

Anita Wolfartsberger

Das „Mittelstück“ im „Wiener Werkel“

**Kleinkunst im Dritten Reich zwischen
Anpassung und Widerstand**

Diplomarbeit zur Erlangung des Magistergrades der Philosophie aus der
Studienrichtung Deutsche Philologie eingereicht an der Universität Wien

Wien, 2004

INHALT

1. Einleitung	8
1.1. Quellsituation	8
1.2. Aufbau und Ziele der Arbeit	10
A. HISTORISCHER HINTERGRUND	14
1. Kleinkunst unterm Hakenkreuz	14
1.1. Abseits des <i>Wiener Werkels</i> : Kabarett im Dritten Reich.....	14
1.2. Die offizielle Haltung der Nazis zu Humor, Witz und Kabarett	18
Exkurs: Nationalsozialistische Kulturpolitik in Wien	23
2. Kurze Geschichte des <i>Wiener Werkels</i>	27
2.1. Prolog: Vom Ende der <i>Literatur am Naschmarkt</i>	27
2.2. Das <i>Wiener Werkel</i> 1939-44	29
2.3. Epilog: Geschichte des <i>Wiener Werkels</i> nach 1945.....	32
3. Die Zensur und ihre Umgehung	33
3.1. Vorzensur und Nachzensur	33
3.2. Tarnungsmethoden.....	35
3.2.1. Textlich verankerte Tarnungsmethoden	35
3.2.2. Tarnungsmethoden während der Aufführung	36
B. THEORETISCHER HINTERGRUND	39
1. Theorie des Kabarett	39
1.1. Das Kabarett als „Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums“.....	39
1.2. Politische Möglichkeiten und Grenzen des Kabarett	41
2. Begriffsbestimmung: Theater – Kabarett – Kleinkunst	44
2.1. Abgrenzung des Kabarett vom Theater.....	44
2.2. Kleinkunst als Synthese von Theater und Kabarett	47
3. Das Mittelstück als spezifische Form der Wiener Kleinkunst	50
3.1. Definition und Entstehung	50
3.2. Fortführung des Mittelstücks am <i>Wiener Werkel</i>	51
C. TEXTANALYSE	54
1. Die Mittelstücke und ihre Autoren	54
1.1. Politische Mittelstücke	55
1.1.1. Politisch-kritische Mittelstücke	55
1.1.2. Politisch-unterstützend: <i>Der Huber Franzl im Deutschen Märchenwald</i>	57
1.2. Literarische Mittelstücke	59
2. Kritik am Dritten Reich	61
2.1. Ziele der Kritik.....	62
2.1.1. Wirtschaftspolitik und Versorgungsprobleme	62
2.1.2. Bürokratie und Überorganisation	68

2.1.3.	Zensur und Gleichschaltungspolitik	74
2.1.4.	Politische Geschehnisse und Kriegsverlauf.....	76
2.1.5.	Nationalsozialistische Einrichtungen und Kampagnen	80
2.1.6.	Prominente Nationalsozialisten	83
2.1.7.	Rassen- und Arisierungspolitik.....	84
2.2.	Methoden der Tarnung.....	86
2.2.1.	Zeitliche Verlagerung	87
2.2.2.	Räumliche Verlagerung	91
2.2.3.	Irrationalität: Träume und Märchen.....	92
2.2.4.	Lokale Verfremdung.....	96
2.2.5.	Klammermethode	98
2.2.6.	Aussparung	102
2.3.	Effektivität der Tarnung.....	107
3.	Österreichbild und Darstellung der „Reichsdeutschen“	111
3.1.	Gegenüberstellung von Preußen und Wienern	112
3.2.	Glorifizierung Wiens	118
3.3.	Kritik am Wienertum	122
4.	Intertextualität und literarische Kontinuitäten	129
4.1.	Das Mittelstück als Fortführung des Volksstücks	130
4.2.	Literarische Parodien	138
4.2.1.	Literarische Parodie als Tarnungsmethode.....	138
4.2.2.	Literarische Parodie als gestalterisches Mittel.....	153
5.	Conclusio.....	157
6.	Bibliographie	165
6.1.	Primärliteratur.....	165
6.1.1.	Texte des <i>Wiener Werkels</i>	165
6.1.2.	Sonstige Quellen.....	165
6.2.	Sekundärliteratur.....	166
6.3.	Quellen aus Zeitungen und Zeitschriften.....	168
6.4.	Internet	169

Siglenverzeichnis der Primärtexte

Chin.	<i>Das Chinesische Wunder. Ein Spiel um den Chinesen, der net untergeht.</i>
gaZ	<i>Die gute alte Zeit.</i>
Güte	<i>Spiel um die Güte.</i>
Höll.	<i>Herrn Sebastian Kampels Höllenfahrt.</i>
Hub.	<i>Der Huber Franzl im Deutschen Märchenwald.</i>
Iph.	<i>Iphigenie in Wien.</i>
Ith.	<i>Ein Mann kehrt heim nach Ithaka.</i>
Lord	<i>Traum seiner Lordschaft.</i>
Prat.	<i>Pratermärchen.</i>
WdA	<i>Werkel des Alltags.</i>

Sofern nicht anders angegeben, werden die Mittelstücke nach den in der Bibliographie unter „Primärliteratur“ angeführten Ausgaben zitiert.

ZU DIESER ARBEIT

Im Jahre 1939 spielten sich im ersten Wiener Gemeindebezirk seltsame Szenen ab: einige Schauspieler, unter ihnen der spätere Burgschauspieler Josef Meinrad, standen in chinesischen Kostümen auf einer Bühne und rissen Possen über den Einmarsch der japanischen Tokioten in Wi-en, der Hauptstadt Chinareichs. Als der verängstigte Amtsgehilfe Po-Ma-li seinen Vorgesetzten Hofrat Pe-cha-tschek ängstlich fragte, was denn nun nach der japanischen Invasion in Chinareich geschehen werde, erhielt er auf offener Bühne zur Antwort: "Gar nix, lieber Po-Ma-li, sans nur net nervös – *mir werns' scho demoralisieren.*"¹ Mit diesem Satz ging ein Raunen durch das staunende Publikum und eine beispiellose Erfolgsgeschichte in der Wiener Kleinkunstszene begann. Der Schauplatz dieses kabarettistischen Unikums war das *Wiener Werkel*, eine der wenigen Kabarettbühnen in Wien während der Herrschaft der Nationalsozialisten und die einzige, deren riskanter Schlingerkurs zwischen Auflehnung und Anpassung zumindest ansatzweise als künstlerischer Widerstand gegen Hitler gewertet werden kann. Genau dieser Schlingerkurs steht im Zentrum dieser Diplomarbeit.

Rudolf Weys, einer der maßgebendsten Autoren der Bühne, nennt das *Wiener Werkel* nicht ohne Grund „das seltsamste Kabarett „Großdeutschlands““.² Ins Leben gerufen vom nationalsozialistischen Schauspieler und NSDAP-Mitgliedschaftsanwärter Adolf Müller-Reitzner, beschäftigte das *Wiener Werkel* ungefähr zur Hälfte Schauspieler, die ebenfalls bei der Partei waren, aber ausnahmslos Autoren wie Rudolf Weys und Franz Paul, die definitiv links-liberal eingestellt und erklärte Gegner des Dritten Reiches waren. Sogar Beiträge rassistisch verfolgter Autoren, wie etwa das angesprochenen *Chinesische Wunder* des "Halbjuden" Fritz Eckhardt, wurden von anderen Autoren gedeckt und gelangten so zur Aufführung. Hin und her gerissen zwischen nörglerischer Anpassung und verstecktem Widerstand entstanden so zwischen Jänner 1939 und September 1944 zehn Kabarettprogramme, die allesamt ungeheure Resonanz beim Publikum erzielten und über die Grenzen der „Ostmark“ hinaus im gesamten „Großdeutschen Reich“ für Gesprächsstoff sorgten. Die politische Janusköpfigkeit dieses Unternehmens ist mit Sicherheit ein Unikum in der Geschichte des Kabarets.

Auch in künstlerischer Hinsicht wurde im *Wiener Werkel* relatives Neuland betreten. Rudolf Weys, 1933 Mitbegründer der renommierten Kleinkunstbühne *Literatur*

¹ Chin., S.50.

² Rudolf Weys: *Cabaret und Kabarett in Wien*. Wien 1970, S. 64.

am *Naschmarkt* und später Hausautor des *Werkels*, bescherte der Wiener Kleinkunst ein neues Genre: das „Mittelstück“. Dabei handelt es sich um eine spezifische und einzigartige Gattung des Wiener Kabarets der 1930er und 40er Jahre, in der versucht wurde, „Kleinkunst“ als eine Synthese von Theater und Kabarett zu begreifen. Man sagte sich los vom Nummerncharakter des Kabarets, von der Revueform und von Einzeldarbietungen wie dem Chanson und schuf mit dem "Mittelstück" eine neue Form von politischem Theater, dessen Wurzeln über die satirischen Agitprop-Stücke der 20er Jahre und das Arbeitertheater des 19. Jahrhunderts bis hin zum Wiener Volksstück von Nestroy und Raimund reichen. Besonders Jura Soyfer wird in Zusammenhang mit dieser Entwicklung immer und immer wieder genannt. Ihm wird in der Literaturwissenschaft beinahe eine Monopolstellung eingeräumt, was die literarischen Innovationen der Kleinkunst anbelangt. So schreibt etwa Gerhard Scheit in den *Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst* über Soyfer:

Als einzigem aus der Sphäre der Kleinkunsth Bühnen der dreißiger Jahre gelingt es ihm, die Nummern-Programme und die Revue-Form hinter sich zu lassen, seine Mittelstücke sind „Mittelstücke“ im emphatischen Sinn: sie drängen die übrigen Nummern und Szenen des Abends an den Rand und stehen heute für sich selbst. Auch dies macht Soyfers Einzigartigkeit unter den österreichischen antifaschistischen Satirikern aus.³

Ohne Soyfers Verdienst um die österreichische Kleinkunst schmälern zu wollen, sei hier doch an die Autoren der *Literatur am Naschmarkt* erinnert, die zwar ideologisch einen etwas gemäßigeren – das heißt zwar antifaschistischen aber nicht kommunistischen – Weg einschlugen, künstlerisch aber mindestens genauso radikal mit alten Formen brachen wie Soyfer. Die Entwicklung des Mittelstücks geht sogar erwiesenermaßen auf Rudolf Weys zurück und nur die Wenigsten wissen, dass Soyfer sein Mittelstück *Der Lechner Edi schaut ins Paradies* für die *Literatur am Naschmarkt* schrieb. Alles was im obigen Zitat über Jura Soyfers Mittelstücke gesagt wird, trifft genauso auf jene der *Literatur* und in weiterer Folge auf die des *Wiener Werkels* zu. Die *Literatur am Naschmarkt*, aus deren "arischer" Abteilung sich 1939 das *Wiener Werkel* formierte, muss sogar als der Wegbereiter des Mittelstücks und der Verschmelzung von Kabarett und Theater auf der Kleinkunsthöhne gesehen werden. Erst durch die Pionierarbeit der „Naschmarktliteraten“ konnte sich diese neue Kunstform etablieren und wurde bald auch von anderen Kleinkunsthöhnen, wie dem *ABC* für das Soyfer schrieb, aufgegriffen.

³ Gerhard Scheit: *Die schöpferischen Methoden des Widerstands. Ansätze zu einer Begriffsbestimmung*, In: *iwk*, 40. Jg. 1985, Nr. 1/2, *Kabarett und Satire im Widerstand 1933-45*, S.45

Die Bereitschaft zum künstlerischen Wagnis, die die Autoren der *Literatur am Naschmarkt* Mitte der dreißiger Jahre mit dem Mittelstück unter Beweis gestellt hatten, wandelte sich nach 1938 in eine Bereitschaft zum politischen Balanceakt. Der nationalsozialistische Zensurapparat stellte die Kleinkunstautoren vor eine Herausforderung ganz anderer Art, das Mittelstück wurde vom künstlerischen Experiment zur politischen Mutprobe. "Während wir am Naschmarkt nach neuer Art und Form gesucht hatten, wobei uns das *Wie* zuweilen wichtiger schien als das *Was*", schreibt Rudolf Weys, "waren wir im *Werkel* fast ausschließlich auf Abwehr und Angriff bedacht."⁴ Um gegen die NS-Zensur und die systematische Gleichschaltung auf künstlerischem Sektor bestehen zu können, mussten am *Wiener Werkel* auch Abwehr und Angriff Methode haben:

Formal hatte eigentlich nur noch die Art der jeweiligen Tarnung besondere Bedeutung. Unser ganzes Augenmerk galt der Frage: Wie täuscht man die Machthaber, wie spottet man, ohne verboten zu werden?
Nicht jeder Text hatte doppelten Boden, wenngleich beinahe in jedem irgendwelche Anspielungen steckten. Vor allem dienten uns die breiten Mittelstücke als Trojanische Pferde resistenter Satire.⁵

Das Mittelstück, ursprünglich ästhetisches Produkt einer Synthese aus Kabarett und Theater, wurde am *Wiener Werkel* zum politischen Instrument mit zurückgeschraubtem literarischem Anspruch. Was Jura Soyfer von den Nationalsozialisten verwehrt blieb – er starb im Februar 1939 im KZ Buchenwald an Typhus – versuchten die übrig gebliebenen „Naschmarktliteraten“ am *Wiener Werkel* zu verwirklichen: die Bewahrung des so vielversprechenden Genres "Mittelstück" unter nationalsozialistischer Herrschaft. Mit politischem Witz, Wiener Schmähe und unter beträchtlichem Risiko – Goebbels persönlich drohte mit KZ – schrieben die couragierten *Werkel*-Autoren solange auf Schleichwegen gegen die Verhältnisse an, bis im September 1944 Goebbels' totale Theatersperre dem Treiben ein Ende machte. Kurz darauf fand "jenes Reich, das vorhatte, bis 2933 zu dauern"⁶ ein schmachliches Ende. Für Jura Soyfer und Abertausende Andere kam dieses Ende zu spät, für die *Werkel*-Autoren gerade noch rechtzeitig. Ihr politischer Wagemut und ihre literarische Ambition sind seither beinahe in Vergessenheit geraten. Wenn diese Diplomarbeit dazu beitragen kann, den Mittelstücken am *Wiener Werkel* und ihren Autoren mehr als nur eine Fußnote in der Literaturgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts einzuräumen, dann hat sie ihren Zweck erfüllt.

⁴ Rudolf Weys: *Wien bleibt Wien und das geschieht ihm ganz recht*. Wien 1974, S.234.

⁵ Weys: *Wien bleibt Wien*, S.234.

⁶ Weys: *Wien bleibt Wien*, S.14

1. EINLEITUNG

1.1. Quellensituation

Die Forschungsliteratur der Zeit nach 1945 zum Thema „Nationalsozialismus und Kabarett“ beschränkt sich im wesentlichen auf Textanthologien, in denen Genres wie Autoren bunt durcheinander gewürfelt und ohne viel Kommentar präsentiert werden: Der Bogen spannt sich hier meist von Brecht, Kästner, Soyfer und Tucholski über Klaus und Erika Mann bis hin zum anonymen Flüsterwitz. Meist liegt der Schwerpunkt auf Satiren, seien sie nun in Hitler-Deutschland, im Exil oder auch im KZ entstanden, und nur gelegentlich blitzt hier das eine oder andere Chanson aus einem Kabarettprogramm auf. Auf das *Wiener Werkel* stößt man dabei so gut wie nie.

Eine Ausnahme und daher die Grundlage dieser Diplomarbeit ist die Dissertation von Manfred Lang *Kleinkunst im Widerstand. Das „Wiener Werkel“* aus dem Jahr 1967. Lang hat in zweijähriger Arbeit fast das gesamte Textmaterial der zehn Programme ausfindig gemacht und – soweit es ihm möglich war – aus Gesprächen mit Zeitzeugen wie Rudolf Weyss und Christl Rantz die Programmabläufe rekonstruiert. Die meisten Texte stammen aus Privatbesitz, etwa aus den Archiven von Rudolf Weyss, Christl Rantz-Feldmann, Rosl Dorena und weiteren Ensemblemitgliedern, und wurden von Lang ediert und teilweise – wenn auch nur sehr sporadisch und fragmentarisch – kommentiert. Dass relativ viel erhalten blieb, ist Rudolf Weyss zu verdanken, der glücklicherweise nur die heikelsten Texte aus Furcht vor den Nationalsozialisten verbrannt und sehr viel aufbewahrt hat.

Neben den Texten bietet Langs Dissertation zudem einen umfassenden Einblick in die rechtliche, die geschäftlich-finanzielle und nicht zuletzt auch die menschliche Situation der Bühne. Was die Aufarbeitung des Hintergrundes anbelangt, stehe ich daher tief in seiner Schuld und traue mich getrost zu behaupten, dass ohne Manfred Langs Dissertation wohl auch diese Diplomarbeit kaum möglich gewesen wäre: schon 1967 war der Zeitabstand zwischen dem Geschehenen und der wissenschaftlichen Aufarbeitung groß genug, um den Verfasser ein ganzes Jahr mit Recherche und Materialsammlung auf Trab zu halten. Die zahlreichen persönlichen Gespräche und Interviews mit Beteiligten wären heute kaum mehr möglich, da die meisten der betroffenen Personen inzwischen verstorben sind.

Fast 30 Jahre später, 1994, nahm sich der niederösterreichische Schriftsteller und Herausgeber Hans Veigl erneut der Texte des *Werkels* an und brachte in seinem Buch *Bombenstimmung. Das Wiener Werkel. Kabarett im Dritten Reich*, die seiner Meinung nach „besten und witzigsten Nummern aus den zehn Kabarettprogrammen“⁷ neu und kommentiert, teilweise aber leider unvollständig heraus⁸.

Rudolf Weys, selbst einer der wichtigsten Hausautoren des *Wiener Werkels*, plaudert in drei Anthologien (*Cabaret und Kabarett in Wien, Wien bleibt Wien und das geschieht ihm ganz recht, Literatur am Naschmarkt*), die sich am Rande auch mit dem *Wiener Werkel* beschäftigen, sozusagen aus erster Hand aus dem Werkelalltag und gibt Einblick in die Entstehungsgeschichte diverser Texte wie auch in die Verhältnisse hinter den Kulissen. Auch in diesen Büchern sind einige der analysierten Texte abgedruckt, die meisten jedoch nur in Auszügen. Es finden sich auch nicht die komplett rekonstruierten Programme wie bei Manfred Lang.

Generell besteht, insbesondere bei jenen Mittelstücken die in mehreren Büchern abgedruckt sind, relativ große Textunsicherheit, die vermutlich darin begründet ist, dass sich die Texte während der Probenarbeiten und Aufführungen noch veränderten. Auch die teilweise Rekonstruktion nach dem Gedächtnis bzw. das nachträgliche Einfügen spontaner Pointen in die Textsubstrate ist nicht auszuschließen. Auch die unterschiedlichen Titel mancher Mittelstücke, die in mehreren Varianten auftauchen, lassen sich wahrscheinlich auf Arbeitstitel und im Ensemble übliche Kurztitel zurückführen. Unter allen Varianten erscheinen die von Manfred Lang am glaubwürdigsten, schließlich hat er die Texte nach den Originalen aus den Privatarchiven von Autoren und Darstellern ediert. Den Lesarten bei Lang wurde daher der Vorzug gegeben, mit Ausnahme des *Pratermärchens*, das in Rudolf Weys' *Wien bleibt Wien und das geschieht ihm ganz recht* in einer Ausgabe letzter Hand vorliegt. Sofern sie sich mit Lang deckten, wurden in der Bibliographie auch die in Veigls Anthologie *Bombenstimmung* veröffentlichten Varianten der Mittelstücke zitiert, da dieses Werk leichter zugänglich ist als Manfred Langs Dissertation.

Besonders problematisch ist die Quellensituation des Mittelstücks *Das Chinesische Wunder* aus dem zweiten Programm. Es ist als einziges Mittelstück nicht zur Gänze erhalten. Sowohl bei Lang, als auch bei Veigl, sind nur die ersten drei Szenen abgedruckt

⁷ Hans Veigl: *Bombenstimmung. das Wiener Werkel. Kabarett im Dritten Reich*. Wien 1994, Klappentext.

⁸ So etwa das Mittelstück *Traum seiner Lordschaft* von Rudolf Weys, von dem Veigl nur das als tarnende Rahmenhandlung konzipierte Vorspiel in seinen Band aufgenommen hat, wodurch meiner Meinung nach der politische Witz des Textes größtenteils verloren geht.

und das ohne Hinweis darauf, dass das Stück nicht vollständig ist. In Rudolf Weys' *Wien bleibt Wien und das geschieht ihm ganz recht* findet sich zusätzlich zu den bekannten drei noch eine sechste Szene. Außerdem, schreibt Weys, habe es noch etliche ähnliche Szenen gegeben, die allerdings austauschbar waren und auch nicht alle gespielt wurden.⁹ Weys umreißt auch den weiteren Verlauf der Handlung nach dieser Szene in kurzen Sätzen, für die Analyse konnten allerdings nur die Szenen eins bis drei sowie die sechste Szene herangezogen werden. Um die Konfusion rund um das *Chinesische Wunder* noch weiter zu steigern wird in Hermann Hakels Kabarettanthologie *Wigl Wogl* eine Passage aus der ersten Szene ohne Quellenangabe (!) zitiert, die sich in dieser Lesart in keinem der anderen Werke findet. Hier wurde Rudolf Weys' Variante der Vorzug gegeben.

Ebenfalls Unsicherheit bezüglich des Textaufbaus besteht beim *Spiel um die Güte* des achten Programms. Das Stück endet, laut Manfred Langs Rekonstruktion des Programmablaufes, mit einem abschließenden *Epilog im Fegefeuer* nachdem sich der Protagonist Pepi Sperlinger mit Nelly verlobt hat. Danach folgt allerdings wieder das Chanson *Ich wär so gern ein bisserl bös* des Engels und eine Szene, die Manfred Lang mit *Neuer Schluss: „Geh sei ein bisserl gut...“* betitelt. In dieser Variante heiratet Pepi nicht das irdische Mädchen Nelly, sondern gar den Engel selbst. Ob beide Schlussvarianten zur Aufführung gelangten, oder ob der *Neue Schluss* den ursprünglichen ablöste, geht aus Langs Dissertation nicht hervor.

