

H. Bousinger: Mundort und Verfremdung

Kurzfassung des Saarbrücker Referats vom 20.10.1966.

Das komplizierte Verhältnis zwischen Mundart und Literatur ist immer wieder vereinfacht worden - am häufigsten in einer Auffassung, die zwar selten ausdrücklich formuliert oder diskutiert wird, die aber doch untergründig sehr wirksam ist: daß nämlich Mundart im Gegensatz zur Schriftsprache "Naturlaut" sei, daß dort, wo der Dialekt in der Literatur auftaucht, ein Stück Natur in die Kunst hinübergerettet sei, daß hier der ursprüngliche Ton eines Stammes und einer Landschaft sichtbar werde, daß also Urwüchsigkeit gegen das Artifizielle der Kunst gestellt werde. Gegen diese "hermetische" These werden hier die Ansätze einer Gegenthese skizziert, anhand einiger Beobachtungen, die sich an wenige konkrete Beispiele anschließen.

I. Beispiel: Im biblischen Drama "Elias" des Ulmer Schuldirektors Eberhard Rudolf Roth von 1680 wird das alttestamentliche Thema der Bekehrung in Zwischenszenen variiert und unter Verwendung der Mundart ins Burleske gewendet. Zwei Bauern, Claus und Jäckle, befinden sich in Israel und versuchen, sich mit ihrer neuen Situation auseinanderzusetzen.

In diesen Zwischenszenen, die in der Tradition der Interudien stehen, entfaltet sich eine naive Spiel- und Variationsfreude. Sie sind jedoch aus der elementaren Durchschlagskraft des Naiven nicht erklärbar, haben vielmehr einen kontrafaktischen Duktus. Die mundartlichen Partien sind in der Synopsis mit ihrem Gegenbild, mit dem hochsprachlichen Sprachbereich, zu verstehen. Mundartliche Redeweise ist im Kontext der literarischen Darbietung ungewöhnlich. Das schließt nicht aus, daß es sich dabei um einen vertrauten Ton handelt; aber das Natürliche durchbricht nicht etwa die Struktur der Kunst, sondern unterliegt in ganz besonderem Maße den Gesetzen und Geboten der künstlerischen Struktur. Es ist nicht primär Wildwuchs, sondern "Montage".

Das ungewohnte literarische Medium wird zum Träger pädagogisch eindringlicher Belehrung; es rückt die vorher mehr konventionell abgehandelten Themen in ein besonderes Licht. Konventionell heißt hier: im Stil der kirchlichen Rede oder im Stil der geistlichen Schuldramatik. Dieses Konventionelle und Selbstverständliche droht ohne eigentliche Impulse auf den Hörer zu bleiben; der Schein des Vertrauten in der Sprache rückt die Zusammenhänge dagegen ins Ungewohnte und macht sie im eigentlichen Sinne 'bedenklich'. Ein Stück Schwaben wird in Israel installiert, um so ein Stück Israel in Schwaben zu begründen.

2., Beispiel; Das mundartliche Singspiel "Die Schöpfung", das 1743 von dem oberschwäbischen Prämonstratenserpafer Sebastian Sailer geschrieben wurde.

Im Gegensatz zum ersten Beispiel bilden die mundartlichen Szenen hier nicht nur Zwischenspiele, sondern formen ein selbständiges Drama, das als Ganzes eine mundartliche Dichtung darstellt. Trotzdem steht es funktionell in Parallele mit den heiteren Zwischenszenen des Ulmer Spiels: das Gegenbild des Nicht-Mundartlichen ist auch dort gegenwärtig, wo die Poesie in toto mundartlich geformt ist. Mundartdichtung ist fast nie die naiv-selbstverständliche Verwirklichung sprachlich begrenzter Möglichkeiten, sondern ein Rollenspiel, das auch dort "gegen" hochsprachliche Poesie inszeniert wird, wo /diese nicht unmittelbar gegenwärtig ist. In diesem allgemeineren Sinne ist Mundartdichtung gewissermaßen immer "parodistisch", ist Gegengesang. Der Montagecharakter betrifft nicht nur das einzelne Element in einem Gesamtwerk, sondern auch das mundartliche Werk als Ganzes im Bereich der Poesie.

