

Carl Zuckmayers Volksstücke und die Soziologie des Milieus

Christine Schmailzl

Abstract: Der Dramatiker Carl Zuckmayer erweitert das Volksstück um die soziologische Komponente des Milieus und setzt damit in Zeiten des aufkeimenden Nationalsozialismus während der 1920er-Jahre ein Zeichen gegen die Blut-und-Boden-Ideologie. Der vorliegende Beitrag untersucht die Darstellung unterschiedlicher Milieus in *Der fröhliche Weinberg*, *Katharina Knie* sowie *Der Hauptmann von Köpenick*. Die Stücke machen die Heterogenität der Gesellschaft evident, wodurch die Idee eines homogenen Volksganzen dekonstruiert wird. Zuckmayers Volksstücke sind folglich keine Glorifizierung heimeliger Dorfgeschichten, sondern in hohem Maße politisch.

Zur Person: Christine Schmailzl studiert Gymnasiallehramt für die Fächer Englisch, Deutsch und Deutsch als Zweitsprache an der Universität Regensburg. Der vorliegende Beitrag basiert auf ihrer Modulprüfung in Neuerer deutscher Literaturwissenschaft. Betreuer: Prof. Dr. Ernst Rohmer.

Schlagwörter: Zuckmayer; Volksstück; Milieu; Theater; Drama

Bertolt Brecht schrieb über die Gattung des Volksstücks: „Das Volksstück ist für gewöhnlich krudes und anspruchsloses Theater [...]. Da gibt es derbe Späße gemischt mit Rührseligkeiten, da ist hanebüchene Moral und billige Sexualität“ (Brecht, 1967: 1162 f.). Beim ersten Lesen von Zuckmayers Stücken scheint Brechts Aussage zuzutreffen: *Der fröhliche Weinberg* kann als Komödienstadlverschnitt abgetan werden. *Katharina Knie* tritt als herzerreißendes Familiendrama auf. *Der Hauptmann von Köpenick* handelt von einem Kleinkriminellen, der als falscher Hauptmann das Kommando übernimmt und damit die obrigkeitshörigen Kleinbürger bloßstellt. Doch bedeuten komische Elemente, große Emotionen und offen ausgelebte Sexualität, die Zuckmayers Werken inhärent sind, anspruchslose Dichtung?

Durch die Untersuchung von Zuckmayers frühen Volksstücken im Hinblick auf die Darstellung und Funktionalisierung unterschiedlicher sozialer Milieus soll gezeigt werden, dass der Autor der Gattung Volksstück eine neue Relevanz verschafft, indem er einer biologistischen Sicht des Volkes als Einheit die von einer soziologischen Sicht getragene Differenzierung sozialer Milieus entgegensetzt.

*Volk*¹ ist für Zuckmayer anders definiert als es einerseits die Gattungstradition und andererseits die ideologische Vereinnahmung durch den Nationalsozialismus vermuten lassen. Zuckmayer setzt mit seiner Volksstückkonzeption, die *das Volk* nicht als Ganzes, sondern als eine durch Milieus heterogen strukturierte Gesellschaft begreift, ein Statement gegen den nationalsozialistischen Volksbegriff.

Carl Zuckmayers Umsetzung des Volksstücks

Zuckmayers Stücke leugnen die Tradition nicht, in der sie stehen. Zunächst einmal spricht Zuckmayers Personal Dialekt, Jargon oder floskelhaftes, umgangssprachliches Hochdeutsch (Müller, 1979: 79). Damit wird ein Kriterium des Volksstücks erfüllt, das jedoch nicht ausreicht, um ein Drama der Gattung des Volksstücks zuordnen zu können. Entscheidend ist der (imaginierte) Adressat: „Volksstücke [...] [sind] eben Stücke, die sich an das Volk richten“ (Schmitz, 1990: 5). Ein Drama wird dieser Definition zufolge durch seinen Adressaten, *das Volk*, zum Volksstück. Doch so einfach ist es eben nicht, Volksstücke zu charakterisieren: „Was jeweils unter Volksstück/ Volkstheater verstanden wird, ist unmittelbar abhängig sowohl davon, was unter Volk verstanden wird, als auch von der Einstellung, die diesem Volk gegenüber besteht“ (ebd.). Die Volksstückkonzeption ist also immer abhängig vom Volksverständnis des jeweiligen Dramatikers.

Da Zuckmayer im Gegensatz zu anderen Autoren des Volksstücks nie selbst *das Volk* als Adressaten seiner Stücke spezifizierte (Müller, 1979: 81), soll sein Volksbegriff anhand der dramaturgischen Struktur seiner frühen Volksstücke erarbeitet werden. Hintze vertritt hierbei die Ansicht, dass Zuckmayer seinen Volksbegriff „aufgrund von unverwechselbarer und unveränderlicher Eigenheiten einer Nation, einer Rasse oder einer Landschaft“ konstruiert (1970: 13). Diese These kann durch einen Blick auf die Protagonisten seiner Volksstücke widerlegt werden.

Zuckmayers Volksstücke schildern stets die Begebenheiten um ein Einzelschicksal, das nicht exemplarisch für die Erfahrung einer Nation steht: Mit

¹ *Volk* wird im Folgenden kursiv geschrieben, da *das Volk* im Hinblick auf das Volksstück stets konzeptionell zu verstehen ist. *Volk* hat in diesem Kontext keine fixe Bedeutung, sondern ist offen zur Definition.

dem Weingutbesitzer Gunderloch macht Zuckmayer den reichsten Mann der Region zum Protagonisten des *Fröhlichen Weinbergs*. In *Katharina Knie* geht es um die Entscheidung der Titelheldin zwischen Pflichtgefühl gegenüber der Schaustellerzunft ihres Vaters und ihrem persönlichen Wunsch, als Frau eines Landwirts sesshaft zu werden. In *Der Hauptmann von Köpenick* wird die bürokratische Odyssee des Ex-Häftlings Wilhelm Voigt dramatisiert. Von Stück zu Stück zunehmend entsprechen die Schicksale weniger dem, was man als Lebenswirklichkeit der breiten Masse bezeichnen könnte: Der Durchschnittsbürger hat weder außerordentlichen Reichtum vorzuweisen, noch gehört er dem fahrenden Volk an oder hat eine Verbrecherkarriere hinter sich. Zuckmayer erzählt keine Geschichten aus dem Alltag, die identifikatorisches Potential für den Zuschauer bieten.

Zuckmayers Figuren sind keine ‚Volksfigur[en]‘ im klassischen Sinn (Aust et al., 1989: 281). Er schreibt seine Dramen nicht für *das Volk* als homogene Masse. Zuckmayer macht Theater für *alle*, für die ganze Bevölkerung, nicht jedoch für ein konstruiertes Volksganzes. Dem *Volk* als Einheit wird die „Betonung des einzelnen Individuums“ entgegengesetzt (Wagener, 1986: 142). Die Protagonisten seiner Volksstücke sind individuell und heterogen konzipiert. Es sind Figuren aus dem Volk, das sich aus Einzelpersonen zusammensetzt. Sichtbar wird so die Heterogenität innerhalb der Gesellschaft, anders als im konventionellen Volksstück, in dem *das Volk* durch prototypische Protagonisten als homogene Einheit dargestellt wird: „Das Zuckmayerische ‚Volk‘ ist als eine Vielheit aufgefaßt, als Aggregat von beseelten, in ihrer Individualität in sich beschlossenen, unabhängigen und doch aufeinander bezogenen

Menschen“ (Jacobius, 1971: 67). Diese Vielheit ergibt sich aus den Milieus, die in Zuckmayers Volksstücken dargestellt werden. Die Beziehungen der Menschen untereinander entstehen nicht nur durch Familie, Liebe oder Freunde, sondern vor allem durch das jeweilige Milieu, das den Dramatis Personae gemeinsam ist.

