1/2 1985
öS 50,-

iwk

MITTEILUNGEN DES INSTITUTS FÜR WISSENSCHAFT UND KUNST

ÖSTERREICHISCHE KLEINKUNST 1926–1945 IM ÜBERBLICK

KONSTANTIN KAISER
DIE KARRIEREN DES KLEINEN MANNES

ALFRED PFOSER
SOZIALISTISCHES KABARETT IN ÖSTERREICH

SIGLINDE BOLBECHER
PFEILE AUS DEM DUNKELN

HERBERT STAUD
„...MIR WER'N S' SCHON DEMORALISIEREN"

KARL-HANS HEINZ
GEDICHTE

ERNA WIPPLINGER
„VON ADAM BIS ADOLF"

PETER ROESSLER
ENTWÜRFE EINES ANTI-FASCHISTISCHEN VOLKSTÜCKS NACH 1945

GERHARD SCHEIT
DIE SCHÖPFERISCHEN METHODEN DES WIDERSTANDS

BUCHBESPRECHUNGEN

WISSENSCHAFT KUNST AKTUELLES BUCHBESPRECHUNGEN

HERBSTNEUERSCHEINUNG 1985

„Registrierlokal für ehemalige Nazis" in Wien, Ende Mai 1945

VERDRÄNGTE SCHULD – VERFEHLTE SÜHNE

Entnazifizierung in Österreich 1945–1955

Symposion des Instituts für Wissenschaft und Kunst
März 1985

Hrsg.: Sebastian Meissl, Klaus-Dieter Mulley, Oliver Rathkolb

Ca. 432 Seiten
Ladenpreis: ca. S 480,–
Subskriptionspreis für IWK-Mitglieder: S 336,–

Bestelladresse:
IWK, 1090 Wien, Berggasse 17/1

Dieser Sammelband mit Aufsätzen über Möglichkeiten, Formen, Zielsetzungen und Praxis der Entnazifizierung in Österreich ist das konkrete Ergebnis eines internationalen wissenschaftlichen Symposions, das als erste Veranstaltung des „Jahres der Zeitgeschichte 1985" vom Institut für Wissenschaft und Kunst organisiert wurde.

Die erweiterten Referate sowie einzelne völlig neu konzipierte Beiträge sollen ebenso wie die strukturierte Zusammenfassung der Symposionsdiskussion nicht nur eine Bestandsaufnahme spezifischer Probleme der Entfaschisierung Österreichs darstellen, sondern vor allem auch innovativ für weitere Arbeiten wirken.

Aus dem Inhalt:

Heinz Fischer: Geleitwort
Lutz Niethammer: Problematik der Entnazifizierung in der BRD
Dieter Stiefel: Nazifizierung plus Entnazifizierung = Null
Robert Knight: Kalter Krieg und Entnazifizierung
Oliver Rathkolb: Politische Parteien und VdU, 1949
Klaus-Dieter Mulley: Wirtschaft
Wolfgang Kos: Bürokratie
Fritz Hausjell: Presse
Gerhard Renner: Schriftstellerverbände
Murray G. Hall: Buchhandel, Verlage
Willi Weinert: Universitäten
Sebastian Meissl: „Der Fall Nadler"
Reinhard Knoll: Rechts- und Staatswissenschaften
Albert Massiczek: „Zweimal illegal"
Andreas Maislinger: Tirol
Ernst Hanisch: Salzburg
Stefan Karner: Steiermark (Leykam)
Josef Markus: Strafverfolgungen von NS-Verbrechen
Brigitte Galanda: Wiedergutmachung
Diskussion von Zeitzeugen (Karl Mark, Viktor Matejka u. a.)

iwk

KABARETT UND SATIRE IM WIDERSTAND 1933–1945

Editorial 2

Österreichische Kleinkunst 1926–1945 im Überblick 3

Konstantin Kaiser
Die Karrieren des kleinen Mannes – Hirnschal, Seicherl, Schwejk und Bockerer im Zweiten Weltkrieg 7

Alfred Pfoser
Sozialistisches Kabarett in Österreich 15

Siglinde Bolbecher
Pfeile aus dem Dunkeln – Flüsterwitz gegen den Faschismus 20

Herbert Staud
„...Mir wer'n s' schon demoralisieren" – Österreicher und Preußen 26

Karl-Hans Heinz
Gedichte 29

Erna Wipplinger
„Von Adam bis Adolf" – Die politisch-satirischen Kleinkunstprogramme der österreichischen Exilbühne „Laterndl" 30

Peter Roessler
Versuche eines antifaschistischen Volksstücks nach 1945 35

Gerhard Scheit
Die schöpferischen Methoden des Widerstands 40

Buchbesprechungen 46

„Jener Angriffswitz, den ihr Satire nennt, hat seinen guten Nutzen in dieser schlechten, nichtsnutzigen Zeit. Keine Religion ist mehr imstande, die Lüste der kleinen Erdenherrscher zu zügeln, sie verhöhnen euch ungestraft und ihre Rosse zertreten eure Saaten, eure Töchter hungern und verkaufen ihre Blüten dem schmutzigen Parvenü, alle Rosen dieser Welt werden die Beute eines windigen Geschlechts von Stockjobbern und bevorrechteten Lakaien, und vor dem Übermut des Reichtums und der Gewalt schützt euch nichts – als der Tod und die Satire."

Heinrich Heine, 1828

„Man hört heute ganz allgemein, es sei unstatthaft und aussichtslos, die großen politischen Verbrecher, lebendig oder tot, der Lächerlichkeit preisgeben zu wollen. Selbst das gemeine Volk, hört man, sei da empfindlich, nicht nur, weil es in die Verbrechen verwickelt wurde, sondern weil die Übriggebliebenen in den Ruinen nicht über derlei lachen könnten."

„Die großen politischen Verbrecher müssen durchaus preisgegeben werden, und vorzüglich der Lächerlichkeit."

Bertolt Brecht, 1946

MITTEILUNGEN DES INSTITUTS FÜR WISSENSCHAFT UND KUNST NR. 1/2
40. JAHRGANG 1985

1090 Wien, Berggasse 17/1 Telefon 34 43 42
1070 Wien, Museumstraße 5 Telefon 93 13 82

Linie des Blattes: Verständigung der Öffentlichkeit über die Arbeit des Instituts für Wissenschaft und Kunst sowie Veröffentlichungen von wissenschaftlichen Arbeiten, die damit im Zusammenhang stehen.

Eigentümer, Herausgeber und Verleger: Institut für Wissenschaft und Kunst. Für den Inhalt verantwortlich: Dr. Helga Kaschl. Alle 1090 Wien, Berggasse 17/1. Druck: J. H. Pospisil, 1170 Wien, Taubergasse 15.

EDITORIAL

„Kabarett und Satire im Widerstand (1933—1945)" ist nicht nur der Übertitel dieses Heftes, sondern auch einer Wanderausstellung, die bis 27. Juni 1985 erstmals im Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes zu sehen sein wird. Die Arbeitsgruppe, die diese Ausstellung gestaltet, hat auch diese Nummer der „Mitteilungen" zusammengestellt: Siglinde Bolbecher, Konstantin Kaiser, Peter Roessler, Gerhard Scheit, Herbert Staud und Erna Wipplinger. Die Idee kommt aus dem Seminar „Antifaschistische Literatur" am Institut für Wissenschaft und Kunst, wo schon im Frühjahr 1984 Kabarett und Satire schwerpunktmäßig behandelt wurden. Die Ausstellung wird ergänzt durch ein von der Österreichischen Gesellschaft für Kulturpolitik veranstaltetes Symposium (vom 14. bis 16. Juni 1985).

Warum sind diese Bemühungen heute wichtig? Erstens handelt es sich um ein Stück österreichischer Theatergeschichte, das von der institutionalisierten Wissenschaft, die sich an den „hochkulturellen" Formen von Theater und Literatur orientierte, bislang wenig beachtet wurde. Zweitens, und das ist der wichtigere Aspekt, war das Kabarett der Zeit zwischen 1933 und 1945 fast ausnahmslos antifaschistisch: gegen „Ständestaat", Nationalsozialismus und Krieg gerichtet und auch personell mit dem Widerstand verbunden. Vor allem gegen den Nationalsozialismus bedienten sich die Wiener Kleinkunstbühnen und das Exilkabarett der Satire.

✧ ✧ ✧

Man könnte für Österreich von drei „heroischen" Perioden des Kabaretts sprechen. Die erste, vor 1914, verbunden mit Namen wie Peter Altenberg, Alfred Polgar und Egon Friedell, bezog ihren Stoff aus der Prüderie des späten 19. Jahrhunderts und aus der Wendung gegen die geistige und kulturelle Verkrustung des niedergehenden Habsburgerreiches. Die zweite – die Gegenstand dieses Heftes ist – hatte an der spießigen Selbstüberhebung, der hochtönenden Phrase und der politischen Ornamentik, welche der Nationalsozialismus zur „Vollendung" steigerte, ihren Ansatzpunkt. Daß eine Fortsetzung dieser Tradition eines kritischen Kabaretts nach 1945 schwer möglich war, hat seinen Grund nicht allein in der Nicht-Rückkehr der Exilierten und der in den Gaskammern Ermordeten; die bloß bürokratische „Bewältigung der Vergangenheit" ließ nach 1945 kaum Spielraum für eine lebendige Auseinandersetzung. Helmut Qualtinger, Carl Merz und Georg Kreissler sind Repräsentanten einer neuen Blüte des Kabaretts in den 50er Jahren; in ihnen kommt das Bewußtsein einer erneuten Entfremdung zu Wort, sie neigen daher auch weniger zur Satire als zur Groteske.

Die Kleinkunstbühne, so esoterisch sie am Anfang des Jahrhunderts konzipiert war, repräsentiert doch am besten den Typus eines „Theaters von unten" – nirgends ist die Zusammenarbeit zwischen der Bühne und dem Textdichter enger, Publikum und Schauspieler bilden eine Gemeinschaft, das Gewicht der erforderlichen Bühneneinrichtung ist geringer und erlaubt daher eine spontanere Initiative (abgesehen von dem unschätzbaren Vorteil, den ein gewisser Mangel an Requisiten rein künstlerisch bedeutet). So ist es nicht verwunderlich, daß sich die Österreicher im Exil, im Internierungslager, ja sogar im KZ immer wieder zusammengetan haben, um Kabarett zu spielen.

Was die Kleinkunst jener Jahre auch heute noch künstlerisch wertvoll erscheinen läßt, ist die geglückte Vereinigung der Sozialkritik des Agitprop-Theaters (was freilich nicht ohne dessen „Aufhebung" möglich war) mit den im Kabarett und Variété bereits angelegten Elementen. Dazu kommt eine Wiederanknüpfung an die Tradition des vormärzlichen Wiener Volksstückes. All das kann in den Aufsätzen dieses Heftes nicht erschöpfend behandelt werden, aber einen Anstoß, sich vermehrt auf die künstlerischen Leistungen im Widerstand zu besinnen, können sie geben.

Univ. Prof. Dr. Alfred Gisel
Präsident

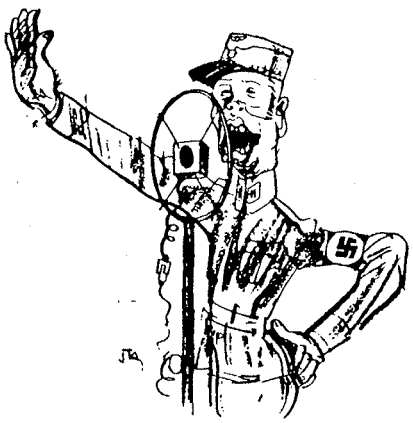
ÖSTERREICHISCHE KLEINKUNST 1926–1945 IM ÜBERBLICK

Die folgende Chronologie beschränkt sich auf das kritische Kabarett in Wien bis 1938 und auf wichtige Gründungen im Exil sowie auf Aufführungen in Internierungs- und Konzentrationslagern.

Ausgehend von Veranstaltungen in Ferienkolonien der Vereinigung Sozialistischer Mittelschüler im Sommer 1926 organisierten Ludwig Wagner und Paul Lazarsfeld im Herbst eine später als „Urkabarett" bezeichnete Aufführung in Wien.

Spottlieder und Witze richteten sich anfangs auch gegen die eigene Partei. Viktor Grünbaum (Victor Gruen), der dabei z.T. als Conférencier agierte, und Ludwig Wagner nahmen dann den Plan eines Kabaretts, das sich gegen den politischen Gegner richtet, in Angriff: Das *„Politische Kabarett"* hatte am 18. Dezember *1926* in den Pan-Spielen (heute Rondell-Kino) seine Erstaufführung. In dreizehn Programmen bis zum Februar/März 1933 stellte man die österreichische Reaktion und ihre Praktiken an den Pranger. Nach drei bis fünf Vorstellungen in den Pan-Spielen zog man durch die Bezirke Wiens, teilweise auch nach Niederösterreich. Vor Wahlen spielte man u.a. auch in Bruck, Leoben, Linz, Graz.*)

Schauspieler: Walter Harnisch, Fritz Halpern, Lise Halpern, Klara Kaiser, Trude Kaiser, Arnold Meiselmann, Fritz Steiner, Alois Wagner u.a.

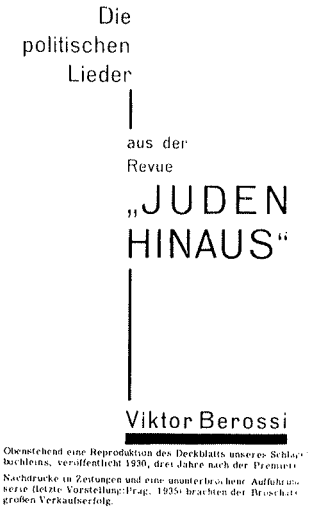


„Nazi"onalisierung des Rundfunks.

*) Viktor Grünbaum, Robert Ehrenzweig (Lucas), anfangs Ludwig Wagner, seit 1927 Karl Bittmann, seit 1929 Jura Soyfer und Edmund Reismann bildeten das „Autoren-Kollektiv".

Mit satirischen Liedern und Rezitationen warben auch *„Blaue Blusen"*-Gruppen (Uniform der SAJ) für die Sozialdemokratische Partei. *1932* wurden bis dahin bestehende Arbeiter- und Bauerntheater als *„Rote Spieler"* (Leiter Edmund Reismann) zusammengeschlossen. „Blaue Blusen" wurden ebenfalls zu ständigen Spielgruppen unter diesem Namen ausgebaut. *„Die Politische Bühne"* (ZS 1932–33, Hg. Sozialistische Veranstaltungsgruppe Wien, Red. Robert Ehrenzweig (Lucas)) galt von da an als offizielles Organ der „Roten Spieler". Acht Gruppen spielten in vierzig Orten in der Umgebung von Wien.

Laienschauspieler: Hans Magschok, Alois Wagner u.a.



1927 wurde von Oscar Teller, Victor Schlesinger und Fritz Stöckler das *„Jüdisch-Politische Cabaret"* im Saal des Porrhauses in der Treitlstraße gegründet. Unter dem Pseudonym „Victor Berossi" verfaßten die Gründer neben Benno Weiser auch die meisten Texte, die sich fast ausschließlich an jüdisches Publikum wendeten. Programme bis 1938 waren: „Juden hinaus!", „Rassisches und Klassisches", „Ho-Ruck nach Palästina!", „Sorgen von morgen". Nach der Annexion Österreichs gründete Teller in New York das „Jüdisch-Politische Cabaret Die Arche".

Schauspieler: Leopold Dickstein, Otto Presser, Kurt Riegelhaupt, Rosl Safier u.a.

Als „älteste Kleinkunstbühne Wiens" (spätere Eigenwerbung) wurde am 7. November *1931 „Der liebe Augustin"* von der Schauspielerin Stella Kadmon zusammen mit dem Autor Peter Hammerschlag, dem Zeichner Alex Szekely und dem Musiker Fritz Spielmann (ab 1932 Franz Eugen Klein) im Keller des Café Prückl eröffnet. Als Regisseure waren bis zum 10. März 1938 in insgesamt 35 Programmen u.a. Leo Askenasy, Herbert Berghof, Fritz Eckhardt, Peter Ihle, Hermann Kner, Tom Kraa, Lilli Lohrer, Martin Magner, Aurel Nowotny, Ernst Pröckl, Dr. Ernst Rohner tätig. Bis 1934 prägte der „Hausdichter" Peter Hammerschlag, der auch als „Blitzparodist", Conférencier und Schauspieler auftrat, das Bild. Mit den Autoren Gerhart Hermann Mostar (ab 1935) und Hugo F. Koenigsgarten (ab 1934) und unter dem Einfluß der „Literatur am Naschmarkt" rückte der „Liebe Augustin" in größere Theaternähe, brachte Einakter und Mittelstücke beider Autoren. Gemeinsam verfaßten beide für das – im Garten des

Charlotte Reichelt, Herbert Berghof, Stella Kadmon. In: Heimkehr des Odysseus", 1935

Café Hohe Warte aufgeführte – Sommerprogramm 1935 eine Allegorie auf Hitler: „Reineke Fuchs". Zu den literarischen wie politischen Höhepunkten gehört Mostars von Herbert Berghof vorgetragene „Legende vom namenlosen Soldaten" (1935) als Antwort auf die Anordnung der Nazis, die Namen der im Ersten Weltkrieg gefallenen deutschen Juden von den Kriegerdenkmälern zu entfernen.

Schauspieler: Leo Askenasy, Edith Berger, Herbert Berghof, Franz Böheim, Rosl Dorena, Kurt Eilers, Senta Foltin, Helmut Forrest, Maria Halm, Wilhelm Hufnagl, Manfred Inger, Willi Kennedy, Hermann Kner, Tom Kraa, Fritz Muliar, Peter Preses, Trude Reinisch, Kurt Retzer, Fritz Schiller, Fritz Schrecker, Gertie Sitte, Hans Sklenka, Eva Urban, Walter von Varndal, Traute Witt, Fritz Wolf, Gusti Wolf u. a.

die stachelbeere

Im Sommer *1933* startete Rudolf Spitz im Café Döblingerhof das Kabarett *„Die Stachelbeere"*. Für die Texte sorgten neben Spitz Hans Weigel, Fritz Brainin, der arbeitslose Buchdrucker Josef Pechacek, der seine Songs und Arbeiterlieder selbst vortrug, sowie das parodistische Talent Hans Horwitz.

Nach neun Programmen, die stark improvisatorischen Charaktrer trugen und aus Kurzszenen bestanden, übersiedelte man in den Theatersaal des Café Colonnaden, wo man jetzt auch Mittelstücke und Einakter (u. a. „Julius Cäsar" von Spitz und „Der Mann im Durchschnitt" von Weigel) brachte. Vom elften Programm an half die von der anderen Gruppe des „Bundes junger Autoren" inzwischen gegründete „Literatur am Naschmarkt" finanziell, personell und organisatorisch aus, nach der Einstellung des Spielbetriebes im November 1935 übernahm sie einige Schauspieler. „Die Stachelbeere" war politisch aggressiver als die „Literatur am Naschmarkt", mit ihren zeitkritischen Persiflagen ging sie oft an die Grenze des Möglichen, ihre Titel spiegeln die Arbeitslosenproblematik wider.

Schauspieler: Hugo Brück, Theo Frisch-Gerlach (auch Regie), Hans Horwitz, Willy Kennedy, Elisabeth Ligeti, Herrmann Leopoldi, Elisabeth Neumann, Axel Schanda, Gertie Sitte, Grete Spohn, Traute Witt, Susi Witt, Otto Wegrostek, Walter von Varndal u. a.

Vor den Aufführungen der „Stachelbeere" fanden im Café Colonnaden freitags, samstags und sonntags einige wenige Vorstellungen des Wochenend-Kabaretts *„Die Seeschlange"* statt (vom 28. Jänner bis 11. Februar 1934). Autoren: Greta Hartwig, Jura Soyfer, Hans Weigel.

Nach dem Ende der „Stachelbeere" leitete Reneé v. Bronneck die *„Kleinkunst in den Colonnaden"*, für die Peter Hammerschlag Texte verfaßte.

„Literatur am Naschmarkt"
KLEINKUNSTBÜHNE
des Bundes junger Autoren Österreichs
VI. Getreidemarkt 1 **A-36-0-92**

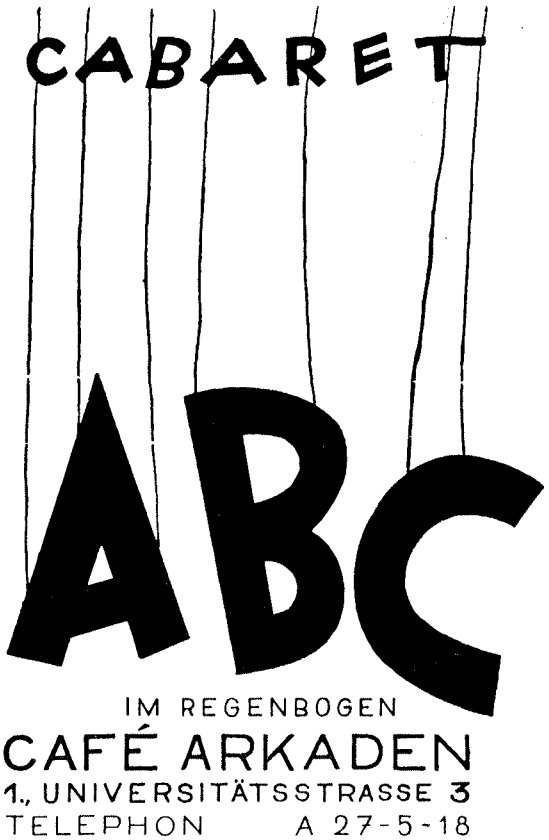
SPIELLEITUNG:	WALTER ENGEL
MUSIKALISCHE LEITUNG:	OTTO ANDREAS
BÜHNENBILD:	KARL JOSEFOVICS
KOSTÜME:	KATHE BERL
CHOREOGRAPHIE:	ROSI DORENA

„Weitgehend liberal, jedoch nicht mit zu großer Schlagseite nach links, pro-österreichisch, jedoch nicht für einen Diktaturkurs", so lautete die politische Programmatik der *„Literatur am Naschmarkt"*. Der „Bund junger Autoren" war ihr Rechtsträger, ihr administrativer Direktor war der Journalist F. W. Stein (wahrscheinlich Winterstein) aus Budapest. Eröffnet wurde 30. November *1933* mit Texten von Rudolf Weys und Harald Peter Gutherz. Die Initiatoren erstrebten ein Mittelding zwischen Theater und Brettl. Für das fünfte Programm schrieb Weys das erste eigenständige Mittelstück („A. E. I. O. U. oder Wenn Österreich den Krieg gewonnen hätte"), weitere Mittelstücke verfaßten Hans Weigel („Marie oder Der Traum ein Film"), Lothar Metzl („Pimperloper") und Jura Soyfer („Der Lechner Edi schaut ins Paradies"); weitere Autoren waren Peter Hammerschlag, Rudolf Spitz, Franz Paul, Kurt Nachmann. Regie führten u. a. Walter Engel (vom achten Programm an auch künstlerischer Leiter), Martin Magner, Hermann Kner. Bis zur letzten Vorstellung am 12. März 1938 brachte die „Literatur am Naschmarkt" 22 Programme mit einer Laufzeit von zwei bis drei Monaten heraus. In den Sommern 1934, 1936, 1937 ging das Ensemble auf Tournee durch österreichische Ferienorte. Nach dem „Anschluß" gründeten einige Mitglieder das *„Wiener Werkel"*.

Schauspieler: Edith Berger, Herbert Berghof, Franz Böheim, Walter Engel, Leon Epp, Benno Feldmann, Hugo Gottschlich, Heidemarie Hatheyer, Grete Heger, Peter Ihle, Manfred Inger, Lisl Kinast, Robert Klein-Lörk, Hila Krahl, Paul Lindenberg, Carl Merz, Martin Miller, Adolf Müller-Reitzner, Kurt Nachmann, Elisabeth Neumann, Peter Preses, Trude Reinisch, Gertie Sitte, Rudolf Steinboeck, Lisl Valetti, Walter von Varndal, Gerda Waschinsky, Oskar Wegrostek, Traute Witt, Hans Wlasak u. a.

Rudolf Beer, Ernst Hagen, Paul Retzer, Hans Sklenka, Erich Pohlmann, Franz Böheim, Oskar Wegrostek gründeten auf Vorschlag des Besitzers des Café City eine Kleinkunstbühne. Eröffnet wurde im März *1934* unter dem Namen *„Brettl am Alsergrund"* mit Texten von Kurt Breuer und Hugo Wiener. Im November 1934 übernahm der Gerichtsberichterstatter des „Tag", Hans Margulies, die künstlerische Leitung des *„ABC"*, wie das Kabarett nun hieß (*A*lsergrund, *B*rettl, *C*ity). Das „ABC" gilt als die politisch schärfste der Wiener Kleinkunstbühnen der dreißiger Jahre. Im Juni 1935 übersiedelte das „ABC" in die Räume des Kabaretts „Regenbogen" im Café Arkaden und hieß nun eine Zeit lang *„ABC im Regenbogen"*. Regisseure: Leo Askenasy, Fritz Eckhardt, Herbert Berghof und Rudolf Steinboeck, der als künstlerischer Leiter im Mai 1936 das Mittelstück „Weltuntergang" von Jura Soyfer herausbrachte. Es folgten Soyfers „Astoria", „Vineta" und „Kolumbus". Neben ihm schrieben Eckhardt, Hammerschlag, Mostar, Koenigsgarten, Weigel. Schließung: 13. März 1938.

Schauspieler: Leo Askenasy, Herbert Berghof, Franz Böheim, Theo Frisch-Gerlach, Rudolf Klein-Lörk, Cissy Kraner, Robert Lindner, Eduard Linkers, Kitty Mattern, Maria Norden, Josef Meinrad, Lilli Palmer, Peter Preses, Illa Rautnitz, Hans Sklenka, Willi Trenk-Trebitsch u. a.



Vor dem „ABC" agierte im Café Arkaden der von Hans Lengsfelder und Teddy Bill gegründete *„Regenbogen"* unter der Leitung von Paul Freiwirt mit zwei Programmen von Lengsfelder („Eins, Zwei, Drei ... Los!!!" und „Kennen Sie Wien ...?"). Regie führten dabei Erwin Reiner und Teddy Bill.

Der Pächter des Nachtlokals „Schiefe Laterne" (jetzt „Moulin Rouge") erhoffte sich durch ein Kabarett eine Belebung des Lokals. Im Dezember *1934* wurde *„KIK"* (Kleinkunst im Kasinotheater) gegründet. Einige Schauspieler des „ABC" wechselten hierher, da sie dort zuwenig Gage bekamen. Ende: Jänner 1935.

Der Regisseur, Dramaturg, Schauspieler und Schriftsteller Dr. Hans Schlesinger schrieb Texte für viele kabarettistische Szenen, die seine Frau Cilli Wang im „Lieben Augustin" aufführte. Sein Versuch, im Café Landtmann eine Kleinkunstbühne, *„Der fröhliche Landtmann"*, zu starten, währte *1936* nur kurz.

Als nach dem „Anschluß" Österreichs die kritischen Kleinkunstbühnen ihren Spielbetrieb einstellen mußten, entstand auf Betreiben der „arischen Abteilung" der „Literatur am Naschmarkt" (so Rudolf Weys) und unter der Direktion des Schauspielers Adolf Müller-Reitzner, eines illegalen NSDAP-Mitglieds, der dem Gaupropagandaamt die Idee eines „Ostmark-Kabaretts" schmackhaft zu machen verstand, das *„Wiener Werkel"*. Eröffnet wurde am 20. Jänner *1939* im vormaligen „Moulin Rouge". Inhaltlich wurde vor allem versucht, die Österreicher gegenüber ihren Besatzern aufzuwerten. Dies kam in der Gegenüberstellung der wiener und der preußischen Mentalität zum Ausdruck, wobei das österreichische Gemüt in Gestalt des typischen wiener Raunzers liebevoll verhätschelt wurde und als letztes Ventil einer – wenn auch sehr harmlosen – Meinungsäußerung fungierte. Zu den Mitarbeitern des „Wiener Werkels" zählten u. a. Rudolf Weys, Franz Paul, die auch für die „nichtarischen" Autoren Fritz Eckhardt und Kurt Nachmann zeichneten. Nach dem Tod von Müller-Reitzner übernahm seine Frau Christl Räntz die Leitung. Die allgemeine Theatersperre 1944 beendete auch das Programm des „Wiener Werkels".

F. Brainin, R. Thieberger, F. Hochwälder, H. Lang, J. List, L. Hirschfeld. Mikrophonaufführung „Arkadischer Frühling" von Fritz Brainin.

GESANG VOM ZEITGENOSSEN

Ich habe ihn einmal gesehen.
In Tonfilmwochenschau Bild 3.
Ein Flieger in schwindelnden Höhen.
Der Zeitgenosse flog vorbei.

Ich habe ihn einmal getroffen.
Ein schwarzes Auto stand vorm Haus.
Er hatte mit Gas sich ersoffen.
Den Zeitgenossen trug man raus.

Ich bin ihm dann wieder begegnet.
Sie kam und fragte: „Liebst du mich?"
Ihr fror. Damals hat es geregnet.
Der Zeitgenosse ging am Strich.

Dann hab ich ihn wieder gesehen.
In Tonfilmwochenschau Bild 10.
Miß „Globus" tat nichts als sich drehen.
Der Zeitgenosse war sehr schön.

Dann hab ich ihn wieder getroffen.
Er trat grad aus dem Stempelamt.
Er hatte fast nichts mehr zu hoffen.
Der Zeitgenosse schrie: „Verdammt!"

Dann bin ich ihm wieder begegnet.
Die Abendsonne war verglüht.
Der Bettlerin Leib war gesegnet.
Der Zeitgenosse sang ein Lied.

Dann hab ich ihn nochmals gesehen.
In Tonfilmwochenschau Bild 8.
Herr Morgan muß Golfspielen gehen.
Der Zeitgenosse hat gelacht.

Dann hab ich ihn nochmals getroffen.
Der Lichtmast war sein bester Freund.
Er küßte das Eisen besoffen.
Der Zeitgenosse hat geweint.

Dann bin ich ihm nochmals begegnet.
Das war der Lärm im Radio.
Hört oder nicht! Da wird nichts entgegnet.
Das Leben ist jetzt einmal so!

Fritz Brainins Gedicht „Gesang vom Zeitgenossen" (aus dem Gedichtband „Die eherne Lyra", Wien 1934 – der Titel wurde zum Zweck der Tarnung so gewählt; Abdruck mit Genehmigung des Autors) wurde neben zahlreichen anderen Liedern Brainins in Programmen der „Gruppe der Jungen", der „Stachelbeere" und der „Literatur am Naschmarkt" vorgetragen. Kabarett schloß damals Lyrik nicht aus. Zugleich belegt der Text den sozialkritischen „Strang", der sich im antifaschistischen Kabarett mit dem kulturkritischen und dem humanistischen vereinigte.

Brainin, geboren 1913, veröffentlichte schon 1929 einen ersten Gedichtband „Alltag", emigrierte 1938 über Italien in die USA, diente 1943–45 in der US-Armee. Schreibt heute großenteils nur mehr in englischer Sprache. Lebt in New York.

EXIL UND KZ

Der im Juli 1938 als Emigrant in New York eingelangte Viktor Grünbaum gründete im Oktober 1938 die *„Viennese Theatre Group"*, als deren Direktor Herbert Berghof fungierte. In der Zeit von 1939 bis 1940 brachte diese Gruppe zwei Revuen heraus, die am Broadway mit Erfolg aufgeführt wurden: „From Vienna" und „Reunion in New York". Dabei wurde auch das „Pratermärchen" von Rudolf Weys gespielt. U. a. wirkten Elisabeth Neumann, Walter Engel, Lothar Metzl mit. Außerdem wurde Jura Soyfers „Der Lechner-Edi schaut ins Paradies" ins Englische übersetzt und aufgeführt.

Auf Initiative von Albert Fuchs und Willy Scholz, die das Sekretariat des „Austrian Centre" in London leiteten, wurde im März 1939 das *„Laterndl"* in Form eines Clubs eingerichtet. Seine Grundsatzerklärung forderte den Kampf für ein unabhängiges, freies Österreich und eine Heimstätte für österreichische dramatische Literatur. Es existierte bis 1945. Mitwirkende Autoren waren u. a. Albert Fuchs, Franz Hartl, Hugo F. Koenigsgarten, Peter Preses, Rudolf Spitz.

Der Gründer des „Jüdisch-Politischen Cabarets", Oscar Teller, etablierte Anfang 1943 in New York das *„Jüdisch-Politische Cabaret Die Arche"*. An ihm wirkten Hugo F. Koenigsgarten, durch dessen Vermittlung auch Texte des „Laterndl" zur Aufführung kamen, Victor Schlesinger, Jimmy Berg, Fritz Spielmann (Musik) mit. Auch Texte von Alfred Neumann, Friedrich Torberg, Walter Mehring wurden herangezogen. Darsteller: Kitty Mattern, Erna Trebitsch, Erich Juhn, Vilma Kürer, Gertrud Hill, Arthur Hoff, Ellen Schwanneke.

Aus einem Kabarett im Internment Camp auf der Isle of Man 1940/41 ging der *„Blue Danube Club"* hervor. Autor und Initiator war Peter Herz, Direktor Heinz Saltenburg. Anti-Hitler-Programme wurden mit Unterhaltung verknüpft. 1942 bis 1953 wurde in London gespielt.

Im Internierungslager Meslay du Maine (Frankreich) wurde um die Jahreswende 1939/40 das Programm *„Meslay lacht wieder"* aufgeführt. Stück, Regie und Conférence Karl Farkas, Bühnenbild Heinrich Sussmann, Musik Neumann.

Karl Bittmann veranstaltete 1944 in Sydney „Bunte Abende", bei denen er selbst und Freunde auftraten. Danach spielte er neben dem Hauptdarsteller Otto Grünwald im *„Viennese Little Theatre"*. Die Texte wurden den australischen Umständen angepaßt.

Auch im Konzentrationslager kam es zu kabarettistischen Aktivitäten. Rudolf Kalmar verfaßte im KZ Dachau das Ritterstück *„Die Blutnacht auf dem Schreckenstein"*, eine Anti-Hitler-Satire, die im KZ am 13. Juni 1943 uraufgeführt wurde.

Weiters ist bekannt, daß Fritz Grünbaum versuchte, in der Baracke für seine Mithäftlinge Kabarett zu spielen.

Konstantin Kaiser

DIE KARRIEREN DES KLEINEN MANNES

Hirnschal, Seicherl, Schwejk und Bockerer im Zweiten Weltkrieg

Der Kleine Mann erscheint auf der Kleinkunst- oder Kabarettbühne zum Teil in Gestalt von standartisierten Typen, die oft zunächst – wie der Hirnschal – nur einem einzigen Kabarettunternehmen eigen sind, oder – wie der Schwejk – für eine ganze Periode eine Thematik darstellen, an der sich praktisch jeder satirische Autor reibt. Diese Figuren haben für eine Geschichte des Kabaretts in ihren charakeristischen Veränderungen und Umwertungen eine ähnliche Funktion, wie sie die Leitfossilien für den Paläontologen haben mögen. Ihnen gesellen sich vergleichbare Helden der Karikatur. Auch sie haben die Tendenz, sich gegen die Absichten ihrer Urheber zu verselbständigen, eine gleichsam persönliche Beziehung mit ihrem Publikum einzugehen. Untersucht man diese Verselbständigung nach ästhetischen Kriterien, so entspricht sie in etwa dem Über-sich-Hinaustreiben der Allegorie, welche das, was sie veranschaulichen will, doch sinnfällig machen muß und damit dem Geschick des Sinnlichen preisgibt.

I

„Hirnschal macht Weltgeschichte" ist der Titel eines am 9. 2. 1930 erstaufgeführten Programms des Politischen Kabaretts der Sozialistischen Veranstaltungsgruppe Wien. Vorgestellt wird Hirnschal mit einem Marx-Zitat:

„Wenn der Untergang früherer Klassen, wie des Rittertums, zu großartigen tragischen Kunstwerken Stoff bieten konnte, so bringt es das Spießbürgertum ganz angemessen nicht weiter als zu ohnmächtigen Äußerungen einer fanatischen Bosheit und zu einer Sammlung Sancho-Pansascher Sinnsprüche und Weisheitsregeln."

Das Zitat stammt aus einer Rezension Marx' von 1850[1] und richtet sich konkret gegen einen bayrisch-katholischen Gelehrten, Georg Friedrich Dauner, der aus allerlei Rückständigkeiten und damit verbundenen Vorurteilen, die er in seinem Heimatlande vorfand, eine Geschichtsphilosophie zusammenschusterte. Das lebendige Vorbild des Spießbürgers war für Marx an dieser Stelle das Nürnberger Spießbürgertum, der zünftische Handwerksmeister, der umso verbissener an den alten Traditionen seines Gewerbes festhält, als dieses durch die maschinelle Produktion zum Untergang verurteilt ist. Sancho Pansa figuriert beim frühen Marx durchgehend für jene kleinmenschliche Borniertheit, die eine historische Umwälzung stets nur nach dem Maßstab der eigenen vier Umstände und der ihnen entsprechenden dünkelhaften Rechtschaffenheit beurteilt. In der „Deutschen Ideologie" wird Sancho Pansa synonym für den Philosophen Max Stirner verwendet, dessen „Anarchismus" als der exaltierte Eigendünkel des deutschen Spießers gedeutet wird.

Die Berufung des „Politischen Kabaretts" auf Marx hat 1930 Voraussetzungen und Implikationen, die 1850 natürlich nicht absehbar waren. Zunächst stimmen die sozialdemokratischen Kabarettisten mit Marx in der Überzeugung überein, daß der Fortschritt der kapitalistischen Produktionsweise unweigerlich den sozialen Untergang des alten Kleinbürgertums herbeiführen wird. Die reaktionären bis faschistischen Attitüden des Kleinbürgers werden daher als eine Episode im Todeskampf dieser Klasse gedeutet. Daraus entspringt eine gefährliche Unterschätzung der Bedrohung der demokratischen Errungenschaften durch den Faschismus in seinen verschiedenen Spielarten.[2] Während Marx gerade in dem angeführten Zitat eine konkrete soziale Gruppe vor Augen hat, verschwimmt für die Linke der Ersten Republik der Begriff von Klein- oder Spießbürgertum mit dem Insgesamt der Zwischenschichten, die weder der Arbeiter- noch der Kapitalistenklasse zugerechnet werden können. Diese Zwischenschichten – sie umfassen u.a. Angestellte, Bauern, Beamte – teilen nicht unbedingt das soziale Schicksal des „Spießbürgertums". Zum anderen schlägt die Berufung auf die mit dem industriellen Fortschritt einhergehende Modernisierung der Lebensverhältnisse unter den Bedingungen einer sehr stagnanten wirtschaftlichen Entwicklung in die Beschwörung eines allmächtigen Geschichtsmechanismus um.

Eine weitere, im Zusammenhang dieser Geschichtsauffassung stehende und bis heute nachwirkende Schwäche der linken Kritik am Kleinbürger war, daß zwischen dem sozialen Status („Kleinbürger") und dem ideologischen und kulturellen Habitus („Spießer") nicht unterschieden wurde. Diese Schwäche offenbart sich – soweit das aus den von Friedrich Scheu gesammelten Resten des „Hirnschal"-Programms abgelesen werden darf[3] – darin, daß Hirnschal zwar durch seinen Lebensstil (Frühstück im Schlafrock, Kipferl in den Kaffee, Wirtshaus-

Ladislaus Kmoch, „Das Kleine Blatt", 15. September 1931

Seicherl organisiert einen Putsch.

stammtisch und Pantoffelheld) charakterisiert wird, daß aber jeder Hinweis darauf, wovon Sebastian Hirnschal und seine Frau Eulalia in der Tat ihren Lebensunterhalt bestreiten, fehlt.

