



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Theater im Souterrain
Das politische Wiener Theater der 1. Republik“

Verfasserin

Barbara Nowotny

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuerin:

A 317
Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

1. Vorbemerkung	4
2. Die politische und kulturelle Situation Österreichs nach dem Ersten Weltkrieg	6
2.1. Theaterzensur in der Ersten Republik	7
2.2. Sozialdemokratische Kulturpolitik in Wien 1918-1933:	12
2.2.1. Die Roten Spielleute	12
2.2.2. Der Sprechchor der Blauen Blusen	13
2.2.3. Vom Politischen Kabarett zu den Roten Spielern	14
2.3 Christlichsoziale Kulturpolitik in Wien 1933-1938	18
2.4. Die Kunststellen - von einer revolutionären Idee der Sozialdemokratie zu einem Propagandainstrument des Nationalsozialismus	19
3. Die Kleinkunsth Bühnen: eine Antwort auf die Kulturpolitik der 30er Jahre	23
3.1. Vom „Politischen Kabarett“ zur Wiener Kleinkunsth Bühne	23
3.2. Das Theater im Souterrain: ein Theater für 49 Zuschauer	28
3.3. Vorbild Berlin: Stella Kadmons „Lieber Augustin“	30
3.4. Anerkannte Kleinkunst: die „Literatur am Naschmarkt“	36
3.5. Die Radikalen: Das ABC	39
3.6. Die Konstituierung des „Mittelstücks“	45
4. Jura Soyfers Einfluss auf die Wiener Kleinkunsth Szene	49
4.1. Der erste Erfolg: „Der Weltuntergang“	49
4.2. Ein Spiegel der Zeit: „Der Lechner Edi schaut ins Paradies“	59
4.3. Düstere Prognosen: „Vineta“	64
5. Wiener Kleinkunst – intellektuelles Kabarett oder eigene Theaterform: Versuch einer Definition anhand ausgewählter Werke Horváths und Soyfers	69
5.1 Horváths Schauspiel „Glaube Liebe Hoffnung“ im Kontext der Wiener Kleinkunsth Szene	69
5.2. Einflüsse aus der Tradition des Altwiener Volkstheaters	76
5.3. Die Einflüsse Nestroys	82
5.3.1. Frauenfiguren	84
5.3.2. Sprache als Ausdruck der Gesellschaft:	91
5.4. Der Einfluss Raimunds: das Märchenhafte	95
5.5. Kabarettistische Elemente: Musik und Tanz	98
6. 1938: Das Ende	101
7. Ausblicke	103
8. Literaturverzeichnis	104
8.1. Primärtexte	104
8.2. Sekundärliteratur	104
8.3. Quellen aus Zeitungen	107
8.4. Zusatzmaterial	107
9. Anhang	108
9.1 Abstract	108
9.2. Bericht eines Zeitzeugen	110
9.3. Lebenslauf	118

*Diese Theaterspielerei geht uns an, von unserem Leben ist sie erfüllt,
unsere Probleme stehen zur Diskussion, über unsere Sache wird hier
verhandelt!*

(Jura Soyfer)

1. Vorbemerkung

Während meines Studiums lernte ich die Arbeiten Jura Soyfers kennen- und schätzen, so dass ich mich intensiver mit seinen Stücken und dem politischen Umfeld, in denen sie geschrieben worden sind, auseinandersetzen wollte. Dabei stieß ich auf eine besonders produktive Schaffensperiode der Wiener Theaterszene, die in der Forschung unter dem Begriff „Kleinkunst“ zusammengefasst wird. Es ist bemerkenswert, dass gerade in der wirtschaftlich wie politisch schwierigen Zeit der dreißiger Jahre das literarische Kabarett in Wien eine Hochblüte erlebte. Trotz der Diktatur des Ständestaates und einer sich immer mehr an den Theatern bemerkbar machenden Weltwirtschaftskrise, fand in Wien eine Reihe von Theatergründungen statt – der *Theater für 49*.

Diese *Theater für 49* stehen, genauso wie das Werk Jura Soyfers, exemplarisch für kritische Unterhaltung, die sich in Zeiten sozialer Unterdrückung und polizeistaatlicher Obrigkeit zu entwickeln vermag. Die scheinbar fröhliche Theaterwelt der Volksstücke eines Nestroy oder Raimund sind in ähnlichen, wenn auch nicht so gewalttätig grausamen, Zeiten entstanden. Die Verbindung des scheinbar fröhlich-friedlichen Biedermeier zu der Kleinkunst der dreißiger Jahre soll anhand dieser Arbeit nachvollzogen werden. Aber auch die Einflüsse des Agitprop-Theaters der Sozialdemokratischen Partei und der des Kabarett werden im Rahmen dieser Arbeit näher untersucht. Um diese komplexen Zusammenhänge aufzuzeigen, habe ich das Werk Jura Soyfers, das seines Zeitgenossen Ödön von Horváths und deren politisches und soziales Umfeld zum Gegenstand meiner Arbeit gewählt.

Am Beispiel ausgewählter Theaterstücke der beiden Autoren, wie auch am Beispiel von drei Kleinkunsthöfen, möchte ich die Entwicklung vom politischen Kabarett zum Theater aufzeigen. Die Kleinkunsthöfen, die zu der Untersuchung herangezogen wurden, sind *Der liebe Augustin*, *Die Literatur am Naschmarkt* und das *ABC*. Mit der Gründung des *Lieben Augustin* wurde 1931 der Grundstein für die *Theater für 49*, wie die Kleinkunst-Bewegung gerne bezeichnet wird, gelegt. Diese Bühne war anfangs besonders stark am Kabarett orientiert. Die *Literatur am Naschmarkt* galt als das „Burgtheater unter den Kleinkunsthöfen“. Sie war die berühmteste Kleinkunsthöhne, die von Anfang an szenische Texte bevorzugte. Soyfer schrieb für die *Literatur* das Mittelstück *Der Lechner Edi schaut ins Paradies*. Das *ABC* wiederum war die

politischste und kritischste Kleinkunstabühne, mit der sich Soyfer am meisten verbunden fühlte und für die er fast alle seine Theatertexte verfasste.

Die Stücke, die für diese Arbeit herangezogen werden, sind Soyfers erstes Mittelstück *Der Weltuntergang*, dessen Struktur noch große Parallelen zum politischen Kabarett aufweist. Mit *Der Lechner Edi schaut ins Paradies*, einem sehr sozialkritischem Stück, wandte sich Soyfer vermehrt von den Einflüssen des Kabarett ab. In *Vineta* fehlen die Bezüge zum Kabarett völlig. Vielfach wird *Vineta* als das Stück bezeichnet, mit dem Soyfer zum Theaterautor gereift ist.

Als einziges Stück Ödön von Horváths wird in dieser Arbeit *Glaube, Liebe, Hoffnung* näher untersucht. Es kam in der Wiener Kleinkunstabühne *Theater für 49* unter dem vom Zensor verordneten Titel *Liebe, Pflicht und Hoffnung* zur Uraufführung. Horváth, als Theaterschriftsteller etablierter als Soyfer, wurde ab Mitte der dreißiger Jahre aus ideologischen Gründen an den Staatstheatern nicht mehr gespielt. Unter dem Druck der Nationalsozialisten musste die am Deutschen Theater in Berlin geplante Uraufführung von *Glaube, Liebe, Hoffnung* zurückgezogen werden. In der Folge wagte kein anderes Haus die Uraufführung herauszubringen, bis die Kleinkunstabühne *Theater für 49* den Mut dazu fasste.

Die Quellenlage gestaltete sich bei dieser Arbeit oft kompliziert. Viele Texte der Wiener Kleinkunstszene sind verschollen, manche nur unvollständig erhalten. Bei anderen ist die Autorenschaft nicht restlos geklärt, da viele Texte im Kollektiv entstanden sind. Persönliche Erinnerungen einer Stella Kadmon, eines Leon Askin, eines Rudolf Weys oder Hans Weigel sind hilfreich und anschaulich, manchmal aber zu persönlich gehalten, um zu einer wissenschaftlichen Untersuchung herangezogen zu werden. Hervorzuheben ist die umfangreiche Jura Soyfer-Biographie von Horst Jarka, in der auch ausführlich auf die Situation der politischen Kleinkunstabühnen der 1. Republik eingegangen wird. Jürgen Dolls Untersuchung des Agitprop-Theaters der Sozialdemokratischen Partei bietet außerdem einen guten Einstieg in die Materie.

Als besonderen Glücksfall aber stellte sich für mich die Gelegenheit heraus, mit einem Zeitzeugen über seine Erlebnisse und Eindrücke aus dieser Zeit der Wiener Kleinkunstszene zu sprechen. Geprägt durch diese Erlebnisse hat Otto Tausig nach seiner Rückkehr aus dem Exil die Mühe einer erstmaligen Herausgabe des Werkes von Jura Soyfer auf sich genommen. Deshalb sei diese Arbeit Otto Tausig zugeeignet.

2. Die politische und kulturelle Situation Österreichs nach dem Ersten Weltkrieg

Nach Ende des Ersten Weltkrieges wurde auf Initiative der Sozialdemokratischen Partei Österreichs viel reformiert. Es galt Lösungen für die sozialen Probleme der Zeit zu schaffen und die Sozialdemokratische Partei leistete in Fragen der Sozialfürsorge, des Wohnbaus, der Reform des Bildungssystems und der Kulturpolitik beeindruckende Arbeit, namentlich in Wien. Schwerpunkt der sozialdemokratischen Bildungspolitik war es, das Bildungsniveau des Arbeiters durch sinnvolle Freizeitgestaltung zu heben. So kam es zur Gründung der Arbeiterbibliotheken, des Arbeiterbildungsvereins und zahlreicher anderer Vereine, wie dem der Naturfreunde, der Kinderfreunde, des Sportvereins (ASKÖ) und zahlreicher kleinerer Theater-, Gesangs- und Musikvereine. Die erfolgreiche sozialdemokratische Bildungs- und Kulturarbeit sollte in der Erschaffung des von Max Adler viel beschworenen „neuen Menschen“ gipfeln. Unter erfolgreicher Kulturarbeit verstanden die Sozialdemokraten nicht ein Heranführen des Arbeiters an die bürgerliche Kultur, sondern die Erschaffung einer sozialistischen Gegenkultur, die in einer Verbindung von Kunst und Politik die bürgerliche Gesellschaft überwinden sollte.¹

Dem Fortschrittswillen der Sozialdemokraten stand eine konservative Politik der Christlichsozialen Partei gegenüber, die entscheidende Reformen der Sozialdemokraten, wie die Trennung von Kirche und Staat, strikt ablehnten. Auch in Fragen der Kulturpolitik waren die Differenzen zwischen Sozialdemokraten und Christlichsozialen groß. Verstanden die Christlichsozialen das Theater als moralische Anstalt, so war es den Sozialdemokraten ein Mittel zum Klassenkampf und eine Plattform zur Verbreitung sozialdemokratischer Ideale. Am Höhepunkt der sozialdemokratischen Kulturbewegung gab es innerhalb der Partei zahlreiche Laientheater-Truppen, die den Idealen eines politischen proletarischen Theaters entsprachen. Sie nannten sich *Rote Spieler*, *Blaue Blusen*, *Politisches Kabarett* und feierten nicht nur bei der Arbeiterschaft in Wien, sondern auch in der Provinz große Erfolge. Mit dem Verbot der Sozialdemokratischen Partei im Jahr 1934 mussten auch diese Truppen ihre Tätigkeit einstellen. Von da an gestaltete die Christlichsoziale Partei unter dem autoritär regierenden Bundeskanzler Engelbert Dollfuß die österreichische Kulturpolitik.²

¹ Vgl. Dieter Langewiesche: Zur Freizeit des Arbeiters. Bildungsbestrebungen und Freizeitgestaltung österreichischer Arbeiter im Kaiserreich und in der Ersten Republik.-Stuttgart: Klett-Cotta 1980,S.368-374.

² Vgl. Susanne Fröhlich: Strichfassungen und Regiebücher: Kulturpolitik 1888-1938 und Klassikerinszenierungen am Wiener Burg- und Volkstheater.-Frankfurt/Main: Peter Lang 1996 (= Beiträge zur neueren Geschichte Österreichs.Bd.4),S.30-36.

2.1. Theaterzensur in der Ersten Republik

Bevor in diesem Kapitel auf die oft ungewöhnliche und eigenwillige Handhabung der Theaterzensur während der Ersten Republik eingegangen wird, ein kurzer geschichtlicher Rückblick auf deren Ursprünge in der Monarchie. 1751 wurde unter der Herrschaft Kaiserin Maria Theresias eine allgemeine Zensurstelle, die „Bücher-Censurs-Hofcommission“ gegründet, deren Hauptaufgabe darin bestand, die in den Stücken enthaltenen Stegreif-Elemente zu streichen. Erklärtes Ziel Maria Theresias war es, mit Hilfe der von ihr gegründeten Zensurstelle das Stegreifspiel gänzlich von der Bühne zu verbannen. Aufgabe der Zensurstelle war aber auch die inhaltliche Kontrolle der Stücke. So sollte kein Stück zur Aufführung gelangen, das sich gegen Staat, Religion und Sitte richtete.³ Für eine nach dem Vorbild Gottscheds gestaltete „Versittlichung“ des Theaters sprach sich vehement Joseph von Sonnenfels aus. Aus ethisch-moralischen Gründen lehnte er die Stegreifkomödie ab und sprach sich gegen die allseits beliebte Figur des „Hanswurst“ aus. Zunächst bekämpfte Sonnenfels noch relativ erfolglos einen Boykott der Volkskomödie durch den Hochadel, 1770 erließ er in seiner Funktion als Zensor ein Extemporierverbot für Stegreifbühnen und ordnete eine Überwachung der Vorstellungen aus dem Zuschauerraum an.⁴ Ein Negieren des Extemporierverbotes wurde hart bestraft. Sonnenfels legte fest, „daß derjenige, der es wagen sollte, etwas in das Stück hinein zu extemporieren, ohne Ausnahme auf die durch den Zensor an seine Behörde gemachte Anzeige, das erste Mal mit Arrest belegt, das zweitemal aber ganz vom Theater abgeschaffet werde.“⁵

Die Forderungen Sonnenfels' fanden Eingang in dem von Regierungsrat Franz Karl Hägelin 1795 herausgegebenen *Leitfaden für Theaterzensoren in Österreich*. Hägelins Buch bildete die eigentliche Grundlage für alle weiteren Zensurverordnungen in Österreich bis ins 20. Jahrhundert. 1850 wurde Hägelins Richtlinie für Theaterzensoren schließlich mit geringfügigen Änderungen von Alexander Freiherr von Bach als Gesetz erlassen. Weiters wurden die Theaterdirektionen gesetzlich verpflichtet, jedes Stück, außer es war in Österreich schon einmal zur Aufführung gelangt, vor Probenbeginn in zweifacher Auflage der Statthalterei zur Begutachtung vorzulegen. Nach eingehender Prüfung wurde das Stück entweder freigegeben, abgelehnt oder „mit Einschränkung

³ Vgl. Johann Sonnleitner: Die Wiener Komödie am Scheideweg. -In: Philipp Hafner. Komödien. hrsg. v. Johann Sonnleitner. -Wien: Verlag Lehner 2001. (= Texte und Studien zur österreichischen Theatergeschichte. Bd.1), S.420.

⁴ Vgl. Jürgen Hein: Das Wiener Volkstheater. -Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997., S.21ff.

⁵ Zitiert nach: Karl Glossy: Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur. Teil I. - In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft. VII. Jahrgang. -Wien: Konegen 1897.S.259.

freigegeben“⁶. Bei beschränkter Freigabe des Stückes mussten die vorgenommenen Korrekturen unbedingt eingehalten werden, andernfalls drohte die Absetzung des Stückes. Ohne Genehmigung durfte ein Stück überhaupt nicht zur Aufführung gelangen. Als Bindeglied zwischen Theater und Statthalterei sah Bach die Polizeidirektion vor, bei der die Stücke eingereicht wurden und die über diese Gutachten verfasste.

Zu einer weiteren Reform der Zensurgesetze kam es 1903 durch Ministerpräsident Dr. Ernst von Koerber. Koerber schuf einen aus drei Mitgliedern bestehenden Theaterzensurbeirat, der von den Zensoren zugezogen werden konnte, wenn der gesamte Inhalt eines Stückes bedenklich erschien. In diesem Beirat war neben Juristen immerhin auch eine aus dem Umfeld des Theaters kommende Person vertreten.⁶ Allerdings war Koerbers Reform nicht in allen Punkten fortschrittlich. Er übertrug der Polizeidirektion eine weit größere Macht, als diese bislang bei Fragen der Zensur innehatte. Die Tätigkeit der Polizei beschränkte sich nach Koerbers Reform nicht länger auf eine rein formale Betreuung der Theaterzensur, nun versah die Polizei die Stücke mit Strichen. Einer willkürlichen Beurteilung durch den Zensor war damit Tür und Tor geöffnet.

Nach dem Ersten Weltkrieg wurde ausgehend von der neuen politischen Situation einer Republik über eine Änderung der Zensurgesetze nachgedacht. 1918 erließ die Niederösterreichische Landesregierung eine neue Zensurordnung und bestimmte, „[...] daß Theaterstücke, in welchen Probleme - und seien sie selbst heikelster Natur - in ernster, künstlerischer Arbeit behandelt werden, nicht verboten werden können [...]“⁷, daher alle unbedenklichen Stücke freizugeben sind und nur wirklich bedenkliche Stücke vorgelegt werden müssen. Da die Trennung von Wien und Niederösterreich in zwei Bundesländer erst mit dem 1. Jänner 1922 erfolgte, galt die Zensurordnung auch für Wien. Der damals amtierende Polizeijurist Schober sprach sich hingegen vehement für eine generelle Abschaffung der Zensur aus:

Der Weltkrieg hat mit aller Deutlichkeit gezeigt, dass sich die natürliche Entwicklung großer, politischer, sozialer und kultureller Bewegungen auf die Dauer mit Gewalt nicht unterdrücken lässt, [...] und dass gerade die Anwendung von Zwang in solchen Fällen schwere Erschütterungen und nicht mehr gut zu machende Schäden verursachen kann. [...] Sie [die Polizei] hat ihre Zwangsmittel gegen Gefährdung des Gemeinwohls anzuwenden, nicht aber durch die ihr zu Gebote stehenden Mittel, Politik zu machen oder den Erzieher des Volkes zu spielen. War diese Bevormundung

⁶Vgl. Fröhlich (1996),S.19-24.

⁷ Zitiert nach: Karl Glossy: Vierzig Jahre Deutsches Volkstheater. Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte.-Wien: Verlag des Deutschen Volkstheaters 1929.S. 36.

der Bevölkerung schon bisher nicht am Platze, so ist sie gegenwärtig, da das Selbstbestimmungsrecht des Volkes proklamiert wurde, überhaupt unhaltbar geworden. [...].⁸

Schober war der Meinung, dass mit der Theaterordnung von 1850 gebrochen werden müsse. Sein Vorschlag wurde allerdings nicht weiter diskutiert, da die Abschaffung der Zensur am 30. Oktober 1918 offiziell proklamiert wurde. Doch galt diese Abschaffung der Zensur vorerst nur für Printmedien, die Theaterstücke wurden auch nach dem 30. Oktober 1918 von der Polizeibehörde mit roten Strichen versehen. Erst Jahre später, am 28. März 1926, wurde die Theaterzensur endgültig abgeschafft. Anlass war die Aufführung des Schauspiels *Das Weib des Proletariers* in Linz. Gegen die vorerst beschränkte Aufführungsbewilligung wurde vom *Sozialdemokratischen Freidenkerbund Österreich* Beschwerde beim Verfassungsgerichtshof eingebracht. Das Stück wurde freigegeben und mit diesem Urteil auch das Zensurgebäude zum Einsturz gebracht. Auf die Spielpläne der Theater blieb die Abschaffung der Zensur erstaunlicherweise ohne größere Auswirkungen. Zwar wurden verstärkt Stücke mit freizügigem Inhalt angeboten, das Theater wurde dadurch aber nicht politischer.

Schon zwei Jahre später wurde die Freiheit des Theaters erneut beschnitten. Auf Drängen der Christlichsozialen Partei trat eine neue Theaterverordnung in Kraft, die der Polizeibehörde einen kleinen Teil ihrer Macht zurückgab. Das Zensurverbot blieb zwar unangetastet, die Polizeibehörde bekam allerdings den Auftrag, Theater- und Kinoveranstaltungen zu überwachen. Vorerst beschränkte sich diese Überwachung auf den sicheren Ablauf der Veranstaltung, doch sollte die Polizei schon bald wieder dafür sorgen, dass auch das Dargebotene inhaltlich unbedenklich war.

Zu einer Wiedereinführung der Theaterzensur kam es mit der Maiverfassung von 1934. In dieser wurde festgelegt, dass die zweite Hauptprobe, die Probe vor der Generalprobe, von einem Polizeijuristen überwacht werden sollte, der die Befugnis hatte, die Aufführung zu untersagen, wenn er dadurch die Interessen des Volkes und des Staates gefährdet sah.⁹ Die Stücke wurden demnach nicht wie vor 1926 bei der Polizeibehörde eingereicht und mit Strichen versehen, sondern Probe und Vorstellung von einem Polizeijuristen überwacht, der den Theaterleuten Selbstzensur verordnete. Die Entscheidung des Zensors war einmal mehr eine äußerst subjektive - amtliche Aufzeichnungen über derlei Eingriffe gibt es leider nicht. Rudolf Weys, Mitbegründer der Kleinkunstbühne *Literatur am Naschmarkt* beschreibt in seinen Erinnerungen

⁸ Zitiert nach: Glossy (1929),S.36-37.

⁹ Vgl. Fröhlich (1996),S.36-41.

ironisch, aber auch sehr anschaulich, wie willkürlich die Theaterzensur gehandhabt wurde:

Für Dichter, Schriftsteller und Satiriker war es eine verdammt schwere Zeit. Drum wünschten auch alle, die eine bessere gekannt hatten, wieder die Zensur herbei. Eine richtige, ehrliche metternichsche oder vaterländische Aufsicht, die war doch wenigstens etwas, woran man sich halten konnte.¹⁰

Laut Weys wurden kritischeren Kleinkunsthöfen auch strengere Theaterzensoren zugeteilt. Das dürfte auch der Grund gewesen sein, warum sich Stella Kadmon weigerte, im *Lieben Augustin* Stücke von Jura Soyfer aufzuführen. Ihre Sorge, dadurch zu einer radikalen Kleinkunsthöhne zu zählen und daher strenger begutachtet zu werden, war zu groß. Sie entschied sich, einen gemäßigteren Weg einzuschlagen. In einer Rezension für den *Wiener Tag* schrieb Soyfer offen über die Einschränkungen, die er und seine Kollegen durch die Zensur erfahren mussten. Anlass war die Aufführung von Lothar Metzls Stück *Die Knechte und der Mond* in der *Literatur am Naschmarkt*. Auch bei diesem Stück verlangte der Zensor erhebliche Änderungen und Striche, und Lothar Metzl blieb nichts anderes übrig, als den Forderungen zu entsprechen. Dazu Soyfer:

Ein Wort noch über die Zensur auf den Kleinkunsthöfen. Es ist wohl das Amt der Theaterzensoren, politische Entgleisungen zu verhüten. Ein Mißtrauen aber, daß hinter jedem Wort eine Anspielung sucht, führt begreiflicherweise zu Mißverständnissen. Man muß zugeben, daß die kleinen Höfen wirklich Kunst Anstreben, und man muß sich erinnern, daß künstlerische Werte unter allzu großer Bevormundung immer gelitten haben (was übrigens auch solche Kabarets am eigenen Leib erfuhren, die sich allzu willig bevormunden ließen). Jungen österreichischen Dichtern kann es letzten Endes nur um eines gehen, nämlich um die Mehrung und Wahrung der österreichischen Kultur. Das sollte ihnen unbenommen bleiben; und ebenso unbenommen sollte es ihnen bleiben, auf ihren Höfen für Humanität und sozialen Fortschritt einzutreten.¹¹

Aber auch ein anderer Schriftsteller, nämlich Ödön von Horváth, meldete sich zum Thema Zensur zu Wort. In der Ausgabe der Berliner Zeitschrift *Die Menschenrechte* vom 20.2.1929 ist unter dem Titel *Zensur und Proletariat* eine kurze Stellungnahme Horváths zu den Zensurmaßnahmen seiner Zeit zu finden. Darin heißt es:

Zensur ist Bevormundung. Zur Bevormundung braucht man Polizei. Zur Polizei braucht man Zuchthaus. Wer Ist Zensor? Pfaffe, Richter und Soldat. Was wird zensiert? Der Glaube an den Fortschritt. Was wird verboten? Die Vernunft, das Recht und der Friede. [...] Wer protestiert dagegen? Die Intellektuellen. Wer soll daran

¹⁰ Rudolf Weys: *Literatur - am Naschmarkt. Kulturgeschichte der Wiener Kleinkunst in Kostproben.* -Wien: Erwin Cudek Verlag 1947, S.137.

¹¹ Jura Soyfer: *Die Knechte und der Mond. Ein Versspiel von Lothar Metzl.* -In: Jura Soyfer: *Das Gesamtwerk.* hrsg. v. Horst Jarka. -Wien-München-Zürich: Europaverlag 1980, S. 484f.

zugrunde gehen? Das Proletariat. Denn der Zensor würde sich um die Intellektuellen überhaupt nicht kümmern, würden sich die Intellektuellen nicht um das Schicksal des Proletariats kümmern. Und so kann auch nur das Proletariat den Zensor besiegen.¹²

Im Ödön von Horváth-Archiv liegt ein handschriftliches Konzept zu einem Vortrag vor, das sich ebenfalls mit der Problematik der Zensur auseinandersetzt. Es ist allerdings unklar, ob Horváth den Vortrag tatsächlich gehalten hatte. Manchen Quellen zufolge könnte der als Vortrag konzipierte Aufsatz auch Bestandteil des Fragment gebliebenen Romans *Adieu Europa!* gewesen sein. In dem Aufsatz definiert Horváth die Zensur als „Produkt der Angst“¹³. Aber auch Wege, die Zensur zu umgehen, werden von Horváth beschrieben. Seine Schilderungen entsprechen den tagtäglichen Bemühungen der Kleinkunstabühnen, trotz massiver Eingriffe von außen, die Botschaft der Stücke transparent zu machen. Die Errungenschaft der Kunst liege laut Horváth darin, sich kraft der Phantasie über jegliche Begrenzungen hinwegzusetzen:

Es ist der Vorteil der Zensur immer schon gewesen, dass der Zensurierte sich anstrengen muß, Bilder zu finden. Die Zensur fördert also die Bildbegabung, die visionäre Schau, mit anderen Worten: aus der Zensur entsteht das Symbol. Und auch kein dichterisches Bild. Denn ein dichterisches Bild, das der Zensur gefällt, ist kein dichterisches Bild, sondern die Träumerei einer unbefriedigten Briefschreiberin.¹⁴

Zu einer endgültigen Abschaffung der Theaterzensur in Österreich kam es erst 1945. Obwohl es in der Zeit zwischen 1926 und 1934 keine Theaterzensur gab, möchte die Theaterhistorikerin Susanne Fröhlich von keiner zensurfreien Zeit sprechen, da sich an der Praxis der Kulturbetriebe wenig änderte. Ihrer Ansicht nach gab es eine durchgehende Theaterzensur in Österreich vom 18. Jahrhundert bis 1945.¹⁵

¹² Ödön von Horváth: Zensur und Proletariat.-In: Ödön von Horváth: Gesammelte Werke. 4.Bd.Fragmente und Varianten.Exposés.Theoretisches, Briefe, Verse.hrsg. v. Traugott Krischke u. Dieter Hildebrandt.-Frankfurt/Main:Suhrkamp 1971,S.667.

¹³ Ebd.,S.668.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Vgl. Fröhlich (1996),S.111.

2.2. Sozialdemokratische Kulturpolitik in Wien 1918-1933:

2.2.1. Die Roten Spielleute

Die Festkultur der Arbeiterbewegung, die mit Aufmärschen und Chören einen Gegenpol zu den kirchlichen Festveranstaltungen setzte, diente nicht nur der Stärkung des sozialdemokratischen Gemeinschaftsgefühls, sondern auch der Gewinnung neuer Mitglieder. Besonders die Jugend sollte verstärkt angesprochen und an die Partei gebunden werden. Aus diesem Grund wurde 1925 die *Vereinigung sozialistischer Mittelschüler (VSM)* gegründet, die gemeinsame Aktivitäten wie Vortragsabende und Ausflüge veranstaltete. Besonders beliebt waren die im Sommer abgehaltenen Ferienkolonien. Neben sportlichen Betätigungen stellten die Lientheateraufführungen einen fixen Programmpunkt der Ferienkolonien dar. Mit einer historischen Revue über die Bauernkriege feierte die sozialistische Jugend bei der Ferienkolonie in Ferlach einen großen Erfolg und legte damit den Grundstein zur Gründung ihrer Veranstaltungstruppe *Die Roten Spielleute*.

Die Roten Spielleute nutzten das Theater zur politischen Agitation. Nicht das Schaffen von Kunst betrachteten sie als ihre Aufgabe, ihr Ziel lag einzig darin, das Publikum politisch zu erreichen. Als Mittel der politischen Kritik diente in erster Linie die Satire. Charakteristisch für die Ideologie der *Roten Spielleute* war der Gedanke der Selbsterziehung der Mitwirkenden. Die junge Truppe glaubte an eine Festigung des politischen Bewusstseins im Zuge des gemeinsamen theatralen und politischen Arbeitsprozesses. Die Darsteller spielten demnach nicht nur für die Zuschauer, sie spielten auch für sich selbst. Das gemeinschaftliche Element wurde bei den *Roten Spielleuten* großgeschrieben. Jedes Mitglied der Truppe beteiligte sich aktiv an der Inszenierung und durfte bei Fragen der Ausstattung und Musik mitentscheiden. Um der Gefahr der Bevorzugung einzelner Mitglieder zuvorzukommen, war der Wechsel von einer Haupt- zu einer Nebenrolle Pflicht. Die Aufführungen der *Roten Spielleute* fanden an verschiedenen Orten statt: in Veranstaltungssälen von Parteilokalen, Gasthäusern oder auch im Freien auf Dorfplätzen. Zu diesem Zweck spielte man ohne Dekoration, mit möglichst wenigen Requisiten und wenigen Kostümen. 1926 wurde als Dachverband die *Sozialistische Veranstaltungsgruppe* gegründet, die neben den *Roten Spielleuten* noch ein Orchester, einen Kammerchor, einen Sprechchor betreute und Kurse zur Rhythmik- und Sprachausbildung anbot.¹⁶

¹⁶ Vgl. Jürgen Doll: Theater im Roten Wien. Vom sozialdemokratischen Agitprop zum dialektischen Theater Jura Soyfers.-Wien-Köln-Weimar: Böhlau 1997,S.85-89.

2.2.2. Der Sprechchor der Blauen Blusen

Einen wichtigen Stellenwert in der sozialistischen Festkultur nahm der Sprechchor ein - vielen Sozialdemokraten galt er sogar als *die* Kunstform der Arbeiterbewegung. Der Sprechchor repräsentierte eine kollektive, und daher spezifisch proletarische, Kunstform, die dem Individualismus des bürgerlichen Theaters gegenüberstand. Er war „das Sprachrohr der arbeitenden Massen“¹⁷, wie es auch Rosenfeld in seinem Aufsatz *Gedanken zum Sprechchor* formulierte:

Der Sprechchor ist ein Symbol proletarischen Zusammenhaltens – proletarischer Einstimmigkeit in des Wortes ursprünglicher Bedeutung. Hundert Kehlen formen *ein* Wort, hundert Gehirne lenkt *ein* Wille. Das ist der ungeheure *ethische* Wert des Sprechchors.¹⁸

Auch Ernst Fischer, damals junger Redakteur bei der *Arbeiter Zeitung*, beschrieb den gemeinschaftlichen und kultischen Charakter des Chores. Als Vorbilder sah er den Chor des antiken griechischen Theaters und den Chor mittelalterlicher Mysterienspiele.

Die Vorzüge des Sprechchors lagen aber nicht nur in der Betonung des Kollektivs. Der Chor schuf eine Einheit zwischen Bühne und Zuschauerraum und erleichterte die schwierige szenische Darstellung von Menschenmassen. Aber er hatte nicht nur Vorteile. Da der Sprechchor naturgemäß zur Monotonie tendiert, wurde ihm schließlich eine alternierend zum Chor sprechende Einzelstimme gegenübergestellt. Auch ein Gegenchor wurde eingeführt. So konnten anhand der beiden Chöre Ansichten zweier unterschiedlicher Klassen gezeigt werden. Wurden anfangs nur Parolen und Gedichte chorisches rezitiert, so entstanden schon bald eigens für den Sprechchor geschriebene Texte. Das chorische Sprechen stellte für die Sozialdemokraten eine Kunstform dar, die Arbeit und Disziplin voraussetzte. Sprech- und Atemschulungen wurden angeboten, um das Niveau der sich aus Laien zusammensetzenden Sprechchöre zu heben. Nicht immer war es leicht, genügend Mitglieder zu finden, wie ein Artikel in *Kunst und Volk* zeigt:

Wir [die Mitglieder des Sprechchors der Kunststelle], die wir schon einige Jahre im Sprechchor arbeiten, wissen wie der Mensch, der acht Stunden schwer gearbeitet, durch diese künstlerische Betätigung, die doch wieder fernab vom Dilettantismus liegt, geistig gehoben und erfrischt wird. [...] Soll der Chor aber ein wirkliches Instrument im Kulturkampf der Partei sein, dann muss er auch eine wirkliche Masse darstellen, muss wirklich mächtig sein. Alle, die Interesse für die Kulturbestrebungen der Arbeiter haben, müssen helfen, in Wien dieser Kunst den Boden zu ebnet und durch Beitritt zum Sprechchor das Aufblühen der neuen Kunstübung gewährleisten.¹⁹

Zu einer der bekanntesten Sprechchor-Truppen zählten die 1930 gegründeten *Blaunen Blusen*, deren Name auf die Uniform ihrer Mitglieder zurückgeht, nämlich der

¹⁷ Zitiert nach: Doll (1997), S.64.

¹⁸ Zitiert nach: Langewiesche (1980), S.376.

¹⁹ Adolf Müller: Der Sprechchor. -In: Kunst und Volk. Bd.8(=September 1926), S.9.

Sozialistischen Jugend. Die *Blauen Blusen* traten vorwiegend bei Wahlkampfveranstaltungen auf, sie waren aber auch immer wieder bei szenischen Aufführungen der *Roten Spieler* eingebunden.²⁰

2.2.3. Vom Politischen Kabarett zu den Roten Spielern

Im Herbst 1926 wurde das *Politische Kabarett* gegründet, das sich vorwiegend aus sozialistischen Mittelschülern und Studenten zusammensetzte. Leiter des *Politischen Kabarett*s waren der junge Architekt Viktor Grünbaum und der Redakteur Robert Ehrenzweig. Soyfer stieß erst im Frühjahr 1929 zum Kabarett. Zu der Zeit trat auch Edmund Reismann der Gruppe bei, der hauptsächlich Regie führte.²¹ Das *Politische Kabarett* definierte sich von Anfang an klar als Agitationstheater, das das „Lachen in den Dienst der Aufklärung und Propaganda“²² stellte. In dem Aufsatz *Politisches Theater* nahm Soyfer ausführlich zu den Aufgaben und der Bedeutung des Agitationstheaters Stellung: „Das Agitationstheater ist eine wirksame Waffe im Klassenkampf. Die Kleinbühne leiht uns ihre satirische Kraft, das Massentheater sein wuchtiges Pathos“.²³ Wie bedeutend die Satire als Ausdruck der Kritik war, zeigt die von Georg Lukács im Jahr 1932 erschienene Studie *Zur Frage der Satire*. Darin forderte Lukács kommunistische Autoren auf, sich der Satire im politischen Kampf zu bedienen, da diese eine „offene kämpferische Ausdrucksweise der aufsteigenden Klasse“²⁴ darstelle.

Die ersten Aufführungen des *Politischen Kabarett*s fanden in Parteilokalen statt. Die Programme setzten sich vorerst aus lose aneinandergereihten Szenen und Sketches zusammen, die durch Couplets oder mittels eines Sprechers miteinander verbunden waren. Der Sprecher, vergleichbar mit dem Conférencier des Kabarett, stellte in seinen Überleitungen inhaltliche Zusammenhänge her, verdeutlichte politische Intentionen und achtete darauf, das Publikum immer wieder in die Vorstellung miteinzubeziehen. Innerhalb der Szenen wurde auf satirische Weise Kritik an den herrschenden politischen Verhältnissen geübt. Lediglich die letzte Szene des Abends hatte von ernsthaftem Charakter zu sein. In der Schlusszene, auch „Schlussappell“ genannt, wurde das Publikum schließlich zu politischer Aktivität aufgefordert. Danach wurde die Internationale gesungen.

²⁰ Vgl. Doll (1997), S. 62-65.

²¹ Vgl. Jarka (1987), S. 48.

²² Doll (1997), S. 93.

²³ Jura Soyfer: *Politisches Theater*. -In: Jura Das Gesamtwerk. hrsg. v. Horst Jarka. -Wien-München-Zürich: Europaverlag 1980., S. 465.

²⁴ Doll (1997), S. 102.

Die späten Programme des *Politischen Kabarets* bestanden immer aus einem Prolog, in dem der Sprecher das Publikum begrüßte und in den Abend einführte. Gleichzeitig diente der Prolog dazu, die erwünschte Verbindung zwischen Bühne und Zuschauerraum herzustellen. Die Rolle des Sprechers wurde von Programm zu Programm bedeutender, wohl auch um das Publikum in kritischer Distanz zum Bühnengeschehen zu halten und ihm so eine rein rationale Rezeption des Gesehenen zu verschaffen. In manchen Programmen gab es sogar einen zweiten Sprecher, um kontroverse Diskussionen zu ermöglichen. Eine emotionale Beeinflussung des Zuschauers lehnten die Mitglieder des *Politischen Kabarets* strikt ab und bedienten sich für ihr anti-illusionistisches Theater gewisser Stilmittel, die stark an Brechts Verfremdungseffekte erinnern: Prolog, Sprechchöre, Couplets, Tänze, Schlussappelle. Auch das Bewusstsein des Darstellers, zu seiner Bühnenfigur in kritischer Distanz zu stehen und Einfühlung zu vermeiden, erinnert an Brecht:

Der Arbeiter in unseren Szenen ist nicht der Anton Huber, auch wenn er so heißt, sondern er steht sinnbildlich für die Arbeiterklasse vor uns. [...] Im bürgerlichen Drama ist der Arbeiter Anton Huber ein Mensch, der diese oder jene eigenartigen Lebensschicksale hat [...]. Bei uns hat er die Aufgabe, zu zeigen, daß die Arbeiterklasse unterdrückt wird, und hat uns die ökonomische und politische Situation seiner Klasse *vorzuführen*.²⁵

Die Improvisation der frühen Programme trat im Laufe der Entwicklung immer mehr in den Hintergrund und machte Platz für ausgearbeitete Bühnentexte. Diese stammten beim *Politischen Kabarett* vorwiegend aus der Feder von Jura Soyfer und Robert Ehrenzweig. Auch die vorerst nur lose zusammenhängenden Szenen entwickelten sich immer mehr zu einer Szenenfolge mit durchgehender Handlung. Schlussappell und gemeinsames Singen der *Internationale* blieben aber auch in den späten Programmen erhalten. So satirisch die Szenen des *Politischen Kabarets* auch wurden, der Abend endete schließlich doch recht pathetisch. Eine Eigenheit des *Politischen Kabarets*, war der Auftritt der *girls*. Eine Truppe junger Frauen in kurzen Röcken begleitete den Abend mit tänzerischen Einlagen und parodistischen Liedern. Die beim Publikum überaus beliebten *girls*, eine Reminiszenz an die in Wien geschätzte Revue, sollten die freie sozialistische Jugend versinnbildlichen. Sie dienten im übrigen auch bei Wahlkampfveranstaltungen als optische Bereicherung. Einen entscheidenden Unterschied zu den *Roten Spielleuten* stellte der Aufführungsort dar. Die Aufführungen des *Politischen Kabarets* fanden nie im Freien statt, sondern vorwiegend in den Veranstaltungssälen der Parteilokale. Aus diesem Grund konnten erstmals Bühnenbilder

²⁵ Zitiert nach: Doll (1997),S.181.

zum Einsatz kommen und die Verwendung von Requisiten fiel entsprechend großzügiger aus. Auch die Musik spielte beim *Politische Kabarett* eine wichtigere Rolle als noch bei den *Roten Spielleuten*. Ein Pianist begleitete die Aufführung, gelegentlich kam es sogar vor, dass mehrere Musiker auftraten. Meist wurde die Musik nicht extra komponiert, sondern man bediente sich aktueller Schlagermelodien oder griff auf ein traditionelles Volkslied zurück.²⁶ Die Resonanz auf das *Politische Kabarett* war durchwegs positiv. So findet sich in der Ausgabe vom 27.1.1927 der linksgerichteten Zeitung *Abend* ein hymnischer Artikel über die künstlerische Qualität des *Politischen Kabarett*s:

Das rote Kabarett Wiener sozialistischer Studenten ist eine sehr ernst zu nehmende Erscheinung. Es ist die ersehnte Revolution auf dem Gebiet des Kabarettlebens, [...], es ist Satire in höchster Vollendung und von einer Komik, daß man vor Lachen brüllt. [...]. Dieses Kabarett ist mehr als Unterhaltung, dieses Kabarett ist herrliche, rote Revolution. Dieses Kabarett wird in den Wahltagen hunderttausendfältig Wirkung tun.²⁷

Der große Erfolg des *Politischen Kabarett*s führte 1932 zur Gründung der *Roten Spieler*. Sie sollten als mobiler Zweig des *Politischen Kabarett*s Aufführungen in der Provinz veranstalten, sie traten aber auch in Parteilokalen in den Arbeiterbezirken Wiens auf. Die Mobilität der *Roten Spieler* verlangte eine starke Reduktion von Bühnenbild und Requisiten. Dadurch trat der revuehafte Charakter der Veranstaltung in den Hintergrund. Anders als beim *Politischen Kabarett* gab es bei den *Roten Spielern* auch keine *girls*, sondern lediglich Sprecher und Sprechchor. Der Sprechchor wurde zwischen Bühne und Zuschauerraum platziert und war somit auch verbindendes Element. Wie schon beim *Politischen Kabarett* führte ein Sprecher durch den Abend und erläuterte das Bühnengeschehen. Der Abend endete mit Schlussappell und Internationaler. Die Autoren des *Politischen Kabarett*s versorgten auch die *Roten Spieler* mit Texten. Allerdings mussten sie auf veränderte Umstände Rücksicht nehmen, wie sich der Leiter der *Roten Spieler*, Edmund Reismann, erinnert:

Die Roten Spieler traten auch in der Provinz auf, und auch für diesen Zweck mußten die Texte entsprechend abgefaßt werden. Intellektuelle Wortspiele und jüdische Witze konnten in Wien gute Aufnahme finden, wurden aber in kleinen Orten, wo es wenige Intellektuelle und gar keine Juden gab, gar nicht verstanden. Wir haben also die Roten Spieler mit Texten versorgt, die wir auch inszeniert und mit ihnen geprobt haben. Und dann haben wir sie in einen Autobus gesetzt, mit einem Anhänger, da waren die Requisiten drin, und so sind sie hinausgezogen in die Provinz, [...].²⁸

²⁶ Vgl. Doll (1997), S.94.

