mitten in einer tragischen Rede sich ein Provinzialismus eindringt, so wird die schönste Dichtung verunstaltet und das Gehör des Zuschauers beleidigt. Daher ist das Erste und Notwendigste für den sich bildenden Schauspieler, dass er sich von allen Fehlern des Dialekts befreie und eine reine Aussprache zu erlangen suche. Kein Provinzialismus taugt auf die Bühne!“

Vielleicht ist es eine Art späte Rache, dass es gerade von Klassikern eine Un-



Foto: Keystone

zahl parodistischer Dialektfassungen gibt, und man mag sich einerseits bei der ein oder anderen Version fragen, ob das denn wirklich notwendig sei. Michael Lerchenberg, Gerd Anthoff und Conny Glogger singen und spielen beispielsweise seit Jahren „Opern auf bairisch“. Josef Parzefall ließ Molières „George Dandin“ zum „Dandinger Schorsch“ mutieren und von Andreas Seyferth in der *Pasinger Fabrik* in München in Szene setzen. Er selbst spielte den unglücklichen Aufsteiger, der aus Eitelkeit Angélique von Bläh-Fröschl geheiratet hat. Differenziert und umsichtig gingen Übersetzer, Regisseur und Darsteller mit den Dialekten und Soziolekten der einzelnen Charaktere um: Molière watschte ausnahmslos die Figuren aller Stände ab, wie man es

nur einem bairischen Hallodri zutraut, und insofern wirkte die Umsetzung stimmig und klangvoll. Ironisch entlarvende Brechungen waren vor allem Hansweißwurst Kon, gespielt von Claus Steigenberger, zu verdanken, einer Nebenfigur mit vielen Facetten.

Ende des 19. Jahrhunderts fanden sich Sprachwissenschaftler und Theaterleute zusammen, um eine geltende lautreine Aussprache festzustellen; vor allem die Bühnenschaffenden hatten weiterhin großen Bedarf. Ergebnis dieser Zusammenarbeit war ein Buch, die „Deutsche Bühnenaussprache“ von 1898. Der Initiator und Hauptschöpfer des Standardwerkes, der Greifswalder Germanist Theodor Siebs, war bemüht, die Bühnenaussprache allen Deut-

schen als Leitfaden zu vermitteln. Später übernahmen auch die Sprachbenützer im Rundfunk und Fernsehen die Regeln, die auch heute noch bindend und gültig sind. Seitdem erscheint der „Siebs“ als „Buch zur Hochsprache für alle“, ergänzt durch ein Aussprachewörterbuch.

So wurde der Dialekt auch immer wieder neu entdeckt. Man kritisierte, dass die Ausspracheregeln die Dialekte bedrohten, wenn jeder nur noch edel und fein spreche. Autoren, die Dialekttexte schreiben, verstoßen bewusst gegen eine Norm, fällen die Entscheidung, sich nicht konventionell zu verhalten. Periodisch kehrt man zur Mundart zurück, wenn man soziokulturelle Verluste und Entfremdungstendenzen spürt: Dialekte sind Seismographen des Lebensgefühls. Nicht umsonst bediente man sich in der Zeit der Gegenreformation des Dialekts zur Festigung des römisch-katholischen Glaubens in den Passionsspielen und Jesuitendramen, so übersetzte Joachim Meichel den lateinischen „Cenodoxus“ von Jacob Bidermann in einen bairisch gefärbten Knittelvers.

**1 | Ludwig Thoma  
– ein Oberammergauer einst ...**

### ► Volkstheaterachse Wien-München-Berlin

Landflucht, Urbanisierung, Bürokratisierung und beginnende Industrialisierung führte im 19. Jahrhundert in den Großstädten zu einer Dialektwelle, besonders in Wien: Die Hauptstadt der Doppelmonarchie war zu einem Sammelbecken unterschiedlicher europäischer Volksgruppen und religiöser Bekenntnisse geworden. Das enge Zusammenleben des Völkergemischs sowie der Übergang einer ländlichen Gruppenkultur zu einer städtischen ließ sich nicht ohne Spannungen vollziehen. Gastronomie, Kleinkunst und Volkssängerauftritte schufen ein Artikulationsorgan für Leute, die am Feierabend und am Wochenende nach einem Gegengewicht zum grauen Alltag