Mit Tobias Seicherl, dem gleichfalls 1930 (am 9. November) zur Welt gekommenen Helden der von Ladislaus Kmoch gezeichneten Comic-Serie der sozialdemokratischen Massenzeitung „Das kleine Blatt"[4] verhält es sich ebenso. Mit Spazierstock, Pfeife und Hund „Struppi", so wie Hirnschal bei jeder Gelegenheit angetrunken, präsentiert er sich als Vertreter des Kleinbürgertums im allgemeinen. Beruf, Vermögensverhältnisse usf. bleiben ausgeklammert. Diese soziale Amorphie Hirnschals und Seicherls prädestiniert sie zu Projektionsflächen des anti-kleinbürgerlichen Ressentiments ihrer Zuschauer- und Leserschaft. Der „Popanz des ganzen Proletariers" (wie Franz Kadrnoska ihn nennt), der in den Karikaturen der Arbeiter-Zeitung und des „Abends" Goyas „Koloß" gleichend Spießer, Schieber und Pfaffen von der Bildfläche fegt[5], taucht am Ende des „Hirnschal"-Programms nur in einer rhetorischen Fragestellung auf:

Wann wirft endlich das Proletariat
Alle seine Feinde aus dem Staat?
Das wär' Weltgeschichte![6]

Auch Seicherl „organisiert einen Putsch" („Kleines Blatt", 15. September 1931), doch wird die verschworene Stammtischrunde durch das Erscheinen eines Polizisten zerstreut. Hirnschals Unternehmen dagegen führt nach dem „Sieg über den inneren Feind", der in der Eroberung des Wiener Rathauskellers besiegelt ist, zum Kaisertum Hirnschals, dem England und Amerika unterworfen werden. Schließlich muß sogar der Mond daran glauben.

Hirnschal und Seicherl sind beide beseelt vom „Heimatschutzgedanken", der Feind, den sie paranoisch hinter allen Zeichen suchen, ist der „Austromarxismus". Bei der Eroberung Englands wird ein Mädchen gefangengenommen, das sich auf die Menschenrechte beruft.

MÄDCHEN: Alle Menschen haben gleiche Rechte.
HIRNSCHAL: Dös is ka Bolschewikin, dös is no was Ärgeres – ... dös is ja a Austromarxistin mitten in England! Daß dös gibt! Wer bist du, hochverräterisches Weib?
MÄDCHEN: Ich bin die Demokratie – hier in England ist meine erste Heimat.[7]

Der Aufruf ans Proletariat, „alle seine Feinde" politisch zu entmachten, und die Hochschätzung der englischen Demokratie sind eigentlich unvereinbar. Eine solche Ungereimtheit stößt nur dann nicht auf, wenn man sowohl den proletarischen Klassenkampf als auch die Republik in der Perspektive einer umfassenden Modernisierung der Gesellschaft sieht, deren Vorbilder England und vor allem Amerika sind, und die – im „Roten Wien" – zum Teil schon gegenwärtig herrschende Ordnung ist. Die „kleinbürgerlichen" Rebellionen Hirnschals und zumal Seicherls werden so als Störung der Ordnung „entlarvt". Nicht nur einmal wird das Eingreifen der Polizei (oder der Rathauswache oder des Schutzbundes, der als Hüter der Ordnung dargestellt wird) gegen Seicherl als das Walten einer besseren Vernunft dargestellt.

Aus Anlaß des Putschversuchs des steirischen Heimwehrführers Pfrimer kommt das Politische Kabarett in seinem am 13. 12. 1931 erstaufgeführten Programm „Warum? Darum!" gleich in zwei Szenen auf Hirnschal zurück: „3. Hirnschal macht Weltgeschichte (Der Historie zweiter Teil)" und „6. Des deutschen Spießers Wunderhirn (Was nicht im Baedeker steht)". Auf dem Programmzettel wird dem Pfrimer scherzhaft eine Plagiatsklage angetragen: Er habe „Hirnschal macht Weltgeschichte" in der Wirklichkeit nachgespielt. Offenbar bewegte sich der nicht erhaltene Text auf der Linie der Verulkung und damit – ungewollt – der Verharmlosung der vorerst gescheiterten Heimwehrputschisten. „Das Politische Kabarett", so einer der Mitbegründer, Ludwig Wagner, in einer Vorankündigung im „Kleinen Blatt", hatte es wirklich nicht leicht, mit dem Heimwehrputsch fertig zu werden. Wie soll man noch Kabarett spielen, wenn die Wirklichkeit zur Komödie und die Proklamation zum Witzblatt wird?"[8]

Erhalten ist ein nicht zugeordnetes „Hirnschal"-Couplet[9], in dem dieser seiner als Gemütlichkeit getarnten Disziplinlosigkeit Ausdruck verleiht:

Es is a Kreuz, daß alleweil bei uns was Neues gibt,
Seit neustem san viele Leute in d'Planwirtschaft verliebt.
Was brauchen wir, so frag ich Sie, in der Wirtschaft einen Plan?
I hab zu Haus a Wirtschaft a, aber Plan brauch i deswegen kan.

II

Schon der Hirnschal soll sich einer der Konzeption der Figur zuwiderlaufenden eigentümlichen Beliebtheit erfreut haben.[10] Bernhard Denscher weiß in seinem Seicherl-Buch die rührendsten Bekundungen der Anhänglichkeit herzuzählen. „In einer seltsamen Haßliebe

Ladislaus Kmoch, „Das Kleine Blatt", 16. September 1931

zu jenem komischen Zerrbild kleinbürgerlicher reaktionärer Gesinnung hatten in diesem Winter 1930/31 viele ‚Kleine Blatt'-Leser statt gewöhnlicher Schneemänner nun Denkmäler für Seicherl und seinen Hund aus Schnee modelliert."[11] Die Karikatur, so Kadrnoska, ist „ein Bindeglied zwischen der Politik und der Subjektivität des Lebensvollzuges", und als solche strebt sie „spontan" über die ihr beigelegte politische Absicht hinaus.[12] Doch das ist nur formell eine Antwort.

Seicherl – bei Nestroy der Name eines „Kaffeesieders" (der also verdächtigt wird, den Kaffee recht dünn zu machen) – ist, bei allem antimarxistischen Eifer, dennoch stets unentschieden, mit wem er es halten soll, den Hakenkreuzlern oder den Hahnenschwänzlern, auf jeden Fall mit den Stärkeren. Daneben leistet er sich monarchistische Reminiszenzen. Was er anfaßt, ob im häuslichen oder „öffentlichen" Bereich, geht ihm daneben. Mit seinen Versuchen, endlich mit allem, was ihn stört, aufzuräumen, stört er nur die Ordnung, die bereits besteht.

Von Anfang an ist ihm aber eine latente Subversivität gegen die agitatorischen Ambitionen der sozialdemokratischen Blattmacher eigen. Sein kleinbürgerlich-genußsüchtiges Lebensverständnis, seine geistige Beschränktheit und seine Disziplinlosigkeit machen ihn einer Erziehung im sozialdemokratischen Sinne zu politischer Bewußtheit und maßvoller Enthaltsamkeit prinzipiell unzugänglich. Seine Widerborstigkeit gilt einer Arbeitsgesinnung, gegen deren zur Leier gewordenen Ausformung im „Lied der Arbeit" sich auch Ernst Fischer 1931[13] mit den Worten wandte: „Die Arbeit ... ist allmählich zum Inbegriff alles Segensreichen hinaufgeschwindelt worden ..."[14] Fischer protestiert gegen die Verkehrung des Lebensmittels in den Lebenszweck sowie gegen die bürgerliche Verengung des Arbeitsbegriffs auf das geschäftlich Effiziente.

Das sozialdemokratische Hohelied auf die Arbeit (das schon Marx in seiner „Kritik des Gothaer Programms" durch den Kakao zieht) ist allerdings mehr als ein untauglicher Versuch, der Kritik der reaktionären Kräfte, die gegenwärtige Wirtschaftskrise sei eine Folge der durch die republikanischen Verhältnisse untergrabenen „Arbeitsmoral"[15], das Wasser abzugraben. Eine Partei, die die geduldige Verbesserung der Lebenshaltung des Arbeiters auf dem Weg von Reformen betrieb, mußte sich insgeheim mit jener Vernunft der großen Industrie im Bunde wissen, die der deutsche Soziologe Max Weber schon vor dem Ersten Weltkrieg mit den Bemerkungen skizzierte, der Kapitalismus könne weder den undisziplinierten Arbeiter noch den skrupellosen Geschäftsmann brauchen, niedriger Lohn unterminiere auf die Dauer die Arbeitsleistung und könne in modernen Industrien nicht weiter angewandt werden, es sei aber eine Arbeitsgesinnung erforderlich, die während der Arbeitszeit die Frage nach der Verausgabung der Arbeitskraft nicht stelle, sondern die Arbeit um ihrer selbst willen tue.[16]

Die Sympathie der Leser für Seicherl entspringt so den Ängsten, die der Fortschritt der Industrie und die damit einhergehende Formierung eines pünktlichen, aufmerksamen, ein geordnetes Leben führenden Arbeitsvolkes hervorrufen.

Noch 1926 hatte Ladislaus Kmoch (1897—1971) für das reaktionäre Witzblatt „Die Muskete" Karikaturen streikender Arbeiter als einer abstoßenden Horde „letzter Menschen" entworfen. Damals zeichnete er mit Ludwig Kmoch; seinen eingedeutschten Vornamen nahm er wieder an, als das Dollfuß-Schuschnigg-Regime nach dem Februar 1934 die Kontrolle über das „Kleine Blatt" erlangte und auf die populäre Figur des Seicherl nicht verzichten zu können glaubte. Nach übereinstimmenden Aussagen von Zeitzeugen war Kmoch schon damals ein rabiater Antisemit. Zunächst überlebt Seicherl, mehr mit häuslichen Mißgeschicken befaßt, den Ständestaat, um sich ab der Annexion Österreichs 1938 in ein getreueres Spiegelbild seines Herrn zu verwandeln: Als pfiffiger Antisemit durchstreift er mit Struppi und „Schwasser" – offenbar einem Volksgenossen aus dem „Altreich", der sich ihm gesellt hat – Palästina, sucht den Völkerbund mit seinen selbstredend schlafenden Beamten und seiner internationalen jüdischen Presse-Mafia (die nichts als „Greulnachricht'n" über Österreich haben will) heim, um schließlich mit Erleichterung nach schwieriger Reise in ein von Juden „befreites" Österreich zurückzukehren.

Das fröhliche Fortleben Seicherls unter so verschiedenen politischen Vorzeichen lehrt uns das Gruseln über die politische Amorphität des „Kleinen Mannes": Seine Überlebensfähigkeit entpuppt sich als eine durch keine Gesinnung gehemmte Anpassungsfähigkeit. Eine entgegengesetzte Karriere macht Hirnschal.

Ladislaus Kmoch, „Das Kleine Blatt", 28. April 1938

Seicherl und Schwasser haben Dienst im Journalistenzimmer

III

Wenn zwei das gleiche tun, ist es nicht dasselbe. Die bürgerliche Reaktion in Österreich hatte sich schon in den 20er Jahren auf den Standpunkt des „Kleinen Mannes" gestellt, wenn es galt, die „einfachen" Arbeiter gegen die „Bonzen" in Gewerkschaft und Partei aufzubringen. „Der Arbeiter ... war ... paradoxerweise über seine ... Tagesbedürfnisse am ehsten ... auf längere Sicht bürgerlich zu domestizieren. Die propagandistische Zielrichtung der christlichsozialen Seite und ihrer Karikatur waren ... die Interessen (...) und nicht die Gesinnungen."[17] An dieser guten Beobachtung Kadrnoskas ist soviel richtig, als daß die reaktionäre Propaganda auf die Reduktion des Arbeiters auf ein bloß alltäglich bedürftiges, den großen Geschehnissen gegenüber mißtrauisch-isoliertes Wesen abzielte – den „Kleinen Mann", in dessen Namen gegen das System der „Novemberverbrecher" zu sprechen auch die Nationalsozialisten in Deutschland nicht müde wurden. Mit dem Machtantritt Hitlers am 30. Jänner 1933 und den Bestrebungen, gegen die Überwältigung durch den Faschismus eine „Volksfront" oder zumindest eine „Arbeitereinheitsfront" zu bilden, beginnt auch auf der Linken eine Neubewertung des „Kleinen Mannes". Sie erschöpft sich nicht darin, Elemente der so erfolgreichen faschistischen Propaganda für den eigenen Gebrauch zu übernehmen, bzw. das, was ein Hitler bloß demagogisch ansprach und was von der Linken notorisch vernachlässigt worden war (nationale Frage, Lage der Bauern, irrationale Sehnsüchte der Angestellten usf.), nun auf andere, verständigere Weise anzusprechen.

Paradigmatisch für die sich verändernde Bewertung ist die neue Ehre, zu der der „brave Soldat Schwejk" des Jaroslav Hašek gelangt. Im Programm des Politischen Kabaretts „Hirnschal macht Weltgeschichte" beteiligt er sich noch bereitwillig an der Eroberung Englands, gehört dem „kleinbürgerlichen" Kosmos Hirnschals ungebrochen an. Schon im II. Programm der Literatur am Naschmarkt (ab 15. 12. 1933)[19] hingegen ist er in der Szene „Schwejk heilt sein Rheuma" als positive Identifikationsfigur angelegt. Das IX. Programm (gespielt ab 3. 5. 1935) handelt von den „Wiener Festwochen des braven Soldaten Schwejk" – so der Titel des von Rudolf Weys (1898–1978) verfaßten „Mittelstücks".[20] Schwejk besucht die „Weltstadt" Wien, besteigt den Stephansturm, ißt im OK (einem volkstümlichen Selbstbedienungsrestaurant), wird, da er sich als Schuhputzer das Eintrittsgeld zum Besuch der Kapuzinergruft verdienen will, in Ermangelung eines Gewerbescheines festgenommen, zur Untersuchung seines Geisteszustandes ins Inquisitenspital verbracht und verabschiedet sich von Wien in einer „Höchster Heuriger" benannten Szene mit den Worten: „Wenn ich mir das alles so betracht – diese Kultur – diese weiblichen Schenheiten – die ganze Atmosphäre – und iberhaupt – da muß ich schon sagen: die einzige Stadt, in der ich leben mecht – is Prag!" Die gemeinte Kultur wird in einer Heurigenliedparodie demonstriert:

Mir san die Kaiserstadt,
Die was kan Kaiser hat,
Mir san der Wurstelprater
Dieser Welt.

Paul Lindenberg singt „Das Lied vom braven Soldaten" von Rudolf Weys (II. Programm der „Literatur am Naschmarkt", ab 15. 12. 1933). Foto: Archiv Gerda Weys.

Dieser Schwejk unterscheidet sich noch stark von den späteren, aktualisierten Bearbeitungen des Schwejk, wie sie z. B. in einem australischen Internierungslager und im Londoner Exilkabarett „Laterndl" 1939/40 gespielt wurden.[21]

Brechts „Schweyk im Zweiten Weltkrieg" (1943) folgt einer Fülle von Aufbereitungen des Schwejk-Stoffes im antifaschistischen Kabarett nach. Der Schwejk Rudolf Weys' 1935 ist noch nicht als ein allgemeingültiger Typus eines schlauen, das eigene Überleben zum Maßstab der „großen Pläne" der nationalsozialistischen Führer machenden Volkswiderstandes angelegt. Der Besucher aus Prag erfüllt nur die Funktion, die Phraseologie des Ständestaates und sein folkloristisches Dekor durch seine echte und daher unverwüstliche Volkstümlichkeit zu entlarven; das durch ihn kritisierte verkitschte und bürokratisierte Wienertum ist unfähig, einen Kritiker von seiner Potenz hervorzubringen.

Ein erster Versuch, den Schwejk im Wiener Milieu einzugemeinden, wurde der Intention nach im Jahr 1936 von dem nach Österreich emigrierten deutschen Schriftsteller Gerhart Herrmann Mostar (1901—1973) unternommen, indem er die Gestalt des Lieben Augustin in der gleichnamigen, von Stella Kadmon geführten Kleinkunstbühne wieder aufleben ließ. Er stellt dem Augustin, der „aus bösen Umständen in Hetz und Gaudi" flüchtet, „den zur Besinnung rufenden Abraham a Santa Clara" gegenüber. (Der Text ist nicht erhalten.)[22] Dies gemahnt allerdings – angesichts der Ereignisse des Februar 1934 – an eine Art von Humanismus, die gerade jene zum Erwachen aufruft, die in Kämpfen, an denen der Humanist nicht teilgenommen hat, eben erst niedergeschlagen worden sind. – Eine gültige Eingemeindung des Schwejk ins Wienerische vollzieht sich erst mit der Figur des „Bockerer", von der noch zu sprechen sein wird.

Was die neue Faszination des „Kleinen Mannes" ausmacht, enthüllt schlaglichtartig eine Bemerkung Oskar Maurus Fontanas 1938: „Während die Zeit den heroischen Menschen sich zum Ziel gesetzt hat, nimmt sich der liebe Augustin des Durchschnittsmenschen an und kommt auch hier mit Galgenhumor zu der alten lieben Weise, die alles hin sein läßt, aber auch in der Pestgrube die Hoffnung nicht aufgibt..."[23] Die Terminologie Fontanas freilich ist verworren, so klar der Sinn der Stelle scheint. Nicht eben der „heldische Mensch" war das, was der „heroisch-völkische Realismus" der Nationalsozialisten, Herbert Marcuses Analyse von 1935[24] zufolge, verlangte: Um eine Ausweg aus der kulturellen und wirtschaftlichen Krise zu finden, „bedarf es einer radikalen Entwertung der materiellen Sphäre des Daseins, der ‚äußeren Glücksgüter' des Lebens. Sie werden ‚aufgehoben' in einem ‚Heroismus' der Armut und des ‚Dienstes', des Opfers und der Zucht. Der Kampf gegen den Materialismus ist für den heroisch-völkischen Realismus ... eine Notwendigkeit: er muß das irdische Glück der Menschen, das die von ihm gemeinte Gesellschaftsordnung nicht bringen kann, prinzipiell desavouieren zugunsten ‚ideeller' Werte..." Dem Manichäismus dieser Abwertung der realen Welt in ihrer heillosen Verworfenheit scheint aber eine andere, weniger auf passive Hinnahme als auf Mobilisierung aller Kräfte gehende Tendenz entgegenzuwirken: „... die durch den Monopolkapitalismus und seine politische Situation geforderte äußerste Kraftaufbietung und dauernde Anspannung der Menschen in der Besorgung der zu produzierenden ‚irdischen' Güter; sie führt dazu, daß das ganze Leben unter der Kategorie des Dienstes und der Arbeit begriffen wird – eine rein ‚innerweltliche' Askese."[25] Der „heroisch-völkische Realismus" stellt die Einheit dieser nur scheinbar entgegengesetzten Seiten dar: passive Hinnahme der Lebensbedingungen verbunden mit hektischem Aktivismus im je gesetzten Tätigkeitsrahmen, nüchternes Ausharren in der Gemeinheit des täglichen Lebens und Sinn fürs Höhere – die von Nietzsche gemeinte Lebenskunst, „das Leben vom Pessimismus her zu bejahen".[26]

„Die Wiener Festwoche des braven Soldaten Schwejk" von Rudolf Weys (IX. Programm der „Literatur am Naschmarkt", ab 3. 5. 1935), Schlußszene: „Höchster Heuriger". Von links nach rechts: Paul Lindenberg, Hedwig Schlichter, Hermann Kner, Jaro Krüger, Gerda Waschinsky, Inge York, Harald Peter Gutherz. Foto: Archiv Gerda Weys.

Was der antifaschistische Widerstand und die ihm verpflichtete Literatur dem entgegensetzen, ist nicht einfach die Besinnung auf den jedem Heldentum abholden und jeder Weltanschauung gegenüber skeptischen „Durchschnittsmenschen" (den „Normalverbraucher" im Nachkriegsjargon). Angeknüpft wird an die plebejisch-demokratischen Traditionen von den Bauernkriegen bis zur Revolution von 1848. Eines der sich daraus ergebenden Grundmotive – das in der Figur des Schwejk immer wieder angesprochen wird – resümiert Brecht (vermutlich 1946) mit der Bemerkung: „Die Alltagslogik darf sich nicht einschüchtern lassen, wenn sie sich in die Jahrhunderte" (das ist synonym für weltgeschichtliche Aktion) „begibt; was uns für die kleinen Verhältnisse gilt, dem müssen wir in den großen Geltung verschaffen."[27]

IV

Der „Erfinder" des Hirnschal, Robert Ehrenzweig (1904—1984; in England nahm er den Namen Robert Lucas an), einer der Mitbegründer des Politischen Kabaretts, hatte Erfahrungen an der Piscator-Bühne in Berlin gesammelt und war 1932/33 Chefredakteur der für die „Rote Spieler"- und „Blaue Blusen"-Bewegung wichtigen Zeitschrift „Politische Bühne".[29] Vom Beruf Chemiker, verlegte er sich nach seiner Emigration nach England (im April 1934) ganz auf die journalistische Tätigkeit. Bis 1938 betätigte er sich u. a. als England-Korrespondent der „Neuen Freien Presse". Untersucht man seine verschiedenen Äußerungen zu ästhetischen Fragen vor 1934, fällt auf, daß er einerseits schon relativ früh vor der Bedrohung warnt, die der Nationalsozialismus auch für die Kultur bedeutet: „Das Eindringen der Hakenkreuz-Barbarei erlegt der Arbeiterschaft die – ihr klassenmäßig gar nicht entsprechende – Verpflichtung auf, die Geistesgüter der bürgerlichen Kultur vor dem Untergang zu bewahren."[30] Andererseits neigt er dazu (und indirekt kommt das auch in dem angeführten Zitat zum Ausdruck), in echt plebejisch-oppositioneller (also quasi vormarxistischer) Manier[31] die Menschheit in ein durch alle Geschichtsperioden gleichermaßen gehendes ‚Unten' der Geknechteten und ‚Oben' der Ausbeuter gespalten zu sehen. Daraus folgt für ihn die Ablehnung einer ekstatischen Kunstbetrachtung, die den Betrachter von der Misere seines wirklichen Lebens fortführt.[32] Anzunehmen ist, daß Ehrenzweig schon damals den Anschauungen, die sich in „Hirnschal macht Weltgeschichte" manifestierten, nicht mehr kritiklos gegenüberstand.

„Was wir von den Hakenkreuzlern lernen müssen, ist die Intensität und Beweglichkeit der Propaganda und das Geschick, breiten Schichten der Bevölkerung gefühlsmäßig nahezukommen."[33] Gelegenheit dazu gab ihm sein Engagement beim german service des BBC, wo ab Dezember 1940 – zu einem Zeitpunkt, wo die militärische Lage wenig Hoffnung zu bieten schien, den Vormarsch Hitlerdeutschlands zu stoppen – die „Briefe des Gefreiten Hirnschal an seine Frau in Zwieselsdorf",[34] gelesen von dem österreichischen Schauspieler Fritz Schrecker, gesendet wurden. Das Prinzip bei diesem neuen Adolf (statt Sebastian) Hirnschal, so Ehrenzweig-Lucas, war, „alltägliche Probleme, Verstörungen, Ängste und Verdächtigungen, die die Deutschen in diesen Jahren erfuhren, aufzuzeigen, zu verstärken, indem wir sie ausdrückten, und dem Hörer zu vermitteln: ‚Wir in England wissen genau, was du unter dem Nazi-Regime fühlst, das dich in diesen Krieg hineingezogen hat. Wir sind auf deiner Seite.'"[35]

Die Grundlagen zu den einzelnen Hirnschal-Briefen wurden durch eine sorgfältige Auswertung der Nachrichten, die sich vor allem in deutschen Lokalblättern fanden (die Nationalsozialisten unterdrückten Meldungen über Unglücksfälle, Versorgungsengpässe und dgl. nur in den überregionalen Zeitungen, während sie sie in den Gebieten, wo sie auftraten, nicht unkommentiert lassen konnten), die über das neutrale Portugal bezogen wurden,[36] aber auch durch das Studium von Geheimdienst- und Abhörberichten geschaffen. Die Satire der Hirnschal-Briefe extrapolierte also nicht bloß die subjektiven Vorstellungen ihres Verfassers, ist der Intention nach nicht erst über das Akzeptieren von dessen Weltanschauung rezipierbar. Der ungemeine Erfolg der Sendung bei den „Schwarzhörern" (der nachweisbar ist und seltsam mit der totalen Verdrängung der Hirnschal-Figur aus der Literaturgeschichtsschreibung kontrastiert) dürfte diesem Umstand nicht weniger geschuldet sein als dem Raffinement der satirischen Methode Lucas' (sowie des Sprechers der Sendungen), welche Uwe Naumann eingehend analysiert hat.[37]

Für den deutschsprachigen Raum ist der Hirnschal so zum „Braven Soldaten Schwejk im Zweiten Weltkrieg" geworden (während Brechts Stück unbekannt bleiben mußte). „... als ich ihn schrieb", berichtet Lucas, „habe ich gewiß nicht an der unsterblichen Schöpfung Jaroslav Hašeks Modell genommen. In der Tat gibt es ziemliche Unterschiede in Form, Inhalt und Stil, die Grundlage des Humors mag ähnlich sein. Hirnschal ... bekundet eine glühende Liebe für den Führer, aber man hat den Verdacht, daß dieser halb-naive, halb durchtriebene Charakter seine maßlos übersteigerten Ergebenheitsbekundungen etwas doppelzüngig anwendet. Die Situationen, in denen er sich selber befindet, sind in vollständigem und lächerlichem Kontrast zu den hochtönenden Propagandaphrasen, von denen sie begleitet werden."[38]

Die Umwertung des Spießers und Kleinbürgers Sebastian Hirnschal zu einem Schwejk, der vielleicht ein Kleinbürger, aber keinesfalls ein Spießer sein mag, ist vollzogen. Freilich eignet dem Gefreiten Hirnschal (der nicht in Wien, sondern in einem geographisch nicht näher bestimmten „Zwieselsdorf" zu Hause ist und sich einer regional nicht zuordenbaren allgemein-volkstümlichen Umgangssprache bedient) eine gewisse Ortlosigkeit: Sie entspricht der Dumpfheit und dem Gärenden des inneren Widerstandes, den der Nationalsozialismus mit dem Fortgang des Krieges bei breitesten Schichten hervorruft. Die Bezogenheit auf eine konkrete Tradition und Praxis des Widerstandes fehlt (und mußte fehlen).

V

Ebenfalls in London, im Exilkabarett „Laterndl", entsteht 1942 die Gestalt des „Herrn Neidinger", eine Personifizierung des „Wiener Volkscharakters" von Franz Hartl (= Franz Bönsch), die sich listig-schlau-dümmlich durch die Fallstricke der NS-Herrschaft schlägt.[39] Die Figur des Neidinger soll bereits in Einzelheiten Züge des von Ulrich Becher und Peter Preses gestalteten „Bockerer" vorweggenommen haben.[40] Der Schauspieler Peter Preses spielte bis 1943 beim „Laterndl" und ging dann nach New York. Gleichgültig, ob diese schwer überprüfbaren Behauptungen ganz oder teilweise richtig sind, zeigen sie doch, daß eine solche Gestaltung des „österreichischen Volkscharakters" im antifaschistischen österreichischen Exil gleichsam in der Luft lag. „Der Bockerer" gehört, obzwar Theaterstück, in Stil und Dramaturgie ganz der Kabarett-Tradition an. In vieler Hinsicht bricht er jedoch inhaltlich mit den in den Kleinkunstbühnen in Wien vor 1938 gepflegten Genres. So wird jetzt das Wiener Lied nicht mehr parodiert, sondern als Kontrafaktur gegen die nationalsozialistische Fremdherrschaft gewendet.[41]

Herr Bockerer ist ein kleiner Fleischhauer in Wien VI., Paniglgasse, seine Gewohnheiten sind kleinbürgerlich-behäbig, er liest die Kronen-Zeitung, raucht Virginia und

ist einem guten Tropfen nicht abhold. Einmal in der Woche findet sich eine Tarockrunde bei ihm zusammen, der der jüdische Rechtsanwalt Rosenblatt angehört. Der Nationalsozialismus dringt nun von allen Seiten auf dieses behaglich eingegrenzte Leben ein. Der Sohn Hans, zuerst illegaler SA-Mann, fällt schließlich bei Stalingrad. Rosenblatt muß emigrieren. Bockerers Frau Binerl wird zu einer „Nazine". Am Ende werden sogar Ausgebombte aus dem „Altreich" in Bockerers eigenen vier Wänden untergebracht.

Die dramatische Schwäche des Stücks besteht darin, daß Bockerer von Anfang an als instinktiver Antifaschist eingeführt wird. Realistischer, nämlich in seinem Milieu, wäre der ‚alte Illegale' Bockerer gewesen, der durch die Herrschaft des Nationalsozialismus und die sich abzeichnende militärische Niederlage allmählich ernüchtert wird. So aber erleidet Bockerer im Verlauf der Handlung zwar eine Reihe von Schicksalsschlägen, doch bleibt er in seiner Grundhaltung unverändert. Dem entspricht die rondeauhafte Abrundung des Stückes: Die Tarockrunde der ersten Szene findet am Schluß wieder zusammen – Rosenblatt ist, in amerikanischer Uniform – zurückgekehrt.

Diese Rückkehr zum vorherigen Zustand symbolisiert nicht nur eine Art Kontinuität „von unten" – das zähe Überleben des Kleinen Mannes unter all den verschiedenen Regimes im Laufe der Jahrhunderte –, sondern signalisiert zugleich die begrenzte Reichweite der demokratischen, antifaschistischen Bewegung in Österreich: Ein Weiterschreiten zu neuen Horizonten scheint den Autoren des Stücks in der konkreten historischen Situation nicht plausibel und vielleicht auch nicht wünschenswert.

Sowohl in Brechts „Schweyk"-Stück als auch im „Bokkerer" wird in einem Nachspiel der Kleine Mann seinem „Führer" entgegengestellt. Während bei Brecht jedoch der Gegensatz zwischen den imperialistischen Weltherrschaftsplänen des „Führers" und der „kleinlichen Selbstsucht" des Kleinen Mannes, an der die „großen Pläne" scheitern müssen, betont wird, betonen Becher/Preses den Gegensatz zwischen dem gesunden Hausverstand Bockerers und dem Größenwahn Hitlers. Die Überwindung jenes fiebrigen Wahns von Größe und „Ernst und Schrecken" (Nietzsche) ist die Lehre, die Becher/Preses aus der faschistischen Episode ziehen.

VI

Wie der Hirnschal hat der Bockerer seinen Parallelläufer in der Karikatur, dem von Ferdinand Korber unter dem Pseudonym Kóra für die „Österreichische Volksstimme", das Zentralorgan der österreichischen Kommunisten, gezeichneten „Herrn Haslinger".[42] Kreiert wurde die Figur 1945 als Personifikation des „österreichischen Volkscharakters", und zwar so, daß sie ihrem äußeren Habitus nach eine Kombination aus Seicherl und Hirnschal darstellt. Wie Seicherl scheint Haslinger Junggeselle zu sein; wovon er seinen Lebensunterhalt bestreitet, bleibt ausgespart (wie auch beim Hirnschal); die soziale Nicht-Zurechenbarkeit Haslingers stellt sich nunmehr als eine Handhabe dar, sich an alle Schichten gleichermaßen mit dem Diktum eines kleinbürgerlich-rechtschaffenen Hausverstandes zu wenden. Anfangs wird Haslinger sogar mit einem kleinen Schnauzerhund, einem „Struppi", gezeigt, usw. usf. – die Analogien lassen sich ausweiten. Der „Herr Haslinger" bringt in einer selbst gegenüber dem „Bockerer" vulgarisierten Form die völlige Umwertung des Kleinen Mannes im Gefolge der Auseinandersetzung mit dem Faschismus zum Ausdruck.

„Wie der Schwejk dem ersten, so folgt der Haslinger dem zweiten Weltkrieg. Daß er immer recht hat, das weiß heute jeder Mensch in Österreich..."[43] Die Bemerkung, die der Globus-Verlag einer Sammlung von „Haslinger"-Zeichnungen 1947 voranstellt, legt unwillkürlich die Frage nach dem Schwejk eines dritten Weltkrieges nahe. Ob nicht ein „progressiver ‚Materialismus', der nur ans eigene Überleben denkt, ... als Widerstandsperspektive ... einfach zu begrenzt" ist? – wie Jost Hermand mit Bezug auf den Brechtschen Schwejk fragt.[44] Schließlich kann es sich nicht ums Überleben in einem ersten, zweiten, dritten Weltkrieg usf. handeln, sondern darum, einen weiteren Weltkrieg möglichst zu verhindern. Die Bedeutung Jura Soyfers dürfte unter anderem darin liegen, daß es ihm mitunter gelingt, seine Gestalten – durchaus kleine Leute – auf dem Weg der Handlung auch auf den Weg einer Erkenntnis zu führen, die das Fragmentarische und das Einseitige des „gesunden Menschenverstandes" überwindet. Exemplarisch dafür ist der „Lechner Edi".[45] Was

HASLINGER UND DER SCHUTZPATRON

— Da schau her! Herr Standartenführer, Sie gengan in d' Kirchn? —
— Ja, ich bete für meine Söhne, aber es nützt wenig. —
— Suchen Sie sich nur den richtigen Schutzpatron: den Sankt Schlendrian, Helfer aller Nazi!

aber 1936 (dem Jahr der Uraufführung dieses Soyfer-Stücks) angesichts der Erfolge der Volksfrontbewegungen in Frankreich und Spanien noch oder schon denkbar erschien, war 1943, als Brecht seinen „Schweyk" schrieb, durch die inzwischen erwiesene Ohnmacht des Volkswiderstandes, den Faschismus von innen her zu schlagen, bereits fragwürdig. Die Figur des Haslinger schließlich läßt zweifeln, ob es einen Widerstand überhaupt je gegeben hat.

Für die österreichische Literatur ‚liquidierte' Helmut Qualtingers 1961 uraufgeführter „Herr Karl" zunächst einmal das Problem des Kleinen Mannes.[46] An die Stelle der positiven Bewertung des Kleinmenschlichen trat nun wieder der schon 1930 beim Sebastian Hirnschal artikulierte Verdacht reaktionär-opportunistischer Gesinnung. Daß der „Herr Karl" Qualtingers „innere Entscheidung gegen das Kabarett" gewesen sei,[47] bestätigt im Subjektiven die intendierte Zerschlagung des Kleinen Mannes (in die eher inhumanen Bauelemente seiner scheinbaren Gemütlichkeit) und die damit verbundene Aufgabe einer für das Kabarett so wichtigen Gestaltungsmöglichkeit (nämlich der Kontrastierung von Alltagsvernunft und öffentlicher Gewalttätigkeit, zu der auch die politische Phrase zählt). Freilich findet diese „Selbstdarstellung eines menschlichen Dämons", wie Hans Weigel dem „Herrn Karl" attestiert,[48] unter gewandelten Vorzeichen statt, wie sich an Qualtingers prinzipiell antikommunistischer Haltung belegen läßt.[49] Das Pathos eines großen Erwachens der kleinen Leute (angesprochen in Brechts „Lied von der Moldau") war, wenngleich aus der österreichischen literarischen Provinz zeitweilig verdrängt, dennoch dadurch nicht erledigt:

Das Große bleibt groß nicht und klein nicht das Kleine.
Die Nacht hat zwölf Stunden, dann kommt schon der Tag.[50]

Anmerkungen

1 Vgl. Marx-Engels. Werke 7, S. 203.
2 Vgl. Wolfgang Neugebauer: Der „Austrofaschismus" in der Sicht von Sozialisten und Kommunisten. In: Tálos/Neugebauer (Hrsg.): „Austrofaschismus". Beiträge über Politik, Ökonomie und Kultur 1934–1938. Wien 1984, S. 203f.
3 Vgl. Friedrich Scheu: Humor als Waffe. Politisches Kabarett in der Ersten Republik. Wien 1977, S. 184–206.
4 Vgl. Bernhard Denscher: Humor vor dem Untergang. Tobias Seicherl – Comics zur Zeitgeschichte 1930 bis 1933. Wien 1983.
5 Vgl. Franz Kadrnoska: Auf den Schleichwegen der Karikatur. In: F.K. (Hrsg.): Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938. Wien-München-Zürich 1981, S. 87–134.
6 Scheu, S. 206.
7 Scheu, S. 202.
8 Zit. nach Scheu, S. 235.
9 Scheu, S. 242f.
10 Scheu, S. 244.
11 Denscher, S. 12.
12 Kadrnoska, S. 88.
13 Vgl. Ernst Glaser: Im Umfeld des Austromarxismus. Ein Beitrag zur Geistesgeschichte des österreichischen Sozialismus. Wien-München-Zürich 1981, S. 146f.
14 Ernst Fischer: Arbeitsgesinnung und Sozialismus. In: Der Kampf 24 (1931), S. 369–373. Zit. nach E.F.: Kultur, Literatur, Politik, hrsg. v. Karl-Markus Gauß. Frankfurt 1984, S. 141.
15 Vgl. Kadrnoska, S. 114.
16 Max Weber: Die protestantische Ethik I. Eine Aufsatzsammlung, hrsg. v. Johannes Winckelmann (Tübingen 1920). München und Hamburg 1969, S. 47–52.
17 Kadrnoska, S. 95f.
18 Vgl. Scheu, S. 185.
19 Die Datierungen der Kabarett-Programme folgen, wenn nicht anders angegeben, Ingeborg Reisner: Kabarett als Werkstatt des Theaters. Literarische Kleinkunst in Wien vor dem 2. Weltkrieg. Phil. Diss., Wien 1961.
20 Unveröffentlichtes Manuskript, Archiv Gerda Weys, 16 Seiten.
21 Vgl. Erna Wipplinger: „Zünden soll d'Latern". Österreichisches Exiltheater in Großbritannien. In: Gerhard Scheit/Peter Roessler (Hrsg.): Theater und Faschismus. Wespennest Nr. 56, Wien 1984, S. 29–38.
22 Rudolf Weys: Cabaret und Kabarett in Wien. Wien-München 1970, S. 31f.
23 Oskar Maurus Fontana: Rezension des 35. und letzten Programmes (ab 17. 2. 1938) der Kleinkunstbühne Der liebe Augustin (Titel: „Der Durchschnittsmensch") im „Wiener Tag", 12. 3. 1938 (?!). Den Spuren der Kabarettfigur Lieber Augustin wäre noch nachzugehen.
24 Vgl. Herbert Marcuse: Der Kampf gegen den Liberalismus in der totalitären Staatsauffassung (1934). In: H.M.: Kultur und Geschichte I. Frankfurt 1965, S. 17–55. Die Ausführungen Marcuses entsprechen über weite Strecken Georg Lukács: Nietzsche als Vorläufer der faschistischen Ästhetik (1934). In: G.L.: Probleme der Ästhetik. Werke 10, Neuwied und Berlin 1969, S. 307ff.
25 Marcuse, S. 40.
26 Lukács 1934, S. 325.
27 Bertolt Brecht. Gesammelte Werke 17. Frankfurt 1967, S. 1178.
28 Scheu, S. 194.
29 Vgl. Hans Magschok: Rote Spieler – Blaue Blusen. Wien-Köln-Graz 1983.
30 Robert Ehrenzweig: ...die die Welt bedeuten. Geleitwort in der Nr. 1 (1. Jg.) der Politischen Bühne (Wien), September 1932.
31 Vgl. Georg Lukács' Ausführungen zum „Naturalismus der plebejischen Opposition" in: G.L.: Der historische Roman. Werke 6, Neuwied und Berlin 1965, S. 250ff.
32 Robert Ehrenzweig: Adams Verwandlung. In: Der Sozialdemokrat (Wien) 13 (1931), S. 172–173.
33 Robert Ehrenzweig: Neue Aufgaben. In: Politische Bühne, 2. Jg., Nr. 5/6, Mai/Juni 1933.
34 Eine Auswahl in Buchform ist 1945 erschienen: Teure Amalia. Vielgeliebtes Weib! Die Briefe des Gefreiten Adolf Hirnschal an seine Frau in Zwieselsdorf. Wien-Zürich-New York 1945. Neuausgabe (um fünf Briefe erweitert) mit einem Nachwort von Uwe Naumann: Frankfurt 1984.
35 Robert Lucas: The german service of BBC. In: PEN Symposium Report. Half a century writing in german abroad, edited by Arno Reinfrank u. J.W. Bruegel. London 1983, S. 35–41, S. 40 (eigene Übersetzung).
36 Vgl. Alfred Magaziner: Interview DÖW.
37 Vgl. Uwe Naumann: Zwischen Tränen und Gelächter. Satirische Faschismuskritik 1933 bis 1945. Köln 1983, S. 121–168.
38 Lucas 1983, S. 40.
39 Vgl. Wipplinger.
40 Ulrich Becher/Peter Preses: Der Bockerer. Eine tragische Posse (1946). Reinbek 1981.
41 Vgl. auch Kurt Hahn: Das Lied im österreichischen Widerstand gegen den Nationalsozialismus 1938–1945. In: Aufrisse (Wien 5 (1984), Nr. 2, S. 15–23.
42 Kóra: Herr Haslinger. Ein waschechtes Wiener Original. Wien 1947.
43 Kóra (unpaginiert, S. 4).
44 Jost Hermand: Schweyk oder Hörderlein? Brechts und Bechers Ostfrontdramen. In: TheaterZeitschrift. Hefte für Theatertheorie und -praxis (Westberlin) H. 3, Frühjahr 1983, S. 95.
45 Vgl. Gerhard Scheit: Vom „Arbeitslosen" zum Lechner-Edi. Einige Thesen zur antifaschistischen Kritik des proletarischen Theaters. In: Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst 39 (1984), H. 3, S. 67–73.
46 Qualtingers beste Satiren. Vom Travnicek zum Herrn Karl. Hrsg. u. m. einem Nachwort v. Brigitte Erbacher, München-Wien 1973.
47 Erbacher in: Qualtinger, S. 330.
48 Zit. nach Erbacher, S. 329.
49 Vgl. Carl Merz und Helmut Qualtinger: Österreichs goldene 50er Jahre. Das Beste aus dem „Blattl vor'm Mund". Wien-München 1984.
50 Brecht, Gesammelte Werke 5, S. 1968.