²⁷ Zitiert nach: Hans Veigl: Lachen im Keller. Von den Budapestern zum Wiener Werkel.Kabarett und Kleinkunst in Wien.-Wien: Löcker Verlag 1986,S.168.

²⁸ Zitiert nach: Jarka (1987),S. 102.

Die veränderten Umstände waren aber nicht nur örtliche und gesellschaftliche. Anders als bei den frühen Programmen der *Roten Spielleuten* und des *Politischen Kabarett*s trat statt des Arbeiters immer mehr der Arbeitslose in den Mittelpunkt theatraler Betrachtung. An vielen Stellen wich Pessimismus dem Pathos. 1932 waren die Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise in Österreich nicht mehr zu übersehen, die Arbeitslosigkeit war auf einen neuen Höchststand gestiegen. Die *Roten Spieler* solidarisierten sich mit dem Heer der Arbeitslosen und verkündeten „Wir sind die neue Jugend,/ gehüllt ins Hungerkleid/, Kein Geld, kein Brot und arbeitslos,/ Wir leben nicht, wir warten bloß/ Auf eine neue Zeit./ Auf eine neue Zeit“.²⁹ Schon im November 1932 feierten die *Roten Spieler* ihre 100. Aufführung, doch bereits 2 Jahre später mussten sie ihre Tätigkeit einstellen. Der Austrofaschismus beendete mit dem Verbot der Sozialistischen Partei auch die Auftritte des *Politischen Kabarett*s und der *Roten Spieler*.

²⁹ Zitiert nach: Jarka (1987),S.102.

2.3 Christlichsoziale Kulturpolitik in Wien 1933-1938

Ein Formfehler bei einer Abstimmung im Nationalrat führte am 4. März 1933 zum Rücktritt aller drei Nationalratspräsidenten. Alle verfassungsmäßigen Möglichkeiten zur Beilegung der schweren Krise blieben ungenutzt, den Sozialdemokraten gelang es nicht, ihren Einfluss in der Politik zurückzugewinnen. Schließlich unterrichtete die Christlichsoziale Partei das Volk von der „Handlungsunfähigkeit“ des Nationalrates und begann mit einer vorübergehenden autoritären Regierung. Am 20. Mai wurde der Christlichsoziale Engelbert Dollfuß neuer Bundeskanzler, am 12. Februar 1934 löste sich die Sozialdemokratische Partei auf. Viele Sozialdemokraten wechselten enttäuscht von den Schwächen ihrer Partei zum Kommunismus. Der autoritäre Kurs von Dollfuß setzte sich in der Christlichsozialen Kulturpolitik fort. Statt Marxismus und Liberalismus prägten Schlagworte wie Religion und Vaterlandsliebe das neue offizielle Denken. Dementsprechend wurde das Brauchtum gepflegt und Heimatliteratur gefördert. Die Spielpläne der Staatstheater wurden dominiert von historischen Stücken, und Autoren wie Grillparzer erlebten eine Renaissance. Im Gegenzug kam es zu „Säuberungen“ der Arbeiterbibliotheken und zum Erstellen von Verbotslisten, die an Bibliotheken und Theater ausgehändigt wurden. Die Werke der auf den Verbotslisten angeführten Autoren mussten umgehend aus den Bibliotheken entfernt werden, die Stücke durften an den Theatern nicht zur Aufführung gelangen. Bekannte Namen wie Brecht, Balzac, Zola, Werfel, Zweig, Schnitzler, Heinrich Mann, Karl Kraus waren von den Säuberungen betroffen. Der im Austrofaschismus erstarkte Antisemitismus begann dabei immer mehr Einfluss auf die Kulturpolitik zu nehmen - unter den verbotenen Autoren befanden sich auffallend viele Juden. Die Staatstheater standen ganz im Bann des Ständestaates. Nur die Kleinkunstabühnen Wiens ließen sich nicht bevormunden und zeigten im steten Kampf mit der Zensur politisches Theater. Erst mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten sollte auch ihre Tätigkeit erlöschen.³⁰

³⁰ Vgl. Fröhlich (1996), S. 38- 44.

2.4. Die Kunststellen - von einer revolutionären Idee der Sozialdemokratie zu einem Propagandainstrument des Nationalsozialismus

Zu einem Höhepunkt kultureller Bemühungen der Sozialdemokratischen Partei zählte die Gründung der Kunststellen. Anders als heute üblich wurden im „Roten Wien“ der Ersten Republik nicht einzelne Theater finanziell unterstützt, sondern Publikumsorganisationen, die ihre Mitglieder mit verbilligten Karten versorgten. Mit der Gründung der Kunststellen beschränkte sich die Sozialdemokratische Partei aber nicht darauf, Kultur für jedermann zugänglich zu machen, sondern gab gleichzeitig vor, was unter Kultur zu verstehen war. So erklärte der sozialdemokratische Gemeinderat Reisser 1924 gegenüber der Presse: „Die Theater selbst werden wir nicht subventionieren, ohne einen entsprechenden Einfluß auf ihre Leitung zu besitzen.“³¹ Die Gründung der Kunststellen beruhte demnach nicht allein auf sozialem Engagement, sondern auf einer Kulturpolitik, die im Theater das geeignete Instrument zur Volkserziehung sah. Wie die Geschichte gezeigt hat, wurde damit schon bald großer Missbrauch betrieben.

Tatsächlich standen die Theater, im besonderen die Privattheater, in einem starken Abhängigkeitsverhältnis zu den Kunststellen. Durch garantierte Abnahme bestimmter, oft sehr hoher, Kartenkontingente bedeuteten sie für die Bühnen gesicherte finanzielle Gewinne und stellten bei kleineren Unternehmen nicht selten eine Existenzgrundlage dar. Die größte unter ihnen war die Kunststelle der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei (*Sozialdemokratische Kunststelle*), die im Jahr 1929 rund 19.600 Mitglieder zählte. Neben ihr gab es die *Kunststelle für christliche Volksbildung* und die *Kunststelle für öffentliche Angestellte*, die beide weit weniger Mitglieder hatten. Eine Zusammenstellung von Teichgräber verdeutlicht, dass mit der Theatersaison 1929/30 alle Kunststellen einen Höchststand an Mitgliedern, wie auch an vermittelten Karten verzeichneten. So kaufte die *Sozialdemokratische Kunststelle* dem Deutschen Volkstheater in dieser Saison mehr als 213.000 Eintrittskarten ab.³² Doch schon in der Saison 1930/31 änderte sich die Situation dramatisch - alle Kunststellen verzeichneten schwindende Mitgliedszahlen und signifikante Rückgänge an vermittelten Karten. Insgesamt wurden in dieser Saison mehr als hunderttausend Karten weniger vermittelt als ein Jahr zuvor. Erklärungen für diese dramatische Entwicklung am Kunstsektor gibt

³¹ Zitiert nach: Heidemarie Brückl-Zehetner: Theater in der Krise. Sozialgeschichtliche Untersuchungen zum Wiener Theater der Ersten Republik, Diss.phil., Wien 1988, S.39.

³² Vgl. Fröhlich (1996), S.36.

es viele. - David Josef Bach, der Leiter der Sozialdemokratischen Kunststelle, sah die Ursachen dafür einerseits in der Weltwirtschaftskrise begründet, andererseits resultierten sie für ihn auch aus der politisch immer schwieriger werdenden Situation der Sozialdemokratischen Partei:

Das [der Rückgang an vermittelten Karten durch die Kunststelle] liegt daran, [...] daß die wirtschaftliche Macht der Arbeiterklasse seit dem Jahr 1923 immer mehr abgenommen hat, und daß ihr politischer Einfluß schon vorher zu einer Art Stillstand gelangt ist. Die Kaufkraft der Arbeiter reicht längst nicht mehr aus, den Etat einer Vorstellung zum größten Teil zu decken.³³

Tatsächlich konzentrierte sich die Bildungspolitik der in die Krise geratenen Sozialdemokratischen Partei ab 1931 immer mehr auf den finanziell weniger aufwändigen Bereich der Arbeiterbibliotheken. Die der Sozialdemokratischen Partei nahestehende Monatszeitschrift *Der Kampf* machte wiederum die Arbeiter selbst für die Rückgänge an Kartenvermittlungen verantwortlich und warf ihnen im Angesicht sozialer Verbesserung und materiellen Aufstiegs „Kleinbürgerlichkeit“ und mangelndes Klassenbewusstsein vor.³⁴ Heidemarie Brückl-Zehetner, die in ihrer Dissertation ausführlich über die Theaterkrise der Ersten Republik berichtet, sieht in der Weltwirtschaftskrise den hauptsächlichen Grund für die Theaterunlust der Bevölkerung. Diese habe die Menschen, so Brückl-Zehetner, nicht nur in materieller Hinsicht tief getroffen, sondern auch in moralischer. Brückl-Zehetner argumentiert, dass nicht nur die Theater, sondern auch andere öffentliche Vergnügungen in dieser Zeit unter mangelndem Publikumsinteresse litten. Hinzu kam die Konkurrenz des aufkommenden Tonfilms, der das Theater zunehmend unattraktiv erscheinen ließ. Die Auswirkungen auf die Bühnen waren jedenfalls katastrophal. Viele wurden geschlossen, einige, wie das Apollotheater, an Kinogesellschaften verkauft. Trotzdem kam es zur Zeit der Theaterschließungen auch zu Theatergründungen - während die anderen Häuser um ihre Existenz kämpften, wurden in den Kellerlokalen der Kaffeehäuser die Kleinkunstabühnen gegründet.³⁵

Die Auflösung der Sozialdemokratischen Partei am 12. Februar 1934 schloss auch die Auflösung aller Sozialdemokratischer Organisationen mit ein - das bedeutete auch das jähe Aus für die *Sozialdemokratische Kunststelle*. Wissend um die propagandistische Macht des Theaters, untersagte die neu gegründete Partei *Vaterländische Front* auch den anderen Kunststellen deren Existenz. Im September 1934 wurde die

³³ Zitiert nach: Brückl-Zehetner (1988),S.157.

³⁴ Vgl. Fröhlich (1996),S.31.

³⁵ Vgl. Brückl-Zehetner (1988),S.159-161.

Österreichische Kunststelle als einheitlicher Organisationskörper gegründet - sozusagen stellvertretend für die Vielfalt der kleineren Kunststellen unterschiedlicher ideologischer Gesinnung. In der Anzahl an Mitgliedern konnte sich die *Österreichische Kunststelle* zwar mit der *Sozialdemokratischen Kunststelle* messen, diese aber nicht übertreffen. Die *Österreichische Kunststelle* war weiter eine Organisation, die ihre Mitglieder mit stark verbilligten Karten versorgte. Bei den Bundestheatern gab es gar eine Ermäßigung von 50 Prozent auf den Kartenpreis, bei den Privattheatern war die Ersparnis etwas geringer.³⁶ Die *Österreichische Kunststelle*, die aufgrund ihrer monopolartigen Stellung eine besondere Macht innehatte, bestimmte die Gestaltung des Spielplans wesentlich mit. Mit der Drohung, das Theater aus dem Programm der Kunststelle zu nehmen, wurden Direktoren gezwungen, Stücke auf den Spielplan zu setzen, die ganz im Sinn der Vaterländischen Regierung waren. Unerwünscht war, was als liberal, jüdisch, marxistisch oder unchristlich galt. Forciert wurden Heimatliteratur, der Habsburger-Mythos und das katholische Legendenspiel. Zensurähnliche Maßnahmen kamen auf, als die Theaterleitungen überdies gezwungen wurden, die zur Aufführung kommenden Stücke auch noch der Kunststelle zur Lektüre vorzulegen. Der Öffentlichkeit gegenüber wurde dieser schwere Eingriff in die Freiheit der Kunst als Schutz des Kunststellenpublikums vor qualitativ minderwertigen Theaterstücken gerechtfertigt. In der *Neuen Freien Presse* vom 10.10.1935 hieß es beschwichtigend:

Der Leitung der Kunststelle werden sämtliche an diesen Bühnen zur Aufführung vorgesehenen Stücke zur Lektüre übergeben. Die Kunststelle fällt kein Werturteil, übt keine Zensur, erklärt lediglich ob das vom Direktor geplante Stück für das Kunststellenpublikum geeignet erscheint oder nicht. Mitunter werden auch einzelne Szenen oder Dialogstellen beanstandet und im Einvernehmen mit Autor und Direktion abgeändert. So fällt der Kunststellenleitung die Aufgabe zu, geschmacksregulierend zu wirken, ohne daß sie das Recht hätte, die Dispositionen der Theaterdirektoren unmittelbar zu beeinflussen.³⁷

Schließlich wurden Verbotslisten an die Direktionen verteilt, welche die Aufführung von Werken bestimmter Autoren untersagten. Der Antisemitismus schrieb diese Verbotslisten mit. Der autoritäre Kurs der *Österreichischen Kunststelle* dürfte allerdings vielen Mitgliedern missfallen haben. So verzeichnete die *Österreichische Kunststelle* zwischen Juni 1937 und Dezember 1937 einen dramatischen Rückgang von 28.000 auf 14.000 Mitgliedern. In Brückl-Zehetners Dissertation *Theater in der Krise* wird dieser plötzliche Schwund an Mitgliedern nicht mit einer Theatermüdigkeit der Bevölkerung in Verbindung gebracht. Denn während die Mitgliedschaft bei der *Österreichischen*

³⁶ Vgl. Fröhlich (1996),S.40.

³⁷ Die Neue Freie Presse vom 10.10.1935,S.3.

Kunststelle rückläufig war, verzeichneten andere Vereine einen starken Zuwachs an Abonnenten. Den Grund sieht Brückl-Zehetner vielmehr mit der Eingliederung der *Österreichischen Kunststelle* in das Vaterländische-Front Werk *Neues Leben*. Kunststellenmitglieder mußten aufgrund der Eingliederung auch die Mitgliedschaft bei *Neues Leben* erwerben.³⁸ Vielen von ihnen dürfte erst durch diesen Schritt der parteipolitische Charakter der *Österreichischen Kunststelle* endgültig bewusst geworden sein. Denn sie war lediglich ein Instrument, um vaterländische und ständestaatliche Gedanken ins Kulturleben zu tragen.

Der Einmarsch der deutschen Gruppen in der Nacht vom 11. zum 12. März 1938 veränderte die Wiener Theaterszene von Grund auf. Die ja schon unter einer autoritären Regierung gestandene Kunststelle ließ sich sehr leicht an die neue Situation anpassen. Sie war weiter eine Kartenvermittlungsstelle, die nun dem Landeskulturamt der NSDAP unterstand. Ihr Druck auf die Theater verstärkte sich allerdings insofern, dass sie nicht nur bestimmte, welche Stücke auf den Spielplan gesetzt wurden, sondern auch die Auswahl an Darstellern, Regisseuren, Orchestermitgliedern und Dirigenten traf. Offiziell lautete ihre Aufgabe „[...] darauf Bedacht zu nehmen, daß ausschließlich deutsche Theaterkunst, dargestellt durch arische Künstler, Pflege findet“.³⁹ Damit hatte die Nationalsozialistische Partei die Wiener Theaterszene fest im Griff und missbrauchte sie für ihre propagandistischen Zwecke. Gefördert wurde, was der Partei dienlich war, politisch ungefährliche Bühnen durften weiter existieren. Linksorientierte oder jüdischen Theater wurden hingegen sofort geschlossen. Durch diese Eliminierung von Kulturschaffenden aus rassistischen oder politischen Gründen kam es zu Änderungen im kulturellen Klima der Stadt in einem Ausmaß, wie sie bis dahin nicht stattgefunden hatten. Die Vernichtung einer breiten Schicht von Kulturschaffenden und Rezipienten führte letztlich dazu, dass nach dem Krieg an die Theatertradition der Ersten Republik nur langsam wieder angeknüpft werden konnte.

³⁸ Vgl. Brückl-Zehetner (1988),S.206.

³⁹ Zitiert nach: Ebd.,S.221.

3. Die Kleinkunsthöhlen: eine Antwort auf die Kulturpolitik der 30er Jahre

3.1. Vom „Politischen Kabarett“ zur Wiener Kleinkunsthöhne

In Soyfers Aufsatz *Die Tendenzböhne und ihr Publikum* aus dem Jahr 1932 werden als Triebfeder künstlerischen Schaffens einzig politische Gründe genannt. Soyfer ging es in erster Linie darum, ein Theater für das Proletariat zu schaffen, das einerseits Unterhaltung und Zerstreung bieten, andererseits politisches Bewusstsein formen sollte. In der Theaterlandschaft der Zwischenkriegszeit fand Soyfer diese Art des Theaters nicht vor. Dem elitären Theater des Bildungsbürgertums, das in klassischer Kunst schwelgend jeden Gegenwartsbezug verloren hatte, stand das vermehrte Aufkommen einer seichten Unterhaltungsindustrie gegenüber. Die Klassiker, die in den großen Theatern bloß zum Vergnügen des Bürgertums gespielt wurden, sah Soyfer in ihren Botschaften missverstanden und verraten.

Erinnern wir uns doch! Lessing, Schiller, der junge Goethe - sie machten die Bühne zur politischen Tribüne. Ihre Dramen waren flammende Proklamationen „in tyrannos“, revolutionäre Manifeste der siegreichen Klasse, des Bürgertums. Seit jener Zeit aber hat die Bourgeoisie die Rolle gewechselt. Jetzt wehrt sie, die Trägerin einer zusammenbrechenden Welt, den Ansturm der neu aufsteigenden Klasse, des Proletariats. Jetzt fordert sie das „unpolitische Theater“.⁴⁰

Soyfer forderte mit allem Nachdruck einen sozialen und einen politischen Inhalt der Kunst: „Wir dienen nicht der Kunst sondern der Propaganda. Mag sein, daß unsere Gesinnung, unsere ethische Kraft uns manches Mal künstlerischem Schaffen nahe bringt.“⁴¹

Nicht zu übersehen ist dabei die Nähe zu Brechts Theaterverständnis, dessen Ziel ebenfalls ist, das Publikum zu einem Überdenken der politischen und gesellschaftlichen Situation zu bewegen. Brecht arbeitete an einer Veränderung der Wahrnehmung des Publikums. Er wollte,

[...] daß der Zuschauer die Menschen auf der Bühne nicht mehr als ganz unänderbare, unbeeinflussbare, ihrem Schicksal hilflos ausgelieferte dargestellt sieht. Er [der Zuschauer] sieht: dieser Mensch ist so und so, weil die Verhältnisse so und so sind. Und die Verhältnisse sind so und so, weil der Mensch so und so ist. Er ist aber nicht nur so vorstellbar, wie er ist, sondern auch anders, so wie er sein könnte, und auch die Verhältnisse sind anders vorstellbar, als sie sind. Damit ist gewonnen, daß der Zuschauer im Theater eine neue Haltung bekommt. [...] Er wird [...] im Theater empfangen als der große Änderer, der in die Naturprozesse und die

⁴⁰ Soyfer (1980), S. 464.

⁴¹ Ebd., S. 465.

gesellschaftlichen Prozesse einzugreifen vermag, der die Welt nicht mehr nur hinnimmt, sondern sie meistert. Das Theater versucht nicht mehr ihn besoffen zu machen, ihn mit Illusionen auszustatten, ihn die Welt vergessen zu machen, ihn mit seinem Schicksal auszusöhnen. Das Theater legt ihm nunmehr die Welt vor zum Zugriff.⁴²

In den Agitprop-Aktionen *des Politischen Kabarett*s und der *Roten Spieler* sah Soyfer seine Art von Theater verwirklicht. Bereits im Alter von 17 Jahren begann er satirische Sketches und Songs für das *Politische Kabarett* der Sozialdemokratischen Partei zu schreiben. Die Texte entstanden allerdings mehr im Kollektiv, die Inhalte waren tagespolitischer Natur, gelegentlich auch Kritik an der eigenen Parteiführung. Fast alle Beteiligten waren wie Soyfer Amateure, die aus politischer Überzeugung am Kabarett mitarbeiteten. Bezahlt wurde die Arbeit nicht, nur das Geld für die Anfahrt zu Proben und Vorstellungen wurde den Beteiligten abgegolten:

Wir hätten wahrscheinlich jedem nach der Vorstellung fünf oder zehn Schilling geben können. Aber dann hätte der eine oder andere nur wegen der Schillinge mitgemacht, und das lief unseren Grundsätzen zuwider. Wer Geld verdienen wollte, hatte beim „Politischen Kabarett“ nichts zu suchen, [...] ⁴³.

Durch die Arbeit im Kollektiv ist es schwierig eine Autorenschaft einem gewissen Text zuzuordnen. Auch Soyfer arbeitete den Erinnerungen des Regisseurs Edmund Reismann zufolge vorwiegend im Kollektiv:

Man setzte sich abends im [Café] Stadtpark zusammen, überdachte die politische Situation, und je nach den verschiedenen Anlässen schlug einer eine Szene oder einen Song vor, wobei man als Melodie ausschließlich einen bekannten Schlager unterlegte; Diesem „Ohrwurm“ gab man dann einen völlig politischen Text. Einer schrieb die erste Strophe, ein anderer vielleicht die zweite u.s.f. Am nächsten Tag kam man wieder zusammen, kritisierte, was der eine geschrieben hatte, wandelte um ⁴⁴.

Der Erfolg des *Politischen Kabarett*s bestärkte den jungen Soyfer für die sozialistische Veranstaltungsgruppe *Rote Spieler* Texte zu verfassen. Erhalten ist der 1932 entstandene Text *Christbaum der Menschheit. Eine proletarische Weihnachtsfeier*, der im Dezember 1932 bei zahlreichen Weihnachtsfeiern in sozialistischen Parteiheimen aufgeführt wurde. – ganz offensichtlich orientierte sich Soyfer an Nestroys *Zu ebener Erde und im ersten Stock*.

Wie bei Nestroy stehen einander auch bei Soyfer zwei unterschiedliche Klassengesellschaften auf der Bühne gegenüber, getrennt nur durch einen in der Mitte

⁴² Bertolt Brecht: Über experimentelles Theater.-In: Texte zur Theorie des Theaters.hrsg. v. Klaus Lazarowicz u. Christopher Balme.-Stuttgart: Reclam1991,S. 640.

⁴³ Zitiert nach: Jarka (1987),S.49.

⁴⁴ Zitiert nach: Ebd.,S.49f.

stehenden Christbaum, dessen eine Seite kahl, die andere reich behängt ist. Die beiden Klassen treten nicht miteinander in Kontakt, Dialoge gibt es nur innerhalb einer Klasse. Die Gespräche der Armen stehen im Kontrast zu jenen der Reichen. Eine aus dem Off erklingende Einzelstimme, nämlich die des kirchlichen Predigers, sanktioniert die gegebenen Verhältnisse. Ihr antwortet der Sprechchor der *Blauen Blusen*, der im Zuschauerraum positioniert ist und die Trennung zwischen Bühne und Publikum durchbricht. Mittels Chor gelingt es Soyfer, viel direkter auf das Publikum einzuwirken, das gemeinsame rhythmische Sprechen des Chors verleiht der Botschaft überdies eine größere Eindringlichkeit. Der Sprechchor vertritt die Position der Armen, hinterfragt nicht nur kritisch die tröstenden Botschaften des Predigers, sondern fordert das Publikum zu einer eigenen Entscheidung auf:

Stimme des Predigers: Die Glocken läuten Freude für alle Menschen einmal im Jahr.

Sprechchor: Ist das wahr?

Stimme des Predigers: Die Welt ist gerecht und wunderbar.

Sprechchor: Ist das wahr? Ist das wahr? Wir fragen euch!⁴⁵

Am Schluss des Textes verlässt der Sprechchor seine Position im Zuschauerraum und gesellt sich zu der armen Klasse auf die Bühne. Wieder wird das Publikum direkt angesprochen:

Sprecher des Sprechchors: Ihr sagt, daß die Menschheit einmal im Jahr
Sich um denselben Christbaum schar`.
Das stimmt! Doch hatte zu allen Zeiten
Der große Christbaum der Menschheit zwei Seiten.

Die eine behangen mit Flitter und Gold.
Mit Backwerk und Englein wunderhold.
Dort ist man glücklich allemal.
Die andre Seite aber ist kahl.
Dort feiern wir - [...]⁴⁶

Am Ende werden vom Sprechchor rote Fahnen enthüllt und bevor die *Internationale* erklingt, gibt sich der Sprechchor im Schlussappell nochmals kämpferisch:

Sprecher: Und unsere Weihnacht wird die Nacht,
Sprechchor: Die uns Verdammten Erlösung gebracht.
Sprecher: Sozialistische Weihnacht, die Nacht,
Da die Verdammten der Erde erwacht!
Sprechchor *mächtig*: Verdammte der Erde, erwacht!⁴⁷

„Durch Sprache wachrütteln“: so könnte man wohl am besten Soyfers Intention als Theaterautor definieren. Doch die Verschärfung der politischen Verhältnisse machte es

⁴⁵ Jura Soyfer: Christbaum der Menschheit. Eine proletarische Weihnachtsfeier. - In: Jura Soyfer: Das Gesamtwerk. Hrsg. v. Horst Jarka. - Wien-München-Zürich: Europaverlag 1980, S. 503.

⁴⁶ Ebd., S. 506.

⁴⁷ Ebd., S. 507.

für ihn immer schwieriger Kritik auszuüben. Ab dem Jahr 1933 wurden Veranstaltungen des *Politischen Kabarets* und der *Roten Spieler* von der Polizei überwacht und gegebenenfalls unterbrochen, wobei es sogar zur Verhaftung von Mitwirkenden kam. Am 29. August 1933 berichtete das *Wiener Tagblatt*:

Sonntag abend wurden zwölf Rote Spieler, die in Wiener Neustadt eine Vorführung geben wollten, von der Bühne weg verhaftet, da sie am Tag vorher in Sollenau bei ihren Darbietungen Regierungsmitglieder beleidigten. Gestern wurden über die Schauspieler Arreststrafen verhängt. [...] ⁴⁸.

Ende des Jahres 1933 beendete das *Politische Kabarett* seine Tätigkeit mit der Begründung „Das Politische Kabarett unterbricht vorläufig seine Tätigkeit, da es nicht gesonnen ist, sich den derzeitigen Verhältnissen anzupassen“ ⁴⁹.

Die Veranstaltungsgruppe *Rote Spieler* entschloss sich trotz der immer schwieriger werdenden Situation zur Fortsetzung ihrer Tätigkeit. Zum Jahreswechsel 1933/ 1934 schrieb Soyfer für die *Roten Spieler* einen Text für eine Silvesterfeier mit dem Titel *König 1933 ist tot - Es lebe König 1934!* - Dieser Text Soyfers ist viel düsterer und pessimistischer als die vorhergehenden Texte. Es geht um die Abdankung des alten Jahres und die Inthronisierung des neuen Jahres. Anders als bei der Weihnachtsfeier treten diesmal keine Klassen auf und auch der Sprechchor fehlt. Stattdessen konfrontiert Soyfer das Publikum mit Allegorien: das alte Jahr tritt als hässlicher Greis auf, das neue Jahr als hübscher Junge. Die Begleiter des neuen Jahres, die schon das Jahr 1933 beraten haben, sind Kapital, Faschismus und reaktionäre Gesellschaftsordnung. Schnell macht Soyfer deutlich, dass sich im neuen Jahr nichts ändern wird. Die Versprechen, die das neue Jahr zum Jahreswechsel gibt, sind leere. Denn auch das Jahr 1934 wird sich Kapitalismus und Faschismus verschreiben. Selbst die Warnung des alten Jahres, das zugibt auf die falschen Berater gehört zu haben, kann das neue Jahr nicht überzeugen. Diese Warnung hat Soyfer zur Melodie von Brechts *Barbarasong* aus der *Dreigroschenoper* geschrieben:

DAS ALTE JAHR: Einst, als ich jung und unschuldig war.
Und das war ich einst grad so wie du,
Da dacht ich mir, na jetzt kommt aber einer,
Und ich werde schon wissen, was ich tu`.
Und da ich jung war, und da ich dumm war,
Und mein Herz noch chemisch rein,
Und diese drei da mich zu beraten kamen,

⁴⁸ Zitiert nach: Jarka (1987),S.171.

⁴⁹ Zitiert nach: Ebd.

Da sagte ich nicht nein.
Denn sie sagten so schön allgemein:
Sicher sei auf Erden vieles falsch gemacht,
Sicher wird`s nun anders werden über Nacht,
Und nun würd` es schöner sein...
Ja, so könne es nicht weitergehen,
Ja, da müsse endlich was geschehen,
Ja, da gab`s für mich kein Nein.
[...]
Und genau so wird es dir ergehen,
Und da kannst du noch so gut und edel sein,
Denn die werden schon aufs Rechte sehen...
Na, adieu, jetzt laß ich euch allein.⁵⁰

Trotz der düsteren Prognosen lässt Soyfer seine Silvesterfeier zuletzt doch noch mit einem Hauch von Optimismus enden. Wieder durchbricht er die Trennung von Bühne und Zuschauerraum, aber diesmal nicht mit einem wortgewaltigen Chor, sondern mit einem einzelnen Zuschauer, der auf die Bühne stürmt und ruft: „Und wir, liebes Neujahr, in kommenden Tagen, werden gründlich Sorge tragen, Deine Berater davonzujagen.“⁵¹

In dem Moment nehmen Kapital, Faschismus und Gesellschaftsordnung ihre Masken ab und stehen als einfache Arbeiter auf der Bühne und stimmen ein: „Ganz unsre Meinung! Der Wunsch werde wahr! Mitternacht! Prosit Neujahr!“⁵² Doch Soyfer scheint an die Erfüllung des Wunsches nicht mehr recht zu glauben. Er lässt sein Silvesterstück mit gegenseitigen Prosit-Wünschen sehr verhalten und ganz ohne obligaten Schlussappell enden. Ganz im Gegensatz zu dem nur ein Jahr zurückliegenden eindrucksvollen Finale des Weihnachtsspiels mit Kampfaufruf und Internationaler.

Tatsächlich mussten 1934 auch die *Roten Spieler* vor der starken Polizeiüberwachung kapitulieren. Ihr hoher Bekanntheitsgrad machte es ihnen unmöglich, in einem sich immer mehr zu einer Diktatur entwickelndem Regime gefahrlos politisches Kabarett zu spielen. Soyfer und seine Freunde wichen in die Kleinkunst aus - in den Kellern von Kaffeehäusern begann eine neue Form des satirischen Theaters zu entstehen. Viel schärfer und geschliffener im Wort als zuvor, doch die Masse der Arbeiter konnte von dort aus nicht erreicht werden. Aus Soyfers Theater für das Proletariat wurde ein Theater für nur 49 - meist intellektuelle - Zuschauer.

⁵⁰ Jura Soyfer: König 1933 ist tot – Es lebe König 1934! Rote Spieler-Szene für eine Silvesterfeier.-In: Jura Soyfer.:Das Gesamtwerk.hrsg. v. Horst Jarka.-Wien-Zürich-München: Europaverlag 1980,S.515f.

⁵¹ Ebd.,S.516.

⁵² Ebd.

3.2. Das Theater im Souterrain: ein Theater für 49 Zuschauer

Die Theatersituation in den dreißiger Jahren in Wien war trist und von Arbeitslosigkeit gekennzeichnet. Die Weltwirtschaftskrise machte auch vor den Theatern nicht halt - viele Bühnen, selbst etablierte, mussten schließen. Der Tonfilm begann dem Theater immer stärker Konkurrenz zu machen - viele kleine Theater, wie das Apollotheater, wurden an Kinogesellschaften verkauft. Außerdem gab es ein Überangebot an Schauspielern und jungen Autoren aus Deutschland, die nach Hitlers Machtübernahme das Land verlassen mussten oder wollten. Darunter waren viele bekannte Namen der Berliner Kabarettzene. Die österreichischen Staatstheater waren der Kulturpolitik des Austrofaschismus verpflichtet und brachten unkritisches, einer Österreich-Ideologie huldigendes Theater. In diesem Umfeld wurde 1933 der *Bund junger Autoren Österreichs* gegründet mit dem ehrgeizigen Ziel einen Gegenpol zur unkritisch gewordenen Hochkultur zu schaffen. Den Beteiligten fehlte es nicht an Motivation, allerdings an Geld. Auf der Suche nach günstigen Spielorten wurde die Idee geboren, in den Kellern von Kaffeehäusern kleine Bühnen zu installieren. Diese Idee war naheliegend, waren die Kaffeehäuser doch seit jeher Inbegriff der Literaten- und Intellektuellenszene Wiens und viele der Künstler mit den Kaffeehausbesitzern befreundet. Gegen günstige Mieten, manchmal auch auf reiner Konsumationsbasis entstanden in den Souterrainlokalen kleine Bühnen. Da es sich in der Zeit bis 1938 als äußerst schwierig gestaltete Theaterlizenzen zu bekommen, boten die Kleinkunstabühnen nur 49 Zuschauern Platz. Denn nach dem Wiener Theatergesetz von 1929 waren Theater mit weniger als 50 Sitzplätzen nicht konzessionspflichtig und mussten lediglich beim Magistrat angemeldet werden. Selbstverständlich konnte der Magistrat Auflagen erteilen, doch waren diese in erster Linie bau- feuer- und sicherheitspolizeilicher Natur. So hatten die Betreiber der Kleinkunstabühnen dafür zu sorgen, dass keine brennbaren Materialien auf der Bühne verwendet wurden.⁵³ Mit viel Enthusiasmus und Improvisationstalent entstand in einer Zeit der Theaterkrise eine neue Theaterform - das Theater für 49:

Die Requisiten waren denkbar einfach: eine Bratpfanne diente als Gong und eine Blechplatte erzeugte den Donner; man spielte auf primitivem Holzboden vor einem schwarzen Vorhang, die Beleuchtung war unzureichend, und im Winter wurde ein eiserner Ofen beheizt. Geld war knapp, die Spielfreude dafür aber umso größer und an Optimismus mangelte es erst recht nicht.⁵⁴

⁵³ Vgl. Brückl-Zehetner (1988), S.59.

⁵⁴ Viktoria Hertling: Theater für 49. Ein vergessenes Avantgarde-Theater in Wien (1934-1938).-In: Jura Soyfer and His Time.hrs.g. v. Donald G. Daviau.-Riverside: Ariadne Press 1995,S.321.

Soyfer beschreibt in seinem Sketch *Die Freiheitsstatue um fünf Schilling* den Alltag der Wiener Kleinkunsthöhlen. Die harte Arbeit, die hinter jeder Produktion steckte - eine Arbeit, bei der alle Beteiligten vom Schauspieler bis zum Direktor zusammenhelfen mussten. Und er beschreibt, was diese Menschen verband- die Liebe zur Kleinkunst in einer politisch und wirtschaftlich schwierigen Zeit:

Ein Saal, sechs Meter unterhalb eines Wiener Kaffeehauses. Blechplatten, Holzlatten, Leim- und Farbtöpfe, Nägel, Handwerkzeuge sind in unübersichtlicher Weise ringsum verstreut. [...] Alle schnuppern den Geruch von Tischlerleim, Farben, Schminke und Mokka, betrachten nachdenklich ihre kleine Bühne.- Sie müssen es alle zugeben, daß ihnen diese elf Quadratmeter Brettl die Welt bedeuten.⁵⁵

Nicht alle der in Wien der dreißiger Jahre gegründeten Kleinkunsthöhlen waren politische Bühnen. Es gab Bühnen, die reine Unterhaltung boten und deren politischer Ansatz verschwindend war. Andere Bühnen, wie *Der Liebe Augustin*, begannen als literarisches Kabarett und wurden mit der Zeit immer politischer. Das *ABC* wiederum, für das Soyfer hauptsächlich arbeitete, war die politischste und in diesem Sinne revolutionärste Kleinkunsthöhle. In seinem Aufsatz *Die Tendenzbühne und ihr Publikum* formulierte Soyfer ganz klar, dass sich die Kleinkunsthöhle in Opposition zu den Staatstheatern stellen müsse und ein politisches Ziel verfolgen sollte. Soyfer folgte damit ganz klar den Forderungen Erwin Piscators nach einem neuen politischen Theater. Piscators Schriften waren Soyfer selbstverständlich bekannt. Man kann aber in der Geschichte noch weiter zurückgehen - den Wunsch das Theater politisch zu nutzen, formulierte schon Louis-Sébastien Mercier im 18. Jahrhundert. Liest man seine Forderungen, könnte man meinen, Soyfer spräche aus ihm:

Vergrößert diesen engen Saal, verdoppelt die Bänke, reißt die Scheidewände nieder; vergönnt dem großen Haufen den Eintritt, laßt ihn diese Logen füllen; [...] Das Theater soll, meiner Meinung nach, ein Gegenstand der Belehrung, eine ehrbare Erholung, ein nützliches Vergnügen für das Volk sein, nicht aber eine Zerstreuung oder ein politisches Mittel, es zu betäuben, zu amüsieren und von jedem ernsthaften und patriotischen Gedanken zu entfernen.⁵⁶

⁵⁵ Soyfer (1980), S. 481f.

⁵⁶ Louis-Sébastien Mercier: Ob der dramatische Dichter für das Volk arbeiten soll?.- In: Texte zur Theorie des Theaters. hrsg. v. Klaus Lazarowicz u. Christopher Balme.- Stuttgart 1991, S. 578f.

3.3. Vorbild Berlin: Stella Kadmons „Lieber Augustin“

Während einer Theatertournee durch Deutschland lernte die junge Schauspielerin Stella Kadmon in Berlin das legendäre Kabarett *Katakombe* kennen. Das befand sich im Souterrain des Künstlerhauses und grenzte sich nicht nur durch seine spartanische Ausstattung vom gängigen Revuetheater ab. Im Kellergewölbe befand sich lediglich eine einfache Bretterbühne, die zwischen zwei Säulen aufgebaut war. Nur das notwendigste an Beleuchtung kam zum Einsatz. Das Publikum saß auf einfachen Holzbänken an Tischen. Auch die Kostüme der Schauspieler waren äußerst schlicht gehalten. Statt prächtiger Revuekostüme trugen sie einfache Straßenkleidung. Diese äußerliche Abgrenzung vom herkömmlichen Kabarett setzte sich auch inhaltlich fort. Die Sketches und Songs waren satirischer Natur – sie kommentierten scharf das politische Geschehen. Neben einem Conférencier, der durch den Abend führte, gab es den „Blitzdichter“. Dieser verstand es auf Zuruf aus dem Publikum spontan Gedichte zu verfassen, die Klavierbegleitung dazu entstand ebenso spontan. Diese Blitzgedichte besaßen Witz und waren beim Publikum besonders beliebt. Stella Kadmon war schwer beeindruckt. Nach dem Besuch in der *Katakombe* ließ sie der Gedanke nicht mehr los, in Wien ein ähnliches Kabarett zu gründen.⁵⁷ Ganz nach dem Vorbild der literarischen Kleinkunstabühnen in Berlin, sollte auch in Kadmons Kleinkunstabühne satirisches Kabarett statt oberflächlichem Amüsement geboten werden. Ihr erklärtes Ziel war es, Kunst und Zeitkritik miteinander zu verbinden. An interessierten Mitarbeitern mangelte es nicht. Die Wirtschaftskrise hatte sich auf die Theater ausgewirkt und viele Schauspieler in die Arbeitslosigkeit getrieben. So war es für Kadmon nicht schwierig, Darsteller für ihr Projekt zu begeistern, selbst als sie ihnen eröffnete, kaum finanzielle Mittel zur Verfügung zu haben. Im Gespräch mit Henriette Mandl wird deutlich, wie offen Stella Kadmon mit ihrer prekären finanziellen Lage umging. Auf die Frage nach der Höhe der Gage, antwortete sie ihren Schauspielern:

Wer so eine Frage stellt, kommt für mein Cabaret nicht in Frage. Ich fange ohne einen Groschen Geld an. Ich bin sehr abergläubisch und überzeugt, wenn Geld dabei eine Rolle spielt, dann geht man pleite. Wenn keines da ist, kann man ja nicht pleite gehen - da haben wir nichts zu verlieren. Und Schulden können wir auch keine machen, denn wer borgt uns schon was? Aber wir werden ein Theater haben, wir werden spielen können, und wir werden gute Texte bringen [...].⁵⁸

⁵⁷ Vgl. Henriette Mandl: Cabaret und Courage. Stella Kadmon – eine Biographie.-Wien: WUV-Universitätsverlag 1993,S.44.

⁵⁸Ebd.,S.45.