verlangten. Gaukler, Stegreifspieler und Volkssänger avancierten zum Sprachrohr des allgemeinen Zeitgeists. Aus den Auftritten unbekannter Auto-didakten entwickelte sich ein populäres Unterhaltungsgenre mit festen Ensembles und eigenen Verbänden. Es stand im Wechselverhältnis zum etwa zeitgleich entstandenen schwärmerisch-kitschigen Alpenfolklorismus. Die Brettlbühnen und Vorstadttheater waren um 1830 in Gefahr, trotz artistischer großer Leistungen der Darsteller in den Status des Amüsierbetriebs der Wiener Gemütlichkeit abzugleiten. So erwies sich die Identitätssuche des Kleinbürgerturns bereits zu Beginn seiner Konsolidierung als ambivalent. Doch Mundartkünstlern wie Adolf Bäuerle, Ferdinand Raimund und vor allem Johann Nestroy gelang es, die Volkskunst aus der Sphäre der Belustigung und Gefühlskomik zu heben, den Griff zur Scheinidentität zu korrigieren mit ihrer Kraft zur kritischen Selbstironie. Anfang der 1980er Jahre forderte Siegfried Zimmerschied programmatisch, dass sich das Mundart-Theater seiner eigenen Tradition bewusst werden müsse: „In Nestroy liegen die Wurzeln, nicht im Komödienstadel“.

Die sprachhistorische Achse Wien – München für das Mittelbairische sowie der kulturelle Austausch zwischen den Habsburgern und Wittelsbachern waren ein günstiger Nährboden für Dialektstücke, die stark vom Wiener Humor beeinflusst waren. Von Erzherzog Johann von Österreich und König Maximilian II. von Bayern wurden Heimatbewegungen gefördert, ein „uralter Zusammenhang“ beschworen. Es entstand die „Gesellschaft der Zwangslosen“, zu der Franz von Kobell und Franz Graf von Pocci gehörten. Zusammen mit Joseph „Papa“ Schmidt gründete Pocci das Münchner Marionettentheater, das noch heute an den Kasperl Larifari erinnert. Meist leiht ihm heute Wolf Euba

„In Nestroy liegen die Wurzeln, nicht im Komödienstadel.“  
Siegfried Zimmerschied

die knorrige Stimme und den selten gewordenen Strizzi-Sprachduktus.

Eine weitere Hoch-Zeit für den Dialekt war die Jahrhundertwende mit ihren Hochburgen Berlin und München. Realistische und naturalistische Strömungen forderten ein, dem einfachen Volk aufs Maul zu schauen, Sozialkritik an der Zensur vorbei zu schmuggeln. Als bedeutendster Schriftsteller der bairischen Literaturgeschichte und als Bindeglied zwischen den Theatertraditionssträngen des 19. Jahrhunderts und den kritischen Volksstückkonzeptionen des 20. Jahrhunderts gilt Ludwig Thoma. Er charakterisierte seine Figuren und Milieus treffend und anschaulich durch den wirkungsvollen Einsatz verschiedener Mundarten, bevorzugt aus der Dachauer Region, Umgang- und Standardsprache, im wirkungsvollen Neben- und Gegeneinander von Sprachformen und -ebenen. Die sensiblen Zeichnungen in luftmalerscher Großzügigkeit angelegt, zeugen von einer geschärften Beobachtungsgabe, einer realistischen Fundierung und Musikalität, die nur geschulte und im Dialekt zutiefst verankerte „Thoma-Darsteller“ umsetzen können. Diese sind heutzutage rar geworden. Die großen Volksschauspieler, wie Ludwig Schmid-Wildy, Gustl Bayrhammer und Toni Berger sterben allmählich aus. Es ist zuvorderst Michael Lerchenberg zu verdanken, dass Nachwuchsförderung betrieben wird. Er gründete die *Sommerakademie für bairisches Volksschauspiel* (siehe Seite 39) und richtete als Intendant der *Luisenburg-Festspiele* in Wunsiedel Förderpreise für junge Schauspieler ein. Darsteller, wie Barbara Lackermeier, Barbara Lucia Bauer, Barbara Romaner, Julia Eder, Stefan Murr und Holger Wilhelm, zeigen beachtliche Leistungen, sind alle sprachbewusste, zweisprachige „Wechsler“.