Alfred Pfoser

SOZIALISTISCHES KABARETT IN ÖSTERREICH

Zur Geschichte des „Politischen Kabaretts"[1]

Im Herbst 1926 gründeten Studenten, Mittelschüler, auch sozialistische Arbeiterjugendliche die „Sozialistische Veranstaltungsgruppe", um zunächst innerparteilich einer linken Opposition gegen die Parteiführung Ausdruck zu verleihen. Die führenden Köpfe dieser Gruppe waren Ludwig Wagner, damals das große Idol der sozialistischen Jugendbewegung, und Paul Lazarsfeld, der später berühmt gewordene Sozialwissenschaftler. Die erste Aufführung des „Politischen Kabaretts" ging am 18. Dezember 1926 über die Bühne und war auch bei der satirisch karikierten Parteispitze, die vollzählig zur Aufführung gekommen war, ein voller Erfolg. Der Text dieser Veranstaltung liegt (mir) leider nicht vor, eigenartigerweise erinnert sich aber einer, der heute von dergleichen Kritik betroffen sein könnte: Bundeskanzler Dr. Bruno Kreisky. Victor Gruen, ehemaliges Mitglied des „Politischen Kabaretts", erzählte:

„Dr. Bruno Kreisky hat mir neulich bei irgendeiner Versammlung gesagt: ‚Kannst dich noch erinnern, geh, Victor, ich muß dir das vorsingen.' Es waren damals junge Genossen bei uns dabei, die haben sich lustig gemacht über das Versprechen, daß wir einmal die Mehrheit erreichen werden. Da war eine Szene, eine Figur, die wie der Karl Seitz ausgeschaut hat: (sehr pathetisch gesprochen) ‚Und zum Zeichen, daß wir die Mehrheit erreichten, wollen wir das Rathaus beleichten.' Und dann kam ein Sprechchor, der sagte: ‚Und was tun wir dann, und was tun wir dann?' Und dann hat der Karl Seitz geantwortet: ‚Und dann fangen wir von vorne wieder an.'"[2]

Obwohl die Eröffnungsvorstellung der Parteiführung keineswegs schmeichelte, war diese von der Fähigkeit der Gruppe begeistert und trat auch gleich an sie mit der Bitte heran, sie im kommenden Wahlkampf – Wahltag war der 24. April 1927 – propagandistisch und agitatorisch zu unterstützen.

Diesen Vorschlag nahm die Gruppe in ihrem sozialistischen Engagement gerne auf und komponierte eine Wahlrevue mit dem Titel „Der Ruck nach rechts". Als Premieretheater diente sowohl bei diesem Stück als auch bei späteren ein für einige Abende gemieteter Saal in der Riemergasse, die sogenannten „Pan-Spiele". Als Zuschauer kamen hier vor allem die Intellektuellen. Anschließend ging man auf Tournee in die Vorstädte Wiens und in die Bundesländer, wo man vorwiegend ein Arbeiterpublikum hatte. Neon (Deckname für Robert Ehrenzweig) konnte im Sommer 1929 von den großen Erfolgen dieser ersten Spielkampagne stolz Bericht erstatten: „Eine ausverkaufte Aufführung folgte der anderen. Das Politische Kabarett spielte in Arbeiterheimen und Versammlungssälen, es spielte in Gemeindehäusern und in Kinos, wo einige aneinandergeschobene Tische eine primitive Bühne bildeten, es spielte draußen in den Wirtshäusern der Provinz. Im Wahlkampf war es eines der gesuchtesten Agitationsmittel der Organisationen. Damals mußte die Veranstaltungsgruppe oft dreimal bis viermal in der Woche spielen, von 49 Aufführungen waren 45 ausverkauft. Durch diese Erfolge angeeifert, wurden an den verschiedensten Orten Versuche unternommen, ähnliche Theater zu schaffen. In Graz und Linz entstanden politische Kabaretts. Die Typen der Reaktion versanken in einer Flut von Lächerlichkeit."[3].

Diese ungeheuren Erfolge des „Politischen Kabaretts", das sich als eines der schlagkräftigsten Werbemittel erwiesen hatte, mußte auch Reaktionen beim politischen Gegner provozieren. Leopold Kunschak, der christlichsoziale Abgeordnete, sprach im Parlament empört von dieser neuen „Bildungsattraktion" der Sozialdemokraten.[4] Auch die von Schober angeführte Polizei suchte der Kabarettgruppe Schwierigkeiten zu machen; Texte fielen der Zensur zum Opfer oder mußten umgeändert werden. Wiederholt wurden die Mitglieder der Spielgemeinschaft vor den polizeilichen Kadi zitiert, dort ermahnt oder kurzfristig arretiert, was aber bei den nächsten Kabarettvorstellungen nur zu neuem Hohn anregte. „Ich wurde einmal auf das Polizeipräsidium geladen, und da hat man mir gesagt, man warne mich; ich solle jedes Wort auf die Waagschale legen. Von da an bin ich immer mit einer Apothekerwaage auf der Bühne erschienen. Ich habe gesagt: ‚Warten S' einen Moment, ich muß dieses Wort auf die Waagschale legen. Was ich sagen wollte, war soundso; aber jetzt habe ich es auf die Waagschale gelegt, jetzt sage ich es soundso. – Einmal wurde ich in die Polizeidirektion gerufen. Bei der nächsten Kabarettvorstellung habe ich von den Wanzen dort erzählt. Darauf hat die Polizei gesagt, ich hätte die Polizei als Wanzen bezeichnet, das wäre eine Staatsbeleidigung. Darauf bin ich hingegangen und habe gesagt: ‚Meine Herren, ich habe es ernst gemeint. Augenblick, kommen Sie mit mir hinunter in den Arrrest.' Und die sind wirklich mit mir hinuntergegangen und haben feststellen müssen: ‚Ja, der hat recht, da sind Wanzen.'"[5].

Das „Politische Kabarett" wurde ins Programm der „Kunststelle" aufgenommen. Ihre Zentrale nahm nun Aufträge der Organisationen für die Politischen Kabarett-Abende entgegen. Ihr allein kam das Monopol der Vermittlung zu.[6]

Das „Politische Kabarett" war ein „Dilettantentheater", initiiert und durchgeführt durchwegs von Leuten, die noch nie vorher auf einer Bühne gestanden hatten. Trotzdem reüssierten sie in diesem unerwarteten Maß. Meistens waren es um die 20 Genossen, die ihre Begeisterung und ihren Kampfwillen einsetzten, ein ansprechendes, zündendes Programm zu machen. Von den Kulissen angefangen bis zu den Kostümen mußte alles in Eigenregie durch die Schauspielergemeinschaft angefertigt werden. Die Texte und auch die Melodien werden in gemeinsamen, langen Kaffeehaussitzungen fabriziert; den größten Anteil am Schreiben hatten Robert Ehrenzweig (=Neon), auch Victor Gruen (damals Grünzweig), später Jura Soyfer, der 1930 zur Gruppe stieß. Finanzielle Unterstützung hatte man keine, zu Beginn nicht und auch später nicht, als das „Politische Kabarett" im Rahmen der Propagandastelle der Partei eine hervorragende Stellung einnahm.

Auch in den Jahren nach den Aprilwahlen 1927 und der tragischen Katastrophe des 15. Juli 1927 setzte das „Politische Kabarett" seine künstlerische Aufführungstätigkeit fort. Beim Internationalen Sozialistischen Jugend-

treffen im Juli 1929 tritt es als avanciertes Beispiel eines proletarischen, klassenbewußten Kulturschaffens in Österreich hervor. Eine eigene Broschüre, mit Aufsätzen von Julius Deutsch, Ernst Fischer, Jacques Hannak, „Neon" und „Victor" und veschiedenen Texten und Couplets, wurde dabei zu diesem Anlaß herausgegeben, mehrere Festaufführungen der Revue „Hallo, hier Klassenharmonie!" waren angesetzt. Ein Flugblatt der 2. Arbeiter-Olympiade, die 1931 in Wien stattfand und zu derem kulturellen Rahmenprogramm auch das „Politische Kabarett" mit Aufführungen der Revue „Denken verboten" einen Beitrag leistete, weiß gar zu berichten, daß „der Ruf des Politischen Kabaretts bereits über die Grenzen Österreichs gedrungen und im Deutschen Reiche, in der Tschechoslowakei, in Polen und in Rumänien die Gründung ähnlicher Spielgruppen bewirkt hat."[7]

„Traumrevue" aus: „Hallo hier Klassenharmonie" (7. Programm, 1929) – der König von Jugoslawien, Mussolini, Horthy und Goldschieber *Archiv: Friedrich Scheu*

Im Inland begeisterten sich auch die Kommunisten und ihnen nahestehende Zeitungen im euphorischen Stil, hinter dem die Arbeiter-Zeitung weit nachstand, über den revolutionären und künstlerischen Elan der Gruppe. „Der Abend" zur ersten Aufführung: „... Es ist die ersehnte Revolution auf dem Gebiet des Kabarettlebens, es ist unmittelbar aus dem Volk hervorbrechender Witz ... Dieses Kabarett ist mehr als Unterhaltung, dieses Kabarett ist herrliche, rote Revolution."[8]

Angesichts der steigenden faschistischen Gefahr, die Ende der 20er und Anfang der 30er Jahre sowohl vom Austrofaschismus wie vom Nationalsozialismus immer mehr drohte, wurde für die Sozialdemokratie ein verstärkter Propagandaaufwand notwendig, um die erreichte Position zu halten und in Abwehr der innen- wie außenpolitischen Einkreisung eventuell zu verbessern. Dem „Politischen Kabarett", das seine Massenwirksamkeit bereits eindrucksvoll unter Beweis gestellt hatte, kam in dieser Situation größte Bedeutung zu.

Unter der Anleitung der Propagandastelle der Partei, die ab 1930 Otto Felix Kanitz leitete, initiierte die „Sozialistische Veranstaltungsgruppe", die mit dem „Politischen Kabarett" weitgehend identisch war, eine Spielbewegung, die ganz Österreich erfaßte. Sie lieferte sowohl die Mustervorführungen wie die Spielanweisungen und Texte, die mittels der Zeitschrift „Die Politische Bühne" verbreitet wurden.

Auch 1934 stand das „Politische Kabarett" in ununterbrochenem Einsatz. Noch am 12. Februar fand eine Aufführung einer Revue statt. Der verzweifelte Kampf der Sozialdemokratischen Partei gegen die faschistische Einschnürung, die an diesem Tag begann, endete mit ihrer Niederlage wie der der Demokratie. Damit war auch unter ein glanzvolles Stück Kabarettgeschichte ein Schlußstrich gesetzt.

Teilweise setzten die Mitglieder des „Politischen Kabaretts" nach dem 12. Februar 1934 ihre Text- und Coupletproduktion in den Wiener Kleinkunstbühnen fort[9], das kämpferische Element aber, das das „Politische Kabarett" ausgezeichnet hatte, mußte nun entfallen. Um dem Zensor zu entgegnen, konnte nur versteckt der Unzufriedenheit über die politischen Zustände Ausdruck gegeben werden. Jura Soyfer schrieb jetzt seine Stücke für die „Literatur am Naschmarkt"[10]. Auch Victor Gruen konnte manchen Text in den Kabaretts unterbringen, nur mußte dies über Jura Soyfer als Vermittlungsmann geschehen, da er wegen seiner exponierten Tätigkeit im „Politischen Kabarett" zu sehr belastet war[11]. Auch in der Emigration fand das „Politische Kabarett" – wenn auch mit anderer politischer Zielsetzung – seine Fortsetzung. Victor Gruen gründete in New York eine Wiener Theatergruppe, bei der viele geflüchtete Wiener Schauspieler und Musiker teilnahmen; zwei Musicals wurden am Broadway erfolgreich inszeniert und dargeboten. Robert Ehrenzweig, der nach England zur BBC ging und von dort aus nach Deutschland seine satirischen Sendungen sprach, nahm die Figur des Hirnschal, der im letzten Kabarett im Mittelpunkt gestanden hatte („Hirnschal machte Weltgeschichte"), wieder auf.[12]

Die ästhetischen Transportmittel der politischen Inhalte

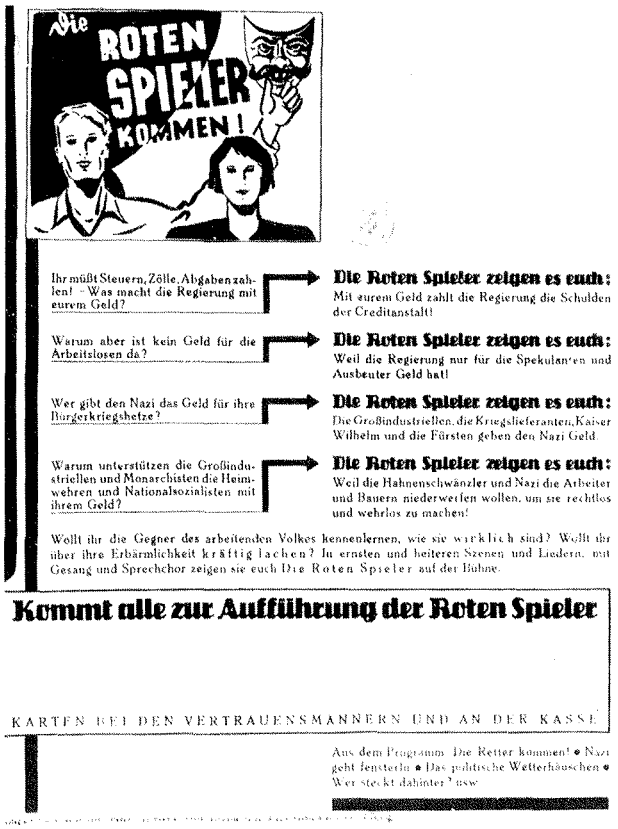
Der Stoff des „Politischen Kabaretts" ergab sich aus der parteilichen Anschauung der Realität. Sie bot das weite Potential für immer neue Geschichten, Kurzszenen und Couplets, die die Wirklichkeit in die kabarettistische Darbietung einbrachten. „Welche unerschöpflichen Möglichkeiten gibt es, die Bühne unserem großen Kampf einzuordnen: Wirrwarr und Folgerichtigkeit der Wirklichkeit im Rampenlicht vorüberziehen zu lassen, Kontraste des Lebens mit photographischer Treue wiederzugeben, zu steigern, zu karikieren, alle die Erbärmlichkeiten und Niederträchtigkeiten der Gesellschaft in die hineingeboren zu sein wir die Ehre haben, in dem Gelächter der Satire aufzulösen."[13] In den Programmen des „Politischen Kabaretts" stehen einander das bürgerliche Leben, das der Spießbürgerlichkeit gleichkommt, und das proletarische

Leben, das die gegenwärtige Unterdrückung wie deren zukünftige Aufhebung zusammenfaßt, antithetisch gegenüber. In der konkreten Textproduktion ergeben sich daraus zwei verschiedene Haltungen: die Satire, die dem Klassengegner zufällt, und das Pathos, das die Zukunft der eigenen Klasse verheißt. Aus der Kombination dieser zwei Texttypen, die zusammenzuspannen keineswegs leicht war, lebte das politische Agitationstheater. Neon charakterisiert das Kategorienschema, in das bürgerliche und proletarische Klasse gebettet wurden: „Das *proletarische* Leben ist die *tragische* Verneinung der bürgerlichen Kultur: Beschränkung auf das Mindestmaß der Lebensnotwendigkeit; Essen, um nicht zu verhungern; Schlafen, um die Kräfte für die morgige Fron zu sammeln; kein Geld, keine Zeit, keine Muße zu schöpferischem Genießen; keine Bewegungsfreiheit, keine Wohnung, die Freude macht, keine Sicherheit.

Das *spießbürgerliche* Leben ist die *komische* Verneinung der bürgerlichen Kultur: Essen, weil es einer der schönsten, gefahrlosesten Genüsse ist; Schlafen, weil man sowieso nichts versäumt; genug Geld (wenn auch nicht immer viel), genug Zeit; genug Muße, keine Fähigkeit zu edlem Genießen, kein Bedürfnis nach Bewegungsfreiheit, ein Heim, in dem man herrschen kann, Sicherheit, Geist als Phrase, Kunst als Kitsch."[14]

Damit ist der Handlungskatalog der Figuren, die auf der Bühne erscheinen, eindeutig vorgegeben. Er bedarf im einzelnen dann nur mehr der konkreten Füllung. Wie diese zum Beispiel hinsichtlich des äußeren Habitus der Figuren auszusehen hat, bestimmten die Spielanweisungen für die „Roten Spieler" und „Blauen Blusen": „Christlichsozialer. Wird durch einen breitgebauten Spieler dargestellt, der einen behäbigen Bürger geben kann. Alltagsgewand, künstlicher Bauch (...). Großer Schnurrbart, leicht gerötete Nase, großer Schirm.
Heimwehrmann. Ebenfalls karikiert. Nach Möglichkeit Originalkostüm, Windjacke und Hahnenschwanzhut!
Nazi. Als Spieler ist möglichst einer von tschechischem Typ zu wählen. Braunhemd mit Hakenkreuzbinde, eventuell Breecheshose, Hakenkreuzlerkappe, kleiner Hitlerschnurrbart.
Kapitalist. (Direktor). Breitschultriger, möglichst beleibter Spieler, mit kräftiger, tiefer Stimme. Darf nicht wie ein kleiner Angestellter aussehen. Wenn möglich Gehrock oder dunkles Sakko und gestreifte Modehose. Künstlicher Bauch. Steifer Hut, Stock und Monokel.
Großbauer. Dick, protzenhaft, schwere Uhrkette an der West, Hut mit Gamsbart.
Kleinbauer. Schmächtiger Spieler, dürftig gekleidet.
Arbeiter. Spieler mit schöner, guter Gestalt, bartlos. Schlosseranzug.
Altes Weib. Lange Röcke, altmodischer Hut, der das kurze Haar verdeckt."[15]

Indem man bestimmte äußere Verhaltens- und Erscheinungsformen mit einer bestimmten Politik identifizierte, äußere Anschauung und Weltanschauung im Stereotypus des Klassengegners wie im Autosterotyp koinzidierten, wurden abstrakte politische Herrschaftsverhältnisse offensichtlich für die Sinne greifbar. Dem „Wunsch nach Vereinfachung der gesellschaftlichen Verhältnisse", nach „Personalisierung", dem Bedürfnis, die Wirklichkeit zur Überschaubarkeit zusammenzuraffen, wurde damit voll entsprochen. Das aus Erfahrung und abstrahierender Verkürzung abgeleitete Bild des Unternehmers/Bürgers, das im Kopf des Arbeiters festsaß, wurde bestätigt. Mit Wonne erkannte er den, der in der Fabrik über die Arbeitskraft verfügte und jederzeit die Entlassung aussprechen konnte, auf der Bühne in seiner Tölpelhaftigkeit wieder und konnte das Gelächter, zu dem ihn die Wirklichkeit wahrhaft nicht reizte und das er sich obendrein striktest versagen mußte, herzhaft über die Karikatur ausschütten. Indem die Figuren des Politischen Kabaretts mit dem Erwartungs- und Vorstellungshorizont der Arbeiterschaft zusammenstimmten, wurden sie mit Begeisterung rezipiert.



Die Typisierung ließ sich auch in der kämpferischen Auseinandersetzung mit den Exponenten der bürgerlichen Politik vortrefflich einsetzen. Dabei kam dem Politischen Kabarett die Kette von Skandalen, in die sich führende Bürger des Bürgerblocks fast ununterbrochen verwickelten, als brauchbare Ansatzpunke nur entgegen. An deren Korruptheit ließ sich die Korruptheit des Kapitalismus deutlich machen. Ernst Fischer: „Dazu kommt, daß die politischen Mächte von *Personen* verkörpert werden, daß der Kampf gegen die Bürgerwelt unvermeidlich zum Kampf gegen die Repräsentanten dieser Bürgerwelt wird und, daß diese Repräsentanten, die Vaugoin und Schober, die Mataja und Steidle, die Jerzabek und Lippowitz so dürftig und unbedeutend sind, daß man sie keiner Betrachtung würdigen sollte. Wenn wir schon gezwungen sind, von solchen entfesselten Spießern, von solchen Hampelmännern des Kapitalismus immer wieder Notiz zu nehmen, dann möge das wenigstens zur Erheiterung der Genossen beitragen, dann möge das Gelächter den Ekel

verdrängen! Ihre Phrasen und Lügen, ihre Niederträchtigkeiten und Dummheiten, vom Kapital öffentlich subventioniert, wenn auch geheim verachtet, gehören nicht in die Leitartikel, sie gehören ins *Kabarett!*

Das Kabarett der sozialistischen Arbeiterjugendlichen und Studenten hat das erkannt und führt den Klassenkampf mit Witz und Satire, mit kecker Laune und rebellischem Übermut. Was in jeder anderen Form eine leidige Kampfnotwendigkeit ist – die Auseinandersetzung mit der geist- und charakterlosen österreichischen Bourgeoisie, mit all den Analphabeten und Troglodyten, die den ‚Austromarxismus' erfunden haben – im politischen Kabarett wird es zur Unterhaltung und zum Vergnügen. Mit ‚antimarxistischen' Schwachköpfen kann man nicht diskutieren; man kann sie hinauswerfen, wenn man stark genug ist und man kann über sie lachen, solange sie unüberwindlich sind. So spiegelt sich im Kabarett die österreichische Innenpolitik am reinsten und lebendigsten: und über diese grotesken Gestalten der Einheitsoperette, über die Walpurgisnacht auf dem Bürgerblocksberg lachend, lernt man *Wesentliches.*"[16]

Von der Kritik des Gegners zur emphatischen Laudatio des eigenen Lagers gewendet, entstand das Bild einer Sozialdemokratie mit unbeschmutzter Weste, die eine Welt jenseits von Korruption und Ausbeutung antizipiert. Freilich, wie immer bei Märchenbildern mit reiner Scheidung von Gut und Böse, hing daran ideologischer Schein, der der Verklärung der politischen Praxis dienen sollte. Karl Kraus, der große Moralist, hat vielleicht überscharf damit als Totum abgerechnet. Er hat der Sozialdemokratie vorgerechnet, zwar „durch den geringeren Grad an bürgerlicher Korruption aufzufallen.", „aber der höhere Grad an bürgerlicher Heuchelei ist beträchtlicher."[17] „Das ist die unwiderrufbare Selbstgerechtigkeit, die anders denkt als handelt, anders politisiert als agitiert; Umzüge für den „Anschluß" veranstaltet, während sie bei anschlußfeindlichem Ausland um Schutz gegen die Heimwehr bittlich wird, und wieder mit dem Anschluß im Herzen, mit der Nation im Munde, Lausanne in Ordnung bringt. Das ist die Überzeugtheit, die doppelt besser hält, so daß die bürgerlichen Kostgänger einer Creditanstalt Lumpen sind und die Annoncen ihrer Generalversammlungen in einem Organ Lassalles die plausibelste Sache von der Welt."[18] Sein und Schein fallen auseinander; als Pflaster, womit die Tatsächlichkeit abgedeckt wird, dienten Worte, diente Literatur, auch das Kabarett. Wie Gedichte bei den proletarischen Feiern konnte auch das „Politische Kabarett" einer Täuschung der Wirklichkeit Vorschub leisten, die „eine romantische Ablenkung der enttäuschten Gefolgschaft ermöglichte".[19] Das Tagträumen von einer solidarischen Gesellschaft geleitete nicht nur über die miesliche politische Schwäche hinweg und ließ trotz des aufziehenden Faschismus noch immer von der „Generation der Vollendung" sprechen; auch die de facto bestehende Anteilnahme an der Politik der „Bourgeoisrepublik" wird ideologisch verschleiert. Auch das „Politische Kabarett" hatte daran Anteil.

Aber zurück zur Problematik der ästhetischen Verarbeitung der Wirklichkeit. In der formalen Durchdringung des Stoffes bot sich dem „Politischen Kabarett" aus vielerlei Gründen die Revueform an. Sie war einmal geeignet, Mannigfaltigkeit und Tempo der Gegenwart festzuhalten, „atemlose Hast", „Tempo und Sensation", „Übermut, Ekstase, Illusion, Satire" aneinanderzureihen und in einer kompakten Einheit die Widersprüchlichkeit der Tage zu repräsentieren. Die Revue war in dieser Simultanietät und Dynamik das theatralische Äquivalent des Films, der in jenen Jahren seinen ersten Höhepunkt erreichte. In ihrem Rahmen hetzte „Szene die Szene, Ort den Ort, Zeit die Zeit, Stimmung die Stimmung", „in dem berauschenden Rhythmus, in der nervenbetäubenden, nervenberuhigenden Dynamik, die unser Blut liebt. Diese Revue ist erst durch die Entwicklung der Bühnentechnik ermöglicht worden. Ihre Abhängigkeit von Drehbühne, Lichteffekten, Film usw. ist die Abhängigkeit jeder Kunst von ihrem Material."[20]

Die künstlerische Form der Revue ist nun „keine Gesinnungsform. Sie ist an sich nicht bürgerlich, nicht sozialistisch", sie bot sich sowohl dem bürgerlichen Heile-Welt-Verlangen wie der politischen Gesellschaftssatire. Legte die „politikfremde" Revue Wert auf die „farbenfreudige Prachtentfaltung, nackte Beine und erotischen Kitzel"[21], die im unvermeidlichen rosaroten Happy-End münden, so setzt der rote Klassenkampf andere Möglichkeiten der Revue ein: „Hier können Gegensätze erschütternd unvermittelt aufeinanderprallen. Hier kann aus der Hetzjagd der Eindrücke, aus der Photographie und grotesken Verzerrung der Wirklichkeit der Sinn kristallisieren, der sie zersplittert und vereinigt. Die Revue ist Zeittheater, sie drängt zur Bearbeitung politischen Stoffes. ‚Die letzten Tage der Menschheit', ‚Hoppla, wir leben!', das Wiener ‚Politische Kabarett' weisen den Weg."[22]

Hier sind die Stücke und mit ihnen indirekt auch die Namen genannt, die das „Politische Kabarett" entscheidend beeinflußt haben. Ernst Toller kam nach seiner Haftentlassung mehrmals zu Lesungen nach Wien, die Aufführung seines Stückes „Hoppla, wir leben!" 1927 in Wien wurde von großem Werbeaufwand für den Besuch wie von intensiver Diskussion (z. B. Otto Bauers Artikel im „Kampf"[23]) begleitet. Karl Kraus war, wie auch Victor Gruen bestätigte, der große geistige Mentor österreichischer Provenienz. Die Schaustellung des Untergangs der herrschenden adeligen und bürgerlichen Klassen, die er in den „Letzten Tagen der Menschheit" aufziehen ließ, fand im „Politischen Kabarett" ihre Fortführung. Auch die künstlerische Technik, deren sich Karl Kraus bedient, ist der des „Politischen Kabarett" kommensurabel. Wie Karl Kraus entnahm auch dieses ihr Material der Wirklichkeit. Was jener im „Vorwort" der „Letzten Tage der Menschheit" geschrieben hat, traf sich voll und ganz mit dem Programm des Kabarettensembles: „Die unwahrscheinlichsten Taten, die hier gemeldet werden, sind wirklich geschehen; ich habe gemalt, was sie nur taten. Die unwahrscheinlichsten Gespräche, die hier geführt werden, sind wörtlich gesprochen; die grellsten Erfahrungen sind Zitate. Sätze, deren Wahnwitz unverlierbar dem Ohr eingeschrieben ist, wachsen zur Lebensmusik."[24]

Auf die Ebene des „Politischen Kabaretts" transferiert, lautete dieses Programm folgendermaßen: „Der Starhemberg war unser Soufleur. Wir mußten nur nachsprechen, was er vorsagt, um die größten Heiterkeitserfolge zu erzielen."[25] Auch die Geschichtsschreibung spricht wiederholt von der Operettenhaftigkeit der Aktionen der Heimwehr;

besonders oft bekommt der Pfrimerputsch jenes Attribut. Liest man über dessen Hergang, so ist tatsächlich mit Martial zu sagen: „Non facile est satiram non scribere."

Karl Kraus setzte im Namen des „Ursprungs", des „natürlichen Menschen" der bürgerlichen Welt ihr Zerrbild vor; es ist die enragierte und engagierte moralische Anklage eines Einzelgängers. Das „Politische Kabarett" dagegen hatte als leitende Instanz nicht das eigene Einzelgewissen, sondern die reale Bewegung der Arbeiterklasse, die das von ihr entworfene Zukunftsbild einzuholen trachtete. Wenn Kraus das Ende jeder Zukunft verkündete, verwies das „Politiche Kabarett" auf den Sozialismus als siegende Zukunft.

Durch die klare, vorweg getroffene Definierung der Absichten, die die künstlerische Darbietung umgriffen, bekamen die einzelnen Teile der Revue eine starke Klammer; der zentrifugalen Tendenz einer Verselbständigung der Einzelszenen, die die Revue durch ihre Aneinanderreihung zweifellos aufwies, wurde damit die Kraft genommen. Immer ging es bei aller Verschiedenheit, um ein Gleiches: „die Gestaltung und Propagierung marxistischer Theorie und Praxis in der Sphäre der Sinnlichkeit"[26]

Allerdings trachtete die Gruppe, wie Victor Gruen berichtete, in der Fortdauer ihres Wirkens, von einer addititiv lose gefügten Szenenreihe wegzukommen und die Geschlossenheit eines Musicals zu erreichen. Aber immer objektivierte sich das Stück in einer Rahmenhandlung, was in der Gestalt des Conférenciers/Sprechers seinen Ausdruck fand. Er hatte die gezeigten Szenen, gesungenen Couplets und die Tänze der Girl-Gruppe zu verbinden, zu kommentieren und dem Auditorium die beabsichtigten politischen Implikationen auch explizit abzuleiten. In der Spielanweisung für die „Roten Spieler", die aus der Erfahrungspraxis des „Politischen Kabaretts" resultierte, heißt es: Der Sprecher „leitet die Aufführung ein, erklärt die Szenen und unterhält das Publikum während der Pausen. Der Sprecher muß über gute politische Bildung verfügen und schlagfertig auf die Zwischenrufe antworten können. Er weist auf lokale Tagesereignisse hin. Der Sprecher ist kein Possenreißer, sondern ein *politischer Agitator*."[27]

Zweifellos leitete sich die Wahl des Mediums „Revue" auch aus der mangelnden poetischen Kompetenz der Gruppe ab, einheitliche, geschlossene Stücke zu schreiben. Außerdem standen zu dieser Zeit damals kaum geeignete, sozialistische Stücke mit kämpferischem Inhalt der Gruppe zur Verfügung. Aber aus diesem Manko wußten die Spieler des Kabaretts durchaus einen Vorteil herauszuholen: die Revue, und das war die Hauptsache, war beim Publikum in höchstem Maß zugkräftig. In ihrem Abwechslungsreichtum, in ihrer stark konturierten Zeichnung der Vorgänge, im Einsatz musikalischer Mittel, in der Verwendung einer attraktiven Girlgruppe, in der direkten Ansprache der Schauspieler waren psychologische Wirksamkeit und propagandistische Lehrhaftigkeit optimal komprimiert.

Sicherlich waren die Modernität der gewählten Gattung und Wirksamkeitsüberlegungen bei der Entscheidung für die Revue als Darbietungsform wichtig, in erster Linie dürfte aber doch die relative Leichtigkeit der Textproduktion den Ausschlag gegeben haben. Über bekannte Lieder wurde bei Beibehaltung der Melodie ein neuer Text gestülpt, aus einem aktuellen politischen Ereignis wurde ein kurzer Sketch fabriziert: die aktuellen Geschehnisse ließen sich ohne komplizierte, langwierige ästhetische Überlegungen nach Art einer Materialsammlung direkt mit Phantasie und Spielfreude umsetzen. Das Spiel auf der Bühne konnte damit immer auf der Höhe der gegenwärtigen politischen Auseinandersetzung bleiben.

Anmerkungen

1 Das Kapitel stützt sich, falls nicht anders angegeben, auf folgende Artikel:
Viktor (Pseud. für Victor Gruen), Das Wiener „Politische Kabarett", in: Das Politische Kabarett. Herausgegeben von der Sozialistischen Veranstaltungsgruppe. Wien 1929, 7
P. M. (Pseud. P. M. nicht bekannt), Politisches Kabarett, in: Kunst und Volk 2 (1927), H. 4, 12
Neon (Pseud. für Robert Ehrenzweig), Politisches Kabarett, in: Kunst und Volk 2 (1927), H. 9, 7
Ferner werden Angaben, die mir Victor Gruen in einem Interview am 15. 3. 1976 gegeben hat, eingearbeitet. Als bisher gründlichste Darstellung des Kabaretts liegt vor:
Friedrich *Scheu*, Humor als Waffe. Politisches Kabarett in der Ersten Republik. Wien-München-Zürich 1977. Siehe auch:
Alfred *Pfoser*, Literatur und Austromarxismus. Wien 1980, 65–70
2 Victor Gruen im Interview am 15. 3. 1976
3 Neon, a. a. O., 7
4 Die Wirkung, in: Das Politische Kabarett. Wien 1929, 23
5 Victor Gruen im Interview am 15. 3. 1976
6 „Die glücklichen Versuche der sozialistischen Studenten, die Politische Revue neu zu schaffen, sollen durch die Kunststelle mit allen Kräften gefördert werden, die Möglichkeiten neuer Wege praktisch erprobt werden." David Josef *Bach*, Programm für das Jahr 1927/28, in: Kunst und Volk 2 (1927), H. 6, 3
7 Österreichisches Staatsarchiv. Allgemeines Verwaltungsarchiv. Sozialdemokratische Parteistellen. Karton 207
8 Wirkung, a. a. O., 22
9 Rudolf *Weys*, Cabaret und Kabarett in Wien. Wien 1970
10 Horst *Jarka* (Hrsg.), Jura Soyfer. Das Gesamtwerk. Wien-München-Zürich 1980
11 Interview mit Victor Gruen
12 Scheu, a. a. O., 272–285
13 Neon, Agitationstheater, in: Das Politische Kabarett. Wien 1929, 3
14 *Neon*, Der Spießbürger und die Weltgeschichte, in: Kunst und Volk 4 (1930), H. 6, 181f
15 Die politische Bühne. Herausgegeben von der Sozialistischen Veranstaltungsgruppe Wien. Wien, Juli 1932, 5f
16 Fischer, Die Agitation in der „Pause", in: Das Politische Kabarett, Wien 1929, 6
17 Karl *Kraus*, Hüben und Drüben, in: Karl Kraus, Vor der Walpurgisnacht. Ausgewählte Werke Band 3, 1925–1933. München 1971, 488
18 ebenda, 489
19 ebenda
20 *Neon*, Revue, in: Kunst und Volk, 3 (1929), H. 6, 153
21 ebenda, 154
22 ebenda, 155
23 Otto *Bauer*, Hoppla, wir leben!, in: Der Kampf. Sozialdemokratische Monatsschrift 21 (1928), 1–4
24 Karl *Kraus*, Die letzten Tage der Menschheit. Teil I. München 1969, 5 (= dtv 23)
25 Arbeiter-Zeitung, 12. 3. 1931
26 Günter *Heintz*, Einleitung, in: Texte der proletarisch-revolutionären Literatur Deutschlands 1919–1933. Hrsg. von Günter Heintz. Stuttgart 1974, 36 (rub 9707–11). „Auf diese Formel läßt sich die Intention der proletarisch-revolutionären Literatur bringen."
27 Politische Bühne, 5

Siglinde Bolbecher

PFEILE AUS DEM DUNKELN
Flüsterwitz gegen den Faschismus

Das Wort GOTT darf nur in Hoftheaterstücken ausgesprochen werden, in den Lustspieltheatern der Vorstadt hat es (auf Wunsch der Zensoren) Himmel zu heißen. Natürlich wird Schillers „Don Carlos" auch am Wiener Hoftheater aufgeführt, allerdings wird die Geschichte der Liebe des Infanten zu seiner Stiefmutter gestrichen. In den „Räubern" verwandelt sich der alte Vater Moor in einen Oheim, zur größten Belustigung der braven Wiener, die die tragischen Worte Karls über den ruchlosen ‚Oheimmord' vernehmen.[1] Dieses fast köstliche Bild der österreichischen Zensur, die von ihrer eher komischen und gutmütigen als bedrückenden Seite dargestellt wird, ist Reminiszenz auf das vormärzliche Österreich, als die Auseinandersetzung mit der politischen Unterdrückung, die auf Restauration abzielte, zu einer fruchtbaren Synthese von Volkswitz und satirischer Kritik führte, die in der Entwicklung des österreichischen Volksstückes ihren Niederschlag fand.

Als zur Zeit der Regierung Taffée ähnlich wie in Deutschland die Sozialisten verfolgt, und die Organisationen der Arbeiter verboten waren, entstand ein neuer Text zu einer bekannten Melodie, der beim Auftreten der Polizei bei illegalen Versammlungen oder bei kurzen Kundgebungen auf der Straße, oft vor der Polizeistation, in denen die Arbeiterführer, die Versammlungsredner eingesperrt waren, gesungen wurde: „Der Staat ist in Gefahr, der Staat ist in Gefahr, der Staat, der niemals sicher war, der Staat ist in Gefahr."[2] Diese nach Freiheit ringende politische Bewegung ist sich ihrer historischen Berechtigung derart bewußt, daß trotz der Verfolgung und dem Zusammenprall mit der alten Ordnung die Komik der historischen Situation entdeckt wird. Denn der Kampf gegen die politische Gegenwart erscheint zugleich als ein Kampf gegen die Vergangenheit, gegen eine zum Anachronismus gewordene, überlebte, sinnlose alte Ordnung, die in dieser Form keine Existenzberechtigung mehr hat, in anmaßender Weise aber den Anspruch erhebt, daß ihre Existenz als berechtigt und sinnvoll anerkannt werde. Die Komik liegt also im wesentlichen in dem unberechtigten Verharren im Alten, Überholten, in der Anmaßung des Alten noch volle Gültigkeit beanspruchen zu dürfen, obwohl es die Illusion von der eigenen Existenzberechtigng nicht einmal mehr selber teilt.

Hinweise auf die Komik historischer Ereignisse, auf die objektive Komik gesellschaftlicher Verhältnisse, die durch die geschichtliche Entwicklung zum Vorschein gebracht werden, hat Karl Marx im „Achzehnten Brumaire des Louis Bonaparte" am Beispiel des Neffen von Napoleons Louis Bonaparte gegeben.

„Dieser Bonaparte faßt das geschichtliche Leben der Völker und die Haupt- und Staatsakionen derselben als Komödie im ordinärsten Sinne auf, als eine Maskerade, wo die großen Kostüme, Worte und Posituren nur der kleinlichsten Lumperei zur Maske dienen. Erst wenn er seinen feierlichen Gegner beseitigt hat, wenn er nun selbst seine kaiserliche Rolle im Ernste nimmt und mit napoleonischer Maske den wirklichen Napoleon vorzustellen meint, wird er das Opfer seiner eigenen Weltanschauung, der ernsthafte Hanswurst, der nicht mehr die Weltgeschichte als eine Komödie, sondern seine Komödie als Weltgeschichte nimmt."[3]

Lukács nennt diesen unmittelbar auftretenden Kontrast von Wesen und Erscheinung „die satirische Wirkung der Wirklichkeit, die darauf beruht, daß wir den betreffenden Gesellschaftszustand, das betreffende System, Klasse etc. dadurch charakterisiert ansehen, daß in ihr so etwas überhaupt möglich ist."[4] In den Vorkommnissen selbst liegt ohne Überziehungen und Übertreibungen eine satirische Kraft, provoziert durch eine charakteristische Möglichkeit gesellschaftlicher Entwicklung, die sich mit vehementer Plötzlichkeit verwirklicht. Der Machtantritt des Faschismus hat eine solche historische Situation heraufbeschworen.[5] In der scheinhaften Auflösung der sozialen und politischen Gegensätze, die in der Realität durch die brutalste Ausschaltung und Unterdrückung der politischen Gegenkräfte vor sich ging, und in der systematischen Verwendung von Lüge, Verstellung und hohler Phrase entstand jene Treibhausatmosphäre, in der unter anderem der politische Witz gedieh.