Mit dem gleichen unerschütterlichen Glauben an ihr Projekt, machte sich Stella Kadmon auf die Suche nach einem geeigneten Hausdichter. Diese Suche sollte sich weitaus schwieriger gestalten, als es die nach den Darstellern war. Kadmon wollte einen Dichter finden, der nicht nur Texte für Sketches und Lieder verfassen, sondern auch, als „Blitzdichter“, auf Zuruf aus dem Publikum satirische Gedichte verfassen konnte. Über Empfehlung eines Redakteurs des *Wiener Tagblattes* trat Stella Kadmon mit dem jungen Autor Peter Hammerschlag, der zum damaligen Zeitpunkt noch relativ unbekannt war, in Kontakt. Peter Hammerschlag war von der Idee begeistert, in Wien für ein literarisches Kabarett zu arbeiten. Er sagte Stella Kadmon sofort zu und machte den Vorschlag, die Kleinkunsthöhle *Der liebe Augustin* zu taufen und dem Theater so eine wienerische Note zu geben.⁵⁹

Trotz des Idealismus aller Mitarbeiter, sollte sich die Gründung der Kleinkunsthöhle schwieriger als gedacht erweisen. Allein für die Miete eines Theaterraumes fehlten Stella Kadmon schlicht die finanziellen Mittel. So kam sie auf die Idee, nicht benötigte Neben- oder Kellerräume von Kaffeehäusern auf reiner Konsumationsbasis zu mieten. Die Inhaberin des in der Wiener Innenstadt gelegenen Café Prückel, Frau Palouda, fand diesen Vorschlag zwar ungewöhnlich, aber doch interessant. Gegen einen garantierten Absatz von 30 Schalen Kaffee pro Abend vermietete sie das Souterrainlokal des Kaffeehauses in der Bibergasse 2 an den *Lieben Augustin*. Da Stella Kadmon nicht davon ausging, dass jeder Theaterabend gleich gut verkauft sein würde, einigten sich die beiden Frauen auf eine monatliche Abrechnung. Stella Kadmons Zielstrebigkeit dürfte Frau Palouda nachhaltig beeindruckt haben: Sie übernahm schließlich sogar die Kosten für den Bau eines Podiums. Ein weiteres Problem stellte für Stella Kadmon die Erhaltung einer Theaterkonzession dar. Nur Bühnen mit weniger als 50 Zuschauern waren nicht konzessionspflichtig. Durch die Größe des Saales war es aber Stella Kadmon möglich mehr Publikum aufzunehmen. Birgit Peter, die im Nachlass Stella Kadmons die Einreichpläne für den *Lieben Augustin* fand, konnte beweisen, dass die Kleinkunsthöhle 100 Personen an 24 Tischen Platz bot.⁶⁰ Für ein Theater dieser Größenordnung brauchte Stella Kadmon aber eine Konzession und diese kostete Geld, das sie nicht hatte. In ihrer verzweiferten Lage wandte sie sich an den sozialdemokratischen Finanzstadtrat Hugo Breitner, der infolge seiner rigiden

⁵⁹ Vgl. Mandl (1993),S.51.

⁶⁰ Vgl.: Birgit Peter: Geschichte schreiben und Geschichtsschreibung. Stella Kadmon – eine Wiener Legende.- In: Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre. hrsg. v. Hilde Haider-Pregler u. Beate Reiterer.-Wien: Picus Verlag 1997,S.248.

Steuerpolitik in Wien berüchtigt war. Einerseits dürfte der Mut der jungen Frau Finanzstadtrat Breitner imponiert haben, andererseits war ihr Argument, in Zeiten hoher Arbeitslosigkeit jungen Künstlern ein Engagement zu bieten, nicht von der Hand zu weisen. Hugo Breitner befreite den *Lieben Augustin* in der Saison 1931/32 von der Theaterkonzession und stellte Stella Kadmon eine Spielerlaubnis aus. Als sich die finanzielle Situation des *Lieben Augustin* gebessert hatte, erwarb Kadmon eine Konzession für ihr Haus.

Kurz vor der Eröffnung stellten feuerpolizeiliche Anordnungen die Truppe der Kleinkunsthöhne vor Probleme. Da das Geld für einen feuerfesten Vorhang fehlte, wurde die Verwendung der Bühnendekoration untersagt. Die Lösung des Problems fand Kadmon in dem ungarischen Karikaturisten Alex Szekely. Er wurde als „Blitzzeichner“ engagiert und skizzierte während der Vorstellung die benötigte Dekoration auf eine große Leinwand.⁶¹ Schließlich stieß der Komponist und Klavierspieler Fritz Spielmann, der später im Exil in den U.S.A als Fred Spielmann bekannt werden sollte, zur Truppe der Kleinkunsthöhne hinzu. Fritz Spielmann sollte aber nur eine Saison lang dem Ensemble angehören. Schon in der nächsten Spielzeit wurde Franz Eugen Klein Hauskomponist und blieb es bis zur Schließung der Kleinkunsthöhne im Jahr 1938.

Am 7. November 1931 wurde *Der Liebe Augustin* schließlich eröffnet.⁶² Die Gründung geschah zu einem Zeitpunkt, da in Deutschland die kritischen Kabarets schon wieder von der Schließung bedroht waren. Da dem *Lieben Augustin* das Geld für Werbung fehlte, waren die meisten Besucher Verwandte, Freunde oder Gäste des Café Prückel. Ein Kritiker des *Neuen Wiener Tagblatt* saß im Publikum und schrieb einen wohlwollenden Artikel über die ambitionierte Kleinkunsthöhne. Er konstatierte dem Ensemble Talent und Spielfreude, wünschte sich aber gleichzeitig ein politischeres Programm und mehr Mut zur Kritik.⁶³ Das erste Programm des *Lieben Augustin* setzte sich tatsächlich mehr aus einer losen Folge von Chansons, Sketches und Tänzen zusammen. Peter Hammerschlag als Conférencier führte durch den Abend und verband die einzelnen Nummern miteinander. Rudolf Weys zollte den ambitionierten Anfängen des *Lieben Augustin* Respekt, aber auch er vermisst eine politische Botschaft in den Programmen:

⁶¹ Vgl. Mandl (1993), S.55-56.

⁶² Vgl. Klaus Budzinski: Pfeffer ins Getriebe. So ist und wurde das Kabarett. - München: Universitas Verlag 1982, S. 152-153.

⁶³ Vgl. Mandl (1993), S.57.

Als modernes Brettspiel wollte der „Augustin“ locker und improvisiert wirken. Unter dem Titel „Blitzen“ wurden in jedem Programm Parodien aus dem Stegreif geboren, in Wort, Musik und Zeichnung. Als Zuschauer hatte man das Gefühl, bei intellektueller Bohème zu Gast zu sein. Ein kabarettistisches Kaleidoskop glitt wirbelig vorüber, Momentaufnahmen aus dem Alltagsleben waren zu sehen [...] Die Augustiner schnupperten frech in die Zeit und fanden neben Belanglosem immer wieder einen Happen, den sie – satirisch gewürzt – ihrem Publikum genussvoll servierten.⁶⁴

Die fehlende satirische Schärfe führt Weys in erster Linie auf die Person Peter Hammerschlags zurück. Denn mit den in der 3. Spielzeit neu hinzukommenden Dichtern Gerhart Herrmann Mostar und Hugo F. Königsgarten, konstatiert Weys dem *Lieben Augustin* den geglückten Wandel von einer ambitionierten zu einer politischen Kleinkunsthöhle. Peter Hammerschlag trat immer mehr in den Hintergrund und schied 1936 aus dem Ensemble *des Lieben Augustin* aus.

Gerhart Herrmann Mostar war ein Berliner Journalist und Schriftsteller, der nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten Deutschland verlassen musste und in Wien auf Arbeit hoffte. Durch ein Gedicht in der *Arbeiter Zeitung* wurde Stella Kadmon auf den Schriftsteller aufmerksam. Es stellte sich bald heraus, dass sie die gleichen Ansichten teilten. Denn auch Mostar ging es nicht darum, dem Publikum oberflächliches Amüsement zu bieten, sondern innerhalb der Programme mittels Satire niveauvolle Kritik zu üben. In einem Programmheft des *Lieben Augustin* formulierte er seine Ziele:

Auch wer dem Lachen dient, muß seine Sache ernst nehmen; deshalb darf eine wirkliche Kleinkunsthöhle sich nicht auf den schnell zupackenden, von der Zeit lebenden und mit ihr sterbenden Witz beschränken, sondern sie muß eine Heimstätte auch jenes Humors sein, dessen ewiges Lächeln das bald verhallende, laute Gelächter stets überdauert hat.⁶⁵

Zusammen mit Königsgarten schrieb er für den *Lieben Augustin* die Zeitsatire *Reineke Fuchs*. Die Satire basiert auf der bekannten Tierfabel: hinter der Titelfigur verbirgt sich Hitler, der mit dem russischen Bären und dem italienischen Wolf um das Schicksal Österreichs pokert. Mit *Reineke Fuchs* gelang dem Autorenduo Mostar/ Königsgarten ein hochpolitisches Programm, in dem sie auf satirische Weise ein unentschlossenes und unfähiges Europa zeigten, das gegenüber Hitlers aggressiver Aufrüstungspolitik in ungläubiger Lähmung verharrte. *Reineke Fuchs* wurde, wie oft fälschlicherweise behauptet, nicht im Souterrain des Café Prückel, sondern im Sommerquartier des

⁶⁴ Zitiert nach: Walter Rösler: Aspekte der Wiener Kleinkunst 1931 bis 1938.- In: Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre. Hrsg. v. Hilde Haider-Pregler u. Beate Reiterer.- Wien: Picus Verlag 1997,S.235.

⁶⁵ Zitiert nach: Ingeborg Reisner: Kabarett als Werkstatt des Theaters. Literarische Kleinkunst in Wien vor dem Zweiten Weltkrieg.- Wien: Theodor Kramer Gesellschaft 2004,S.52.

Lieben Augustin auf der Hohen Warte erstmals aufgeführt.⁶⁶ Auch in einer satirischen Bearbeitung des *Gestiefelten Katers*, warnte Gerhart Herrmann Mostar eindringlich vor der Gefahr Hitlers. Die Kritiker der Wiener Tageszeitungen lobten die neue, politische Linie des *Lieben Augustin*. In der *Neuen Freien Presse* vom 23.1.1935 hieß es euphorisch: „[...] die Arbeiten Mostars bringen einen neuen frischen Zug in die Wiener Kabarettkunst. Sie sind geistvoll, scharfzüngig, kampflustig, von einem mutigen Menschen geschrieben, der Haltung hat und etwas zu sagen wagt.“⁶⁷

Mit Unterstützung der neuen Hausautoren gelang es Kadmon immer besser, das Kabarettprogramm vielfältig zu gestalten. Neben den hauseigenen Dichtern kamen vermehrt Texte von Kästner, Ringelnatz, Villon, Tucholsky und Morgenstern zur Aufführung.⁶⁸ Der *Liebe Augustin* wurde, wie es sich bei seiner Gründung der Kritiker des *Wiener Tagblattes* erhofft hatte, immer mehr zu einer politischen Bühne. Auch auf Seiten der Darsteller gab es Neuerungen. Der *Liebe Augustin* hatte sich soweit finanziell erholt, dass Kadmon gezielt Schauspieler und Regisseure für bestimmte Programme engagieren konnte. Zu diesen jungen Talenten zählten Namen wie Gusti Wolf und Fritz Muliar.

Aber die wesentlichste Neuerung sollte die Spielzeit 1934/35 mit sich bringen. Sie betraf anfangs nur den organisatorischen Ablauf des Abends, wirkte sich aber schließlich entscheidend auf das künstlerische Profil der Bühne aus. In den ersten Jahren des *Lieben Augustin* bestellten und bezahlten die Zuschauer ihre Konsumation während der Vorstellung und bekamen diese auch während der Vorstellung serviert - im Idealfall während der kurzen Pausen zwischen den einzelnen Nummern. Diese permanente Unruhe beeinträchtigte die Konzentration der Darsteller, wie auch die der Zuschauer. Aus diesem Grund einigte sich Stella Kadmon mit Frau Palouda auf folgende Regel: Bestellungen wurden vor der Vorstellung entgegengenommen, in der ersten Pause wurde serviert und in der zweiten Pause bezahlt. Diese Dreiteilung des Abends, die dem organisatorischen Chaos entgegenwirken sollte, förderte indirekt die Entstehung des *Mittelstücks*.

Eine Dreiteilung brachte aber auch Schwierigkeiten mit sich. Eine davon war, dass der Abend Gefahr lief, zu monoton zu werden. Ein in sich geschlossenes Programm sollte die Abfolge der einzelnen Nummern unterbrechen. Dieses Programm, wurde zwischen Servier- und Zahlpause angesetzt und bekam – da es sich in der Mitte des Abends

⁶⁶ Vgl. Mandl (1993),S.78.

⁶⁷ Die Neue Freie Presse vom 23.1.1935,S.2.

⁶⁸ Vgl. Mandl (1993),S.66.

befand – den Namen *Mittelstück*. Das erste im *Lieben Augustin* aufgeführte Mittelstück war eine *Lysistrata*-Bearbeitung von Gerhart Herrmann Mostar. Mit der Entscheidung ein in sich geschlossenes Stück in das Programm der Kleinkunsthöhne aufzunehmen, unterstrich Stella Kadmon ihre vermehrte Interesse an szenischen Texten, das gleichzeitig eine Abnahme von Sketches und Chansons mit sich brachte. Die Kleinkunsthöhne begann sich immer mehr von ihren kabarettistischen Wurzeln zu entfernen. Aber nicht nur aus diesem Grund stellte die *Lysistrata* einen entscheidenden Punkt in Kadmons Leben dar. Der griechische Botschafter war von dem Abend so angetan, dass er ihn sich gleich viermal besuchte und es sich nicht nehmen ließ, Stella Kadmon persönlich zu gratulieren. Nur wenige Jahre später sollte dieser Mann ihr das Leben retten, in dem er ihr ein Visum für Griechenland ausstellte.

Zu einer Sternstunde des *Lieben Augustin* wurde das Gedicht *Die Legende vom namenlosen Soldaten* von Gerhart Herrmann Mostar. Das Gedicht bezog sich auf Hitlers Anordnung, von allen Kriegsdenkmälern die Namen der im Ersten Weltkrieg gefallenen deutschen Soldaten jüdischen Glaubens - insgesamt um die 12600 - zu entfernen. Zur Melodie von „Ich hatt' einen Kameraden“ ließ Mostar einen dieser Soldaten, dessen Name entfernt werden sollte, seinen ehemaligen Kriegskameraden fragen „Willst mir die Hand nicht reichen? Ich starb für deinen Staat! Darfst mir die Hand nicht geben? Wie trägt du dieses Leben, mein armer Kamerad...?“⁶⁹ Rudolf Weys, der im Publikum saß, beschrieb Jahre später, wie sehr in dieser Text beeindruckte: „[...] man saß da wie erschlagen. Erst nach sekundenlangem Schweigen brach ein Beifallssturm los, wie ihn Kleinkunst nur selten erlebt.“⁷⁰

Am 10. März 1938 musste *Der liebe Augustin* seinen Spielbetrieb einstellen. Die politische Situation war zu gefährlich geworden. Fritz Muliär erinnerte sich an das Ende der Kleinkunsthöhne: „Da hat die Stella ein Stückl vom Vorhang im Café Prückel abgeschnitten und jedem von uns eines gegeben. Ich hab' heute noch so ein Stückl roten Vorhang zu Hause.“⁷¹ Stella Kadmon nahm außerdem noch einen Koffer mit brisanten Texten vom *Lieben Augustin* nach Hause mit. Sie befürchtete eine Razzia im Theater, das ja als politische Bühne bekannt war. Als sie vom Café Prückel den Weg nach Hause in den 2. Bezirk nahm, patroullierten schon Nationalsozialisten auf Wiens Straßen. Ein langjähriger Mitarbeiter Kadmons bot ihr an sie nach Hause zu begleiten. Mit ihm an

⁶⁹ Budzinski (1982),S.154.

⁷⁰ Zitiert nach: Rösler (1997), S.236.

⁷¹ Zitiert nach: Fritz Muliär: Stimmen der Erinnerung.- In: Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre.hrsrg. v. Hilde Haider-Pregler u. Beate Reiterer.-Wien: Picus Verlag 1997,S.32.

ihrer Seite könne ihr nichts passieren. Er sei schon seit 1935 illegaler Nazi, eröffnete er ihr.

Stella Kadmon gelang es über Griechenland nach Palästina zu emigrieren. Sie kehrte nach dem Krieg nach Wien zurück und eröffnete das *Theater der Courage*. Das Ensemble des *Lieben Augustin* wurde in alle Winde zerstreut. Manchen gelang die Flucht, andere hatten nicht so viel Glück. Peter Hammerschlag und Franz Eugen Klein wurden im KZ ermordet.

3.4. Anerkannte Kleinkunst: die „Literatur am Naschmarkt“

Am 3. November 1933 eröffnete im Keller des Café Dobner (Ecke Getreidemarkt/Linke Wienzeile) eine weitere Kleinkunstbühne. Auf Grund des Standortes erhielt sie den Namen *Literatur am Naschmarkt*. Gründer der Bühne waren der Obmann des *Bundes junger Autoren Österreichs*, der Buchhändler Rudolf Weys, und der aus Ungarn stammende Journalist F.W. Stein. Auch die beiden begannen, wie zuvor Stella Kadmon, mit viel Enthusiasmus und geringen finanziellen Mitteln. Trotzdem gibt es markante Unterschiede zur Entstehung des *Lieben Augustin*. Als Gründer der *Literatur am Naschmarkt* sollte nicht eine Einzelperson, sondern ein Verein in Erscheinung treten, damit im Falle eines Konkurses nur das Vereinsvermögen pfändbar war.

Bei der Erstellung ihres künstlerischen Programms sprachen sich das Team Weys und Stein von Anfang an klar für eine klare Präferenz szenischer Texte aus: „Künstlerische Richtlinie: [...] keine billigen Witzeleien, keinerlei zufällige Improvisationen. Politisch: weitgehend liberal, ohne allzu starke linke Schlagseite; pro-österreichisch, kontra jede Diktatur.“⁷² Die Aufmerksamkeit, die in der *Literatur am Naschmarkt* szenischen Texten entgegengebracht wurde, war im *Lieben Augustin* nicht von Anfang an gegeben, sondern entwickelte sich erst langsam von Programm zu Programm. Wohl aus diesem Grund bezeichnete Hans Weigel, der viele Texte für die *Literatur* verfasste, diese Bühne als „[...] die dem Theater denkbarst angenäherte Form des Kabarets“⁷³, von einem Kritiker wurde die *Literatur* auch als „das Burgtheater unter den Kleinkunstbühnen“⁷⁴ bezeichnet. Um dem Publikum eine niveauvolle Unterhaltung zu bieten, waren die Autoren gewillt auf den einen oder anderen Lacher zu verzichten. Für Weys zeichnete ein gelungenes Programm aus, „wenn man die Wirkung eines Programmes nicht nach Lachsalven berechnet, sondern zufrieden ist, wenn das Publikum verständnisinnig

⁷² Zitiert nach: Haider-Pregler (1997),S.237.

⁷³ Hans Weigel: Gerichtstag vor 49 Leuten. Rückblick auf das Wiener Kabarett der dreißiger Jahre.- Graz/Wien/Köln: Styria Verlag 1981.S.39.

⁷⁴ Zitiert nach: Ebd.

schmunzelt⁷⁵ und wenn der dargereichte Witz „doppelten Boden“ hat, wenn nicht nur „l'art pour l'art, Gspäß pour Gspäß geblödel wird.“⁷⁶. Durch diese starke Hinwendung zu szenischen Texten traten in der *Literatur am Naschmarkt* die Mittelstücke vermehrt in den Vordergrund der Programme.

Das erste Mittelstück soll, folgt man den Thesen von Hans Weigel, aus der Feder von Rudolf Weys stammen und den Titel *Die Metamorphosen des Herrn Knöllnerl* tragen. Tatsächlich scheint es aber unmöglich, Autor und Text des ersten Mittelstücks genau zu benennen. Da viele Texte der Kleinkunstszene während der Nazi-Zeit verloren gingen bzw. zerstört wurden, kann eine genaue Bestimmung nicht erfolgen. Weys geht in seinem etwa 20 Minuten dauernden und aus mehreren Szenen bestehenden Stück satirisch auf eine prekäre politische Situation ein, nämlich den Austritt Deutschlands aus dem Völkerbund:

Die Stimmen des Landes, sie werden gezählt
Mit obligatorischem „Ja“.
Fünfundneunzig Prozent haben also gewählt:
„Für uns ist kein Völkerbund da!“
Der Führer, er schwört: „Wir wolln keinen Krieg!
Wir wollen durch Arbeit ein' friedlichen Sieg...
Und Polen und Frankreich, das sind unsre Freund' -
Der Reichstag, er hat fast vor Rührung geweint.“⁷⁷

Es dauerte nicht lange bis *Literatur am Naschmarkt* den Ruf bekam, das Burgtheater unter den Kleinkunsth Bühnen zu sein. Bald schrieben neben Autoren wie Hans Weigel, Rudolf Spitz und Peter Hammerschlag auch neue Talente, wie Lothar Metzl, für die kleine Bühne.⁷⁸ Produziert wurde andauernd, denn ein Programm durfte nicht länger als 6 Wochen am Spielplan stehen. Rudolf Weys schildert in seinem Buch *Literatur – am Naschmarkt* die harten Bedingungen unter denen in der Wiener Kleinkunst-Szene Theater gemacht wurde:

Kaum hatte sich nach einer Premiere der Vorhang gesenkt, mußten wir also schon wieder an die Arbeit. Denn zwei, höchstens drei Wochen später hatte das nächste Programm probenbereit vorzuliegen. [---] Wir schrieben uns die Finger wund und schmissen die meisten Produkte sofort wieder in den Papierkorb. Wir verdienten – wenns hoch kam – 30 Schilling in der Woche, [...].⁷⁹

Der Erfolg der *Literatur am Naschmarkt* basierte zu einem großen Teil auf publikumswirksamer Unterhaltung, und nicht allein auf politischer Satire. Rudolf Weys

⁷⁵ Rudolf Weys: *Literatur – am Naschmarkt*. Kulturgeschichte der Wiener Kleinkunst in Kostproben. - Wien: Erwin Cudek Verlag 1947, S.13.

⁷⁶ Ebd., S.12.

⁷⁷ H. Veigl (1986), S.186.

⁷⁸ Vgl. Budzinski (1982), S. 157.

⁷⁹ Weys (1947), S.10.

Sketch *Eine Schale Nussgold*, in der die österreichische Mentalität und Bürokratie im Rahmen einer Kellnerprüfung aufs Korn genommen werden, war der Erfolg der *Literatur am Naschmarkt* und wurde zu einer oft gespielten Standardnummer. Diese Art der Programmgestaltung sprach eine größere Masse an, als es die politischeren Kleinkunstabühnen vermochten. Im Sommer 1936 spielte die *Literatur am Naschmarkt* sogar mit drei Ensembles. Eines trat im Café Dobner auf, ein weiteres befand sich auf Bundesländer-Tournee und das dritte spielte in der Tschechoslowakei. Die *Literatur am Naschmarkt* lief Gefahr ein „kabarettistisches Großunternehmen“⁸⁰ zu werden.

Im Sommer 1936 schrieb erstmals Jura Soyfer für die *Literatur am Naschmarkt* das verloren gegangene Stück *Die Insel der Pinguine*. Auch im Herbstprogramm war Jura Soyfer vertreten. In der Zeit bitterer Arbeitslosigkeit und politischer Hoffnungslosigkeit entstand *Der Lechner Edi schaut ins Paradies*. Trotz des großen Erfolges war Soyfer der Direktion der Bühne zu radikal und zu gefährlich. So erinnert sich die Frau von Rudolf Weys: „Jura war viel zu politisch für uns, das ABC war besser für ihn.“⁸¹

Als im März 1938 alle zeitkritischen Kabaretts in Wien verboten wurden, spielte ein kleiner Teil der Truppe - der den Rassegesetzen der Nationalsozialisten entsprach und außerdem gewillt war, inhaltlich gemäßigtes Kabarett zu spielen - unter dem Namen *Wiener Werkl* weiter.⁸² Dieser Gesinnungswandel scheint schwer nachvollziehbar – vor allem mit dem Schicksal der vielen jüdischen Kollegen vor Augen. Rudolf Weys erinnert sich, die *Literatur am Naschmarkt* nach dem 12. März nur mehr ein einziges Mal betreten zu haben: „Dies tat ich auch nur, um in der Direktionskanzlei an Manuskripten und Noten zusammenzuraffen, was ich vorfand. Es hätte unübersehbare Folgen haben können, wenn all das noch in die Hände der Polizei oder anderer „Überprüfungsstellen“ gefallen wäre.“⁸³ Der Besitz eines solchen Materials hat meist die Deportation und letztlich den Tod bedeutet.

⁸⁰ Reisner (2004).S.189.

⁸¹ Zitiert nach: Jarka (1987),S.253.

⁸² Vgl. Budzinski (1982), S. 160-161.

⁸³ Zitiert nach: Reisner (2004).S.200.

3.5. Die Radikalen: Das ABC

Im März 1934 wurde von einer Gruppe junger Künstler im Café City in der Porzellangasse 1 die politisch schärfste Kleinkunsthöhne mit dem Namen *Brettl am Alsergrund* gegründet. Das Café City war ein bekanntes Künstlercafé, in dem viele Schauspieler verkehrten. Auch der Direktor des Raimundtheaters Dr. Rudolf Beer gehörte zu den Stammgästen.⁸⁴ Herr Goldman, der Besitzer des Kaffeehauses, war selbst ein großer Theaterliebhaber. Motiviert durch die Gründung der anderen Kleinkunsthöhen, machte er selbst den Vorschlag, in seinem Kaffeehaus eine solche Bühne zu eröffnen. Ein Souterrainlokal stand dafür zwar nicht zur Verfügung, dafür aber der erste Stock seines Kaffeehauses. Es ist nicht weiter verwunderlich, dass Herr Goldman mit diesem Vorschlag auf breite Zustimmung gestoßen ist. Gerade junge Schauspieler betrachteten eine Kleinkunsthöhne als Sprungbrett für ein größeres Engagement. Direktor Rudolf Beer unterstützte das Vorhaben, indem er einen nicht mehr gebrauchten Vorhang aus dem Raimundtheater spendete. Trotzdem waren die ersten Programme des *ABC* noch sehr improvisiert. Ein künstlerischer Leiter war noch nicht gefunden. Als Autoren zeigten sich in den ersten Programmen Kurt Breuer und Hugo Wiener, die auch für andere Kabaretts wie das *Simpl* schrieben, verantwortlich. Noch tat sich das *ABC* schwer, eine eigene künstlerische Linie zu entwickeln. Auch die Presse nahm von dieser Kleinkunsthöhne wenig Notiz.

Im November 1934 übernahm Hans Margulies die künstlerische Leitung der Kleinkunsthöhne. Margulies kam nicht vom Theater, sondern vom Journalismus. Er war Redakteur beim Tag, aber auch da nicht für das Kulturressort zuständig, sondern für die Gerichtsberichterstattung. Obwohl Margulies nicht wirklich vom Fach war, wurden unter seiner Leitung die für das *ABC* spezifischen künstlerischen Akzente gesetzt.

Ab dem 14. Juni 1935 wechselte die Kleinkunsthöhne ihren Spielort in den 1. Bezirk ins Café Arkaden, Universitätsstraße 3. In diesen Räumlichkeiten hatte das in finanzielle Nöte geratene Kabarett *Der Regenbogen* gespielt. Ob es sich bei dem Ortswechsel um eine Fusion der beiden Kleinkunsthöhen handelte oder das *ABC* lediglich das leere Lokal übernommen hatte, konnte auch Inge Reisner trotz ausführlicher Recherchen in ihrer Dissertation nicht klären. Jedenfalls nannte sich das *ABC* ab Juli 1935 *ABC im Regenbogen*. Nur kurze Zeit später, im Oktober 1935, spielten zwei verschiedenen Gruppen des *ABC* an zwei unterschiedlichen Spielorten - die eine im Café Arkaden, die

⁸⁴ Vgl. Reiner (2004), S.225.

andere spaltete sich aufgrund künstlerischer Differenzen ab und versuchte im Café City einen Neubeginn. Dieser Konflikt währte aber nicht lange. Margulies gelang es einen Konsens zu finden und von da an blieb das *ABC* im Café Arkaden. Die Verwirrung perfekt macht der Umstand, dass sich das *ABC* während seiner letzten drei Programme im Jahr 1937 nur mehr *Regenbogen* nannte, die Bezeichnung *ABC* also komplett wegfiel. Das geschah aber nicht aus künstlerischen, sondern aus rein taktischen Gründen. Das *ABC* war politisch sehr links orientiert, Hausautoren wie Jura Soyfer machten es bald zur angriffslustigsten und kritischsten Kleinkunsthöhle Wiens. Damit handelte sich dieses Theater aber immer wieder Ärger mit der Zensur ein. Um die Behörden zu verwirren, fiel die Bezeichnung *ABC* während der letzten Programme gänzlich weg. Die Behörden sollten glauben, dass eine neue Gruppe die Spielstätte übernommen hat. Das verdeutlicht sehr gut, wie prekär die politische Lage innerhalb weniger Jahre in Österreich geworden war und wie gefährlich es wurde, öffentlich Kritik am politischen Geschehen zu üben. Inge Reisner ist dieser Frage nachgegangen und hat der Geschichte des *ABC* ein ausführliches Kapitel in ihrer Dissertation gewidmet.

Unter der Leitung von Hans Margulies schloss das *ABC* mit vorerst nur willkürlich zusammengestellten Kabarettprogrammen ab. Margulies engagierte für das im November 1934 herauskommende 4. Programm den aus Deutschland emigrierten Autor Gerhart Herrmann Mostar. Mostar war zu dem Zeitpunkt noch nicht Hausautor des *Lieben Augustin*, er arbeitete aber bereits gelegentlich für Stella Kadmon. Im *ABC* gelang Mostars Ballade *John Walker* zur Uraufführung, diese Ballade wurde übrigens ein halbes Jahr später ins Programm des *Lieben Augustin* übernommen.⁸⁵ Die Kleinkunstszene war in Wien der dreißiger Jahre im wahrsten Sinne des Wortes klein – zwischen den Theatern fand ein reger personeller Austausch statt. Allerdings muss festgehalten werden, dass Mostar, als er Hausautor des *Lieben Augustin* wurde, nicht mehr für das *ABC* schrieb. Stella Kadmons Bühne stand mittlerweile auf finanziell gefestigten Beinen – Mostar dürfte diese Sicherheit dem sich gerade erst etablierendem *ABC* vorgezogen haben.

Im Frühjahr 1935 gelang Hans Margulies eine weitere Entdeckung. Er engagierte den Musiker Jimmy Berg als Hauskomponisten. Jimmy Berg war stark von der Musik Kurt Weills beeinflusst. In den Songs, die Jimmy Berg für Jura Soyfers Mittelstücke schrieb, wird dieser Bezug besonders deutlich. Im Laufe der gemeinsamen Arbeit vertonte Berg

⁸⁵ Vgl. Reisner (2004), S.229.

21 Songs von Soyfer, darunter auch den bekannten *Kometen-Song* aus Soyfers Mittelstück *Der Weltuntergang*. Dabei schrieb Berg aber nicht einfach eine Melodie zu Soyfers Texten - es handelte sich vielmehr um ein gemeinsames Erarbeiten von Text und Melodie: „Immer wieder bestimmten wir gemeinsam die richtigen Stellen für Chansons und deren stilistische Färbung und Rhythmus, und oft krepelte ich seine Versmaße (nie den Inhalt) mit seiner Zustimmung um“.⁸⁶

Für Margulies Stärke junge Talente zu erkennen und zu fördern, spricht die Tatsache, dass viele in späteren Jahren bekannt gewordene Künstler am *ABC* erste Erfahrungen gesammelt hatten. Der junge Josef Meinrad begann ebenso seine berufliche Laufbahn an dieser Bühne, wie der junge Regisseur Leo Askenasy, der als Leon Askin berühmt werden sollte. Zu seinen Beweggründen in der Wiener Kleinkunst-Szene zu arbeiten, äußerte sich Leon Askin später:

Mein Ziel war es, ein wirklich politisches Kabarett auf die Bühne zu bringen. In den Jahren von 1933-1938, wo faschistische Gesellschaftsformen zunehmend salonfähig geworden waren, wollten wir mit künstlerischen Mitteln auf die Gefahren hinweisen, denen Österreich in der Umklammerung durch Hitler, Mussolini und Horthy ausgesetzt waren. Österreich war aber nicht nur von außen bedroht, im Land selbst waren die demokratischen Errungenschaften sukzessive abgebaut worden⁸⁷.

In einer Kritik des *Wiener Tag* hieß es lobend: „In einer überraschend kurzen Zeit hat sich das von Hans Margulies geleitete Cabaret „ABC“ zu einer der führenden Kleinkunsth Bühnen Wiens entwickelt, [...]“.⁸⁸

Im Herbst 1935 stieß der junge Jura Soyfer zu dem Ensemble des *ABC*. Hans Weigel, der Soyfers Arbeiten von der *Literatur am Naschmarkt* kannte und schätzte, empfahl ihn Leo Aschenasy, als dieser auf der Suche nach einem neuen Autor war. Die erste Arbeit, die Jura Soyfer für das *ABC* verfasste, waren kurze Szenen und Songs, an denen er mit Jimmy Berg arbeitete. Jura Soyfer trat zu dieser Zeit unter dem Pseudonym Walter West in Erscheinung. Das erste Mittelstück, an dem Jura Soyfer für das *ABC* arbeitete, hieß *Die Grenze*. Jura Soyfer schrieb es zusammen mit Franz Paul. Das aus fünf Bildern bestehende Stück beschreibt das Schicksal eines gewissen Theophils, der mit einer Körperhälfte im Staat Blautonia, mit der anderen im Staat Gelbanien geboren wurde. Von beiden Ländern wird er als Soldat reklamiert und stirbt im Kampf gegen sich selbst einen „grotesken Heldentod“⁸⁹. Dieses Stück zählt noch nicht zu den großen Erfolgen Soyfers, obwohl im Schlusslied schon die für den Autor charakteristische

⁸⁶ Zitiert nach: Jarka (1987), S. 259.

⁸⁷ Leon Askin: Der Mann mit den 99 Gesichtern. Autobiographie. Übers. v. Hertha Hanus.-Wien-Köln-Weimar: Böhlau 1998, S.150.

⁸⁸ Wiener Tag vom 21.7.1935, S.12.

⁸⁹ Reisner (2004) S.232.

bissige Ironie deutlich wird: „Denn diesseits der Grenze und jenseits der Grenze steht derselbe Soldat, der zwei verschiedene Vaterländer und nur ein Leben hat“. [...] Wenn die Würfel fallen, bleibt für ihn ganz egal. Er muß die Rechnung zahlen, er auf jeden Fall⁹⁰.

Für das 13. Programm des *ABC*, das zwischen dem 6. Mai und dem 11. Juli 1936 gezeigt wurde, schrieb Soyfer sein erstes Mittelstück mit dem Titel *Der Weltuntergang*. Das 13. Programm wurde das erfolgreichste in der Geschichte des Theaters und bedeutete für Jura Soyfer den Durchbruch als Theaterautor in der Kleinkunstszene Wiens. Es wurde über zwei Monate gespielt und erreichte beeindruckende 80 Vorstellungen. Das 13. Programm markierte aber auch die erste Zusammenarbeit zwischen Jura Soyfer und dem zum *ABC* neu hinzukommenden Regisseurs Rudolf Steinboeck. Steinboeck erkannte, dass Soyfers Begabung weit über die Möglichkeiten der Kleinkunsthöhne hinausging, aber die politische Situation ihm keine Möglichkeiten bot: „Die politische Wirklichkeit war so weit von seinen [Soyfers] politischen Träumen entfernt wie seine Kleinkunststücke von den Stücken in seiner Phantasie.“⁹¹ Beeindruckt von dem großen Erfolg dieses Programms, legte das *ABC* nach dem 11. Juli keine Sommerpause ein, sondern schloss fast nahtlos mit dem 14. Programm an. Jura Soyfer war aber in diesem Programm nicht vertreten, da er für die *Literatur am Naschmarkt* das leider verloren gegangene Stück *Die Insel der Pinguine* verfasste. Franz Paul, Peter Hammerschlag, der im *Lieben Augustin* immer mehr an Präsenz verlor und sich anderen Kleinkunsthöhnen zuwandte, und der Musiker Jimmy Berg zeichneten sich hauptsächlich für den Programminhalt verantwortlich, konnten aber an den Erfolg des vorigen Programms nicht anschließen.

Jura Soyfer schrieb sein nächstes Mittelstück für das *ABC* erst für das 17. Programm, das zwischen 27. März und 17. April 1937, gezeigt wurde. In *Die Botschaft von Astoria* geht es um Korruption und politische Machtkämpfe, um Bestechung und unmoralisches Handeln. „Asotria“ ist ein Staat, der allein auf der Erfindung einer Millionärin und eines Vagabunden existiert. Sie wollen durch die Erfindung dieses Staates einem alten Diplomaten eine neue Aufgabe bieten. Doch der erfundene Staat wird zur Hoffnung aller Ausgestoßenen. Inspiriert dazu wurde Soyfer durch eine wahre Begebenheit. Londoner Studenten hatten aus Spaß eine „Astorische Gesellschaft“ erfunden und damit für viel Verwirrung gesorgt. Die Urfassung von *Astoria* ist leider nicht erhalten, der in den Soyfer-Ausgaben vorliegende Text folgt einer Bearbeitung von Otto Tausig.

⁹⁰ Soyfer (1980), S.213.

⁹¹ Zitiert nach: Jarka (1987) S.261.

Tausigs Version ist stark eingestrichen und macht es daher schwierig nachzuvollziehen, warum dieses Mittelstück Soyfers nicht an die früheren Erfolge des *Weltuntergangs* oder des *Lechner Edis* anknüpfen konnte. Gelobt wurde in den Kritiken vor allem die Kraft der Songs, die stark an Brecht erinnern. Bekannt wurde vor allem das *Vagabundenlied*, das mit starken Bildern auf die sich immer mehr verschärfende politische Situation Österreichs anspielte. Die Worte Soyfers über Heimatlosigkeit und Ausgestoßensein muten prophetisch an:

Der Sommer ist verglommen,
Der Herbst hat ausgeweint,
Nun ist der Winter kommen,
Der bitterböse Feind.
Die Erde liegt im Leichenhemd
Und war einst jung und bunt.
Was suchst du noch, du bist hier fremd,
Mein Bruder Vagabund.⁹²

Bald sollten Millionen Menschen zu Vagabunden werden.

Das folgende Programm des *ABC* stellte eine unerwartete Rückkehr ins Kabarettistische dar. Die Gründe dafür sind nicht näher bekannt und können nur vermutet werden. *Astoria* brachte nicht den erwarteten Erfolg, bei den Verantwortlichen des *ABC* stellte sich Verunsicherung ein. Da in dieser Kleinkunstbühne auf Teilung gespielt wurde, bedeutete ein schlechter Verkauf auch große finanzielle Einbußen für alle Mitwirkenden. Der Verkauf des *ABC* war nie berauschend, aber ab dem 17. Programm waren die Verkaufszahlen katastrophal. Inge Reisner nennt in ihrer Dissertation die genauen Zahlen und verdeutlicht, wie sich die finanzielle Situation für die Kleinkunstbühne immer mehr zuspitzte.⁹³ Auch im 20. Programm stellte sich keine Verbesserung ein und Hans Margulies trat als künstlerischer Leiter zurück. Franz Paul, der zuvor schon als Autor in der Kleinkunstbühne tätig war, übernahm die Leitung für die letzte Spielzeit des *ABC*. Für das Eröffnungsprogramm wurde Jura Soyfer mit dem Verfassen eines Mittelstücks beauftragt – er schrieb die Geschichte der versunkenen Stadt *Vineta*. *Vineta* ist eine Parabel für das untergehende Wien des Jahres 1937. Der Matrose Jonny sinkt aufgrund eines Tauchunfalls auf den Grund des Meeresbodens. Dort findet er sich in einer längst versunkenen Stadt wieder. Deren Bewohner sind zwar tot, glauben aber dennoch am Leben zu sein. Von den Regierenden werden sie über ihr Schicksal in Unwissenheit gehalten. Als Jonny die *Vineter* schließlich mit ihrem Schicksal konfrontiert, er als einziger die Wahrheit sagt, kommt Jonny ins Leben

⁹² Soyfer (1980) S.228.

⁹³ Vgl. Reisner (2004) S.241.

zurück. Vineta kann er aber nicht retten. Dieses Stück, das oft als das reifste von Soyfers Stücken bezeichnet wird, wurde sein letzter großer Erfolg. Die Anspielung der versunkenen Stadt auf das untergehende Wien wurde von den Kritikern verstanden. So schrieb der Kritiker des *Sonntag* in einer ausführlichen Rezension: „Im Schlamm versunken zu sein, ist kein erhebendes Bewußtsein, aber sich als heute Lebender bewußt zu werden, wie tot man ist, mag der Weg sein, der vom Grunde wieder ans Licht führt“⁹⁴. Sogar im *Prager Tagblatt* findet sich eine begeisterte Rezension über *Vineta*: „Das Kabarett „Regenbogen“ gibt inmitten eines anspruchslosen Programms wahrhafte Dichtung, es gibt sie auf einer dürftigen, untiefen Bühne, mit dem bescheidensten Maß an Kostüm, Kulisse und Requisit mit einem Stilwillen, der ganz auf das Wort gestellt ist, auf das Wort eines guten selbständigen Dichters, [...]“⁹⁵

Für das nächste Programm verfasste Soyfer die Amerika-Persiflage *Broadway-Melodie 1492*. Dabei versetzte Soyfer die Entdeckung Amerikas satirisch in die Gegenwart. Soyfer orientierte sich an dem 1932 in Leipzig uraufgeführten Stück *Christopher Kolumbus oder die Entdeckung Amerikas* von Kurt Tucholsky und Walter Hasenclever. Inwieweit Soyfer sich nur orientierte, oder ob er auch Passagen aus *Christopher Kolumbus* übernahm, beschäftigte in der Nachkriegszeit den Nachlaßverwalter Walter Hasenclevers, den Theaterverlag Felix Bloch Erben. Horst Jarka setzte sich in seiner ausführlichen Jura Soyfer-Biographie eingehend mit dieser Frage auseinander und stellte bei Soyfer nicht nur eine „Radikalisierung der Gesellschaftskritik“⁹⁶ gegenüber der Vorlage fest, sondern beobachtete auch eine Weiterentwicklung der „satirischen Ansätze, die im Original [gemeint ist das Stück von Tucholsky/Hasenclever] oft von Unterhaltung wieder zugedeckt werden, [...] und zwar in eigenen Szenen, sodaß das Original auf weite Strecken völlig aus dem Blick gerät“⁹⁷. Die Schärfe von Soyfers Texten, kommt laut Jarka vor allem in den satirischen Songs zum Ausdruck, während die Liederlagen bei Tucholsky/ Hasenclever auf reine Unterhaltung abzielen. *Broadway-Melodie 1492* sollte die letzte Arbeit von Jura Soyfer für das *ABC* werden. Der erfolgreiche Premiere konnte der Autor nicht beiwohnen, er saß zu dem Zeitpunkt im Wiener Landesgericht in Untersuchungshaft. Die Zeit der politischen Kleinkunstabühnen Wiens stand kurz vor ihrem Ende. Keine andere der Wiener Kleinkunstabühnen war so eng mit dem Namen eines ihrer Hausdichter verbunden, wie das *ABC* mit Jura Soyfer. Zwar schrieben auch Hans Weigel und Peter Hammerschlag

⁹⁴ Der Sonntag, Beilage des Wiener Tag, vom 19.9.1937, Nr.183.

