

**„Aber wir verfeinden uns mit allem, was in Wien
Rang und Namen hat“**

Zeitkritik bei Rudolf Weyss zwischen 1933 und 1938

Diplomarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades eines Magisters
der Philosophie

an der Karl-Franzens-Universität Graz

vorgelegt von Stefan GAILBERGER

am Institut für Germanistik

Begutachter: Assoz. Prof. Mag. Dr. Christian Neuhuber

Graz, 2019

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich, Stefan Gailberger, dass ich die Diplomarbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken als solche kenntlich gemacht habe.

Die Arbeit habe ich bisher keinem anderen Prüfungsamt in gleicher oder vergleichbarer Form vorgelegt. Sie wurde bisher nicht veröffentlicht.

Graz, Juni 2019

Stefan Gailberger

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
1.1. Forschungsstand und Quellensituation	5
1.2. Aufbau und Ziele	7
A. Historische Annäherung	11
2. Zur Situation Österreichs nach dem Ersten Weltkrieg	11
2.1. Die wirtschaftliche Lage Österreichs	12
2.2. Politische Entwicklungen in Österreich	16
2.3. Zur Situation in Kunst und Kultur	24
3. Die Kleinkunsthöhne <i>Literatur am Naschmarkt</i>	30
4. Biographische Annäherung: Stationen im Leben des Rudolf Weys	35
B. Theoretische Annäherung	44
5. Wiener Kleinkunst? Versuch einer Begriffsbestimmung.....	44
5.1. Kabarett und Kleinkunst.....	44
5.2. Die Wiener Kleinkunst der dreißiger Jahre	48
6. Das Mittelstück als spezifische Textsorte der Wiener Kleinkunst	50
C. Textanalyse und Interpretation	54
7. Textkorpus und Einteilung	54
8. Zeitkritik in den Texten Rudolf Weys'	61
8.1. Ziele der Kritik	62
8.1.1. Nationalsozialismus.....	62
a) <i>Die Ahnfrau</i>	62
b) <i>Wenn wir Tote erwachen</i>	64
c) <i>Die Metamorphosen des Herrn Knöllnerl</i>	66
d) <i>Nach Sonnenuntergang</i>	67
8.1.2. Österreichische Politik.....	69

a) <i>A.E.I.O.U. oder Wenn Österreich den Krieg gewonnen hätte</i>	69
b) <i>Das Lied vom braven Soldaten</i>	73
c) <i>Die Wiener Festwochen des braven Soldaten</i>	75
d) <i>Franzjosefsland</i>	79
e) <i>Non scolae sed Austriae discimus</i>	82
8.1.3. Mit Mark Twain gegen den Faschismus	84
8.1.4. Kultur und Geistesleben	87
a) <i>Per aspera ad acta oder Die drei Wünsche</i>	88
b) <i>Der Fall N.N. Müllermeier</i>	93
8.1.5. Krieg und Militarismus.....	99
a) Der brave Soldat Schwejk gegen das Militär	100
b) <i>Das Lied vom Soldaten Ferdinand</i>	102
8.1.6. Das Programm 1913	108
8.1.7. Bürokratie und Beamtentum.....	113
a) <i>Caesars Marsch auf Noricum</i>	114
b) <i>Im letzten Halbjahr wurde verloren</i>	115
8.2. Methoden der Tarnung	116
8.2.1. Figurenkonstruktion	118
8.2.2. Irrationalität	119
8.2.3. Spiegelfunktion durch zeitliche Verlagerung	121
8.2.4. Spezialfall <i>Non scolae sed Austriae discimus</i>	123
9. Rudolf Weys und das Wiener Volkstück	124
10. Resümee	128
11. Bibliographie	134
11.1. Primärquellen	134
11.2. Sekundärliteratur	138
11.3. Zeitungsartikel.....	140
11.4. Hochschulschriften	141

1. Einleitung

Am 3. November 1933 öffnete sich zum erstenmal der imprägnierte Schafwollvorhang, den die Feuerpolizei noch am Tage der Generalprobe verlangt hatte. Es war ein schüchterner Beginn, noch ungelent und unerfahren. Gelungen war die parodistische Szene ‚Strindberggade‘ mit Manfred Inger in Paul Wegener-Maske. Auch die geisternde Ahnfrau, welche sich um den Arienachweis ihres Enkels bemühte, erntete starken Beifall, was Gerda als Interpretin freute. Zum Abschluss griff Feldmarschall Radetzky ein, er verliess sein Monument, um raunzende Wiener und einen schnoddrigen ‚Herrn von draussen‘ zurechtzuweisen. Die ‚Arbeiterzeitung‘ hielt es für eine Anbiederungen an den Heimwehrkurs. Nichts lag Rudolf ferner, ihm bangte lediglich um Österreich.¹

Mit diesen Worten beschreibt der Autor Rudolf Weys die ersten, noch holprigen ‚Gehversuche‘ der von ihm mitbegründeten Kleinkunstbühne *Literatur am Naschmarkt*, von der es jedoch schon bald heißen sollte, sie sei das „Burgtheater der Wiener Kleinkunst“². Was war zwischen der selbstkritischen Äußerung des Autors und der Lobeshymne des Zeitungskritikers geschehen? Angetrieben von den Entwicklungen sowohl im politischen als auch im kulturellen Bereich, formierte sich in Wien im Jahr 1933 eine Gruppe junger und kulturaffiner Persönlichkeiten, deren Ziel eine literarisch anspruchsvolle sowie kritische Auseinandersetzung mit den Ereignissen ihrer Zeit war. Bereits im Jahr 1931 entstand auf Betreiben von Stella Kadmon mit dem *Lieben Augustin* eine ähnlich konzipierte Unternehmung, deren Bekanntheit und Beliebtheit beim Wiener Publikum schnell zunahm. Am 3. November 1933 startete also mit der *Literatur am Naschmarkt* ein zweites literarisch-zeitkritisches Projekt, das den Versuch unternahm, seiner Zeit den Spiegel vorzuhalten.

Im Kunst- und Theaterbereich zumeist unerfahren – denn viele Beteiligte der *Literatur am Naschmarkt* kamen aus anderen Berufssparten –, ließen sich diese ehrgeizigen Kleinkünstler und Kleinkünstlerinnen durch anfängliche Schwierigkeiten nicht von ihrem Ziel abbringen und es gelang ihnen, peu à peu ihren eigenen, unverwechselbaren und innovativen Stil zu finden. Eine Persönlichkeit, die unzertrennlich mit der Entwicklung dieser Kleinkunstunternehmung verbunden ist, ist Rudolf Ernst Weys, auf dessen Initiative die Gründung des ‚Bundes junger Autoren Österreichs‘, der als Betreiber der *Literatur am Naschmarkt* fungierte, zurückgeht. Die Kurzbiographie aus Klaus Budzinskis Kabarettlexikon soll dies verdeutlichen:

Ursprünglich Buchhändler, gründete er 1933 den >Bund junger Autoren Österreichs<, aus dem zuerst die *Stachelbeere* und im Herbst 1933, mit Weys als Hauptautor, die *Literatur am Naschmarkt* hervorgingen. Für dieses Theaterkabarett erfand er das Mittelstück, ein >in sich geschlossenes, 20- bis 30minütiges Mehrbilderstück, zwischen Servier- und Zahlpause placiert< (Weys). Für die *Literatur* schrieb er bis zu deren Ende im März 1938 zahllose zeitkritische Mittelstücke

¹ Rudolf Weys: Unveröffentlichte Autobiographie. In: Nachlass Rudolf Weys, Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 25 (ZPH 1011/25), nummeriertes Typoskript, S. 441. [Im Folgenden als Kurztitelzitat: Weys, Autobiographie, S.]

² [Anon.]: *Literatur am Naschmarkt*. In: *Der Morgen*. Wiener Montagblatt 26. März 1934, S. 6.

[...] sowie Chansons und Szenen [...]. Nach der Auflösung der *Literatur am Naschmarkt* und der Zulassung eines scheinbar nazitreuen Nachfolgekabarett unter dem Namen *Wiener Werke* 1938 versuchte Weys, zusammen mit der >arischen Abteilung< (Weys) der *Literatur* deren alten Geist zu retten, und führte Kabarettnummern verfolgt oder mit Schreibverbot belegter alter Kollegen unter Pseudonymen auf. [...].³

Als Begründer, Ideengeber und Hausautor ist Weys demnach in vielerlei Hinsicht grundlegender Baustein für den Erfolg dieser Kleinkunstbühne und damit auch als Grund für den zitierten Vergleich mit dem österreichischen Theater schlechthin, dem Burgtheater, zu sehen. Neben der Erfindung des Mittelstücks, auf das später noch näher eingegangen werden soll, sowie der Produktion von Chansons und Szenen führt Budzinski auch die zeitkritischen Mittelstücke des Autors als Charakteristikum für dessen Arbeit im Kleinkunstbereich an.

Verwunderlich scheint diese Beschreibung des Autors, besonders in Hinblick auf seine Darstellung als Zeitkritiker, nicht, ist er doch federführend an der Ausarbeitung der programmatischen Richtlinien der *Literatur am Naschmarkt* beteiligt, die in puncto politischer Ausrichtung folgenden Rahmen vorgaben: „weitgehend liberal, ohne allzu starke linke Schlagseite; proösterreich, kontra jede Diktatur“⁴. In Verbindung mit dem zweiten Schwerpunkt der Kleinkunstbühne, der entsprechend der Namensgebung auf der literarischen Qualität der aufgeführten Texte lag, gelang es den Autoren der *Literatur am Naschmarkt* eine Form der literarischen Zeitkritik zu schaffen, wie sie in Wien kein zweites Mal zu finden war. Die die *Literatur am Naschmarkt* auszeichnende doppelte Schwerpunktsetzung sieht Reisner bereits im Namen der Bühne angelegt, wobei der erste Teil selbsterklärend ist und mit dem Verweis auf den Naschmarkt nicht nur eine Ortsbestimmung gegeben sondern zugleich auch auf die dort vorzufindenden kritischen Gespräche angespielt wird.⁵

Nicht unerheblichen Einfluss auf die Zusammensetzung des Ensembles sowie auf die Auswahl der behandelten Themen nahmen politische, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen in Österreich, aber auch in ganz Europa. Hohe Arbeitslosenzahlen, faschistische Tendenzen in der Politik sowie eine Krise der Theater in Wien sind als ausschlaggebende Faktoren für die einmalige Situation rund um die *Literatur am Naschmarkt* zu sehen. Besonders hinsichtlich der 1933 einsetzenden politischen Umwälzungen in Österreich, die das autoritäre Regime um Engelbert Dollfuß an die Macht brachten, verdeutlicht sich die

³ Klaus Budzinski: Rudolf Weys. In: Ders.: Das Kabarett. Zeitkritik – gesprochen, gesungen, gespielt – von der Jahrhundertwende bis heute. Düsseldorf: ECON Taschenbuch Verlag 1985 (= Hermes Handlexikon), S. 271f. [Im Folgenden als Kurztitelzitat: Budzinski, Kabarett, S.]

⁴ Rudolf Weys: Cabaret und Kabarett in Wien. Wien / München: Jugend und Volk 1970, S. 35. [Im Folgenden als Kurztitelzitat: Weys, Cabaret und Kabarett, S.]

⁵ Ingeborg Reisner: Kabarett als Werkstatt des Theaters. Literarische Kleinkunst in Wien vor dem Zweiten Weltkrieg. Wien: Theodor Kramer Gesellschaft 2004, S. 193. [Im Folgenden als Kurztitelzitat: Reisner, Werkstatt des Theaters, S.]

spezielle Lage der Kleinkunsth Bühnen, standen diese doch in jener Zeit zumeist am anderen Ende des politischen Spektrums. Eine Auseinandersetzung der Kleinkunstautoren mit dem politischen ‚Feind‘ liegt demnach auf der Hand, wollte man den eigenen Richtlinien trotz verschärfter Repressionsmaßnahmen treu bleiben.

In dem hier skizzierten Rahmen aus literarisch-kritischer Innovation auf der einen und politischer Repression auf der anderen Seite ist Weys' Arbeitsumfeld zwischen den Jahren 1933 und 1938 zu sehen. In Anbetracht von Budzinskis Charakterisierung des Autors, der politischen Ausrichtung der Bühne und der autoritären politischen Entwicklungen erscheint es verwunderlich, dass bis zu diesem Zeitpunkt keine nähere Untersuchung zeitkritischer Aspekte in den Texten Rudolf Weys' vorliegt. An dieser Stelle versucht die vorliegende Arbeit anzusetzen, indem sie sich eine erste, breiter angelegte Annäherung an die Person Rudolf Weys sowie an dessen Texte, die er zwischen 1933 und 1938 für die *Literatur am Naschmarkt* verfasst hat, zum Ziel setzt. Am Beginn soll demnach die Frage stehen, inwiefern die titelgebende Selbstverortung der *Literatur am Naschmarkt* „wir verfeinden uns mit allem, was in Wien Rang und Namen hat“⁶, auch auf den Kleinkunstautor Rudolf Weys zutrifft.

1.1. Forschungsstand und Quellensituation

Eine die Wiener Kleinkunstszene der dreißiger Jahre betreffende Forschungsliteratur ist als überschaubar zu bezeichnen. Im Wesentlichen lassen sich zwei Standardwerke ausmachen, die sich gezielt mit dem Kabarett bzw. der Kleinkunst in Wien auseinandersetzen. Zum einen gibt Hans Veigl mit seinem kabarettgeschichtlichen Buch *Lachen im Keller. Kabarett und Kleinkunst in Wien 1900 bis 1945* einen Überblick über grundsätzliche Entwicklungen und Kennzeichen einer Wiener Kleinkunstszene. Sein Beitrag zur *Literatur am Naschmarkt* fällt zwar aufgrund des größeren zeitlichen Rahmens seiner Darstellung relativ kurz aus, jedoch wird dadurch eine Einordnung dieser Bühne in größere Zusammenhänge ermöglicht, die verdeutlicht, in welcher Form sich die *Literatur am Naschmarkt* und andere Kleinkunsth Bühnen der dreißiger Jahre in eine Wiener Kabaretttradition einfügten.

Mit einem spezifischen Fokus auf die Kleinkunsth Bühnen der dreißiger Jahre legte Ingeborg Reisner mit ihrer im Jahr 1961 verfassten und 2004 erneut aufgelegten Dissertation *Kabarett als Werkstatt des Theaters. Literarische Kleinkunst in Wien vor dem Zweiten Weltkrieg* eine sehr detaillierte Darstellung der *Literatur am Naschmarkt* sowie anderer Kleinkunsth Bühnen vor. Im Gegensatz zu Veigls größerer zeitlicher Perspektive geht Reis-

⁶ Rudolf Weys: Per Aspera ad acta oder Die drei Wünsche. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 23 (ZPH 101 1/23), nummeriertes Typoskript, S. 23.

ner sehr ausführlich auf die Entstehungsgeschichte, die Programmgestaltungen sowie -abläufe und auf besondere Kennzeichen der einzelnen Bühnen ein. Dabei besticht diese Dissertation dadurch, dass sie sich auf drei Quellentypen stützt: Neben Interviews, die sie mit den um 1960 noch lebenden Protagonisten der Wiener Kleinkunstszene führt, baut Reisner ihre Schilderung auf Zeitungsartikel und Literaturkritiken sowie auf den in verschiedenen Archiven recherchierten Texten der Kleinkunstautoren auf. Insofern bietet die Dissertation von Ingeborg Reisner einen umfangreichen Einblick in die Abläufe und Entwicklungen rund um die Wiener Kleinkunsth Bühnen der dreißiger Jahre, weshalb sie auch in dieser Arbeit als Grundlagentext mehrfach herangezogen wird.

Auch im Bereich universitärer Abschlussarbeiten lässt sich eine Auseinandersetzung mit der Wiener Kleinkunst feststellen. Das Interesse dieser Arbeiten gilt jedoch, wie im Falle der Dissertation Manfred Langs bzw. der Diplomarbeiten von Anita Wolfartsberger und Daniela Loibl, der Frage, inwiefern sich das zwischen 1938 und 1944 bestehende Kleinkunstprojekt *Wiener Werkel*, an dem Rudolf Weys als Hausautor beteiligt war, gegen das Nationalsozialistische Regime aufgelehnt hat respektive, ob in diesem Zusammenhang überhaupt eine Form der Kritik nachzuweisen ist.⁷ Mit der dem *Wiener Werkel* vorangegangenen Kleinkunsth Bühne, der *Literatur am Naschmarkt*, beschäftigt sich die Diplomarbeit von Katharina Erika Trdy, die sich jedoch in der Darstellung einer biographischen Skizze des Autors Rudolf Weys sowie dem Zusammentragen grundlegender Daten – Autoren, Schauspielerinnen und Schauspieler, Musiker, Programmdate etc. – erschöpft.⁸ Eine nähere Untersuchung des Autors Rudolf Weys und seiner Texte in Bezug auf eine ihnen zugrundeliegende zeitkritische Haltung liegt demnach bis zu diesem Zeitpunkt noch nicht vor.

Einen Zugang anderer Art bietet der Autor Rudolf Weys selbst, indem er mit seinen Büchern *Literatur am Naschmarkt. Kulturgeschichte der Wiener Kleinkunst* (1947), *Cabaret und Kabarett in Wien* (1970) sowie *Wien bleibt Wien. Und das geschieht ihm ganz recht* (1974) in einer Mischung aus Anekdoten und Textbeispielen in seine Welt der Wiener Kleinkunsth Bühnen einführt.⁹ Mit einem jeweils leicht veränderten Fokus schildert Weys in

⁷ Vgl. Manfred Lang: Kleinkunst im Widerstand. Das „Wiener Werkel“. Das Kabarett im Dritten Reich. Wien, Univ., Diss., 1967; Anita Wolfartsberger: Das „Mittelstück“ im ‚Wiener Werkel‘. Kleinkunst im Dritten Reich zwischen Anpassung und Widerstand. Wien, Univ., Dipl.-Arb. 2004; Daniela Loibl: Kabarett seiner Zeit. (Liter)arische Kleinkunst im „Wiener Werkel“ von 1939-1944. Wien, Univ., Dipl.-Arb. 2003.

⁸ Vgl. Katharina Erika Trdy: „Ein Brettl muss mir die Welt bedeuten...“ Die Wiener Kleinkunsth Bühne „Literatur am Naschmarkt“ und ihre Protagonisten Rudolf Weys und Friedrich Vas Stein. Eine Spurensuche in die Vergangenheit. Dipl.-Arb. Wien 2006. [Im Folgenden als Kurztitelzitat: Trdy, Ein Brettl, S.]

⁹ Vgl. Rudolf Weys: *Literatur am Naschmarkt. Kulturgeschichte der Wiener Kleinkunst*. Wien: Erwin Cudek Verlag 1947. [Im Folgenden als Kurztitelzitat: Weys, *Literatur am Naschmarkt*, S.]; Weys, *Cabaret und Ka-*

diesen Büchern anhand von ausgewählten Textausschnitten Ereignisse rund um die Entstehung und Entwicklung der Kleinkunsthöfen *Literatur am Naschmarkt* und *Wiener Werke*.¹⁰ Aufgrund der besonderen Gestaltung und Konzeption bilden diese Bücher in zweierlei Hinsicht eine entscheidende Grundlage für die folgende Auseinandersetzung mit dem Autor: Einerseits lassen sich aus den Anekdoten, die er passend zu den einzelnen Texten mitliefert, tiefere Einblicke in die Einstellung und Haltung des Autors gewinnen, die somit ein detaillierteres Bild der Persönlichkeit des Autors ergeben. Andererseits ermöglichen die darin abgedruckten Texte eine erste Annäherung an die wesentlichen Arbeiten des Autors, die später durch die Untersuchung weiterer Texte vertieft werden kann.

Entsprechend der Zielsetzung seiner drei kulturgeschichtlichen Bücher ist ihnen nur ein kleiner Anteil jener Texte zu entnehmen, die der Autor im Laufe seines Engagements in der *Literatur am Naschmarkt* verfasst hat. Eine Sammlung von Textmaterial zur *Literatur am Naschmarkt* liegt in Form von achtundvierzig Archivboxen in der Wienbibliothek im Rathaus auf. Es handelt sich dabei um den Nachlass von Rudolf Weys, der in teils akribischer Arbeit versucht hat, alle die *Literatur am Naschmarkt* sowie das *Wiener Werke* betreffenden Dokumente für die Nachwelt aufzubewahren. Zusätzlich beinhaltet dieser Nachlass auch das gesamte Werk des Autors – inklusive einer über sechshundertseitigen Autobiographie, auf die in dieser Arbeit auch mehrfach zurückgegriffen werden soll –, der nach seiner Kleinkunstkarriere als Journalist und Moderator für Radio und Fernsehen tätig war. In einer mehrtägigen Recherchearbeit wurde versucht, mit Hilfe der von Ingeborg Reisner rekonstruierten Programme der *Literatur am Naschmarkt* alle Texte Rudolf Weys' zwischen 1933 und 1938 ausfindig zu machen und, sollten diese auch in einem seiner Textanthologien vorliegen, mit diesen abzugleichen. Mit dieser Vorgehensweise konnte ein Großteil der Texte recherchiert und als Grundlage für diese Arbeit genutzt werden.¹¹

1.2. Aufbau und Ziele

In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Rudolf Weys wird zumeist nur auf seine Verdienste hinsichtlich der Entwicklung und Etablierung des so genannten Mittelstücks hingewiesen bzw. in diesem Zusammenhang sein wohl bekanntester Text *Pratermärchen* näher besprochen. Den zeitkritischen Aspekten seiner Texte wurde bisher kaum

barett; Rudolf Weys: Wien bleibt Wien. Und das geschieht ihm ganz recht. Wien: Europaverlag 1974. [Im Folgenden als Kurztitelzitat: Weys, Wien bleibt Wien, S.]

¹⁰ Legt Weys mit den Büchern *Literatur am Naschmarkt* (1947) und *Wien bleibt Wien* (1974) eher Textsammlungen vor, die kurz und knapp kommentiert sind, so ist das 1970 erschienene Buch *Cabaret und Kabarett* als Versuch zu sehen, eine Geschichte der Wiener Kleinkunst, ausgehend von der in Frankreich begründeten Kabaretttradition, vorzulegen.

¹¹ Einige Texte konnten nicht in den Archivboxen aufgefunden werden bzw. lagen einige Texte nur unvollständig oder in einer unleserlichen Handschrift vor, weswegen diese Texte nicht berücksichtigt wurden.

Beachtung geschenkt. Dies soll nun diese Arbeit leisten und anhand ausgewählter Texte der Frage nachgehen, inwiefern es sich bei dem Autor Rudolf Weys um einen Kritiker seiner Zeit gehandelt hat, dessen Kritik auch in seinen Texten nachzuweisen ist. Um diesem Vorhaben nachzukommen, gliedert sich diese Arbeit in drei große Teilbereiche, die in einer abschließenden Zusammenführung ein umfassendes Bild des Autors und seiner Arbeit geben sollen.

Teil A umfasst eine **historische Annäherung** an die Zeit der dreißiger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts in Österreich und besonders in Wien. Ausgehend vom Ende des Ersten Weltkrieges, das eine markante Zäsur in der Geschichte Österreichs darstellt, soll versucht werden, wirtschaftliche, politische und kulturelle Entwicklungen darzulegen. Aus zwei Gründen scheint dieser Blick auf historische Zusammenhänge notwendig zu sein: Zum einen kann dadurch erläutert werden, in welcher allgemeinen Lage sich in den dreißiger Jahren erste Gruppen zusammenschlossen, um mit ihren innovativen Ideen eine neue Kleinkunsttradition zu begründen. So gilt es der Frage nachzugehen, was diese kulturaffinen Persönlichkeiten antrieb, sich trotz wirtschaftlich und kulturell schwieriger Zeiten an eine riskante Unternehmung wie der Gründung einer weiteren Bühne in Wien zu wagen. Zum anderen ergibt sich die Notwendigkeit einer historischen Betrachtung jener Zeit aufgrund der späteren Analyse der von Rudolf Weys verfassten Texte. Die Untersuchung zeitkritischer Aspekte in literarischen Texten erfordert ein entsprechendes Wissen über die Zeit, sodass eine Auseinandersetzung mit historischen Ereignissen, Entwicklungen und Zusammenhängen unabdingbar ist. Aus diesem Grund fällt dieser Teilbereich auch sehr ausführlich aus, ist doch durch ein detaillierteres historisches Wissen über die politische, wirtschaftliche sowie kulturelle Situation in Österreich zur Zeit der ersten Republik bzw. des austrofaschistischen Ständestaats ein besserer Zugang zu der in den Texten intendierten Zeitkritik gegeben. Diesen ersten großen Teilbereich schließt eine kurze biographische Skizze des Autors Rudolf Weys ab, die dabei den Versuch unternimmt, sowohl eine Verbindung zwischen der zuvor geschilderten Situation in Österreich und den Lebensabschnitten des Autors herzustellen als auch einen Fokus auf seinen Werdegang vor und nach seinem Engagement für die *Literatur am Naschmarkt* zu legen, um damit einen, wenn auch kurzen, Einblick in die Karriere des Kleinkunstautors, Journalisten und Radiomoderators Rudolf Weys vorzulegen.

Ein etwas kürzer gehaltener Teil B setzt sich eine **theoretische Annäherung** an den Autor zum Ziel. In diesem Abschnitt soll zunächst geklärt werden, was unter dem Begriff der ‚Wiener Kleinkunst‘, wie ihn Rudolf Weys und andere seiner Mitstreiter gebrauchten,

zu verstehen ist. Ausgehend von der Selbstverortung Weys' in einer von Frankreich ausgehenden Kabaretttradition – der Autor spricht in seiner Darstellung der Wiener Kabarettgeschichte in Bezug auf französische Vorbilder von „Ahnenforschung“¹² – wird versucht, eine den Besonderheiten der Wiener Kleinkunst der dreißiger Jahre entsprechende Definition des Begriffes zu finden. In einem zweiten Schritt soll das ‚Mittelstück‘, eine Erfindung Rudolf Weys', thematisiert werden; immerhin lassen sich anhand der Entwicklung dieser neuen dramatischen Textform wesentliche Kennzeichen einer Wiener Kleinkunsttradition, auch im Hinblick auf ihre zeitkritische Haltung, verdeutlichen.

Nach einer historischen sowie einer theoretischen Annäherung soll in Teil C eine **Analyse und Interpretation** der zwischen 1933 und 1938 für die *Literatur am Naschmarkt* verfassten Texte Rudolf Weys' einen dritten Zugang zur zeitkritischen Haltung des Autor darstellen. Eine Einteilung der im Archiv recherchierten bzw. den Textanthologien Weys' entnommenen Texte soll zunächst den dieser Arbeit zugrundeliegenden Textkorpus beschreiben, ehe anhand der Analyse und Interpretation ausgewählter Textausschnitte die kritische Auseinandersetzung des Autors mit seiner Zeit in den Fokus rückt. Eine Gliederung der Zeitkritik des Rudolf Weys folgt dabei prinzipiell thematischen Aspekten, sodass letztendlich dargelegt werden soll, an welchen Themen und Entwicklungen sich der Autor zwischen 1933 und 1938 besonders abarbeitet. Indem auf die historischen Ereignisse bzw. Entwicklungen, wie sie in Teil A dieser Arbeit geschildert wurden, verwiesen wird, kann die Zeitkritik des Autors als solche belegt werden. Aufgrund der Tatsache, dass sich die Geschichte der *Literatur am Naschmarkt* zeitlich mit dem austrofaschistischen Ständestaat und seinen den kulturellen Bereich zensurierenden Maßnahmen deckt, wird in diesem Zusammenhang auch auf die Frage eingegangen werden, auf welche Methoden und Strategien Rudolf Weys zurückgreift, um seine Kritik am politischen System zu tarnen. Erkenntnisse über die in den Texten angelegten Verschleierungstaktiken würden eine Einschätzung, wonach es sich bei dem Autor Rudolf Weys um eine Person handelt, die sich entsprechend der Selbstcharakterisierung, mit ‚jedem verfeindet, der in Wien Rang und Namen hat‘, zusätzlich untermauern.

Eine auf verschiedene Bereiche ausgelegte Annäherung an den Autor verlangt auch nach einer auf den Erkenntnissen dieser Arbeit beruhenden Verortung des Autors. Ausgehend von der These Walter Röslers, der die Wiener Kleinkunsthöfen als kulturelle Unternehmungen beschreibt, die an die Wiener Volkstheatertradition eines Ferdinand Raimund und Johann Nestroy anknüpfen, soll abschließend untersucht werden, inwiefern sich diese

¹² Weys, Cabaret und Kabarett, S. 9.

Annahme mit den Erkenntnissen, die aus der vorliegenden Arbeit hervorgehen, bzw. Weyss Selbstverortung in einer von Frankreich ausgehenden Kabaretttradition bestätigen lässt.

Welches Interesse hinter der vorliegenden Diplomarbeit steckt, konnte vermutlich den einleitenden Worten bereits entnommen werden. An dieser Stelle sollen die konkreten Fragestellungen, präziser formuliert, wiedergegeben werden: Ein Hauptaugenmerk dieser Arbeit liegt in der Untersuchung zeitkritischer Aspekte in den Texten des Autors Rudolf Weyss zwischen 1933 und 1938. Die Frage, ob man den Autor als Zeitkritiker sehen kann, leitet sich aus der bis zu diesem Zeitpunkt unzureichend vorliegenden Bearbeitung dieser Fragestellung ab. In diesem Zusammenhang sollen jene Themen herausgearbeitet werden, mit denen sich der Autor detaillierter auseinandersetzt, um auch der Frage nachzugehen, an welchen spezifischen Themen sich Rudolf Weyss im Besonderen abarbeitet. Aus den historischen Zusammenhängen der dreißiger Jahre, vor allem hinsichtlich der im austrofaschistischen Ständestaat wieder eingeführten Zensur, resultiert ein weiteres Interesse dieser Arbeit: Wie konnte der Autor trotz staatlicher Zensurmaßnahmen Kritik am ständestaatlichen System üben und auf welche Methoden und Strategien greift er dabei zurück? Antworten auf diese grundlegenden Fragestellungen sollen schlussendlich Erkenntnisse liefern, inwiefern eine bereits bestehende Charakterisierung Rudolf Weyss' um eine Zuordnung als Zeitkritiker zu ergänzen wäre, bzw. ob die von Rösler aufgestellte These, wonach seine Arbeiten auf Traditionen des Wiener Volksstückes zurückgreifen, zutreffend ist.

A. Historische Annäherung

2. Zur Situation Österreichs nach dem Ersten Weltkrieg

Die *Literatur am Naschmarkt* und viele andere Kleinkunsth Bühnen waren in ihrer inhaltlichen Zielsetzung der Zeitkritik verschrieben. Es galt demnach, die Finger auf die Wunden des öffentlichen und politischen Lebens zu legen und dort unnachgiebig zu sein, wo es vermeintlich weh tat. Um sich den zeitkritischen Aspekten der Wiener Kleinkunst nähern zu können, ist es demnach erforderlich, einen kurzen Überblick über die Situation in Österreich der zwanziger und dreißiger Jahren zu geben. Die Einbettung der Kleinkunstszene in ihren historischen Kontext verspricht dabei, zu deren besserem Verständnis zu führen und in diesem Sinne wirtschaftliche wie kreative Aspekte – günstige Eintrittspreise, Auswahl der Themen für die Stücke, bestimmte sprachliche Formulierungen etc. –, die im Zusammenhang mit den Kleinkunsth Bühnen auftreten, nachvollziehbarer zu gestalten.

Schwierig erscheint in diesem Zusammenhang das Festlegen eines geeigneten historischen Ausgangspunktes, der eine sinnvolle Darstellung der Situation in Österreich zulässt. Einen markanten Einschnitt stellt mit Sicherheit das Ende der Habsburgermonarchie und der damit einhergehende Zerfall des k.u.k. Staatenbundes im Anschluss an das Ende des Ersten Weltkrieges dar. Die damit verbundenen Auswirkungen – der Wegfall von integrativen Elementen, wie Kaiser, Armee, Zentralbürokratie; das Gefühl der Fremdbestimmung im Anschluss an den Friedensvertrag von St. Germain; die Legitimitätskrise des neuen Staates oder lagerspezifische Betonungen innerhalb der Bevölkerung¹³ – waren bis weit in die zwanziger Jahre spürbar und bestimmten zunächst die Situation in dem auch wirtschaftlich schwer angeschlagenen ‚Kleinstaat‘ Österreich. Eine detaillierte Betrachtung der Situation Österreichs beginnend mit dem Ende des Ersten Weltkrieges scheint jedoch im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich zu sein,¹⁴ weshalb im Folgenden der zeitliche Fokus auf das Ende der zwanziger Jahre sowie den Beginn der dreißiger Jahre gelegt und dabei, wenn dies nötig erscheint, auf frühere Ereignisse Bezug genommen werden soll.

¹³ Vgl. Ernst Hanisch: Einleitung. Das politische System Erste Republik / Zwei Erklärungsmodelle. In: Emmerich Tálos [u.a.] (Hg.): Handbuch des politischen Systems Österreichs. Erste Republik 1918–1933. Wien: Manz 1995, S. 4-5.

¹⁴ Eine in verschiedene Bereiche gegliederte Darstellung der Situation Österreichs zwischen 1918 und 1933 bietet Emmerich Tálos [u.a.] (Hg.): Handbuch des politischen Systems Österreichs. Erste Republik 1918–1933. Wien: Manz 1995.

2.1. Die wirtschaftliche Lage Österreichs

In langfristiger Perspektive erscheint die Zwischenkriegszeit als ein großer Wachstumsknick, als eine Art erzwungene Ruhepause in der österreichischen Wirtschaftsgeschichte, in der das Bruttoinlandsprodukt eine reale Schrumpfung erlebte.¹⁵

Folgt man Fritz Weber, so kann in Österreich nicht von den so genannten ‚goldenen zwanziger Jahren‘ gesprochen werden. Entgegen der wirtschaftlichen Trends in vielen anderen europäischen Ländern blieb die Wirtschaft in Österreich mehr oder weniger am Boden. Dies belegen auch einige Kennzahlen, wie etwa diejenige der Industrieproduktion: Selbst am Höhepunkt der Konjunktur (1928 und 1929) lag die Industrieproduktion bei 98 Prozent des Vorkriegswertes aus dem Jahr 1913.¹⁶ Die schlechte Situation der Großindustrie griff auch auf die Beschäftigungszahlen innerhalb der Bevölkerung über. Einem leichten Rückgang der Arbeitslosenzahlen in den Jahren 1920 und 1921 folgte eine stetige Zunahme an Arbeitssuchenden, wobei sich in den kommenden Jahren die durchschnittliche Quote der nicht Erwerbstätigen bei ca. zehn Prozent einpendelte. Aus heutiger Perspektive ist eine Arbeitslosenquote von zehn Prozent nichts Ungewöhnliches, doch, so Weber, „für die Zeitgenossen waren diese leidvollen Erfahrungen mitsamt ihren politischen Begleiterscheinungen jedenfalls Ansporn, aus der Geschichte zu lernen.“¹⁷

Ein Erbe der Monarchie lastete besonders schwer auf der neu gegründeten Republik: die Bürokratie. War sie zur Zeit des k.u.k. Staatenbundes noch für ca. fünfzig Millionen Einwohner ausgerichtet, so war sie nun für nur noch knapp sechseinhalb Millionen Einwohner zuständig. Doch nicht nur die zu hohe Anzahl an Beamten wurde zu einem Problem. Was sollte aus den Industriegesellschaften, Dienstleistungsbetrieben oder Rechtsanwälten werden, die in direkter oder indirekter Weise durch dieses System ihr Auskommen fanden? Da die Staatsaufträge zurückgefahren wurden, mussten sich viele große Unternehmen, aber auch private Kleinunternehmen, an die neue Situation anpassen oder – sofern kein Bedarf mehr bestand – schließen. Zentraler Ort der Bürokratie, aber auch jener der Unternehmen, war seit jeher Wien, das nun mehr und mehr zur „Problemregion gestempelt und von vielen Österreichern als ‚Wasserkopf‘ empfunden wurde.“¹⁸

Einen Ausweg aus dieser Situation boten die so genannten ‚Genfer Protokolle‘, die Österreich ab ca. 1924 und spätestens mit der Einführung des Schillings 1925 in eine wirt-

¹⁵ Fritz Weber: Die wirtschaftliche Entwicklung. In: Emmerich Tálos [u.a.] (Hg.): Handbuch des politischen Systems Österreichs. Erste Republik 1918–1933. Wien: Manz 1995, S. 23. [Im Folgenden als Kurztitelzitat: Weber, Wirtschaftliche Entwicklung, S.]

¹⁶ Ebda., S. 23.

¹⁷ Ebda., S. 24.

¹⁸ Roman Sandgruber: Ökonomie und Politik. Österreichische Wirtschaftsgeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Wien: Ueberreuter 1995 (= Themenband Österreichische Geschichte 1890–1990 hrsg. von Herwig Wolfram), S. 339. [Im Folgenden als Kurztitelzitat: Sandgruber, Ökonomie, S.]

schaftlich stabilere Lage brachten. Die vom Völkerbund gewährte Anleihe beseitigte die nach dem Krieg auftretende Hyperinflation und bescherte der Republik bis zur Weltwirtschaftskrise 1929 eine kurze Teilhabe am allgemeinen internationalen Boom.¹⁹ Zuggpferd dieser leichten Konjunktur war vor allem der Tourismus, der nach der Währungsstabilisierung zur Haupteinnahmequelle vieler Regionen wurde. Begleiterscheinungen des ansteigenden Tourismus waren Investitionen in die Infrastruktur, die die Touristengebiete noch attraktiver machen sollten. So förderte der Fremdenverkehr indirekt auch die Elektrifizierung der Bahnen, den Ausbau des Straßennetzes sowie die Errichtung von Berg- und Seilbahnen.²⁰

Ein weiteres ständiges Problemfeld der österreichischen Wirtschaft stellte der Bankensektor dar. Konnten die Banken innerhalb des k.u.k. Staatenbundes auf einem geographisch sehr großen Gebiet agieren, so standen sie nach Kriegsende vor der Situation, dass sie nun wortwörtlich ‚international‘ handeln mussten. Der durch den Krieg entstandene Finanzierungsbedarf bescherte jedoch vor allem den Großbanken einen deutlichen Machtgewinn, der zu einer immer größeren Abhängigkeit der Industrieunternehmen von ihren Geldinstituten führte. Durch den Zerfall der Monarchie wurden die Banken über Nacht zu multinationalen Unternehmen, lagen ihre über das ehemalige Reich verstreuten Unternehmenssitze nun doch in den neu gegründeten Staaten. Selbstbewusst verlangten die Regierungen der neuen Länder, dass die vormals als Tochtergesellschaften geführten Unternehmen nun als ausländische Unternehmen, mit Sitz im jeweiligen Land, geführt werden mussten. Für die großen österreichischen Banken ergab sich dadurch jedoch die Möglichkeit weiterhin im großen Stile europaweit tätig zu sein. Was den Banken dabei fehlte, waren genug finanzielle Mittel, um ‚business as usual‘ zu betreiben. Dieses dringend benötigte ‚Kleingeld‘ kam schlussendlich aus dem Ausland, was den Banken ein weiteres Überleben sicherte.²¹ Mit dem hohen Auslandsanteil stieg jedoch auch die Abhängigkeit der Banken von den ausländischen Geldgebern, da sie darauf angewiesen waren, dass diese ihr Geld in Österreich belassen würden. Diese Beziehung zwischen den Geldinstituten und ihren ausländischen Geldgebern brachte die am 25. Oktober 1929 einsetzende Weltwirtschaftskrise letztendlich zu Fall. Zunächst mussten bereits einige wichtige österreichische Banken – darunter die Allgemeine Depositenbank, die Biedermannbank oder die Centralbank der deutschen Sparkassen – aufgrund hochriskanter Spekulationsgeschäfte liquidiert werden, bevor letztendlich der Abzug des ausländischen Kapitals als Reaktion auf die

¹⁹ Weber, Wirtschaftliche Entwicklung, S. 28.

²⁰ Vgl. Sandgruber, Ökonomie, S. 376.

²¹ Vgl. Sandgruber, Ökonomie, S. 366.

Weltwirtschaftskrise den österreichischen Bankensektor in eine noch tiefere Krise stürzte.²²

Nach Peter Berger hatte die Weltwirtschaftskrise drei wesentliche Konsequenzen für die österreichische Republik zur Folge: Erstens kam es zum Zusammenbruch der wohl wichtigsten Bank in Österreich, der Wiener Credit-Anstalt. Durch ihre vielen Beteiligungen in den österreichischen Unternehmen schränkte ihr Zusammenbruch auch die Handlungsfähigkeit dieser Unternehmen ein, was schlussendlich auch zu einem Abklingen des wirtschaftlichen Aufschwungs führte. Damit verbunden stand aber auch eine rapide Zunahme der sich davor erholenden Arbeitslosenzahlen, die zu Beginn der dreißiger Jahre wieder in Höhe gingen. Zweitens ergaben sich insofern außenpolitische Konsequenzen, als sich die Staaten des Völkerbundes nicht mehr gewillt sahen, der Republik Österreich durch finanzielle Hilfestellungen aus der problematischen Situation zu helfen. Aus einer wirtschaftlichen Perspektive kann die 1932 gewährte ‚Lausanner Anleihe‘ in diesem Zusammenhang eher als bescheidener Versuch gewertet werden, der auf politischer Ebene sogar zu einer Krise des österreichischen Parlamentarismus führte. Eine dritte Konsequenz bestand letztendlich in einem Glaubwürdigkeitsverlust der bis dahin vorherrschenden liberalen Marktideologie. Die auf die Weltwirtschaftskrise folgenden wirtschaftlichen Einbußen führten zu einer immer breiter geführten Diskussion über die Sinnhaftigkeit und Notwendigkeit des kapitalistischen Systems. Aus dieser Diskussion gingen vor allem demokratiefeindliche Gruppierungen und Parteien als Sieger hervor, die mit ihrer Kapitalismuskritik punkten konnten. Bezeichnend dafür steht etwa die Aussage des späteren Kanzlers Engelbert Dollfuß, er hätte den Kapitalismus am liebsten „abgeschafft, wenn er international nicht so eingebürgert wäre.“²³

Wirtschaftliche Argumente waren es auch, die schon seit geraumer Zeit für eine Ausschaltung des Parlaments ins Feld geführt wurden. So erklärte Kurt Schuschnigg bereits im Juni 1932, dass bei einem folgenden Kabinettswechsel eine Ausschaltung des Parlaments durchaus wahrscheinlich sei, könne die Regierung doch bei einem derartigen wirtschaftlichen Notstand nicht mit dem Parlament gemeinsam arbeiten, da sich dieses ständig in Streitigkeiten befände.²⁴ Die Ereignisse des 4. März 1933, die heute unter der Bezeichnung ‚Selbstausschaltung des Parlaments‘ bekannt sind, ermöglichten der Christlichsozialen Partei unter Engelbert Dollfuß quasi autoritär zu regieren. Die damit einhergehenden

²² Vgl. ebda., S. 388.

²³ Engelbert Dollfuß zitiert nach Peter Berger: Eine kurze Geschichte Österreichs im 20. Jahrhundert. 2. Aufl. Wien: Facultas 2008, S. 121. [Im Folgenden als Kurztitelzitat: Berger, Geschichte Österreichs, S.]

²⁴ Vgl. Sandgruber, Ökonomie, S. 396.

Auswirkungen waren auch auf wirtschaftlicher Ebene zu beobachten. Jedoch müsse hier, so Sandgruber, ein historisches Narrativ, wonach der Ständestaat ein willfähiges Instrument der Wirtschaft gewesen sei, korrigiert werden.

Vielmehr artikulierten sich stärker als jemals zuvor oder nachher antikapitalistische Tendenzen, die sich aus Elementen der christlichen Soziallehre und romantischen Ökonomie, einer weitverbreiteten Technikskepsis des Bürgertums und einer rückwärtsgewandten, antimodernistischen Heimatideologie zusammensetzten.²⁵

Beispielhaft für die antimoderne Haltung des ständestaatlichen Regimes sind die Maßnahmen rund um die Österreichische Tabakregie, die trotz überhöhten Personalstands alle Mitarbeiter halten musste. Dies führte dazu, dass die dort angestellten Arbeiterinnen und Arbeiter das Mischen und Verpacken des Tabaks per Hand verrichten mussten, obwohl in Linz ein moderner Industriebau mit vollmechanisierter Fließfertigung zu Verfügung stand. In ähnlicher Weise verfuhr die ständestaatliche Regierung auch in anderen Wirtschaftsbereichen, wie etwa dem Straßenbau oder der Energiewirtschaft, wo man kaum auf die realen Bedürfnisse einging bzw. notwendige Projekte und Unternehmungen einfach abgelehnt wurden. In diesem Sinne schlussfolgert Sandgruber: „Der Ständestaat entsprach der Mentalität von Unternehmern, deren hervorstechendste Eigenschaft es war, nichts zu unternehmen.“²⁶

Die wirtschaftspolitischen Maßnahmen des Ständestaates konnten an der immer weiter zunehmenden Arbeitslosigkeit nichts ändern.²⁷ Wie Weber zeigt, lag die Arbeitslosigkeit in Österreich zwischen 1933 und 1937 nach optimistischen Schätzungen zwischen 21,7 und 25,9 Prozent – pessimistischere Schätzungen gehen sogar von bis zu 37,1 Prozent aus.²⁸ Die allgemein schwache Situation der österreichischen Wirtschaft verhinderte, dass die Unternehmen weitere Arbeitskräfte einstellen konnten und propagandistisch groß angelegte ‚Arbeitsbeschaffungsprogramme‘ der Regierung liefen ins Leere. Nach Siegfried Mattl habe die allgemeine wirtschaftliche Abwärtsspirale das größte Hindernis dargestellt:

Die 220 Millionen S [Schilling, Anm.], die im Rahmen der ‚Trefferanleihe‘ gezeichnet worden sind, kamen aber nur zu rund einem Drittel produktiven Maßnahmen zugute, und dies verstreut auf die Jahre 1933 bis 1935. [...] Den übergroßen Anteil an der Anleihe beanspruchten dagegen die Sanierung des österreichischen Bankapparates und die Abtragung von Bundesschulden, die aus der Haftung für die Creditanstalt erwachsen waren.²⁹

²⁵ Ebda., S. 397.

²⁶ Ebda.

²⁷ Vgl. Siegfried Mattl: Die Finanzdiktatur. Wirtschaftspolitik in Österreich 1933–1938. In: Emmerich Tálos / Wolfgang Neugebauer (Hg.): Austrofaschismus. Beiträge über Politik, Ökonomie und Kultur 1934–1938. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1984, S. 133–159. [Im Folgenden als Kurztitelzitat: Mattl, Finanzdiktatur, S.]. Mattl erläutert darin verschiedene wirtschaftspolitische Maßnahmen der ständestaatlichen Regierung, die einen weiteren Einblick in die Wirtschaftslage Österreichs geben.

²⁸ Weber, Wirtschaftliche Entwicklung, S. 25.

²⁹ Mattl, Finanzdiktatur, S. 137.

Entsprechend dieser Situation lassen sich die wirtschaftlichen Maßnahmen im ständestaatlichen Österreich eher im Sinne einer Bekämpfung von Symptomen verstehen. Eine ursachenbekämpfende bzw. konjunkturfördernde Konzeption ist demnach, folgt man den hier zitierten Wirtschaftshistorikern, nicht zu erkennen.

Neben ‚inneren‘ Schwierigkeiten im Kampf gegen die wirtschaftliche Abwärtsspirale und dem damit verbundenen Anstieg der Arbeitslosigkeit wuchs auch der Druck aus dem Ausland stetig an. Besonders die 1000-Mark-Sperre, die vom Deutschen Reich verhängt wurde und deutschen Staatsbürgern eine Hinterlegung von 1000 Mark abverlangte, wollten sie nach Österreich reisen, traf den wirtschaftlich besonders relevanten Sektor des Fremdenverkehrs. Zwar hatte sich die Reiselust der europäischen Bevölkerung schon im Anschluss an die Weltwirtschaftskrise allgemein gemildert, doch die Hinterlegung eines derart hohen Betrages schreckte zusätzlich viele Besucher von einer Reise ab: Waren in der Reisesaison 1931/1932 noch 60 Prozent aller Urlauber aus Deutschland gekommen, so verringerte sich dieser Anteil in der Saison 1934/35 bereits auf 11 Prozent.³⁰

Die Zielsetzung der nationalsozialistischen Wirtschaftspolitik erscheint dabei klar: Schwächung der österreichischen Wirtschaft, um Österreich zu einem Anschluss an Deutschland zu bewegen. Die Diskussion um die Lebensfähigkeit Österreichs wurde spätestens seit der Machtergreifung Hitlers in Deutschland wieder verstärkt geführt. Vor allem der in Deutschland zu beobachtende Wirtschaftsaufschwung trieb viele österreichische Bürger in die Arme nationalsozialistischer Anschlussideen. So konnte in Deutschland die durchschnittliche Arbeitslosenquote von 22 Prozent in den Jahren 1930 bis 1934 auf 6,7 Prozent in den Jahren 1934 bis 1939 gesenkt werden, wohingegen im selben Zeitraum die Arbeitslosenquote in Österreich um 3,3 Punkte auf 23,3 Prozent anstieg.³¹ Der Blick zum ‚großen Bruder‘ ließ viele Personen in Österreich daran glauben, dass nur im Anschluss an Deutschland ein Ausweg aus der sich nicht erholenden wirtschaftlichen Situation lag. Als im März 1938 dieser Anschluss auch wirklich vollzogen wurde, geriet die österreichische Wirtschaft sofort unter die Kontrolle der nationalsozialistischen Führung und wurde in die kriegswirtschaftliche Konzeption der Nationalsozialisten eingegliedert.

2.2. Politische Entwicklungen in Österreich

Mit dem Ende des Ersten Weltkrieges und dem darauffolgenden Friedensvertrag von St. Germain wurde auch die politische Landschaft Österreichs auf den Kopf gestellt. Hatte

³⁰ Vgl. Ernst Hanisch: Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert. Wien: Ueberreuter 1994 (= Themenband Österreichische Geschichte 1890–1990 hrsg. von Herwig Wolfram), S. 299. [Im Folgenden als Kurztitelzitat: Hanisch, Schatten, S.]

³¹ Vgl. ebda., S. 296.

man in den Jahrhunderten zuvor stets den Kaiser als führende Autorität vor sich, so musste sich das geographisch sowie bevölkerungsmäßig dezimierte Österreich nun mit einer neuen Staats- und Regierungsform, der Republik bzw. der Demokratie, arrangieren. Bezeichnend dafür steht etwa die Aussage des Barons Max Wladimir von Beck, der die Situation nach dem Ende der Monarchie folgendermaßen schildert: „Es ist ein hartes Schicksal, sich sagen zu müssen, das [sic!] alles, wofür man geboren und erzogen war, wofür man gearbeitet hat, zugrunde gegangen und versunken ist.“³²

Politische Führungsarbeit übernahmen die bereits während der Kaiserzeit existierenden Parteien, aus deren Mitgliedern sich, im Anschluss an eine konstituierende Nationalversammlung im Oktober 1918, der so genannte ‚Vollzugsausschuss‘ unter sozialdemokratischer Mehrheit formierte. Trotz einiger ideologischer Differenzen zwischen Sozialdemokraten (SDAP), Christsozialen (CSP) und Großdeutschen wurde eines schnell deutlich: „Nur das Zusammenarbeiten der politischen Lager könne das Land stabilisieren; nur Konsens der Klassen, der Arbeiter, Bauern und Bürger, könne Anarchie hintanhalten.“³³ In diesem Sinne stand auch eine erste Phase der politischen Entwicklung in Österreich im Zeichen von Kompromiss und Konsens.

Die vorläufige Ruhe währte aber nicht allzu lange. In zweierlei Hinsicht kam es zu Veränderungen in der politischen Landschaft: Zum einen wurde der politische Umgangston, besonders in Vorbereitung auf die Nationalratswahl am 17. Oktober 1920, immer rauer. Konnten sich die beiden großen Parteien, SDAP und CSP, noch auf die Verabschiedung des Bundesverfassungsgesetzes am 1. Oktober 1920 einigen, so widmeten sie sich anschließend sofort einem aggressiv geführten Wahlkampf. Mit dem Erdrutschsieg der Christsozialen, die 85 der nun 183 Nationalratsmandate erhielten, begann eine bis 1938 andauernde Ära politischer Vormachtstellung der Christlichsozialen Partei in der österreichischen Bundespolitik.³⁴ Die neue politische Machtverteilung führte jedoch zum Ende jener Zeit, die noch im Zeichen von Kompromiss und Konsens zwischen den Parteien stand. Öffentliche Anschuldigungen und Abgrenzungsversuche dominierten von nun an das politische Verhältnis zwischen den drei großen Parteien.

Zum anderen verschärften paramilitärische Gruppierungen und Verbände, die den jeweiligen Parteien SDAP und CSP nahestanden, die ohnehin schon aufgeladene Situation. Durch ihre militärische Kraft erlangten die Heimwehr und der Republikanische Schutzbund im Laufe der zwanziger Jahre einen immer stärkeren politischen Einfluss, wie etwa

³² Baron Max Wladimir von Beck zitiert nach Hanisch, Schatten, S. 274.

³³ Ebda., S. 265.

³⁴ Vgl. Berger, Geschichte Österreichs, S. 75.