Nach den bisher publizierten Sammlungen politischer Witze gegen den Faschismus gewinnt man den Eindruck, daß in Österreich der Nationalsozialismus der einzige Gegenstand des satirischen Witzes gewesen sein muß. Der offen terroristische Nationalsozialismus hat die Kenntnisnahme von Satire und Witz gegen den durch Schlamperei gemilderten Austrofaschismus verdrängt.

In der illegalen Presse, vor allem in der Arbeiter Zeitung, finden sich regelmäßig Spottgedichte über „das Österreich, das Christus zu seinem Führer und König erwählte; ... gewillt sich der Herrschaft Christi zu unterwerfen; ... das die Totalität des Christentums verwirklicht."[9] Otto Bauers Einschätzung von „der Diktatur des faschistischen Klerikalismus", der seine soziale Grundlage „im grundbesitzenden Adel und in der kirchlichen Hierarchie"[10] habe, und die brutale Niederwerfung der politischen Arbeiterbewegung im Februar 1934 bieten eine Kontrastfolie der satirischen Kritik.

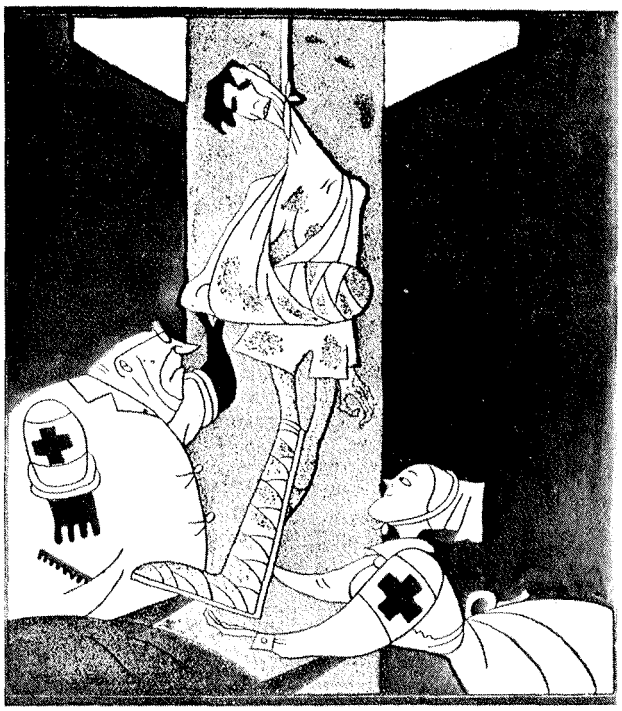
Was heißt christlich-sozial?

Christlich ist: Schwerverwundete auf der Bahre zum Galgen zu tragen und sie unter erforderlichem ärztlichen Beistand aufzuhängen – Sozial ist: – daß dadurch der Allgemeinheit die Kosten der Ausheilung der Schwerverletzten erspart bleiben.

Christlich ist: Nach der zwanzigsten Hinrichtung einen Dankgottesdienst zu veranstalten.

Sozial ist: Das Standrechtliche so rasch zu vollziehen, daß sich die Verurteilten über das Schicksal ihrer Hinterbliebenen nicht erst lange Sorgen machen müssen.[11]

Deutlich wird auch die Vorgangsweise, der nun ‚autoritär' abgesicherten und sich in unrechtmäßiger Weise staatlichen Gewaltmittel bedienenden Machthaber im Februar 1934 verurteilt, wobei im Vordergrund die brutale Vorgangsweise der auf ‚christlichen' Grundlagen handelnden Austrofaschisten steht. Das besonders krasse und willkürliche Agieren der Standgerichte in den Fällen Karl Münichreiter und Georg Weissel hat über die sozialdemokratische Öffentlichkeit hinaus auch jene empört,



»Nur sanft, nur sanft . . .«
»Simplicus«

Aus: Pankratius Krukenkreuzler, Karlsbad, 1935.
Der österreichische Gesandte in Prag wollte das Bild, das dort in einer Ausstellung gezeigt wurde, beschlagnahmen lassen.

die abseits der Auseinandersetzungen der beiden Lager gestanden sind, die weder den Kampf der Sozialdemokratie um die Erhaltung der Demokratie aktiv unterstützten, noch sich von den mit geradezu feudalem Gedankengut durchtränkten Vaterländischen angezogen fühlten. Für die illegale sozialdemokratische Öffentlichkeit, der unter den Bedingungen der Diktatur eine Verarbeitung und Analyse des Februar 1934 kaum möglich war (in den gleichgeschalteten Zeitungen wurde vom ‚Verrat' der Arbeiterführer berichtet, die schon vor Ausbruch der Kämpfe das Land verlassen hätten), bestärkte die Gegenüberstellung von „christlich-sozial" und antihumanitärer Vorgangsweise jene Auffassung, die seit dem 15. Juli 1927 im Ausspruch vom ‚Prälaten ohne Milde' (Seipel) festgemacht war. Die Wirkung des Witzes liegt auf dieser Rezeptionsebene in der durch die satirische Gegenüberstellung geschaffenen Realität, die einerseits die Handlungen der Faschisten mit einer ihrer ideologischen Grundlagen in Zusammenhang bringt (christliche Nächstenliebe) und andererseits durch die Montage auf die Verwandlung sozialer Inhalte in soziale Demagogie hinweist. Für die illegalen Sozialisten hat der Witz eine die Kontinuität der eigenen Anschauungen bestärkende Wirkung. Durch die Betonung der nicht nur im politischen sondern auch moralischen Sinn verwerflichen Handhabung staatlicher Gewaltmittel durfte eine über die engere Sozialistische Öffentlichkeit hinausgehende Wirkung erwartet werden.

Die Witzsammlung „So lacht man in Österreich" wurde 1935 von „Pankratius Krukenkreuzler" (=Sozialistischer Jugendverband für die deutschen Gebiete der Tschechoslowakischen Republik) herausgegeben. In der Einleitung verweisen die Herausgeber auf die zwingende Lachlust, die einem angesichts autoritärer Obrigkeiten, die an die Allmacht der Zensur glauben, befällt. Durch diese selbst wird die Atmosphäre geschaffen, in der die Lächerlichkeit am besten gedeiht. Die damalige Tschechoslowakei war ein Zentrum des deutschen und des österreichischen Exils und der illegalen Publikationstätigkeit. Das schlägt sich auch in den Witzen nieder; der gleiche Witz, nur mit vertauschten Eigen- oder Organisationsnamen, taucht einmal als Anti-Göring-Witz und einmal als Anti-Dollfuß-Witz auf.[12]

Welcher Unterschied besteht zwischen China und Dollfuß? China ist das Land des Lächelns und Dollfuß das Lächeln des Landes.[13]

Ein weiteres Beispiel bietet der Vergleich zweier in der sprachlichen Konstruktion fast identischer Witze.

Kommandosprache:
Wenn schon „Vaterländische Front" dann auch kernige, militärische Sprache. Demgemäß beglückte Dollfuß nach dem Februargemetzel seine Getreuen mit folgendem schlichten Appell:

„Habt – Acht!
Ansprüche abwärts – senkt!
Rechtsbegriffe – beugt!
Köpfe – rollt!
Anständige Menschen vor den Kopf – stoßt!
Brotkorb höher – hängt!
Löhne – kürzt!
Ministereinkommen – hebt!
Entwicklung rückwärts – dreht!
Meinen Versprechungen – glaubt!
Gesunder Menschenverstand – abtreten!"[14]

In Deutschland heißt es: Die seelische Gleichschaltung läßt im deutschen Volk zu wünschen übrig. Um Abhilfe zu schaffen, werden die deutschen Radiostationen künftighin morgens von 7–7 Uhr 15 folgende Gleichschalte-Freiübung einführen:

Achtung!
Ansprüche abwärts – senkt!
Brotkorb höher – hängt!
Hoffnungen herunter – schraubt!
Rechtsbegriffe – beugt!
Einkommen – streckt!
Köpfe – rollt!
Entwicklung nachrückwärts – dreht!
Europa vor den Kopf – stoßt!
An die Versprechungen der Regierung – glaubt!
Gesunder Menschenverstand – weggetreten![15]

Beide Witze haben keine Pointe, sondern sie konstruieren eine im Bereich des Möglichen denkbare Realität. Sie knüpfen an den erfahrbaren Alltag im Faschismus an und lassen die Diktatoren Handlungen ausführen, die

deren Bestrebungen entsprechen, ihre Stellung weiter untermauern: Der große Unterschied liegt in der Auffassung von der Fähigkeit der beiden Faschismen, das Volk ‚gleichzuschalten'. Dollfuß hat seinen Anhang hinter sich, aber kein Volk, er ist eine auf die Zehenspitzen gestellte Obrigkeit. Der deutsche Faschismus hat eine ganz andere Qualität. Das ganze Volk wird unter despotischen Druck aufgestellt zum Rapport, um die Seele abzuliefern.

Beim Aufbau des ‚neuen Österreich' als Ständestaat unter autoritärer Führung spielte die Verklärung einer mittelalterlichen Agrargesellschaft eine zentrale Rolle, „einer Zeit, in der der Arbeiter gegen seinen Herrn nicht aufstand und organisiert war", wie Engelbert Dollfuß in seiner Rede am Trabrennplatz im September 1933 ausführte. „An Stelle des sozialdarwinistischen struggle for life sollte die natürliche, harmonische, organische Gesellschaft treten. Organische, naturrechtliche Gesellschaft heißt: daß die sozialen Hierarchien geachtet, die prinzipiellen sozialen Schichtungslinien akzeptiert werden."[16] Der Stand, der diesem Ideal in seiner Lebensweise am nächsten schien, war der Bauernstand.

Schuschnigg auf Besuch in Tirol fragt nach einer Versammlung einen Tiroler Bauern: „Wie geht's euch denn? Der Bauer fängt zu jammern an: „Schlecht. Vor an Johr habn mir a jedr no zwoa poar Hosn ghabt - jetztn loangts kaum af oane oanzige."
„Aber lieber Freund", leutseligte der Kanzler, „in Afrika gibts ganze, große Völkerstämme, die überhaupt keine Hosen haben." „So, so – regierts Oes durten eppa a?"[17]

Man lacht sicher einmal über die unterlegte Doppelbödigkeit der Rede des Tiroler Bauern, der gemäß der vaterländischen Regierungsform in devoter Schlichtheit Rede und Antwort steht. Er ist ein ‚bodenständiger' Bauer, zugehörig dem Stand auf dem der Ständestaat zu ruhen gedenkt. Sein Horizont scheint regional beschränkt, von der Größe und Weite des zweiten deutschen Staates Österreich hat er keinen so rechten Begriff. Wien, die Weltstadt und zugleich Hauptstadt dieses Landes, liegt irgendwo da unten. Die vage Vorstellung von der Entfernung nach Osten kann zugleich als Anspielung auf die Distanz zu den Regierenden hin verstanden werden. Die sozialen Verhältnisse sind derart schlicht und einfach, daß die Folgen einer Regierungsweise an den Hosen, die man sich leisten kann, abzählbar sind. Unausgesprochen bleibt, was beide wissen, der Tiroler Bauer und der Kanzler Schuschnigg – übrigens ist dieser ebenfalls Tiroler Abkunft und wurde im Jesuiteninternat in Feldkirch erzogen –, daß die Erfolge des „Agrarkurses" der Regierung vornehmlich zugunsten der großen landwirtschaftlichen Betriebe gingen. Die Marktordnungsmaßnahmen, der Zoll- und Handelsprotektionismus bedeuteten für das Gros der kleinen und mittleren Bauern einen weiteren Verlust ihrer ohnehin geringen Einkommensmöglichkeiten, und ihre Verschuldung nahm unter dem Preisdiktat der Händler- und Genossenschaftsverbände weiter zu.[18] Überhaupt stand die Idyllisierung des bäuerlichen Lebens in krassem Widerspruch zur Proletarisierung der kleinen Bauern.

Hilde Krahl und Elisabeth Neumann in „Kein Erdöl in Zistersdorf", Literatur am Naschmarkt, 1935.
Archiv: Elisabeth Neumann-Viertel

Die Tausendmarksperre und der Wirtschaftsboykott Hitlers gegenüber Österreich waren als „Aushungerung" gerade, was den Fremdenverkehr in Tirol betraf, deutlich spürbar. Die wirtschaftlichen Repressalien des nationalsozialistischen Deutschlands hatten den gewünschten Erfolg nicht verfehlt: Die Empörung richtete sich mehr gegen die Regierung Schuschnigg als gegen die Repressalien Hitlers. Die ‚aktuelle' Pointe des Witzes ist die Anspielung auf die Werbungsversuche der Austrofaschisten, die zur zeitweiligen Abschaffung individueller Lebensprobleme heftigst für ein österreichisches Abessinien-Expeditionskorps warben: „Abessinien, das Land der Sklavenjäger hat dem Kulturstaate Italien durch ununterbrochene Verletzungen des Völkerrechts den Krieg aufgezwungen. Welche Vorteile hat Österreich davon?
1. Radikale Verminderung der Arbeitslosigkeit.
2. Errichtung von österreichischen Kolonien im italienischen Hoheitsgebiete.
3. Stärkung der italienischen Macht und dadurch wirksame Garantie für die österreichiche Unabhängigkeit.

Gefahren? Die Gefahren einer Verwundung sind in Kolonialkriegen fast ausgeschlossen, da die unzivilisierten Schwarzen weder über die entsprechenden modernen Waffen verfügen, noch deren Handhabung kennen.[19]

Mussolini, „Dem Retter Österreichs 1934", zuliebe hatte man nicht nur eine Regierungsumbildung getätigt, um den proitalienischen Kurs durchzusetzen, sondern auch gemeinsam mit Ungarn gegen eine Verurteilung des italienischen Imperialismus beim Völkerbund gestimmt.[20] Dieser italienische Kurs war in der österreichischen Bevölkerung äußerst unpopulär, wie der deutsche Gesandte Papen in einem Bericht an die deutsche Reichsregierung vermerkte.

Das freie Österreich
Schuschnigg verhandelt mit den österreichischen Nazi-Führern wegen einer Versöhnung. Nur eine einzige Bedingung stellt er: Sie sollen erklären, daß sie von Hitler unabhängig sind.
„Aber gewiß, Herr Bundeskanzler", erwidern die Nazi-Führer. „Wir sind von Hitler genauso unabhängig wie Sie von Mussolini."[21]

Die Auflösung und Harmonisierung sozialer wie politischer Gegensätze ist den Austrofaschisten nicht gelungen. In ihren Vorstellungen vom ‚neuen Österreich' blieben sie unter sich, obwohl sie auch bemüht waren, die reizend-beschränkten Züge dieses Österreich zu propagieren. „Lachendes Österreich", gewidmet „allen, die zugeben, daß ein kleines Stück Schilda in jedem von uns lebt, mit verständnisvoller Fröhlichkeit herzlich zugeneigt. ...und brumme nicht in deinem Bart das beherzigenswerte Sprüchlein vom Kuckuck, der sein eigenes Nest beschmutzt!"[22] Wie ein Volks- und Moritatensänger reist der Erzähler durch das „liebe Heimatland" und spürt den Eigentümlichkeiten der verschiedenen Volksstämme nach. Jedes Tälchen, jedes Örtchen hat seine Schildageschichte, die zur Freude aller gesunden, unverdorbenen Menschen am Lachen und am Scherz dargeboten wird. Es gibt zwar keine Gegenwart, dafür wird ausreichend romantischer Antikapitalismus im Heimatschutzstil geboten. Der Ansatz ist geschickt gewählt – dort wo die Ungleichzeitigkeit zur Unkenntlichkeit geworden ist. So erfährt man, wo die ‚Heanzen' wohnen, die Tiroler zum Knecht ‚Schinagl' sagen und vieles über die Unterschiede auf kleinstem Raum, die konstitutiv für den Umgang miteinander sind.

„I schau nie kein Fremden nicht an und kenn nie kein' Fremden nit ... I bin a wer!"

Ungeheuer lustig sind die Miserabilitäten, die einem Landbewohner widerfahren, wenn er seine gewohnte Umgebung verläßt.

Neben der die Rückständigkeit zementierenden Darstellung schleicht sich die direkte politische Vereinnahmung der Geschichte ein. Vieles erfährt man von der Blutschuld und vom Galgen für die Sühne, aber auch Irrtümer hat es gegeben, z. B. hat Klagenfurt seinen Namen daher, daß dort ein Unschuldiger gehängt wurde.[23]

Oder in Eibesthal:
„Eibesthaler, Eibesthaler,
habn a enge Gassn,
habn ein' armen Schneider ghenkt,
den Diab habn s' rennen lassen."

Pankretius Krukenkreuzler, 1935

Als Kommentar wird eingewandt: „Es ist gar kein Grund gegeben, solchen betrüblichen Justizirrtum vielleicht gar als österreichische Spezialität zu brandmarken. Man sieht, früher war man viel schneller bereit, einem Missetäter von Gerichts wegen das Lebenslicht auszublasen."[24]

Die Todesstrafe, 1933 wiedereingeführt in Österreich, ihre Vollstreckung vor und während des Februar 1934 – was immer da für ein unterschwelliges Unbehagen vermutet wird, es muß verharmlost werden. Gut und würdig waren die Beziehungen zwischen Herrschaft und Volk in der Monarchie. Die Kaiser waren volksverständig und die Untertanen treu und ergeben bis auf die bedauerliche Entgleisung im Jahre 1848. Aber: „Der Kaiser Franz Ferdinand war von Wien nach Innsbruck gereist. Und die braven Tuxer halfen ihn zu behüten."[25]

Das wesentliche Thema von „Schilda" ist der komische Kampf der Individuen mit den alltäglichen kleinen Mißgeschicken des Lebens. Sie gehören einer unteren Welt an, einer dämonischen Sphäre, wo die Tücke des Objekts waltet, aber auch der Widerstand beheimatet ist. Die höheren Dinge, wie Gesetz, Staat, Liebe und Kunst, sind aus dieser Sphäre ausgespart. Es handelt sich um apologetische Umbildung des Humors.

„Alle Sphären der menschlichen Tätigkeit, die für den Bestand der kapitalistischen Welt wichtig sind, gehören zur oberen Welt, stehen also außerhalb der Möglichkeit einer komisch-kritischen Gestaltung, und andererseits beschränken sich die Übel des Lebens auf jene kleinen persönlichen Unannehmlichkeiten, die noch dazu naturhaften Charakters sind und mit der kapitalistischen Gesellschaft prinzipiell nicht zusammenhängen."[26]

Kampfplatz der Satire gegen den seichten Humor

1905 führte Sigmund Freud über den Tendenzwitz aus: „Wir greifen die Mächtigen an, die gegen direkte Herabsetzung durch ihre Machtorgane geschützt sind, wir können das Lächerliche und Verwerfliche am Feind laut vorbringen, indem wir Verbote, die ihn vor Angriffen schützen, umgehen."[26a] Freud konnte sich damals nicht vorstellen, daß ein Herrschaftssystem auch solche in Verkleidung auftretende Kritiken direkt verfolgen werde können. Auch die Nationalsozialisten haben am Beginn ihrer Herrschaft mehr oder weniger damit gerechnet, das Volk derartig im Griff zu haben, daß sie sogar zwei Ausgaben mit Anti-Nazi-Karikaturen 1933 und 1934 – versehen mit einem Gegentext – nachdruckten. Sie vertrauten darauf, daß durch die verbale Pro-Nazi-Stellungnahme die Eigenwirkung der Karikaturen überwunden sei.[27] Die hohen NS-Kreise, allen voran Minister Goebbels, versuchten sich den Nymbus in der Öffentlichkeit zu verschaffen, Freunde scharfer Witze und einer humorvollen Kritik zu sein. In der „Schlesischen Morgenpost" vom 5. Juli 1935 wurde für eine relative Freizügigkeit plädiert, weil die Witze trotz allen Spotts letztlich zur Beliebtheit der NS-Führer beitrügen: „Das Volk sucht in solchen Geschichten vertrauten Umgang mit Menschen, die sonst wenig erreichbar sind. Es sieht sie menschlich populär." Aber auch um die staatliche Humorlenkung und Witzpropaganda haben sich die Nationalsozialisten gesorgt. Bereits vor 1933 wurden verschiedene Organisationen, insbesonders die SA, für das Verbreiten von Witzen eingespannt, an deren Bekanntwerden Interesse bestand: Witze gegen die nun verbotenen Parteien, gegen die Kirche, die Juden usw., um sie als komische Figuren, die die Geschichte erledigt hat, abzuqualifizieren.

Wer sind die schlechtesten Skatspieler?
Die Sozialdemokraten.
Sie haben bis 1933 gereizt und hätten bei 1918 passen sollen. (1933)[28]

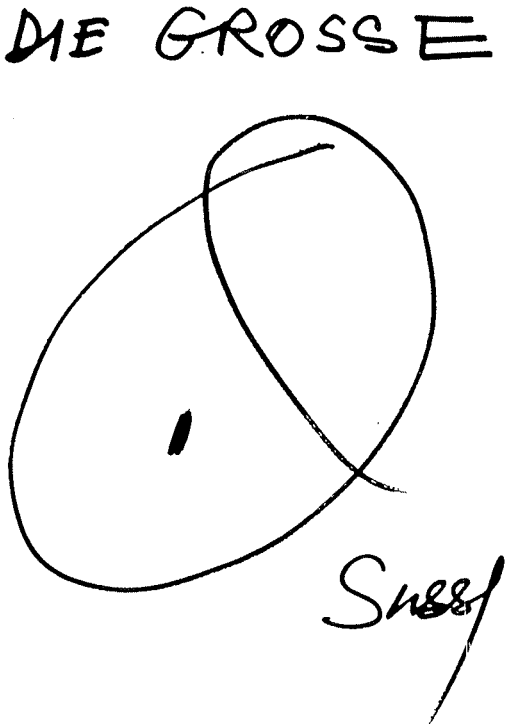
Die Gefolgsleute sollten der Schadenfreude teilhaben, aber zugleich sollten die Mauern zwischen den Menschen noch höher aufgerichtet werden, die innere Brutalisierung vorangetrieben werden.

Jedoch hat der politische Witz seine eigene Dialektik. Er kann sich unter den Bedingungen der ‚totalen' Meinungsmanipulation auch gegen seine Urheber richten.

Welches sind die schlechtesten Bergsteiger?
Die Sozialdemokraten. Sie haben vierzehn Jahre gebraucht, um auf den Heuberg zu kommen. (Zeitweiliges Konzentrationslager.)

Solche Angriffe verfehlten mit der Dauer der nationalsozialistischen Herrschaft ihren Zweck: Anstatt die Unterlegenen lächerlich zu machen und vollends abzuwerten, erweckten sie bei vielen, die nicht ‚links' eingestellt waren, Sympathien für jene, die doch gegen Hitler aufgetreten waren und nun verächtlich gemacht werden sollten.

Das Feld des antifaschistischen Witzes ist mehr oder weniger unbegrenzt. Ausgespart bleiben die organisierten Massenvernichtungen in den Konzentrationslagern, die durch die Methoden des Witzes nicht mehr erfaßbar sind.



„Die große Null", eine der ersten Anti-Hitler-Karikaturen von Heinrich Sussmann, die in deutschen Zeitungen erschienen sind.

Massenhaft traten Witze gegen die Führer des „Dritten Reiches" auf, aus deren Intentionen Rückschlüsse auf Stimmung und Einstellung im Reich gezogen werden können. Es lassen sich zwei Phasen unterscheiden. Am Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft stehen vor allem die Schwächen der selbsternannten Führer, ihre unsympathischen Eigenschaften, die Hohlheit ihrer Reden im Zentrum des Angriffs. Die personalisierende Kritik ist durch das Führerprinzip vorgegeben.

Um auch seine Hemden an dem Aufstieg ihres Besitzers teilhaben zu lassen, hat sie Minister Göring durch Ministerialerlaß zu Oberhemden ernannt.[29]

Goebbels muß operiert werden.
Warum?
Bei dem Versuch, die Stimmung der Bevölkerung zu heben, hat er sich einen Bruch zugezogen.[30]

Beide Witze sind in jener Grauzone angesiedelt, in der keine scharfe Trennung zwischen Antifaschisten und Faschisten nötig ist.

Was man aus einer Null alles machen kann! Eine 6, eine 9, eventuell eine 8, aber wie konnte man einen Vierer [Führer] daraus machen?[31]

Die satirische Pointe besteht nicht darin, Hitler als Null zu bezeichnen und seine ‚Führerqualität' in Frage zu stellen, sondern vor allem darin, seinen Anhang zu verunsichern. Völlig geklärte Fronten setzt dagegen die Feststellung „Lieber ein Kaiser von Gottes Gnaden als ein Massenmörder von Berchtesgaden" voraus. Es geht hier nicht mehr um die propagandistische Wirkung, sondern um die Verständigung von Hitlergegnern. Die Aussage ist dermaßen zugespitzt, daß nur mehr Zustimmung oder

Denunziation möglich war. Witze dieser Art sind für die spätere Phase der nationalsozialistischen Herrschaft typisch.

Bis zum Ende ihrer Herrschaft wurden die Nationalsozialisten nicht müde, die satirische Kritik mit den Mitteln staatlicher Humorlenkung zu unterlaufen – Versuche, die schließlich durch den historischen Verlauf desavouiert wurden. Als die gesetzten Erwartungen wie Seifenblasen zerstoben, wurde es immer schwieriger, den ‚kritischen' Humor als ein kontrollierbares Ventil gegen vermeintliche innere oder äußere Feinde einzusetzen.

1939 stellte Goebbels im „Völkischen Beobachter" die Frage: „Haben wir eigentlich noch Humor? [...] Der wahre Humor und Witz kann nur von dem ausgeübt werden, der unmittelbar in der Sache drinsteht, sie liebt und bejaht und dessen witzige Bemerkungen jeden erkennen lassen, daß er damit einen gewissen positiven Zweck verfolgt. Was aber vom nationalsozialistischen Staat von Anfang an aufs schärfste bekämpft worden ist, ist die berufsmäßige Witzelei."[32]

Der Rückgriff auf den ‚wahren Humor' meinte wohl die versöhnende Funkion des Humors beziehungsweise die Auflösung entdeckter Widersprüchlichkeit durch die humoristische Betrachtung. „Humor ist, wenn man trotzdem lacht" (nach Otto Julius Bierbaum) wurde von den Nationalsozialisten bis zum letzten Kriegstag propagiert. Der Krieg wurde in einer übergeordneten Zeitlosigkeit angesiedelt, wodurch die Gegenwart zu einer naturhaft anmutenden Bedingung herabsank, von der die kleinen Schwächen der Menschen und die Mucken und Tücken des Daseins beziehungslos herausgehoben wurden.

Bereits am 20. Dezember 1934 wurde das „Gesetz gegen heimtückische Angriffe auf Staat und Parteiuniformen" erlassen, eines der gebräuchlichsten Mittel zur Verfolgung der Witzeverbreiter. Vom „Heimtückegesetz" und ab 1938 dem Kriegs-Sonderstrafrecht gegen „Wehrkraftzersetzung" bis zur Anklage wegen Hochverrats reichte das Unterdrückungsinventar der Nationalsozialisten gegen den satirischen Witz. Mit der Dauer der nationalsozialistischen Herrschaft gewannen die Witze an Nährboden, und analog ihrer zunehmenden Verbreitung häuften sich die Verfügungen und Anordnungen aus der Parteikanzlei, dem Propaganda- und dem Justizministerium, entschiedener gegen die Meckerer und Defaitisten vorzugehen.

Die individuellen Erfahrungen im Alltag und die subjektive Erfahrbarkeit von Politik sind der Ausgangspunkt, um den Kontrast von Versprechen und Realität zu karikieren.

Das Stehlen, das nennen's „organisieren",
und „Ordnung" das dreckigste Leutschikanieren.
Propaganda heißt der verlogene Tratsch,
Neuordnung Europas der Pallawatsch.
Volksgemeinschaft der Bettelstab
und Lebensraum das Massengrab.[33]

Die Seite der zynischen politischen Demagogie, mit der die Willkür und schrankenlose Ausbeutung der eigenen Diktatur als besonderer Wunsch des Volkes ausgegeben wurde, wurde als Losung der faschistischen Führerschicht entlarvt. Der Zusammenhalt der Elite des Nationalsozialismus ist nicht durch ihren ‚Adel', sondern durch das Banditentum gewährleistet.

Hinter dem Führer geschlossen
stehen seine braunen Parteigenossen.
Doch die gewöhnlichen Lappen
haben zu halten die Pappen,
zu schuften von früh bis spät,
bis daß die Haut in Fransen geht.[34]

„Das Glück sahen die Menschen meist dort, wo sie nicht sind, Essen, Wohnen, Lieben sind die einfachsten Orte" (Ernst Bloch, „Erbschaft dieser Zeit"). Der Nationalsozialismus hat es verstanden, in demagogischer Weise die Enttäuschungen und Hoffnungen der Menschen in seine Weltanschauung aufzunehmen und glaubhaft zu machen, daß die Erfüllung dieser Sehnsüchte im Tausendjährigen Reich möglich wäre. Die Zerstörung dieses Glaubens ist eine der wesentlichen propagandistischen Wirkungen des antifaschistischen Witzes.

Anmerkungen

1 Franz Castelli: Untermieter im Parnaß. Hrsg. v. F. Stamprech, Graz-Wien 1958, S. 68.
2 Heinrich Scheu: Erinnerungen. Ein Beitrag zur Geschichte der österreichischen Arbeiterbewegung. Wien 1912.
3 Karl Marx/Friedrich Engels: Gesammelte Werke. Berlin 1973, S. 161.
4 Georg Lukács: Essays über Realismus. In: Werke, Bd. 4. Neuwied/Berlin 1971, S. 92.
5 Ebd. S. 93.
6 W. Königswarter: Der Witz als Waffe. Hannover u. Frankfurt 1946. S. 5.
7 Minni Schwarz: Flüsterwitze aus den Jahren 1938–1945. Wien/Gmunden 1946, S. 3.
8 Ebd. S. 9.
9 Österreichische Arbeiterzeitung, 27. Oktober 1934.
10 Wolfgang Neugebauer: Der „Austrofaschismus" in der Sicht von Sozialisten und Kommunisten. In: „Austrofaschismus". Hrsg.: E. Talos/W. Neugebauer. Wien 1984, S. 203.
11 So lacht man in Österreich. Hrsg.: Sozialistischer Jugendverband für deutsche Gebiete der Tschechoslowakischen Republik. Karlsbad 1935, S. 26.
12 Deutsche Flüsterwitze. Das Dritte Reich unterm Brennglas. Hrsg.: Jörg Willenbacher, Karlsbad 1935, S. 20.
13 Vgl. So lacht man..., S. 34.
14 Ebd. S. 34.
15 Vgl. Willenbacher, S. 18.
16 Ernst Hanisch: Der Politische Katholizismus als ideologischer Träger des „Austrofaschismus". In: „Austrofaschismus", S. 66.
17 Vgl. So lacht man..., S. 22.
18 Siegfried Mattl: Die Finanzdiktatur. Wirtschaftspolitik in Österreich 1933–1938. In: „Austrofaschismus". Vgl. S. 150f.
19 Handzettel. In: Aufrisse. 4. Jg. Nr. 3/1983, S. 5.
20 Norbert Schausberger: Der Griff nach Österreich. Wien/München 1979, S. 246ff.
21 Vgl. So lacht man..., S. 16.
22 Lachendes Österreich. Hrsg.: Maria Lang-Reitstätter, Wien/Leipzig 1936, S. 3.
23 Ebd. S. 138.
24 Ebd. S. 138.
25 Ebd.
26 Georg Lukács: Werke 10. Neuwied u. Berlin 1969, S. 278f.
26a Sigmund Freud: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Frankfurt am Main 1963.
27 Uwe Naumann: Zwischen Tränen und Gelächter. Köln 1983, S. 295.
28 Kurt Hirche: Der ‚braune' und der ‚rote' Witz. Wien 1964, S. 28.
29 Vgl. Willenbacher, S. 20.
30 Franz Danimann: Flüsterwitze und Spottgedichte unterm Hakenkreuz. Graz/Wien 1983, S. 41.
31 Zit. nach: „Sich fügen heißt lügen". 80 Jahre deutsches Kabarett. Hrsg.: Reinhard Hippen. Mainz 1981, S. 113.
32 Ebd. S. 27.
33 Ebd. S. 49.
34 Ebd. S. 49.

Herbert Staud

„...MIR WER'N S' SCHON DEMORALISIEREN" ÖSTERREICHER UND PREUSSEN

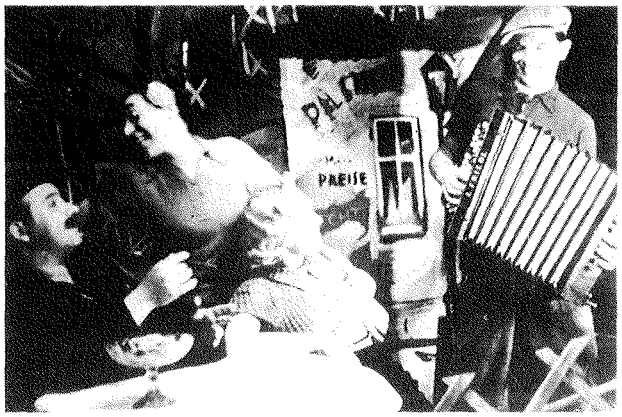
In einigen Glossen über „Zeit und Zeitgenossen" berichtet Alfred Polgar über Stefan Zweigs Vortrag „Vienne d'hier" im „Théâtre Marigny", in dem Zweig vor einem mit ihm sympathisierenden Publikum das Bild des untergegangenen weltfreundlichen, lebensfrohen, sinnlichen, musikalischen, theaternärrischen Wiens malte. Polgars Glosse endet mit der Feststellung: „Die französische Hörerschaft unterbrach Zweigs Lob auf Wien oft mit Beifall, an dem sich natürlich auch die anwesenden Wiener trotz aller Wehmut, die der nekrologische Charakter dieses Lobs in ihnen wachrief, beteiligten. Wunsch und Hoffnung, ein Wien von morgen betreffend, enthielt sich Zweig auszusprechen. Klugerweise. Gott, anders als der Teufel, kommt nicht, wenn man ihn an die Wand malt."[1] Der Teufel war zwei Jahre vor der Niederschrift dieser resignativen Worte in Wien erschienen, und für Polgar war der eigentümliche Charakter Wiens „seit dem (durch Selbstmord erleichterten) Mord an Wien" ausgelöscht: „Viele glauben, hoffen, daß Wien – kommt Zeit, kommt Wunder – wieder einmal Wien sein wird. Vielleicht mag es einer näheren oder ferneren Zukunft gelingen, den Rahmen des Bildes auf neuen Glanz herzurichten. Das Bild ist unwiederbringlich hin, der Zauber, den es wirkte, der Reiz, mit dem es anzog und festhielt, lebt nur noch in der Erinnerung."[2] Trotz dieser oben gestellten Diagnose erinnert Polgar noch im selben Aufsatz selber an die „unnachahmliche Geisteshaltung" und „unnachahmliche Art" des Wieners, mit dem Leben umzugehen, wobei er in einigen Punkten als Gegensatz die „leibhaftigen Preußen" anführt.

Etwa zur selben Zeit, als Zweig, Polgar und andere das alte Wien versinken sehen, sucht man in ebendiesem von den Nationalsozialisten okkupierten Wien an seiner Eigenart festzuhalten: Das „Wiener Werkel" zeigt „Das chinesische Wunder. Ein Spiel um den Chinesen, der net untergeht". Der „Anschluß" Österreichs an Hitlerdeutschland wird als Einmarsch der Japaner in China aufgeführt, unverkennbar ist die preußische Zackigkeit der Japaner, die durch die österreichische Beamtenmentalität der Chinesen aufgeweicht wird:

Pief-Keh: Von nun an wird hier richtich jearbeetet werden.

Po Ma-li: Also wenn ich mir eine unwürdige Bemerkung erlauben dürfte: Da werden S' resignieren! Diesbezüglich ham mir Chinesen a phantastische Tradition. Aber da kommt er ja schon, der Herr Hofrat! ...

Pe Cha-Tschek: ... Aber bitte, Hochzuverehrender, stehen S' doch nicht so entschlossen herum! Nehmen S' endlich Platz, jetzt seid's ja schon da, jetzt braucht's ja nimmer so große Eile. ... Schauen S' Hochgeborener, die Pflicht, die rennt Ihnen ja net davon, und ich auch nicht, ich bin ja rein mongolischer Abstammung! ... [3]



Aus „Pratermärchen" von Rudolf Weys, Literatur am Naschmarkt, 1936

Natürlich ist dieses Spiel im besetzten Land problematisch. Einerseits beharrt es auf einer – historischen wie kulturellen – Eigenart Österreichs und hat für das österreichische – in dem Fall genauer Wiener – Publikum, das nicht mit dem Nationalsozialismus sympathisiert, identitätsstiftende Wirkung. Andererseits konnte sich doch auch der völkische Beobachter dieser Szenen über die österreichischen Schlappschwänze lustig machen und meinen, hier karikiere sich der Österreicher, der die Zeichen der Zeit noch nicht erkannt habe, den man aber schon noch auf Vordermann bringen werde, selbst. Bezeichnend daher, daß der „Werkel"-Leiter PG Adolf Müller-Reitzner das Stück am Tag des Kriegausbruchs absetzte.[4]

Eindeutiger konnte der Gegensatz Wiener – Preuße im Exil herausgearbeitet werden. Unmißverständlich fragt Bockerer seinen Tarockpartner Hatzinger, der aus Opportunitätsgründen nicht unbedingt mit dem seinen sozialdemokratischen Prinzipien treu gebliebenen Eisenbahner Hermann gesehen werden möchte, was dieser denn eigentlich sei: „A Verbrecher? A Preuß? Oder a Weaner?"[5] Die Antwort Hatzingers „Das letztere" implizierte automatisch einen Freispruch vom Vorwurf des Verbrechertums, und der arme Hatzinger schob damit gleichzeitig völlig wider seinen Willen den Preußen die Verbrecherrolle zu.

Die Beschäftigung mit dem typischen Wienertum hatte für die Kleinkunst seit Beginn ihrer Spielzeit Tradition. Dabei ergab sich jedoch eine große Bandbreite. Angefangen mit der Standardnummer der „Literatur am Naschmarkt": „Schale Nußgold oder Die Kellnerprüfung" (1934), 150mal gespielt, glossierte sie die Bräuche rund ums Wiener Kaffeehaus und machte sich über die österreichische Kulturmission lustig: „Wiener Kaffee über alles, wenn er nur will!!"[6] Auch in dieser Nummer wird, wie so oft, auf die sprachlichen Differenzen zwischen Wien und Preußen hingewiesen. Ein Professor prüft angehende Bedienungskräfte über die Wiener Kaffeehaussitten.

Prüfer: Paß auf: wann ein Herr bestellt: „Einmal Sahne!" Was denkst da da sofort?

Schurl: Daß der Herr a Preuß ist, Herr Professor. Eine „Sahne" is nämlich in Wahrheit immer „ein Schlag", äußerstenfalls ein „Obers".

Prüfer: Sehr gut. Was kann der Herr zum „Wiener Frühstück" haben?[7]

Hier soll aber nichts über preußischen Charakter gesagt werden, sondern eher über Wienerische Sprachskurrilitäten geschmunzelt werden. Daß „zwischen Moabit und Hernals" jedoch nicht nur Unterschiede sondern auch Barrieren existieren, daß Sprache und vor allem die dahinter steckenden Inhalte Verständigung unmöglich machen, zeigt der „Langenscheidt für Schriftdeutschland", der von der „‚Kulturstelle' der ‚Literatur am Naschmarkt'" herausgegeben wird. Ein Wiener, Besucher der Berliner Olympiade 1936, ist in Berlin auf der Suche nach einem „Tschoch" (kleines Lokal):

Wiener: Owa wenn i net bald a Auskunft kriag, wir i grantig.

Berliner (völlig verständnislos): „Kriag –? Wiri –?" (Blättert.) „Wiri –?" (Findet.) „Viribus unitis, mit vereinten Kräften!" Ach so? Krieg mit vaeinten Kräften? Schulter an Schulter?!