⁹⁵ Zitiert nach Jarka (1987) S.344.

⁹⁶ Ebd.,S.348.

⁹⁷ Ebd.

für diese Kleinkunsthöhne, die künstlerische Handschrift bekam das *ABC* aber erst durch Soyfers *Mittelstücke*.

Das letzte Programm des *ABC* lief vom 28. Jänner bis 12. März 1938 und trug den prophetischen Titel *Die verlorene Melodie*. Das gleichnamige vom dänischen Autor Kjeld Abell verfasste Stück wurde von Lothar Metzl für die Kleinkunsthöhne bearbeitet, von ihm stammen auch die deutschen Liedtexte. Abells Stück lief schon zuvor in vielen europäischen Städten äußerst erfolgreich – es ist bemerkenswert, dass dieses aus 21 Verwandlungen bestehende Stück auf der kleinen Bühne des *ABC* realisiert werden konnte. Für Inge Reisner bedeutet die Aufführung des in sich geschlossenen abendfüllenden Stücks die Abkehr des *ABC* vom Kabarett und die „endgültige Wandlung einer Kleinkunsthöhne zur Kleinbühne“⁹⁸ Der Erfolg der *Verlorenen Melodie* war nicht von langer Dauer. Mit dem Einmarsch der deutschen Truppen in der Nacht des 12. März 1938 war die kurze Ära der politischen Kleinkunsthöhen in Wien jäh zu Ende.

3.6. Die Konstituierung des „Mittelstücks“

In der Forschungsliteratur gibt es für den Begriff *Mittelstück* nur ungenaue Definitionen. Im *Comedy-Lexikon* von Sonja-Ilonka Wagner, das ein eigenes Lexikon nur für das Genre des Kabarett darstellt, ist der Begriff *Mittelstück* überhaupt nicht zu finden. Dieser befremdliche Umstand mag darin begründet sein, dass die Mittelstücke ein zeitlich sehr kurzes Phänomen darstellen. Sie sind nur in der Wiener Kleinkunsthöhne der dreißiger Jahre zu finden und entspringen dem Bestreben, eine dichtere Handlung zu präsentieren, als es bislang in den nur lose zusammenhängenden Kabarettrevuen möglich war. Das erste eigene Mittelstück, das Weys schrieb, trug den Titel *A.E.I.O.U. oder Wenn Österreich den Krieg gewonnen hätte* und handelt satirisch von der Utopie einer Weltmacht Österreichs.⁹⁹

Im *Metzler-Kabarett-Lexikon* wird der Begriff Mittelstück allein durch seine zeitliche Positionierung als ein „[...] zusammenhängendes Kabarettstück von durchschnittlich 25 bis 40 Minuten Dauer, das in der Mitte des üblichen Nummernkabarett platziert wurde, wodurch vorher und nachher je eine Pause entstand, in der serviert bzw. abkassiert werden konnte“¹⁰⁰ definiert. Das umreißt zwar den ökonomischen Gedanken, der hinter der Schaffung des Mittelstücks stand, wird aber der Bedeutung dieser Texte nicht

⁹⁸ Reisner (2004) S.247.

⁹⁹ Vgl. Budinzki (1982),S.156.

¹⁰⁰ Metzler-Kabarett-Lexikon hrsg. v. Klaus Budinzki und Reinhard Hippen. In Verbindung mit dem Deutschen Kabarettarchiv.-Stuttgart/ Weimar: Metzler 1996.,S.259f.

gerecht. Denn die Mittelstücke sind eine spezifische Kunstform der Kleinkunst der dreißiger Jahre. Gerne werden sie als „Gratwanderung zwischen Theater und Kabarett“¹⁰¹ bezeichnet. In *Michael Braunecks Theaterlexikon* erfolgt die Begriffsdefinition schon wesentlich konkreter als eine „literarische Form speziell des österr. Kabarets. In der Regel einaktiges Stück von mehreren Szenen, das – thematisch und formal unabhängig – in der Mitte des übrigen Programms steht. [...] Das Mittelstück entsprach der [...] angestrebten Mischform von Kabarett und Theater und setzte sich in den meisten österr. Kabarets durch.“¹⁰² Bei *Brauneck* findet auch ein Verweis auf die literarischen Vorlagen der Mittelstücke statt, sowie deren Autoren: „Häufig angelehnt an das Volksstück des 19.Jh.s., wurden auch eigene Stücke von bis zu 50 Minuten Spieldauer geschrieben. Am bekanntesten wurden die Mittelstücke von Jura Soyfer, [...]“¹⁰³ Im *Metzler-Kabarett-Lexikon* werden neben Jura Soyfer auch die Namen anderer Kleinkunstauteuren genannt, die erfolgreich Mittelstücke schrieben: „Mittelstücke schrieben neben Weys [Anm.: der Autor des ersten Mittelstücks mit dem Titel „A.E.I.O.U. oder Wenn Österreich den Krieg gewonnen hätte“] vor allem Hugo F. Koenigsgarten, Lothar Metzler, Gerhart Herrmann Mostar, Rudolf Spitz, Hans Weigel, oftmals mit einem von ihnen als Coautor.“¹⁰⁴ Erfreulich ist, dass bei *Metzler* die für die Wiener Kleinkunstszene gängige kollektive Arbeitsweise erwähnt wird. Der berühmte Domino-Effekt, der mit dem Erfolg des ersten Mittelstücks in der *Literatur am Naschmarkt* einsetzte, und rasch auf die anderen Kabarets überging, erklärt sich eben aus der engen Verwobenheit der Wiener Kleinkunstszene der dreißiger Jahre.

Signifikant für die Mittelstücke sind eine in sich geschlossene und aus mehreren Bildern bestehende Handlung, sowie eine sich immer mehr differenzierende Figurencharakteristik. Anfangs noch mit vielen Liedern und Tänzen stark an den gängigen Kabarettrevuen orientiert, etablierten sie sich schon bald als eigene Theaterform. Auch innerhalb der einzelnen Mittelstücke lässt sich die Entwicklung vom Kabarett zum Theater verfolgen - besonders gut an den Mittelstücken Jura Soyfers. Zwei Faktoren sind dabei besonders zu beachten. Zum einen die Abkehr von stereotypen Figuren zugunsten einer differenzierten Figurencharakteristik, zum anderen der Einsatz von Songs und Tänzen.

¹⁰¹ Anita Wolfartsberger: Das „Mittelstück“ im „Wiener Werkel“. Kleinkunst im Dritten Reich zwischen Anpassung und Widerstand.-Universität Wien: Diplomarbeit 2004.,S.49.

¹⁰² Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen. Bühnen und Ensembles. hrsg. v. Manfred Brauneck u. Gérard Schneilin.-Reinbek bei Hamburg: Rowohlt's Enzyklopädie 2007.,S. 663.

¹⁰³ Brauneck (2007), S. 663f.

¹⁰⁴ Metzler (1996),S.260.

War Soyfers erstes Mittelstück, *Der Weltuntergang*, mit sieben Songs und zwei Tänzen noch stark musikalisch geprägt, verzichtete er bei *Vineta*, seinem letzten Mittelstück, gänzlich auf Musik. Nur das Unheil ankündigende Glockengeläut der untergegangenen Stadt zieht sich wie ein roter Faden durch das Stück. Die Fülle an Liedern und die beiden Tänze im *Weltuntergang* erinnern stark an den strukturellen Aufbau eines Kabarettabends. Trotzdem gibt es einen entscheidenden Unterschied. Die Songs im *Weltuntergang* sind alle Teile einer in sich geschlossenen Handlung – es handelt sich also nicht um inhaltlich unabhängige musikalische Nummern, sondern um in die Handlung integrierte Lieder und Tänze. Genauso verhält es sich bei Soyfers Mittelstück *Der Lechner Edi schaut ins Paradies*. Hier verzichtet Soyfer auf Tänze, die inhaltlich wohl auch im krassen Widerspruch zu der Geschichte des arbeitslosen Edi stehen würden. Die fünf Songs sind alle Teil einer in sich geschlossenen Handlung – sie sind starke politische Songs, die von Soyfers Vergangenheit bei den *Roten Spielern* zeugen. Auch die Genauigkeit der Figurencharakteristik erlebt innerhalb der Mittelstücke Soyfers eine Wandlung. Im *Weltuntergang* hat es der Zuschauer mit 37 unterschiedlichen Figuren zu tun. Das stellte gerade für die kleinen Ensembles der Kleinkunstabühnen eine fast nicht zu bewältigende Aufgabe an Mehrfachbesetzungen dar. Die Figuren entsprechen mit Ausnahme des Prof. Guck Stereotypen – stellvertretend für bestimmte Berufs- und Gesellschaftsschichten treten „Beamte“, „Modedamen“, „Diplomaten“, „Intellektuelle“ oder „Filmstars“ auf. Es ist nahe liegend, dass gerade die Fülle an Rollen eine stereotype Figurenzeichnung evoziert hat. Im *Lechner Edi* reduziert Soyfer die Anzahl der Rollen um mehr als die Hälfte auf nur mehr 18 Figuren – für eine Kleinkunstabühne musste das trotzdem eine personelle Herausforderung darstellen. Diese 18 Figuren wurden von Soyfer schon wesentlich differenzierter gezeichnet. Edi, der Motor Pepi und Fritzi tragen alle individuelle Züge und auch die Nebenfiguren entsprechen durchaus nicht reinen Stereotypen, auch wenn sie einer gewissen Typisierung nicht entgehen. Pietro steht stellvertretend für den schwärmerischen weltfremden Humanisten, Galilei für den in seiner Freiheit beschnittenen Wissenschaftler und Kolumbus für den idealistischen Entdecker, der die Konsequenz seiner Entdeckungen nicht voraussehen konnte.

In *Vineta* reduzierte Soyfer die Anzahl der Rollen auf 15. Dem positiv gezeichneten Protagonisten Jonny setzte Soyfer die diabolisch gezeichnete Figur des Stadtschreibers gegenüber. Der Stadtschreiber steht stellvertretend für den korrupten Intellektuellen in einem autoritären politischen System, der aus Eigennutz sich den politischen

Verhältnissen anpasst, statt sich aufzulehnen. Trotz einer gewissen Typisierung bleibt der Stadtschreiber eine facettenreiche, faszinierende Figur. Den anderen Vinetern fehlen diese individuellen Züge – nicht aber aus einem Unvermögen Soyfers heraus, sondern weil es in einem autoritären System keine Individuen mehr gibt. Die somnabulen Vineter sind Soyfers erschreckende Prophezeiung von Menschen, deren eigenständiges Denken und deren Individualität in einem faschistischen System gebrochen wurden. Als mahnendes Beispiel sind sie Beweis, wie hochpolitisch und aktuell die Mittelstücke der dreißiger Jahre sein konnten. Wie bezeichnend ist es, dass nur eine Minderheit der Wiener Theaterbesucher dieses kritische Zeittheater mitverfolgte.

Es ist allerdings festzuhalten, dass nur die Mittelstücke Jura Soyfers sich nachhaltig durchzusetzen vermochten und als politische Theaterstücke auch noch in der Gegenwart gespielt werden.

4. Jura Soyfers Einfluss auf die Wiener Kleinkunstszene

4.1. Der erste Erfolg: „Der Weltuntergang“

Soyfers Mittelstück *Der Weltuntergang* wurde im *ABC* zwischen dem 6. Mai und dem 11. Juli 1936 gespielt. Das Stück ist eine Parabel auf die Geschehnisse der Zeit, sozusagen eine österreichische Apokalypse. Die Katastrophe, auf die die Erde in Soyfers Stück unaufhaltsam zusteuert, ist der Untergang der Welt - die Katastrophe auf die Österreich im Jahr 1936 genauso unaufhaltsam zusteuerte, war der Ausbruch des Zweiten Weltkrieges.

Soyfer bettet den apokalyptischen Inhalt seines Stückes in eine Rahmenhandlung ein, und siedelt Prolog wie Epilog im Kosmos an. Das darin verhängte Urteil über die Erde wird von keiner irdischen Instanz getroffen, sondern von Planeten, die mit sehr menschlichen Zügen ausgestattet sind. Hier ist eine Parallele zu dem Zaubertheater Ferdinand Raimunds nicht von der Hand zu weisen. Nach einem heiter-musikalischen Beginn, dem Planeten-Walzer, wird Gericht über die Erde gehalten, da diese bei ihren Sonnumkreisungen immer wieder aus dem Takt fällt. Der Grund dafür sind die Menschen – sie stören die Sphärenharmonie erheblich. Die Sonne, Symbol für ein autoritäres Regime, beschließt die Vernichtung der Menschheit. Der Komet Konrad wird zur Erde gesandt, um durch einen Zusammenstoß mit der Erde diese zu „entmenschen“¹⁰⁵. In nur einem Monat soll er die Erde erreichen – das Schicksal der Menschheit scheint besiegelt.

Das zweite Bild mit dem Untertitel *Professor Guck macht eine Entdeckung* ist verloren gegangen. Der Untertitel beschreibt jedoch den Inhalt des Bildes: Der Wissenschaftler Professor Guck entdeckt, dass sich ein Komet auf direkten Kollisionskurs mit der Erde befindet.

Das dritte Bild wird in erster Linie durch zwei Chansons geprägt. Es gibt den hektischen und oberflächlichen Alltag in einer vom Kapitalismus dominierten Gesellschaft wider. Moderne Kommunikationsmittel tragen nicht nur zu einer Vernetzung der Welt und einem schnellen Nachrichtenaustausch bei, durch die Flut an Neuigkeiten findet keine Bewertung der einzelnen Nachrichten mehr statt. Über Katastrophen wird genauso emotionslos und knapp berichtet, wie über Börsenkurse. Um der Getriebenheit der Menschen eine adäquate Sprache zu verleihen, sucht Soyfer eine musikalische Umsetzung für die Szene und findet sie in zwei Liedern, die er *Telegraphen-Chanson*

¹⁰⁵ Jura Soyfer: *Der Weltuntergang*. -In: Jura Soyfer. *Das Gesamtwerk*. hrsg. v. Horst Jarka. -Wien-München-Zürich:Europaverlag 1980, S.535.

und *Journalisten-Chanson* nennt. Ist der Weltuntergang im ersten nur eine Nachricht unter vielen, der wenig Beachtung geschenkt wird, wird er im *Journalisten-Chanson* immer ausführlicher und dringlicher diskutiert, bis er sich in dem von den Medien propagandistisch verpackten Aufruf steigert: „Kniert nieder und fleht um ein Wunder!/
Wenn sich der Himmel nichts abhandeln lässt,/ Geht die Welt in vier Wochen unter!¹⁰⁶. Im vierten Bild mit dem zynischen Untertitel „Eine Audienz“¹⁰⁷ zeigt Soyfer, wie im Nationalsozialismus mit kritischen Wissenschaftlern verfahren wird. Professor Guck wird für die spektakuläre Entdeckung des bevorstehenden Weltuntergangs von einem „Führer“¹⁰⁸ ausgezeichnet, der den Weltuntergang eine „völkische Erfindung“¹⁰⁹ preist und hervorhebt, dass Prof. Guck sein Genie allein „aus den Wurzeln unserer [der deutschen] Volkskraft gezogen“¹¹⁰ hat. Die Szene ist reich an politischen Anspielungen und satirischem Wortwitz. So bekommt Guck den Titel des „Reichswärmeleiters“¹¹¹ verliehen, eine klare Anspielung auf die Affäre um Ernst Röhm. Wegen angeblicher Vorbereitung eines Putsches wurde der SA-Stabschef Röhm 1934 auf Befehl Hitlers erschossen. Als Rechtfertigung für die Hinrichtung wurde neben dem Vorwurf des Verrats auch die Homosexualität Röhm genannt.¹¹² Auch die Proklamation einer „deutschen Physik“ und einer „deutschen Mathematik“ durch die Nationalsozialisten, zu der sich selbst namhafte Gelehrte teils aus politischer Überzeugung, teils aus Angst bekannten, wird in ihrer Absurdität bloßgestellt:

GUCK: [...] Ich befasse mich nur mit Physik.

FÜHRER (*drohend*): Aber doch nicht mit jüdischer Physik?

GUCK (*fassungslos*): Jüdische Physik? Ja, gibt's denn das? [...] ¹¹³

Neben politischen Anspielungen ist die vierte Szene geprägt durch die satirische Verwendung der Sprache. Hitlers Sprachfloskeln werden dabei karikiert und ihrer Brutalität entlarvt:

GUCK: Ich denke –

FÜHRER: Nur nicht denken!

GUCK: Ich glaube –

¹⁰⁶ Soyfer (1980), S.537.

¹⁰⁷ Ebd., S.538.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Vgl. Der Wiener Tag vom 1. Juli 1934, S.3.

¹¹³ Soyfer (1980), S.538.

FÜHRER: Schon besser!
 GUCK: Ich glaube, Sie erlauben nicht ganz die Bedeutung meiner Erfindung. Der Komet wird uns alle zerschmettern –
 FÜHRER: Zum Zerschmettern bin ich da!
 GUCK: Aber die ganze Menschheit –
 FÜHRER: Menschheit? Kenn' wa nich!
 GUCK: Eine Massenhinrichtung –
 FÜHRER: Kenn wa' schon.¹¹⁴

Da sich Guck nicht in das Bild des „braven Wissenschaftlers“ fügt und sich weigert, sich für die Ziele des „Führers“ instrumentalisieren zu lassen, wird er zum gewöhnlichen Reichsbürger degradiert und mit dem Kommentar „Ein Glück, daß Sie weltberühmt sind“¹¹⁵ hinausgeworfen. Eine prophetische Aussage, bedenkt man das Schicksal vieler bekannter jüdischer Wissenschaftler, die den Holocaust nur aufgrund ihrer Renommées überlebten.

Das fünfte Bild trägt den ironischen Untertitel „Vox Populi“¹¹⁶. Es ist in kurze Szenen untergliedert, in denen das Verhalten der Bürger vor dem angekündigten Weltuntergang näher beleuchtet wird. Die Bürger, die Soyfer heranzieht, entsprechen Stereotypen. Da äußern sich Modedamen im oberflächlichen Small-talk über das passende Kostüm zum Weltuntergang – und bedenken nicht, dass sie dabei von ihrem eigenen Tod sprechen. Ein junger Mann, der Angehöriger der Spezialeinheit des „Kometenjägerregiments“¹¹⁷ ist, prahlt vor seiner Verlobten mit seinem militärischen „Wissen“. Stolz sagt er ihr die auswendig gelernten Vorschriften der Kometenschutzübung auf, ohne die darin enthaltene Sinnlosigkeit zu begreifen. Mit satirischem Witz führt Soyfer die amtlich geforderte Luftschutzordnung ad absurdum:

JUNGER MANN: [...] Die eine Hälfte der Bevölkerung muß sich in die Keller begeben –
 MÄDCHEN: Warum denn?
 JUNGER MANN: Wegen der Brandgefahr. Die zweite Hälfte von der Bevölkerung muß sich in die Dachböden begeben.
 MÄDCHEN: Wegen was denn?
 JUNGER MANN: Damit s' net verschüttet werden. Die dritte Hälfte der Bevölkerung hat ruhig in den Wohnungen zu bleiben.
 MÄDCHEN: Wozu denn?
 JUNGER MANN: Damit, daß keine Panik nicht entsteht.
 MÄDCHEN: Das ist aber g'scheit. Und ihr tuts derweil den Kometen frischfröhlich

¹¹⁴ Soyfer (1980),S. 538.

¹¹⁵ Ebd.,S.539.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Ebd.,S.541.

aufs Haupt schlagen?

JUNGER MANN: Ja, das schon! Aber wie, das waß ka Mensch.

MÄDCHEN: `s ist eben ein militärisches Geheimnis! [...] ¹¹⁸

Zum Schluss verspricht der junge Mann seiner Verlobten die Heirat, sobald der Komet zerstört ist. Einen populären Schlager der dreißiger Jahre zitierend fällt sie ihm mit den Worten „Jetzt müßte die Welt versinken“ ¹¹⁹ glücklich in die Arme.

Im nächsten Bild nimmt Soyfer einmal mehr die Presse aufs Korn und verteilt auch einen Seitenhieb auf die wienerische Eigenschaft der Resignation und Fatalitätsgläubigkeit. Zwei Wiener lesen einander internationale Zeitungsartikel vor, in denen der Weltuntergang für das jeweils eigene Volk geleugnet und nur dem Rest der Welt prophezeit wird. Mit der Erkenntnis, dass das ja nicht möglich ist, verabschieden sich die beiden Wiener: „Na dann Habedieehre, Herr Meyer“ ¹²⁰, wobei der Ausdruck „Habedieehre“ zweideutig gesehen werden kann. Er ist einerseits Verabschiedung, andererseits auch Ausdruck einer eben alles hinnehmenden und nichts weiter hinterfragenden Lebenseinstellung.

Der nächste typischer Vertreter des Volkes, den Soyfer seinem Theaterpublikum präsentiert, ist eine alte Jungfer, die sich mit ihrem Papagei über die kommende Katastrophe unterhält. Mit dieser Figur präsentiert Soyfer den autoritätshörigen Kleinbürger, der alles glaubt und befolgt, wenn nur der Befehl „von Oben“ kommt. Empfehlungen des Bankiers werden von ihr ebenso wenig kritisch hinterfragt, wie die Reden von Politikern oder die Aufrufe im Radio. Den Radiomeldungen folgend hat die Frau Vorkehrungen getroffen: Hamsterkäufe getätigt und ihr Vermögen in Weltuntergangsanleihen investiert, die ihr von der Bank empfohlen wurden. Der Papagei Lore wiederholt Wortfetzen dieses „Gesprächs“ und führt dadurch nicht nur die Hoffnungen der alten Frau ad absurdum, sondern prophezeit auch das in Soyfers Wahrnehmung Unabwendbare – nämlich den kommenden Krieg:

JUNGFER: [...] Ich hab´ das bisserl, was ich hab´, in Weltuntergangsanleihe angelegt! Und dafür werden mir jährlich 5% Zinsen draufgezahlt.

PAPAGEI: Draufgezahlt! Draufgezahlt!

JUNGFER: So??? Du glaubst schon wieder, du bist gescheiter als ich? Also, ich war selbst in der Bank, daß du´s weißt! Und ich hab´ mit dem Herrn gesprochen, [...]. Und der hat mir persönlich einen Anleiheschein gezeigt, auf dem der Zinssatz 5% betrug –

PAPAGEI: Betrug! Betrug!

[...]

¹¹⁸ Soyfer (1980),S.541.

¹¹⁹Ebd.,S.542.

¹²⁰ Ebd.,S.543.

JUNGFER *zitternd*: Du glaubst doch nicht, daß ich wegen deiner zersetzenden
Bemerkungen Angst krieg'!
PAPAGEI: Krieg! Krieg!¹²¹

Schließlich lässt Soyfer auch noch zwei Diplomaten ausführlich über den Weltuntergang konferieren, bis beide letztlich zu dem Entschluss kommen, nichts gegen den Kometen unternehmen zu wollen. Verpackt in einer den Diplomatenjargon karikierenden Sprache demonstriert Soyfer nichts anderes als das Verhalten der Westmächte, die Hitlers Eroberungspolitik fassungs- und tatenlos zusahen. So sind auch Soyfers Diplomaten Meister im Besprechen – im Grunde werfen sie sich aber nur leere Worthülsen zu, und sind unfähig zu konkreten Ergebnissen zu kommen. Ihrer Ansicht nach wäre es nicht fair, den Weltuntergang „in contumaciam“¹²² zu verurteilen. Abwarten erscheint als bessere Devise. 10 Tage nach dem Weltuntergang wolle man sich nochmals treffen und die Situation neu überdenken

Das sechste Bild zeigt Prof. Gucks verzweifelte Bemühung die Welt zu retten. Er hat eine Maschine erfunden, die den Kometen vom Kollisionskurs mit der Erde ablenken könnte. Aber diese Maschine muss erst finanziert werden und Prof. Guck setzt seine Hoffnung in die Regierungen Europas. Obwohl diese Erfindung die Menschheit retten könnte, will sich dafür kein Geldgeber finden. Denn der Weltuntergang, nicht die Rettung der Welt, scheint das wesentlich bessere Geschäft zu sein. Der Blick Soyfers auf die Menschheit ist pessimistisch – eine rein kapitalistische Welt, in der eine reiche Oberschicht auf Kosten der unterdrückten Masse lebt, ist für den Autor dem Untergang geweiht. Dem Professor gelingt es nicht einmal zu den Mächtigen vorzudringen, er scheitert schon an den Beamten im Vorzimmer, die mit den für das jeweilige Land typischen Klischees ausgestattet sind. So trifft Professor Guck auf den bequemen, leicht grantelnden österreichischen Beamten, auf den strengen preußischen, den nur an „business“ interessierten englischen und den patriotischen französischen Beamten. So unterschiedlich die Beamten auch sein mögen, sie alle agieren als gehorsame Befehlsempfänger, und nicht als selbständig denkende Menschen. Glücklicherweise über die wenige Macht, mit der sie ausgestattet sind, spielen sie diese voll aus und präsentieren sich dabei nicht weniger tyrannisch und selbstherrlich als ihre Vorgesetzten. Sie alle sind die perfekten Mitläufer in einem autoritären Regime, oder anders formuliert: sie sind die Säulen, auf die jedes autoritäre Regime baut.

¹²¹ Soyfer (1980),S.543f.

¹²² Ebd.,S.545.

Im siebten Bild trifft Professor Guck auf zwei Straßensänger und muss erkennen, dass die vorhandene Armut die Menschen in eine viel größere Verzweiflung stürzt, als die Aussicht beim Weltuntergang zu sterben. Auf Gucks Hinweis, dass sie morgen alle umkommen werden, entgegnet ihm die um Geld bittenden Straßensänger: „Und wie mir bis dahin leben, des is Eahna wurscht?! [...] Von dem [Weltuntergang] kann i ma nix obabeißn, Herr!“¹²³. Guck begreift: „Die Menschen müssen sich offenbar so viel mit dem Leben herumschlagen, daß sie gar nicht dazu kommen, an den Tod zu denken.“¹²⁴ Soyfers Mitgefühl gilt eindeutig den Unterdrückten, der verarmten Masse. Ihre Passivität und Denkverweigerung ist für den Dichter in ihrer Not begründet, während die Mächtigen aus rein egoistischen Motiven handeln. Die neu aufkommenden Massenmedien helfen den Regierenden dabei, die Bevölkerung in Unwissenheit zu halten. Zeitungen, aber vor allem der populär werdende Rundfunk, passen ihre Informationen den Regierungswünschen an und wiegen die Menschen in scheinbarer Sicherheit. Die wenigen Revolten, die in der Bevölkerung ausbrechen, werden ohnehin sofort niedergeknüppelt. Der Weltuntergang wird stattdessen verniedlicht und kommerzialisiert. Die Unterhaltungsindustrie verdient glänzend an einem von Leopoldi komponierten Weltuntergangsschlager mit dem bezeichnenden Titel „Gehen ma halt a bisserl unter“¹²⁵. Der Fremdenverkehr wirbt erfolgreich mit dem Slogan „Den Hermannskogel sehen – und dann sterben“¹²⁶, der einfache Wachmann leugnet den Weltuntergang, da diesbezüglich „noch keinerlei Dienstorder ausgeg’n wor’n“¹²⁷ ist. Und „den Nörgler“ – gemeint ist Karl Kraus, der zu der Bedrohung durch Hitler keine Stellung nahm und sich stattdessen völlig zurückzog, – lässt Soyfer bezeichnenderweise schweigen:

SIE: Er schweigt? Das müssen wir uns anhören.

ER: Glaubst du, wir kriegen noch Karten zu seiner 800. Verschweigung?

SIE: Aber so viel du willst.¹²⁸

Soyfer spielt dabei auf ein Gedicht von Karl Kraus an, das nur wenige Monate vor dem Tod des Philosophen in der letzten Ausgabe *Der Fackel* im Oktober 1933 erschien und für großes Aufsehen sorgte. Voll Pessimismus rechtfertigte Kraus darin seinen Rückzug aus dem öffentlichen geistigen und politischen Leben:

¹²³ Soyfer (1980),S.549.

¹²⁴ Ebd.,S.551.

¹²⁵ Ebd.,S.550.

¹²⁶ Ebd.,S.542.

¹²⁷ Ebd.,S.555.

¹²⁸ Ebd.,S.551f.

Man frage nicht, was all die Zeit ich machte.
Ich bleibe stumm;
und sage nicht, warum.
Und Stille gibt es, da die Erde krachte.
Kein Wort, das traf;
man spricht nur aus dem Schlaf.
Und träumt von einer Sonne, welche lachte.
Es geht vorbei;
nachher war's einerlei.
Das Wort entschlief, als jene Welt erwachte.¹²⁹

Das beharrliche Schweigen von Karl Kraus sorgte für hitzige Diskussionen unter den Intellektuellen. Viele seiner ehemaligen Gesinnungsgenossen konnten diesen radikalen Standpunkt weder verstehen noch akzeptieren. Auch Soyfer verfolgte die kontrovers geführten Debatten und nahm im *Weltuntergang* auf satirische Weise dazu Stellung. Die enttäuschte Stimmung unter den Anhängern Karl Kraus' kommt in dem Zeitungsartikel *Warum schweigt Karl Kraus* besonders deutlich zum Ausdruck:

Zu den unerklärlichen Erscheinungen dieser Tage gehört zweifellos die, daß in einer Zeit, wo Adolf Hitler das große Wort führt, Karl Kraus schweigt. [...] Karl Kraus ist verstummt. [...] Und dies just in einer Epoche, wo sich jener Ungeist, jene Unkultur, jenes Untermenschentum, das Karl Kraus sein lebtag auf das leidenschaftlichste bekämpft hatte, frecher und verbrecherischer denn je ans Licht wagen – [...]. [...] wir, die wir entschlossen sind, zu kämpfen und seit eh und je in Karl Kraus unser größtes kämpferisches Vorbild gesehen haben, werden nicht müde zu fragen: Warum schweigt Karl Kraus?¹³⁰

So wenig wie das Verhalten Karl Kraus' für viele nachvollziehbar war, kann der Physiker Prof. Guck das Verhalten der Menschen verstehen. Millionen Lichtjahre entfernte Planeten scheinen ihm leichter durchschaubar zu sein, als es die Menschen sind. Da schaltet sich die „Titze-Tante“, eine zeitgenössische und äußerst beliebte Plakat-Figur für Kaffee-Ersatz, ein. Sie klärt den Physiker über die Menschen auf. Ihr Rezept für guten, wenn auch nicht echten, Kaffee ist gleichzeitig nichts anderes als eine Analyse des Menschen. Solange der eigene Jausentisch schön gedeckt bleibt, werden gegebenen Umstände und soziale Ungerechtigkeit akzeptiert. So wird der eigene Wohlstand gegenüber einer immer größer werdenden Masse an Arbeitslosen hartnäckig verteidigt, von der man sich den Appetit ja nicht verderben lässt:

¹²⁹ Karl Kraus: Man frage nicht, was all die Zeit ich machte.-In: Die Fackel. Oktober 1933. Bd. 39. Oktober 1933-Februar 1936. hrsg. v. Karl Kraus u. Nachdruck hrsg. v. Heinrich Fischer.-München: Kösel-Verlag 1973.,S.4.

¹³⁰ Alfeus: Warum schweigt Karl Kraus.-In. Die Fackel. Juli 1934. Bd. 39.Oktober 1933-Februar 1936.hrsg. v. Karl Kraus u. Nachdruck hrsg. v. Heinrich Fischer.-München: Kösel-Verlag 1973.,S.3.

Die Erde ist seit eh und je
Ein schöner Jausentisch
Mit Gugelhupf, Weinberln und Kaffee
Deckt sie sich immer wieder frisch.
Die einen sitzen froh am Rand
Und füllen´s Wamperl sich in Ruh,
Die anderen stehen umanand
Und schauen von der Weiten zu.
Die könnten mit Geschrei und Lärm
Den Appetit uns zwar verderb´n,
Jedoch die Hausfrau hat´s im Griff
Und kennt da manchen guten Kniff.
[...]
Ein bisserl bitter
Und a bisserl Zucker,
Dann schluckt das Bittere
Der ärmste Schlucker.
A Tröpferl Dummheit
Und a Schipperl Lug
A Körnderl Wahrheit is
Da mehr als g´nug.
A bisserl echt und recht viel Ersatz,
Ja, das Rezept is a wahrer Schatz, [...] ¹³¹

Auch die fünfzig reichsten amerikanischen Bürger denken nicht daran, ihr Geld in die Erfindung Gucks und somit in das Wohle der Menschheit zu investieren. Stattdessen planen sie das eigene Leben zu retten und mittels eines Raumschiffs der Katastrophe zu entgehen. Im achten Bild zeigt Soyfer einen immer noch idealistisch denkenden Prof. Guck, der im Raumschiff eine Kiste mit den wichtigsten Wissensgütern der Menschheit unterzubringen versucht. Die Erklärung der Menschenrechte gehört in diese Kiste, ebenso wie eine Fibel und wissenschaftliche Lehrbücher. Doch Guck hat nicht mit der Kurzsichtigkeit der Menschen gerechnet - die Amerikaner lehnen ab. Ein Millionär mit Namen *Rockford*, eine ziemlich offensichtliche Anspielung auf Rockefeller, klärt Guck über die amerikanischen Prioritäten auf: „Professor, für Ihre Raritätensammlung haben wir keinen Platz. Unser Gepäckraum ist vollgestopft mit wichtigen Dingen; unsere Aktien allein füllen ihn halb“¹³². Dass sie schließlich doch nicht reisen können, liegt an ihrer Dummheit und Selbstüberschätzung. Denn das Raumschiff erweist sich als Attrappe und der Mann, dem sie das Geld für ihre Rettung bezahlt haben, als Betrüger. Er wollte sich damit noch eine schöne Zeit machen, bevor die Welt untergeht.

¹³¹ Soyfer (1980),S.553.

¹³² Ebd.,S.558.

Professor Guck muss erkennen, dass er die Welt nicht retten kann. Das Todesurteil durch die Sonne scheint gerecht gewesen zu sein. Schuld am Untergang der Menschheit ist aber nicht die bevorstehende Naturkatastrophe, die Welt wird letztendlich an den Menschen selbst zugrunde gehen: an ihrem Streben nach Macht und Geld, an ihrer Gewissenlosigkeit und Kurzsichtigkeit. Ein Teil der Bevölkerung, die herrschende Oberschicht, verdient mit dem Weltuntergang und scheint nicht zu begreifen, damit auch den eigenen Untergang zu besiegeln, der andere Teil ist zu schwach, zu uninformiert oder zu bequem, um sich gegen die Herrschenden aufzulehnen. Soyfer sieht für die Menschen keine Rettung. Auch den mit vielen positiven Eigenschaften ausgestatteten Protagonisten Professor Guck zeichnet er durchaus differenziert. Auch dieser ist nicht frei von Schuld. Professor Guck muss erkennen, dass wissenschaftlicher Fortschritt immer auch die Gefahr des Missbrauchs in sich birgt. In einem kapitalistischen System ist diese Gefahr Soyfers Ansicht nach besonders groß. Sein Bild des Wissenschaftlers muss daher ein ambivalentes bleiben.

Auch Professor Guck gelangt schließlich zu dieser Erkenntnis. Es ist nicht Zufall, dass er dabei aus Shakespeares *Macbeth* zitiert. Den trügerischen Prophezeiungen von Macht und Reichtum erliegt nicht nur Macbeth, auch der Wissenschaftler ist sich der Gefahr dieser Verlockungen bewusst. Soyfer verwendet das Shakespeare-Zitat als Sinnbild einer verkehrten Welt:

Solang ich euch Tod und Verderben versprach,
Sprach ich wahr, denn der Börse tat's gut.
Die Rettung in Händen, so lief ich Euch nach!
Ihr lachtet und schlugt mir vom Kopfe den Hut.
Wahr ist falsch und falsch ist wahr:
Merk dir's, Narr!

Falsch ist wahr zu guter Letzt:
Wer die Wahrheit höher schätzt,
Wird matt gesetzt!¹³³

Doch die Erde geht schließlich doch nicht unter. Soyfer findet dafür aber keine andere Möglichkeit, als auf zauberhafte Elemente zurückzugreifen. Realistisch betrachtet sieht er für die Erde keine Zukunft mehr, trotzdem möchte er die Hoffnung nicht aufgeben. So verlegt er die Lösung des Problems in den Kosmos. Gerade der todbringende Komet Konrad verliebt sich in die Erde und in die Menschen, die er sieht. Denn er sieht nicht nur die Schwäche der Menschen, ihre Unzulänglichkeiten, sondern auch das Positive, das im Menschen steckt: seine Fähigkeit zu lieben und das Gute, das daraus entstehen

¹³³ Soyfer (1980),S.559.

kann. Dem „Ist-Zustand“ der Erde setzt Konrad eine Utopie gegenüber – die Utopie einer gerechten Welt. Und kraft dieser Utopie entscheidet sich Konrad gegen die Zerstörung der Erde. Das Lied des Kometen Konrad gehört zu den bekanntesten von Soyfers Texten. Das Pathos, das in ihm mitschwingt, steht im krassen Gegensatz zum satirischen Unterton des Abends – es erinnert stark an die Sprechchöre der *Roten Spieler*:

Denn nahe, viel näher als ihr es begreift,
Hab´ ich die Erde gesehn.
Ich sah sie von goldenen Saaten unreift,
Vom Schatten des Bombenflugzeuges gestreift
Und erfüllt von Maschinengedröhn.

Ich sah sie von Radiosendern bespickt;
Die warfen Wellen von Lüge und Haß.
Ich sah sie verlaust, verarmt und beglückt
Mit Reichtum ohne Maß.

Voll Hunger und voll Brot ist diese Erde,
Voll Hunger und voll Tod ist diese Erde,
in Armut und in Reichtum grenzenlos.
Gesegnet und verdammt ist diese Erde,
Von Schönheit hell umflammt ist diese Erde,
Und ihre Zukunft ist herrlich und groß.¹³⁴

Die wenigen Kritiker, die in das kleine Kellertheater kamen, waren voll des Lobes für Soyfers erstes - unter dem Pseudonym *Walter West* - verfasstes Mittelstück. In der Zeitung *Der Morgen* wurde vor allem Soyfers Talent für satirischen Wortwitz gelobt: „Walter Wests Texte treffen die Wahrheit auf den Kopf und decken sich in Wollen und Können völlig“¹³⁵. Im *Prager Tagblatt* wurde darüber hinaus sogar ein Vergleich zwischen den Leistungen der kleinen Kabarettbühnen und denen der großen Staatstheatern gezogen, die zugunsten der kleinen Bühnen ausfiel: „Solche kleinen Gruppen von Leuten in den Kaffeehaus-Souterrains sind ein Zeichen der Zeit: aus diesen Katakomben wird eines Tages wieder eine Geistigkeit heraussteigen, die jetzt still, aber nicht ganz stumm überwintert.“¹³⁶ Soyfers Beitrag dazu hatte begonnen. Mit dem *Weltuntergang* war sein Stern in der Wiener Kleinkunstszene aufgegangen.

¹³⁴ Soyfer (1980),S.560.

¹³⁵ Zitiert nach: Jarka (1987),S.289.

¹³⁶ Zitiert nach: Ebd.

4.2. Ein Spiegel der Zeit: „Der Lechner Edi schaut ins Paradies“

Schon im Herbst 1936 konnte Soyfer mit *Der Lechner Edi schaut ins Paradies* an den Erfolg vom *Weltuntergang* anknüpfen. Sein zweites Mittelstück verfasste Soyfer aber nicht für das *ABC*, sondern für *die Literatur am Naschmarkt*. In der *Literatur* lief das Programm auffallend lange – nämlich vom 6. September 1936 bis zum 6. Jänner 1937. Wie schon im *Weltuntergang* greift Soyfer auch im *Lechner Edi* auf zwei Fiktionsebenen zurück. Das Stück spielt sowohl im realen Wien von 1936, als auch in einer Traumwelt, in die sich die Protagonisten mit Hilfe einer Zeitmaschine begeben. Bei dieser Reise beginnen sich Realität und Phantasie immer wieder zu überlagern. Das Stück fängt zunächst in der realen Welt an. Der arbeitslose Edi und seine Freundin Fritzi treffen sich am Donaukanal. Die Situation ist trostlos. Edi sinniert über sein Leben und beschwört eine Vergangenheit, in der alle noch Arbeit hatten. Fritz kann sich an solche Zeiten gar nicht erinnern, denn sie ist zu jung dafür:

EDI: Aber vor sechs Jahr, da hättst mi kennen sollen. Wiar i no a Arbeit ghabt hab.

FRITZI: Is do a Schmä.

EDI: Gar ka Schmä. In der Zeit haben die ganzen Spezi Arbeit ghabt.