Zuckmayer veranschaulicht in seinen Stücken, wie sehr die Erfahrungen, die innerhalb der Milieus gesammelt werden, variieren. In *Der fröhliche Weinberg* erhält der Zuschauer einen Einblick in die Lebensrealität der (besser gestellten) Landbevölkerung. Das Seiltänzerstück *Katharina Knie* thematisiert den Alltag, die Nöte und Probleme der Schausteller. *Der Hauptmann von Köpenick* führt den Zuschauer in das Milieu eines straffällig gewordenen Schuhfabrikarbeiters ein. In Zuckmayers Volksstücken wird evident,

daß man hier den zu gestaltenden Menschen aus seinen gesamten Lebensumständen heraus zu begreifen sucht, letzten Endes also als das Produkt seines ‚Milieus‘. Der Dichter weiß nun, daß dieser Einzelne nicht im luftleeren Raum schwebt, daß er zu einem bestimmten Stück Welt gehört wie dieses zu ihm. (Paulsen, 1967: 339)

Die Schicksale der Protagonisten sind mit deren jeweiligem Milieu verknüpft. Sie schöpfen ihre Identität nicht aus der Zugehörigkeit zu einer Nation, sondern aus den Verhältnissen, in denen sie sich befinden. Durch die Aufnahme des Milieukonzepts in seine Volksstückkonzeption ist es Zuckmayer möglich, bei jedem Stück einen anderen Ausschnitt aus der Bevölkerung in den dramatischen Fokus zu nehmen. So stellt er sich gegen die Illusion einer einheitlichen Repräsentation *des Volkes* als Ganzes. Dadurch gewinnt die Gattung zum Zeitpunkt von Zuckmayers Uraufführungen neue Relevanz. Sie fallen

in die kurze Konsolidierungsperiode der Weimarer Republik nach Überwindung der Inflation und vor Beginn der Weltwirtschaftskrise. Die vorherrschende Mentalität war jedoch durch einen rückwärts gerichteten Illusionismus gekennzeichnet: die Wiederherstellung eines mächtigen Deutschen Reiches mit Weltgeltung oder die Weltverbesserung durch eine endlich doch noch erfolgreiche Wiederholung der proletarischen Revolution von 1918. Die Erfahrung der Wirklichkeit wurde gleichsam ideologisch verformt, immer mit dem Anspruch einer Überhöhung der persönlichen Existenz durch Bezug auf Kollektivwerte. (Fürstenberg, 1996: 32 f.)

Aufgrund der krisenhaften Entwicklungen in der Weimarer Republik nutzen die Nationalsozialisten die Situation für ihre Zwecke und versuchen, das Denken der Bevölkerung in Deutschland zu prägen. Dagegen setzt Zuckmayer ein Zeichen: Durch die Wahl der Protagonisten in den Stücken positioniert er sich gegen den nationalsozialistischen Volksbegriff, der *das Volk* als homogene Vereinigung von Menschen unter *der deutschen Nation* konstruiert (Schoeps, 1992: 37). Statt in seinen Volksstücken ein einheitliches Bild der Bevölkerung zu vermitteln, macht Zuckmayer intersubjektiv nachvollziehbar, wie drastisch sich die Menschen in Deutschland und ihre Lebensumstände unterscheiden. Diese Zurschaustellung von Unterschiedlichkeit steht konträr zu dem, was mit dem „Blut-und-Boden-Geschwätz“, wie Zuckmayer (1976: 414) es selbst nennt, vermittelt werden soll. Die Kritik der Nationalsozialisten an Zuckmayers Dramen war entsprechend heftig, da diese Konzeption „ihnen etwas wegnahm, was sie gepachtet zu haben glaubten“, wie der Autor es beurteilte (Zuckmayer, 1967: 414). *Das deutsche Volk* ist und war nie homogen. Die Bürger unterscheiden sich aufgrund ihrer Milieuzugehörigkeit. Gemeinsamkeiten ergeben sich nicht aufgrund einer Volkszugehörigkeit, sondern aufgrund der Zugehörigkeit zum gleichen Milieu.

Von der Soziologie zum Theater: Das Milieu auf der Bühne

Statt in jedem seiner Stücke das gleiche Milieu zu dramatisieren, stellt Zuckmayer bei jedem der drei Volksstücke, die hier untersucht werden sollen, ein jeweils anderes Milieu vor. Zusammengenommen ergeben die drei Stücke ein Milieupanorama: Vom reichen Gutsbesitzer über das fahrende Zirkusvolk bis hin zum Ex-Sträfling werden unterschiedliche Milieus innerhalb einer Gesellschaft gezeigt.

Zuckmayer beschäftigte sich mit genuinen Fragestellungen der Soziologie. Bereits vor seiner Studienzeit las er „die Klassiker des Sozialismus, aber auch die Bücher des ‚sozialliberalen‘ Max Weber“ (Bauer, 1970: 21). Während des Studiums in Heidelberg besuchte Zuckmayer Vorlesungen bei Max und Alfred Weber (Ott / Pfäfflin, 1996: 40; Korte, 2011: 124). Darüber hinaus nahm Zuckmayer an Alfred Webers Soziologen-Klub teil (Ott / Pfäfflin, 1996: 45). Demnach war Zuckmayer für Gesellschaftsbeschreibungen sensibilisiert und mit dem soziologischen Milieubegriff vertraut.

In Zuckmayers Stücken sind die Protagonisten in ihr jeweiliges Milieu eingebunden. Auch wenn sie danach streben, sich außerhalb des Milieus, in dem sie zu Beginn des Stücks verortet werden, neu zu positionieren, schaffen sie es, wenn überhaupt, nur für einen kurzen Moment aus diesem angestammten Milieu auszubrechen.

In *Der fröhliche Weinberg* will der Weingutbesitzer Gunderloch anfangs sein Gut verkaufen, um auf einen Alterssitz zu ziehen. Im Verlauf der Handlung stellt er jedoch fest, dass dies gegen seine Natur ist (Engelsing-Malek, 1960: 13). In *Katharina Knie* unternimmt die Titelheldin, eine Artistentochter, ebenfalls Anstrengungen, vom Milieu der fahrenden Schausteller dauerhaft ins bürgerlich-sesshafte Milieu zu wechseln. Durch ihre Verlobung mit dem Gutsbesitzer Rothacker wird ihr dazu eine Perspektive eröffnet. Doch Katharina ist sowohl emotional als auch sozial so im Zirkusmilieu verhaftet, dass sie den Übergang ins bürgerliche Milieu nicht vollziehen kann. In *Der Hauptmann von Köpenick* versucht Wilhelm Voigt vom kriminellen Milieu zurück ins bürgerliche Milieu zu finden. Auch dieser Versuch, dauerhaft in einem anderen Milieu als dem angestammten zu existieren, scheitert.