...

Wiener: ... Owa i hab mas ja glei denkt, daß die Wörterbüacheln für de Katz san. (Steckt seinen Langenscheidt erbittert ein.) Weil: zwischen Wien und Preußen *gibts eben ka Verständigung!!!*

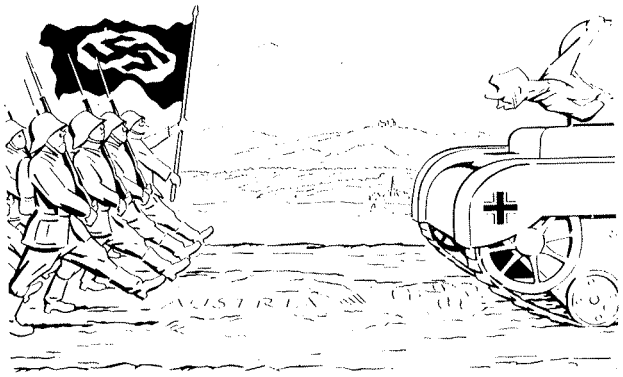
(Vorhang.)[8]

Diese Szene wurde, natürlich mit modifiziertem Schluß, auch in zwei „Werkel"-Programme aufgenommen, 1944 allerdings vom „Reichspropagandaamt" verboten.[9]

Diese Szene, entstanden 1936, zeigt trotz ihrer Kürze und vordergründigen Beschränkung auf die Sprachebene anhand des Wieners etliche Züge, die ihm nicht nur die Verständigung verunmöglichen, sondern die später für den antinationalsozialistischen Widerstand fruchtbar werden sollten. Das Wichtigste ist dem Wiener auch im Berlin der Olympiade mit all ihrer NS-Propaganda ein gemütliches Beisl, wo er ein anständiges Beinfleisch essen kann. Mit Ausdrücken wie „bodenständig", „blutgebunden" u. ä. kann er nichts anfangen, weniger aus Verständnisschwierigkeiten, sondern weil er am Gürtel daheim ist, und „Blubo am Gürtel" ist lächerlich. So lächerlich wie ein Wiener, der die NS-Parolen ernst nimmt und wahrhaftig glaubt, die preußischen Manieren kopieren zu müssen. Resultat: das negative Abbild eines Wieners:

Um sechs Uhr is Wecken; da gibts kane Schmäh,
Mei Töchterl, die Mitzi, spielt heut „U. v. D."
Mit der Muatter zusamm bringts die Familie in Schmiß,
Weil d' Alte is ja seit je unser Spieß.
In die Schul marschiert dann die Kinderbagage,
Dort gibts Holländerruabn als Feldkuchlmenage.
So geht alles recht zackig und aus dem f. f.
Auf d' Nacht hör ma Rundfunk und spieln „K. d. F."
Ja, wann i daham amal durchgreif als wia –,
Dann sollts alle sehgn wiari organisier![10]

Der Berlinbesucher ist also auf sein leibliches Wohl fixiert, sieht über seinen ihm eigenen Bereich kaum hinaus, will nichts Neues kennenlernen, nicht einmal ein paar Berliner Ausdrücke, sondern wirft sofort das Handtuch. Es ist im wesentlichen jener Typ, der später, als die „Berliner Wien besuchen", gegen die Preußen mobilisiert wird:



Joseph Otto Flatter

(Erste Szene, Herr und Frau Kampel in Wiener Bürgerstube)

Frau Kampel (singt gedankenlos vor sich hin): „Nur am Rhein, da möcht ich leben, nur am Rhein geboren sein..."

Kampel: In dein Alter hört ma kane Soldaten singen. Am Rhein –! Die Donau is auch a ganz a schöner Geburtsfluß. Was is denn mit'n Essen? Wo bleibt denn der Bua?

Frau: Der Bua is beim Heimabend der Ha-Jott.

Kampel: Phhhh! Ha-Jott! Was des wieder für preußische Sachen sein! Jott! Zu meiner Zeit hat ma „Je" g'sagt!

Frau: Dir is aber wirklich gar nix recht. Jeder is freudig gestimmt, das Glück leuchtet aus aller Augen – – –

Kampel: Erzähl ma kane Leitartikel, i hab an Hunger. Was gibts denn heute zum Nachtmahl?

Frau: Fischfilet mit Kartoffelsalat.

Kampel: Aha! „Eßt Nordseefisch!" Lauter so preußische Sachen!
etc. etc.[11]

Man fühlt sich beim Lesen dieser Szene wohl sofort an den „Bockerer" erinnert. Verblüffend vor allem die Übereinstimmung in der Figurenkonstellation, in erster Linie die Funktion der beiden Frauen.

Natürlich haben Becher/Preses ihren „Bockerer" differenzierter gestaltet, ihn mit Witz, mit Prinzipien, teilweise sogar mit Reflexion ausgestattet. Dennoch gibt es unleugbar Gemeinsamkeiten zwischen all den Wiener Typen, die die Kleinkunst aufmarschieren läßt. Letztlich handelt es sich um den Wiener Kleinbürger, der an seinen Gewohnheiten festhält, biedermeierliches Gehabe an den Tag legt und sich für Politik nicht interessiert, sich erst aufregt, wenn die Außenwelt in seine vier Wände eindringt.

Vor dem Einmarsch der Nationalsozialisten sind diese wienerischen resp. österreichischen Eigenschaften zum Teil ebenfalls vom Kabarett aufgegriffen worden. Allerdings oft unter umgekehrten Vorzeichen. Die Maxime „leben und leben lassen" mußte damals den Widerstand gegen die Nazis schwächen,[12] ebenso wie der eingeschränkte Blickwinkel auf die Probleme unmittelbarer Art. So wurde in einer Kritik des „Morgen" das Programm

„1913", das 1937 in der „Literatur am Naschmarkt" aufgeführt wurde, als „Parallele zu unseren Tagen"[13] verstanden. 1913 unterhalten sich zwei Bürger über das Balkanproblem, bis der 2. Bürger die Zeitung, in der er während des Gesprächs geblättert hat, weglegt: „Aber weißt, was mi *wirklich* gift – –?!
1. Bürger (noch hinter der Zeitung): Hm – – ?
2. Bürger: *Daß den N-Wagen neu instradieren!*"[14]

„Der Österreicher wollte, dies vor allem, ‚seine Ruhe haben' und ließ deshalb in logischer Ergänzung auch die anderen gern in Ruhe. Eine Folge dieser quietistischen Haltung war es, daß er das Ungewohnte mit Mißtrauen betrachtete und daß ihn das Neue zum Widerstand reizte, auch wenn es das Bessere war." So Polgar in seinem „Nachruf" „Der Österreicher", der zuerst unter dem Titel „Der Unterschied (Zum Thema Österreich)" erschien.[15] Angesichts der NS-Barbarei wurde die Ablehnung des Neuen, selbst wenn es einen Fortschritt bedeutete, zu einem Moment des Widerstands. Bemerkenswert ist, daß die Polgarsche Beobachtung keinerlei Berücksichtigung in Ernst Fischers Betrachtungen über „Einige Grundzüge des österreichischen Volkscharakters" gefunden hat.[16] Hofmannsthal hat den Österreicher während des Ersten Weltkriegs kritisiert, weil er mit seinen negativen Eigenschaften den Kriegserfolg hemme. Die negativen Züge schauten für ihn so aus: „Trägheit der Seele, dumpfe Gedankenlosigkeit, die geringe Schärfe des Pflichtgefühls, die Flucht aus dem Widrigen in die Zerstreuung, nicht Schlechtigkeit zumeist, aber ein schlimmeres, verhaßteres Übel, einer schweren dumpfen Leiblichkeit entsprungen".[17] Das „Wiener Werkel" hat seinen „Wiener" sehr oft tatsächlich so gezeichnet; die zuständigen NS-Stellen waren daher wirklich oft der Meinung, im „Werkel" trete der Kleinbürger, der die „nationalsozialistische Revolution" noch immer nicht verstanden hat, auf. Der antifaschistisch eingestellte Teil des Publikums konnte dieser von den Nazis als Karikatur verstandenen Figur einiges abgewinnen. Es ergab sich also eine doppelte Lesart dieser Szenen. Und wie weit die Nazis selbst geglaubt haben, auch an diesem Wiener Querulanten zerbrochen zu sein, zeigt die Tagebucheintragung von Joseph Goebbels vom 9. April 1945 zur Situation in Österreich:

„Die Wiener Vorstädte haben zum großen Teil die Waffen zugunsten der Roten Armee erhoben, wodurch natürlich in Wien ziemlich desolate Zustände entstanden sind. Das haben wir von dem sogenannten Wiener Humor, der bei uns in Presse und Rundfunk sehr gegen meinen Willen immer verniedlicht und verherrlicht worden ist."[19]

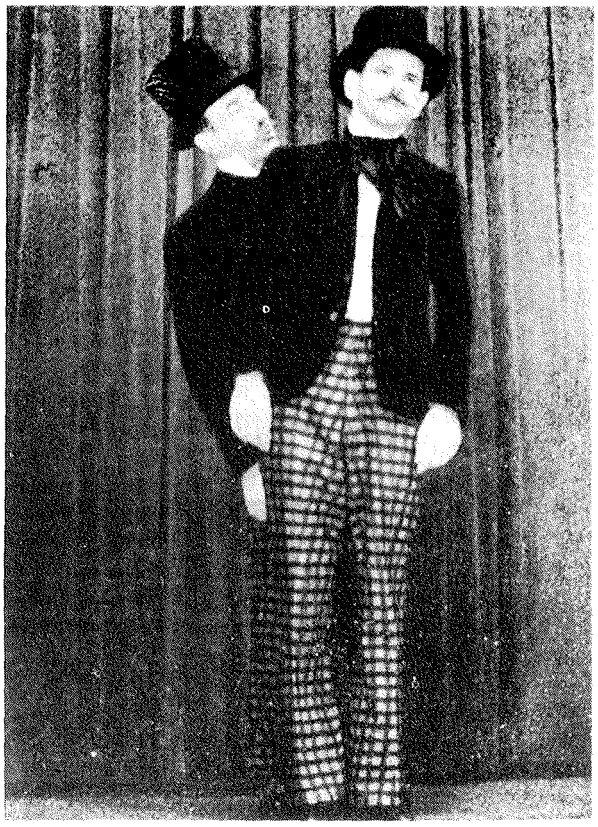
Trotz der gigantischen, deutschen Siege überlegen Himmler, Göring und Heß einmal, wohin sie eventuell flüchten werden, falls der Krieg doch schief gehen sollte.

Nur Hitler sitzt uninteressiert dabei, als ob ihn das ganze Gespräch nichts anginge.

„Na und du, Adolf?" fragt Göring, „hast du nicht auch für alle Fälle einen Unterschlupf vorbereitet?"

„Ich? — Wozu?" staunt Hitler, „mir passiert bestimmt nichts, ich bin doch ein Oesterreicher!"

*



Raunzer und Optimist im „Wiener Werkel"

Anmerkungen

1 Alfred Polgar, Zeit und Zeitgenossen, in: La libre Autriche, 1 (1), Mai 1945; zitiert aus: ders., Kleine Schriften, Bd. 1, S. 200
2 ders., Ein Gedenktag, in: Das Neue Tage-Buch, VIII (40), 30. 9. 1940; zit. aus: ebenda, S. 189f.
3 In: Rudolf Weys, Wien bleibt Wien, Wien 1974, S. 121
4 Rudolf Weys, Cabaret und Kabarett in Wien, Wien-München 1970, S. 68
5 Ulrich Becher, Peter Preses, Der Bockerer, Reinbek bei Hamburg 1981, S. 41
6 In: Rudolf Weys, Literatur – am Naschmarkt, Wien 1947, S. 23
7 Ebenda, S. 22
8 Ebenda, S. 31ff.
9 Ebenda, S. 30
10 Ebenda, S. 156
11 Weys, Cabaret, S. 68
12 Vgl. „Vom Nasi, das niesen hat gewollt", in: Hans Weigel, Gerichtstag vor 49 Leuten. Rückblick auf das Kabarett der dreißiger Jahre, Graz-Wien-Köln 1981, S. 48ff.
13 Weys, Literatur, S. 68
14 Ebenda, S. 70
15 Erstveröffentlichung in: Austro American Tribune, III (1), August 1944; in Polgar, Kleine Schriften, S. 205–209
16 Vgl. Ernst Fischer, Die Entstehung des Österreichischen Volkscharakters, Wien 1945
17 Hugo von Hofmannsthal, Worte zum Gedächtnis des Prinzen Eugen, Dezember 1914, in: Gesammelte Werke, Reden und Aufsätze 2 (1914–1924), Frankfurt 1979
18 Joseph Goebbels, Tagebücher, S. 444

Zwischen 1938 und 1945 schrieb Karl-Hans Heinz einen Zyklus von etwa zwanzig Gedichten, die sich zum Teil in satirischer Form gegen Nationalsozialismus und Krieg wandten. Heinz, geboren 1907, war vor 1934 Mitarbeiter der Arbeiter-Zeitung und Referent für die Sozialistische Bildungszentrale, nach 1934 Mitglied der KPÖ und Geschäftsführer des von Ernst Karl Winter betriebenen Gsur Verlages. 1938 wird er, gelernter Diplomkaufmann, Betriebsprüfer für das Reichsfinanzministerium und setzt – u. a. in Verbindung mit Laurenz Genner – seine Widerstandstätigkeit fort.
Die Gedichte hat er zuerst auf winzige Zettelchen geschrieben in seiner Wohnung aufbewahrt, später einem Freund übergeben, der sie bis nach Kriegsende versteckt hielt. Sie sind bisher unveröffentlicht und zeugen von einer Literatur der „inneren Emigration", des Widerstandes im Inneren des nationalsozialistischen Machtbereichs, die bis heute kaum bekannt geworden ist.
„Der Uniformprotz" greift in geradezu klassischer Weise den Faschismus satirisch an: in der Inkongruenz zwischen der schlichten menschlichen Wahrheit und der mit Phrase, Uniform, Ornament bewerkstelligten Selbstüberhebung. Die Requisiten sind ungeachtet ihrer individuellen Träger austauschbar, sie führen ein selbständiges Leben. „Der Musterungsdoktor" arbeitet mit dem schon bei Erich Maria Remarque satirisch ausgenützten Kontrast zwischen „Front" und „Etappe", den Übereifer derjenigen bloßstellend, die im Nachschub für die fortlaufende Ergänzung des Menschenmaterials zu sorgen haben; zugleich wird angedeutet, wie die Irrationalität des Eroberungskrieges die Rationalität auch auf dem Gebiet der Medizin außer Kraft setzt.

DER MUSTERUNGSDOKTOR

Für ihn ist jede Krankheit Schwindel,
ja, selbst ein kläglich Menschenbündel,
das fast schon reif ist für das Grab,
setzt er fürs Militär in Trab.

Die Medizin ist für ihn Plunder,
er wirkt erst ohne sie manch Wunder.
Sein höchster Ehrgeiz dahin geht,
daß jeder taugt, solang er steht.

Nach seinen Musterungsbefunden
müßt selbst ein Sterbender gesunden.
Nur schade, daß sichs am Papier
viel leichter lebt als Musketier.

Ging es nach diesem Afterrecken,
er würde selbst die Toten wecken.
Ich weiß, daß er durch dies Attest
am Jüngsten Tag Posaune bläst.

DER UNIFORMPROTZ

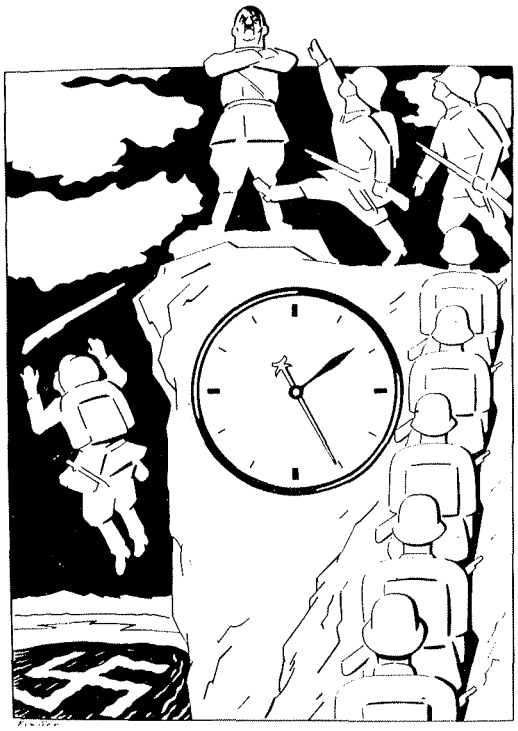
Es grenzt schon fast ans Unfaßbare,
wie Gottes simple Menschenware
durch buntes Tuch besondrer Wahl
verwandelt wird zum General.

Bedeckt nach Menschenmaß und -größe
die Uniform erst jede Blöße
von solchem Zivilistenschreck –
ist alles Menschliche auch weg.

Und doch verleiht das Wehrgehänge
dem Mann erst wirkliches Gepränge.
Sein Anblick wird ganz fürchterlich,
für ihn gilt jetzt nur: Ich, Ich, Ich.

Nimmt er mal ab die Großparade
als Ritter ohne Furcht und Gnade,
so fühlt er sich, das ist kein Spott,
den Wolken nah und selbst als Gott.

Vergeblich wäre solche Pose,
stünd er in luftger Badehose.
's liegt alles an der Uniform.
Ihr Wert ist Null – und doch enorm.



Joseph Otto Flatter

Erna Wipplinger

„VON ADAM BIS ADOLF"

Die politisch-satirischen Kleinkunstprogramme der österreichischen Exilbühne „Laterndl"

„Tragisch und komisch ist meine Welt,
Ganz wie das Leben in das wir gestellt!
Mancher zog als Grande aus,
Kommt ganz piccolo nach Haus,
Man lernt nicht aus, man lernt nicht aus!!!"

Rudolf Spitz, „The Waiter"

I

Die Geschichte der britischen Asylpolitik während des Zweiten Weltkrieges ist widersprüchlich, weil sie im wesentlichen durch die Appeasement(Beschwichtigungs)-Politik der englischen Regierung gegenüber dem nationalsozialistischen Deutschland bestimmt wurde. Aus eben dieser Politik heraus war Großbritannien, als die ersten nationalsozialistischen Rassenverfolgungen einsetzten, auch nur zögernd bereit, den vom Naziterror Geflüchteten die Einreise zu gewähren. Zu einer ausgedehnten Zulassung von Emigranten kam es erst 1938, nach dem Münchner Abkommen. Die innen- und außenpolitische Situation zwang Großbritannien, die Einlaßbedingungen etwas zu lockern. Die Schwankungen in der britischen Politik beeinflußten direkt das Leben der Emigranten, da die Situation der Flüchtlinge u. a. abhängig war von den im Asylland vorgefundenen Verhältnissen und den politischen Ereignissen während des Zweiten Weltkrieges. Viele Emigranten wählten Großbritannien als Asylland deshalb, weil sie im Vergleich mit den USA nicht so isoliert von dem Geschehen in ihrer ehemaligen Heimat waren. Aber es gab im Leben der Emigranten in England Ereignisse, die manche Exilierte resignieren ließen. Mit Kriegsbeginn wurden Tribunale eingerichtet, die die Voraussetzungen für die Masseninternierungen im Mai 1940 lieferten. In dieser Frage war es u. a. mit ein Verdienst prominenter britischer Persönlichkeiten, die von der Loyalität der Emigranten gegenüber dem United Kingdom überzeugt waren und die gestartete Hetzkampagne gegen die Flüchtlinge bald erfolglos machten. Nach einem Jahr war der Großteil der internierten Emigranten wieder in Freiheit.

Bei der Beurteilung der britischen Emigrantenpolitik ist es sehr schwierig, ein eindeutiges Urteil zu fällen, da die Hauptstoßrichtung der britischen Außenpolitik auf Appeasement gerichtet war und immer erst durch den Protest und Druck des fortschrittlich gesinnten Teils der englischen Bevölkerung, und zum Teil der österreichischen Emigrantenorganisationen, zu Konzessionen bereit war.

Eine wichtige Vorbedingung für die Entstehung einer österreichischen Exilbühne in Großbritannien war die Gründung des „Austrian Centre" (AC), der österreichischen Emigrantenorganisation, im März 1939. Schon bald entwickelte sich das AC zum zentralen Treffpunkt der Österreicher. Im Juli 1939 zählte es bereits 1500 Mitglieder.[1] Dieses Zentrum war unentbehrlich für eine regelmäßige Theaterarbeit. Ohne diese Organisation hätte die Exilbühne „Laterndl" nicht existieren können. Abgesehen von den finanziellen Unterstützungen, die das AC dem Theater gewährte, hatte es als Sammelpunkt der österreichischen Emigranten die Funktion einer „Publikumsorganisation" inne.

Ein Jahr nach der Okkupation Österreichs, im März 1939, wurde das „Laterndl" gegründet. Die Schauspieler Fritz Schrecker, Franz Hartl/Bönsch und Franz Schulz waren die Initiatoren, die der Leitung des AC den Vorschlag machten, eine österreichische Exilbühne in London ins Leben zu rufen. Das AC half bei der Gründung. Albert Fuchs wurde zum Sekretär des „Laterndl" gewählt und von Willi Scholz, dem Generalsekretär des AC, bei den administrativen Arbeiten unterstützt. Die Gründung erleichtert hatte auch das Entgegenkommen der Engländer, die keine bürokratischen Schwierigkeiten bereiteten. Um der Zensur zu entgehen, wählte das „Laterndl", wie so viele andere englische Theater, die Organisationsform des „Klubs". Somit konnte es auch das Problem der Beschaffung von Arbeitsgenehmigungen für seine Schauspieler lösen.

Um die Arbeit des „Laterndl" einigermaßen objektiv beurteilen zu können, sind eine Reihe von Umständen zu berücksichtigen, die für die Tätigkeit einer solchen Bühne von wesentlicher Bedeutung waren. Hier seien nur einige dieser Schwierigkeiten aufgezählt.

Da London oftmals Durchgangsstelle für Tausende Emigranten war, wirkte sich die Weiteremigration in andere Exilländer ungünstig auf die künstlerische Arbeit des Exiltheaters aus. Ein weiteres Problem war die Tatsache, daß keiner der Schauspieler seinen Lebensunterhalt aus der Tätigkeit an der Exilbühne bestreiten konnte und die Schauspieler deshalb gezwungen waren, andere Berufe auszuüben. Durch die Berufstätigkeit vieler Ensemblemitglieder begannen die Proben in der Regel abends und dauerten häufig bis in die Morgenstunden. Es geschah nicht selten, daß man erst nach „zehn- bis zwölfstündiger schwerer Arbeit"[2] mit dem Rollenschreiben und Proben begann. Diese Probleme waren jedoch verhältnismäßig gering, verglichen mit der existentiellen Bedrohung des Theaters durch die Politik der Internierungen. Die Periode der Internierungen (Mai 1940 bis Ende 1941) zwang dem „Laterndl" die längste Spielpause in seiner sechsjährigen Geschichte auf. Trotzdem war diese Phase keine theaterlose Zeit. Die internierten Schauspieler beteiligten sich an den kulturellen Veranstaltungen in den Internierungslagern oder gründeten selbst Theatergruppen. Das Theaterspielen in den Lagern erwies sich als ausgezeichnete „Therapie", die durch die extremen Bedingungen in den Camps hervorgerufenen negativen Auswirkungen zu überwinden. Nach sechzehnmonatiger Pause, Ende 1941, als die meisten der Internierten wieder auf freien Fuß gesetzt waren, konnte auch das „Laterndl" wieder eröffnet werden. Natürlich muß auch erwähnt werden, daß das „Laterndl" den Gefahren des Zweiten Weltkrieges ausgesetzt war. Luftangriffe und Bombardierungen und die damit verbundenen Verdunklungen störten ganz offensichtlich die Proben und Aufführungen, obwohl die verschiedenen Spielorte selbst niemals von Bomben getroffen wurden.

II

Charakteristisch für den Stil des „Laterndl" in der Zeit von 1939 bis 1942 waren die politisch-satirischen Kleinkunstrevuen. Diese Kleinkunstprogramme bestanden aus einzelnen, selbständigen Szenen, Gedichten, Blackouts und Liedern. Der Vorteil dieser „kleinen Form" war, daß man schnell reagieren konnte und damit eine rasche aktuelle Bearbeitung der Probleme ermöglichte.

Die meisten Österreicher kamen erst 1938/39 nach England. In dieser Phase war das vordringlichste Problem, die britische Bevölkerung mit der schwierigen Lage der Emigranten vertraut zu machen und Verständnis für ihren politischen Standpunkt zu gewinnen.

Das „Laterndl" brachte am 27. Juni 1939 sein erstes Kleinkunstprogramm „Unterwegs" – „On the road" – heraus. Das zweieinhalbstündige Programm umfaßte sechs Sketches und drei Lieder. Den Szenen lagen drei Themenkreise zugrunde, mit denen sich die Emigranten immer wieder auseinanderzusetzen hatten: die Probleme des Emigrantendaseins, die Forderung nach Wiederherstellung eines freien, unabhängigen Österreichs und Probleme im Zusammenhang mit Krieg und Frieden.

Das Programm wurde mit der Szene „Five o'clock in heaven" von Albert Fuchs und Hugo F. Königsgarten eröffnet. In diesem Sketch wird auf satirische Weise die Eroberungslust der Nationalsozialisten dargestellt. Die Handlung vollzieht sich beim Fünf-Uhr-Tee im Himmel. Anwesend sind Gott, seine österreichische Bedienstete Poldi, als Gäste erscheinen Cäsar, der für Italien steht, Madame Pompadour, die Frankreich vorstellen soll, und Friedrich der Große, Hitler-Deutschland verkörpernd. Als Letzter erscheint unangemeldet der „steinerne Gast" – gemeint ist Stalin –, der aber von Gott wieder abgewiesen wird.[3] Diese Szene wurde in englischer Sprache gespielt. Im ersten Programm auch englische Sketches aufzunehmen bedeutete eine freundliche Geste gegenüber dem Aufenthaltsland. Sicher war auch, daß man mit diesen brisanten Themen einen möglichst großen Publikumskreis erreichen wollte. Die Engländer werden darin vor der Demagogie der Nationalsozialisten gewarnt. Die Gefahren für den Zweiten Weltkrieg, ausgelöst durch Hitler, werden dargestellt und die Beschwichtigungspolitik der Chamberlain-Regierung kritisiert. Es sollte die Möglichkeit angedeutet werden, diesen Krieg durch ein Bündnis mit der Sowjetunion zu verhindern.

Eine andere Szene aus dem Programm „Unterwegs" beschäftigt sich mit der Asylgewährung der Engländer. „Bow Street", so der Titel des Sketches, ist der Name der Straße, in der sich die Londoner Einwanderungsbehörde befand, bei der jeder Emigrant vorsprechen mußte. Ein alltägliches Emigrantenschicksal sollte also gezeigt werden. Im ersten Teil des Stückes sieht man eine Warteszene; Emigranten, die sich um eine Aufenthaltsgenehmigung bemühen. Hier werden die wichtigsten Probleme der Emigranten angesprochen, ihre Nöte, Hoffnungen, besonderen Schicksale und ihr gemeinsames Schicksal. Typisch dafür eine Frau – früher Konzertpianistin, jetzt als Hausgehilfin beschäftigt –, die über ihre Schwierigkeiten klagt. Im zweiten Teil wird beispielhaft an drei Prototypen, dem Ewigen Revolutionär, der Ewigen Frau und dem Ewigen Juden, die um Asyl und Hilfe bitten, ein Verhör vor einem englischen Tribunal – besetzt mit dem Richter, den Figuren Bias (Vorurteil) und Charity (Nachsicht) – gezeigt. Schließlich wird allen Dreien, trotz massiver Einwände von seiten des Vorurteils, Asyl gewährt. Diese Szene war auch eine Danksagung an das Land und das Volk, welches Tausenden von Menschen in bitterer Not beigestanden hat.[4] Die vierte Szene, „Wiener Ringelspiel" von H. F. Königsgarten, „beschäftigt sich mit der Anmaßung des Nationalsozialismus, ein tausendjähriges Reich zu schaffen, worin ein besetztes Österreich für immer und ewig als Ostmark seinen Platz gefunden haben ... [soll]".[5] Ein Kalendermann führt durch die Jahre 73, 1683, 1809, in denen Wien durch die Römer, Türken und Franzosen besetzt wurde. „Immer wieder endet hier eine scheinbar unbezwingliche Macht mit dem unvermeidlichen Untergang der Usurpatoren. Hier werden aber auch gewissen Seiten des österreichischen Volkscharakters gegeißelt...",[6] indem das immer wieder angeschlossene Österreich beteuert: „Mir san schon immer gute illegale Römer, Türken [oder] Franzosen g'wesen."[7]

Die Reaktion auf diese Premiere der österreichischen Exilbühne war nicht nur in Emigrantenkreisen stark. Selbst englische Zeitungen rezensierten das erste Programm des „Laterndl" überaus positiv. Sie begrüßten die Gründung dieser Exilbühne und erhofften sich daraus Anregungen für das englische Theater. Die Premiere war ein gesellschaftliches Ereignis in Emigrantenkreisen, bei dem H. G. Wells, J. B. Priestley, Stefan Zweig und Robert Neumann anwesend waren.

Aus dem 2. Laterndl-Programm „Blinklichter": „Wo liegt Deutschland?" von Albert Fuchs
Fritz Schrecker und Martin Miller

Nach der britischen Kriegserklärung wurde die Bewegungsfreiheit der Emigranten eingeschränkt. Konkrete Auswirkungen auf das Theater hatten z. B. die Ausgangsbeschränkungen. Durch Beschränkungen dieser Art wurde die Arbeit des „Laterndl" jedoch nur geringfügig erschwert, vielmehr gefährdete die nun einsetzende Kampagne gegen die Emigranten, die nun als „enemy aliens" – feindliche Ausländer – bezeichnet wurden, die Existenz des Theaters. Trotzdem brachte das „Laterndl" in der Spielzeit 1939/40 zwei Kleinkunstprogramme, eine Bearbeitung des „Schwejk"-Stoffes und Bertolt Brechts „Dreigroschenoper", heraus. Die zweite Premiere im November 1939 war „Blinklichter". Dieses Programm bestand wieder aus Kurzszenen, Rezitationen und Liedern. In dem Sketch „Wo liegt Deutschland?" „untersuchen Marsmenschen bei einer Expedition durch Nazi-Deutschland, ob das deutsche Volk mit dem Hitler-Regime gleichzusetzen sei".[8] In England wurde diese abstruse These von Sir Robert Vansittart vertreten. Der „Vansittartismus" besagte, daß es einen „historisch gewachsenen, aus dem deutschen Volkscharakter sich ableitenden Hang der Deutschen zu barbarischem Militarismus und Nationalismus"[9] gebe. „Der Feldmarschall in Badehosen" von Rudolf Spitz, mit der Musik von Jacques Offenbach, war eine Satire auf Göring.

Jaro Klueger in einer Parodie auf Göring

„Die finanziellen Machenschaften der Nazi-Hierarchie wurden in ‚Mein Kampf ums Rheingold' von Rudolf Georg (Georg Knepler und Rudolf Spitz), frei nach Richard Wagner, bloßgestellt: Hitler trat als Wotan auf, Göring als Donner und Goebbels als Loge. Am Anfang verwandeln sich die Rheintöchter in deutsche Hausfrauen, ihr Gold wird durch Dekret von Alberich alias Hjalmar Schacht der Reichsbank zugeeignet. Dann erwacht Wotan. Er steht unter dem Pantoffel von Fricka, geborene Reichswehr, die von ihm wissen will, womit er die große Burg zu bezahlen gedenkt, die er sich von S. S. Fafner & S. A. Fasolt hat bauen lassen. Wotan entzieht sich der Nachfrage. Von Loge (Goebbels) erfährt er von dem Gold, das Alberich (Schacht) den Rheintöchtern genommen hat. Wotan erklärt, es sei ganz natürlich, wenn er dieses Gold, das schon einmal gestohlen wurde, nun noch einmal stehle: Am Schluß wollen alle in Walhalla einziehen, als diese, von Donner (Göring) angezündet, in Flammen aufgeht. Attacken gegen das Nazi-Regime bilden den Tenor der ‚Laterndl'-Programme."[10] So wurde auch die Parodie von Martin Miller auf Hitlerreden, mit dem Titel „Der Führer spricht", zum großen Erfolg dieses Programms und Miller erhielt daraufhin eine Einladung der BBC, seine Paraphrasen im Rundfunk zu bringen.

Im dritten Programm, „Von Adam bis Adolf", wurde der Aufbau der früheren Programme, eine Mischung von ernsten und heiteren Szenen, fortgesetzt. Durch die Spezifik dieser Form, wurde auf die Bedürfnisse und Interessen des Emigrantenpublikums eingegangen und damit konnte ein ideologischer Beitrag zur Unterstützung des Kampfes gegen Hitler geleistet werden. Szenen wie „Spuk in Salzburg" von H. F. Königsgarten z. B. versuchten, Optimismus über den vermeintlichen Widerstand – die Informationen über Aktionen der Antifaschisten in der Heimat waren naturgemäß dürftig – gegen die Nazis auszustrahlen. Hierbei wurde gerne, wie bei „Spuk in Salzburg" dem militanten Preußentum die österreichische Gemütlichkeit gegenübergestellt. So mancher konnte mit seinem österreichischen Humor, mit Schlauheit und List, nicht nur überleben, sondern „die Nazi [wurden] in der Konfrontation mit [ihnen], den listigen Trotteln, lächerlich gemacht, weil sie diesen ... in der Regel unterlegen [waren]".[11]

Die letzte Produktion vor einer langen Pause war „Die Dreigroschenoper" von Bertolt Brecht. Bereits die Proben zu diesem Stück waren äußerst schwierig. Der faschistische Angriff im Westen, im Frühjahr 1940, löste unter den Engländern eine Panikstimmung aus, die zusätzlich künstlich hochgespielt wurde und zu Masseninternierungen der Exilierten führte. Mehrere Male mußte die Rolle des Mackie Messer neu besetzt werden, da, durch die einsetzende Internierungswelle, dem „Laterndl" viele Schauspieler verloren gingen. „Die Dreigroschenoper" wurde nicht lange gespielt, weil zuletzt unter dem Druck der Internierungen das „Laterndl" schließen mußte. Es hatte nicht nur einige seiner Schauspieler verloren, sondern auch einen Großteil seines Publikums.

Am 20. September 1941 wurde das „Laterndl" zusammen mit einer Filiale des AC in Hampstead wieder eröffnet.

Martin Müller in seiner Hitler-Parodie „Der Führer spricht", 2. Programm

Nach dem „Zurückdrängen der äußeren Gefahren" – die deutschen Luftangriffe auf England wurden erfolgreich abgewehrt –, „traten innere Gegensätze der Emigration deutlicher in den Vordergrund"[12], und diese politischen Divergenzen kündigten sich auch im „Laterndl" an und äußerten sich in unterschiedlichen Auffassungen über die Funktion eines österreichischen Exiltheaters. Diese Diskussion, die 1942 ausführlicher fortgesetzt wurde, begann mit der Premiere des wiedereröffneten „Laterndl" mit „Laterna Magica". Aus diesem Programm sind nur mehr die Texte – „It happened before" und „Die Rückkehr" oder „Wiener Jause", beide von H. F. Königsgarten, erhalten. In dem letztgenannten Sketch geht es um die Rückkehr von Emigranten nach Wien. Nach zwölf Jahren kommen sie wieder aus England, Frankreich, den USA und Kuba nach Hause und treffen sich mit der daheimgebliebenen Schwester zu einer Wiener Jause. Die ehemaligen Emigranten haben fremde Bräuche und eine unverständliche Sprache mitgebracht. Zuletzt versichern alle der in Österreich Gebliebenen (da ihr Affidavit – ein Art Ausreisevisum – nicht rechtzeitig gekommen war, mußte sie in Österreich bleiben), daß sie doch die Tapferste von allen gewesen sei. Ausgelöst wurde die Diskussion durch eine etwas weniger euphorische Kritik im Zeitspiegel. Kritisiert wurde, daß es nicht genügt zu sagen: „Hitler ist ein Schuft und ein Narr"[13], sondern man muß den Emigranten auch genau sagen, was zu tun ist, um Hitler besiegen zu können. Das Wichtigste in dieser Phase des Krieges wäre gewesen, ständig auszusprechen, daß jeder seine ganze Kraft einsetzen müsse, damit der Kampf gewonnen wird. Es sollten weniger allegorische Spiele gezeigt werden, als vielmehr der realistische Emigrantenalltag. Auch der Sketch „Wiener Jause" wurde kritisiert: „Die Heimkehr nach Wien wird nicht so aussehen, wie in der ‚Wiener Jause'. Ihr solltet zeigen, wie sie wirklich aussehen wird, damit wir alle besser für ihre Verwirklichung kämpfen können. Der Mann, der von England zurückkommt, wird vom englischen Volk mehr gelernt haben, als ‚lovely day'. Ihr solltet zeigen, was er gelernt hat und lernen kann."[14]

Viele Schwierigkeiten, mit denen sich die österreichischen Emigranten in der Folge in England auseinanderzusetzen hatten, lagen in den politischen Divergenzen unter den Emigranten selbst begründet. Es gab eine Stimmungsmache gegen das AC und eine „Empfehlung" an Veranstaltungen des AC nicht teilzunehmen, da es sich hier um eine zum Teil von Kommunisten beeinflußte und geführte Organisation handle, was auch informell für das „Laterndl" galt.[15]

Da bei den satirischen Revuen und Kleinkunstprogrammen politische Differenzen immer stärker sichtbar wurden, liegt die Vermutung nahe, daß man sich – um die Auseinandersetzungen hintan zu halten – zusehends auf Stücke konzentrierte, die auf der nationalsozialistischen „Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums" standen. Im Jahre 1942 brachte das „Laterndl" sieben Produktionen heraus, darunter sein letztes politsch-satirisches Kleinkunstprogramm. In einer Zeit der Hoffnung auf die Zerschlagung des Faschismus durch Forderung nach Eröffnung der Zweiten Front, wurden die Anforderungen an ein Exiltheater größer. So wurde auch vom „Laterndl" erwartet, daß es zu den Bemühungen des AC um eine gleichberechtigte Stellung der Emigranten im Kampf gegen den deutschen Faschismus seinen Beitrag leiste.

„No Orchids for Mr. Hitler" war die letzte Kleinkunstrevue des „Laterndl", deren Text aber nicht mehr erhalten ist.

Eigentlich war es keine Revue, wie der Untertitel sagt, sondern eine Reihe selbständiger, ernster und heiterer Einakter.

Trotz Warnung von manchen Seiten, keine zu ernsten Stücke ins Programm aufzunehmen, wurde der Einakter „Das Urteil" von Eva Priester, der die Befreiungshoffnung unterdrückter Völker beinhaltete, zu einem großen Erfolg.

„Eva Priester [ist] mit ihrem Einakter ‚das Urteil' die Konzentrierung politischen Geschehens im Nazi-Europa unserer Tage in eine kurze, lebensvolle, dramatische Szenenfolge gelungen, die im Gedächtnis haften wird."[16]

Zusammen mit zwei anderen Szenen, „What can I do", welche zwischen dem AC und einem Wiener Kaffeehaus handelt und „Citizen Kohn", einer Vorschau auf das Jahr 1982 (!), in dem das Wort „Antisemitismus" nicht mehr existiert, gebührte diesmal Eva Priester der „literarische Haupterfolg".[17]

Bis Mitte 1942 herrschten im Spielplan des „Laterndl" die Kleinkunstprogramme vor. Diese Form schien bestens geeignet, Probleme des Emigrantenalltags darzustellen und ansprechende Unterhaltung mit politischen Erklärungen und Forderungen zu verbinden und somit den antifaschistischen Auftrag des Theaters zu erfüllen. Trotzdem ging das „Laterndl" von der Form der Kleinkunstprogramme ab und änderte somit, zumindest formal, die Konzeption der österreichischen Exilbühne. Für diesen Übergang waren sowohl objektive, politische als auch subjektive, persönliche Gründe bestimmend.