FRITZI: San ja Märchen.¹³⁷

Er erinnert sich an seinen ehemaligen Arbeitskollegen Toni, der sich aus Verzweiflung über seine Arbeitslosigkeit im Donaukanal das Leben genommen hatte. Um Mitternacht bricht mit dem überraschenden Auftauchen von Pepi die Fiktion in das reale Geschehen ein. Denn Pepi ist kein Mensch, sondern *Petersens elektrischer patentierter Industriemotor*. Es ist die Maschine, an der Edi jahrelang in der Schuhfabrik gearbeitet hat. Edi gibt Pepi die Schuld an seiner Arbeitslosigkeit, denn der Einsatz der Maschine hatte die menschliche Arbeitskraft überflüssig gemacht. Aber auch Pepi wurde arbeitslos – er gibt Menschen wie Edi dafür die Schuld, denn die sinkende Kaufkraft führte zur Stilllegung der Maschine. Wer trägt nun die Verantwortung für Wirtschaftskrise und Arbeitslosigkeit: Mensch oder Maschine? Läge die Lösung des Problems nicht darin, das Rad des Fortschritts zurückzudrehen? Pepi, Industriemotor und Zeitmaschine in einem, schlägt eine Reise zu Galvani vor. Hätte dieser nicht die Elektrizität erfunden, könnten Maschinen nicht die menschliche Arbeitskraft ersetzen. Die Reise durch die Jahrhunderte beginnt. Das Vergehen der Zeit wird zunächst im

¹³⁷ Soyfer (1980),S.562

Erleben des 1. Weltkrieges und der Vorkriegszeit verdeutlicht, schließlich von Soyfer im *Wanderlied der Zeit* musikalisch zusammengefasst. Soyfers Zeitreise ist eine Reise durch die Schrecken und Wirrnisse der Menschheit. Kriege und Katastrophen pflastern den Weg der drei Reisenden:

Das Sterben jagt
Dem leben nach.
Ein Morgen tagt,
Ein Mensch zerbrach,
Es blühen und dorren Saaten.
Es treten ab
Und fallen hin
Ins Massengrab
Die Kompanien
Der ewigen Soldaten...¹³⁸

Schließlich treffen die drei auf Galvani. Als sie ihm ein Radio präsentieren, ihm also die Konsequenz seiner Erfindung vor Augen führen, erklärt sich dieser bereit, auf die Entdeckung der Elektrizität zu verzichten. Er gibt aber zu bedenken, dass, wenn nicht er, dann bestimmt ein anderer die Erfindung machen werde. Die Stelle erinnert stark an das Dilemma des Professor Guck im *Weltuntergang*, denn wieder stellt sich die Frage, ob man Forschung überhaupt vor Missbrauch bewahren kann. Pepi schlägt vor zum Begründer der neuzeitlichen Physik, zu Galilei, zu reisen. Nur wenn man ihn davon abhalten könnte, das moderne Weltbild zu etablieren, könnte man die fatale Entwicklung stoppen.¹³⁹ Pepi, Edi und Fritzi platzen direkt in die Verhandlung, in der Galilei seine Aussage von der Erdumdrehung widerrufen soll. Edi tritt als Sachverständiger aus dem 20. Jahrhundert aus und fällt Galilei in den Rücken: Die Erde dreht sich nicht. Geplagt vom schlechten Gewissen raunt er Galilei zu: „Schaun S´, Herr Doktor, nur dass i irgend a Arbeit krieg“¹⁴⁰. Pepi führt Galilei die Vision einer Gerichtsverhandlung aus dem 20. Jahrhundert vor, die sich kaum von einer des 17. Jahrhunderts unterscheidet. Unter dem Eindruck, dass sich nichts ändern wird und Wissenschaftler auch Jahrhunderte später manipuliert und in ihren Äußerungen beschnitten werden, widerruft Galilei. Bei seinem berühmt gewordenen Nachsatz „Und sie dreht sich doch“, versucht Pepi ihm den Mund zuzuhalten.¹⁴¹ Die Verhandlung wird vertagt und Edi und Pepi reisen weiter zu Kolumbus. Sie möchten ihn von der Entdeckung Amerikas abhalten, einer Entdeckung, die das neue Weltbild mitbegründen wird. Als Pepi Kolumbus ein Bild der USA des 20. Jahrhunderts präsentiert, entschließt

¹³⁸ Soyfer (1980),S.572.

¹³⁹ Vgl. Langmann (1986),S.122.

¹⁴⁰ Soyfer (1980),S.577.

¹⁴¹ Vgl. Langmann (1986),S.122.

sich dieser dazu, Amerika lieber doch nicht zu entdecken. Er verweist aber auf Gutenberg und die Erfindung des Buchdrucks, denn ohne diesen gäbe es auch keine Reisebeschreibungen, die eine Entdeckung Amerikas für andere ermöglichen würden. Als Pepi Gutenberg eine Boulevardzeitung des 20. Jahrhunderts zum Lesen gibt, ist dieser entsetzt und befiehlt: „Gesellen, schweiß die Lettern ein. Ich lasse das Erfinden sein“¹⁴². Aber auch er verweist auf andere Erfindungen, die nicht gemacht werden dürften, wolle man tatsächlich die Entwicklung aufhalten. Da das Erfinden eine dem Menschen angeborene Eigenschaft ist, führt die Reise bis an den 6. Tag der Schöpfungsgeschichte zurück: der Erschaffung des Menschen. Am Tor zum Paradies treffen die beiden auf einen Portier, der ihnen den Zugang zur Direktion verweigert. Er begründet seine Entscheidung mit der großen Nervosität, die überall herrscht. Bei der Erschaffung des Menschen sei ein Problem aufgetreten, denn diesem fehle noch immer etwas Entscheidendes, das ihn von all den anderen Geschöpfen unterscheide. Allerdings ist unklar, was das sein könnte. Soyfers Paradies in Zeiten der Arbeitslosigkeit ist bezeichnenderweise eine große Fabrik. Als Edis Blick auf eine Tafel mit der Aufschrift „Arbeitskräfte gesucht“¹⁴³ fällt, wähnt er sich endlich am Ziel seiner Träume - doch der Portier muss ihn enttäuschen: Auch im Paradies gibt es für Edi keine Arbeit, da die Konjunktur bereits nachgelassen hat¹⁴⁴. Nach Adam und Eva sind keine weiteren Schöpfungen geplant. Edi ist am Boden zerstört: „Wann´s so is, nocha zu was schaffts ihr den Menschen? Laßt es doch bleiben!“¹⁴⁵ Weder für sich, noch für die Menschheit sieht Edi eine Zukunft. Er singt das *Moritat im Paradies* und plädiert darin für die Nichterschaffung des Menschen, auch wenn dies das Ende seiner eigenen Existenz bedeuten würde:

Greif, o Herr, nicht in den Lehm,
Den Du Adam willst benennen.
Was Du schaffst, wirst Du, nachdem
Du es schufst, nicht mehr erkennen
[...]
(Ein Arbeitsloser geht über die Bühne)
Sieh den Menschen in der Not,
Weggeworfen und vergessen!
Gilt für ihn noch Dein Gebot:
Arbeit um dein täglich Essen?
[...]

¹⁴² Soyfer (1980),S.582.

¹⁴³ Ebd.,S.584.

¹⁴⁴ Vgl. Ebd.,S.585.

¹⁴⁵ Ebd.

(Ein Mann mit Gasmaske geht über die Bühne)

Sieh den Menschen vor dem Tod,
Selbst als Mörder ohne Milde!
Ist's noch der, den Dein Gebot
Schuf nach Deinem Ebenbilde?
Greif, o Herr, den Lehm nicht an!
Schlag Dich nicht mit eignen Waffen!
Oder, wenn Du's schon getan,
Mach ihn wieder ungeschaffen!¹⁴⁶

Edis Gesuch scheint Gehör zu finden. Da erscheint plötzlich Fritzi. Sie tritt vehement für die Erschaffung des Menschen ein, auch wenn sie ihren Wunsch nicht begründen kann. Edis wohlbegründetem Nein, setzt sie ein leidenschaftliches Ja gegenüber. Damit ist der letzte Baustein zur Erschaffung des Menschen gefunden: Es ist der freie Wille, der den Menschen von den anderen Lebewesen unterscheidet, und auch Edi erkennt: „auf uns kommt's an“¹⁴⁷ – jeder muss die Verantwortung für sein Handeln übernehmen. Seine Erkenntnis gipfelt in einem euphorischen Aufruf, sich dieser Verpflichtung bewusst zu werden: „Ein Hoch den Erfindern, die Wunder Getan! Ein Hoch allen Neuen und Alten! Sie ließen ein Erbe, auf uns kommt es an, Daß wir es gehörig verwalten!“¹⁴⁸ Ähnlich wie im *Weltuntergang* kommt es kurz vor der Vernichtung der Menschheit zu deren Rettung, und wieder ist es die Liebe zum unvollkommenen Menschen, die diesen vor dem Untergang bewahrt. Doch der Weg zu einer gerechten Welt wird diesmal von Soyfer klarer vorgezeichnet. Denn im *Lied von der Erde* war die gerechte Welt nur eine Utopie. Im *Lechner Edi* wird das Rezept zur Realisierung dieser Utopie vorgegeben: es ist der Mensch, der sein Schicksal selbst in die Hand nehmen muss. Er ist der Gestalter der Zukunft. Die Freiheit, die dem Menschen gegeben ist, bedeutet Verpflichtung. Horst Jarka sieht in Soyfers Plädoyer zur Selbstbestimmung des Menschen klar den Einfluss von Max Adler. Soyfer hatte Reden von Adler während seiner Zeit bei den *Sozialistischen Mittelschülern* gehört, Adlers 1924 erschienenes Buch *Neue Menschen* war ihm bestens bekannt. Die von Adler aufgeworfenen Thesen entsprechen der vereinfachten Aussage des Lechner Edi - „Auf und kommt's an“:

[...] Die Menschen dürfen nicht so gedacht werden, [...], bloß als Produkte ihrer Umstände, sondern zugleich als die Umformer und Umgestalter derselben, also, wie sie zugleich Schauspieler und Verfasser ihrer Geschichte sind.¹⁴⁹

¹⁴⁶ Soyfer (1980),S.585f.

¹⁴⁷ Ebd.,S.587.

¹⁴⁸ Ebd..

¹⁴⁹ Zitiert nach: Jarka (1987),S.303.

Soyfer tritt dafür ein, dass der Mensch des 20. Jahrhunderts, der „nichts vom Segen der Technik genossen, sondern nur von ihrem Fluch geschlagen wurde“¹⁵⁰, endlich von seinem Recht auf Selbstbestimmung Gebrauch macht. Es ist nicht der Fortschritt, nicht die Technik, die Soyfer verdammt, sondern deren Fehlanwendung. Die Technik müsse dem Wohl des Menschen dienen, und nicht zu seinem Nachteil werden. Soyfer bekennt sich durchaus zu Fortschritt und Humanismus, im *Trinklied des Humanisten* wird kämpferisch die Zukunft besungen:

Mächtig schäumt das Blut der Reben,
Die in dunkler Nacht gegoren!
Warum euch verloren geben?
Kämpft! Der Mensch steht vor den Toren!
Öffnet! Laßt den Menschen leben!
Vivat ille nunc renatus,
Vivat vivere conatus,
Vivat homo liberatus!¹⁵¹

Doch das Pathos verliert sich, als Edi in die reale Welt zurückkommt. Wieder steht er mit Fritzi am Donaukanal, die Tristesse des Augenblicks ist der Euphorie gewichen. Aber trotzdem liegt eine Hoffnung in der Luft, die am Beginn des Stückes nicht spürbar war. Es ist die Hoffnung, aus eigener Kraft etwas ändern zu können. Trotzdem ist das Ende des *Lechner Edi* wesentlich verhaltener, als das des *Weltuntergangs*. Die Utopie einer gerechten Welt wird nicht mehr beschworen, im Gegenteil: Soyfer entlässt sein Publikum in die Eigenverantwortung:

FRITZI (*öffnet die Augen. Leise*): Wo ist der Pepi?
EDI (*ebenso leise*): Den seh ich bald wieder.
FRITZI (*leise*): Bald? Wann?
EDI (*leise*): Wenn die Räder rollen.¹⁵²

Erstaunlicherweise fielen die Kritiken zum *Lechner Edi* eher knapp aus. Gelobt wurde vor allem die Komik, die sich aus den Kontrastsituationen ergibt, in denen der einfache Arbeitslose auf die Geistesgrößen vergangener Zeiten trifft. Auf die politische Aussage des Stückes geht keine der Kritiken ein. Es ist aber nicht davon auszugehen, dass Soyfers Botschaft nicht verstanden wurde, sondern dass es im Herbst 1936 für die Presse bereits unmöglich war, politisch Kritisches zu drucken. So mussten es die Rezensenten dabei belassen, ihren Lesern den Besuch des Theaterabends ans Herz zu legen. Die längste Rezension von Soyfers Theaterabend kam, wie Zeitzeugen berichten, von einem Geistlichen. Der Dompfarrer zu St. Stephan, Karl Dorr, machte das Stück zum Inhalt einer Predigt. Die Thematik der Arbeitslosigkeit beschäftigte ihn dabei nur

¹⁵⁰ Jarka (1987),S.303.

¹⁵¹ Soyfer (1984),S.104.

¹⁵² Ebd.,S.587.

am Rande, es war mehr die Aussage „Auf uns kommt’s an“, die der Pfarrer diskutierte. Er sah die Gefahr, dass der selbst bestimmte Mensch dazu tendiere, das Gottvertrauen zu verlieren. Seiner Meinung nach müsste Edis Erkenntnis „Auf Christus kommt es an!“¹⁵³ lauten. Denn die äußeren Schwierigkeiten des Lebens überwinde man, so die Meinung des Dompfarrers, verhältnismäßig leicht, „ [...] sie sind dazu da, dem Menschen den Blick zu öffnen für das Erbarmen des Gottmenschen“¹⁵⁴. In Zeiten der Wirtschaftskrise und Arbeitslosigkeit eine gewagte Aussage des Geistlichen, in der die Kluft zwischen Kirche und Sozialismus deutlich wird.

4.3. Düstere Prognosen: „Vineta“

Vineta wird in der Forschung oft als das reifste von Soyfers Stücken bezeichnet. In der Tat unterscheidet es sich wesentlich von seinen früheren Arbeiten. Gemeinsam mit dem *Weltuntergang* oder dem *Lechner Edi* hat *Vineta* nur mehr die Rahmenhandlung. Ausgehend vom alten, mittellosen Matrosen Jonny wird die Sage der versunkenen Stadt Vineta erzählt. Jonny ist wie Edi ein Ausgestoßener der Gesellschaft, einer, der am Rande seiner Existenz lebt. Jonny verbringt seine Zeit in einer miesen Hafenspelunke und ist ganz auf die Freigiebigkeit der Wirtin angewiesen. Soweit die reale Ebene der Geschichte, die Soyfer im ersten Bild zeigt. Mit der Sage von Vineta, die Jonny der jungen Prostituierten Kathrin erzählt, beginnt der Übergang zur Fiktion. Der Erzähler wird zur Hauptfigur seiner Geschichte. Soyfer orientiert sich dabei an einer tatsächlich existierenden Legende über eine versunkene Stadt, deren Glockengeläut manchmal zu hören sein soll.

Im zweiten Bild ist die reale Ebene bereits verlassen und das Publikum befindet sich mitten im Märchen. Soyfers Protagonist Jonny verunglückt bei einem Tauchgang und findet sich am Grund des Meeres wieder. Doch statt des Meeresbodens erblickt er den mittelalterliche Domplatz der versunkenen Stadt Vineta. Vineta ist ein Ort des Vergessens, eine Stadt der Toten. Die Menschen, denen er begegnet, haben Eigenverantwortung und eigenes Denken verlernt. Sie wurden zu Marionetten eines totalitären Systems – Soyfers Bezug auf die autoritäre Politik des Ständestaates und die des Nationalsozialismus in Deutschland ist unübersehbar. Bezeichnenderweise ist der erste Mensch, dem Jonny in Vineta begegnet, ein Ordnungsorgan.¹⁵⁵ Der Polizist, der den nicht vorhandenen Verkehr regelt, geht auf Jonnys Fragen nicht ein, sondern

¹⁵³ Zitiert nach: Jarka (1987),S.305.

¹⁵⁴ Zitiert nach: Ebd.,S.305f.

¹⁵⁵ Vgl. Ebd.,S.333.

wiederholt mechanisch immer wieder den gleichen Aufruf nach Ordnung und Disziplin: „Gehen Sie weiter! Bleiben Sie nicht stehen! [...] Gehen Sie ordnungsgemäß weiter“¹⁵⁶. Eine am Hafen wartende Frau gibt, nach dem Ziel ihrer Reise gefragt, immer dieselben Sätze zur Antwort: „Ich will zu meinem Mann fahren. Er und meine kleine Tochter erwarten mich. Sie hat blonde Haare und heißt Annelore“¹⁵⁷. Jonny beginnt zu ahnen, dass das Boot niemals kommen wird. Entsetzt versucht er aus der Stadt zu fliehen, doch er wird vom Stadtschreiber daran gehindert. Als er sich nicht ausweisen kann, wird er sofort einem Verhör unterzogen. Auf die Fragen des Stadtschreibers nach Herkunft und Ziel seiner Reise, weiß Jonny plötzlich keine Antwort mehr. Aber auch die wichtigste Frage – nämlich die nach dem Sinn seines Lebens – vermag er nicht zu beantworten. Die Stadt beginnt sich seiner zu bemächtigen - auch Jonny fängt zu vergessen an:

STADTSCHREIBER: Warum wollen Sie zurück?

JONNY (*sich aufbäumend*): Weil ich weiterarbeiten muß!

STADTSCHREIBER: Wozu?

JONNY: Um zu leben!

STADTSCHREIBER: Warum wollen Sie leben?

JONNY (*betroffen*): Weiß nicht.

STADTSCHREIBER: Sie wissen nicht?

JONNY (*wie gelähmt*): Ich hab's vergessen.¹⁵⁸

Der Stadtschreiber zeigt sich über so viel Unwissenheit und Resignation zufrieden. Jonny wird die Bürgerurkunde der Stadt Vineta überreicht.

Schon im nächsten Bild macht Jonny die Bekanntschaft weiterer Bürger von Vineta. Er begegnet zwei Bettlern, die vor der Kirche auf das Ende der Messe warten. Sie hoffen auf mildtätige Spenden der Gläubigen, obwohl sie kaum mehr daran zu glauben wagen. Auf Jonny Frage nach dem Ende der Messe, antwortet die Bettlerin desillusioniert: „Ich glaube, nie. Ich glaube, die Herzen der Bürgersleute sind so hart, dass die Messe ewig dauern wird.“¹⁵⁹ Jonny aber will sich mit der vorherrschenden Resignation nicht abfinden. Er versucht sich stattdessen gegen die allgemeine Lethargie aufzulehnen: „Ja, [...], ich will leben. Ich weiß nicht mehr, warum, wozu, für wen, weil ich das alles hier bei euch vergessen habe. Aber verdammt, ich will es trotzdem [...].“¹⁶⁰ Doch Jonnys verzweifelter Versuch gegen den Strom zu schwimmen, währt nicht lange. Bereits im sechsten Bild ist seine Rebellion nur mehr eine innerliche, denn in vielen Dingen hat er sich dem Leben in Vineta angepasst. Nur sein Ringen um Erinnerung und seine Gier

¹⁵⁶ Soyfer (1980),S.632.

¹⁵⁷ Ebd.,S.633.

¹⁵⁸ Ebd.,S.636.

¹⁵⁹ Ebd.,S.637.

¹⁶⁰ Ebd.,S.638.

nach Leben bewahren ihn letztlich vor dem Verlust der Identität. So bleibt Jonny ein Sterblicher unter den Toten, ein Mann mit Geschichte in der Stadt des Vergessens. Die innere Revolte manifestiert sich in Jonnys äußerer Erscheinung. Während alle um ihn jung bleiben, altert Jonny. Ansonsten hat er sich dem Leben in der Stadt, der er mittlerweile schon zehn Jahre lang angehört, angepasst. Seine Karriere als Vineter Geschäftsmann ist glänzend verlaufen. Eine Zweckheirat mit der Tochter eines Senators ermöglichte ihm die Integration in Vinetas Oberschicht. Das wiederum wird ihm den Weg zum angestrebten Posten eines Senators ebnen. Pikanterweise sind bei Soyfer die Spitzen der Vineter Gesellschaft Politiker und Geschäftsleute in einer Person. Die untergegangene Vineter Gesellschaft ist folglich eine kapitalistische.¹⁶¹

Mit Jonnys Heirat in die Oberschicht wird er in das Geheimnis der Stadt eingeweiht, das nur wenige kennen. Die Stadt ist versunken, Vinetas Bewohner schon seit 500 Jahren tot. Doch die Vineter wissen nichts von ihrem Schicksal, da sie von der politischen Führung in Unkenntnis gehalten werden. Auch Jonny wird zum Stillschweigen verpflichtet. Allerdings will er sich mit dieser Rolle nicht abfinden. Als er dem Stadtschreiber vorwirft, sich aus Eigeninteresse an der Täuschung des Volkes mitschuldig zu machen: „JONNY: [...] du denkst sehr viel, du weißt sehr viel und handelst sehr wenig“¹⁶², entgegnet ihm der Stadtschreiber lakonisch: „Richtig, mein Freund! Auch ein toter Intellektueller bleibt, was er ist, nämlich ein Intellektueller“¹⁶³. Es ist das konsequente Nichthandeln des Intellektuellen, das bei Soyfer wesentlich zur Verschleierung der Wirklichkeit beiträgt. Aus der Apathie seiner Mitbürger zieht er persönlichen Profit. Sein Wissen zur politischen Veränderung lässt er ungenutzt, denn die Angst vor einer Gefährdung seiner privilegierten Stellung wiegt höher, als seine moralische Verpflichtung. Als Rechtfertigung dient ihm das Argument des „kleineren Übels“. Wüssten die Bürger Vinetas von ihrem Schicksal, wäre eine Katastrophe unabwendbar und niemandem damit gedient. Peter Langmann sieht in dem Verweis auf das „kleinere Übel“ Soyfers Satire auf den „österreichischen Weg“ des Austrofaschismus. Aus Angst vor noch größeren Einschränkungen werden herrschende politische Zustände nicht hinterfragt, sondern stillschweigend akzeptiert. Langmann untermauert seine These mit einem weiteren Argument. Die Bürger Vinetas haben die Aufklärung nicht mitgemacht, da die Stadt bereits im Mittelalter untergegangen ist. Für

¹⁶¹ Vgl Jarka (1987),S.335.

¹⁶² Soyfer (1980),S.640.

¹⁶³ Ebd.

Langmann eine deutliche Anspielung Soyfers auf die anti-aufklärerische Ideologie des Ständestaates.¹⁶⁴

Als es Krieg gibt wird Jonny mit vielen anderen an die Front einberufen. Doch die Soldaten haben keine Ahnung, warum sie in den Krieg ziehen müssen – sie wissen nicht einmal, gegen wen sie kämpfen sollen. Es ist ihnen aber auch egal. Stumpf wiederholen sie die Phrasen, die ihnen von ihren Vorgesetzten eingetrichtert wurden. Der Feind sind immer nur: „Die drüben.“¹⁶⁵

Selbst Jahre später als alter Mann sucht Jonny immer noch verzweifelt nach Leben und Hoffnung in Vineta. Doch er kann nichts davon finden. Nicht unter den Reichen, nicht unter den Armen. Nicht einmal der Gefangene, der den Grund seiner Inhaftierung längst vergessen hat, möchte in Freiheit leben. Selbst er hat keine Ziele, kennt keine Sehnsüchte. Jonny versucht ihm die Schönheit des Lebens zu erklären und stößt dabei nur auf Unverständnis. Jonnys Bekenntnis zum Leben ist voll eindringlicher Bilder - Soyfer greift dabei auf die Symbolik, wie er sie von den *Roten Spielern* kannte, zurück. Der Mensch - und Soyfer meint hier ganz klar den Proletarier - wird in seiner Schönheit und Vergänglichkeit mit dem wachsenden Korn verglichen. Er ist eins mit der Natur:

[...] Es gibt eine Welt, die anders ist. Dort wechseln Tag und Nacht, und es wird Frühling und Winter und wieder Frühling; Stürme ziehen, Sonne scheint; Korn wird gesät, geerntet und neu gesät – ohne Ende. Menschen werden geboren, wachsen wie das Korn. Weil sie ein unruhiges Herz mitgekriegt haben, müssen sie lieben und hassen, solange sie da sind, und sie werden alt und sterben. Und neue Menschen werden geboren zum Hassen, zum Lieben, zum Altwerden, zum Sterben – ohne Ende. Und dies alles hat keinen Sinn als sich selbst. Aber das ist ein großer Sinn, denn er heißt: Leben.¹⁶⁶

Da versucht Jonny ein letztes Mal den Widerstand zu brechen und schreit den Bürgern von Vineta die bittere Wahrheit zu. Zwar versucht der Stadtschreiber ihn noch daran zu hindern, aber Jonny ist stärker. Im Kampf überwindet er den Stadtschreiber, und damit auch den Tod. Als die Vineter vernehmen, dass sie alle tot sind, endet ihr Scheindasein. Ihre geordneten stereotypen Phrasen vereinigen sich in einem einzigen Stimmengewirr. Jonny aber kehrt zu den Lebenden zurück. Das elfte Bild schließt wieder an die Rahmenhandlung an. Jonny sitzt an der Theke und erzählt seine Geschichte zu Ende. Nach etlichen Wiederbelebungsversuchen ist er an Deck seines Schiffes zu Bewusstsein gekommen und hat erkannt, dass Vineta nur im Zustand seiner Bewusstlosigkeit, im

¹⁶⁴ Vgl. Langmann (1984),S.150.

¹⁶⁵ Soyfer (1980),S.642.

¹⁶⁶ Ebd.,S.645.

Zustand zwischen Leben und Tod, existiert hat. Das vermeintlich Erlebte war nicht real, trotzdem war es ihm eine Warnung:

Freilich, [...], es gibt in der Wirklichkeit keine Stadt in der Welt, die so ist wie dieses Vineta. Aber wenn einmal eine Sturzflut kommt, ein großer Krieg, eine große Barbarei, ob da nicht die ganze Welt zu Vineta wird? [...] Aber das ist nur so 'ne Phantasie von mir, [...] Weil, wenn das nicht bloß 'ne Phantasie ist, [...], ja dann ist es eine ernste Sache, wie, he? Da müssten wir doch alle unsere Kraft dransetzen, wir alle und sofort, dass die Sturzflut nicht kommt, und dann wär's doch sehr eilig, denn man könnte ja auch nicht wissen, wann sie kommt. Ob sie nicht vielleicht schon ganz nahe ist, vor der Tür von dem Drecklokal da vielleicht. [...]¹⁶⁷

Die Sturzflut war zu diesem Zeitpunkt in Österreich nicht mehr aufzuhalten, aber kaum jemand wollte sich das eingestehen. Soyfers apokalyptische Vision einer von einer Diktatur gesteuerten gleichgeschalteten Gesellschaft war knapp davor Realität zu werden.¹⁶⁸ Das Stück wurde Soyfers größter Erfolg. In allen Kritiken wird die beklemmende Aktualität des Textes hervorgehoben und Vineta als Parabel einer versinkenden Gesellschaft verstanden. So heißt es im Wiener *Sonntag*: „[...] Im Schlamm versunken zu sein, ist kein erhebendes Gefühl, aber sich als heute Lebender dessen bewusst zu werden, wie tot man ist, mag der Weg sein, der vom Grunde wieder ans Licht führt.“¹⁶⁹ Im *Prager Tagblatt* werden die Kleinkunsth Bühnen als Hort der Kunst gelobt: „Bald wird man abseits von den offiziellen Bühnen der wahrhaften Dichtung wieder begegnen können, die dem Wort dient und nicht dem Fundus.“¹⁷⁰ Mit Soyfers Stück zeige sich klar, dass „die Wiener Kleinkunst auf dem rechten Weg [ist], zu großer Kunst zu werden.“¹⁷¹

Doch nicht nur die Werke Soyfers sollten die Wiener Kleinkunstszenen prägen, auch die Stücke Ödön von Horváths gelangten auf den Kleinkunsth Bühnen zur Aufführung. Anders als Soyfer war Horváth zu dieser Zeit bereits ein arrivierter Autor. Seine Stücke wurden an großen Häusern gespielt, bevor ihm die politischen Verhältnisse eine weitere Arbeit an diesen Bühnen unmöglich machten. Horváths Stück *Glaube Liebe Hoffnung*, sollte seine Uraufführung am *Deutschen Theater* in Berlin erleben, herausgebracht wurde es schließlich im *Theater für 49* im Haus des *Hotel de France* am Schottentor. Keine der größeren Bühnen hatte 1936 noch den Mut Horváth zu spielen. Die Uraufführung von *Glaube Liebe Hoffnung* fand vor 49 Zuschauern statt. Die meisten der Anwesenden waren Freunde der Künstler.

¹⁶⁷ Soyfer (1980),S.647.

¹⁶⁸ Vgl. Langmann (1984),S.150.

¹⁶⁹ Der Sonntag, Beilage des Wiener Tag, vom 19.9.1937, Nr.183.

¹⁷⁰ Zitiert nach: Jarka (1987),S.344.

¹⁷¹ Zitiert nach: Ebd.,S.344.

5. Wiener Kleinkunst – intellektuelles Kabarett oder eigene Theaterform: Versuch einer Definition anhand ausgewählter Werke Horváths und Soyfers

5.1 Horváths Schauspiel „Glaube Liebe Hoffnung“ im Kontext der Wiener Kleinkunstszenen

Die Idee zu *Glaube Liebe Hoffnung* kam Horváth 1932 durch seinen Freund Lukas Kristl, einem Gerichtssaalberichterstatter, und basiert auf einer wahren Begebenheit: Der Verurteilung einer jungen Frau zu einer dreimonatigen Gefängnisstrafe, da sie das von einem Bekannten geliehene Geld nicht - wie zuvor glaubhaft versichert - zur Erwerbung eines Wandergewerbescheins verwendete, sondern zur Abbezahlung einer Straftat. Das Amtsgericht München sah darin einen Fall von Betrug und verhängte die Gefängnisstrafe über die junge Frau. Lukas Kristl ließ der Fall nicht mehr los und er legte Horváth ans Herz, einmal ein Stück über die „kleinen Verbrechen“ zu schreiben, deren Tatbestände lediglich auf Unwissenheit basieren, und denen er am Gericht tausendfach begegnet. Kristls flammende Rede fand Niederschlag in Horváths *Randbemerkung zu „Glaube Liebe Hoffnung“*.¹⁷² Die Geschichte der jungen Frau, die ohne Verschulden schuldig wurde, interessierte Horváth und er nahm sich vor, ein Stück über den Untergang eines Mädchens zu schreiben, das sterben muss, weil es an die falschen Menschen geraten ist.¹⁷³

Horváths Protagonistin Elisabeth benötigt zur Ausübung ihrer Arbeit, dem Vertrieb von Miederwaren, einen Wandergewerbeschein. Doch zu dessen Erwerb fehlt ihr das nötige Geld. Wie Soyfer zeichnet auch Horváth ein trostloses, von Wirtschaftskrise und hoher Arbeitslosigkeit gezeichnetes Bild der 30er Jahre. Doch anders als der Lechner Edi hat Horváths Elisabeth noch nicht resigniert. Sie ist zwar verzweifelt und ratlos, aber sie gibt den Kampf um ihre Existenz noch nicht verloren. Besonders deutlich wird ihr beharrlicher Optimismus in Elisabeths Monolog, den Horváth für eine frühe Fassung von *Glaube Liebe Hoffnung* geschrieben hat. In die Endfassung übernahm Horváth diesen Monolog zwar nicht, obwohl in ihm treffend das Schicksal Elisabeths geschildert wird. Elisabeths vorerst noch starker Wille, den Existenzkampf zu bestehen, findet

¹⁷² Vgl. Traugott Krischke: Horváth auf der Bühne 1926-1938. Eine Dokumentation. - Wien: Edition S 1991, S. 301.

¹⁷³ Vgl. Ebd., S. 307.

Ausdruck in dem immer wiederkehrenden Satz „Aber ich hab den Kopf nicht hängen lassen.“¹⁷⁴. Umso tragischer ist Elisabeths Niedergang. Gerade weil sie den letzten Funken Optimismus in sich heraufbeschwört, erscheint die ablehnende Haltung von Staat und Gesellschaft besonders grausam und unverständlich. Elisabeths Lebensmut wird im Laufe des Stückes sukzessive abgebaut¹⁷⁵:

Und dann bin ich herumgelaufen und es hat geheißen, dass es besser wird und dass es wieder eine Stellung geben wird, auch ohne dass man alles ändert und zusammenschlägt. Aber es ist keine Stellung gekommen und man hat auch nichts zusammengeschlagen, aber ich habe den Kopf nicht hängen lassen. [...] Und in der Zeitung ist gestanden von der großen Not für das Volk und die Minister haben gesagt, dass der Staat ein Wohlfahrtsstaat ist, und daß das anders werden muß. [...] Und ich habe gesehen, wie schwer das es ist, mit den anderen Menschen auszukommen. Aber ich habe den Kopf nicht hängen lassen. [...] Und überall haben sie einen ausgenützt und betrogen, und immer nur die, die wo nichts haben. Und da hab ich zum Staat gesagt:“ Du Staat, ich bin eine Bürgerin“, aber der Staat hat nichts gesagt.“¹⁷⁶

Da sich Elisabeth von niemandem Unterstützung erwarten kann, sie aber bestrebt ist, auf ehrliche Weise an Geld zu kommen, wendet sie sich in ihrer Verzweiflung an das Anatomische Institut. Sie hofft, indem sie ihren Körper nach ihrem Tod der Anatomie überschreibt, schon zu Lebzeiten zu dem nötigen Geld zu kommen. Doch das Anatomische Institut entpuppt sich als Spiegelbild der Welt, in der Elisabeth lebt - mit der gleichen starren gesellschaftlichen Hierarchie, der Elisabeth täglich begegnet. Neben einem despotischen Oberpräparator gibt es einen Vizepräparator, eine Stufe unter diesem den gewöhnlichen Präparator. Während ein Baron, der zwar verarmt ist, aber seinen gesellschaftlichen Stand weitgehend bewahrt hat, mit seinem Anliegen vom Oberpräparator zuvorkommend empfangen wird, ist Elisabeth unerwünscht. Ihre verzweifelte Lage, die sie dazu treibt, den eigenen Körper zu verkaufen, wird vom Oberpräparator als Sozialschmarotzerei abgetan:

Wir haben es zwar schon weißgottwieoft dementiert, dass wir keine solchen lebendigen Toten kaufen, aber die Leut glauben halt den amtlichen Verlautbarungen nichts! Die bilden sich gar ein, dass der Staat für ihren Corpus noch etwas daraufzahlen wird - - gar so interessant kommen sie sich vor! Immer soll nur der Staat helfen, der Staat!¹⁷⁷

Als sich der Präparator dazu entschließt, Elisabeth das nötige Geld zu leihen, tut er das nicht etwa aus Mitleid oder Nächstenliebe, sondern lediglich aufgrund eines Missverständnisses. Nach dem Beruf ihres Vaters gefragt, antwortet Elisabeth

¹⁷⁴ Horváth (1971),S.270.

¹⁷⁵ Vgl. Axel Fritz: Ödön von Horváth als Kritiker seiner Zeit.-München:Paul List Verlag 1973,S.155.

¹⁷⁶ Horváth (1971),S.270f.

¹⁷⁷ Ödön von Horváth: Glaube Liebe Hoffnung.hrsrg. v. Traugott Krischke.-Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001,S.18.

wahrheitsgemäß, dass dieser ein Inspektor sei. Sofort glaubt der Präparator, dass es sich bei Elisabeths Vater um einen Zollinspektor, einen Staatsbeamten, handelt. In den Augen des Präparators wertet diese gesellschaftliche Zugehörigkeit die Person Elisabeth um einiges auf. Die junge Frau ist zwar verarmt, ihr gesellschaftlicher Status als Tochter eines Staatsbeamten bleibt für ihn aber unbestritten: „Was ist schon so ein lumpiger Oberpräparator neben einem Inspektor? Respekt, Fräulein!“¹⁷⁸ Plötzlich ist Elisabeth es wert, dass man ihr hilft. Der Präparator leiht der, wie er meint, „verarmten Zollinspektortochter“, das Geld für den Wandergewerbeschein. Umso bitterer ist für ihn die spätere Erkenntnis, dass Elisabeths Vater lediglich Versicherungsinspektor ist. Der Präparator fühlt sich betrogen, und obwohl Elisabeth für das Missverständnis keinerlei Schuld trägt, wird sie von ihm wegen Betrugs angezeigt. Nun wird Elisabeth ihre Vorgeschichte zum Verhängnis. Das Geld des Präparators hat sie nicht zum Erwerb des Wandergewerbescheins verwendet, sondern zum Bezahlen einer Geldstrafe, zu der sie verurteilt worden war, als sie noch ohne Wandergewerbeschein gearbeitet hatte. Das Geld für den Wandergewerbeschein bekam sie von ihrem letztlich doch noch gefundenen Arbeitgeber geliehen, bei dem sie es nun mühsam abarbeiten muss. Diesem hatte sie aus Angst die Vorstrafe verschwiegen. Wie sich zeigt war Elisabeths Sorge nur zu berechtigt. Denn die bürgerliche Gesellschaft ist nicht bereit, die vorbestrafte Elisabeth – war ihr Vergehen und ihre Strafe auch noch so gering – als vollwertiges Mitglied zu akzeptieren. Ganz im Gegenteil, indem Elisabeth aus der Gesellschaft ausgegrenzt wird, ist sie geradezu gezwungen, sich mittels neuer Vergehen über Wasser zu halten.¹⁷⁹ Elisabeths Bekannte Maria hat ähnliche Erfahrungen gemacht: „[...] ich weiß, wie das kommt. Das sind lauter kleine Paragraphen, aber du bleibst hängen---Du weißt eigentlich gar nicht, was los war und schon ist es aus.“¹⁸⁰ Selbst der Richter, der Elisabeth verurteilt, ist sich der geradezu lachhaften Delikte bewusst: „Wo man doch tagaus tagein die armen Leut verurteilen muß, zu guter Letzt bloß weil sie kein Dach über dem Kopf haben!“¹⁸¹ Trotzdem fügt er sich in das System und verhängt mit 14 Tagen Haft ohne Bewährung eine unangemessen harte Strafe über Elisabeth. Doch auch aus ihrem ganz privaten Umfeld erfährt Elisabeth keine Unterstützung. Ihr Verlobter Alfons Klostermeyer, ein kleiner Polizeibeamter, lässt sie augenblicklich fallen, als er von ihren Vorstrafen erfährt. Die Hintergründe sind ihm egal, er fürchtet um die eigene Karriere. Elisabeth gegenüber rechtfertigt der Schupo Alfons sein unmenschliches

¹⁷⁸ Horváth (2001),S.20.

¹⁷⁹ Vgl. Fritz (1973),S.154.

¹⁸⁰ Horváth (2001),S.35

¹⁸¹ Ebd.,S.41.

Verhalten mit der Pflicht, die er als Polizeibeamter der Gesellschaft gegenüber trägt: „Aber zuerst kommt die Pflicht und dann kommt noch Ewigkeiten nichts! Radikal nichts!“¹⁸² Alfons übersteigerte Pflichtauffassung spiegelt sich wider in seinem Verhältnis zur Polizeiuniform. Selbst als Elisabeth friert, tritt er den Mantel seiner Uniform nicht an Elisabeth ab - zu sehr definiert er sich durch diese: „ELISABETH *lächelt*: Der Mantel ist halt immer im Dienst. SCHUPO: Pflicht ist Pflicht.“¹⁸³ Alfons macht sich selbst zum Inbegriff der staatlichen Ordnung, die seiner Meinung nach um jeden Preis aufrechterhalten werden muss. Dafür nimmt er auch Gewalt in Kauf. Als aufgrund von Wahlen bürgerkriegsähnliche Zustände ausbrechen, nimmt er die Tatsache, dass Unschuldige zu Opfern werden, unberührt hin: „Das lässt sich nicht umgehen in einem geordneten Staatswesen.“¹⁸⁴ Zuletzt opfert er Elisabeth seinen verlogenen Moralvorstellungen und beklagt dabei nur sein eigenes Unglück mit dem weiblichen Geschlecht. Den Tod seiner ersten Braut empfindet er als persönliche Beleidigung, ebenso wie er Elisabeths Angst, ihm von ihrer Vorstrafe zu erzählen, als Lüge abstempelt und sich zum Opfer stilisiert: „Die eine stirbt, die andere lügt. Lauter blutige Enttäuschungen.“¹⁸⁵ Alfons verkörpert die, wie Horváth sie in der dem Stück vorangestellten *Randbemerkung* bezeichnet, „masochistische Gier nach Selbstmitleid“.¹⁸⁶ Alfons ist nicht fähig für einen anderen Menschen, als für sich selbst, Mitgefühl zu empfinden. Sein Narzissmus dürfte Elisabeth von Anfang an klar gewesen sein. Ihre tiefe Verzweiflung resultiert weniger aus dem Scheitern der Liebesbeziehung, als aus der Tatsache, als Vorbestrafte keine Aussicht auf eine Existenzgrundlage zu haben. Völlig desillusioniert verübt Elisabeth einen Selbstmordversuch, wird aber in letzter Minute gerettet und auf die Polizeiwache gebracht. Dem dort anwesenden Alfons gegenüber stellt sie klar: „Ich bin doch nur ins Wasser, weil ich nichts mehr zum Fressen hab – wenn ich was zum Fressen gehabt hätt, meinst, ich hätt dich auch nur angespuckt?!“¹⁸⁷ Hier finden sich deutliche Parallelen zu Soyfers *Lechner Edi*. Bei Soyfer ist es Edi, der Gott vor der Erschaffung des Menschen abhalten möchte, da Arbeitslosigkeit, Hoffnungslosigkeit und Not das menschliche Dasein nicht länger lebenswert machen. Bei Horváth ist es Elisabeth, die sterben möchte, weil ihr jegliche Existenzgrundlage fehlt. Weder für Edi noch für Elisabeth scheint Gott einen Plan zu haben. Soyfer kommt mit Edis Erkenntnis, selbst etwas bewirken zu können, zum

¹⁸² Horváth (2001), S.53.

¹⁸³ Ebd., S.44.

¹⁸⁴ Ebd., S.47.

¹⁸⁵ Ebd., S.56.

¹⁸⁶ Vgl. Ebd., S.12.