1.2. Aufbau und Ziele der Arbeit

Die Diplomarbeit gliedert sich in drei große Teile. Teil A befasst sich mit dem **historischen Hintergrund** des deutschen Kabarett 1933-45 allgemein und mit der Geschichte des *Wiener Werkels* im Speziellen. Eine überblicksartige Darstellung kabarettistischer und satirischer Kunstformen im Dritten Reich ordnet das *Wiener Werkel* in einen gesamtdeutschen Kontext ein. Der Versuch, aus der oft widersprüchlichen Kulturpolitik der Nazis eine offizielle Parteilinie zum Thema Kabarett herauszufiltern, sowie ein kurzer Exkurs über die kulturpolitischen Besonderheiten in Wien 1938-45, sollen eine Basis für die Einschätzung der politischen Kritik in den Mittelstücken bilden. Einige Seiten über die Handhabung der Zensur im Dritten Reich sowie die Möglichkeiten diese durch Tarnungsmethoden zu umgehen runden den ersten Teil ab. Die Tarnungsmethoden werden im praktischen Teil C anhand der Textanalyse noch eingehender erläutert.

⁹ Vgl. Weys: *Wien bleibt Wien*, S.216.

Teil B befasst sich mit dem **theoretischen Hintergrund**. Aufbauend auf Jürgen Henningsens *Theorie des Kabarett*s werden wichtige Kennzeichen des Kabarett hervorgehoben und die politischen Möglichkeiten und Grenzen dieser Kunstform erwogen. Eine terminologische Abgrenzung der Begriffe "Theater", "Kabarett" und "Kleinkunst" soll Licht in die Verwirrung rund um diesen Themenkomplex bringen und hervorheben, dass es sich bei der literarischen Kleinkunst der 1930er und 40er Jahre um eine einzigartige Kunstform handelte, die seither nicht wieder Fuß fassen konnte und deren spezifische Ausprägung das Mittelstück war. Eine nähere Bestimmung der Gattung „Mittelstück“ schafft die letzte Voraussetzung für die **praktische Analyse**.

Im bei weitem größten Teil C schließlich werden die Mittelstücke aus dem Spielplan des *Wiener Werkels* untersucht und zwar hinsichtlich der Aspekte Kritik am Dritten Reich, Charakterzeichnung der Deutschen und Österreicher und intertextuelle Bezüge. Insbesondere die Einschätzung des politisch-kritischen Potentials der Mittelstücke ist zweifelsohne sehr subjektiv und wird durch die zeitliche Distanz zwischen Aufführung und Analyse der Texte zusätzlich erschwert. Gerade im Kabarett kann ein Blick oder eine Geste, ganz abgesehen von einem ironischen Tonfall, die Proposition eines Satzes entscheidend verändern. Wie eine Pointe zu verstehen ist, hängt im Kabarett selbst zum Zeitpunkt der Aufführung vom Publikum und seiner vorgefassten Meinung ab. Daraus ergeben sich auch die unterschiedlichen Wertungen, die den *Werkel*-Texten in der Nachkriegszeit widerfahren sind und die sich in Manfred Langs Dissertation und Hans Veigls Anthologie offenbaren. Wo die einen von heldenhafter Zivilcourage und geistigem Widerstand sprechen, sehen andere nur nostalgischen Lokalpatriotismus, seichtes Amüsierkabarett und bestenfalls Wienerisches "Raunzertum".

Manfred Lang vertritt die These, dass die Kritik am NS-Regime im Laufe der *Werkel*-Programme immer härter wurde, die Autoren mutiger und dass „in verstärktem Maße politische Kritik statt bloßer Unterhaltung“¹⁰ gebracht wurde. So bezeichnet er das erste Programm als „Vorläufer für die folgenden mit ihrem eindeutig deutlichen Widerstandswillen“¹¹ und meint:

Es blieb den folgenden Programmen vorbehalten, immer wieder auf die Malaisen des Dritten Reiches, seine Maßnahmen und seine Machenschaften, ja selbst auf die heraufdämmernden Katastrophen hinzuweisen, soweit die Autoren es eben vermochten,

¹⁰ Manfred Lang: *Kleinkunst im Widerstand. Das „Wiener Werkel“*. *Das Kabarett im Dritten Reich*. Phil. Diss. Wien 1967, S.116.

¹¹ Lang: *Wiener Werkel*, S.117.

bis schließlich ihre kabarettistische Kritik – zumal unter der Direktion von Christl Rantz [nach März 1943 Anm.] – fast schon offen gezeigter geistiger Widerstand wurde.¹²

Die Meinung Hans Veigls zu diesem Thema könnte entgegengesetzter nicht sein. Er billigt dem *Werkel* zwar zu, mit einem kritischen Programm begonnen zu haben, schreibt aber über die Nachfolgenden:

Zudem wurden die Darbietungen nach Kriegsausbruch immer unpolitischer. Spätestens ab dem dritten Programm machte sich eine gewisse „Wiener Gemütlichkeit“ breit, lediglich unterbrochen durch das fünfte Programm des „Werkels“, „Ein Mann kehrt heim nach Ithaka“¹³ von Christl Rantz, das am 29. Oktober 1940 Premiere hatte und ein persönliches Verbot von Goebbels einbrachte.¹⁴

Es soll nun Gegenstand dieser Diplomarbeit sein, zu untersuchen, wie kritisch die Mittelstücke des *Wiener Werkels* dem Dritten Reich gegenüber tatsächlich eingestellt waren. Handelt es sich hierbei um ‚echten‘ geistigen Widerstand oder wurde, auf sentimental-nostalgischer Gefühlsduselei begründet, bloß ein wehmütiges Bild der untergegangenen Donaumonarchie gezeichnet, das dem modernen Geist der als „Piefkes“ verunglimpften Nationalsozialisten positiv gegenübergestellt wurde? Wurde hier bloß die nicht neue Opposition Wien versus Preußen ins Werk gesetzt oder konstituieren die Texte des *Wiener Werkels* tatsächlich eine über nationale Stereotypen hinausgehende ideologische Kritik an der nationalsozialistischen Doktrin? Salopp gesagt wird und wurde in Wien immer gemeckert, ganz gleich wer das Ruder in der Hand hielt. Ob sich in den Programmen des *Wiener Werkels* eine substantielle Kritik am Nationalsozialismus manifestierte, die über das alltägliche ‚Meckern‘ hinausging, und wie diese realisiert wurde, soll die Analyse der konkreten Texte zeigen.

Die Meinungen, wie „heldenhaft“ die Beiträge des *Wiener Werkels* waren, gehen jedenfalls auseinander: Während Lang dazu tendiert, die Autoren des *Werkels* als „geistige Widerstandskämpfer“ darzustellen, die mit geschickten Tarnungsmethoden die Zensoren hinters Licht führten um dafür „das Licht des Widerstandes“¹⁵ leuchten zu lassen, meint der am *Simpl* beschäftigte Richard Zwickl zur damaligen Arbeitssituation im Kabarett:

Es [Kabarett] war zensuriert und dadurch erlaubt. Die Pointen waren nicht versteckt, wie man heute glauben machen will, sondern wurden offen ausgesprochen. Die Zensoren waren ja nicht lauter Leute aus dem Altreich, sondern auch Wiener Nazis, die natürlich alles verstanden, was da auf der Bühne gesprochen wurde und wie es gemeint war. Und es hätte nicht ein Satz geschrieben oder gesprochen werden dürfen, wenn diese Zensoren

¹² Ebda.

¹³ "Ein Mann kehrt heim nach Ithaka" war nicht der Titel des gesamten Programms, sondern lediglich der Titel des von Christl Rantz für das fünfte Programm verfassten Mittelstücks.

¹⁴ Veigl: *Bombenstimmung*, S.220.

¹⁵ Lang: *Wiener Werkel*, S. 30.

nicht einverstanden gewesen wären. Also von Heldentum kann keine Rede sein. Auch wir waren keine Helden.¹⁶

Ob die Beteiligten des Wiener Werkels „heldenhafter“ handelten als ihre Kollegen vom Simpl ist wohl ohne eine genaue Analyse der im Simpl gebotenen Darbietungen nicht zu beantworten. Schließlich wurden nicht nur gegen einige *Werkel*-Texte von NS-Stellen wiederholt Einwände erhoben, sondern auch gegen die Simpl-Revue *Tausend Worte Wienerisch*.¹⁷ Das fünfte Programm des *Wiener Werkels* war Goebbels immerhin eine einstündige Strafpredigt für Direktor Müller-Reitzner mit inkludierter KZ-Drohung für das gesamte Ensemble und die Autoren wert. In seinem Tagebuch heißt es dazu:

Den Direktor des Wiener Werkel, eines Lokalkabarets, zurechtgestaucht. Das Etablissement gefällt sich in versteckter Kritik und Wiener Raunzerei. Ich machte den Herrn sehr deutlich auf die Gefährlichkeit seines Tuns aufmerksam. Er wird sich nun hüten.¹⁸

¹⁶ Richard Zwickl: "Wir waren keine Helden." –In: *Wiener Kurier*, 12. März 1974.

¹⁷ Richard Zwickl: "Wir waren keine Helden." Bereits im Dezember 1936 war an der Kleinkunstabühne *Der liebe Augustin* eine Revue von Hans Fischer, H.F. Königsgarten und H. Mostar mit dem Titel *1000 Worte Wienerisch* aufgeführt worden. Ob es sich dabei um denselben Text handelt, ist nicht festzustellen, da er nicht mehr erhalten ist. Siehe dazu Ingeborg Reisner: *Kabarett als Werkstatt des Theaters*. Phil. Diss. Wien 1961, S. 37.

¹⁸ Zitiert in Volker Kühn: *Die Zehnte Muse. 111 Jahre Kabarett*. Köln 1993, S.97.

A. HISTORISCHER HINTERGRUND

1. KLEINKUNST UNTERM HAKENKREUZ

Das Dritte Reich ist nicht unbedingt dafür bekannt, Sinn für Humor besessen zu haben, und wenn, dann nur einen äußerst zweifelhaften. Dass die neuen Machthaber keinen Spaß verstanden, soll aber nicht unbedingt heißen, dass man in diesen Tage nichts zu lachen hatte – auch wenn so manchem die Bedeutung des Wortes ‚Galgenhumor‘ von den Nationalsozialisten nur allzu deutlich vor Augen geführt wurde. Nicht wenigen hat ein hinter vorgehaltener Hand erzählter Witz das Leben gekostet und die Karrieren derjenigen Conferenciers, die von den Kleinkunstbretteln der Dreißigerjahre herab vor Hitler gewarnt hatten, endeten meist entweder im Exil oder im KZ. Als einer unter vielen sei hier der damalige Conférence-Partner von Karl Farkas, Fritz Grünbaum, genannt. Noch am 10. März 1938 stand Grünbaum auf der völlig verdunkelten ‚Simpl‘-Bühne und witzelte: „Ich sehe nichts, absolut gar nichts, da muss ich mich in die nationalsozialistische Kultur verirrt haben.“¹⁹ Doch die für den nächsten Tag geplante Flucht Grünbaums schlug fehl, einen Tag später marschierte die Wehrmacht in Österreich ein. Im Jänner 1941, als das Kabarett ‚Simpl‘ längst ‚arisiert‘ und Fritz Grünbaum im KZ Dachau ermordet worden war, war Vielen das Lachen bereits im Halse stecken geblieben.

1.1. Abseits des *Wiener Werkels*: Kabarett im Dritten Reich

Dennoch ist die Vielfalt an kabarettistischen und satirischen Darbietungen, die während 1933 und 1945 im Umlauf waren, beträchtlich. Neben den traditionellen Kabarettbühnen entstand eine Vielzahl von neuen, an die Bedürfnisse der Zeit spezifisch angepassten Formen, die entweder zum Kabarett gerechnet werden können, oder zumindest mit ihm verwandt sind. Großer Beliebtheit erfreuten sich beispielsweise die Flüsterwitze, die – meist von anonymen Urhebern in die Welt gesetzt – bald bekannten Komikern wie etwa Karl Valentin, Weiß Ferdl oder Werner Finck in den Mund gelegt wurden und diesen mitunter Erklärungsbedarf der NSDAP gegenüber einbrachten.²⁰

¹⁹ Georg Markus: *Das Heitere Lexikon der Österreicher. Die besten Anekdoten von Altenberg bis Zilk*. Wien 2003, S. 146.

²⁰ Vgl. Volker Kühn: *Deutschlands Erwachen. Kabarett unterm Hakenkreuz 1933-45. (=Kleinkunststücke Bd.3)*. Hamburg 2001, S.146.

Ebenfalls hinlänglich bekannt ist das Entstehen von Exilkabaretts, die von emigrierten Künstlern sowohl in Europa als auch in Übersee ins Leben gerufen wurden. Die erste derartige Bühne und auch eine der bekanntesten ist mit Sicherheit Erika Manns *Pfeffermühle* in Zürich. In Pariser Exilkreisen sammelten sich die aus Deutschland vertriebenen Künstler um die *Laterne*, fühlten sich dort aber staaten- und sprachlos. Dazu trug neben der plötzlichen Entwurzelung auch die Haltung der Gastländer bei, die den Exilkabaretts nicht unbedingt wohlgesinnt waren und diplomatischen Zerwürfnissen mit den Nationalsozialisten aus dem Weg gingen. Literarisch-kabarettistische Versuche in den USA stießen nur auf kopfschüttelndes Unverständnis. Einzig und allein das 1939 von österreichischen Emigranten in London eröffnete *Laternndl* war kein ungebetener Gast. Mit Kriegsbeginn erkennen die Briten, dass die Emigranten in ihrer Rolle als deutsches Sprachrohr von außen dabei helfen könnten, der Bevölkerung Hitlerdeutschlands die Augen zu öffnen und im Falle einer Invasion weniger Widerstand zu leisten.

Immer öfter funkten vor allem die Briten den Nazis buchstäblich dazwischen: als Antwort auf den von den Deutschen initiierten Ätherkrieg startete die BBC im Dezember 1940 ein Pilotprojekt und sendete den ersten „Brief des Gefreiten Adolf Hirsch“ nach Deutschland. Die aus dem frühen Wiener Kabarett entlehnte Figur ging mit fast hundert Briefen in Serie und entwickelte sich zu einem beispiellosen Erfolg. Daneben gab es parodistische Glanznummern wie etwa Martin Millers Führer-Reden, die selbst in England einige Verwirrung stifteten.²¹ Der Erfolg der englischen Satire-Angriffe, die Goebbels einfach nur „blöd“ fand und denen er keine große Wirkung auf seine Volksgenossen zuschrieb, denn „Ironie wirkt nie auf Massen“ und sei folglich „auch nie gute Propaganda“²², machte Schule: Bald gingen auch andere Auslandssender dazu über, Kabarettistisches in ihre deutschen Programme aufzunehmen und fanden Millionen heimlicher Hörer im Dritten Reich. Dagegen nützte es Goebbels auch nichts, dass er Feindsenderhören immer rigorosener bestrafen und im Oktober 1942 sogar einen 17jährigen als „Hoch- und Landesverräter“ hinrichten ließ. Der deutsche Volksmund machte sich bald seinen eigenen Reim auf die mit dem Tod geahndeten „Rundfunkverbrechen“: „Drei kleine Meckerlein, die hörten Radio. Der eine stellte London ein, da waren’s nur noch zwei.“²³

Doch selbst mit der brachialsten Strafjustiz und der Einlieferung in Konzentrationslager war den Witzbolden nicht beizukommen. Kabarett als

²¹ Vgl. Kühn: *Deutschlands Erwachen*, S.242.

²² Zitiert in Kühn: *Deutschlands Erwachen*, S. 243.

²³ Ebda.

Stimmungsdroge, die die todgeweihten Insassen ruhig halten sollte, gehörte fast in jedem KZ zum Lageralltag und wurde von den Aufsehern zunächst geduldet, später sogar verordnet. Und so machten sich in bizarren Szenerien und kaum chiffrierten Hitler-Parodien die Lagerinsassen satirisch Luft. In Dachau conferierte der schon vom Tod gezeichnete Fritz Grünbaum ein letztes Mal in der Silvesternacht 1940/41. Ende 1942 wurde auf Anregung des SS-Kommandanten Gemmeker die *Bühne Lager Westerbork* gegründet. Auf dem Podium, zusammengezimmert aus den Brettern einer geplünderten Synagoge, fanden sich zahlreiche Prominente der Berliner Kabarettzene. In der trügerischen Hoffnung, solange sie auf der Bühne standen und „gebraucht wurden“, vor der „Endlösung“ bewahrt zu werden, inszenierten, komponierten und spielten die Künstler mit ihrer Angst um die Wette.

Diejenigen, denen ein solches Schicksal erspart blieb, wurden nicht weniger instrumentalisiert und gnadenlos vor Goebbels „Propagandapflug“ gespannt. Soldaten- und Frontkabarets tingelten zwischen Ost- West- und Südfront mit seichem KdF-Frohsinn²⁴ durch die deutschen Lande und versuchten die Moral der Truppen zu heben. Selbst Hans Moser und Paul Hörbiger halfen den Verletzten in Lazaretts mit Heurigenklängen zumindest stimmungsmäßig wieder auf die Beine.

Daneben gab es auch im „Altreich“ immer wieder Kabarettbühnen, die es sich nicht nehmen ließen, hin und wieder aufzumucken, und mit der Gestapo in Konflikt kamen. Damit hier nicht der Eindruck entsteht, das *Wiener Werkel* sei eine einzigartige und besonders mutige Bühne gewesen, soll kurz auf die traurigen Schicksale seiner Berliner Kollegen eingegangen werden, die sich schließlich in der Höhle des Löwen befanden und vor täglichen Überraschungsbesuchern aus dem Propagandaministerium nicht gefeit waren.

Am 28. April 1935 ist Goebbels' persönlicher Adjutant Diether von Wedel auf dem Weg in die *Katakombe*, um sich eine Kabarettvorstellung anzusehen. Seit Ende 1934 stapeln sich auf Goebbels Schreibtisch Gestapo-Akten, die davon berichten, dass in der *Katakombe* „die Maßnahmen der Reichsregierung ins Lächerliche gezogen und kritisiert werden“.²⁵ Werner Finck, der Publikumsliebling der Bühne, weiß um die Gefährlichkeit seines Tuns: Die unauffällig gekleideten Herren der Staatspolizei im Zuschauerraum

²⁴ KdF = Kraft durch Freude, NS Freizeitorganisation

²⁵ Zitiert in Kühn: *Deutschlands Erwachen*, S.79.

entgehen ihm nicht. Doch die *Katakombe* hat einflussreiche Fürsprecher in der NSDAP. Dieter von Wedel sieht die Sache freilich anders. Was er in der *Katakombe* an „schlechten politischen Witzen“ serviert bekommt, nimmt er als „geradezu unverschämte Gehässigkeit“ wahr. „Alles in allem“, so empfiehlt er dem Propagandaminister,

erscheint es mir angebracht, dieses Lokal zu schließen und den Herrn Finck und Herrn Giesen für einige Zeit in Verwahrung zu nehmen, damit ihnen dort klar werden kann, daß eine solche Art von Unterhaltung des Publikums in der heutigen Zeit nicht mehr angebracht ist.²⁶

Zwei Tage später ist von Wedel in Günther Lüders *Tingel-Tangel* zu Gast. Was er hier zu sehen bekommt, gefällt ihm kaum besser als das Programm der *Katakombe*. Er ist empört darüber, dass man es wagt „sich über Deutsche und deren Einrichtungen zu mokieren und diese in den Dreck zu ziehen.“ Sein Resümee des Abends: „Auch das *Tingel-Tangel* müßte ausgeräumt werden und Herr Walter Lieck in ein Konzentrationslager überführt werden.“²⁷

Am 10. Mai 1935 ist es soweit: Goebbels lässt beide Kabarettlokale schließen. Werner Finck, Heinrich Giesen, Walter Trautschold, Rudolf Platte, Walter Lieck, Walter Gross und Ekkehard Arendt werden verhaftet und mehrere Tage von der Gestapo verhört. Einige Tage später wird auch Günther Lüders, künstlerischer Leiter des *Tingel-Tangel*, in Gewahrsam genommen. Er wird zusammen mit seinen *Tingel-Tangel*-Kollegen Lieck und Gross sowie den drei Katakomben-Künstlern Finck, Trautschold und Giesen ins KZ Esterwegen eingeliefert. Dass ihr Aufenthalt dort nur 6 Wochen dauert und sie – mit einem vorläufigen Auftrittsverbot belegt – wieder entlassen werden, verdanken die Kabarettisten der Schauspielerin Käthe Dorsch, die für ihre Kollegen bei ihrem Ex-Verlobten Hermann Göring interveniert.²⁸ Ein gutes Jahr später, im Oktober 1936, wird den Kabarettisten in Berlin der Prozess gemacht. „Hauptverhandlung gegen Finck u.a. wegen Vergehens gegen das Heimtückegesetz“²⁹ lautet die Anklage, die sich auf zwei Szenen stützt. Beide Sketches müssen vor Gericht nachgespielt werden, dabei kommt es zu ungeniertem Gelächter der Prozessbeobachter. Die Verhandlung endet mit einem Freispruch aus Mangel an Beweisen.

Dennoch, das Regime zeigt Zähne. Dabei ist die Botschaft bei den meisten Kabarettisten durchaus angekommen und kaum jemand versucht noch, den Unmut der neuen Machthaber zu erregen. Einzig Spottdrossel Werner Finck, der inzwischen wieder publizieren darf, witzelt munter weiter – klug kalkulierend, dass ihm gerade seine Scharfzüngigkeit jene Popularität erhält, die ihm das Überleben sichert. Als neues Brettl,

²⁶ Zitiert in Kühn: *Deutschlands Erwachen*, S.79.

²⁷ Kühn: *Deutschlands Erwachen*, S. 80.

²⁸ Vgl. Kühn: *Deutschlands Erwachen*, S.80f.