Ein sehr wesentlicher Grund bestand in der Tatsache, daß bedeutsame Fragen des Krieges, die für den Verlauf des Zweiten Weltkrieges entscheidend waren (wie z. B. die Forderung nach Aufstellung der Zweiten Front) und das zunehmende Bekanntwerden der faschistischen Greueltaten, eine kabarettistische Behandlungsform wohl kaum mehr zuließen. Diese Entwicklung muß aber auch in Zusammenhang mit dem Kampf des Free Austrian Movement bzw. AC, um die Anerkennung Österreichs als eigener Staat, betrachtet werden. Diese Kampagne brachte die immer stärkere Notwendigkeit mit sich, die Selbständigkeit Österreichs auch auf kulturellem Gebiet zu dokumentieren und zwar nicht nur durch eine Weiterentwicklung der Kleinkunsttradition, sondern auch durch eine Präsentation österreichischen Erbes auf dem dramatischen Sektor. Zusätzlich müssen noch zwei andere Faktoren berücksichtigt werden, die aber nicht weniger diesen Übergang forciert haben.

Erstens die Tatsache, daß es zunehmend an kabarettorientierten Autoren mangelte – Hugo F. Königsgarten, der für das „Laterndl" so viele Texte schrieb, ging nach Oxford, und es blieb lediglich ein brieflicher Kontakt zum „Laterndl" aufrecht; Franz Hartl/Bönsch war es auf Grund seiner Berufstätigkeit unmöglich, sich weiterhin dem Theater zu widmen, und Eva Priester konzentrierte sich vorrangig auf ihre journalistische Tätigkeit im Zeitspiegel –, erleichterte die Entscheidung zum abendfüllenden Stück; vor allem, seit es eine organisatorische Trennung zwischen dem „Laterndl" und dem aktivsten Autor dieser Bühne, Rudolf Spitz, gab, der damals dem, dem AC nicht gewogenen, London-Büro von Oskar Pollak angehörte. Rudolf Spitz war ab Mitte 1942 hauptsächlich in österreichischen BBC-Sendungen tätig und machte nur noch gelegentlich Übersetzungen für das „Laterndl", wie die Übertragung ins Deutsche von „Thunder Rock", „Mandragola" und „Professor Poleshajew".

Zweitens wurde annähernd zur selben Zeit, als es gewissermaßen zu einem Bruch der Bezugsquellen kam, das Ensemble des „Laterndl" durch eine Gruppe von sudetendeutschen Schauspielern, die Berufserfahrung vom „Deutschen Theater Prag" mitbrachten, verstärkt. Diese Künstler wollten nicht einfach Szenen interpretieren, sondern „große" Rollen spielen. Dieser schauspielerische Ehrgeiz stieß bei einem Teil des Stammensembles auf fruchtbaren Boden, die ihre Berufsperspektive ohnehin nicht als „Kellerschauspieler" sahen. Dies war nicht als Abwertung der Kleinkunstprogramme und des Kabaretts aufzufassen, sondern sollte vielmehr als schauspielerische Profilierung derjenigen Beteiligten, die in diese Richtung drängten, angesehen werden.

Noch ein Aspekt ist zu berücksichtigen: die inneren Gegensätze in der Emigration wirkten sich auch auf das „Laterndl" aus und kamen in den unterschiedlichen Anforderungen an eine Exilbühne zum Ausdruck. Während der politisch bewußtere Teil des Publikums für ein aktuelles und realistisches Theater plädierte, das sich mit Emigrantenproblemen und den großen Fragen der Zeit auseinandersetzt, sah ein anderer Teil die Funktion des Theaters vorrangig in Entspannung und Zerstreuung. Zusätzlich wurde an die Kleinkunstprogramme ein hoher Anspruch gestellt, welchen man durch die personelle Dezimierung der Autoren nicht mehr erfüllen konnte. Nicht zuletzt war dieser „Weg ins Repräsentative" Ausdruck des Versuches einer Einigung auf kulturellem Gebiet, welche das Free Austrian Movement auf politischer Ebene mit den österreichischen Gruppen in England anstrebte.

Anmerkungen

1 Vgl. Eva KOLMER, Das Austrian Centre. Erinnerungsbroschüre. 7 Jahre österreichische Gemeinschaftsarbeit. London 1945, 1.
2 Franz BÖNSCH, Das österreichische Exiltheater „Laterndl" in London. In: Österreicher im Exil 1934 bis 1945. Protokoll des Internationalen Symposiums zur Erforschung des österreichischen Exils von 1934 bis 1945. Hrsg. v. Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes und der Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur. Wien 1977, 443.
3 Trotz der von den faschistischen Mächten heraufbeschworenen Kriegsgefahr, hielten die Westmächte an ihrer Befriedungspolitik fest und führten nur Scheinverhandlungen über einen von der sowjetischen Regierung vorgeschlagenen Beistandspakt.
4 Vgl. Franz Bönsch. In: Österreicher im Exil, a. a. O., 447.
5 Franz Bönsch, a. a. O., 446.
6 Ebenda.
7 „Wiener Ringelspiel". von H. F. Königsgarten. Typoskript, deutsch, 10 Seiten; DÖW 6894/3d (A).
8 Rainer OTTO, Walter RÖSLER, Kabarettgeschichte. Abriß des deutschsprachigen Kabaretts. Berlin 1961, 161.
9 Helene MAIMANN, Politik im Wartesaal. Österreichische Exilpolitik in Großbritannien 1938–1945. Wien 1975, 132.
10 Otto Rösler, Kabarettgeschichte, a. a. O., 162.
11 Uwe NAUMANN, „Preisgegeben, vorzüglich der Lächerlichkeit". Zum Zusammenhang von Satire und Faschismus in der Exilkunst. In: Faschismuskritik und Deutschlandbild im Exilroman. Hrsg. v. Christian Fritsch und Lutz Winckler. AS 76, Berlin 1981, 110.
12 Franz Bönsch. In: Österreicher im Exil, a. a. O., 450.
13 Zeitspiegel, Nr. 41, 12. 10. 1941, 9.
14 Ebenda.
15 Vgl. Bönsch. In: Österreicher im Exil, a. a. O., 445.
16 Die Zeitung, 16. 10. 1942; DÖW 12 555 (A).
17 Zeitspiegel, Nr. 42, 17. 10. 1942, 7.

Peter Roessler

VERSUCHE EINES ANTIFASCHISTISCHEN VOLKSSTÜCKS NACH 1945

Im Rahmen eines Heftes mit dem Titel „Kabarett und Satire im Widerstand" Probleme des Volksstücks zu diskutieren, mag auf den ersten Blick als eine Art Seitensprung erscheinen. Es erweist sich allerdings, daß weite Teile der Volksstücktradition ohne satirische Züge nicht denkbar wären. Dies erkannte unter anderen Ernst Fischer, der in seiner Nestroy-Studie prägnante Worte zur Verteidigung der Satire fand.

> „Gutzkow schmäht ihn [Nestroy] als ‚bestialischen Dichter', weil er das Bestialische zu idealisieren ablehnte. Das Tier ist nicht komisch; der als Tier dargestellte Mensch ist es, weil in ihm das verratene Menschenbild unsichtbar gegenwärtig ist. Antihuman ist stets die Vortäuschung einer nicht vorhandenen Humanität, eines goldenen in Ermangelung eines sonstigen Herzens. In der Aggression gegen die Heuchelei besteht die unerbittliche Humanität des Satirikers."[1]

Freilich bringt eine Beschäftigung mit dem Volksstück Probleme und Anforderungen mit sich, die in dieser knappen Skizze kaum angerissen, geschweige denn „gelöst" werden können. Es besteht die Notwendigkeit, den Begriff zu historisieren,[2] um eine inflationäre und damit auch nichtssagende Verwendung zu vermeiden. Zu überprüfen wäre weiters die selektive und ideologische Rezeption des historischen Volksstücks im Faschismus und in der Nachkriegszeit, sowie die Kanonisierung einzelner Dramen zu Spielplan-‚Klassikern'. Im Rahmen dieses Beitrags kann es allerdings nur darum gehen, einige Materialien zu erkunden, wobei deren Auswahl und Darstellung die angedeuteten Probleme diskutierbar machen sollen.

In unserer monochromen Theaterlandschaft bildet die Realisierung antifaschistischer Dramatik, trotz einer gewissen Öffnung in den letzten Jahren, weithin eine Ausnahme. Einem Stück wie Ungers „Zwölfeläuten" stehen nur wenige vergleichbare Versuche zur Seite; in der Nachkriegszeit existieren allerdings Entwürfe eines Volksstücks, in denen sich ähnliche Thematiken verarbeitet finden. Es mag von Nutzen sein, sich dieser verdrängten Vorgeschichte zu versichern.

Eine grundlegende Orientierung der aus dem Exil zurückgekehrten sowie der im Lande verbliebenen antifaschistischen Theaterleute bildete nach '45 den Versuch, die demokratischen Potenzen der von der faschistischen Kulturpolitik vereinnahmten Traditionen des österreichischen Volkstheaters freizulegen. Die Aneignung mußte dabei vorwiegend die Folgen zweier Hauptlinien der Verfälschung überwinden: die mittels Festwochen aufwendig reklamierte falsche Zeugenschaft der Volksstück-Autoren für den Faschismus und die Verharmlosung ihrer Werke durch eine zum Boulevard degenerierte Darbietung, die einzig von den Alltagssorgen ablenken sollte.[3] Gerade letztere begann nach '45 erneut als eine aller Widersprüche baren Österreichfolklore die restaurative Theaterpraxis zu dominieren.

In seinem im „Österreichischen Tagebuch" publizierten Beitrag „Nestroy und Österreich" konstatiert der Exildramatiker Ferdinand Bruckner die Existenz zweier Österreich, die eines „fiktiven" und die eines "wirklichen". Als „fiktiv" gelten ihm jene historische Varianten einer Österreichideologie, mittels derer die jeweils herrschenden durch metaphysische Ableitung ewiger Volkscharaktere und ‚Sendungen' demokratische Bewegungen als unösterreichisch stigmatisieren konnten. Nestroys „realistische Volksstücke" schaffen nach Bruckner hingegen die Sicht auf die Wirklichkeit, deshalb gehöre er nicht zu den „Trägern der hohen österreichischen Idee, vielmehr zu jenen, die sie zu erleiden hatten". „Das verschloß ihm die Gesellschaft, die nun einmal darauf sieht, daß ihre Mitglieder Idealisten sind, und er mußte sich mit dem Rest der Bevölkerung begnügen, dem ‚mittleren' unteren und weiteren Bürgertum, dem ‚Anhängsel zum besitzenden Mittelstand' – hauptsächlich waren es Handwerker und Handwerkerinnen (...) –, und dem ‚Proletariat der Dienstboten und Fabrikarbeiter'".[4] Die Waffen der Reaktion gegen Nestroy sieht Bruckner gleichermaßen in dessen Abwertung zum bloßen „Possenreißer" wie in der Handhabung von Zensur und Verbot. Den Autor interessieren besonders jene verbotenen und verdrängten Stücke aus der Zeit vor der Revolution von 1848, in denen sich die demokratische Orientierung am konsequentesten manifestiert. Seine Charakterisierung der Nestroyschen Gestaltungsweise verweist unausgesprochen auf ein Grundmerkmal der Satire: „Das Metternische Österreich war von Gespenstern erfüllt, und er" (Nestroy) „machte diese vermummten Späher aller Rangklassen, diese ganze ‚Sippschaft der Hölle' lächerlich wo und wie er nur konnte."[5] Ferdinand Bruckner versucht gerade durch eine historische Sicht auf Nestroys Werke, die auch deren Grenzen nicht unterschlägt, ihre Bedeutung für die Gegenwart zu erarbeiten.

Andere Autoren argumentieren analogisierend, um die Notwendigkeit einer kritischen Aneignung der Dramen Nestroys zu unterstreichen. So meint Hugo Huppert in einer Besprechung der „Scala"-Inszenierung von „Höllenangst", „daß Nestroys Posse von 1848 wunderbar auf die Reaktion von 1948 zugeschnitten ist – und zwar vom Autor selbst."[6] Otto Basil gar bescheinigt Nestroys Stücken „fast schon sozialistische Tendenz".[7] (Die Überinterpretation Basils erhielt ihren Impuls aus der euphorischen Erwartung einer bevorstehenden gesellschaftlichen Umwälzung, sie konnte bei nicht eingelöster Erwartung in einen subjetiv als Desillusionierung erlebten Rückzug führen). Der aus heutiger Sicht naiv anmutende Aktualisierungszwang sollte die Stoßrichtung nicht vergessen machen, die solcher Umgang mit dem Werk Nestroys enthielt. Die im „Neuen Österreich" abgedruckten Passagen aus „Freiheit in Krähwinkel"[8], gruppiert um Begriffe wie „Freiheit", „Zensur", „Polizeiterror", lassen das Bemühen kenntlich werden, den Gehalt der Volksstücke gegen den Faschismus und für eine demokratische Neuordnung der Gesellschaft zu mobilisieren. Mit ihrer Aneignung werden Theatertraditionen aufgegriffen, die in Österreich durch besondere geschichtliche und theaterhistorische Voraussetzungen eine spezifische Ausprägung erfahren hatten. Die Betonung nationaler Eigenständigkeit geriet in diesen Zusammenhängen nicht zur Pro-

klamation eines abstrakten Wesens Österreich, sondern war verknüpft mit dem Programm, sich bestimmter Theatertraditionen zu versichern, um aus ihrer Aneignung zugleich Maßstäbe und Impulse für eine neu zu schreibende Dramatik zu gewinnen.

In den Theaterverhältnissen nach '45 bot sich hiefür allerdings wenig Realisierungsmöglichkeit. Neben vereinzelten Projekten weist vor allem das Programm der Direktion Günther Haenel am Volkstheater Bestrebungen in diese Richtung auf. In einem Rechenschaftsbericht faßt Haenel die Ziele der ersten Spielzeit als „Übergang von einem KdF-Theater zu einem wirklichen Volkstheater" zusammen.[9] Die Emphase, mit der Haenel dabei an die Frühgeschichte des Volkstheaters anknüpft, weist eine gewisse Idealisierung der widersprüchlichen Geschichte dieser Institution auf. Den Überlegungen ist jedoch der Aspekt abzugewinnen, daß weder voraussetzungsloser Aufbruch simuliert, noch das Anknüpfen an Tradition zur kulturellen Legitimation der Restauration verwertet wird. Neubeginn am Theater bedeutet hier explizit, verschüttete oder verfälschte Theatertraditionen aufzugreifen. Eine kontinuierliche Arbeit an der Aneignung und Weiterentwicklung eines demokratischen österreichischen Volksstücks ist in der Folge nur am „Neuen Theater in der Scala" nachweisbar, 1948 gegründet und 1956 nach langjähriger antikommunistischer Diffamierung zur Schließung gezwungen. Hier konnten die im antifaschistischen Exil gewonnenen Erfahrungen umgesetzt werden.[10] Die im folgenden angeführten Entwürfe eines neueren Volksstücks fanden daher meist ihre Realisierung an der „Scala".

In den ersten Jahren nach der Befreiung vom Faschismus, da solche Versuche noch nicht rigoroser kulturpolitischer Ausgrenzung und Unterdrückung zum Opfer fielen, verstellte oftmals der Widerspruch zwischen dem Gehalt der Stücke und ihrer spezifischen Rezeption eine produktive Diskussion. Wie hier Rezeptionsgewohnheiten und Realisierung gegen die Intentionen des Textes wirken konnten, sei an zwei Beispielen angedeutet. Der Dramatiker Heinrich Carwin[10a] gestaltet in seinem im englischen Exil verfaßten Drama „Flieder" den Alltag in einer deutschen Stadt unter dem Faschismus 1943.[11] Er verwendet dabei heterogenste gestalterische Mittel: Die Liebesgeschichte zwischen dem Soldaten Peter und seiner Freundin Marie erinnert – besonders bei den von Peter wiederholt heraufbeschworenen Schreckensbildern des Krieges – an expressionistische Antikriegsdramatik. Paralell zu diesem Handlungsstrang entfaltet der Autor mit Elementen der Volkstheatertradition das Schicksal zweier Arbeiter, die nach einem Sabotageakt fliehen müssen sowie das Alltagsleben kleiner Mitläufer. Carwin versucht, die tradierte Rolle der Schelme oder der äußerlich Angepaßten, deren Behäbigkeit jedoch quer zu den Befehlen ihrer Vorgesetzten liegt, hierfür nutzbar zu machen. Die Verschränkung der Ebenen gelingt Carwin dabei nur mittels der Konstruktion eines kolportagehaften Mordfalles: Peter tötet den SS-Arzt, der ihn durch ein Attest von der Ostfront befreit und als „Bezahlung" mit Marie schlafen möchte. In der letzten Szene, beim Verhör in der Wachstube, kommen die Personengruppen zusammen.

Möglicherweise hat Carwin den Schauplatz der Handlung bewußt in einer deutschen Stadt angesiedelt, um Rezeptionsmißverständnissen vorzubeugen, die das Aufgreifen von Elementen des Volksstücks dahingehend deuten, als seien hier österreichische Wesen „den" Deutschen gegenübergestellt. Carwin jedenfalls verwendet diese Elemente nur, um in einigen Szenen den Gegensatz zwischen oben und unten wirksam werden zu lassen, ohne daß bereits eine weltanschauliche Orientierung nach der Klassenzugehörigkeit fixiert wäre. Die Figur des Postmeisters Nudel, eine Art Verwandter des legendären Hirnschal der BBC-Sendungen Robert Lucas, erscheint als strikt führerhöriger Mitläufer. Gläubig rekapituliert er die Propaganda der Nazis, in einer Weise, die deren zynisch-manipulativ eingesetzte Wertung entlarvt.:

„Nudel: (...) Wir waren wieder in England drüben in der Nacht, ganz starke Formation. Werden denen schon zeigen. Vorgestern haben sie wieder Köln angegriffen, soll eine furchtbare Verwüstung sein. Denen liegt auch nichts an die Kulturgüter der Welt. (...)"[12]

Bei der Uraufführung im Studio der Josefstadt (1946) wurde der Kunstdialekt der Figuren naturalistisch umgeformt. Dabei dürfte die Sprache in österreichischen Dialekt übergeführt worden sein, denn, obwohl das Stück nicht in Österreich spielt, wurde die offenbar produzierte Österreich-Folklore bei Teilen der Theaterkritik als ‚Beleg' eines volkscharakterlichen Gegensatzes zu „den" Deutschen genommen. Der Eklektizismus des Autors begünstigte dabei die willkürliche Heraushebung einzelner Personen, bei gleichzeitiger Vernachlässigung von Figuren, die diesem Schema widersprachen (z.B. Postmeister Nudel). Die beiden ‚Saboteure' ließen sich zum ‚Beweis' eines ontologischen Charaktergegensatzes zwischen Österreichern und Deutschen verwenden.[13] Hinter dem konstruierten Dualismus von österreichischer Behäbigkeit, gepaart mit einer ‚natürlichen' NS-Gegnerschaft, und preußischer Korrektheit verschwindet das Anliegen des Autors, das von der Gestaltung des Alltags unter dem Faschismus bis zur Thematisierung der Ursachen reicht.

Vergleichbares findet sich bei der Rezeption des „Bockerer" von Becher/Preses (Scala, 1948), nur, daß hier bereits eine ganze Möglichkeit der Gattung ihre Stilisie-

KABARETT NACH 1945

rung zum Inbegriff des Possierlichen findet. Die Rezeptionsgewohnheit, die mit dem Volksstück a priori bereits Gemütlichkeit, Harmlosigkeit oder entleerte Unterhaltung assoziiert, war auch bei antifaschistischen Themen wirksam, oder konnte bewußt mobilisiert werden. Die Besprechung im „Wiener Kurier" – die noch frei ist von den sprachlichen Ausfälligkeiten des Scala-Boykotts – hebt als besonderes Verdienst von Becher/Preses hervor, daß sie die „Schauer der Schreckenszeit" „dämpfen" und somit „Übertreibungen vermeiden".[14] Der Witz der Satire, der die Widersprüche der Realität bloßlegen soll, gerät in dieser Kritik zur beklatschten Verharmlosung; freilich kommen nicht unwesentliche Momente der Textvorlage diesen Tendenzen entgegen. Der komische Effekte garantierende Gegensatz zwischen Österreichern und Deutschen, den die Autoren in zahlreichen Szenen strapazieren, oder Bockerers Bemühen, seine Behaglichkeit gegen ein feindliches ‚Außen' zu sichern – hier bietet sich Material an, das im oben skizzierten Sinn interpretierbar wäre. Allerdings wird dabei übersehen, daß Becher/Preses diese sicher für den Gesamtzusammenhang gewichtigen Momente bewußt konterkarrieren. Nicht nur ist Bockerer gleichsam in seinem privaten Kreis von österreichischen Nazis umstellt, gerade ein deutscher Antifaschist – der Uhrmacher Knabe aus Berlin – versucht Bockerer über das Wesen des Faschismus und die Realität der KZ's aufzuklären. Und: Bockerers behagliche Gewohnheiten lassen sich eben, dies führen die Autoren vor, unter den Bedingungen von Faschismus und Krieg nicht aufrechthalten.

Der gemütliche Effekt stellt sich wohl dann ein, wenn man Bockerers subversiven Witz – der mit spontaner Parteinahme für die Opfer gepaart ist – als volkscharakterliches Merkmal mißversteht und zur einzigen Form des Widerstands hypostasiert. Nicht zufällig unterschlägt die Kurier-Rezension die Figur des Schutzbündlers Herrmann, was umso auffälliger ist, als der Kritiker am Ende seiner Besprechung eine Art Personenregister anführt. Das mehrfach festgehaltene Kennzeichen der Satire, daß diese nämlich einer gewissen Grundeinstellung seitens der Rezipienten bedarf, um wirksam zu werden, erhält sich auch im Genre des Volksstücks. Daß einem Stück wie „Der Bockerer" in den spezifischen Gegebenheiten der Nachkriegsöffentlichkeit noch durchwegs andere Funktion zukam, läßt sich rekonstruieren. Hugo Huppert, der die Schwächen des Stückes nicht unterschlägt, versucht etwa die Haltung des Bockerer mit den Aktivitäten des Schutzbündlers Herrmann in Beziehung zu bringen, um die Grenzen des ‚kleinen Widerstands' auszuloten.[15] Freilich muß er dabei der Figur des Herrmann eine interpretatorische Bedeutung verleihen, die ihr im Handlungszusammenhang nicht zukommt. Die uns überlieferten Fragmente einer Publikumsdiskussion in der ‚Scala' lassen erkennen, daß, bei aller Kritik an den Schwächen des Stückes, „der Bockerer" als eine Art Signal für Möglichkeiten antifaschistischer Dramatik begreifbar war. Die Widersprüche wirkten aktivierend zu einem Zeitpunkt, da kaum antifaschistische Thematik an Wiener Theatern vertreten war, sie mündeten in die Forderung nach einer Weiterentwicklung des Volksstücks.

Verlassen wir zunächst die Frage nach der widerspruchsvollen Einheit von Rezeptionsnormen und Gehalten der Dramen, um an zwei späteren Beipielen die Möglichkeiten eines kritischen Volksstückes nach '45 zu überprüfen. Aus den gewandelten gesellschaftlichen Verhältnissen waren auch neue Aufgaben für eine kritische Dramatik erwachsen. Der Alltag unter dem Faschismus wird im „Bockerer" vorwiegend gemessen an der ‚Normalität' des Lebens *vor* dem Faschismus. In diesem Sinne können die Szenen verstanden werden, in denen Bockerer seine behagliche Privatheit gegen die Barbarei zu behaupten sucht. Die Rückkehr zur ‚Normalität' des (klein)bürgerlichen Alltags – veranschaulicht im wiederaufgenommenen Tarockspiel – enthielt ihre kritische Potenz gegen den verlogenen Heroismus der faschistischen Propaganda, nicht jedoch gegen die Restauration nach '45. In der Frage nach dem Verhältnis dieser zur NS-Vergangenheit bedurfte es anderer gestalterischer Perspektiven.

Josef Tochs Volksstück „Der Löwe von Linsburg" (Uraufführung Scala 1949)[16] spielt im Nachkriegsösterreich in der fiktiven Stadt Linsburg. Lucky, ein „Schieber", muß den Arlbergexpreß in Linsburg verlassen, da er im Zug einen ehemaligen „Geschäftspartner" entdeckt, dem er einst falsche Schecks ausgestellt hat. Da er, auf modische Lässigkeit bedacht, zahlreiche amerikanische Ausdrücke gebraucht, halten ihn die Linsburger für einen Geschäftsmann aus den USA. Das Mißverständnis in einen persönlichen Vorteil verwandelnd verspricht Lucky den Gemeindevätern die Beschaffung von Lebensmitteln, wenn diese ihm das Wahrzeichen der Stadt, den steinernen Löwen, zum Weiterverkauf schenken. Die Honoratioren erkennen die Möglichkeit, sich mitzubereichern und akzeptieren begeistert das falsche Angebot. Das Bekanntwerden des Planes mobilisiert den Widerstand der Bevölkerung, die den Hochstapler entlarvt. Die Freude währt jedoch nur kurz: Die Gemeindeväter eilen zum Bahnhof, um einen „echten" Amerikaner zu empfangen.

In die Gestaltung des Lucky sind Momente der Figur des betrügerischen Emporkömmlings eingeflossen, die Ernst Fischer in seinem Aufsatz im Arsenal der Nestroyfiguren feststellen konnte. Der kleine Betrug steht natürlich für das große Geschäft, das sich Marshall-Plan nannte.

Das Spezifikum der satirischen Methode, die Grenzen

KABARETT NACH 1945

zwischen den Gattungen und den Medien zu überspringen, erweist sich auch bei diesem Stück. Bockerers „Wanderung" von der Kabarettfigur zum Titelhelden einer „tragischen Posse" findet ihr Pendant in Tochs Personengestaltung, die durchwegs in Szenen des Kabaretts denkbar wäre. Die Dankesrede des Vizebürgermeisters Stowasser, bei der dieser einen Text aus dem Jahr 1943 mit nur unbedeutenden ‚kosmetischen' Veränderungen vorträgt, komprimiert in einer Szene das Thema der Rückkehr ehemaliger NS-Funktionäre auf ihre Posten nach '45. Der Vizebürgermeister ist nicht in der Lage, die verräterischen Stellen aus dem Stehgreif umzuformulieren und gibt dadurch gegen seinen Willen die Herkunft des Textes preis. Hierdurch entlarvt Toch nicht nur das wenig modifizierte Denken der herrschenden Eliten, sondern auch die Brauchbarkeit von ideologischen Mustern für Faschismus und Nachkriegszeit. Der Gefahr eines Rezeptionsmißverständnisses, das die Grenzen zwischen NS-Zeit und der Situation der Nachkriegsjahre verwischt, wäre nicht mit dem naturalistischen Vorwurf der „Übertreibung", der die satirische Methode als Ganzes treffen würde, zu begegnen. Eher wäre dies der Anordnung des Materials durch den Autor anzulasten.

Auch in der ungleich tieferen Komödie Ernst Fischers „Die Brücken von Breisau" (Uraufführung: Scala 1952; unter dem Titel „Höchste Zeit") erscheint der Faschismus nicht als ein überwundenes Problem, nach dessen Niederschlagung unproblematische Rückkehr zum ‚Alten' möglich wäre. Die Vorgänge in der (bayrischen) Stadt Breisau in den Nachkriegsjahren geraten zum Prüfstein für die „Bewältigung" des Faschismus. Die in den letzten Kriegstagen unter dem Kommando des Oberst Stumpf gesprengte und nach der Befreiung von der Bevölkerung erneut aufgebaute Brücke soll nach den Plänen der US-Militärs als Vorbereitung für neue Kriege mit Sprengkammern versehen werden. Die Pläne sehen weiters vor, die heimische Waschmittelfabrik stillzulegen, um den Markt für amerikanische Waren freizubekommen und das Fabriksgelände für die Rüstungsproduktion zu verwerten. Bürgermeister Holzwurm (CDU) und Vizebürgermeister Schuster (SPD), sonst willfährige Handlanger, zeigen hierfür allerdings wenig Begeisterung. Nicht nur haben sie eigene Interessen an der Waschmittelfabrik, ein Bekanntwerden des Einbaus der Sprengkammern würde, so befürchten beide, das Wahlverhalten der Bevölkerung in unliebsame Richtungen treiben. Aus dieser Ausgangssituation entwickelt Fischer die Gestaltung des von der Kommunistin Barbara in Gang gebrachten Kampfes gegen die Pläne, der von Menschen verschiedenster Weltanschauung getragen wird. Die Vielzahl der thematisierten Probleme (die in der Nachkriegszeit verbreitete Modephilosophie des Existentialismus oder die Kritik an den Mitgliedern der eigenen Partei usw.) müssen hier ausgeklammert bleiben. Anzudeuten ist Fischers Methode und der Bezug zum Volkstheater.

Das Lächerlichmachen der Herrschenden und ihrer Stützen bildet die Hauptwaffe des Satirikers Fischer. Das behutsame Verdrängen der NS-Vergangenheit, an dem die Vertreter beider Parteien mitwirken, entlarvt er in einer bewußt zugespitzten Szene, die zugleich eine Ahnung vermittelt, von der Funktion jener mystischen Diktion, mit der offiziell über den Faschismus geredet wurde:

„Reporter: Ich denke mir das so ... (Nimmt einen Zettel) Dunkle Mächte haben im Jahre 1945 die weltberühmte Marienbrücke...
Holzwurm: Dunkle Mächte sind gut...
Reporter: Ich möchte dann konkret werden und den Oberst Stumpf...
Holzwurm: Nur nicht konkret! Nur keinen Namen nennen!
Reporter: Man kann nie wissen, meinen Herr Bürgermeister ...?
Holzwurm: Ich meine, daß der Artikel schön sein soll. Und schön ist das Allgemeine. Das Konkrete ist meistens häßlich."[17]

Die Vertreter der Friedensbewegung bleiben natürlich der satirischen Gestaltung weitgehend entzogen. Es sind zum überwiegenden Teil Gegner des Faschismus, aber auch ehemalige kleine Mitläufer, deren widerspruchsvolles Zusammenfinden für ein neues Ziel, das dem alten verwandt ist, Fischer vorführt. Dies bedeutet allerdings nicht, daß der Autor die Mittel seiner Gestaltung mechanisch nach der sozialen Stellung der Figuren auswählt. Wenn Fischer etwa den deklassierten Intellektuellen Balthasar Notnagel über bindungslose Entfaltung der Persönlichkeit philosophieren läßt, ergeben sich aus dem Widerspruch zwischen dessen sozialer Lage und der pathetischen Rede Möglichkeiten für die Satire. Hier zeigen sich allerdings Grenzen, Notnagel bleibt Karrikatur und darum statischer Typus. Um solches Bewußtsein jedoch zu dynamisieren und Entwicklungsmöglichkeiten zu gestalten, stellt Fischer Notnagel die „ernste" Figur des Gemeindesekretärs Heinz entgegen. Dieser ist durch Zufall im Besitz der Brückenpläne; von ähnlichen Vorstellungen wie Notnagel geprägt ringt er sich dazu durch, die Pläne öffentlich an den Bürgermeister zu übergeben, um dessen Ausreden über mangelnde Informationen anschaulich zu widerlegen.

Der Stoff erweist sich als durchaus geeignet, um Momente der Volkstheatertradition aufzunehmen und umzuformen. Neben dem Lächerlichmachen der Herrschenden können die Interessen des – wie es Bruckner formuliert – „Rest(s)" der Bevölkerung" am breiten Bündnis gegen den Einbau der Sprengkammern herausgearbeitet werden. Die Listen, Verstellungen und bewußt her-

KABARETT NACH 1945

beigeführten Verwechslungen, mit denen Fischer die Vertreter der Friedensbewegung theatralisch wirksam agieren läßt, mögen ihr Vorbild in den Verkleidungen des Ultra aus Nestroys „Freiheit in Krähwinkel" haben.

Die für das Volksstück typische Ansiedlung im dörflichen oder, wie in den angeführten Beispielen, im kleinstädtischen Bereich bietet die Möglichkeit, soziale Konflikte in einem überschaubaren Rahmen zu gestalten. Die Gegensätze können durch das Zusammentreffen von Angehörigen unterschiedlicher sozialer Schichten hier weit unvermittelter auf die Bühne gebracht werden, als dies etwa für ein Geschehen möglich wäre, das in der Großstadt spielt.

Ein Vergleich zu den Kleinkunstdramen Jura Soyfers, die das gültigste Niveau der Beerbung der Volkstheatertradition für antifaschistisches Theater präsentieren, macht die Defizite der beiden hier angeführten Stücke anschaulich. Wo Soyfers Werke eine vollendete Einheit von gestalterischen Mitteln und politischen Intentionen bilden, gelingt Toch und Fischer nur eine Illustration ihrer Anliegen. Es kennzeichnet den unbestechlichen Realismus Soyfers, wenn er den Versuch Hupkas in „Astoria", durch Aufklärung die Massen spontan zur Überwindung Astorias zu bewegen, scheitern läßt. Demgegenüber geraten Fischer, aber auch Toch (denn die Ankuft des „echten" Amerikaners am Ende des Stücks gilt nur als Hinweis für die Zuschauer), im Bemühen um Perspektiven zu jenem von Georg Lukács am IV. Deutschen Schriftstellerkongreß für Teile der sozialistischen Literatur der 50er Jahre kritisch konstatierten „happy end-Optimismus".[18] Fischer versucht zwar, das Ende offen zu lassen, der Überwältigende homogene Jubel der Breisauer Bevölkerung verkehrt, bei aller Bedeutung der Friedensbewegung, die Realitäten der Nachkriegszeit. Man muß die Versuche an der „Scala" allerdings in Beziehung setzen zu den Traditionen, die nach '45 offiziell als einzig legitimierte Vertreter des Volksstücks zu Burgtheater- und anderen Ehren kamen. Die durch die NS-Kulturpolitik geförderten Autoren erwiesen in kaum modifizierter Weise ihre Brauchbarkeit als kulturelle Aushängeschilder der Restauration. Wo, wie etwa in Max Mells am Akademietheater aufgeführtem „Apostelspiel", Empörung nur in der Form des persönlichen Verbrechens vorstellbar bleibt, das durch Einordnung in ein Ganzes überwindbar wird, thematisierten die angeführten Entwürfe eines kritischen Volksstücks die sozialen Kämpfe ihrer Zeit.

Ferdinand Bruckners Feststellung, die Reaktion habe Nestroy zu einem „Possenreißer" erklärt oder dessen Wirken mit den Mitteln der Zensur eingeschränkt, war zweifellos mit Seitenblick auf mögliche Gegenwartsproduktionen geschrieben. Die Rezeptionsnorm, die das antifaschistische Volksstück als Manifestation österreichischer Gemütlichkeit gegen preußische Korrektheit und Brutalität mißdeutete (wobei Text und Darstellung solcher Auffassung in gewisser Weise entgegenkommen konnten), war in den Konstellationen des Kalten Krieges durch andere Herangehensweisen ersetzt. Während die „Klassiker" des Volkstheaters auf das Niveau harmloser „Possenreißerei" heruntergeschraubt wurden, denunzierte man die aus den Institutionen eliminierten Entwürfe eines kritischen Volkstheaters in einem Jargon, der Zensur beinahe ersetzt, als „kommunistischen Schimmel".[19]

Anmerkungen

1 Ernst Fischer: Johann Nestroy. In E. F.: Von Grillparzer zu Kafka. Sechs Essays. Wien 1962, S. 127
2 vgl. dazu Rober Weimann: Shakespear und die Tradition des Volkstheaters. Soziologie. Dramaturgie. Gestaltung. Berlin (DDR) 1967.
sowie zuletzt: Gerhard Scheit: Die Zerstörung des Volksstücks. Richard Billinger und die Tradition des Volksstücks. In: Wespennest 56. S. 4ff
3 vgl. Peter Roessler: Aneignung und „Aneignung". Zur Rezeption österreichischer Klassiker im Faschismus und im antifaschistischen Exil. in: Wespennest 56. S. 19ff.
4 Ferdinand Bruckner: Nestroy und Österreich. In: Österreichisches Tagebuch 6. April 1946, S. 6
5 ebd.
6 Österreichische Zeitung, 18. September 1948
7 Neues Österreich 25. Mai 1947
8 ebd. 8. Juni 1947
9 vgl. Presskollekiv (Hrsg.): Ein Jahr Wiener Theater. Wien o. J. S. 35
10 vgl. Wilhelm Pellert: Roter Vorhang. Rotes Tuch. Das Neue Theater in der Scala (1948–1956). Wien 1979
10a Vermutlich ist Carwin identisch mit Heinz Karpeles, dessen gleichnamiges Drama „Flieder" 1943 in einer Leseaufführung der „Kleinen Bühne" des Freien Deutschen Kulturbundes in London vorgestellt wurde. Vgl. Ludwig Hoffmann u. a.: Exil in der Tschechoslowakei, in Großbritannien, Skandinavien und Palästina (Kunst und Literatur im antifaschistischen Exil 1933–1945, Bd.5). Frankfurt 1981, S. 660f.
11 Heinrich Carwin: Flieder. Tragödie in drei Akten. o. J. (Bühnenmanuskript)
12 ebd. S. 64
13 vgl. u. a. Wiener Kurier 29. 5. 1946
14 Wiener Kurier 4. 10. 1948
15 Österreichische Zeitung 7. 12. 1948
16 Josef Toch: Der Löwe von Linsburg. o. J. (Radiofassung)
17 Ernst Fischer: Die Brücken von Breisau. Komödie. Wien 1952. S. 21
vgl. zum Stück auch Friedbert Aspetsberger: Versuchte Korrekturen. Ideologie und Politik im Drama um 1945. In: F. A. u. a.: Literatur der Nachkriegszeit und der 50er Jahre in Österreich. (Schriften des Instituts für Österreichkunde 44/45). Wien 1984, S. 254
18 Georg Lukács: Das Problem der Perspektive. in: Beiträge zur Gegenwartsliteratur. Heft 1. Berlin (DDR) 1956, S. 75ff.
19 Wiener Kurier 25. März 1952

Abbildungen S. 36, 37, 38, 39: „Die immer wieder Wiedertäufer" im Kabarett „Der Igel", Graz 1945–1949
Archiv: Franz Paul

KABARETT NACH 1945

Gerhard Scheit

DIE SCHÖPFERISCHEN METHODEN DES WIDERSTANDS

Ansätze zu einer Begriffsbestimmung

Warum ist eine Satire über den Faschismus immer eine riskante Gratwanderung, bei der jederzeit ein Absturz in Verharmlosung oder Mißverständnis droht? Und warum haben dennoch so viele, der gegen den Faschismus Kämpfenden zu dieser künstlerischen Gestaltungsform gegriffen, sie oft sogar als tauglichstes Mittel der Kunst im Kampf gegen den Faschismus vestanden?

Diese Fragen ergeben sich fast zwangsläufig demjenigen, der sich mit antifaschistischem Kabarett und antifaschistischer Satire beschäftigt. Sie lenken den Blick auf die Besonderheit der satirischen Gestaltungsform; freilich gibt es diese Besonderheit nicht jenseits der Geschichte sondern nur in ihr, und daher wird immer sogleich zu fragen sein, inwieweit die Auseinandersetzung mit dem Faschismus die satirischen Darstellungsmöglichkeiten veränderte, beschränke oder bereicherte.

Es ist natürlich hier nur möglich, einige wenige – wenn auch grundsätzliche – Probleme aufzugreifen, ohne sie in extenso behandeln zu können. Auch sollten die folgenden Überlegungen nicht als Definitionsversuch mißverstanden werden. Es handelt sich vielmehr um den Versuch einer Bestimmung im strengen Sinn; die Bestimmung betrachtet sich von vornherein als etwas Vorläufiges, Ergänzungsbedürftiges, als etwas zu dessen Wesen es gehört, weitergeführt, konkretisiert zu werden (im Gegensatz zur Definition, die ihre eigene Partialität als etwas Endgültiges fixiert).

Gerd Arntz:
Das Dritte Reich, 1934/35

Noch bevor sich diese Fragen in dieser Brisanz stellen konnten – im Jahr 1932 –, versuchte Georg Lukács in seinem Aufsatz „Zur Frage der Satire" aus der Kritik der Hegelschen Bestimmung der Satire seine eigene zu entwickeln. Hegels Verfahren, die Satire nicht als Gattung in sein System einzuordnen sondern als historisches Stadium in der Entwicklung der Idee des Schönen, des Ideals, führt Lukács über in die Erkenntnis, daß es sich tatsächlich nicht um eine Kunstgattung handle, sondern um eine „schöpferische Methode", die in verschiedenen Gattungen und Medien Eingang finden kann.

