

Alfred Pfoser

SOZIALISTISCHES KABARETT IN ÖSTERREICH

Zur Geschichte des „Politischen Kabarett“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 Kabarett“ 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 Kabarett“, 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 beleuchten.‘ Und dann kam ein Sprecher, 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 Gemeindegäulen und in Kinos, wo einige aneinandergeschobene Tische eine primitive Bühne bildeten, es spielte draußen in den Wirtschaftshäusern der Provinz. Im Wahlkampf war es eines der geschuesten 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 Kabarett. Die Typen der Reaktion versanken in einer Flut von Lächerlichkeit.“³

Diese ungeheuren Erfolge des „Politischen Kabarett“, 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 Arrest.‘ 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 verschiedenen 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 deren kulturellen Rahmenprogramm auch das „Politische Kabarett“ mit Aufführungen der Revue „Denken verboten“ einen Beitrag leistete, weiß gar zu berichten, daß „der Ruf des Politischen Kabarets bereits über die Grenzen Österreichs gedungen 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 Einschüchterung, 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 Kabarets“ nach dem 12. Februar 1934 ihre Text- und Coupletproduktion in den Wiener Kleinkunsthäusern fort⁹, 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 Kabarets unterbringen, nur mußte dies über Jura Soyfer als Vermittlungsmann geschehen, da er wegen seiner exponierten Tätigkeit im „Politischen Kabarett“ zu sehr belastet war¹¹. 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 Kabarets“ ergab sich aus der parteiischen 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: Wirrarr 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 Kabarets“ 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 beliebter Spieler, mit kräftiger, tiefer Stimme. Darf nicht wie ein kleiner Angestellter aussehen. Wenn möglich Gehrock oder dunkles Sakko und gestreifte Modenhose. Künstlicher Bauch. Steifer Hut, Stock und Monokel.

Großbauer. Dick, protzenhaft, schwere Uhrkette an der West, Hut mit Gamsbart.

Kleinbauer. Schmächtiger Spieler, dürrig 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, herzlich über die Karikatur ausschütten. Indem die Figuren des Politischen Kabarets mit dem Erwartungs- und Vorstellungshorizont der Arbeiterschaft zusammenstimmten, wurden sie mit Begeisterung rezipiert.

Die ROTEN SPIELER KOMMEN!



Ihr müßt Steuern, Zölle, Abgaben zahlen! – Was macht die Regierung mit eurem Geld? Warum aber ist kein Geld für die Arbeitslosen da? Wer gibt den Nazi das Geld für ihre Hungerkriegsbetze? Warum unterstützen die Großindustriellen und Monarchisten die Heimwehren und Nationalsozialisten mit ihrem Geld? Wollt ihr die Gegner des arbeitenden Volkes kennenlernen, wie sie wirklich sind? Wollt ihr über ihre Erbärmlichkeit kräftig lachen? In ernsten und heiteren Szenen und Liedern, mit Gesang und Sprechchor zeigen sie euch Die Roten Spieler auf der Bühne.	Die Roten Spieler zeigen es euch: Mit eurem Geld zahlt die Regierung die Schulden der Creditanstalt! Die Roten Spieler zeigen es euch: Weil die Regierung nur für die Spekulanten und Ausbeuter Geld hat! Die Roten Spieler zeigen es euch: Die Großindustriellen, die Kriegslieferanten, Kaiser Wilhelm und die Fürsten geben den Nazi Geld! Die Roten Spieler zeigen es euch: Weil die Hahnenschwänzer und Nazi die Arbeiter und Bauern niederwerfen wollen, um sie rechtlos und wehrlos zu machen!
--	---

Kommt alle zur Aufführung der Roten Spieler

KARTEN BEI DEN VERTRAUENSMANNERN UND AN DER KASSE

Aus dem Programm: Die Roten kommen! • Nazi geht fensteln • Das politische Wetterhäuschen • Wer steckt dahinter? usw.

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 Ansatzpunkte nur entgegen. An deren Korruption ließ sich die Korruption 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 dürrig 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 anschlusseindlichem 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, dienen Worte, diene 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 Simultanität 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 berausenden 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 Gesinungsform. 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 mündeten, 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 Kabarett“ transferiert, lautete dieses Programm folgendermaßen: „Der Starhemberg war unser Souffleur. 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 enrugierte 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 „Politische 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 additiv 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 Kabarets“ 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 Kabarets 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 Textpro-

duktion 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 Kabarets 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