²⁹ Kühn: *Deutschlands Erwachen*, S.81.

von dem aus er seine treffsicheren Pointen verschießt, hat er sich das *Kadeko* (**K**abarett **d**er **K**omiker) erwählt. Ende Januar 1939 stellt er sich in einem an sich harmlosen *Kadeko*-Programm über die Liebe als „leicht gedrosselt“ vor und will weder „oben anstoßen“ noch, mit Blick auf die Uhr, „über die Zeit sprechen“.³⁰ Wieder einmal landen Berichte auf Goebbels' Schreibtisch, in denen von einer „frechen Verhöhnung des Staates und der Partei“³¹ die Rede ist. Diesmal ist Goebbels gewillt, ein Exempel zu statuieren.

Er bespricht sich mit Hitler, der ihm freie Hand gibt. Finck und vier seiner Kollegen werden aus der Reichskulturkammer ausgeschlossen und mit Auftrittsverbot belegt, weil sie „jede positive Einstellung zum Nationalsozialismus vermessen lassen und [...] schwerstes Ärgernis erregt haben.“³² Sie entgehen dem KZ, indem sie sich entweder – wie Peter Sachse mit einer antisemitischen Schmähchrift – bei den Nationalsozialisten anbiedern oder sich freiwillig zur Armee melden.

Mit dem *Kadeko* schließt Anfang 1939 das letzte der Berliner Kabaretts, das noch gewagt hatte aufzumucken, die Pforten. Somit ist zu einer Zeit, als das *Wiener Werkel* den Spielbetrieb erst aufnahm, in Berlin schon alles vorüber. Das *Werkel* genoss gegenüber den alteingesessenen Berliner Kabarettlokalen den unermesslichen Vorteil, eine nationalsozialistische Neueröffnung eines Parteigenossen zu sein. Zudem war es weit von Berlin entfernt. Daran liegt es, dass das *Wiener Werkel* immer wieder als die einzig kritische Kleinkunstbühne im Dritten Reich bezeichnet wird. Den Künstlerkollegen in Berlin fehlte es nicht etwa am nötigen Mut, sondern an Freiraum, diese Kritik von der Bühne aus unters Volk zu bringen.

1.2. Die offizielle Haltung der Nazis zu Humor, Witz und Kabarett

Bereits mit der Machtübergabe an Hitler 1933 wurde die Meinungs- und Pressefreiheit im Deutschen Reich empfindlich eingeschränkt. Behördliche Maßnahmen und Personen waren fortan für spitze Federn tabu, der Nationalsozialismus wurde zum humoristischen Schongebiet³³, in dem die scharfe Klinge der Satire nichts zu suchen hatte. Was das Kabarett betraf, gaben sich die Nazi-Bonzen vorerst noch großzügiger. Fast schien es so,

³⁰ Kühn: *Deutschlands Erwachen*, S.147.

³¹ Zitiert in Kühn: *Deutschlands Erwachen*, S.147.

³² Zitiert in Kühn: *Deutschlands Erwachen*, S.147.

³³ Vgl. Lang. *Wiener Werkel*, S.40.

als versuchten sich die neuen Machthaber mit der aufmüpfigen „zehnten Muse“³⁴ arrangieren zu wollen „und das Kabarett nicht aus-, sondern [...] gleichzuschalten“.³⁵ Zudem hatte die Schließung der *Katakombe* und des *Tingel-Tangel* den Nazis den Vorwurf der Humorlosigkeit eingebracht. In einem lancierten Artikel in der *Bayrischen Zeitung* gab man sich nun betont jovial:

Der politische Witz im Dritten Reich ist aber etwas Köstliches und Gesundes: Er reicht von der S.A.-Kneipe bis in die Ministerien, er wird weitergegeben von oben nach unten und von unten nach oben. Er ist Kritik am Menschen, ohne die Sache zu verletzen. Er ist ein gesundes Ventil und eines der wesentlichen Merkmale dafür, daß die nationalsozialistische Führung auf soldatischer Kameradschaft beruht, die unempfindlich, großzügig und wachsam ist.

Nein, wir haben uns den Humor bewahrt, und wir lassen ihn in unserer Runde kreisen, dass es nur so eine Art hat. [...] Wir können nach Feierabend noch einmal unsere Schwächen mit Gelächter quittieren, weil wir uns nicht gottbegnadet dünken, sondern uns nur als Männer aus dem Volk betrachten, die ertragen können, wenn der Witz des Volkes Verzierungen abbricht, auf die es ja gar nicht ankommt.³⁶

Dass die nationalsozialistische Führung keineswegs gewillt war, politische Witzchen "von unten" hinzunehmen und die Kritik an ihren Schwächen mit Gelächter zu quittieren, davon zeugen die unzähligen Verhaftungen und Verurteilungen in den Jahren, die folgten. Nach Kriegsausbruch wurde das Erzählen von Flüsterwitzen gar als „Wehrkraftzersetzung“ gewertet und nicht selten mit dem Tod bestraft.

Aber nicht einmal die großzügige Fassade war von Dauer. In einer Rede vom November 1938 wettete Reichsminister Goebbels bereits eifrig gegen jene Form von Humor, die seiner Meinung nach übers Ziel hinaus schoss:

Nichts gegen harmlose, politische Ulkerei, die aus dem Herzen kommt. Wir können uns auch mit Witz zur Wehr setzen. Aber irgendwo ist der Spaß zu Ende, und zwar da, wo er an die heiligen Güter unseres nationalen Lebens herantritt.³⁷

Die nationalsozialistische Führung musste jedoch einsehen, dass die Bevölkerung ein Ventil brauchte, um Dampf ablassen zu können. Als solches bot sich das Kabarett an und man versuchte nun, den Unmut in der Bevölkerung wenigstens in die ideologisch "richtigen" Bahnen zu lenken: während der Führer und seine Parteigenossen – vom Minister bis hinunter zum Blockwart³⁸ – weiterhin über jede Kritik erhaben blieben,

³⁴ Der Ausdruck geht zurück auf Ernst von Wolzogen und sein „Überbrettl“. Von Wolzogen erfand in den Anfangstagen des deutschen Kabarets die „Zehnte Muse“, Schutzgöttin aller ernst-heiteren Produkte der neuen Miniaturkunst. Siehe auch Ingeborg Reisner: *Kabarett als Werkstatt des Theaters. Literarische Kleinkunst in Wien vor dem zweiten Weltkrieg*. Phil. Diss. Wien 1961, S.1.

³⁵ Kühn: *Deutschlands Erwachen*, S.36.

³⁶ Hans Schwarz van Berk: "Die Stunde diktiert, kleine Sprechstunde für Unpolitische". –In: *Bayrische Zeitung*, 11. Juli 1935. Zitiert in Lang: *Wiener Werkel*, S.37.

³⁷ Auszug aus einer Rede Goebbels' vom 25. November 1938. Zitiert in Lang: *Wiener Werkel*, S.39f.

³⁸ Unterster Funktionär der Organisation „Kraft durch Freude“ (Kdf) die wiederum der „Deutschen Arbeitsfront“ (DAF) unterstand.

durften über "Parasiten" und "Staatsfeinde" selbstverständlich Witze gemacht werden. Hohn und Spott waren den Nazis also durchaus willkommen, sofern sie die ideologischen Tendenzen des Regimes unterstützten. „Warum greifen diese frivolen Ulkmacher nicht die Juden an, warum nicht die Spießer, die Miesmacher, die faulenzenden Gesellschaftsdrohnen, die eitlen, verantwortungslosen politischen Gerüchtemacher?“³⁹ legte Joseph Goebbels den Conférenciers im November 1938 einen Themawechsel ans Herz. Freilich vergebens. Denn Humor, ganz gleich in welcher Form, lässt sich nicht erzwingen. Er funktioniert nur auf kritisch-hinterfragende Weise, nicht auf unterstützende; der „negative Witz“ ist dem „positiven“ immer überlegen. "Erst dort, wo der Humor aus der Auflehnung heraus intensiv gestaltet oder auch improvisiert wird, gewinnt er an Schärfe, an Prägnanz, an Wirksamkeit, an Beliebtheit."⁴⁰

Was sich in den Flüsterwitzen mehr oder minder in Reinkultur findet, nämlich der aus heimlicher Auflehnung gegen das verhasste Regime entstandene Humor, wird auf den Kabarettbühnen des Dritten Reichs freilich nur schwer anzutreffen sein. In einem linientreu geführten Unternehmen konnte kaum ernsthaft Kritik am Dritten Reich geübt werden, selbst wenn sie konstruktiv gemeint war und tatsächlich nur der Sache dienen sollte. Der Propagandaminister persönlich wies jegliche Unterstützung von der Kleinkunstabühne aus strikt von sich:

Man komme uns nicht mit dem Einwand, man wolle ja nur durch positive Witze unsere Politik unterstützen. Wir haben eine solche Unterstützung durch Conferenciers und sogenannte Ulkmacher nicht nötig.⁴¹

Entweder man passte sich dem an und witzelte auf tiefstem Niveau über Juden und Alliierte – oder man konnte seinen Hut nehmen. Umso bemerkenswerter ist der Umstand, dass es im *Wiener Werkel* gelang, den Geist des Flüsterwitzes in kabarettistische Form zu gießen, ohne dabei sofort der Gestapo zum Opfer zu fallen.

Das Kabarett im Sinne einer konstruktiven Kritik an der Regierungsarbeit, jenes Kabarett, das politische Missstände aufzeigen wollte und durfte, war von der autoritären Struktur des Nationalsozialismus ins Aus manövriert worden. In Anbetracht des Umstandes, dass sowohl Personen des politischen Lebens als auch sämtliche Maßnahmen, die sie setzten, für das Kabarett tabu waren, stellt sich meiner Meinung nach die Frage nach der Sinnhaftigkeit einer solch zahnlosen Kleinkunst. Gerade in diesem zum politischen Schaumschläger verkommenen Kabarett, das seine Rundumschläge

³⁹ Zitiert in Veigl: *Bombenstimmung*, S.224.

⁴⁰ Lang: *Wiener Werkel*, S.36.

⁴¹ Auszug aus einer Rede Goebbels' vom 25. November 1938, zitiert in Lang: *Wiener Werkel*, S.40.

ausnahmslos nach links zu verteilen hatte, erblickten einige NSDAP-Mitglieder allerdings eine förderungswürdige Kunstgattung, die zur Erziehung der Massen herangezogen werden sollte.

In einer Dissertation mit dem Titel *Das Kabarett im Dienste der Politik* aus dem Jahr 1938 ist das geplante Konzept dieser Erziehung durch ein nationalsozialistisches Kabarett in all seinen Details überliefert. So kommt der Verfasser dieser Schrift, Günter Meerstein, zu dem Schluß, dass

[d]ie Frage nach der Existenzberechtigung des Kabarettts [...] nur mit einem „Ja“ beantwortet werden“ kann. Wir haben heute alle Veranlassung, das Kabarett nicht zu vernachlässigen, - noch viel weniger kann ihm die Daseinsberechtigung überhaupt abgesprochen werden -, sondern die gute Kabarettkunst bewusst und intensiv als sehr wohl wichtigen Teil in das Programm zum Wiederaufbau der deutschen Kultur einzugliedern.⁴²

Neben der angenehmen Eigenschaft zur Unterhaltung und Zerstreuung der „Volksgenossen“ beizutragen besitzt Kabarett auch noch ein zweites, den Nazis höchst willkommenes Merkmal, das Meerstein ganz unverblümt anführt, nämlich „die Möglichkeit der unbewußten Beeinflussung der breiten Massen“.⁴³ Was von Kabarettisten vor und nach der Zeit des Dritten Reiches immer wieder abgelehnt wurde – Kabarett als didaktische Anstalt – ist hier das angestrebte Ziel:

Das Dreigestirn Kunst – Unterhaltung – Erziehung muß heute über jedem Kabarett leuchten. Wenn das der Fall ist, dann hat unsere Staatsführung zur politischen Führung und Beeinflussung des Volkes ein Instrument in der Hand, das gerade durch seine Eigenart nachhaltig wirkt, wie ein Rückblick auf die Geschichte gezeigt hat.⁴⁴

Mit dem „Rückblick auf die Geschichte“ nimmt Meerstein Bezug auf die Zeit der Weimarer Republik. Selbstverständlich ist jene Taktik, die bei Ausführung durch die nationalsozialistischen Propagandaorgane als „Erziehung und Beeinflussung der Massen“ positiv beurteilt wird, ein Frevel am „gesunden Volksempfinden“ der deutschen Bevölkerung und eine üble Verhetzung, wenn sie von Regimegegnern angewandt wird.

Während das „Dreigestirn Kunst – Unterhaltung – Erziehung“ angeblich über jedem nationalsozialistischen Kabarett erstrahlt und dabei Sorge dafür trägt, dass der Bevölkerung nur ja kein Licht aufgeht, werden die warnenden Stimmen der linksgerichteten Kabarettbühnen der Zeit vor 1933 von Meerstein als „das in den Becher

⁴² Günter Meerstein: *Das Kabarett im Dienste der Politik*. Phil. Diss. Leipzig 1938, S.67.

⁴³ Ebda.

⁴⁴ Ebda.

der Lebensfreude geträufelte Gift der Zersetzung in der unauffälligen Form angeblich harmloser, humorvoller Unterhaltung⁴⁵ diffamiert.

Aufgrund seiner Breitenwirkung sei das literarische Kabarett der 30er Jahre für den Niedergang des Moralbegriffs vor dem Zweiten Weltkrieg verantwortlich zu machen. Es wurde, so Meerstein, „schwer an unserem Volke gesündigt“ und ihm „eine moralische Seichtheit anerzogen, die dem deutschen Geist von Natur wesensfremd, dem Volke nur in jahrelanger, raffinierter Beeinflussung eingepflegt werden konnte.“⁴⁶ Meersteins Theorie von der „raffinierten Beeinflussung“ hat in der Tat etwas für sich. Allerdings nur, wenn man sie auf jedwede Form der Propaganda anwendet, insbesondere auf die der Nationalsozialisten. Denn die Argumentation, dass „[w]as damals nach der negativen Seite so erfolgreich war, [...] heute nach der positiven Seite noch viel wirkungsvoller sein“⁴⁷ kann, lässt sich an Kurzsichtigkeit und Hypokrisie wohl kaum mehr überbieten.

An Absurdität kaum mehr zu übertreffen ist auch der Titel von Meersteins Dissertation: *Das Kabarett im Dienste der Politik* nennt der Verfasser seine Schrift, in der er beweisen will, dass Kabarett das Zeug zum „politischen Führungsmittel“⁴⁸ habe, gleichzeitig aber meint, dass Innenpolitik auf der Kabarettbühne nichts zu suchen habe. Es sei „selbstverständlich, dass jede Verächtlichmachung der verantwortlichen Männer des neuen Staates, ihrer Maßnahmen und Reformen, kurz, jegliche Innenpolitik, von den Kabarettprogrammen verschwinden mußte.“⁴⁹ Da in autoritären Staatsformen wie dem Nationalsozialismus die Führungsriege konstant im Amt bleibe und nicht durch Wahlen einzelne Posten der Staatsführung regelmäßig neu besetzt werden müssten, sei das Thema Innenpolitik für die Kabarettisten ohnehin unergiebig geworden. Der Widerspruch in Meersteins These ist nicht zu übersehen: Einerseits ist Innenpolitik tabu, andererseits kann Kabarett „die glücklichste Synthese zwischen Kunst und Politik“⁵⁰ sein und „staatsaufbauend“ wirken. Wie diese „politische Führung“ der Bevölkerung durch die Kleinkunst vor sich gehen soll, wenn Innenpolitik vom kabarettistischen Spielplan völlig verschwindet, darauf bleibt Meerstein die Antwort schuldig.

⁴⁵ Meerstein: *Kabarett im Dienste der Politik*, S.52.

⁴⁶ Ebda.

⁴⁷ Meerstein: *Kabarett im Dienste der Politik*, S.55.

⁴⁸ Meerstein: *Kabarett im Dienste der Politik*, S.54.

⁴⁹ Meerstein: *Kabarett im Dienste der Politik*, S.53.

⁵⁰ Meerstein: *Kabarett im Dienste der Politik*, S.56.

Mit dem Kriegsausbruch 1939 erhielt auch die gute Laune ihren Einberufungsbefehl⁵¹ und es erfolgte ein erneuter Umschwung in der nationalsozialistischen Kabarettspolitik. Der vor kurzem noch so humorlose Goebbels meinte plötzlich:

Die gute Laune ist ein Kriegsartikel. Unter Umständen kann sie nicht nur kriegswichtig, sondern auch kriegsentscheidend sein.⁵²

Das änderte zwar nichts an der Tatsache, dass Goebbels noch immer gewillt war, den politischen Witz auszurotten, aber seichtes Amüsement, beinchenschwingende Revuegirls und angeblich humoristische Hetzkampagnen gegen Juden und Alliierte wurden zur Hebung der Kampfmoral dienstverpflichtet. Sowohl an der Front als auch zuhause lautete die Devise im Kabarett „Ablenkung um jeden Preis“⁵³. Selbst der Propagandaminister persönlich frönte nun der „zehnten Muse“, solange es nur „sehr nett und gemütlich“ wurde und ein „entzückendes Programm leichter Kunst“⁵⁴ abrollte.

Der von Goebbels verordnete Kleinkunst-Kurs trug Früchte und das Kabarett verkam zum „Staatsbrettl mit Bumsfidel-Niveau“⁵⁵ das vor allem dazu da war, die Wirklichkeit mit all ihren Problemen in den Hintergrund treten zu lassen und der vom Krieg gemarterten Bevölkerung ein paar schöne Stunden zu bescheren. Reichsleiter Ley, Chef der Deutschen Arbeitsfront und der NS-Freizeitorganisation „Kraft durch Freude“, brachte es in seiner Lobrede auf einen bei den Nazis gefragten Kabarettisten auf den Punkt:

Sehen Sie, Kultur kann doch nichts anderes sein als Erholung. Und da muß ich schon sagen, wenn ich einen Abend bei Carl Napp gewesen bin und einmal so richtig gelacht habe, so dass ich mir die Seiten halten muß, -ja, dann habe ich mich erholt. Davon lebe ich noch vierzehn Tage. Und das geht den anderen auch so.⁵⁶

EXKURS: NATIONALSOZIALISTISCHE KULTURPOLITIK IN WIEN

Um zu verstehen, wie es am *Wiener Werkel* immer wieder gelang, die Behörden hinters Licht zu führen, ist es hilfreich, einen Blick auf die Strukturierung der Kulturbehörden und das Personal, das sie beschäftigten, zu werfen.

⁵¹ Vgl. Kühn: *Deutschlands Erwachen*, S.213.

⁵² Zitiert in Kühn: *Deutschlands Erwachen*, S.211.

⁵³ Vgl. Kühn: *Deutschlands Erwachen*, S. 214.

⁵⁴ Goebbels zitiert in Kühn: *Deutschlands Erwachen*, S.99.

⁵⁵ Kühn: *Deutschlands Erwachen*, S. 101.

⁵⁶ Ley zitiert in Kühn: *Deutschlands Erwachen*, S. 101.

Ursprünglich lief Kulturpolitik in Wien auf drei Ebenen ab, und zwar auf Reichs-, Gau- und Gemeindeebene.⁵⁷ Die alles dominierende Macht auf Reichsebene wurde aber bald das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda unter der Leitung von Reichsminister Joseph Goebbels. Das Reichspropagandaamt Wien war die dem Ministerium direkt unterstellte Stelle, die sowohl die Öffentlichkeitsarbeit als auch alle Veranstaltungen kultureller und propagandistischer Art in Österreich leitete und in der auch sonst alle kulturpolitischen Fäden zusammenliefen.

Durch eine Reihe von Zusammenlegungen diverser Stellen unter dem Dach des Reichspropagandaamtes erreichte man, dass sowohl die Trennung der drei Ebenen Reich-Gau-Gemeinde als auch die Trennung zwischen staatlich- und parteigeleiteten Stellen aufgeweicht wurde. Damit hatte sich Propagandaminister Goebbels nach und nach den totalen Einfluss auf die Wiener Kulturpolitik gesichert. Laut Evelyn Schreiner war er „die eigentlich starke Figur in der Wiener Kulturpolitik, alle anderen Tendenzen sind nur als ein geduldeter Freiraum von oben zu verstehen.“⁵⁸

Ab Anfang September 1938 machte sich Goebbels daran, die Kammernstruktur in Österreich durchzusetzen. Zu den Aufgaben und Kompetenzen der Kammern gehörten „die personalpolitische Erfassung aller Kulturschaffenden, die definitive Durchsetzung der rassistischen Ausschließungskriterien und die Erteilung von Konzessionen für Theaterbetriebe etc., wobei es wiederholt zu Kompetenzkonflikten mit der Stadt Wien kam“.⁵⁹ Insbesondere das „besondere Stadtamt 2“ pfuschte der Reichstheaterkammer immer wieder ins Handwerk, setzte eigenmächtig Proben an oder zensierte auf eigene Faust. Die Effizienz des nationalsozialistischen Kulturapparates wurde nicht zuletzt durch seinen eigenen Umfang erheblich beeinträchtigt. Einerseits klafften hier und dort Lücken im System, andererseits resultierte die immense Vielfalt an Kontrollorganen und Behörden in Überschneidungen, die zu vermehrter Bürokratie und Unklarheiten in den Zuständigkeitsbereichen führten. Wien war davon insofern besonders betroffen, als sich zu den generellen Kompetenzstreitigkeiten, die zwischen den einzelnen Organisationen des nationalsozialistischen Kulturapparates ohnehin bestanden, noch der Konflikt zwischen Wien und Berlin gesellte, der seit dem März 1938 in der Luft lag. Bei diesem

⁵⁷ Für eine detaillierte Darstellung der kulturpolitischen Stellen in Wien und ihrer Hierarchie sei auf das Kap. 1.3. „Aufbau der kulturpolitischen Institutionen“ sowie auf das Diagramm S.86 in Evelyn Schreiners Dissertation *Nationalsozialistische Kulturpolitik in Wien 1938 – 1945 unter spezieller Berücksichtigung der Wiener Theaterszene* (Phil. Diss. Wien, 1980) verwiesen.

⁵⁸ Schreiner: *Nationalsozialistische Kulturpolitik*, S.108.

⁵⁹ Oliver Rathkolb: *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*. Wien 1991, S.63.

innerparteilichen Konflikt handelte es sich keineswegs um einen Widerstand der österreichischen Nationalsozialisten gegen deutschen Parteigenossen, sondern um einen gnadenlosen Kampf um Einfluss in der „Ostmark“.⁶⁰

Hinter dem fragwürdigen Ziel, durch die „Abrechnung“ mit bürgerlich-liberalen Kulturtraditionen neue Publikumsschichten für kulturelle Darbietungen zu gewinnen und mittels „Klassenüberwindung durch die Volksgemeinschaft“ einen „Umbruch des Wiener Theaters“⁶¹ herbeizuführen, stand in der Realität in erster Linie der Wunsch nach einer Neuverteilung der Spitzenpositionen im österreichischen Kulturbetrieb. Die nationalsozialistische Kulturpolitik der ersten Stunde lässt sich auf brutale Postenrequisierung reduzieren: Innerhalb kürzester Zeit waren sämtliche organisatorischen Schlüsselpositionen in der Kulturbürokratie von nationalsozialistischen Illegalen besetzt.⁶² Bereits am 12. März 1938 – also noch bevor deutsche Truppen in Wien einmarschiert waren – wurde der „verdient[e] NSDAP-Funktionär“ Mirko Jelusich zum „komm[issarischen] Leiter des Burg- und Akademietheaters“⁶³ ernannt. Die Berliner Zentralstellen und Goebbels zeigten sich ob dieser Eigeninitiative höchst verärgert. „Keinesfalls wünscht Doktor Goebbels, dass irgend ein Mann sich aus eigensüchtigen Motiven hemmungslos durchsetzt und vollendete Tatsachen mit der Besetzung wichtiger Posten schafft“⁶⁴ hieß es dazu aus dem Propagandaministerium. Hier zeigten sich im Ansatz bereits die ersten Verstimmungen zwischen Wien und Berlin, was die Befehlsgewalt im „ostmärkischen“ Kulturleben anging.

Aber nicht nur zwischen Berliner und Wiener Stellen gäerte es: die Nationalsozialisten verstanden es auch geschickt, die Spannungen zwischen den Bundesländern und Wien auszunutzen. Hitlers Abneigung gegen Wien und seine Vorliebe für Linz und Graz waren allgemein bekannt. Die Berufung des Salzburger Kajetan Mühlmann und des Oberösterreichers Anton Haasbauer auf kulturelle Schlüsselpositionen stieß in Wien auf Kritik. Die Bevölkerung machte den Mangel an Aufmerksamkeit, den die Kulturfunktionäre aus den Bundesländern dem Wiener Kulturleben entgegenbrachten, für die „Provinzialisierung“ desselben verantwortlich, während in Wirklichkeit die Ausgrenzung sowohl der jüdischen Kulturschaffenden als auch des jüdischen Publikums zu diesem Niveauabfall geführt hatte. Man war unzufrieden in der Donaustadt und – so

⁶⁰ Vgl. Rathkolb: *Führertreu und gottbegnadet*, S.52.

⁶¹ Rathkolb: *Führertreu und gottbegnadet*, S.47.

⁶² Vgl. Rathkolb: *Führertreu und gottbegnadet*, S.48f.

⁶³ Rathkolb: *Führertreu und gottbegnadet*, 52.

⁶⁴ Schreiner: *Nationalsozialistische Kulturpolitik*, S. 155.

heißt es in dem Inspektionsbericht eines hohen Beamten aus dem Propagandaministerium im September 1938 – „[d]ie allgemeine Verärgerung der Bevölkerung auf innerpolitischem Gebiet führt zu einer passiven Resistenz, die sich überall, also auch im Kulturleben auswirkt.“⁶⁵ Diese Unzufriedenheit mit der kulturellen Situation in Wien 1939-45 wurde, oft missverstanden, zu einem nicht unerheblichen Moment in der österreichischen Vergangenheitsbewältigung. Evelyn Schreiner schreibt in der Einleitung ihrer Dissertation zur nationalsozialistischen Kulturpolitik in Wien:

In Wien hält sich hartnäckig das Gerücht, es hätte während des Dritten Reichs eine besondere Wiener Kulturpolitik gegeben und es wäre auf kulturellem Gebiet „Widerstand“ geleistet worden. Weiters gibt es noch heute das Bewußtsein, Wien hätte eine Ausnahmestellung als Kunststadt im Dritten Reich gehabt.⁶⁶

Die Wurzel dieser These findet sich vermutlich in der Kulturpolitik des Reichsstatthalters Baldur von Schirach. Als mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges die ökonomische Situation in Wien immer prekärer wurde, war der amtierende Gauleiter Bürckel bei der Wiener Bevölkerung und seinen Parteigenossen gleichermaßen unbeliebt geworden, sodass man Schirach zum neuen Reichsstatthalter bestimmte. Ihm wurde gestattet, eine etwas großzügigere Kulturpolitik zu betreiben, um die Wiener Bevölkerung zu besänftigen. Als sich 1942 die Stimmung in Wien immer noch nicht gebessert hatte, wurde die großzügige Kulturpolitik wieder eingestellt. Sowohl die Annahme, in Wien hätte man kulturellen Widerstand geleistet, als auch die Behauptung, Wien hätte aufgrund seiner kulturellen Tradition eine bevorzugte Stellung im Dritten Reich innegehabt, halten der näheren Betrachtung nicht stand. Evelyn Schreiner kommt im Zuge ihrer Forschungen zu dem Schluss,

daß es in Wien eine eigenständige Kulturpolitik nur in beschränktem Ausmaß gegeben hat. Das Dritte Reich als zentralistischer Machtstaat billigte keinem Gau Eigenmächtigkeiten irgendwelcher Art zu. Zudem fürchtete es, besonders aber Adolf Hitler, daß in Wien separatistische Strömungen entstehen könnten und verhinderte deshalb eigene kulturelle Bestrebungen der Wiener. Der Mythos von der „kulturellen Sendung Wiens im Großdeutschen Reich“ wurde von den Wiener NS-Funktionären bewußt genährt, um der Unzufriedenheit der Bevölkerung mit seiner schlechten wirtschaftlichen Lage und seiner geringen politischen Bedeutung zu begegnen. [...] Das Dritte Reich hatte nie die Absicht, Wien eine bessere Stellung als die einer Gaustadt zuzubilligen.⁶⁷

Dennoch lässt sich nicht leugnen, dass die kulturpolitische Situation in Wien eine gewisse Einzigartigkeit besitzt, die sich vor allem aus der Vielfalt der miteinander konkurrierenden Ambitionen ergab. Mit dem „Anschluss“ Österreichs wurde die Donaumetropole mit

⁶⁵ Zitiert in Rathkolb: *Führertreu und gottbegnadet*, S.64.

⁶⁶ Schreiner: *Nationalsozialistische Kulturpolitik*, S. I f.

⁶⁷ Schreiner: *Nationalsozialistische Kulturpolitik*, S. I f.

einem Schlag zum Mittelpunkt diverser Interessensvertretungen, die hofften, den politischen Umschwung zur Verwirklichung ihrer kulturpolitischen Vorstellungen nützen zu können. Insbesondere was das kulturelle Selbstverständnis des einstigen Österreichs anging, war man von Beginn an unterschiedlicher Auffassung. Der Konflikt zwischen deutschen Zentralisten und „österreichischen“ Teilseparatisten, die von einer eigenständigen Kultur nationalsozialistischer Prägung träumten, war bald unübersehbar. Die Parole „Kein verberlinertes Wien und kein verwienertes Berlin“⁶⁸, die den Erhalt eines spezifisch „ostmärkischen“ Kunstprofils sicherstellen sollte, stieß im Propagandaministerium auf wenig Gegenliebe und wurde zum Angelpunkt des Konfliktes Wien-Berlin.

Der seit dem „Anschluß“ latent schwelende Konflikt zwischen „Reichsdeutschen“ und österreichischen „alten Parteigenossen“ brach Ende Juli 1939 endgültig aus, als Gauleiter Bürckel den österreichischen Staatssekretär für Inneres und kulturelle Angelegenheiten Kajetan Mühlmann kündigte und dabei schrieb:

Ich war schon früher geneigt, dieses zu tun, und zwar damals, als die sogenannte Werkelbühne die unmöglichsten Dinge mit antipreussischer Tendenz mit ihrer Einwilligung oder zumindest mit ihrer Duldung aufgeführt hat, ohne daß Sie eingegriffen haben, und ich selbst Programmstreichungen vornehmen mußte. Sie haben in der vergangenen Zeit auch nicht versäumt, sich um Dinge zu kümmern, die Ihnen nicht zustanden, und es dabei geschickt verstanden, wo nur möglich, meine Autorität zu schmälern.⁶⁹

Wie man sieht, wurde das Treiben des *Wiener Werkels* von den nationalsozialistischen Führern sehr wohl verfolgt und war mitunter sogar Anlass zu wichtigen personalen Veränderungen.

2. KURZE GESCHICHTE DES WIENER WERKELS

2.1. Prolog: Vom Ende der *Literatur am Naschmarkt*

Am Tag nach dem Einmarsch der Wehrmacht in Österreich versammelte sich das Ensemble der *Literatur am Naschmarkt* im Café Dobner, um über die weitere Vorgehensweise zu beraten. Es sollte das letzte Mal sein, dass sich die Künstler in dieser Zusammenstellung trafen, denn der 12. März 1938 markierte nicht nur den Beginn eines

⁶⁸ Rathkolb: *Führertreu und gottbegnadet*, S.52.

⁶⁹ Landesgericht für Strafsachen, Wien, Vg 8c Vr 145/52, S.201, zitiert in Rathkolb: *Führertreu und gottbegnadet*, S.65. Bürckel spielt in diesem Brief auf das Mittelstück des 2. Programms *Das Chinesische Wunder* an. Dass er das durchaus gewagte Stück zuvor selbst noch als harmlos eingestuft hatte beweist nur einmal wieder die Hypokrisie der NS-Funktionäre. Näheres zum Verhalten Bürckels im Kap. 3.2.2.

der dunkelsten Kapitel in der österreichischen Geschichte, sondern auch das Ende einer der renommiertesten Kleinkunstabühnen der Dreißigerjahre. Rudolf Weys berichtet in einem Gespräch mit Manfred Lang von diesem Treffen:

Zu meinem Erstaunen mußte ich bemerken, daß die Hälfte aller Mitglieder unseres doch so stark linksgerichteten und proösterreichischen Kabarettts bereits mit dem Parteiabzeichen im Knopfloch auftrat. Es war für mich eine herbe Enttäuschung, denn ich hatte zwar gewußt, daß viele mit Rechts und wohl auch mit Hitler kokettierten, aber daß wir schon einen größeren Kreis Illegaler unter uns gehabt hatten, das erfuhr ich erst am 12. März 1938.⁷⁰

Wie Lang betont, war es aber keineswegs so, dass sich unter der Belegschaft der *Literatur* fanatische Nationalsozialisten befunden hätten, denn die „nichtarischen“ Ensemblemitglieder, wie etwa der bei der erwähnten Besprechung ebenfalls anwesende Regisseur Walter Engel, erfreuten sich im ganzen Ensemble großer Beliebtheit. Rassische Differenzen habe es in der *Literatur* niemals gegeben und der Ensemblegeist sei stets stärker als etwaige politische Differenzen gewesen. „Trotzdem wurde nun das Angebot Engels, sofort auszuscheiden, erleichtert angenommen.“⁷¹

An eine Weiterführung der Bühne wie bisher war nicht zu denken, dazu hatte sich die *Literatur am Naschmarkt* viel zu sehr anti-nationalsozialistisch exponiert. Die Tatsache, dass ein großer Teil des Ensembles „nichtarisch“ war und mit sofortigem Berufsverbot rechnen musste, hätte das Theater schon rein organisatorisch vor unüberwindliche Hindernisse gestellt. Noch bevor eine Entscheidung über die Zukunft der Kleinkunstabühne gefällt werden konnte, stieß der Schauspieler Oskar Wegrostek zu der Versammlung und erzählte, er käme eben vom Architekten Kurz. Bis dahin den meisten von ihnen noch kein Begriff, sollte Architekt Kurz später als verantwortlicher Funktionär im Propagandaamt wesentlich die Geschicke der Ensemblemitglieder des *Wiener Werfels* lenken. Architekt Kurz, so berichtete Oskar Wegrostek, riet den „deutschblütigen“ Mitgliedern der *Literatur*, keine Vorstellungen mehr zu geben. Es bestünde aber der Plan, so ließ er durchblicken, später wieder eine Kleinkunstabühne in Wien zu etablieren, doch müssten vorher noch dringlichere Probleme gelöst werden.⁷² Mit dieser Nachricht wurde die vormittägige Zusammenkunft beendet, am Abend blieb der Vorhang der *Literatur am Naschmarkt* geschlossen. Für immer.

⁷⁰ Weys zitiert in Lang: *Wiener Werkel*, S.5.

⁷¹ Lang: *Wiener Werkel*, S.5.

⁷² Vgl. Lang: *Wiener Werkel*, S.5f.

2.2. Das Wiener Werkel 1939-44

Noch während das Konkursverfahren für die *Literatur* lief, versuchte einer der ehemaligen Schauspieler des Theaters, Adolf Müller Reitzner, eine ähnliche Kleinkunstbühne unter seiner Leitung neu zu gründen. Als Parteimitgliedschaftsanwärter und gläubiger Nationalsozialist erhoffte sich Müller-Reitzner die baldige Erteilung einer Lizenz für sein Vorhaben von den zuständigen NS-Stellen. Im Spätherbst 1938 begann der Plan Form anzunehmen und Müller-Reitzner fragte bei Rudolf Weys um die Erlaubnis an, Nummern aus dem Spielplan der *Literatur* für sein neues Theater in der Liliengasse übernehmen zu dürfen, um möglichst rasch eröffnen zu können. Weys hatte dagegen nichts einzuwenden. Obwohl ihre politischen Standpunkte weit auseinander lagen, sahen beide keinen Grund, einander den menschlichen Respekt, den sie füreinander empfanden, zu versagen. Rudolf Weys meint dazu:

Stillschweigend und ohne Abrede galt die Spielregel, kein Wort über Weltanschauungen und Politik, wenn wir miteinander zu sprechen hatten; das war ein *modus vivendi*, der immerhin möglich war und der in Hitler-Jahren häufig gebraucht wurde.⁷³

Nur dank dieses *modus vivendi* war es wohl auch möglich, linksliberale und als „nichtarisch“ eingestufte Autoren mit idealistisch gesinnten Nationalsozialisten über Jahre hinweg zum Ensemble des *Wiener Werkels* zu verbinden. Die Frage Müller-Reitzners, ob Weys auch dazu bereit wäre, neue Texte für die Kleinkunstbühne zu verfassen, wurde für Weys zur ideologischen Gretchenfrage. Schließlich wollte er nicht zum Pointenschreiberling eines Systems werden, das er verabscheute. Als Müller-Reitzner auf die Frage Weys', warum er gerade ihn zum Mitarbeiter haben wolle, antwortete, er habe nicht vor, sich seine Autoren aus dem *Völkischen Beobachter* zu rekrutieren, sondern wolle die Tradition der *Literatur am Naschmarkt* weiterführen, zwar ohne direkt gegen die politische Strömung Stellung zu beziehen, aber in durchaus kritischer Art, wurde Weys nachdenklich:

Das war für mich ein Stichwort. Ich fragte mich, was geschieht, wenn Leute, die gegen den herrschenden Kurs sind, alle nein sagen? Dann wäre Müller-Reitzner ja wirklich gezwungen, geeichte Nationalsozialisten als Mitarbeiter zu gewinnen. Wäre es da nicht doch klüger, im gegebenen Kurs g e g e n den Kurs zu sein?⁷⁴

Also rief Weys Franz Paul an, einen erklärten Sozialdemokraten und NS-Gegner, den Müller-Reitzner ebenfalls um seine Mitarbeit gebeten hatte, um sich mit ihm zu beraten.

⁷³ Lang: *Wiener Werkel*, S.7

⁷⁴ Lang: *Wiener Werkel*, S.7.

Gemeinsam beschlossen sie, das Angebot anzunehmen, solange man sie schreiben ließ, was sie persönlich verantworten konnten.⁷⁵

Am 20. Jänner 1939 ging der Vorhang in der Liliengasse 3 zum ersten Mal hoch: das *Wiener Werkel* war geboren. Bis zu Goebbels' genereller Theatersperre im September 1944 gingen hier zehn Programme über die Bühne, von denen die meisten unerhörte Publikumserfolge waren. Für eine detailliertere Darstellung der Geschichte des Theaters sei an dieser Stelle auf Manfred Langs Dissertation verwiesen. Ich möchte hier lediglich einige Eckpunkte, die für das Selbstverständnis der Bühne oder für die später behandelten Mittelstücke von Bedeutung sind, skizzieren.

Schon das erste Programm, das neben dem neu geschriebenen Mittelstück *Herrn Sebastian Kampels Höllenfahrt* der überstürzten Eröffnung wegen einige Reprisen aus der *Literatur am Naschmarkt* enthielt (z.B. das *Pratermärchen* von Rudolf Weys), wurde von der „Kunstaberachtung“ in den meisten Fällen überschwänglich gelobt und erlebte über 100 Vorstellungen. Man registrierte zwar die linksliberale Tradition, in der die Neugründung stand, „[d]ie Wurzel soll ihr jedoch nicht nachgetragen werden, lediglich das aus ihr sprießende Bäumchen mit frischen grünen Trieben soll uns beschäftigen“⁷⁶, hieß es zur Eröffnung des *Werkels* im *Neuen Wiener Tagblatt*, ein definitiver Vorteil des *Werkels* gegenüber den alteingesessenen Kabarettlokalen in Berlin. Es gab aber auch kritischere Stimmen, wie die Walter Habigers in der *Neuen Freien Presse*, der meinte, das Programm habe sich noch nicht ganz entschieden, in welche Richtung es tendiere, und es sei wohl an der Zeit „ein aus dem [sic!] geistigen Quellen der Gegenwart erwachsenes Kabarett zu schaffen“, dazu mangle es aber noch an den entsprechenden Autoren.⁷⁷

Das am 2. Mai 1939 gestartete zweite Programm legte den Grundstein für die fulminante Erfolgsgeschichte des *Werkels*. Die politische Waghalsigkeit des Mittelstücks *Das Chinesische Wunder* sprach sich in Wien schnell herum, das Haus war auf Wochen hinaus ausverkauft, was Direktor Müller-Reitzner erlaubte, auf die zur Eröffnung gewährten Subventionen zu verzichten und die Kleinkunstbühne weitgehend unabhängig zu führen. Das Programm wäre wohl noch lange gelaufen, wurde aber mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges am 1. September 1939 von einem Tag auf den anderen politisch

⁷⁵ Vgl. Lang: *Wiener Werkel*, S.8.

⁷⁶ G.V. Stigler-Fuchs: „Kleinkunst im ‚Wiener Werkel‘“. –In: *Neues Wiener Tagblatt*, 22.Januar 1939, S.15..

⁷⁷ Walter Habiger: „‚Wiener Werkel‘, eine neue Kleinkunstbühne in Wien“. –In: *Neue Freie Presse*, 24. Januar 1939, S.8.

untragbar. Müller-Reitzner setzte es sofort ab, als Ersatz musste das *Pratermärchen* herhalten.

Das fünfte Programm, das am 29. Oktober 1940 Premiere hatte, führte zu der bereits angesprochenen Verwarnung und KZ-Drohung durch Goebbels. Der Minister, der im März 1941 anlässlich der „Anschlussfeier“ in Wien weilte, erfuhr durch seinen Adjutanten von den Vorfällen im *Werkel*. Er befahl Direktor Müller-Reitzner bereits für den nächsten Tag in sein Hotel und hielt ihm eine einstündige Strafpredigt, der er eine KZ-Drohung für Autoren und Ensemble anschloss. Beanstandet wurde neben dem im Analyseteil besprochenen Mittelstück *Ein Mann kehrt heim nach Ithaka* von Christl Rantz auch Rudolf Weys lyrischer Beitrag *Der Wiener Januskopf*. Beide Texte mussten unverzüglich aus dem Spielplan genommen werden, erneut musste das *Pratermärchen* aushelfen.

Etwa zwei Jahre später, im Frühjahr 1943, traf das *Werkel* unvermittelt ein schwerer Schicksalsschlag ganz anderer Art: Adolf Müller-Reitzner erlag, erst 42jährig, völlig unerwartet am 8. März einem Gehirnschlag. Weys schreibt:

Die Trauer um ihn war allgemein. Er hatte dem „Werkel“ seine ganze Tatkraft geschenkt [...] und Erstaunliches durchgesetzt. Auch als politischer Gegner konnte man seiner korrekten Haltung die gebührende Achtung nicht versagen.⁷⁸

Zurück blieb, neben der Leere, die der Tod des allseits geschätzten und kompetenten Direktors hinterließ, die bange Frage nach dessen Nachfolge. Eigentlich kam dafür nur Müller-Reitzners Witwe, Christl Rantz, in Frage, die aber niemals Mitglied der NSDAP gewesen war. Obwohl ihre *Odyssee* aus dem fünften Programm den Eklat mit Goebbels mitverschuldet hatte, wurde ihr anstandslos die Konzession erteilt. Unter der Leitung der erklärten Kriegsgegnerin Rantz mussten die Autoren nun keinen Hehl mehr aus ihrer Widerstandsgesinnung machen, doch lähmten der Schock und die Trauer nach dem Tod Müller-Reitzners die kreativen Energien. Man spielte das laufende Programm bis zur Sommerpause 1943 und behalf sich im Jahr darauf mit einem Reprisesprogramm und einigen Gastspielen bis zum Herbst 1944.

Das zehnte und letzte Programm der Kleinkunstabühne feierte am 1. September 1944 Premiere und lief nur 8 Tage. Danach setzte die von Goebbels für das ganze Reich anbefohlene Theatersperre dem Treiben im *Wiener Werkel* ein jähes Ende. Im Saal des Theaters wurden Kisten mit Militärgut eingelagert, die zahlreichen Nebenräume dienten

⁷⁸ Weys: *Cabaret und Kabarett in Wien*, S.73.

als Luftschuttkeller. Ensemble und Bühnenarbeiter zerstreuten sich zwischen Volkssturm, Wehrmacht und Rüstungsindustrie in alle Winde.

Rudolf Weys meint über das Ende des *Wiener Werkes*: „Vielleicht war es ein Glücksfall, wer weiß, ob wir andernfalls nicht doch noch im KZ gelandet wären.“⁷⁹ Die Stimmung bei der Premiere des letzten Programms war jedenfalls derartig aufgeheizt, dass schon die kleinste politische Anspielung orkanartigen Jubel im Zuschauerraum auslöste. Zu drückend war die materielle Not und zu aussichtslos die Lage im Krieg, als dass man dem Winter gelassen entgegensehen und noch an den Endsieg glauben konnte. Am besten charakterisiert vielleicht eines jener Epigramme, die Fritz Feldner hinter der Bühne des *Wiener Werkels* in Umlauf setzte, die Stimmung von damals:

Man ist besorgt, und das mit Grund.
Wie wird man überwintern?
Es fehlt bereits der letzte Schund,
Nimmt man ein Blatt sich vor den Mund,
Dann fehlt es für den Hintern.⁸⁰

2.3. Epilog: Geschichte des *Wiener Werkels* nach 1945

Die Geschichte des *Wiener Werkels* nach 1945 ist rasch erzählt: Die ehemalige Direktorin Christl Rántz erhielt von den Besatzungsmächten keine Lizenz, denn sie hatte ja offiziell ein linientreues Nazikabarett geführt. Also wurde die Konzession an Rudolf Weys vergeben; geführt wurde das Theater aber weiterhin von Rántz. Auch der Name *Wiener Werkel* wurde verboten, das Theater hatte sich, in Anlehnung an die *Literatur am Naschmarkt*, fürderhin *Literatur im Moulin Rouge* zu nennen, eine eher unglückliche Bezeichnung, da vom ehemaligen Wortspiel nun nicht mehr viel übrig geblieben war. Auch das Publikum blieb aus. Die Kärntnerstraße war durch Schutthaufen versperrt und schwer passierbar, kaum jemand wusste, dass es das *Wiener Werkel* unter einem anderen Namen überhaupt noch gab, und so war der Bühne keine große Zukunft mehr beschieden. Bereits am 20. Jänner 1946 wurde die *Literatur im Moulin Rouge* zum *Kleinen Haus des Theaters in der Josefstadt*, dem heutigen *Theater im Zentrum*, umfunktioniert und fand somit ein wenig ruhmreiches Ende.

⁷⁹ Weys: *Cabaret und Kabarett in Wien*, S. 74.

⁸⁰ Ebda.

3. DIE ZENSUR UND IHRE UMGEHUNG

Zensur gab und gibt es von jeher und in jedem Staat.⁸¹ Doch während sie in demokratischen Staaten auf die Wahrung der Verfassung und grundsätzlicher Menschenrechte abzielt, diente sie den Nationalsozialisten als machtpolitisches Mittel um die völlige Gleichschaltung des gesamten Medien- und Kulturwesens durchzusetzen und jeden alternativen Standpunkt zur Handlungsweise der Staatsführung von vornherein auszuschließen. Der grundsätzliche Unterschied zwischen der Anwendung von Zensur in einem liberalen Staat und im Dritten Reich bestand darin, dass im NS-Regime jede zuständige Aufsichtsstelle beliebig Verbote erlassen konnte, die absolute Gültigkeit hatten. In einem liberalen Staat ist es zumindest möglich, Zensurenentscheidungen jederzeit vor Gericht anzufechten.

Die Zensur im Dritten Reich bezog sich weder auf ethische noch auf literarisch-künstlerische Ansprüche, sondern rein auf die politische Tragbarkeit der Texte und diente dazu, die Veröffentlichung von Werken, „deren Verbreitung im gegenwärtigen Zeitpunkt aus politischen, ganz bestimmt gelagerten Gründen nicht angängig oder nicht erwünscht ist“⁸² zu unterbinden. Trotz dieser und ähnlicher Rechtfertigungen wurde die Zensur aber gemeinhin totgeschwiegen.

Die Geheimhaltung der Zensur im Dritten Reich, dessen Literaturfunktionäre in der Öffentlichkeit jede Anwendung der zensurellen Überwachung zurückwiesen, war eine selbstverständliche Voraussetzung. So durften auch die freien Mitarbeiter der Zeitungen und Zeitschriften, die als Buchkritiker tätig waren, von den Schriftleitungen nicht von den Verbotsanweisungen unterrichtet werden.⁸³

Unter diesen Umständen verwundert es auch nicht, dass Programmstreichungen im *Wiener Werkel*, wie sie etwa im fünften Programm vorgenommen werden mussten, in der Presse mit keinem Wort erwähnt wurden. Dennoch waren sie Realität und das Werk eines auf mehrere Instanzen aufgeteilten Zensurapparates.

3.1. Vorzensur und Nachzensur

Im Dritten Reich wurde die Zensur gemeinhin auf zwei Arten gehandhabt: als vorbeugende Prüfung von Manuskripten (Vorzensur) und als nachträgliche Reaktion (Nachzensur). Im Fall des *Wiener Werkels* hieß das konkret, dass jede Nummer vor der Premiere in

⁸¹ Vgl. Lang: *Wiener Werkel*, S.27.

⁸² Hellmuth Langenbacher: „Schrifttumspflege im neuen Deutschland“. –In: *Börsenblatt* Nr.114, 1934.

⁸³ Dietrich Strothmann: *Nationalsozialistische Literaturpolitik. Ein Beitrag zur Publizistik im Dritten Reich*. Bonn 1985, S. 173.

Manuskriptform dem Reichspropagandaamt in der Reisnerstraße zur Prüfung vorgelegt werden musste. Andererseits konnten Zensoren auch jederzeit unangemeldet in der Vorstellung auftauchen und die positive Entscheidung der Vorzensur rückgängig machen. Diese Diskrepanz rührte teilweise aus den im Kabarett vielfältigen Möglichkeiten her, durch Mimik, Gestik und Modulationsformen den Sinn des geschriebenen Wortes auf der Bühne zu verändern. Es gab aber auch andere Ursachen.

Die ergiebigste Fehlerquelle des nationalsozialistischen Zensurapparates lag wohl in diesem selbst, der mit seinem unüberschaubaren Konglomerat an verschiedenen Kompetenzgebeheiten und seiner Ämterhierarchie nicht immer effizient arbeitete. So kam es zum Beispiel zu der paradoxen Situation, dass Fritz Feldners *Interview mit einer Kuh* in Graz wiederholt von der Vorzensur abgelehnt wurde, in Wien diese aber klaglos passierte und auch tatsächlich im *Wiener Werkel* zur Aufführung gelangte.⁸⁴ Über die Gründe, warum man in Wien mitunter mehr Toleranz walten ließ als anderswo, können nur Vermutungen angestellt werden, da der damals zuständige Kulturfunktionär im Reichspropagandaamt, Architekt Kurz, jegliche Bitten Manfred Langs um Auskunft unbeantwortet ließ.

Nach einer Aussage von Dr. Kurt Eigl, bis 1941 „Kunstbetrachter“ der *Wiener Neuesten Nachrichten*, kommt durchaus auch die bewusste Fehlinterpretation, die durch Machtstreitigkeiten hervorgerufen wurde, als Lösung in Betracht. „[S]o waren z.B. im Dritten Reich zwischen den parteiamtlichen und den staatlichen Lenkungsämtern (Leiter-Rosenberg und Goebbels) bewusst lizenzierte Kompetenzstreitigkeiten auf allen Sektoren der Kultur nachweislich und durchaus keine Seltenheit.“⁸⁵ Es ist durchaus möglich, dass solche Zwistigkeiten sogar soweit gingen, durch eigenmächtige Zensurhandlungen die Konkurrenzbehörden bewusst zu provozieren. Auf der anderen Seite konnten die Nachzensur und selbst die Berliner Stellen nicht alles verbieten, was die Vorzensur in Wien hatte durchgehen lassen, denn das hätte die Autorität der Wiener Zensurstellen untergraben.

Sowohl geographisch als auch mentalitätsmäßig war Berlin weit entfernt, das Ensemble des *Wiener Werkels* musste nicht jeden Abend damit rechnen, wie etwa ihre Kollegen in der *Katakombe*, dass plötzlich Funktionäre aus dem Propagandaministerium oder gar Goebbels persönlich vor der Tür standen. Als dies einmal tatsächlich der Fall war,

⁸⁴ Vgl. Weys: *Wien bleibt Wien*, S. 232.

⁸⁵ Lang: *Wiener Werkel*, S.30.

hätte die Sache um ein Haar im KZ geendet. „Trotzdem glaube ich“, so schreibt Manfred Lang, „daß z.B. Werner Finck, hätte er im Jahre 1940 dasselbe gesagt, wie die Autoren des „Wiener Werkel“, hätte er den „Januskopf“ oder „Ein Mann kehrt heim aus [sic!] Ithaka“ geschrieben, ihm sicherlich wegen Hochverrats der Prozeß gemacht worden wäre. Denn die Zensur im „Altreich“ war weder tolerant, noch verlor sie aus den bereits aufgezählten Gründen an Wirksamkeit und Durchschlagskraft.“⁸⁶ Eine Einschätzung, der ich mich durchaus anschließe. In Wien war manchmal möglich, was in Berlin mit Sicherheit fatale Folgen gehabt hätte.

3.2. Tarnungsmethoden

3.2.1. Textlich verankerte Tarnungsmethoden

Das Schreiben von Kabaretttexten im Dritten Reich verlangte einen bestimmten Modus des Schreibens, eine Methodik der Verschlüsselung, um die Zensur passieren zu können. Natürlich waren diese Methoden vielfältig und lassen sich nur schwer in ein Schema einordnen, denn hätten sich die Tarnungsstrategien wiederholt, wäre es auch für die Zensur über kurz oder lang nicht schwierig gewesen, den Spuk zu durchschauen. Die Tarnungsmethode war daher meist für jeden Text individuell.

Das A und O jeder Tarnung war Zweideutigkeit, die eine doppelte Auslegungsart der Pointen ermöglichte. Im Falle einer Beanstandung durch die Zensurbehörden musste der Autor stets in der Lage sein, eine harmlose Interpretation seiner Arbeit geben zu können. In manchen Beiträgen wurden oberflächlich andere Aussagen gemacht als der tatsächlichen Intention der Nummer entsprach. So wurden die Wiener oft genug als unorganisierte Chaoten dargestellt, die unfähig waren, mit den reichsdeutschen Formularen und den administrativen Anforderungen die an sie gestellt wurden, fertig zu werden. Während der Zensur versichert wurde, man wolle sich über die Unorganisiertheit der Wiener lustig machen, war das tatsächliche Ziel dieses satirischen Angriffs aber die NS-Bürokratie mit ihren unzähligen Fragebögen, Anträgen und Formularen. Diese Art der Tarnung bezeichnet Manfred Lang in seiner Dissertation als „aktive Tarnung“.⁸⁷

In anderen Nummern war die Kritik an den Zuständen im Dritten Reich hingegen gar nicht verhüllt und wurde offen ausgesprochen. Sie wurde aber Personen in den Mund

⁸⁶ Lang: *Wiener Werkel*, S.48.

⁸⁷ Lang: *Wiener Werkel*, S.58.

gelegt, die *per se* als unglaubwürdig galten. Mit dem Hinweis darauf, es handle sich doch um politische Kritik aus dem Mund degenerierter, törichter Aristokraten, die man ohnehin nicht ernst nehmen könne und über die man sich lustig mache, konnten Graf Bobby und seine blaublütigen Kollegen in Beiträgen wie *Plauderei an österreichischen Kaminen* unverhohlen die „heiligen Güter“ der deutschen Nation durch den Kakao ziehen. Unabhängig von ihrer vordergründigen Abstempelung durch die Figuren sprachen die Pointen auf der Bühne jedoch für sich und wurden vom Publikum durchaus als das wahrgenommen, was sie waren: die Glossierung politischer Unzulänglichkeiten. Lang bezeichnet diese Methode als „passive Tarnung“⁸⁸

Um diesen Effekt zu erzielen eignete sich, besonders bei längeren Texten wie den Mittelstücken, die „Klammermethode“ sehr gut. Auf diese Art getarnte Texte, zu denen auch die Mittelstücke *Herrn Sebastian Kampels Höllenfahrt* und *Traum seiner Lordschaft* gehören, bestanden aus einem meist sehr kritischen Mittelteil, den aber eine aus Exposition und Schluss bestehende Rahmenhandlung umschloss, die den kritischen Hauptteil scheinbar relativierte. Auf die Klammermethode wird im Analyseteil noch genauer eingegangen.

Neben diesen spezifisch auf die Täuschung der Zensur zugeschnittenen Tarnungsmethoden finden sich auch allgemein im Kabarett übliche Verfremdungsstrukturen wie die zeitliche oder räumliche Verlagerung des Geschehens, die Verlagerung in Fantasie- und Märchenwelten, Verballhornungen von Namen und NS-Slogans, Abwandlungen der herrschenden Zustände sowie in literarische Parodien verpackte Kritik. All diese Strategien konnten sowohl als „Kollektivtarnung“⁸⁹, die das ganze Stück vor der Zensur bewahren sollte, als auch als individuelle Tarnung einzelner Pointen fungieren.

3.2.2. Tarnungsmethoden während der Aufführung

Die Tarnungsmethoden während der Vorstellung, sollte sich einmal ein Nachzensor unter die Zuschauer mischen, konnten nicht viel mehr als eine Notbremse sein, die im letzten Moment um Schadensbegrenzung bemüht war. Am Text konnte nun freilich nichts mehr geändert werden, dennoch waren die Methoden mitunter äußerst effektiv.

⁸⁸ Lang: *Wiener Werkel*, S.59.

⁸⁹ Lang: *Wiener Werkel*, S.60.

Zusammenfassend ließen sich diese Methoden wohl am besten als „Understatement“ während der Vorstellung beschreiben. Sollte der Zensor erwiesenermaßen „Reichsdeutscher“ sein, konnte schon das bewusste Sprechen im breiten Wiener Dialekt dafür sorgen, dass der Zensor nicht mehr sicher war, was er von der Darbietung halten sollte. Darüber hinaus konnten heikle Pointen vernuschelt oder ganz weggelassen werden, falls hochrangige NS Offiziere im Publikum saßen. Auch durch unterschiedliche Betonung, Satzmelodie, Mimik oder Gestik konnten die Aussagen der Pointen verändert werden.

Eine besonders kuriose Anekdote rankt sich um die Premiere des zweiten Programms und dessen äußerst gewagtes Mittelstück *Das Chinesische Wunder*, das den Einmarsch der Deutschen in Österreich als chinesisch-japanische Parabel darstellte. Das Propagandaamt war nach dem Hinweis, es handle sich bei dem Stück um eine Satire auf den Japan-China Konflikt⁹⁰, gerade noch bereit gewesen, den Braten zu fressen. Einigen hellhörigen NSDAP-Anhängern im Premierenpublikum kam die Sache allerdings gar nicht japanisch, sondern – im übertragenen Sinne – „spanisch“ vor und sie beschwerten sich im Reichspropagandaamt über diese „Verunglimpfung nationalen Gutes“.⁹¹ Bereits am nächsten Morgen erhielt Müller-Reitzner einen Anruf, das Stück sei verboten. Der Direktor ging allerdings nicht sofort in die Knie, sondern erreichte, unter Berufung auf den damaligen Reichskulturreferenten Mühlmann, der das Stück freigegeben hatte⁹², dass Gauleiter Bürckel zustimmte, am Abend eine zweite Vorstellung zu besuchen, um sich selbst von der Harmlosigkeit des Stückes zu überzeugen.

Noch am selben Abend kam Bürckel mit großer Begleitung in die Liliengasse und nahm in einer eigens für ihn bereitgestellten Loge Platz. Während Wein und Champagner – selbstverständlich auf Direktionskosten – in Strömen flossen, verharmlosten die Darsteller auf der Bühne alle Pointen, die nur irgendwie Anstoß erregen konnten. Einige politische Anspielungen ließ man überhaupt fallen. Das auf diese Art selbstverstümmelte Programm wurde von Bürckel samt seiner begleitenden NS-Prominenz herzlich belacht, da der aus

⁹⁰ Am 18. September 1931 besetzte Japan Mukden und andere Gebiete in der Mandschurei in China. Damit begann ein Krieg zwischen Japan und China, der bis 1945 andauerte. Fünf Monate später wurde die besetzte Mandschurei von Japan zu einem selbstständigen, tatsächlich aber unter japanischem Protektorat stehenden Staat mit dem Namen Mandschuko erklärt. Im März 1933 trat Japan aus dem Völkerbund aus und setzte seine imperialistische Politik mit der Besetzung des an die Mandschurei grenzenden Jehol-Gebietes fort. Im August 1936 schlossen Deutschland und Japan den "Antikominternpakt", der beide Mächte gegen Russland vereinigte. Vgl. http://www.literaturepochen.at/exil/lecturepage5034_1.html

⁹¹ Lang: *Wiener Werkel*, S.119.

⁹² Später wurde von Bürckel genau diese Freigabe des *Chinesischen Wunders* als Grund für die Kündigung Mühlmanns angeführt. Siehe Kap. „Exkurs: Nationalsozialistische Kulturpolitik in Wien“.

dem Saarland stammende Bürckel wie seine „reichsdeutsche“ Begleitung mit dem Verständnis des Wiener Dialekts Schwierigkeiten hatten und überdies schon ziemlich alkoholisiert waren. Als nun endlich das für das Ende des Programms angesetzte *Chinesische Wunder* gegeben wurde, so erinnert sich Rudolf Weys, „vermochten die Herren [das Stück] wohl kaum noch in allen Details aufzunehmen, zumal die Schauspieler die gefährlichsten Pointen vernuschelt unterspielten. Endresultat: Bürckel gab das Stück frei.“ Er könne nicht verstehen, so sein Kommentar nach der Vorstellung, warum man sich über das Programm beschwert hätte, es enthalte keinen Witz, der dem Nationalsozialismus in irgendeiner Weise gefährlich werden könnte. Selbstverständlich könne das Stück auch weiterhin ungekürzt aufgeführt werden. Müller-Reitzner nahm sich diese letzte Aussage zu Herzen und das *Spiel um den Chinesen, der net untergeht*, so der Untertitel des Mittelstücks, sorgte bis Kriegsausbruch für volle Häuser.

B. THEORETISCHER HINTERGRUND

1. THEORIE DES KABARETTS

Theorien des Kabarett sind meiner Meinung nach, das sei hier kurz angemerkt, generell mit Vorsicht zu genießen. Kabarett lebt davon, dass es spontan und unberechenbar ist. Die aufmüpfige „zehnte Muse“ in ein wissenschaftliches Korsett zwingen zu wollen, erscheint mir deshalb gleichermaßen als Sakrileg und als unmögliches Unterfangen. Von einer Kunstgattung, in der Improvisation und das Hinwegsetzen über (literarische) Konventionen an der Tagesordnung sind, ernsthaft zu verlangen, sich an die rigiden Regeln einer Poetik zu halten, wie das manche Forscher tun, wäre wohl zu viel verlangt und sicher auch nicht wünschenswert. Deshalb sind die theoretischen Werke zum Kabarett auch an einer Hand abzuzählen und gemeinhin nicht von durchschlagendem wissenschaftlichen Erfolg gekrönt. Von normativen Forderungen an die Beschaffenheit des Kabarett und komplizierten Definitionen wie der Benedikt Vogels⁹³ sollte also in jedem Fall Abstand genommen werden, da sie nie eine wissenschaftlich völlig zufriedenstellende Antwort auf die Frage „Was ist Kabarett?“ liefern können. Fragt man sich allerdings „Wie funktioniert Kabarett?“ kommt man dem Wesen der Gattung schon wesentlich näher. Insbesondere Jürgen Henningsens *Theorie des Kabarett* bietet dazu einige sehr hilfreiche Ansatzpunkte. Aus seiner These lassen sich auch Rückschlüsse darauf ziehen, wie und warum kritisches Kabarett zwischen 1939 und 1944 überhaupt funktionierte, denn gewisse im Kabarett angewandte Methoden erleichtern es den Künstlern, moralische und politische Zensuren zu umgehen.

1.1. Das Kabarett als „Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums“

Die Jürgen Henningsens *Theorie des Kabarett* zugrunde liegende These ist, Kabarett sei „Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums.“⁹⁴ Unter dem

⁹³ Vgl. Benedikt Vogel: *Fiktionskulisse. Poetik und Geschichte des Kabarett*. Paderborn u.a. 1993, S.46.

⁹⁴ Jürgen Henningsen: *Theorie des Kabarett*. Ratingen 1967, S.9. Henningsens Konzeption des „erworbenen Wissenszusammenhang“ fußt auf Wilhelm Diltheys Verstehenstheorie, auf die hier nicht näher eingegangen werden soll. Nur soviel: Es handelt sich hierbei um eine Modellkonstruktion für den sprachlich erschlossenen Raum des menschlichen „Seelenlebens“ und die Prozesse des Verstehens, die in ihm ablaufen. Das Modell ist in keiner Weise als Ersatz für Gesamttheorien des Psychischen zu sehen. Es erlaubt allerdings, ein pädagogisch-informationspsychologisches Bezugssystem herzustellen, auf das hin Kabarett interpretiert werden kann. Vgl. Henningsen S.79.

erworbenen Wissenszusammenhang versteht Henningsen „die riesige Summe des noch nicht vergessenen einmal Gelernten, wobei als gelernt das gelten soll, was „irgendwie“ ins Bewusstsein gelangte und dort mit anderen Informationen verknüpft worden ist.“⁹⁵ Es handelt sich also um ein Gefüge von Vorstellungen, die im Bewusstsein des Zuschauers auf verschiedene Arten miteinander verknüpft sind. Das Kabarett tastet die Menge an miteinander verknüpften Vorstellungen nach Schwachstellen ab, an denen die Vorstellungen nicht völlig miteinander integriert sind. Henningsen stellt den Kabarettisten hier in Opposition zum Lehrer. Dieser ordnet das Mitgebrachte, legt die Vorstellungen zurecht, bearbeitet sie, um ein Hinzulernen zu ermöglichen. Der Kabarettist hingegen bedient sich des erworbenen Wissenszusammenhangs nicht um zu **lehren**, sondern um damit zu **spielen**:

er bringt (scheinbar) Geordnetes in Unordnung, zwingt Disparates zusammen; er erzielt Effekte, indem er Sprünge und Divergenzen im Gefüge aufdeckt, Schwachstellen markiert, das labile Gleichgewicht umstößt. Der Kabarettist lebt vom Witz, von der Pointe, von der Überraschung; er profitiert von der Tatsache, dass der erworbene Wissenszusammenhang nicht vollkommen integriert ist.⁹⁶

Stößt das Publikum auf etwas Unvereinbares, reagiert es meist mit Lachen. Die Methode ist ebenso wenig neu, wie sie auf das Kabarett beschränkt ist. Sie wird auch in Witzen, auf dem Theater oder in der Literatur immer wieder verwendet, um komische Wirkung zu erzielen, und tritt in verschiedenen Gestalten auf. Ob es sich nun um Männer in Frauenkleidern, rhetorische Figuren wie das Zeugma, in dem unpassende sprachliche Verbindungen hergestellt werden, oder um literarische Parodien und Travestien handelt, in denen antike Götter plötzlich im breitesten Wiener Dialekt reden und lächerliche Abenteuer beim Heurigen zu bestehen haben, immer bleibt das Prinzip dasselbe: Hier werden Töne angeschlagen, die nicht zusammenpassen. Diese „methodische Herbeiführung von Kollisionen im erworbenen Wissenszusammenhang“⁹⁷ ist das Ziel der meisten im Kabarett angewandten Verfahren. Parodie und Travestie sind nur zwei der zahlreichen Möglichkeiten, um einen Zusammenstoß nicht integrierter Bereiche im Wissenszusammenhang zu provozieren, die das Publikum versucht mit Heiterkeit auszugleichen und einfach „wegzulachen“.

Trotz dieser durchaus als „destruktiv“ zu bezeichnenden Absicht, Kollisionen bewusst herbeizuführen, erfüllt das Kabarett auch eine didaktische Funktion, es hinterlässt

⁹⁵ Henningsen: *Theorie des Kabarett*, S.24.

⁹⁶ Henningsen: *Theorie des Kabarett*, S.27.

⁹⁷ Henningsen: *Theorie des Kabarett*, S.49.

„Spuren im Wissenszusammenhang des Zuhörers“.⁹⁸ Durch das Aufdecken der Unvereinbarkeit gewisser Bereiche verändert sich der Wissenszusammenhang in Richtung einer stärkeren Integration: Das Publikum „lernt“, und zwar nicht anhand positiver Beispiele wie in der Schule, sondern anhand negativer. Während der Schüler **mit** dem Lehrer lernt, muss das Publikum quasi **gegen** den Kabarettisten lernen beziehungsweise integrieren.⁹⁹ Diese Art des „Lernens“ setzt selbstverständlich ein höheres Maß an Eigeninitiative voraus, die der Kabarettist von seinem mündigen Publikum erwartet und fordert.

1.2. Politische Möglichkeiten und Grenzen des Kabarettis

Inwieweit „Zeitkritik“ im Kabarett mit politischer Kritik einhergehen muss, ist eine der zentralen Fragen für das *Wiener Werkel*. Laut Rudolf Weys kann politisch-satirisches Kabarett grundsätzlich nur dann gedeihen, wenn eine wahrhafte Gesinnung dahinter steht:

Zeitkritisches Kabarett steht nämlich immer in Opposition! So oft man auch versuchte, ein „Pro-Cabaret“, also ein satirisches Unternehmen, Arm in Arm m i t dem herrschenden Regierungskurs zu steuern, hat sich das nie und nirgend [sic!] durchsetzen lassen. Selbst Goebbels bemühte sich vergeblich. Das Publikum bleibt aus, wenn es die Sprache maßgebender Leitartikel auf der Bühne vernimmt. Es verlangt Kritik, nicht Nachgeplapper. So hätte sich z.B. auch das „Wr. Werkel“ niemals durchsetzen können, wenn es nicht während der ganzen Zeit seines Bestandes – 1938 [sic!]-44 – kritisch und ironisch geblieben wäre.¹⁰⁰

Zeitkritisches Kabarett muss, um schlagkräftig zu sein, aktuelle Ereignisse thematisieren. Aktualität definiert sich aber nicht nur als „jüngstes Gegenwartsgeschehen“, sondern auch als „Ereignisse, die zeitlos nachwirken“.¹⁰¹ Die Rolle Österreichs im Nationalsozialismus etwa, um bei der Wahl des Beispiels beim Thema zu bleiben, liegt Jahrzehnte zurück, ist aber dennoch „aktuell“, weil sie „eine offene Wunde darstellt, eine Diskrepanz, mit deren Integration das Subjekt seine Schwierigkeiten hat“¹⁰². Das Entscheidende sind diese Schwierigkeiten, die das Publikum mit der Integration der Geschehnisse in den Wissenszusammenhang hat. Der Maßstab für die Aktualität liegt also nicht immer „im objektiven Ereignis selbst, sondern [...] im Bewußtsein des Subjekts – nicht das aktuelle Geschehen, sondern die aktuelle Bruchstelle im Bewußtsein ist entscheidend.“¹⁰³ Um erstens diese Bruchstellen überhaupt zu kennen und sie zweitens kalkulierbar einsetzen zu

⁹⁸ Ebda, S.9.

⁹⁹ Vgl. Henningsen: *Theorie des Kabarettis*, S.70.

¹⁰⁰ Weys zitiert in Reisner: *Kabarett als Werkstatt des Theaters*, S.7.

¹⁰¹ Henningsen: *Theorie des Kabarettis*, S.32.

¹⁰² Henningsen: *Theorie des Kabarettis*, S.32.

¹⁰³ Henningsen: *Theorie des Kabarettis*, S.32.

können, muss eine gewisse Übereinstimmung zwischen dem Wissenszusammenhang des Publikums und dem des Kabarettisten bestehen, nicht nur in zeitlicher und geographischer Hinsicht, sondern auch in ideologischer. Diese These impliziert auch, dass Kabarett daher keine Instanz zur **direkten** Bekämpfung von Autoritäten sein kann: die Opposition muss sich im Bewusstsein des Zuschauers bilden, nicht auf der Kabarettbühne.¹⁰⁴ Der Kabarettist kann sie nicht stellvertretend übernehmen, er „agiert nicht in der Wirklichkeit selbst, sondern im Bewußtsein des Publikums“.¹⁰⁵ Er kann sich aber des erworbenen Wissenszusammenhangs seiner Zuschauer bedienen, um bewusst gewisse Assoziationen beim Publikum hervorrufen, ohne sich selbst zu weit vorwagen zu müssen.

Der Kabarettist wirft, bildlich gesagt nicht selbst mit Handgranaten, sondern läßt immer schon voll ausgerüstete Munitionslager per Fernzündung hochgehen. Charakteristisch für solches Verfahren ist z.B. die Pointe, die zu einer solchen erst wird, wenn ein im dargebotenen Text ausgespartes Verbindungsglied vom Zuschauer dazugegeben wird.¹⁰⁶

Der Kabarettist kann auf diese indirekte Art und Weise zwar nicht hundertprozentig sicher sein, dass die evozierte Assoziation bei jedem einzelnen Zuschauer diejenige ist, die er beabsichtigt, aber fast. Indem er sich bestimmter Schablonen, Eingefahrenheiten und Zwänge im Vorstellungskreis des Angesprochenen bedient, wie etwa des Reimzwangs, des Ergänzungszwangs, der Analogie etc., kann er die beabsichtigte Assoziation beinahe immer provozieren. Daraus, dass vieles im Kabarett auf der Bühne nicht einmal angedeutet wird, sondern mit scheinbar vagen Anregungen bewusst kalkulierte Vorgänge im Bewusstsein des Publikums in Gang gesetzt werden, eröffnen sich auch Möglichkeiten der Kritik für das Kabarett im Dritten Reich.

Dieses Verfahren, virtuos gehandhabt, ermöglicht dem Kabarettisten zum Beispiel, mit prima facie gänzlich unanstößigen Texten durchaus „anstößige“ Aussagen zu machen, dennoch aber einer politischen oder moralischen Zensur zu entgehen, da, was im Bewußtsein des Zuhörers sich ereignet, der Konstruktion unseres Rechts entsprechend ein nur schwierig juristisch faßbarer und dem Initiator anlastbarer Tatbestand ist.¹⁰⁷

Zur Illustration führt Henningsen hier ein Beispiel Werner Fincks aus der *Katakombe* an. Versetzen wir uns also kurz ins Berlin des Jahres 1935 und vergegenwärtigen uns folgende Situation: Im Publikum der *Katakombe* sitzen – inkognito versteht sich – zahlreiche Beamte des Propagandaministeriums und der Gestapo, die eine Art „Wettmitschreiben“ von Pointen veranstalten, um belastendes Material gegen Finck und die *Katakombe* zu sammeln. Der Kabarettist selbst steht mit seinem Kollegen, dem Blitzkarikaturisten Walter

¹⁰⁴ Vgl. Henningsen: *Theorie des Kabarettis*, S.33.

¹⁰⁵ Henningsen: *Theorie des Kabarettis*, S.34.

¹⁰⁶ Henningsen: *Theorie des Kabarettis*, S.15.

¹⁰⁷ Henningsen: *Theorie des Kabarettis*, S.15.

Trautschold, auf der Bühne und kündigt an, Trautschold werde nun eine Zeichnung einer berühmten Person, deren Name mit „Gö“ beginnt, anfertigen. Während Finck unverfänglich conferierend vor seinen Kollegen tritt und das Papier verdeckt, beginnt Trautschold auf einem großen Bogen mit Kohle zu zeichnen. Als die Zeichnung fertig ist tritt Finck beiseite und verkündet lakonisch: „Goethe“.

Wie die parteiamtlichen Beobachter verärgert feststellten, lachte das Publikum an zwei Stellen: einmal bei der Ankündigung und dann wieder am Schluss der Nummer. Der Grund war klar: das Berliner Publikum 1935 dachte bei einer prominenten Person mit „Gö“ natürlich sofort an Göring. Die Wirkung des Witzes, so erklärte Finck selbst bei seiner Vernehmung durch die Gestapo, liege in der kurzen Irreführung des Publikums, die sich dann aber als völlig harmlos herausstellt.¹⁰⁸ Tatsächlich hatten die Beauftragten der Gestapo ihre liebe Not, eine Herabsetzung des Ministerpräsidenten nachzuweisen. Es passierte ja nichts, zumindest nichts juristisch Fassbares, nicht einmal etwas akustisch Wahrnehmbares. Wie Jürgen Henningsen so treffend formuliert: „Die Nummer entlarvte nicht die NS-Führung, sondern die Bewusstseinsstrukturen ihrer Untertanen.“¹⁰⁹ Und aus denen war weder Werner Finck noch der *Katakombe* ein Strick zu drehen.

Aus diesem Beispiel ergeben sich wichtige Erkenntnisse für die Analyse der *Werkel*-Texte. Nur ein Teil der Kritik ist auch wirklich am Text, der den Zensurbehörden vorgelegt wurde, festzumachen. Das entscheidende Mosaiksteinchen, das aus einer farblosen Skizze ein rot-weiss-rotes Bild des Widerstandes entstehen ließ, musste der Zuschauer selbstständig einsetzen. Dass der entscheidende Prozess nicht auf der Bühne, sondern im Bewusstsein des einzelnen Zuschauers ablief, kann eine Erklärung dafür sein, warum im *Wiener Werkel* so vieles gesagt werden konnte, was heute als zu gewagt erscheint, um damals durchgehen zu können. Was „undenkbar“ war, konnte nicht Ziel einer Pointe sein. Weil es für jeden überzeugten Nationalsozialisten „undenkbar“ war, dass auch der Führer seine schlechten Seiten und kleinen Schwächen hatte, wurden Pointen, die das suggerierten, von überzeugten Nazis möglicherweise gar nicht erst wahrgenommen. Wenn man eine Anspielung nicht verstehen will, versteht man sie auch nicht.

Auf der anderen Seite werden dadurch aber auch die Grenzen des Kabarett bei der politischen Meinungsbildung offensichtlich. Kabarett kann nicht gegen Zustände und Personen opponieren, sondern nur auf Bewusstseinsstrukturen des Publikums abzielen.

¹⁰⁸ Vgl. Helmut Heiber: *Die Katakombe wird geschlossen*. München/Bern/Wien 1966, S.41.

¹⁰⁹ Henningsen: *Theorie des Kabarett*, S.53

Kabarett muss wissen, was das Publikum weiß. Eine Anspielung geht ins Leere, wenn das, worauf angespielt wird, nicht schon da ist. Eine Chiffre, ein Zeichen, wird nicht verstanden, wenn es nicht im Bewußtsein des Publikums schon irgendwie „definiert“ ist.¹¹⁰

Man kann also auch von der *Werkel*-Bühne herab kein Licht des Widerstandes entzünden, wo nicht zumindest schon ein Funke glimmt. Mehr als das Theater in den meisten Fällen fordert Kabarett zu intellektueller Eigenaktivität des Publikums auf. Darin liegt die Stärke, im Dritten Reich aber auch ein wirkungsvoller Schutzmechanismus des Kabarettts.

2. BEGRIFFSBESTIMMUNG: THEATER – KABARETT – KLEINKUNST

Bevor nun zur konkreten Analyse der einzelnen Mittelstücke übergegangen wird, wäre es sinnvoll, die etwas schwammigen Begriffe „Kabarett“ und „Kleinkunst“ in ihren Unterschieden etwas näher zu definieren und vor allem vom klassischen „Theater“ abzugrenzen. Heute weitgehend synonym verwendet, bedeuten die Begriffe „Kabarett“ und „Kleinkunst“ nämlich keineswegs dasselbe, wenn von der Epoche zwischen 1930 und 1945 die Rede ist. Besonders in der Blütezeit der literarischen Kleinkunst 1933-38 entstand im Wiener Kulturleben eine „neue Mischform aus Elementen des Kabarettts und denen des Theaters“¹¹¹, die in der *Literatur am Naschmarkt* am eindringlichsten verwirklicht wurde. Wie Ingeborg Reisner in ihrer Dissertation eindrucksvoll beweist, gab es „zu keiner anderen Zeit [...] je eine so starke Verflechtung zwischen Kabarett und Theater“.¹¹²

2.1. Abgrenzung des Kabarettts vom Theater

Formal unterscheidet sich das Kabarett vom Theater vor allem durch den Nummern-Charakter des Programms. „Nummer“ ist ein geläufiger Ausdruck für die verschiedenen Teile eines Kabarettprogramms. Präziser definiert Benedikt Vogel die Nummer in Analogie zum linguistischen Permutationstest als „die kleinste sinnvoll verschiebbare Einheit“ eines Kabarettprogramms bei deren Permutation „der Gesamtsinn des Programms erhalten bleibt“.¹¹³ Klassische Kabarettnummern dauern, laut Vogel, „durchschnittlich weniger als 15 Minuten“¹¹⁴, manchmal sogar nur einige Sekunden. Im Gegensatz zum Theater ist das Kabarett also **episodisch**. Die einzelnen Nummern sind in den meisten

¹¹⁰ Henningsen: *Theorie des Kabarettts*, S.25.

¹¹¹ Reisner: *Kabarett als Werkstatt des Theaters*, S.55.

¹¹² Reisner: *Kabarett als Werkstatt des Theaters*, S.1.

¹¹³ Benedikt Vogel: *Fiktionskulisse. Poetik und Geschichte des Kabarettts*. Paderborn u.a. 1993, S.35.

¹¹⁴ Ebda, S.46.

Fällen nur lose durch einen übergreifenden Programmtitel oder einen angedeuteten Rahmen verbunden. „In dieser organisatorischen Eigentümlichkeit, Nummern aneinanderzureihen, unterscheidet sich das Kabarett grundlegend vom Theater, von der Oper, vom Film, und stellt sich neben das Varieté, die Marionettenbühne, das Schlagerfestival, den Zirkus.“¹¹⁵

Aber auch inhaltlich und methodisch gibt es Unterschiede zum klassischen Drama. „Das Kabarett ist“, so schreibt Henningsen, „ungleich sensibler gegenüber gesellschaftlichen und politischen Wandlungen als das Theater“¹¹⁶, es ist in höchstem Maße **historisch**. Die gesellschaftlichen und politischen Wandlungen bestimmen den Zweck des Kabarett, was es kann, will und muss. Wie der Zweck sind auch die Mittel des Kabarett, die es anwendet, um diesen Zweck zu erfüllen, der Zeit unterworfen. Zur Veranschaulichung bringt Henningsen folgendes Beispiel:

[W]ird die Naßrasur vom Elektrorasierer abgelöst, kann Rossinis **Barbier von Sevilla** unverändert weitergespielt werden – eine Kabarettnummer, die die mimisch ergiebigere Nassrasur als Rahmen verwenden wollte, wäre „witzlos“ geworden.¹¹⁷

Die Historizität des Kabarett ergibt sich aus der Historizität des Wissenszusammenhangs. Nicht nur im Kabarett, fast überall stürzen Neuinformationen auf uns ein. Das Wissen jeder Generation weicht von dem der vorhergehenden und nachkommenden Generationen beträchtlich ab. Daneben ist der Wissenszusammenhang auch von geographischen und sozialen Parametern abhängig.

Jede neue Information wird nicht bloß in den Wissenszusammenhang addiert, sondern kann zu einer Umstrukturierung des gesamten Verknüpfungsgefüges führen. Aus diesen Gründen reagiert der erworbene Wissenszusammenhang extrem sensibel auf gesellschaftliche und politische Veränderungen. Das Kabarett, das ja mit diesem Zusammenhang „spielt“, reagiert mit, ja muss mitreagieren, um ins Schwarze zu treffen. „Kabarettpointen sind nicht unbegrenzt übertragbar, eben wegen ihrer Abhängigkeit von einem je historischen Informationsbestand und von je historischen Denkgewohnheiten“¹¹⁸ des Publikums, vor dem sie stattfinden

Diese **Angewiesenheit auf ein Publikum** ist ein weiteres Charakteristikum des Kabarett. Im Unterschied zum klassischen bürgerlichen Theater kann im Kabarett die Fiktion einer bewusst inszenierten „vierten Wand“ gar nicht aufkommen, dafür sorgen

¹¹⁵ Henningsen: *Theorie des Kabarett*, S.16.

¹¹⁶ Henningsen: *Theorie des Kabarett*, S.11.

¹¹⁷ Henningsen: *Theorie des Kabarett*, S.11.

¹¹⁸ Henningsen: *Theorie des Kabarett*, S.15.

zahlreiche „anti-illusionäre“ (Henningsen) bzw. „defiktionalisierende“ (Vogel) Elemente des Kabarett, wie etwa die direkte Anrede des Publikums in Conférences.¹¹⁹ Benedikt Vogel betont, dass Kabarett „eine simultan rezipierte Gattung der darstellenden Kunst, [...]“¹²⁰ ist. "Simultan rezipiert" bedeutet nichts anderes, als dass Kabarett immer vor einem Publikum stattzufinden hat, und zwar vor einem anwesenden. Was fürs Erste vielleicht etwas paradox klingen mag, entbehrt bei näherer Betrachtung nicht einer gewissen Logik: Kabarett ist, im Vergleich zum Theater, viel mehr auf den Kontakt zwischen Publikum und Darsteller angewiesen, da "im Kabarett Äußerungen gang und gäbe sind, die nur in Bezug auf die Aufführungssituation (zeitlich und räumlich) Sinn machen."¹²¹

Der Kabarettist bezieht sich in seinen Programmen also auf das anwesende Publikum oder den Aufführungsort, er benötigt für seine Pointen eine "zur Produktion simultane Rezeption".¹²² Eine mediale Distanz bei der Übermittlung von Kabarett (etwa bei Rundfunk- oder Fernsehübertragungen) ändert zwar in den meisten Fällen nichts daran, dass das Publikum die Sendung immer noch als Kabarett empfindet, streng genommen ist ein aufgezeichnetes und später im Fernsehen ausgestrahltes Programm allerdings kein Kabarett mehr, sondern "die Rezeption dokumentierten Kabarett."¹²³ Genau darum handelt es sich auch bei der Analyse der Mittelstücke des *Wiener Werkels*. Der Wissenszusammenhang zum Zeitpunkt der Interpretation unterscheidet sich mit Sicherheit von dem der Entstehung und Aufführung der Texte, die teilweise über 60 Jahre zurückliegt. Kenntnisse über die Aufführungen sind nur über Zeitzeugen und historische Quellen, also immer nur aus zweiter Hand, zu bekommen. Erschwerend kommt hinzu, dass das Material nur in gedruckter Form vorliegt. Dadurch geht speziell bei Kunstformen wie dem Kabarett, das sehr stark auf mimische und prosodische Elemente des Vortrags angewiesen ist, eine Dimension verloren, die zweifellos eine gewisse Unschärfe der Analyse bedingt, die aber bei historischen Analysen immer gegeben ist und deren Sinnhaftigkeit keinen Abbruch tut.

¹¹⁹ Von modernen Formen des Theaters, man denke nur an Handkes *Publikumsbeschimpfung*, ist das Kabarett mit diesem Kriterium natürlich kaum abzugrenzen.

¹²⁰ Vogel, S.46.

¹²¹ Ebda, S.34.

¹²² Ebda.

¹²³ Ebda, S.35.

2.2. Kleinkunst als Synthese von Theater und Kabarett

In Klaus Budzinskis Standardwerk *Die Muse mit der scharfen Zunge* findet sich auf Seite 205 in einem Beitrag über das Ensemble „Die 8 Entfesselten“ folgendes Zitat, in dem er die Entwicklung der „8 Entfesselten“ hin zum „Unverbindlichen, Ungeistigen“ mit folgenden Worten rechtfertigt: „Es war denn auch die einzige Form, in der sich das Kabarett, wollte es nicht endgültig zur »Kleinkunst« abgleiten, behaupten konnte.“¹²⁴ Offenbar bestehen hier terminologische Differenzen innerhalb der Forschung, versteht Budzinski unter „Kleinkunst“ doch augenscheinlich „kleine Kunst“, während in dieser Diplomarbeit doch von „großer Kunst auf kleiner Bühne“ die Rede sein soll.

Budzinskis Verständnis von Kleinkunst sei hiermit aufs Entschiedenste entgegengetreten. Ich halte mich in meiner Terminologie an die Ausführungen von Manfred Lang, Ingeborg Reisner und – allen voran – des unmittelbar an der Erschaffung dieser neuen Kunstform beteiligten Rudolf Weys und verstehe unter Kleinkunst jene Strömung des literarischen Kabarett der 1930er und 40er Jahre, die Weys als „die kleine Form des Theaters“¹²⁵ bezeichnet hat und deren Ziel eine Verschmelzung von Theater und Kabarett auf künstlerisch hohem Niveau war.

Die literarische Kleinkunst nahm sowohl Elemente des traditionellen Theaters wie auch des Kabarett in sich auf und verschmolz sie zu einer neuen Gattung kabarettistischen Zeittheaters, dessen unerhört großes Potential dem Jahre 1938 zum Opfer fiel. Was sich aus der Kleinkunst entwickelt hätte, wäre die Geschichte anders verlaufen, ist eine müßige Spekulation. Dennoch meinte Hans Weigel in einem ganzseitigen Artikel zum 25jährigen Jahrestag der Gründung der *Literatur am Naschmarkt* wehmütig:

Wenn alles mit rechten Dingen zuginge, hätte Wien heute, in konsequenter Weiterbildung des Kleinkunststils der Dreißigerjahre, eine neue, wienerische, kluge und doch volkstümliche Form des Theaters.¹²⁶

Wie sähe diese „neue, wienerische, kluge und doch volkstümliche Form des Theaters“ nun genau aus? Aufschluss darüber geben die künstlerischen Ambitionen der *Literatur am Naschmarkt*, die bei ihrer Gründung 1933 Punkt für Punkt von Rudolf Weys festgelegt wurden:

- 4.) Art und Form der Programme:** Es war von Beginn an unsere Absicht,
a) szenische Arbeiten (Einakter, Sketches etc) solistischen Darbietungen (Lied, Chanson, Couplet etc) vorzuziehen, also den theatralischen Charakter stärker zu betonen;

¹²⁴ Klaus Budzinski: *Die Muse mit der scharfen Zunge. Vom Cabaret zum Kabarett*. München 1961, S.205.

¹²⁵ Weys zitiert in Lang: *Wiener Werkel*, S.61.

¹²⁶ Weigel in *Heute*, 22. November 1958.

- b) auch ältere musikalische- oder Prosawerke auszugraben und zu bearbeiten, z.B. Offenbach, Léoqu u.a.
Genauer ließ sich das theoretisch nicht umreißen, erst die praktische Arbeit konnte uns darin belehren.
Fest stand für uns nur:
- c) nach Möglichkeit keinerlei billige Witzelei, keinerlei Improvisation (außer in den Conferenzen), Niveauhaltung auch in reinen Lachnummern;
- d) Erfassung der Tages- und Zeitprobleme, jedoch möglichst in einer literarisch vertretbaren Form;
- e) in politischer Hinsicht: weitgehend liberal, jedoch nicht mit zu großer Schlagseite nach links, pro-österreichisch, jedoch nicht für einen Diktaturkurs.¹²⁷

Nachträglich betrachtet wurden diese Ziele auch weitestgehend erreicht. Die *Literatur am Naschmarkt* war tatsächlich eine Experimentierstätte und „Werkstatt des Theaters“¹²⁸, auf der versucht wurde, neue, unerprobte Wege zu gehen. Dazu gehörte die Schaffung neuer kabarettistisch-theatralischer Formen wie des Mittelstücks genauso wie die erste deutschsprachige Thornton-Wilder-Aufführung überhaupt in eigener Übersetzung.¹²⁹ „Der Weg dieser interessanten Kleinkunsthöhne“, so ein Kritiker in der *Neuen Freien Presse*, „führt immer mehr vom Kabarett weg. Er nähert sich dem Theater.“¹³⁰ Tatsächlich entwickelte sich die Bühne zu einem „Kleintheater ganz spezifischer Prägung“¹³¹.

Dass die Darbietungen der *Literatur am Naschmarkt* weit über die herkömmlichen Ansprüche, die man an das Kabarett stellt, hinausgingen und echtes Theater boten, kann als gegeben angenommen werden und wurde von Ingeborg Reisner mehr als belegt. Die Frage, die es zu stellen gilt, ist demnach: Wurde diese Tradition am *Wiener Werkel* fortgesetzt? Glaubt man Rudolf Weys, dann ist diese Frage mit einem eindeutigen „Ja“ zu beantworten:

Weder „Literatur“ noch „Werkel“ wollten „in Summa Kabarett bieten“. [...] Wir wollten nämlich nicht Kabarett, sondern „Kleinkunst“! Das war in unseren Augen etwas ganz anderes als Kabarett, nämlich eine 1933 begründete Mischform aus Theater und Kabarett, die dem einen Genre soviel Rechnung trägt wie dem anderen.¹³²

Das durch die Personen von Adolf Müller-Reitzner und Rudolf Weys aufs engste mit der *Literatur* verknüpfte *Wiener Werkel* versuchte die Tradition der literarischen Kleinkunst fortzusetzen, trotz aller politischen Einschränkungen, die die Hitlerzeit für das Kabarett mit sich brachte. Nachdem sowohl unter den Schauspielern als auch unter den Autoren ehemalige „Naschmarktliteraten“ waren und mit Adolf-Müller Reitzner ebenfalls ein

¹²⁷ Weys zitiert in Reisner: *Kabarett als Werkstatt des Theaters*, S.57.

¹²⁸ Vgl. Ingeborg Reisner: *Kabarett als Werkstatt des Theaters*.

¹²⁹ Als Höhepunkt des 10. Programms der Spielzeit 1935/36 bot man *The Long Christmas Dinner* von Thornton Wilder und stieß damit auf weitgehend positive Kritik.

¹³⁰ Louis Barcata: „Literatur am Naschmarkt“. –In: *Neue Freie Presse*, 18. Dezember 1935; S.8.

¹³¹ Ebda.

¹³² Weys zitiert in Lang: *Wiener Werkel*, S.203.

ehemaliger Schauspieler der *Literatur* an der Spitze des Unternehmens stand, lebte der Geist dieser literarischen Kleinkunsthöhne sowohl vor als auch hinter den Kulissen des *Werkels* fort. Einzige Änderung gegenüber der *Literatur am Naschmarkt* war eine Prioritätenverschiebung von rein literarischen zugunsten politischer Beiträge.

Die Synthese von Kabarett und Theater stellte selbstverständlich auch an die Mitwirkenden spezifische Anforderungen:

In der „Literatur“ und im „Werkel“ hatte jeder im Ensemble die Doppelfunktion, sowohl als Schauspieler als auch kabarettistisch zu wirken. Wer der einen oder anderen Aufgabe nicht gewachsen war, hielt sich nie lange; wohl aber war es der Fall, daß bei manchen, die eine oder andere Begabung stärker zum Ausdruck kam.¹³³

Trotzdem beantwortet Weys die Frage Manfred Langs, ob die *Literatur* und das *Werkel* denn nun Schauspieler oder Kabarettisten beschäftigten wie folgt: „Selbstverständlich a u s n a h m s l o s Schauspieler.“¹³⁴ Gelerntes Handwerk war Grundbedingung für ein Engagement am *Werkel*. Die Darsteller hatten auch in die Texte nicht einzugreifen, diese waren von den Autoren vorgegeben, welche die Rollen den einzelnen Schauspielern jedoch auf den Leib schrieben. Eine Ausnahme bildete hier Christl Röntz, die gleichzeitig als Autorin und Darstellerin fungierte.

Nach Möglichkeit wurden mit den Darstellern langfristige Verträge abgeschlossen (mindestens eine Saison), sodass sich ein fixes Ensemble bildete. Einzelvorträge, wie etwa Chansons und Conferenzen, oder sonstige für das Kabarett typische Vortragsarten wurden im *Wiener Werkel* der Ensembledarstellung untergeordnet. Auch Improvisation und Spontaneität waren (ausser in Conferenzen) nicht gern gesehen. Hier unterscheidet sich die Kleinkunst besonders deutlich vom Kabarett, das ja geradezu von der Reaktion auf unvorhergesehene Ereignisse, auch im Zuschauerraum, lebt. Der Kontakt mit dem Publikum wurde auf ein für die Zwecke der Kleinkunst gerade noch dienliches Mindestmaß zurückgeschraubt, ansonsten erschufen sich die Schauspieler auf der Bühne ihre eigene Welt und nahmen vom Publikum kaum Notiz. Der Gesamteindruck der Programme war auch am *Werkel* überwiegend theatralisch, die Verschmelzung von Theater und Kabarett hatte oberste Priorität.

¹³³ Lang: *Wiener Werkel*, S.203.

¹³⁴ Weys zitiert in Lang: *Wiener Werkel*, S.202.

3. DAS MITTELSTÜCK ALS SPEZIFISCHE FORM DER WIENER KLEINKUNST

3.1. Definition und Entstehung

Die Mittelstücke als spezifische Kunstform der Kleinkunst sind deshalb besonders interessant zu untersuchen, weil sie die Gratwanderung zwischen Theater und Kabarett quasi in Reinkultur verkörpern und die entscheidende Errungenschaft des literarischen Kabarett der 30er Jahre darstellen. Schlägt man im *Metzler-Kabarett-Lexikon* unter „Mittelstück“ nach, findet sich dort folgende Erklärung:

Von Rudolf Weys in der *Literatur am Naschmarkt* eingeführtes zusammenhängendes Kabarettstück von durchschnittlich 25 bis 40 Minuten Dauer, das in der Mitte des üblichen Nummernkabarett platziert wurde, wodurch vorher und nachher je eine Pause entstand, in der serviert bzw. abkassiert werden konnte. Da in den Wiener Kellerkabarett 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 Kabarett der dreißiger Jahre ein.¹³⁵

Die Definition trifft im Wesentlichen den Kern der Sache, nur die Zeitangabe bedarf einer kleinen Korrektur nach oben: die Mittelstücke konnten bis zu einer guten Stunde dauern. Seine Entstehung verdankt das Mittelstück, wie schon angesprochen, zum Teil einem künstlerischen Einfall von Rudolf Weys, zum Teil der mit dem Café Dobner ausgehandelten Vertragsbedingungen. Getreu den literarischen Ambitionen, die man sich bei der Gründung der *Literatur am Naschmarkt* gestellt hatte, machte sich Weys für das zweite Programm der Kleinkunsthöhle daran, ein nahezu unbekanntes Theaterstück mit dem Titel *Der letzte Zwanziger* von Joseph Nikola¹³⁶ auszugraben und für die *Literatur* zu bearbeiten. Die Zauberposse in 3 Akten war der *Literatur* von Professor Dr. Josef Gregor empfohlen worden und 1850 über 100-mal an der Josefstadt gegeben worden. Für die Kleinkunsthöhle war das Stück allerdings viel zu lang, und so machte sich Rudolf Weys in Beratung mit dem Regisseur Martin Wagner daran, aus dem Stück eine gekürzte und mit neuen Couplets versehene Szenenreihe zu machen, die in etwa 50 Minuten dauerte. Voila, *Die Metamorphosen des Herrn Knöllnerl* waren geboren, und mit ihnen das erste Mittelstück! Erstmals war richtiggehendes Theater auf einer Kabarettbühne zu sehen. Das fertige Resultat wurde in die Programmitte, gleichfalls als Höhepunkt des Abends, gestellt.

¹³⁵ *Metzler-Kabarett-Lexikon*, von Klaus Budzinski und Reinhard Hippen. In Verbindung mit dem Deutschen Kabarettarchiv. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1996, S. 259f.

¹³⁶ Ingeborg Reisner gibt auf S. 68 als Verfasser des ursprünglichen Stücks einen gewissen **J.N. Kola** an, Rudolf Weys in *Cabaret und Kabarett in Wien* auf S.36 **N.J. Kola**. Tatsächlich handelt es sich bei dem Verfasser der Zauberposse allerdings um **Joseph Nikola**. Eine Ausgabe der Posse von 1872 liegt in der Österreichischen Nationalbibliothek auf.

Außerdem führte man, dem Cafe Dobner zuliebe, eine dreiminütige Servierpause ein, denn schließlich stellte das Kaffeehaus die Räumlichkeiten kostenlos zur Verfügung, unter Vorbehalt der Konsumation.

Die Presse bejubelte die *Metamorphosen* als „Glanzpunkt des Abends“¹³⁷ und überzeugte auch die Autoren vom Potential dieser Neuerung: „Der Erfolg des Mittelstücks bewog uns, bei dieser Form zu bleiben, zumal es ja unserer Absicht entsprach, eine Mischform von Cabaret und Theater zu begründen.“¹³⁸ Somit fand das Autorenteam der *Literatur* bereits im zweiten Programm zu einem Programmaufbau, der bald zum Markenzeichen des Unternehmens werden sollte und in der gesamten Wiener Kleinkunstszene Schule machte. Streng genommen waren die *Metamorphosen* noch kein richtiges Mittelstück, sondern eine Bearbeitung und Kürzung eines bereits bestehenden Stückes. Das erste im Eigenbau fabrizierte Mittelstück musste bis zum 5. Programm warten und war Rudolf Weys’ *A.E.I.O.U. oder Wenn Österreich den Krieg gewonnen hätte*, kein politischer Text, sondern eine märchenhafte Utopie in fünf Bildern. Einmal entwickelt, wurde die Form des Mittelstücks immer wieder neu variiert und weiterentwickelt, bis sie schließlich von Rudolf Weys im Mai 1936 mit dem *Pratermärchen* zur Meisterschaft getrieben wurde. Heute ist die Gattung beinahe in Vergessenheit geraten. Die einzige Ausnahme ist Jura Soyfer, dessen Mittelstücke sich auch heute noch im gängigen Lektürekanon der Literaturwissenschaft finden.

3.2. Fortführung des Mittelstücks am *Wiener Werkel*

Es wurde schon erwähnt, dass am *Wiener Werkel* eine Verschiebung der Prioritäten zu Gunsten der politischen Kritik stattfand. Inwieweit die literarische Qualität der Mittelstücke am *Werkel* unter der politischen Polemik zu leiden hatte, ist von Text zu Text verschieden, jedoch wurde der dramaturgische Aufbau nicht unwesentlich von dem Gedanken bestimmt, die Zensur täuschen zu wollen. Kollektive Tarnungsmethoden wie etwa die des Öfteren eingesetzten Klammern der Rahmenhandlungen griffen entscheidend in die künstlerische Gestaltung der Darbietungen ein.

Am *Wiener Werkel* war der politische Anspruch, im Gegensatz zur *Literatur*, dem literarischen übergeordnet. Die Ambition, unbekannte Stücke der dramatischen Literatur zu bearbeiten und einem breiteren Publikum zugänglich zu machen, die für die *Literatur*

¹³⁷ *Volkszeitung*, 19. Dezember 1933.

¹³⁸ Weys: *Cabaret und Kabarett in Wien*, S.36.

am *Naschmarkt* noch eine Rolle gespielt hatte, war nun nicht mehr wichtig. Für Thornton-Wilder-Uraufführungen in deutscher Sprache war nun weder Zeit noch Raum, ganz abgesehen davon, dass die Reichstheaterkammer dem einen Riegel vorgeschoben hätte. Die teils absurden Weisungen, Aufführungsverbote und verordneten Textstreichungen der NS-Stellen machten es mitunter auch größeren Bühnen fast unmöglich, qualitativ hochwertige Theateraufführungen zu bieten, ganz zu schweigen von Kleinkunsth Bühnen wie dem *Werkel*. Das soll aber nicht heißen, dass die Texte des *Werkels* jeder literarischen Gestaltung entbehrten.

Was die Position der Mittelstücke in der Mitte des Programms anging, mussten am *Wiener Werkel* Abstriche gemacht werden. Soweit die Programmabläufe rekonstruierbar sind, wurde das Mittelstück seinem Namen nicht immer gerecht und war bald am Ende, bald zu Beginn des Abends positioniert. Nur in vier der neun Programme findet sich das Mittelstück auch wirklich in der Mitte des Abends. Das erste Programm beinhaltete sogar zwei Mittelstücke, dafür verzichtete man im 9. Programm, einem Reprisesprogramm, ganz auf das Mittelstück. Grundsätzlich aber behielt das Mittelstück auch am *Werkel* seine Bedeutung im übertragenen Sinn. Noch immer stellte es den Mittelpunkt, also den künstlerisch gewichtigsten Teil des Programms dar, in dem sich aufgrund der relativen Länge der Texte auch komplexere Tarnungsmethoden wie die Klammertechnik verwirklichen ließen. Es ist anzunehmen, dass Goebbels zahlreiche Erlässe für Kabarett- und Kleinkunsth Bühnen, wie etwa das totale Verbot aller Conferenzen vom 3. Februar 1941,¹³⁹ ihren Teil dazu beitrugen, dass die Programmabläufe nicht immer der künstlerischen Programmatik der Bühnen entsprechen konnten.

Die künstlerisch einengende Atmosphäre blieb auch nicht ohne Auswirkungen auf die kreative Schaffenskraft der Darsteller und Autoren: Die Kleinkunsth Bühne als Experimentierstätte des modernen Theaters wie in den 30er Jahren wurde „von oben“ nicht gerne gesehen, die neuen Wege, die man der Regierung zufolge einschlagen sollte, wollte man aus ideologischen Bedenken nicht gehen. Was blieb, war ein Balanceakt zwischen rechts und links, der nicht viel Freiraum für künstlerische Experimente ließ und sich mit großer Wahrscheinlichkeit auch auf die Motivation der Autoren schlug. Von einer künstlerischen Herausforderung kann in diesem Zusammenhang wohl nur mehr die Rede sein, wenn man von der Kunst die Zensurbehörden zu täuschen spricht. Anstelle des

¹³⁹ Vgl. Astrid Jacobsen: *Möglichkeiten und Grenzen der politischen Meinungsbildung während des Dritten Reiches dargestellt am publizistischen Medium des deutschsprachigen, politischen Kabarets*. Phil. Diss. Wien 1967, S.169.

künstlerischen Wagnisses, trat nun das politische. Auch fehlten die dringend notwendigen Anregungen und Veränderungen, die neu zum Ensemble gestoßene Kollegen früher mit sich brachten. Mit dem Jahr 1938 war ein Großteil dieser Kollegen verschwunden.

Auf diesem schmalen Grat fand kaum eine Weiterentwicklung im *Wiener Werkel* statt. Besonders was die Mittelstücke betraf, trat man künstlerisch und formal auf der Stelle. „Das Wiener Werkel hatte zu überdauern und zu bewahren vermocht, es war aber nicht imstande weiterzubilden“¹⁴⁰, zieht Rudolf Weys eine eher ernüchternde Bilanz, dazu waren die Formen fast allzu theatralisch und bühnenhaft konserviert worden. Man war so beschäftigt gewesen damit, die Tarnungsmethoden zu verfeinern und die Klippen des Goebbelsschen Zensurapparates zu umschiffen, dass man dabei künstlerisch „verkarstete“.¹⁴¹ Immerhin ist es dem *Werkel* zu verdanken, dass der *status quo*, den die Kleinkunst 1938 erreicht hatte, bis 1945 bewahrt blieb und einen Anknüpfungspunkt für kommende Generationen bot. Neueröffnungen nach dem Krieg in der Tradition der 30er Jahre fanden jedoch beim Publikum, das ein anderes geworden war, nicht mehr den gleichen Anklang. Die Hitlerzeit bildete eine zu starke Zäsur, als dass sich danach der Faden einfach wieder aufnehmen ließ, das Nachkriegskabarett wandte sich wieder viel mehr rein kabarettistischen Formen zu. Spuren hat die literarische Kleinkunst dennoch hinterlassen, am deutlichsten vielleicht im Ensemble-Kabarett um Gerhard Bronner, Carl Merz und Helmut Qualtinger. Das Mittelstück freilich wurde gemeinsam mit dem Dritten Reich zu Grabe getragen.

¹⁴⁰ Vgl. Reisner: *Kabarett als Werkstatt des Theaters*, S. 307.

¹⁴¹ Weys zitiert in Reisner: *Kabarett als Werkstatt des Theaters*, Ebda.

C. TEXTANALYSE

1. DIE MITTELSTÜCKE UND IHRE AUTOREN

Die insgesamt zehn Mittelstücke des *Wiener Werkels* stammen von fünf verschiedenen Autoren, von denen zwei aufgrund ihrer „nichtarischen“ Abstammung allerdings nicht in der Öffentlichkeit aufscheinen durften. Kurt Nachmann wurde in den Programmheften von Christl Rantz gedeckt, Fritz Eckhardt von Franz Paul oder Rudolf Weys. Über die Autorschaft der Mittelstücke besteht im Wesentlichen Klarheit, sieht man von zwei Ausnahmen ab: In einem Brief an Manfred Lang behauptet Kurt Nachmann, die Texte *Der Huber Franzl im deutschen Märchenwald* und *Ein Mann kehrt heim nach Ithaka* verfasst zu haben. Demgegenüber steht die Behauptung von Christl Rantz, die Manfred Lang gegenüber in einem Telefonat erklärte, die beiden Mittelstücke zwar gemeinsam mit Nachmann konzipiert zu haben, die endgültige Fassung aber alleine geschrieben zu haben. In den Programmheften scheint als Autorin beider Texte Christl Rantz auf. Ob das nun aber der Wahrheit entspricht oder eine notwendige Tarnungsmaßnahme war, darüber lässt sich heute nur mehr spekulieren. Es gibt bedauerlicherweise keine Möglichkeit, die beiden divergierenden Behauptungen auf ihre Richtigkeit zu überprüfen. Tatsache ist aber, dass die beiden Texte sozusagen die Pole des politischen Kurses der Bühne zwischen Anpassung und Widerstand bilden: *Ein Mann kehrt heim nach Ithaka* brachte das Ensemble beinahe ins KZ, *Der Huber Franzl im deutschen Märchenwald* ist hingegen das einzige Mittelstück, das über weite Strecken linientreu bleibt und seinen politischen Spott über die vom Propagandaministerium vorgeschlagenen ausländischen „Plutokraten“ und „Hetzpropagandisten“¹⁴² ausschüttet. Dass ausgerechnet diese beiden Texte aus der Feder derselben Autoren stammen sollen, verdeutlicht die seltsam janusköpfige Ambivalenz, die das *Wiener Werkel* und seine politische Einstellung charakterisiert.