¹⁸⁷ Ebd., S.66.

versöhnlicheren Ende. Horváth ist wesentlich pessimistischer. In einer kalten, unsozialen Welt kann es für Elisabeth kein Überleben geben. Sie stirbt kurz nachdem sie aus dem Wasser gezogen wurde. Die Reaktion der Umstehenden, die Zeugen ihres Todes werden, ist genauso unmenschlich. Das Mitleid, das Alfons einen Augenblick lang für Elisabeth empfindet, überträgt er sofort auf sich: „Du armes Menschenkind. Ich habe kein Glück. Ich hab kein Glück.“¹⁸⁸ Auch der Mann, der Elisabeth aus dem Wasser gezogen hat, bedauert weniger den Tod der jungen Frau, als den unnötigen Rettungsversuch und den Umstand, jetzt doch nicht als Held gefeiert zu werden: „Es war umsonst.“¹⁸⁹

Die bürgerliche Gesellschaft, die Horváth in seinem Stück beschreibt, unterliegt einem strengen hierarchischen Denken. Das findet Ausdruck in den unterschiedlichen Titeln, die die Vertreter des Beamtenapparates im Laufe ihrer Karriere erhalten. Diese Titelsucht wird von Horváth ins Groteske getrieben: minutiös unterscheidet er zwischen „Oberpräparator“, „Vizepräparator“ und „Präparator“. Der Aufstieg innerhalb dieser Rangordnung ist mitunter langwierig. So steigt der Präparator erst nach dem Tod des Oberpräparators – er hat sich bei der Öffnung einer Leiche eine Blutvergiftung zugezogen - zum Oberpräparator auf. Diejenigen, die aus der bürgerlichen Gesellschaft gefallen sind, bleiben Ausgeschlossene. Besonders gebrandmarkt sind jene, die mit dem Gesetz in Konflikt gekommen sind. Der Grund dafür kann, wie bei Elisabeth, noch so klein sein. Die Absurdität der Gesetzgebung und deren strenge Vollstreckung wird von Horváth schonungslos aufgezeigt: Das Zahlen einer Gebühr ist Voraussetzung für den Erhalt eines Arbeitsplatzes - bei der Masse an Beschäftigungslosen und Verarmten eine Groteske. Denn wer das Geld für die Gebühr nicht aufbringen kann, findet auch keine Anstellung. Damit werden Leute wie Elisabeth in die Illegalität getrieben. Arbeiten sie ohne Gewerbeschein, erwartet sie eine Geldstrafe. Da das Geld zum Bezahlen einer Geldstrafe fehlt, geraten sie immer tiefer in den Teufelskreis und enden schließlich als wirklich Kriminelle. Axel Fritz sieht den Ursprung des Konfliktes in der unterschiedlichen Rechts- und Moralauffassung von Individuum und Gesellschaft. Ermisst sich das moralische Handeln des Individuums an der Realität seiner Lebensbedingungen, so wird die gesellschaftliche Rechts- und Moralauffassung durch Tradition und Normen definiert.¹⁹⁰ An eine Angleichung dieser unterschiedlichen

¹⁸⁸ Horváth (2001),S.68.

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ Vgl. Fritz (1973),S.155f.

Auffassungen glaubt Horváth nicht. Soyfers euphorischem „Auf uns kommt’s an!“ setzt er deshalb ein pessimistisches Volksliedzitat gegenüber:

Ich lebe, ich weiß nicht wie lang,
Ich sterbe, ich weiß nicht wann,
Ich fahre, ich weiß nicht wohin,
Mich wundert, dass ich so fröhlich bin.¹⁹¹

Soyfers Utopie einer gerechten Welt, wie er sie im *Lied von der Erde* beschreibt, widerlegt Horváth in der *Randbemerkung* zu *Glaube Liebe Hoffnung* mit einem Zitat aus der Bibel: „Und der HERR roch den lieblichen Geruch und sprach in seinem Herzen: Ich will hinfort nicht mehr die Erde verfluchen um der Menschen willen, denn das Trachten des menschlichen Herzens ist böse von Jugend auf,“¹⁹²

Noch während Horváths Arbeit an dem Stück, war das Interesse daran groß. In Zeiten der Wirtschaftskrise und Arbeitslosigkeit schien er das richtige Sujet gefunden zu haben. Der bekannte Regisseur Heinz Hilpert plante eine Uraufführung am *Deutschen Theater* in Berlin mit Paula Wessely in der Hauptrolle für den Januar 1933. Doch es sollte nicht mehr dazu kommen. Unter dem Druck der Nationalsozialisten musste Hilpert die Uraufführung zurückziehen, er spielte stattdessen Nestroys *Einen Jux will er sich machen*. Aufgrund der politischen Verhältnissen wagte es auch keine andere Bühne, die Uraufführung herauszubringen. Erst am 13. November 1936 fasste die Kleinkunsthöhle *Theater für 49* überraschend den Mut dazu. Das *Theater für 49* zählte zu einer der vielen Wiener Kleinkunsthöhlen und befand sich seit 1934 im Haus des *Hotel de France* am Schottentor. Ihr künstlerischer Leiter Ernst Jubal war gleichzeitig Regisseur der Uraufführung. Um im Vorfeld Probleme mit der Zensur zu vermeiden, wurde der Titel geändert. Das Wort „Glaube“ erschien zu heikel und wurde durch „Pflicht“ ersetzt. Auch der Untertitel der Uraufführung war ein anderer. Statt dem bekannten Untertitel *Ein kleiner Totentanz* war auf den Ankündigungsplakaten *Ein Volksstück in 5 Bildern* zu lesen. Das vermittelt den Eindruck, als wollten Jubal und Horváth im Vorfeld allen Gefahren, die der Uraufführung im Weg stehen könnten, ausweichen. Horváth war bewusst, wie schwierig die Zeiten für ihn geworden sind: „Der Geist wurde verachtet und verboten. Die Kunst wurde aufgefordert sich in die Niederungen zu begeben. Dumme und im besten Fall irrsinnige Anschauungen geben den Ton an.“¹⁹³ Wie groß die Not unter den Künstlern war, zeigt eine Anekdote des späteren Burgtheaterschauspielers Hugo Gottschlich. Er spielte den Vizepräparator in

¹⁹¹ Horváth (2001),S.68.

¹⁹² Ebd.,S.13.

¹⁹³ Traugott Kriskke: *Ödön von Horváth. Kind seiner Zeit.*-Berlin: Ullstein 1998.S.242.

der Uraufführung von *Liebe, Pflicht und Hoffnung*. Doch von seinen Auftritten im Kellertheater allein konnte er nicht leben, er arbeitete hauptberuflich am Bau als Ziegelschupfer. Über seine Zeit in der Kleinkunst der 30er Jahre erzählte er später: „Im Gedächtnis haften geblieben ist mir die bittere Zeit und die tristen Umstände unter denen wir gespielt haben. Zum Beispiel: Honorar pro Abend fünfzig Groschen oder eine Straßenbahnfahrt.“¹⁹⁴Die Schriftstellerin Hertha Pauli, eine gute Bekannte Horváths, berichtete über die geringe Beachtung, die der Uraufführung entgegengebracht wurde. Bis auf einige wenige Prominente, und auch diese waren hauptsächlich Freunde des Schriftstellers, nahm kaum jemand Notiz von dem Stück. Die wenigen Kritiker, die der Uraufführung beiwohnten, verhielten sich dem Stück gegenüber aber durchwegs positiv. Die Zeitung *Das Echo* berichtete von einem „[...] eindrucksvollen Abend.“¹⁹⁵, *Die Neue Freie Presse* verglich das Stück mit anderen Arbeiten Horváths und kam zu dem Schluss: „Es ist ein sehr stilles Stück, ein Werk, das ohne große Worte und ohne große Gesten auskommt, das unerbittlich ist und doch einen Schimmer von Wärme besitzt, den man sonst den Horváthschen Arbeiten nicht nachsagen kann.“¹⁹⁶ Die Zeitung *Der Wiener Tag* zollte dem Mut der Wiener Kleinkunsthöfen Respekt, auch wenn der Kritiker eine adäquate künstlerische Umsetzung des von ihm gelobten Stückes vermisste: „Bleibt dem Miniaturtheater Jubals auch mehr minder eine avantgardistische Funktion auf dramatischem Gebiet versagt – und es stünde zu untersuchen, warum das so ist oder sein muß -, so stellt sich doch seine Rolle als schauspielerische Versuchsbühne immer deutlicher dar und wirbt berechtigt um Anerkennung.“¹⁹⁷ Diese Kritik ist durchaus ein Ritterschlag für die Kleinkunsthöhne. Denn ihre Leistung wird inzwischen mit denen etablierter Höfen gemessen. Ob der Vorwurf des Kritikers gerechtfertigt war oder nicht, ist aus heutiger Sicht nicht mehr nachvollziehbar. Trotzdem sollte man festhalten, dass sich die Wiener Kleinkunsthöfen nicht als Theaterlabor, nicht als Experimentierhöfen für neue theatrale Umsetzungsformen verstanden, sondern als politische Höfen, als letzter Ort für Zeitkritik.

¹⁹⁴ Zitiert nach: Krischke (1998),S.232.

¹⁹⁵ Zitiert nach: Ebd.,S.303.

¹⁹⁶ Zitiert nach: Ebd.,S.307.

¹⁹⁷ Zitiert nach: Ebd.,S.304.

5.2. Einflüsse aus der Tradition des Altwiener Volkstheaters

In den letzten Jahren wurde von Seiten der Forschung vielfach versucht, das Werk Soyfers in die Tradition des „Altwiener Volkstheaters“ zu stellen. Die gemeinsamen Merkmale sind offensichtlich, die Wurzeln liegen allerdings viel weiter zurück. Sie reichen vom szenischen Spiel der Spätantike, über die mittelalterlichen Fastnachtspiele bis zur Commedia dell'arte. Selbstverständlich haben diese theatralen Formen wiederum Einfluss auf Figuren und Spielweise des Altwiener Volkstheaters ausgeübt, doch die Idee, mit den Mitteln des szenischen Spiels Zeitkritik zu üben, ist bereits in diesen frühen theatralen Formen zu finden. Als Ausdruck der Kritik diente den Darstellern, die sich mit Maske und Verkleidung unkenntlich machten, die Karikatur. Soyfer, ein profunder Kenner der Theatergeschichte, betonte immer wieder die Nähe „seines“ Theaters zum Theater des „fahrenden Volkes“, rückte es in den Geist der Mimustradition:

Auf den Karnevalplätzen des frühen Italien, hämmerten sie [die Darsteller der Commedia dell'arte] ihre primitiven Schaubuden zusammen, stiegen auf die Bretter, verhöhnten die Ehebruchsaffären und Schwindelgeschäfte der großen Herrschaften, parodierten das feierliche Gehabe der klassizistischen Tragödie. [...] Und die Urahnen dieser Ahnen gar, die Mimen der spätrömischen Zeit! Feinsinnige Kammerschauspieler, literarisch wertvolle Kräfte waren sie nicht. Aber wie sie, dreckige Zoten verzapfend, über die Bühne hüpfen, waren sie lebendige Abbilder der Zeit, ihres Verfalls, ihrer Widersprüche; waren sie eine Macht, mit der selbst die großwerdende christliche Kirche sich auseinandersetzen mußte...¹⁹⁸

Auch wenn Soyfer den vulgären Späßen der „Fahrenden“ nicht kritiklos gegenüberstand, so schätzte er die Bretterbühne als Ort, an dem die Probleme der Zeit lebendig dargestellt wurden und er erkannte die subversive Kraft dieses Theaters: Lachen als erster Sieg des Volkes über die Obrigkeit. - In den Figuren der Commedia dell'arte - im Pantalone, dem Dottore oder der Columbine - erkannte das Volk nicht nur sich selbst, sondern auch seine karikierte Herrschaft wieder. Das Lachen über die Dreistigkeit oder Dummheit der Figuren, wie über dem sich seinem Herrn gegenüber respektlos verhaltenden Pantalone, diente den Menschen als Ventil für eine ganz anders aussehende Wirklichkeit. An Texten ist aus dieser Zeit früher theatralischer Formen leider wenig erhalten. Meist handelte es sich dabei um Stegreifspiele, die einem groben Gerüst folgten.

In Österreich ist es der Volksdichter Philipp Hafner, der als erster seine Komödien vollständig niederschrieb, die mit großem Erfolg am Leopoldstädter Theater aufgeführt, aber auch außerhalb des Wiener Vorstadttheaters wahrgenommen wurden. Joseph

¹⁹⁸ Soyfer (1980),S.478.

Sonnleitner, der bereits 1812 eine kommentierte Werkausgabe Hafners vorlegte, sah den Erfolg der Komödien im perfekten Zusammenwirken von Stegreif-Elementen, scharfer Beobachtung und Aktualität der behandelten Themen:

Hafner hatte sich aus tausend Burlesken die Späße gesammelt, und aus diesen setzt er seine Stücke zusammen. So pöbelhaft sie waren, so fanden sie doch allgemeinen Beyfall, denn sie enthielten zugleich viele Anspielungen auf die Lokalsitten.¹⁹⁹

Hafner kam es im Unterschied zum Stegreif-Theater in erster Linie auf eine dialogisch zusammenhängende motivierte Handlung an. Den Handlungsablauf störende Elemente wurden von ihm einfach weggelassen – er reduzierte die Komödienarien auf ein Minimum und ließ die eingeschobenen Pantomimen und Balletteinlagen, die immer wieder den Handlungsfluss der Commedia dell'arte unterbrachen, überhaupt gänzlich weg. Die völlige Ausformulierung seiner Komödien ließ dem Stegreifspiel wenig Raum und ermöglichte dem Zuschauer eine Auseinandersetzung mit einer in sich geschlossenen Handlung. Das zu Hafners Zeit ungewöhnlich genaue Niederschreiben der Texte könnte aber auch aus dessen Vorsicht resultieren, als reiner Dichter die Inszenierung nicht mitgestalten zu können und sie dadurch zwangsläufig Veränderungen auszusetzen. Denn da Hafner im Unterschied zu vielen seiner Dichterkollegen weder als Schauspieler noch als Regisseur bei den Inszenierungen seiner Stücke mitwirkte, hing es allein von der Präzision der Texte ab, ob die jeweilige Komödie adäquat theatralisch umgesetzt wurde oder nicht. Möglich aber auch, dass die 1751 gegründete allgemeine Zensurstelle, die Bücher-Censurs-Hofcommission, Hafner dazu bewogen hat auf Stegreifsequenzen zu verzichten, da sie, um den Spielraum für Darsteller und Regisseure einzuengen, auf eine vollständige Verschriftlichung drängte. In Hafners Komödien waren, meist noch in Nebenrollen, erstmals Figuren aus der Unterschicht auf der Bühne zu sehen. Friseur, Stubenmädchen, Kutscher belebten die Stücke und brachten einen anderen Umgangston auf die Bühne. Johann Sonnleitner, der eine Werkausgabe von Hafners Komödien herausgab, versuchte in seinem Nachwort den Erfolg Hafners zu erklären.

Philipp Hafner verstand es, Elemente der Stegreif-Tradition mit den Ansprüchen der regelmäßigen Komödie zu verbinden und als Kenner eines Goldoni, Moliere und Marivaux sich die europäische Komödientradition anzueignen. Hafner war ein "Markstein in der Wiener Dramatik, der das Regellose zur Regel gemacht, das Zerflatternde und Zerfließende zu fester Form gegossen hatte. Ohne ihn gäbe es die ganze Entwicklung in der Volksdramatik in Wien nicht, ohne ihn wären die Gipfelpunkte Ferdinand Raimund und Johann Nestroy nicht denkbar."²⁰⁰

¹⁹⁹ Sonnleitner (2001), S.420.

²⁰⁰ Ebd.,S.440.

Nicht alle standen Hafners Komödien positiv gegenüber. Die Anhänger Gottscheds forderten vehement eine Versittlichung des Theaters und setzten sich mit diesem Anliegen schließlich auch durch. Goethe stöhnte über die Reform Gottscheds:

Unser Theater, seit Hanswurst verbannt ist, hat sich aus dem Gottschedianismus noch nicht losreißen können. Wir haben Sittlichkeit und lange Weile.²⁰¹

Doch die Verbannung von Komik und Zeitkritik ist Gottsched nicht gänzlich gelungen. Beides ist in späterer Zeit nicht nur bei Raimund und Nestroy zu finden, sondern auch im 20. Jahrhundert bei Jura Soyfer. Denn sein Theater ist ebenso wie das Theater der „Fahrenden“ ein Theater des Untergrunds, gekennzeichnet von Verfolgung und von verschwundenen Texten. Beide Theaterformen stehen in einem Oppositionsverhältnis zum offiziellen Theater - war es bei den Mimen noch das Hoftheater, so ist es bei Soyfer das Bildungstheater des Bürgertums, das für den Schriftsteller jeden Bezug zum Leben verloren hat und sich in seiner Inhaltslosigkeit nur mehr selbst huldigt. Soyfer möchte dem Theater nicht das ludische Prinzip absprechen, es geht ihm durchaus auch um den ästhetischen Genuss, doch findet er diesen nicht im äußerlichen Prunk einer Theaterinszenierung, sondern in den Inhalten:

Die großen, mächtigen Bühnen der inneren Stadtbezirke verbergen ihre Krankheit hinter prunkvollen Kleidern und einem virtuosen Spiel. [...] wer das Theater wirklich liebt, der weiß: wenn es nicht im prunkenden Gewande erscheint, sondern ärmlich halb nackt - dann erst merkt man vollends, wie tief sein Zauber in uns steckt.²⁰²

Zur gleichen Zeit wie Soyfer setzte sich der junge Brecht, der Soyfers politischer Einstellung nahe stand, mit den Aufgaben des Theaters auseinander. In seinen theoretischen Schriften forderte Brecht viel radikaler als Soyfer das Theater als einen Ort der Bewusstseinsbildung für die unterdrückte Klasse, ohne zu berücksichtigen, dass diese Aufgabe nur durch die Freude am Spiel, die Lust an der Verstellung und die Transformation der Realität in eine andere Welt erfüllt werden kann. Soyfer sah, anders als Brecht, die Aufgabe des Theater viel mehr in der Bewusstseinsbildung des Einzelnen begründet, als in der Bewusstseinsbildung einer ganzen Klasse. In dieser Hinsicht deckt sich Soyfers Einstellung mit der Meinung Peter Handkes, der in einem kritischen Aufsatz zum Theater Brechts, die Hauptaufgabe des Theaters als die der Sensibilisierung des Publikums beschrieb. Politische Lösungsvorschläge, gar eine politische Belehrung der Zuseher, lehnte Handke ab:

²⁰¹ Zitiert nach: Sonnleitner (2001), S.424.

²⁰² Soyfer (1980), S.481.

Ob sich freilich aus dem genaueren Bewußtsein des Zuschauers oder Zuhörers der Impetus ergibt, die Zustände im marxistischen Sinn (der auch der meine wäre) zu ändern, daran zweifle ich, obwohl ich es hoffe, [...]: das Theater im Theater schafft wohl nur die Voraussetzungen, die Voraus-Sätze für die neuen Denkmöglichkeiten, es zeigt nicht, da es ein Spiel ist, unmittelbar und eindeutig den *Satz*, die neue Denkmöglichkeit, die die Lösung bedeutet. Brecht freilich nimmt in das Spiel den *Satz*, die Lösung auf, und bringt ihn um seine Wirkung, um seine Wirklichkeit.²⁰³

Auch Soyfer war in seinen Stücken unmittelbar politisch, doch seine Waffen waren Ironie und Spott. Seine Stücke sollten Anstoß zum Nachdenken sein - den Weg zur Veränderung allerdings muss jeder für sich finden. Den drohenden Anschluss Österreichs an Nazi-Deutschland vor Augen konnte Soyfer wahrscheinlich gar nichts anders, als zu versuchen, beides zu erwecken: das Bewusstsein des Individuums für sich selbst und dessen politische Verantwortung.

Soyfer sah, wie Brecht, den Zuschauer als aktiven Teilnehmer einer Theatervorstellung und nicht als passiven Rezipienten. Das Publikum solle sich immer bewusst sein, dass es sich bei dem Dargebotenen um ein Spiel, um eine Illusion handelt. Denn es ist nicht die Katharsis des bürgerlichen Theaters, die Soyfer anstrebte, sondern der Versuch, den Zuschauer zu einer eigenen kritischen Haltung zu bewegen. Um Einfühlung zu verhindern setzte Soyfer Techniken ein, die nicht nur im epischen Theater dazu dienen, die vierte Wand zu durchbrechen, sondern auch im Altwiener Volkstheater zu finden sind. Der Einsatz von Couplets, die Technik des „aparte-Sprechens“, bei dem sich der Darsteller direkt ans Publikum wendet, sowie die Verwendung der Satire bewirken beim Publikum eine distanzierte Betrachtung des Geschehens und erinnern stark an das Theater Brechts, aber auch an das Theater Nestroys. Es ist wohl die Verbindung von Kritik und Unterhaltung, die Soyfers Theater mit dem Nestroys und Brechts teilt.

In dem Aufsatz *Anmerkungen zum Volksstück* setzte sich Brecht intensiv mit dieser Gattung auseinander. Er kritisierte, dass das Volksstück zu einer anspruchslosen, aus „derben Späßen“²⁰⁴ und billigen Inhalten bestehenden Theaterform herabgesunken war. Brecht beklagte die Kluft zwischen dem nur die Wirklichkeit kopierenden „alten Volksstück“²⁰⁵ und dem „l'art pour l'art- Stil“ der anerkannten Bühnen:

²⁰³ Peter Handke: Straßentheater und Theatertheater.-In: Peter Handke. Prosa Gedichte Theaterstücke Hörspiele Aufsätze.-Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974, S.306.

²⁰⁴ Bertolt Brecht: Anmerkungen zum Volksstück.-In: Bertolt Brecht. Schriften 4. Texte zu Stücken. hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei u. Klaus-Detlef Müller.-Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991 (= Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd.24), S.293.

²⁰⁵ Ebd., S.294.

Wir [die Rezipienten] sahen eine Kunst, die sich ihre eigene Natur schuf, eine eigene Welt, die mit der wirklichen Welt nur noch sehr wenig zu schaffen hatte und zu schaffen haben wollte, und wir sahen eine Kunst, die sich lediglich darin erschöpfte, die wirkliche Welt zu kopieren, und dabei ihre Phantasie nahezu völlig einbüßte. Wir brauchen eine Kunst, die die Natur meistert, wir brauchen die künstlerisch gestaltete Wirklichkeit und die natürliche Kunst.²⁰⁶

Bei der Konzeption des *neuen Volksstücks* bleibt der Kunstanspruch für Brecht trotzdem ein wesentliches Kriterium. Ein sich mit der Realität auseinandersetzendes Theater, betonte Brecht, verliere nicht automatisch seinen ästhetischen Anspruch:

Das wirklich kultivierte Theater wird seinen Realismus nicht mit der Preisgabe der künstlerischen Schönheit erkaufen müssen. Die Realität mag unschön sein, das verbannt sie durchaus nicht von einer Stilbühne. [...] Die Kunst vermag das Häßliche des Häßlichen in schöner Weise, das Unedle des Unedlen in edler Weise darzustellen, [...].²⁰⁷

Brecht wusste, dass der Weg zum „neuen Volksstück“, wie er es bezeichnete, ein langer sein würde. Er empfahl die Orientierung an historischen Vorbildern und sah in einer Verbindung von Elementen der *Commedia dell'arte* und dem realistischen Sittenstück eine mögliche Neugestaltung des Volksstücks.²⁰⁸ Auch Elemente des Kabarett waren für Brecht richtungsweisend. In den lose miteinander verknüpften Sketches des Kabarett, in der Verwendung chorischer Elemente und der Wiedereinführung der Allegorie sah er wesentliche Bestandteile für das „neue Volksstück“. ²⁰⁹ Interessant ist, dass Soyfer diese Kriterien schon über zehn Jahre vor Brechts Aufsatz vorweggenommen hat.

Fast zeitgleich mit Soyfer sprach sich auch Ödön von Horváth für eine Erneuerung des alten Volksstückes aus: „Mit vollem Bewusstsein zerstöre ich nun das alte Volksstück, formal und ethisch – und versuche die neue Form des Volksstückes zu finden.“²¹⁰ Schon die Titel von Horváths Stücken versprechen Idylle und Gemütlichkeit ganz im Stil traditioneller Volksstücke, erweisen sich dann aber als das genaue Gegenteil. In seinem theoretischen Aufsatz *Gebrauchsanweisung* erläuterte Horváth sein Vorhaben, die Sorgen und Nöte einfacher Menschen auf die Bühne zu bringen und für diejenigen einzutreten, die an den Rand der Gesellschaft gedrängt worden sind. Als seine Vorbilder

²⁰⁶ Brecht (1991), S.296

²⁰⁷ Ebd., S. 296.

²⁰⁸ Vgl. Ebd., S.298.

²⁰⁹ Ebd., S.294.

²¹⁰ Horváth (1971), S.663.

nannte er, so wie auch Soyfer, die Tradition der „Fahrenden“: der Volkssänger und Volkskomiker. Horváth wollte für ein Volksstück eintreten, „[...] das im besten Sinne bodenständig ist und das vielleicht wieder Anderen Anregung gibt, eben auch in dieser Richtung weiter mitzuarbeiten – um ein wahrhaftiges Volkstheater aufzubauen, das an die Instinkte und nicht an den Intellekt des Volkes appelliert.“²¹¹ Seine Gedanken zur gesellschaftlichen Aufgabe des Theaters erinnern stark an die Brechts. Es ist die „Demaskierung des Bewusstsein“, die Horváth interessiert, der Kampf Bewusstsein gegen Unterbewusstsein. Um nicht auf die Darstellung unterschiedlicher Milieubilder reduziert zu werden, sprach sich Horváth bei der Inszenierung seiner Stücke gegen jegliche Form des Naturalismus und Realismus aus. So wie bei Brecht sollte eine stilisierte Darstellungsweise den Betrachter zu einer distanzierten Haltung gegenüber dem Bühnengeschehen führen und so eine kritische Reflexion des Dargebotenen ermöglichen: „Sie [die Zuschauer] werden auf die Schandtaten gestoßen – sie fallen ihnen auf und erleben sie nicht mit. Es gibt für mich ein Gesetz und das ist die Wahrheit.“²¹² Die vermeintliche volkstümliche Idylle, mit der Horváth sein Publikum konfrontiert, verstört und wird in ihrer Brutalität entlarvt. Der gutherzig wirkende Präparator, der liebevoll die Tauben füttert und den Tod seines Rehpinschers beklagt, entpuppt sich als engstirniger und gewissenloser Mensch, der sich an Elisabeths Untergang mitschuldig macht. Er ist, wie Axel Fritz treffend formuliert, „der Typ des Mörders, der nicht selber Hand an seine Opfer legt und dessen äußere Harmlosigkeit und Gutmütigkeit man diese Taten auch nicht zutraut.“²¹³ Indem Horváth in dem vermeintlich Gemütlichen, in dem vermeintlich Gutherzigen das Abgründige transparent macht, hebt er das Volksstück auf eine neue Ebene: „Alle meine Stücke sind Tragödien – sie werden nur komisch, weil sie unheimlich sind. Das Unheimliche muß da sein.“²¹⁴

²¹¹ Horváth(1971),S.662.

²¹² Ebd.,S.661f.

²¹³ Fritz (1973),S.161.

²¹⁴ Horváth (1971),S.664.

5.3 Die Einflüsse Nestroys

Soyfers 1937 – anlässlich Nestroys' 75. Todestag - verfasster Aufsatz *Vom lebendigen Nestroy* belegt die Vorbildwirkung, die Nestroys Volkstheater auf Soyfer ausübte. Soyfer bewunderte Nestroys Fähigkeit, die Realität so zu zeigen, wie sie ist und die Scheinheiligkeit in ihrer korrumpierten Gesellschaft zu entlarven:

Diese [Nestroys] Theaterspielerei geht uns an, von unserem Leben ist sie erfüllt, unsere Probleme stehen zur Diskussion, über unsere Sache wird hier verhandelt.²¹⁵

Die Aktualität von Nestroys Stücken war für Soyfer auch in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts ungebrochen, denn Nestroys Publikum existierte nach wie vor. Dieses Publikum galt es für Soyfer zu erreichen.

Gewiß leben sie noch und denken nicht dran, auszusterben, die kleinen Kaufleute, die Handwerker, die Lohnarbeiter, der äußeren Wiener Bezirke! [...] die Menschen der Vorstadt, [...], die schlecht und recht „zu ebener Erde“ wohnen und nicht „im ersten Stock“.²¹⁶

Soyfers 1936 geschriebenes Mittelstück *Der Weltuntergang*, in dem der bevorstehende Krieg prophezeit wird, trägt den auf eine Zauberposse Nestroys verweisenden Untertitel *Die Welt steht auf kein` Fall mehr lang*. Mit dem Zitat spielt Soyfer auf Nestroys Stück *Der böse Geist Lumpazivagabundus* an und auf die darin enthaltene fatalistische Aussage des Protagonisten Knierim: „In ein Jahr kommt der Komet, nachher geht eh die Welt z`grund.“²¹⁷ Nestroys Rahmenstruktur wurde hier von Soyfer übernommen, allerdings sind Nestroys „übernatürliche Wesen“ in Soyfers *Weltuntergang* keine Zauberer und Feen, sondern die Allegorien von Sonne, Mond und Sternen. Die wirklichkeitsnahe Beschreibung der Lebensumstände der drei Arbeitslosen im *Lumpazivagabundus*, findet ihre Entsprechung in Soyfers Darstellung der Gleichgültigkeit und allgemeinen Unterbewertung der mit dem Kometeneinschlag einhergehenden Gefahr für die Erde. Ein jeder ist davon überzeugt, dass er sich auf irgendeine Weise retten werden könne, während vom Untergang stets nur der andere betroffen zu sein scheint. Diesen Zynismus verstärkte Soyfer analog zu Nestroy durch den gezielten Einsatz von Sprachkritik. Er übernahm Nestroys Spiel mit den Verkleinerungsformen, um die Unwichtigkeit des einzelnen Menschen in einem

²¹⁵ Soyfer (1980),S.469.

²¹⁶ Ebd.,S.469f.

²¹⁷ Johann Nestroy:Der böse Geist Lumpazivagabundus oder das liederliche Kleeblatt.-In:Johann Nestroy Komödien.hrsg. v. Franz H. Mautner.1.Bd.-Frankfurt/Main: Insel Verlag 1970,S.203.

autoritären System zu verdeutlichen. Vermutlich spielte Soyfer auf das Regime Dollfuß an. Der Mond spricht von „Menscherln“²¹⁸, die es zu vernichten gilt, als würde es sich um ein paar Würmer handeln. Der Aufprall des Kometen Konrad auf die Erde wird lapidar als „Tippel“²¹⁹ bezeichnet.²²⁰

Eine weitere sprachliche Parallele zu Nestroy ist der Einsatz des Dialekts, dem eine künstliche nur aus Gemeinplätzen und zweideutigen Propagandaparolen bestehende Schriftsprache gegenübergestellt wird. Nur im Dialekt kann noch eine Übereinstimmung von Wort und Sinn stattfinden, auch wenn der Einfluss der Unterhaltungsindustrie bereits spürbar ist. Das langsame Eindringen von Modewörtern und Redewendungen verdeutlicht nur zu klar, dass auch diese letzte sprachliche Festung fallen wird.

Ulf Birbaumer beschäftigte sich eingehend mit der Struktur von Soyfers Stücken. Neben dem Einfluss von Nestroys Posse weist er immer wieder auf Elemente des Stationendramas hin.²²¹ Eine durchgehend komische Figur hält im Stationendrama eine lockere Form von Einzelszenen zusammen. Diese komische Zentralfigur ist in der Tradition des „Altwiener Volkstheaters“ nachzuweisen. War die komische Figur in der frühen Phase des Wiener Volksstücks noch vom Rest der Handlung isoliert, wurde sie mit der Zeit immer mehr in die Handlung integriert und die Komik der Figur vielschichtiger. Da aber die Autonomie der komischen Zentralfigur stets gewahrt blieb, eignete sie sich als Vermittler zwischen Bühne und Zuschauerraum. Die komische Zentralfigur hat die Aufgabe, die schwachen Punkte des konventionell Anerkannten hervorzuheben und dem Publikum einen Spiegel vorzuhalten. Gerade bei *Hupka*, dem Protagonisten von Soyfers Stück *Astoria*, treten diese Eigenschaften am deutlichsten hervor – bei ihm ist die Verwandtschaft zu Nestroys komischen Zentralfiguren besonders transparent:

Auch Soyfers überwiegend musikalische Dramenschlüsse entsprechen der im Volkstheater durchaus üblichen musikalisch untermalten Schlußapotheose. Trotzdem unterscheiden sie sich in ihren Inhalten stark von der Tradition des Altwiener Volkstheaters. Wenn am Ende von *Weltuntergang* der Komet Konrad die Erde und ihre Bewohner verschont, weil er sich in sie verliebt hat und alle Planeten das *Lied von der Erde* anstimmen, so handelt es sich nicht um das böse „happy-end“, wie es Nestroy gerne schildert, sondern um einen flammenden Appell an das Publikum: den

²¹⁸ Soyfer (1980),S.534.

²¹⁹ Ebd.,S.535.

²²⁰ Vgl. Ulf Birbaumer:Jura Soyfers „dialektische Dramaturgie“ – Anmerkungen zu Theater und Publikum am Beispiel von „Der Weltuntergang“-In:Grenzüberschreitungen, Gattungen, Literaturbeziehungen Jura Soyfer.hrg. v. Herbert Arlt u. Kurt Krolop.-St. Ingbert:Röhrig 1995 (= Österreichische und internationale Literaturprozesse.Bd.2),S.118.

²²¹ Vgl. Ebd.,S.115f.

Glauben an eine gemeinsame Zukunft nicht zu verlieren. Der Einfluß des Agit-prop Theaters liegt hier klar auf der Hand – das Schlußlied erinnert an die Arbeiterchöre der sozialistischen Parteiveranstaltungen. Soyfer meint es mit der Rettung der Erde ernst – weder Zynismus noch Hoffnungslosigkeit sind letztendlich am Platz. Er entläßt das Publikum mit einer Utopie und unterscheidet sich in diesem Punkt von Nestroy. Hier knüpft Soyfer an das märchenhafte Theater Raimunds an.²²²

Soyfers große Bewunderung für Nestroys virtuosen Umgang mit Sprache, wird durch das Verfassen zweier Zusatzstrophen zu dem Nestroy-Couplet *Die Wahrheit is in gute Händ* deutlich. Ein sprachlicher Unterschied zwischen Nestroy und Soyfer ist kaum zu erkennen, so perfekt vermag sich der junge Schriftsteller in sein großes Vorbild hineinzusetzen:

So sang Meister Nestroy voll Gift und voll Gall'.
Um d' Wahrheit stand's offenbar schlecht dazumal.
[...]
Die Zeitungen waren halt damals zu rar!
Doch heutzutag, Leutln, bedenkts doch amal,
Hammas Tagblatt, die Presse, das Wiener Journal,
Im Echo schreibt täglich ein Korrespondent.
Ah, die Wahrheit is in gute Händ.

Nur manchmal, um's Schamg'fühl zu schonen, da waird
Von an Feigenblatt d' Wahrheit a bisserl kaschiert!
Die Wahrheit ist sittlich, drum wär's eine Schand,
Daß als nackerte Wahrheit sie läuft umanand.
Doch ka Angst, daß wir sie aus'm Auge verliern!
Man tut sie ja jeden Tag fest dementieren!
Damit's gleich ein jeder als Wahrheit erkennt!
Ah, die Wahrheit is in gute Händ.²²³

5.3.1 Frauenfiguren

Elisabeth, die Protagonist aus Horváths *Glaube Liebe Hoffnung* begeht in einer ausweglos erscheinenden Situation Selbstmord, die Marianne aus Horváths *Geschichten aus dem Wienerwald* verliert alles und endet in einer unglücklichen Ehe, und auch Karoline, die aus dem proletarisierten Kleinbürgertum stammend so gerne gesellschaftlich aufgestiegen wäre und nur Ausbeutung erfahren hatte, muss erkennen: „Man hat halt oft so eine Sehnsucht in sich – aber dann kehrt man zurück mit gebrochenen Flügeln und das Leben geht weiter, als wär man nie dabei gewesen – [...]“²²⁴ – Auffallend oft werden in Horváths Stücken Frauen Opfer gesellschaftlicher Ungerechtigkeit und autoritärer Männer. Das Rollenbild der Frau war im Laufe der 20er

²²²Birbaumer (1995),S.115.

²²³ Soyfer (1980),S.791.

²²⁴ Ödön von Horváth: Kasimir und Karoline.hrsrg. v. Traugott Krischke.-Frankfurt/Main: Suhrkamp 1986,S.136.

Jahres großen Veränderungen unterworfen. Zum einen drängten die Frauen vermehrt in eine größere Selbständigkeit, viele Männer wollten aber weiter an der traditionellen Familienideologie festhalten. Zum anderen führte die durch die Wirtschaftskrise verursachte Armut viele Frauen in die Prostitution. Trotz schwieriger Voraussetzungen erschien vielen Frauen das Streben in die Eigenverantwortlichkeit der bessere Weg zu sein, als die Abhängigkeit von einem Ehemann. Elisabeth genügt das abschreckende Beispiel der elterlichen Ehe zu dem Entschluss, lieber für sich selbst aufzukommen. Ein wesentlicher Bestandteil von Elisabeths Tragödie ist ja, dass sie schließlich aufgrund ihrer Existenz bedrohenden Lage doch keine andere Zukunftschance sieht, als auf die Ehe mit dem Schupo Alfons zu setzen.²²⁵ Als er sie verlässt, geht sie ins Wasser. Elisabeths Bekannte Maria ist da wesentlich pragmatischer und könnte sich auch mit einer reinen Vernunfthehe abfinden: „Ich hätt ja nichts dagegen, wenn mich einer heiraten tät. Nur schlagen dürft er mich nicht [...]“²²⁶ Maria akzeptiert anders als Elisabeth die traditionelle Rolle des Mannes als Familienoberhaupt und als dominierender Geschlechtspartner. Trotz der Demütigungen, die sie erdulden müssen, bleibt den nach Selbständigkeit strebenden Frauen bei Horváth letztlich ein Gefühl von Selbstbewusstsein und Eigenwert. Oder wie Axel Fritz es in seinen Studien zu Horváth analysiert:

Horváth kommt es darauf an, einen in der Gesellschaft und in der Literatur der 20er Jahre neuen Frauentyp zu zeigen, der zumindest die Bestrebungen zur Emanzipation hat und über die eigene Stellung reflektiert. Allerdings ist es typisch für Horváths Darstellung eines zählebigen Konservatismus, daß diese Bestrebungen nach Selbständigkeit und Unabhängigkeit bei seinen Frauengestalten meistens an den konservativen und egoistischen Kleinbürgerdenken der Männer scheitern.²²⁷

Das Frauenbild in den Werken Jura Soyfers wurde von der Forschung bislang wenig beachtet. Vielmehr setzte sich die Meinung durch, dass die Frauenrollen in Soyfers Stücken sehr blass gestaltet sind. Eine der wenigen Arbeiten, die sich eingehend mit Soyfers Frauenfiguren auseinandersetzt, ist ein Aufsatz von Evelyn Deutsch-Schreiner. Aber auch sie kommt zum dem Schluss: „[...] daß Soyfers weibliche Bühnenfiguren dem gesellschaftlich-progressiven Anspruch seiner Stücke nicht gerecht werden [...]“²²⁸, da Soyfer „das gängige Frauenbild seiner Zeit [übernahm]“²²⁹, statt es zu

²²⁵ Vgl. Fritz (1973),S.194.

²²⁶ Horváth (2001),S. 36.

²²⁷ Fritz (1973),S.196.

²²⁸ Evelyn Deutsch-Schreiner: Ein Beitrag zum Frauenbild in Jura Soyfers weiblichen Bühnenfiguren.- In: Jura Soyfer and his time. hrsg. v. Donald G. Daviau.- Riverside: Ariadne Press 1995,S.92.

²²⁹ Ebd.

reflektieren. Es erscheint überprüfenswert, ob die Frauenfiguren in Soyfers Stücken tatsächlich auf das Klischeehafte reduziert sind.

Die Frauenfigur, die in Soyfers Mittelstücken den größten Raum einnimmt, ist zweifellos die Fritzi in *Der Lechner Edi schaut ins Paradies*. Mit ihr schuf Soyfer eine selbstbewusste junge Frau, die auch entscheidend in die Handlung des Stückes eingreift. Ohne ihr mutiges Einschreiten würde Edis Zeitreise kein glückliches Ende finden. Denn sie ist es, wie auch Jürgen Doll in seinem Aufsatz *Volksfront, Humanismus, Dialektik* bemerkt, die in den entscheidenden Augenblicken einen kühlen Kopf bewahrt und schließlich Edi das Leben rettet²³⁰. Als der in das Jahr 1914 zurückversetzte Edi - verblendet von patriotischen Kampfaufrufen - den Kameraden in den Ersten Weltkrieg folgen möchte, ist es Fritzi, die ihn davon abhält. Pepi warnt sie davor, die Zeitmaschine zu verlassen: „Steig net aus, Mäderl! Dich tät's grad so mitreißen.“²³¹ und Edi scheint verloren zu sein. Doch mit dem Mut der Verzweiflung folgt Fritzi ihrem Freund und bringt ihn unversehrt zur Zeitmaschine zurück. Fritzi widersteht den falschen Verlockungen der Zeit. Sie ist zwar weder gebildet, noch politisch interessiert, sie ist aber keineswegs dumm. Mit ihrer pragmatisch ruhigen Art durchschaut sie viele Zusammenhänge besser als der Hitzkopf Edi. „Gegen den Strom! Das hätt i dir nie zugetraut, Mäderl!“²³² erweist ihr Pepi Respekt. Soyfer schrieb diese Zeilen zu einer Zeit, da kaum mehr jemand gegen den Strom zu schwimmen wagte. Die Tatsache, dass er sie einer Frau in den Mund legt, ist sicher kein Zufall. Soyfer pflegte Freundschaften zu politisch interessierten Frauen – mit Marika Szecsi, die er bei der *Sozialistischen Mittelschülern* kennen lernte, verband ihn nach einer Liebesbeziehung eine tiefe Freundschaft. Auch wenn die Figur der Fritzi nicht als politisch interessierte Frau angelegt ist, so ist sie couragiert und entschlossen. Eine Chance auf einen gesellschaftlichen Aufstieg hat sie nie gehabt. Sie stammt aus einfachen Verhältnissen, arbeitet als „Aushilfsküchenmädel“ in einem Gasthaus im Prater – ihre Träume sind die des „kleinen Mannes“: eine Kinokarte, ein Seidenschal. Der „Persianer“, den sie so gerne hätte, liegt für sie „jenseits des Je-Erreichbaren“²³³. Das Kino – die Scheinwelt Hollywoods – lässt sie für kurze Zeit den grauen Alltag vergessen. Sie flüchtet sich in die Unterhaltungsindustrie, die Soyfer so sehr ablehnte. Damit übt der Autor aber nicht

²³⁰ Jürgen Doll: *Volksfront, Humanismus, Dialektik*. Anmerkungen zu Jura Soyfers „Der Lechner Edi schaut ins Paradies“. -In: *Grenzüberschreitungen; Gattungen, Literaturbeziehungen*, Jura Soyfer.hrsrg. v. Herbert Arlt u. Kurt Krolop.-St. Ingbert: Röhrig 1995 (=Österreichische und internationale Literaturprozesse.2.Bd.),S. 178.