Émile Durkheims Theorien scheinen besonders geeignet für die Milieubeschreibung von Zuckmayers frühen Volksstücken, da Durkheim ein Pluralitätskonzept der Gesellschaftsbeschreibung verfolgt (Terrier, 2013: 121), das der Diversität der Dramen gerecht wird, Gegenüber dem im Naturalismus wirksam gewordenen Milieubegriff Hippolyte Taines geht Durkheim von einer historischen Entwicklung der Milieus und einer damit verbundenen individuellen Persönlichkeitsformung aus, wodurch er die Idee einer nationalen Konstante in der Prägung durch Milieus zurückweist (ebd.: 141 ff.). Durkheim wie auch Zuckmayer gehen nicht von homogenen Sozialstrukturen aus.

Die pluralistische Konzeption Durkheims wirkt nach: Milieu wird auch in der heutigen soziologischen Forschung als die „Gesamtheit der Lebensumstände eines Individuums oder einer Gruppe“ verstanden (Hamann, 1997: 433). Das Milieu bezeichnet folglich die aus vielfältigen Faktoren bestehende Lebenswelt eines Menschen. Die gleiche Lebensrealität wird von mehreren Personen geteilt. Die einzelnen Faktoren setzen sich aus den Familienbeziehungen, dem Beruf und dem damit verbundenen Arbeitsumfeld sowie dem Wohnort des Individuums zusammen. Milieus sind demnach soziale Subsysteme des Zusammenlebens von Menschen. Das Individuum wird sozial an das jeweilige Milieu gebunden und gleichzeitig von Personen oder Gruppen, die zu anderen Milieus gehören, abgegrenzt (Vester, 2014: 310). Die Bindung an ein Milieu geschieht nach Durkheim durch soziale Beziehungen, die auf den Gemeinsamkeiten der Milieumitglieder beruhen:

Sobald im Schoß einer politischen Gesellschaft eine bestimmte Anzahl von Individuen Ideen, Interessen, Gefühle und Beschäftigungen gemeinsam haben, die der Rest der Bevölkerung nicht mit ihnen teilt, ist es unvermeidlich, daß sie sich unter dem Einfluß dieser Gleichartigkeit wechselseitig angezogen fühlen, daß sie suchen, in Verbindung zu treten, sich vereinen und auf diese Weise nach und nach eine engere Gruppe bilden, die ihre eigene Physiognomie innerhalb der allgemeinen Gesellschaft besitzt. (Durkheim, 1988: 55)

Durkheim fasst hier einen festen Bestandteil des menschlichen Zusammenlebens in Worte: Menschen fühlen sich unweigerlich Menschen, die Mitglieder des gleichen Milieus sind, näher als anderen Menschen in der Gesamtgesellschaft, die eine Position außerhalb des eigenen Milieus haben. Die Ähnlichkeit der Lebenslage umschreibt, was durch den Milieubegriff zusammengefasst wird. Die Zugehörigkeit zu einem Milieu prägt die Identität von Individuen. Aus den Unterschieden zu anderen Milieus und den Gemeinsamkeiten innerhalb eines Milieus konstruiert sich die jeweilige Kollektividentität. Diese Kollektividentität bewirkt zum einen, dass sich die Mitglieder mit ihrem Milieu identifizieren, und zum anderen sorgt sie dafür, dass die Werte und Normen, die innerhalb desselben gelten, von den Milieuzugehörigen verinnerlicht werden (ebd.: 55 f.). Die Kraft des Milieus beeinflusst das Individuum also zweifach: Personen sind durch äußere Umstände einem Milieu zugehörig, zugleich haben sie diese Zugehörigkeit mit den Normen dieses Milieus internalisiert.

Dieses Milieukonzept Durkheims ist auf Zuckmayers frühe Volksstücke anwendbar. Seine Dramen leben von der Verortung in Milieus, und seine Dramenfiguren sind durch ihre Milieugebundenheit gekennzeichnet. Allerdings handelt es sich bei Zuckmayers Volksstücken nicht um naturalistische Dokumentationen, sondern sein Personal ist fiktional. Folglich muss das

Milieukonzept aus der Soziologie in die Literaturwissenschaft übertragen werden.² Die vom Autor geschaffene Welt setzt sich aus dem konkreten Raum und dem sozialen Strukturgefüge des Milieus, das die Bühne belebt, zusammen.

Dem Subsystem Milieu innerhalb einer Gesellschaft kommen wichtige Funktionen zu: Milieus schaffen durch äußere Umstände, wie Wohnort, Beruf oder allgemeine soziale Lage und soziale Beziehungen des Individuums, kleinere Einheiten in der Gesamtgesellschaft, die identifikatorisch auf deren Mitglieder wirken. Die Mitglieder eines Milieus sind nicht nur diesem Milieu zugeordnet, sondern sie fühlen sich diesem Milieu zugehörig. Das äußert sich in dem Maß an Identifikation, das dem Milieu entgegengebracht wird und in der Verinnerlichung der milieu-internen Normen.

Im Theater erfüllt das Milieu zusätzlich zu dessen Mechanismen nach Durkheim eine weitere, wichtige Funktion – und zwar für den Zuschauer: Das Milieu „trägt und vermittelt mehr oder weniger unbewusste Informationen über Figuren, über das Verhältnis dieser Figuren zueinander, über Zusammenhänge [und] Eigenheiten“ (Otte, 2013: 10). Durch die Zuordnung des Personals zu einem Milieu oder auch unterschiedlichen Milieus wird Bedeutung konstruiert. Zudem erhalten die Dramatis Personae tiefere Charakteristiken, denn die Zuschreibung einer Figur zu einem Milieu impliziert bestimmte Eigenschaften, Verhaltensmuster und Einstellungen. Diese Informationen helfen wiederum dem Zuschauer, das Geschehen besser einzuordnen.

Ausgehend von dieser Funktionalisierung des Milieus in Film, Theater und Literatur entwickelte Otte eine literaturwissenschaftliche Definition des Milieus:

Das Milieu ist die Gesamtheit der Merkmale, die zusammenhängende Informationen über das wechselseitige Verhältnis einer Figur zu anderen Figuren und dem Raum ausdrücken oder nahelegen. Diese Informationen beruhen auf existierenden oder unterstellten sozial relevanten Gegebenheiten mehrerer Figuren. (Otte, 2013: 40)

Das Milieu wird hier als ein soziales Feld verstanden, in dessen Spannungsverhältnis sich der Protagonist befindet. Zusätzlich zu diesen werkimmanenten Gegebenheiten schließt der Zuschauer Informationslücken durch die Aktivierung von bereits erworbenem, idealtypischem Wissen über das dargestellte Milieu. Aus der Einbindung des Personals in ein Milieu und dem Zuschauer bekannter Milieucharakteristiken entsteht im Kopf des Zuschauers ein Bild der Welt, die auf der Bühne erschaffen wird.

² Die soziologischen Milieukonzepte werden von Otte als Grundlage für eine literatur- und medienwissenschaftliche Definition des Milieus angesehen (2013: 29).

Es lässt sich also festhalten, dass das Milieu im Theater zweifach funktionalisiert wird: Zum einen hat es eine Innenwirkung auf das Stück selbst. Das Milieu übt auf das Personal eine ähnliche Wirkung aus wie auf nicht-fiktionale Personen. Durch die Einbindung in ein Milieu wird die soziale Position der Figur innerhalb der Gesellschaft konkretisiert und ihr dadurch eine glaubhafte Identität gegeben. Zum anderen wird durch die Milieukomponente erreicht, dass der Zuschauer die dramatisierte Welt durch selbständiges Ergänzen von ihm bekannten Informationen über jeweilige Milieus vervollständigt (vgl. Betsch et al., 2011: 31).

