

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 verumtümten 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 „Höllengangst“, „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 subjektiv 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“, „Polizeiterrror“, 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 hierfür 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 rigorosere 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 „Flieger“ 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. Parallel 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 Behändigkeit 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 Behändigkeit, 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 konterkarieren. 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 aufrechterhalten.

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 Gehal-

ten der Dramen, um an zwei späteren Beispielen 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 Kabarett 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 unvermittelt auf die Bühne gebracht werden, als dies etwa für ein Geschehen möglich wäre, das in der Großstadt spielt.

Ein Vergleich zu den Kleinkunst Dramen 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 Ankunft 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: Wespen- nest 56. S. 4ff
- 3 vgl. Peter Roessler: Aneignung und „Aneignung“. Zur Rezeption österreichischer Klassiker im Faschismus und im antifaschistischen Exil. in: Wespen- nest 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. Presskollektiv (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 Aspertsberger: 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 Wieder-
täufer“ im Kabarett „Der Igel“, Graz 1945–1949

Archiv: Franz Paul

KABARETT NACH 1945