Hegel wertete die Satire deutlich ab: Die ideale Identität von Bedeutung und Gestalt der griechisch-antiken Kunst tritt in ihr zum Gegensatz von abstrakten Grundsätzen und einer schlechten, „entarteten" Wirklichkeit auseinander. Den Fortschritt gegenüber dem klassischen Ideal sieht zwar Hegel darin, daß hier erstmals „die geistige Welt für sich frei wird"; er gilt ihm jedoch als relativer: „Dies Subjekt aber, das die Äußerlichkeit von sich stößt, [...] ist, als von dem Gegensatz gegen das Wirkliche behaftet, eine bloß abstrakte, endliche unbefriedigte Subjektivität."[1] Weil die Satire aber diesem Gegensatz verhaftet bleibt, weist sie Hegel als „prosaisch" aus dem Reich der Kunst. Zugleich bezieht und beschränkt er sie damit auf die „römische Welt", die in seinem Denken, in seiner geschichtsphilosophischen Konzeption gerade diesen Gegensatz verkörperte, von diesem Gegensatz als Ganzes beherrscht ist. Die „römische Welt" bedeutet bei Hegel jedoch so etwas wie eine Präformation der bürgerlichen – und oft kritisierte er an jener, was in Wahrheit der bürgerlichen Gesellschaft zugehört. Die Projektion der Kritik an bestimmten Erscheinungen der bürgerlichen Gesellschaft auf ihre historischen Vorstufen oder auf ihre frühen Stadien, um diese selbst davon freisprechen zu können, macht in gewisser Hinsicht das Geheimnis der Hegelschen Versöhnung mit der Gegenwart aus (sieht man einmal von der mystischen, totalen Versöhnung im identischen Subjekt-Objekt ab). So kann er auch im Fall der Satire schließlich zufrieden hinzufügen: „Heutigentags wollen keine Satiren mehr gelingen."[2] Man könnte daher mit einigem Recht annehmen, daß Hegel die Satire deshalb in die Vergangenheit vedammt und selbst dort noch kritisch verfolgt wie sonst nur zeitgenössische Erscheinungen (etwa die „romantische Ironie"), weil er sie doch als Methode in der Gegenwart fürchtete, die seine große geschichtsphilosophische Anstrengung zur Ver-

söhnung gefährden könnte. Und es wirft wohl einiges Licht auf die Bedeutung der Hegelschen Philosophie und Ästhetik, daß sein aufmerksamer Schüler Heinrich Heine zum großen Satiriker wurde; auch Marx und Engels standen ja – besonders in der Phase ihrer Loslösung von Hegel und ihrer Auseinandersetzung mit den Linkshegelianer – der satirischen Ausdrucksweise nicht fern.

Zurück zu Lukács: er wendet in seiner Kritik der Satire-Theorie Hegels die Abwertung und „Historisierung" der satirischen Methode um ins genaue Gegenteil. Indem er die Satire als „offen kämpferische literarische Ausdrucksweise" begreift, gewinnt er gerade aus dem, von Hegel beklagten, Gegensatz zwischen Subjektivität und Äußerlichkeit ihre entscheidende Qualität: „Es wird in ihr nicht bloß das *wofür* und *wogegen* gekämpft wird, sowie der Kampf gestaltet, sondern die *Gestaltungsform selbst* ist von vornherein unmittelbar die des *offenen Kampfes*"[3]. Aus dieser positiven Bestimmung der Satire vor dem Hintergrund der Auffassung der Geschichte als eine von Klassenkämpfen ergibt sich wie von selbst die neue Historisierung und vor allem die Bedeutung der Satire für die Gegenwart, in der ja – nach Lukács damaliger Auffassung – der alles entscheidende, letzte dieser Kämpfe unmittelbar vor der Entscheidung steht.

Bei dieser vollständigen Umkehrung der Hegelschen Satiretheorie behält Lukács aber dennoch Hegels zentrale Bestimmung des Verhältnisses von Wesen und Erscheinung im gesamten Bereich des ‚Lächerlichen' (also Satire, Komik, Humor und Albernheit umfassend) bei – „Lächerlich kann jeder Kontrast des Wesentlichen und seiner Erscheinung werden"[4] – und Lukács fügt hinzu: „Der schöpferischen Methode der Satire liegt der *unmittelbare* Gegensatz von Wesen und Erscheinung zugrunde"[5]. Im Unterschied nämlich zu allen anderen ästhetischen Verfahren schalte sie die vielfältigen Vermittlungen zwischen Wesen und Erscheinung ganz aus, sodaß der Gegensatz in voller Schärfe zutage tritt. Lukács schränkt aber in der Folge die Möglichkeiten satirischer Darstellung empfindlich ein, wenn er ihr nur zugesteht, Zufall und Notwendigkeit anders zu verknüpfen als die Wirklichkeit – „Die satirische Wirkung beruht darauf, daß wir den betreffenden Gesellschaftszustand, das betreffende System, Klasse etc. dadurch als charakterisiert ansehen, daß in ihr soetwas überhaupt möglich ist. Wir untersuchen gar nicht, ob es durchschnittlich, typisch oder wahrscheinlich ist, die bloße Möglichkeit – selbst wenn wir ihre ‚Zufälligkeit' zugeben – reicht aus, um den Gegenstand der Satire hinreichend charakterisiert zu finden."[6] Damit hat er unzweifelhaft einen wichtigen Typus der Satire tief erfaßt – man denke etwa an Karl Kraus. Die Dialektik von Zufall und Notwendigkeit ist aber nur eine Ebene des Verhältnisses von Wesen und Erscheinung, das eben noch ganz andere Möglichkeiten für die satirische Gestaltung birgt. Und Lukács selbst bringt dafür reichlich Beispiele – etwa Swifts ‚Gullivers Reisen': Riesen und Zwerge, Pferde mit idealen menschlichen Eigenschaften wird man schwerlich als ‚Möglichkeiten' des Wirklichen betrachten können; so wird Lukács' Argumentation gerade bei den phantastischen Mitteln der Satire ungenau („die Satire steigert tatsächlich ihre Gestaltung in die Richtung des Phantastischen, des Grotesken, ja zuweilen des Gespenstischen hin"[7]). Auch beim Phantastischen handelt es sich aber darum, daß die Satire Erscheinung und Wesen anders verknüpft als die Wirklichkeit – nur greift sie dabei über die Beziehung von Zufall und Notwendigkeit weit hinaus. So nimmt Swift zur Verkörperung menschlicher Tugenden eine Erscheinungsform, die möglichst weit abliegt von der menschlichen: die Pferdegestalt, um sie vollkommen entmenschten Lebewesen gegenüberzustellen, die nun aber die äußeren Züge des Menschen tragen; in dieser Konfrontation zweier ‚falscher', quasi vertauschter Erscheinungsformen versucht Swift gerade das Wesen der Entfremdung des Menschen in der bürgerlichen Gesellschaft zu fassen und zu gestalten.

Die Satire hat also auch die Möglichkeit, um ihren Gegenstand im Kern zu treffen, zu ganz anderen Erscheinungen – sogar möglichst weit abliegenden – zu greifen und sie an die Stelle der wirklichen zu setzen. Ihre Legitimation dazu hat sie in einem Gesellschaftszustand, in dem der Kontrast zwischen dem Wesen und bestimmten Erscheinungen zu solcher Schärfe gediehen ist, daß sie nach Vorgängen und Zuständen aus anderen, wirklichen und unwirklichen (phantastischen) Bereichen suchen muß, um die wirkliche, aber verzerrende Erscheinung zu unterlaufen.

Ob die Satire nun ihre Wirkung aus dem Zufall, dem in der Wirklichkeit bloß Möglichen gewinnt oder aus der Konfrontation mit phantastischen – von der Wirklichkeit sozusagen weiter als der Zufall entfernten – Erscheinungen, in jedem Fall konstituiert sie eine neue Einheit zwischen Wesen und Erscheinung, die gerade durch ihren unvermittelten Gegensatz unmittelbar wirkt. Diese Einheit muß für den Rezipienten geradezu unwiderstehlich sein, sodaß er gar nicht dazu kommt, die Zufälligkeit oder Phantastik des gezeigten Geschehens als „unwahr" zu empfinden. Wenn sie ganz ausgestaltet ist und bis ins kleinste Detail hinreicht – der Gegensatz aus jedem Detail herausspringt – und nichts von außen erklärt und vermittelt werden muß, sondern alles mit unmittelbarer Evidenz und sofortiger Suggestionskraft wirkt – dann tritt der typische satirische Effekt ein: Das Wesen eines Gesellschaftszustands, eines gesellschaftlichen Verhältnisses wird *entlarvt*; das Lachen dabei entzündet sich an dem geschafften „fiktiven" Kontrast zwischen Wesen und Erscheinung, mit dem die Satire den realen Kontrast parodiert. Im Rahmen dieser sehr allgemeinen Bestimmung wären nun die zahlreichen und vielfältigen speziellen Methoden der Satire zu begreifen: Montage, Übertreibung, Parodie, Travestie, „Beim-Wort-Nehmen", ...

Die satirische Methode setzt gegenüber anderen Gestaltungsformen einige besondere Fähigkeiten voraus, um zur Anwendung und zur Wirkung zu kommen. Entschiedene Parteilichkeit und Widerstandshaltung, Analyse und Wertung eines gesellschaftlichen Phänomens oder Zustands – Lukács spricht vom „heiligen Haß" des Satirikers – bilden die Antriebskräfte, mit denen sich der Satiriker von der unmittelbaren Wirklichkeit weit entfernen kann, ohne ihre wesentlichen Zusammenhänge aus den Augen zu verlieren. Diese Haltung ist dem eigentlichen Schaffensprozeß vorausgesetzt, sie ist das Motiv, das den Schriftsteller zur Satire greifen läßt. Das Gegenstück zu dieser Voraussetzung stellt bei den Rezipienten eine Haltung und ein Wissen dar, die sie die neue Verknüpfung

von Wesen und Erscheinung auf Anhieb erkennen lassen. So hat die Satire auf der Seite der Rezeption eine Gemeinschaft relativ Gleichgesinnter zur Bedingung ihrer Wirkung und stellt auch in dieser Hinsicht andere Ansprüche. Freilich handelt es sich hierbei nur um Bedingungen und Voraussetzungen. Die eigentliche Mission der Satire kann sich nicht darauf beschränken, eine solche Gemeinschaft Gleichgesinnter – ein Gemeinschaftsgefühl angesichts eines gemeinsamen Gegners – zu erzeugen und zu befestigen oder bloße Parteilichkeit und Widerstandshaltung zu demonstrieren. Sie bestünde vielmehr darin, durch die überraschende Verknüpfung des Wirklichen mit dem Unwirklichen, des Zufalls mit der Notwendigkeit etc. Einsichten, Gefühle und Erkenntnisse über die verhaßten Verhältnisse zu vermitteln, die den Kampf gegen sie leichter und aussichtsreicher machen können; sie kann einen Prozeß der Bewußtmachung über bisher nicht oder unzureichend wahrgenommene Seiten dieses Kampfes einleiten und damit eine Vertiefung des eigenen Selbstbewußtseins befördern, die auf einer realen Bereicherung beruht.

Im antifaschistischen Widerstand erhielt die Satire schlagartig eine ungewöhnlich große Bedeutung für viele Künstler, die mitunter ganz verschieden ideologische Positionen und ästhetische Konzepte vertraten und auch innerhalb verschiedener Gattungen und Medien wirkten. Sie alle einte das Bestreben, angesichts der unmittelbaren Bedrohung durch den Faschismus die Gestaltungsform selbst zum Instrument des Kampfes zu machen. Man wollte nicht nur den Gegner und die Ziele sowie den Kampf selbst in den Werken abbilden, diese nicht nur als neue Inhalte aufnehmen, sondern griff – um den Ausdruck von Lukács wieder heranzuziehen – zur Gestaltungsform des unmittelbaren Kampfes. Die Bedeutung der satirischen Methode für die antifaschistische Kunst läßt sich gerade aus dem Willen und der Entscheidung vieler Künstler zum „Gegenangriff" ableiten, aus dem Bestreben den faschistischen Angriff sofort zurückzuschlagen, wissend, daß man selbst bereits mit dem Rükken an der Wand steht. Gerade darin trifft das Wort von Heinrich Heine – das wir uns als Motto wählten – Wesen und Bedeutung der antifaschistischen Satire.

Die Situation des Gegenangriffs zwingt dazu, jede Schwäche des Gegners zu nützen, jeden Schritt, den er tut, direkt zu beantworten; die Realität des Faschismus gibt der Satire unmittelbarer als sonst ihre genauen Antriffspunkte vor – und sie tut es in reichlichem Maß. Die Eigenart faschistischer Herrschaftsformen provoziert geradezu ihre satirische Darstellung; Uwe Naumann hat diesen Zusammenhang hervorgehoben, um das Aufleben der Satire im Kampf gegen den Faschismus und überhaupt bei seiner Darstellung zu begründen –" [...] die Darstellungsform Satire wird offenbar nahegelegt vom literarischen *Gegenstand* Faschismus [...]" – „Wenn Faschisten in der deutschsprachigen Kunst der letzten sechzig Jahre als Lügner, Schauspieler, Masken, Marionetten dargestellt werden, wenn in antifaschistischen Satiren das Überleben oft als nur in der Opportunisten- oder Schelmenrolle möglich erscheint, das Widerstehen als ohne Verstellung nicht denkbar, dann ist das kein immanent ästhetisches Phänomen, sondern ein Reflex auf die reale Erfahrung faschistischer Wirklichkeit. Der Faschismus als Herrschaftssystem legitimiert sich durch eine nur scheinhafte Auflösung und Harmonisierung sozialer wie politischer Gegensätze und Spannungen; Lüge und Verstellung gehören zu seiner Herrschaftspraxis."[8] Der Aufwand an Schein und Inszenierung – die Theatralik der Massenveranstaltungen, die Ritualisierung des öffentlichen Lebens – der ganze „Pomp", den der Faschismus zu seiner Herrschaft benötigte, ist bereits vielfach beschrieben worden – von Walter Benjamin etwa als „Ästhetisierung der Politik", um nur einen prominenten zeitgenössischen Theoretiker zu nennen. Ernst Bloch hat als erster darauf hingewiesen, wie sehr der Faschismus bei seiner Verstellung und Kostümierung die großen sozialen Bewegungen – insbesondere die Arbeiterbewegung – bestohlen hat; durch diese „Entwendungen aus der Kommune" dienten die verschiedenen Ausdrucksformen nun der Verstellung und der täuschenden Kostümierung. Nur darum konnte es wohl auch Klaus Mann gelingen, mit einer Schauspieler-Biographie – „Mephisto" – das faschistische Herrschaftssystem so tiefgreifend zu entlarven. Auf die Funktionen des gigantischen Aufwands an theatralischer Täuschung und Verstellung wies bereits das Zitat Uwe Naumanns hin: Er dient zur Herstellung von „Volksgemeinschaft" – zur scheinhaften Auflösung und Harmonisierung sozialer und politischer Gegensätze und Spannungen und bildet im System faschistischer Herrschaft das Pendant zum unermeßlichen Terror. Der Gegensatz zwischen jener auf die Spitze getriebenen Scheinhaftigkeit unter faschistischen Verhältnissen und den realen Lebensumständen greift aber die menschliche Identität in besonderem Maß an, er durchdringt das Leben des einzelnen Menschen. Wenn nun die antifaschistische Satire sich gerade und bevorzugt an diesen Schein heftet, um ihn als Schein zu zerstören, so gibt sie zum einen – mehr oder weniger bewußt – das Wesen faschistischer Herrschaft preis: die Weiterführung der Klassengesellschaft mit anderen Mitteln; zum anderen entblößt sie den Zustand der menschlichen Identität im Faschismus – „Wer am herrschenden System erfolgreich partizipieren will, muß ein Schauspieler, ein Lügner, eine Marionette sein. Wer überleben will, muß sich verstellen können. Wer widerstehen will, muß listig seine Identität verleugnen und seine Rollen besser spielen können als die Faschisten. Satirische Faschismuskritiken handeln daher von Masken und Schelmen, von Schauspielern und Doppelgängern, von Vorspiegelung und Nachahmung. In der ästhetischen Konzeption dieser Satiren steckt eine politische Kritik: die Menschen unter dem Faschismus kommen nicht zu sich selbst."[9] Die Kostümierung und Ausstaffierung der Menschen in den Satiren, die jene realen Entstellungen und Täuschungen überbieten will, reflekiert einerseits diesen Angriff auf die menschliche Identität, andererseits wird gerade die Ausstaffierung zur entscheidenden satirischen Waffe gegen den Faschismus gewendet, mit ihr wird in den Satiren der Faschismus bekämpft oder entlarvt. Es läßt sich kaum ein besseres Beispiel finden für diese Methode, den Spieß immer wieder umzudrehen, den der Faschismus den Menschen an die Brust setzt, als die Schwejk-Figur, die in verschiedensten Varianten zu einem bevorzugten Topos der antifaschistischen Satire wurde. Sie nämlich treibt in Rede und Handlung die Entfremdung (des „kleinen Manns") durch faschistische Ideologie und Militarismus

derart auf die Spitze, daß das Einverständnis mit dem System – bewußt oder unbewußt – umschlägt ins Gegenteil und das System entweder beeinträchtigt oder entlarvt – oder beides. (Während etwa Brecht bei seinem „Schweyk" die Unterwerfung und die „Blödheit" als eine Frage von Strategie und Taktik vorführt, gleicht der „Hirnschal" Robert Lukas eher dem ursprünglichen „Schwejk" Haseks, bei dem das umschlagende Einverständnis scheinbar ohne Absicht und Bewußtsein der Figur geschieht.)

In den Satiren vom Typus Schwejks tritt – so könnte man sagen – der Satiriker selbst ins Werk hinein; d.h. erst durch sein Auftreten wird die dargestellte Welt der Lächerlichkeit preisgegeben, von ihr aus fällt das satirische Licht auf die faschistische Macht und durch sie verliert diese ihre Ungreifbarkeit und Allmächtigkeit. Dies bringt der Satire den Vorteil ein, daß sie die Herrscher und Büttel zunächst und immer wieder dazwischen in ihrer ganzen Unmenschlichkeit und Gefährlichkeit zeigen kann und so der Gefahr entgeht, sie zu verharmlosen. Ebenso verhindert auf der anderen Seite das Auftreten der Schwejk-Figur mit ihrem umschlagenden Einverständnis das Erstarren der dargestellten Welt zu einer des lückenlosen und darum unangreifbaren Unheils. Diese Gratwanderung zwischen Verharmlosung und Dämonisierung faschistischer Macht muß jede Satire bewältigen. (Die „Groteske" – sofern sie sich zur eigenständigen Gestaltungsform entwickelt und nicht als Mittel der Satire – ließe sich vielleicht so bestimmen, daß hier zwar ebenso die reale Entfremdung überboten und übertrieben wird, dies aber nicht zum Angriff und zur Entlarvung der entfremdenden Mächte gewendet werden kann. So erschöpft sich ihr „Angriff" in Unbestimmtheit, in der bloßen Verzerrung der äußeren Erscheinungsformen.)

Die Satire vom „aufhaltsamen Aufstieg des Arturo Ui" zeigt uns eine geschlossene, vollständige Welt des Unheils und Verbrechens; man kann darin etwa nicht mit einer Schwejk-Figur sympathisieren. Warum diese Darstellung des Faschismus dennoch nicht zum lückenlosen und unaufhaltsamen Unheil des Absurden und Grotesken gerät, liegt eben daran, daß Brecht die „Spiele der Mächtigen" vollständig umkleidet in die gewaltsamen Auseinandersetzungen von Shakespeare deklamierenden Chikagoer Gangsterbanden. Weil diese Analogie bis ins einzelne Detail durchgeführt und ausgestaltet ist, gelingt die Entlarvung und Ausleuchtung der Mechanismen faschistischer Herrschaft. Durch den konsequent durchgehaltenen Bezug auf die Gangsterwelt werden sie wie an einem Gipsabdruck sichtbar.

Die Qualität dieser Satire Brechts zeigt sich im Vergleich mit dem früheren Versuch „Die Rundköpfe und die Spitzköpfe"; in diesem gelingt es noch nicht die faschistische Ideologie und Politik in eine andere Sphäre vollständig zu übersetzen, sodaß ein lehrhaftes, episches Subjekt einspringen muß, um diese Vermittlung zu leisten und die alte Lehrstück-Schematik von abstrakter These und abstraktem Beweis wieder durchdringt. Im „Arturo Ui" Stück hingegen ist kein Beweis einer These – die „Herr Bertolt Brecht" aufgestellt hat – mehr notwendig – „Denn was sie heute abend sehen, ist nicht neu/ Nicht erfunden und ausgedacht/ Zensuriert und für sie zurechtgemacht:/ Was wir hier zeigen, weiß der ganze Kontinent/ Es ist das Gangsterstück, das jeder kennt!"[10] Für den Rezipienten werden durch diese Analogie gewisse faschistische Strukturen durchschaubar und damit angreifbar, das falsche Pathos in der Sprache der Gangster macht jenes der faschistischen Führer lächerlich (ohne die dahinterstehende Brutalität und Grausamkeit zu eskamotieren) – der Aufstieg Uis erscheint als aufhaltsamer. Jedoch erscheint er dies sowenig für die Person des Stücks, wie es möglich ist, mit der Analogie zur Gangsterwelt die Totalität der realen gesellschaftlichen Zusammenhänge wiederzugeben. Einmal und nur ganz kurz taucht im „Arturo Ui" ein Opfer – und zugleich eines, das zum Widerstand aufruft, – auf. (Szene Nr. 9a „Die Frau") Nicht zufällig herrscht Unsicherheit über die Anordnung dieser Szene mit der „blutüberströmten Frau", die nur wenige Sätze gegen „Ui und den Rest" herausschreien kann, bevor sie von einem Maschinengewehr niedergeschossen wird, und nicht zufällig wird gerade diese Szene bei vielen Aufführungen nicht gespielt[11] – sie bricht in gewisser Weise mit der satirischen Gestaltungsform. Es scheint, als ob der Preis, den der Satiriker für seine aggressive Kritik und seine leidenschaftliche Negativität zu zahlen hat, eine charakeristische Verengung seines Blickwinkels bedeutet, oder anders ausgedrückt: bestimmte Schwierigkeiten bei der Darstellung der Opfer und des aktiven Widerstands, die in der Wirklichkeit den zu negierenden Mächten gegenüberstehen. Er zieht quasi die Funktion und die Situation von Opfer und Widerstand auf seine Gestaltungsweise zusammen, sodaß sie im Dargestellten nur bruchstückhaft zurückbleiben oder überhaupt verschwinden. Die vorhin angedeutete Gratwanderung der Satire läßt sich so etwa konkretisieren: Fehlt in der satirischen Handlung der aktive Widerstand, so droht die Dämonisierung des Faschismus – fehlen hingegen die Opfer, dann muß der Satiriker gegen die Verharmlosung des Faschismus ankämpfen. Im übertragenen Sinn könnte man vielleicht für die Satire doch auch anwenden, was Hegel allein für den aristophanischen Humor gelten lassen wollte: Im *Widerschein* der Zerstörung des Nichtigen, sollen wir das Wahre erblicken.

Jedoch blickt der Humor bereits von versöhnten Verhältnissen, von einem versöhnten Bewußtsein auf das ‚Wahre' – während die Satire gewissermaßen mit dem ‚Nichtigen' noch Aug' in Aug' steht und kämpft, weil es eben noch nicht ‚nichtig', d.h. überwunden ist. Jede humorvolle Darstellung des Faschismus hat auch darum heute etwas Schamloses.

Adorno hat am prononciertesten gegen die antifaschistische Satire als solche Einspruch erhoben; etwa im Fall von Brechts „Arturo Ui" oder Chaplins „Großer Diktator" – „Anstelle der Konspiration hochmögender Verfügender tritt eine läppische Gangsterorganisation, der Karfioltrust. Das wahre Grauen des Faschismus wird eskamotiert; es ist nicht länger ausgebrütet von der Konzentration gesellschaftlicher Macht, sondern zufällig wie Unglücksfälle und Verbrechen. So verordnet es der agitatorische Zweck; der Gegner muß verkleinert werden, und das fördert die falsche Politik [...]" – Es ist jedoch bei seiner Argumentation bemerkenswert, wie deutlich er dabei das Wesen und die Besonderheit der satirischen Gestaltungsform überhaupt verkennt, ja verkennen muß – so heißt es z.B. an derselben Stelle: „Hegels Logik hat gelehrt, daß das

Wesen erscheinen muß. Dann ist aber eine Darstellung des Wesens, welche dessen Verhältnis zu Erscheinung ignoriert, auch an sich so falsch, wie die Substitution der Hintermänner des Faschismus durchs Lumpenproletariat."[12] Dabei verlangt auch Adorno in seiner Ästhetik – die nicht unwesentlich durch die Erfahrung des Faschismus geprägt ist – die reale Entfremdung des Menschen im Kunstwerk noch zu überbieten, um ihr überhaupt standhalten zu können. Doch darf dies bei ihm niemals umschlagen in den offenen Kampf, ohne sofort als „Verkleinerung des Übels", als Akkomodation ans falsche Ganze, zu gelten; Adorno verlangt von der Kunst nur mehr ihre „Vergrößerung" und die endgültige Preisgabe jener Perspektive, die sie immer wieder zum „Engagement" gegen das „Falsche Ganze" wenden könnte: die Perspektive auf eine menschliche Identität. Bei Kafka und Beckett fand er seine Gegenkonzeption zur antifaschistischen Satire.

Auf derartige Vorwürfe gegen die antifaschistische Satire antwortet Uwe Naumann mit zwei Einschränkungen: Erstens gelange die satirische Methode als solche an die Grenzen ihrer Darstellungsmöglichkeiten, dort, wo sie die Totalität von Faschismus erfassen will, also auch die Widerstandskräfte und Opfer; und zweitens kann sie sich thematisch auf Teilaspekte der Wirklichkeit beschränken, weil sie primär ein Medium der politischen Selbstverständigung unter gleichgesinnten Zeitgenossen im Exil ist. Sowenig aber die Rezeptionsästhetik von der ästhetischen Wertung, der Betrachtung des Form-Inhalt-Verhältnisses suspendieren kann, sowenig können diese beiden Einschränkungen davon entheben zu entscheiden, ob eine bestimmte Satire dieses Verhältnis bewältigte oder ob sie scheiterte und zur Verharmlosung oder Dämonisierung ihres Gegenstands tendiert. Die Widersprüche zwischen den Intentionen der Satiriker und der Rezeption, die vielen Mißverständnisse rund um die antifaschistischen Satiren verweisen eben nicht nur auf die Spezifik der Satire, sondern auch auf die Frage der Qualität der einzelnen Satire. Diese läßt sich freilich nur am konkreten Gegenstand, in der Analyse der einzelnen Satire selbst beantworten. Als ersten Schritt dazu wird man zunächst die Besonderheit der Gattung oder des Mediums, deren sich die satirische Methode „bedient", in die Betrachtung hereinnehmen müssen. In unserem Fall heißt daher die Frage: In welchem Verhältnis stehen Satire und dramatische Gattung bzw. Theater? In welchen Formen findet die Satire ihren Ausdruck im politischen Kabarett?

Doch scheint es insgesamt ein Merkmal der Satire zu sein, die Unterschiede zwischen den verschiedenen Gattungen zu minimieren, um umso leichter von einer zur anderen zu wechseln: So finden wir immer wieder das Phänomen, wie einzelne satirische Motive und Typen von einem Medium zum anderen wandern, gleichsam im System der Gattungen flottieren, ohne viel von ihrer Substanz und ihrem Gehalt einzubüßen oder zu verändern. Ebenso auch zieht die Satire das Band ganz eng zusammen, das das Alltagsleben mit dem großen Kunstwerk verbindet. Vom Flüsterwitz über literarische und kabarettistische Kleinformen bis zur großangelegten Gestaltung der ganzen Epoche im Roman oder Drama reicht ihr Wirkungsfeld; und wie schnell wandert darin ein Flüsterwitz aus dem Alltag ins Kabarett oder vergegenständlicht sich in einer Photomontage und vice versa. Nicht zuletzt daraus ergibt sich der große Reichtum satirischer Darstellungen und vor allem auch ihre unmittelbare Volkstümlichkeit, ihre Fähigkeit, die tiefe Problematik der modernen Kunst mit der Kraft des Lachens zu überspringen.

Das politische Kabarett läßt sich zunächst bestimmen als satirische Kleinform am Theater; mit seinem Nummern-Programm übernimmt es die Revue-Form und integriert darin „nahezu alles, was sich mit dem Begriff ‚kleine Form' umschreiben läßt, vom Chanson über Blackout, Sketch und Szene bis zum Klaviersolovortrag und zur Tanzdarbietung".[13] Zusammengehalten sind diese Szenen und Nummern einzig durch den gemeinsamen Gegner, den sie satirisch attackieren. Geht dieses einheitsstiftende Zentrum verloren, so droht das Kabarett – begünstigt durch seine Form – in Albernheit zu zerbröckeln. Diese Gefahr verweist auf die zwiespältige Herkunft des Kabaretts: Zum einen ging es aus dem ‚Cabaret', dem elitären Amusement-Betrieb des Bürgertums, hervor, zum anderen reicht es zurück in die Praxis des Arbeitertheaters – nicht nur des Agit-Prop der 20er Jahre, sondern auch des Arbeitertheaters des 19. Jahrhunderts.[14] Jura Soyfers Entwicklung vom satirischen Agitprop-Stück zu den sogenannten Mittelstücken der Wiener Kleinkunstbühnen ist wohl das bekannteste Beispiel für die Verschmelzung beider Traditionen unter dem Druck des Faschismus. Die Satire der Agitprop-Stücke – es handelte sich meist nur um kurze Szenen – war auf den Klassenfeind konzentriert: *der* Hausbesitzer, *der* Großgrundbesitzer, *der* Bankier etc. boten die Zielscheibe; oft griff sie dafür zur Allegorie, sodaß das Kapital ‚leibhaftig' auf die Bühne trat. Ihre Schlagkraft bestand meist noch nicht in der Fähigkeit, aus der Entstellung der menschlichen Identität unmittelbar die Waffen zur Entlarvung und komischen Preisgabe der entstellenden Mächte zu gewinnen; ihre satirischen Effekte beruhten eher darauf, die sonst so ungreifbaren oder selbstherrlichen Mächte und Mächtigen entweder in allegorischer Verkörperung oder in Gestalt eines lebendigen Exemplars, jedenfalls aber greifbar und zur Lächerlichkeit ‚verkleinert' vor das Publikum zu stellen.

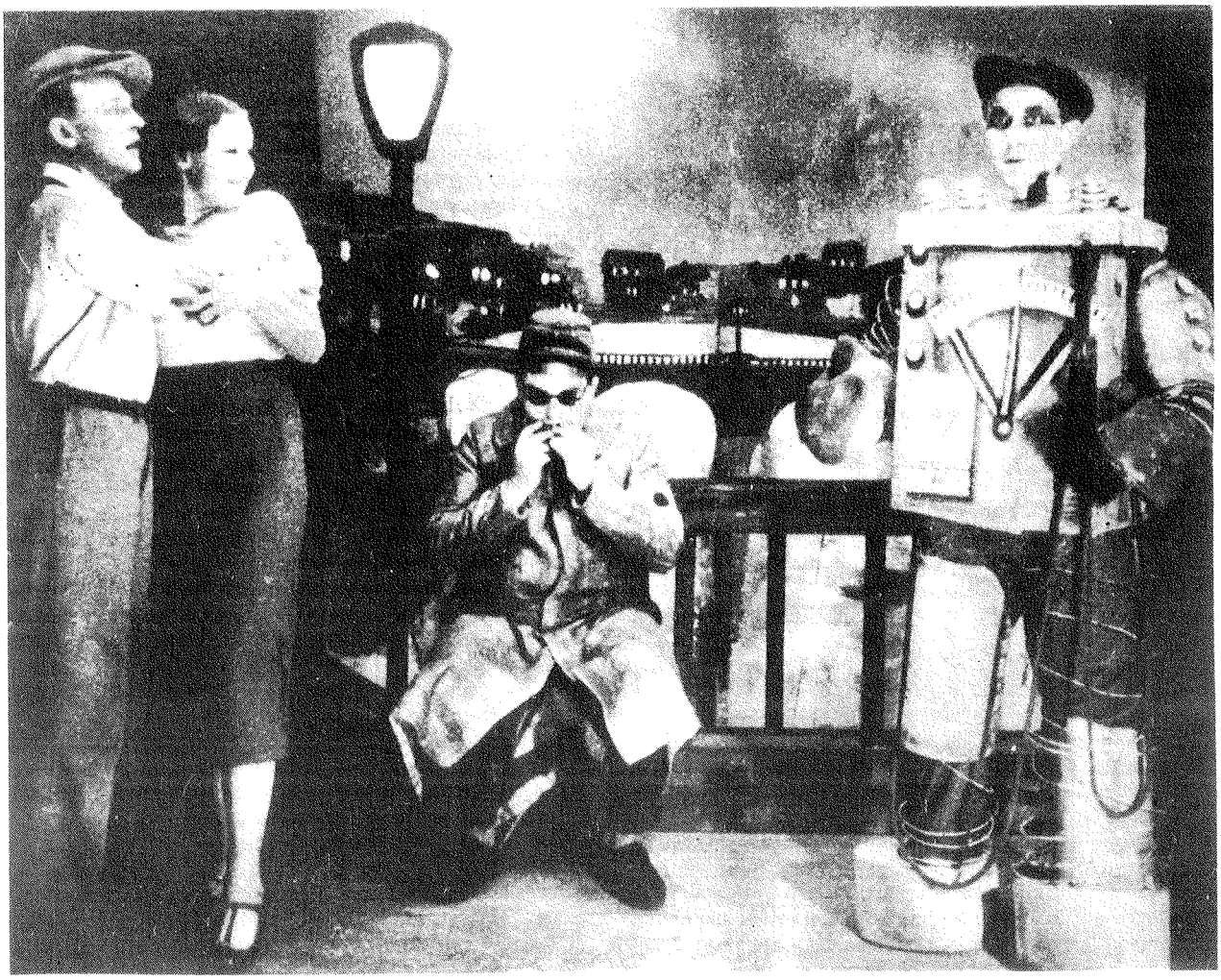
In den späteren Mittelstücken erlaubt die Zauber-Dramaturgie der Alt-Wiener Volkskomödie Soyfer, verschiedenste satirische Effekte innerhalb größerer einheitlicher Handlungskonzeptionen anzuwenden. Mit ihr gelingt es Soyfer nämlich, seine Hauptfiguren (Lechner-Edi, Hupka, Jonny, ...) in die satirische Darstellung eines gesellschaftlichen Phänomens (technischer Fortschritt, faschistischer Staat, moderne Entfremdung) hineinzuzaubern; meist ist es sogar erst die Konfrontation einer dieser Figuren mit der „verkehrten Welt", aus der die satirische Wirkung und Entlarvung entspringt. Durch die Zauber-Dramaturgie behalten jedoch – und dies unterscheidet die Mittelstücke von anderen Satiren – diese zentralen Figuren ihre Selbständigkeit, ihr eigenmächtiges Handeln und Entscheiden gegenüber der sonst alles unterwerfenden satirischen Perspektive. Sie werden zwar in das satirisch Dargestellte, in den satirisch dargestellten Gegenstand (durch den Zauber) verwickelt, Soyfer kann sie aber wieder aus der Satire „herausnehmen". Dadurch aber kann er auch die Situation der Opfer und die aktive Widerstandshaltung gestalten; er entgeht – etwa in „Vineta" – auf diese Weise der Gefahr, nur mehr die Aussichtslosig-

keit des lückenlosen Unheils menschlicher Entfremdung zu reproduzieren, wie er – etwa in „Astoria" – verhindern kann, den Faschismus und seine Macht zu unterschätzen, obwohl er ihn der Lächerlichkeit preisgibt. Diese Bereicherung der satirischen Gestaltung gewann Soyfer aus einer spezifischen Tradition der dramatischen Gattung: aus der Wiener Volkstheater-Tradition. Sie vor allem ermöglichte es ihm auch, zu großen einheitlichen Handlungskonzeptionen zu finden. Als einzigem aus der Sphäre der Kleinkunstbühnen der dreißiger Jahre gelingt es ihm, die Nummern-Programme und die Revue-Form hinter sich zu lassen; seine Stücke sind „Mittelstücke" im emphatischen Sinn: Sie drängen die übrigen Nummern und Szenen des Abends an den Rand und stehen heute für sich selbst. Auch dies macht Soyfers Einzigartigkeit unter den österreichischen antifaschistischen Satirikern aus.

„Der Lechner Edi schaut ins Paradies" von Jura Soyfer. Literatur am Naschmarkt, 1936

Anmerkungen

1 G. W. F. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik II. Werke Bd. 14, Frankf./M. 1980, S. 122
2 Ebd. S. 125
3 Georg Lukács: Zur Frage der Satire. In: G. L. Werke Bd. 4 (Essays über Realismus), Neuwied, Berlin 1971, S. 87
4 G. W. F. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik III. Werke Bd. 15, Frankf./M. 1980, S. 527
5 Georg Lukács: Zur Frage der Satire, a. a. O. S. 90
6 Ebd. S. 93
7 Ebd. S. 91
8 Uwe Naumann: Zwischen Tränen und Gelächter. Satirische Faschismuskritik 1933 bis 1945. Köln 1983, S. 12 und S. 14/15
9 Ebd. S. 8/9
10 Bertolt Brecht: Ges. Werke Bd. 4. Frankf./M. 1982, S. 1723
11 Vgl. hierzu die editorische Anmerkung in Bd. 4 der Ges. Werke Brechts, wo angedeutet wird, daß die betreffende Szene auch als Schlußszene gedacht sein könnte.
12 Theodor W. Adorno: Engagement. In: Th. W. A.: Ges. Schriften Bd. 11 (Noten zur Literatur), Frankf./M. 1974, S. 417 u. 419
13 Rainer Otto u. Walter Rösler: Kabarettgeschichte. Abriß des deutschsprachigen Kabaretts. Berlin/DDR 1977, S. 9
14 Friedr. Knilli u. Ursula Münchow (Hrsg.): Frühes deutsches Arbeitertheater 1847–1918. Eine Dokumentation. Berlin/DDR 1970 und
Richard Hamann u. Jost Hermand: Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, Bd. 3: Impressionismus. Frankfurt 1977, S. 122ff.



BUCHBESPRECHUNGEN

Friedrich Scheu

HUMOR ALS WAFFE

Politisches Kabarett in der Ersten Republik. Europa-Verlag, Wien 1977. 303 Seiten, S 228,–

Hans Magschok

ROTE SPIELER – BLAUE BLUSEN

Dokumente zu Alltag, Politik und Zeitgeschichte Band 3. Verlag Böhlau, Wien 1983. 198 Seiten, S 220,–

Die Publikation von Friedrich Scheu bietet eine übersichtliche Darstellung der Arbeit des Politischen Kabaretts der Sozialistischen Veranstaltunggruppe Wien (1926–33). Ausführlich behandelt werden die kulturellen und politischen Aktivitäten der sozialistischen Mittelschüler und der sozialistischen Arbeiterjugend, die als Vorgeschichte des Politischen Kabaretts zu werten sind: Musikfeiern, Nie-wieder-Krieg-Feiern, Feiern zu Ehren der russischen Revolution u. v. a., sowie eine Veranstaltung in der Ferienkolonie der sozialistischen Mittelschüler, die den Anstoß gab, die Aktivitäten in Wien fortzusetzen. Interessant, daß die erste Veranstaltung in Wien – Scheu spricht vom „Urkabarett" – primär Schwächen der eigenen Bewegung und ihrer Hauptvertreter zum Vorwurf hatte. Ab seiner Gründung fungierte das Politische Kabarett als satirisches Instrument zur Entlarvung der Ziele des Klassenfeindes und seiner politischen Proponenten. Vorwiegend in Liedern oder kurzen Szenen wurden die Typen des Kapitalisten, des Hausherrn, des Prälaten, des Heimwehrmannes, des Nazi u. a. vor die Zuseher gebracht. Den Hauptteil des Buches bildet die detailreiche und sorgfältige Rekonstruktion der dreizehn Agit-Prop-Programme.

Scheu präsentiert nicht nur umfangreiches Textmaterial, sondern dokumentiert auch die Entstehungsbedingungen sowie die Realisierung der Vorlagen. Der Autor konnte sich dabei auf eigene Erinnerungen sowie auf Mitteilungen zahlreicher ehemaliger Akteure stützen. Zudem finden sich in der Darstellung ausführliche Angaben, wo sich heute Originalmaterial, wie Programme, Texte usw., befindet. Ein Überblick über die Tätigkeit der 1932 gegründeten „Roten Spieler" sowie über die Zeitschrift „Die politische Bühne", die vor allem Texte für die „Roten Spieler", aber auch Beiträge von Schriftstellern, die aus dem faschistischen Deutschland fliehen mußten, versammelte, beschließt die Darstellung bis zum Februar 1934. Ein Ausblick auf die Wiener Kleinkunstbühnen von 1934–38, in denen zahlreiche Akteure ein Wirkungsfeld fanden, auf das antifaschistische Exil sowie auf das Kabarett der Zweiten Republik beschließt die Darstellung.