Carl Zuckmayers Bühnenmilieus

Die Protagonisten in Zuckmayers Volksstücken sind untrennbar mit ihrem Milieu verbunden, was die Milieuanalyse besonders interessant macht: Wie steht der Protagonist im Verhältnis zu seinem Milieu und inwieweit wird er durch selbiges definiert? Des Weiteren stellt sich die Frage, wodurch diese Bindung an das Milieu in den Stücken entsteht.

Daher werden im Folgenden nicht nur die einzelnen Milieus der Stücke, sondern auch die Motivierung der Bindung der Protagonisten an diese Milieus behandelt. Abschließend werden die damit einhergehenden sozialkritischen Implikationen herausgearbeitet.

Der fröhliche Weinberg:

Das ländliche Weingutsmilieu als Folie für Sozialkritik

Laut Regieanweisung ist der örtlich-zeitliche Rahmen „in Rheinbessen, im Weinbergsst“ (Zuckmayer, 1996: 6). Damit ist auch der Wohnort des Weingutbesitzers Jean Baptiste Gunderloch definiert. Die Gegend um den Weinberg wirkt auf die städtischen Kaufinteressenten idyllisch, was mit Floskeln zum Ausdruck gebracht wird:

FRAU RINDSFUSS Die lohnende Aussicht, wo man hier hat! Und die erhebende Natur! Seht nur, wie der Rhein fließt!

HAHNESAND Ja, er kann's nit lasse.

FRÄULEIN STENZ Wirklich, eine hochromantische Natur! (ebd.: 7)

Zuckmayer spielt hier mit der Neuentdeckung des Bekannten, denn „schließlich lebt das Stück durch die besondere Art des dargestellten Milieus, das dem des Zuschauers bzw. Lesers zumeist nicht identisch, das für ihn aber vorstellbar und einsichtig ist“ (Sudhof, 1973: 68). Der Zuschauer kann sich unter dem von Zuckmayer entworfenen ruralen Milieu bereits etwas vorstellen, ohne

dass die genauen Gegebenheiten erläutert werden. Diese Welt funktioniert eigenständig, ohne den Bezug zur Gesamtgesellschaft herstellen zu müssen.

Doch nicht nur der Schauplatz der Handlung wird in der ersten Szene des ersten Aktes eingeführt. Der Protagonist wird gleich verortet: „In aller Mitte Jean Baptiste Gunderloch“ (Zuckmayer, 1996: 7). Als Weingutbesitzer kommt ihm eine zentrale Rolle im ländlichen Milieu zu: Zum einen schafft der Weinbau Arbeitsplätze und zum anderen bringt ihm diese Sonderkultur Reichtum. Mit dem Kauf des Weinguts würde demnach nicht nur das bloße Gut in den Besitz des Käufers übergehen, sondern auch die jetzige Position Gunderlochs als einflussreichster Mann in der Gegend – auch wenn nur die Hälfte des Weinguts zum Verkauf steht. Die Positionierung Gunderlochs in der Mitte der (Dorf-) Gesellschaft in der Anfangsszene symbolisiert seine Stellung innerhalb des Milieus und bleibt das ganze Stück hindurch maßgebend.

Das gesamte Personal in *Der fröhliche Weinberg* ist heterogen konzipiert (Wagener, 1973: 47): Vom eben beschriebenen Weingutbesitzer über den Dorfwirt, den Schiffer Jochen, Weinhändler, Beamte, Veteranen, Weinbauern, Musikanten bis hin zu Polizisten sind viele verschiedene Berufsgruppen vertreten. Dies illustriert die Diversität des ländlichen Milieus – und doch hat jede Figur ihren festen Platz. Die Verankerung im Weingutsmilieu fußt auf dem Netzwerk sozialer Beziehungen zwischen den einzelnen Figuren. Gunderloch ist aufgrund seiner wirtschaftlichen Vormachtstellung im Zentrum, um das sich die Weinhändler und der Dorfwirt gruppieren. Der Dorfwirt wiederum bietet mit seiner Lokalität einen Ort, an dem sich alle Mitglieder des Milieus zu Festen treffen. Annemarie ist Gunderlochs Haushälterin, deren Bruder eine Liebesbeziehung zu Gunderlochs Tochter unterhält.

Lediglich Klärchens Verehrer und Weingutsinteressent Knuzius fällt aus dem Rahmen, da er nicht Teil des Milieus ist. In der Figur des städtischen Burschenschafters Knuzius wird „die Distanz zwischen den zum Weinberg gehörenden Einheimischen und den eher Außenstehenden und Fremden sehr deutlich“ (Fürstenberg, 1996: 35). Diese Stellung außerhalb des Milieus besetzt er auch am Ende des Stücks. Er zieht sich gedemütigt aus dem Weingutsmilieu zurück. Während der engere Kreis um Gunderloch fest im Milieu verankert ist, findet Knuzius darin keinen Platz.

Gunderloch hingegen ist im Weingutsmilieu fest verwurzelt. Während er zu Beginn des Stücks noch die Hälfte seines Weinguts verkaufen will, um sich auf einen Alterssitz zurückzuziehen, sieht er am Ende ein, dass er in sein angestammtes Milieu gehört. Zuckmayer rekurriert auf das Weingutsmilieu abweichend von naturalistischer Programmatik nicht als Mittel, um die Determiniertheit des Personals zu zeigen, sondern zu Darstellung einer eigenen Welt. Das Weingutsmilieu, das als Mikrokosmos abseits der Gesamtgesellschaft existiert und doch nicht von den zeithistorischen Entwicklungen losgelöst ist, erfährt innerhalb des Stücks eine wichtige Funktionalisierung. Es

wird als Raum der Kritik gegen rassistische Ideologien gebraucht. Das auf den ersten Blick derbe Volksstück mit vielen komischen Elementen bezieht sich durch und durch kritisch auf die politische Realität der Weimarer Republik (Mettenberger, 1992: 40). Besonders evident wird dies in der Misthaufenszene. Nach einer durchzechten Nacht schläft Knuzius volltrunken auf Gunderlochs Misthaufen ein, wo er am nächsten Morgen „voll Mist und Stroh und schrecklich deformiert“ vor den Augen seiner Ex-Verlobten Klärchen, ihrem Vater, dem Schiffer Jochen und dessen Schwester Annemarie aufwacht (Zuckmayer 1996: 52). Aus dem Bild des sonst so vornehmen Stadtmenschen Knuzius, der verkatert, stinkend und sichtlich verwirrt aus dem Misthaufen emporsteigt, wird schwankhafte Komik evoziert.

Diese Komik hat jedoch keine rein unterhaltende Funktion: Knuzius fungiert als Vertreter des frühen Nationalsozialismus (Trabus / Zipfel, 2009: 756), dessen Ideale er vertritt und dessen Rhetorik er gebraucht. So bezeichnet er beispielsweise Babettchen als „Germanentochter“ (Zuckmayer 1996: 43) oder beschwört „die Gesundung unseres Volkes im Hinblick auf seine Tugend, Wehrhaftigkeit, Sauberkeit, Pflichttreue und Rassenreinheit“ (ebd.: 56). Dadurch, dass Knuzius im Verlauf des Stücks zu einer immer lächerlicheren Figur wird, wird auch die nationalsozialistische Weltanschauung, für die er steht, dekonstruiert. Zuckmayer demonstriert mit der außerhalb des Milieus positionierten Figur, wie verachtenswert der Nationalsozialismus ist. Diese Verurteilung wird durch Gunderloch bekräftigt, indem er sich explizit gegen Antisemitismus ausspricht (Trabus / Zipfel, 2009: 756): Denn „die Judde [...] sind zwar beschnitte, sonst aber Menschen wie wir“ (Zuckmayer 1996: 25).