Diese Feststellung hat eine publikumssoziologische Implikation. Wenn es richtig ist, daß bei mundartlicher Poesie das hochsprachliche Gegenbild gewissermaßen mitgedacht wurde, dann ist dies nur sinnvoll bei einem mehr oder weniger gebildeten Publikum, das im Bereich literarischer Rezeption im Hochsprachlichen zuhause ist. Dies gilt in der Tat für die Zuschauer des Ulmer Schuldramas genauso wie für die Zuhörer Sebastian Sailers: er führte sein Drama vor Konventikeln auf, denen gewiß die Mundart vertraut war, für die der literarisch-theologische Bereich aber zunächst der des Lateins und dann der des Hochdeutschen war. - Im 19. Jahrhundert nahm man an, daß Sailer seine Poesien den Bauern im Wirtshaus vorgetragen habe; Dialektdichtung galt ganz allgemein als Ausdruck ungeborener Naivität. Diese Auffassung war ebenso wie die allmähliche tatsächliche Ausweitung des Publikums (heute sind es zum Teil einfache Leute, die bei 40er-Feiern Mundartpoesie vortragen und genießen¹) das Ergebnis des nachromantischen Folklorismus und seiner sprachlichen Seite: des 'Dialektismus'.

Diese Auffassung von Sailers Mundartgebrauch wird bestätigt durch Beobachtungen an den bei ihm zahlreichen Anachronismen. Es ist offenkundig, daß die biblische Wirklichkeit hier nicht etwa unbewußt und unabsichtlich mit Gegebenheiten der eigenen Umwelt vermischt wird, wie das im früheren Volksschauspiel gelegentlich der Fall gewesen ist. Die Anachronismen sollen den Abstand nicht überspielen; sie sollen vielmehr gerade das Besondere der dargestellten Situation hervorheben, indem sie diese scheinbar in eine vertraute Umgebung stellen. Sailer entzieht den biblischen Bericht der bieder-frommen Gewohnheit; seine Art der Bearbeitung richtet sich gegen die Mischung aus Andacht und Kirchenschlaf; sie macht die Vorgänge, die sonst nur eben hingenommen werden, bewußt und diskutabel. Der Begriff der "Verfremdung" liegt nahe; seine Verallgemeinerung

ist freilich nicht ungefährlich, und es empfiehlt sich, ihn dort zu überprüfen, wo er seinen ursprünglichen Platz hat:

3. Beispiel: Brechts Dialoge aus dem "Messingkauf", die er in den Jahren 1939-1942 als Vorstufe des "Kleinen Organons für das Theater" niederschrieb. In den sogenannten "Parallelszenen", die als Übungsszenen für Schauspieler gedacht waren, transponiert er klassische Szenen in ein modernes und volkstümliches Milieu: aus dem Streit der Königinnen in "Maria Stuart" wird ein Streit der Fischweiber auf dem Münchner Markt.

Brecht verwendet in diesen Parallelszenen keine naturalistisch korrekte Mundart; er begnügt sich mit Anspielungen. Er verfolgt mit dem Dialekt nicht den Zweck naturalistischer Charakterisierung; er benützt dieses Stilmittel ausdrücklich so, daß der Hörer nicht etwa darin aufgeht, sondern daß er den Blick darüber hinauswendet, daß er aufhorcht. In ähnlicher Weise verwendet er in anderen Dramen (Mutter Courage) eine große Zahl von zum Teil leicht veränderten Sprichwörtern. Der "Sprachrealismus" (Weisgerber), das selbstverständliche Zuhausesein des Menschen in einer unveränderlichen Welt, wird zunächst ausgenützt und dann umgebogen - zugunsten einer Wirklichkeitsauffassung, welche die Veränderung der Dinge erlaubt und fordert.