Berger in Bezug auf die Heimwehr und ihrem die Wahl beeinflussendes Verhalten im Jahr 1927 schlussfolgert: „Wichtiger schien, dass sich die Heimwehr entschlossen hatte, zur Stimmabgabe für Seipels ‚Bürgerblock‘ aufzurufen.“³⁵ Mit der Heimwehr auf Seiten der Christsozialen und dem Republikanischen Schutzbund auf Seiten der Sozialdemokraten hatten beide großen Parteien paramilitärische Verbände, die ihnen nahe standen. Dabei ergab sich jedoch eine unheilvolle Beziehung, die vor allem zur Schwächung der politischen Kräfte führte: Zwar entzogen die militärischen Verbände dem Staat gewissermaßen das Gewaltmonopol, doch konnten sie andererseits für politische Zwecke instrumentalisiert werden, was den Verbänden wiederum Schutz durch die Politik garantierte. Dabei unterschieden sich Heimwehr und Republikanischer Schutzbund nicht nur aufgrund ideologischer Aspekte, sondern auch in ihrer Struktur und Nähe zu den Parteien. Die Heimwehr als zentral organisierten Verband gab es zunächst nicht. Sie entstand aus verschiedenen bürgerlichen und bäuerlichen Selbstschutzorganisationen nach dem Ende des Ersten Weltkrieges, die sich anschließend in größeren Regionen zusammenschlossen, wobei eine Einigung zwischen west- und ostösterreichischen Heimwehrverbänden zunächst nicht zustande kam. Im Gegensatz zur Heimwehr, die sich mehr oder weniger aus der Eigeninitiative der bäuerlichen Bevölkerung formierte, entstand der Republikanische Schutzbund auf Betreiben der SDAP, die damit auf die wachsende Aktivität rechtsorientierter militärischer Verbände reagierte. Der Schutzbund war demnach an die Weisungen der politischen Führung der SDAP gebunden, wohingegen die Heimwehrverbände gegenüber der Christlichsozialen Partei gewissermaßen unabhängig blieben.³⁶

Eine Entladung der durch die Aktionen von Heimwehr und Schutzbund bereits angespannten Situation stellte der Brand des Justizpalastes am 15. Juli 1927 dar. Ihm ging der so genannte ‚Schattendorfer Prozess‘ voraus, in dem es zum Freispruch von Heimwehr-Mitgliedern kam, die im Zuge eines Aufmarsches des Schutzbundes im burgenländischen Schattendorf einen Kriegsinvaliden und ein Kind getötet hatten. Erhitzten die Vorfälle in Schattendorf die Gemüter, so brachte der Freispruch der Schützen das Fass schlussendlich zum Überlaufen und die sich in dem Urteil gedemütigt fühlende Arbeiterschaft ging auf die Straße. Die darauffolgende Demonstration erreichte bald eine Teilnehmerzahl von 200 000 Personen, in Anbetracht der Lage eine scheinbar kritische Masse, die sich letztendlich den Justizpalast als Ziel auserwählte, stand dieser doch, wie kaum ein anderes Gebäude, für die von Seiten der Sozialdemokratie öffentlich kritisierte Klassenjustiz. Der Brand samt den Auseinandersetzungen zwischen Arbeiterschaft und Polizei forderte 89 Todesopfer

³⁵ Ebda., S. 102.

³⁶ Vgl. ebda., S. 104.

und steht kennzeichnend für die (para-)militärisch und politisch aufgeladene Situation der zwanziger Jahre.³⁷

Ein weiteres Kennzeichen der politischen Instabilität in Österreich stellt die Tatsache dar, dass es in der Zeit zwischen dem 30. Oktober 1918 und dem 25. Juli 1934 insgesamt dreiundzwanzig Regierungen gab, die von zwölf verschiedenen Regierungschefs geführt wurden. Kurioses Beispiel dafür ist die Ein-Tages-Regierung Walther Breiskys vom 26. auf den 27. Januar 1922. Nach Ungereimtheiten mit dem großdeutschen Koalitionspartner trat der christlichsoziale Kanzler Schober zurück, kehrte jedoch am nächsten Tag, nachdem sich die Lage wieder beruhigt hatte, in sein Amt zurück und Walther Breisky musste weichen.³⁸ An diesem skurrilen Beispiel österreichischer Geschichte lässt sich jedoch auch die für diese Zeit charakteristische Situation des politischen Alltags erkennen, die geprägt war von einem wankenden politischen System und Parteien, die immer stärker darauf bedacht waren, ihr politisches Profil zu schärfen und dabei Konsens und Kompromiss zunehmend in den Hintergrund stellten.

Eine Verschärfung der ohnehin angespannten politischen Situation trat mit der Weltwirtschaftskrise und den damit einhergehenden Auswirkungen ein. Konnte die österreichische Wirtschaft am Ende der zwanziger Jahre noch am europäischen Boom teilhaben, so traf sie die Krise des Jahres 1929 wieder besonders hart. Dies führte auch im politischen Bereich zu immer größeren Spannungen: Bereits im Mai 1930 stellten Teile der Heimwehr mit dem so genannten ‚Korneuburger Eid‘ den Parlamentarismus und die Demokratie öffentlich in Frage und forderten einen ständisch gegliederten Führerstaat.³⁹ Zunächst begegnete die Christlichsoziale Partei den Forderungen der Heimwehr mit Skepsis, doch schon bald ließen sich auch aus den politischen Führungskreisen der CSP ähnliche Wortmeldungen, wie etwa jene von Alexander Hryntschak, vernehmen:

Die Regierung muss eine weitgehende (wenn auch zeitlich und sachlich beschränkte) Vollmacht erhalten, in allen Fragen, welche die Reform der Verwaltung, den Abbau der Lasten, die Wiederaufrichtung des Wirtschaftslebens betreffen, ohne positive Beschlussfassung des Parlaments, die von ihr als notwendig erkannten Maßnahmen durch Verordnungen durchführen zu können.⁴⁰

In diesem Sinne schien es nur eine Frage der Zeit zu sein, bis Österreich, sich den politischen Systemen Italiens oder Deutschlands anpassend, den Weg hin zu einem autoritären bzw. faschistischen Regime einschlagen würde. Die Sozialdemokratische Partei – zu jener

³⁷ Vgl. Hanisch, Schatten, S. 288.

³⁸ Vgl. ebda., S. 286.

³⁹ Vgl. Adam Wandruszka: Österreichs politische Struktur. Die Entwicklung der Parteien und politischen Bewegungen. In: Heinrich Benedikt (Hg.): Geschichte der Republik Österreich. Wien: Verlag für Geschichte und Politik 1977, S. 385.

⁴⁰ Alexander Hryntschak zitiert nach Hanisch, Schatten, S. 302.

Zeit die einzige politische Kraft, die noch wirklich am Parlamentarismus festhielt – war dem ‚bürgerlichen Block‘ aus Christsozialen und Großdeutschen stimmenmäßig unterlegen, was zur Folge hatte, dass sie kaum Einfluss auf die antidemokratischen Entwicklungen jener Zeit nehmen konnte.

Am 4. März 1933 geschah das, wovon große Teile der Christsozialen träumten und wovor sich die Sozialdemokratie seit Längerem fürchtete: Nachdem bei einer verbalen Auseinandersetzung im Parlament – Ausgangspunkt für die Debatte waren Waffenlieferungen von Italien über Österreich nach Ungarn, von der auch die Heimwehr profitieren sollte – alle drei Nationalratspräsidenten unerwartet zurückgetreten waren, war die Handlungsunfähigkeit des Parlaments eingetreten.⁴¹ Die Christsozialen sahen sich in ihrer Annahme, das parlamentarische System sei ohnehin wirkungslos und mit ihm sei man nicht fähig ein Land zu führen, bestätigt. In diesem Sinne nützten sie ihre Regierungsposition aus, um aus dem politischen Chaos Profit zu schlagen und im Zuge der Parlamentskrise ihre Idee eines autoritären, ständisch gefassten Staates umzusetzen. Ausschlaggebend war die Tatsache, dass in den Wirren dieser Nationalratssitzung vergessen wurde, diese formell zu schließen und einen neuen Termin für eine kommende Sitzung zu bestimmen. Indem Engelbert Dollfuß das Kriegswirtschaftliche Ermächtigungsgesetz (KWEG) aus dem Jahre 1917 heranzog, war es ihm möglich, in Form von Notverordnungen auch ohne das Parlament regieren. Eine Fortsetzung der Nationalratssitzung am 15. März 1933 konnten die Christsozialen durch die Instrumentalisierung der Polizei für ihre Zwecke verhindern. So wurde das Parlamentsgebäude von der Polizei abgeriegelt, sodass den sozialdemokratischen sowie großdeutschen Abgeordneten der Zugang zum Sitzungssaal verwehrt blieb.⁴²

Nach Peter Berger könne nicht davon ausgegangen werden, dass die christlichsoziale Führung ein Notverordnungsregime geplant gehabt hätte. Eher sei davon auszugehen, dass die Zielsetzung darin bestanden habe, durch die Parlamentskrise gestärkt in Verhandlungen mit der Opposition treten und auf diesem Weg Veränderungen und Reformen der Verfassung erreichen zu können. Doch gab es dabei zwei Hindernisse:

Erstens den antidemokratischen Fundamentalismus der Heimwehrbewegung, auf die der politische Katholizismus, wollte er an der Macht bleiben, angewiesen war, und zweitens den Umstand, dass die auf Notverordnungen gestützte Regierungsweise den Machthabern zu viele praktische Annehmlichkeiten bot, um nicht bald eine Eigendynamik zu entwickeln.⁴³

⁴¹ Vgl. Walter Goldinger: Der geschichtliche Ablauf der Ereignisse in Österreich von 1918 bis 1945. In: Heinrich Benedikt (Hg.): Geschichte der Republik Österreich. Wien: Verlag für Geschichte und Politik 1977, S. 199.

⁴² Vgl. Berger, Geschichte Österreichs, S. 147–153.

⁴³ Ebda., S. 153.

Die Annehmlichkeiten dieses Regierungsstils überwogen und der eingeführte politische Regierungsstil wurde ein weiteres Jahr fortgesetzt. Den erklärten Feind jener Tage sah Engelbert Dollfuß in der Sozialdemokratie: „Wenn wir das bekämpfen, was sich in den letzten Jahren unter marxistischem Einfluß an unmöglichen Situationen ergeben hat, dann ist das die beste Art, um den Nationalsozialismus den Wind aus den Segeln zu nehmen.“⁴⁴ Die Politik von Dollfuß und der Christlichsozialen Partei folgte der Logik, wonach man durch die Zurückdrängung der Sozialdemokratie gleichsam auch gegen den Nationalsozialismus vorgehen würde. Dementsprechend wurde der Republikanische Schutzbund, aufgrund seiner doch wesentlichen Bedeutung für die Sozialdemokratische Partei, noch im März 1933 per Notverordnung aufgelöst.⁴⁵

Selbiges Schicksal erlitt die gesamte Sozialdemokratische Partei im Anschluss an den österreichischen Bürgerkrieg von 1934, nach dessen Ende auch sie verboten wurde. Diverse zuvor erlassene Verordnungen wie etwa die Wiedereinführung der Todesstrafe oder das Verbot, die *Arbeiter-Zeitung* in Trafiken und auf der Straße zu verkaufen, führten zu einer sich stetig verschlechternden Situation zwischen Sozialdemokraten und Christsozialen. Mit dem Versuch der Polizei, mittels Waffengewalt ins Arbeiterheim Hotel Schiff in Linz einzudringen, lief jedoch das Fass auf Seiten der Sozialdemokraten über und es kam zu gewalttätigen Auseinandersetzungen, die sich bald über ganz Österreich erstreckten. Militärisch und politisch unterlegen, endete der Bürgerkrieg im Februar 1934 mit einer herben Niederlage für die Sozialdemokratie und eröffnete gleichsam der Christlichsozialen Partei die Möglichkeit, ihre bis dahin getätigten Vorbereitungen umzusetzen und am 1. Mai eine neue, ständestaatliche Verfassung für Österreich zu verkünden.⁴⁶

Innenpolitisch durch die Zerschlagung und das Verbot der Sozialdemokratischen Partei gestärkt und durch wirtschaftliche Verträge mit Italien und Ungarn, den so genannten ‚Römer-Protokollen‘, auch außenpolitisch gefestigt, sah sich die christlichsoziale Führung unter Engelbert Dollfuß dazu im Stande weitere Schritte zu tätigen, die den Umbau des Staates betrafen. Da die SDAP verboten und somit der größte Widersacher ausgeschaltet wurde, konnte auch der Nationalrat für ein allerletztes Mal einberufen werden, um die neue Verfassung, an der seit einem Jahr gearbeitet wurde, nun offiziell und ohne offensichtlichen Rechtsbruch anzunehmen. Die neue Verfassung übertrug dabei die einfache Gesetzgebung und die Verfassungsgesetzgebung der Bundesregierung, womit der Parlamentaris-

⁴⁴ Engelbert Dollfuß zitiert nach Berger, Geschichte Österreichs, S. 155.

⁴⁵ Vgl. ebda., S. 156.

⁴⁶ Vgl. Hanisch, Schatten, S. 306.

mus schlussendlich abgeschafft wurde.⁴⁷ Mit der Verkündung und Publikation der Verfassung am 1. Mai 1934 endete somit offiziell die ‚Republik Österreich‘, an deren Stelle nun der ‚Bundesstaat Österreich‘ trat.

Die heute für das zwischen 1934 und 1938 vorherrschende politische System in Österreich verwendeten Begriffe ‚Ständestaat‘ bzw. ‚Austrofaschismus‘ deuten auf wesentliche Merkmale des neuen Systems hin, die im Zusammenhang mit der Verfassung vom 1. Mai 1934 in Kraft getreten waren. Der Begriff ‚Ständestaat‘ geht dabei auf die ständestaatliche Konzeption der politischen Struktur ein, die Engelbert Dollfuß in seiner Rede am Trabrennplatz 1933 mit dem Bild des mittelalterlichen Bauernhauses, „wo der Bauer mit seinen Knechten nach gemeinsamer Arbeit abends am gleichen Tische, aus der gleichen Schüssel seine Suppe ißt“⁴⁸, zu erklären versuchte. Der Theorie nach sollten Arbeiter und Unternehmer aus dem gleichen Berufsstand eine gleichberechtigte Stellung einnehmen und daher auch ihre Interessen gemeinsam vertreten werden. Jedoch scheiterte dieses Vorhaben an zwei wesentlichen Punkten: Zum einen zeigte sich rasch, dass vor allem die Unternehmenseite mehr Einfluss in den berufsständischen Gruppen vorweisen konnte. Zum anderen konnten nur zwei Gruppen, nämlich jene der Land- und Forstwirtschaft sowie jene des Öffentlichen Diensts, durchorgansiert werden. Der Aufbau der fünf weiteren Stände – Industrie, Gewerbe, Handel und Verkehr, Geld-, Kredit- und Versicherungswesen sowie Freie Berufe – blieb meist in den Anfängen stecken.⁴⁹ Mittels der Organisation in Berufsstände sollte eine Entlastung des Staates bewerkstelligt werden, jedoch zeigt sich anhand der Tatsache, dass die Berufsstände nie wirklich durchorgansiert wurden, dass das Interesse an demokratischen Teilstrukturen innerhalb der politischen Führung in Österreich nicht allzu groß gewesen sein dürfte. In diesem Sinne sind auch die weiteren Organe, die die neue Verfassung von 1934 vorsah – dazu zählen Staatsrat, Bundeskulturrat, Bundeswirtschaftsrat oder Länderrat – als nicht wirklich relevante Akteure im politischen Spiel Österreichs zu sehen. Vorherrschend war weiterhin eine kleine politische Elite um Engelbert Dollfuß, die bis zu 69 Prozent aller Gesetze über das Ermächtigungsgesetz vom 30. April 1934 beschloss und somit den Einfluss anderer Organe schmälerte.⁵⁰ Diese Kumulation politischer Macht erklärt somit auch den von Historikern häufig gebrauchten Terminus ‚Austrofaschismus‘, der dabei einen weiteren Aspekt der autoritären Regierungsform des Regimes Dollfuß/Schuschnigg anspricht. Neben dem autoritären Herrschaftsanspruch las-

⁴⁷ Vgl. Berger, Geschichte Österreichs, S. 168.

⁴⁸ Engelbert Dollfuß zitiert nach Hanisch, Schatten, S. 315.

⁴⁹ Vgl. Walter Goldinger: Geschichte der Republik Österreich. Wien: Verlag für Geschichte und Politik 1962, S. 200.

⁵⁰ Vgl. Hanisch, Schatten, S. 316.

sen sich auch faschistische Tendenzen festmachen, die vor allem auf den großen Einfluss der Heimwehr in der 1933 gegründeten Einheitspartei ‚Vaterländische Front‘ zurückzuführen sind.⁵¹

Die innen- wie außenpolitischen Erfolge der Christsozialen blieben jedoch gewissermaßen nur Teilerfolge. Von einer Zeit der Ruhe und des Versuches, sich innenpolitisch zu konsolidieren, ließe sich, laut Hanisch, aufgrund des komplizierten Beziehungsnetzes, in dem sich die österreichische Diktatur befand, nicht sprechen.⁵² Nachdem die dezimierte Sozialdemokratie eher im Hinter- bzw. Untergrund agierte, füllten die Nationalsozialisten in Österreich das dadurch entstandene oppositionelle Vakuum. Ihr Plan einer Einverleibung Österreichs in das Deutsche Reich blieb bis zum Anschluss 1938 ein ständiger Unsicherheitsfaktor im politischen Alltag Österreichs. Dies verdeutlichte etwa der Putschversuch vom 25. Juli 1934, bei dem rund 150 bewaffnete SS-Männer das Bundeskanzleramt in Wien besetzten. Ziel war es, durch diese Aktion ein Signal zu senden, woraufhin sich „in ganz Österreich Angehörige der illegalen NSDAP erheben und die nationale Revolution zum Sieg führen“⁵³ würden. Zwar scheiterte der Putschversuch an der dilettantischen Planung und Durchführung, doch die Auswirkungen auf die österreichische Politik waren augenscheinlich. Zum einen führte die fehlgeschlagene Besetzung des Bundeskanzleramtes zur Ermordung von Engelbert Dollfuß, womit die Regierung nun ohne ihre Führungspersönlichkeit dastand. Zum anderen zeigte sich, dass der Einfluss Hitlers in Österreich so groß war wie noch nie zuvor. Trotz der Niederschlagung des Aufstandes blieb, wie etwa die 1000-Mark-Sperre beweist, das nationalsozialistische Deutschland ständiger außen- wie innenpolitischer Gegner, der auch auf die österreichische Politik Einfluss nahm, bis im Februar 1938 der Druck Hitlers auf Österreich zu groß wurde. Ein Treffen zwischen Kurt Schuschnigg, der seit der Ermordung von Engelbert Dollfuß die Regierung anführte, und Adolf Hitler am 12. Februar in Berchtesgaden sollte eigentlich einen Ausweg aus der sich immer weiter anspannenden Situation zwischen Deutschland und Österreich aufzeigen. „Tatsächlich jedoch“, fasst Hanisch dieses Treffen zusammen, „wurde der unsichere Bundeskanzler vom deutschen Reichskanzler brutal erpreßt.“⁵⁴ Trotz der Vereinbarungen des so genannten Juli-Abkommens aus dem Jahr 1936, wonach das Deutsche Reich die volle Souveränität Österreichs anerkannte, sah Schuschnigg in einer Volksbefragung, angesetzt für den 13. März 1938, eine letzte Möglichkeit, die Lage zu stabilisieren. Schlussendlich

⁵¹ Vgl. ebda., S. 313.

⁵² Vgl. ebda., S. 317.

⁵³ Berger, Geschichte Österreichs, S. 173.

⁵⁴ Hanisch, Schatten, S. 322.

musste er doch vor dem Druck Hitlers kapitulieren und die Volksbefragung aufgrund der nationalsozialistischen Drohungen, mit Gewalt in Österreich einzumarschieren, absagen. Mit dem Wissen, dass die Nationalsozialisten ihren Willen notfalls auch gewalttätig durchsetzen würden – dies zeigte etwa schon der Putschversuch 1934 –, blieb der ständestaatlichen Führung kaum eine andere Möglichkeit, als sich dem Willen Hitlers zu beugen und sich in das Deutsche Reich eingliedern zu lassen. Zu spät, meint etwa Hanisch, habe sich das ständestaatliche Regime auf die Idee eingelassen, sich den Linken in Österreich zu öffnen und somit gemeinsam gegen das nationalsozialistische Deutschland vorzugehen.⁵⁵ In der Zwischenzeit war nämlich die Akzeptanz gegenüber dem Nationalsozialismus innerhalb der österreichischen Bevölkerung gestiegen, ließ diese sich doch allzu sehr von den wirtschaftlichen Erfolgen in Deutschland blenden. Der Wunsch, an dem wirtschaftlichen Wohlstand Deutschlands teilhaben zu können, trieb viele Österreicher in die Hände der Nationalsozialisten und ihrer Idee eines großen und starken Deutschen Reiches. „Dieser Wunsch ging rasch in Erfüllung. An die Stelle der kleinen trat die große Diktatur.“⁵⁶

2.3. Zur Situation in Kunst und Kultur

Es gibt in Wien bereits mehr als ein halbes Dutzend literarischer Kabarets; sie schießen aus dem Boden wie die Pilze nach dem Regen. Junge Autoren und junge Schauspieler suchen in diesen, zumeist als Arbeitsgemeinschaft geführten Kleinkunstabühnen ein Betätigungsfeld, und das Publikum geht in die Kabarets, weil sie unvergleichlich billiger sind als die Theater und weil sie in ihren Darbietungen den geistigen Zusammenhang mit der Zeit zu finden bemüht sind, den die Theater längst verloren haben.⁵⁷

Mit diesen Worten hielt Fritz Rosenfeld die Situation rund um die Kleinkunstabühnen Wiens im Jahr 1934 fest. Wie Mario Huber konstatiert, lässt sich anhand dieser Beschreibung zweierlei festhalten: Das klassische Theater in Österreich sah sich einer tiefen Krise gegenüber, während kleine Bühnen und Kabarets eine Blütezeit erlebten. Ausschlaggebend für diese Konstellation ist vor allem die kulturpolitische Situation im Österreich der dreißiger Jahre.⁵⁸ In diesem Abschnitt soll nun kurz auf ebenjenes kulturelle Klima in Österreich eingegangen werden, das ein Aufblühen der Kleinkunstabühnen bewirkte und somit die Grundlage für die Etablierung einer neuen kabarettistischen Tradition in Wien darstellte.

⁵⁵ Vgl. ebda., S. 323.

⁵⁶ Ebda., S. 323.

⁵⁷ Fritz Rosenfeld zitiert nach Mario Huber: „Sendung nicht angekommen“ – Die Wiener Kleinkunstabühne ABC (1934–1938). Opposition zwischen Zensur und Publikumsgeschmack? In: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie 11 (2018), Nr. 15: Das Politische, das Korrekte und die Zensur I, S. 140. [Im Folgenden als Kurztitelzitat: Huber, Sendung, S.]

⁵⁸ Vgl. ebda., S. 140.

Die Entwicklungen innerhalb der Kulturlandschaft Wiens um das Jahr 1930 waren zum einen wesentlich durch die allgemeine wirtschaftliche Lage beeinflusst. Wie bereits erwähnt, konnte die österreichische Wirtschaft nicht im gleichen Ausmaß an dem Wirtschaftsaufschwung teilhaben, wie dies etwa andere europäische Staaten vermochten. Hohe Arbeitslosigkeit und ein sich ständig verschlechterndes Haushaltsbudget waren die Folgen dieser schwierigen Lage. Zu den am stärksten bedrängten Unternehmen zählten zu dieser Zeit auch jene im kulturellen Sektor, die nun, abgesehen von den Bundestheatern, kaum noch Unterstützung durch die öffentliche Hand erhielten.⁵⁹ Zu diesen finanziellen Verlusten kamen weitere Einbußen durch stetig sinkende Zuschauerzahlen, da in wirtschaftlich schwierigen Zeiten der Besuch einer Vorstellung für einen Großteil der Bevölkerung nicht mehr erschwinglich war. Beispielhaft für die Notlage des kulturellen Sektors waren hierbei die Umwälzungen innerhalb der RAVAG (Österreichische Radio-Verkehrs-Aktiengesellschaft): Im August 1932 entband die RAVAG achtzig Prozent ihrer Angestellten von ihren Verträgen und erneuerte diese nur unter weit ungünstigeren Bedingungen. Ein anderes Schicksal erlitten ehemals große Theaterhäuser wie die Wiener ‚Scala‘ oder das Klagenfurter Stadttheater, die aufgrund der Tatsache, dass niemand deren Führung übernehmen wollte, in Kinohäuser umgewandelt wurden. Kleinere Theater in den Städten Wels, Steyr, St. Pölten, Leoben oder Wiener Neustadt wurden letztendlich gänzlich zugesperrt. Der wirtschaftliche Abschwung traf somit auch die ehemals finanziell abgesicherten Kulturinstitutionen sehr hart. Nach Reisner gab es in Österreich um das Jahr 1930 bis zu tausendfünfhundert unbeschäftigte Schauspielerinnen und Schauspieler, die zunächst noch im Ausland, etwa in Deutschland, der Schweiz oder der Tschechoslowakei, eine Anstellung finden konnten. Spätestens seit der Machtergreifung Hitlers 1933 kam es jedoch zu einer massiven Rückkehrwelle nach Österreich, wo sich die Arbeitssituation für Kunsttreibende aber kaum verbessert hatte.⁶⁰ Doch, so scheint es, lag in dieser schwierigen Zeit auch das Potential für neue Unternehmungen, die sich mit der Umsetzung innovativer Ideen ein neues Standbein aufbauen konnten. In diesem Zusammenhang hält Walter Rösler fest:

⁵⁹ Vgl. Reisner, Werkstatt des Theaters, S. 27.

⁶⁰ Vgl. ebda.

Es klingt paradox: Die wirtschaftliche Rezession, die Ende der zwanziger Jahre einsetzte, bildete geradezu eine der wesentlichen Voraussetzungen für das Entstehen der Kleinkunstabewegung. Um 1930 gab es in Österreich ein Heer an arbeitslosen Schauspielern, Regisseuren, Bühnenbildnern, Musikern und Autoren. Im Kabarett suchten sie eine Existenzgrundlage.⁶¹

Doch nicht nur wirtschaftliche Faktoren waren ausschlaggebend für die kulturelle Situation in Österreich. Auch von politischer Seite ergaben sich diverse Einschnitte, die den Kulturbereich maßgeblich beeinflussten. So etwa steht die Wiedereinführung der Zensur durch die ständestaatliche Verfassung vom 1. Mai 1934 dem Versuch der Liberalisierung des Kulturbereiches nach 1918 entgegen. Bereits die provisorische Nationalversammlung formulierte im Oktober 1918: „Jede Zensur ist als dem Grundrecht der Staatsbürger widersprechend als rechtsungültig aufgehoben.“⁶² Damit war, wie der Verfassungsgerichtshof urteilte, zunächst nur die Pressezensur gemeint, jedoch konnte im Jahr 1926 ein allgemeines, nun auch das Theater betreffende Zensurverbot durchgesetzt werden.⁶³ Diese ‚Freiheit‘ im Kulturbetrieb währte jedoch nicht allzu lange. Bereits drei Tage nach der Ausschaltung des Parlaments verfügte das autoritäre Regime um Engelbert Dollfuß mit Hilfe des Kriegswirtschaftlichen Ermächtigungsgesetzes die Einrichtung einer bedingten Vorzensur. Die unter dem Titel ‚Verletzung des vaterländischen, religiösen oder sittlichen Empfindens‘ ausgegebene Verordnung richtete sich zunächst vor allem gegen die Presse. Das Regime versuchte damit, linke wie rechte Zeitungsblätter zu zensurieren, und folgte dabei dem von Duchkowitsch beschriebenen System:

1. Sie gab vor, der Presse sowie dem gesprochenen Wort kämen keine andere Aufgabe zu, als dem ‚Volk‘ zu dienen.
2. Sie negierte, Presse- und Meinungsfreiheit abgeschafft zu haben.
3. Sie wurde funktional zur Zerstörung bereits gelebter Demokratie eingesetzt.
4. Sie richtete sich primär gegen den ‚Bolschewismus‘, ein Zauberwort, zumal auf den Sozialismus übertragbar.
5. Sie kehrte sich kraft Eigengesetzlichkeit totalitärer Praktiken letztlich nicht nur gegen das eigene Gesellschaftsbild und Staatsgefüge, sondern assistierte tatkräftig bei der Zerstörung auf den ‚Untergang‘ Österreichs im März 1938.⁶⁴

Mit der am 1. Mai 1934 verkündeten Verfassung war die Vorzensur abermals gesetzlich fest verankert worden. Artikel 26 umfasste dabei Folgendes:

⁶¹ Walter Rösler: Aspekte der Wiener Kleinkunst 1931 bis 1938. In: Hilde Haider-Pregler / Beate Reiterer (Hg.): Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre. Wien: Picus Verlag 1997, S. 235. [Im Folgenden als Kurztitelzitat: Rösler, Wiener Kleinkunst, S.]

⁶² Zitiert nach Christoph Wagner-Trenkwitz: „Ich mit der Hand und das Pferd mit dem Schwanz“. Fritz Grünbaum und die österreichische Kabarettzensur. In: Oswald Panagl / Robert Kriechbaumer (Hg.): Stachel wider den Zeitgeist. Kabarett, Flüsterwitze und Subversives. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2004, S. 106.

⁶³ Vgl. ebda.

⁶⁴ Wolfgang Duchkowitsch: Umgang mit „Schädlingen“ und „schädlichen Auswüchsen“. Zur Auslöschung der freien Medienstruktur im „Ständestaat“. In: Emmerich Tálos / Wolfgang Neugebauer (Hg.): Austrofaschismus. Politik – Ökonomie – Kultur. 1933–1938. 5., völlig überarb. u. ergänzte Auflage. Wien: Literatur Verlag 2005, S. 358.

Artikel 26

(1) Jeder Bundesbürger hat das Recht, seine Meinung durch Wort, Schrift, Druck, Bild oder in sonstiger Weise innerhalb der gesetzlichen Schranken frei zu äußern.

(2) Durch Gesetz können insbesondere angeordnet werden:

- a) zur Verhütung von Verstößen gegen die öffentliche Ruhe, Ordnung und Sicherheit oder gegen die Strafgesetze eine vorgängige Prüfung der Presse, ferner des Theaters, des Rundfunks, der Lichtspiele und ähnlicher öffentlicher Darbietungen, verbunden mit der Befugnis der Behörde, solche Darbietungen zu untersagen;
- b) Maßnahmen zur Bekämpfung der Unsittlichkeit oder grober Verstöße gegen den Anstand;
- c) Maßnahmen zum Schutze der Jugend;
- d) Maßnahmen zur Wahrung sonstiger Interessen des Volkes und des Staates.⁶⁵

Das in Artikel 26 beschriebene Grundrecht auf freie Meinungsäußerung ist, entsprechend der vage formulierten Gründe ihrer Einschränkung, nur als ein scheinbares Grundrecht zu verstehen. Vor allem kommunistische und sozialdemokratische Blätter standen unter strenger Aufsicht. Die zunächst ebenfalls vorab zensurierten nationalsozialistischen Zeitungen konnten im Anschluss an das Juliabkommen von 1936 einen größeren Spielraum genießen.⁶⁶

Die politisch motivierte Zensur betraf auch das Theater und kleinere Bühnen, die sich ebenfalls der Vorzensur zu beugen hatten. Textbücher zu den Aufführungen mussten mindestens zwei Wochen vor der Premiere bei der Polizei vorgelegt werden und die Einhaltung des eingereichten Materials wurde durch Beamte während der Vorstellung kontrolliert. Schlussendlich konnten die Zensoren auch während der Vorstellungen eingreifen, wie dies etwa bei einer Aufführung einer der Sozialdemokratischen Partei nahestehenden Gruppe im August 1933 in Wiener Neustadt der Fall war. Die als ‚rote Spieler‘ bekannten Akteure wurden noch auf der Bühne verhaftet und mit teils mehrwöchigen Arreststrafen belegt.⁶⁷

Dass hierbei auf die Repressionsmaßnahmen der ständestaatlichen Regierung näher eingegangen wurde, liegt auch daran, dass, wie Pfoser und Renner dies erläutern, von einer „genuin austrofaschistischen Kulturpolitik“⁶⁸ höchstens in Ansätzen gesprochen werden kann. Im Vordergrund kulturpolitischer Eingriffe stand die Durchsetzung autoritärer bzw. kirchlicher Interessen zur Etablierung einer austrofaschistischen Österreich-Ideologie. In diesem Zusammenhang lassen sich auch die vorgestellten Maßnahmen der Vorzensur und

⁶⁵ Artikel 26 der Verfassung des Bundesstaates Österreich vom 1. Mai 1934 zitiert nach Huber, Sendung, S. 135.

⁶⁶ Vgl. ebda.

⁶⁷ Vgl. Wolfgang Neugebauer: Repressionsapparat und -maßnahmen 1933–1938. In: Emmerich Tálos / Wolfgang Neugebauer (Hg.): Austrofaschismus. Politik – Ökonomie – Kultur. 1933–1938. 5., völlig überarb. u. ergänzte Auflage. Wien: Literatur Verlag 2005, S. 310f. [Im Folgenden als Kurztitelzitat: Neugebauer, Repressionsapparat, S.]

⁶⁸ Alfred Pfoser / Gerhard Renner: „Ein Toter führt uns an!“ Anmerkungen zur kulturellen Situation im Austrofaschismus. In: Emmerich Tálos / Wolfgang Neugebauer (Hg.): Austrofaschismus. Politik – Ökonomie – Kultur. 1933–1938. 5., völlig überarb. u. ergänzte Auflage. Wien: Literatur Verlag 2005, S. 338.

der restriktiven Beobachtung kommunistischer und sozialdemokratischer Medien, aber auch die Wiedereinführung des Standrechtes und der Todesstrafe sehen. Insofern ergab sich für die im Kulturbereich tätigen Personen in Österreich eine spezifische Situation. Wie Neugebauer festhält, stand nicht die Kunst sondern die politische Einstellung der Kunsttreibenden im Fokus: „Im Unterschied zum NS-Regime wurden unter dem ‚Ständestaat‘ KünstlerInnen in der Regel nicht wegen ihrer künstlerischen Ausdrucksformen verfolgt, sondern meist auf Grund ihrer politischen Tätigkeit.“⁶⁹ Die wirtschaftliche und politische Situation der dreißiger Jahre hatte jedoch auch großen Anteil daran, dass sich die Kleinkunstszene in dieser Form etablieren konnte:

Ausgerechnet unter der Diktatur des Ständestaates erlebte das Wiener Kabarett seine Blütezeit. Die Kleinkunsth Bühnen spielten in einer Situation, die durch Wirtschaftskrise, Massenarbeitslosigkeit, Liquidierung der parlamentarischen Demokratie und die drohende Okkupation durch Nazi-Deutschland gekennzeichnet war. Diese Wechselbeziehung zwischen politischer Realität und dem Spiel auf der Bühne muß bei allem, was über die Kleinkunsth Bühnen gesagt wird, bedacht werden.⁷⁰

Die durch wirtschaftliche, politische sowie soziale Umwälzungen angespannte Situation verstärkte das Bedürfnis der Bevölkerung nach einem Ventil. Hatten vormals die Theater vielfach diese Funktion übernommen, so erschwerten die Repressionsmaßnahmen des Ständestaates nun deren Ausübung. Die sich formierenden Kleinkunstgruppen nahmen sich dieses (gesellschafts- und politik-) kritischen Vakuums an und gingen somit als Profiteure aus einer allgemein schwierigen kulturellen Lage hervor. Dass auch auf Seiten der Bevölkerung ein Bedarf nach kritischer Auseinandersetzung mit den Zeitgeschehnissen vorhanden war, verdeutlicht ein Artikel Leopold Wolfgang Rochowanskis aus dem Jahr 1937:

So ein richtiges Kabarett ist ein wichtiges Ventil, der Staatsarzt verschreibt es dem Bürger, wenn Fieber auszubrechen droht, und der kluge Zensor ist besonders einverstanden, wenn er eine recht kräftige Dosis verabreichen darf, denn er weiß zu gut, daß sie niemals schadet.⁷¹

Einen Spezialfall innerhalb der sich zu jener Zeit etablierenden Kleinkunsth Bühnen stellen die so genannten ‚Theater für 49‘ dar. Anhand ihrer Existenz bzw. ihrer Entwicklung lassen sich verschiedenste Problemlagen im Bereich Kultur verdeutlichen. Wie die Bezeichnung bereits verrät, waren Aufführungen jener Theater für ein Publikum von maximal 49 Personen ausgerichtet respektive behördlich zugelassen. Was zunächst als willkürlich festgelegte Zahl erscheint, erschließt sich erst in Verbindung mit dem Wiener Theatergesetz: So sah das Theatergesetz vor, dass Theaterräume mit einem Platzangebot unter 50

⁶⁹ Neugebauer, Repressionsapparat, S. 311.

⁷⁰ Rösler, Wiener Kleinkunst, S. 234.

⁷¹ Leopold Wolfgang Rochowanski zitiert nach Huber, Sendung, S. 138.

Sitzplätzen keiner Konzession bedurften und daher offiziell nicht als Theaterbetrieb im herkömmlichen Sinn gesehen wurden. Zusätzlich waren damit auch steuerliche Vorteile sowie eine Befreiung von kollektivvertraglichen Bestimmungen verbunden.⁷² Die mit dieser Form des Theaters einhergehenden Begünstigungen sowie die Tatsache, dass es sich zur Zeit des Ständestaates als schwierig herausstellte, eine Konzession für ein Theater zu bekommen, führten zu einer Vielzahl an Gründungen eben jener ‚Theater für 49‘. Neben diesen Beweggründen lässt sich jedoch auch die Massenarbeitslosigkeit unter den Schauspielerinnen und Schauspielern als ein wesentlicher Faktor festmachen, konnten sich die beschäftigungslosen Kunsttreibenden durch die Neugründungen von Bühnen doch selbst Arbeitsmöglichkeiten schaffen. Der positive Effekt war somit nicht nur für das Publikum gegeben, das auf ein vielfältiges Angebot zurückgreifen konnte, auch die vormals arbeitslosen Kunstschaffenden konnten sich mittels Ausübung ihrer Leidenschaft oftmals finanziell über Wasser halten. Zu guter Letzt war es den nichtkonzessionierten Kleinbühnen zudem auch möglich, sich dem Zugriff des Ständestaates zu entziehen, waren sie doch weder direkt noch indirekt von staatlicher Förderung abhängig.⁷³ Zu den prominentesten Bühnen jener Art zählten unter anderem das von E. Jubal begründete *Theater für 49* – es bestach sowohl durch einen kreativen Spielplan als auch durch, gemessen an den Möglichkeiten, herausragende schauspielerische Leistungen –, das von Theo Fisch-Gerlach ins Leben gerufene *Österreichische Theater*, dem eine mitunter sehr starke nationale bzw. völkische Komponente nachgesagt wurde, sowie die sich rund um Leon Epp formierte Bühne *Die Insel*, deren Fokus auf der Inszenierung literarischer Texte lag.⁷⁴

Trotz einiger kreativer wie inhaltlicher Unterschiede zwischen den einzelnen Kleinsttheatern, lässt sich anhand ihrer Entwicklung bzw. Ausrichtung eine Bewegung erkennen, die eine kulturelle Antwort auf die in verschiedenen Bereichen schwierige Lage in Österreich und speziell in Wien suchte. Dabei füllte diese Bewegung jene Lücken, die sich aufgrund wirtschaftlicher Not und politischer Repression ergaben und übernahm so eine wichtige gesellschaftliche Funktion für das Publikum wie auch für die arbeitssuchenden Künstlerinnen und Künstler.

Abschließend lässt sich festhalten, dass sich der kulturelle Bereich in Österreich, wie auch die Wirtschaft und die Politik, in einer schwierigen Situation befand. Wirtschaft, Politik und Kultur beeinflussten sich dabei gegenseitig und Maßnahmen in einem Bereich la-

⁷² Vgl. Ulrike Mayer: Theater für 49 in Wien 1934 bis 1938. In: Hilde Haider-Pregler / Beate Reiterer (Hg.): Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre. Wien: Picus Verlag 1997, S. 138.

⁷³ Vgl. ebda., S. 139.

⁷⁴ Vgl. ebda., S. 140–146.

gen oftmals Veränderungen in anderen Bereichen zugrunde. Der kulturelle Sektor scheint jedoch besonders hart von der wirtschaftlichen Notlage und politischen Eingriffen betroffen zu sein. Einsparungen bei staatlichen Betrieben wie der RAVAG folgten Einschränkungen der Meinungs- und Pressefreiheit, die auch die vielen Theater betraf. Letztendlich ist es jedoch mitunter auch dieser krisenhaften Lage zu verdanken, dass sich mutige Projekte und Unternehmungen – als solche sind die Kleinkunsth Bühnen der dreißiger Jahre wie *Der Liebe Augustin*, *Die Literatur am Naschmarkt*, *Die Stachelbeere* und viele andere im Hinblick auf die allgemein desolate Lage zu sehen –, durchsetzen und ihre Idee einer zeitkritischen und literarischen „Werkstatt des Theaters“ verwirklichen konnten.

3. Die Kleinkunsth Bühne *Literatur am Naschmarkt*

Wieso ein Souterraintheaterchen, solch ein 'Unterbrettl', entsteht, mag manchen interessieren. Da gibt es ein Kleinkabarett im Café Dobner, das vielen seiner Konkurrenten den Rang ablauft. Fast könnte man es das Burgtheater der Wiener Kleinkunst nennen.⁷⁵

Bereits 1934 erreichte die *Literatur am Naschmarkt* unter Kennern großes Ansehen, nicht umsonst wird sie mit dem Theaterhaus Österreichs schlechthin, dem Burgtheater, verglichen. Wie es zu dem hier zitierten Vergleich gekommen ist und welche Besonderheiten kennzeichnend für die *Literatur am Naschmarkt* waren, soll in kurzer Form dieser Abschnitt darlegen.

Informationen über die Gründung der *Literatur am Naschmarkt* lassen sich aus erster Hand gewinnen, geht doch vor allem Rudolf Weys in seinen kulturgeschichtlichen Büchern teilweise sehr detailliert darauf ein. Ausschlaggebend dafür, dass dieses Projekt in wirtschaftlich, politisch und kulturell unsicheren Zeiten überhaupt gestartet wurde, ist das Engagement von Friedrich Vas Stein. Ohne Ankündigung trat der aus Budapest stammende Journalist in die Buchhandlung Heger, der damaligen Arbeitsstelle von Rudolf Weys, ein und konfrontierte den Buchhändler mit den Worten: „Sind Sie jener Optimist, der im Vorjahr im Café Dobner eine Kleinkunsth Bühne gründen wollte? Mein Name ist Stein. Hätten Sie Lust, Ihr Vorhaben mit mir zusammen zu verwirklichen?“⁷⁶, mit dessen eigener Idee, eine Kleinkunsth Bühne zu gründen. Ein Jahr zuvor war eine Gründung daran gescheitert, dass mit dem Kaffeehausbetreibern keine Einigung erzielt werden konnte. Im November des Jahres 1933 änderte sich diese Situation, als man sich mit den Kaffeehausbesitzern

⁷⁵ [Anon.]: *Literatur am Naschmarkt*. In: *Der Morgen*. Wiener Montagblatt 26. März 1934, S. 6.

⁷⁶ Weys, *Cabaret und Kabarett*, S. 35.

nun doch auf ein für beide Seiten gewinnbringendes Arrangement einigte: „Das Café Dobner stellte den Bühnensaal unter Vorbehalt der Konsumation gratis zur Verfügung.“⁷⁷

Doch bevor man mit den ersten Aufführungen startete, galt es noch wesentliche Punkte abzuklären. Zum einen mussten wirtschaftliche Entscheidungen gefällt werden: Als Eigentümer der Kleinkunsthöhne zeichnete schlussendlich der kurz vorher gegründete Verein ‚Bund junger Autoren Österreichs‘, was im Falle eines Misslingens des Projektes nur zur Pfändung des Vereinsvermögens, jedoch nicht privater finanzieller Mittel geführt hätte. Weiters musste noch abgeklärt werden, wie mit den Einnahmen aus den abendlichen Vorstellungen verfahren werden sollte. Hierbei fand sich folgende Lösung: „Finanzielle Gebahrung: Kollektiv, 40 Prozent für die Vorbereitung der Programme (Autoren, Musik, Bühnenbild, Kostüme, Sekretariat), 60 Prozent für die Bühne (Ensemble).“⁷⁸ Um wirtschaftlich erfolgreich zu sein, musste jedoch ein gutes Programm geboten werden. Welcher Weg in künstlerischen Belangen eingeschlagen werden sollte, wurde, laut Weys, nächtelang beraten.⁷⁹ Als künstlerische Leitlinie kristallisierte sich letztendlich folgendes heraus: „Bevorzugung szenischer Texte, keine billigen Witzeleien, keinerlei zufällige Improvisation. Politisch: weitgehend liberal, ohne allzu starke linke Schlagseite; proösterreichisch, kontra jede Diktatur.“⁸⁰ An diesen programmatischen Eckpunkten hielt die *Literatur am Naschmarkt*, wie Veigl konstatiert, 22 Programme hindurch fest und zählt auch aus diesem Grund zu den wichtigsten Kleinkunsthöhnen der dreißiger Jahre in Wien.⁸¹

Bereits 1931 hatte Stella Kadmon mit dem *Lieben Augustin* die erste Kleinkunsthöhne dieser Art in Wien gegründet. Mit der *Literatur am Naschmarkt* gesellte sich nun eine weitere Bühne, deren Konzeption nach das Literarische und Kritische den Vorzug vor dem reinen Amusement und den blöden Witzeleien erhielt, dazu. In diesem Zusammenhang lässt sich auch die Entstehung des so genannten ‚Mittelstücks‘ sehen, das, ab seiner Einführung im zweiten Programm der *Literatur am Naschmarkt*, zum tragenden Element fast aller Kleinkunstaufführungen innerhalb der Wiener Kleinkunstszene avancierte. Welche Charakteristika die Mittelstücke aufwiesen, wird im zweiten Teil dieser Arbeit (s. S. 52) näher besprochen. Hier nur so viel zu ihrem Bezug zur *Literatur am Naschmarkt*: Bei der Suche nach Themen und Motiven für neue Stücke stieß man in der *Literatur am Naschmarkt* auf ältere Wiener Märchen, die man nun, um sie auf der Kleinkunsthöhne präsentie-

⁷⁷ Ebda.

⁷⁸ Ebda.

⁷⁹ Vgl. Weys, *Literatur am Naschmarkt*, S. 8.

⁸⁰ Weys, *Cabaret und Kabarett*, S. 35.

⁸¹ Vgl. Hans Veigl: *Lachen im Keller. Von den Budapestern zum Wiener Werkel. Kabarett und Kleinkunst in Wien*. Wien: Löcker Verlag 1986, S. 185. [Im Folgenden als Kurztitelzitat: Veigl, *Lachen*, S.]

ren zu können, kürzen musste. Der Erfolg der ersten Aufführungen bewegte die Hausautoren dazu, eigene Stücke mit einer Länge von ca. 25 bis maximal 50 Minuten zu verfassen.⁸² Doch die Konzeption eines Stückes mittlerer Länge blieb aufgrund der Beliebtheit beim Publikum kein Unikum der *Literatur am Naschmarkt*. Schnell übernahmen auch die anderen Kleinkunsth Bühnen – zu ihnen zählten mittlerweile die *Stachelbeere* oder das *ABC* (Alsergrund Brett City) – das Mittelstück und so durfte seither „ein derartiger stückähnlicher Block, [...], in keinem Kleinkunstprogramm mehr fehlen.“⁸³ Ausgangspunkt dieser entscheidenden neuen Form war jedoch der Einfallsreichtum und Mut der Autoren und Mitglieder der *Literatur am Naschmarkt*, die beim Versuch, ihrem literarischen Anspruch treu zu bleiben, der Wiener Kleinkunstszene ihren Stempel aufdrückten.

„In jener Heldenzeit durfte ein Programm niemals länger als höchstens sechs Wochen laufen. Kaum hatte sich nach einer Premiere der Vorhang gesenkt, mußten wir also schon wieder an die Arbeit“⁸⁴, berichtet Rudolf Weys über die arbeitsintensive Gründungszeit der *Literatur am Naschmarkt*. Vor allem die Autoren mussten ständig neue Stücke parat haben, um den Betrieb der Kleinkunsth Bühne aufrecht zu erhalten. Der meistgespielte Autor blieb bis zuletzt Rudolf Weys. Um ihn herum bildete sich mit Hans Weigel, Lothar Metzl und Harald Peter Gutherz eine beständige Gruppe an Autoren, die den Großteil der Texte für die einzelnen Programme der *Literatur am Naschmarkt* bereitstellten. Harald Peter Gutherz stach dabei in seiner Doppelfunktion als Autor sowie als Conferencier heraus. Vor allem seine „frische, jugendliche, aber trotzdem sehr elegante Art, unverschmückt und ohne billige oder zweideutige Witzelei zu plaudern“⁸⁵, machten aus den einzelnen Nummern eines Programmes ein abgerundetes Ganzes und ließen Gutherz zu einer kennzeichnenden ‚Marke‘ der *Literatur am Naschmarkt* avancieren. Mit Weigel, Metzl, Gutherz und Weys hatte man nun vier sehr begabte Autoren, die, so lässt sich konstatieren, hauptverantwortlich für den Erfolg der Kleinkunsth Bühne waren. Ab und an schien es jedoch ob der großen Belastung der Hausautoren notwendig, sich Stücken anderer Autoren anzunehmen, um das vom Publikum erwartete hohe Niveau halten zu können. In diesem Zusammenhang erhielten bedeutsame Autoren dieser Zeit die Möglichkeit, ihre Stücke in der *Literatur am Naschmarkt* auf die Bühne bringen. Zu ihnen zählen etwa Dr. Rudolf Spitz – eigentlich einer der Hausautoren der *Stachelbeere* –, Peter Hammerschlag, Friedrich Torberg oder Jura Soyfer. Vor allem Letzterer feierte mit seinem Mittelstück *Der Lechner Edi schaut ins Paradies*

⁸² Weys, Cabaret, S. 36.

⁸³ Veigl, Lachen, S. 186.

⁸⁴ Weys, Literatur am Nachmarkt, S. 10.

⁸⁵ Weys zitiert nach Reisner, Werkstatt des Theaters, S. 81.

einen großen Erfolg und ist einem interessierten Publikum auch heute noch ein Begriff.⁸⁶ Die Mischung aus ‚arrivierten‘ Hausautoren und vielversprechenden Gastautoren verlieh den Programmen der *Literatur am Naschmarkt* ihre Besonderheit und führte dazu, dass man dort bis zum erzwungenen Ende der Kleinkunst in Wien literarisch ansprechende Stücke geboten bekam.

Neben geeigneten Texten bedurfte es jedoch auch begabter Schauspieler, die den eingeschlagenen Weg der Autoren mitgingen. Die Tatsache, dass die Autoren die Richtung vorgaben und die Schauspielerinnen und Schauspieler rein als Darstellerinnen bzw. Darsteller fungierten, unterschied die *Literatur am Naschmarkt* von anderen Kleinkunsth Bühnen, wie etwa dem *Lieben Augustin*, wo die Schauspielerinnen und Schauspieler den Ton angaben und die Programmbildung weitgehend improvisatorisch blieb.⁸⁷ Die relativ klare Abgrenzung zwischen Autorenteam, Regie und Ensemble war jedoch als notwendig erachtet worden, wollte man in der *Literatur am Naschmarkt* den Fokus doch auf das Literarische respektive Theatralische legen. Dies tat dem Interesse der vielen sich in Wien befindlichen Schauspieler keinen Abbruch. Im Gegenteil waren viele darstellende Künstlerinnen und Künstler aufgrund der wirtschaftlich schwierigen Situation froh, eine Möglichkeit zu bekommen, ihr Talent zu beweisen.⁸⁸ Dass die *Literatur am Naschmarkt* ein besonders geeignetes Sprungbrett war, verdeutlichen die Karrieren einiger Schauspieler und Schauspielerinnen, die ihren Weg über die Kleinkunsth Bühne an die ‚großen‘ Wiener Theater respektive zu Film und Fernsehen geschafft haben. Eine Liste aller Schauspieler und Schauspielerinnen samt deren Rollen in den jeweiligen Stücken und Nummern ist bei Trdy nachzulesen.⁸⁹ Hier soll eine Auswahl der wohl bekanntesten Darstellerinnen und Darsteller das schauspielerische Niveau der *Literatur am Naschmarkt* darlegen: Carl Merz, Wilhelm Hufnagel, Rudolf Steinboeck, Hugo Gottschlich, Heidemarie Hatheyer, Liesl Kienast, Hilde Krahl, Oskar Wegrostek bzw. Harald Peter Guthertz sind einem interessierten Publikum vermutlich auch heute noch geläufige Namen. Besonders die Karriere Hilde Krahls sticht hierbei hervor: Noch ohne Maturaabschluss verpflichtete das Führungsteam der *Literatur am Naschmarkt* die erst 18-Jährige Schauspielerin, die sogleich mit einem vollen Erfolg an der Kleinkunsth Bühne reüssierte. Doch bereits ein Jahr später musste man die junge Akteurin ziehen lassen. Die großen Theaterhäuser waren auf sie aufmerksam geworden und so zog es Hilde Krahl zunächst an die ‚Scala‘, von wo aus ihre Karriere beim Film sowie in

⁸⁶ Vgl. Weys, Cabaret und Kabarett, S. 39.

⁸⁷ Vgl. Reisner, Werkstatt des Theaters, S. 78.

⁸⁸ Vgl. Rudolf Weys: Unveröffentlichte Autobiographie. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 25 (ZPH 1011/25), nummeriertes Typoskript, S. 438.

⁸⁹ Vgl. Trdy, Ein Brett, S. 117–173.

der Josefstadt eine Fortsetzung fand.⁹⁰ Zu ähnlichem Ruhm kam auch Carl Merz, der sein Leben auch nach der *Literatur am Naschmarkt* der Kleinkunst widmete und zunächst von 1945 bis zur Rückkehr Stella Kadmons im Jahr 1947 den *Lieben Augustin* führte, ehe seine Zusammenarbeit mit Gerhard Bronner und Helmut Qualtinger zu einer neuerlichen Revolution der österreichischen Kleinkunstszenen führte. Sein mit Qualtinger gemeinsam verfasster *Herr Karl* steht heute wohl, wie kaum ein anderes Stück, für das österreichische Kabarett der Zweiten Republik.

Die in der *Literatur am Naschmarkt* anzutreffende „darstellerische Intensität und die Geschlossenheit der künstlerischen Absicht“⁹¹ konnte nur durch eine gute Zusammenarbeit zwischen den Autoren und den Schauspielerinnen und Schauspielern erreicht werden. Zeitungskritik und Publikum erkannten rasch die Qualität der Kleinkunstszenen und bedankten sich bei den Beteiligten mit guten Kritiken bzw. ausverkauften Wochenendvorstellungen. Der Erfolg veranlasste das Naschmarkt-Führungsteam dazu, ihre Stücke in Form von Sommertourneen und Gastspielen auch einem breiteren Publikum zur Verfügung zu stellen. Erste Erfahrungen außerhalb Wiens sammelte das Ensemble im Sommer 1934 bei einer achttägigen Tournee durch Österreich, bei der man die Zentren der österreichischen Sommerfrische anfuhr. Das Tournee-Ensemble spielte in Bad Gastein, Pörtlach, Velden, Millstatt, Hofgastein, St. Wolfgang, Ischl und Bad Aussee und gab dort ein ‚Best of‘ der vorangegangenen Programme. Der darauf folgende Sommer hielt ein Sommergastspiel in Graz bereit, bei dem zwischen 2. und 16. Juli 1935 zwei Auswahlprogramme vorgestellt wurden. Trotz eines Irrtums der Grazer Bevölkerung – man hielt die *Literatur am Naschmarkt* kurzweilig für ein nationalsozialistisches Kabarett – konnte mit zwei ausverkauften Abenden, zu je ca. 800 Anwesenden, und einigen weniger gut besuchten Vorführungen auch diese Unternehmung erfolgreich abgeschlossen werden.⁹² Doch auch die Wiener sollten in den Sommermonaten nicht auf ihre Naschmarktliteraten verzichten müssen und so spielte man vom 31. August bis inklusive 15. September in der Schönbrunner Sommer-Arena ein teils mit neuen Stücken versehenes Programm, ehe bereits wieder die ersten Vorstellungen im Keller des Café Dobners begannen. Mit besonderem Aufwand startete man dann in den Sommer 1936, indem gleich mit drei Ensembles die Bühnen Österreichs und der Nachbarländer bespielt wurden. Eine Gruppe nahm, wie bereits die Jahre zuvor, zunächst Graz und anschließend die Sommerfrischeorte Österreichs in Angriff. Eine weitere Gruppe bereiste mit den Stücken der *Literatur am Naschmarkt* die Tschechoslowakei

⁹⁰ Vgl. Reisner, Werkstatt des Theaters, S. 129.