***Katharina Knie*: das Artistenmilieu als Distanzierung von der Blut- und-Boden-Ideologie**

Im Unterschied zum scheinbar vertrauten ländlichen Milieu in *Der fröhliche Weinberg* entführt Zuckmayer den Zuschauer in *Katharina Knie* in ein fremdes, exotisches Milieu. Das Stück „handelt von Außenseitern; es ist eine ganz auf private Konflikte konzentrierte anrührende Geschichte vom schwierigen Leben einer Artistenfamilie“ (Pauli, 2015: 233).

Das Milieu der fahrenden Artisten schließt nur wenige Personen ein: den Zirkusdirektor Karl Knie, seine Tochter Katharina, die Artisten Fritz und Lorenz Knie, den Luftakrobaten Ignaz Scheel, den Clown Julius Schmittolini, die Kassiererin und Haushaltskraft Bibbo, die Seiltänzerfamilie Eichel und den Italienerjungen Mario. Der Zusammenhalt innerhalb des dargestellten Milieus lässt sich zum einen aus der geringen Größe ableiten. Zum anderem ist die intensive Bindung an das Milieu durch die Wohnsituation der Artistengruppe zu erklären. Gewerbsmäßig müssen sie durch das ganze Land ziehen,

um mit den Vorstellungen ihren Lebensunterhalt zu verdienen: „Zu lang am gleiche Platz, das tut nit gut in der Arbeit“ (Zuckmayer, 1950: 107). Sie sind immer gemeinsam unterwegs, und die Wohnwagensiedlung, die an den Gastorten aufgestellt wird, ist in sich geschlossen:

Die Wohn- und Transportwagen der Truppe sind so aufgefahren, daß sie den vorderen Teil der Bühne nach hinten und nach der Seite abschließen und dadurch einen besonderen Raum schaffen. (ebd.: 77)

Was Zuckmayer im Paratext zum Bühnenbild als ‚besonderen Raum‘ beschreibt, verbildlicht die Geschlossenheit des Schaustellermilieus in *Katharina Knie*, die auch Notzeiten überstehen hilft.

Schwierig ist das Leben der Artisten, weil sich ihr ‚Handwerk‘ immer mehr zur brotlosen Kunst entwickelt. Während der Inflation ist es für das „Kunschtetablissement“ besonders hart, da kaum Sitzplätze für die Vorstellung verkauft werden (Zuckmayer, 1950: 91). Trotz der schlechten Perspektive gibt es für die Mitglieder des Artistenmilieus keine Alternative zu ihrem Lebensentwurf. Die Motivation, beim Zirkus zu bleiben, rührt vom starken Zugehörigkeitsgefühl zum Milieu her: „Mir lebe für die Kunscht un sterbe für die Kunscht, un wenn mir nix zu esse hawwe, dann schnalle mir die Gürtel enger un beiße die Zähn samme un arbeite, un das geht niemand was an“ (ebd.: 93). Was der Zirkusdirektor Knie hier formuliert, ist die Devise des Milieus. Der Verbleib im Milieu wird zum Selbstzweck, für den es sich lohnt, Entbehrungen in Kauf zu nehmen. Die Mitglieder des Zirkus definieren sich über dieses Milieu und die damit verbundene Lebensführung. Artist zu sein ist nicht lediglich ein Beruf. Das sesshafte Dasein ist den Zirkusartisten zuwider. Auch eine Umstellung auf Filmvorführungen wird abgelehnt, da dies eine Abwendung von den milieueigenen Kunstformen darstellen würde.

Einzig Katharina entfernt sich vom Milieu – wenn auch nur für kurze Zeit. Sie steht während des kompletten Stücks im Konflikt zwischen zwei Lebensentwürfen: Zum einen ist sie im Artistenmilieu groß geworden; das Milieu ist daher Teil ihrer Identität. Zum anderen spielt sie mit dem Gedanken, aus ihrem angestammten Milieu auszubrechen. Dadurch ergibt sich ein Konflikt zwischen ihrer Verpflichtung dem Artistenmilieu gegenüber und ihrem persönlichen Wunsch, ein sesshaftes Leben zu führen (Mews, 1981: 50; Wagener, 2000: 255). Katharina gerät in Verkenning der realen Lebensumstände der Bauern regelrecht ins Schwärmen über deren Existenz: „Das muß e Lebe sein! Die brauchen doch gar kei Geld! Dene wächst alles in de Mund“ (Zuckmayer, 1950: 107). Durch die Beziehung zum Landwirt Rothacker wird ihr eine Perspektive auf einen Milieuwechsel eröffnet, den sie jedoch nicht vollzieht.

Letztendlich kehrt Katharina in ihr Milieu zurück, um nach dem Tod ihres Vaters die Rolle der Zirkusdirektorin zu übernehmen. Das Artistenmilieu hat

eine derartige Bindungskraft, dass es nicht verlassen werden kann. Der Clown Julius beschreibt dieses Verhältnis von Milieu und Individuum im letzten Akt des Stücks:

Un so is es auf der Welt, daß ma bleibt, was ma is, [...] da könnt ihr laufe so weit ihr wollt, da bleibt ihr doch immer hänge an der große heimliche Nawwelschnur, die kann kei Hebamm nit abzwicke und kei Doktor nit wegschneide. (ebd.: 168)

Weil der Artistenzirkel von Berufs wegen keinen festen Wohnsitz hat, ist das Schaustellermilieu nicht örtlich zu verankern – und das gibt dem Artistenmilieu einen politischen Bedeutungsgehalt. Die Artisten haben kein festes Zuhause, sondern fahren mit ihren Wohnwagen durch das ganze Land: „Unsereriner kommt überall herum, un hat überall Erd unter de Füß, un da denkt man halt: Land is Land“ (ebd.: 119). Halt finden die Schausteller durch das Netzwerk innerhalb ihres Milieus. Durch die Loslösung des Zugehörigkeitsgefühls von einem konkreten Ort wird der Gegensatz zur nationalsozialistischen Blut-und-Boden-Ideologie akzentuiert. Was in *Der fröhliche Weinberg* noch als konkrete Kritik geäußert wurde, wird in *Katharina Knie* veranschaulicht: Die Identität von Menschen hängt nicht von einem Ort ab, sondern vom Milieu, dem sich das Individuum verbunden fühlt.

Der Hauptmann von Köpenick: das Milieu als Gefängnis

Die Besonderheit des Dramas *Der Hauptmann von Köpenick* ist die „Ausmalung unterschiedlicher Milieus“ (Sudhof, 1973: 71). In dem Volksstück wird nicht nur ein Milieu ausführlich behandelt, wie in *Der fröhliche Weinberg* und *Katharina Knie*, sondern gleich zwei: das bürgerliche und das (klein-) kriminelle. Zu Beginn des Stücks wird der Protagonist, Wilhelm Voigt, aus dem Gefängnis entlassen. In jungen Jahren hatte er einen einfachen Weg gesucht, an Geld zu kommen, um seine Freundin zurückzugewinnen. Er verließ dabei durch eine Posturkundenfälschung die Handlungsnormen des bürgerlichen Milieus. Seither ist Voigt nicht mehr dem bürgerlichen Milieu, sondern dem (klein-) kriminellen Milieu zuzuweisen. Allerdings fühlt sich der Protagonist diesem Milieu – anders als Katharina Knie und Jean Baptiste Gunderloch – nicht zugehörig. Die Zuordnung zum Milieu erfolgt bei Voigt ausschließlich aufgrund von äußeren Faktoren. Voigt ist im Milieu gefangen und will mit allen Mitteln daraus ausbrechen. Nach seiner Entlassung steht er vor der Aufgabe, sich in der Welt außerhalb der Gefängnismauern zurechtzufinden. Voigt verfolgt dabei das Ziel, sein Leben im bürgerlichen Milieu wiederherzustellen statt im kriminellen Milieu zu verbleiben.