²³¹ Soyfer (1980),S.570.

²³² Ebd.

²³³ Deutsch-Schreiner (1995),S.85.

Kritik an Fritzis Person, sondern am politischen System, das versucht, das Volk mit dumpfer Unterhaltung zu betäuben. Fritzi hingegen wird von Soyfer nie zur oberflächlichen Figur denunziert. Ihr mangelt es schlicht an Alternativen. Den Bezug zur Realität verliert sie im Gegensatz zu Edi nicht. Während dieser von einem Gelehrten zum anderen durch die Jahrhunderte hetzt, um Erfindungen rückgängig zu machen und so die Geschichte neu zu schreiben, quält sie die Sorge um ihre Anstellung, da sie mit dem Geld ja auch Edi erhalten muss. Denn im Gegensatz zu ihm hat sie einen Beruf. Fritzi ist bereit mit Edi durch die Zeit zu reisen, Pepi gegenüber stellt sie aber von Anfang an unmissverständlich klar:

I mach dich aufmerksam, morgen z'mittag müß ma wieder daham sein, weil er [Edi] Muß unbedingt zum Training von seiner Fußballmannschaft zurechtkommen. [...] Und i muß Nachmittag wieder im Gasthaus sein, sonst verlier i mein Posten.²³⁴

Auch bei den Zukunftsschwärmereien des Humanisten Pietro bleibt Fritzi Realistin. Zu sehr ist sie mit der Not der Menschen vertraut, als weltfremden Träumereien nachzuhängen:

PIETRO: Und eure Zeit hat wirklich die Sehnsucht meines Meisters Leonardo erfüllt? Ihr könnt euch zu den Wolken aufschwingen?

FRITZI: I net. I kann mi höchstens zu an Kino aufschwingen. [...]

PIETRO: Und mit einem Fingerdruck könnt ihr eure Paläste taghell erleuchten?

FRITZI: Vorausgesetzt, dass die Stromrechnung zahlt ist.²³⁵

Letztlich ist es Fritzi, die vor den Toren des Paradieses den Anstoß für die Erschaffung des Menschen gibt. Anders als Edi, der den Menschen lieber nicht erschaffen sähe, bejaht sie die menschliche Existenz trotz Armut und Arbeitslosigkeit. Sie erkennt das Potential, das in jedem Menschen steckt und nur richtig genutzt werden muss. Aus dem Gegensatz von Fritzis leidenschaftlicher Bejahung zur Erschaffung menschlichen Lebens und Edis konsequenter Verneinung, wird schließlich der Mensch erschaffen – ein Lebewesen, das sich durch die Gabe des freien Willens von den anderen Lebewesen unterscheidet. Durch die Erkenntnis, das eigene Schicksal mitentscheiden zu können, wird Edi der Blick in das wahre Paradies eröffnet: Eine Welt ohne Elend und Arbeitslosigkeit - oder wie Edi es ausdrückt: eine Zeit, „Wenn die Räder rollen.“²³⁶ Das Schlusslied, Soyfers Appell zum eigenständigen Handeln, singen Fritzi, Edi und Pepi gemeinsam. „Auf uns kommt's an“ begreift nicht nur Edi, diese Erkenntnis wird auch Fritzi zuteil.

²³⁴ Soyfer (1980),S.578.

²³⁵ Ebd.,S.579f.

²³⁶ Ebd,S.587.

In *Vineta* sind die einzigen Personen, die sich in noch um den alten Matrosen Jonny kümmern, zwei Frauen. Die Wirtin gewährt ihm in ihrer Kneipe sozusagen Asyl, auch wenn Jonny nie genug Geld zur Bezahlung seiner Zeche hat. Die dort beschäftigte Prostituierte Kathrin ist die einzige, die sich Jonnys Seemannsgeschichten anhört oder zumindest Interesse vortäuscht. Das Thema Prostitution, mit dem sich Horváth in vielen seiner Stücke auseinandersetzte, interessierte auch Soyfer. In einem in der *Arbeiter-Zeitung* vom 25. August 1932 abgedruckten Artikel beschrieb er den Zusammenhang von Kapitalismus und Prostitution am Beispiel der Hafenstadt Hamburg. Der wirtschaftliche Aufschwung der Hansestadt in den zwanziger Jahren begünstigte einen rasanten Anstieg der Prostitution. Soyfer wies nicht nur sehr eindringlich auf das Elend der aus der bürgerlichen Gesellschaft ausgeschlossenen Mädchen hin, sondern auch auf die enge Verbindung zwischen Kapitalismus und Prostitution:

[...] außer den viertausend unter Kontrolle stehenden Mädchen gibt es zehntausende illegal, [...]; ihre Menge wächst stetig, sie wohnen meist in den Zimmern kinderreicher Familien und betreiben dort ihr Gewerbe; sie werden von den Besitzern von Massagesalons ausgebeutet, die Geschlechtskrankheiten wüten unter ihnen. [...] so deutlich wie sonst nirgends in Europa zeigt die Geschichte der Straßen Hamburgs die seltsame, untrennbare Verbindung des Kapitalismus mit seinem Schatten, der Prostitution. [...] erst wenn einmal gründlich mit den großen, millionenschweren Reedern Hamburgs aufgeräumt sein wird, werden die allzu leichten Mädchen St. Paulis aus den Gassen der glorreichen Hansastadt verschwinden.²³⁷

Es ist nicht weiter verwunderlich, dass sich Soyfer für das Schicksal dieser Frauen interessierte und sie auch in zwei seiner Stücke zu Protagonisten machte. Die Prostituierte Kathrin in *Vineta* wird von Soyfer positiv charakterisiert. Sie erkennt die Einsamkeit des alten Jonny und hört ihm zu, obwohl sie seine Geschichten alle schon kennt und dafür nicht einmal bezahlt bekommt. Sie handelt aus Mitleid, aus Nächstenliebe. Ihr überlässt Soyfer auch die letzten Sätze des Stücks: Kathrins „Pfui Teufel“²³⁸ gilt nicht nur dem geizigen Freier aus Loge 2, sondern dem Zustand der Welt im Allgemeinen, in der diese Form der sozialen Ungerechtigkeit möglich ist. Bei der Figur der Kathrin ist eine deutliche Nähe zu den Frauenfiguren in den Stücken von Bertolt Brecht erkennbar. Auch bei Brecht repräsentiert die Figur der Prostituierten oft den einzig ehrlichen Menschen in einer kapitalistischen Gesellschaft.²³⁹

Kathrin, die ja keine Bürgerin Vinetas ist, stellt Soyfer die Frauen der versunkenen Stadt gegenüber. Da ist zuerst die junge Frau, die beständig auf das Schiff wartet, das sie zu ihrem Mann und ihrer Tochter bringen soll. Sie agiert völlig passiv und ist nur

²³⁷ Soyfer (1980), S.267.

²³⁸ Ebd., S.647.

²³⁹ Vgl. Deutsch-Schreiner (1995), S.81.

mehr ein Schatten ihrer selbst. Mit ihren stereotypen Antworten „Ich warte auf das Schiff. Ich will zu meinem Mann fahren. Er und meine kleine Tochter erwarten mich. Sie hat blonde Haare und heißt Annelore.“²⁴⁰ umgibt sie, wie Evelyn Deutsch-Schreiner bemerkt, eine „poetisch-somnabule“²⁴¹ Aura. Ihr gegenüber wird die bürgerliche Familie des Stadtsenators gestellt. Scharf kritisiert Soyfer das bürgerliche Familienmodell. Der Senator erscheint als patriarchaler Tyrann, dessen einziges Interesse ist, die Tochter gut zu verheiraten und den Schwiegersohn in die Firma einzugliedern. Die Wünsche der Tochter sind gleichgültig, sie hat zu gehorchen. Die Mutter versucht inzwischen die Tochter auf die Ehe vorzubereiten, wobei sie sich in kryptischen Andeutungen verliert: „Und du hast dich nach langem Ringen entschlossen, alle ehelichen Pflichten zu erfüllen, mein armes Kind?“²⁴² Diese düsteren Anspielungen bewirken allerdings das Gegenteil. Statt die Tochter aufzuklären, verstärkt die Mutter in ihr die Furcht vor den „ehelichen Pflichten“. Der Vater wiederum pocht auf die Unschuld der Tochter, die noch keusch zu sein hat. Der bezeichnende Name der Tochter – nämlich Lilie – zeigt ihren Stellenwert in der patriarchalen Familie. Sie ist eine Blume, eine hübsche Dekoration. Jegliche Form der Lebensfreude – auch der Genuss an Sexualität – wird ihr abgesprochen. Zu den „ehelichen Pflichten“ gehört natürlich auch den Ehemann „aus ganzer Seele, aus ganzem Herzen“²⁴³ zu lieben und zu ihm in „blindhingebendem Vertrauen aufzublicken“²⁴⁴. Soyfers Kritik an der bürgerlichen Ehevorstellung fällt scharf aus. Er bejaht eine gleichberechtigte Partnerschaft, die hier von Anfang an ausgeschlossen wird. Die Tochter hat kein Recht auf eine eigene Meinung. Von Liebe versteht sie nichts, sie hat auch nicht gelernt ihren Gefühlen nachzugehen. Ihre Mutter muss ihr soufflieren, was sie zu tun hat:

FRAU (*flüstert ihrer Tochter zu*): Sinke ihm errötend in die Arme!

LILIE: Ja, Frau Mutter. (*Tut es*) Jonny!

FRAU: Mein armes Kind!²⁴⁵

Selbst Jonny, der der jungen Frau in Liebe entgegenkommt, gelingt es nicht, sie aus dieser Erstarrung zu befreien. Zu sehr ist sie Produkt einer patriarchalen Gesellschaftsordnung. Eine Tatsache, die Soyfer an der bürgerlichen Gesellschaft scharf kritisiert hat.

²⁴⁰ Soyfer (1980), S.633.

²⁴¹ Deutsch-Schreiner (1995),S.83.

²⁴² Soyfer (1980),S.638.

²⁴³ Ebd.

²⁴⁴ Ebd.

²⁴⁵Ebd.,S.641.

Die teilweise schablonenhafte Zeichnung der Frauenfiguren in *Der Weltuntergang* ist weniger auf Soyfers Desinteresse an weiblichen Bühnenfiguren zurückzuführen, als auf die generelle Typisierung der Figuren im Stück. Neben dem Wissenschaftler Prof. Guck treten Vertreter bestimmter Berufsgruppen und Angehörige bestimmter Gesellschaftsschichten auf. Die Frauenfiguren entsprechen diesen Stereotypen. So gibt es das politisch völlig desinteressierte Mädchen, dessen einziges Trachten die baldige Ehe mit ihrem Freund ist, das oberflächliche Geplauder zweier Modedamen, den Filmstar aus Hollywood und die in Geld schwimmende Millionärsgattin. Neben diesen hat Soyfer im *Weltuntergang* aber auch zwei facettenreichere Frauenfiguren geschrieben. Die eine ist „die alte Jungfer“, der als einziger Gesprächspartner ihr Papagei geblieben ist. Sie ist eine tragische Figur: sozial vereinsamt und durch ihr Schicksal missgünstig geworden. In den 20er Jahren hat sie durch die Inflation fast ihr gesamtes Erspartes verloren, aber trotzdem daraus keine Lehren gezogen. Sie glaubt weiter bedingungslos alles, was die Obrigkeit verkündet. Zeitungsmeldungen hinterfragt sie ebenso wenig, wie die im Radio übertragenen politischen Ansprachen. In ihrer Engstirnigkeit und Autoritätsgläubigkeit fällt sie auf die Tricks windiger Geschäftsleute herein und investiert ihr kleines Vermögen in völlig sinnlosen Weltuntergangsanleihen. Ihr einziger Wunsch besteht in der Erlangung eines gutbürgerlichen Heims. Ein sehr trügerischer Wunsch, wie Soyfer vor Augen führt, denn die Sehnsucht nach dem stillen bürgerlichen Glück birgt immer die Gefahr einer Betäubung in sich. Genau vor dieser Betäubung warnt Soyfer mit einer Eindringlichkeit, wie Nestroy es zu Zeiten des Biedermeier getan hat. Denn die tragikomische Figur der „alten Jungfer“ könnte auch Nestroys Feder entsprungen sein. So mischt sich in das Lachen über die Schrulligkeit der alten Frau, immer mehr Entsetzen über die Naivität und Radikalität ihrer Ansichten, bis das Lachen schließlich gefriert.

Die zweite interessante weibliche Bühnenfigur ist die „Titze-Tante“, für die Soyfer sogar einen eigenen Chansons schrieb. Das ist insofern bemerkenswert, da Soyfers Lieder immer als Träger einer politischen Botschaft fungieren, und nicht als revuehafte Einlage aufzufassen sind.²⁴⁶ Auch hier greift Soyfer die bürgerliche Wertvorstellung an, wenn die „Titze-Tante“ von den „Glücklichen am Jausentisch“ singt, die - trotz des allgegenwärtigen Elends - sich nicht den Appetit verderben lassen. Die „Titze-Tante“ erscheint hier als übermächtige Mutter, die aus lauter Fürsorge zur sozialen Ungerechtigkeit beiträgt, ja diese als gegeben anerkennt.²⁴⁷ Zum Schutz ihres eigenen

²⁴⁶ Vgl. Deutsch-Schreiner (1995), S.80.

²⁴⁷ Ebd., S.81.

Glücks und das ihrer Lieben will sie nicht an den gegebenen Zuständen rütteln. Sie akzeptiert eine Zweiklassengesellschaft, solange ihr Jausentisch schön gedeckt bleibt. Ihre Ignoranz trägt dazu bei, dass die Welt nicht mehr zu retten ist. Eine Gesellschaft, in der sich jeder nur um sein privates Fortkommen kümmert und in der Mitmenschlichkeit nicht mehr zählt, ist letztendlich zum Scheitern verurteilt.

Die beiden Frauenfiguren im *Weltuntergang* stehen im krassen Widerspruch zu der positiv gezeichneten Fritzi oder der Prostituierten Kathrin. Einen Wandel in Soyfers Sichtweise Frauen gegenüber zu vermuten, wäre vermessen. Vielmehr ist eine Entwicklung eines jungen Autors erkennbar, der sich von einer anfangs starken Typisierung seiner Figuren abwandte und sich vermehrt für eine genauere Figurencharakteristik interessierte. Diese Entwicklung geht Hand in Hand mit einer Abkehr von revuehaften Elementen hin zu abendfüllenden Stücken. Die kurze Schaffensperiode Soyfers lässt diese Entwicklung umso bemerkenswerter erscheinen.

5.3.2 Sprache als Ausdruck der Gesellschaft:

Sprache ist immer Spiegelbild der Gesellschaft und Produkt sozialer Veränderungen. Wie schon bei Nestroy ist auch bei Horváth und Soyfer Sprache ein Mittel zur Charakterisierung gesellschaftlicher Schichten. Der dialektgebundenen Sprache des einfachen Volkes setzen die beiden Schriftsteller die Bildungssprache des Bürgertums gegenüber. Für das Kleinbürgertum und Proletariat wird die Sprache des gehobenen Bürgertums, der Bildungsjargon, immer mehr zur Orientierungshilfe für den sozialen Aufstieg. Dem gesunkenen Mittelstand wiederum dient das Festhalten an der Bildungstradition dazu, die eigene immer größer werdende Bedeutungslosigkeit zu überspielen und sich schärfer sozial abzugrenzen.²⁴⁸ Dazu Horváth in seinem theatertheoretischen Schrift *Gebrauchsanweisung*:

Es hat sich nun durch das Kleinbürgertum eine Zersetzung der eigentlichen Dialekte gebildet, nämlich durch den Bildungsjargon. Um einen heutigen Menschen realistisch schildern zu können, muß ich also den Bildungsjargon sprechen lassen. Der Bildungsjargon (und seine Ursachen) fordern aber natürlich zur Kritik heraus – und so entsteht der Dialog des neuen Volksstückes, und damit der Mensch, und damit erst die dramatische Handlung – eine Synthese aus Ernst und Ironie.²⁴⁹

Die Sprache hat dabei durchaus einen demaskierenden Charakter. Dem bemühten „Hochdeutschsprechen“ haftet immer etwas Gekünsteltes, Entlehntes an. So auch bei *Kasimir und Karoline*, einem Stück über den arbeitslosen Kasimir und seine Braut Karoline:

²⁴⁸ Vgl. Fritz (1973),S.237.

²⁴⁹ Horváth (1971),S.662f..

KAROLINE: Wer sind denn eigentlich die Herrn Ihrer Bekanntschaft?

EMIL: Kommilitonen.

KAROLINE: Was?

EMIL: Studenten.

KAROLINE: Ihr reds immer in so lateinischen Hieroglyphen, das klingt so mystisch – und wenn man näher hinschaut derweil ist es ganz was einfaches.²⁵⁰

Oft kommt es zu einer Diskrepanz zwischen Rede und Situation. Dabei hat der Widerspruch zwischen Absicht der Rede und tatsächlich Gesagtem bei Horváth etwas Entlarvendes:

SCHUPO [zu Elisabeth]: Hast gedacht, so ein schneidiger Schupo, das ist ein leichtlebiger Falter? Der möchte nur eine mit viel Geld? Weit gefehlt! Ich schätze eine Frau höher ein, die von mir abhängt, als wie umgekehrt. Krieg ich noch ein Küßchen?²⁵¹

Bei Soyfer ist der Dialekt die Sprache der ehrlichen, einfachen Menschen, während die gekünstelte Bildungssprache oft Anlass zur Komik bietet:

PIETRO (*zu Fritzi*) Ihr seid die schaumgeborene Aphrodite.

FRITZI (*verlegen*) Aber na, wenn i Ihna sag. I bin das Aushilfskuchelmadl im Dritten Kaffeehaus.²⁵²

Die wienerische Eigenart der Verkleinerungsformen wird bei beiden Schriftstellern gerne herangezogen, um die Brutalität in der Gemütlichkeit aufzudecken. Bei Soyfer wird so der selbstmörderische Leichtsinn der Menschen im *Weltuntergangsschlager* entlarvt, die völlig die Realität negierend und Militärmärsche zitierend ihrem Ende entgegengehen:

Gehen ma halt a bisserl unter.

Mit tschin-tschin in Viererreihn,

Immer lustig, fesch und munter,

Gar so arg kann's ja net sein.²⁵³

Im *Chanson der Titze-Tante* demaskiert Soyfer durch übertriebene Verwendung der Diminutivformen das trügerische Bild österreichischer Gemütlichkeit, das den eigenen Wohlstand über alles stellt:

A bisserl bitter

Und a bisserl Zucker,

Dann schluckt das Bittere

Der ärmste Schlucker.

A Tröpferl Dummheit

Und a Schipperl Lug,

A Körndl Wahrheit is

Da mehr als g'nug²⁵⁴

²⁵⁰ Horváth (1986),S.225.

²⁵¹ Horváth (2001),S.46.

²⁵² Soyfer (1980),S.579.

²⁵³ Ebd.,S.550.

²⁵⁴ Ebd.,S.554.

Im belanglosen Gespräch über den toten Hund blitzt hinter der anscheinenden Harmlosigkeit des Präparators eine sachliche Grausamkeit auf, die Elisabeth eigentlich Warnung sein müsste:

ELISABETH *betrachtet die Fotografie*: Ein netter Hund.

PRÄPARATOR: Mein Rehpintsch - -

ELISABETH: Aufgeweckt.

PRÄPARATOR: Und scharf! Leider ist er mir verreckt.

ELISABETH: Schade.

PRÄPARATOR *pfeift*: Das war sein Pfiff. Da ist er dann immer gekommen. *Er spricht nun mit der Fotografie*. Burschi, Burschi, jetzt bist hin - - aus ist es mit dem Gassi-Gassi - - [...] ²⁵⁵

Die Grausamkeit im vermeintlich Harmlosen transparent zu machen, gelingt Horváth, indem er gegensätzliche Wörter in einem Kontext miteinander verbindet. In den Geschichten *aus dem Wiener Wald* koppelt Horváth das Substantiv „Liebe“ mit den Verben „entgehen“ und „schlagen“. Die Liebeserklärung Oskars wird so zu einer Drohung: „OSKAR: Gott ist die Liebe Mariann – und wen Er liebt, den schlägt Er – [...] Ich hab dir mal gesagt, Mariann, du wirst meiner Liebe nicht entgehn – [...]“ ²⁵⁶

Wie auch Nestroy greift Soyfer oft auf den Berufsjargon zurück. Die Figuren in seinen Stücken sind aber nicht länger die Nestroys Handwerker, sondern die Arbeitslosen der Industrie. Edi und der vermenschlichte Industriemotor Pepi sprechen miteinander in Maschinenmetaphern:

EDI: [...] Glaubst, weilst du a Maschin bist und i a Ausgesteuerter, glaubst deswegen laß i mir alles von dir gfalln? Numerier deine Radln, aber gschwind. [...]

MOTOR: Edi, wie viel Paar Schuh ham mir miteinander erzeugt?

EDI (*ergriffen*): Tausende und Tausende, Pepi. Aber deswegen hau i dir jetzt do a paar Zahnradln ein. ²⁵⁷

Bei Horváth versucht die Frau Amtsgerichtsrat, den Tatbestandteil des Betrugs Elisabeth durch ihre ganz persönliche Definition von Amtssprache zu erläutern:

ELISABETH: Aber ich bin doch keine Betrügerin.

FRAU AMTSGERICHTSRAT: Darauf kommt es auch nicht an, Fräulein! Sondern ob der Tatbestand des Betruges erfüllt ist, darauf kommt es an! Sonst würde sich ja die ganze Justiz aufhören. ²⁵⁸

Wie virtuos Soyfer das Spiel mit der Sprache beherrscht zeigt die Papageienszenen aus dem Weltuntergang. Mittels Echoeffekten gelingt es Soyfer die Sprache satirisch zu überhöhen. Dabei wiederholt der Papagei Wortfetzen seiner Besitzerin und zerstört

²⁵⁵ Horváth (2001),S.21.

²⁵⁶ Horváth (1971),S.208.

²⁵⁷ Soyfer (1980),S.567.

²⁵⁸ Horváth (2001),S.78.

damit den Optimismus der alten Frau. Die Papageienszene gehört zu den bekanntesten Soyfers:

JUNGFER: Du glaubst doch nicht, dass ich wegen deiner zersetzenden Bemerkungen Angst krieg'!

PAPAGEI: Krieg! Krieg!

JUNGFER (*entsetzt*): Aber in der großen Rede gestern hat's geheißen: Ich bin und bleibe Optimist“.

PAPAGEI: Mist!²⁵⁹

²⁵⁹ Soyfer (1980),S.544.

5.4. Der Einfluss Raimunds: das Märchenhafte

Charakteristisch für Raimunds Stücke ist das Zusammentreffen zweier unterschiedlicher Ebenen - der realen Welt der Menschen wird eine fiktive Zauberwelt gegenübergestellt. Diese Welt der Feen und Geister ist aber keine isolierte, sondern sie nimmt Einfluss auf die Welt der Menschen und wird umgekehrt auch beeinflusst. Im Fall von Ferdinand Raimunds Zaubermärchen *Der Bauer als Millionär* wurde die hochmütige Fee Lacrimosa von der Zauberkönigin mit einem Bann belegt. Zur Strafe musste sie ihre Tochter bei dem armen Bauern Fortunatus Wurzel in Pflege gegeben und diesem das Versprechen abringen, das Mädchen vor ihrem 18. Geburtstag mit einem armen Mann zu vermählen. Denn nur die Bescheidenheit der Tochter vermag den Bann von der Mutter zu nehmen. Ähnlich wie bei Raimund wird auch in Soyfers *Weltuntergang* in einer Phantasiewelt ein Urteil gefällt, das auf das Leben in der realen Welt entscheidende Auswirkungen hat. Eine weitere Parallele ist, dass dieses Urteil von einer autoritären Instanz gefällt wird, es ist also keine demokratische Entscheidung. Bei Raimund ist es die Königin der Geister, die das Urteil spricht, bei Soyfer ist es die Sonne, die vor ihrem Urteil die Menschheit zu vernichten, noch schnell ein paar Notverordnungen erlässt. Eine Anspielung Soyfers auf die autoritäre Politik des Kanzlers Dollfuß, der allein im Monat April 1933 für die unglaubliche Zahl von 466 Notverordnungen verantwortlich war.²⁶⁰ So wie Soyfers Gestirne haben auch Raimunds Feen und Zauberer sehr menschliche Gefühle. Sie lieben und hassen, empfinden Glück, Trauer und Neid. Allegorische Figuren greifen bei Raimund in den weiteren Handlungsverlauf ein. Der Neid beschert dem Bauer Fortunatus Wurzel eine große Summe Geld. Durch den unermesslichen Reichtum verdorben, bricht er das Versprechen, das er einst der Fee Lacrimosa gegeben hat. Er möchte deren Tochter Lottchen nicht dem armen Fischer, den das Mädchen liebt, zur Frau geben, sondern einen reichen Bräutigam suchen. Durch das Auftreten weiterer Allegorien - das der Jugend, des Alters und der Zufriedenheit – wird er schließlich doch geläutert und Lottchen darf den armen Fischer heiraten. Damit ist auch der Bann über Lacrimosa gebrochen, sie schenkt zum Dank den Jungvermählten eine sorgenfreie Zukunft, der durch den Läuterungsprozess zu rasch gealterte Bauer Wurzel bekommt die verlorenen Jugend zurück. So weit wagt sich Soyfer in seinen Stücken nun doch nicht in die Zauberwelt hinein. Nach allegorischen Figuren sucht man in Soyfers Mittelstücken

²⁶⁰ Vgl. Jarka: Anmerkungen.Erster Teil.-In: Soyfer (1980),S.891.

vergeblich, anders als in den frühen Sprechchorwerken für die Sozialistische Jugend. Bei der Silvesterfeier für die *Roten Spieler* waren noch reichlich allegorische Figuren vertreten.

Soyfer benötigt für den Übergang zwischen realer und fiktiver Welt keine große Zaubermechanik. Das war bei den improvisierten Kulissen der Kleinkunsthöfen weder technisch noch finanziell umsetzbar. Auch war das ästhetische Empfinden des vorwiegend aus Intellektuellen bestehenden Publikums der Kleinkunsthöfen ein anderes als jenes zu Raimunds Zeiten. Bei Soyfer vollzieht sich der Übergang beinahe unmerklich. Sowohl beim *Lechner Edi* als auch in *Vineta* gleitet das reale Geschehen allmählich in das Fiktive hinüber. Anders beim *Weltuntergang* – da sind die beiden Welten noch klarer getrennt. Mit dem Fortrasen des Kometen Konrad und seiner schrecklichen Prophezeiung „Gott, wird das an Plantsch geben!“²⁶¹, verlässt Soyfer mit einem klaren Akzent die Zauberwelt in Richtung Erde.

Eine weitere Parallele zwischen Soyfers Arbeiten und dem Schaffen Ferdinand Raimunds versucht Fabrizio Cambi in seinem Aufsatz *Das komische Erbe des Volkstheaters in der Dramatik Jura Soyfers* herzustellen. Für den Vergleich zieht er die beiden Stücke *Der Weltuntergang* und *Der Bauer als Millionär* heran. Cambi bezieht sich bei seiner Analyse auf den *Chanson der Titze-Tante*. In diesem Chanson, in dem ein Kaffeerezept zum Überlebensrezept parodiert wird, sieht Cambi eine Anspielung auf das Lied des Fortunatus Wurzel am Ende des ersten Aktes. Darin wird das Essen zur Allegorie des menschlichen Lebens – am Ende steht der Totengräber, der als Letzte Ölung eine Tasse schwarzen Kaffees serviert²⁶²:

Die Menschheit sitzt um bill'gen Preis
Allhier an einer Tafel nur,
Das Leben ist die erste Speis',
Und's Wirtshaus heißt „bei der Natur“.
[...]
Da springt das Glück als Kellner um,
Bringt öfters ganze Flaschen Rum,
Da trinkt man meistens sich ein' Rausch
Und jubelt bei der Speisen Tausch.
Auf einmal lässt das Glück uns stecken,
Da kommen statt der Zuspeis' - Schnecken!
[...]
Und bis s' erst bringen das Konfekt,
G'schieht's oft, dass uns schon nichts mehr schmeckt.

²⁶¹ Soyfer (1980),S.535.

²⁶² Vgl. Fabrizio Cambi:Das komische Erbe des Volkstheaters in der Dramatik Jura Soyfers.-In: Lachen und Jura Soyfer.hrsrg. v. Herbert Arlt u. Fabrizio Cambi.-St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 1995 (= Österreichische und internationale Literaturprozesse.4.Bd),S.224.

Der Totengräber, ach herrrje!
Bringt dann die Tassen schwarz Kaffee
Und wirft die ganze G'sellschaft 'naus –
So endigt sich des Lebens Schmaus.²⁶³

Cambi versucht zu aufzuzeigen, wie Soyfer mit ähnlichen Motiven die Gegensätze an der Festtafel des Lebens aufzeigt. Noch deutlicher als Raimund geht Soyfer auf die Klassenunterschiede ein. Bei Raimund ist es das Glück, das über eine gefüllte oder eine leere Tafel entscheidet, bei Soyfer ist dafür die soziale Ungerechtigkeit verantwortlich:

Die Erde ist seit eh und je
Ein schöner Jausentisch
Mit Gugelhupf, Weinberln und Kaffee
Deckt sie sich immer frisch.
Die einen sitzen froh am Rand
Und füllen 's Wamperl sich in Ruh,
Die anderen stehen umanand
Und schauen von der Weiten zu.
[...]²⁶⁴

Während Raimund am Schluss seines Liedes das Ende eines Menschenlebens beschreibt, so ist es bei Soyfer die ganze Menschheit, die ihrem Ende entgegenblickt. Aus dem bevorstehenden Weltuntergang haben die Menschen anscheinend keine Rückschlüsse gezogen. Soyfer resümiert:

Und wenn dann morgen um die Zeit
Die alte Erde nimmer steht –
Der Mensch bleibt gleich genau wie heut!
Bis zum Moment, wo s' untergeht.
[...]
Und der, für den der Tisch gedeckt,
Jaust rüstig weiter, weil's ihm schmeckt.
Und der, der sich ums Resterl plagt,
Der schluckt, was man ihm eingebrockt.²⁶⁵

Soyfers Text erscheint viel schärfer und sozialkritischer als der Ferdinand Raimunds. Aber auch Raimunds Stück vermittelt eine, wenn auch gemilderte, Sozialkritik. Die Phantasiewelt eines Zauberreichs wird bei ihm vorsichtig mit Motiven des sozialen Alltags verknüpft. Die fiktive Welt stelle bei Raimund eine bewusste Distanzierung zur Wirklichkeit dar, sie sei praktisch eine Gegenwelt und keinesfalls Ausdruck für mangelnde soziale Wahrnehmung, so die These Jürgen Heins. Erst diese Gegenwelt ermöglicht es dem Dichter vorsichtig Sozialkritik zu üben:

²⁶³ Ferdinand Raimund: Der Bauer als Millionär oder Das Mädchen aus der Feenwelt. hrsg. v. Wilhelm Zentner. - Stuttgart: Reclam 1962, S. 27.

²⁶⁴ Soyfer (1980), S. 553.

²⁶⁵ Ebd.

Raimund hat die Brüche der Gesellschaft zwischen Oben und Unten, Außenseitern, Aufsteigern und Etablierten gesehen, ferner dass sie ein durch das Geld bestimmtes System ist, in dem sich von heute auf morgen die Verhältnisse umkehren konnten („Der Bauer als Millionär“),[...] und dass das Soziale nur erreicht werden kann, wenn die Menschen sozial sind.²⁶⁶

Das ist genau der Punkt, an dem sich Raimund und Soyfer treffen. Ohne soziales Gewissen, ohne die Erkenntnis „Auf uns kommt’s an“, wird es keine gesellschaftlichen Änderungen geben. Den Wunsch, diese Erkenntnis im Publikum hervorzurufen, teilen die Autoren Soyfer und Raimund.

5.5. Kabarettistische Elemente: Musik und Tanz

Die Musik war aus der Kleinkunstszene der dreißiger Jahre nicht mehr wegzudenken, gute Songs konnten ein Kabarettprogramm enorm aufwerten. Hatte die Musik anfangs eher praktischen Charakter und diente vor allem zur Verbindung lose zusammenhängender Programmpunkte, so etablierte sie sich in den Mittelstücken als wichtiges dramaturgisches Mittel. Die Lieder wurden in die Handlung integriert und fassten diese im Laufe des Abends immer wieder zusammen. Sie dienten dem Autor einerseits als Kommentar zu dem bereits Geschehenen, als auch als Vorbereitung für den weiteren Handlungsverlauf. Die oft am Ende der Mittelstücke stehenden Schlusslieder, in denen die Botschaft des Stückes nochmals zusammengefasst wird, erinnern stark an die Sprechchöre des politischen Agitationstheaters. Bei Soyfer verändert sich der Einsatz der Lieder, je mehr er sich vom Agit-prop-Autor zum Theaterautor weiterentwickelt. Soyfers erstes Mittelstück, *Der Weltuntergang*, ist in der Struktur noch sehr revuehaft aufgebaut. Das Stück beginnt musikalisch mit dem Tanz der Planeten um die Sonne, einem English-Waltz. Erst dann setzt der Handlungsverlauf ein. Bereits die 3. Szene ist wiederum musikalisch gestaltet. Im hektischen *Telegraphen-Chanson* und dem folgenden *Journalisten-Chansons* wird die Nachricht über den bevorstehenden Weltuntergang verbreitet. Leider sind von den Songs keine Noten vorhanden, in der Forschung gibt es jedoch die Ansicht, dass der Telegraphen-Song als Revuegirltruppe konzipiert war.²⁶⁷ Der nächste Song *Gehen ma halt a bisserl unter...* war einerseits eine Parodie auf den melancholischen Fatalismus der Wienerlieder, andererseits eine Spitze gegen eine „gefällige“ Kunst, die allein dem Gesetz des Kommerzes unterworfen ist. Dem folgt der *Chanson der Titze-Tante* und der *Song des Guck*, in dem der Professor Bilanz zieht und erkennt, dass niemand die

²⁶⁶ Hein (1997),S.131

²⁶⁷ Vgl. Birbaumer (1995),S.121.

Erde retten möchte. In Anlehnung an Shakespeares „foul is fair and fair is foul“ muss er sich eingestehen: „Wahr ist falsch und falsch ist wahr: Merk dir’s, Narr! Falsch ist wahr zu guter Letzt: Wer die Wahrheit höher schätzt, wird matt gesetzt!“²⁶⁸ Dieser pessimistischen Einsicht steht das Schlusslied des Kometen Konrad gegenüber, in der die Utopie einer gerechten Welt entworfen wird. Soyfers erstes Mittelstück beinhaltet fünf Lieder und einen Tanz – die Musik nimmt hier einen nicht unbeträchtlichen Stellenwert ein.

Der Lechner Edi schaut ins Paradies beginnt verhaltener als *Der Weltuntergang*. Ein blinder Bettler spielt auf der Harmonika einen modernen Schlager – nähere Angaben werden von Soyfer nicht gemacht – während sich Edi und Fritzi über den trostlosen Alltag unterhalten. Auf Fritzis Wunsch spielt der Bettler dann den Schlager *I’m in heaven*. Der Schlager, bekannt aus dem 1935 gedrehten Film *Top Hat*, wurde von Soyfer nicht nur wegen seiner Aktualität gewählt, sondern weil er einen perfekten Kontrast zu der tristen Situation von Edi und Fritzi bildet. Die Hoffnungslosigkeit der beiden wird durch die erzwungene Heiterkeit nur noch unerträglicher. Hier erinnert der Einsatz von Musik stark an den von Horváth, bei dem die Musik oft im Kontrast zu der Handlung steht. Wenn Marianne in *Geschichten aus dem Wiener Wald* etwa vom Tod ihres Kindes erfährt und die für den Tod des Kindes verantwortliche Großmutter seelenruhig auf der Zither spielt. Im *Wanderlied der Zeit* wird der Grund für die Zeitreise nochmals zusammengefasst, das Lied enthält aber auch eine politische Botschaft, nämlich sich der Realität zu stellen und nicht wegzusehen: „Und dennoch schließ die Augen nicht!/ Dem Sturme sieh ins Angesicht!/ Denn du sollst alles wissen.“²⁶⁹ Diesem folgt das eher kurze *Matrosenlied*, ein – wie Horst Jarka es nennt – „Hohelied auf Abenteuerlust und Entdeckerfreude“²⁷⁰, einem Forschergeist, dem Edi eigentlich entgegenzuwirken versucht. Im 9. Bild folgt das *Trinklied* der Humanisten, in der die Freiheit, die die Neuzeit dem Menschen gebracht hat, besungen wird. Ironischerweise werden in dem Lied gerade die gepriesen, deren Fortschrittsgeist Edi aufhalten möchte: Die Wissenschaftler und Gelehrten. In der letzten Strophe des Liedes schlägt Soyfer mit dem Aufruf „Kämpft! Der Mensch steht vor den Toren!/ Öffnet! Laßt den Menschen leben“²⁷¹ revolutionäre Züge an. Vermutlich konnte diese politische Aufforderung auch nur als Trinklied getarnt die Zensur passieren. Im *Moritat im Paradies* plädiert Edi für die Nichterschaffung des Menschen. Anhand verschiedener

²⁶⁸ Soyfer (1980),S.559.

²⁶⁹ Ebd.,S.572.

²⁷⁰ Jarka (1987),S.300.

²⁷¹ Soyfer (1984),S.104.

Beispiele zeigt Edi die tiefe Kluft zwischen dem modernen Menschen und ursprünglicher Schöpfungsidee auf. Edis Anklage gipfelt in dem Auftreten eines Mannes mit Gasmaske – der Personifikation des modernen Krieges. Die Worte Edis beinhalten eine erschreckende Prophezeiung, deren Erfüllung nicht mehr lange auf sich warten lassen sollte: „Sieh den Menschen vor dem Tod, selbst als Mörder ohne Milde! Ist's noch der, den Dein Gebot Schuf nach Deinem Ebenbilde?“²⁷² Das *Moritat im Paradies* bildet aber nicht das letzte Lied des Stückes. Im Schlusslied wird die Botschaft des Abends– das „Auf uns kommt's an!“ nochmals eindringlich beschworen: Die Selbstbestimmung des Menschen macht ihn zum Gestalter der Zukunft. Stefan Aichhorn sieht in Soyfers Schlussliedern den letzten „Hoffnungsfunke[n] in einer immer düster werdenden Atmosphäre“²⁷³. Soyfer vermag die Lieder im *Lechner Edi* viel gezielter einzusetzen als im *Weltuntergang*. Er integriert sie besser in die Handlung, die politische Botschaft wird dadurch viel klarer formuliert. Anlehnungen an die Revue fallen beim *Lechner Edi* gänzlich weg – zu weit hat sich dieses Mittelstück schon von dem Vorbild Kabarett inhaltlich und strukturell gelöst. Bei Soyfers dichtesten Mittelstück *Vineta* fehlen dann die Lieder zur Gänze. Die Musik dient nur mehr der Atmosphäre, etwa als Hintergrundmusik in der Hafenkneipe. Je dringlicher die politische Situation wurde, umso mehr scheint Soyfer der Botschaft des Wortes vertraut zu haben. Diese Entwicklung geht Hand in Hand mit einer Abwendung Soyfers von kabarettistischen Elementen hin zu in sich geschlossenen Stücken. Es lässt sich nur erahnen zu welchen Texten Soyfer noch fähig gewesen wäre. Bedingt durch sein tragisches Schicksal hinterließ er ein viel zu kleines Oeuvre, das aber trotz der kurzen Schaffensperiode eine bemerkenswerte Dichte aufweist.

²⁷² Soyfer (1980),S.586.

²⁷³ Stefan Aichhorn: Jura Soyfers Poetik für die Kleinkunsthöhne.-In: Grenzüberschreitungen, Gattungen, Literaturbeziehungen, Jura Soyfer.hrsrg. v. Herbert Arlt u. Kurt Krolop.-St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 1995,S.161.

6. 1938: Das Ende

Mit dem Einmarsch der Nationalsozialisten in Österreich endete die Zeit der Wiener Kleinkunsth Bühnen praktisch über Nacht. Die Theater mussten schließen, vielen der Künstler drohte unter den Nazis die Verfolgung. Manche von ihnen schafften es noch rechtzeitig ins Ausland zu flüchten, viele aber kamen in den Konzentrationslagern ums Leben. Wie durchdrungen die Gesellschaft mit Sympathisanten der Nationalsozialisten im Jahr 1938 war, zeigt eine Anekdote von Stella Kadmon. Als sie am 12. Februar 1938 die Tür ihrer Kleinkunsth Bühne abschloss, war die Wiener Innenstadt schon voll von nationalsozialistischen Kundgebungen. Ein langjähriger Schauspieler ihres Ensembles bot ihr an, sie auf dem gefährlichen Nachhauseweg zu begleiten: „Mit mir kann Ihnen nichts g’schehn, denn wissen S’, ich bin seit 1935 illegaler Nazi.“²⁷⁴ Am 10. März 1938 musste Stella Kadmon den *Lieben Augustin* endgültig schließen und nach Palästina emigrieren. Fritz Grünbaum, der viele Texte für den *Lieben Augustin* verfasste, wurde verhaftet und kam im KZ Dachau ums Leben. Sein Vermögen wurde von den Nazis beschlagnahmt, Grünbaums Frau blieb nach einem Verhör durch die SS für immer verschollen. Auch viele andere Mitbegründer der Wiener Kleinkunstszene, wie Peter Hammerschlag, Mostar und Koenigsgarten fanden im KZ den Tod. Jura Soyfer wurde bei dem Versuch per Ski in die Schweiz zu flüchten von österreichischen Grenzsoldaten verhaftet und ins KZ Dachau deportiert. Von dort wurde er ins KZ Buchenwald überstellt und musste als Leichenträger arbeiten. In der Nacht vom 15. auf den 16. Februar 1939 starb Jura Soyfer im Alter von nur 26 Jahren an Typhus.