Wie Thoma mischte sich auch der niederbayerische Dichter und Henkersknecht der „Elf Scharfrichter“, Heinrich

Lautensack, unter die Münchner und Berliner Bohème. Er war bemüht, eine Kunstsprache zu kreieren, die dem Berliner Publikum verständlich war und die dennoch den Besonderheiten seiner Heimat gerecht wurde. Regieanweisungen wie „... und falls Dialekt möglich ist, mehr dialektische Färbung denn je...“, deutet auf die gedachten Aufführung außerhalb Bayerns hin. Die Sprache seiner Figuren zeigen vermehrt syntaktische, lexikalische und idiomatische Anklänge an den mittelbairischen Dialekt der Passauer Gegend. Der billige Jakob in „Hahnenkampf“ redet in Rheinpfälzer Mundart wie der Vater des Autors.

### ► Neue Anläufe

Lautensack und Karl Valentin übertrugen auf je eigene Art die Funktionen des Volkssängertums und Volksschauspiels auf das neue Medium Film. Valentin und Lisl Karlstadt sahen sich in der Tradition der Altmünchner Spasetteltreiber. Der Komiker stieß sich mit heroischer Vehemenz mit seinen Gedanken-Slapsticks an Worten und Logik wund, während seine kongeniale Partnerin meist die Rolle des von einem konfliktfreien Leben träumenden Praktikers, des bürgerlichen Mittelmaßes, übernahm. Das *Valentin-Karlstadt-Theater* in München zeigte ihre Szenen bislang in übertriebener Werktreue. Auch Gerald Karrers und Bele Turbas Versuche, sie mit einer glatten Musical-Ästhetik zu verbinden, zeigten fragwürdige Resultate. Titus Horst und Isabella Leicht bringen einen neuen Ansatz in die Figuren ein, indem sie sich mehr an den Texten orientieren, mehr Eigenpersönlichkeit kultivieren als an der über Fernsehen und Video überkommenen Interpretation und das Tempo beschleunigen. Jene scheinbare Nonsenskomik und Wortakrobatik mit der bairischen Sprache in der Traditionslinie Nestroy-Pocci-Valentin erkennt man in weitaus experimentierfreudiger Weise beispielsweise in Phi-

lipp Arps, Felix Hoerbürgers, Herbert Achternbuschs und Alf Poiers Arbeiten. Weltwirtschaftskrise, Inflation, die Verarmung des alten Mittelstands und faschistoide Tendenzen waren der Hintergrund der erneuernden Volksstückansätze in den 20er und 30er Jahren. Ödön von Horváth forderte für seine Fassaden-Dramaturgie, die das falsche Bewusstsein der Spießbürger demaskieren sollte, den „Bildungsjargon“. Diese sprachliche Stilisierung sollte die Nivellierung regionaler Kulturen und die Entfremdung der Menschen von ihren Wurzeln offen legen: „Jedes Wort muss hochdeutsch gesprochen werden, allerdings so, wie jemand, der sonst nur Dialekt spricht, und sich nun zwingt, hochdeutsch zu reden“, schrieb er in einer seiner „Gebrauchsanweisungen“. Marieluise Fleißer entlehnte Wortschatz, Idiomatik und Satzbau dem Mittelbairischen, verfremdete ihn aber zu einer artifiziellen, sachlich-spröden Bühnensprache. Sie wurde deutlich von den Vorstellungen Bertolt Brechts und Valentins beeinflusst; Kurt Tucholsky riet ihr, sich an Heinrich Lautensacks Sprache zu orientieren. Nur ihr letztes Originalstück „Der starke Stamm“ aus dem Jahr 1945 wirkt zwar vergleichsweise volkstückhaft satirisch und dialektnah. Beide wurden in den 1960er und 70er Jahren als wiederentdecktes Theaterereignis zum Vorbild einer neuen Generation am deutschsprachigen Theater, vermittelt durch den jungen Rainer Werner Fassbinder, Martin Sperr und Kroetz. Die satirisch-entlarvende Sprache der Nestroy-Horváth-Tradition zusammen genommen mit artifiziellen, lakonischen Verschriftlichungsformen, wie bei Lautensack und Fleißer hat wohl die meisten mundartlich geprägten Gegenwartsaufwärtensmaßgeblich beeinflusst, beispielsweise Peter Turrini, Josef Haider, Jörg Graser, Bernhard Setzwein, Werner Fritsch, Josef Rödl und Joseph Berlinger.

All die genannten Autoren gehören längst zum Standardrepertoire an den



Foto: Münchner Volkstheater

deutschsprachigen Stadt- und Staatstheatern. Falls sie immer noch zu brisant wirken, verlegt man die Aufführungen in die Werkräume und Studiobühnen. Sie laufen Gefahr, selbst schon klassisch zu werden, doch gerade ihre anarchisch-komplexe Wortgewalt sperrt sich dagegen. Kluge Kombinationen, wie beispielsweise „Der verkaufte Großvater“, inszeniert von Franz Xaver Kroetz am *Münchner Volkstheater* unter der ehemaligen Prinzipalin Ruth Drexel oder die Verquickung der zunächst ungleichen Volksstücke „Der schwarze Schleim“ und „Das sündige Dorf“, die Katharina Thalbach in der Bayerisch-Tirolerischen Koproduktion in Telfs und München gewagt hat. Im Rahmen von „Bunnyhill 2“ der *Münchner Kammerspiele* war man im Schwulen-Hotel „Deutsche Eiche“ Rainer Werner Fassbinder mit interaktiven Theater auf der Spur. Die kleine Münchner Keller-Bühne *Theater Blaue Maus* hat sich seit fast 15 Jahren programmatisch dadaistischen Präsentationen und tragikomischen Mundartstücken in Saarbrückener Lautung verschrieben. Die Protagonistin, eine resolute, nervig-überfürsorgliche Copy-Shop-Quasselstrippe, hat sich Sigi Siegert

auf den Leib geschrieben, ihr Mann Claus setzt sie in Szene. Nicht nur Exil-Saarländer sind begeistert von den lebensnahen Charakter- und Milieustudien.

Neue Autoren rücken nach, beispielsweise Christoph Nussbaumer aus Eggenfelden und Christian Muggenthaler aus Landshut. Eine neue Generation Kabarettisten will sich wieder deutlicher an die volkstheaternahe Kleinkunst halten, die Gerhard Qualtinger, Werner Schneyder, Sigggi Zimmerschied, Gerhard Polt und Jörg Hube geprägt haben, als sich den Comedy-Blödeleien anzupassen wie beispielsweise Michael Altinger, Florian Kopp und Frank Markus Barwasser als fränkischer Erwin Pelzig. Sie alle bezeugen einen vitalen Gebrauch von Mundarten, die nicht aussterben, sich aber beständig verändern.

Die hohe Arbeitslosenquote fördert sozialkritische Töne; Mundart und Szenenjargons klingen mit. Die erste Globalisierungseuphorie ist vorbei; um international auftreten zu können, muss man seine eigenen Wurzeln kennen: Mehr Selbstbewusstsein und Sprachstolz sind gefordert. Bei zu langem Schielen zu den USA hat man vergessen, genauer hinzuhören: Nordamerikanische Theaterproduktionen, Fernsehserien, selbst Hollywood-Spielfilme leben von ihrem spezifischen Slang. Auch in China pflegt man die unverwechselbaren theatralen Ausdrucksformen der verschiedenen Provinzen. Weltoffenheit erkennt man nicht unbedingt am fehlerfreien Hochdeutsch. Den totgeglaubten *Boandlkramer* hat Christian Stückl bravourös reanimiert und auf Welttournee geschickt. Auf der ersten Station, in Rio de Janeiro, waren die Zuschauer begeistert vom „Brandner Kaspar“ nach Kobell. Er gab ihnen neue Anstöße, den eigenen konkret erfahrbaren Katholizismus zu reflektieren und fasziniert zu zählen, wie viel Gläser Kerschgeist so ein Tod verträgt.

**2 | ...und ein Oberammergauer heute: Christian Stückl, Intendant des Münchner Volkstheaters, auf Gastspielreise an der Copacabana.**