Voigt ist ein Mensch ohne soziales Netzwerk. Sein einziger Freund ist Karl, den er aus der gemeinsamen Zeit hinter Gittern kennt. Aufgrund seiner

Vergangenheit ist Karl ebenfalls dem kriminellen Milieu zugehörig. Zusätzlich dazu pflegt Voigt Beziehungen ins bürgerliche Milieu, für das seine Schwester steht, die er seit seiner ersten Verurteilung nicht gesehen hat. Als Voigt sie besucht, wird er sehr freundlich aufgenommen.

Der Einblick in das bürgerliche Milieu verstärkt zum einen Voigts Sehnsucht nach einem Milieuwechsel, weil ihm das bürgerliche Milieu „jemütlich“ (Zuckmayer, 2015: 66) erscheint. Zum anderen versichert ihm sein Schwager, dass Voigt seine Vergangenheit hinter sich lassen und wieder ins bürgerliche Milieu zurückfinden könne. Das gibt dem Protagonisten seinen Glauben an eine bessere Zukunft zurück:

HOPRECHT [...] Ick meine nur: was jewesen is, is jewesen. Jetzt stell dir man auf de Hinterbeine und halt'n Kopp oben.
VOIGT Det mach ick, Friedrich, Verlaß dir drauf [...]
HOPRECHT Schwamm drüber, und Augen gradeaus! Die Beene jehn schon von selbst!
VOIGT Ick wer's schon schaffen, Friedrich! (ebd.: 17)

Hoprecht spricht Voigt Vertrauen in einen Neuanfang zu. Bestärkt dadurch, dass ihn sein Schwager im bürgerlichen Milieu akzeptiert, fasst Voigt neuen Mut, endlich den Wechsel ins bürgerliche Milieu zu vollziehen.

Auf der anderen Seite wird Voigt von Karl dazu angestiftet, in alte Handlungsmuster zurückzufallen. Karl suggeriert Voigt, dass der Verbleib im kriminellen Milieu die bessere Alternative darstellt: „Ick wer'n Ding drehn – soon Ding – und denn ha'ck forn paar Jähreken ausjesorcht“ (ebd.: 22). Der einfachere Lebensentwurf ist auch für Voigt verlockend:

VOIGT [...] Wennste 'n Ding drehn willst, 'n richtiges Ding großes Ding – davor mußte 'n Kopp haben, den haste nich. Det mußte janz genau wissen, vastehste? Ick wisste schon – *Verstummt, lächelt.*
KALLE Wat weeßte?
VOIGT *gibt keine Antwort, wiegt lächelnd den Kopf.*
KALLE De weeßt ja ooch nischt.
[...]
VOIGT *schüttelt den Kopf.* Nee nee – ick probier's nochmal in sone neie Schuhfabrik. (ebd.)

Voigt ist innerlich zwischen den Lebensentwürfen des kriminellen und des bürgerlichen Milieus hin- und hergerissen. Die Handlungsmuster des ersteren bleiben für ihn eine Alternative. Trotzdem wirkt seine ursprüngliche Sozialisierung im bürgerlichen Milieu nach; Voigt hat dessen Normen verinnerlicht. Obwohl ehrliche Arbeit für ihn höherwertig als rechtswidriges Handeln ist, hat Voigt dem kriminellen Milieu nicht den Rücken gekehrt.

Voigt ist also in keinem Milieu eindeutig verhaftet. Sein Schwager und seine Schwester versuchen ihn zum Wechsel ins bürgerliche Milieu zu ermutigen. Im Gegensatz dazu fördert Karl den Verbleib Voigts im kriminellen Milieu. Ein Netzwerk, das Voigt klar in einem bestimmten Milieu positioniert, fehlt ihm.

Analog zur Milieukonzeption Durkheims spielt die Profession auch im *Hauptmann von Köpenick* eine entscheidende Rolle. Denn „der Beruf ist natürlich de Hauptsache“ (ebd.: 27). Durch anständige Arbeit gibt man dem Leben einen Sinn und erlangt gesellschaftliches Ansehen.

Dem Militär wird dabei eine besondere soziale Funktion beigemessen: Die Armee sorgt nicht nur in Kriegszeiten für den Schutz der Bevölkerung, sondern bewahrt „auch in Friedenszeiten unsre sittliche Festigkeit und unsre körperliche und geistige Gesundheit“ (ebd.: 60 f.). Der Militärdienst wird als Dienst am ganzen *Volk* verstanden. Dieses Prestige des Militärs ist in der dramatischen Welt so ausgedehnt, dass auch das zivile Leben vom Militarismus eingenommen ist: „Alle Generationen und die unterschiedlichsten Bevölkerungsschichten sind davon beherrscht“ (Dimter, 1996: 356). Das geht so weit, dass nur Menschen eine Anstellung finden, die gedient haben.

Voigt ist zwar gelernter Schuster, kann aber aufgrund seiner kriminellen Vergangenheit, die ihn vor bürokratische Hürden stellt, und des Umstands, dass er nicht als Soldat gedient hat, nicht in seinem Beruf arbeiten. Obdachlosigkeit ist die Folge, und Gaunereien sind die einzige Einnahmequelle Voigts.

Zusätzlich werden die Milieudeterminanten in *Der Hauptmann von Köpenick* um den Faktor der Kleidung, die in *Katharina Knie*³ und *Der fröhliche Weinberg* nicht als Thema aufgegriffen wird, erweitert. Es gilt die Devise: „Kleider machen Leute“ (Zuckmayer, 2015: 56). Gepflegte Kleidung ist wichtig, um in der Gesellschaft akzeptiert zu werden. So rät Voigt seinem Freund Karl: „Bleib in Schale, Mensch!! Ick kann dir sagen, Schale is allens. Wenn de mal so rumloofst als wie icked – denn is nischt mehr zu wollen“ (ebd.: 21).

Im Verlauf des Stücks wird evident, „daß die Uniform [...] die alles bestimmende Größe ist, nicht der Mensch, der sie trägt. Sie entscheidet über gesellschaftliches Sein oder Nichtsein“ (Dimter, 1996: 359). Zusätzlich wird die Macht der Uniform an allen Schauplätzen demonstriert (Hein, 1989: 57 f.). Die Uniform ist das Symbol eines die Herkunft des Einzelnen nivellierenden Milieus. Diese Erkenntnis will der Protagonist dazu nutzen, ins bürgerliche Milieu zu wechseln:

³ Katharinas „Flitterleibche“ (Zuckmayer, 1950: 123) kann zwar als milieutypisches Kleidungsstück angesehen werden, aber nicht jedes Mitglied des Artistenmilieus trägt zwingend milieuspezifische Kleidung.

Seine Einsicht, daß nicht der Mensch die Ordnung bestimmt, sondern daß die Uniform, also die äußere Rolle allmächtig ist, führt ihn dazu, die Gesellschaft mit ihren eigenen Mitteln zu schlagen und – wenn auch nur für kurze Zeit – eine Rolle zu spielen. (Wagener, 1988: 235)

Durch das Tragen einer Hauptmannsuniform vollzieht Voigt einen äußerlichen Milieuwechsel, denn seinen Befehlen wird Folge geleistet. Im Kern bleibt seine Zugehörigkeit zum kriminellen Milieu allerdings erhalten. Mehr noch: Die Zugehörigkeit zum kriminellen Milieu wird durch den Missbrauch des Milieusymbols ‚Uniform‘ verstärkt. In der dramatischen Handlung wird diese Theorie dadurch bestätigt, dass Voigt durch seine Köpenickade trotzdem nicht an einen Pass gelangt. Er scheitert wieder an einer bürokratischen Hürde: Das Rathaus in Köpenick hat keine Passabteilung. Der Plan, an die Eintrittskarte ins bürgerliche Milieu, den Pass, zu kommen, und so den Milieuwechsel vollziehen zu können, misslingt.

Der Protagonist wird somit als Milieugefangener dargestellt, der dieser Situation nur durch eine Ausreise aus der Weimarer Republik entkommen kann: „Wenn ick keene Meldung kriege und nich hier bleiben darf, denn will'ick wenigstens 'n Paß haben, det ick raus kann“ (Zuckmayer, 2015: 18). Da Voigt nicht aus Deutschland ausreisen darf, wodurch sich milieudeterminierende Faktoren wie berufliche Tätigkeit, Wohnsituation und soziale Beziehungen ändern würden, verbleibt Voigt im kriminellen Milieu:

Immer will man ihn ausweisen, nirgends hat er ordentliche Papiere, keiner gibt ihm Arbeit. Es ist ein verhängnisvoller Kreislauf vieler vor dem Gesetz schuldig gewordener: kein Zuhause – keine Papiere – keine Arbeit – neue Kriminalität. (Pauli, 2015: 250 f.)

Voigt kann weder nach Bukarest ausreisen, um wieder in der Schuhfabrik zu arbeiten, noch in seiner Heimat ein neues Leben aufbauen. Der Rückgriff auf Handlungsmuster des kriminellen Milieus ist immer nur eine scheinbare Lösung, um seine Lage zu verbessern. Letztendlich wird Voigt durch jede Straftat fester in einem Milieu verankert, dem er nicht angehören will.

Die Bedingungen für den Wechsel ins bürgerliche Milieu sind klar: „Zum Menschen gehören Ausweispapiere, Beruf [...] und am besten Uniform, nur mit diesen Mitteln kann man ein ordentlicher Mensch werden“ (Hein, 1989: 65). Das Prädikat ‚ordentlich‘ ist hierbei der Existenz im bürgerlichen Milieu in Opposition zum kriminellen Milieu zuzuschreiben. Voigt erfüllt die Voraussetzungen für eine Zugehörigkeit zum bürgerlichen Milieu nicht: Er hat weder einen festen Wohnort noch eine Anstellung noch einen Pass.

Ist der Verbleib im Milieu in *Der fröhliche Weinberg* noch natürlich, bei *Katharina Knie* angesichts der Lage des Zirkus schon problematisch, so wird

die Milieugefangenheit Voigts im *Hauptmann von Köpenick* endgültig zum Problem. Die Milieukritik Zuckmayers bezieht sich also nicht auf das kriminelle Milieu, dem der Protagonist angehört. Voigt wird als ‚Systemopfer‘ dargestellt, das aufgrund seiner Herkunft aus dem kriminellen Milieu kein Mitglied der Gesellschaft werden kann (Wagener, 2000: 255). Voigt gerät nicht aufgrund zwischenmenschlicher Differenzen in Konflikte, sondern aufgrund der Opposition zwischen bürgerlichem und kleinkriminellem Milieu. Zuckmayers

Angriff ist nicht auf den einzelnen Menschen gerichtet, [...] sondern nur auf das System selbst, das so von dem falschen Prinzip der im Militärischen verankerten Ordnung besessen ist, daß er das Wohl des einzelnen darüber vergißt. (Wagener, 1988: 233)

Das Volksstück als bloße Militarismuskritik zu deuten, wäre also zu kurz gegriffen. Der Militarismus der Gesellschaft wird dahingehend kritisiert, dass er ein Wertesystem stabilisiert, das die Unantastbarkeit der Menschenwürde antastbar macht.

Zuckmayer führt dem Zuschauer mit seinem Volksstück die Gefahr einer sozialen Ordnung vor Augen, die von einer homogen zusammengesetzten Bevölkerung ausgeht. Das Missachten der Diversität innerhalb einer Gesellschaft führt dazu, dass das sich „zum Wohle des Volksganzen“ erdachte Kollektiv gegen den Einzelnen wendet, der nicht dem dominanten Milieu angehört (Zuckmayer, 2015: 18). „Recht und Ordnung“ wird in Unrecht und Perspektivlosigkeit verkehrt. (ebd.: 100). *Das Volk* wird dem Individuum entgegengesetzt.

Zuckmayers Dekonstruktion *des Volks*

Zuckmayer entscheidet sich in einer Zeit, in der nationalistische Parolen immer lauter werden, für die Gattung des Volksstücks. Was auf den ersten Blick wie eine Unterstützung der Blut-und-Boden-Ideologie erscheint, ist in Wahrheit ein politisches Statement dagegen.

Diese These wird zum einen durch den Inhalt der Zuckmayer’schen Volksstücke bestätigt: In *Der fröhliche Weinberg* spricht sich der Protagonist Jean Baptiste Gunderloch nicht nur für Toleranz gegenüber Juden aus, sondern es wird auch die nationalsozialistische Ideologie lächerlich gemacht. In *Katharina Knie* dramatisiert Zuckmayer das Leben der fahrenden Zirkusleute. Das Ensemble des Zirkus Knie fühlt sich keinem konkreten Ort, sondern nur dem Artistenmilieu zugehörig. Der Protagonist in *Der Hauptmann von Köpenick* ist ein Mensch, der innerlich zwischen zwei Milieus oszilliert: dem bürgerlichen und dem kleinkriminellen. Wilhelm Voigt will seinem Milieu, dem kriminel-

len, nicht mehr angehören, bleibt jedoch darin gefangen. Auch das bürgerliche Milieu bleibt nicht unberührt von Kritik. Es ist vom Militarismus eingenommen, der alle Personen nach ihrem gesellschaftlichen Wert in eine Hierarchie einordnet.

Zum anderen wendet sich die Gattung des Volksstücks durch die Erneuerung um den Aspekt des Milieus gegen die nationalsozialistische Ideologie und tritt für die Anerkennung der sozialen Mannigfaltigkeit ein. In Zuckmayers Dramen ergibt sich die Gesellschaftsstruktur nicht aus einer staatlichen Ordnung, sondern aus Milieus, die durch jeweils gemeinsame Lebensumstände entstehen. Statt Homogenität zu präsentieren, zeigen seine Stücke Begebenheiten, die sich in jeweils anderen Milieus ereignen: In *Der fröhliche Weinberg* wird der Zuschauer ins rheinhessische Weingutsmilieu entführt. In *Katharina Knie* verspürt die gleichnamige Artistentochter Sehnsucht nach dem Wechsel vom Zirkusmilieu ins Bauernmilieu. In *Der Hauptmann von Köpenick* misslingt es Wilhelm Voigt, vom kriminellen Milieu ins bürgerliche Milieu zu transferieren. Dieses Fokussieren auf unterschiedliche Ausschnitte der Bevölkerung in Zuckmayers Stücken dekonstruiert die Idee eines homogenen Volksganzen.