Die meisten für die Wiener Kleinkunsth Bühnen verfassten Texte sind 1938 verloren gegangen. Viele Stücke wurden aus Angst vor Hausdurchsuchungen vernichtet, einige glücklicherweise mit ins Exil genommen. Aber auch diese waren nicht immer vollständig und mussten nach dem Krieg erst wieder mühsam zusammengesetzt werden. Otto Tausig gelang es, die in alle Winde verstreute Texte Soyfers zusammenzutragen und 1947 im Globus-Verlag in seiner Bearbeitung das erste Mal herauszugeben. Er erinnert sich:

Wen scherte es in dem Sturm, der 1938 über Österreich hinwegbrauste, dass ein paar Blätter weggefegt wurden! Und dennoch: In den Koffern einiger Menschen, die nach 1938 emigrierten, lag, zwischen Hemden oder ein paar Büchern verborgen, ein handgeschriebenes Gedicht, eine Szene oder ein fast vollständiges Theaterstück.²⁷⁵

²⁷⁴ Zitiert nach: Veigl (1986),S.184.

²⁷⁵ Zitiert nach: Jarka (1984),S.18.

Eine unbestimmte Anzahl an Szenen, die Soyfer für die Wiener Kleinkunst schrieb, das in der Literatur am Naschmarkt aufgeführte Stück *Die Insel der Pinguine*, sowie ein weiteres Stück, an dem Soyfer arbeitete, bleiben aber wohl für immer verschollen. Horst Jarka, der 1980 das Gesamtwerk Soyfers herausgab und 1987 eine genaue Biographie Soyfers veröffentlichte, hat viel Licht in dieses bis dahin wenig aufgearbeitete Kapitel der Wiener Theatergeschichte gebracht. Vieles bleibt allerdings im Dunklen - gerade in den Nachkriegsjahren stand das Verdrängen vor dem Erinnern. Den Theaterhistorikern der heutigen Zeit fehlt es oft an den Gesprächen mit den Zeitzeugen, deren Hinweise bei Recherchen oft so entscheidend sind. Bezeichnend für das Verdrängen des Geschehenen ist der Umgang mit den Autoren dieser Zeit. Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald* wurde nach Tumulten während der Premiere und weiterer Vorstellungen am Wiener Volkstheater im Jahr 1948 rasch wieder abgesetzt. Als Begründung diente die Ausrede, das Publikum sehne sich nach „Ruhe und Frieden.“²⁷⁶

²⁷⁶ Zitiert nach: Johannes Sachslehner: „Ein dekadenter Literat“. Der Horváth-Skandal 1948.-In: Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945.hrsg. v. Hilde Haider-Pregler u. Peter Roessler.-Wien: Picus Verlag 1998,S.182.

7. Ausblicke

An den künstlerischen Wert der Kleinkunsth Bühnen der dreißiger Jahre konnte das Wiener Kabarett der Nachkriegszeit nicht mehr anknüpfen. Zu viele ihrer Mitbegründer waren umgekommen oder kehrten aus dem Exil nicht mehr zurück. Auch die Mittelstücke bleiben ein Phänomen der Zeit - einer Zeit, in der sich die Kunst in den Untergrund zurückziehen musste. Hans Weigel bezeichnet diese Generation junger Theaterautoren rückblickend die „verlorene Generation“. Ihr Schaffen beschränkte sich auf einen kurzen Zeitraum, war aber umso intensiver. In einer immer düster werdenden Gegenwart verloren sie nicht den Optimismus auf bessere Zeiten – auch wenn sie ahnten, dass sich ihre Hoffnungen nur auf eine ferne Zukunft begründen konnten. Kurz vor seinem Tod hatte Horváth ein kurzes Gedicht auf eine leere Zigarettenschachtel geschrieben, das Freunde in der Rocktasche des Toten fanden. Die Zeilen lesen sich fast wie ein Vermächtnis:

Und die Leute werden sagen
In fernen blauen Tagen
Wird es einmal recht
Was falsch ist und was echt

Was falsch ist, wird verkommen
Obwohl es heut regiert.
Was echt ist, das soll kommen –
Obwohl es heut krepirt.²⁷⁷

²⁷⁷ Horváth (1971),S.688.

8. Literaturverzeichnis

8.1. Primärtexte

Horváth, Ödön von: Gesammelte Werke.4.Bd.Fragmente und Varianten. Exposés. Theoretisches, Briefe, Verse. hrsg. v. Traugott Krischke u. Dieter Hildebrandt.-Frankfurt/Main: Suhrkamp 1971.

Horváth, Ödön von: Glaube, Liebe Hoffnung. hrsg. v. Traugott Krischke.-Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001.

Horváth, Ödön von: Kasimir und Karoline. hrsg. v. Traugott Krischke.-Frankfurt/Main: Suhrkamp 1986.

Soyfer, Jura: Das Gesamtwerk. hrsg. v. Horst Jarka.-Wien-München-Zürich: Europaverlag 1980.

Soyfer, Jura: Szenen und Stücke. hrsg. v. Horst Jarka.-Wien-München-Zürich: Europaverlag 1984.

8.2. Sekundärliteratur

Aichhorn, Stefan: Jura Soyfers Poetik für die Kleinkunstbühne.-In: Grenzüberschreitungen, Gattungen, Literaturbeziehungen, Jura Soyfer. hrsg. v. Herbert Arlt u. Kurt Krolop.- St. Ingbert: Röhrig 1995 (= Österreichische und internationale Literaturprozesse.2.Bd),S.158-167.

Alfeus: Warum schweigt Karl Kraus.- In: Die Fackel. Juli 1934. Bd. 39. Oktober 1933-Februar 1936. hrsg. v. Karl Kraus u. Nachdruck hrsg. v. Heinrich Fischer.-München: Kösel-Verlag 1973,S.3.

Askin, Leon: Der Mann mit den 99 Gesichtern.Autobiographie. Übers. v. Hertha Hanus.-Wien-Köln-Weimar: Böhlau 1998.

Birbaumer, Ulf: Jura Soyfers „dialektische Dramaturgie“ – Anmerkungen zu Theater und Publikum am Beispiel von „Der Weltuntergang“.-In: Grenzüberschreitungen, Gattungen, Literaturbeziehungen, Jura Soyfer. hrsg. v. Herbert Arlt u. Kurt Krolop.- St. Ingbert: Röhrig 1995 (= Österreichische und internationale Literaturprozesse.2.Bd),S.112-123.

Brecht, Bertolt: Anmerkungen zum Volksstück.- In: Bertolt Brecht. Schriften4. Texte zu Stücken.hrssg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei u. Klaus-Detlef Müller.-Frankfurt/ Main: Suhrkamp 1991 (= Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd.24),S.293-298.

Brecht, Bertolt: Über experimentelles Theater.-In: Texte zur Theorie des Theaters. hrsg. v. Klaus Lazarowicz u. Christopher Balme.- Stuttgart: Reclam 1991,S. 637-643.

Brückl-Zehetner, Heidemarie: Theater in der Krise. Sozialgeschichtliche Untersuchungen zum Wiener Theater der Ersten Republik, Diss.phil., Wien 1988.

Budzinski, Klaus: Pfeffer ins Getriebe. So ist und wurde das Kabarett.- München: Universitas Verlag 1982.

Cambio, Fabrizio: Das komische Erbe des Volkstheaters in der Dramatik Jura Soyfers.- In: Lachen und Jura Soyfer. hrsg. v. Herbert Arlt u. Fabrizio Cambi.- St. Ingbert: Röhrig 1995 (= Österreichische und internationale Literaturprozesse.4.Bd),S.216-227.

Deutsch-Schreiner, Evelyn: Ein Beitrag zum Frauenbild in Jura Soyfers weiblichen Bühnenfiguren.-In: Jura Soyfer and his time. hrsg. v. Donald G. Daviau.-Riverside: Ariadne Press 1995,S.78-93.

Doll, Jürgen: Theater im Roten Wien. Vom sozialdemokratischen Agitprop zum dialektischen Theater Jura Soyfers.-Wien-Köln-Weimar: Böhlau 1997.

Doll, Jürgen: Volksfront, Humanismus, Dialektik. Anmerkungen zu Jura Soyfers „Der Lechner Edi schaut ins Paradies“. -In: Grenzüberschreitungen, Gattungen, Literaturbeziehungen, Jura Soyfer. hrsg. v. Herbert Arlt u. Kurt Krolop.- St. Ingbert: Röhrig 1995 (=Österreichische und internationale Literaturprozesse.2.Bd),S.168-185.

Fritz, Axel: Ödön von Horváth als Kritiker seiner Zeit.-München: Paul List Verlag 1973.

Fröhlich, Susanne: Strichfassungen und Regiebücher: Kulturpolitik 1888-1938 und Klassikerinszenierungen am Wiener Burg- und Volkstheater.-Frankfurt/Main: Peter Lang 1996 (= Beiträge zur neueren Geschichte Österreichs.4.Bd).

Glossy, Karl: Vierzig Jahre Deutsches Volkstheater. Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte.-Wien: Verlag des Deutschen Volkstheaters 1929.

Glossy, Karl: Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur. Teil I.-In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft. VII. Jahrgang.-Wien: Konegen 1897,S.238-340.

Handke, Peter: Straßentheater und Theatertheater.-In: Peter Handke.Prosa.Gedichte.Theaterstücke.Hörspiele.Aufsätze.- Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974,S.303-307.

Hein, Jürgen: Das Wiener Volkstheater.- Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1997.

Hertling, Viktoria: Theater für 49.Eine vergessenes Avantgarde-Theater in Wien (1934-1938).- In: Jura Soyfer and his time. hrsg. v. Donald G. Daviau.- Riverside: Ariadne Press 1995,S. 321-335.

Jarka, Horst: Jura Soyfer.Leben, Werk, Zeit.- Wien: Löcker Verlag 1987.

Kraus, Karl: Man frage nicht, was all die Zeit ich machte.- In: Die Fackel. Oktober 1933.Bd. 39. Oktober 1933-Februar 1936. hrsg. v. Karl Kraus u. Nachdruck hrsg. v. Heinrich Fischer.- München: Kösel-Verlag 1973,S.1.

Krischke, Traugott: Horváth auf der Bühne 1926-1938.Eine Dokumentation.- Wien: Edition S 1991.

- Krischke, Traugott: Ödön von Horváth. Kind seiner Zeit.- Berlin: Ullstein 1998.
- Langewiesche, Dieter: Zur Freizeit des Arbeiters. Bildungsbestrebungen und Freizeitgestaltung österreichischer Arbeiter im Kaiserreich und in der Ersten Republik.- Stuttgart: Klett-Cotta 1980.
- Langmann, Peter: Sozialismus und Literatur – Jura Soyfer: Studien zu einem österreichischen Schriftsteller der Zwischenkriegszeit.- Frankfurt/Main: Hain Meisenheim 1986.
- Mandl, Henriette: Cabaret und Courage. Stella Kadmon – eine Biographie.-Wien: WUV-Universitätsverlag 1993.
- Mercier, Louis-Sébastien: Ob der dramatische Dichter für das Volk arbeiten soll?.- In: Texte zur Theorie des Theaters. hrsg. v. Klaus Lazarowicz u. Christopher Balme.- Stuttgart 1991, S.574-579.
- Metzler-Literatur-Lexikon. hrsg. v. Klaus Budzinski u. Reinhard Hippen. In Verbindung mit dem Deutschen Kabarettarchiv.-Stuttgart/ Weimar: Metzler 1996, S.259-260.
- Muliar, Fritz: Stimmen der Erinnerung.-In: Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre. hrsg. v. Hilde Haider-Pregler u. Beate Reiterer.- Wien: Picus Verlag 1997, S.32-33.
- Müller, Adolf: Der Sprechchor.-In: Kunst und Volk.8.Bd. (=September 1926), S9.
- Nestroy, Johann: Der böse Geist Lumpazivagabundus oder das liederliche Kleeblatt.-In: Johann Nestroy.Komödien. hrsg. v. F.H. Mautner.1.Bd.- Frankfurt/Main: Insel Verlag 1970.
- Peter, Birgit: Geschichte schreiben und Geschichtsschreibung. Stella Kadmon – eine Wiener Legende.- In: Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre. hrsg. v. Hilde Haider-Pregler u. Beate Reiterer.- Wien: Picus Verlag 1997, S. 247-253.
- Raimund, Ferdinand: Der Bauer als Millionär oder Das Mädchen aus der Feenwelt. hrsg. v. Wilhelm Zentner.- Stuttgart: Reclam 1962.
- Reisner, Ingeborg: Kabarett als Werkstatt des Theaters. Literarische Kleinkunst in Wien vor dem Zweiten Weltkrieg.- Wien: Theodor Kramer Gesellschaft 2004.
- Rösler, Walter: Aspekte der Wiener Kleinkunst 1931 bis 1938.- In: Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre. hrsg. v. Hilde Haider-Pregler u. Beate Reiterer.- Wien: Picus Verlag 1997, S.233-245.
- Sachslehner, Johannes: „Ein dekadenter Literat“.Der Horváth-Skandal 1948.-In: Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945. hrsg. v. Hilde Haider-Pregler u. Peter Roessler.- Wien: Picus Verlag 1998, S.175-186.

Sonnleitner, Johann: Die Wiener Komödie am Scheideweg.-In: Philipp Hafner.Komödien. hrsg. v. Johann Sonnleitner.- Wien: Verlag Lehner 2001 (= Texte und Studien zur österreichischen Theatergeschichte).

Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen. Bühnen und Ensembles. hrsg. v. Manfred Brauneck u. Gérard Schneilin.-Reinbek bei Hamburg: Rowohlt's Enzyklopädie 2007, S.663-664.

Veigl, Hans: Lachen im Keller.Von den Budapestern zum Wiener Werkel.Kabarett und Kleinkunst in Wien.- Wien: Löcker Verlag 1986.

Weigel, Hans: Gerichtstag vor 49 Leuten. Rückblick auf das Wiener Kabarett der dreißiger Jahre.- Graz/ Wien/ Köln: Styria Verlag.

Weys, Rudolf: Literatur – am Naschmarkt.Kulturgeschichte der Wiener Kleinkunst in Kostproben.- Wien: Erwin Cudek Verlag 1947.

Wolfartsberger, Anita: Das „Mittelstück“ im „Wiener Werkel“. Kleinkunst im Dritten Reich zwischen Anpassung und Widerstand.-Universität Wien: Diplomarbeit 2004.

8.3. Quellen aus Zeitungen

„Kunststelle und Theater“.- In: *Neue Freie Presse*, Abendblatt, 23.1.1935,S. 2

L.B.: „Der liebe Augustin“.- In: *Neue Freie Presse*, Abendblatt, 10.10.1935,S. 3.

Spitz, Rudolf: Die versunkene Stadt. Zur Aufführung im Kabarett A-B-C.-In: *Der Sonntag*, Beilage des Wiener Tag, vom 19.9.1937, Nr.183.

Der Wiener Tag vom 1.7.1934,S.3.

Der Wiener Tag vom 21.7.1935,S.12.

8.4. Zusatzmaterial

Transkription des Interviews mit Otto Tausig vom 6.10.2002,Wien.

9. Anhang

9.1 Abstract

Bei all den in dieser Arbeit festgestellten Wurzeln, die das politische Wiener Theater der dreißiger Jahre im Wiener Volkstheater des 19. Jahrhunderts, im Agitprop-Theater der Sozialdemokratischen Partei und im Kabarett, hat, so zeigt sich doch, dass dieses Theater eine Eigenheit entwickelt hat, die weder vorher noch in der Kabarettszene der Nachkriegszeit zu finden ist: das in den Theaterabend integrierte Mittelstück - eine mit spezifischen Merkmalen versehene Mischform aus Kabarett und Theater. Die Mittelstücke Jura Soyfers mögen, ebenso wie die Hans Weigels, einer interessierten Minderheit an Theaterbesuchern noch ein Begriff sein, die meisten Autoren der Mittelstücke - wie Mostar, Metzl oder Königsgarten - sind aber längst in Vergessenheit geraten. So wie ihre Autoren stehen die Mittelstücke stellvertretend für ein Theater des Untergrunds, das nur in den Souterrainlokalen einiger Kaffeehäuser für kurze Zeit überleben konnte. Der Wirkungskreis dieses Theaters war aufgrund der politischen Situation stark begrenzt. Es war ein Theater, das von einer Minderheit gestaltet wurde, und letztlich wieder nur eine Minderheit erreichen konnte. Trotz der starken thematischen Verankerung der Mittelstücke in der politischen Situation der dreißiger Jahre, ist eine Unabhängigkeit von der Prägung der Literatur durch eine bestimmte Epoche spürbar. Diese gilt nicht nur für das Werk Jura Soyfers, sondern für die Arbeiterdichtung dieser Zeit.

The thesis describes that the roots of the Viennese political theater of the 1930s go back to the popular theater of the 19th century. There are also strong links to the Agitprop-theater of the 30ies (which was an element of the social democratic movement) and to the cabaret. But this is not all. The thesis points out that in addition to this the political theater has significant elements of its own which can not be met neither in the time before nor after its “golden period”. In particular the so called “middle part” (“Mittelstück”) is a very special characteristic of the Vienna political theater of this time. The “Mittelstück” is integrated in the middle of the program and is a mixture, spiced with specific elements, of cabaret and traditional theater.

The “Mittelstücke” created by Jura Soyfer, as well as by Hans Weigel, may still be remembered by an interested minority, but most authors of these parts,- like Mostar, Metzl or Königsgarten -, have fallen into oblivion. Just like their authors the “Mittelstücke” are representative for the underground theater which only existed in the

basement of several Kaffeehäuser for a short period of time. The influence of that kind of theater has been very limited due to the political situation. This type of theater has been created by a minority and in turn been become aware by a minority as well. Despite the strong linkage of the “Mittelstück” to the political situation of the 1930s, the thesis points out that there exists also independence of the cultural imprint of the literature of this time. This is not only correct for the opus of Jura Soyfer, but for the whole working class poetry of that period.

9.2. Bericht eines Zeitzeugen

Interview mit Herrn Otto Tausig vom 6.10.2002

Nowotny: Sie haben 1947 als Erster das Werk von Jura Soyfer herausgegeben. Worin sehen Sie die Bedeutung von Soyfers Texten?

Tausig: Ich war in England als Emigrant, ich war Kommunist. In England hatten wir eine Theatergruppe und spielten für die Engländer in englischer Sprache Revuen, in denen wir den Leuten klarmachten, dass Österreich Österreich ist und nicht Deutschland. Für die österreichischen Emigranten spielten wir auch Klassiker - Raimund, Nestroy und derlei. Und dann eines Tages hat mir Erich Fried etwas in die Hand gedrückt - ein Manuskript für unsere Theatergruppe, es hieß *Vineta* und war von Jura Soyfer. Das war für uns eigentlich das ideale Material für Aufführungen, denn das war eine linke Literatur, die aber gleichzeitig Literatur von höchstem Wert ist. Wenn Sie mich fragen, ich halte Jura Soyfer für einen der absolut größten österreichischen Dichter. Wenn er Gelegenheit gehabt hätte, auf großen Bühnen seine Arbeiten zu zeigen, wäre Soyfer in der „Raimund – Nestroy“- Nachfolge etwas ganz Bedeutendes geworden. Ich finde das, was er geschrieben hat, wirklich ganz unglaublich gut - verschwendet an 49 Personen, die wir damals waren. Wir waren eine Laientheatergruppe - aber wir haben uns große Mühe damit gegeben.

Zum Beispiel bei *Vineta*. Das Stück spielt ja unter Wasser und die Menschen leben nicht mehr. Alle Schauspieler waren in Masken, in naturalistischen Masken, die sich durch unterschiedlichen Lichteinfall ein bisschen verändern konnten, die mal lächeln konnten oder böse ausschauen konnten. Nur der Jonny, also die Hauptfigur, war ohne Maske. Das Ganze war in Musik getaucht - damals gab es kein Tonband und schon gar keine CDs, sondern Schallplatten. Der Inspizient stand auf der Seite mit einem Grammophon. Mit einer Fettkreide hatten wir auf der Schallplatte die Stellen eingezeichnet, wo er aufsetzen musste, und so lief die Musik. Rhythmisch war das genau probiert - das war eine ganz interessante Arbeit. Bei der Premiere von *Vineta* waren viele Exilregierungen anwesend - Jan Masaryk und solche Leute sahen das dann, obwohl wir nur eine Laientheatergruppe waren.

Ich bin schon Anfang 1946 nach Wien zurückgekommen, aber die Gruppe existierte weiter und spielte dann noch Soyfers *Weltuntergang*. In England habe ich dann noch gemeinsam mit Herbert Steiner, der dann das Dokumentationsarchiv des Widerstandes

in Wien geleitet hat, versucht, die Werke Soyfers, soweit sie überhaupt noch vorhanden waren, zusammenzukratzen. Wir mussten in die ganze Welt schreiben, denn der eine hatte dort eine Szene, der andere dort. Soyfers Roman lag hier in Österreich bei der Polizei, denn der war ja beschlagnahmt worden, u.s.w.. Das alles zusammenzuholen war nicht leicht. Ich konnte das auch gar nicht - später hat das dann der Horst Jarka in einer viel genaueren Weise getan. Für mich war das ein Material zum Spielen. So habe ich in der ersten Ausgabe sogar die Frechheit gehabt, Sachen zu verändern, weil es Arbeitsmaterial, politisches Material war. Der Horst Jarka hat das dann ganz genau rekonstruiert, aber das war eine ganz andere Zielsetzung. Für uns war Soyfer ein Mitstreiter, der politische Dinge geschrieben hat. Aber in einer so künstlerischen Weise - ich finde, wirklich ein ganz bedeutender Dichter.

Nowotny: Und sehr prophetisch - wenn man bedenkt, was er in seinen Stücken alles vorausgesagt hat.

Tausig: Wenn man heute liest „Denn nahe, viel näher als Ihr es begreift,/ Steht diese Zukunft bevor./ Ich sah, wie sie zwischen den Saaten schon reift,/ Die Schatten vom Antlitz der Erde schon streift/ Und greift zu den Sternen empor [...]“, das dann endet: „[...] die Erde, erlöst und beglückt/ In Reichtum ohne Maß“ - wenn man bedenkt, wie er umgekommen ist, ist das ein Optimismus: denn so nah steht diese Zukunft nicht.

Nowotny: Sie haben 1947 mit der Herausgabe von Soyfers Werken eine Konjunktur ausgelöst, die dann aber wieder nach gelassen hat. Was halten sie für die Gründe?

Tausig: Wir haben auch in Wien Soyfer gespielt, auch noch als Laiengruppe. Ich bin dann auf das Reinhardtseminar gegangen. In der Zwischenzeit haben wir eine Theatergruppe der *Freien Österreichischen Jugend* gehabt, wo wir auch den *Weltuntergang* gespielt haben, aber auch in aktualisierender Weise. Oder auch den *Lechner Edi*: Im *Lechner Edi* spielt ja ein Werklmann mit und das Stück beginnt mit seinem Lied.²⁷⁸ Wir bearbeiteten ein Wiener Lied ungefähr so: „Drobn am Penzinger Kircherl, da steht ein alter Krüppel mit ein Werkel und hat nix im Magen. Seht's Leutln, so war's anno 30 in Wien, in der goldenen, herrlichen Zeit...“ - und dann kam eben das Arbeitslosenstück. Das heißt, man hat damals unter Umständen noch was am Stück gemacht. Ich glaube, dass der Jura, wenn es in eine Richtung gegangen ist, die er vertreten hat, dass er nichts dagegen gehabt hätte. Er hat ja für die *Roten Spieler* geschrieben - das war ja auch hoch künstlerisch, aber eben Material für die politische Tagesarbeit. Das haben wir also nach dem Krieg gemacht und Leute wie Qualtinger,

²⁷⁸ Das Stück beginnt laut Soyfers Regieanweisung mit einem Schlager.

Kehlmann haben sich bei mir in der Wohnung getroffen und über das Theater der Zukunft geredet, für das Jura Soyfer eine Inspiration war. Auch für Qualtinger. Das wurde dann in den Kellertheatern gespielt - Qualtinger hat zum Beispiel den Vandrino gespielt im *Theater am Parkring*. Wir hatten also eine Gruppe von Leuten, die sich sehr von Jura inspirieren ließ und in diesem Bereich gearbeitet hat. Aber das war ausschließlich in Kellertheatern oder in Laiengruppen, in denen Jura gespielt wurde. Und wenn Sie fragen, warum das heute nachgelassen hat - das hat es nicht wirklich. Die *Jura Soyfer-Gesellschaft* macht sehr viel - Soyfer wird heute in allen möglichen Übersetzungen gespielt. Jetzt gerade ist zum Beispiel - ich habe das noch nicht gesehen - im Volkstheater ist die *Broadwaymelodie* herausgekommen, wobei ich gar nicht weiß, in welcher Fassung die das spielen. Die *Broadwaymelodie* ist ja, das habe ich damals nicht gewusst, als ich das herausgegeben habe,²⁷⁹ „nach Tucholsky/Hasenclever“. Ursprünglich war ja im Programmheft gestanden „ge- und abgeschrieben“ von Jura Soyfer. Die Szenen „Vandrino/ Pepito“ gehen, so glaube ich, auf Tucholsky zurück. Ich habe das in der Universität in Los Angeles parallel gelesen, also den Tucholsky/ Hasenclever und den Soyfer, wobei Soyfer vor allem die Songs dazugeschrieben hat, die ja zum Besten gehören. Aber es war, was man heute ein Plagiat nennen würde. Als man dann drauf gekommen ist, dass das so ist, hat man versucht, ob man das Stück nicht in einer Wiener Version „nach Tucholsky/Hasenclever“ spielen kann. Das hat damals der Bloch-Verlag in Berlin versucht, aber die Witwen von Tucholsky und von Hasenclever haben das nicht erlaubt. Und so weiß ich gar nicht, welche Fassung jetzt hier gespielt wird. *Broadwaymelodie* ist das einzige wirklich abendfüllende Stück - das heißt, das könnte man am ehesten in einem richtigen Theater spielen und das war bis jetzt eigentlich unmöglich. Ob das Volkstheater jetzt andere Möglichkeiten hat, weiß ich nicht. Es wurde einmal, aber in einer ziemlich miserablen Weise, die Szenen von Tucholsky/Hasenclever herausgenommen und andere kamen hinzu. Das hat, glaube ich, das *Jura Soyfer-Theater* gemacht. Ich fand das sehr schlecht.

Da *Broadwaymelodie* das einzige abendfüllende Stück von Soyfer ist, könnte man sonst nur zwei nebeneinander spielen oder so. Die Stücke sind für ein kleines Theater geschrieben und das ist ihr Charme. Ich weiß nicht, ob Sie den Artikel *Mond für 5 Schilling*²⁸⁰ kennen, in dem Soyfer beschrieben hat, wie armselig diese Theater waren

²⁷⁹ Herr Tausig meint damit sein Buch "Jura Soyfer. Vom Paradies zum Weltuntergang", das 1947 im Globus-Verlag erschienen ist.

²⁸⁰ Herr Tausig meint Soyfers Artikel „Die Freiheitsstatue um fünf Schilling

und dann waren diese Stücke ja immer geschrieben mit diesem Doppelboden für die Zensur. Der Zensor sollte es nicht verstehen, aber gleichzeitig sollte es das Publikum schon auf die eigene Zeit beziehen. Und dieser Charme ist natürlich auf einer großen Bühne nicht so leicht herzustellen. Das ist, glaube ich, der Grund: Soyfer schrieb für kleine Bühnen. Hätte er die Gelegenheit gehabt für große Bühnen zu schreiben, hätte er anders geschrieben.

Nowotny: Wie war denn die Theatersituation in Wien, die Sie nach dem Exil vorgefunden haben?

Tausig: Es gab das Studio der Hochschulen, wo der Qualtinger war und auch Kehlmann - die haben unter anderem Soyfer gespielt. Es hat ja in der Hitler-Zeit nicht so eine Vielfalt von Stücken gegeben. Nach dem Krieg wurde zum ersten Mal die Literatur gespielt, die die ganze Zeit nicht gespielt werden durfte.

Im Theater in der Josefstadt war Steinboeck der Direktor, der seinerzeit Regisseur im *ABC* war. Eine Reihe von Schauspielern war ja im *ABC* - der Meinrad, die Hilde Krahl, der Gottschlich - viele, die nachher bedeutende Plätze in den Theatern eingenommen haben. Ich habe - und das war sogar sehr interessant und genussreich - *Der gute Menschen von Sezuan* mit der Wessely gesehen.

In England war das Theater mit einer Ausnahme, die ich gleich sagen werde, miserabel. Dann kam wie ein Stern der Olivier, der das englische Theater wirklich umgewälzt hat. Das war wirklich wunderbar. Das *Old Vic* mit dem Olivier, mit dem Richardson - das war dann modernes heutiges Theater. Denn in England gab es damals noch die Rampen. Das altmodische Theater hatte so Lichtrampen, wo ein rot, grün und gelbes Licht drin war. Es gab keinen einzelnen Scheinwerfer. Das hat alles erst der Olivier eingebracht - das englische Theater war mit Ausnahme dieses großartigen Theaters ziemlich schlecht. Dann kam ich nach Wien - und hier war schon eine Fülle an schauspielerischem Talent. Da war schon mehr an Begabungen auf der Bühne, als man das in England - außer im *Old Vic* - gesehen hat. Wessely und Skoda in *Der gute Menschen von Sezuan* war schon ein Erlebnis - auch wenn es nicht „brechtisch“ war. Natürlich hatte kein Mensch eine Ahnung, wie das Brecht meinte. Ich war in der *Scala* und wir sind zu Brecht gefahren - das war im Jahr 1950 - und haben mit ihm über seine Theorien diskutiert, weil wir waren „Stanislawskianer“ und damals kannte man nur das *Kleine Organon* von Brecht, eine kleine Schrift mit seinen Theorien in Kurzfassung.

Die damalige Zeit hat die Stücke aufgelegt, die die ganze Zeit über nicht gespielt wurden, aber in einer sehr konventionell gespielten Weise. Aber in einer sehr begabten Weise. Und auch wir in der *Scala*, die einem betont linken Theater angehörten, waren in Stanislawskis Methode geschult, nicht in der von Brecht. Brecht haben wir dann eingeladen, er hat dann auch inszeniert: *Die Mutter* im Jahr 1953 und das Theater hat dann auch mit Brecht geschlossen, dem *Galilei*. Da sind dann auch Leute von Brecht gekommen, die uns geholfen haben, das „brechtisch“ zu machen. Da müsste man noch lange erzählen: - Brecht hat *Die Mutter* hier inszeniert und fand unsere Art des Theaterspielens gar nicht so schlecht. Das Theater, das sich dann entwickelt hat, das Regietheater, das gab es zu dieser Zeit so gut wie nicht. Aber der Jura Soyfer hat eben einen Anstoß für so Leute gegeben, die dann in einer kabarettistischen Richtung sehr viel getan haben - Leute wie Qualtinger u.s.w..

Nowotny: Wieweit beeinflusste die Aufführungspraxis der kleinen Bühnen Soyfers Stücke? Glauben Sie, dass er für große Bühnen anders geschrieben hätte?

Tausig: Es ist anzunehmen - wissen tun wir es nicht. Nestroy hat doch sehr gesellschaftskritische Stücke geschrieben und als die Zensur dann plötzlich wegfiel, war der Nestroy gar nicht so gut. *Freiheit in Krähwinkel* ist eigentlich kein so besonders gutes Stück. Bis er sich dann wieder gedreht hat und der Revolution kritisch gegenüberstand, da wurde er dann wieder gut. Das ist meine Meinung. Ich weiß also nicht, ob Jura, den ich wirklich für einen Großen halte, nicht seine Größe aus dieser schwierigen Situation bezogen hat. Das ist ja das Schöne an diesen Stücken - dieser doppelte Boden . Ich nehme an, er war ja ein so blitzgescheiter Kopf, dass er wahrscheinlich seine Methode geändert hätte in dem Moment, wo er mehr Freiheit und mehr Möglichkeiten gehabt hätte. Aber das weiß ich nicht - er hat es ja nicht gehabt.

Nowotny: Das Spiel mit der Zensur ist bezeichnend für Soyfers Zeit und sein Schaffen. Können Sie mir sagen, wie es mit der Zensur gehandhabt wurde? Nach meinen Informationen lief die damalige Zensur sehr subtil ab, die Stücke mussten nicht eingereicht werden, sondern ein Zensor war bei der letzten Probe anwesend.

Tausig: Bei den kleinen Theatern, den *Theatern für 49*, mussten die Stücke nicht bei der Zensur eingereicht werden, weil diese Bühnen nicht als Theater galten. Aber bei den größeren Bühnen musste man schon einreichen.

Nowotny: Wurden „politischeren Bühnen“ strengere Zensoren zugeteilt?

Tausig: Ja, natürlich. Die Kleinkunsth Bühnen haben eben noch politische Kunst machen können, die großen Theater haben damit aufgehört. Die haben dann in der Kunst geschwelgt. Es gab dann lauter vaterländische Kunst - im Burgtheater spielte man Schreyvogel oder Sassmann. Man hat sich angepasst, es war gar nicht anders möglich. Es gab sicher das eine oder andere Stück, oder den einen oder anderen Regisseur, - (*überlegt*) Aber die Regisseure waren damals nicht so bedeutend - je größer das Theater war, desto weniger. Am Burgtheater hat sich der Regisseur damit beschieden zu sagen: „Gnädige Frau, würden Sie so gut sein, jetzt von rechts nach links zu gehen?“. Die hat dann vielleicht gesagt: „Aber wieso, ich bin doch immer von links nach rechts gegangen?“ Und dann hat er gesagt: „Bitte schön, wenn es so ist, dann...“. Das hat sich sehr lange noch am Burgtheater gehalten.

Nowotny: Haben Sie es selbst miterlebt?

Tausig: Auch. Ja, sicher. Ich habe das in der *Scala* selbst miterlebt. Es war meine allererste Regie, der *Lumpazivagabundus*. In der Konvention ist es so, dass die drei Handwerksburschen in dem Wirtshaus am Boden liegen, wo ihnen dann im Traum die Nummer erscheint, die sie dann setzen können. Es war meine erste Regie und ich wollte, da dort ein großer Kachelofen gewesen ist, dass einer oben am Kachelofen liegt, einer auf der Bank vom Kachelofen und der dritte am Boden. Und da sagte mir der Schauspieler Loibner, ein alter Wiener Komödiant, der damals den Knierim spielte: „Also so kenn i des net“. Hab ich gesagt: „Ist das nicht gut?“ und er: „I sag nur, so kenn i des net“. Und ich: „Finden Sie es schlecht?“ und er: „I hab das dreißigmal gespielt, aber so kenn i des net“. Und ich: „Ja, aber muss man immer alles spielen, wie man es früher gespielt hat?“ Und er: „I kann nur sagen, so kenn i des net“. Und dann war es natürlich unmöglich, das so zu machen. Da musste man halt die drei Burschen nebeneinander legen. Die Tradition und Konvention war schon sehr stark. Heute machen die Regisseure unter Umständen aus dem Stück ein anderes Stück. Die Rolle des Regisseurs war damals eine andere. Aber um auf Ihre Frage zurückzukommen, soweit ich weiß, haben sich die Theater weitgehend an die politische Situation angepasst. Das wird ja im Vorspiel von Soyfers *Kolumbus* deutlich.

Nowotny: In Soyfers Stücken ist einerseits die Tradition des Altwiener Volkstheaters zu finden, andererseits gibt es auch sehr viele kabarettistische Elemente, wie z.B. die Songs. Denken Sie, dass diese Mischung den Reiz von Soyfers Stücken ausmacht?

Tausig: Ja, genau das hat uns ja nach dem Krieg in der Gruppe um Qualtinger so inspiriert. Damals war ich der Meinung, dass es im konventionellen Theater um die Psychologie vom Menschen geht. Im Theater Soyfers geht es um eine Idee, die sich unter Umständen unpsychologisch und in kabarettistischer Weise direkt ans Publikum wendet und nicht so tut, als wäre da eine vierte Wand. Stanislawski befürwortete ja die vierte Wand, er hatte spezielle Methoden. So hatte er während seine Schauspieler probten, Lampen im Zuschauerraum aufleuchten lassen mit der Bemerkung: „Die kleine Lampe ist jetzt ihre Tante, die hier sitzt“ oder „die rote Lampe ist ein Kritiker - an den dürfen Sie während Ihres Spiels nicht denken“. Die Schauspieler sollten während ihres Spiels niemandem gefallen oder imponieren wollen. Eine sehr legitime Methode, um die Figur zu spielen. Stanislawski nannte das auch die „öffentliche Einsamkeit“. Soyfer durchbricht dies ganz bewusst, bei ihm gibt es keine „öffentliche Einsamkeit“, er wendet sich kabarettistisch ans Publikum - das ist eine Richtung, in die dann Brecht geht. Da gibt's auch die Songs, die sich direkt ans Publikum wenden, da wird auch die vierte Wand durchbrochen und nicht versucht, eine Einsamkeit vorzutäuschen, die nicht da ist. Soyfer ist ohne das undenkbar.

Nowotny: Es geht Soyfer um das Vermitteln einer Botschaft, um ein Wachrütteln.

Tausig: Das kann in psychologischer Weise auch geschehen. Ibsen hat das ja auch gemacht. Ibsen hat beim *Volksfeind* den Menschen auch eine Botschaft vermittelt, aber in einer anderen Weise, er hat seine Botschaft nicht ins Publikum hineingeschleudert.

Nowotny: Welche Stücke von Soyfer haben Sie inszeniert?

Tausig: *Vineta*, den *Lechner Edi*, den *Weltuntergang (überlegt)*

Nowotny: *Astoria*?

Tausig: Nein, *Astoria* habe ich nicht inszeniert. Das Stück könnte man eventuell noch abendfüllend machen. Von *Astoria* hatten wir ja nur einen Teil. Zur Entschuldigung, dass ich daran dramaturgisch herum gearbeitet habe, möchte ich sagen, dass wir *Astoria* nicht vollständig hatten. Im Stück kommt die Großfürstin Anastasia vor und von ihr gab es damals nur eine Szene. Das war völlig unbegreiflich, warum sie überhaupt in dem Stück vorkommt. Da habe ich sie dann in der Fassung gestrichen, die 1947 in meinem Buch herausgegeben worden ist. Da hat dann interessanterweise der Regisseur Sponeck, ich weiß nicht, ob Sie ihn kennen, gesagt: „Ah, das hat er wahrscheinlich gestrichen, weil das die russische Zensur wollte“. Der hat mir das also untergeschoben, dabei hätten die kommunistischen Russen nichts dagegen gehabt,

wenn man sich über die Großfürstin Anastasia lustig macht. Ich habe das aber nur gestrichen, weil ich die nächste Szene, in der sich die Großfürstin als Schwindlerin entpuppt und als „Wiener Madl“ plötzlich wienerisch redet, einfach nicht hatte. Daher war die Figur sinnlos und nur deswegen habe ich sie weggelassen. Aber da hat man gleich politische Gründe untergeschoben.

Nowotny: Es muss sehr schwierig gewesen sein, die Stücke Szene für Szene zusammenzusetzen. Wie lange hat es gedauert?

Tausig: 1947 hatte ich nicht alles, ich hatte wirklich nur einen Teil. 1944 haben wir in England mit der Suche angefangen. Da haben wir nach Zypern geschrieben, denn dort war jemand, oder natürlich nach Amerika. Das meiste haben wir von Marika Szecsi, die in Amerika war und etliches mitgenommen hatte.

Nowotny: Zuletzt würde mich noch interessieren, welches Stück Soyfers denn Ihr Lieblingsstück ist?

Tausig: (überlegt) *Vineta*, aber im Grunde ist alles wunderbar. In Wien im *Künstlerhaus* wurde einmal eine Soyfer-Collage gemacht mit dem Titel: „Es regnet blutige Tränen“, so wurde es auch auf den Plakaten gedruckt. Es heißt aber: „Es regnet rote Tränen“ und das ist auch typisch für Soyfer. „Blutige Tränen“ ist nicht so gut - bei „rote Tränen“ assoziiert man einerseits das Blut, andererseits auch den Untergang der Roten - es ist einfach nicht so schematisch.

Ich finde, dass Soyfer eine direkte Fortsetzung der Wiener Volkskomödie darstellt, bei der der Wortwitz ja so entscheidend ist. Bei Raimund ist der ja noch völlig naiv. Bei Nestroy wird dieser Wortwitz schon viel galliger und gesellschaftskritischer. Bei ihm hat der Wortwitz schon viel mehr Biss, beim Jura Soyfer geht er ins Politische. Wenn er schreibt: „Glaubst Du, daß ich Angst krieg’?“ und den Papagei „Krieg! Krieg!“ wiederholen lässt, hat der Wortwitz politischen Charakter und ist eine legitime Fortsetzung dieser Art zu schreiben. Das geht dann über Nestroy hinaus.

Nowotny: Ich danke Ihnen herzlich für das interessante Gespräch.

9.3 Lebenslauf

Persönliche Daten:

Vornamen: Barbara
Zuname: Nowotny
Geboren am: 27.4.1976
Geburtsort: Wien

Ausbildung:

1982-1986: Volksschule Diesterweggasse
1986-1994: Goethe-Gymnasium
1994-1998: Schauspielausbildung an der Schauspielschule Prof. Krauss
seit 1994: Studium der Theaterwissenschaft an der Universität Wien

Berufliche Laufbahn:

2000-2003: Regieassistentin bei den „Schlossspielen Kobersdorf“
(in den Jahren 2003 und 2004 auch als Dramaturgin tätig)

2004: Dramaturgin bei der „Kulturszene Kottlingbrunn“

seit 2003: Regieassistentin am Burgtheater
(Arbeiten u.a. mit Luc Bondy, Nicolas Stemann,
Christoph Schlingensiefel, Stefan Bachmann, Jan Bosse, Dieter
Giesing, Sebastian Hartmann, Stephan Müller)

Seit 2005: Eigene Arbeiten im Rahmen der Reihe „Spieltriebe“ im Kasino
am Schwarzenbergplatz: „Pas de deux“ von John Birke (2005),
„Das Bett ist zu kurz oder Nur Fragmente“ von Nina Mitrovic
(2006), „Lichtscheu“ von Stephan Lack (2008), „Meine Elektra“
von Koss Terpstra (2009)