Die Dialektik der Verfremdung zwischen dem Vertrauten und Unvertrauten ist hier besonders deutlich. Der Hörer wird zunächst heimisch gemacht in der ihm vertrauten (Sprach-) Welt, und er ist versucht, sich damit zu identifizieren. Aber diese Identifikation wird entweder plötzlich zurückgenommen, oder die vertrauten Sprachbilder werden auf einen ganz anderen Gegenstand, eine andere Ebene bezogen wie in den Parallelstücken. Diese andere Ebene wird durch wörtliche Zitate in Erinnerung gebracht; die Bezogenheit, der Verweisungscharakter ist hier ebenso gegenwärtig wie in Sailers theologischen Anachronismen.

4. Beispiel: Arfmanns Gedicht "heit bin e ned munta wuan" aus seiner Gedichtsammlung "med ana schwoazzn dintn".

Es handelt sich dabei um einen Gedichtband, der ausdrücklich gegen die sentimentale Dialektpoesie konzipiert wurde. Bei dem ausgewählten Gedicht könnte man freilich zunächst von einer "Beschwörung der im Unbewußten des Volkstums noch schwelenden und geisternden dämonischen Erdkräfte" (Fritz Rahn) sprechen. Aber Artmann sucht und erreicht die mythische Substanz doch erst auf einem Umweg; Sedlmayr spricht in seinem Vorwort von der "unwahrscheinlich glückliche Ehe der surrealistischen und der Wiener Sphäre", die sich in Artmanns Gedichten ausdrücke. Tatsächlich schöpft er nicht ein-

fach aus dem Vollen naiv erlebten Volkstums und seiner Sprache, sondern geht durch eine artifizielle Kunstwelt durch; am Rande des Surrealismus trifft er auf die Mundart, kommt er bei einer mythischen Vorstellungswelt an, welche an die volkstümliche Sagenwelt erinnert und in der großartigen poetischen Konkretisierung des Todes gipfelt. Anders gesagt: Artmann steht näher bei Chagall als bei den naiven Taferlmalern.

Auch hier hat die Mundart verfremdende Funktion. Während die Hochsprache den Leser oder Hörer am Gewohnten festhält, ihm nicht ohne weiteres die poetische Vertiefung erlaubt, wird diese möglich durch das sprachlich Ungewohnte, das zwar im Material vertraut, in der poetischen Struktur aber unvertraut ist. Der Verfremdungscharakter wird bestätigt durch die eigentümliche Schreibung Artmanns, die eigene Probleme aufwirft, und die an Partien aus den Romanen von Arno Schmidt und Martin Walser erinnert.

So wird deutlich, daß die Mundart in der Literatur nicht ausschließlich und wohl nicht einmal primär eine realistisch-naturalistische Funktion ausübt. Gewiß hat man mit Recht darauf hingewiesen, daß der Naturalismus die Mundart vollends literaturfähig gemacht hat, aber weder vorher noch nachher hat sie ausschließlich diese charakterisierende Aufgabe; bei Artmann handelt es sich nicht um Milieufreude, sondern um expressive Elementarität.

Diese Hinweise auf den Zusammenhang von Mundart und Verfremdung haben freilich nur vorläufigen Charakter; sie sollen den Weg freimachen für eine unbefangene Interpretation mundartlicher Partien und Stücke der Literatur. Die Auffassung, daß Mundart jeweils ein "Stück Natur" in der Dichtung repräsentiere, schneidet differenziertere Fragestellungen ab, in Wirklichkeit aber ist der Stellenwert und ist die Funktion der Mundart immer wieder anders und jeweils neu zu untersuchen. Einige weitere Hinweise und Zitate von Georg Bücher bis Thomas Mann - unterstreichen abschliessend diese Vielfalt der Funktionen und Möglichkeiten.