Durch die Unterschiedlichkeit der Protagonisten sowie deren Lebensumstände kombiniert mit dem konsequenten Einsatz der Gattung des Volksstücks stellen Zuckmayers Dramen die Heterogenität der Gesellschaft heraus. Zuckmayers Volksstücke sind daher alles andere als „krudes, anspruchsloses Theater“ (Brecht, 1967: 1162), sie sind in hohem Maße politisch.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Zuckmayer, Carl (1950): „Katharina Knie“, in: ders. (Hrsg.): *Komödie und Volksstück. Der fröhliche Weinberg. Katharina Knie. Der Schelm von Bergen*, Gesammelte Werke Carl Zuckmayer, Frankfurt a. M.: Fischer, 75–175.
- Zuckmayer, Carl (1976): *Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft*, Frankfurt a. M.: Fischer.
- Zuckmayer, Carl (1996): „Der fröhliche Weinberg“, in: ders. (Hrsg.): *Der fröhliche Weinberg. Schinderhannes. Zwei Stücke*, Frankfurt a. M.: Fischer, 5–57.
- Zuckmayer, Carl (2015): *Der Hauptmann von Köpenick*, Frankfurt a. M.: Fischer.

Sekundärliteratur

- Aust, Hugo et al. (1989): *Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*, München: C. H. Beck.
- Bauer, Arnold (1970): *Carl Zuckmayer*, Berlin: Colloquium.
- Betsch, Tilmann et al. (2011): *Denken – Urteilen, Entscheiden, Problemlösen*, Berlin: Springer.
- Brecht, Bert (1967): *Schriften zum Theater 3*, Gesammelte Werke 17, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Dimter, Walter (1996): „Carl Zuckmayer: Der Hauptmann von Köpenick“, in: *Dramen des 20. Jahrhunderts, 1*, Stuttgart: Reclam, 345–372.
- Durkheim, Émile (1988): *Über soziale Arbeitsteilung. Studie über die Organisation höherer Gesellschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Engelsing-Malek, Ingeborg (1960): „*Amor Fati*“ in *Zuckmayers Dramen*, Konstanz: Rosengarten.
- Fürstenberg, Friedrich (1996): „Entkrampfung. *Der Fröhliche Weinberg*. Zuckmayers Bild von Lebensfreude und Glück“, in: *Blätter der Carl-Zuckmayer-Gesellschaft*, 17, 1. 29–36.
- Hamann, Rudolf (1997): „Milieu“, in: Reinhold, Gerd et al. (Hrsg.): *Soziologie-Lexikon*, München: R. Oldenbourg, 433.
- Hein, Jürgen (1989): „Zuckmayer *Der Hauptmann von Köpenick*“, in: Kieser, Harro (Hrsg.): *Carl Zuckmayer. Materialien zu Leben und Werk*, Frankfurt a. M.: Fischer, 9–28.
- Hintze, Joachim (1970): „Volkstümliche Elemente im modernen deutschen Drama. Ein Beitrag zur Theorie und Praxis des Volksstücks im 20. Jahrhundert“, in: *Hessische Blätter für Volkskunde*, 61, 11–43.
- Jacobius, Arnold John (1971): *Motive und Dramaturgie im Schauspiel Zuckmayers. Versuch einer Deutung im Rahmen des zwischen 1920 und 1955 entstandenen Gesamtwerkes*, Frankfurt a. M.: Athenäum.
- Korte, Hermann (2011): *Einführung in die Geschichte der Soziologie*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Mettenberger, Wolfgang (1992): „Das Volksstück Carl Zuckmayers – eine Untersuchung über Wesen und Wirkung seines Werkes“, in: *Blätter der Carl-Zuckmayer-Gesellschaft*, 13, 1, 36–52.
- Mews, Siegfried (1981): *Carl Zuckmayer*, Boston: Twayne.
- Müller, Gerd (1979): *Das Volksstück von Raimund bis Kroetz. Die Gattung in Einzelanalysen*, München: Oldenbourg.
- Ott, Ulrich / Pfäfflin, Friedrich (1996): *Carl Zuckmayer 1896–1977. „Ich wollte nur Theater machen“. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Verbindung mit der Stadt Mainz und dem Land Rheinland-Pfalz im Schiller-Nationalmuseum Marbach und im Rathaus der Stadt Mainz*, Stuttgart: Deutsche Schillergesellschaft Marbach am Neckar.
- Otte, Björn (2013): *Das Milieu im Fernsehkrimi. Am Beispiel der Krimi-Reihe „Tatort“*, Marburg: Tectum.
- Pauli, Manfred (2015): *Dem Volk aufs Maul geschaut: Dramaturgische Studien zu einem PRINZIP VOLKSSTÜCK in der deutschsprachigen Dramatik*, Schkeuditz: Schkeuditzer Buchverlag.
- Paulsen, Wolfgang (1967): „Carl Zuckmayer“, in: Mann, Otto / Rothe, Wolfgang (Hrsg.): *Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Strukturen und Gestalten. Band II: Gestalten*, Bern: Francke, 332–361.
- Schmitz, Thomas (1990): *Das Volksstück*, Stuttgart: Metzler.
- Schoeps, Karl-Heinz (1992): *Literatur im Dritten Reich*, Bern: Lang.
- Sudhof, Siegfried (1973): „Carl Zuckmayer“, in: von Wiese, Benno (Hrsg.): *Deutsche Dichter der Gegenwart. Ihr Leben und Werk*, Berlin: Erich Schmidt, 64–82.
- Terrier, Jean (2013): „Pluralität und Einheit. Zum Verhältnis von Pluralismus und Gesellschaftstheorie bei Émile Durkheim“, in: Bogusz, Tanja / Delitz, Heike (Hrsg.): *Émile Durkheim. Soziologie – Ethnologie – Philosophie*, Frankfurt: Campus, 119–147.
- Trabus, Markus / Zipfel, Frank (2009): „Volksstück“, in: Lamping, Dieter et al. (Hrsg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*, Stuttgart: Kröner, 751–761.
- Vester, Michael (2014): „Milieu“, in: Endruweit, Günther et al. (Hrsg.): *Wörterbuch der Soziologie*, München: UVK Verlagsgesellschaft. 310–314.
- Wagener, Hans (1973): *Carl Zuckmayer*, München: C. H. Beck.
- Wagener, Hans (1986): „Vom metaphysischen und dichterischen Theater: Zuckmayers Dramentheorie“, in: Kieser, Harro (Hrsg.): *Carl Zuckmayer. Materialien zu Leben und Werk*, Frankfurt a. M.: Fischer.

Carl Zuckmayers Volksstücke und die Soziologie des Milieus

- Wagener, Hans (1988): „Mensch und Menschenordnung. Carl Zuckmayers ‚deutsches Märchen‘ ‚Der Hauptmann von Köpenick‘“, in: Freund, Winfried (Hrsg.): *Deutsche Komödien. Vom Barock bis zur Gegenwart*, München: Wilhelm Fink, 226–240.
- Wagener, Hans (2000): „Carl Zuckmayer (1896–1977)“, in: Allkemper, Allo / Eke, Norbert Otto (Hrsg.): *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Erich Schmidt, 249–266.