In besonderem Maße bildete die persönliche Erinnerung die Grundlage des Bandes „Rote Spieler – Blaue Blusen". Hans Magschock, ehemaliges Mitglied der „Roten Spieler", hat in bewundernswerter Gedächtnisleistung Texte und Melodien rekonstruiert. Da die meisten Materialien verloren gingen beziehungsweise vernichtet wurden, konnten zahlreiche Texte dem Vergessen entrissen werden. Der erste Teil besteht aus Texten und Liedern des Repertoires der „Roten Spieler", Unbekanntes steht hier neben Werken von Mühsam, Brecht, Kästner, Soyfer u. v. a. Der Leser erhält somit zugleich einen Überblick über die Orientierung und Breite des Programms. Den zweiten Abschnitt bildet der Faksimile-Abdruck der Broschüre „Die Blauen Blusen", die Richtlinien und Material für die Propagandagruppen im Wahlkampf 1930 vermittelte. Die „Blauen Blusen" hatten dieselben Ziele wie die Kabarettgruppen der „Roten Spieler", ihre Form der Agitation bestand aus Liedern, Rezitationen und Sprechchören. Einen berührenden Eindruck von der Begeisterung und von den Hoffnungen, die die Akteure verbanden, bietet Hans Magschock in seinen kurzen Erinnerungen, die neben einem Geleitwort von Bruno Kreisky und einem Vorwort des Herausgebers das Buch einleiten. Wie sehr Gedichte von Kästner oder Soyfer auf dem Sprung zum Volkslied waren, erweist sich darin, daß auch im vorliegenden Band ihre Autorschaft nicht immer bemerkt wurde.

Peter Roessler

Hans Weigel

GERICHTSTAG VOR 49 LEUTEN

Rückblick auf das Wiener Kabarett der dreißiger Jahre. Graz-Wien-Köln 1981. 213 Seiten, S 198,–

„Ein Brettl muß mir die Welt bedeuten, / Dort halt' ich Gerichtstag vor neunundvierzig Leuten", verkündete das Lied der Kleinkunst. Mittels Texten, Erinnerungen und Reflexionen verfolgt Hans Weigel den Werdegang dieser Kleinkunst von der Gründung des „Lieben Augustin" bis zum Ende der „Literatur am Naschmarkt". Es ist ein sehr persönlicher Rückblick, in dem Weigel die Kabarettgeschichte oder vielmehr Geschichten vom Kabarett auch mit seiner eigenen Geschichte, mit seinen schriftstellerischen Anfängen und Entwicklungen verknüpft. „Die Kleinkunst hat mir durch einen denkbaren Zugang meinen Beruf ermöglicht", schreibt Weigel.

Im wesentlichen hält Weigel sich bei seinem Rückblick an die Chronologie der Ereignisse; fast alle Bühnen werden angeführt, die Gewichtung der einzelnen Kapitel hängt klarerweise mit Weigels Verbindungen und Verbundenheiten zusammen. Die Texte stammen zum Großteil von Lothar Metzl, Josef Pechacek, Hans Schlesinger, Rudolf Spitz, Rudolf Weys und Hans Weigel; viele Texte sind Gemeinschaftsarbeiten. Ihre Auswahl ergibt sich erstens daraus, welche Manuskripte sich noch gefunden haben – Weigel faßt außerdem von einigen ihm interessant erscheinenden, aber verlorengegangenen Manuskripten kurz den Inhalt zusammen –, zweitens aber aus den Vorlieben des Buchautors. So liest man eine Menge Texte, die auf die damals offizielle Kulturpolitik, v. a. Musik- aber auch Filmkultur, den Journalismus, wie überhaupt auf die Provinzialität Österreichs losgehen. Verbunden sind die Texte durch die Erinnerungen Weigels an die Entstehung und Entwicklung des Kabaretts, seine Produktions- und Aufführungsbedingungen, seine Spielorte etc. Im Vordergrund stehen jedoch die Beteiligten. Leider wird dabei vieles nur gestreift, ohne daß genauere Informationen folgen; Differenzen zwischen den Beteiligten, Unterschiede zwischen den einzelnen Bühnen werden sehr ungenau gezeichnet, sodaß sich oft ein sehr unscharfes Bild ergibt. So ist es nur konsequent, daß ein Namensverzeichnis fehlt. Nicht ohne Berechtigung hat der Verlag am Schutzumschlag den Vermerk „Weigel für Anhänger" angebracht. Dennoch bieten Texte wie Erinnerungen wichtige Hinweise zu Situation und Selbstverständnis des Kabaretts der dreißiger Jahre, und am interessantesten sind sicher jene Passagen, in denen trotz lockerem, erzählendem Stil durch die Identifikation des Autors mit (s)einem alten Text das damals starke Engagement spürbar wird.

Herbert Staud

Oscar Teller

DAVIDS WITZ-SCHLEUDER

Jüdisch-Politisches Cabaret. 50 Jahre Kleinkunstbühnen in Wien, Berlin, London, New York, Warschau und Tel Aviv. Darmstädter Blätter, Darmstadt 1982. 372 Seiten, S 310,50

Der heute in Israel lebende Teller war einer der Begründer des Jüdisch-Politischen Cabarets in Wien (1927—1938), für das er zusammen mit Viktor Schlesinger und Fritz Stöckler unter dem Kollektivpseudonym Viktor Berossi Texte verfaßte, und des Kabaretts „Die Arche" (ab 1941) in New York. Diese spielte, trotz eindeutiger jüdisch-nationalistischer Orientierung, weiterhin in deutscher Sprache, was zu diesem Zeitpunkt in Tel Aviv oder Jerusalem nicht möglich gewesen wäre. Diese eigenen Aktivitäten sind die Achse, um die Teller vorzugsweise seine Anthologie aufbaut. Er kritisiert mit Recht das antifaschistische deutschsprachige Exilkabarett wegen seiner mangelnden Kritik an der Ausrottung der Juden im Machtbereich Hitlers; der „jüdische Selbstbehauptungswille" sei dagegen das Kriterium seiner Textwahl. Ihn sieht er in der Überwindung des jüdischen Assimilantentums zu einem Zionismus hinverwirklicht, der eher Menachem Begin denn Nahum Goldmann verpflichtet ist. In einem Vorwort, das die Sache auf den Begriff bringen will, leitet Gerhard Bronner die Witzigkeit der Juden aus der Notwendigkeit ab, die einer diskriminierten Minderheit nicht geneigten Menschen dennoch durch „Humor" zum Zuhören zu bringen. Humor, Witz, Satire sind übrigens auch begrifflich bei Bronner zu einem Brei der Ununterscheidbarkeit zusammengemixt.

Interesse verdient das in seiner Anlage verfehlte Buch ob der Vielzahl unveröffentlichter Manuskripte, die hier zum ersten Mal zugänglich gemacht werden (wobei es gewöhnlich dem Leser überlassen bleibt, das Nähere über Entstehung und Aufführung der Kabarett-Texte selber herauszukriegen). Man findet Szenen und Gedichte von Viktor Berossi, Jimmy Berg, Hugo F. Königsgarten, Rudolf Spitz, Franz Mittler u. a. und eine Reihe von bislang unpublizierten Porträt- und Szenenfotos.

Konstantin Kaiser

Jura Soyfer

DAS GESAMTWERK

Hrsg. v. Horst Jarka, 3 Bände. Europaverlag, Wien-München-Zürich 1984. 821 Seiten, S 450,–

Mehr als 40 Jahre nach Jura Soyfers Tod im KZ Buchenwald dauerte es, bis eine Gesamtausgabe dieses zweifellos begabtesten Autors der wiener Kleinkunstbühnen zwischen 1934 und 1938 erschienen ist. Diese ausgezeichnete Werkausgabe, herausgegeben von Horst Jarka, liegt nun auch im Taschenbuchformat vor. Die Paperbackausgabe ist nicht nur handlicher (im Gegensatz zur Gesamtausgabe 1980, die fast 1000 Seiten umfaßt, ist diese in drei Bände unterteilt: Lyrik, Prosa, Stücke), sondern zusätzlich um einige Texte erweitert. Nach dem Erscheinen der Gesamtausgabe konnte der Text „Und nach der Olympiade?" ausfindig gemacht werden und wurde nun in den Prosa-Band aufgenommen. Aus Gründen des Umfangs und der finanziellen Kalkulation konnten jedoch die Briefe Jura Soyfers nicht einbezogen werden. Auch der Lyrik-Band wurde in der Zwischenzeit um sieben Gedichte ergänzt.

Nach 1980 fand man im Nachlaß Friedrich Torbergs „Die Reise ins Paradies", eine Fassung von „Der Lechner Edi schaut ins Paradies", die die bis dahin verschollen geglaubten Gedichte „Matrosenlied", „Trinklied" und „Schlußlied" enthält. Diese drei Lieder werden hier erstmals veröffentlicht, und zwar im Lyrik-Band und als Vervollständigung des „Lechner-Edi" im Band Szenen und Stücke. Nach wir vor verschollen sind eine unbestimmte Anzahl von Agitproptexten, Szenen für Kleinkunstbühnen, das Stück „Die Insel der Pinguine", welches 1936 in der „Literatur am Naschmarkt" aufgeführt wurde, und ein unkomplettes Drama, das bei der Verhaftung Soyfers konfisziert wurde. Anmerkungen, die eventuell noch zu ihrer Auffindung beitragen könnten, befinden sich im Anhang des Gesamtwerkes, der nicht in die Taschenbuchausgabe übernommen wurde. Unter den erhaltenen Arbeiten, die Soyfer zusammen mit anderen verfaßte, wird in dieser Ausgabe erstmals der „Fernhörapparat", den Soyfer gemeinsam mit Hans Weigel schrieb, veröffentlicht.

Daß jeder Band mit einer Zeittafel schließt, erhöht den Gebrauchswert der einzelnen Bände. Der erfreulich sozialere Preis dieser Ausgabe im Vergleich zur Gesamtausgabe schafft somit eine Voraussetzung, das Werk Jura Soyfers einem breiteren Leserkreis zugänglich zu machen.

Erna Wipplinger

Peter Hammerschlag

DER MOND SCHLUG GRAD HALB ACHT

Grotesk-Gedichte. Eingeleitet und herausgegeben von Friedrich Torberg. Wien/Hamburg 1972. 154 Seiten, S 186,–

Peter Hammerschlag

STEIF WEHT DIE BRISE VON DER POSTSPARKASSA

Groteskgedichte und Gelegenheitsprosa, eingeleitet und hrsg. von Gerhard Bronner. Wien/Hamburg 1984. 122 Seiten, S 185,–

Peter Hammerschlag (geb. 1905 in Wien, 1941 nach Polen verschleppt) war Hausautor der ersten Wiener Kleinkunstbühne, des „Lieben Augustin", und veröffentlichte Gedichte u. a. im „Simplicissimus", in der „Vossischen Zeitung", im „Prager Tagblatt". Bei seinem Pendeln zwischen Kabarett und Literatur hätte Hammerschlag die Literatur als seine Hauptbeschäftigung betrachtet, meint Friedrich Torberg, von Hammerschlags Bruder zum Nachlaßverwalter bestimmt, in seiner Einleitung. Torberg sammelte die vorliegenden Groteskgedichte von Freunden und Bekannten und rekonstruierte einige aus seinem Gedächtnis. Viele Gedichte handeln vom täglichen Gfrett, viele Figuren sind im gesellschaftlichen Außenseitermilieu angesiedelt. Diese Gedichte zeigen nicht nur die „skurrile Begabung", „kauzige Wesensart" und „weltfremde Versponnenheit" (Torberg) Hammerschlags, sie zeigen auch eine empfindsame, mitfühlende Natur, und sie sind am besten, wenn sie neben Selbstmitleid auch Selbstironie zeigen: „Ich bin einer armer kleiner Jud / Und hab kein scharfes Messer." Der Torberg-Band dokumentiert auch die parodistische Begabung Hammerschlags mit Parodien auf Goethe, Heine, Brecht, Schnitzler, Altenberg, Kramer u. a.

Diese parodistische Begabung verwertete Hammerschlag für etliche Wiener Kabaretts. H. Weigel schildert die Anfänge des

„Lieben Augustin" in seinem Buch „In memoriam": „Keine gebauten Dekorationen, nur eine Art Schultafel hinten in der Mitte, eine Tänzerin tanzte, ein Schnellzeichner zeichnete schnell." Und der Hausdichter Hammerschlag dichtete bzw. reimte schnell, als „Blitzparodist" behandelte er auf Zuruf aus dem Publikum ein bestimmtes Thema im Stil verschiedener Autoren. Oft schrieb er das ganze Programm und werkte als Schauspieler, Rezitator, Conférencier.

Gerhard Bronner bringt in dem von ihm herausgegebenen Band etliche Texte von Cabaret-Songs, die Hammerschlag teils für den „Lieben Augustin", teils für die „Literatur am Naschmarkt" verfaßt hat. Beim Druck gehen natürlich die speziellen Fertigkeiten Hammerschlags, das Spontane, die Komik der Situation etc. verloren, dennoch bereichern diese Texte unser Bild vom Kabarett. Abgedruckt ist auch der letzte erhaltene Text, den Hammerschlag unter einem Pseudonym für das „Wiener Werkel" verfaßt hat: „Von der Lüneburger Heide und der Simmeringer Had". Leider ist dies der einzige Text, von dem wir erfahren, wofür er gedacht war, für die anderen Songs finden sich weder Quellenangaben noch Hinweise auf Aufführungen oder Interpreten.

Im selben Band finden sich weiters fabel-artige Tiergedichte, die Hammerschlag für die Kinder irgendwelcher von ihm verehrten Damen verfaßte, und ferner einige Prosaskizzen, Auftragsarbeiten für Zeilenhonorar.

Illustriert sind beide Bände von Bil (Willi) Spira, Karikaturist im „Wiener Tag", der in der Kleinkunstszene als Bühnenbildner und Illustrator von Programmheften mitwirkte.

Herbert Staud

Robert Lucas

TEURE AMALIA, VIELGELIEBTES WEIB!

Die Briefe des Gefreiten Adolf Hirnschal an seine Frau in Zwieselsdorf. Mit einem Nachwort v. Uwe Naumann. Frankf./M.: Fischer Taschenbuch Verlag 1984. 197 Seiten, S 76,40

Das vorliegende Buch ist eine Sammlung jener ‚Hirnschal'-Briefe, die Robert Lucas (eigentlich Robert Ehrenzweig) für das ‚German Service' der BBC London schrieb; von dem Schauspieler Fritz Schrecker gesprochen (in der Studioregie von Julius Gellner), wurden sie von 1940 bis 1945 ins Dritte Reich und in die besetzten Gebiete gesendet, um dort mit satirischen Mitteln den Konsens der Massen mit den faschistischen Führern und Zielen zu unterminieren, antifaschistische Einstellungen zu wecken oder zu festigen. Angeblich sollen dabei Millionen Hörer aus dem Dritten Reich regelmäßig erreicht worden sein (im besetzten Amsterdam gab es sogar eine Marionettenbühne, die die Hirnschal-Briefe nachspielte). Adolf Hirnschal – unverkennbar ein jüngerer Verwandter des braven Soldaten Schwejk – schreibt seiner geliebten Gattin in holprigem Deutsch über das Leben des armen Landsers an der Front. Indem er dabei die offiziellen Phrasen und Parolen der faschistischen Führer fortwährend mit der Misere und dem Leid seines alltäglichen Soldatenlebens konfrontiert, verwandelt sich sein immer wieder beteuertes totales Einverständnis mit den faschistischen Führern in die Entlarvung und Verhöhnung faschistischer Wirklichkeit. Bereits 1945 war in der Schweiz eine Sammlung von 50 ‚Hirnschal'-Briefen erschienen; nachdem diese seit Jahrzehnten vergriffen war, liegt nun endlich eine – um fünf weitere Briefe ergänzte – neue Ausgabe dieser für den antifaschistischen Widerstand und die antifaschistische Literatur so bedeutsamen Satiren vor. Sie haben heute so wenig von ihrer satirischen Kraft, Originalität und Komik eingebüßt wie ihr Vorbild – Hašeks Schwejk (und eignen sich in vieler Hinsicht auch – und gerade heute wieder – zur breiten antifaschistischen Aufklärung, etwa in der Schule).

Im Nachwort wirft Uwe Naumann die Frage auf, ob man denn über den Zweiten Weltkrieg und die Nazi-Herrschaft überhaupt Satiren schreiben darf – „ob denn überhaupt etwas zum Lachen gewesen sei an diesem Faschismus, der so vielen Millionen Menschen das Leben gekostet hat" –, und er antwortet selbst darauf mit Ja: „Der ästhetische Angriff antifaschistischer Satiren galt dabei stets den Tätern, nie den Opfern der Nazi-Herrschaft."

Der Rezensent möchte ein persönliches Ja hinzufügen: Er gab das Buch seinem Vater zu lesen, der als achtzehnjähriger Gefreiter in den Krieg gegen die Sowjetunion mußte – und er konnte vierzig Jahre später über die Briefe des Gefreiten Hirnschal lachen (sogar laut), er fand seine Situation darin wieder und fühlte sich selbst durch die satirische Perspektive gar nicht verspottet. Verüber der großen politischen Verbrechen aber – die so leicht zum (wenn auch schlimmen) Mythos großer politischer Verbrecher erstarren – wurden auch für ihn der Lächerlichkeit preisgegeben wie kaum zuvor (mehr noch vielleicht als für die Generationen, die nicht mehr alle Anspielungen in den Briefen verstehen).

Gerhard Scheit

Franz Danimann

FLÜSTERWITZE UND SPOTTGEDICHTE UNTERM HAKENKREUZ

Dokumente zu Alltag, Politik und Zeitgeschichte, hrsg. v. Franz Richard Reiter. Hermann Böhlaus Nachf. Wien, Köln, Graz 1983. 208 Seiten, S 220,–

In erstaunlicher Breite und Schärfe rechnen die Witze und politischen Anekdoten auf der Ebene der Realität mit dem faschistischen System, der nationalsozialistischen Führerclique und dem ganzen hohlen Pathos ihres Weltanschauungsschwindels ab. Sie sind der Kommentar einer illegalen „Öffentlichkeit", die sich darin nicht nur in ihrer ablehnenden Haltung stärkt, sondern durch die entlarvende Kraft des Satirischen zum Angriff übergeht.

Das Instrumentarium zur Unterdrückung solcher ‚volksfeindlicher Schädlinge' findet man im zweiten Teil des vorliegenden Bandes. Neben dem „Heimtückegesetz" und der „Wehrkraftzersetzung" konnte auch der „Hochverrat" zur Anwendung gebracht werden. In den „Richterbriefen" wurden die deutschen Richter ermutigt, „... sich nicht sklavisch der Krücken des Gesetzes zu bedienen ..., sondern einen solchen Seuchenträger rechtzeitig zu vernichten". (Richterbriefe, 1. Oktober 1942; S. 185.)

Im Schatten der deutschen ‚Befreier' fanden die Antinaziwitze aus Deutschland trotz ‚Heldenplatz' nach Österreich und wurden um die Komponente der nationalen Unterdrückung bereichert. In diesem Sinne bietet die Sammlung einen Beitrag zur politischen Anthropologie Österreichs.

Ein gewisser Mangel der Dokumentation liegt darin, daß Quellenangaben und zeitliche Darstellungen, wo sie möglich gewesen wären, unterlassen wurden. Einige der aufgenommenen Flüsterwitze wurden bereits 1935 in der Tschechoslowakei publiziert, beziehungsweise 1946/47 von Minni Schwarz herausgegeben. Vergleicht man die verschiedenen Sammlungen, so stößt man auf ‚Klassiker' des antifaschistischen Witzes, die bei gleichbleibender Thematik der sprachlichen Ausformulierung jeweils lokalen Charakter tragen. Ähnlich wie das Kapitel ‚innere Emigration' sind die antifaschistischen Witze bei der Erforschung des Widerstandes bis heute kaum beachtet worden. Hier bietet das Buch von Franz Danimann Anregungen.

Siglinde Bolbecher

QUALTINGERS BESTE SATIREN

Vom Travnicek zum Herrn Karl. Mit Texten von Gerhard Bronner, Carl Merz und Helmut Qualtinger. Hrsg. und mit einem Nachwort von Brigitte Erbacher. Langen Müller, München-Wien 1973. Vergriffen

„Nehmen Sie sich an O. W. Fischer und Grace Kelly ein Beispiel", schrieb eine empörte Fernsehzuschauerin an Helmut Qualtinger nach der Ausstrahlung des „Herrn Karl" im österreichischen Fernsehen. Die Aufzeichnung dieses Textes von Carl Merz und Helmut Qualtinger vor mehr als zwanzig Jahren hat damals in Österreich heftigen Staub aufgewirbelt. Neben Protesten der katholischen Jugendorganisation wurde sogar dem damaligen Fernsehdirektor der Rücktritt empfohlen. Die Kritiker sahen in der Figur des „Herrn Karl" die Inkarnation aller negativen Eigenschaften des Österreichers, speziell des Wieners. In einer österreichischen Tageszeitung wurde daraufhin eine Leserbefragung durchgeführt: „Darf einer in aller Öffentlichkeit solche Kritik an der Haltung seiner Zeitgenossen üben? Darf er das? Oder darf er das nicht?" Das Stück von Merz und Qualtinger ist zu einer „Affäre Karl" geworden. Diese Satire hatte also mitten ins Schwarze getroffen. Die beiden Autoren rollen die Geschichte Österreichs, vom Brand des Justizpalastes 1927 bis Anfang der 60er Jahre, aus dem beschränkten Blickwinkel des „Herrn Karl" auf. Dieser „Herr Karl" geht von den Sozialdemokraten zur Heimwehr über, die ihm die berühmten fünf Schilling zahlt, heiratet kirchlich, weil es günstig ist, und wird dann „rechtzeitig" zum Nazi. Er war ja längst „illegal" und hatte im März 1938 den Heldenplatz gefüllt. Und später hat er sich dann mit den Russen und Amerikanern „gut vertragen". „Der Herr Karl" ist ein erbärmlicher Adabei aller Konjunkturen, die er alle „tapfer" und gesinnungswechselnd durchgehalten hat.

Erna Wipplinger

Bernhard Denscher

HUMOR VOR DEM UNTERGANG

Tobias Seicherl – Comics zur Zeitgeschichte 1930 bis 1933. Österreichischer Bundesverlag, Wien 1983. 119 Seiten, S 258,–

Als die österreichische Sozialdemokratie 1927 ein populäres Massenblatt, nämlich „Das Kleine Blatt" mit dem Chefredakteur Julius Braunthal, zu Markte brachte, versicherte sie sich eines Zeichners, der sich zuvor schon in der „Muskete" und anderen Witzblättern seine Sporen als Karikaturist verdient hatte: Ladislaus Kmoch. Dieser kreierte ab 1930 den Comic „Seicherl", dessen Titelfigur ein österreichischer Spießer und Sozialistenfresser ist, der sich regelmäßig lächerlich zu machen hat. Denscher meint dazu, „daß die Massen der sozialdemokratischen Arbeiter von ihr (der Comics-Propaganda) mehr beeinflußt wurden als durch jene Publikationen sozialistischer Theoretiker, die bisher von der Geschichtsschreibung vorwiegend als prägend angesehen wurden" (S. 13). Dieses Argument soll wohl dazu herhalten, die Neupublikation der künstlerisch eher wertlosen „Seicherl"-Comics zu rechtfertigen; dem Argument selbst liegt die Annahme zugrunde, daß man die Wirksamkeit von Gedanken gleichsam mit der Kilowaage nachprüfen könne. „Prägend" konnte eine Figur wie der „Seicherl" nur insofern werden, als er vorhandene Remineszenzen anzusprechen und zu verstärken geeignet war.

Wiewohl nun das Interesse am „Seicherl" als in seiner Massenwirksamkeit liegend ausgegeben wird, hat sich der Verlag entschlossen, das Buch in kulinarischer Aufmachung zu bringen, als gelte es da etwas Schönes zu bergen. Der Verfasser, statt eine Analyse der im „Seicherl"-Comic transportierten Gehalte zu leisten, hat sich auf eine zeitgeschichtliche Erläuterung der einzelnen Bildgeschichten beschränkt, welche sich als eine Chronologie der politischen Geschichte der Jahre 1930—1933 liest. Diese sich in den Dienst zeitgeschichtlicher Aufklärung stellen wollende Herzählung von Daten und Vorkommnissen wird durch Kmochs Karikaturen garniert.

Vor und nach seiner Tätigkeit für eine sozialdemokratische Zeitung hieß der Ladislaus Kmoch schlicht Ludwig Kmoch und zeichnete in der „Muskete" die abschreckenden Gestalten von alkoholisierten Streikenden, im von den Austrofaschisten und den Nationalsozialisten weitergeführten „Kleinen Blatt" den zuerst entpolitisierten, dann pfiffig antisemitischen „Seicherl", eine Wandlung, die wohl zum Übelsten gehört, das wir aus der Publizistik vor 1945 kennen. Daß Denscher trotz besseren Wissens (mit Ausnahme einer verharmlosenden Andeutung, S. 14) davon schweigt, ist, milde gesprochen, das Gegenteil von politischer Aufklärung. Durch Zeugnisse von Zeitgenossen ist übrigens der persönliche Antisemitismus Kmochs mehrfach belegt.

Konstantin Kaiser

Hermann Hakel

STREITSCHRIFT GEGEN ALLE

Vom „Eipeldauer" zum „Götz von Berlichingen". 150 Jahre Wiener Witzblätter mit zahlreichen Texten und Karikaturen aus dem „Götz" von 1919–1934. Jugend & Volk, Wien-München 1975. Vergriffen

Von den von Hakel herausgegebenen Textkompilationen (z. B. „Wienärische Welt. Witz Satire Parodie einst und jetzt", Wien 1961, „Wigl Wogl. Kabarett und Varieté in Wien", Wien 1962), die etwa auf der Linie von Hans Weigels „O du mein Österreich" (1967) liegen, ist diese die ernstzunehmendste (Quellenangaben vermißt man auch in ihr, ein Charakteristikum so ziemlich aller Kabarett-Publikationen wiener Provenienz).

Die Einleitung gibt einen Überblick über die wiener Witzblätter 1789—1933, angefangen von dem Moment, „wo der anonyme Volkswitz zu einer gedruckten und öffentlich vorgetragenen Institution" wurde, bis zum Verschwinden der „Kaffeehauskultur". Was heute bleibt, sind „öde Witze", „die nicht einmal mehr den Versuch machen, die politische und gesellschaftliche Situation zu reflektieren, geschweige denn sie zu kritisieren" (S. 9f.). Freilich, muß Hakel eingestehen, legte schon im 19. Jh. die besondere Lage der Residenzstadt Wien den Karikaturisten nahe, sich anderer nationaler Gruppen und des anderen Geschlechtes als eines wohlfeilen Projektionsfeldes des Lächerlichen zu bedienen – im Gegensatz zum damals schon idyllisierten ‚echten' Wiener.

In die Vorbereitungsphase des Faschismus reichen unmittelbar hinein die Zeitschriften „Kikeriki!" (1861—1933) und „Die Muskete" (1905—1941); beide entwickeln sich nach besseren Anfängen zu humoristischen Blättern der sich gegen Republik, Sozialdemokratie und ‚Judentum' formierenden Reaktion. Expressis verbis gegen Nationalsozialismus und Austrofaschismus nimmt nur „Der Götz von Berlichingen. Eine lustige Streitschrift gegen alle" (1919—1933) Stellung. Zu seinen Mitarbeitern zählen die Kabarettautoren Peter Hammerschlag und Fritz Löhner (Pseudonym: Beda), die im KZ umgekommen sind, ebenso wie der in NS-Zeiten zu höchsten Ehren gelangte Josef Wein-

heber. Für Hakel ist „Der Götz . . ." „ein bissig-satirisches, politisch-aggressives Blatt, das schonungslos das Skalpell seines Witzes an alle Zeitübel ansetzte" (S.35). Ein Querschnitt durch seine vierzehn Jahrgänge bildet über hundert Seiten den Hauptinhalt des Buches, das hier leider durch den gänzlichen Mangel an Anmerkungen entwertet ist.

Konstantin Kaiser

Uwe Naumann

ZWISCHEN TRÄNEN UND GELÄCHTER

Satirische Faschismuskritik 1933 bis 1945. Köln: Pahl-Rugenstein 1983. 411 Seiten, S 390,–

Uwe Naumann hat mit dieser beim Pahl-Rugenstein Verlag publizierten Dissertation wohl die erste grundlegende Studie zur antifaschistischen Satire geschrieben. Da er die Satire zu Recht als „künstlerische Methode" – und nicht als Gattung – betrachtet, greift die Studie weit über den Bereich der Literatur hinaus und untersucht die satirische Faschismuskritik innerhalb verschiedener Gattungen und Medien (Film, Theater, Roman, Hörfunk etc.). Im einzelnen untersucht er genauer Walter Mehrings Roman „Müller – Chronik einer deutschen Sippe", Heinrich Manns Roman „Lidice", Robert Lucas' „Hirnschal"-Briefe der BBC-Sendungen, die Revue des deutschen ‚Kulturbunds' in London: „Mr. Gulliver Goes to School" und schließlich Charlie Chaplins Film „Der Große Diktator". Im Rahmen von Exkursen werden weiters Ernst Lubitsch' Film „Sein oder Nichtsein", Brechts „Schweyk im Zweiten Weltkrieg" und die Theateraufführung der Ritterkomödie „Die Blutnacht auf dem Schreckenstein" im KZ Dachau in die Arbeit einbezogen.

Den Ausgangspunkt bildet ein ins Auge springender Widerspruch zwischen der Produktion und der Rezeption antifaschistischer Satiren: einerseits das Aufleben der satirischen Methode im antifaschistischen Exil, die Zuwendung zahlreicher Künstler zur Satire – andererseits die vielen Mißverständnisse und ablehnenden Reaktionen bei der Rezeption dieser Satiren. Mit einigen Arbeitshypothesen versucht Naumann zunächst die Besonderheit satirischer Faschismuskritik herauszuarbeiten; bei der Analyse des erwähnten Materials an Satiren – die den Hauptteil der Arbeit ausmacht – konkretisiert und differenziert er schließlich diese Hypothesen. Sie werfen vor allem Licht auf das besondere Verhältnis der satirischen Darstellungsmittel zum Zustand menschlicher Identität unterm Faschismus, auf die spezifische Rezeptionssituation der Satiren und auf die Grenzen der Darstellungsmöglichkeiten dieser künstlerischen Methode. Jede ernsthafte Studie über antifaschistische Satiren wird in Hinkunft bei Naumanns Arbeit anknüpfen müssen.

Gerhard Scheit

Bruno Frei

DER KLEINE WIDERSTAND

Sensen Verlag, Wien 1978. Vergriffen

Bruno Frei gehört zu den Antifaschisten der ersten Stunde und hat selbst das Aufkommen des Faschismus und Nationalsozialismus in Österreich bekämpft. Nach seiner erzwungenen Emigration in die Tschechoslowakei, dann nach Frankreich, wo er mit Willi Münzenberg zusammenarbeitete, schließlich verhaftet und zwei Jahre im Lager Vernet als ‚gefährlicher' Ausländer inhaftiert wurde, gelang ihm die Ausreise nach Mexiko. Dort gehörte er zu den Begründern des „Heinrich Heine Clubs", arbeitete bei der „Acción Republicana Austriaca de Mexico" mit und versuchte in zahlreichen Publikationen für die Freiheit Österreichs einzutreten. „Ich entwickelte mich zu einer Art Neupatriot, der leicht erregbar war und kein Mittel besaß, um aus der Distanz von zehntausend Kilometern die Größenverhältnisse abzuschätzen, Wunsch und Wirklichkeit auch nur annähernd abzugrenzen. Die ‚Alpenfront der Guerillas' war mir eine solche Gewißheit . . ." (B. Frei: Der Papiersäbel. Autobiographie. Frankfurt am Main 1972. S. 251).

„Der kleine Widerstand" soll nun ein Korrektiv zu den illusionsreichen Vorstellungen der Emigranten über den Beitrag der Österreicher zu ihrer Befreiung bieten, aber zugleich das verzerrende Bild von der faschistischen Masse widerlegen. Das gelingt insofern ausgezeichnet, als Bruno Frei an Hand von 14 500 Verfahren, die allein im Bereich des Oberlandesgerichts Wien durchgeführt wurden, eine Auswahl getroffen hat, die die Widerstandshandlungen und das darüber verhängte Strafausmaß dokumentiert. Denk- und Redeverbot im Alltag der faschistischen Herrschaft bedeuten, ob im Park, im Eisenbahnabteil, beim Greißler, in der Arbeit oder im Wirtshaus: Denn wenn der Mensch nicht lügt, gerät er in Konflikt mit der Nazigesetzgebung. Die von der Gestapo angefertigten Berichte und die Gerichtsakten veranschaulichen beredt das Leben im Dritten Reich und polarisieren bestechend den Gegensatz von faschistischer Herrschaft und Bewahrung menschlicher Identität. So empört sich ein Hilfsarbeiter über einen Film in der Wochenschau, wo Juden zur Straßensäuberung eingesetzt werden. „Genauso machten sie es bei uns." Für diese ‚unarische' Einstellung sitzt er ein Jahr im Gefängnis (S. 31). Ein Kleinbauer im Bezirk Scheibbs erhält 1942 zwei Arbeitskräfte zugewiesen, einen russischen Kriegsgefangenen und eine junge Deutsche aus dem Altreich. Das Mittagessen wird nach der Vorstellung des Bauern gemeinsam eingenommen. „. . . auch der Russe ist ein Mensch wie wir. Der hat den Krieg ganz gewiß nicht gemacht." Die junge Deutsche ist darüber so empört, daß sie die Angelegenheit meldet. Urteil: ein Jahr und drei Monate. Für die Äußerung „Die heute eingesperrt sind, werden das Opfer nicht umsonst gebracht haben" erhält ein St. Pöltner Hilfsarbeiter 18 Monate Gefängnis.

Wir haben es hier nicht mit ‚großen' Widerstandskämpfern zu tun, die eine Verbindung mit illegalen Organisationen suchten, jedoch die Motive ihres Handelns bilden die weitverästelte Grundlage, ohne die sich eine politische antifaschistische Tätigkeit nicht entfalten kann.

Siglinde Bolbecher

NEUERSCHEINUNG HERBST 1984

IWK-Schriftenreihe Nummer 4:

PHILOSOPHIE UND GESELLSCHAFT

Dieser Band ist eine Zusammenfassung und Überarbeitung einer Diskussionsreihe aus dem Jahre 1983 unter dem gleichen Titel. Die Beiträge behandeln verschiedene Aspekte der gesellschaftlichen Relevanz der heutigen Philosophie. Die Autoren der Beiträge: Hans Dvorak, Peter Engelmann, Peter Fleissner, Konrad Liessmann, Elisabeth List, Edgar Morscher, Alfred Pfabigan, Clement Reichholf, Josef Rhemann, Friedrich Wallner und Franz Wimmer. Organisiert und geleitet wurde die Diskussionsreihe von Peter Lüftenegger, der auch Herausgeber dieses Bandes ist.

160 Seiten, S 120,–

SCHRIFTENREIHE DES INSTITUTS FÜR WISSENSCHAFT UND KUNST

DIE VERBRANNTEN BÜCHER · 10. 5. 1933
Redaktion: Alfred Pfoser und Friedrich Stadler

52 Seiten mit zahlreichen Abbildungen, S 25,–

Alfred Pfoser: Öffentliche Reaktionen in Österreich auf die Bücherverbrennungen 1933

Herbert Exenberger: Bibliotheken in Österreich 1933–1945

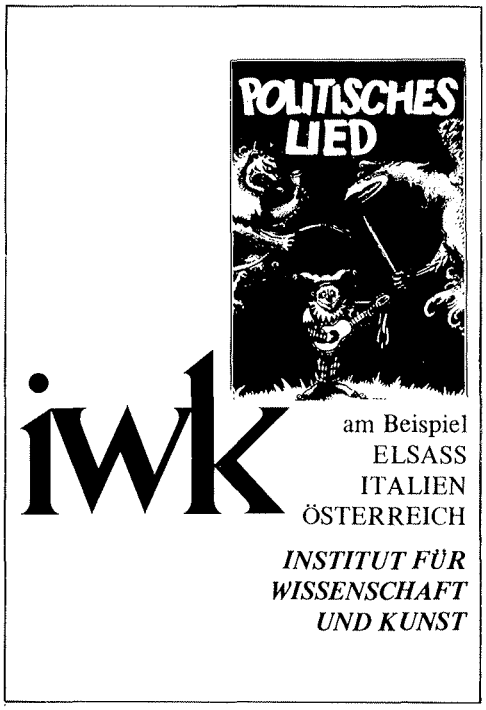
Friedrich Stadler: Die Zerstörung der wissenschaftlichen Vernunft 1933–1945

Ernst Hanisch: „Nicht Österreich, sondern Deutschland über alles". Zur Bücherverbrennung in Salzburg am 30. April 1938

Werner Reiss: „Index librorum prohibitorum". Zur Geschichte der katholischen Zensur

Materialien
Auszug aus der „Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums", 1938–1942. Mit Schwerpunkt Österreich. Rezensionen verbotener Bücher. „Was Österreicher nicht lesen sollten."
Neuere Jugendliteratur über Faschismus
Literatur zum Thema

87 Seiten, S 40,–



Hrsg.: Hans und Gerlinde Haid
117 Seiten, S 79,–

... und Bein.

Ob den David von Michelangelo
oder die Beine der Miss Austria.
Ob ein altes Haus oder ein junges
Glück. Die Wiener Städtische
versichert's. Vom kleinsten bis
zum größten Fall. Mit der großen
Sicherheit der größten
österreichischen Versicherung.

WIENER STÄDTISCHE

Wir versichern Stein ...

BEITRITTSERKLÄRUNG

Ich erkläre mich mit den Bestrebungen des „Instituts für Wissenschaft und Kunst" einverstanden und melde meinen Beitritt als Mitglied an.

Vor- und Zuname: _____

Geburtsdaten: _____ Telefon: _____

Wohnungsanschrift: _____

Berufsanschrift: _____

Beruf: _____

Interessenrichtung: Philosophie, Geschichte, Kunst, Musik, Naturwissenschaft, Sozialwissenschaft, Rechtswissenschaft, Literaturwissenschaft*

_____

Datum: _____ Unterschrift: _____

Der jährliche Mitgliedsbeitrag beträgt S 100,—. Jugend- und Studentenmitgliedschaft (bis 25 Jahre bzw. bis Beendigung des Studiums) S 50,—.

* Nichtzutreffendes streichen

Ich bestelle

____ Ex. VERDRÄNGTE SCHULD – VERFEHLTE SÜHNE
Entnazifizierung in Österreich 1945—1955
Subskriptionspreis für IWK-Mitglieder: S 336,—

____ Ex. PHILOSOPHIE UND GESELLSCHAFT
S 120,— (und Versandspesen)

____ Ex. DIE VERBRANNTEN BÜCHER
S 25,— (und Versandspesen)

____ Ex. POLITISCHES LIED
S 79,— (und Versandspesen)

____ Ex. AUSEINANDERSETZUNGEN ZWISCHEN VEREINSMEIEREI, DEMOKRATISIERUNG UND EXPERTENHERRSCHAFT
S 40,— (und Versandspesen)

Name und Anschrift: _____

_____

Datum: _____ Unterschrift: _____

P. b. b.

Erscheinungsort Wien, Verlagspostamt 1090 Wien

Die Aktivitäten des Instituts für Wissenschaft und Kunst sollen durch diese Zeitschrift vierteljährlich dokumentiert werden. Falls Sie an der Zeitschrift Interesse finden, bitten wir Sie, das Institut für Wissenschaft und Kunst mit einem jährlichen Mitgliedsbeitrag von S 100,— (Studenten S 50,—) zu unterstützen. Sie werden dann auch regelmäßig über unsere Veranstaltungen informiert. Unsere Kontonummer bei der Zentralsparkasse lautet 601 151 707.

INSTITUT FÜR
WISSENSCHAFT UND KUNST

Berggasse 17/1
1090 Wien

Absender:

Weitere Anschriften von Interessenten:

INSTITUT FÜR
WISSENSCHAFT UND KUNST

Berggasse 17/1
1090 Wien

Absender:

Weitere Anschriften von Interessenten: