

# Das Evangelium auf der Bühne

Überlegungen zu drei Volksstücken:  
Franz Xaver Kroetz' "Der Weihnachtstod",  
Felix Mitterers "Stigma" und Ludwig Thomas "Magdalena"

Von BERNHARD GAJEK, Regensburg

Der Titel kündigt ein Problem an. Es sei an den drei Dramen erörtert. Damit dies anschaulicher wird, stellen wir die drei Stücke zu einem Triptychon zusammen. In der Mitte soll das 1984 in einer Vorform veröffentlichte Weihnachtsspiel von Kroetz stehen. Den linken Flügel bildet das 1987 in München uraufgeführte Stück des Tirolers Felix Mitterer. Das dritte Stück, der rechte Flügel also, ist Ludwig Thomas Bauertragödie von 1912.

Das Gemeinsame besteht zunächst in der Gattung. Kroetz nennt sein Drama selbst ein "Volksstück" und fügt hinzu: "Bayerisches Requiem". Felix Mitterer will "Stigma" als "Eine Passion" verstanden wissen. Aber die wichtigsten Merkmale des Volksstücks treffen darauf wie auf die "Magdalena" Thomas zu, der auch ein "Volksstück" im Untertitel ankündigt: Auf der Bühne sind die sogenannten einfachen Leute, Bauern, Arbeiter, kleine Angestellte zu sehen. Sie sprechen ihre Mundart, und die Probleme, die sie haben, sind nicht die der Ober-, sondern die der Unterschicht.

Was die drei Teile noch verbindet, ist das Problem der kirchlichen Verkündigung und der Wirksamkeit der christlichen Lehre im Bereich des "Volkes", das unter Umständen von Staat und Kirche beherrscht oder von den vorhandenen religiösen Strukturen beeinflusst wird.

Hinzu kommt noch, daß Kroetz sich mit allen drei Stücken als Regisseur oder Schauspieler befaßt hat. Die "Passion" von Mitterer - "Stigma" - hat Kroetz Anfang 1987 im Residenztheater in München inszeniert, in einer eigenhändigen Bearbeitung. In Ludwig Thomas Bauertragödie "Magdalena" spielte er den Knecht Lenz, als Jörg Graser - 1982 - das Stück ins Fernsehen brachte. Und den "Weihnachtstod" hat der Autor Ende 1987 selbst im Werkraumtheater der Münchner Kammerspiele einstudiert.

## I

Zunächst zu Felix Mitterer. Er ist Tiroler. 1948 wurde er in Achenkirch geboren, wurde von einem Landarbeiterpaar adoptiert und war nach Schule

und Mittelschule zehn Jahre beim österreichischen Zoll. Seit 1977 lebt er als freier Schriftsteller. Kindergeschichten<sup>1</sup>, Erzählungen, Hörspiele<sup>2</sup>, Bühnen- und Fernsehspiele<sup>3</sup> liegen von ihm vor. Wie Kroetz übernimmt auch Mitterer mitunter die Hauptrolle im eigenen Stück, so 1977–1979 in “Kein Platz für Idioten”<sup>4</sup>.

“Stigma. Eine Passion” spielt “in und vor einem Bauernhof am Lande”. Die Zeit soll sein “früher. (Als Anhaltspunkt für die Ausstattung diene die Zeit um 1830)” (S. 3).

Die Hauptperson ist die junge “Dirn”, d. h. die Magd Maria, genannt Moid, die sich nur mit religiösen Abwehrgebärden gegen die Männer wehren kann. Bast, der Großknecht, will sie heiraten, wenn er durch nächtliches Wildern ein Heiratsgut zusammengebracht hat; Ruepp, der Sohn des Hauses, will sich lediglich bei ihr abkühlen, und Seppel, der noch knabenhafte Kleinknecht, will sie kindlich umsorgen.

Als Moid immer wieder ohnmächtig wird und über eine heftige Glut in Kopf, Leib und Gliedmaßen klagt, rät ihr die Bäuerin, im taunassen Gras zu mähen; das sei gesund. Aber das Brennen ist die Anbahnung einer Stigmatisation, der Zeichnung durch Wundmale an Händen, Füßen und Brust – nach dem Vorbild der Wunden Jesu am Kreuz. Der Dorfpfarrer prüft dies und bestätigt die Ernsthaftigkeit. Er ist traurig, daß Moid eines derartigen Liebesbeweises gewürdigt wird, und vergegenwärtigt sich seine Lage: Er hört die geschlechtlichen Sünden der jungen Leute im Beichtstuhl an und muß selbst einsam bleiben. Dafür tröstet er sich mit der Schnapsflasche. (1.–8. Station, S. 4–31)

Aber er dient nun dieser Erscheinung und betet mit den aus Dorf und Stadt Gekommenen an Moids Bett, während Moid in Ekstase die Passion Jesu erlebt: Geißelung, Dornenkrönung und Kreuzigung. (10. Station, S. 35–39) Der Publikumsandrang wächst, und die Bäuerin verdient gut an den jetzt nötigen Getränken. Doch Moid verärgert den Pfarrer wie den Bauern, weil sie öffentlich die überall herrschende Ungerechtigkeit anklagt: Der Bauer verdiene 1500 Gulden im Jahr, sein ganzes Gesinde zusammen nur dreißig Gulden jährlich. Der Pfarrer beruft sich auf den Römerbrief des Apostels Paulus: “Jedermann ordne sich der obrigkeitlichen Gewalt unter, denn es gibt keine Gewalt, die nicht von Gott ist. . . Und enkere

1 Superhenne Hanna. Mit Bildern von Helga Meinhart. Verlag Jugend und Volk, Wien/München 1977, 1986.

2 An den Rand des Dorfes. Erzählungen. Hörspiele. Verlag Jugend und Volk, Wien/München 1981.

3 Kein Platz für Idioten. Volksstück in drei Akten. 1979. – Besuchszeit. Vier Einakter. 1985. – Stigma. Eine Passion. Mit Zeichnungen von Chryseldis Hofer-Mitterer. 1983. – Die Wilde Frau. Ein Stück. – Alle diese Stücke im Verlag Friedl Brehm, München bzw. (“Stigma”) Feldafing/Obb.

4 Mitterers Adoptivmutter Juliana Mitterer fertigte die Zeichnungen zu der oben genannten Ausgabe.

obrigkeitliche Gewalt, die erste zumindest über euch, ist euer Dienstherr, der Bauer." (S. 46) Der nun will die aufmüpfige Moid vom Hof jagen, aber die Bäuerin will sie und das Geschäft mit dem Ausschank nicht verlieren. (11. Station, S. 40–46)

Daß Moid auf dem Hof bleibt, wird ihr zum Nachteil. Der Sohn Ruepp schlägt sie bewußtlos und vergewaltigt sie; so wird sie, ohne es zu wissen, schwanger und wird auf diese Weise kompromittiert, als der vom Fürstbischof zur Untersuchung geschickte ungläubige Professor der Medizin sie untersucht. Er erklärt sie für eine "hysterische Epileptikerin", deren Wundmale nicht mehr bluteten, weil die Menstruation ausgesetzt hat (S. 60). (13. Station, S. 50–62)

Der Höhepunkt (in der 14. und längsten Station) kommt mit der Teufelsaustreibung, die der Monsignore unternimmt. Er bringt drei Dämonen, die Gotteslästerung, die Geilheit und den Neid dazu, aus der Moid heraus zum Sprechen. Doch dann sprechen die drei Dämonen plötzlich aus ihm und verkündigen, daß der Sohn Ruepp die Moid vergewaltigt habe, und sagen ferner, der Monsignore treibe Unkeuschheit, sei dem Bischof um das Amt neidisch und verharre im Wohlleben. Schließlich muß der von den Dämonen besessene Monsignore den eben noch verachteten Dorfpfarrer um Hilfe anflehen. Der hält Moid nach wie vor für "ein unschuldiges Gotteskind", ja für eine Heilige, ob sie nun Jungfrau oder schwanger sei. Der Monsignore quittiert das mit dem Spruch: "Omnia mala ex mulieribus! Alles Schlechte kommt von den Weibern!" (S. 82)

Das Weib, das hier gemeint ist, die Moid, wird vom Monsignore exkommuniziert, und der trinkende Dorfpfarrer wird versetzt. Zuvor übergibt er der Moid zwanzig geweihte Hostien, damit sie regelmäßig kommunizieren könne; denn er, die Moid und der Herrgott wissen, daß Moid "frei . . . von jeder Schuld" sei. "Und was die Dämonen anbelangt, so beweist des gar nix! Jeder von uns, jeder Mensch hat Dämonen in sich! Man braucht sie nur zu wecken! Und manchmal, denk i ma, is so a Dämon gar nix Teufliches, gar nix Schlechtes, sondern nur unsere Sehnsucht nach Freiheit!" (16. Station, S. 90) Und er segnet die Moid (S. 93).

Deren Stigmata verschwinden, nachdem Moid sie mit ihrer eigenen Milch bestrichen hat. Dennoch soll sie verhaftet werden – auf Geheiß des Fürstbischofs, des Monsignore und des Medizinprofessors: Sie sei vom Teufel besessen und eine Betrügerin. Die Bäuerin nimmt das Kind – ihr Enkelkind – an sich. Als der Kleinknecht Seppel den Gendarmen angreift, schießt dieser, trifft aber die Moid. Gendarm und Polizist glauben an Aufruhr, als die Leute aus dem Dorf zusammenlaufen und ihre Verehrung für die Tote ausdrücken. Seppel nimmt sie in den Schoß und "bildet mit ihr eine Pietà" (S. 96). Und die Alte Dirn fängt an zu weissagen: "Es wird erscheinen am Himmel a großes Zeichen: A Weib, umkleidet mit der Sonn, der Mond unter ihre Füäß, und auf ihrem Kopf a Kranz von zwölf Stern.

Und des Weib wird anfangen zu reden, mit lauter Stimm, und wird sagen: Kommts her, Ihr Armen, kommts her, die Ihr nix geltet, kommts her, versammelts enk zum großen Mahl, um Fleisch von Königen zu fressen und Fleisch von Heerführern und Fleisch von denen, die sich mästen an enkerem Fleisch und Bluat. So wird die Frau reden, und mir wern kemmen, mit Hacken und Sicheln und Sensen, und wern ernten, was uns zuasteht.“ (17. und letzte Station, S. 97)

Während die Dorfbewohner “seitlich vor Moid und Seppel” hinknien, wird “das allgemeine Licht ganz langsam dunkler, verlischt schließlich” (S. 98). So heißt es in der abschließenden Spielanweisung, die hier wie häufig sonst ungewöhnlich ins Detail geht und weithin als Anweisung zum Spiel ohne Sprache, zur Pantomime zu verstehen ist.

Aus der Inhaltsangabe wird verständlich, weshalb diese “Passion” – so der Untertitel – heftig abgelehnt wurde, obwohl sie der Autor in die Tradition des katholischen, bayerisch-österreichischen Volksstücks gestellt hat; das ist an der Anlage als lose Szenenfolge, dem dörflichen Milieu und den bäuerlichen Hauptfiguren abzulesen, aber auch an deren Gegensatz zu Repräsentanten der Stadt und der geistigen wie geistlichen Macht. Die Bühnen in Hall und Innsbruck und in Wien lehnten die Aufführung ab, und selbst die Marktgemeinde Telfs in Tirol wurde wankend, wagte aber dann doch – unter der Regie von Ruth Drexel – die Uraufführung (am 8. August 1982). Der Streit hernach und zuvor zeigte, wie genau und tief der Autor das religiöse Empfinden eben jenes Volkes getroffen hatte, das als Adressat von Volksstücken gilt. Gelten ließen es allenfalls aufgeschlossene, sich progressiv verstehende Intellektuelle in und außerhalb der Kirche.

Im Frühjahr 1987 wagte das Münchner Residenztheater die Inszenierung durch Franz Xaver Kroetz, und der Protest war ebenfalls heftig. Kroetz, den man gerade durch mehrere große Folgen in “Kir Royal” als smarten, opportunistischen, ja käuflichen Reporter Baby Schimmerlos durch die Münchner Schickeria hatte rasen sehen, sollte nun ein mit religiösen Problemen beladenes Stück ernstgemeint und nicht als Parodie oder Zynismus auf die Bühne gebracht haben? Wem konnte die Satire auf einen Teufel austreibenden Monsignore gelten, wenn nicht jenem süddeutschen Bischof, der den Exorzismus gegen ein vermeintlich von Dämonen besessenes Mädchen in Klingenberg am Main angeordnet hatte?<sup>5</sup>

In der Münchner und überregionalen Presse wie der “Frankfurter Allgemeinen Zeitung”<sup>6</sup> wurden ähnliche Fragen wie nach der Uraufführung in

5 Gemeint ist der Fall Anneliese Michel in Klingenberg am Main, zwanzig Kilometer südlich von Aschaffenburg, ein Fall, der dem Präsidenten des Katholischen Kirchentages, dem damaligen bayerischen Kultusminister Hans Maier, ein Anlaß war, vor einem unbedachten Exorzismus öffentlich und eindringlich zu warnen.

6 Z. B. Renate Schostack in der FAZ vom 8.5.1987.

Österreich aufgeworfen. Der "Spiegel" lobte Kroetz' Inszenierung; er habe sich "das Stück mit einer imponierenden Selbstverständlichkeit angeeignet"; es sei "jetzt von Kroetz und von Mitterer zugleich".<sup>7</sup> Vor allem habe Kroetz die scheinbar negative Figur des Monsignore menschlich verständlich und zum gleichgewichtigen Gegenüber des Dorfpfarrers gemacht. Und mit der Änderung des Schlusses – Kroetz machte aus dem allmählichen Wegleuchten der Schlußszene eine Himmelfahrt der Moid: "Wenn sie (die Moid), wie von unsichtbaren Engeln getragen, zu ihrem Heiland emporfährt, sagt die Aufführung nur, daß Gott oder dem Theater oder unserer Phantasie kein Ding unmöglich ist." So Hellmuth Karasek, der Theaterkritiker des "Spiegels".<sup>8</sup>

Zustimmung also von der linksliberalen Seite. Worin ist die Ablehnung der "rechten" begründet?

Zunächst ist es die Stigmatisation. Man weiß, was damit gemeint ist: Stigma ist das griechische Wort für die Brandmarkung. Bei den Griechen und Römern war das "stigma" das Brandzeichen, das dem Sklaven eingebrannt wurde, um die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Herrn unauslöschlich zu zeigen. Dann werden auch die Wunden, die Jesus durch die Kreuzigung an Händen, Füßen und an der Brust empfangen hat, als Stigmata bezeichnet.

"Stigmatisiert" im engeren, christlichen Sinne sind Menschen, die die Wundmale Jesu hervorbringen oder aufweisen. In unseren Jahren galt eine oberpfälzer Frau, Therese Neumann in Konnersreuth (12 km östlich von Marktredwitz), als stigmatisiert.<sup>9</sup> An ihrem Körper waren seit der Fastenzeit des Jahres 1926 Wundmale ähnlich denen an Christi Leib zu beobachten, und bis zu ihrem Tod am 18. September 1962 ging das Für und Wider durch die Köpfe. Der Streit um die Echtheit und Bedeutung für das Christliche ist nicht Sache des Literaturgeschichtlers; aber als Historiker muß er daran erinnern, daß Stigmatisierungen seit langem bekannt und umstritten sind. Die des hl. Franz von Assisi scheint der erste belegbare Fall zu sein, und um 1830, da Felix Mitterers Stück "Stigma" handelt, gab es eine beträchtliche Anzahl solcher Erscheinungen. Clemens Brentano, der romantische Dichter, hat zur gleichen Zeit die Geschichte und Gesichte der westfälischen Augustinerin Anna Katharina Emmerick redigiert und zum Druck gebracht. Brentano suchte übrigens einige ihm bekannte stigmatisierte Frauen auf, so die Apollonia Filser in Lothringen oder Maria

7 Hellmuth Karasek in: Der Spiegel 20/1987, 11.5.1987, S. 260.

8 A. a. O., S. 261.

9 Die (am 9. April) 1898 geborene Frau soll nach der Stigmatisation die Leidensgeschichte Jesu in häufigen Visionen nacherlebt haben. – Vgl.: Der Große Brockhaus, Bd. 13. Wiesbaden 1971, S. 347, s. v. – Vgl. auch das dort vermerkte Buch von J. Steiner, Therese Neumann von Konnersreuth. <sup>2</sup>1968. – Vgl. ferner Artikel und Literaturangaben unter "Stigmatisation" im Großen Brockhaus, Bd. 18, 1973, S. 133f.

von Mörl und Kreszentia Niggelutsch in Tirol, und vielleicht sind diese Frauen Vorbildfiguren für die Maria oder Moid in dem "Passions"-Spiel des Tiroler Autors Felix Mitterer.<sup>10</sup>

Die Hauptszene in seinem Stück ist die Untersuchung der stigmatisierten Moid durch einen Medizinprofessor und einen Vertreter des Bischofs. Sie verläuft ähnlich der, die Clemens Brentano anlässlich der Untersuchung der Anna Katharina Emmerick in den Jahren 1813 und 1818/19 berichtet hat: Die Stigmata werden festgestellt, aber – im weltlich-atheistischen Sinne – als Hysterie oder – innerhalb religiöser Beurteilungsmöglichkeiten – als Besessenheit ausgelegt.

In diese Gegensätze stellt Mitterer seine Figur, eröffnet ihr und dem Zuschauer jedoch eine psychologische und zugleich theologische Erklärung, die er bezeichnenderweise dem trunksüchtigen Dorfpfarrer in den Mund legt: Eingedenk der eigenen Unwürdigkeit und der im Christentum grundlegenden Selbstbeschränkung meint er, daß alle Menschen dem Bösen ausgesetzt seien und daß man daher vor den Dämonen Furcht haben und sie nicht rufen solle; sie sind für den Dorfpfarrer offenbar ebenso real wie das Heilige. Und seine etwas naive Deutung, daß die Gebundenheit an Dämonen im Menschen eine Sehnsucht nach Freiheit von Dämonen wecke und ihn so auf die Erlösung verweise, ist bedenkenswert.<sup>11</sup>

Jedenfalls zeigt dies, daß es dem Autor um die Grundfragen des Christlichen geht: um Heiligkeit des Menschen, um Sünde und Erlösung, und dies alles wird an einer extremen Weise der *Imitatio Christi* exemplifiziert. Wichtig ist ferner, daß Mitterer das Exempel an einer Frau entwickelt, die ihre "Passion" nicht nur durch die Stigmatisation<sup>12</sup>, sondern auch als vergewaltigtes Geschlechtswesen erleidet und die – im strengen Sinne – schuldlos leidet. Die Anspielung auf Maria, die Mutter Jesu, die, ohne an der Erbschuld teilzuhaben, den Gottessohn empfängt, ist deutlich. Noch betonter und bedeutsamer aber ist die Annäherung der leidenden Moid an die Passion Jesu – durch die Stigmata wie durch das ganze Schicksal: Daß sie, die nichts anderes will als gut und fromm sein und alle Regungen und Anfechtungen ihrer Liebe zu Jesus unterordnet, von der weltlichen und geistlichen Obrigkeit bekämpft und getötet wird – so wie Jesus von römischen Soldaten und jüdischen Priestern dem Tod überantwortet wurde.

10 Zu Apollonia Filzinger vgl. Bernhard Gajek, *Homo Poeta*. Zur Kontinuität der Problematik bei Clemens Brentano. Frankfurt a. M. 1971 (jetzt Bern: Peter Lang), S. 422. – Zu Maria von Mörl und Kreszentia Niggelutsch in Tscherms vgl. Wolfgang Frühwald, *Clemens Brentanos Briefe an Emilie Linder*. Bad Homburg v. d. H. 1969, S. 243.

11 Derartige Überlegungen wären auch bei den vorgeblichen Marien-Erscheinungen in Medju Gorje in Jugoslawien anzustellen; die katholische Kirche hat sich hier deutlich distanziert.

12 Man könnte für das 20. Jahrhundert – neben Therese Neumann – den italienischen Kapuziner Pio da Pietrelcina (1887–1968) anführen; er war seit 1918 stigmatisiert. Vgl. *Der Große Brockhaus*, Bd. 14. Wiesbaden 1972, S. 632, s. v.

Hier schwingt – anders als bei Brentanos Emmerick-Berichten – kein Antisemitismus mit; die Dämonen artikulieren zwar ihren Haß gegen den Juden Jesus von Nazareth, aber sie tun dies als die Mächte des Bösen.

Daß eine Frau durch Stigmatisierung eine radikale, bis in die körperlichen Martern sich auswirkende Nachfolge und Nachahmung Christi zustande bringt, ist in der Geschichte der Stigmatisation nichts Ungewöhnliches. Die meisten Stigmatisierten sind Frauen. Bei Mitterer geht es aber darum: Eine Frau leidet nicht nur wie Christus, sondern sie ist die herausgehobene Repräsentantin Christi in unserer Zeit – viel eindrucksvoller und ungleich authentischer als seine beamteten Stellvertreter wie Pfarrer und Monsignore. Die Bauernmagd beschämt die Wissenden, die Mächtigen wie die Berufspriester. Einzig der ein wenig tumb, trunksüchtige Dorfpfarrer erkennt ihre Gottesnähe und Unschuld; nur er, der sich selbst als Sünder weiß und bekennt, durchschaut die Verkehrung, mit der die Welt dem Heiligen begegnet. Die Frau des Autors, Chryseldis Hofer-Mitterer, die der Buchausgabe eigenwillige Illustrationen beigegeben hat, ergreift für die Frau im Drama Partei: “Das Leiden und Aufleuchten der Frau ‘Moid’ spiegelt für mich auch einen Kampf um die uralten (Vor)Rechte der Frau in der Religion und somit in der menschlichen Gemeinschaft.”<sup>13</sup>

Das wäre also eine feministisch-matriachale Auslegung dieser “Passion” einer Tiroler Bauernmagd. Zweifellos drückt das Stück auch die Unterdrückung der Frau in der Arbeitswelt wie in der Religion – hier um 1830 – aus. Doch ebenso geht es dem Autor um die Vereinigung jener Bereiche, die im Christlichen so spannungsvoll, ja gegensätzlich aufeinander bezogen sind, nämlich um die Frage, wie die geschlechtliche Bestimmtheit von Mann und Frau mit der Imitatio Christi und dem Evangelium zu verbinden wäre. Mitterer gibt doch wohl die Antwort, daß gerade hier das Heil liegen müßte und könnte: daß das Glück in der Umarmung von Mann und Frau zu finden sei, daß diese Liebe die größte Gottesnähe bringe und die Ankunft des Heiligen in der Welt bedeute. Das wäre dann eine Botschaft, ein Evangelium, das den dramatischen Konflikt der Tragödie, die Antinomie von matriarchalen und patriarchalen Kräften, wie sie im antiken Drama vorgeführt worden ist, auf die neuzeitliche Bühne brächte und damit etwas sagte, was den Geist des Evangeliums erneuerte und anstoßend, ja anstößig und provozierend vor Augen führte.

## II

Wir stellen die Antwort auf die Frage zurück, stellen eine ähnliche Frage aber an das Drama, das das Mittelstück unseres Triptychons bildet – an

<sup>13</sup> Stigma, S. 113.

Franz Xaver Kroetz' Volksstück "Der Weihnachtstod". Es hat ebenfalls einen liturgischen Untertitel: So wie Mitterer sein Stück "Eine Passion" genannt hat, so nennt Kroetz sein Stück "Bayerisches Requiem".

Auch dieser Autor stammt "aus dem Volk"; sein Vater war Finanzbeamter. Er ist 1946 in München geboren, wuchs aber in Simbach in Niederbayern auf. Die Wirtschaftsoberschule brach er ab, lernte in München und Wien schauspielern und war "Gelegenheitsarbeiter, Kraftfahrer, Krankenpfleger, Bananenschneider"<sup>14</sup>.

Die erste Fassung des "Volksstücks" "Der Weihnachtstod" erschien 1984 – als Teil der Sammlung "Furcht und Hoffnung der BRD"<sup>15</sup>; es bildete die vierte der zwanzig Szenen, die den bundesdeutschen Alltag darstellen sollen. Die Fassung von 1987 verstärkt die Anspielung auf Weihnachten und aktualisiert dies durch das türkische Ehepaar, das eine Unterkunft sucht. Das Motto unterstreicht die religionskritische, an Dostojewskijs Großinquisitor erinnernde Absicht: "Jesus bleib oben / hier unten schlagen sie dich tot / Weihnachten 83. Graffiti am Bahnhof München-Pasing."

Wenn der Vorhang aufgeht, sieht man ein älteres Ehepaar, das einen Weihnachtsbaum schmückt. Es ist Heiliger Abend. Aus den Gesprächen entnimmt man nach und nach: Der Mann ist Erwin Ruhsam, 55 Jahre alt, seit längerem arbeitslos. Mit 15 hatte er eine Polstererlehre gemacht und in diesem Beruf gearbeitet, bis man ihn nicht mehr brauchte. Das Arbeitsamt ermöglichte ihm die Umschulung auf Lohnbuchhalter, als der er in einer Strickerei für 57 Leute die Löhne berechnete, bis der teure Computer seine Arbeitsleistung überflüssig machte. Die Arbeitslosenhilfe macht 58 Prozent seines letzten Gehaltes aus; auf dem gemeinsamen Konto sind jetzt zu Weihnachten 260.– Mark. Die Wohnung liegt in einem einfacheren Viertel mit "Siedlungshäusern der Nachkriegszeit in München", einer Gegend, wo auch Gastarbeiter absteigen. Die Wohnung wird in der Bühnenanweisung als "einfach, sauber, klein" beschrieben.

Frau Anni Ruhsam bildet in jeder Hinsicht eine Ergänzung oder besser den Gegenpol zu ihrem Mann Erwin. Während dieser darüber nachsinnt, ob und wo er sich als Arbeitsloser zum Betteln aufstellen solle, pocht sie auf das Recht auf Arbeitslosenhilfe oder Fürsorge, und außerdem werde er – Erwin – bald wieder Arbeit finden. Aus diesem Gegensatz entwickelt sich die Spannung des Stücks. Anni überreicht Erwin als Geschenk ein neues Hemd. Erwin aber hat für Anni ein Armband, über das sich Anni nicht freuen kann. Sie hatte sich nämlich eine Quarzarmbanduhr für 20 oder 30 Mark aus dem Kaufhof gewünscht, damit wenigstens einer von

14 Vgl. Heinz Ludwig Arnold/Michael Töteberg, Franz Xaver Kroetz. In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hrsg. von Heinz Arnold. München 1978ff. 23. Lieferung, S. 1.

15 Franz Xaver Kroetz, Furcht und Hoffnung der BRD. Das Stück, das Material, das Tagebuch. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984 (edition suhrkamp NF 291).

ihnen wisse, wie spät es sei, und zweitens sei sie gegen Modeschmuck. Als Erwin ihr stolz versichert, das Armband sei echt und glänze deshalb so hell, bricht sie in Tränen aus und sagt dem Gatten auf den Kopf zu, daß er das Armband gestohlen habe. Zwölfhundertsechsfünfzig Mark könne er gar nicht gehabt haben. Erwin rechtfertigt sich damit, ihm habe man die Arbeit gestohlen und jetzt habe er "ihnen" das "Armband" gestohlen. Und er berichtet, stolz auf seine Schlaueit, von seinem Trickdiebstahl in einem Juweliergeschäft auf der Münchner Maximilianstraße.