⁹¹ Kritik aus der Tageszeitung ‚Der Wiener Tag‘ zitiert nach Weys, Cabaret und Kabarett, S. 38.

⁹² Vgl. Reisner, Werkstatt des Theaters, S. 126f.

und eine fast gänzlich aus neu engagierten Autoren, Schauspielerinnen und Schauspielern zusammengewürfelte Gruppe blieb der Kellerbühne des Café Dobners treu. Trotz der großen Entbehrungen und der Aufsplitterung des mittlerweile gut eingespielten Ensembles konnte man das Publikum und die Kritik auch mit diesem Projekt überzeugen.⁹³

Nach einer weiteren Tournee im Sommer 1937 folgte die letzte Spielzeit der *Literatur am Naschmarkt*. Nicht aufgrund mangelnden Interesses – die Zuschauerzahlen blieben auch im Jahr 1938 weiterhin konstant –, sondern aufgrund der politischen Umwälzungen war es den Naschmarktliteraten nicht mehr möglich weiter zu arbeiten. Das Abschlussstück des letzten Programmes mit dem Titel *Der Wiener geht unter* nahm – wenn auch, wie Weys meint, unbeabsichtigt – die Ereignisse der kommenden Wochen prophetisch vorweg. Nach nur drei Wochen Spielzeit musste man am 11. März 1938 auch die Pforten zur Kellerbühne des Café Dobners schließen und für kurze Zeit Literatur, Kritik und Parodie ruhen lassen, ehe man mit dem *Wiener Werkel* wieder an die Tradition der *Literatur am Naschmarkt* anknüpfen konnte.⁹⁴

Mit dem *Wiener Werkel* kam es zur Fortführung dieser in der *Literatur am Naschmarkt* begründeten Form der Kleinkunst auf österreichischem Boden. Doch auch im Exil versuchten die geflüchteten Autoren, Musiker, Bühnenbildner sowie Schauspielerinnen und Schauspieler an dieser Tradition festzuhalten und gründeten ihrerseits neue Bühnen und Kabaretts. Schlussendlich lässt sich eine Weiterführung der in der *Literatur am Naschmarkt* begründeten kabarettistischen Tradition auch an nach 1945 entstandenen Arbeiten von Persönlichkeiten wie Carl Merz, Hans Weigel oder Hilde Krahl feststellen und nachweisen. Diese Tatsache untermauert zusätzlich die eingangs zitierte Position der Bühne als ‚Burgtheater der Kleinkunst‘.

4. Biographische Annäherung: Stationen im Leben des Rudolf Weys

Ein die historische Annäherung abschließender Abschnitt soll an dieser Stelle wesentliche Eckpfeiler des Lebens von Rudolf Weys darlegen. Da in dieser Arbeit vor allem das literarische und kritische Schaffen des Autors im Mittelpunkt steht, scheint es notwendig zu sein, in kurzer und knapper Form dem Leben des Autors auf biographischer Ebene nachzugehen, ergeben sich auf diesem Wege doch womöglich neue Perspektiven auf sein Schaffen und Wirken. Als eine wesentliche Informationsquelle für die Zusammenstellung dieser biographischen Skizze dient die von Weys verfasste, aber unveröffentlicht gebliebene

⁹³ Vgl. Reisner, Werkstatt des Theaters, S. 147–154. Reisner geht mit Hilfe von Zeitungskritiken und Schilderungen Rudolf Weys' sehr genau auf den Ablauf dieses Sommers ein.

⁹⁴ Vgl. Veigl, Lachen, S. 189.

ne Autobiographie, die in seinem Nachlass in der Wienbibliothek im Rathaus vorliegt. Zudem setzt sich die Diplomarbeit von Katharina Erika Trdy⁹⁵ mit biographischen Zügen des Autors auseinander, weswegen auch ihre Arbeit eine entscheidende Quelle dieses Abschnittes darstellt. Beleuchtet die hier vorliegende Diplomarbeit vorrangig die Zeit zwischen 1933 und 1938, so soll an dieser Stelle dem ‚Davor‘ und ‚Danach‘ ein größerer Raum geboten werden.

Das Leben des Rudolf Albrecht Ludwig Ernst Weys beginnt am 30. September 1898 in Graz.⁹⁶ Seine Eltern, Rudolf Franz Weys und Hermine Wagner, sind beide mit der Theaterwelt verbunden: Sein Vater arbeitet nach einem abgeschlossenen Musikstudium als Kapellmeister, seine Mutter steht als Schauspielerin in Graz auf der Bühne. Über verschiedene Engagements des Vaters, speziell in den deutschen Städten Reichenberg und Lübeck, ist mehr bekannt als von der Schauspielkarriere der Mutter. Die Welt der Musik und des Theaters dürfte dem jungen Rudolf Weys jedoch von Kindesbeinen an, zumindest bedingt durch die Arbeit der Eltern, geläufig gewesen sein. Die Redensart, wonach einem etwas in ‚die Wiege gelegt‘ wird, scheint hier in gewisser Art und Weise auch zuzutreffen. Dass er schon von Kindesjahren an eine Begeisterung für die Welt des Theaters und der Oper verspürte, schildert Weys auch in seiner Autobiographie:

Opern und Opernlibretti, Lustspiele, Possen und Schwänke wurden ihm zur Lieblingslektüre, der Inhalt blieb meist unverdaut, aber die Leute redeten so nett miteinander.⁹⁷

Dies sind die Erinnerungen des sechs Jahre alten Rudolf, der gerade in Wien zur Schule geht, da der Vater ein einjähriges Engagement am Carltheater erhalten hat. Doch die Stadt Wien sollte zunächst noch nicht sein Lebensmittelpunkt werden. Im Jahr 1906 befindet sich die Familie in Lübeck, als die Beziehung der Eltern in die Brüche geht. Von nun an folgt der junge Rudolf seiner Mutter von Engagement zu Engagement. Auch in diesem Zusammenhang scheint Weys schon früh mit dem Leben eines Künstlers konfrontiert zu sein, muss er doch bis dahin relativ häufig den Wohnort wechseln.

Von 1909 bis 1917 besucht Weys das Realgymnasium in Graz, womit nun die Stadt Graz im geographischen sowie hier speziell der Austausch und Umgang mit dem Großvater im persönlichen Sinn zum Zentrum im Leben des Rudolf Weys avancieren. Der Großvater, Dr. Paul Wagner, verkörpert als, wie Weys ihn bezeichnet, „Repräsentant des steirischen Bürgertums“⁹⁸ jedoch genau das Gegenteil dessen, was den Vater als kosmopoliti-

⁹⁵ Vgl. Trdy, Ein Brettl.

⁹⁶ Vgl. Uwe Harten: Rudolf Weys. In: Österreichisches Musiklexikon online. [Abgerufen am 2.6.2019].

⁹⁷ Weys, Autobiographie, S. 9.

⁹⁸ Ebda., S. 12.

schen, Wiener Charakter auszeichnet. Die Gesinnung des Großvaters umreißt mit folgenden Worten:

Ihm standen die nationalen Farben des Achtundvierzigerjahres, schwarzgold, näher als das Schwarzgelb des Herrscherhauses, obwohl er gerade diesen Farben jahrzehntlang als Staatsbeamter treu gedient hatte. So verzwickt lagen nun einmal in der alten Monarchie die nationalen Probleme, man diene pflichtbewusst dem Kaiser und schwärmte im Herzen von Bismarck.⁹⁹

Der Einfluss des Großvaters, zu diesem Zeitpunkt mehr oder weniger die einzige männliche Bezugsperson, lässt sich in diesem Fall auch als Beweggrund für die 1914 getroffene Entscheidung, den k.u.k. Jungschützen in Graz beizutreten, sehen. In Zuge der Ausbildung bei den Jungschützen taucht Weys zum ersten Mal wirklich in die Welt des Militärs ein. Diese Welt sollte später zu einem immer wieder aufgegriffenen Thema seiner Texte werden. Seiner Begeisterung für das Militär verleiht Weys dann 1915 Ausdruck, indem er sich sechzehnjährig für die Marschkompanie k.u.k. Freiwillige Schützen meldet. Dort noch aufgrund seines jungen Alters abgelehnt, wird er 1917, nach Erhalt der Kriegsmatura, beim 1. Bayrischen Infanterieregiment fronttauglich erklärt und im Zuge seines ersten Einsatzes ins französische Chagny versetzt. Die zum Zweck einer zweiten Eheschließung erhaltene deutsche Staatsbürgerschaft des Vaters macht es möglich, dass Weys nun auf deutscher Seite in den Krieg eintritt.¹⁰⁰

In den folgenden Kriegsjahren nimmt er an diversen Schlachten teil und zeichnet sich bei freiwilligen Patrouillengängen aus, sodass ihm 1918 das Eiserne Kreuz II. Klasse überreicht wird. Nach Kriegsende scheint Weys' militärische Karriere jedoch noch nicht zu Ende zu sein. Die Kämpfe in Kärnten, die heute in Österreich als ‚Kärntner Abwehrkampf‘ bezeichnet werden, veranlassen den jungen Soldaten wiederum zu den Waffen zu greifen. Militärische Ausbildung bzw. Einsätze sowie der Krieg im Allgemeinen prägen diese Jahre, die er, in zeitlicher Distanz, in seiner Autobiographie doch sehr kritisch sieht:

Verliebt in Österreich, beladen mit germanophilem Traditionsballast der Schule, gedopt mit Großvaters Pflichtgefühl und dem Sieheilgefühl der Grazer Freunde, hatte er sich kompromisslos der Disziplin des deutschen Militarismus ergeben.¹⁰¹

Im Jahr 1919 ist die Zeit der kompromisslosen Disziplin und des Militarismus jedoch zu Ende und Weys wendet sich einer universitären Ausbildung zu. Nach einem Semester ‚Technik‘ schreibt er sich für ein Jus-Studium ein, das er im August 1922 abschließt. Seinen Lebensunterhalt finanziert sich der junge Student als Sekretär, zunächst für eine Grazer Künstlervereinigung später als Kanzleibeamter der steiermärkischen Landesregierung. Seine Tätigkeit für die Abteilung Land- und Forstwirtschaft muss Weys jedoch auf-

⁹⁹ Ebda., S. 40.

¹⁰⁰ Vgl. Trdy, Ein Brettl, S. 16.

¹⁰¹ Weys, Autobiographie, S. 114.

grund der schwierigen Arbeitsmarktsituation beenden, weshalb er sich nach viermonatiger Gerichtspraxis in Graz dazu entschließt, in Wien sein Glück zu versuchen.¹⁰²

Wien, die Großstadt, würde die beruflichen Probleme von Rudolf Weys lösen. Doch auch Wien erweist sich als raues Pflaster. Eine Anstellung als Beamter ist aufgrund eines Aufnahmestopps in allen Behörden nicht möglich und auch die juristische Karriere rückt insofern in weite Ferne, als diese sieben Jahre Anwaltspraxis erfordert, für die Weys nicht die nötigen Geldmittel aufbringen kann. Eine berufliche Umorientierung auf den Buchhandel ermöglicht eine Erholung in finanziellen Belangen. So arbeitet Weys von März bis Juli 1924 zunächst als Volontär in der ‚Bücherstube Sezession‘, bevor er in die Antiquariatsabteilung der Buchhandlung Braumüller wechselt. Doch wie in vielen Branchen zu dieser Zeit ist auch der Buchhandel von der schwierigen Wirtschaftslage betroffen, weswegen Weys sich bereits im September 1925 erneut um eine neue Arbeitsstelle bemühen muss. Es gelingt ihm noch im selben Jahr, eine Anstellung in der Buchhandlung Rudolf Heger zu bekommen, die für die kommenden Jahre sein finanzielles Auskommen absichern sollte. Dass sich Rudolf Weys in dieser Phase seines Lebens nicht sehr wohl fühlt – dazu trägt auch seine Wohnsituation in den Grinzinger Baracken bei –, zeigt sich auch anhand seiner ersten literarischen Versuche, die auf diese Zeit zurückgehen. Bezeichnend erscheint etwa sein Gedicht *Der Wurm*, das später in der *Literatur am Naschmarkt* unter dem Titel *Tiere sehen dich an* aufgeführt wurde:

Ich werde oftmals getreten,
Weshalb ich mich härme.
Ich bin ein blinder Wurm
Und habe nichts als Gedärme.
Ein fraisfarben-rosaroter Schlauch
Ersetzt mir Gesicht, Genitalien und Bauch.

Durchzugsstation und Kloake,
Sexusfrei, ohne Segen,
Ernähr ich mich nur mit Dreck
Und ein wenig mit Regen.
In tiefstem Schlamm und in Niederung
Leb ich Weltplan und kosmische Gliederung.

Ja, meine Schwester, die Raupe – !
Die brings bis zum bunten Falter!
Ich bleib ein sich krümmender Wurm
und krieche ins Greisenalter.
Meine einzige Hoffnung in Depressionen –
Ist das Leben in den Reinkarnationen.¹⁰³

¹⁰² Vgl. Trdy, Ein Brettl, S. 17.

¹⁰³ Rudolf Weys: Der Wurm. In: Weys, Literatur am Naschmarkt, S. 6.

Neben seiner hier deutlich erkennbaren persönlich schwierigen Situation beschäftigt Weyss auch die politische und gesellschaftliche Situation in Österreich und speziell in Wien. Welchen Stellenwert politische und gesellschaftliche Ereignisse für den damals jungen Buchhändler haben, lässt sich anhand seiner Autobiographie gut erkennen, bestehen doch relativ große Abschnitte dieses Textes aus mitunter sehr detailorientierten Schilderungen verschiedenster politischer und gesellschaftlicher Begebenheiten. So etwa bewegt ihn der Brand des Justizpalastes am 15. Juli 1927 zu folgender Formulierung:

Der Justizpalast empörte die Demonstranten wie die Bastille 1789 die Pariser. Man stürmte da und dort ein Sinnbild [...]. Bedrängt von Nervosität und Neugierde, im Herzen mit dem Proletariat fühlend, hielt Rudolf es ohnehin kaum noch aus im Buchgewölbe. Sollte tatsächlich der Justizpalast brennen?¹⁰⁴

Zeigt sich anhand dieses Zitates zum einen, dass Rudolf Weyss an den gesellschaftlichen Ereignissen sehr interessiert ist, so lässt sich zum anderen auch ein Wandel in seiner Weltanschauung erkennen: Wenige Jahre zuvor scheint Weyss noch, wie er selbst sagt, gefangen in einer militärischen Ideologie, von germanophilem Traditionsballast eingenommen und vom Pflichtgefühl des Großvaters angetrieben. Im Jahr 1927 steht er, zumindest inhaltlich, mitfühlend auf Seiten des Proletariats. Den Grund für diesen Wandel sieht Trdy vor allem in der sozialen Notlage des Autors, mit der er in Wien konfrontiert ist und die ihn nun auch ideologisch beeinflusst.¹⁰⁵

Das Jahr 1927 birgt jedoch, neben finanziellen Sorgen, auch glückliche Momente. So lernt er die in einer Konfektionsfirma als Schneiderin angestellte Gerda Waschinsky kennen. Neben ihrem ‚Brotberuf‘ als Schneiderin ist Waschinsky – von Weyss als „im alten Carltheater als Theaterkind aufgewachsen“¹⁰⁶ bezeichnet – zu dieser Zeit auch in verschiedenen dramatischen Aufführungen (hier zumeist in einigen markanten Charakterrollen) zu sehen. Später wird sie aufgrund ihres schauspielerischen Talents fixes Ensemblemitglied der *Literatur am Naschmarkt*. Der 1927 beginnenden Beziehung folgt 1933 die standesamtliche Heirat sowie im Februar 1937, nach der Konversion Waschinskys zum römisch-katholischen Glauben, die kirchliche Trauung der beiden. Das Familienglück vollendet die Geburt ihres gemeinsamen Sohnes, der ebenfalls den Namen Rudolf erhält, im Jahr 1938. Über seine Beziehung zu Gerda Waschinsky gibt Weyss in seiner Autobiographie teilweise sehr tiefe Einblicke und lässt somit den Leser auch an ganz alltäglichen Problemen wie Wohnungssuche, Urlaubsreisen oder der Erfüllung eines Kinderwunsches teilhaben. Aus seiner Autobiographie geht zudem hervor, dass es sich um eine glückliche Ehe gehandelt

¹⁰⁴ Weyss, Autobiographie, S. 277.

¹⁰⁵ Vgl. Trdy, Ein Brettl, S. 20.

¹⁰⁶ Weyss, Autobiographie, S. 420.

hat, wovon auch die Tatsache zeugt, dass ihr gemeinsames Leben erst mit dem Tod Rudolf Weys' 1978 ein Ende gefunden hat.

„Zunächst begann es damit, daß wir – weil eben eine Menge ‚junger Autoren‘ ihre Schreibtischladen hüteten – ein geeignetes Souterrainlokal in Wiener Kaffeehäusern suchten, um dort unsere Würmer tanzen und springen zu lassen.“¹⁰⁷ Wie bereits gezeigt, ist Rudolf Weys, neben seiner Tätigkeit in der Buchhandlung Heger, selbst literarisch aktiv und verfasst, wie viele zur damaligen Zeit, unzählige Texte, die anschließend fest verschlossen die Schreibtischladen hüten. Angespornt durch die Erfolge des bereits 1931 von Stella Kadmon gegründeten *Lieben Augustin*, entschließt sich Weys 1932 auf ähnlichen Pfaden zu wandeln und ebenfalls eine neue Bühne zu eröffnen. Auf den Ablauf dieser Gründungszeit sowie die Entwicklung der 1933 gegründeten *Literatur am Naschmarkt* wurde bereits näher eingegangen (s. S. 32). Hier nur so viel: Für Rudolf Weys ist die *Literatur am Naschmarkt* mehr als nur ein Arbeitsplatz. Als Gründungsmitglied ist er wesentlich an der Konzeption der Kleinkunstbühne beteiligt und als einer ihrer Hausautoren der wohl produktivste Schreiber. Zudem fällt ihm als Obmann des ‚Bundes junger Autoren Österreichs‘, der rein rechtlich die Kleinkunstbühne führt, schlussendlich die Liquidierung der *Literatur am Naschmarkt*, im Anschluss an die Machtübernahme Hitlers in Österreich, zu. In diesem Sinne lässt sich an dieser Stelle konstatieren, dass die *Literatur am Naschmarkt* wie sie bis zu diesem Zeitpunkt geschildert wurde und im Folgenden noch näher besprochen wird, ohne die Person Rudolf Weys vermutlich nicht existiert bzw. ein ähnliches Projekt konzeptionell einen doch anderen Kurs eingeschlagen hätte.

Betrachtet man Überschriften, die Rudolf Weys für die Ausführungen in seiner Biographie in der Zeit zwischen 1933 und 1938 verwendet, so wird schon dadurch klar, wie sehr ihm am Zeitgeschehen gelegen war. So ist dort, um nur einige Kapitelüberschriften zu nennen, zu lesen: „Hitler und Dollfuß ante Portas“¹⁰⁸, „Auf dem Weg ins Verderben“¹⁰⁹, „Hochzeit trotz Hitler“¹¹⁰, „Am Naschmarkt und im Dritten Reich“¹¹¹ oder „Juliputsch 1934“¹¹². Zum einen tritt Weys in diesen Abschnitten seiner Autobiographie als Dokumentator der österreichischen Geschichte hervor, indem er teilweise sehr genau auf einzelne Ereignisse eingeht. So etwa beschäftigen ihn nicht nur die politische und (para-)militärische Spaltung Österreichs, sondern auch wirtschaftliche Problemlagen, wie etwa

¹⁰⁷ Weys, *Literatur am Naschmarkt*, S. 8.

¹⁰⁸ Weys, *Autobiographie*, S. 411.

¹⁰⁹ Ebd., S. 427.

¹¹⁰ Ebd., S. 433.

¹¹¹ Ebd., S. 441.

¹¹² Ebd., S. 456.

der Zusammenbruch der Darmstädter Bank, der Bankrott der Rothschild-Bank oder illegale Waffenlieferungen, die als so genannte ‚Hirtenberger Affäre‘ in die Geschichte eingingen, und schlussendlich zur Selbstausschaltung des Parlaments in Österreich beitrugen. Zum anderen lässt sich in seinen Ausführungen eine klare Haltung gegenüber dem Faschismus und hier speziell gegenüber dem Nationalsozialismus erkennen: „Mussolini in Italien, Horthy in Ungarn, Hitlers Erfolge in Deutschland, dazwischen eingeklemt das kleine Österreich, wie lange konnte sich da die morsch gewordene Demokratie noch halten? Die Malaise war offenkundig, [...]“¹¹³ Diese pro-demokratische und pro-österreichische Einstellung von Weys findet, wie später in Abschnitt C noch zu lesen ist, auch in seinen Texten Ausdruck.

Die anti-nationalsozialistische Gesinnung von Weys und den Autoren der *Literatur am Naschmarkt* verhindert jedoch nicht die Machtübernahme der Nationalsozialisten in Österreich am 12. März 1938. Und so müssen sich die Kleinkunstbühne sowie der ‚Bund junger Autoren Österreichs‘, deren Obmann Rudolf Weys ist, den neuen Gesetzen der nationalsozialistischen Führung fügen und die Türen in den Keller des Café Dobner endgültig schließen. Doch dies bedeutet noch nicht das Ende der schriftstellerischen Tätigkeit für Rudolf Weys. Der Status eines Parteianwärters ermöglichte es dem bereits in der *Literatur am Naschmarkt* tätigen Adolf Müller-Reitzner, eine neue – letztendlich die einzige – Kleinkunstbühne im Deutschen Reich unter dem Namen *Wiener Werkel* genehmigt zu bekommen. Als Autoren und Schauspieler fungieren dabei die ‚arischen‘ Mitglieder der *Literatur am Naschmarkt*, unter ihnen, nach einiger Bedenkzeit, auch Rudolf Weys. Die bizarre Situation beschreibt Weys folgendermaßen:

Alle Autoren, die zwischen 1938 und 1944 für das vom Reichspropagandaamt angeordnete Unternehmen schrieben, waren eindeutig Gegner des Dritten Reiches, einzig das Parteiabzeichen Müller-Reitzners schirmte unsere Texte ab, und er selbst bewahrte uns vor Unheil. Es gelang uns sogar, ‚Nichtarier‘ und ‚Mischlinge‘ zu tarnen. So etwa hatte Franz Paul schon zum Eröffnungsprogramm [...] ein Manuskript des ‚untragbaren‘ Fritz Eckhardt in Händen: Sebastian Kampels Höllenfahrt.¹¹⁴

Während des Zweiten Weltkrieges gelingt es Weys also, weiterhin als Kleinkunstautor seinen Lebensunterhalt zu bestreiten. Was im Vergleich zur *Literatur am Naschmarkt* gleich bleibt, ist seine schriftstellerische Produktivität, die ihn auch in der neu gegründeten Kleinkunstbühne zu einem der am häufigsten aufgeführten Autoren macht. Die größte Veränderung zur Naschmarktära liegt vor allem in der nun viel rigoroseren Zensur des Deutschen Reiches. War Weys bereits zur Zeit des Austrofaschismus mit gewissen Ein-

¹¹³ Ebda., S. 414.

¹¹⁴ Weys, Cabaret und Kabarett, S. 65.

schränkungen konfrontiert, so ist er nun gezwungen, subtilere Formen der Kritik bzw. neue Tarnmethoden zu nutzen, um die strengen Prüfungen der nationalsozialistischen Beamten zu bestehen.¹¹⁵ Eine genauere Analyse der zu dieser Zeit verfassten Texte – welche Themen im Wiener Werkel behandelt wurden, welche Form der Kritik und welche Möglichkeiten der Tarnung dieser Kritik vorzufinden sind – lässt sich bei Manfred Lang (*Kleinkunst im Widerstand. Das Wiener Werkel*) sowie Anita Wolfartsberger (*Das „Mittelstück“ im Wiener Werkel. Kleinkunst im Dritten Reich zwischen Anpassung und Widerstand*) nachlesen, die dem kritischen Gehalt der *Werkel*-Texte nachgehen.¹¹⁶

Bot die Kellerbühne des *Werkels* während des Krieges einen Rückzugsort, an dem, wenn auch in leiseren Tönen, Kritik geübt werden konnte, so steht nach Kriegsende für Weys fest, dass die in den dreißiger Jahren in dieser Form begonnene und über die Zeit des Zweiten Weltkrieges im *Wiener Werkel* überdauerte Kleinkunst auch in der Zweiten Republik einen Platz finden müsse. Nach einigen Verhandlungen erhält er im Juni 1945 die Konzession, das *Werkel*, nun aber unter dem Namen *Literatur im Moulin Rouge*, weiterzuführen. Der Wille zur Fortführung der Kleinkunst ist bei allen Beteiligten, allen voran Rudolf Weys, groß, jedoch scheint die entbehrensreiche Zeit nach Ende des Zweiten Weltkrieges nicht der richtige Zeitpunkt zu sein, um an die Traditionen der Naschmarktära anzuknüpfen. In seinem Buch *Cabaret und Kabarett in Wien* schildert Weys seine Wahrnehmungen jener Zeit, kurz bevor auch die *Literatur im Moulin Rouge* im Jänner 1946 ihre Pforten endgültig schließt:

Das Programm gefiel, es hatte Charme und Humor. Doch wer hatte Lust, in unsicheren Nächten über Schuttberge in die Liliengasse zu klettern, um sich dort vor einem Glas gefärbten Wassers oder drittklassigem Kaffee-Ersatz, eine Revue mit melancholischem Flair anzusehen?¹¹⁷

Doch der Autor bleibt der Kleinkunst auch nach der *Literatur im Moulin Rouge* erhalten. Als ihn der Gründer des *Kleinen Brettl*, Rolf Olsen, fragt, ob er Lust habe, mit ihm ein Programm zu schreiben, ist Weys begeistert und meint: „Ich hatte sogar zu zwei Programmen Lust.“¹¹⁸ Die Lust am Schreiben behält er bis ans Ende seines Lebens, jedoch legt er gegen Ende der 1940er-Jahre seinen Fokus zunehmend auf journalistische Arbeiten. So hat Trdy aus dem Nachlass Weys' seine Mitarbeit an der von der RAVAG vierzehntägig ausgestrahlten Sendung *Parkett und Galerie* rekonstruiert. Bei der Nachfolgesendung *Wiener Theater* übernahm er sogleich die Moderation, ehe er ab 1950 die Sendung *Vorhang auf*,

¹¹⁵ Vgl. ebda.

¹¹⁶ Vgl. Manfred Lang: *Kleinkunst im Widerstand. Das „Wiener Werkel“. Das Kabarett im Dritten Reich*. Wien, Univ., Diss., 1967; Anita Wolfartsberger: *Das „Mittelstück“ im ‚Wiener Werkel‘. Kleinkunst im Dritten Reich zwischen Anpassung und Widerstand*. Wien, Univ., Dipl.-Arb. 2004.

¹¹⁷ Weys, *Cabaret und Kabarett*, S. 77.

¹¹⁸ Ebda., S. 78.

die 20 Jahre Bestand haben sollte, leitet.¹¹⁹ Seine journalistische Tätigkeit benützt Weys aber auch dafür, den Erfolgen und Errungenschaften der Wiener Kleinkunsth Bühnen ein Vermächtnis zu setzen. In Zeitschriften, wie etwa in der *Der Wiener Bühne*, unternimmt er den Versuch, die Besonderheiten der Wiener Kleinkunsth Bühnen, dabei allen voran die *Literatur am Naschmarkt*, vorzustellen.¹²⁰ Die Dokumentation der Wiener Kleinkunstära ist für ihn damit jedoch noch nicht abgeschlossen. Es folgen mit *Literatur am Naschmarkt. Kulturgeschichte der Wiener Kleinkunst* (1947), *Cabaret und Kabarett in Wien* (1970) sowie *Wien bleibt Wien. Und das geschieht ihm ganz recht* (1974) drei Buchprojekte, in denen Weys mittels literarischer Kostproben und dazu passenden Erzählungen den Kleinkunsth Bühnen ein Denkmal setzt.

Mit dem Tod von Rudolf Weys am 27. Februar 1978 verstirbt also nicht nur eine an dem Aufbau und der Etablierung einer spezifischen Wiener Kleinkunst maßgeblich beteiligte Persönlichkeit, sondern auch eine Person, die bis zuletzt für die Bewahrung dieses Kulturgutes eingetreten ist. Beispielhaft dafür ist – neben der Herausgabe der drei Bücher zum Thema Wiener Kleinkunst – das von ihm angelegte Archiv, das heute in Form von 48 Archivboxen in der Wienbibliothek im Rathaus zugänglich ist. In teilweise mehrfacher Ausführung lassen sich dort neben fast allen seiner selbst verfassten Texte auch Kleinkunstprodukte seiner Kolleginnen und Kollegen finden. Zudem erweitert das Archiv durch die Sammlung von Zeitungsartikeln und Pressestimmen nicht nur die Perspektive auf die Person Rudolf Weys, sondern gibt damit auch einen rezeptionsästhetischen Einblick in die Wiener Kleinkunstszene. Insofern ist das Weys-Archiv als eine umfangreiche Informationsquelle zu sehen, die für die Bearbeitung der Wiener Kleinkunstszene viele weitere Möglichkeiten offen hält. Die Führung und Erweiterung des Archivs durch Rudolf Weys verdeutlicht zugleich auch, dass er diesem Kulturbereich sein Leben gewidmet hat.

¹¹⁹ Trdy, Ein Brettl, S. 24.

¹²⁰ Vgl. Rudolf Weys: Wiener Kleinkunst – Neuland des Theaters. Vom „Lieben Augustin“ bis zur „Literatur im Moulin Rouge“. In: *Die Wiener Bühne* (1945) 11. Heft (21. Jahrgang), S. 14–15.

B. Theoretische Annäherung

5. Wiener Kleinkunst? Versuch einer Begriffsbestimmung

In Zentrum dieser Arbeit steht die Kleinkunstbühne *Literatur am Naschmarkt*, in der Rudolf Weys während der Jahre 1933 bis 1938 hauptsächlich tätig war. Dadurch ergibt sich jedoch die Frage, was unter dem Begriff ‚Kleinkunst‘ eigentlich zu verstehen und inwiefern diese Bezeichnung für die Arbeit des Autors von Bedeutung ist. Was also ist Kleinkunst? Und wo liegen die Besonderheiten einer ‚Wiener Kleinkunst‘?

Befragt man das Nachschlagewerk der deutschen Sprache schlechthin, den Duden, so erhält man unter dem Lemma ‚Kleinkunst‘ die Erklärung, Kleinkunst sei „in kleinen künstlerischen Darbietungen oder Schöpfungen, besonders in kabarettistischen Darbietungen, bestehende Kunst.“¹²¹ Da diese Arbeit ihren Fokus spezifisch auf die Kleinkunstszene in Wien richtet, erscheint diese Definition etwas zu weit, um das Phänomen Kleinkunst ausreichend darlegen zu können. Auch in Klaus Budzinskis Handlexikon *Das Kabarett* trifft man auf eine ähnlich weit gefasste Definition von Kleinkunst: „Seit etwa 1900 Sammelbezeichnung für alle in Kabarett, Varietés und Singspielhallen gebotenen Formen künstlerischer Betätigung ohne qualitative Wertung.“¹²² Insofern gilt es, dem Begriff der Kleinkunst noch genauer nachzugehen.

Ein Aspekt, der in allen Definitionen immer wieder genannt wird, ist der kabarettistische Faktor, der in Kleinkunst-Darbietungen vorzuliegen scheint. Kabarettistische Elemente, so der Duden, seien eben in besondere Weise den Kleinkunstproduktionen zuzuordnen. Dies führt nun natürlich zu der Frage, inwiefern die Begriffe Kleinkunst und Kabarett miteinander in Verbindung stehen und inwieweit sie sich, besonders in Bezug auf die Wiener Kleinkunstszene der 1930er-Jahre, voneinander abgrenzen.

5.1. Kabarett und Kleinkunst

Eine etymologische Spurensuche liefert, fragt man nach den Ursprüngen des Wortes ‚Kabarett‘, verschiedene Antworten. Bezogen auf die Schreibweise des Wortes lässt sich eine Entlehnung des französischen Wortes ‚Cabaret‘ belegen. So wurde im Laufe der Zeit das französische Wort ‚Cabaret‘ mehr oder weniger ‚eingedeutscht‘ und ist seitdem im deutschen Sprachraum hauptsächlich unter der Schreibweise ‚Kabarett‘ vorzufinden.

In Bezug auf den inhaltlichen Ursprung des heutigen Begriffes ‚Kabarett‘ gibt es zwei Ansätze, die sich dabei jedoch wiederum auf das französische Wort ‚Cabaret‘ zurückfüh-

¹²¹ Dudenredaktion (o. J.): „Kleinkunst“ auf Duden online. URL: <https://www.duden.de/node/688094/revisions/1751618/view> [Abgerufen am: 2.06.2019].

¹²² Klaus Budzinski: Kleinkunst. In: Budzinski, Kabarett, S. 137.

ren lassen. Nach einem ersten Ansatz geht die Bedeutung des Begriffes auf die als ‚Cabaret‘ bezeichneten, in Fächern unterteilten Speiseplatten und ihre bunte Erscheinungsform zurück. Ein anderer, etwa von Benedikt Vogel verfolgter Ansatz sieht in den als ‚Cabaret‘ bezeichneten Schenken und Tavernen, in denen es zur Begründung einer literarisch-kritischen Tradition kam, die inhaltliche Definition des Begriffes gegeben.¹²³

An dieser Stelle zeigt sich bereits, dass ein einheitlicher wissenschaftlicher Ansatz zur Herleitung des Begriffes nicht vorliegt. Rudolf Weys versucht in seinem Buch *Cabaret und Kabarett in Wien* beide Ansätze zu verbinden, indem er davon ausgeht, dass sich jene Tavernen und Schenken bewusst nach den als ‚Cabaret‘ bekannten Speiseplatten benannten. Durch die in diesen Gastwirtschaften einsetzende literarisch-kritische Praxis des Vortragens erhielt der Begriff somit eine weitere, neue Komponente, die sich schlussendlich auch in dem aus dem Französischen entlehnten Wort ‚Kabarett‘ wiederfindet.¹²⁴ Insofern ließe sich – in diesem Falle gegen Vogel argumentierend – eine Entwicklungslinie nachzeichnen, die auch das metaphorische Bild der bestückten, in Fächern unterteilten Speiseplatte mit einbezieht. Dies erscheint in Anbetracht des Zusammenhangs zwischen der Kunstform ‚Cabaret‘ bzw. ‚Kabarett‘ und dem dargestellten facettenreichen Bild einer bestückten Speiseplatte nachvollziehbar.

Nicht nur etymologisch, sondern auch historisch lässt sich die Ausbreitung einer französischen Kabaretttradition nach Österreich, Deutschland und die Schweiz belegen. Nach Michael Fleischers *Theorie des Kabarett*s ist mit Francois Villon und dessen politischen Chansons im 15. Jahrhundert der Beginn einer kabarettistischen Tradition gegeben, die sich über die Französische Revolution bis hin zur Entstehung des ersten Kabarett in Paris durchzieht.¹²⁵ Mit dem *Chat Noir* eröffnete 1881 das erste, vom Maler und Graphiker Rodolphe Salis gegründete und betriebene Kabarett in Paris. Aus der bekannten Eröffnungsrede Salis', in der er die Ziele und Absichten seiner Unternehmung schildert, erfährt man:

Auf diesem Klavier werden unsere Vorträge begleitet werden, und diese Stelle, wo ich stehe, bildet das Podium, auf dem wir unsere Gedichte den Zuhörern, falls sich welche einfinden, vortragen werden. Wir werden politische Ereignisse persiflieren, die Menschheit belehren, ihr ihre Dummheit vorhalten, dem Philister die Sonnenseite des Lebens zeigen, dem Hypochonder die heuchlerische Maske abnehmen, und, um Material für diese literarische Unternehmung zu finden, werden wir am Tage lauschen und herumschleichen, wie es nachts die Katzen auf den Dächern tun.¹²⁶

¹²³ Vgl. Benedikt Vogel: *Fiktionskulisse. Poetik und Geschichte des Kabarett*s. Paderborn [u.a.]: Ferdinand Schöningh 1993, S. 20ff. [Im Folgenden als Kurztitelzitat: Vogel, *Fiktionskulisse*, S.]

¹²⁴ Vgl. Weys, *Cabaret und Kabarett*, S. 9.

¹²⁵ Vgl. Michael Fleischer: *Eine Theorie des Kabarett*s. Versuch einer Gattungsbeschreibung (an deutschem und polnischem Material). Bochum: Univ.-Verlag Brockmeyer 1989 (= Bochumer Beiträge zur Semiotik 19), S. 15-16. [Im Folgenden als Kurztitelzitat: Fleischer, *Theorie des Kabarett*s, S.]

¹²⁶ Salis zitiert nach Fleischer, *Theorie des Kabarett*s, S. 16.

Salis definiert in seinen Eröffnungsworten einen spezifischen Raum, in dem von nun an diverse literarisch-satirische Produkte – auch vor Publikum – vorgeführt werden sollen. Damit erhielten die kabarettistischen Aufführungen nun einen festen räumlichen Rahmen, einen Ort an dem sich Interessierte einfinden konnten, um ihre Werke vorzutragen. Bei den dabei vorgetragenen Texten handelte es sich meist um Chansons oder kurze Gedichte, die, wie Salis es erwähnt, durch ein Klavier oder andere Instrumente musikalisch begleitet wurden. Die inhaltliche Ausrichtung scheint dabei auch klar gegeben: Kritik an sozialen und politischen Ereignissen in literarisch ansprechender Form. Die Popularität dieser neu gegründeten Form des literarisch-satirischen Austausches zeigte sich, so Budzinski, auch daran, dass sich die Cabarets „metastasenartig über den Märtyrerberg, ja bis hinein in die Pariser Innenstadt“¹²⁷ ausgebreitet hätten. Die literarische Form des Vortrages war dabei charakteristisch für das französische Cabaret, das, wie Fleischer meint, bis heute ein „Chanson-Kabarett“ geblieben ist, „während in Deutschland eine andere Kabarettart entstehen sollte.“¹²⁸

Seinen Weg in das deutschsprachige Gebiet fand das Cabaret als Kunstform schlussendlich über deutsche Intellektuelle und Künstler wie den Dramatiker Frank Wedekind, den Verleger Albert Langen oder den Schriftsteller Alexander Moszkowski, die bei ihren Besuchen in der französischen Hauptstadt für dieses neue Genre und ihre Form der Präsentation Feuer gefangen hatten. Zudem konnte ein interessiertes Publikum während der Weltausstellungen in den Jahren 1889 bzw. 1900 Zugang zu dieser neuen Kunstform finden.¹²⁹

Zu den Vorreitern einer sich stetig vergrößernden deutschsprachigen Kabarettszene gehörten im Jahr 1901 das von Ernst Freiherr von Wolzogen gegründete *Bunte Brettl (Überbrettl)* sowie das von Max Reinhardt, Friedrich Kayßler und Martin Zwick geleitete Cabaret *Schall und Rauch*. In den folgenden Jahren entschlossen sich immer mehr Kunsttreibende dazu, eigene Kabarettbühnen zu gründen. So entstanden etwa in München im Jahr 1901 die so genannten *11 Scharfrichter* und im Jahr 1903 folgte der *Simplicissimus*. In Wien konnten das *Nachtlicht* im Jahr 1906 sowie das *Cabaret Fledermaus* im Jahr 1907 reüssieren. Doch diese Pioniere waren auch darauf bedacht, ihren eigenen Stil zu finden und wandten sich in unterschiedlicher Form von der auf Chansons und satirischer Kritik basierenden französischen Tradition ab. So führte von Wolzogen die ‚Szene‘, eine Art Einakter, ein und erweiterte somit das Gattungsrepertoire der neuen Kunstform und Max Reinhardts *Schall und Rauch* legte seinen Schwerpunkt von Anfang an auf das Literarische

¹²⁷ Klaus Budzinski: Einleitung. In: Budzinski, Kabarett, S. 8.

¹²⁸ Fleischer, Theorie des Kabarett, S. 16.

¹²⁹ Vgl. Klaus Budzinski: Einleitung. In: Budzinski, Kabarett, S. 8.

und Parodistische und streute dabei nur wenige Solonummern ein. Im *Cabaret Fledermaus* experimentierte man hingegen mit verschiedenen Textsorten wie Anekdoten, Aphorismen oder dem Feuilleton und unterschied sich damit sowohl von den anderen deutschsprachigen Bühnen als auch von dem Chansonkabarett in Frankreich.¹³⁰ Insofern lässt sich konstatieren, dass es im deutschsprachigen Raum bereits mit der allmählichen Entstehung von Kabarettbühnen zu einer Vielfalt an unterschiedlichen Ausrichtungen gekommen ist, die sich trotzdem allesamt als Cabarets bzw. Kabarets verstanden.

Einen nach inhaltlichen sowie formalen Kriterien angelegten Versuch der Definition des Kabarettbegriffes unternehmen Harald Fricke und Rüdiger Zymner. Entsprechend deren Definition ist unter Kabarett folgendes zu verstehen:

- (1) die öffentliche Aufführung (vor persönlich anwesendem oder zeitgleich dispersem Publikum) einer (2) Abfolge einzelner, distinkter Nummern (von durchschnittlich weniger als 10 Minuten Dauer), von denen wenigstens einige (3) zeitkritisch oder auch (3b) uneigentlich oder auch (3c) komisch sind. Jedes Kabarett-Programm besteht (4) aus Nummern, die aus mindestens zwei der folgenden kabarettistischen Genre-Elemente stammen:
 - (a) Witzige Conférence
 - (b) Parodie einer öffentlichen Persönlichkeit
 - (c) Aktuelle Kontrafaktur einer literarischen oder auch musikalischen Vorlage
 - (d) Vortrag eines satirischen Gedichtes oder auch Erzähltextes
 - (e) Chanson
 - (f) Ensemble-Couplet
 - (g) Satirischer Rollen-Monolog
 - (h) Sketch (incl. pantomimischer Fiktion)¹³¹

Neben den bereits aufgezeigten Kriterien der Zeitkritik, etwa bei Salis, bzw. des Komischen in Bezug auf die inhaltliche Ebene und den Chansons als Textsorte gibt diese Definition weitere Merkmale des Kabarets an, die hinsichtlich der Eingrenzung der Kunstform Kabarett wichtig erscheinen. Als ein charakteristisches Element von Kabarettprogrammen wird die Abfolge einzelner, von einander zu unterscheidender Nummern gesehen. Kabarettprogramme sind also durch eine Nummernfolge gekennzeichnet, die ein relativ freies Austauschen einzelner Nummern ermöglicht. Hierbei unterscheidet sich das Kabarett etwa von dramatischen Texten, die eine genaue Abfolge der einzelnen Szenen vorsehen und in denen der Tausch einzelner Abschnitte nicht (in diesem Ausmaß) frei möglich ist. Zudem geben Fricke und Zymner, neben den bereits bei Salis und den ersten deutschsprachigen Kabarets anzutreffenden formalen Merkmalen wie Chanson, Parodie und Gedicht, weitere dem Kabarett zuzuordnende Genre-Elemente: die Conférence, die Kontrafaktur, das Coup-

¹³⁰ Vgl. Fleischer, *Theorie des Kabarets*, S. 17-18.

¹³¹ Harald Fricke / Rüdiger Zymner: Parodieren geht über Studieren. Ein neues Konzept des literaturwissenschaftlichen Studiums als aktive Entmythologisierung. In: Frank Griesheimer / Alois Prinz (Hg.): *Wozu Literaturwissenschaft? Kritik und Perspektiven*. Tübingen : Francke 1991 (= Uni-Taschenbücher 1640), S. 232. [Im Folgenden als Kurztitelzitat: Fricke/Zymner, *Parodieren*, S.]

let bzw. der Sketch. Für den hier angestrebten Versuch einer Konkretisierung dessen, was unter dem Begriff Kabarett zu verstehen ist, geben die von Fricke und Zymner formulierten Genrelemente – die sich, wie Vogel bemerkt, sowohl auf Textmerkmale als auch auf Aufführungstypen beziehen¹³² –, eine weitere Möglichkeit der Eingrenzung in Bezug auf die im Kabarett vorzufindenden Textsorten und inhaltlichen Schwerpunkte. Insofern erscheint die Definition von Fricke und Zymner als zielführend und nachvollziehbar, schafft sie es doch, die wesentlichen Kennzeichen des Kabarett auf verschiedenen Ebenen darzulegen.

Vergleicht man die hier nun vorliegende Definition des Begriffes Kabarett mit der Programmkonzeption der *Literatur am Naschmarkt* und den Texten Rudolf Weys', so lässt sich dabei die Tradition des Kabarett sehr deutlich erkennen. Neben dem Kriterium der „öffentlichen Aufführung“, erfüllt das Programm der *Literatur am Naschmarkt* auch das konzeptionelle Kriterium der „Abfolge einzelner, distinkter Nummern“ sowie die inhaltliche Anforderung „zeitkritisch“, „uneigentlich“ oder „komisch“ zu sein und beinhaltet dabei mindestens zwei der angegebenen „Genre-Elemente“¹³³. Insofern erscheint die Zuordnung der *Literatur am Naschmarkt* mit Rudolf Weys als ihrem Hausautor zur Kategorie ‚Kabarett‘ als gerechtfertigt und nachvollziehbar. In Anbetracht der zu Beginn angeführten Definition, Kleinkunst sei ein Sammelbegriff für diverse in Kabarett, Varietés oder Singpielhallen aufgeführte Darbietungen, ließen sich die *Literatur am Naschmarkt* sowie ihr Autor Rudolf Weys somit ebenfalls der Kleinkunst zuordnen.

5.2. Die Wiener Kleinkunst der dreißiger Jahre

Zwei Gründe sprechen nun aber dafür, dass die bis jetzt geleistete Konkretisierung des Kleinkunstbegriffes noch nicht ausreichend durchgeführt wurde und es noch einer genaueren Beschreibung dessen bedarf, was unter der Kleinkunst der *Literatur am Naschmarkt* und des Autors Rudolf Weys zu verstehen ist. Zum einen lässt sich die Definition von Fricke und Zymner in einem Punkt in Bezug auf die *Literatur am Naschmarkt* nicht halten: die durchschnittliche Dauer einer Nummer von ca. 10 Minuten. Durch die Einführung des von Rudolf Weys erfundenen, so genannten ‚Mittelstücks‘, also eines zusammenhängenden, meist aus mehreren Bildern bestehenden Stückes, das in der Regel eine Dauer von 25 bis zu teilweise 50 Minuten aufwies, wurde mit der kabarettistischen Tradition kurzer pointierter Texte gebrochen. Mit dem Mittelstück und der damit für ein Kabarettprogramm relativ langen Spieldauer begab man sich in der *Literatur am Naschmarkt* also auf den

¹³² Vgl. Vogel, *Fiktionskulisse*, S. 42.

¹³³ Fricke/Zymner, *Parodieren*, S. 232.

Weg in Richtung Theater und den damit verbundenen abendfüllenden dramatischen Texten, ohne dies jedoch wirklich zu erreichen.¹³⁴ Rudolf Weys selbst erklärt in seiner Textanthologie *Literatur am Naschmarkt* (1947) die inhaltliche Gewichtung seiner Kleinkunstabühne: „Es blieb uns klar in unserem Sturm und Drang: was wir unbedingt wollten, war ‚LITERATUR‘.“¹³⁵ Die unbedingte Fokussierung auf ‚Literatur‘ und die damit einhergehende Einführung längerer Texte weist hier, wenn nicht in gewisser Weise einen Bruch mit der kabarettistischen Tradition, so doch eine Erneuerung und Ausweitung des kabarettistischen Repertoires auf.

Einen zweiten Aspekt in Bezug auf die Spezifizierung des Kleinkunstabegriffes stellt die Betonung der Weiterentwicklung des Kabarett dar, die von den Schauspielerinnen und Schauspielern, Autoren und Betreibern der Kleinkunstabühnen in Wien betrieben wurde. „Schluß mit dem Plüsch und den Börsenwitzen, keine Schwiegermütterscherze mehr, sondern Stellung zur Zeit, aktuelles Kabarett mit Chansons, die zum Denken anregen!“¹³⁶ Mit dieser Intention gründete Stella Kadmon ihre Kleinkunstabühne *Der Liebe Augustin* und spricht deutlich den damit einhergehenden Bruch mit dem traditionellen Kabarett ihrer Zeit an. Diese Neuerungen, sei es der Fokus auf Literatur, wie er in der *Literatur am Naschmarkt* anzutreffen ist, oder der scharfe Blick auf Politik und Gesellschaft, verlangten auch einen neuen Begriff, der dieses Phänomen besser umreißen sollte:

Nicht mehr Kabarett sollte es genannt werden, da der neue Gattungsbegriff allzusehr mit dem reinen Amüsierbetrieb verbunden war. Das neu ausgeschlüpfte Brettel-Genre nannte sich ‚Kleinkunst‘ und konnte, von Werner Finck beeinflusst, auch in Wien rasch reüssieren.¹³⁷

Die neue Ausrichtung dieser Bühnen führte, wie Veigl dies schildert, zu einer neuen Begrifflichkeit, um das, was ab diesem Zeitpunkt auf den Kellerbühnen gezeigt wurde, fassen zu können. Hierbei unterscheidet sich der Begriff der ‚Kleinkunst‘ jedoch stark von der Definition, die zu Beginn dieses Abschnittes vorgelegen ist. Die Beteiligten an den Wiener Kleinkunstabühnen verstanden unter Kleinkunst nicht mehr einen „Sammelbegriff für alle in Kabarett, Varietés und Singspielhallen gebotene Formen künstlerischer Betätigung ohne qualitative Wertung“¹³⁸. Sie sahen darin einen Bruch mit bzw. eine Erneuerung des Kabarett. In diesem Sinn verblieben die Protagonisten der Kleinkunst teilweise in der Tradition des Kabarett, gingen jedoch in gewisser Weise ihre eigenen Wege. Entspre-

¹³⁴ Vgl. Reisner, Werkstatt des Theaters. Reisner zeigt in ihrer Disseration die Verbindung zwischen den Wiener Kleinkunstabühnen und dem Theater auf. Für Reisner stellen die Kleinkunstabühnen eine Art Werkstatt für die großen Bühnen der Theater- und Opernhäuser dar.

¹³⁵ Weys, *Literatur am Naschmarkt*, S. 8.

¹³⁶ Stella Kadmon zitiert nach Veigl, Lachen, S. 175-176.

¹³⁷ Ebda., S. 176.

¹³⁸ Klaus Budzinski: Kleinkunst. In: Budzinski, *Kabarett*, S. 137.

chend der Definition von Kleinkunst – als einer aus der Tradition des Kabarets entstanden, sich aber in puncto Genreerweiterung (siehe Mittelstück) und erneuter Fokussierung auf Zeitkritik davon abhebenden Kunstform, die speziell im Wien der 1930er-Jahre in dieser Art und Weise vorherrschend war – wird diese Arbeit im Folgenden auch den Begriff verwenden, um diesem Phänomen auch begrifflich gerecht zu werden.

6. Das Mittelstück als spezifische Textsorte der Wiener Kleinkunst

Nähert man sich der Wiener Kleinkunst der dreißiger Jahre, so kommt nach nicht umher, sich mit einem Spezifikum, nämlich dem Mittelstück, genauer auseinanderzusetzen. Hierbei sei nochmals auf Hans Veigl verwiesen, der in Bezug auf das Mittelstück konstatiert, dass es seit seiner Einführung im zweiten Programm der *Literatur am Naschmarkt* in keinem Kleinkunstprogramm mehr fehlen durfte.¹³⁹ Wie lässt sich nun aber diese neue literarisch-kabarettistische Form beschreiben? Und wo liegen ihre Besonderheiten? Einen ersten Anhaltspunkt liefert das Kabarettlexikon von Klaus Budzinski:

Von Rudolf Weys in der *Literatur am Naschmarkt* eingeführtes zusammenhängendes Kabarettstück von durchschnittlich 25 bis 40 Minuten Dauer, das in der Mitte des üblichen Nummernkabarets platziert wurde, wodurch vorher und nachher je eine Pause entstand, in der serviert bzw. abkassiert werden konnte. Da in den Wiener Kellerkabarets der dreißiger Jahre konsumiert wurde, ergab sich diese Aufteilung aus den ökonomischen Notwendigkeiten einerseits, aus der Idee des kabarettistischen Zeittheaters andererseits. [...] Allmählich bürgerte sich die Form des Mittelstücks auch in den anderen Wiener Kabarets der dreißiger Jahre ein.¹⁴⁰

Mit dieser Definition sind die wesentlichen Charakteristika des Mittelstückes bereits sehr gut beschrieben, wobei eine kleine Korrektur in Bezug auf die durchschnittliche Länge der Texte anzubringen ist: Bei vielen Mittelstücken ist von einer Spieldauer von bis zu einer Stunde auszugehen, weshalb die durchschnittliche Spieldauer eher im Bereich von 25 bis hin zu 50 Minuten gesehen werden kann. ‚Mittel‘ ist dabei nicht nur die Spieldauer, auch die Platzierung des Stückes in der ‚Mitte‘ des Programmes ist ein Kennzeichen dieser neuen Kunstform. In einem weiteren Sinne könnte man in dem Mittelstück noch ein weiteres ‚mittiges‘ Element sehen: Durch die für den Kleinkunstbetrieb relativ lange Spieldauer wurde es den Autoren ermöglicht, nun mehrere zusammenhängende Akte bzw. Bilder zu verfassen, die eine vertiefte und längere Auseinandersetzung mit einem Problem gestatten. Zuvor war dies eher dem Theater vorbehalten, doch mit dem Mittelstück näherten sich die Kleinkunsth Bühnen diesem an, weshalb das Mittelstück ebenfalls als eine Kunstform in der ‚Mitte‘ zwischen Kabarett und Theater zu verstehen ist.

¹³⁹ Vgl. Veigl, Lachen, S. 186.

¹⁴⁰ Klaus Budzinski: Mittelstück. In: Budzinski, Kabarett, S. 171.

Budzinski geht in seinem Lexikoneintrag ebenfalls auf die Entstehungsgeschichte des Mittelstückes ein. Hier soll der Erfinder höchstpersönlich zu Wort kommen und schildern, wie es zur Entstehung seines ersten Mittelstückes kam:

Professor Joseph Gregor, nach alten Wiener Stücken befragt, riet zu der Märchenposse ‚Der letzte Zwanziger‘ von N.J. Kola, die das Josefstädter Theater Anno 1850 hundertmal gespielt hatte. Damit war ein Stück gefunden, das sich in der Mitte des Programmes placieren, auf 50 Minuten kürzen, also als sogenanntes ‚Mittelstück‘ bearbeiten ließ. Der musikalische Leiter der ‚Literatur‘, Andre Singer (Pseudonym: Otto Andreas), komponierte die Couplets. Unter dem Titel *Die Metamorphosen des Herrn Knöllnerl* gab das Stück dem Programm Rückgrat und Schwerpunkt.¹⁴¹

Die literarischen Ansprüche der Kleinkunstbühne konnten nun ebenso wie die finanziellen Wünsche des Kaffeehausbetreibers erfüllt werden. Mit dem Mittelstück hatten die Autoren der *Literatur am Naschmarkt* nun die Möglichkeit, sich in Form von längeren Texten auszudrücken und von ihnen erkannte Problemlagen ausführlicher zu besprechen. Der Kaffeehausbetreiber konnte vor sowie nach dem Stück eine Servier- bzw. Bezahlpause dazu nützen, sich seinen Anteil an der Vereinbarung mit den Naschmarktliteraten zu sichern. Der Mut von Weys und seinen Kleinkunstkollegen wurde belohnt und die *Metamorphosen des Herrn Knöllnerl* von der Kritik als „der Glanzpunkt des Abends“¹⁴² bezeichnet. Der Erfolg beflügelte und so beschloss man in der Kellerbühne im Café Dobner, das Mittelstück als neue Form der Kleinkunst zu forcieren, da es sowieso ihrer „Absicht entsprach, eine Mischform von Cabaret und Theater zu begründen.“¹⁴³

Nach Walter Rösler läge mit der Erfindung des Mittelstücks auch eine Anknüpfung der Kleinkunstbühnen an die Wiener Volkstheatertradition vor. So deute die Tatsache, dass sich die Naschmarkt Autoren gerade eine Posse aus dem Jahr 1850 als Vorlage nahmen, auf ihre Wurzeln hin: Neben den *Metamorphosen des Herrn Knöllnerl* war auf der Bühne am Naschmarkt ebenfalls eine Kurzfassung von Karl Meisls *Das Gespenst auf der Bastei* sowie eine Nestroy-Bearbeitung unter dem Titel *Häuptling Abendwind oder das grausliche Festmahl* zu sehen.¹⁴⁴ Doch die Kleinkunst Autoren, ihnen voran Rudolf Weys, beließen es nicht nur bei reinen Adaptionen, bald schon machten sie sich daran, ihre eigenen Mittelstücke zu verfassen. Den Anfang machte Weys mit seinem Stück *A.E.I.O.U oder Wenn Österreich den Krieg gewonnen hätte*, in dem er den Sektionschef Oplatek vom fiktiven k.u.k. Kolonialministerium die österreichischen Kolonien von Großbritannien über Franzjosefsland zum Ural bis hin an den Suez-Kanal reisen lässt. Streng genommen gelang Weys da-

¹⁴¹ Weys, Cabaret und Kabarett, S. 36.

¹⁴² Volksblatt vom 19. Dezember 1933 zitiert nach Reisner, Werkstatt des Theaters, S. 85.

¹⁴³ Weys, Cabaret und Kabarett, S. 36.

¹⁴⁴ Vgl. Rösler, Wiener Kleinkunst, S. 242.

mit das erste wirkliche Mittelstück, stammte es doch zu hundert Prozent aus seiner eigenen Feder. Die Kritik befand das Eigengewächs des Autors für sehr gut und attestierte: „Eine entzückende phantastische politische Revue.“¹⁴⁵ Schon bald versuchten sich auch andere Autoren daran, ein eigene Mittelstücke zu schreiben. Mit *Per aspera ad acta* gelang Rudolf Weys und Hans Weigel ein in Ko-Autorschaft verfasstes, kulturkritisches Stück, das aufgrund seiner Anlage als Zauberposse wiederum sehr stark an die Volkstheatertradition erinnert. Lothar Metzl, einer der Hausautoren der *Literatur am Naschmarkt*, konnte ebenfalls mit seinen Mittelstücken wie *Der diplomatische Pudding*, *Rapunzel* oder *Große Reise*, auf sich aufmerksam machen und bestach dabei vor allem als polemischer und im Vergleich zu seinen Autorenkollegen aggressiver Autor. Mit dem 1936 erstmals aufgeführten *Pratermärchen* verfasste Rudolf Weys vermutlich eines der heute bekanntesten Mittelstücke. Das Stück rund um den ‚Taschliagerfranzel‘ und die ‚Ballonbetti‘ wurde zum Sensationserfolg, der sich auch daran zeigt, dass es, laut Angaben von Rudolf Weys, insgesamt über fünfhundert Mal aufgeführt wurde.¹⁴⁶

Doch das Mittelstück blieb als neue Kunstform nicht nur der *Literatur am Naschmarkt* vorbehalten. Auch die ‚Konkurrenz‘, also andere Kleinkunsth Bühnen und deren Autoren, nahmen sich des Mittelstücks an. Ihnen voran ist Jura Soyfer zu nennen, der heute vermutlich einer der bekanntesten Autoren jener Zeit ist. Seine Mittelstücke wie *Der Lechner Edischaut ins Paradies* – erstmalig aufgeführt in der *Literatur am Naschmarkt* – oder *Der Weltuntergang* haben aufgrund ihrer besonderen literarischen Qualität Eingang in die Literaturgeschichte geschrieben gefunden. Auch Rudolf Spitz, führender Kopf der Kleinkunsth Bühne *Die Stachelbeere*, und sein Autorenkollege Josef Pechacek, von dem leider wenige Texte erhalten geblieben sind, begannen längere, mehrbildrige Texte in ihre Programme aufzunehmen und folgten dabei dem Beispiel der *Literatur am Naschmarkt*.

„Die Kleinkunsth Bewegung der dreißiger Jahre war der vielfältigste und brisanteste Abschnitt der Wiener Kabarettgeschichte“¹⁴⁷, hält Rösler fest. Mit ein Erfolgsgarant für diese Unternehmungen war die Einführung und ständige Weiterentwicklung des Mittelstückes, das die Kleinkunsth Bühnen vom klassischen Kabarett abgrenzte und ihnen eine Sonderstellung innerhalb des Raumes zwischen Theater und Kabarett bescherte. Der Anschluss Österreichs an Deutschland im Jahr 1938 markiert gewissermaßen auch das Ende der Blütezeit der Wiener Kleinkunsth Bewegungen. Als einzige Kleinkunsth Bühne des Deutschen Reiches versuchte man im *Wiener Werkel* die zuvor begründete Tradition aufrecht zu erhalten

¹⁴⁵ Wiener Tag vom 12.6.1934 zitiert nach Reisner, Werkstatt des Theaters, S. 94.

¹⁴⁶ Vgl. Weys, *Literatur am Naschmarkt*, S. 39.

¹⁴⁷ Rösler, *Wiener Kleinkunst*, S. 245.

und verfasste weiterhin auch groß angelegte Mittelstücke. Die ins Exil geflüchteten Autoren, Musiker, Schauspielerinnen und Schauspieler blieben ihrem Genre teilweise treu und spielten etwa in dem von Rudolf Spitz in London gegründeten *Laternndl* alte, wie auch neue Mittelstücke. An Qualität und Quantität gemessen, konnten, mit Sicherheit auch aufgrund der doch veränderten Situation im Deutschen Reich sowie im Exil, die Mittelstücke nicht mit jenen aus der Blütezeit der Wiener Kleinkunstabewegung mithalten. Und so lassen sich auch nach Ende des Zweiten Weltkrieges kaum noch Texte, die mit jenen der dreißiger Jahre vergleichbar wären, finden. In den späteren Arbeiten eines Carl Merz oder Hans Weigel sind jedoch Traditionslinien festzumachen, die an Charakteristika des Mittelstücks der dreißiger Jahre erinnern.

C. Textanalyse und Interpretation

Auf den vorangegangenen Seiten wurde versucht, das politische, wirtschaftliche aber auch kulturelle Umfeld von Rudolf Weys und der *Literatur am Naschmarkt* zu umreißen und dadurch einen Einblick zu gewähren, unter welchen Voraussetzungen der Autor an seinen zwischen 1933 und 1938 verfassten Texten arbeitete. Diese Texte sollen nun im Fokus stehen und in Hinblick auf ihren zeitkritischen Charakter analysiert und beurteilt werden: Welche Themen behandeln die Texte des Rudolf Weys? In welcher Art und Weise zeigt sich der kritische Anspruch des Autors? Und mit welchen Mitteln und Methoden konnten kritische Stücke die austrofaschistische Zensur umgehen? Diesen Fragen gilt es, nach einer kurzen Einführung der Texte, nun nachzugehen.

7. Textkorpus und Einteilung

Wie bereits erwähnt, gilt Rudolf Weys als einer der produktivsten Autoren der Wiener Kleinkunstszene. Während seiner Zeit in der *Literatur am Naschmarkt* ist er an fast allen Programmen – hierbei ist das vierzehnte (Sommertournee) sowie das zwanzigste Programm, in dem nur französische Autoren aufgeführt wurden, als Ausnahme zu sehen – beteiligt und verfasst etwa das sechzehnte Programm fast zur Gänze alleine. Wie viele Texte Weys in der Zeit zwischen 1933 und 1938 wirklich geschrieben hat, kann heute nicht mehr rekonstruiert werden, ist doch davon auszugehen, dass es einige seiner Arbeiten nicht auf die Bühne geschafft haben und somit aufgrund fehlender Belege in Zeitungsartikeln und der Sekundärliteratur kaum recherchierbar sind. Bekannt sind heute vor allem jene Texte, die auf der Bühne der *Literatur am Naschmarkt* aufgeführt wurden bzw. jene, die Weys in seinen kulturjournalistischen Büchern herausgegeben hat. Mittels einer Recherche in der Wienbibliothek im Rathaus, wo der Nachlass von Rudolf Weys liegt, konnten viele seiner Texte,¹⁴⁸ die in der *Literatur am Naschmarkt* aufgeführt wurden, eruiert werden. Ausgehend von den bei Ingeborg Reisner rekonstruierten Programmen der *Literatur am Naschmarkt* soll im Folgenden eine Zuordnung der recherchierten Texte zu den einzelnen Programmen einen Überblick über den gesamten zu analysierenden Bestand geben.¹⁴⁹

¹⁴⁸ Einige Texte konnten nicht aufgefunden werden. Insofern beansprucht diese Arbeit nicht eine vollständige Analyse aller Texte von Rudolf Weys, sondern kann nur jene Texte bearbeiten, die auch im Folgenden den einzelnen bei Reisner aufgeführten Programmen zugeordnet werden können.

¹⁴⁹ Vgl. Reisner, *Werkstatt des Theaters*, S. 325–379. Reisner gibt eine Übersicht über alle 22 Programme der *Literatur am Naschmarkt* samt den Titeln der Stücke, den Namen der Textproduzenten sowie der dafür ausgewählten Besetzung.

- 1. Programm (3.11.1933 bis 14.12.1934)¹⁵⁰:

Als einem, dessen Schreibtischladen aufgrund der vielen unaufgeführten Texte überquollen, war Rudolf Weys gleich mit sechs Nummern am ersten Programm der *Literatur am Naschmarkt* vertreten. Hierbei musste der Autor in einigen Fällen sogar auf ein Pseudonym ausweichen, um nicht allzu oft am Programmzettel aufzuscheinen. Aus diesem Programm konnten zwei Stücke von Weys recherchiert werden: *Die Ahnfrau*, eine relativ kurze Solo-Nummer, sowie das aus zwei Szenen bestehende Stück *Wenn wir Tote erwachen*, das den alten Feldmarschall Radetzky von seinem Denkmal heruntersteigen lässt, um in einem Wirtshaus zur Situation Österreichs Stellung zu beziehen.

- 2. Programm (15.12.1933 bis 4.2.1934):

Nach den „ersten Fingerübungen“ folgte mit dem zweiten Programm bereits eine „echte Gesellenprüfung“¹⁵¹. Mit der kurzen Solo-Nummer *Hu-Hei-Fo* – sie spielte auf die relativ große Präsenz chinesischer Männer in Wien an, die dort in den dreißiger Jahren einen Polizeikurs absolvierten –, dem Text *Nach Sonnenuntergang*, einem bitterbösen Intermezzo aus Hauptmann-Zitaten, sowie dem Mittelstück *Die Metamorphosen des Herrn Knöllnerl* landete Weys gleich mehrere Erfolge. Diese Arbeit kann jedoch in Bezug auf das angesprochene Mittelstück nur auf das prominente *Altwiener Couplet* samt der von Weys dazu verfassten Zusatzstrophe zurückgreifen, da der Gesamttext im Archiv nicht aufgefunden wurde.

- 3. und 4. Programm (5.2.1934 bis 1.4.1934 bzw. 2.4.1934 bis Mitte Mai 1934)

Laut Ingeborg Reisner wären das dritte sowie das vierte Programm etwas schwächer ausgefallen. Mit ein Grund dafür sei die Verausgabung Weys' bei den vorhergehenden Programmen.¹⁵² Drei Texte finden trotzdem Eingang in diese Arbeit: *Das gold'ne Wienerherz*, eine in Liedform vorgetragene Charakterisierung des ‚Wieners‘, sowie das Kurzstück *Auf diesem nicht mehr ungewöhnlichen Wege* – Protagonist ist ein unkonventionell agierender Heiratsvermittler – wurden im dritten Programm der *Literatur am Naschmarkt* aufgeführt, bevor mit der Bearbeitung einer Nestroyvorlage *Häuptling Abendwind oder Das grausliche Festmahl* der Abend einen lustigen Abschluss fand.

¹⁵⁰ Der jeweils in Klammer angegebene Zeitraum bezieht sich auf die Spieldauer des Programmes. Die Daten zur Spieldauer sind, wenn nicht anders angegeben, Reisner, Werkstatt des Theaters, S. 325 entnommen.

¹⁵¹ Rudolf Weys zitiert nach Reisner, Werkstatt des Theaters, S. 80.

¹⁵² Vgl. Reisner, Werkstatt des Theaters, S. 89.

- 5. Programm (Mitte Mai bis Ende Juni 1934):

Das fünfte Programm stand für die *Literatur am Naschmarkt* ganz im Zeichen der Schwächeüberwindung der vorangegangenen Programme. Mit *A.E.I.O.U. oder Wenn Österreich den Krieg gewonnen hätte* gelang Rudolf Weys das erste selbstverfasste Mittelstück. Die fiktive Geschichte, in der Österreich die Weltherrschaft übernommen hat, wurde zur tragenden Stütze des fünften Programmes und lässt den Text *Programmbesprechung*, mit dem die Abendvorstellung begann, verblassen.

- 6. Programm (8.9.1934 bis 4.11.1934):

In diesem Programm gelang es Weys, gemeinsam mit Hans Weigel, die wohl am stärksten belachte Nummer des Abends zu verfassen: *Die kompetente Behörde*. Die bereits in Karl Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit* anzutreffende Gegenüberstellung deutscher Genauigkeit und österreichischer Gemütlichkeit findet dabei in der Amtsstube des ‚Salzantes‘ eine Fortführung. Zudem versuchte sich Weys mit dem Stück *Straßenmusik* an einem parodistischen Einakter im Stile Strindbergs. Zum letzten Teil des Programmes, das in der Regel eher heiteren Texten vorbehalten war, steuerte der Autor auch mit der *Eieroper* eine lustige ‚Räuber-und-Gendarm-Geschichte‘ bei.

- 7. Programm (5.11.1934 bis 17.2.1935):

Folgt man Ingeborg Reisner, so stand das siebente Programm unter einem spezifischen Thema, nämlich ‚Kultur‘.¹⁵³ Kulturkritik bietet vor allem das von Weys und Weigel verfasste Mittelstück *Per aspera ad acta oder Die drei Wünsche*, das seinen angriffigen Grundtenor trotz seiner Anlage als Zauberposse nicht verliert. *Das Lied vom braven Soldaten Schwejk* bildete den Abschluss des siebenten Programms und brachte mit dem Soldaten Schwejk eine für die Kleinkunstszene typische Figur auf die Bühne, die sich kein Blatt vor den Mund nimmt.

- 8. Programm (18.2.1935 bis 1.5.1935):

Nach den Erfolgen der bisherigen Programme schienen die Hausautoren der *Literatur am Naschmarkt* erst recht in Fahrt zu kommen und so hatte man für das achte Programm gleich drei Mittelstücke zur Verfügung. Der Versuch, alle drei Stücke in einem Programm aufzuführen, misslang. Die Vorstellung dauerte insgesamt dreieinhalb Stunden, „was sich als unhaltbar erwies“¹⁵⁴. Da man sich entschloss, ein breit angelegtes Mittelstück von Rudolf Weys zu streichen, benötigte man noch einen kurzen Text, der die so entstandene Lücke schließen sollte. Nun war die Zeit gekommen, einen zu-

¹⁵³ Vgl. Reisner, Werkstatt des Theaters, S. 106.

¹⁵⁴ Ebda., S. 116.

vor abgelehnten Text von Weys heranzuziehen: *Eine Schale Nußgold*. Ursprünglich als zu leicht empfunden, wurde diese Nummer zum vollen Erfolg und wurde schlussendlich allein in der *Literatur am Naschmarkt* an die hundertfünfzig Mal aufgeführt.

- 9. Programm (3.5.1935 bis 30.6.1935):

Mit einer ‚Einführung‘ in Sachen Brandschutz begann das neunte Programm der *Literatur am Naschmarkt*. Weys' Text *Inspektion* ließ dabei das Publikum im Unklaren, ob auf der Bühne gerade wirklich eine Brandschutzkontrolle durchgeführt wurde, oder ob der Abend bereits mit einer leichten Parodie auf die österreichische Bürokratie begonnen hatte. Mittelpunkt des Programmes war jedoch das von Weys verfasste Mittelstück *Die Wiener Festwochen des braven Soldaten*, das wiederum die Figur des Soldaten Schwejk auf die Bühne brachte. Diesmal gab man dem braven Soldaten jedoch fast vierzig Minuten Zeit, um mit seiner Eigenart auf die Schwächen der Bevölkerung hinzuweisen.

- 10. Programm (23.9.1935 bis 24.11.1935):

Das zehnte Programm der *Literatur am Naschmarkt* wartete gleich mit zwei groß angelegten Mittelstücken auf, eines davon aus der Feder Weys' unter dem Titel *Das Märchen vom Schlaraffenland*. Dieses utopische Stück ließ, wie schon in *A.E.I.O.U.*, Österreich zu einer Supermacht aufsteigen. In diesem Text ist jedoch ein Ölfund in Zistersdorf – 1934 haben dort wirklich erste Bohrungen stattgefunden – verantwortlich für den großen Reichtum Österreichs.

- 11. Programm (25.11.1935 bis 18.2.1936):

Am generell etwas schwächelnden elften Programm beteiligte sich Rudolf Weys mit dem kurzen Stück *Aus der Gesellschaft*, von dem es im Laufe der Zeit mehrere Episoden in der *Literatur am Naschmarkt* zu sehen gab. Die Protagonisten, Graf Rudolf und sein Sohn Graf Hansi Maria, verkörpern darin in lustiger Art und Weise die realitätsfremde Haltung der adeligen Oberschicht.

- 12. Programm (20.2.1936 bis 26.4.1936):

Mit den relativ kurzen Texten *In einer kleinen Trafik* sowie *Aneinander vorbei* sind auch Texte von Rudolf Weys im zwölften Programm der *Literatur am Naschmarkt* vertreten. Das Zwei-Personen-Stück *In einer kleinen Trafik* nimmt auf humorvolle Art das Angebot an verschiedenen Tabakwaren aufs Korn, wohingegen die Szene *Aneinander vorbei* wiederum auf die zwei Charaktere Graf Rudolf und seinen Sohn Graf Hansi Maria setzt, die während einer Zugfahrt aneinander vorbeireden.

- 13. Programm (27.4.1936 bis 17.6.1936):

Im dreizehnten Programm tritt Weys mit vier Texten in Erscheinung. Mit *Langenscheidt für Schriftdeutschland* liefert er die Eröffnungsnummer des Abends, in der sich zwischen einem Wiener Touristen und einem deutschen Staatsbürger in Berlin zur Zeit der Olympiade 1936 „keine Verständigung“¹⁵⁵ ergibt. Glanzpunkt des Abends stellte das zentral platzierte Mittelstück *Das Pratermärchen* dar. Die Charakterisierung des „Urwüchsig-Wienerischen“¹⁵⁶ erinnert stark an Vorbilder aus der Volkstheatertradition: Figuren wie der ‚Taschlziagerfranzl‘ und die ‚Ballonbetti‘ geben einen Einblick in eine bis dahin auf den Bühnen wenig beachtete Pratergesellschaft. Im dritten Teil des Abends folgten mit *In Memoriam*, einer Sprechszene zusammengesetzt aus vier satirischen Trauerreden, die sich mit dem Abriss des Freihaus-Gebäudes auseinandersetzten, sowie mit *Franzjosefsland*, einem Gedicht, das nur auf den ersten Blick die Unglücksfahrt des Italieners Umberto Nobile thematisiert, zwei kürzere Stücke von Weys, die den Erfolg dieses Programmes abrundeten.

- 14. Programm (18.7.1936 bis 4.10.1936):

Aufgrund der Sommertournee der *Literatur am Naschmarkt*, die in diesem Jahr mit drei Gruppen die Bühnen Österreichs und der Tschechoslowakei bespielte, bot man auf der Kellerbühne des Café Dobner vor allem Gastautoren die Gelegenheit, ihr Talent zu beweisen. Da Rudolf Weys mit seiner Gruppe durch Österreich tourte, ist er in diesem Programm mit keinem Stück vertreten.

- 15. Programm (6.10.1936 bis 6.1.1937):

Der kräftezehrende Sommer hinterließ bei Weys jedoch keine sonderlichen Ermüdungserscheinungen. Zwar stand in diesem Programm Jura Soyfers Mittelstück *Der Lechner Edi schaut ins Paradies* im Mittelpunkt des Abends, doch Weys konnte mit drei Nummern, *Im letzten Halbjahr wurde verloren*, *Das Fiakerlied des Marc Anton* und *Non scolae sed Austriae discimus* erfolgreich in die neue Saison starten. Besonders das Stück *Non scolae sed Austriae discimus* überzeugte durch eine satirische Darstellung des „Pseudo-Österreich-Kurses, respektive der gewaltsamen „Verösterreichung“¹⁵⁷ durch die Vaterländische Front (VF) und die Heimwehr.

- 16. Programm (7.1.1937 bis 12.4.1937):

Mit dem Titel *1913* stand das gesamte sechzehnte Programm ganz im Zeichen des zitierten Jahres, jenem besonderen Jahr vor dem Ersten Weltkrieg. Zugleich ist es, um

¹⁵⁵ Rudolf Weys: *Langenscheidt für Schriftdeutschland*. In: Weys: *Wien bleibt Wien*, S. 136.

¹⁵⁶ Reisner, *Werkstatt des Theaters*, S. 141.

¹⁵⁷ Ebd., S. 156.

mit Reisner zu sprechen, das „eigenartigste und allerpersönlichste“¹⁵⁸ Programm der *Literatur am Naschmarkt* und vor allem des Rudolf Weys, ist er doch mit zehn von zwölf Nummern hauptverantwortlich für dessen Erfolg. Die Zielsetzung, einen Abend lang der gegenwärtigen Situation durch die Darstellung des Jahres 1913 einen Spiegel vorzuhalten, wurde durch penibelste Recherchen erreicht. So gab man im Programmheft auch alle Quellen an, die zur Auseinandersetzung mit dem Thema herangezogen wurden. Den Abend eröffnete die Nummer *Ein Jahr beginnt*, bevor man mit den Stücken *Momentaufnahmen*, das stark an Karl Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit* erinnert, sowie *Sorgen* das Jahr 1913 chronologisch weiter abarbeitete. Mit *Der letzte Blaue oder Der Fetzen* huldigte man der 1000-Kronen-Note, ehe mit *Der Optimist* ein Lied im Stile des Schauspielers und Sängers Alexander Girardi auf der Bühne präsentiert wurde. Den ersten Teil des Abends beschloss das ca. zwanzigminütige Stück *Ein Glas Wasser in Bosnisch-Brod*, das sich humoristisch-satirisch dem Nationalitätenproblem der k.u.k. Monarchie annahm. Doch auch diesem Programm durfte ein Mittelstück nicht fehlen. Mit dem *Lied vom Soldaten Ferdinand* gibt Weys Einblicke in das k.u.k. Militärwesen, indem er den steirischen Rekruten Ferdinand Rosstesser nach Sarajevo abkommandieren lässt, wo sich dieser, in Hoffnung auf einen Weihnachtsurlaub, einen beinahe schwerwiegenden Fehler erlaubt. Den dritten Teil des Abends eröffnet das Lied *Tango*, mit dem der Autor auf die 1913 geführte Diskussion rund um den aus Südamerika kommenden Modetanz verweist, bevor die letzte Nummer des Abends, *Ringelspiel*, dem Jahr 1937 den Spiegel vorhält, indem es die wesentlichen Figuren des Abends wieder zu Wort kommen lässt.

- 17. Programm (13.4.1937 bis 21.6.1937):

Trotz der intensiven Arbeit am vorhergegangenen Programm verfasste der Hausautor für das siebzehnte Programm zwei kürzere Texte: *Lotterie*, eine bebilderte Moritat, sowie *Caesars Marsch auf Noricum*, dem Weys eine fünfminütige Szene in lateinischer Sprache voranstellte, gaben dem Abend eine humoristische Note. Speziell der Text rund um den römischen Diktator wurde zum Erfolg, ließ sich ihm doch trotz lateinischer Sprache sehr gut folgen.

- 18. Programm (25.6.1937 bis 31.8.1937):

Das achtzehnte Programm der *Literatur am Naschmarkt* spielte in den Sommermonaten des Jahres 1937 im Café Dobner, während eine weitere Gruppe mit ‚alten‘ Stücken durch Österreich tourte. Rudolf Weys besorgte mit *Urlaub in Wien* eine Miniatur-

¹⁵⁸ Ebda., S. 158.

Operette, die sich mit den kleinen Schwierigkeiten eines verheirateten Paares in Wien auseinandersetzt und somit für einen heiteren Abschluss des Abends sorgte.

- 19. Programm (1.9.1937 bis 17.10.1937):

Ausgelaugt von den vergangenen Jahren trat im Herbst 1937 der Fall ein, dass keiner der Autoren einen tragfähigen Text vorzuweisen hatte, auf dem sich ein Programm hätte aufbauen lassen. So entschied man sich in der *Literatur am Naschmarkt*, zum ersten Mal ein Reprisesprogramm zu spielen. Rudolf Weys war dabei mit seinen Texten *Langenscheidt für Schriftdeutschland*, *Caesars Marsch auf Noricum* sowie dem *Pratermärchen* vertreten.

- 20. Programm (19.10.1937 bis 15.11.1937):

Da Reprisesprogrammen bekanntlich die Stammgäste fernbleiben und ein neues Programm noch nicht fertiggestellt war, griff man in der *Literatur am Naschmarkt* auf eine Idee des Direktors Friedrich Vas Stein zurück und spielte ausschließlich französische Stücke. Insofern galt in diesem Programm die Devise: „Alles auf ‚Literatur‘ gestellt und kein ‚Naschmarkt‘ der Aktualitäten.“¹⁵⁹ Den Autoren blieb somit nur die Bearbeitung der französischen Originale, die Aufführung eigener Texte wurde auf das nächste Programm verschoben.

- 21. Programm (16.11.1937 bis 16.2.1938):

Angeregt durch seinen eigenen Italienurlaub steuerte Weys dem einundzwanzigsten Programm das Mittelstück *Italienische Reise* bei, das in zehn Szenen italienisches Flair aufkommen lässt und dabei neben Goethe und Mark Twain auch drei personifizierte Vulkane mit zerstörerischer Intention auftreten lässt. *Der Fall N.N. Müllermeier*, ein kurzes Stück, das den durchschnittlichen Theaterbesucher Müllermeier aufgrund seiner ausbleibenden Theaterbesuche vor Gericht stellt und damit auf die Krise des Theaters in den dreißiger Jahren anspielt, bildete den Abschluss eines nun wieder stärkeren Programmes der *Literatur am Naschmarkt*.

- 22. Programm (18.2.1938 bis 12.3.1938):

„Die Zeitereignisse lagen wie Schatten einer düsteren Wolke über fast allen Arbeiten der Hausautoren. In besonderem Maße beweist es das letzte Programm am Naschmarkt.“¹⁶⁰ Ingeborg Reisner spielt hier auf den ständig zunehmenden Druck Deutschlands auf Österreich an und sieht darin einen wesentlichen Grund für die teilweise melancholischen Texte der Naschmarktliteraten. Bezeichnend dafür steht etwa der Titel von Weys' Abschlussstück *Der Wiener geht unter*. Aufbauend auf der biblischen Ge-

¹⁵⁹ Reisner, Werkstatt des Theaters, S. 193.

¹⁶⁰ Reisner, Werkstatt des Theaters, S. 197.

schichte der Sintflut lässt der Autor seinen Protagonisten Theophil Noah Spinnagel, einen Maschinenbetreuer auf der Hohen Warte, eine Arche fertigen, die einer ausgewählten Gruppe von Menschen das Leben retten sollte. Das ebenfalls im zweiundzwanzigsten Programm aufgeführte *Reiterlied* thematisierte resignierend die aktuellen Geschehnisse und wurde deshalb nach der nationalsozialistischen Machtübernahme von Weys verbrannt, weswegen auch heute keine schriftliche Fassung dieses Textes vorliegt. Ausführungen zu dem Mittelstück *Wunder von Bretteldorf* müssen sich auf die Dissertation von Ingeborg Reisner stützen, da der Text im Archiv nicht gefunden werden konnte. Thematisch fügt sich diese teilweise komödiantische Geschichte insofern in das Programm, als die ärmlichen Protagonisten am Ende des Stückes trotz vorangegangenen Wunders – es regnete Brot, Burenwürste und Zigaretten vom Himmel – wieder ein Dasein in gänzlicher Armut fristen müssen.¹⁶¹ Mit *Backschischverrechnung* – in Anlehnung an das persische Wort ‚Backschisch‘, das übersetzt soviel wie ‚kleinerer Geldbetrag‘ bedeutet – konnte Weys noch einen humoristischen Beitrag zum letzten Programm der *Literatur am Naschmarkt* liefern, bevor man am 12. März 1938, nach einer nur dreiwöchigen Spielzeit des Programmes, die Bühne schlussendlich aufgrund der sich veränderten politischen Situation schließen musste.

8. Zeitkritik in den Texten Rudolf Weys'

Wie in der angeführten Einteilung des Textkorpus hervorgegangen ist, nimmt Rudolf Weys sehr häufig aktuelle Zeitgeschehnisse als Ausgangspunkt für seine Texte. Die Auseinandersetzung mit der politischen, wirtschaftlichen, aber auch kulturellen und sozialen Situation in Österreich stellt demnach einen wesentlichen Teil seiner Arbeit dar. Im Folgenden wird nun versucht, jene zeitkritische Qualität der Texte Rudolf Weys', auf die sowohl eine biographische als auch eine programmatische Annäherung an seine Person sowie an die Kleinkunsthöhne hinweisen, genauer zu beleuchten und nach den darin verhandelten Themen sowie der spezifischen Form der Vermittlung von Kritik zu fragen. Wie also präsentiert sich, um mit Reisner zu sprechen, der „Naschmarkt der Aktualitäten?“¹⁶² Dazu sollen in einem ersten Schritt die wesentlichen Themen des Autors genauer untersucht werden.

¹⁶¹ Vgl. ebda., S. 198.

¹⁶² Reisner, Werkstatt des Theaters, S. 193.

8.1. Ziele der Kritik

Die dreißiger Jahre des vorangegangenen Jahrhunderts boten einem Kleinkünstler vielfältige Ansatzpunkte für eine kritische Auseinandersetzung. Wie bereits in der historischen Annäherung gezeigt werden konnte, gab es zu jener Zeit in fast allen Bereichen, sei es Politik, Wirtschaft oder Kultur, einschneidende Ereignisse, die einer literarisch-kabarettistischen Aufarbeitung bedurften. Eine Auseinandersetzung mit allen zeitkritischen Anspielungen in den Texten Rudolf Weys' erscheint im Rahmen dieser Arbeit jedoch nicht möglich zu sein. Daher sollen im Folgenden jene Themenkomplexe analysiert werden, die sich öfters in seinen Texten finden lassen.

8.1.1. Nationalsozialismus

Hitlers Berufung, das bedeutete Bürgerkrieg oder Krieg. Bürgerkrieg, falls man sich gegen ihn wehrte, jedoch Krieg, wenn er sich etablierte. Rudolf kannte die rassebewussten Deutschtümler seit seinen Jugendtagen, jene sturen Siegfriedler, denen selbst Kaiser Wilhelm und General Ludendorff zu lax waren. Sie würden marschieren, bedenkenlos und ohne Unterlass, und jedem wehrfähigen Deutschen einen Stahlhelm aufsetzen, dessen war er sicher.¹⁶³

Die Einstellung des Autors gegenüber dem Nationalsozialismus lässt sich anhand seiner Erinnerungen zum Aufstieg Hitlers in Deutschland klar ablesen. Seine durch das Militär geprägte Weltanschauung hat Weys zu diesem Zeitpunkt bereits abgelegt und so sieht auch er im nationalsozialistischen Aufstieg eine problematische Entwicklung jener Zeit, die auch Eingang in seine Texte für die *Literatur am Naschmarkt* findet.

a) *Die Ahnfrau*

Weys thematisiert sogleich im ersten Programm der *Literatur am Naschmarkt* den Rassenwahn der Nationalsozialisten. Das sich aus vier Strophen zusammensetzende Gedicht *Die Ahnfrau* lässt ,die arische Großmutter' auftreten, die ihren Enkel genealogisch entlasten und seine arische Abstammung bezeugen soll. Dass es sich bei den rassistischen Ideen der Nationalsozialisten um eine neue Erscheinung handelte, mit der sich die Bevölkerung zuvor nicht wirklich auseinandersetzen hatte, verdeutlicht die erste Strophe:

Ich hab' mich als Ahnfrau noch nie versucht,
Still ruht' ich bei meinen Gebeinen.
Ich starb ganz brav an der Wassersucht,
Es ist mir nicht um's Erscheinen.
Ich will auch nicht, daß sich jemand erschreckt,
Ich spuke nicht zum Vergnügen.
Ich habe vor Geistern den größten Respekt,
So lang sie im Grabe liegen.

¹⁶³ Weys, Autobiographie. S. 422.

Warum also doch?
Und wieso dann ja?
Wozu ist die alberne Ahnfrau da?¹⁶⁴

Weys bringt hier mit dem Verweis, sie sei ‚brav an der Wassersucht‘ gestorben, eine durchschnittliche Frau auf die Bühne, die sich, wie die abschließende Frage zeigt, mit dem rassistischen Konzept des Nationalsozialismus noch nie auseinandergesetzt hat. Die Kritik wird hier zusätzlich explizit gemacht, indem sich die Ahnfrau selbst als ‚albern‘ bezeichnet. Die dritte Strophe geht anschließend auf das Problem ein, dass es unter den damals gegebenen Umständen vielfach nicht möglich war, einen Stammbaum nachzuvollziehen.

Mein Enkel, ein ganz kleiner Referendar,
Erhielt einen Fragebogen:
Ob sein Großelternpaar auch rein arisch war,
Oder ob er mosaisch erzogen?
Nun war doch mein Gatte ein Findelkind,
Und ich kann durch gar nichts beweisen,
Daß dessen Eltern arisch sind,
Und wie sie den eigentlich heißen!

Was machen wir da?
Wie helfen wir ihm?
Ganz einfach: sein Vater war illegitim!¹⁶⁵

Hierbei wird deutlich auf die Diskrepanz zwischen der Idealvorstellung der Nationalsozialisten und den Gegebenheiten des realen Lebens, wo man meist auf rassische Aspekte kaum Wert legte und sich Familiengeschichten respektive Stammbäume nicht so einfach rekonstruieren ließen, angespielt. Dabei lassen sich die am Ende jeder Strophe angeführten Fragen auf die Unsicherheit der Bevölkerung beziehen: Wie sollte man mit dieser neuen Situation umgehen? Und warum ist gerade jetzt ein einwandfreier Stammbaum notwendig? Auch auf diese Frage hat die ‚Ahnfrau‘ eine Antwort:

Genealogisch war ich noch nie interessiert
Für rassische Experimente.
Doch wenn hier die Ahnfrau nicht interveniert,
Wer fälscht dann die Dokumente?
Ach wenn mir nur jetzt nicht noch jemand erschrickt!
Ich bin schon so fürchterlich müde.
Die Großmutter rief ein Hitler-Edikt,
Ich geisterte ganz bona fide.

Zu so etwas, ja!
Zu so etwas, ja!
Zu so was ist heute die Ahnfrau da!¹⁶⁶

¹⁶⁴ Rudolf Weys: Die Ahnfrau. In: Weys, Wien bleibt Wien, S. 15–17.

¹⁶⁵ Ebda.

¹⁶⁶ Ebda.

Den Ausweg bietet das Fälschen der Dokumente, um dem Enkel ein ‚arisches‘ Zeugnis auszustellen. Die letzte Strophe geht dabei auf Zweierlei ein: Zum einen verdeutlicht sie den Druck auf die Bevölkerung, die, sollte sie den Vorgaben eines lückenlosen Nachweises ihrer Herkunft nicht nachkommen, Repressalien zu befürchten hatte. Zum anderen fälscht die Ahnfrau in bona fide, guten Glaubens also, die Dokumente und beteiligt sich somit an der Durchsetzung des Hitler-Edikts. Den kritischen Gestus des Gedichts verstärkt die letzte Zeile, die als ironischer Kommentar zu werten ist: Der einzige Zweck einer Ahnfrau scheint es zu sein, ihren Nachkommen ein wasserdichtes ‚arisches‘ Alibi zu geben, wohingegen ihre anderen Verdienste – die eigene berufliche Karriere, das Aufziehen ihrer Kinder, die Aufopferung für andere etc. – nicht mehr gewürdigt werden. Weys bringt demnach mit der Ahnfrau ein Symbol der nationalsozialistischen Rassenideologie auf die Bühne und entlarvt die hinter dieser Ideologie verborgene Haltung, indem er ihre nunmehr einzige Funktion auf den Nachweis einer arischen Abstammung reduziert.

b) *Wenn wir Tote erwachen*

Der Rassenideologie der Nationalsozialisten konnte auf diesem Weg ein Bein gestellt werden. Doch Weys war in diesem Programm mit der Kritik an den Entwicklungen in Deutschland noch nicht fertig und ließ im Stück *Wenn wir Tote erwachen* den alten Feldmarschall Radetzky in eine Auseinandersetzung zwischen dem Chauffeur Ferdinand, einem Wiener Bürger namens Hackl und einem fest an die Versprechungen Hitlers glaubenden Reichsdeutschen geraten. Dabei nimmt sich Weys gleich mehrerer, zu jener Zeit heiß diskutierter Themen an. Dem von Hitler bereits früh verkündeten Versuch der Annexion Österreichs an Deutschland wird im Text zunächst noch auf humorvolle Art und Weise begegnet:

SCHMETTOW: Immer mit der Ruhe, junger Mann. Jewiss doch, det goldene Wienaherz und Eure Madaln, der Schubert und die Jemütlichkeit, da kann Euch kener ran, das haben wa auch im Kintop entsprechend jewürdigt. Aber früher oda späta müsst Ihr ja doch einmal heimkehren zu Muttern.

FERDINAND: Wegen Euch werden mir unsere Memphis und unsere Backhaendeln noch lang nit gleischalten lassen!

MARIE: Ja und in die Gasthäuser hätt ma dann Tunke und Rote Grütze!¹⁶⁷

Wird hier zunächst die Anschlussidee noch als lächerlich abgetan, so setzt der von seinem Denkmal herabgestiegene Radetzky den Vorschlägen des Nationalsozialisten Schmettow die österreichische Gemütlichkeit entgegen und entlarvt somit das nationalsozialistische System als unmenschlich:

¹⁶⁷ Rudolf Weys: *Wenn wir Tote erwachen*. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 8 (ZPH 1011/8), nummeriertes Typoskript, S. 4.

SCHMETTOW: Ach wat, Arbeitslose jibt es in der ganzen Welt, aber wir haben die Jesüнденen! Wir haben sie statistisch und organisatorisch erfasst (*will wieder in einen Wortschwall verfallen*)

RADETZKY: Ja, ja, weiss schon, mir san schlampert. Sie dürfen auch net glauben, das mir alles gfallt, was die Unseren da treiben. Bei mir seinerzeit habens auch oft den schönsten Pallawatsch anfangen und wir haben auch Schlachten verloren dabei wegen ein solchen Pallawatsch, zum Beispiel bei Wagram oder im Oberösterreichischen, aber das war alles net so arg, weil mir auch wieder gwonnen haben! Und wann wir gwonnen ghabt haben, dann san mir net gleich so hopatschert worden, wie ihr nach dem Siebziger Krieg und mir haben nie glaubt, dass mir wegen an Platz an der Sonne es mit der ganzen Welt aufnehmen können. - [...].¹⁶⁸

Konnte Weys zwar von der später genauestens durchgeplanten Tötungsmaschinerie der Nationalsozialisten noch nichts wissen, so beanstandet er bereits im Jahr 1933 die pedantische Fokussierung auf statistische Erfassung und den damit verbundenen Organisationszwang, indem er mit der Aussage Radetzky's eine entspanntere, ja menschlichere Sicht auf die Dinge präsentiert, die zudem auch den Hochmut der Nationalsozialisten in Hinblick auf ihre Selbstdarstellung als die Spitze der menschlichen Entwicklung thematisiert.

In diesem Zusammenhang kritisiert Weys auch ein von nationalsozialistischer Seite propagiertes ‚pflichtbewusstes‘ Handeln, dessen Zweck jedoch nicht in der Ausübung eines freien und selbstbestimmten Daseins bestand, sondern in der Aufopferung für die ‚Volksgemeinschaft‘ ihren höheren Sinn sah.

RADETZKY: [...] ja, man kann schon in Wut kommen, aber net immer in Wut sein. Und das seids ihr meistens, Herr von Schmettow. Und trotz meine ganzen Orden – und ich hab schöne Dekorationen ghabt – waren mir die liebsten Dekorationen doch noch immer meine Blumen! Was werdens denn amal sagen im Himmel, Herr von Schmettow, wann Ihnen der Herrgott fragen lasst, wie Ihnen seine Bäum und Sträucher und alles das gfallen? Ha?

SCHMETTOW: Ich werde darauf hinweisen können, immer meine Pflicht jetan zu haben. Jeder an seinem Platze das seine, werde ich sajen und werden vermelden, wir haben in unserer Fabrik 56000 Paar Schuhe produziert im laufenden Jahr.

RADETZKY: Na, da wird Ihnen aber der Herrgott gross anschauen. Herr von Schmettow, weil seine Frag habens damit nicht beantwortet. Und Sie wissens scheints gar nicht, dass in ein jeden Menschen sozusagen zwei Seelen stecken. Die Eine: da raufft man sich, schlägt sich herum, is tätig, ma gwinnt a Schlacht oder erfindt die Schiffsschrauben – das war auch sozusagen ein Österreicher, nebstbei bemerkt – und die andere Seele, Herr von Schmettow, von der Sie aber scheints gar keine Ahnung haben, die weiss, dass meist nix besseres nachkommt. Und, zugegeben, der Österreicher lebt vielleicht ein bisserl zu stark nach der zweiten Seiten. Denn wissen Sie, junger Mann: Der Geist wär ja willig, nur das Fleisch is stärker! ¹⁶⁹

Hier zeigt sich Weys' Versuch, das nationalsozialistische System als unmenschlich darzustellen. Der einzelne Mensch wird, entsprechend der Aussage der Figur Schmettow, anhand seiner Aufopferung und seines der ‚Pflicht‘ entsprechenden Verdiensts für das Volk

¹⁶⁸ Ebda., S. 6f.

¹⁶⁹ Ebda., S. 8.

gemessen. Letztendlich bleibt dieser Mensch jedoch nur eine Nummer in der durchorganisierten Statistik des nationalsozialistischen Regimes.

Das letzte Wort des Stückes übergibt Weys ebenfalls dem Feldmarschall und lässt ihn die Vielvölkerstruktur Österreichs zur Zeit der Donaumonarchie als Gegenargument zur rassistischen Ideologie der Nationalsozialisten vorbringen.

RADETZKY: Alsdann, werden wir halt wieder gehn. (*Er setzt seinen Generalshut auf, hat sich schon umgewendet, besinnt sich plötzlich*) Ja, was ich noch hab sagen wollen. (*Zu Schmettow*) Schauens Herr Zivilist, bei Custozza, da waren wir zwanzigtausend Mann. Da hats noch ka Gleichschaltung geben und auch nach der Grossmutter hat keiner gfragt. Da waren Slovenen, Ungarn, Dalmatiner, Polen, Bosniaken, Böhm und Deutsche. Alles durcheinander. Und aufs Nacht sind fünftausend Tote daglegen. Ganz schlampert, Herr von Schmettow, gar net ausgericht. Aber – gwonnen haben wir!
Respekt meine Herren!¹⁷⁰

Auch hier sind die letzten Worte Radetzky's als Angriff auf die von nationalsozialistischer Seite hochgepriesene ‚Organisation‘ zu sehen. Die ‚ganz schlampert‘ und ‚gar net ausgerichten‘ Toten Soldaten, die Radetzky anspricht, karikieren jenen Organisationsfokus der Nationalsozialisten und werten ihn durch die Feststellung, wonach Österreich trotz dieser Situation als Sieger hervorgegangen wäre, ab.

c) *Die Metamorphosen des Herrn Knölllerl*

Da sich speziell im Jahr 1933 viele Umwälzungen in Deutschland ergeben hatten, die es kritisch aufzuarbeiten galt, wandte sich Weys auch im zweiten Programm der *Literatur am Naschmarkt* den aktuellen Geschehnissen im Nachbarland zu. Ausgangspunkt für die erneute Beschäftigung mit dem Nationalsozialismus war die Reichstagswahl am 12. November 1933, bei der gleichsam über den Verbleib Deutschlands im Völkerbund abgestimmt wurde.¹⁷¹ Da sich auf den Wahlzetteln der Deutschen Bevölkerung nur eine Partei befand, sah sich Weys dazu veranlasst, in einem Couplet des Mittelstücks *Die Metamorphosen des Herrn Knölllerl* darauf einzugehen:

Die Stimmen des Landes, sie wurden gezählt
Mit obligatorischem >Ja<.
Fünfundneunzig Prozent haben also gewählt:
Für uns ist kein Völkerbund da.
Der >Führer<, er schwört: >Wir woll'n keinen Krieg!
Wir woll'n nur durch Arbeit ein' friedlichen Sieg!
Und Polen und Frankreich, das sind unsre Freund'.<
Der Reichstag, er hat fast vor Rührung geweint.

¹⁷⁰ Ebda.

¹⁷¹ Vgl. Gerhard Schulz: Deutschland seit dem Ersten Weltkrieg 1918–1945. 2., durchgesehene und bibliographisch ergänzte Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (= Kleine Vandenhoeck-Reihe 10), S. 144–145.

Doch derweil ein Herr in Essen
Hat den Weltkrieg nicht vergessen.
Neu das Heer aufzurüsten,
Gelingt nur Pazifisten.
Neue Flugzeuggeschwader
Und in Danzig ein Kader!
Trotzdem – unermüdlich –
Schrei´n mir: >Mir san friedlich!<

Die anderen Völker ham uns zwar nix tan,
Doch Mäuse fängt man mit Speck.
/: Wann mir uns mit Bomben erst ausg´rüst ham,
Ja nacha – werf ma sie weg!:/ ¹⁷²

Neben der vorgegebenen Wahlfreiheit geht das Couplet sehr deutlich auf die sich abzeichnenden Aufrüstungsvorhaben der Nationalsozialisten ein. So entlarvt der Text die öffentlichen Bekundungen der nationalsozialistischen Führung, sie würde keine Kriegsvorbereitungen treffen, durch die Gegenüberstellung neuester Entwicklungen in Bezug auf die Aufrüstung des Landes als scheinheilig. Diese Diskrepanz zwischen öffentlich Gesagtem und den dahinter verborgenen Handlungen, die in eine andere Richtung deuten, arbeitet der Autor an dieser Stelle mit einem satirischen Unterton heraus.

d) Nach Sonnenuntergang

An den bisher angeführten Beispielen lässt sich Weys' kritische Haltung gegenüber dem nationalsozialistischen System bzw. dessen zugrundeliegender Ideologie sehr deutlich erkennen. In weiteren Texten des Autors sind ebenfalls Anzeichen der Kritik am Nationalsozialismus, jedoch in subtilerer Form, zu finden. So etwa erklärt Weys in seinem Buch *Wien bleibt Wien* (1974) den Beweggrund für die Arbeit an seinem Text *Nach Sonnenuntergang*, in dem er den Schriftsteller Gerhart Hauptmann mit seinen eigenen Figuren konfrontiert, folgendermaßen:

Er [Gerhart Hauptmann, Anm.] hatte im Berliner Tageblatt Deutschlands Austritt aus dem Völkerbund gutgeheißen. Titellern verkündeten in Großbuchstaben: ICH SAGE JA. Kurz danach drückte der Führer seinem treuen Hauptmann die Hand.¹⁷³

Für den Kleinkunstautor Weys war diese Anbiederung an das Regime zu viel und so ließ er die einzig glaubwürdigen Personen gegen den Autor Stellung beziehen – seine eigenen Figuren. Indem er sie direkt aus Hauptmanns Texten zitierte, traten der Weber Moritz Jäger, Rose Bernd, Hannele sowie Florian Geyer gegen ihren Verfasser auf, um ihn mit seinen eigenen Worten zur Rechenschaft zu ziehen. In diesem Fall ist es nicht möglich, im Text selbst eine Kritik festzumachen, jedoch lässt sich die Konzeption des Textes als eine

¹⁷² Rudolf Weys: Zusatzstrophe zum Altwiener Couplet. In: Weys, *Wien bleibt Wien*, S. 26.

¹⁷³ Rudolf Weys: *Wesentliche Hilfe*. In: Weys, *Wien bleibt Wien*, S. 18.

Form der Zeitkritik verstehen, mit der Weys neben dem nationalsozialistischen System auch jene Kulturtreibenden kritisierte, die sich auf die Seite Hitlers stellten. Einem interessierten Publikum war demnach der kritische Impetus des Stückes mit Sicherheit bewusst.

Ähnlich wie bei *Nach Sonnenuntergang* verhält es sich mit dem im dreizehnten Programm aufgeführten Zwei-Personen-Stück *Langenscheidt für Schriftdeutschland*. Hierbei gaben die Olympischen Sommerspiele 1936 den Anlass für eine kurze satirische Szene, in der sich ein Wiener Tourist mit Hilfe eines Wörterbuches den Weg zu einem Gasthaus erfragen möchte. Trotz des humoristischen Grundtons schwingt die kritische Haltung im Text mit und wird am Ende durch die beiderseitige Erkenntnis „Weil zwischen Preußen und Wien gibt’s keine Verständigung!!!“,¹⁷⁴ verdeutlicht. Dem von den Nationalsozialisten missbrauchten olympischen Gemeinschaftsgedanken sowie dem Versuch, sich als friedfertiges Land zu präsentieren, stellte Weys die bereits im Kleinen auftretenden Verständigungsprobleme zwischen einem Deutschen und einem Österreicher entgegen und karikierte damit den massiven Aufwand, den Deutschland betrieb, um sich auf internationaler Bühne gut darzustellen.

WIENER: (*unwillig*): Falsch!! Unter >wurlert werden< müassen’s nachschauen! (*Zeigt dem Berliner*) Da steht’s eh: >Wurlert werden: lawinenartige Triebe werden locker<. No und wann meine lawinenartigen Triebe locker werden, nacha setzt’s Tetschn – ! (*Blättert*) >Tetschen< siehe >Fotzen< ...

BERLINER: (*blättert*): >Fotzen<, siehe: >Ohrfeige< ...

WIENER: >Ohrfeige<, siehe: >Watschen< ...

BERLINER: >Watschen<, siehe: >Vakehrte< ...

WIENER: >Verkehrte<, siehe: >Eine hinein-zischen< ...

BERLINER: >Zischen<, siehe: >Maulschelle<!!

WIENER: Stimmt! So is des! Bei der >Lawine< gibt’s eine >Maulschelle< und einen Pahöll – (*blättert sofort, findet*) >Pahöll: Wirbel, Tumult, Lärmplage<, jawohl, so is des. Glei setzt’s a Lärmplage, wann i net endlich erfahr, wo’s ein Tschoch gibt?!¹⁷⁵

*

Entsprechend der in diesem Abschnitt analysierten Texte lässt sich eine deutlich ablehnende und kritische Haltung Rudolf Weys gegenüber dem nationalsozialistischen Regime sowie der damit verbundenen Ideologie feststellen. In einigen Fällen ist diese Kritik direkt den Texten zu entnehmen und zeigt sich etwa anhand einer prominenten Persönlichkeit (Radetzky), die sich in einer Oppositionshaltung gegen die Ideen und Vorhaben des Nationalsozialismus stellt. Bei manchen Texten schwingt die Kritik eher beiläufig mit, als dass sie direkt am Text festgemacht werden könnte. Hierbei scheint aus heutiger Sicht ein Verständnis für die Ereignisse jener Zeit unabdingbar zu sein, lassen sich doch ohne histori-

¹⁷⁴ Rudolf Weys: *Langenscheidt für Schriftdeutschland*. In: Weys, *Wien bleibt Wien*, S. 136.

¹⁷⁵ Ebda., S. 135.

sches Kontextwissen nur schwer Rückschlüsse auf den kritischen Gehalt der Texte ziehen. Geht man jedoch von dem interessierten Publikum der dreißiger Jahre aus, das sich von der *Literatur am Naschmarkt* angesprochen fühlte, so kann man annehmen, dass Texte wie *Langenscheidt für Schriftdeutschland* nicht nur einen lustigen, sondern auch einen nachdenklichen Eindruck in Bezug auf den Nationalsozialismus hinterlassen haben.

8.1.2. Österreichische Politik

Nicht nur das Nachbarland Deutschland wurde zur Zielscheibe der Weys'schen Kritik. Auch die politische Situation in Österreich bot einige Angriffspunkte, denen man sich kritisch nähern konnte, ja sogar musste. Dass sich auch in Österreich ein Trend zur Radikalisierung abzeichnete, beschreibt Weys in seiner Autobiographie, in der er zudem auf die scheinbar unüberwindbaren Differenzen zwischen Sozialdemokraten und Christsozialen eingeht:

Allerdings, die Kluft zwischen Tradition und Sozialismus, Religion und ödem Freidenkertum war wohl schon zu tief und zu breit, um Brücken zu bauen. Wie sollten ein Dollfuß und ein Fürst Starhemberg zu Otto Bauer, oder ein Major Fey zum Schutzbundgeneral Körner finden? Kein Zeitgenosse sah die Ereignisse der Jahre 1933/34 voraus, aber die Menschen fühlten, dass Freiheit und Demokratie von Tag zu Tag an Kredit verloren, dass der Trend der Zeit den autoritären Mächten zugute kam.¹⁷⁶

Da ein autoritärer politischer Kurs den grundlegenden Prinzipien der *Literatur am Naschmarkt* widerstrebte – immerhin war dort die politische Leitlinie der Autoren als ‚weitgehend liberal, ohne allzu starke linke Schlagseite; proösterreichisch, kontra jede Diktatur‘ vorgegeben –, sah sich Weys, trotz, oder gerade wegen, seiner proösterreichischen Einstellung, dazu veranlasst, auch zu den aktuellen Ereignissen in Österreich kritisch Stellung zu beziehen.

a) *A.E.I.O.U. oder Wenn Österreich den Krieg gewonnen hätte*

Ein erster Versuch, sich des ständestaatlichen Regimes anzunehmen, lässt sich in Weys' erstem selbstverfassten Mittelstück *A.E.I.O.U. oder Wenn Österreich den Krieg gewonnen hätte* finden. In fünf Bildern entwickelt Weys ein fiktives Märchen, ausgehend von der Fiktion, Österreich hätte den Ersten Weltkrieg gewonnen. Dabei springt bereits der Titel des Stückes in die Augen, spielt er doch auf den vielfach aus den Reihen der Vaterländischen Front geäußerten Wunsch, nach einem starken und mächtigen Österreich, an. Historisch gesehen, lässt sich besonders im rechten politischen Milieu eine Glorifizierung der Monarchie und ein Streben nach dem ‚alten‘ Status quo – siehe Dollfuß und seine Vorstellungen einer ständisch organisierten Gesellschaft, wie sie in dieser Arbeit bereits angespro-

¹⁷⁶ Weys, Autobiographie, S. 414.

chen wurde – feststellen. Deshalb liegt hier die Vermutung nahe, dass sich bereits der Titel des Mittelstückes auf die aktuelle Situation in Österreich bezieht oder durch sie zumindest eine Anregung erfahren hat.

Ausgehend vom Kolonialministerium, wo die erste Szene des Mittelstücks spielt, verschlägt es den Sektionschef Oblatek im zweiten Bild nach Franzjosefsland, wo er in ein Gespräch zwischen dem Friseur Prochaska, seinem Lehrling Franzi und dem Heurigensänger Pepi Manhart gerät. Abgesehen von einigen Anspielungen auf aktuelle politische Entscheidungen – das Nachlassen von Reparationszahlungen bzw. die Gebietsaufteilung im Anschluss an den Ersten Weltkrieg – überwiegt der humoristische Anteil in diesem Bild, in dem versucht wird, Wiener Eigenheiten nach Franzjosefsland zu transportieren.

MANHART: Glauben Sie vielleicht, i habs so leicht-? Renntierschnitzel alle Tag für meine Gäste. Nur auf eins bin i stolz: auf mein Glüh-Heurigen!

PROCHASKA: (*beginnt zu rasieren*) Reden wir lieber nicht von die Gegend. Ich verlier in diesem mein Objektivität.

FRANZI: Was mir schon haben von dem Land-? Die Eisberg könn ma uns am Huat stecken. I wass gar net, warum mir des im Neunzehnerjahr übernommen haben.

PROCHASKA: Ganz einfach, weil uns das blieben is, was die Preussen haben übriglassen.¹⁷⁷

Konkreter zeigt sich eine Thematisierung aktueller politischer Ereignisse im dritten Bild, das in England spielt. Die Zerschlagung des britischen Reiches im Anschluss an den Ersten Weltkrieg veranlasst die britische Regierung, um Anleihen bei der Hegemonialmacht Österreich zu bitten. In diesem Bild liegt die Verkehrung realer Ereignisse besonders augenscheinlich vor: Weys skizziert hier am Beispiel Englands die Situation Österreichs nach dem Ersten Weltkrieg, indem er aktuelle in Österreich stattfindende Debatten in ein wirtschaftlich und politisch gebeuteltes Großbritannien verlegt. Schon zu Beginn der dritten Szene, in der sich der Premierminister Schottlands sowie der Schatzkanzler Englands auf das Gespräch mit dem österreichischen Vertreter Oblatek vorbereiten, werden wesentliche Themen der österreichischen Politik, natürlich umgemünzt auf britische Verhältnisse, angesprochen.

PREMIER: Englands Zukunft steht genau so auf dem Spiele. Wenn diese Stützungsanleihe nicht zustande kommt, ist alles aus.

SCHATZKANZ.: Wir müssen dem Vertreter Österreichs klipp und klar beweisen, dass die Wirtschaftseinheit im Themsebecken wiederhergestellt werden muss.

PREMIER: Vor diesem Faktum muss selbst die Restaurationsfrage des britischen Königshauses zurücktreten. - ¹⁷⁸

¹⁷⁷ Rudolf Weys: A.E.I.O.U. oder Wenn Österreich den Krieg gewonnen hätte. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 8 (ZPH 1011/8), nicht durchgängig nummeriertes Typoskript.

¹⁷⁸ Ebda.

Die wirtschaftliche Notlage Österreichs nach dem Ersten Weltkrieg wird hier ebenso wie der in einigen Teilen der Vaterländischen Front und der Heimwehr betriebene Restaura-tionsversuch thematisiert. Das Themsebecken als Pendant zum Donauraum sowie die mehrfach gewährten Anleihen des Völkerbundes an Österreich verstärken zusätzlich die These, wonach Weys sich in seiner Schilderung des britischen Raumes eigentlich mit der Situation in Österreich auseinandersetzt.

In seiner Autobiographie äußert sich Weys zur Situation Österreichs im Anschluss an den Putschversuch der Nationalsozialisten im Jahr 1934. Das harte Vorgehen des austrofa-schistischen Regimes gegen die Anführer des Aufstandes – es wurden einige Todesurteile gefällt sowie lange Haftstrafen ausgesprochen – ist nach Weys auf die Unterstützung der europäischen Staaten zurückzuführen:

Eine Garantieerklärung Englands, Frankreichs und Italiens, betreffend die Unabhängigkeit Ös-terreichs, deckte diesen Kurs. Nur Pessimisten meinten, dies alles wäre wohl doch nur die Ver-längerung einer Galgenfrist.¹⁷⁹

In diesem Zusammenhang ist auch die Verhandlung über eine weitere Anleihe zwischen Premier, Schatzkanzler und dem Sektionschef Oblatek zu sehen, die auf den außen- wie innenpolitischen Druck Österreichs anspielt.

OBLATEK: Um Gottes Willen, alles – nur keine Reden halten! Setzens Ihnen wieder, Herr Schatzkanzler. Ich weiss, Eure Nationalbank, Euer Staat, beide braucht's Ihr Anleihen.

SCHATZKANZ.: My Lord, wenn Oesterreich weiterhin an der Selbständigkeit Englands in-teressiert ist, genügt diese Anleihe nicht.

OBLATEK: Und bisher hats immer gheissen, Geld wär das Nötigste für Euch britische Nachfolgestaaten-!

SCHATZKANZ.: Sicherlich. Aber alle alten Wirtschaftszusammenhänge sind zerstört. Alle britischen Industrien haben ihre Märkte verloren. London – der Wasserkopf eines kleinen Bauernlandes-! Wenn nicht einschneidend und rasch geholfen wird, stehen wir vor dem Bolschewismus! Oder aber –

PREMIER:-- oder aber, das englische Volk wird über unsere Köpfe hinweg den Anschluss an Frankreich vollziehen. Die Bewegung der Blau-Weiss-Rot-Hemden hat auch bei uns sehr stark Wurzel gefasst.¹⁸⁰

Gesellschaftliche wie wirtschaftliche Entwicklungen werden hier zum Thema gemacht: Die im Text angesprochene Bewegung der Blau-Weis-Rot-Hemden spielt auf den immer stärker werdenden Einfluss des Nationalsozialismus an und greift damit den Ereignissen des Jahres 1938 bereits vor. Die von der Figur des Schatzkanzlers ausgesprochene War-nung vor dem Bolschewismus geht dabei auf die große Angst der bürgerlichen Gesell-schaft und Politik vor linkem Gedankengut ein. Und in wirtschaftlichen Belangen wird mit der Klage über der Zerstörung der Wirtschaftszusammenhänge in England die Notlage des

¹⁷⁹ Weys, Autobiographie, S. 464.

¹⁸⁰ Ebda.

„Kleinstaates“ Österreich nach der Auflösung der flächenmäßig großen Monarchie zur Sprache gebracht.

Die kritische Qualität dieser Szene ist in der Konzeption des Textes zu sehen, die durch eine Umkehrung der Verhältnisse – Österreich als Supermacht und England als Bittsteller – eine neue Perspektive auf die Situation in Österreich ermöglicht. In diesem Sinne ließe sich auch die Aussage des Premiers, wonach er über die sich radikalierenden gesellschaftlichen Entwicklungen Bescheid wisse, als Aufforderung an die österreichische Politik verstehen, sich dieser Situation anzunehmen und entsprechend gegenzusteuern.

Offensichtlicher ist die Kritik am ständestaatlichen System am Ende des dritten Bildes. Zunächst als humoristische Schlusszene anmutend, deckt die Unterhaltung zwischen Premier und Schatzkanzler den bereits im ersten Teil dieser Arbeit angesprochenen Umgang des austrofaschistischen Regimes mit den als Anleihen gewährten Zahlungen durch den Völkerbund auf.

PREMIER: (nach Sekunden betretenen Schweigens) Jetzt sehen wir gut aus. 80 Millionen!

SCHATZKANZL.: Und erlaubt ist alles, was er nicht verboten hat!

PREMIER: Jetzt bleibt uns nur mehr das Bulletin. (Geht zur Türe, ruft:) Fräulein!

6. Szene (Die Vorigen, Stenotypistin)

PREMIER: Die Aussprache mit dem Vertreter Österreichs erbrachte --

SCHATZKANZL.: Die erwarteten Ergebnisse. Die Anleihe --

PREMIER: Ist bewilligt. Weitgehendstes Entgegenkommen --

SCHATZKANZL.: Gemeinsame Interessen --

PREMIER: -- erwartete Erleichterungen --

SCHATZKANZL.: -- volles Verständnis --

PREMIER: -- für die Kulturmission Englands --

SCHATZKANZL.: -- Uebereinstimmung der Regierungsvertreter --

PREMIER: -- in allen Fragen.

BEIDE: (unisono) Und jetzt rasch in alle Zeitungen!¹⁸¹

Wie hier zu sehen ist, wird nicht nur das Verständnis österreichischer Politiker hinsichtlich des unkorrekten Umgangs mit öffentlichen Geldern kritisiert, sondern auch die bewusste Manipulation bzw. Verdrehung von Tatsachen durch Regierungsverantwortliche thematisiert.

Den zwei darauf folgenden Bildern, diese spielen in Ägypten – der Beamte Standartinger ist dort für die Verstopfung des Suezkanals verantwortlich – sowie im Ural, sind keine wesentlichen politisch-kritischen Aspekte, wie diese im dritten Bild vorliegen, zu entnehmen. Insofern ist Weys' Charakterisierung zuzustimmen, er habe mit *A.E.I.O.U.* kein dezi-

¹⁸¹ Ebda.

diert politisches Stück geschrieben¹⁸², da sich eine durchgehende Problematisierung respektive Behandlung politischer Inhalte nicht erkennen lässt. Jedoch verdeutlichen die vorgelegten Textausschnitte die kritische Haltung gegenüber der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Lage Österreichs sowie gegenüber politischen Entscheidungen, besonders in Bezug auf die Verwendung öffentlicher Gelder.

b) *Das Lied vom braven Soldaten*

Um politisch Heikles in politisch heiklen Zeiten anzusprechen, lieh sich Weys die von Jaroslav Hašek um 1910 entwickelte Figur des braven Soldaten namens *Schwejk*. Aufgrund des gleichzeitig naiven wie auch gewitzten Charakters dieser Figur griffen viele Kleinkunstautoren der dreißiger Jahre auf den braven Soldaten zurück, um mit ihm gesellschaftliche und politische Schwächen offenzulegen.¹⁸³ So tritt Schwejk mit seiner ‚böhmakelnden‘ Sprechweise bei Weys in verschiedenen Texten in Erscheinung und gibt sich dabei als liebenswerte, aber auch opportunistische Figur, die vieles, das eigentlich unsagbar ist, durch ihre besondere Art sagbar macht. Dem Publikum der *Literatur am Naschmarkt* wurde Schwejk im zweiten Programm im Stück *Schwejk heilt sein Rheuma*¹⁸⁴ zum ersten Mal vorgestellt. Im siebenten Programm lässt Weys die komische Figur des Schwejk ein Lied nach einer bekannten tschechischen Polkamelodie vortragen und landet mit dem *Lied vom braven Soldaten* bei Kritik und Publikum einen Volltreffer. Zwanzig Jahre nach dem Beginn des Ersten Weltkrieges erinnert sich Schwejk an seine Kriegserlebnisse sowie an seine Rückkehr nach Prag, das nun in der Tschechoslowakei liegt. Für Schwejk, der in der Monarchie aufgewachsen ist, ist der vorherrschende Nationalismus ein Rätsel und so singt er in der zweiten Strophe seines Liedes:

Da plötzlich bricht der Frieden aus,
Ich weiß es noch wie heut,
No mir, mir ham uns g´freut,
Nur z´Haus war bissel weit.
Ich hab noch rasch den Lenin g´sehn,
Ich weiß, das war a Gift,
Drum ham s´ uns eingeschifft,
Geimpft und überprüft.
Ganz harmlos steig ich aus in Prag,
Heißt´s: >Tschechoslowakei<,
Und wie ich amal >Böhmen< sag,
War ich schon auf der Polizei,
Ham´s mich eing´sperrt vierzehn Tag.
A so a Schweinerei!

¹⁸² Vgl. Weys, Cabaret und Kabarett, S. 39.

¹⁸³ Vgl. Rösler, Aspekte der Kleinkunst, S. 243f.

¹⁸⁴ Dieser Text konnte leider nicht gefunden werden, weshalb hier auf die kurze Analyse bei Reisner, Werkstatt des Theaters, S. 86 verwiesen werden muss. Entsprechend der Darstellung Reisners arbeitet sich dieses Stück an der Psychoanalyse ab, indem Weys die Figur des Schwejk einem Psychoanalytiker gegenüber stellt.

O zlata, zlata Praha,
Wie scheen is so a Vaterland!
Man kann es auch vertauschen,
Das war mir nicht bekannt.¹⁸⁵

Bedenkt man die gesellschaftlichen sowie politischen Umstände jener Zeit, so schneidet Weys mit diesem Lied brisante Themen an. Der Opportunist Schwejk spricht dementsprechend natürlich von ‚Gift‘, wenn er davon erzählt, Lenin gesehen zu haben. In diesem Zusammenhang liegt es nahe, dass Weys seiner Figur bewusst die Ansicht der autoritären europäischen Parteien und Gruppierungen in den Mund legt, wonach die größte Gefahr der aus Russland kommende Kommunismus wäre. Der opportunistische Charakterzug der Figur, der dem Publikum bekannt war und natürlich durch die passende Vortragsweise des Schauspielers unterstützt wurde, gibt der Aussage den Anschein, als wäre sie nachgesprochen, um damit einer bestimmten Gruppe zuzustimmen. Im Endeffekt wird damit jedoch die dahinterliegende Angst vor dem Kommunismus karikiert und mit dem Verweis Schwejks auf seine anschließend verabreichte Impfung das politische Vorgehen gegen linke Parteien und Gruppierungen thematisiert. Direkter wird in dieser Strophe auf den Nationalismus jener Zeit eingegangen. Historische Grundlage für die Kritik bilden die nach dem Ersten Weltkrieg einsetzenden Gebietsstreitigkeiten um das sogenannte ‚Sudetenland‘. Eine dort vorherrschende deutschsprachige Mehrheit bevorzugte den Anschluss an Österreich und stand somit den Interessen tschechischer Nationalisten entgegen, die dieses Gebiet ebenfalls für sich beanspruchten.¹⁸⁶ Weys stellt diesen Konflikt nun auf sprachlicher Ebene dar: Indem Schwejk die Region, aus der er stammt, als ‚Böhmen‘ bezeichnet, begeht er unwissend und für ihn nicht nachvollziehbar einen Fehler und muss dafür ganze vierzehn Tage ins Gefängnis. Die hohe Strafe die Schwejk in diesem Lied verbüßen muss, spielt deutlich auf die übertriebene Härte der Nationalisten an, mit der sie gegen politisch anders Denkende vorgingen. Hier zeigt sich Weys‘ Auseinandersetzung mit dem zu jener Zeit hoch im Kurs stehenden Nationalismus, der sich auch auf sprachlicher bzw. terminologischer Ebene manifestierte. Die Figur des Schwejk, die sich der Terminologie bedient, mit der sie zu Kaiserzeiten aufgewachsen ist, entlarvt hier den Nationalismus als etwas Konstruiertes, indem er ironisch feststellt, dass es nun möglich ist sein Vaterland – ein besonders im nationalistischen Milieu gebräuchlicher Begriff – zu vertauschen.

¹⁸⁵ Rudolf Weys: Das Lied vom braven Soldaten. In: Weys, Wien bleibt Wien, S. 100f.

¹⁸⁶ Vgl. Helmut Konrad / Monika Stromberger: Der kurze Traum von Selbständigkeit. Zwischeneuropa. In: Walther L. Bernecker / Hans Werner Tobler (Hg.): Die Welt im 20. Jahrhundert bis 1945. Wien: Mandelbaum Verlag 2010 (= Globalgeschichte: Die Welt 1000–2000; 7), S. 62–65.

Dem nicht genug, lässt Weys seinen Protagonisten in der dritten Strophe auch das Thema ‚Aufrüstung‘ besprechen, das vor allem seit der Machtübernahme Hitlers in Deutschland und trotz seiner öffentlichen Bekundungen, friedlich regieren zu wollen, für ständigen Gesprächsstoff sorgte. Hierbei kommt abermals die opportunistische Seite Schwejks zum Vorschein, der sich aufgrund der schwierigen wirtschaftlichen Situation wieder einen Krieg wünscht und daher die militärischen Entwicklungen begrüßt:

[...]
Ich wart am Völkerbund.
Der protegiert, daß aufgrüst´ wird,
Das freut mich ungemain,
Weil bald wird wieder exerziert
Und irgendwo a Weltkrieg sein,
In den wird hineinmarschiert,
Und ich ruck wieder ein!

O zlata, zlata Praha,
Wir ziehen stolz ins Feld hinaus!
No, ich will nix verschreien,
Ich schwejk mich lieber aus!¹⁸⁷

c) *Die Wiener Festwochen des braven Soldaten*

‚Ausgeschwejkt‘ hat es sich nach diesem Lied für den böhmakelnden Opportunisten noch nicht. Bereits im neunten Programm greift Weys wieder auf seinen braven Soldaten zurück und lässt ihn diesmal zu den Wiener Festwochen reisen. In *Die Wiener Festwochen des braven Soldaten* bietet Weys seiner Figur in Form eines Mittelstücks eine längere Bühnenpräsenz und verwickelt ihn sogleich in der ersten Szene in ein ‚politisches‘ Gespräch am Stephansturm.

SCHWEJK: Verflucht übereinand-! No, da muss ein´ natürlich die Lungen heraushängen wie bei ‚Doppelreihen marsch, marsch!‘ Sie sind doch sicher auch auf die galizischen Felder der Ehre ausgeschwärmt, Herr Feuerwehr. No, wer war Ihnen da lieber, die Deitschn oder die Russen-?

FEUERWEHRM.: Lieba Herr, i bin im Dienst und da gibt’s kane politischen Auskünfte. Sie derfen mi höchstens nach die diversen Gebäude fragen.

SCHWEJK: (*ans Fenster tretend*) Da liegt mein liebes Wien-! Direkt hingebettet. No alsdann, was hama da für Aussichten-?

FEUERWEHRM.: ‚Aussichten‘ -? Herr-! Sie wern ja scho wieder politisch – Gebäude, hab i gsagt, vastengans-? Gebäude-!!

SCHWEJK: Also wo is, bitte, ´s Parlament-?

FEUERWEHRM.: Freili, Sie müassen natürlich mit´n hakligsten anfangen-! Sehens dort rechts-? Des is die Votivkirchen. Glei daneben is die Minoritenkirchen, da mehr im Vurdergrund is die Karlskirchen und hinter die Kirchen vasteckt is es Parlament.

SCHWEJK: Na, sehr schön. Also durten beschliessens alle Gesetze und Verordnungen, Vurschriften und so-? Übers Rechtsfahren, übers Linksfahren, ob´s wirst anunden oder ob´s d´musst auseinandergehn, no und jetzt sagens mir, was is der lange Trakt gleich vurn-?

FEUERWEHRM.: Des is die Hofburg.

SCHWEJK: Prächtig. Durten wohnt der Kaiser oder seine Nachfolger-?¹⁸⁸

¹⁸⁷ Ebda.

Dieser kurze Ausschnitt aus dem ersten Bild des Mittelstücks beinhaltet bereits viele kritische Aspekte, besonders gegenüber dem in Österreich vorherrschenden politischen Klima. So verweist die resche Antwort des Feuerwehrmannes, er gebe keine politischen Auskünfte, auf die Frage Schwejks, welche Aussichten vom Stephansturm zu genießen wären, auf die angespannte Situation in Österreich zur Zeit des ständestaatlichen Regimes. In diesem Sinne sieht sich der Feuerwehrmann eben bereits durch die harmlos gestellte Frage – wobei hier die doppeldeutige Verwendung des Wortes ‚Aussicht‘ von Weys bewusst gewählt wurde – in ein politisches Gespräch verwickelt und deutet damit auf den Zeitgeist hin, wonach bereits ein unverfängliches Gespräch als politische Agitation verstanden werden könnte. An dieser Stelle zeigt sich im besonderen Maße die kritische Qualität der Figur des Schwejk, lassen sich doch durch ihn und seine naiv anmutenden Fragen tieferliegende Probleme ans Licht bringen. In diesem Zusammenhang ist auch die darauffolgende Frage Schwejks, wo sich denn etwa das Parlament befinde, als Provokation zu verstehen. Wie bereits im ersten Abschnitt dieser Arbeit erläutert wurde, war das Parlament nach der so genannten ‚Selbstausschaltung‘ und der darauffolgenden Etablierung des austrofaschistischen Regimes kaum noch von Bedeutung. Insofern legt Schwejk mit seiner Frage den Finger in eine offene Wunde der österreichischen Politik. Besonders interessant erscheint jedoch die Antwort des Feuerwehrmannes, verbirgt sich in ihr doch eine weitere Anspielung auf die Regierungspartei: Indem der Feuerwehrmann zunächst die großen Kirchen Wiens vorstellt, um erst anschließend auf die versteckte Sicht auf das Parlament hinzuweisen, verdeutlicht er den massiven Einfluss der katholischen Kirche auf die politisch wesentlichen Gruppierungen, Vaterländische Front sowie Heimwehr. Gekonnt tarnt Weys seine Kritik an der Macht der katholischen Kirche in Form eines Bildes, bei dem das Parlament hinter den verschiedensten Kirchen Wiens kaum noch zu erkennen ist. Schlussendlich entlarvt Schwejk mit seiner Frage, ob das Parlament nicht der Ort sei, an dem alle Entscheidungen getroffen werden, den autoritären Führungsstil des ständestaatlichen Regimes, das, wie gezeigt werden konnte, auch nach der Erlassung der Verfassung am 1. Mai 1934 noch auf Grundlage des Kriegswirtschaftlichen Ermächtigungsgesetzes Verordnungen erließ.

Bereits das erste Bild von Weys' Mittelstück ist gespickt mit Anspielungen und Kritik am politischen System Österreichs. In diesem Stück hat der brave Soldat seine Reise nach Wien jedoch noch nicht abgeschlossen und versucht in vier weiteren Bildern, auf seine Art und Weise die Verhältnisse in Österreich zu studieren. Als Soldat ohne Armee ist Schwejk

¹⁸⁸ Rudolf Weys: Die Wiener Festwochen des braven Soldaten. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 8 (ZPH 1011/8), nummeriertes Typoskript, S. 1.

knapp bei Kasse und beschließt, sich als Schuhputzer ein wenig Urlaubsgeld zu verdienen. Seine während des Putzens vorgetragenen Lieder erregen jedoch ob einiger für damalige Verhältnisse verräterischer Zeilen öffentliches Ärgernis:

II

Der eine schneidet z'haus Koupon,
Wanns wo a Geschäft gibt, macht er's schon,
So schnell kannst gar nicht schauen.
Der Andre frisst ihm aus der Hand,
Zahlt Steuern für sein Vaterland,
Auf den kannst Stände bauen.

Wer Geschäfte macht, hat auch die Pflicht,
Den Brotkorb höher z'hängen,
Des is schon sehr gscheit eingerichtet' --
Ma könnt ihn sonst daglängen-!

III

Der Eine is a Panslavist,
Der Deitsche und Magyaren frisst
Und schwört auf seine Fahnen.
Wokurka, stramme, deutsche Mann,
Frisst Tschech natierlich, wo er kann,
Wenn meglich samt die Ahnen.

No ja, wenn Vulkes Zurn ausbricht,
Do haun mir alles nieder.
Und das is sehr gscheit eingerichtet --
Sonst wär'n mir, herrich, Brüder-!¹⁸⁹

Die in Liedform vorgetragene Kritik des Schwejk steht in diesem Falle für sich. Neben dem gesellschaftlichen Gefälle innerhalb der Bevölkerung thematisiert Weys darin auch den von politischer Seite getragenen Nationalismus, der mit den Schlussworten „Sonst wär'n mir, herrich, Brüder!“¹⁹⁰ eindrucksvoll karikiert wird. Dass sich dieses Lied in besonderer Weise mit seiner Zeit auseinandersetzt soll hier anhand einer Erinnerung Weys' an die Generalprobe, in der auch der Zensor saß, verdeutlicht werden.

Unser Zensor schüttelte nach jeder Strophe den Kopf. Als Schwejk jedoch wegen frechen Straßensingens verhaftet wurde, glätteten sich die Sorgenfalten des Polizeirats Capek. Arges Kopfschütteln setzte erst wieder ein, als der Verhaftete auf dem Transport ins Inquisitenspital neuerlich zu singen begann. Erschwerenderweise hinter dem Gitter des Arrestantenwagens.¹⁹¹

Trotz allen Kopfschüttelns ließ der Zensor das Mittelstück ohne Streichungen zu und so konnte Schwejk, eingesperrt im Arrestantenwagen, eine Rundfahrt durch Wien genießen.

¹⁸⁹ Rudolf Weys: Die Wiener Festwochen des braven Soldaten. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 8 (ZPH 1011/8), nummeriertes Typoskript, S. 5.

¹⁹⁰ Ebda.

¹⁹¹ Rudolf Weys: Die Wiener Festwochen des braven Soldaten. In: Weys, Wien bleibt Wien, S. 104.

Seiner Freude über diese einmalige Möglichkeit verleiht der brave Soldat wiederum mit einem Lied Ausdruck, von dem hier eine Strophe zur Kostprobe gegeben werden soll.

Die Welt, die hams vergittert,
No ja, der gschieht ganz recht-!
Die Welt ghört längst schon eingesperrt,
Weil sie is viel zu schlecht.

Ich seh Euch, liebe Wiena,
Hinter die Gitter stehen ---
Deswegen werds Ihr trotzdem
Bestimmt nicht untergehn.

No ich find das
riesig freundlich,
Hörst sie laden mich
Auf Spritzfahrt ein.
Hey Slovane-!
A grüner Heinrich-!
Und auf d'Nacht bin
Ich schon in Stein.¹⁹²

Die Anspielung auf die hinter Gittern stehenden Wiener sowie die Verwendung des Begriffes ‚grüner Heinrich‘ – so wurden die grün lackierten Polizeiwägen genannt, in denen die Polizei Straftäter transportierte – sind in dieser Form als Kritik an den Polizeimethoden der Vaterländischen Front zu verstehen.¹⁹³ Da diese Worte jedoch von einem naiven, aus Prag stammenden Soldaten kamen, konnte man auch diese Abrechnung mit dem ständestaatlichen Regime auf die Bühne bringen.

Als Schauplatz für den Abschluss seiner kritischen Auseinandersetzung mit dem ständestaatlichen Regime wählt Weys, wie könnte es anders sein, einen Wiener Heurigen. Der brave Soldat Schwejk, noch immer auf der Suche nach dem richtigen Wiener Flair, versucht dort seine Soldatenkalender an den Mann zu bringen und entlarvt dabei, dass es sich bei dem Heurigen um einen großen Schwindel handelt. Der sich zunächst als Leutnant ausgebende Mann entpuppt sich als Eintänzer und auch der Heurigensänger gesteht, dass er als Darsteller engagiert wurde, um durch klischeehaftes Schauspielen den Eindruck eines ‚authentischen‘ Heurigenbetriebs zu gewährleisten, der so den Fremdenverkehr ankurbeln soll. Aufgezeichnet wird diese gestellte Szenerie durch ein Fernsehteam der Vaterländischen Wochenschau, das alles unternimmt, um Bilder und Tonaufnahmen zu erhalten, die dem von politischer Seite vorgegebenen Bild einer ständestaatlichen Gesellschaft entsprechen. Insofern kritisiert Weys, indem er die Konstruiertheit des Heurigen hervorhebt,

¹⁹² Rudolf Weys: Die Wiener Festwochen des braven Soldaten. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 8 (ZPH 1011/8), nummeriertes Typoskript, S. 11.

¹⁹³ Vgl. Reisner, Werkstatt des Theaters, S. 124.

die beschönigte Darstellung der (politischen) Situation Österreichs durch die politische Elite.

Das Mittelstück *Die Festwochen des braven Soldaten* ist somit als durchgehend zeitkritischer und auch politisch-kritischer Texte zu charakterisieren. In diesem Zusammenhang sind vor allem die Couplets bzw. Lieder hervorzuheben, die auf besonders konkrete Art und Weise Problemstellungen thematisieren. Möglich erscheint dies vor allem durch die Konzeption der Figur des Schwejk zu sein. Der einmalige Charakter dieser Figur erlaubte es dem Autor, kritische Anmerkungen zu machen und problematische Fragen zu stellen, die über das zu jener Zeit Sagbare hinausgehen, ohne dabei jedoch ein Aufführungsverbot zu riskieren. Demnach lässt sich festhalten, dass es Weys mit dem Rückgriff auf die Figur des braven Soldaten gelungen ist, eine für kritische Belange wirksame Figur wiederzubeleben.

d) *Franzjosefsland*

Doch nicht nur Soldaten sind in der Lage Kritik zu üben, auch Seelöwen lassen sich dazu bewegen, der österreichischen Politik den Spiegel vorzuhalten. Was hier zunächst paradox erscheinen mag, spielt auf das von Weys für das dreizehnte Programm getextete Gedicht *Franzjosefsland* an. Als lyrisches Ich fungiert dabei ein aus Franzjosefsland entführter Seelöwe, der, angekommen im Schönbrunner Tiergarten, sein Heimatland mit der Kaiserstadt Wien vergleicht. In vier Strophen lässt Weys seinen Seelöwen ‚Ähnlichkeiten‘ und ‚Unterschiede‘ zwischen den eigentlich sehr konträren Landschaften herausarbeiten und spart im Zuge dessen nicht mit Kritik an den österreichischen Verhältnissen.

Der Eisbär und das Rentier
Leben frei in der Natur,
Doch hierzulande kennt ihr
Nur „Wunder der Dressur“

Mir war das unlängst z’wider,
Ich verkomm’ da aus mein’ Teich---
Arretiert haben s’ mich glei wieder--!
Ah---, da gibt’s kein’ Vergleich-!

Für ein’ Löwen hinter Gittern
Hat die Welt doch gar kein’ Wert,
Er darf die Freiheit wittern,
Doch bleibt er eingesperrt.

Mir Viecher hoffen stark auf eine bessre Zeit,
Denn schliesslich haben mir doch darauf Gebühr-!
Des is der Unterschied--, jetzt kommt die Ähnlichkeit
Zwischen Franzjosefsland und zwischen hier.¹⁹⁴

¹⁹⁴ Rudolf Weys: Franzjosefsland. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 25 (ZPH 1011/25), unnummeriertes Typoskript.

Erkennbar wird der kritische Gehalt dieser Strophe zunächst am Vergleich zwischen den frei lebenden Tieren auf Franzjosefsland und den Verhältnissen in Österreich, die durch die Verwendung des Begriffes ‚Dressur‘ – ein Begriff, der eigentlich der Tierzucht und Tierhaltung zuzuordnen ist und dabei meist eine strenge zielgerichtete Erziehung beschreibt – eindeutig negativ dargestellt werden. In diesem Zusammenhang sind die ersten Zeilen dieser Strophe als Anspielung auf den autoritären, auf ‚Zucht und Ordnung‘ basierenden Kurs des austrofaschistischen Regimes zu verstehen. Der Versuch der politischen Elite, der österreichischen Bevölkerung ein ihren Vorstellungen entsprechendes Bild des Österreichers aufzuzwingen, findet mit dem Begriff der ‚Dressur‘ einen dafür passenden Ausdruck, der zudem auch die kritische Haltung des Textes erkennen lässt. Im Folgenden thematisiert Weys, indem er den Seelöwen gegen das ‚Wunder der Dressur‘ opponieren und anschließend verhaften lässt, auch das Vorgehen der Exekutive, die gegen Andersdenkende bzw. gegen jene, die dem offiziell vorgegebenen Kurs nicht folgen, rigoros vorgeht. Dementsprechend passend erscheint auch das diese Strophe abschließende Bild des hinter Gittern eingesperrten Löwen, das die Situation der österreichischen Bevölkerung hinsichtlich ihrer schwierigen Lage in einem autoritären System verdeutlicht.

Unter der Vorankündigung, sich nun auf die Ähnlichkeiten zwischen Franzjosefsland und Österreich zu fokussieren, nimmt der Seelöwe auch Stellung zu außenpolitischen Themen:

Mein Vaterland im Norden
Ist selbstständig wie nur.
Entdeckt is häufig worden,
G'filmt wird's in einer Tour.

Uns mögen die Nationen.
Mir haben s'ja auch recht gern.
Doch gibt's (wo Seelöwen wohnen)
Nur eine auf die mir hör'n.

Da knüpfen sich die Bande,
Alle Köpfe fliegen in d'Höh',
Wenn über unserem Lande
Verkehrt der N o b i l e

Pinguine jubeln froh in grösster Herzlichkeit,
In ihrem Frack da stehngens stramm Spalier-----
Was is der Unterschied--? I siech nur Ähnlichkeit
Zwischen Franzjosefsland und zwischen hier.¹⁹⁵

¹⁹⁵ Ebda.

Da Weys an dieser Stelle, wie er es den Seelöwen sagen lässt, die Ähnlichkeiten zwischen Franzjosefsland und Österreich beschreibt, können demnach alle auf das Land im Norden bezogenen Äußerungen auch auf Österreich übertragen werden. In diesem Sinne ist auch die Behauptung des Seelöwen, sein Vaterland im Norden sei ‚selbstständig wie nur‘, auf Österreich zu beziehen und kann in diesem Zusammenhang als Anspielung auf die während des Ständestaates allgegenwärtige Diskussion um die Selbständigkeit und Überlebensfähigkeit Österreichs gesehen werden. Vor allem das austrofaschistische Regime war bemüht, nach außen wie innen den Eindruck zu erwecken, Österreich sei trotz der geographischen und bevölkerungsmäßigen Dezimierung ein autonomes und starkes Land. Diesem nach außen getragenen Schein stellt Weys in seinem Gedicht die Aussage des Seelöwen gegenüber, wonach es nur ‚eine‘ (Nation) gäbe, auf die alle hören würden. An dieser Stelle scheint es noch unklar zu sein, worauf sich Weys hier bezieht. Der darauffolgende Absatz wird jedoch dahingehend deutlich und lässt durch die Anspielung auf das italienische Luftschiff ‚Nobile‘, Italien als diejenige Nation erkennen, die über geknüpfte ‚Bande‘ deutlichen Einfluss auf Österreich hat. Insofern kann dieser Strophe Weys’ Versuch entnommen werden, die nach außen propagierte Selbständigkeit Österreichs durch das Aufzeigen von Verbindungen zur faschistischen italienischen Politik, insbesondere zu Mussolini, in Frage zu stellen. Thematische Grundlage für diese Kritik am austrofaschistischen Regime boten mit Sicherheit die bereits seit 1934 bestehenden ‚Römer Protokolle‘, die zwischen den faschistischen Regierungen Italiens, Ungarns und Österreichs unterzeichnet wurden. Der dadurch entstandene Einfluss Italiens auf die politische wie wirtschaftliche Landschaft Österreichs war demnach offenkundig, wurde jedoch von offizieller ständestaatlicher Seite immer wieder verneint.

Im Falle dieses Textes soll, wie auch schon bei dem zuvor besprochenen Mittelstück, auf die kreative Konzeption, mit der die Zensur umgangen werden konnte, verwiesen werden. Konnte die Figur des Schwejk durch seinen naiven Charakter Kritik anbringen, so gelingt es Weys in diesem Gedicht, mittels der Konstruktion einer ungewöhnlichen sowie komischen Situation – er lässt immerhin einen Seelöwen die Gegebenheiten zwischen Franzjosefsland und Österreich besprechen –, die österreichische Politik kritisch zu betrachten.

e) *Non scolae sed Austriae discimus*

[...] Sehr erfreulich erscheint mir eine Meldung, die ich dieser Tage las, nämlich, dass daran gedacht würde in der achten Mittelschulklasse praktische Übungen für's tägliche Leben einzuführen. Also etwa: wie verfasst der jugendliche Maturant sein Steuerbekenntnis, wie verschleiert man eine Bilanz usw. [...] Ein Anfang. Gewiss. Wir von der ‚Literatur am Naschmarkt‘ lieben radikalere Maßnahmen. Wir haben deshalb für den Landesschulrat einen Lehrplan ausgearbeitet, in dem die Erziehung zum ‚gelernten Österreicher‘ ausgebaut und vertieft erscheint.¹⁹⁶

Mit diesen Worten eröffnete Harald Peter Guthertz in seiner Funktion als Conferencier die Aufführung der kurzen Nummer – erstmalige Aufführung im fünfzehnten Programm – *Non scolae sed Austriae discimus* und deutete damit bereits den satirischen Grundtenor des Textes an. Die Ausrichtung der Nummer lässt sich auch an der Wahl des Titels erkennen, nimmt dieser doch Anleihe an dem bekannten Zitat Senecas ‚Non vitae, sed scolae discimus‘, das soviel bedeutet wie ‚Nicht für das Leben, sondern für die Schule lernen wir‘. Dem Titel entsprechend lernen die bei Weys auftretenden Kinder nicht für die Schule sondern für Österreich und werden anhand des vorgestellten Lehrplans zu „wahrem Inländerertum“¹⁹⁷ geführt.

Weys skizziert hier in mehreren humoristisch angelegten Szenen den schulischen Werdegang von vier Kindern, deren (Aus-)Bildung zum gelernten Österreicher bereits im Kindergarten beginnt, in der Schule weitere Ausdifferenzierung erfährt, bis schlussendlich ein Dokortitel ihnen wahres Österreicherertum attestiert. In seiner Darstellung des ‚echten‘ Österreichers greift Weys auf klischeehafte Bilder zurück, die mehr oder weniger dem stereotypen Charakter eines Wieners entsprechen: vorlaut, raunzend, schlampig und sich im Recht fühlend, dabei aber charmant und sprachlich mit besten Fähigkeiten ausgestattet. Einen Eindruck soll folgender Ausschnitt einer frühkindlichen Verkehrserziehung geben.

KINDERGÄRTN.: R u h e--! Wir spielen: ‚Was muss der gelernte Österreicher und sein Kind von den Verkehrsvorschriften wissen‘. Na Maxi. (*da Maxi nicht antwortet*) Stell dir vor, du bist Bundespolizist--!

MAXI: (*herunterratschend*) Dann lass ich in Steiermark links fahren und rechts vorfahren, in Niederösterreich detto, in Kärnten rechts fahren und links vorfahren, in Oberösterreich links fahren und rechts vorfahren, in der Gegend von Gastein und im reichsdeutschen Grenzgebiet rechts fahren und links vorfahren, besonders lustig ist es am Katschberg, da wechselt die Vorschrift mitten in der Todeskurve.

KINDERGÄRTN.: (*unterbrechend*) Gut, gut. Aber nur keine Kritik einflechten-! Das schickt sich nicht für den gelernten Österreicher, zumal so lang er im Wachsen ist. Pepi, pass auf --, mach jetzt du einmal Dienst und stell dir vor, es verstösst jemand gegen diese Fahr- und gehordnung--?

¹⁹⁶ Rudolf Weys: *Non scolae sed Austriae discimus*. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 25 (ZPH 1011/25), nummeriertes Typoskript, S. 1.

¹⁹⁷ Ebda.

PEPI: Das mach ich dann so..., ich kümmer mich das ganze Jahr net drum, nur ein' Tag im Herbst und ein' Tag im Frühjahr krieg ich ein Rappel und fang jeden Fussgänger zsmamm bei der Opernkreuzung. Und die wer'n dann gstrafft. Drakonisch natürlich.¹⁹⁸

Diese Textstelle verdeutlicht Weys' satirischen Zugang zum Thema, karikiert sie doch die uneinheitliche Straßenverkehrsordnung in Österreich, die sich durch eine Linksfahrordnung im Osten bzw. einer Rechtsfahrordnung im Westen kennzeichnete.¹⁹⁹ Zudem widerspricht keine der dargestellten Figuren dem vorgestellten System, oder stellt dieses in Frage. Die überspitzte Darstellung dessen, was einen ‚gelernten Österreicher‘ ausmacht und die Tatsache, dass keiner der Beteiligten sich bzw. das System zu hinterfragen beginnt, geben dem Stück seinen satirisch-kritischen Charakter. In diesem Sinne ist der Text als Kritik an dem „Pseudo-Österreich-Kurs“²⁰⁰ der Vaterländischen Front zu verstehen, betrieb diese doch mit viel Aufwand den Versuch, über die Etablierung eines ihren Vorstellungen entsprechenden Österreichbildes die Idee des ständisch organisierten Staates durchzusetzen. Dass es sich bei dem Text um eine bewusste Konfrontation handelt und sich Weys mit der Nummer auf sehr dünnem Eis bewegte, ist auch einem Interview des Autors mit Ingeborg Reisner zu entnehmen: „Es war ein wahres Wunder, daß Zensor Capek uns diesen Ulk durchgehen ließ. Mutmaßlich hatte er erkannt, daß der Witz nicht verletzte, wohl aber befreiend lachen ließ.“²⁰¹ Von Weys zwar als Ulk respektive Witz charakterisiert, zeigt sich anhand der vermuteten Zensurierung des Textes, dass es sich bei diesem Stück um mehr als nur einen Gag handelt. Über die humoristische Komponente hinaus setzt sich demnach auch diese Nummer mit ihrer Zeit kritisch auseinander.

*

Wie bis zu diesem Abschnitt gezeigt werden konnte, war auch die österreichische Politik nicht vor einer kritischen Betrachtung durch Rudolf Weys gefeit. Die bisher analysierten Texte geben, und dies sei hier festgehalten, nicht die gesamte Auseinandersetzung des Autors mit dem Ständestaat wieder. So lassen sich in vielen weiteren Texten kleinere Anspielungen und Problematisierungen der politischen Situation wiederfinden. Beispielhaft dafür steht etwa die Aussage eines Beamten des Fundamtes, dem im Stück *Im letzten Halbjahr wurde verloren* – Erstaufführung im fünfzehnten Programm der *Literatur am*

¹⁹⁸ Rudolf Weys: Non scolae sed Austriae discimus. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 25 (ZPH 1011/25), nummeriertes Typoskript, S. 1f.

¹⁹⁹ Vgl. [Anon.]: Rechts- oder Linksfahren in Österreich?. In: Österreichische Auto-Rundschau 12 (1934), H. 25, S. 8–11. Die Diskussion um die Einführung einer einheitlichen Verkehrsordnung lässt sich für den Zeitraum der Ersten Republik immer wieder feststellen. Neben des hier zitierten Artikels finden sich viele weitere Texte, die sich mit dieser Thematik auseinandersetzen. Erst mit dem Anschluss an das Deutsche Reich trat in ganz Österreich eine Rechtsfahrordnung in Kraft.

²⁰⁰ Reisner, Werkstatt des Theaters, S. 156.

²⁰¹ Rudolf Weys zitiert nach Reisner, Werkstatt des Theaters, S. 156.

Naschmarkt – folgender Satz entlockt wird: „Eine Wahlurne haben S’gfunden?! Heutzutage kein Gegenstand. Können S’Ihnen ghalten.“²⁰² Solche oder ähnliche kritische Bemerkungen auf das austrofaschistische Regime lassen sich vielfach in den Texten entdecken. Die Analyse aller derart gelagerten Bezüge scheint hier jedoch nicht möglich zu sein. Anhand der vorhergegangenen Auseinandersetzung mit den verschiedenen Texten sollte aber doch ein Eindruck davon entstanden sein, in welcher Form sich Rudolf Weys an der österreichischen Politik abgearbeitet hat.

8.1.3. Mit Mark Twain gegen den Faschismus

Nicht spezifisch gegen den Nationalsozialismus bzw. den Austrofaschismus opponierend, sondern die faschistischen Tendenzen in Europa im Allgemeinen kritisierend lässt Weys in seinem Mittelstück *Italienische Reise* den Journalisten und Schriftsteller Mark Twain ein Couplet vortragen. Abgesehen von einem weiteren Bild – in diesem planen drei personifizierte Vulkane mittels Eruptionen die Menschheit wachzurütteln – ist das Mittelstück als eher unpolitisch bzw. unkritisch einzustufen. Eine Ausnahme bildet jedoch eben angesprochenes Couplet, das den bekannten Amerikaner Mark Twain über die Relevanz seiner früher verfassten Texte sinnieren lässt: Hätten seine Texte in den dreißiger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts nicht andere Feindbilder?

Zunächst als unverfänglicher Gesprächspartner des großen Johann Wolfgang von Goethe eingeführt – der Dialog der beiden wurde aus Zitaten ihrer ‚Italienberichte‘ zusammengestellt – überlässt Weys dem Amerikaner die Bühne, um sein journalistisches sowie literarisches Werk den Gegebenheiten der Zeit anzupassen.

[...]
Ein Journalist soll zwar nicht prophezei’n,
Doch fällt mir zu Florenz ein,
Der Mann, der hier Dante verbannt---,
Ist heute schon kaum mehr bekannt.

Deswegen frag’ ich ganz diskret,
Wer heut’ in Verbannung geht--,
Wird der nicht geschätzt sein im Land--?
Aber der, der ihn heute vertreibt,
Wer weiss, was von dem übrigbleibt--!²⁰³

Die Bezugnahme zur im Faschismus gängigen Praxis der Vertreibung politischer Gegner lässt sich an diesem Ausschnitt klar belegen, stand doch sowohl in Deutschland als

²⁰² Rudolf Weys: Im letzten Halbjahr wurde verloren. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 8 (ZPH 1011/8), nummeriertes Typoskript, S. 2.

²⁰³ Rudolf Weys: Italienische Reise. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriften-sammlung, Archivbox 8 (ZPH 1011/8), nicht durchgängig nummeriertes Typoskript.

auch in Österreich und Italien ein nicht unwesentlicher Teil der Bevölkerung vor der Tatsache, aufgrund ihrer politischen Einstellung das Land verlassen zu müssen. Dieser Situation hält Weys jedoch die Geschichtsschreibung entgegen, die in längeren Zeiträumen funktioniert und diejenigen, die heute für Vertreibung und Verbannung sorgen, in einigen Jahren bereits vergessen hat. Insofern steht neben der Kritik an der politisch motivierten Ausweisung bestimmter Teile der Bevölkerung auch die Gewissheit Rudolf Weys', dass es sich bei der vorherrschenden, durch den Faschismus geprägten Situation nur um eine temporäre Angelegenheit handelt, deren Wirkung nicht lange anhalten wird – ein Affront gegenüber den Bestrebungen der faschistischen Gruppierungen, die, wie etwa die Nationalsozialisten, von einem tausendjährigen Reich träumten.

Die Handlung von Mark Twains Roman *A Yankee in King Arthur's Court* dient Weys als Vorlage für die in der zweiten Strophe angebrachte Kritik an der Rückwärtsgewandtheit der faschistischen Elite. Reist in Twains ursprünglichem Text ein Yankee in der Zeit zurück an den Hof König Arthurs und wird durch Vorspielung falscher Tatsachen zu einem mächtigen Mann, so lässt Weys seinen Mark Twain die Handlung aufgrund der aktuellen Lage in Europa ins Gegenteil verkehren.

,Yankee bei King Arthur' hab' ich seinerzeit verfasst,
Heute wär' ein andres Oeuvre wichtig,
Weil das Thema heut' um eine Kleinigkeit nicht passt,
Stelle ich in diesem Sinne richtig:

Nicht ein Yankee geht in die Vergangenheit zurück,
Nicht ein Yankee ist der Hochverräter,
Umgekehrt—bei uns versucht King Arthur heut' sein Glück:
Raubritter und Tausend Jahre später:

Denn Colleoni ist gar nicht tot,
Er witterte Morgenrot,
Es sitzt in so manchem Palast
Bei uns ein Herr Ritter zu Gast.

Condottieri sind wieder die Herr'n,
Sie wirken zwar stark unmodern,
Für das Volk ein zu grosser Ballast,
Sind sie komisch und traurig zu gleich---
Wie ein Yankee in King Arthurs Reich-!²⁰⁴

In seinem 1889 erschienen Roman thematisiert Twain die Schattenseiten des Mittelalter, indem er König Arthus und seine Tafelritter als abergläubische und brutale Barbaren darstellt. Demgegenüber stellt er den aus der Moderne zurückreisenden Yankee, der als fortschrittlicher Amerikaner der mittelalterlichen Bevölkerung weit überlegen ist. Weys nutzt

²⁰⁴ Ebda.

die im Roman gegebene Kontrastierung zwischen Rückständigkeit und Fortschritt und münzt sie auf die Situation der dreißiger Jahre in Europa um: So scheint es, dass, entgegen der Romanhandlung, die mittelalterlichen Sitten mit all ihren Misständen nun im eigentlich modernen Europa Einzug gehalten haben. Weys untermauert das von ihm gezeichnete Bild der Rückkehr zur Barbarei durch die Anspielung auf das mittelalterliche Adelsgeschlecht der Colleoni, die als Söldnerfürsten – sogenannte ‚Condottieri‘ – durch ihre militärische Macht in Italien gefürchtet waren. Die Kritik am europäischen Faschismus zeigt sich nun an der Gleichsetzung der politischen Elite der dreißiger Jahre mit dem Bild der kriegerischen und rückständigen ‚Condottieri‘. Noch deutlicher wird die Problematisierung, indem er abschließend einen an die italienischen Söldnerfürsten angelehnten Führungsstil als ‚unmodern‘ sowie als ‚zu großen Ballast‘ für das Volk bezeichnet. An dieser Stelle zeigt sich jedoch auch der literarische Anspruch Weys', der besonders in dieser Strophe literarische Stoffe und Figuren heranzieht, um Parallelitäten herzustellen, die in weiterer Folge eine kritische Auseinandersetzung mit den Zeitereignissen ermöglichen.

Auch die dritte Strophe nimmt zunächst Bezug auf einen Text Mark Twains. Hier leiht sich Weys jedoch nur dem im Titel angeführten Elefanten aus, um in weiterer Folge einen faschistischen Imperialismus, einen autoritären Führungsstil sowie wiederum das Thema Vertreibung anzusprechen und zu kritisieren.

Ein andres Buch von mir war ‚der gestohl'ne Elefant‘,
Auch dieses Thema würd' ich gerne ändern---,
Wie er Porz'lan zertritt, das scheint mir heute int'essant,
Der weisse Elefant in fremden (schwarzen) Ländern---

Den Teddy Roos'velt lieh' ich mir zu meiner Zeit oft aus,
Und fand ihn häufig viel zu demokratisch,
Der heut'ge Roosevelt hätt' bedeutend mehr Applaus,
Obwohl der Junge wirklich autokratisch---!

Denn heutzutage schriebe ich nie
Ein Wort gegen die Demokratie,
Mein Spott gelte heut' trotz Zensur
Der Willkür und der Diktatur.

Doch als amerikanischer Christ,
Englisch schreibender Journalist
Würd' ich heute bei der Konjunktur...
Über Befehl und Weisung von oben
Aus Europa bestimmt abgeschoben-!²⁰⁵

Mit dem Bild des ‚Elefanten im Porzellanladen‘ geht Weys hier sehr deutlich auf den Imperialismus ein, der in den dreißiger Jahren von Italien und Deutschland stark forciert

²⁰⁵ Ebda.

wurde. Die Aktivitäten der Faschisten in Afrika beschreibt er als ‚Zertreten von Porzellan‘ und lässt damit seine Haltung gegenüber dem faschistischen Imperialismus erkennen.

Eine deutliche Absage an autokratische bzw. diktatorische Machtverhältnisse ist den darauf folgenden Zeilen zu entnehmen. Auch in der letzten Strophe rudert Mark Twain aufgrund der aktuellen politischen Entwicklungen in Europa zurück: Der einst für seinen Führungsstil von Twain kritisierte Theodore Roosevelt – er versuchte, während seiner Amtszeit die Befugnisse des Präsidentenamtes auszudehnen – erscheint, verglichen mit dem politischen Stil der dreißiger Jahre, als weitaus kleineres Übel. In diesem Sinne formuliert Weys, der seine Kritik häufig in Bildern und Anspielungen versteckt, hier sehr deutlich und prägnant, wogegen man aktuell auftreten müsse: Trotz der Versuche, dies mittels Zensurmaßnahmen zu unterbinden, kann eine ehrliche Kritik nur gegen Willkür und Diktatur auftreten.

Die Auseinandersetzung Twains mit dem Faschismus endet mit der bereits in der ersten Strophe eingeführten Thematik der Vertreibung politisch Andersdenkender. Hier spielt Weys durch den Verweis auf die Herkunft sowie die Muttersprache Mark Twains zusätzlich auf das auf sprachlicher wie ethnischer Homogenität beruhende Konzept faschistischer Gruppen an. Als einem ‚amerikanischen Christen‘ sowie ‚Englisch schreibenden Journalisten‘ wäre demnach einer Person á la Mark Twain, so die hier abzuleitende Kritik, ein Aufenthalt im faschistischen Europa allein aufgrund seiner Herkunft nicht möglich. Dass er zusätzlich eine kritische Haltung gegenüber dem Regierungsstil einnimmt, lässt die Figur endgültig zu einem Ziel faschistischer Verfolgung werden.

Eine problematisierende Auseinandersetzung mit dem Faschismus zeigt sich in dem vorliegenden Couplet in einer besonderen Art und Weise, zieht Weys zur Formulierung seiner Kritik doch das Werk einer realen Persönlichkeit heran, an dessen Auslegung er anschließend gegen die politische Lage in Europa Stellung bezieht. Dabei setzt das Couplet wiederum auf ein historisches sowie literarisches Wissen seines Publikums, das im Vergleich von Textvorlage und den dazu hergestellten Zeitbezügen die Kritik dechiffrieren soll.

8.1.4. Kultur und Geistesleben

Als Kleinkunstbühne im kulturellen Bereich agierend, beließ es die *Literatur am Naschmarkt* nicht dabei, einfach nur Kultur zu produzieren. Gemäß ihrer zeitkritischen Haltung galt es auch, dem kulturellen Zeitgeist auf den Zahn zu fühlen und sich mit Problemlagen in diesem Bereich auseinanderzusetzen. In diesem Zusammenhang konnte bereits anhand des Textes *Nach Sonnenuntergang*, der sich mit der Anbiederung Gerhart Haupt-

manns an die Nationalsozialisten auseinandersetzt, gezeigt werden, dass auch ‚Kultur‘ in der *Literatur am Naschmarkt* zum Thema gemacht wurde. Zwei Beispiele – das von Rudolf Weys gemeinsam mit Hans Weigl verfasste Mittelstück *Per aspera ad acta oder Die drei Wünsche* sowie die von Weys allein geschriebene Gerichtsszene *Der Fall N.N. Müllermeier* – sollen in diesem Abschnitt den kulturkritischen Beitrag des Autors verdeutlichen.

a) *Per aspera ad acta oder Die drei Wünsche*

Mit *Per aspera ad acta oder Die drei Wünsche* stand im siebenten Programm der *Literatur am Naschmarkt* das Thema Kultur erstmalig in Form eines Mittelstücks im Mittelpunkt des Abends. Folgt man den Erinnerungen Weys', so wurde die Idee, sich mit dem Wiener Kulturleben zu beschäftigen, von Hans Weigel eingebracht, die anschließende Gestaltung des Textes verlief jedoch gemeinschaftlich.²⁰⁶ Und so waren sich die beiden Hausautoren auch gleich einig, welcher Grundidee ihr Text folgen sollte:

Fee Benevolentia, kulturbeflissene Tochter König Ferdinand des Sympathischen, will junge Talente fördern. Papa rät ab, sie setzt ihren Willen durch. Kaspar Junghans, geb. Innsbruck 1913, darf, mit Feenring ausgestattet, in die Hauptstadt ziehen. Drei Wünsche stehen ihm offen.²⁰⁷

Angelegt als Zaubermärchen lässt der Text also die „junge unverbrauchte Kraft“²⁰⁸ Kaspar Junghans zum Auserwählten eines kulturellen Förderprogrammes werden. Mit der Fee Benevolentia sowie den Elementargeistern Schminkerl und Tinterl hat das junge Talent drei Begleiterinnen bei sich, die ihm innerhalb von drei Tagen und mit der Hilfe von drei Wünschen den Einstieg in das Wiener Kulturleben ermöglichen sollen. Doch wie der Titel des Mittelstücks bereits verrät – es handelt sich dabei um eine Adaption der Redewendung ‚Per aspera ad astra‘, das übersetzt so viel bedeutet wie ‚durch das Raue zu den Sternen‘ – gestaltet sich das Vorhaben des Kaspar Junghans und seiner Begleiter schwieriger als zuvor angenommen und die ‚raue‘ Wiener Kulturlandschaft legt ihnen einige Steine in den Weg.

Eine erste deutlich kritische Auseinandersetzung mit dem Wiener Kulturleben lässt sich im dritten Bild des Mittelstückes erkennen. Hier demonstrieren Weys und Weigl an der Figur des Redakteurs zunächst verschiedene Problemlagen im Bereich des Journalismus. Folgender Ausschnitt soll davon einen Eindruck geben.

²⁰⁶ Weys, Cabaret, S. 40.

²⁰⁷ Ebda.

²⁰⁸ Rudolf Weys: *Per Aspera ad acta oder Die drei Wünsche*. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 23 (ZPH 1011/23), nummeriertes Typoskript, S. 10.

REDAKTEUR: (*telefonierend*) ... das is ja das Ekelhafte, daß man zwischen den Inseraten auch Text bringen muß. Daran krankt der Journalismus der Gegenwart. – Also schicken's mir für die Wochenausgabe zwei Spalten Seeräuber, irgendetwas über Krebsheilmittel, Erinnerungen eines alten Diplomaten und Herbst im Hochgebirge. Was??? Sie haben nix lagernd und wollen eine Korrespondenz sein??? Leben und Treiben der Osttiroler? Sitten und Bräuche in der Buckligen Welt? Danke! Damit bin ich eingedeckt bis zum übernächsten Winter! (*Hängt wütend ab*)

BERANEK: (*Redaktionsdiener, lehnt am Stehpult, gelassen*) Heut is' a flauer Tag, Herr Chef. Gestern war wenigstens der Taifun in Japan und die Grundsteinlegung zum Fiakerdenkmal. Da haben sich unsere Herren ausbreiten können. Aber heut ham ma knapp zwa Lebensmüde.

REDAKTEUR: Und mir fehlen noch drei Spalten für's Morgenblatt! Was könnt' ma bringen, Beranek? Haben S'kein Einfall?

BERANEK: Ein Essay (*sprich: Essei*) über Höhlenforschung hätt' ma lagernd und ein' Briefwechsel des jungen Makart. Aber das hat alles ka Spannung. I bringert's net.²⁰⁹

Die Darstellung des Redakteurs lässt hier die kritische Intention des Textes erkennbar werden. Die Aussage des Redakteurs, Journalismus benötige keine Texte, Inserate würden doch genügen, sowie sein Fokus auf sensationshaschende Geschichten sind eindeutig als satirische Kommentare zu werten, die auf die inhaltliche Gestaltung respektive die Themenauswahl der damals zeitgenössischen Tageszeitungen anspielen. Verdeutlicht wird dies durch die Diskussion zwischen dem Redakteur und dem Redaktionsdiener Beranek, die in der Übereinstimmung, die Berichterstattung über einen Taifun bzw. der Grundsteinlegung zu einem Denkmal sei ein inhaltlicher Erfolg gewesen, ein satirisches Ende findet. In diesem Zusammenhang scheint diese Szene auch auf die Ignoranz der Journalisten einzugehen, die sich, betrachtet man den Redakteur und seinen Assistenten, den wesentlichen Themen jener Zeit verschließen und ihren Auftrag in der Wiedergabe von Sensationsmeldungen sehen. Insofern ist diese Szene durch die überspitzte und negative Darstellung der Figur des Redakteurs, als satirisch-kritischer Beitrag zu sehen, der aufzeigen soll, woran es dem Journalismus mangelt.

Einen weiteren problematischen Aspekt thematisieren Weys und Weigl anhand eines Gesprächs zwischen dem Redakteur und dem Journalisten Dr. Umseitig. In diesem Fall steht die ungebührliche Arbeitshaltung einiger Journalisten im Fokus der beiden Kleinkunstautoren.

²⁰⁹ Ebda., S. 6f.

REDAKTEUR: [...] Ein Artikel über die Eröffnung der Boulevardbühne soll das sein? Ganz abgesehen von die grammatikalischen Fehler, stellen Sie sich her mit künstlerische Bedenken? Wo die Leut' 100.000 Schilling gutes Geld drin stecken haben? Wie oft soll ich Ihnen das noch sagen: Kritik gibt's bestenfalls am Burgtheater. Das geht sowieso gut, ist pensionsberechtigt, und die Inserate müssen wir ohnedies gratis bringen. Aber Neugründungen?? Ein Journalist muß doch auch ein bisschen ein Herz haben!

UMSEITIG: Wünsche Herr Chef, daß ich morgen zur Filmpremire ins ‚Apollo‘ geh?

REDAKTEUR: Schon wieder ein Unsinn. Ich hab die Karten längst der Paula g'schenkt.

UMSEITIG: Und die Kritik?

REDAKTEUR: Sie Niemand! Die Kritik hat mir der Verleih schon gestern zug'schickt. Aber jetzt nehmen S' ein' Stenogrammblock, [...]²¹⁰

Auch in dieser Szene wird der Redakteur als Negativbeispiel vorgeführt und damit eine journalistische Arbeitshaltung, die gekennzeichnet ist durch Opportunismus und Faulheit, problematisiert. Die Anweisung des Redakteurs an seinen Journalisten, sich nicht kritisch zu Neugründungen zu äußern, da in diesen doch viel Geld stecke, entlarvt den primären Fokus des Journalismus auf kommerziellen Erfolg. So muss eine die Kunst betreffende Kritik hinter finanzielle Interessen treten. Diese Situation unterstreichend lassen Weys und Weigel den Redakteur das Burgtheater als einzige kritisierbare Institution hervorheben, seien die dort Angestellten doch finanziell abgesichert. Insofern kann diese Szene als eine Infragestellung des journalistischen Arbeitsethos jener Zeit gesehen werden, durch die zugleich auch die Frage aufgeworfen wird, was unter ‚gutem‘ Journalismus zu verstehen ist.

Das journalistischen Arbeitsethos stellen Weys und Weigl auch sogleich auf die Probe, indem sie den Redakteur mit einer Figur namens HA-DE-LE – der Name steht als Abkürzung für das bekannte Nachtlokal ‚Haus der Leidenschaften‘, in dem der Heimwehrführer Fürst Starhemberg öfters verkehrte – konfrontieren. Vor Achtung nahezu erstarrend fügt sich der Redakteur den inhaltlichen Vorschlägen des zwielichtigen HA-DE-LE und demonstriert somit erneut, dass die nach außen propagierte Unabhängigkeit der Tageszeitungen nicht wirklich existiert.

Dies muss auch die unverbrauchte Kraft, Kaspar Junghans, feststellen, als er im Büro des Redakteurs vorstellig wird. All seine Bemühungen schlagen fehl und auf die Forderung des Redakteurs hin, er brauche das ‚beste Manuskript des Jahres‘, verwendet Junghans einen seiner drei Wünsche und legt den gewünschten Text vor.

²¹⁰ Ebda., S. 8.

JUNGHANS: Herr Redakteur, das beste Manuskript des Jahres! (*Legt es auf den Schreibtisch*)

REDAKTEUR: Was??? Sie sind noch immer da?? Wer braucht Sie und Ihren Bockmist?

JUNGHANS: Aber Sie haben es sich doch eben gewünscht? Wollen Sie es nicht wenigstens lesen?

REDAKTEUR: Lesen?? Wer sind Sie denn schon? Haben Sie denn überhaupt eine Mentalität? Wer ist Ihr Vater und mit wem sind Sie noch verwandt? Wer protegiert Sie? Welchem Verein gehören Sie an und in welchen Kreisen verkehren Sie? Wer ist Ihre Freundin? Wenn Sie mir das alles befriedigend beantworten, geb ich's vielleicht dem Umseitig oder dem Beranek zu lesen. (*Wischt den Faszikel auf den Boden, schreibt weiter.*)²¹¹

Die diesem Gespräch implizierte Kritik ist besonders deutlich erkennen: Nicht der Inhalt eines Textes bzw. Artikels scheint von Bedeutung zu sein, wichtig sei, so die Figur des Redakteurs, das Renommee des Verfassers. Das unbeschriebene Blatt Kaspar Junghans kommt in diesem Fall auch mit der Hilfe von Magie nicht gegen das festgefahrene System an. Sehr explizit wird ein Status quo infrage gestellt, bei dem Beziehungen, Protektion und Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gruppe stärker gewichtet werden als Talent und inhaltliche Qualität.

Auch ein von den Elementargeistern eingefädelter Besuch bei einer Teegesellschaft der kulturell engagierten Frau Hasenauer, die sich selbst als eine der größten Förderinnen Wiens lobt, bleibt, hinsichtlich der dadurch erhofften Protektion durch einflussreiche Leute, erfolglos. Wird ein Vorhaben, sich als junger Künstler in Wien durchzusetzen, von allen Teilnehmern dieser Gesellschaft im Vorfeld noch sehr detailliert besprochen und für aussichtslos befunden, so hat die Förderin Frau Hasenauer abschließend nur folgenden Ratsschlag für den mittlerweile leicht deprimierten Kaspar Junghans:

LAURA: Was wollen S' denn überhaupt in Wien den ganzen Tag machen?

JUNGHANS: Ja, das frag ich mich langsam auch...

HASENAUER: Ich werd's Ihnen sagen, lieber Freund: Zunächst müssen Sie trachten, unbeschwert zu sein. Dann bemühen Sie sich, mit der Stadt zu verwachsen. Werden Sie intensiv und meiden Sie jede Ideologie. Alles andere wird sich finden. Wenn Sie's für richtig halten, schauen Sie einmal in den Rundfunk, ich glaub, der ist (*Blick zu Umseitig*) in der Johannesgasse? Wie immer dem sei (*reicht Junghans die Hand*), merken Sie sich meine Telefonnummer A 14-0-14, Sie können auf mich in jeder Lebenslage zählen.²¹²

In Anbetracht der bereits in dieser Arbeit thematisierten Situation der RAVAG zur Zeit der Ersten Republik bzw. im austrofaschistischen Ständestaat (s. S. 28) erscheint der Hinweis von Frau Hasenauer, sich doch beim Rundfunk um eine Anstellung zu bemühen, als satirischer Kommentar der beiden Autoren, entlarvt dieser doch gleichsam die nur vorge-spielte Förderungsbereitschaft einer besser situierten Gesellschaftsschicht. Dies verdeutlichen auch die zuvor gegebenen Ratschläge der Frau Hasenauer, die die Probleme – auf-

²¹¹ Ebda., S. 11f.

²¹² Ebda., S. 17f.

grund der wirtschaftlichen Lage vor allem finanzieller Art – der ‚einfachen Bevölkerung‘ schlichtweg außer Acht lassen, indem von dem unter Zeitdruck stehenden Junghans verlangt wird, ‚unbeschwert‘ mit der Stadt zu verwachsen und dabei trotz Aufbringung voller Intensität jegliche Ideologie zu vermeiden. Zunächst humoristisch anmutend stellt diese Szene jedoch auf den zweiten Blick das Kultur- und Geistesleben in Wien sehr kritisch dar und es bleibt wiederum der Eindruck, dass selbst der Einsatz magischer Kräfte die antiquierte Kulturlandschaft und deren Zusammenhänge nicht beeinflussen kann.

Ähnlich unerfreuliche Erlebnisse widerfahren Kaspar Junghans im sechsten sowie im siebenten Bild des Mittelstücks. Auf Anraten von Frau Hasenauer begibt sich Junghans im sechsten Bild zur RAVAG, um seine innovativen Ideen dort vorstellen zu können. Sich der Aussichtslosigkeit dieses Vorhabens bewusst und mit der Intention, Junghans eine weitere Enttäuschung zu ersparen, gibt sich der Elementargeist Tinterl als „die wichtigste Kraft im Hause“²¹³ aus – eine Dame, die im Radio jodelt und sich deshalb selbst als „Stunde der zeitgenössischen Musik“²¹⁴ bezeichnet – und versucht Junghans mit allen Mitteln von einer Bewerbung beim Rundfunk abzubringen. Dem Gespräch zwischen Junghans und der vermeintlichen RAVAG-Angestellten flechten Weys und Weigel einige die Programmgestaltung betreffende Kritikpunkte ein, die vor allem die politische Vereinnahmung des Rundfunks thematisieren.

Vom siebenten Bild liegt leider nur eine von Rudolf Weys in das Typoskript eingearbeitete Kurzzusammenfassung vor, die, um abermals auf die kritische Intention des Mittelstücks hinzuweisen, an dieser Stelle wiedergegeben werden soll:

Das folgende 7. Bild führt Junghans zu den Wiener Theaterdirektoren. Im Textbuch von 1934 wurden Clemens Krauss, Hubert Marischka, Otto Preminger und Hermann Röbbling stark karikiert als Zirkusdirektoren aufgeboten. Sie selbst und alle Anspielungen sind heute unaktuell. Statt des überholten Originaltextes hier nur die Fortsetzung der Handlung. Junghans wünscht sich, um engagiert zu werden, den Ideenreichtum Max Reinhardts. Ein dickes Buch mit der Aufschrift ‚Regiebuch für jedermann‘ schwebt herab, Junghans überreicht es glückstrahlend. Aber die Direktoren wollen unisono nicht Reinhardts Ideen, sondern nur seinen berühmten Namen. Doch gerade den hat der junge Mann nicht zu bieten. Sohin ist auch der zweite Feenwunsch vertan.²¹⁵

Entsprechend dem für das Mittelstück gewählten Genre endet auch dieses Märchen mit einem Happy End. Sich bereits der Resignation hingebend versucht Junghans letztendlich bei der Kleinkunstbühne schlechthin, der *Literatur am Naschmarkt*, sein Glück. Durch den Conferencier Harald Peter Gutherz sowie dem Regisseur Martin Engel herzlich empfangen, wünscht sich das junge Talent – mit seinem dritten und letzten Wunsch –, seine Ge-

²¹³ Ebda., S. 18f.

²¹⁴ Ebda.

²¹⁵ Ebda., S. 20.

schichte möge doch genau so, wie er sie erlebt hatte, aufgeführt werden. Von der Aktualität des Stoffes begeistert und sich dem Feenwunsch fügend, nimmt die *Literatur am Naschmarkt* die Geschichte des Kaspar Junghans in ihr Programm auf, wodurch die junge unverbrauchte Kraft aus Innsbruck letztendlich doch in der Wiener Kulturszene reüssieren kann.

In ihrer teilweise sehr überspitzten Darstellung der Verhältnisse der Kultur- und Geisteslandschaft Wiens gehen Weys und Weigel mitunter sehr explizit auf bestimmte Probleme ein. Besonders an der Figur des Redakteurs bündeln sich die Kritikpunkte an der kulturellen Situation der dreißiger Jahre. Anhand des Werdegangs Kaspar Junghans', der unverbrauchten Kraft, die letztendlich fast vor dem Wiener Kulturleben resignieren muss, skizzieren die beiden Autoren die nahezu unbewältigbaren Schwierigkeiten, mit denen Kunstschaffende zu dieser Zeit konfrontiert waren. Dabei macht das Mittelstück vor keiner der großen kulturellen Instanzen, sei es die Presse, der Rundfunk oder das Theater, halt, weshalb dieser Text auch als Rundumschlag gegen die damaligen Kulturinstitutionen, die Kleinkunsthöfen als einen Ort der Förderung junger Talente ausgenommen, gesehen werden kann.

b) *Der Fall N.N. Müllermeier*

Mit einer anderen Grundkonzeption, dabei jedoch nicht weniger kulturkritisch, verfasst Weys für das einundzwanzigste Programm der *Literatur am Naschmarkt* die Gerichtsszene *Der Fall N.N. Müllermeier*. Den Ausgangspunkt zu der satirisch-kritischen Betrachtung der Wiener Theaterszene bildet die Anklage des durchschnittlichen Theaterbesuchers N.N. Müllermeier, dem aufgrund seines Fernbleibens der letzten Theatervorstellungen der wirtschaftliche Untergang der Wiener Theater zur Last gelegt wird. Um ein faires Verfahren zu gewährleisten, wird die Verhandlung in einen Gerichtssaal in Amerika, unter der Leitung des Richters ‚Keep Smiling‘, verlegt. Als Zeugen treten dabei der Theaterdirektor, das Starwesen, der Verleger sowie die Presse auf, die mit ihren Aussagen die Schuld des Angeklagten bezeugen sollen.

Bereits dieser zunächst kurios erscheinenden Ausgangssituation – die Anklage einer Privatperson aufgrund einer Handlung, die diese Person nicht (!) vollzogen hat – ist der satirische Charakter dieses Textes zu entnehmen. Seinen kritischen Gehalt erhält die Szene durch die von Weys geschickt konstruierte Umkehr der Verhältnisse: Den eigentlich als Zeugen geladenen Theaterverantwortlichen wird im Zeugenstand ihre Mitschuld an der wirtschaftlich desolaten Situation der Wiener Theater entlockt, sodass schlussendlich sie diejenigen sind, die auf der Anklagebank sitzen.

Am Beginn seiner Betrachtung der Wiener Theaterkrise thematisiert Weys die Rolle der führenden Theaterdirektoren Wiens. Dass hier gleich mehrere Direktoren vereint in einer fiktiven Figur auftreten, lässt sich anhand der Namensgebung für den im Text dargestellten Theaterdirektor festmachen: Jan Lothar Helmbeerröb.²¹⁶ Entsprechend ‚mehnteilig‘ fallen auch die Antworten dieser Figur während der Gerichtsverhandlung aus, wie in diesem Fall, angesprochen auf die aktuellen Besucherzahlen:

DIREKTOR: Herr Staatsanwalt, müssen Sie diese Frage stellen-? Als Jan Lothar Helmbeerröb vertrete ich sechs der grössten Wiener Bühnen-!?

STAATSANW.: Eben deshalb muss ich Sie fragen.

DIREKTOR: Dann antworte ich Ihnen als Jan: schwach, als Lothar: je nachdem, als Helm: pampam, als Beer: mir kann noch geholfen werden, und als Röb: es wird mir geholfen-!²¹⁷

Auf die besondere Konstruktion seiner Figur zurückgreifend gelingt es Weys, wie an diesem Ausschnitt zu sehen ist, einen ersten Eindruck von der wirtschaftlichen Lage der Wiener Theater zu geben. Dabei ist hier auf den Seitenhieb auf das Burgtheater zu verweisen, dessen Sonderstellung aufgrund der staatlichen Förderungen karikierend beleuchtet wird. Seine Figurenkonstruktion nutzt Weys auch im Folgenden Kreuzverhör aus und spielt die in der Figur vereinten Theaterdirektoren gegeneinander aus.

VERTEIDIGER: Jetzt frage ich Sie als Jan: gefallen Ihnen die Aufführungen bei Lothar und Helmbeerröb?

DIREKTOR: (*im Tonfall Jahns*) Wie-? Was-? Als Jan sollen mir die Aufführungen bei Lothar und Helmbeerröb gefallen-, wo die pampam--, will sagen, den letzten Mist herausbringen--?

VERTEIDIGER: Jetzt frage ich Sie als Lothar: gefallen Ihnen die Aufführungen bei Jan--?

DIREKTOR: (*im Tonfall Lothars*) Als Lothar, der ich die Perlen der Klassiker gepachtet habe, soll mir der Jan gefallen, von dem ich vernehme, er beabsichtige den zweiten Teil Faust vor die Säue zu werfen--? (*normaler Ton*) Fragen Sie mich jetzt ja nicht auch noch als Helm, wie mir der Röb gefällt mit seinen Reiter- und Ritterstücken, denn dann---, dann---

VERTEIDIGER: -- dann schimpfen Sie mit einem Wort wie ein Durchschnittsbesucher und man könnte Sie genau so gut unter Anklage stellen wie Herrn Müllermeier-! Oder noch präziser: wenn ich Ihre einzelnen Vorwürfe als Gesamtaussage unter einen Hut bringe, so geben Sie zu, dass der Spielplan schlecht ist--?²¹⁸

An den gegenseitigen Vorwürfen, ein schlechtes Programm auf die Bühne zu bringen, karikieren die in der Figur des Direktors vereinten Theaterverantwortlichen ihre eingangs

²¹⁶ Eine Recherche konnte die gesamte Namenskreation auflösen: Die Vornamen der Figur spielen auf die Theaterdirektoren Rolf Jahn bzw. Ernst Lothar an, ihres Zeichens verantwortlich für das Volkstheater bzw. das Theater in der Josefstadt. Der Nachname der Figur setzt sich aus den Bestandteilen ‚Helm‘, ‚Beer‘ sowie ‚Röb‘ zusammen, wobei hier die Anspielungen auf die Direktoren Arthur Hellmer (Theater an der Wien), Rudolf Beer (Wiener Scala) sowie auf Hermann Röbbeling (Wiener Burgtheater) entschlüsselt werden konnten.

²¹⁷ Rudolf Weys: Der Fall N.N. Müllermeier. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 8 (ZPH 1011/8), nummeriertes Typoskript, S. 3.

²¹⁸ Ebda., S. 4.

getätigten Beschuldigungen dem angeklagten Durchschnittsbürger gegenüber. So räumen sie die schlechte Qualität ihrer Produktionen ein, gestehen dem Besucher jedoch keine derartige Kritik zu. Mit einem satirischen Unterton versieht Weys diese Szene mit Kommentaren zur Programmgestaltung der einzelnen Theaterhäuser, indem er etwa den Fokus des Spielplans auf die ‚Perlen der Klassiker‘ reduziert bzw. die Vorliebe des Burgtheaterdirektors Röbbeling für ‚Reiter- und Ritterstücke‘ anspricht. Die abschließende Frage des Verteidigers, ob der Spielplan schlecht sei, bejahend, versucht die Figur des Direktors, seine ihm nun zur Last gelegten Fehler auf weitere am Theaterbetrieb Beteiligte, allen voran den Verleger, abzuwälzen. Dabei unterstreicht der Direktor jedoch abermals, wie schlecht es um die Qualität seiner Theaterhäuser bestellt ist.

DIREKTOR: Und ob er schlecht ist-! Aber es ist ja nichts besseres da-! Man bringt mir weder gute Stücke, noch junge Talente-! Wenn ja, sofort führ' ich sie auf und stell sie hinaus-! In allen meinen sechs bis sieben Häusern, noch heute-! Aber man lässt mich ja im Stich-! als Helm muss ich wie ein Islandfischer bis nach Skandinavien fahren, um neue Talente zu entdecken-! Und die Verleger-? Alten Mist bringen sie mir, bestenfalls mit neuer Musik und das soll das Publikum dann fressen-! Ein Schwindel ist das Ganze-! Der süsseste Schwindel der Welt-!²¹⁹

Weys führt mit den Abschlussworten des Direktors die Selbstbelastung eines Zeugen vor. Sich zunächst mit voller Überzeugung auf den angeklagten Durchschnittsbesucher stürzend, verdeutlicht der weitere Verlauf des Verhörs die unreflektierte und kaum selbstkritische Haltung der Theaterverantwortlichen, die jegliche Schuld an der Theaterkrise von sich weisen. Die konstruierte Suche nach Ausflüchten und Möglichkeiten, anderen die eigenen Verfehlungen in die Schuhe zu schieben, lässt den Theaterdirektor schlussendlich als Mitschuldigen dastehen. Indem er ihnen keinen Raum für eben jene Ausflüchte gewährt, ist hier die implizierte Kritik Weys' als deutlicher Hinweis an die realen Theaterdirektoren zu verstehen, ihrer Verantwortung für die programmatische Gestaltung der Theaterhäuser endlich nachzukommen.

Die alleinige Schuld an der Situation der Theater tragen in dieser Gerichtsszene jedoch nicht nur die Führungspersönlichkeiten. Auch die Schauspielerinnen und Schauspieler, vornehmlich jene, die allzu selbstbewusst Starallüren entwickeln, sieht der Autor in der Pflicht und lässt dementsprechend auch das ‚Starwesen‘ – durch das sächliche Genus beide Geschlechter repräsentierend – in den Zeugenstand rufen. Anhand dieser Figur setzt sich Weys mit dem abgehobenen und auf kommerziellen Erfolg ausgerichteten Charakter einiger Schauspielerinnen und Schauspieler auseinander und verdeutlicht in diesem Zusam-

²¹⁹ Ebd., S. 4f.

menhang die Teilschuld eben jener Darsteller und Darstellerinnen an den wirtschaftlichen Problemen. Konkret ist dies anhand der Aussage des Starwesens abzulesen:

STAR: Ich habe 500 Schilling Gage pro Abend, um mich herum werden sämtliche Stücke geschrieben, wenn neben mir ein Star á la Zarah Leander entdeckt wird, lasse ich mich für's nächstemal gegen solche Unglücksfälle versichern-! Seit neuestem dichte ich mir nicht nur alle Stücke um, sondern lasse mich auch an den Tantiemen beteiligen, mit einem Wort: jedes Theater drücke ich an die Wand und just mir muten Sie zu, den Durchschnittsbesucher zu kennen--!!? Aber jetzt kommt das Schönste: Sie haben sogar recht-! Ich kenne eine bestimmte Gattung von Durchschnittsbesuchern: die auf der Galerie-! Und für die spiele ich heute und immerdar, nur für die Galerie, ich kann nicht anders, mehr hab ich nicht auszusagen, basta.²²⁰

Sowohl die finanziellen Forderungen als auch der Einfluss auf die Gestaltung der Stücke und Figuren werden hier als Beispiele für die Mitschuld der Schauspielerinnen und Schauspieler ins Feld geführt. Durch die narzisstische Selbstwahrnehmung des Starwesens erhält die Aussage einen satirischen Grundton, der dabei die implizierte Kritik, wonach der große Einfluss der Darstellerinnen und Darsteller auf die Qualität der Produktionen einen negativen Einfluss hat, jedoch nicht überlagert.

Für den Theaterbetrieb als Mittelsmänner zwischen Autoren und Theaterhäusern von Bedeutung, beleuchtet Weys auch die Rolle der Verleger. Schon die Anschuldigungen des Direktors zu Beginn der Szene, wonach ihn die Verleger im Stich ließen, deuten darauf hin, dass auch an diesem Berufsstand kein gutes Haar gelassen wird. Weys' Kritik an den Verlegern fokussiert dabei im Speziellen deren Opportunismus, den er gleich anhand mehrerer Aussagen festhält. Folgende, dem Verleger in den Mund gelegten Worte sollen die Kritik am Verlagswesen zusammenfassen.

VERTEIDIGER: Herr Zeuge, es heisst aber: viele Köche verderben den Brei-?

VERLEGER: Tun sie auch, Herr Verteidiger, aber --, was täten Sie machen, wenn man Ihnen eine Suppe auf den Tisch stellt und dieselbe schmeckt nach gar nichts-? Da werden Sie erst Salz nehmen, dann Pfeffer, dann Suppenwürze und zum Schluss geben Sie auch noch I h r e n Senf dazu-!

VERTEIDIGER: Und die Theaterdirektoren nehmen Ihnen diese Brühen ab--?

VERLEGER: Sie werden meistens sogar erst im Haus vom Direktor gekocht-! Hat er aber doch einmal Bedenken und ich kann sie ihm nicht ausreden, dann schick' ich ihm eine Rechnung auf Tantiemen für die Suppen von der vorvorigen Saison. Sofort bestellt er den neuen Aufguss wieder.²²¹

Zwar aufgrund der gegebenen Situation auf ‚unschuldig‘ plädierend, lassen sich doch auch hier die Verfehlungen des Verlegers erkennen. So besteht seine Schuld an der Wiener Theaterkrise vor allem darin, mit möglichst wenig Aufwand alte ‚Stoffe‘ in neuem Licht

²²⁰ Ebda., S. 5f.

²²¹ Ebda., S. 8f.

glänzen zu lassen und diese aufgepeppten ‚Aufgüsse‘ anschließend unter Ausübung von (finanziellem) Druck den Theaterdirektoren teuer zu verkaufen.

Letztendlich muss sich auch die Presse vor dem Weys'schen Gericht verantworten. Unter dem Namen ‚Concordia‘²²² führt der Autor zunächst auch hier die Presse nur als Zeugin ein, ehe er anhand ihrer unpräzisen und mehrdeutigen Äußerungen die Fehltritte der Wiener Zeitungen demonstriert.

STAATSANW.: (zur *Presse*) Sagen Sie mir möglichst prägnant: geht der angeklagte Durchschnittsbesucher ins Theater oder nicht-?

PRESSE: Mit apodiktischer Ungewissheit kann ich sagen: es gibt keine Theatermüdigkeit, aber die Anteilnahme des Publikums ist erloschen. In ausverkaufte Häuser geht niemand hinein, einerseits andererseits, jenachdem, teils-teils, wie ich es eben für meine Artikel jeweils gebrauche.²²³

An der unkonkreten Ausdruckweise der Presse wird die Kritik an ihrer ‚situationselastischen‘ Haltung erkennbar, die sich dadurch kennzeichnet, dass je nach angestrebtem Publikum eine andere Meinung vertreten wird. Die implizite Forderung nach klaren und ehrlichen Aussagen wird auch infolge der weiteren Zeugenaussage deutlich.

STAATSANW.: Sie behaupten also wirklich, Sie loben nur aus altruistischen Gründen-?

PRESSE: Ausschließlich, Herr Ankläger. Manche Kollegen gehen sogar noch weiter: nur damit's nicht immer heisst, niederrreisen ist leicht, aufbauen ist schwer, wollen sie in ihrem Altruismus ein gutes Beispiel geben und schreiben selber Stücke. Wenn die dann herauskommen erreichen wir den Gipfel der Objektivität: d i e sollen sie uns erst loben hören-!

STAATSANW.: Und Sie haben in den unter Streit gestellten 14 Jahren die Wiener Theater schalten und walten lassen und kein Wort des Tadels, nein, wählen wir eine mildere Fassung: kein Wort wirklicher Kritik gefunden--?

PRESSE: Und ob ich gefunden habe-! Vierzehnmal sogar-! Jedesmal am Ende eines Spieljahres haben wir gründlich hineingeleuchtet und alle Zustände getadelt, die wir im Einzelnen immer gelobt haben.²²⁴

An den opportunistisch anmutenden Äußerungen der Figur der Presse thematisiert Weys deren unqualifizierte Berichterstattung über die Vorgänge in den Wiener Theaterhäusern. So orientiert sich die Presse nicht an ihrer eigentlichen Aufgabe, ehrlich und konsequent die Theaterszene zu besprechen – auch wenn dies bedeuten würde, Kritik zu äußern –, sondern tendiert dazu, den Weg des geringsten Widerstandes zu wählen, indem sie kommerzielle Interessen vorzieht. Insofern lässt sich auch hier, trotz des satirischen Untertons, eine deutliche Kritik an der zeitgenössischen Presseberichterstattung festmachen,

²²² Die Namensgebung bezieht sich in diesem Fall auf den gleichnamigen Presseclub ‚Concordia‘, dem zu jener Zeit viele Journalisten in Wien und ganz Österreich angehörten.

²²³ Rudolf Weys: Der Fall N.N. Müllermeier. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 8 (ZPH 1011/8), nummeriertes Typoskript, S. 12.

²²⁴ Ebda., S. 12f.

sodass mit der Presse auch der vierte Zeuge seiner Mitschuld an der vorherrschenden Situation überführt wird.

Den angeklagten N.N. Müllermeier lässt Weys am Ende seiner Gerichtsszene zu Wort kommen und dabei nochmals den schwachen und zeitfernen Inhalt der in den Theaterhäusern gebotenen Stücke ansprechen. An dieser Stelle wird deutlich, dass der in dieser Gerichtsszene angeklagte Durchschnittsbesucher eigentlich das Opfer weitreichender Unzulänglichkeiten der Theaterverantwortlichen ist. Dies überzeugt auch die Geschworenen, die letztendlich fast einstimmig den Angeklagten freisprechen. Der Freispruch des gewöhnlichen Durchschnittsbesuchers Müllermeier ist dabei jedoch von noch größerer Tragweite: Weys spricht damit die gesamte Wiener bzw. österreichische Bevölkerung von dem konstruierten Vorwurf, sie würde durch ihr Fernbleiben alleinige Schuld am Untergang der Wiener Theaterkultur tragen, frei. In diesem Sinne sind auch die an die Verantwortlichen der Theaterkrise gerichteten Abschlussworte des Richters zu verstehen: „Wem nicht zu raten ist, dem ist nicht zu helfen!“²²⁵

An den hier zitierten Ausschnitten aus dem Text *Der Fall N.N. Müllermeier* lässt sich abermals eine groß angelegte Abrechnung Rudolf Weys' mit der Theaterszene Wiens erkennen. Aufgrund der kuriosen Ausgangssituation zunächst stark satirisch angelegt, thematisiert der Text im weiteren Verlauf jedoch sehr konkret die Verfehlungen von Theaterdirektoren, Schauspielerinnen und Schauspielern, Verlegern sowie der Presse. Drei wesentliche Feststellungen können abschließend gemacht werden: Zum einen sei hier auf die geschickte Konstruktion des Autors verwiesen, die eine Umkehrung der Verhältnisse möglich macht. So sitzen die eigentlich als Zeugen geladenen Theaterverantwortlichen schlussendlich auf der Anklagebank und versuchen, sich für ihre Versäumnisse zu rechtfertigen. Weiters entlastet Weys den durchschnittlichen Theaterbesucher, indem er ihn von jeglicher Schuld freispricht. In einem übertragenen Sinn beinhaltet dieser Text sogar eine Aufforderung an die Theaterbesucher, sich kritisch mit dem Angebot des Theaters auseinanderzusetzen. Drittens deckt Weys, indem er die Direktoren, Verleger, Schauspielerinnen und Schauspieler sowie die Presse sich gegenseitig die Schuld zuschieben lässt, ein ganzes System voller Schwächen auf. So präsentiert der Autor mit diesem Text nicht einen Hauptschuldigen, sondern zeigt auf, dass es in der Wiener Theaterszene an mehreren Ecken und Enden Probleme gibt, die sich gegenseitig beeinflussen. Kritik zu üben scheint in diesem Falle deshalb notwendig zu sein, da sich im Theaterbetrieb Opportunismus (Verleger), Abgehobenheit und vorrangig kommerzielles Interesse (Star) breit gemacht haben, die mit

²²⁵ Ebda., S. 15.

dem Unwillen Verantwortung zu übernehmen (Theaterdirektor) sowie einer ambivalenten Grundhaltung (Presse) aller Beteiligten eine unheilvolle Mischung ergeben.

*

Anhand der beiden in diesem Abschnitt besprochenen Texte konnte gezeigt werden, dass sich Rudolf Weys auch sehr intensiv mit dem kulturellen Leben in Wien auseinandersetzte. Mit *Per aspera ad acta oder Die drei Wünsche* sowie *Der Fall N.N. Müllermeier* liegen in puncto Kulturkritik zwei groß angelegte Stücke vor, die jeweils zu einem Rundumschlag gegen ein ganzes System ausholen. Aufgrund ihrer gezielten Adressierung verschiedenster Problemlagen innerhalb der Wiener Kulturlandschaft wurden diese beiden Texte in diesem Abschnitt näher beleuchtet. In diversen anderen Texten lassen sich ebenfalls Anspielungen und Auseinandersetzungen mit der zeitgenössischen kulturellen Situation finden. So etwa im Text *In Memoriam*²²⁶ aus dem dreizehnten Programm der *Literatur am Naschmarkt*, in dem Weys in Form von vier satirischen Trauerreden Stellung zum Abriss des Wiener Freihausgebäudes nimmt. Weitere kulturkritische Ansätze sind in Texten wie *Im letzten Halbjahr wurde verloren*²²⁷ (das ‚Fundamt der Phantasie‘ wird zum Schauplatz für die Suche nach verlorenen Gedanken und Ideen) oder *Tango*²²⁸ (das Lied greift die hitzige aber auch paradoxe Diskussion rund um das Verbot des Tangotanzes im Jahr 1913 auf) festmachen. In diesem Sinne ist Rudolf Weys nicht nur als Kulturschaffender, sondern auch als Kulturkritiker zu sehen, der mit einem meist satirischen Unterton sehr genau die Vorgänge rund um die Wiener Kulturszene betrachtet.

8.1.5. Krieg und Militarismus

Strategie und Taktik des politischen Geschehens bestimmte wie in Kriegstagen die Generalität. Diesmal waren es eben die politischen Generäle. Noch war keine Entscheidung gefallen, nicht in Deutschland und nicht in Österreich. Der Staatsbürger ging seiner Alltagsbeschäftigung nach und hoffte. Worauf? Dass am Ende doch die Vernunft siegen würde? Es war die gleiche vage, vergebliche Hoffnung wie im vierten Kriegsjahr.²²⁹

Solche und ähnliche Passagen finden sich in Weys' Autobiographie häufig und sie verdeutlichen, welche Haltung der ehemals stolze Soldat Rudolf Weys mittlerweile gegenüber dem Militär eingenommen hatte. Immer wieder setzt der Autor aktuelle Geschehnisse der

²²⁶ Rudolf Weys: *In Memoriam*. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 25 (ZPH 1011/25), nummeriertes Typoskript.

²²⁷ Rudolf Weys: *Im letzten Halbjahr wurde verloren*. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 8 (ZPH 1011/8), nummeriertes Typoskript.

²²⁸ Rudolf Weys: *Tango*. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 8 (ZPH 1011/8), unnummeriertes Typoskript.

²²⁹ Weys, Autobiographie, S. 415.

dreißiger Jahre mit seinen Erinnerungen aus dem Ersten Weltkrieg gleich und thematisiert in diesem Zusammenhang die schrecklichen Auswirkungen des Krieges.

Die an den Beginn dieser Arbeit gestellte historische Annäherung geht diesbezüglich auf zwei wesentliche Aspekte ein: Zum einen wurde die angespannte Situation in Österreich, hervorgerufen durch Aktionen paramilitärischer Verbände sowie den allgemein in Europa einsetzenden Trend zur Aufrüstung und Vorbereitung auf einen weiteren Krieg, angesprochen. Zum anderen wurde auch der ideologische Wandel Rudolf Weys' erläutert, der sich in einer anti-faschistischen und anti-militärischen Haltung widerspiegelte.²³⁰ In diesem Zusammenhang scheint es an dieser Stelle auch fruchtbar zu sein, sich der Auseinandersetzung des Autors mit dem Militär zu widmen.

a) Der brave Soldat Schwejk gegen das Militär

Die Analyse der Texte *Das Lied vom braven Soldaten* und *Die Wiener Festwochen des braven Soldaten* thematisierte bereits die entlarvende bzw. aufdeckende Funktion der Figur des Soldaten Schwejk. Wurde im vorherigen Kapitel vor allem seine Rolle als naiver und opportunistischer Charakter besprochen, so soll in diesem Zusammenhang noch kurz auf die Funktion der Figur in Bezug auf die Kritik am Militär eingegangen werden. Da Schwejk als ehemaliger Soldat des Ersten Weltkrieges präsentiert wird, lassen sich mit dieser Figur verschiedene kritische Anspielungen auf das Militär sowie die mit dem Krieg verbundenen Auswirkungen machen. In seinem *Lied vom braven Soldaten* nutzt Weys diese Möglichkeit, indem er den braven Soldaten zur Musik eines bekannten tschechischen Volksliedes seine Kriegserinnerungen schildern lässt. Seine Kritik am Militär entfaltet das Lied aufgrunddessen, dass der Leser über die historischen Zusammenhänge Bescheid weiß und sich so aus den grundsätzlich humoristisch anmutenden Zeilen die intendierte kritische Haltung erschließt. Wenn also Schwejk davon singt, wie bezaubernd schön ein Feldzug sei,²³¹ ist diese Aussage als satirischer Kommentar zu werten, der im Zusammenspiel mit dem historischen Wissen des Publikums bezüglich des Ersten Weltkrieges und den damit verbundenen katastrophalen Auswirkungen für die Bevölkerung eine kritische Komponente erhält. Insofern bedient sich Weys einer gängigen Methode des Kabarets, die auf abgespeicherte Wissenszusammenhänge des Publikums aufbaut.

Nach einem ähnlichen Prinzip integriert Weys seine Kritik auch in das Couplet des Soldaten Schwejk im Mittelstück *Die Wiener Festwochen des braven Soldaten*. In diesem

²³⁰ In diesem Zusammenhang sei auf die Kapitel ‚2.2. Politische Entwicklungen in Österreich‘ sowie ‚4. Biographische Annäherung: Stationen im Leben des Rudolf Weys‘ verwiesen.

²³¹ Vgl. Rudolf Weys: *Das Lied vom braven Soldaten*. In: Weys, *Wien bleibt Wien*, S. 100f.

Lied dekonstruiert der Autor durch die Gegenüberstellung des ‚Vorzugsschülers‘ und des ‚Unterwüblers‘ die von militärischer Seite geprägte Heroisierung von Soldaten.

Der eine rennt in jede Schlacht
Und freut sich, wenn's wo richtig kracht,
Das is a Vorzugsschüler,
Der andre is a feiger Hund,
Der tachiniert sich hinten g'sund,
Das is a Unterwühler!
Der eine schreibt den Kriegsbericht,
Der andre muß ihn leben.
Das is schon sehr g'scheit eingericht'
Sonst tät's kein Krieg nicht geben.²³²

Weys demonstriert in diesem Couplet die Diskrepanz zwischen propagiertem Ideal und dem dazu konträren Handeln einer politischen bzw. militärischen Elite. Die ersten drei Zeilen skizzieren das Bild des ‚guten‘ und ‚tapferen‘ Soldaten, der sich dadurch auszeichnet, dass er von Schlacht zu Schlacht zieht und dabei an vorderster Front kämpft. Im Gegensatz dazu stellen die darauffolgenden drei Zeilen jenen Soldaten vor, der negativ gesehen wird und sich dadurch zu erkennen gibt, dass er sich im Hintergrund des Kampfgeschehens ausruht. Mit den die Strophe abschließenden Zeilen stellt Weys dieses Bild des ‚guten‘ bzw. ‚schlechten‘ Soldaten jedoch in Frage, indem er darauf hinweist, dass letztlich die am Feld kämpfenden Soldaten die Leidtragenden sind, wohingegen die ‚Tachinierer‘ nur die Kriegsberichte schreiben müssen und ungeschoren davonkommen. Zum einen liegt die Vermutung nahe, dass Weys mit den ‚Kriegsberichtschaibern‘ auf die militärische bzw. politische Elite anspielt, die, in dem Wissen nicht selbst in die Kampfhandlungen verwickelt zu sein, das heroisierende Bild des sich in jede Schlacht stürzenden Soldaten öffentlich forcierte. Insofern thematisiert das Couplet die Scheinheiligkeit einer politischen und militärischen Oberschicht. Zum anderen verdeutlicht es mit der abschließenden Zeile, dass es sich bei der zuvor geschilderten Unterscheidung der Soldatentypen um eine bewusste, von einer bestimmten Gruppe geförderten Konstruktion handelt, deren Ziel es ist, über das positive Bild des Soldaten genügend menschliche Ressourcen zu Verfügung zu haben, um einen Krieg betreiben bzw. aufrecht erhalten zu können. In diesem Sinne schließt Weys seine Strophe korrekt, indem er festhält, dass es ohne die ‚Vorzugsschüler‘, also diejenigen, die die Kriegsberichte erleben müssen, keinen Krieg geben würde. An diese Feststellung anknüpfend ist demnach auch die dem Couplet implizierte Kritik zu sehen, die in Form einer Frage formuliert in etwa so lauten würde: Ist es, in Anbetracht des

²³² Rudolf Weys: Die Wiener Festwochen des braven Soldaten. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 8 (ZPH 1011/8), nummeriertes Typoskript, S. 5.

möglicherweise tödlichen Ausgangs eines Kampfes, erstrebenswert ein ‚guter‘ und ‚tapferer‘ Soldat zu sein?

b) *Das Lied vom Soldaten Ferdinand*

Mit dem Mittelstück *Das Lied vom Soldaten Ferdinand* widmet Weys den Abläufen und Vorgängen innerhalb des Militärs eine breiter angelegte Problematisierung. Der Fokus des Textes auf den „kleinen Sorgen“²³³, die mit einer Soldatenkarriere einhergehen und daher leicht vergessen werden, entfaltet letztendlich jedoch eine große Wirkung. Sein Militärstück verfasste Weys für das sechzehnte Programm der *Literatur am Naschmarkt*, das unter dem Titel *1913* jenes Jahr vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges in den Mittelpunkt stellte.²³⁴ Die aktuellen Geschehnisse der dreißiger Jahre verlangten in diesem Zusammenhang auch eine Problematisierung des Militärwesens und hier bot das Jahr 1913, das ebenfalls von einer bestimmten Kriegseuphorie geprägt war, eine besonders gute Spiegelfunktion. So verlagerte Weys sein Soldatenstück auch in das Jahr 1913, wohlwissend, dass dieselbe Handlung auch im Jahr 1937 möglich gewesen wäre.

Verglichen mit den satirisch und humoristisch ausgerichteten Schwejk-Texten, wählt der Autor für das *Lied vom Soldaten Ferdinand* einen ernsteren Zugang und stellt mit dem aus der Steiermark nach Wien einberufenen Rekruten Ferdinand Rosstesser einen ehrlichen und hart arbeitenden Bauern in den Mittelpunkt seines Stückes. Die Laufbahn des Soldaten Ferdinand verfolgend stellt das Mittelstück einige das Militär betreffende Sachverhalte in Frage. So beleuchtet gleich die erste Szene – Ferdinand kommt nach Wien und erkundigt sich nach dem Weg zur Infanteriekaserne – die streng hierarchischen Strukturen des Militärs. Nicht ahnend, mit wem er spricht, stößt Ferdinand auf einen Vorgesetzten:

FERDINAND: (*zögert erst, geht dann auf ihn zu*) Herr Soldat---, bittschön---, wann´s d´ma sagen könntst---, wia komm i denn da---, wasst es net, Kamerad, wo s´ is, die Infanteriekasern--?

FELDW.: (*der Ferd. und dessen Koffer von oben bis unten gemustert hat*) (*noch leiser*) Die Haxen reiss zsamm gfälligst, wann´s d´mit ein´ Vorgesetzten redst-! (*laut*) Aber schen--! (*wieder normal*) Remontenschädel viereckerter-! Und eins kannst da glei heut merken: bevor, dass a Feldweibel dei Kamerad is, wirst noch hübsch a paar mal auf- und nieder-machen müssen-! Und jetzt mach Meldung. (*da Ferd. verständnislos schaut*) Was d´willst hab i di gfragt-! Gscherter aus Unterloisbach-!²³⁵

²³³ Rudolf Weys: Conference zum Lied des Soldaten Ferdinand. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 8 (ZPH 1011/8), einseitiges Typoskript.

²³⁴ Das sechzehnte Programm der *Literatur am Naschmarkt* soll aufgrund seiner kritischen Konzeption als Spezialfall später genauer betrachtet werden.

²³⁵ Rudolf Weys: Das Lied vom Soldaten Ferdinand. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 8 (ZPH 1011/8), nummeriertes Typoskript, S. 1f.

In Wien angekommen, wird Ferdinand sogleich mit dem im Militär vorherrschenden Jargon konfrontiert. Diesen Unterschied zwischen dem ‚Bauernbub‘ Ferdinand und dem Vertreter des Militärs markiert Weyss auch sprachlich, indem er Ferdinand sehr einfach, zurückhaltend und mit einem spezifischen Dialekt sprechen lässt. Den Feldwebel charakterisiert hingegen eine für das Militär stereotype Sprache, die sich auch durch das häufige Zurückgreifen auf Beschimpfungen kennzeichnet. In dieser kurzen Unterhaltung werden jedoch auch die klar vorgegebenen Beziehungsverhältnisse innerhalb militärischer Strukturen thematisiert: Kameradschaft, so der Feldwebel, könne nur zwischen Gleichgestellten bestehen und um diese zu erreichen, müsse Ferdinand zuerst noch die eine oder andere Prüfung bestehen. Der Mythos, wonach alle Soldaten Kameraden sind und gemeinsam in die Schlacht ziehen, wird hier durch den Hinweis auf die starre Hierarchie und der damit einhergehenden ‚Ungleichheit‘ der Soldaten somit kritisch hinterfragt.

Die anschließende Szene zeigt den Soldaten Ferdinand bei der Ausgabe der Uniformen und führt damit in die Problematik des ‚blinden Gehorsams‘ ein. In der Antwort auf die Nachfrage Ferdinands, ob der Feldwebel nicht glaube, der ihm zugeteilte Waffenrock sei etwas zu groß, verweist der Text abermals auf die hierarchischen Strukturen.

FELDW.: So-? Glaubst du Vogerl-? (*rückt ihm den Rock zurecht*) Aber beim Militär gilt nur a Glauben, das is der Glauben von die Vorgesetzten, alles andere is a Irrglauben. Kannst ma glauben.--- Schuach taxier i auf 43, die wer'n draußen anprobiert. (*ruft nach links*) A 56er Kappen, Halsbinden 39 (*beides wird hereingeworfen. Halsbinde behält er, Kappe setzt er ihm auf*) Langsam wird er ja zu ein' Menschen.--- Und--- was hast ma früher derzählt-? Wie lang hast gwart-?²³⁶

In der teils schikanierenden, teils belehrenden Äußerung des Feldwebels lässt sich das im Militär verwurzelte Prinzip des ‚blinden Gehorsams‘ festmachen. Nur die Worte der Vorgesetzten sind von Bedeutung und ihnen ist ohne Ausnahme Folge zu leisten. Spricht Weyss mit der Figur des Feldwebels dieses Prinzip zunächst nur an und geht im weiteren Verlauf nicht genauer darauf ein, so greift sein in der sechsten Szene eingefügtes Lied, das laut Regieanweisungen von einem Soldatenchorus gesungen werden soll, diese Thematik konkreter auf.

Immer der Befehl, immer der Befehl
Raubt uns Soldaten unsre Seel,
Trifft uns bei Tag und bei Nacht,
Hat uns das Leben sauer gmacht.
Immer der Befehl,
Immer der Befehl,
Bitt, Herr Hauptmann, bin zur Stell.

²³⁶ Ebda., S. 3.

Heute beim Rapport, heute beim Rapport
Kommt der Hauptmann, sagt mir müassen fort-,
's gibt auch kein Urlaub net,
Weil der net im Befehl drinnen steht.
Immer der Befehl,
Immer der Befehl,
Bitt Herr Hauptmann, bin zur Stell.

Und mir stehn habtacht, und mir stehn habtacht
In der Kasern und in der Schlacht,
Reisst uns a Kugel,
Stehn mir noch allweil stramm,
Immer der Befehl,
Immer der Befehl,
Steh habtacht du arme Seel!²³⁷

Von Weys selbst als „Protestsong á la mode 1937“²³⁸ bezeichnet, ist hier die kritische Haltung des Autors gegenüber der Befehlskultur des Militärs klar ersichtlich. Die Verbindung aus der wiederkehrenden Phrase ‚immer der Befehl‘ und den damit in Zusammenhang gebrachten Auswirkungen auf die Soldaten zeigt auf, welche Folgen ein auf Befehlen aufbauendes System für die einzelnen davon betroffenen Personen hat: seelische Armut, Überarbeitung sowie Lebensgefahr. Indem er die Schattenseiten einer Soldatenlaufbahn hier klar schildert, stellt Weys mit diesem Lied genau jenes Prinzip des ‚blinden Gehorsams‘ in Frage.

„Ob es ein Leben is, möchte i wissen, fixlaudon--!“²³⁹, hört man den betrunkenen Fiaker während der fünften Szene mehrmals fragen. In Anbetracht der im Stück verhandelten Thematik, kann die Frage des Fiakers als Anspielung auf die beginnende militärische Karriere des Soldaten Ferdinand gesehen werden. Dass keiner der Anwesenden – die Szene spielt im ‚Blauen Habicht‘, einem Gasthaus, das die Rekruten anlässlich ihres ersten Ausganges aufsuchen – seine Frage versteht und seine Äußerungen auf schlecht laufende Geschäfte zurückgeführt werden, deutet darauf hin, dass Weys hier bewusst gesellschaftskritisch vorgeht: Die entscheidende Frage, ob eine Soldatenlaufbahn wirklich ein ‚Leben ist‘, stellt sich für die Anwesenden, die brav den Befehlen der Vorgesetzten gehorchen, nicht. Bewusst ins Jahr 1913 verlegt und damit dem Publikum einen historischen Kontext mitliefernd, mahnt Weys durch die Frage des Fiakers seine Zuschauerinnen und Zuschauer im Jahr 1937 vor den mittlerweile bekannten Entwicklungen und Auswirkungen, die ein Krieg

²³⁷ Rudolf Weys: Soldatenlieder zur Laufbahn des Soldaten Ferdinand. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 8 (ZPH 1011/8), unnummeriertes Typoskript.

²³⁸ Rudolf Weys: Das Lied vom Soldaten Ferdinand. In: Weys, Wien bleibt Wien, S. 169.

²³⁹ Rudolf Weys: Das Lied vom Soldaten Ferdinand. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 8 (ZPH 1011/8), nummeriertes Typoskript, S. 9.

mit sich bringt. So könnte die intendierte, kritische Frage in diesem Zusammenhang lauten: Ist ein Leben (als Soldat) im Krieg ein lebenswertes Leben?

Die fünfte Szene des Mittelstücks führt zudem den Soldaten Ferdinand mit dem ‚Animiermadl‘ Lola zusammen. An der Liebesbeziehung der beiden demonstriert Weys mit Fortlauf des Stückes eine weitere negative Facette eines Soldatenlebens: Frisch verliebt erhält Ferdinand den Befehl, mit seiner Einheit nach Sarajevo zu gehen, um das dortige Regiment zu verstärken. Da eine Desertion für den Soldaten nicht in Frage kommt – dies würde ein Leben auf der Flucht bedeuten –, fügt sich Ferdinand dem Befehl und tritt schweren Herzens die Reise an. An dieser Stelle ist bereits Weys‘ Intention zu erkennen, deckt er doch durch die Trennung der beiden glücklich Verliebten die Tatsache auf, dass ein Soldatenleben zu führen auch bedeutet, von seiner Familie sowie nahestehenden Personen getrennt zu sein. Wie schwierig eine solche Situation ist, führt das Mittelstück im Folgenden an der Figur Ferdinands vor: Die Sehnsucht nach seiner Lola sowie die Befürchtung, das Animiermadl könnte sich während seiner Abwesenheit einen anderen Mann verliebt haben, lassen Ferdinand depressiv werden. Da auch ein Urlaub über die Weihnachtszeit nicht in Aussicht steht, begeht Ferdinand in seiner Verzweiflung einen schwerwiegenden Fehler. Um sich als tapferer Soldat auszeichnen zu können und auf diesem Weg womöglich einen Urlaubsanspruch zu erhalten, täuscht er einen feindlichen Angriff vor, aus dem er, so sein Plan, als Held hervorgehen würde. Letztendlich fliegt seine Täuschungsaktion jedoch auf und so liegt es am militärischen System, über seinen weiteren Werdegang zu entscheiden. Weys lässt seinen Protagonisten bewusst und mit dem Wissen über die möglichen Konsequenzen – ein solches Verhalten konnte vor das Militärgericht gelangen – die Tat begehen und verdeutlicht damit, welche psychischen Auswirkungen mit einem Soldatenleben in Verbindung stehen. Die hier vorliegende Kritik ist in diesem Fall nicht an einer bestimmten Äußerung bzw. einem Gespräch festzumachen, sie zeigt sich vielmehr an der Handlungsabfolge, die die Laufbahn eines vormals naiven und ehrlichen Landwirts schildert, der im Zuge seiner militärischen Karriere zu einer Verzweiflungstat getrieben wird.

Weys behält sich jedoch auch in diesem Mittelstück ein Happy End vor und lässt den Hauptmann des Regiments eine Urlaubsreise für den Soldaten Ferdinand einfädeln, sodass dieser schlussendlich doch über die Weihnachtstage zu seiner Lola heimkehren kann. Die scheinbar plötzlich auftretende Empathie des Hauptmanns hat jedoch einen faden Beigeschmack:

HAUPTM.: Also dann schicken wir ihnen den Falotten, den Rosstesser. Und zwar unter Hinweis darauf, dass wir für Schreibereien nur Arrestanten abgeben können. Aber keinen Tag länger als die sechs Wochen darf er mir in Wien bleiben-! Weil n u r mit solche Burschen können wir durchkommen auf dem möglicherweise sehr gefährdeten Posten dahier. Abtreten-! (*dunkel und Vorhang*)²⁴⁰

Hier sei auf das bereits besprochene Couplet des braven Soldaten Schwejk und seine Darstellung des ‚Vorzugsschülers‘ verwiesen. Der im Hintergrund taktierende Hauptmann kann mit dem Bild des Kriegsberichts schreibenden Soldaten gleichgesetzt werden, der, um einen Krieg führen zu können, auf den zweiten Soldatentypus, den Vorzugsschüler, angewiesen ist. Diesen erkennt der Hauptmann in Ferdinand, weswegen er ihn trotz seines Fehlerverhaltens wieder in seinem Regiment haben möchte. Um auf einen Soldaten zurückgreifen zu können, der sich freut, „wenn´s wo richtig kracht“²⁴¹, gewährt der Hauptmann Ferdinand sogar einen sechswöchigen Heimreise nach Wien. Betrachtet man die Äußerung des Hauptmannes unter diesem Blickwinkel, so wirken seine zunächst als empathisch wirkenden Äußerungen eher durchtrieben und hinterhältig und verleihen der Szene somit einen weiteren kritischen Aspekt.

Entsprechend dem von Weys gewählten Titel übernehmen auch die Soldatenlieder eine tragende Funktion im Stück. In diesem Zusammenhang wurde bereits ein Lied näher betrachtet und analysiert. Allgemein lässt sich über die in das Stück eingebundenen musikalischen Beiträge festhalten, dass diese, wie auch schon die Gesamtkonzeption des Mittelstücks, ernster und thematisch konkreter angelegt sind, als dies etwa bei den karikierend-satirischen Liedern des Soldaten Schwejk der Fall ist. An die spezifische Thematik der Szene angepasst, verstärken die vorliegenden Soldatenlieder des Mittelstücks die von Weys angebrachte Kritik, indem sie wesentliche Kritikpunkte erneut aufgreifen und in einer anderen Form präsentieren. Diese Tatsache verdeutlichend begleitet die Umbauphase zwischen zehnter und elfter Szene eine in Liedform vorgetragene Zusammenfassung der Themen der einzelnen Lieder. In diesem Fall jedoch umgemünzt auf die bevorstehende Heimkehr der Soldaten:

(Thema I) Manchmal is des Leben wie ma träumen tuat,
Ganz verwirrt und völlig durcheinand---

(Thema III) Aber-- uns Soldaten kümmerts wenig, ob´s regnet oder schneit,
Mir leb´n net für morgen, mir leben nur für heut,
Mir haben statt´n Ausgehrock a blaue Montur
Und amal geht halt doch das Ganze retour:

²⁴⁰ Ebda., S. 18.

²⁴¹ Rudolf Weys: Die Wiener Festwochen des braven Soldaten. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 8 (ZPH 1011/8), nummeriertes Typoskript, S. 5.

- (Thema IV) Dann gibt's kein Befehl,
 Dann gibt's kein Befehl,
 Kein ‚gehorsamst‘ und kein ‚zur Stell‘,
 Sein ma dann wieder Civil,
 Tuat jeder des was er will---
- (Vorstrophe III) Montag geht ma dann in die Fabrik,
 Dienstag pflügt einer sein Feld,
 Der dritte hat Pech und der vierte hat Glück
 Aber a jeder hat seine Welt! Denn—
- (Thema V) Alles hat amal a End,
 Einmal kommt das Regiment
 Aus---
- Banjaluka, Banjaluka, Sarajevo
 Sarajevo, Bosniak-!²⁴²

Den Inhalt der Lieder umformend endet Weys doch versöhnlich, indem er das Ende des Krieges und eine Heimkehr der Soldaten thematisiert. Dabei wird das Leben in ‚Civil‘, wo jeder in ‚seiner Welt‘ leben kann, als Erlösung von einer durch das Militär und den Krieg geprägten Laufbahn beschrieben. So bleibt auch am Ende dieses Liedes die Frage im Raum, ob eine Glorifizierung des Militärs, wie sie etwa in den Soldatenliedern sowohl des Ersten Weltkrieges als auch zur Zeit der dreißiger Jahre betrieben wurde, in Anbetracht der Auswirkungen auf die Bevölkerung, nicht wieder als Anzeichen für einen neuen Krieg zu sehen ist.

An den hier zitierten Textausschnitten konnte gezeigt werden, dass sich Rudolf Weys in seinem Mittelstück *Das Lied vom Soldaten Ferdinand* mit verschiedenen Aspekten des Militärs bzw. einer Laufbahn eines Soldaten auseinandersetzt. Die zeitkritische Qualität des Textes liegt dabei in der Konzeption des Mittelstückes: Die Ereignisse des Jahres 1913 schildernd und damit einen historischen Wissenszusammenhang öffnend hält Weys mit seinem Stück rund um den Soldaten Ferdinand dem Publikum des Jahres 1937 einen Spiegel vor und demonstriert, worauf sich eine den Krieg und das Militär verherrlichende Gesellschaft hinbewegt. In diesem Zusammenhang sind auch die hier näher beleuchteten Aspekte wie die militärische Hierarchie, die damit einhergehende Befehlskultur oder der psychische Druck, der sowohl auf den Soldaten als auch auf den Familien in der Heimat lastet, als Kritik an der Situation der dreißiger Jahre in Wien und Österreich zu sehen. Entsprechend der vorangegangenen Analysen lassen sich jedoch auch mehrere Schuldige für die hier skizzierte Situation erkennen: Zum einen werden die militärischen sowie politischen Befehlshaber in ihrer opportunistischen und das System des Militarismus aufrechterhalten-

²⁴² Rudolf Weys: Soldatenlieder zur Laufbahn des Soldaten Ferdinand. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 8 (ZPH 1011/8), unnummeriertes Typoskript.

den Rolle gezeigt und auf diesem Weg der Kritik ausgesetzt. Weys appelliert in seinem Mittelstück jedoch auch an die Gesellschaft, die sich den auch im Jahr 1937 wieder abzeichnenden Tendenzen nicht entgegen stellt. Das Militär verherrlichend tragen auch sie zu den Entwicklungen bei, die schlussendlich zu einer an der Laufbahn des Soldaten Ferdinand geschilderten Situation führen. In diesem Sinne beendet auch das ‚Animiermadl‘ Lola das Mittelstück mit den Worten:

(Lola) Ich setzte meine Hoffnung auf a schönere Zeit,
 Ich hoff hoffentlich nicht verkehrt-!
 Wo gar ka Rauferei und gar ka Feinseligkeit
 Und trotzdem der Mann etwas wert.

*

In kurzen satirischen Beiträgen und Liedern des Soldaten Schwejk, aber auch in Form eines ganzen Mittelstücks thematisiert Weys während seiner Zeit in der *Literatur am Naschmarkt* Entwicklungen hinsichtlich der in Österreich stetig zunehmenden Militarisierung von Politik und Gesellschaft. Vor allem das *Lied vom Soldaten Ferdinand* bezieht zu verschiedenen Aspekten Stellung und ist auch aufgrund seiner ‚spiegelnden‘ Konzeption hervorzuheben. Somit konnte eine bereits der Biographie Rudolf Weys‘ entnommene antimilitärische Haltung auch in den Texten festgemacht werden. In Anbetracht seiner eigenen militärischen Laufbahn und der in seinen Texten zu erkennenden Kritik präsentiert sich der Kleinkunstautor in den dreißiger Jahren als mahnende Person, die vor einer neuerlichen militärischen Eskalation warnt.

8.1.6. Das Programm 1913

F.W. Stein hatte den Einfall, das letzte Friedensjahr der Monarchie auf die Bühne zu bringen, um es mit der Gegenwart zu konfrontieren. War die Situation der Menschen damals und heute nicht die gleiche? Stand man nicht auch 1937 vor einem Abgrund?²⁴³

Bereits bei der Besprechung zum *Lied des Soldaten Ferdinand* teilweise angesprochen, soll an dieser Stelle auf die Besonderheiten des sechzehnten Programms der *Literatur am Naschmarkt*, das den kurzen Titel *1913* erhielt, eingegangen werden. Weys‘ eingangs zitierte Worte zur Konzeption des Programms verdeutlichen den kritischen Zugang, den er sowie sein Kollege Friedrich Vas Stein für die Gestaltung der einzelnen Nummern gewählt hatten. Für den Zeitkritiker Weys waren die Ereignisse und Entwicklungen der dreißiger Jahre alarmierend und sie erinnerten ihn an seine eigene Jugendzeit in Graz, kurz bevor der Erste Weltkrieg ausbrach. Der Anspruch an das Programm, um mit den einführenden Worten des Conferenciers zu sprechen, schien klar gegeben:

²⁴³ Weys, Autobiographie, S. 477.

„Literatur am Naschmarkt“ zeigt die Gegenwart einmal andersrum! Das Jahr 1913 erscheine in unserem Spiegel! Wir wollen hoffen, dass er bei aller Parodie kein Zerrspiegel sei und dass das Bild, das er zeigt, mehr aussagt über unsere nahe Heimat Wien, über unsere weitere: Österreich-Ungarn und über die ganze weite große Heimat: Europa! als die Operettenaxiome „Kind du kannst tanzen wie meine Frau“, denn „das haben die Mädchen so gerne“, in der Nacht, in der Nacht – wenn die Liebe erwacht“.²⁴⁴

Die Grundidee zum Programm kann, bezogen auf die gesamte Kleinkunstszene der dreißiger Jahre, als eine Besonderheit gesehen werden, die in dieser Form an keiner anderen Bühne wiederholt wurde. Auch die Vorbereitungen sind dementsprechend einzigartig ausgefallen: Um das Jahr 1913 möglichst exakt wiedergeben zu können, verbrachte Weys insgesamt sechs Wochen in der Nationalbibliothek und studierte die wesentlichen Zeitungen und Zeitschriften, um sich ein möglichst umfangreiches Bild des zitierten Jahres zu erarbeiten. Herangezogen wurden die *Neue Freie Presse*, das *Neue Wiener Tagblatt*, die *Kronzeitung*, die *Arbeiter-Zeitung*, die *Wiener Bilder*, das *Salonblatt*, *Die Muskete* sowie natürlich Karl Kraus' *Die Fackel*.²⁴⁵ Die Recherchearbeit wurde auch auf dem die Vorstellung begleitenden Programmzettel vermerkt, konnte somit doch erneut auf die Parallelität der beiden Jahre hingewiesen werden. Letztendlich lohnten sich die Mühen der Recherche und die *Literatur am Naschmarkt* konnte mit insgesamt zwölf Nummern – zehn von Rudolf Weys beigesteuert sowie zwei von Peter Hammerschlag verfasst – eine abendfüllende Darstellung des Jahres 1913 zusammenstellen.

Dass diesem Programm hinsichtlich der aufgeführten Texte ebenfalls eine spezifische zeitkritische Qualität zugrunde liegt, konnte bereits am Mittelstück *Das Lied vom Soldaten Ferdinand* konkret dargestellt werden. Um das zentrale Mittelstück konstruierten die Literaten der *Literatur am Naschmarkt* jedoch weitere kritische Szenen und Lieder, sodass das Programm „atmosphärisch und thematisch so sehr zu einer *theatralischen Einheit* [verschmolz], daß es sich ausnahm, als wäre es ein Stück.“²⁴⁶ In ihrer thematischen Auseinandersetzung lassen sich die einzelnen Nummern jedoch voneinander unterscheiden. So richtet das zweite Stück des Abends – zuvor führte man unter dem Titel „Ein Jahr beginnt“ durch die Darstellung des Prater Ringelspiels „Fortuna“ in die wesentlichen Themen der Vorstellung ein – den Fokus auf die Ignoranz einer Gesellschaft, die ihre Augen vor den wesentlichen Problemen ihrer Zeit verschließt. In mehreren Szenen treten verschiedene Figuren des Alltags – zwei Damen von höherer Stellung, ein Hofrat, ein Neunerjäger, ein Artillerist, ein Hotelpage, ein General, ein Attaché sowie ein Redakteur – auf und unterhal-

²⁴⁴ Rudolf Weys: Conference zum Programm „1913“. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 8 (ZPH 1011/8), unnummeriertes Typoskript.

²⁴⁵ Vgl. Weys, Autobiographie, S. 477.

²⁴⁶ Reisner, Werkstatt des Theaters, S. 161.

ten sich über die für sie wesentlichen Themen ihrer Zeit. Die zunächst getrennt voneinander verlaufenden Gespräche der Figuren überlagern sich mit Fortdauer des Stückes und es entsteht dabei eine Art surrealer Montage, die an Karl Kraus' *Letzte Tage der Menschheit* erinnert. Die letztendlich zentrale Frage dieser Nummer stellt der später im Mittelstück um den Soldaten Ferdinand ebenfalls auftretende Soldat Hugo Pongratz:

HUGO: Ich glaub fast, ihr denkts alle nur an euer Vergnügen! Bis jetzt weiss ich nämlich noch immer nicht, was nehmts ihr denn eigentlich wichtig--??²⁴⁷

Mit den Worten, die er dem Soldaten in den Mund legt, kritisiert Weys die Einstellung seiner Mitbürger, die sich, wie er dies etwa anhand des Gespräches zwischen den zwei Damen vorführt, lieber über Veranlagungsformen einer Mitgift bzw. dem Hosenrock als neuester Modeerscheinung unterhalten, als sich den wesentlichen und wichtigen Problemen ihrer Zeit zu stellen. Insofern gelingt es dem Autor anhand der Auseinandersetzung mit populären Ereignissen des Jahres 1913, eine gesellschaftskritische Position der Bevölkerung des Jahres 1937 gegenüber einzunehmen. So richtet sich die vom Soldaten Pongratz vermeintlich im Jahre 1913 gestellte Frage im gleichen Maße auch an das Publikum des Jahres 1937.

Einer kurzen Szene auf einem Polizeikommissariat unter dem Titel *Sorgen* – satirisch nimmt sich Weys in diesem wiederum der Beschäftigung der Bevölkerung mit belanglosen Sachverhalten an – folgte das zwanzigminütige Stück *Ein Glas Wasser in Bosnisch-Brod*. Veranschaulicht an den Streitigkeiten innerhalb einer Eisenbahnstation an dem kleinen Grenzort Bosnisch-Brod bezieht der Text zum Nationalitätenproblem des k.u.k. Staatenbundes Stellung. Die humoristisch dargestellten Auseinandersetzungen zwischen dem serbokroatischen Stationsvorstand Blagojevic, dem ungarischen Bahnoberoffizial Ujvarossy sowie dem sudetendeutschen Bahnoffizial Hermanek entlarven dabei implizit die Sinnlosigkeit nationalistischer und chauvinistischer Ideologien. Das Beharren der Bahnbeamten auf ihren nationalen Interessen führt dazu, dass die Eisenbahnstation nicht korrekt geführt wird. Die Parallelen zum Jahr 1937, in dem das Konzept von ‚Nation‘ und ‚Volk‘ durch die Vormachtstellung faschistischer Gruppierungen noch drastischer in Erscheinung trat, konnten an der kleinen Eisenbahnstation somit verdeutlicht werden. Als Teil der Gesamtkomposition des Programms *1913* stand dieses Stück für die Kritik an der sich stetig radikalierenden Nationalitätendiskussion.

²⁴⁷ Rudolf Weys: 1913. Das Jahr vor Sarajevo. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 8 (ZPH 1011/8), nummeriertes Typoskript, S. 17.

KLAVOČEK: (*Infanterist des 92. böhmischen Infanterie-Regiments (weiße Aufschläge) erscheint in der Türe vom Perron, salutiert in strammer Habtachstellung*) Infanterist Klavoček od dva a devatesatého pěših pluku poslušně prosí o sklenici vody!

HERMANEK: (*erstarrend*) Ein Infanterist, der net deutsch kann?? Womit die Modalität des eisenbahnministeriellen Tatbestandes möglicherweise zur Gänze involviert erscheint? Nehmen S' g'fälligst zur Kenntnis, daß...

KLAVOČEK: Infanterist Klavoček od dva a devatesatého pěših pluku poslušně prosí o sklenici vody!

HERMANEK: (*laut*) Vor allem einmal zur Kenntnisnahme, daß die stationsämtliche Amtssprache hieramts noch immer deutsch! Net wahr nein??

KLAVOČEK: (*stur wie bisher*) Infanterist Klavoček od dva a devatesatého pěših pluku poslušně prosí o sklenici vody!

HERMANEK: (*schreiend*) Deitsch sollen S'reden, auch wenn Sie ein Individuum sind! Und dann sogar erst recht, kruzitürken noch amal!!!

KLAVOČEK: Infanterist Klavoček od dva a devatesatého ...

HERMANEK: (*brüllt*) Deitsch!!!

UJVAROSSY: (*zurück herein*) Hat, was schreit Ihr denn so, daß Wände zittern?! Franz-Joseph-Bild wird noch herunterfallen, bittaschön.

HERMANEK: Was? Schreien netamal a net? Wo der stellig gemachte Spion erschwerenderweise anscheinend auch noch ein Trottel?

UJVAROSSY: (*zu Klavoček*) Nem tudsnemetül? Mit akarsz it?

KLAVOČEK: (*zu ihm gewendet, salutierend*) Infanterist Klavoček od dva a devatesatého pěših pluku poslušně prosí o sklenici vody!

UJVAROSSY: (*abgekühlt*) Ah! Dos is ganz was anderes! Tschechisch willst du reden mit Magyaren, Frainderl? Wird dir aber nicht gelingen. Wärs du gewesen Landsmann mainiges, hätt ich dich herausgerissen, aber so... (*Geht an seinen Platz.*) Ich an deiner Stelle, Kollege Hermanek, tät ihn dem Stationskommando übergeben. ²⁴⁸

Die Unsinnigkeit, Menschen nach ihrem Sprachgebrauch bzw. ihrer Nationalität zu beurteilen, wird indem hier zitierten Ausschnitt bereits angedeutet. Die Problematisierung des Militärs bzw. militärischer Strukturen folgte im bereits zuvor behandelten Mittelstück *Das Lied vom Soldaten Ferdinand*. Aus den verbleibenden, den dritten Teil des Programms gestaltenden Nummern ist vor allem das Lied *Der Optimist* hervorzuheben, verdeutlicht es doch ein weiteres Mal die Intention der Programmgestaltung. Den Regieanweisungen zufolge im Tonfalle Alexander Girardis zu singen, besticht das Lied trotz der Thematisierung von Ereignissen aus dem Jahr 1913 durch aktuelle, das Jahr 1937 betreffende Aussagen. Gewissen Passagen wäre auch heute, im Jahr 2019, noch zuzustimmen. Besonders der jede Strophe beendende Kehrreim spielt auf satirische Art und Weise auf die Situation des Jahres 1937 an.

²⁴⁸ Rudolf Weys: Ein Glas Wasser in Bosnisch-Brod. In: Weys, Wien bleibt Wien, S. 160f.

[...]
Dass' fürs U-Boot und Luftschiffahrt sammeln is gscheit,
Weil bis zu ein' Krieg ham mir eh nimmer weit,
Denn wie jeder Staat dem anderen beweist:
Is jeder von jedem schon eingekreist.
I weiss net, ob mir so ein' Krieg überleben,
Aber in fünfazwanzg Jahr wird's des alls nimmer geben.²⁴⁹

Das Jahr 1913 und die damit verbundenen Vorbereitungen auf einen Krieg ansprechend, fordert Weys durch die Aussage, in fünfundzwanzig Jahren würde es ähnliches nicht mehr geben, sein Publikum auf, sich mit ihrer derzeitigen Situation im Jahr 1937 auseinanderzusetzen. Jedoch versucht der Autor in diesem Lied, seine Kritik nicht direkt zu formulieren, sondern mit Hilfe der in diesem Kontext diskrepant wirkenden Äußerung eine Beschäftigung des Publikums mit den aktuellen Ereignissen zu evozieren. Weys tritt hier nicht als belehrende, sondern als katalysatorische Instanz in Erscheinung, die mit Hilfe eines literarischen Textes zur öffentlichen Diskussion anregen will, ohne dabei vorgefertigte Meinungen zu präsentieren. Diesen Stil beibehaltend fordert das Lied auch zur Auseinandersetzung mit den politischen Tendenzen, besonders in Bezug auf den autoritären Führungsstil der faschistischen Bewegungen, auf.

[...]
Die Chinesen, die gleichfalls sich modernisieren,
Die tun wieder Tokio stark alterieren.
In Naking haben s' einen Japaner verletzt,
Drum haben Letztere Ersteres einfach besetzt.

Die Republikaner zahlen drauf in d' Vereinigten Staaten,
In China verlieren s' gegen Japans Soldaten,
Aber uns zeigt es deutlich, worauf es hinweist:
Republikaner werden derzeit glattweg verspeist.

In Eintracht und Frieden können d' Leut net leben,
Aber in fünfazwang Jahr wird's das alls net mehr geben.²⁵⁰

Die kurzen Nummern *Tango*, *Der Letzte Blaue* sowie *Wenn mancher wüßte, was mancher Mann wird...* komplettierten den dritten Teil des Abends, ehe sich das zu Beginn eingeführte Ringelspiel der Fortuna im Abschlussstück *Ringelspiel* wieder zu drehen begann und erneut die während der Aufführung behandelten Themen aufgriff.

*

Wie hier dargelegt werden konnte, handelt es sich bei dem Programm *1913*, aus einer die Zeitkritik des Autors Rudolf Weys analysierenden Perspektive, um einen Spezialfall,

²⁴⁹ Rudolf Weys: *Der Optimist*. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 25 (ZPH 1011/25), unnummeriertes Typoskript.

²⁵⁰ Ebda.

der in dieser Form in der Kleinkunstszene keine Wiederholung fand. Eine genauere Betrachtung aller Programme der *Literatur am Naschmarkt* zeigt, dass zuvor sowie danach kein konzeptionell so ausgereiftes Programm vorlag, wie jenes, das in diesem Abschnitt besprochen wurde. Anhand der hier zitierten Ausschnitte lässt sich erkennen, dass es Rudolf Weys gelang, die Grundidee dieses Programmes auch in seinen Texten umzusetzen und die damit intendierte ‚Spiegelfunktion‘ dem Publikum vorzuführen. Der Rückgriff auf authentische Quellen des Jahres 1913 kann als wesentlicher Baustein für den Erfolg des Programmes gesehen werden, gelang es doch dadurch den Texten einen spezifischen Charakter zu geben: Die Thematisierung von historischen Ereignissen des Jahres 1913 evozierte bewusst eine Auseinandersetzung des Publikums mit der damaligen Situation im Jahr 1937, indem Wissenszusammenhänge über die Auswirkungen jener Ereignisse des Jahres 1913 aufgerufen und anschließend mit Ereignissen des Jahres 1937 verglichen wurden. Insofern stellt die Aufarbeitung des Jahres 1913 eine kritische Behandlung des Jahres 1937 dar. Aus diesem Grund stechen nicht nur die einzelnen Nummern und Stücke durch ihre zeitkritischen Bezüge hervor, vielmehr erzielte die Gesamtkomposition *1913* einen kritischen Beitrag hinsichtlich der Situation des Jahres 1937.

8.1.7. Bürokratie und Beamtentum

Gleich mehrere Stücke Rudolf Weys' sind in Amtsstuben angesiedelt und weisen in unterschiedlicher Ausprägung eine stereotype Darstellung des Wiener Beamtenapparates auf. An Texten wie *Die kompetente Behörde* (sechstes Programm), *Im letzten Halbjahr wurde verloren* (fünfzehntes Programm) oder *Caesars Marsch auf Noricum* (zweiundzwanzigstes Programm) zeigt sich, dass Weys im Laufe seiner Autorentätigkeit für die *Literatur am Naschmarkt* immer wieder auf die Figur des prototypischen Wiener Beamten zurückgreift und ihm eine tragende Rolle in seinen Stücken zuweist. In diesem Zusammenhang soll an dieser Stelle jedoch die ‚unkritische‘ Auseinandersetzung des Autors mit dem auch noch in den dreißiger Jahren evidenten Sachverhalt der (Über-)Bürokratisierung angesprochen werden. Entgegen der bisher festgestellten, den Zeitereignissen gegenüber kritischen Haltung des Autors scheint das Thema Bürokratie und die damit einhergehenden Problemlagen kaum in Frage gestellt zu werden. Zwar spielt die in den Texten zu beobachtende Darstellung von Beamten des Öfteren auf die auf zu großer Gelassenheit – die teilweise bereits an Faulheit grenzt – sowie Überkorrektheit basierenden Schwächen des bürokratischen Systems an, jedoch folgt darauf keine Problematisierung dieses Zustandes. Insofern bedient sich Weys des Typus ‚Wiener Beamter‘ eher im Zusammenhang mit unkritischen

und auf Humor abzielenden Szenen und Stücken, die in diesem Sinne die bürokratischen Hürden des österreichischen Staates eher karikieren als kritisch hinterfragen.

a) *Caesars Marsch auf Noricum*

Am Beispiel des Stückes *Caesars Marsch auf Noricum* lässt sich die hier skizzierte Haltung Weys' veranschaulichen. Ausgangspunkt ist der Eroberungsversuch Caesars, der nun an der Grenze zu Noricum auf zwei Beamte trifft.

CAESAR: Legio decima Caesaris, mea zehnte Legionem intrare vult--! Nolite resistere--! Nix Widerstand--!

DÜRENSTEINER: Aber wer denkt denn an ein' Widerstand--! Im Falle dass die Einreisedokumente und sämtliche Zollformalitäten, sowie Visa und Gesundheitszeugnis in Ordnung gehen--

CAESAR: (*verständnislos*) ,Einreisedokumente'--?,Zoll--'? Cui bono--?

KREMSLEHNER: Cui bono--? Pro domo--! Heutzutage, wo die Vandalen und die Teutonen und die ganzen Emigranten von der Völkerwanderung, da kann ma gar net gnuä penibel sein--!

DÜRENSTEINER: A ordnungsgemäße Beschäftigung müssen S' halt nachweisen können--!

CAESAR: Quousque tandem abutere patientia nostra--?! Ego Caesar sum--! Ego Caesar sum--!

DÜRENSTEINER: Erstens is die Amtssprache hieramts keltisch--

KREMSLEHNER: --und zweitens haben mir in diesem Sinn' schon ganz andere Persönlichkeiten überprüft--!

DÜRENSTEINER: Jedenfalls, dem Augenschein nach, und soweit dieser nicht täuscht, san Sie der Reiseleiter von der Heeressäule--? Demnach primo loco: Haben Sie einen Pass, oder nein, und wenn nicht, dann warum--?

CAESAR: (*verlegen an sich heruntergreifend*) Omnia mea mecum proto! Et primo loco volo Noricum occupare--Noricum erobern ik will!

DÜRENSTEINER: Momenterl, des können S' später und auch ausserhalb der Amtsstunden von 8-2 und 4-6; post festum--? Vastehngan S'--? Derzeit viel wichtiger, dass solche in die Augen fallende Schwerter, mittels welche Sie herumfuchteln und derartige Brustpanzer, welche nicht nur glitzern, sondern auch--

KREMSLEHNER: Also mit ein Wort: jeder Zoll ein Caesar, jeder Caesar ein Zoll--!

CAESAR: O tempora, o mores--! Difficile est, satiram non scribere--! Krieg will ich--! Sie verstehn--! Bellum--! Krieg--!

DÜRENSTEINER: (*schon schreibend*) Auf dem Gesuchsweg und mittels einer Eingabe, welche mir zu Protokoll und unterstützt durch ein' Amtsvermerk weiterleiten. Caesar heissen S'---? Und wie noch--? Vor- und Zuname--? Geburtsdaten--? Verheiratet--? Na, so sagen S' schon Ihner Curriculum vitae--! Religion, Beschäftigung, Reiseziel, Ort der letzten Übernachtung, wo--?²⁵¹

Neben der humoristischen Grundkonzeption, die Caesars Versuch Noricum zu erobern an zwei Grenzbeamten scheitern lässt, karikiert die überspitzte Darstellung der beiden Staatsbediensteten zugleich den bürokratischen Aufwand, der mit einer Einreise nach Österreich verbunden ist. Letztlich verbleibt die Szene jedoch auf einer leicht satirischen Ebene; eine daraufhin erwartbare Problematisierung bzw. Kritik tritt nicht ein.

²⁵¹ Rudolf Weys: *Caesars Marsch auf Noricum*. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 25 (ZPH 1011/25), nummeriertes Typoskript, S. 5f.

b) *Im letzten Halbjahr wurde verloren*

Anders geartet erscheint die Stellungnahme zum bürokratischen System in Österreich im Stück *Im letzten Halbjahr wurde verloren*, das Weys für das fünfzehnte Programm verfasst. Die nur unter dem Namen ‚Partei‘ eingeführte Figur gelangt in diesem Text von einem realen Fundamt, das durch einen schlechtgelaunten Beamten gekennzeichnet ist, in das ‚Fundamt der Phantasie‘, einem Ort an dem verlorenen Ideen und Projekten nachgegangen wird. Zunächst lässt Weys seine Figur jedoch das in einigen Amtstuben anzutreffende Klima besprechen.

I

Wie komm ich denn dazu,
Dass man mich anschreit wie erlebt-?
Wie komm ich denn dazu,
Dass jeder Nerv jetzt im mir bebt-?
Ich stelle hier an Alle
Eine Frage entre nous:
Wie komm ich denn dazu-?
Wie komm ich denn dazu-?

Erst verliere ich ein Los
Und komm deswegen hier herauf,
Gut--, ich weiss ja auch,
Man nimmt bei Ämtern was in Kauf--,
Jetzt verlier ich Zeit
Und komm zu spät zum Rendezvous--,
Das geht doch zu weit--!
Und dann—wie komm ich denn dazu-?!

II

Wie komm ich denn dazu--
Oder bin ich denn daran schuld-?
Statt etwas zu f i n d e n ,
Verliert der Beamte die Geduld,
Tobt wie ein Berserker
Und wir sind nicht einmal per du--,
Wie komm ich denn dazu-?
Wie komm ich denn dazu-?

Verlier ich den Respekt
Wie der Beamte die Geduld,
Wär' dann letzten Endes
Doch nur ich an allem schuld;
Aber eine Frage lässt mich
Wirklich nicht in Ruh,
Warum denn nur er--?
Warum bin ich denn nicht tabu-?
Und verlier noch meinen Kopf
Und komm vom Fundamt nach Sing-Sing-
(*trommelt am Schalter*)
Wie komm ich denn dazu,
Dass ich zerspring-?!?!?²⁵²

Mit der Schilderung der Zustände in gewissen Amtsstuben und der damit verbundenen, retardierenden Frage: ‚Wie komm ich denn dazu?‘, sprach Weys vermutlich vielen seiner Zeitgenossen aus der Seele, die ebenfalls die Strapazen eines Amtsbesuches hinter sich bringen mussten. So verbirgt sich hinter dem zunächst komisch anmutenden Couplet doch eine leise Kritik an der Art und Weise des Parteienverkehrs in einigen Amtsgebäuden. Die später im ‚Fundamt der Phantasie‘ vorzufindende Hilfsbereitschaft der dort angestellten Bediensteten verdeutlicht den zuvor festgestellten Mangel an kundenfreundlicher Betreuung. Doch wie schon bei dem zuvor analysierten Text verfolgt Weys auch in diesem Fall

²⁵² Rudolf Weys: *Im letzten Halbjahr wurde verloren*. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 8 (ZPH 1011/8), nummeriertes Typoskript, S. 2.

die anfänglich formulierte Kritik an Bürokratie und Beamtentum nicht weiter und belässt es bei der Darlegung von Kritikpunkten.

Aus diesem Blickwinkel lässt sich zwar eine Auseinandersetzung des Autors mit den Phänomenen ‚Bürokratie‘ bzw. ‚Wiener Beamtentum‘ erkennen, jedoch bleibt diese, im Vergleich zu anderen, hier bereits betrachteten Themenbereichen, auf einer stärker humoristischen Ebene, die einen kritischen Unterton meist vermissen lässt. Hinsichtlich der Zielsetzung dieser Arbeit, der zeitkritischen Haltung Rudolf Weys‘ nachzugehen, hat jedoch auch dieser Abschnitt insofern seine Berechtigung, als er trotz alledem die (wenn auch nicht explizit kritische) Beschäftigung des Autors mit einer offensichtlichen problematischen Situation der dreißiger Jahre aufzeigt.

8.2. Methoden der Tarnung

Gab es von seiten des Publikums irgendeinen Anstand – und wie leicht war es möglich, daß ein ‚Vaterländischer‘ über eine Linkspointe, ein ‚Hakenkreuzler‘ über eine vaterländische Pointe stolperte und daraus in den politisch heiß brodelnden Tagen ein Wirbel entstand –, solchenfalls hätte ein nicht genehmigter Text unter Umständen zur Katastrophe werden können. Die Polizei hätte sogar die Handhabe gehabt, dem ‚Bund junger Autoren‘ die Konzession zu entziehen und die Kleinkunstbühne zu schließen.²⁵³

Wie den Worten Rudolf Weys‘ hier zu entnehmen ist, stand einer freien und kritischen Ausübung literarischer Kleinkunst die Zensur der austrofaschistischen Regierung entgegen. Eine die falschen Ohren erreichende Pointe konnte das Ende einer Kleinkunstbühne bedeuten. So waren die Kulturinstitutionen der dreißiger Jahre gezwungen, ihre Texte für eine von Staatsbediensteten durchgeführte Begutachtung vorab bei der dafür zuständigen Polizeistelle einzureichen. Texte, die nach den Kriterien der Vaterländischen Front für unpassend befunden wurden, durften somit auch nicht zur Aufführung gebracht werden. Die Einhaltung der mit der Zensur einhergehenden Vorschriften wurde zusätzlich durch unangekündigte Besuche von Beamten während den Vorstellungen überprüft, sodass sich die Betreiber der Kleinkunstbühnen nie wirklich in Sicherheit wiegen konnten.

Diese allgemeine Unsicherheit stand jedoch dem Bedürfnis vieler Autoren im Wege, sich kritisch zu den politischen, wirtschaftlichen aber auch kulturellen Entwicklungen in Europa und speziell in Österreich zu äußern. Um nun sowohl ein breiteres Publikum ansprechen zu können als auch mit der Kritik an den Zeitgeschehnissen nicht hintanhalten zu müssen, griffen die Autoren auf verschiedene Tarnmethoden zurück. Eine Möglichkeit, den Zensurapparat der Vaterländischen Front zu umgehen, bestand darin, eine freundschaftliche Beziehung zu dem zuständigen Zensor aufzubauen und ihn in die Arbeit an der

²⁵³ Rudolf Weys zitiert nach Reisner, Werkstatt des Theaters, S. 120.

Kleinkunsthöhne miteinzubeziehen. In der *Literatur am Naschmarkt* konnte man mit dieser Strategie einiges bewirken, wie Rudolf Weys in einem Interview verrät:

Wir luden die Polizei zur Generalprobe und machten uns Herrn Polizeirat Capek zu unserem besten Freund. Er war von Haus aus ein sehr kunstfreundlicher und der ‚Literatur‘ (im Doppelsinn des Wortes) gewogener Beamter. Wir verrieten ihm auch nicht, daß wir heikle Stellen unbetont und verwischer spielen ließen als abends vor dem Publikum. Hingegen fragten wir bei weitgehend harmlosen Szenen eifrig um seinen Rat. Dergleichen schmeichelt. So kamen wir einander von Programm zu Programm näher. [...] In anderen Fällen jedoch verhalf uns Herrn Capeks Zensur sogar zu Pointen und textlichen Verbesserungen, indem seine Beanstandung die Autoren zwang, feingeschliffener und auf indirekte Art doch das zu sagen, was sie hatten sagen wollen, aber zu plump ausgedrückt hatten.²⁵⁴

Erleichterte eine gute Stimmung zwischen Zensor und Kleinkunsthöhne das Passieren kritischer Stücke und Äußerungen, so konnte man sich nicht nur darauf verlassen, zumal auch der ihnen gut gewogene Beamte gewisse Vorgaben zu erfüllen hatte. Aus diesem Grund musste die Kritik auch im Text gut getarnt werden. Gehörten bestimmte Methoden und Taktiken schon immer zum Repertoire von Kabarett und Satire, galt es diese nun noch präziser einzusetzen. Um kritische Inhalte übermitteln zu können, bedurfte es jedoch eines mündigen Publikums, das den vorgegebenen Weg der Autoren folgen konnte.

Alle Tarnmethoden der Kleinkunst haben die Gemeinsamkeit, dass sie die Interpretationslast auf das Publikum abwälzen, sodass es den Autoren notfalls möglich ist, sich durch geschicktes Argumentieren aus der Verantwortung zu ziehen. Diese Tatsache eröffnet jedoch ein Spannungsfeld, denn die Kleinkunstautoren mussten somit auch das Vorwissen ihrer Zuschauer bei der Textproduktion mitbedenken. Auch aus diesem Grund sind die Texte des Rudolf Weys als Kunstprodukte zu sehen, bewegen sie sich doch in eben jenem Spannungsfeld zwischen den Reglementierungen der austrofaschistischen Zensur und dem Vermögen des Publikums, den Tarnmethoden zu folgen.

Bereits im Zuge der vorangegangenen thematischen Analyse der Texte Rudolf Weys' wurde immer wieder auf die dazu verwendeten Methoden zur Tarnung der Kritik eingegangen. Eine detailliertere Darstellung der von Weys eingesetzten Tarnmethoden soll an dieser Stelle die facettenreiche Umgehung der Zensur abbilden. Vorweg muss jedoch festgehalten werden, dass nicht alle kritischen Texte einer Tarnung bedurften. Ausgehend von der politischen und gesellschaftlichen Lage musste Kritik, je nach dem, worauf sie abzielte, unterschiedlich stark kaschiert werden. Scheint eine Kritik am aufkommenden Nationalsozialismus im Jahr 1934 noch unbedenklich, so verlangt sie im Jahr 1937, aufgrund des immer größer werdenden Einflusses Hitlers auf die österreichische Politik sowie der nationalsozialistischen Ideologie auf die österreichische Bevölkerung, nach einer aufwen-

²⁵⁴ Ebd.

digeren Maskerade. Der Bereich der Kulturkritik scheint interessanterweise zur Gänze ungetarnt die behördlichen Stellen passiert zu haben. Dies führt zu der Annahme, dass das austrofaschistische Regime in der Kritik ihrer Kulturinstitutionen keine Gefahr für ihren Machtanspruch sah. In diesem Zusammenhang ist festzustellen, dass vor allem jene Texte ‚entschärft‘ werden mussten, die eine kritische Haltung gegenüber dem Kurs der austrofaschistischen Politik einnahmen.

8.2.1. Figurenkonstruktion

In einem autoritären und durch Repressionsmaßnahmen gekennzeichneten System stellt sich unter anderem die Frage, wem es erlaubt ist, Kritik zu äußern. Wie bereits dargelegt wurde, verfuhr das austrofaschistische Regime mit politischen Gegnern – hierbei sei vor allem auf die Sozialdemokratie verwiesen – recht hart und unnachgiebig. Wem also würde es gestattet sein, sich öffentlich gegen den vorherrschenden politischen Kurs zu stellen?

Mit der Figur des braven Soldaten Schwejk konzipierte Weys einen Charakter, dem diese Möglichkeit nun offen stand. Indem die Figur mit negativ behafteten Eigenschaften wie Opportunismus, Naivität oder Hinterlistigkeit ausgestattet war, konnte man dem braven Soldaten kritische Äußerungen in den Mund legen, ohne sich dabei die Finger zu verbrennen. Insbesondere die dargestellte Naivität der Figur lässt dem Autor einen großen Argumentationsspielraum offen, um eine doch augenscheinliche Kritik nicht als solche darzustellen. Das von Weys geschilderte Kopfschütteln des Zensors Capek bei der Generalprobe zum Mittelstück *Die Wiener Festwochen des braven Soldaten* wurde in diesem Zusammenhang bereits angesprochen. Dass diese offensichtliche Kritik am austrofaschistischen System jedoch nicht verboten wurde, lässt sich auf die spezifische Darstellung der Figur zurückführen, der man solche Äußerungen nicht allzu übel nehmen konnte.

Ein ähnliches Vorgehen lässt sich an dem Couplet des Mark Twain im Mittelstück *Italienische Reise* erkennen. In diesem Fall ist nicht die Naivität der Figur, sondern die für ihre kritische Haltung weltweit bekannte reale Vorlage ausschlaggebend dafür, dass die ständestaatliche Zensur nicht gegensteuern kann. Durch die Bezüge auf Twains kritische Texte verschafft sich Weys in diesem Couplet einen Argumentationsspielraum gegenüber möglichen Eingriffen in seinen Text: War die reale Person Mark Twain als scharfzüngiger Kritiker gesellschaftlicher wie politischer Entwicklungen bekannt, so konnte man ihn auf der Bühne der *Literatur am Naschmarkt* auch nur als eben solchen Charakter darstellen. Anders ausgedrückt: Einer Person, die sich immer schon über die politischen Entwicklungen echauffert hat, lässt sich nun auf kleiner Bühne schwer ein Maulkorb anlegen. Im Falle des Couplets von Mark Twain spielt auch eine weitere Verschleierungstaktik eine Rolle.

Zusätzlich zum kritischen Charakter der Figur lenken die in das Couplet eingeflochtenen italienischen Persönlichkeiten und Begriffe – Anspielungen auf ‚Dante‘, das Geschlecht der ‚Colleoni‘ sowie die Verwendung des Begriffs ‚Condottieri‘ – den Fokus zunächst scheinbar auf den Faschismus in Italien. Die Vermutung liegt in diesem Fall jedoch nahe, dass es sich hierbei um eine dem Thema ‚Italienische Reise‘ entsprechende Entscheidung des Autors gehandelt hat. Denn, so endet Weys auch mit seinem Couplet, wäre eine Person mit der kritischen Haltung bzw. der Herkunft eines Mark Twain aus „Europa bestimmt abgeschoben“²⁵⁵ worden. Dass es zu keiner direkten Adressierung der österreichischen Verhältnisse kommt, ist zudem als Erklärung dafür zu sehen, dass dieses Couplet die Zensurkontrollen des Ständestaates überstehen konnte. Die kritische Haltung gegenüber autoritären Systemen schloss jedoch auch die österreichische Politik mit ein und ein mündiges Publikum konnte, und davon kann ausgegangen werden, die geäußerte Kritik auch auf die aktuelle Situation in Österreich beziehen.

8.2.2. Irrationalität

Konnten aktuelle Problemlagen nicht in realen Zusammenhängen besprochen werden, so bot die Konzipierung utopischer oder irrationaler Räume eine Möglichkeit, sich kritisch mit dem Zeitgeschehen auseinanderzusetzen. Durch die Ansiedelung der Handlung in fiktiven Welten bzw. durch die Konstruktion irrationaler Situationen konnte der Realitätsanspruch der dargestellten Zeitbezüge einfach negiert werden. Somit verschafften sich die Autoren wiederum einen Argumentationsspielraum, konnten sie sich doch immer auf den utopischen bzw. märchenhaften Charakter ihrer Texte berufen. Die in den meisten Stücken vorliegende Kombination aus realen sowie irrationalen Elementen ließ demnach die Grenzen zwischen der Kritik an realen Ereignissen und der Beschreibung einer Phantasiewelt verschwimmen.

Eine derart ‚irrationale‘ Situation legt Weys mit seinem Gedicht *Franzjosefsland* vor, in dem ein Seelöwe als lyrisches Ich fungiert. In diesem Fall erscheint die Berücksichtigung der Aufführungssituation notwendig zu sein, konstruiert der Autor doch durch die Präsentation eines Seelöwen eine ins Absurde gleitende Ausgangslage. In diesem Sinne führt Weys sein Publikum für die Zeitdauer dieses Gedichts in eine Welt, in der es möglich ist, dass Tiere sprechen können, und kreiert somit einen abstrakten Raum zwischen Publikum und Bühne, der zunächst durch Absurdität und Komik gekennzeichnet ist. Die in diesem abstrakten Raum nun geäußerte Kritik an den politischen Entwicklungen in Österreich

²⁵⁵ Rudolf Weys: Italienische Reise. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 8 (ZPH 1011/8), nicht durchgängig nummeriertes Typoskript.

scheint dabei durch eine paradoxe Ausgangslage verdeckt zu sein. Die vom Seelöwen angestellten Vergleiche zwischen Wien und seinem Heimatland im Norden eröffnen sich dem Zuschauer zunächst als humoristische Einlage und kaschieren somit geschickt den impliziten kritischen Gehalt des Textes. Demnach wäre es dem Autor bei einem Verbot des Gedichts durchaus möglich, sich auf die Irrationalität des Textes zu berufen. Die eigentliche Kritik des Seelöwen verschwindet demnach hinter der Komik eines auf Irrationalität beruhenden, abstrakten Raumes.

Einen utopischen Charakter erhält auch das Mittelstück *A.E.I.O.U oder Wenn Österreich den Krieg gewonnen hätte*, siedelt Weys seinen Text doch in einer Welt an, in der Österreich als Sieger aus dem Ersten Weltkrieg hervorgegangen ist. Sind Utopien vielfach auf der Integration übernatürlicher Elemente und Eigenschaften aufgebaut, so beruht die Kategorisierung dieses Mittelstücks als Utopie auf dem Zusammenhang zwischen der im Text vorgestellten Welt, in der Österreich eine Supermacht darstellt, und der realen politischen und wirtschaftlichen Situation Österreichs, die sich in den dreißiger Jahren als das genaue Gegenteil präsentiert. Durch die Ansiedelung der Handlung in einer fiktiven Welt, die in diesem Fall auf einem ‚Was-wäre-wenn-Spiel‘ beruht, lässt sich der Realitätsanspruch des Textes durchaus einfach leugnen. Zwischen fiktiver und realer Welt bestehen somit nur mehr sehr verschwommene Grenzen, die eine eindeutige Zuordnung politischer Kritik schwer nachweisen lassen.

Für das bereits näher besprochene dritte Bild des Mittelstücks setzt Weys auf einen zusätzlichen Verfremdungseffekt, indem er die lokalen Verhältnisse Wiens auf die britische Insel verlagert und mit den dargestellten britischen Regierungsverantwortlichen eigentlich auf die österreichische Politik anspielt (s.S. 72). Durch den zu Beginn eingeführten utopischen Rahmen sowie die im dritten Bild einsetzende lokale Verfremdung ist es dem Autor nun möglich, kritisch zur österreichischen Politik Stellung zu beziehen. Die das dritte Bild abschließende sechste Szene ist dabei als Beispiel für die doppelte Tarnung anzusehen: Weys entlarvt anhand der Unterhaltung der beiden britischen Regierungsverantwortlichen den ungebührlichen Umgang österreichischer Politiker mit den durch den Völkerbund gewährten Geldmitteln. Mittels der Strategie, dieses Gespräch auf die britische Insel zu verlagern, konnten dementsprechend Bezüge zu realen Personen und Ereignissen geleugnet werden.

Das als Märchen bzw. Zauberposse angelegte Mittelstück *Per aspera ad acta oder Die drei Wünsche* bedient sich, entsprechend der Anlage des Textes, ebenfalls utopischer und märchenhafter Elemente. Neben der im Feenreich angesiedelten Rahmenhandlung greifen

Weys und Weigel auch in der Binnenhandlung auf Magie zurück, indem sie etwa der un-verbrauchten Kraft Junghans drei Wünsche erfüllen. In diesem Zusammenhang ist jedoch festzustellen, dass die in diesem Stück zu beobachtende Verlagerung der Handlung in eine utopisch-irrationale Welt kaum zur Kaschierung kritischer Äußerungen dient. Die beispielsweise an der Figur des Redakteurs ersichtliche Kritik am Journalismus der dreißiger Jahre erfährt durch die utopische Konzeption des Textes keine Verschleierung. Im Gegenteil sind märchenhafte Elemente, wie sie die Junghans gewährten drei Wünsche darstellen, als zusätzlich kritischer Aspekt zu sehen, demonstrieren Weys und Weigel damit doch, dass selbst mit Hilfe von Magie den festgefahrenen Einstellungen der Wiener Kulturinstitutionen nicht beizukommen ist. Dementsprechend ist im Falle des Mittelstücks *Per aspera ad acta oder Die drei Wünsche* das Utopische nicht als Tarnmethode, sondern als Stilmittel zu sehen, mit dem Kritikpunkte zusätzlich verdeutlicht werden können.

8.2.3. Spiegelfunktion durch zeitliche Verlagerung

Wie bereits in der Analyse des sechzehnten Programms angesprochen, griff Rudolf Weys auch auf die Strategie der zeitlichen Verlagerung zurück. Unter zeitlicher Verlagerung ist dementsprechend die Ansiedelung der Handlung – im Falle von *1913* die Ansiedelung des gesamten Programms – in einer bestimmten historischen Zeit zu verstehen. Als eigentlich sehr einfache Tarnmethode erzielte ihr Einsatz im Programm *1913* jedoch eine große Wirkung, immerhin konnte aufgrund der geringen zeitlichen Distanz zwischen den Jahren 1913 und 1937 auf einem doch großen historischen Wissen des Publikums aufgebaut werden. Aus Autorensicht ging man mit dieser Strategie kaum ein Risiko ein, war es doch möglich, auf die dem Text zugrundeliegenden historischen Wahrheiten zu verweisen. Sollte das Publikum aus den gebotenen Nummern etwaige Schlüsse auf die aktuelle Situation ziehen, so waren die Autoren nicht als Kritiker auszumachen, stellten sie doch nur Ereignisse dar, die allgemein anerkannt waren.

Dass dem Programm *1913* eine anti-militärische Konzeption zugrunde liegt, konnte bereits mehrfach dargestellt werden. Damit nahm Weys jedoch eine dem Kurs der austrofaschistischen Führungsspitze widerstrebende Haltung ein, waren doch treibende Kräfte innerhalb der Vaterländischen Front große Befürworter einer Verstärkung militärischer Kapazitäten in Österreich. Insofern lag eine Diskrepanz zwischen einem von Seiten des austrofaschistischen Regimes propagierten Bildes eines starken österreichischen Militärs und Weys' kritischer Haltung in Bezug auf die Entwicklungen in diesem Bereich vor. Durch die zeitliche Verlagerung der Handlung sowie die Absicherung der Texte mit historischen Quellenbelegen verwehrte der Autor dem Zensor der Vaterländischen Front jedoch

jegliche Eingriffsmöglichkeit in die Texte, wollte dieser nicht an historischen Tatsachen rütteln.

Die Strategie der zeitlichen Verlagerung erforderte jedoch zugleich ein spezifisches historisches Kontextwissen des Publikums, da sich für die Zuschauerinnen und Zuschauer sonst nur die Rezeption einiger sich im Jahr 1913 ereigneter Geschehnisse einstellte. Die intendierte Spiegelfunktion konnte demnach nur Wirkung zeigen, wenn die von Weys verfassten Texte das Publikum zur kritischen Auseinandersetzung anregten. Dass dies mit dem Programm *1913* gelang, beweist der folgende Presseartikel:

[...] über der harmlosen Friedensidylle einer an den Rand getriebenen Entwicklung lagert die drückende Schwüle des drohenden Weltgewitters. Es herrscht die Bangigkeit wie im Zirkus vor der großen halsbrecherischen Nummer, der Dirigent hat abgeklopft, Spannung lagert über dem Raum und atemlose Stille. Das ist die Stimmung, die Rudolf Weys seinen einfallsreichen und scharf pointierten Vorkriegsbildern verleiht, den lustigen wie den ernsteren Szenen. Immer zeichnet sich hinter den witzigen Situationen und Späßen der düstere, makabre Hintergrund ab. Eine virtuose dichterische Technik in die Kleinkunst des Kabarets übertragen. Sie ergibt eines der stärksten und wirksamsten Programme der Naschmarkt-Literatur.²⁵⁶

Der Verweis des Literaturkritikers auf die ‚einfallsreichen und scharf pointierten Vorkriegsbilder‘ sowie seine Einschätzung, hinter den witzigen Situationen und Späßen zeichne sich ein düsterer und makabrer Hintergrund ab, verdeutlichen, dass das Publikum die kritische Intention des Programmes erkannte und bereit war, die von Weys offengelegten Parallelen zwischen den Jahren 1913 und 1937 auch als solche wahrzunehmen. Schlussendlich lässt sich also festhalten, dass die Strategie der zeitlichen Verlagerung, wie sie hier vorliegt, zwar mit einem großen Aufwand verbunden ist – man bedenke die mit der Erstellung des Programmes einhergehende Recherchearbeit sowie die Abstimmung des Inhaltes auf das zu erwartende historische Wissen des Publikums –, jedoch zugleich auch große Wirkung erzielen konnte.

*

Ähnlich dem Verhältnis des Mittelstücks *Per aspera ad acta* zur Strategie der Verlagerung der Handlung in utopische Welten verhält es sich mit dem Text *Caesars Marsch auf Noricum* und der Methode der zeitlichen Verlagerung. Weys siedelt sein Stück rund um den Eroberungsversuch Caesars zwar in einer anderen Zeitepoche an, nutzt diesen die Handlung beeinflussenden Faktor jedoch nicht zur Tarnung etwaiger Kritik, sondern als dramatisches Stilmittel, um seiner Aussage, selbst die mächtigsten Herrscher müssten vor der Wiener Bürokratie kapitulieren, zusätzliche Brisanz zu verleihen. In diesem Zusammenhang lässt sich also festhalten, dass es sich bei dem Einsatz von Strategien zur Verfremdung eines Textes nicht immer um eine Tarnmethode handeln muss. Die hier ange-

²⁵⁶ Milan Dubrovic zitiert nach Reisner, Werkstatt des Theaters, S. 181.

sprochenen Taktiken sind demnach auch in anderen Texten vorzufinden, nehmen dort jedoch keine die Kritik verschleiende Funktion ein.

8.2.4. Spezialfall *Non scolae sed Austriae discimus*

Wurde zu Beginn darauf verwiesen, dass vor allem jene Texte, die sich kritisch gegen das austrofaschistische Regime richteten, einer genauen Kontrolle des Zensurapparates unterzogen wurden, so stellt der in diesem Zusammenhang besprochene Text *Non scolae sed Austriae discimus* einen Spezialfall dar. Dass diese Nummer einen über die Satire hinausgehenden kritischen Gehalt hat, konnte sowohl am Text als auch anhand der Aussage Rudolf Weys', wonach es an ein Wunder grenzte, dass der Zensor diesen Text genehmigte, belegt werden. Trotzdem lassen sich keine die kritische Intention des Textes verdeckenden Strategien festmachen. Insofern können hier nur Vermutungen angestellt werden, warum dieser Text ohne Streichungen in dieser Art und Weise aufgeführt werden durfte. Zum einen ließe sich die stark humoristische Note der Nummer, durch die der kritische Gehalt des Textes für die Zensurbehörde womöglich zu weit in den Hintergrund rückte, als Argument für die Zustimmung des Zensors vorbringen. Zum anderen erscheint es möglich, dass das kritische Moment des Textes womöglich ganz übersehen wurde, konnte doch festgestellt werden, dass die auftretenden Figuren dem ihnen vorgegebenen Kurs nicht widersprechen. Letztendlich könnte es auch an der freundschaftlichen Beziehung zwischen den Autoren und dem Zensor gelegen sein, dass sich das Publikum der *Literatur am Naschmarkt* kritisch mit dem „Pseudo-Österreich-Kurs“²⁵⁷ der Vaterländischen Front auseinandersetzen durfte.

Eine eindeutige Aussage, warum in diesem Fall die Zensur nicht eingriff, kann folglich nicht gemacht werden. Doch der hier dargelegte ‚Spezialfall‘ deutet darauf hin, dass die Durchsetzung der Zensurvorgaben in einigen Fällen sehr lasch gehandhabt wurde. Auf eine allzu lockere Beurteilung der Texte konnte man sich jedoch in Anbetracht der politischen Situation nicht verlassen. Wie bereits die eingangs zitierten Worte Rudolf Weys' verdeutlichten, war es durchaus möglich, dass sich unter den Zuschauerinnen und Zuschauern der *Literatur am Naschmarkt* Anhänger des austrofaschistischen Regimes bzw. des Nationalsozialismus befanden, die eine unbedacht gesetzte Pointe in den falschen Hals bekommen konnten. Zusätzlich gefährdeten auch stichprobenartige Kontrollbesuche des Zensurapparates einen zu lockeren Umgang mit den Vorgaben der Zensurbehörde. Um trotz dieser ständig lauenden, potentiellen Gefahrenquellen dem Publikum zeitkritische Inhalte bieten

²⁵⁷ Reisner, Werkstatt des Theaters, S. 156.

zu können, waren die hier besprochenen Strategien und Methoden zur Tarnung und Verschleierung des kritischen Gehalts unabdingbar.

9. Rudolf Weys und das Wiener Volkstück

In seinem Artikel zur Wiener Kleinkunst der dreißiger Jahre versucht Walter Rösler, Verbindungslinien zwischen den Wiener Volksstücken eines Ferdinand Raimund und Johann Nepomuk Nestroy und den Kleinkunsthöfen, allen voran der *Literatur am Naschmarkt*, zu ziehen und meint diesbezüglich:

An welche Tradition knüpften die Kleinkunsthöfen an? Nicht zufällig war das erste Mittelstück der >Literatur am Naschmarkt< die Adaption einer Posse von anno 1850. Ein solches Anknüpfen an Volkstheatertraditionen ist in der Folgezeit immer wieder festzustellen.²⁵⁸

Bei der angesprochenen Posse handelt es sich um das von N.J. Kola verfasste Stück *Der letzte Zwanziger*, aus dessen Bearbeitung *Die Metamorphosen des Herrn Knöllnerl* hervorgingen. Das für die Aufführung in der *Literatur am Naschmarkt* neu textierte Couplet, das sich der Situation in Deutschland rund um die Wahl Adolf Hitlers annahm, wurde bereits besprochen. Mit *Häuptling Abendwind oder Das grausliche Festmahl*, das im vierten Programm der *Literatur am Naschmarkt* gezeigt wurde, bearbeitete Weys ein unter dem gleichen Titel verfasstes Stück Nestroys, was die These Rösler, wonach sich die Naschmarkt Autoren mit dem Wiener Volksstück auseinandersetzten, untermauert. An dieser Stelle soll nun kurz untersucht werden, inwiefern weitere Gemeinsamkeiten zwischen einer Volkstheatertradition und dem Werk Rudolf Weys', aufgrund der Zielsetzung dieser Arbeit vor allem im Bereich seiner zeitkritischen Texte, vorliegen.

Ein Faktor, der den Arbeitsprozess sowohl der Autoren des neunzehnten Jahrhunderts als auch von Rudolf Weys beeinflusst hatte, ist in der politischen wie kulturellen Situation zu sehen. Zensurmaßnahmen und Androhung von Repressalien waren nicht nur im austrofaschistischen Österreich, sondern auch schon zur Zeit Raimunds und Nestroys an der Tagesordnung. Norbert Bachleitner, der sich mit den Zensurmaßnahmen in Österreich im neunzehnten Jahrhundert auseinandersetzt, schlussfolgert dahingehend:

Zwar bildete sich unter Zensurverhältnissen eine Kultur der subtilen Anspielung, des indirekten Sprechens, des Extemporierens und des ‚Ideenschmuggels‘ heraus, die zuweilen als Charakteristikum des österreichischen Theaters (und auch der Literatur) bezeichnet wurden; auch sorgte der politische Druck dafür, dass das Theater erst recht ein politischer Faktor wurde und im Brennpunkt des Interesses der Öffentlichkeit stand. Insgesamt betrachtet hat die Zensur der Attraktivität der Aufführungen und des Repertoires aber sicher mehr geschadet als genützt.²⁵⁹

²⁵⁸ Rösler, Aspekte der Kleinkunst, S. 242.

²⁵⁹ Norbert Bachleitner: Die Theaterzensur in der Habsburgermonarchie im 19. Jahrhundert. In: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie 3 (2015), Nr. 5, S. 101f.

Folgt man Bachleitner, so lassen sich positive wie negative Aspekte an den Zensurmaßnahmen in Österreich des neunzehnten Jahrhunderts festmachen. Die Repressionsmaßnahmen – Johann Nestroy etwa musste gleich zweimal aufgrund unerlaubten ‚Extemporierens‘ eine Gefängnisstrafe absitzen – sowie die strengen Auflagen der Zensurbehörde schränkten die Freiheit der Autoren drastisch ein, weswegen eher von einem Verlust der Attraktivität der Aufführungen auszugehen ist. Andererseits waren jedoch genau diese Maßnahmen dafür verantwortlich, dass bis heute spezifische Charakteristika einer österreichischen Literatur entstehen konnten. Die Lage, in der sich die Autoren im beginnenden neunzehnten Jahrhundert befanden, scheint dabei mit der Situation der dreißiger Jahre, die ebenfalls von politischer Repression geprägt war, Gemeinsamkeiten aufzuweisen. In diesem Sinne verwundert es nicht, dass die vor allem von Nestroy häufig eingesetzten Couplets, in denen er kritisch Stellung zur Zeit bezog, auch bei Rudolf Weys und seinen Mittelstücken eine wesentliche Rolle spielen. Der kritische Gehalt, der den Couplets Rudolf Weys’ zugrunde liegt,²⁶⁰ ist demnach auf eine bei Nestroy und Raimund einsetzende Tradition zurückzuführen, die ihren Ursprung wiederum in der repressiven Situation im neunzehnten Jahrhundert fand.

Eine die These Röslers stützende Äußerung geht auf Milan Dubrovic zurück, der den Autor Rudolf Weys in einem Presseartikel aus dem Jahr 1935 in die Nähe des Wiener Volksstückes bringt:

Von Kennern und Liebhabern jener seltsamen und köstlichen österreichischen Charakterkonglomerate, die sich, unverwüstlich, aus der seligen Backhendzeit bis in die vertrackte Gegenwart erhalten haben, wird immer wieder der bedauerliche Mangel beklagt, daß es bisher eigentlich an einer erschöpfenden literarischen Auswertung dieser wienerischen Spezies Mensch fehlt. Rußland hatte seinen Tschechow, Frankreich Maupassant. In Österreich blieb die farbige Detailschilderung kleinbürgerlichen Lebens, sieht man von den genialen dramatischen Formungen Raimunds, Nestroys und Anzengrubers ab, fast durchwegs in feuilletonistischen Ansätzen stecken. An diese immerhin ehrwürdige Tradition [...] knüpft nun die Gruppe sehr begabter junger Leute von der ‚Literatur am Naschmarkt‘ erfolgreich an. Von der sprachlichen hübschen Erneuerung einiger Alt-Wiener Hanswurstiaden haben die beiden einfallsreichen Brettldichter Lothar Metzl und Rudolf Ernst Weys (beide besitzen das Zeug für ein richtiges Wiener Volksstück) den Weg zu einem eigenen, heutigem Empfinden des ergiebigen Stoffgebietes gefunden. Sie hegen beide eine zärtliche, behutsame Liebe für die Originaltypen des wienerischen Alltags, zeichnen sie mit feinem psychologischem Verständnis und getreuer Sprachbeobachtung und verstehen es, mit wenigen Strichen um sie herum das passende Milieu zu schraffieren.²⁶¹

Nach Dubrovic liegt die Besonderheit der Wiener Volksstücke, wie sie speziell seit dem neunzehnten Jahrhundert existiert, in der Darstellung einer bestimmten ‚wienerischen Spezies Mensch‘ sowie der ‚Detailschilderung kleinbürgerlichen Lebens‘. Eine Auseinander-

²⁶⁰ An dieser Stelle sei auf den textanalytischen Teil dieser Arbeit verwiesen. Dort wurde mehrfach der kritische Gehalt der Couplets beschrieben.

²⁶¹ Milan Dubrovic: „Literatur am Naschmarkt“. In: Neues Wiener Abendblatt, 22. Mai 1935, S.4.

setzung mit der österreichischen und speziell mit der Wiener Gesellschaft ist auch den Texten Rudolf Weys' zu entnehmen. Bereits anhand einiger, in dieser Arbeit besprochener Textausschnitte lässt sich ein Fokus des Autors auf die Darstellung spezifisch österreichischer Verhältnisse erkennen. So etwa bringt er mit der Figur des Sektionschefs Oblatek in seinem Mittelstück *A.E.I.O.U. oder Wenn Österreich den Krieg gewonnen hätte* einen typischen Wiener Beamten auf die Bühne, der sich gleichzeitig charmant, gemütlich, aber auch jähzornig präsentiert. Die dem Mittelstück zu entnehmende Diskrepanz zwischen der Bagatellisierung schwerwiegender Problemlagen – verdeutlicht durch eine Krise am Suezkanal – und der Aufbauschung von Kleinigkeiten zeichnet dieses Stück aus und lässt es damit in die Nähe des Volksstückes bringen. Auch in kürzeren Texten wie *Das gold'ne Wienerherz* oder *Eine Schale Nußgold* zeigt sich der scharfe und pointierte Blick Rudolf Weys' auf die Wiener Gesellschaft. So thematisiert sein Lied *Das gold'ne Wienerherz* den ambivalenten Charakter der Wiener Bevölkerung (s. Bsp.) und der Einakter *Eine Schale Nußgold* nimmt sich einer besonderen Wiener Institution, des Kaffeehauses, an.

A Schwalben im Telegraphendraht- die Feuerwehr rückt aus.
 A Hund der's Haxerl brochen hat- den führt die Rettung z' Haus
 Der Kohlenwagen ist zu schwer: „Sie schlagens nicht ihr Pferd!
 Da muss sofort ein Wachmann her.- Sie san des Ross net wert!“

Daneben ist ein Bettler g'sessen;
 Der hat drei Tag nix 'gessn.
 Im Magen spührt er so- ein' - Schmerz.
 ‚Wir wollen keine Zeit verlieren,
 Der tut eh nur simulieren!‘
 ‚Ja ja das goldene goldene Wiener-Herz!‘²⁶²

Mit dem 1936 im dreizehnten Programm der *Literatur am Naschmarkt* erstmalig aufgeführten Mittelstück *Pratermärchen* gelang es Rudolf Weys, ein ‚Miniaturvolksstück‘ auf die Bühne zu stellen. Angesiedelt im Wiener Prater skizziert Weys eine spezifisch wienerische Gesellschaftsschicht, die sich aus Kleinkriminellen, Tagelöhnern und Prostituierten zusammensetzt. Die Besonderheit dieses Textes liegt in der heiteren Darstellung der Pratergesellschaft, die jedoch immer wieder über den Witz hinaus das soziale Elend der Figuren beleuchtet. Wie in den Stücken Nestroys werden auch bei Weys soziale Unterschiede thematisiert. Im *Pratermärchen* werden diese etwa durch den Kranzschleifenhändler ‚Schnapp‘ verdeutlicht, der im Gegensatz zu den übrigen Figuren in Wohlstand lebt, jedoch letztendlich seiner kriminellen Machenschaften überführt wird. Wie auch bei Nestroys Stücken endet das *Pratermärchen* mit einem Happy End, indem die Praterfiguren

²⁶² Rudolf Weys: *Das gold'ne Wienerherz*. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 8 (ZPH 1011/8), einseitiges Typoskript.

rund um den ‚Taschlziagerfranzl‘, die ‚Ballonbetti‘ oder den ‚Harmonikajosef‘, die trotz ihrer sozialen Notlagen ihre Menschlichkeit nicht verloren haben, als glückliche Gewinner dastehen. Neben der hier nur bruchstückhaft angedeuteten Handlung verweisen auch die für die Figuren gewählten Namen auf ihren Ursprung in der Wiener Volkstheatertradition hin und erinnern stark an die Figuren Nestroys, die als ‚Schnoferl‘, ‚Weinberl‘ oder ‚Pfiffspitz‘ bereits im neunzehnten Jahrhundert auf der Bühne standen.

Abschließend soll hier noch die vor allem bei Ferdinand Raimund stilgebende Verlagerung der Handlung in Feen- und Märchenwelten angesprochen werden. Mit den bereits besprochenen Texten *Per aspera ad acta* oder *Die drei Wünsche*, *Im letzten Halbjahr wurde verloren* oder *A.E.I.O.U. oder Wenn Österreich den Krieg gewonnen hätte*, deren Handlungen in utopisch-phantastischen Welten angesiedelt sind, greift Weys ein weiteres Mal auf Traditionen zurück, deren Ursprünge im Wiener Volksstück des neunzehnten Jahrhunderts liegen. In diesem Zusammenhang sticht vor allem das Mittelstück *Per aspera ad acta* oder *Die drei Wünsche* heraus, benutzen Weys und Weigel in diesem Stück doch die magischen Elemente zur Verdeutlichung ihrer kritischen Aussage.

Ausgehend von einer Übereinstimmung in puncto des politischen wie kulturellen Kontexts konnten auch auf thematischer wie konzeptioneller Ebene Gemeinsamkeiten zwischen der Volkstheatertradition Raimunds bzw. Nestroys mit Weys' Arbeiten festgestellt werden. Vor allem in der Übernahme des Couplets als einer Möglichkeit, aktuelle Problemlagen pointiert anzusprechen, verdeutlicht sich dieser Zusammenhang im besonderen Maße. In diesem Sinne kann Rudolf Weys als Kleinkunstautor der dreißiger Jahre in mehrfacher Hinsicht mit dem Wiener Volksstück in Verbindung gebracht werden und sein zeitkritisches Schaffen als ein Anknüpfen an diese von den Volkstheatern des neunzehnten Jahrhunderts ausgehende Tradition gesehen werden.

10. Resümee

Zu Beginn dieser Arbeit wurde die Frage gestellt, ob man den Kleinkunstautor Rudolf Weys als Zeitkritiker sehen kann. In der bis zu diesem Zeitpunkt vorliegenden Literatur zur Wiener Kleinkunst der dreißiger Jahre ist diese Fragestellung nicht wirklich beantwortet worden, denn der Fokus in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Autor lag vorrangig auf literarischen Aspekten seiner Texte sowie auf seiner Rolle für die Etablierung der Wiener Kleinkunstszene. Am Ende dieser Arbeit kann an dieser Stelle jedoch festgehalten werden, dass mit Rudolf Weys ein in vielen Bereichen zeitkritischer Autor für die *Literatur am Naschmarkt* tätig war. Belege dafür konnten sowohl in seiner noch unveröffentlichten Autobiographie als auch anhand einer Analyse seiner zwischen 1933 und 1938 für die *Literatur am Naschmarkt* verfassten Texte gefunden werden.

Grundlegend dafür war eine vorangehende nähere Betrachtung der Entwicklung der politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Situation Österreichs, beginnend mit dem Ende des Ersten Weltkrieges bis hin zu dem zwischen 1934 und 1938 vorherrschenden austrofaschistischen Regime. Ohne sich genauer mit den Ereignissen und Themen der Zeit der Ersten Republik zu beschäftigen, scheint eine Analyse textlich verankerter Zeitkritik aufgrund der relativ großen zeitlichen Differenz fruchtlos, gibt sich diese doch oftmals nur durch versteckte Anspielungen und Hinweise zu erkennen. Da die Nummern der Kleinkunstvorstellungen derart konzipiert waren, dass sie auf den Wissenszusammenhang ihres Publikums vertrauten, muss sich eine heutige Betrachtung dieser Texte noch intensiver mit jener Zeit auseinandersetzen, um nur ansatzweise den von den Autoren gelegten Spuren nachgehen zu können. Einem Zuschauer der *Literatur am Naschmarkt*, der sich mit der aktuellen Situation in Wien und Österreich nur ungenügend beschäftigte, war der kritische Gehalt der Texte ebenso verwehrt geblieben, wie er einem heutigen Leser, der sich zuvor nicht mit den Ereignissen rund um die Erste Republik bzw. den austrofaschistischen Ständestaat auseinandersetzt, verwehrt bleiben muss. Aus diesem Grund wurde dieser Arbeit eine relativ ausführliche historische Annäherung vorangestellt, auf deren Erkenntnisse im weiteren Verlauf der Nachforschungen zu zeitkritischen Aspekten bei Rudolf Weys immer wieder zurückgegriffen wurde. Indem Rückschlüsse auf historische Ereignisse bzw. Entwicklungen gezogen wurden, konnte somit einerseits der Inhalt der Texte bestimmten Themen zugeordnet und andererseits deren kritischer Gehalt festgestellt werden. Als Beispiel dient hierfür etwa das doppelt ‚getarnte‘ dritte Bild des Mittelstücks *A.E.I.O.U. oder Wenn Österreich den Krieg gewonnen hätte*, dessen kritische Haltung zum Umgang des austrofaschistischen Regimes mit den vom Völkerbund gewährten Anleihen sich erst durch ein

spezifisches historisches Wissen des Rezipienten erschließt. In diesem Zusammenhang zeigt sich jedoch eine Besonderheit der Texte Rudolf Weys', die auch zum Erfolg der Kleinkunsthöhne *Literatur am Naschmarkt* beitrug: Auch wenn die vielen, teilweise sehr gut versteckten Pointen und kritischen Äußerungen dem Publikum verborgen blieben, boten die Aufführungen trotzdem eine heitere und literarisch ansprechende Unterhaltung, die von den Zuschauerinnen und Zuschauern ebenso geschätzt wurde, wie die Zeitkritik der Nummern.

Eine die historische Kontextualisierung abschließende Betrachtung der Biographie Rudolf Weys' konnte anhand der diesem Kapitel hauptsächlich zugrundeliegenden Autobiographie des Autors im Wesentlichen dreierlei darlegen: Einerseits ließ sich eine lebenslange Affinität des Autors für den kulturellen Bereich feststellen, die zunächst auf die berufliche Situation der Eltern zurückzuführen ist und sich anschließend an seiner Arbeit in verschiedenen Buchhandlungen, der darauf folgenden eigenen schriftstellerischen Tätigkeit in der *Literatur am Naschmarkt*, dem *Wiener Werkel* sowie der *Literatur im Moulin Rouge* bis hin zur journalistischen Arbeit in Form von Radiosendungen und der Herausgabe die Wiener Kleinkunst betreffender Bücher nachweisen lässt. Die Gegenüberstellung des vom Militär geprägten Jugendlichen mit dem später der Sozialdemokratie nahestehenden Kleinkunstautor verdeutlichte andererseits Weys ideologischen Wandel. Die im politischen Spektrum nach links tendierende Einstellung des Autors zeigt sich später auch in seiner kritischen Auseinandersetzung mit dem Faschismus in Österreich und in ganz Europa. Letztendlich konnte auch das Interesse des Autors für gesellschaftliche, politische, wirtschaftliche und kulturelle Zusammenhänge mittels Heranziehung seiner Autobiographie dargelegt und somit ein weiteres Indiz für eine erwartbare, zeitkritische Haltung präsentiert werden.

Mit derselben Intention beschäftigte sich diese Arbeit, bevor sie sich dem Textmaterial zuwendete, auch mit theoretischen Aspekten der Wiener Kleinkunst. Eine Beschreibung dessen, was unter der Wiener Kleinkunst der dreißiger Jahre zu verstehen ist bzw. eine genauere Betrachtung der Kleinkunsthöhne *Literatur am Naschmarkt* wiesen wiederum darauf hin, Rudolf Weys als zeitkritischen Autor zu sehen. Ersichtlich wurde dies zum einen an der Selbstverortung des Autors in einer von Paris und dem *Chat Noir* ausgehenden Kabaretttradition, die für ihre kritischen Chansons bekannt ist. Zum anderen erwies sich die *Literatur am Naschmarkt* ihrer Konzeption nach als ein sich neben der Literatur auch der Kritik versprechendes Unternehmen. An der vorgegebenen politischen Ausrichtung, „weitgehend liberal, ohne allzu starke linke Schlagseite; proösterreichisch, kontra

jede Diktatur“²⁶³ zu sein, verdeutlicht sich die eingenommene Oppositionshaltung der Kleinkunsthöhne, besonders in Hinblick auf die vorherrschenden autoritären Tendenzen der dreißiger Jahre. Als ein Mitbegründer und Hausautor der Kleinkunsthöhne war Weys federführend an der Gestaltung dieser programmatischen Richtlinien beteiligt. Diese Tatsache untermauert wiederum die dem Autor unterstellte zeitkritische Haltung.

Was sich zunächst auf Annahmen und Vermutungen hinsichtlich biographischer und kabarethistorischer Untersuchungen stützte, konnte schlussendlich auch auf einer textlichen Ebene belegt werden, indem anhand ausgewählter Textausschnitte dargelegt wurde, in welcher Form der Autor kritisch zu den Entwicklungen seiner Zeit Stellung bezog. In diesem Zusammenhang wurde einer weiteren, dieser Arbeit vorangestellten Fragestellung nachgegangen, deren Interesse der thematischen Auswahl des Autors galt. Um möglichst klar darzustellen, womit sich die Texte Rudolf Weys' auseinandersetzen, wurde eine thematisch orientierte Gliederung gewählt, an der die Beschäftigung des Autors mit einer Vielzahl an Themen ersichtlich wird. Dass Weys dem Faschismus, wie er in den dreißiger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts seine Blütezeit erlebte, im besonderen Maße kritisch begegnete, verdeutlichen die ersten drei Kapitel der Textanalyse. Ausgehend von seiner, auch in der Autobiographie festzustellenden, kritischen Haltung gegenüber dem Nationalsozialismus konnte auch in Bezug auf das austrofaschistische Regime sowie den Faschismus im Allgemeinen, wie es anhand des Couplets des Mark Twain aus dem Mittelstück *Italienische Reise* demonstriert wurde, Weys' Beschäftigung mit den politischen Tendenzen seiner Zeit erläutert werden. Betrachtet man den Entstehungsraum der in diesem Zusammenhang analysierten Texte – von dem Gedicht *Die Ahnfrau* im Jahr 1933 bis zum Mittelstück *Italienische Reise*, das vermutlich im Jahr 1937 verfasst wurde –, so zeigt sich, dass es sich bei der literarischen Problematisierung des Themas Faschismus nicht um eine singuläre Erscheinung handelt, sondern sich der Autor von Anbeginn seiner Zeit in der *Literatur am Naschmarkt* bis zuletzt damit beschäftigt. Dass Weys dabei ein besonderes Interesse an ideologischen Aspekten des Faschismus hatte und diese zu einer Zielscheibe seiner Kritik machte, bezeugen etwa die näher betrachteten Texte *Die Ahnfrau*, *Non scolae sed Austriae discimus* sowie das Couplet des Mark Twain, die sich, wie gezeigt wurde, allesamt an der Weltanschauung des Faschismus abarbeiten.

Die im Zuge dieser Arbeit vorgenommene Untersuchung der Texte erschloss noch weitere Themenbereiche, derer sich Weys annahm. Mit den Analysen zu dem Mittelstück *Aspera ad acta oder Die drei Wünsche* sowie der Gerichtsszene *Der Fall N.N. Müllermeier*

²⁶³ Weys, Cabaret und Kabarett, S. 35.

konnten auch kulturkritische Elemente in der Arbeit des Autors festgemacht werden. Vor allem auf die alle Seiten umfassende Kritik – beide Texte holen gleich gegen ein ganzes kulturelles System zum Rundumschlag aus – sei an dieser Stelle verwiesen, zeigt sich doch an dieser Tatsache, wie es dem Autor gelang, verdeckte Zusammenhänge offen zu legen.

Solche verdeckten Zusammenhänge und Strukturen konnte Weys auch im Bereich des Militärs dekonstruieren, wie dies an der Analyse des Mittelstücks *Das Lied des Soldaten Ferdinand* aufgezeigt werden konnte. An dieser Stelle soll jedoch auch auf die mehrfach angesprochene Figur des braven Soldaten Schwejk verwiesen werden, die aufgrund ihres spezifischen Charakters gleich mehrmals ihren Weg auf die Bühne der *Literatur am Naschmarkt* gefunden hat. Von Weys mit Eigenschaften wie Naivität und Opportunismus ausgestattet, gelang es dem Autor somit nicht nur Kritik am politischen System sondern auch an militärischen Strukturen zu üben.

Eine anti-militärische Grundhaltung ist auch dem Programm *1913* angelegt, dieses wurde jedoch aufgrund der spezifischen Konzeption gesondert betrachtet. Ist den einzelnen Texten dieser, wie Reisner es formuliert, „theatralischen Einheit“²⁶⁴ ebenfalls ein kritischer Gehalt zu entnehmen, so besteht die Besonderheit wohl doch eher in der grundsätzlichen Idee zur Gestaltung des Abends. Aufbauend auf dem Wissen des Publikums über politische, wirtschaftliche und kulturelle Zusammenhänge des Jahres 1913 versucht Weys, seinen Rezipientinnen und Rezipienten eine kritische Betrachtung ihrer derzeitigen Situation nahe zu bringen, indem er die Parallelen zwischen den beiden Jahren auf der Bühne in den Vordergrund stellt. Insofern liegt diesem Programm aber auch eine bestimmte gesellschaftskritische Intention zugrunde, fordert es doch dazu auf, sich und seine Situation kritisch zu hinterfragen. Dass es davor sowie danach kein vergleichbares Programm auf den Kleinkunsth Bühnen der dreißiger Jahre zu sehen gab, verdeutlicht den Einfallsreichtum des Rudolf Weys, der somit neben der Entwicklung des Mittelstücks auch auf diesem Weg zur innovativen Gestaltung der Kleinkunstszene beiträgt.

Der Ausdruck ‚Wasserkopf‘ wird im Zusammenhang mit der Stadt Wien zur Zeit der Ersten Republik auch aufgrund des dort angesiedelten Bürokratie- und Beamtenapparates häufig gebraucht. Auch deshalb lag die Vermutung nahe, dass sich der Zeitkritiker Rudolf Weys mit der Überbürokratisierung bzw. mit der teilweise negativen Konnotation des Wiener Beamtentums kritisch auseinandersetzt. Eine Analyse der Texte konnte in diesem Zusammenhang, wie etwa anhand der Texte *Caesars Marsch auf Noricum* sowie *Im letzten Halbjahr wurde verloren* gezeigt wurde, jedoch nur einen ansatzweise kritischen Gehalt

²⁶⁴ Reisner, Werkstatt des Theaters, S. 161.

festmachen. Das häufige Auftreten von Beamten sowie die mehrfache Ansiedlung der Schauplätze in Amtsstuben wurden von Weys eher zur Gestaltung humoristischer Szenen genutzt, deren vordergründiges Anliegen nicht eine problematisierende Auseinandersetzung mit dem Thema Bürokratie bzw. Beamtentum ist. Angesichts der wiederholten Rückgriffe des Autors auf Figuren sowie Schauplätzen, die der Bürokratie zuzuordnen sind, wurde dieses Kapitel auch in dieser Arbeit behandelt, weist es doch auf ein weiteres Themengebiet hin, dem sich Weys zumindest auf eher humorvolle Art und Weise annahm.

Wurde in der Analyse der einzelnen Texte bereits vielfach darauf hingewiesen, so konnte eine abschließende Thematisierung der von Weys verwendeten Tarnmethoden kurz darlegen, auf welche Strategien der Autor besonders hinsichtlich der Verschleierung seiner Kritik am austrofaschistischen Ständestaat zurückgriff. Dass eine explizite Kritik am österreichischen Regime nicht möglich war, wurde in diesem Zusammenhang bereits in der historischen Annäherung erläutert. Vor allem die drastische Verschärfung der Strafen – in diesem Zusammenhang sei nochmals auf die Wiedereinführung der Todesstrafe verwiesen – hatte sowohl auf die Bevölkerung als auch auf die Kleinkunstszene eine große Wirkung. Deren vorrangige Sorge jedoch waren die Machtbefugnisse des Zensurapparates, der bei zu großer Kritik am System sogar eine Schließung der Bühne veranlassen konnte. In dem Spannungsfeld zwischen dem Bedürfnis, kritisch zu den Zeitereignissen Stellung zu nehmen, und den kreativen Einschränkungen, hervorgerufen durch die austrofaschistischen Repressionsmaßnahmen, sind die von Weys angewendeten Strategien und Taktiken zu sehen, die aus einem anderen Blickwinkel betrachtet, die Besonderheit seiner zeitkritischen Arbeit hervorheben. Mit den Methoden ‚Figurenkonstruktion‘, ‚Irrationalität‘ sowie ‚Spiegelfunktion durch zeitliche Verlagerung‘ konnten drei wesentliche Verschleierungstaktiken erläutert werden, deren Notwendigkeit jedoch mit der Betrachtung des Textes *Non scolae sed Austriae discimus*, dem keine wirkliche die Kritik maskierende Taktik entnommen werden konnte, leicht in Frage gestellt wurden. Prinzipiell ist jedoch davon auszugehen, dass die angespannte politische wie gesellschaftliche Lage der dreißiger Jahre eine implizitere Form der Kritik verlangte und somit im Falle des Textes *Non scolae sed Austriae discimus* und seiner Aufführungsbewilligung eher von einem „wahren Wunder“²⁶⁵ zu sprechen ist.

Am Einsatz dieser Tarnmethoden lässt sich zweierlei festmachen: Zum einen kann nun die zu Beginn dieser Arbeit gestellte Frage, ob es sich bei Rudolf Weys um einen zeitkritischen Autor handelt, bejaht werden. Dass Weys vielfach auf Verschleierungstaktiken zu-

²⁶⁵ Rudolf Weys zitiert nach Reisner, Werkstatt des Theaters, S. 156.

rückgreift, belegt ein weiteres Mal die kritische Intention, die sich hinter seinen Texten verbirgt. Zum anderen lassen sich dadurch Verbindungslinien zur Volkstheatertradition des neunzehnten Jahrhunderts ziehen, deren Autoren, allen voran Ferdinand Raimund und Johann Nepomuk Nestroy, mit einer ähnlichen Situation konfrontiert waren. Dass hier noch weitere Gemeinsamkeiten zwischen der Arbeit des Kleinkunstautors Rudolf Weys und einer Tradition des Wiener Volksstückes vorliegen, konnte eine abschließende Gegenüberstellung wesentlicher Kennzeichen der Arbeiten Raimunds und Nestroys mit den hier analysierten Texten des Kleinkunstautors feststellen. Neben dem Rückgriff auf Volksstücke jener Zeit, wie etwa das von Nestroy verfasste *Häuptling Abendwind oder Das grausliche Festmahl*, sind auch mit der Übernahme der liedförmigen Couplets sowie der Ansiedelung der Stücke in utopischen Welten einige Merkmale des Volksstückes bei Rudolf Weys zu erkennen, die ihn somit in Verbindung mit dieser literarischen Tradition bringen.

Demgegenüber stehen die Abgrenzungsversuche der Wiener Kleinkunsth Bühnen der dreißiger Jahre zu den Traditionen ihrer Vorgänger. Weys spricht in seinen kulturgeschichtlichen Büchern immer wieder von einer „Heldenzeit“ und den Anstrengungen der „herrlichen Gründertage“²⁶⁶ und macht damit klar, dass seine Konzeption einer Kleinkunsth Bühne den Anfang von etwas ‚Neuem‘ bedeutet. Wo also ist der Autor Rudolf Weys nun zu verorten? Angesichts der in dieser Arbeit vorgelegten vielschichtigen Betrachtung des Autors scheint dies nur schwer möglich zu sein. Als treibende Kraft einer Wiener Kleinkunsth Bewegung tritt er als innovative Persönlichkeit in Erscheinung, was etwa die Entwicklung des Mittelstückes sowie die Konzeption des Programms *1913* beweisen. Sein Rückgriff auf Traditionen der österreichischen Literatur, die bis ins Volkstück des neunzehnten Jahrhunderts reichen, deutet darauf hin, ihn in einer Linie mit Autoren wie Raimund oder Nestroy zu sehen. Mit Sicherheit jedoch ist Rudolf Weys als kritischer Beobachter seiner Zeit, der sich trotz politisch widriger Umstände auch gegen Entwicklungen auf politischer, kultureller und sozialer Ebene ausspricht, zu bewerten.

²⁶⁶ Weys, *Literatur am Naschmarkt*, S. 10.

11. Bibliographie

11.1. Primärquellen²⁶⁷

Weyss, Rudolf: Die Ahnfrau. In: Ders.: Wien bleibt Wien. Und das geschieht ihm ganz recht. Wien: Europa Verlag 1974, S. 15–16.

Weyss, Rudolf: Wenn wir Tote erwachen. In: Nachlass Rudolf Weyss. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 8 (ZPH 1011/8), nummeriertes Typoskript.

Weyss, Rudolf: Hu-Hei-Fo. In: Nachlass Rudolf Weyss. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 8 (ZPH 1011/8), einseitiges Manuskript.

Weyss, Rudolf: Nach Sonnenuntergang. In: Ders.: Wien bleibt Wien. Und das geschieht ihm ganz recht. Wien: Europa Verlag 1974, S. 19–24.

Weyss, Rudolf: Auf diesem nicht mehr ungewöhnlichen Wege. In: Nachlass Rudolf Weyss. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 8 (ZPH 1011/8), nummeriertes Typoskript.

Weyss, Rudolf: Das gold'ne Wienerherz. In: Nachlass Rudolf Weyss. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 8 (ZPH 1011/8), einseitiges Typoskript.

Weyss, Rudolf: Häuptling Abendwind oder Das grausliche Festmahl. In: Nachlass Rudolf Weyss. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 23 (ZPH 1011/23), nummeriertes Typoskript.

Weyss, Rudolf: Programmbesprechung. In: Nachlass Rudolf Weyss. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 25 (ZPH 1011/25), nummeriertes Typoskript.

Weyss, Rudolf: A.E.I.O:U oder Wenn Österreich den Krieg gewonnen hätte. In: Nachlass Rudolf Weyss. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 8 (ZPH 1011/8), nicht durchgängig nummeriertes Typoskript.

Weyss, Rudolf: Die Eieroper. In: Nachlass Rudolf Weyss. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 25 (ZPH 1011/25), nummeriertes Typoskript.

²⁶⁷ Die Reihung der vorliegenden Primärquellen orientiert sich an der Erstaufführung der Texte in der *Literatur am Naschmarkt*.

- Weys, Rudolf:** Straßenmusik. Eine Parodie. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 8 (ZPH 1011/8), nummeriertes Typoskript.
- Weys, Rudolf / Weigel, Hans:** Die kompetente Behörde. In: Weys, Rudolf: Wien bleibt Wien. Und das geschieht ihm ganz recht. Wien: Europa Verlag 1974, S. 33–37.
- Weys, Rudolf / Weigel, Hans:** Per Aspera ad acta oder Die drei Wünsche, Wien. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 23 (ZPH 1011/23), nummeriertes Typoskript.
- Weys, Rudolf:** Das Lied vom braven Soldaten. In: Ders.: Wien bleibt Wien. Und das geschieht ihm ganz recht. Wien: Europaverlag, S. 100–101.
- Weys, Rudolf:** Eine Schale Nußgold. In: Ders.: Literatur am Naschmarkt. Kulturgeschichte der Wiener Kleinkunst. Wien: Erwin Cudek Verlag 1947, S. 19–23.
- Weys, Rudolf:** Inspektion. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 25 (ZPH 1011/25), nummeriertes Typoskript.
- Weys, Rudolf:** Die Wiener Festwochen des braven Soldaten. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 8 (ZPH 1011/8), nummeriertes Typoskript.
- Weys, Rudolf:** Restaurationen. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 25 (ZPH 1011/25), nummeriertes Typoskript.
- Weys, Rudolf:** Die letzten Mohikaner. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 25 (ZPH 1011/25), nummeriertes Typoskript.
- Weys, Rudolf:** Das Märchen vom Schlaraffenland. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 8 (ZPH 1011/8), nummeriertes Typoskript.
- Weys, Rudolf:** Aus der Gesellschaft. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 25 (ZPH 1011/25), nummeriertes Typoskript.
- Weys, Rudolf:** In einer kleinen Trafik. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 25 (ZPH 1011/25), nummeriertes Typoskript.

- Wey**s, Rudolf: Aneinander vorbei. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 25 (ZPH 1011/25), nummeriertes Typoskript.
- Wey**s, Rudolf: Franzjosefsland. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 25 (ZPH 1011/25), zweiseitiges, unnummeriertes Typoskript.
- Wey**s, Rudolf: In Memoriam. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 25 (ZPH 1011/25), nummeriertes Typoskript.
- Wey**s, Rudolf: Langenscheidt für Schriftdeutschland. In: Ders.: Literatur am Naschmarkt. Kulturgeschichte der Wiener Kleinkunst. Wien: Erwin Cudek Verlag 1947, S. 31–34.
- Wey**s, Rudolf: Pratermärchen. In: Ders.: Literatur am Naschmarkt. Kulturgeschichte der Wiener Kleinkunst. Wien: Erwin Cudek Verlag 1947, S. 41–65.
- Wey**s, Rudolf: Im letzten Halbjahr wurde verloren. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 8 (ZPH 1011/8), nummeriertes Typoskript.
- Wey**s, Rudolf: Das Fiakerlied des Marc Anton. In: Ders.: Wien bleibt Wien. Und das geschieht ihm ganz recht. Wien: Europaverlag 1974, S. 218–219.
- Wey**s, Rudolf: Non scolae sed Austriae discimus. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 25 (ZPH 1011/25), nummeriertes Typoskript.
- Wey**s, Rudolf: 1913. Das Jahr vor Sarajevo. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 8 (ZPH 1011/8), nummeriertes Typoskript.
- Wey**s, Rudolf: Conference zum Programm ‚1913‘. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 8 (ZPH 1011/8), unnummeriertes Typoskript.
- Wey**s, Rudolf: Ein Jahr beginnt. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 8 (ZPH 1011/8), nummeriertes Typoskript.
- Wey**s, Rudolf: Sorgen. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 8 (ZPH 1011/8), nummeriertes Typoskript.

- Weyss, Rudolf:** Der letzte Blaue oder Der Fetzen. In: Nachlass Rudolf Weyss. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 8 (ZPH 1011/8), zweiseitiges, unnummeriertes Typoskript.
- Weyss, Rudolf:** Der Optimist. In: Nachlass Rudolf Weyss. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 25 (ZPH 1011/25), zweiseitiges unnummeriertes Typoskript.
- Weyss, Rudolf:** Das Lied vom Soldaten Ferdinand. In: Nachlass Rudolf Weyss. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 8 (ZPH 1011/8), nummeriertes Typoskript.
- Weyss, Rudolf:** Tango. In: Nachlass Rudolf Weyss. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 8 (ZPH 1011/8), einseitiges Typoskript.
- Weyss, Rudolf:** Ringenspiel. In: Nachlass Rudolf Weyss. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 8 (ZPH 1011/8), einseitiges Typoskript.
- Weyss, Rudolf:** Ein Glas Wasser in Bosnisch-Brod. In: Ders.: Wien bleibt Wien. Und das geschieht ihm ganz recht. Wien: Europaverlag, S. 153–165.
- Weyss, Rudolf:** Lotterie. In: Nachlass Rudolf Weyss. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 25 (ZPH 1011/25), nummeriertes Typoskript.
- Weyss, Rudolf:** Caesars Marsch auf Noricum. In: Nachlass Rudolf Weyss. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 25 (ZPH 1011/25), nummeriertes Typoskript.
- Weyss, Rudolf:** Urlaub in Wien. In: Nachlass Rudolf Weyss. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 23 (ZPH 1011/23), nummeriertes Typoskript.
- Weyss, Rudolf:** Italienische Reise. In: Nachlass Rudolf Weyss. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 8 (ZPH 1011/8), nummeriertes Typoskript.
- Weyss, Rudolf:** Der Fall N.N. Müllermeier. In: Nachlass Rudolf Weyss. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 8 (ZPH 1011/8), nummeriertes Typoskript.
- Weyss, Rudolf:** Bakschischverrechnung. In: Nachlass Rudolf Weyss. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 25 (ZPH 1011/25), nummeriertes Typoskript.

Weys, Rudolf: Der Wiener geht unter. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Archivbox 25 (ZPH 1011/25), nummeriertes Typoskript.

Weys, Rudolf: Unveröffentlichte Autobiographie. In: Nachlass Rudolf Weys. Wienbibliothek im Rathaus. Handschriftensammlung, Archivboxe 25 (ZPH 1011/25), nummeriertes Typoskript.

11.2. Sekundärliteratur

Bachleitner, Norbert: Die Theaterzensur in der Habsburgermonarchie im 19. Jahrhundert. In: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie 3 (2015), Nr. 5, S. 71-105.

Berger, Peter: Kurze Geschichte Österreichs im 20. Jahrhundert. 2. Aufl. Wien: Facultas 2008.

Budzinski, Klaus: Das Kabarett. Zeitkritik – gesprochen, gesungen, gespielt – von der Jahrhundertwende bis heute. Düsseldorf: ECON Taschenbuch Verlag 1985 (=Hermes Handlexikon).

Duchkowitsch, Wolfgang: Umgang mit „Schädlingen“ und „schädlichen Auswüchsen“. Zur Auslöschung der freien Medienstruktur im „Ständestaat“. In: Tálos, Emmerich / Neugebauer, Wolfgang (Hg.): Austrofaschismus. Politik – Ökonomie – Kultur. 1933–1938. 5., völlig überarb. u. ergänzte Auflage. Wien: Literatur Verlag 2005, S. 358–370.

Fleischer, Michael: Eine Theorie des Kabarett. Versuch einer Gattungsbeschreibung (an deutschem und polnischem Material). Bochum: Univ.- Verlag Brockmeyer 1989 (= Bochumer Beiträge zur Semiotik 19).

Fricke, Harald / Zymner, Rüdiger: Parodieren geht über Studieren. Ein neues Konzept des literaturwissenschaftlichen Studiums als aktive Entmythologisierung. In: Griesheimer, Frank / Prinz, Alois (Hg.): Wozu Literaturwissenschaft? Kritik und Perspektiven. Tübingen: Francke 1991 (= Uni-Taschenbücher 1640), S. 212 – 232.

Goldinger, Walter: Der geschichtliche Ablauf der Ereignisse in Österreich von 1918 bis 1945. In: Benedikt, Heinrich (Hg.): Geschichte der Republik Österreich. Wien: Verlag für Geschichte und Politik 1977, S. 15–288.

Goldinger, Walter: Geschichte der Republik Österreich. Wien: Verlag für Geschichte und Politik 1962.

- Hanisch, Ernst:** Einleitung Das politische System Erste Republik / Zwei Erklärungsmodelle. In: Emmerich Tálos [u.a.] (Hg.): Handbuch des politischen System Österreichs. Erste Republik 1918–1933. Wien: Manz 1995, S. 1–7.
- Hanisch, Ernst:** Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert. Wien: Ueberreuter 1994 (= Themenband Österreichische Geschichte 1890–1990 hrsg. von Herwig Wolfram).
- Harten, Uwe:** Rudolf Weys. In: Österreichisches Musiklexikon online. [Abgerufen am 22.3.2019.]
- Huber, Mario:** „Sendung nicht angekommen“ – Die Wiener Kleinkunstbühne ABC (1934–1938). Opposition zwischen Zensur und Publikumsgeschmack? In: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie 11 (2018), Nr. 15: Das Politische, das Korrekte und die Zensur I, S. 130–153.
- Konrad, Helmut / Stromberger, Monika:** Der kurze Traum von Selbständigkeit. Zwischeneuropa. In: Bernecker, Walther L. / Tobler, Hans Werner (Hg.): Die Welt im 20. Jahrhundert bis 1945. Wien: Mandelbaum Verlag 2010 (= Globalgeschichte: Die Welt 1000–2000; 7), S. 54–79.
- Mattl, Siegfried:** Die Finanzdiktatur. Wirtschaftspolitik in Österreich 1933–1938. In: Tálos, Emmerich / Neugebauer, Wolfgang (Hg.): Austrofaschismus. Beiträge über Politik, Ökonomie und Kultur 1934–1938. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1984, S. 133–159.
- Mayer, Ulrike:** Theater für 49 in Wien 1934 bis 1938. In: Hilde Haider-Pregler / Beate Reiterer (Hg.): Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre. Wien: Picus Verlag 1997, S. 138–147.
- Neugebauer, Wolfgang:** Repressionsapparat und -maßnahmen 1933–1938. In: Tálos, Emmerich / Neugebauer, Wolfgang (Hg.): Austrofaschismus. Politik – Ökonomie – Kultur. 1933–1938. 5., völlig überarb. u. ergänzte Auflage. Wien: Literatur Verlag 2005, S. 298–319.
- Reisner, Ingeborg:** Kabarett als Werkstatt des Theaters. Literarische Kleinkunst in Wien vor dem Zweiten Weltkrieg. Wien: Theodor Kramer Gesellschaft 2004.
- Rösler, Walter:** Aspekte der Wiener Kleinkunst 1931 bis 1938. In: Haider-Pregler, Hilde / Reiterer, Beate (Hg.): Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre. Wien: Picus Verlag 1997, S. 233–254.

Sandgruber, Roman: Ökonomie und Politik. Österreichische Wirtschaftsgeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Wien: Ueberreuter 1995 (= Themenband Österreichische Geschichte 1890–1990 hrsg. von Herwig Wolfram).

Schulz, Gerhard: Deutschland seit dem Ersten Weltkrieg 1918–1945. 2., durchgesehene und bibliographisch ergänzte Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (= Kleine Vandenhoeck-Reihe 10).

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

Vogel, Benedikt: Fiktionskulisse. Poetik und Geschichte des Kabarets. Paderborn [u.a.]: Schöningh 1993.

Wagner-Trenkwitz, Christoph: „Ich mit der Hand und das Pferd mit dem Schwanz“. Fritz Grünbaum und die österreichische Kabarettzensur. In: Panagl, Oswald / Kriechbaumer, Robert (Hg.): Stachel wider den Zeitgeist. Kabarett, Flüsterwitze und Subversives. Wien / Köln / Weimar: Böhlh 2004, S. 103–112.

Wandruszka, Adam: Österreichs politische Struktur. Die Entwicklung der Parteien und politischen Bewegungen. In: Benedikt, Heinrich (Hg.): Geschichte der Republik Österreich. Wien: Verlag für Geschichte und Politik 1977, S. 289–485.

Weber, Fritz: Die wirtschaftliche Entwicklung. In: Tálos, Emmerich [u.a.] (Hg.): Handbuch des politischen Systems Österreichs. Erste Republik 1918–1933. Wien: Manz 1995, S. 23–42.

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

Weys, Rudolf: Cabaret und Kabarett in Wien. Wien / München: Jugend und Volk 1970.

Weys, Rudolf: Wien bleibt Wien. Und das geschieht ihm ganz recht. Wien: Europaverlag 1974.

11.3. Zeitungsartikel

[Anon.]: Rechts- oder Linksfahren in Österreich? In: Österreichische Auto-Rundschau 12 (1934), H. 25, S. 8–11.

Dubrovic, Milan: „Literatur am Naschmarkt“. In: Neues Wiener Abendblatt, 22. Mai 1935, S.4

Weys, Rudolf: Wiener Kleinkunst – Neuland des Theaters. Vom „Lieben Augustin“ bis zur „Literatur im Moulin Rouge“. In: Die Wiener Bühne (1945) 11. Heft (21. Jahrgang), S. 14–15.

11.4. Hochschulschriften

Lang, Manfred: Kleinkunst im Widerstand. Das „Wiener Werkel“. Das Kabarett im Dritten Reich. Wien, Univ., Diss., 1967.

Loibl, Daniela: Kabarett seiner Zeit. (Liter)arische Kleinkunst im „Wiener Werkel“ von 1939-1944. Wien, Univ., Dipl.-Arb. 2003.

Trdy, Katharina Erika: „Ein Brettl muss mir die Welt bedeuten...“ Die Wiener Kleinkunsthöhne „Literatur am Naschmarkt“ und ihre Protagonisten Rudolf Weys und Friedrich Vas Stein. Eine Spurensuche in die Vergangenheit. Ungedr. Dipl.-Arb. Wien 2006.

Wolfartsberger, Anita: Das „Mittelstück“ im ‚Wiener Werkel‘. Kleinkunst im Dritten Reich zwischen Anpassung und Widerstand. Wien, Univ., Dipl.-Arb. 2004.