Von Annis Vorhaltungen in die Enge getrieben, greift Erwin zu immer gewagteren Selbstverteidigungen: Lieber sitze er im Gefängnis, als daß er jeden Tag den Spott der Nachbarn wegen seiner Arbeitslosigkeit gewärtigen müsse. Der Staat habe ihm seine Arbeit wegrationalisiert; das gebe es in der DDR nicht, und die westdeutsche Freiheit sei die Freiheit der Unternehmer, die kleinen Leute abhängig zu halten und zu unterdrücken, auch mit Panzern und Flugzeugen – wie in der Hitlerzeit. Jetzt habe er allenfalls die Freiheit, zwei Jahre ohne Arbeit zu vegetieren und dann in die vorgezogene Rente zu gehen. Er fühle sich ausgesetzt, aussätzig und wolle sich aus Protest am liebsten mit Benzin übergießen und verbrennen.

Der Dialog zwischen den seit Jahrzehnten zusammenlebenden Ehepartnern ist also – am Fest der heiligen Familie und des Friedensbringers – rasch von der Wirklichkeit "bei uns" – wie der Autor die Zeit bezeichnet – überrannt, und wie in Gerhart Hauptmanns "Friedensfest" oder Strindbergs Ehedramen wird das bürgerliche, kleinbürgerliche Wohnzimmer zum Kriegsschauplatz. Gekämpft wird nicht nur um Macht, nicht nur um die Wahrheit, obwohl der Mann die Frau ins Gesicht schlägt, als sie ihm seine wahren Motive vorhält. Gekämpft wird um Ehre und gegen die Schande, von einer Gesellschaft, wo Prestige und Wohlstand das Leben begründen, nicht mehr geachtet zu sein. Der Glanz des gestohlenen Schmuckstücks, das Licht der Kerzen, das sich in den Christbaumkugeln und der Silberperlenkette spiegelt, das alles ist die Gewähr dafür, daß Erwin Ruhsam noch schlau genug ist und mithalten kann. Und das zunächst nur nach außen gerichtete Ehrbedürfnis entpuppt sich als eine verzweifelte Werbung um die eigene Frau, um deren Respekt und Achtung, denn sie – die Frau – sei seine – des Mannes – Ehre. Der Korintherbrief (1 Kor 11.7) klingt an. Geehrt will Erwin also sein und nicht in die Schande des Nichtvermögens, des gesellschaftlich Impotenten gestoßen werden. Allein würde er die Schande aushalten, aber er lebe vom Respekt seiner Frau, und er habe für sie gestohlen und wolle nicht sterben, sondern leben und arbeiten. Wenn man ihm nur "a Schanse, a richtige Schanse", eine richtige Chance also gebe, dann werde er zeigen, was in ihm stecke.

Da aber läutet es an der Haustür. Ein fremdländisch aussehender Mann sucht die "Pension Gerz"; hinter ihm hört man jemanden wimmern. Als Anni erkennt, daß das eine Frau ist, die sich in Geburtswehen krümmt,

holt sie das fremde Ehepaar gegen den zähen, panikartigen Widerstand Erwins herein und praktiziert die Solidarität von Frauen. Anni hilft der fremden jungen Mutter das Kind zur Welt bringen, wogegen Erwin, der eben noch so stolz auf seinen "Drix" im Juwelengeschäft war, die beiden für "Trickbetrüger" hält. Eine Pension Gerz kennt er nicht, kann sie im Telefonbuch nicht finden und weiß dann auch, warum der fremde Mann Annis Angebot, einige Tage zu bleiben, nicht annehmen will: Er sei ein Illegaler, sei auf der Durchreise nach Essen, wo er illegal arbeiten und damit deutsche Kollegen aus ihrem Arbeitsplatz verdrängen werde.

Damit ist die Feindschaft in Erwins zentralen Bereich eingebrochen: Nicht nur die Störung am Heiligen Abend, nicht nur der Fremdenhaß noch die Eifersucht ob Annis warmherziger und tatkräftiger Sorge um Mutter und Kind bringen ihn gegen den anderen, fremden Mann auf. Die Konkurrenz um einen Arbeitsplatz motiviert seine jähe Weigerung zu helfen: Illegale türkische Fremdarbeiter zu verstecken sei so gefährlich wie das Verbergen von Juden unter Hitler.

Während Erwin sich bis zum Außersichsein in die Vorstellung steigert, daß irgendwo ein türkischer Lohnbuchhalter die Gehälter deutscher Arbeitnehmer ausrechne, verschwindet das fremde Ehepaar samt dem Neugeborenen, das Anni zunächst dankbar und ergriffen und an das eigene Kind denkend in Händen gehalten hatte. Anni ist es, die um das Leben des Neugeborenen fürchtet und schließlich Erwin dazu bringt, mit ihr nach den Fremden zu suchen.

Das ist der Schluß der zweiten Fassung, die in ausgeprägtem Münchner Dialekt geschrieben ist, während die erste in einer leicht münchenerisch gefärbten Hochsprache gehalten war und, wie gesagt, zu der Folge "Furcht und Elend der BRD" gehört.<sup>16</sup> Der Titel dieser Sammlung ist nach Bert Brechts "Furcht und Elend des Dritten Reiches" formuliert, jenen 24 Szenen, die Brecht im dänischen Exil 1935–38 geschrieben hatte und mit denen er keine folgerechte Dramenhandlung, sondern einen zu überwindenden Zustand auf die Bühne bringen wollte. Die Nähe zum Dokumentartheater ist bei Brecht wie bei Kroetz entsprechend groß. Noch mehr als Brecht konzentriert er sich auf die "Heimat in der Kuchl"<sup>17</sup>, auf das Kleine-Leute-Milieu. Und wie Ödön von Horváth sucht er das Sprechen der Figuren als Zeichen für die Unbewußtheit und Unvertrautheit mit der eigenen Situation einzusetzen. Am meisten aber dürfte er von Marie Luise Fleißer (1901–1974) gelernt haben: Zwischen deren "Pionieren in Ingolstadt" und den frühen Stücken von Kroetz gibt es wesentliche Parallelen.<sup>18</sup>

16 A. a. O., S. 17–26.

17 Das ist die Ortsangabe zu Beginn von Kroetz' Stück "Bauern sterben".

18 Vgl. Arnold/Töteberg, S. 3–5.

Fleißer wie Kroetz lassen ihre Figuren nicht eigentlich handeln, sondern reagieren. Sie reagieren den Druck ab, der auf sie ausgeübt wird, geben ihn weiter und sind unfähig, diese ihre Abhängigkeit zu durchschauen; aber der Zuschauer wird durch das Mißverhältnis zwischen Wortlaut und Bedeutung auf den Zwiespalt zwischen möglicher Selbstbestimmung und Fremdbestimmtheit aufmerksam gemacht.

In der zweiten Fassung des "Weihnachtstodes" werden diese Unfähigkeit zur Auseinandersetzung und die Bevormundung durch Familienangehörige, Vorgesetzte oder kirchliche und staatliche Institutionen durchbrochen, dank der Fähigkeit der Frau, die Lage zu erfassen, Solidarität von Frau zu Frau zu üben und Mitgefühl mit den Ausgesetzten zu beweisen – gegen den hartnäckigen Widerstand ihres Mannes. Mit diesem tatkräftigen und entschlossenen Mitleid öffnet sich die kleinbürgerliche Enge und die Bühne; die Heimat in der Wohnstube – am Fest der Häuslichkeit und des Sich-Zuhausefühlers – wird verlassen. Das ist um so erstaunlicher, als gemeinhin eine Welt, in der nur Dialekt gesprochen wird, als in sich geschlossen gilt. Zwar wird der Titel beibehalten, aber jetzt ist der "Weihnachtstod" nicht mehr auf die verzweifelte Absicht des kleinen Angestellten bezogen, der sich unter dem brennenden Weihnachtsbaum mit Benzin übergießen und als Anklage gegen die Gesellschaft verbrennen will. Damit endete die Szene in "Furcht und Hoffnung der BRD". In der zweiten Fassung bedeutet der Titel entweder die Ankündigung eines beabsichtigten, aber nicht ausgeführten Selbstmordes, oder er bezieht sich auf das Kind der türkischen Gastarbeiter. Eine dritte Möglichkeit bleibt offen: daß nämlich das Verhalten der Menschen an Weihnachten der Tod der damit verbundenen christlichen Botschaft sein könnte.

Das würde sich zu dem fügen, was in Felix Mitterers Passionsspiel im Mittelpunkt stand: Nicht nur das Mißverhältnis zu sich selbst, sondern die Preisgabe humaner, ethischer, aber auch christlich-religiöser Zentralvorstellungen soll im Schicksal von Bauern, Arbeitern und kleinen Angestellten vorgestellt werden. Dahinter wird die direkte oder mittelbare Parteinahme für die Unterdrückten spürbar, die Verantwortung des Sprachbegabten für diejenigen, die zur Sprachlosigkeit verurteilt sind und die Unterdrückung weitergeben.

Neben den Stücken von Marie Luise Fleißer wären hier andere bayerische Autoren zu nennen: Oskar Maria Graf, Karl Valentin, Lena Christ und vor allem Ludwig Thoma. Hier wie bei Fleißer und Kroetz beruht die "Volkstümlichkeit" nicht auf der Identität der Autoren mit der sprachlosen Unterschicht. Sie alle wollen den Abstand, den sie selbst zur eigenen Herkunft aus der Unterschicht um den Preis des Verlusts von Heimat und Zugehörigkeitsgefühl gewonnen haben, zur Sprache bringen. Dazu gehört wesentlich die Auseinandersetzung mit jenen Wertvorstellungen und Erfahrungen, die im Bereich des Christlichen gemacht worden sind.

## III

Unter diesen Gesichtspunkten wenden wir uns nun dem rechten Flügel unseres Triptychons zu, ebenfalls einem "Volksstück"<sup>19</sup>. Es ist allerdings älter; es wurde am 12. Oktober 1912 in Berlin uraufgeführt; das Münchner Residenztheater zog vier Wochen später nach.

Der Autor war damals dem angestammten, "volksnahen" Milieu längst entwachsen. Der in Oberammergau 1867 geborene Förstersohn hatte die Jurisprudenz früh aufgegeben, weil er – in München – als Redakteur des "Simplicissimus" und als Theaterautor und Romancier leben wollte (und gut davon leben konnte). Er hat der von Mitterer und Kroetz bevorzugten Mundartdichtung den Weg weiter geebnet – im Anschluß an die Österreicher Ludwig Anzengruber und Peter Rosegger oder die bayerischen Bauernbühnen des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Josef Hofmillers Lob, Thoma habe das Bairische "zur großen Literatursprache" gemacht, wird nicht zuletzt durch Thomas Volksstück "Magdalena" begründet.

Diese Bauerntragödie trägt einen Namen, der an Biblisches erinnert – nämlich an jene Frau, die als Sünderin galt und die Jesus vor Strafe, Verachtung und Steinigung rettete. Sie ist im Neuen Testament nicht namentlich genannt, und es gibt dort zwei solcher Frauen. Bei Lukas ist es jene Frau, die Jesus im Haus des Pharisäers die Füße salbt und sie mit ihren Haaren abtrocknet. Von ihr sagte Jesus: "Ihr sind viele Sünden vergeben, denn sie hat viel geliebt." Und zu ihr selbst sprach er: "Dir sind deine Sünden vergeben. . . . Dein Glaube hat dir geholfen; gehe hin mit Frieden!" (Luk. 8,36–50)

Die andere, von Jesus ähnlich behandelte Frau ist die im Johannes-Evangelium erwähnte Ehebrecherin, die von den Pharisäern gesteinigt werden soll und die Jesus mit seinem psychologisch entwaffnenden und barmherzigen Wort an die pharisäischen Richter rettet: "Wer von euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein auf sie." Der Schluß dieser Geschichte ist bekannt: "Jesus aber richtete sich auf; und da er niemand sah denn das Weib, sprach er zu ihr: Weib, wo sind sie, deine Verkläger? Hat dich niemand verdammt? Sie aber sprach: Herr, niemand. Jesus aber sprach: So verdamme ich dich auch nicht; gehe hin und sündige hinfort nicht mehr!" (Joh. 8,3–11)

Die Frau mit dem Salbengefäß wird seit Gregor dem Großen, also seit etwa 600 nach Christus, mit Maria von Bethanien, der Schwester des Lazarus und der Martha, gleichgesetzt. Die Legende machte dann aus der namenlosen Sünderin die büßende Magdalena, die vor allem in der Bilden-

19 Ludwig Thoma, Magdalena. Ein Volksstück in drei Aufzügen. (1912). Textrevision und Nachwort von Bernhard Gajek. München: Piper-Verlag 1985 (Serie Piper 428).

den Kunst zu einem der beliebtesten religiösen Motive geworden ist. Man sieht daran, daß kanonische oder historische Unterscheidungen für die Kunst weniger wichtig sind.

Ludwig Thoma gehört zu den wichtigsten Autoren der Gattung Volksstück. In der letzten Verfilmung der "Magdalena" von Jörg Graser (1982) spielt Franz Xaver Kroetz den Knecht Lenz, einen jungen Mann, der sich auf die Seite derer schlägt, die die "Sünderin" Leni, d. h. Magdalena, die Tochter des Kleinbauern Thomas Mayr, nach dem Hof der "Paulimann" genannt, als ihrer nicht würdig ansehen, ihre Zuneigung verletzend zurückweisen und sie so in den Tod treiben helfen, so wie die Pharisäer es mit den beiden Sünderinnen in den Evangelien machen wollten.

Der Kern der neutestamentlichen Geschichten ist zweifellos das Mitleid Jesu mit dem Sünder. Daran wird deutlich, daß das Christentum vor allem eine Religion des Mitleids, des Erbarmens und der Gnade ist oder sein soll – auch in den Augen Ludwig Thomas, dessen aggressiven Antiklerikalismus man als Kampf für eine christliche Religion in diesem Sinne verstehen darf. Die damit verbundene Kritik an der Amtskirche ist überzeugend und schlüssig, und das hängt mit dem Milieu, den Personen und der Zeit dieser Tragödie zusammen: Sie spielt in einem kleinen Dorf unweit Dachau, etwa 20 km nördlich von München. Die Handelnden sprechen – bis auf den jungen Geistlichen – das Bairisch des Dachauer Mooses. Die Zeit ist die Epoche der Verstädterung und der beginnenden Abwanderung der jungen Generation in die Großstadt – also etwa die Jahrhundertwende.

Das Milieu gleicht dem bei Mitterer und Kroetz. Der Konflikt entwickelt und entscheidet sich wie dort in einem einzigen, engen Wohnraum, und die Handlung wird von der "Kleinen Welt" der Unterschicht bestimmt. In der "Magdalena" und in Mitterers "Passion" ist diese Schicht völlig von Kirchlichem durchdrungen, ja beherrscht – vor allem in den lebensentscheidenden Situationen wie im ersten Akt der "Magdalena": Die alte Mariann, die Paulimännin, weiß, daß sie sterben muß. Sie läßt nach dem Priester rufen. Aber der Pfarrer schickt den jungen Kooperator, den unerfahrenen Kaplan; der genügt bei einer armen Gütlerin. Den Gegensatz zwischen der alten Bäuerin und dem jungen Mann im geistlichen Kleid unterstreicht Thoma dadurch, daß der Kooperator hochdeutsch spricht und seinen Trost in die hochgestochenen Sätze faßt, die er im Seminar gelernt hat: "Sie müssen einsehen, daß die Güter dieser Welt nichts sind im Vergleich zu dem Schatze, den es zu erringen gilt . . . Sie sollen mit einer wahren Ungeduld behaftet sein, dorthin zu gelangen . . . Denn nur so kommt man in den Zustand der heilsamsten Reue, und man soll sich auch ein Bild machen von der schrecklichen Pein, die den Unbußfertigen erwartet. Diese ist über alle menschliche Vorstellung entsetzlich, und selbst der heftigste Schmerz, den man etwa hier erleiden muß, gibt uns keinen Begriff von jenen Qualen . . . Jene Unglücklichen hören nichts als Heulen und

Wehklagen; sie sehen nichts als Feuer, sie fühlen nichts als Feuer; sie befinden sich in einem Ozean von brennendem Pech.” (S. 15f.)

Die todkranke Bäuerin hört aufmerksam zu, benützt aber die Pause, da der junge Prediger sich die Brille putzt, dazu, ihn zu fragen, ob er keinen Trost wisse in einer Sache, die sie sehr bekümmere. Nachts, wenn sie nicht schlafen könne, höre sie ihre Tochter rufen, wie sie als Kind nach ihr als Mutter gerufen habe. Sie hätte sie zur Frömmigkeit angehalten, “wia’s der Brauch is bei uns, und is nix überseh’n wor’n” (S. 17). Zur Bauernarbeit sei sie zu schwach und zu oft krank gewesen. “Das ist es eben”, fährt der Kooperator dazwischen. “Der Müßiggang ist die Quelle schlechter Begierden, sagt der heilige Bernhard.” (S. 17) Was er nennt: Sie hat sich in der Stadt “der Sünde ergeben”, das heißt im Munde der Mutter: “Is ins Unglück kemma - ja” (S. 17). Und die Bäuerin hat das Evangelium Jesu, die Botschaft vom Mitleid mit dem Sünder, besser verstanden als der studierte Theologe: Sie denke sich, unser Herrgott könne nicht so schnell fertig sein mit einem Menschen, und es müßte ihm selber das Herz weh tun, wenn er sieht, daß so ein Geschöpf nimmer in die Höhe dürfe. Der junge Geistliche kann ihr “da gar nichts sagen. Wirklich nicht”, und er flieht aus der Stube der Sterbenden, als er hört, daß man eben jetzt die minderjährige Leni erwarte, die am Schub daherkäme, d. h. die aus der Stadt ins Elternhaus abgeschoben wird, weil sie sich dort für Geld mit Männern eingelassen hat.

Die Konfrontation von Mutter und Priester wiederholt sich, als die Tochter vom Gendarm an die Eltern abgeliefert wird. Der Vater tobt; die Mutter ist glücklich, daß sie ihr Kind wieder hat, und sie beginnt nun mit der verstockten und ihre Lage hartnäckig verkennenden Leni ein Gespräch, das man kaum anders als seelsorgerlich und mütterlich zugleich nennen kann. Sie kann die Liebe zum Kind mit der Liebe und Mahnung zu Anstand und Sitte verbinden und die Tochter mit letzter Kraft und bewegender Eindringlichkeit zur Umkehr beschwören. Freilich muß sie sehen, daß selbst diese ihre mütterlich-leidenschaftlichen Sorgeworte und das Kreuzzeichen, das sie über die “stumpfsinnig zur Seite” blickende Tochter macht, nichts fruchten wollen. So stirbt sie verzweifelt, weil sie die Tochter nicht hat zur Einsicht bewegen können. (S. 26)

Dieser erste Akt ist im religiösen Sinne hart, aber folgerecht angelegt, und die Frömmigkeit und Psychologie dieser Bäuerin könnten jedem Lehrbuch der praktischen Theologie als Fallstudie dienen. Dem Regisseur Alois Maria Lippl war sie *zu* hart; er ließ sie in seiner Verfilmung weg und nahm damit dem Stück den religiösen, christlichen Gehalt. Thoma hat die Härte sogar gesucht und gegenüber den Entwürfen zu dieser Szene verstärkt. Anfangs hatte er nämlich dem jungen Geistlichen einen alten Landarzt gegenübergestellt. Diese Textstufe ist in der Neuausgabe der “Magdalena” ausführlich abgedruckt (S. 83–88). Der alte Dr. Erhardt tut das, was der uner-

fahrener und menschlich überforderte Geistliche norddeutscher Herkunft nicht kann: Der Arzt spricht mit der Sterbenden, die nicht an das feurige Pech der Hölle denken kann, sondern die Ausgesetztheit ihres Kindes vor Augen hat. So kommt es zu einer Art Beichte, die der Arzt immer wieder durch Mitgefühl und Verstehen fördert und schließlich mit dem Versprechen, sich um Leni in der Großstadt zu kümmern, zu einem guten Ende zu bringen scheint.

Damit wäre die negative Figur des Geistlichen durch die positive Gestalt des Arztes neutralisiert worden. Offenbar wollte Thoma aber die Schärfe des Problems so Bühnenwirksam wie möglich machen. Es ging ihm wirklich um die Religion des Mitleids, die er in der vom Kulturkampf politisierten Amtskirche seiner Zeit nicht mehr zu finden glaubte und eher in der Philosophie, bei Arthur Schopenhauer, entdeckte. Im Stadelheimer Tagebuch, das Thoma führte, als er eine sechswöchige Haftstrafe wegen Beleidigung zweier norddeutscher Pastoren absitzen mußte, hält er fest: Schopenhauer "geht von der Ansicht aus, daß die alleinige Quelle uneigennütziger Handlungen und deshalb die wahre Basis der Moralität [. . .] das Mitleid" sei.<sup>20</sup>

Thomas Volksstück wird zur Parabel der fehlenden Moralität, des nicht geübten Mitleids. Unter diesem Stichwort haben nicht nur Schopenhauer und Thoma, sondern hat auch schon Lessing das historisch verfestigte Christentum angegriffen: "Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch", sagt Lessing, und man erkennt daran, daß es sich hier um eine traditionsreiche Gegenposition zur Amtskirche handelt. Thoma knüpft zweifellos daran an, so wie er sein "Volksstück" "Magdalena" nach dem Vorbild von Lessings Trauerspiel "Emilia Galotti" in der Katastrophe enden läßt. Hier wie dort ersticht der Vater die Tochter, um ihr die drohende Erniedrigung zu ersparen. "Jetzt reißt's as naus in d'Schand!" ist sein letztes Wort (S. 69). Und so wird die einfache Wohnstube einer oberbayerischen Gütlersfamilie um die Jahrhundertwende zum Schauplatz der uneingelösten, ja verhinderten Botschaft des Mitleids mit dem gefallenem Geschöpf, wird ex negativo zum Verkündigungsort des Evangeliums vom Heiland, der verzeihen konnte, für den nicht die Sünde, sondern das Erbarmen und die Liebe über den Menschen entschieden. – Welch eine "Moralität"!

#### IV

Mit diesem Ausruf – oder auch Seufzer – treten wir von unserm Triptychon einige Schritte zurück, um es zusammenfassend zu betrachten.

20 Ludwig Thoma, *Gesammelte Werke*. München: Piper-Verlag 1968, Bd. 1, S. 320.

Wir knüpfen an das über Thomas "Magdalena" Gesagte an:

Ludwig Thoma wäre von einem konventionell-christlichen Maler eines Passionsbildes wohl eher unter die Gegner Christi, unter die Henkersknechte oder gar Schächer eingereiht worden. Thoma wie Mitterer und Kroetz sind von eben diesem herkömmlichen, bayerischen oder tirolischen Katholizismus geprägt, ohne den sie ihre Angriffe auf Christlich-Kirchliches nicht so hätten formulieren können. Das wußte Thoma, und Mitterer und Kroetz wissen es auch. Die notwendige Ablösung vom Kinderglauben, die bewußte Auseinandersetzung mit dem Elternhaus und der dörflichen Herkunft werden hier zur Opposition gegen die durch häusliche und kirchliche Übung aufgenommene, historisch bedingte Religiosität. Das entwicklungs- und religionspsychologische Problem wird also fruchtbar, indem es in einer jeweils verschiedenen dramatischen Weise auf die Bühne gebracht wird. Ob dies mit dem beruhigenden Etikett "christlicher Dichter" versehen werden darf?

Ludwig Thoma hätte zu der Zeit, da er die "Magdalena" schrieb, 1911/12 also, sich dagegen verwahrt. Aber vier Jahre später – auf dem Höhepunkt des Ersten Weltkrieges – faßte er seine zahlreichen Weihnachtsgedichte zusammen und machte aus den meist satirisch, ja politisch-aggressiven, auch im "Simplicissimus" veröffentlichten Weihnachtsversen eine "Weihnachtslegende", die das Lukasevangelium in Tegernseer Mundart versifiziert. Diese "Heilige Nacht" – so heißt dieses Gedicht – darf zu den gültigen Dichtungen christlichen Gehalts gerechnet werden.<sup>21</sup>

Thoma läßt die Eltern Jesu durch das verschneite Oberbayern nach Bethlehem ziehen, so wie Franz Xaver Kroetz die Herbergssuche in das Milieu einer Münchner Arbeiterstube verlegt. Und wie bei Kroetz sind die randständigen, gesellschaftlich und finanziell Benachteiligten diejenigen, denen die Botschaft von der Menschwerdung Gottes vor allem helfen soll. So werden die Hörer von Thomas "Heiliger Nacht" am Schluß aufgefordert, sich zu fragen, ob das nichts bedeute, daß bloß die Armen das Christkind gesehen und wahrgenommen hätten. Die Armen vertreten die sündige Menschheit.<sup>22</sup>

Hier wie in jedem Weihnachtsspiel wird der Gegensatz von Himmel und Erde, Paradies und unerlöster Welt, zwischen vollkommenem, aber barmherzigem Gott und sündigem Menschen in das gemütsbetonte, familienbezogene Gegenüber von Eltern und Kind und Arm und Reich übertragen und – durchaus dem Lukasevangelium entsprechend – umgesetzt, weitergebildet und konkretisiert. Daß die Messiaserwartung des jüdischen Volkes, zu dem Jesus gehörte, daß die Hoffnung auf Befreiung von der

21 Heilige Nacht. Eine Weihnachtslegende von Ludwig Thoma. Mit Zeichnungen von Wilhelm Schulz. München: Piper-Verlag 1982 (Serie Piper 262).

22 A. a. O., S. 63.

babylonischen oder römischen Kolonialmacht darüber vergessen worden ist, ist das eine.

Das andere sind die Versuche, die Ankunft des Göttlichen als *das* Drama in Erinnerung zu bringen, d. h. die Heilsgeschichte zum Drama schlechthin zu machen.

Damit hätte das christliche Theater eine fruchtbare Spannung, wie sie das antike Drama aus dem Kampf zwischen matriarchalen und patriarchalen Göttern gewonnen hat.

An deren Stelle ist im spätmittelalterlichen wie im barocken geistlichen Spiel und dessen Tradition, dem geistlichen Volksstück, der Kampf zwischen Gott und Teufel getreten. Die Moderne tut sich damit deswegen schwer, weil sie nach der Herkunft des Teufels und der Rechtfertigung Gottes angesichts des Bösen in der Welt fragt. D. h. die Theodizee kann durch eine philosophisch-theologische Reflexion jene Gläubigkeit untergraben, die den Teufel fürchtet und auf Gottes Sieg hofft. Es fragt sich freilich, ob und wie man entweder diese Frage neu stellen oder zu einer Naivität auf höherer Stufe zurückkehren könne. Mit diesem Dilemma beginnt die Moderne; es ist das Erbe der Aufklärung.

Felix Mitterers Passionsstück "Stigma" ist nach Inhalt und Form älter als Thomas Bauertragödie "Magdalena", die unübersehbar vom europäischen Naturalismus und seiner Lehre von der Determiniertheit aller Lebensregungen geprägt ist.

Mitterers Stück könnte man als anstößig empfinden, weil Glaube und Liebe, Frömmigkeit und Sinnlichkeit so aufdringlich in Wort und dramatischer Handlung ineins gesetzt werden. Das wirkt nicht mehr so ungewöhnlich oder gar lästerlich, wenn man an jene Szene aus den Evangelien denkt, wo Jesus die Frauen, die nach dem gültigen und von Jesus als die Grundlage des neuen Testaments angesehenen Alten Bund Sünderinnen und entsprechend verfeimt waren, vor Verachtung und Strafe rettet. Daß die Frau, die Jesus beim Gastmahl die Füße salbt und sie mit ihren Haaren abtrocknet, Gebärden der Liebe vollzieht, braucht nicht betont zu werden.

Auch sollte man daran erinnern: Die Liebe zu Jesus als einem Seelenbräutigam ist eine im frühen Mittelalter aufgekommene Interpretation, die sich dann auf das Hohe Lied und auf Sätze wie: "Also hat Gott die Welt geliebt...", berufen kann und innerhalb der geistlichen Literatur und Dichtung zu gewagten, aber mindestens poetisch großartigen Zeugnissen geführt hat. Dazu zählen mystische Texte von Männern wie von Frauen – von Hildegard von Bingen, Meister Eckhart, Franziskus von Assisi, Theresa von Avila oder Anna Katharina Emmerick und anderen. Hier sei eine gattungsbezogene Überlegung gestreift: Es scheint innerhalb des Christentums leichter zu sein, die Beziehung zwischen Gott und Mensch in Prosa oder Hymnus zu fassen. Das Drama könnte deswegen größere

Schwierigkeiten verursachen, weil es von der antiken Tradition der Tragödie als der Darstellung eines Kampfes zwischen Vater- und Muttergöttern stärker vorgeprägt ist.

Unabhängig davon: Anstößig in Mitterers Stück ist die Unterstellung, daß Jesus sich tatsächlich von einer jungen Frau so umwerben und lieben lasse, wie es die Magd Maria, genannt Moid, tut. Anstößig ist ferner, daß diese Liebe, die von den Weisen dieser Welt und dem hochgestellten Vertreter der christlichen Kirche als Skandalon bezeichnet wird, am Ende triumphiert und so die Werte und Mächte, die Staat und Kirche bisher hervorgebracht und zur eigenen Erhaltung gepflegt und durchgesetzt haben, als Unwerte bloßstellt. Die einfache Gläubigkeit einer Magd, das Zutrauen eines Kleinknechts und das Vertrauen eines trunksüchtigen Dorfpfarrers sollen die eigentliche, die Welt erneuernde Frömmigkeit repräsentieren, sollen die Botschafter des Evangeliums auf der Bühne sein. Insofern sagt Mitterers Passion, die auf das Jahr 1830 angesetzt wird, nichts anderes aus als die Stücke von Thoma und Kroetz, deren Milieu und Problem uns eher annehmbar erscheinen. In allen drei Stücken wird die Umkehr der verdorbenen Welt, wird die Erneuerung des historisch und gesellschaftlich verfestigten Christentums als Ziel des Dramas ausgegeben. Die christlich-neutestamentlichen Anleihen bei der Figuration sind weder zu übersehen noch sollen sie überhört werden.

Bei einem Autor, der – wie Franz Xaver Kroetz – 1971 in die DKP eintrat, ist diese Behauptung fragwürdig. Kroetz hat diesen Schritt getan in der Hoffnung, in einer Arbeiterpartei jene Entfremdung und Sprachlosigkeit unmittelbar beheben zu können, die er an seinen Dramenfiguren hatte vorführen wollen. Er hat dennoch kein Agitprop-Theater gemacht, wenn man von den beiden Stücken, die er für konkrete politische Ziele schrieb – “Globales Interesse” (1972) und “Münchner Kindl” (1973) – absieht. Im Grunde war er folgerichtig: Er wollte das erneut erfahren, was er als Gegenstand seines Theaters ansah – die Realität der kleinen Leute. Seine Stücke sollten von deren Innenwelt her gesehen sein, damit die Verbindung zur Außenwelt, zur Gesellschaft, die ideellen, wirtschaftlichen und politischen Bedingungen vom Standpunkt der Unterdrückten gezeigt und abgebaut würden, um Raum für das wirklich Menschliche zu gewinnen. Das ist zweifellos eine politische Auffassung von Autorschaft, aber Kroetz verstand sich auch damals nicht ausschließlich, sondern nur *auch* als einen politischen Schriftsteller.

Als er erkennen mußte, wie wenig mit solchen Maximen in der DKP auszurichten war, trat er im Mai 1980 wieder aus. Das habe in seinem Schreiben zu “schmerzlichen Widersprüchen geführt”, sagte er in einem Interview.<sup>23</sup> Ein Jahr später nannte er sich einen “kommunistischen Kon-

23 Frankfurter Rundschau, 7.5.1980. Angeführt nach Arnold/Töteberg, S. 6.

servativen”<sup>24</sup>. Wenn man bedenkt, was Kroetz an Werten vorführt und verteidigt, muß man dem Begriff “konservativ” zustimmen: Menschenwürde als Recht auf Heimat, Glück, Arbeit und Wohlstand, Fähigkeit zur Selbstbehauptung und Achtung vor den Rechten anderer – das sind durchaus bekannte und der konservativen Politologie seit Edmund Burke geläufige Werte des evolutionären Konservatismus. Die Absage an eine konsequente Rationalisierung und der Widerstand gegen das Austilgen von Persönlichkeit und Individualität sind in “Furcht und Hoffnung der BRD” der positive Fluchtpunkt. Die Erfahrung, daß eine rücksichtslose, von außen erzwungene, u. U. revolutionäre Veränderung des Einzelnen und seiner Lebensbedingungen nur eine andere Form von Ohnmacht und Unterdrückung des Einzelnen zu bewirken pflegt, ist der Grund, warum Kroetz sich so beharrlich – bis zur Selbstaufgabe – in die Seelen hineinlebt und um jede seiner Figuren kämpft und ringt.

Dadurch ist sein Verhältnis zum Christlichen bestimmt. Nur: So wenig er sich an eine politische Ideologie verliert – “Ich, als politische Figur, so fremd”<sup>25</sup>, sagte er nach dem Austritt aus der DKP –, so gespannt ist seine Beziehung zu den Kirchen und kirchlichen Symbolen.

In dem 1985 uraufgeführten Stück “Bauern sterben” wird die christlich-barocke These “Es ist alles eitel”, d. h. alles ist zum Tode bestimmt, drastisch in Handlung umgesetzt.<sup>26</sup> Die Großmutter fällt tot vom Stuhl; die Enkelin hat eine Fehlgeburt, und sie packt Fötus und Mutterkuchen in den von Geschwüren aufgebrochenen Leib der alten Frau. “Von einem Bauch in andern . . . Brauchst gar nicht auf die Welt, bleibt dir erspart der Umweg, und du versäumst nichts. Kannst mir’s glauben”. So kommentiert die Enkelin das Ereignis. (Im originalen Wortlaut klingt das noch roher: “Von oam Bauch in andan . . . Brachst gorned afd Weld, bleibta daschbart da Umweg, un du versamst nix. Kosdmas glam.”)<sup>27</sup>

Das ist nicht nur barock, sondern auch expressionistisch; man denke an die ersten Gedichte Gottfried Benns in der “Morgue”. Mit der Wirkung bei den Gegnern solchen Theaters konnte Kroetz zufrieden sein. “Die Münchner Ausgabe der ‘Bild’-Zeitung forderte in der Schlagzeile: ‘Setz die Schweinerei ab!’ (11.6.1985); eine ‘Vereinigung deutschsprachiger Bürgerinitiativen zum Schutze der Menschenwürde’ stellte Strafanzeige wegen Pornographie und Gotteslästerung.”<sup>28</sup>

“Gotteslästerung” wird nicht nur Kroetz vorgeworfen. Achternbusch und Grass werden ähnlich angegriffen. In Kroetz’ Stück “Bauern sterben” hat in religiöser Hinsicht Anstoß erregt, daß die Geschwister ein hölzernes

24 Auf die Umfrage der “Zeit” vom 16.10.1981, a. a. O., S. 8.

25 Vgl. Arnold/Töteberg, S. 8.

26 Münchner Kammerspiele, 9.6.1985. Regie: Franz Xaver Kroetz.

27 Angeführt nach Arnold/Töteberg, S. 10.

28 Angeführt a. a. O., S. 11.

Kruzifix mitnehmen, als sie die Heimat suchen. Sie tragen es auf dem Rücken wie Jesus das Kreuz. Die Szene kann auch so verstanden werden: Jesus ist dabei, wenn Menschen in die Fremde ziehen. Der Autor behauptete bei diesem Anlaß sogar, in seinen Stücken komme Jesus "immer vor, ununterbrochen als große herrliche Utopie und als Zeichen großer Schmerzen". Und er fügt hinzu, er sei "ein christlicher Autor"<sup>29</sup>. Er wachse seiner "Bestimmung zu: Maler zu sein, getreuer Maler, Chronist der Leidenden, der Weinenden, der Untergehenden, der Vergessenen." So eine Eintragung ins Tagebuch.<sup>30</sup>

Das "Bayerische Requiem", d. i. Kroetz' Volksstück "Der Weihnachtstod", ist weniger drastisch; doch es fügt sich dieser Haltung ein. Die Anleihe beim Christlichen, hier der klassischen Weihnachtsgeschichte nach Lukas, entspricht durchaus dem Geist dieses Evangeliums, das den Hirten, also den Armen und nicht den Reichen, zuerst kundgemacht worden ist. "... Und fragt's enk, ob dös nix bedeut' / Daß's Christkind bloß Arme g'sehg'n hamm"; so endet auch Ludwig Thomas Weihnachtsgedicht "Heilige Nacht".

Das ist ein Topos aller Weihnachtsdichtungen; er drückt nicht nur die Sehnsucht der unterdrückten Juden und aller Bedrängten aus. Er zeigt das Gefälle zwischen Gott und Mensch an und schließt das Versprechen ein, daß Jesus um der Armen und Verlorenen willen geboren worden ist und daß sie die Prototypen der Erlösten werden. Auf diese Verheißung hin sind alle drei Stücke gerichtet. Sie wollen vor Augen führen, wie tief die Befreiung gehen und wie der Alltag, unser Alltag, von ihr verändert werden muß. Das Unscheinbare, das Nächstliegende, das Selbstverständliche und Verachtete kann zum Nährboden des Unerhörten werden, und das ist in keinem dieser Stücke profan oder säkularisiert gemeint. Sie stellen den Kern der christlichen Botschaft vor, und wo sie anstoßen, sind sie nicht anstößig, sondern bewegend. Die Erstarrung unseres Denkens soll dadurch gelöst werden, daß die Ereignisse und Handlungen der Welt und der Gegenwart auf die Berichte und Bilder des Evangeliums durchsichtig gemacht werden. Sie bringen das Evangelium ungewöhnlich, doch glaubwürdig auf die Bühne.

## V

So weit die Erläuterung der Stücke, die von der Substanz des Christlichen ausgehen, ja von ihr leben und dies im Protest wie in der abwandelnden Übernahme oder der zeitentsprechenden Aktualisierung erkennen lassen.

29 In: Die Deutsche Bühne 1958, H. 8. Angeführt nach Arnold/Töteberg, S. 12.

30 Angeführt nach Arnold/Töteberg, S. 9f.

Was aber ist mit den Autoren? Sind sie laue, normale oder überzeugte Christen? Dies hat den Zuschauer, der diese Art von Evangeliums-Darbietung vor sich auf der Bühne sieht, eigentlich nicht zu bekümmern. Man könnte Gotthold Ephraim Lessing anführen: "Was geht uns das Privatleben eines Schriftstellers an? Ich halte nichts davon, aus diesem die Erläuterungen seiner Werke herzuholen."<sup>31</sup>

Doch hier handelt es sich nicht darum, in die Privatsphäre einzelner einzudringen, sondern um die Frage, ob Kunst, die religiös oder christlich überzeugt, einen Autor voraussetzt, der im konventionellen Sinne gläubig oder Christ ist. Danach kann aus Anlaß dieser Stücke und ihrer Autoren gefragt werden. Im Grunde erinnert man nur an ein Problem, das bei Torquato Tasso, Clemens Brentano oder Jochen Klepper ähnlich besteht und dessen Spannung nicht auf das Christliche beschränkt ist. Es gilt gleichermaßen für das Judentum, und Else Lasker-Schüler, Gertrud Kolmar oder Nelly Sachs wären ergiebige Beispiele.

Blieben wir bei Mitterer, Thoma und Kroetz. Von Felix Mitterer ist anzunehmen, daß er von der familiären Herkunft ebenso geprägt ist wie von der ländlich-katholischen Frömmigkeit im heutigen Tirol. Beides hat Wunden hinterlassen. Sie werden in "Stigma" wie in anderen Dichtungen Mitterers erkennbar. Aber in der Dichtung wird die eigene Leidensgeschichte zu einem Raum erweitert, in dem das Leiden vieler zur Anschauung kommt. Im Hinblick auf die Kunst ist dies wichtiger als eine gesetzliche Frömmigkeit. Freilich ist die Begabung zu dichten vorausgesetzt. Wenn man diese letztlich Gott zuschreibt, könnte man damit auch die Verwirklichung der Begabung als gottgewollt deuten und mögliche Grenzprobleme gelten lassen. Doch damit umgeht man den Konflikt, der mit den Namen Torquato Tasso bis Nelly Sachs angedeutet wurde. In Wirklichkeit muß damit gerechnet werden, daß Zweifel und Anfechtung gerade den Autor erfüllen, der den christlichen oder jüdischen Glauben künstlerisch gestalten will. Die Spannung zwischen Gott und Welt kann übergroß werden, und die angenommene Verbindung kann reißen, ohne daß die Kunst unmöglich oder nichtssagend würde.

In Mitterers "Stigma" zerbricht die christliche Konvention, und nur zwei Ausgesetzte geben das Heilige ungemindert weiter: die erniedrigte und ermordete Frau und der trunksüchtige, aber mit sich selbst ehrliche Dorfpriester. Durch sie drückt der Autor Mitterer *sein* Christentum aus, und danach zu fragen, hilft das Stück besser verstehen.

Und Ludwig Thoma? Über seinen Werdegang als Autor wissen wir ähnlich Bescheid wie über seine religiöse Entwicklung von der Kindheit im oberbayerischen Forsthaus - von den Attacken gegen den politischen

31 Briefe, die neueste Literatur betreffend (1759). Lessings Werke, hrsg. von Julius Petersen. 4. Teil, hrsg. von Fritz Budde und Walther Rietzler. Berlin o. J., S. 33.

Katholizismus vor und nach der Jahrhundertwende bis zur Forderung nach Morgengebet und Kreuz im Schulzimmer, die der Un- und Umordnung nach 1918 steuern sollte. Daß er mit katholischen Priestern befreundet war und viele Geistliche heute zu seinen festen Lesern gehören, geht mit seinem militanten Antiklerikalismus deshalb zusammen, weil er einen besonderen, nicht mehr zeitgemäßen Priestertyp erhalten sehen wollte: den "geistlich-Geistlichen", der die im Dorf aufreißenden parteipolitischen Spaltungen heilen und nicht vergrößern sollte. Die 1917 von Rom eingeleitete Entpolitisierung der Kirche, wodurch die geistlichen Aufgaben betont wurden, gab Thoma recht. Auch hier muß man also die Wurzeln beachten. Sie greifen in den Grund von Frömmigkeit, und der laute und publikumswirksame Protest gegen das zeitbedingte Kirchenleben klagt ein ideales Christentum ein – gerade in den negativen Priesterfiguren wie in der "Magdalena".

Gilt derartiges auch für Kroetz? War es eine gewollte oder blasse Erinnerung an den jesuitischen Ostasien-Missionar des 16. Jahrhunderts, als seine Eltern ihn "Franz Xaver" taufen ließen? Als Verkündiger, ja Prediger scheint Kroetz sich nicht selten zu fühlen, und er tat dies nicht nur während seiner DKP-Zeit kund. Daß er die Partei verließ, begründete er mit deren Unverständnis für seine Gedanken und Veränderungswünsche. Wie sehr ihn Christliches umtreibt, geht aus dem "Weihnachtstod", dessen Inszenierung und aus anderen Stücken hervor. Dennoch waren seine Leser erstaunt, als er sich als "christlichen Dichter" bezeichnete. Die Rollen, die Kroetz als Schauspieler übernahm, kann man dagegen nicht ins Feld führen. Kroetz ist weder der Knecht Lenz, den er in Thomas "Magdalena" textgerecht verkörperte, noch geht er in der Rolle des Klatschkolumnisten (in "Kir Royal") auf, sosehr gerade sie auf ihn zugeschnitten schien. Diese Gleichsetzung hat Kroetz allerdings begünstigt. Was er dann verlautbarte, stößt ab, selbst wenn man heraushört, was kompensiert werden soll. Die Pose eines Bohemien soll wohl auch die Freunde von gestern vertreiben.<sup>32</sup>

Daß Kroetz andererseits sein "trostloses Leben" öffentlich beklagt<sup>33</sup>, stimmt die Nachdenklichen mindestens versöhnlich. Es erinnert daran, daß er wie die zwei Autoren der anderen Stücke sich des Mitgefühls, ja der Gnade bedürftig fühlen, um deretwillen sie die Botschaft von der Verzeihung und Erlösung auf die Bühne gebracht haben.

32 Vgl. das Interview mit Wolfgang Schneider in "konkret", Heft 1, Januar 1988, S. 46–50.  
33 A. a. O., S. 46, und FAZ, 11.11.1987.