Im Folgenden soll versucht werden einen Überblick über die Mittelstücke und ihren Inhalt zu geben, gleichzeitig aber auch schon eine Kategorisierung der Texte bezüglich ihres literarischen und politischen Gehalts vorzunehmen. Literatur und Politik sollen keineswegs als ausschließende Begriffe verstanden werden. Selbstverständlich ist „literarisch“ nicht das Gegenteil von „politisch“ und „politische Literatur“ kein Widerspruch. Im Gegenteil, alle untersuchten Texte sind aufgrund der Tatsache, dass sie

¹⁴² Vorwiegend für die USA und Großbritannien verwendete Ausdrücke der NS-Propaganda.

während der Jahre 1939-45 geschrieben und aufgeführt wurden, im Spannungsfeld zwischen Literatur und Politik angesiedelt und daher auf ihre Art „politisch“. Die Gewichtung ist jedoch unterschiedlich. In einigen Mittelstücken steht der politische Gehalt klar im Vordergrund, in anderen die literarische Gestaltung.

1.1. Politische Mittelstücke

1.1.1. Politisch-kritische Mittelstücke

Von politisch-kritischen Mittelstücken soll nur die Rede sein, wenn auch wirklich die **Politik** der nationalsozialistischen Staatsführung und die ihr zugrunde liegende **Ideologie** im Zentrum der Kritik stand, und nicht nur über die **Konsequenzen** dieser Politik „gemeckert“ wurde. Mit *Herrn Sebastian Kampels Höllenfahrt* aus dem 1. Programm, einer Gemeinschaftsarbeit der Autoren Eckhardt, Paul und Weys, feierte das *Wiener Werkel* einen gelungenen Einstand in dieser Kategorie. Zur Strafe für sein ewiges Nörgeln an den Zuständen in Wien seit „die Preußen“ am Ruder sind, wird der Kleinbürger Kampel, der sich neuerdings als Intellektueller brüstet, im Traum von den Höllengestalten des Dritten Reichs und ihren Foltermethoden so lange heimgesucht, bis er geläutert aufwacht und beschließt, fortan „brav“ zu sein und nicht mehr zu meckern.

Den Grundstein für den beispiellosen kommerziellen Erfolg der Bühne bildete *Das Chinesische Wunder. Ein Spiel um den Chinesen, der net untergeht.* aus dem zweiten Programm. Zu seiner Entstehung berichtet Rudolf Weys:

Franz Paul machte mir zum Jahresbeginn 1939 den Vorschlag, mit ihm ein Mittelstück zu schreiben, das den Einmarsch der Deutschen in Österreich und den erfolgten Anschluß als japanisch-chinesische Parabel darstellen sollte. Ich hielt das zwar für einen großartigen, aber zur Zeit undurchführbaren Einfall; ein solches Stück mußte doch wohl sofort der Zensur zum Opfer fallen. Also wozu ein solch sinnloses Risiko eingehen?¹⁴³

Mutmaßlich war dieses Angebot von Franz Paul aber nur eine nachträgliche Rückversicherung, und das Stück, das zuerst *Die Tokioten* heißen sollte, war schon zu einem Gutteil geschrieben und zwar von Fritz Eckhardt, dem Franz Paul nur seinen Namen geliehen hatte. Doch das Unmögliche wurde wahr, und die Vorzensur ließ das Stück passieren, obwohl selbst für den arglosesten Zuschauer die Absicht, die dahinter steckte, klar zu erkennen sein musste.

¹⁴³ Lang: *Wiener Werkel*, S.117.

Im vierten Programm entwarf Rudolf Weys in *Traum seiner Lordschaft* seine ganz persönliche und anspielungsreiche Vorstellung von „Groß-Wien“, wie es nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges aussehen würde. Diese Zukunftsvision eines Wiens, das weit über das „Tausendjährige Reich“ hinaus Bestand hat, konnte freilich nur als konfuser Traum eines englischen „Hetzpropagandisten“ getarnt die Zensur passieren. Gemäß den Bestimmungen des „Laxenburger Friedens“ ist Wien nach Kriegsende von den siegreichen Alliierten in 26 Einzelstaaten geteilt, die sich sowohl militärisch als auch bürokratisch einen Knüppel nach dem andern zwischen die Beine werfen, um sich am Ende dann doch alle zu versöhnen und die österreichische Einigkeit zu feiern. Spätestens hier musste es dann auch dem Engländer zu bunt werden und die Traumphantasie endete abrupt mit dem Erwachen des Lords. Dass Weys mit dieser bissigen Vision ein tatsächlich in vier Zonen geteiltes Wien vorweggenommen hatte, das zu durchreisen man einen Pass mit elf Stempeln benötigte, konnte 1940 noch niemand ahnen.¹⁴⁴

Das fünfte Programm stellte mit Sicherheit die größte politische Waghalsigkeit dar, sein Mittelstück *Ein Mann kehrt heim nach Ithaka*, kurz auch *Odyssee/Odysseus* genannt, wurde von Joseph Goebbels persönlich verboten. Auch hier funktioniert die Kritik nach bekanntem Schema: Odysseus, ein Individualist und Nörgler, wird von den Göttern dazu verurteilt, so lange durch „Groß-Griechenland“ zu irren, bis er sich das Nörgeln abgewöhnt hat. Natürlich landet er schließlich im nur spärlich maskierten Land der Phäaken, einem seltsamen Völkchen, das an einem Fluss wohnt, den es für blau hält, und die meiste Zeit im „Kaffeetempel“ zubringt. Hier wird Odysseus auch beigebracht, wie man ein ordentlicher „Volksgrieche“ wird: Meckern, aber leise, mit Vernunft und mit Gefühl. Leider war das Meckern des Odysseus nicht leise genug: Goebbels Ehefrau und sein Adjutant, welche die Vorstellung besuchten, waren äußerst hellhörig, das Mittelstück musste auf persönlichen Befehl von Goebbels sofort abgesetzt werden. Zudem drohte der Propagandaminister dem Ensemble und den Autoren mit KZ, sollten sich solche Frechheiten wiederholen.

Im Mittelstück des siebten Programms wagte man nach einem unpolitischen im sechsten Programm schon wieder etwas schärfere Töne. *Die gute alte Zeit* von Christl Rantz stellt in formaler Hinsicht eine Ausnahme dar, da es sich hier weniger um ein zusammenhängendes Mittelstück als um eine revueartige Zeitreise handelt, die aus sechs lose miteinander verknüpften Bildern besteht und die Wiener Zustände quer durch die Jahrhunderte glossiert. Die künstlerische Einheit ergibt sich teils durch ähnliche

¹⁴⁴ Vgl. Weys: *Literatur am Nachmarkt. Kulturgeschichte der Wiener Kleinkunst in Kostproben*. Wien 1947, S.125.

Figurenkonstellationen, teils durch Figuren, die den gleichen Namen tragen und auch von denselben Schauspielern verkörpert wurden, nicht zuletzt aber durch die zentrale Thematik, die in allen Bildern die gleiche ist: In Wien wird und wurde von jeher geschimpft, man sehnte sich immer nach der „guten alten Zeit“ in der ja alles um so viel besser war, ganz egal, in welcher Epoche man lebte. Das Resümee zieht der „Urwiener“ Adam Bieringer, der im letzten Bild im Garten Eden sitzt, selbst: „Ich such’ in der Geschichte, die gute, alte Zeit / Ich hab sie nicht gefunden, es tut mir herzlich leid.“¹⁴⁵ Der Baum der Erkenntnis bringt letztlich nur die Einsicht, dass es im Paradies „fad“ ist, denn „über was schimpft der Wiener im Paradies? / Wo doch keine Behörde zu beschimpfen is?“¹⁴⁶

1.1.2. Politisch-unterstützend: *Der Huber Franzl im Deutschen Märchenwald*

Ebenfalls ein politischer Text, aber den Nationalsozialismus eher unterstützend als kritisierend, ist das Mittelstück des dritten Programms mit dem Titel *Der Huber Franzl im deutschen Märchenwald*. In dem Stück verschlägt es den Postboten Franz Huber, der eigentlich nur eine große Kiste im *Wiener Werkel* abliefern sollte, ins Reich der Grimm’schen Märchengestalten, wo keineswegs mehr so „märchenhafte“ Zustände herrschen, wie er annimmt: Auch Dornröschen und Konsorten werden von der Wirklichkeit eingeholt und müssen sich mit Sippenämtern und Bezugsscheinen herumschlagen.

Im an und für sich anspielungsreichen Text finden sich neben kritischen Äußerungen auch zahlreiche linientreue „Pro-Witze“. Bei der Pointe vom russischen Rotkäppchen, das „ich bitte sehr / aus U.D.S.S.R.“¹⁴⁷ stammt, handelt es sich angeblich sogar um einen Goebbels’schen Originalwitz.¹⁴⁸ Zwar wird der Text nie antisemitisch, die englischen Politiker werden aber ebenso durch den Kakao gezogen wie die ausländische Presse. In Goebbels’scher Manier wird ihnen immer wieder „Hetzpropaganda“ und absichtliches Lügen vorgeworfen. So tritt zum Beispiel in einem gereimten Chanson der Lügenbaron Freiherr von Münchhausen auf einer Weltkugel reitend auf und gibt Folgendes zum Besten:

Münchhausen: Wie ich als Mann vor ihnen steh,
so kannte man mich eh und je

¹⁴⁵ gaZ, S.618.

¹⁴⁶ Ebda.

¹⁴⁷ Hub., S.71..

¹⁴⁸ Vgl. Veigl: *Bombenstimmung*, S.224.

in Deutschland ohne Flausen
als Freiherrn von Münchhausen.
Was ich erzählte war nicht echt
und der Regierung wars nicht recht,
sie kam mir mit Schikanen
dies hörend aber riss sich drum
um mich das Ministerium
von England, von Britannien.
Weil mir die Propaganda liegt
hab einen Titel ich gekriegt,
die Welt vernahm mit Grausen,
für Wahrheit bürgt mit seinem Wort
von dieser Zeit an immerfort
seine Lordschaft, seine Lordschaft,
seine Lordschaft von Münchhausen.¹⁴⁹

Die Darstellung des Freiherrn von Münchhausen als Idealkandidaten für einen britischen „Hetzpropagandisten“, um den sich die Engländer aufgrund seiner Verlogenheit förmlich rissen, während die Deutsche Staatsführung mit solch einem Lügenbaron angeblich nichts anzufangen wusste, passte vorzüglich in das Bild, das Goebbels immer bemüht war vom ausländischen Rundfunk zu zeichnen. Während die Berichte der deutschen Sender laut Propagandaministerium immer hundertprozentig der Wahrheit entsprachen, wurde den ausländischen Stationen, insbesondere der BBC, immer wieder vorgeworfen, sie würden gemeine Verleumdungen und völlig aus der Luft gegriffene Anschuldigungen über den Äther schicken. In Wirklichkeit verhielt es sich eher so, dass die deutsche Berichterstattung vor keinen Lügen zurückschreckte, um die Kriegsgegner zu diffamieren und ihre eigenen Aktionen in besseres Licht zu rücken. Zu allem Überfluss ist dieses Chanson auch sprachlich beileibe kein Meisterwerk: Der Gleichklang zwischen „Schikanen“ und „Britannien“ ist schon weit hergeholt, und der ungrammatische Satzbau der Zeilen „dies hörend aber riss sich drum / um mich das Ministerium“ wird durch den erzwungenen Reim „drum – Ministerium“ auch nicht wettgemacht.

Obwohl durchaus auch einige politisch-kritische Pointen gelungen sind, bleibt der Tenor das ganze Mittelstück über gleich. Ob es sich nun um die böse Hexe mit Beziehungen nach England handelt, die giftiges Material sammelt, um es durch ihre „Presse“ zu drehen, oder um die „ausländischen Pressevertreter“, die im Zoo in der „Organisation ‚Wolf im Schafspelz‘ zusammengefasst“ werden und denen „die Bären zum Aufbinden zur Verfügung gestellt“¹⁵⁰ werden – immer sind es die anderen, die „Hetzpropaganda“ betreiben. Dabei wurde selbst vor derben Beleidigungen und drastischer

¹⁴⁹ Hub., S.69f.

¹⁵⁰ Hub., S.77.

Sprache nicht Halt gemacht. Als Aschenbrödel wegen ihrer zankenden Stiefmutter in Tränen ausbricht, hat der Huber Franzl nur folgenden Kommentar dafür über:

Du meine Güte, san sie aber wehleidig. Schauns, da sind wir in Mitteleuropa ein ganz anderes Geschimpfe gewöhnt. Die Daily Mail, den Figaro, den Paris soir, den Churchill und was sonst noch die Presse nicht halten kann.¹⁵¹

Im Unterschied zu einigen anderen Texten, in denen auch die eine oder andere pro-nationalsozialistische Pointe vorkommt, um von einer viel kritischeren abzulenken, dienen diese abwertenden Witzchen keineswegs der Tarnung. Zusammenfassend überwiegen die Beschimpfungen der Kriegsgegner, insbesondere der Engländer, es gibt nur verhaltene alltägliche Kritik an den unliebsamen Auswirkungen der nationalsozialistischen Politik, nicht aber an deren Grundsätzen. Der *Huber Franzl* ist somit zwar „politisch“, ohne jedoch „politisch kritisch“ zu sein. Die politischen Attacken entsprechen hier im Wesentlichen den Vorstellungen eines linientreuen Nazi-Kabarets.

1.2. Literarische Mittelstücke

Im Gegensatz zu den vorangegangenen Mittelstücken, in denen die politische Polemik im Vordergrund stand, spielt Politik bei den als literarisch bezeichneten Mittelstücken keine oder nur eine untergeordnete Rolle. Einen Grenzfall stellt Christl Rantz' *Spiel um die Güte* aus dem achten Programm dar, das literarische Parodie mit politischem Witz vereint. In den drei restlichen Mittelstücken kann man eine politische Intention der Autoren nur sehr bedingt ausmachen, der literarische Anspruch steht hier im Vordergrund.

Sowohl das *Pratermärchen* aus dem ersten Programm als auch das *Werkel des Alltags* aus dem sechsten Programm sind *per se* dezidiert unpolitische Texte. Eine politische Dimension erhalten sie allenfalls durch die Umstände der Aufführung: Nach dem Eklat mit Goebbels hatte Direktor Müller-Reitzner von den Autoren ausdrücklich die Erstellung eines neuen unpolitischen Programms innerhalb von vier Wochen gefordert,¹⁵² bis dahin musste das *Pratermärchen* als Ersatz herhalten. Das *Werkel des Alltags* ist daher für die Untersuchung der politischen Kritik in den Mittelstücken weitgehend uninteressant, es erhält nur insofern eine politische Dimension, als sein unpolitischer Ton das direkte Resultat diktaturpolitischer Repression und kultureller Gleichschaltung ist. Im Gegensatz zum *Huber Franzl* gelang den Autoren mit dem *Werkel des Alltags* der Spagat politisch

¹⁵¹ Hub., S.65.

¹⁵² Vgl. Weys: *Wien bleibt Wien*, S.249.

unbedenklich zu sein, ohne dabei Wasser auf Goebbels' Propagandamühlen zu gießen. Naturgemäß litt darunter die literarische Qualität.

Das *Pratermärchen* von Rudolf Weys hingegen hat bis heute nichts von seinem Charme eingebüßt und gilt mit Recht als eine der Sternstunden der literarischen Kleinkunst. Es stammte noch aus *Naschmarkt*-Zeiten und wurde in das erste Programm des *Wiener Werkels* aufgenommen, um so schnell wie möglich eröffnen zu können. Streng nach klassischer Dramentheorie aufgebaut, steuern hier die Ballon-Betti und der Taschenziager-Franzl inmitten einer bunten Schar Wiener Vorstadtcharaktere dem unvermeidlichen Happy-End in Form einer gemeinsamen Heirat entgegen und beschwören österreichische Praterseligkeit herauf.

Im *Werkel des Alltags* des sechsten Programms saß den Autoren Rantz und Weys noch deutlich der Schock von Goebbels KZ-Drohung in den Knochen. In sechzehn harmlosen Bildern folgt das Publikum der Kosmetikerin Annie Skala und ihrem Vater, Musiker an der Wiener Staatsoper, durch die Geschehnisse des alltäglichen Lebens, in denen man zwischen überfüllten Tramways, aufsässigen Rattengiftvertretern, geschwätzigen Verkäufern und bürokratischen Amtsbesuchen schon mal die Liebe des Lebens trifft. Natürlich löst sich am Ende alles in Wohlgefallen, sprich einer glücklichen Verlobung, auf.

Auch die beiden Mittelstücke der Programme acht und zehn stammen aus der Feder von Christl Rantz. Das *Spiel um die Güte* des achten Programms stellt sowohl in formaler als auch in thematischer Hinsicht eine Parodie auf Goethes *Faust* dar und vereint somit literarische Parodie mit politischem Witz. Weil die Menschheit im Allgemeinen „zu gut“ geworden ist, herrscht in der Hölle Mangel an verdammten Seelen. Der Teufel beschließt deshalb, sich auf der Erde selbst einen geeigneten Menschen für das Höllenfeuer zu suchen, wird aber von einem Engel herausgefordert, der dagegenhält, er könne diesen Menschen zum Guten bekehren. Natürlich wird in faustischer Manier ein Pakt geschlossen, dessen Zeuge der Herr selbst ist und dessen Ausgang nach einem Jahr feststehen soll. Also begeben sich Teufel und Engel nach Wien und ringen um die Seele des Pepi Sperlinger, der denn auch tatsächlich „gut“ wird, damit aber bei seinen Mitmenschen nicht immer auf Verständnis stößt. Am Ende findet Pepi dann doch die richtige Frau, die mit seiner „Güte“ umzugehen weiß.

Iphigenie in Wien aus dem letzten Programm ist eine Anspielung auf Hauptmanns *Iphigenie in Aulis*, die am 15. November 1943 im Burgtheater in Wien uraufgeführt wurde.

Hier verschlägt es die Tochter Agamemnons und Klytämnestras nach ihrer geplanten Opferung in die Wiener Praterauen, wo sie von drei Wienerinnen aufgegebelt und freundlich versorgt wird. Trotz der immensen zeitlichen und räumlichen Differenz akklimatisiert sich die von ihren Wiener Freundinnen zärtlich „Ipherl“ genannte antike Gestalt erstaunlich rasch in der Donaumetropole und schließt die schöne Wienerstadt so in ihr Herz, dass sie, als sie nach einer Handgreiflichkeit gegen einen Lotteriekunden vom Richter zur Abschiebung nach Griechenland verurteilt wird, nur unter Tränen und sentimentalsten Phrasen von Wien zu scheiden vermag. Das im Herbst 1944 nur acht Tage gespielte Stück verdeutlicht, wie sehr man zu dieser Zeit auch am *Werkel* darauf bedacht war, die Liebe zu Wien als eine Art letzte Durchhalteparole zu mobilisieren, um dem kommenden Kriegswinter mental überhaupt gewachsen zu sein. An einen „Endsieg“ glaubte nach der Landung der Alliierten in der Normandie außer unbeirrbar Nationalsozialisten wohl niemand mehr ernsthaft.

2. KRITIK AM DRITTEN REICH

Die Ansatzpunkte der Kritik in den Mittelstücken des *Wiener Werkels* und die Gestalten, in denen diese Kritik auftritt, sei es in zeitlicher oder geographischer Maskierung, sind so vielfältig wie die Texte selbst und daher nur schwer in Kategorien zu fassen. Trotzdem kann man grob einige sich wiederholende Bereiche umreißen, an denen sich die Kritik in den Texten vermehrt und besonders stark entzündet. Zur Illustration, wie vielfältig die Ziele der Kritik und ihre konkreten sprachlichen Ausformungen sein konnten, sei hier auf einige Textbeispiele aus mehreren Mittelstücken näher eingegangen.

Nicht berücksichtigt werden in diesem Zusammenhang gänzlich unpolitische Klagen über Aspekte des Alltagslebens, die sich auf die private Seite des Daseins beschränken. Insbesondere im Mittelstück des sechsten Programms, dem unpolitischen *Werkel des Alltags*, begnügte man sich mit der Skizzierung allgemeinemenschlicher Probleme unabhängig von der politischen Lage. So müssen sich die Protagonisten hier mit überfüllten Straßenbahnen, aufdringlichen Vertretern, unfreundlichem Bedienungspersonal und sichteinschränkenden Hutfedern im Kino herumschlagen. Szenen, in denen sich die Autoren auf diese Art über das Alltagsleben mokierten, konnten zwar mitunter eine bühnenwirksame Komik entfalten, sind aber mit Sicherheit keine Sternstunden der politischen Kleinkunst. Auch kann eine derartige Behandlung der kleinen Tücken des

Alltags wohl kaum als ernsthafte Kritik am Dritten Reich aufgefasst werden. In den meisten Fällen aber werden in den Mittelstücken die realen Zustände mit den politischen Versprechen der Nationalsozialisten kontrastiert. Auch sehr „private“ Bereiche des Alltagslebens können somit zum Angelpunkt politischer Kritik werden.

2.1. Ziele der Kritik

2.1.1. Wirtschaftspolitik und Versorgungsprobleme

Entgegen den Prophezeiungen Hitlers war die materielle Not auf lange Sicht kaum gelindert, die Lebensqualität im Deutschen Reich kaum besser als in der Ersten Republik. Engpässe bei der Versorgung mit Nahrungsmitteln waren nicht zuletzt auch eine Konsequenz der von den Nationalsozialisten praktizierten Wirtschaftsautarkie. Nahrungsknappheit war eines der dringlichsten Probleme. Sie war allgegenwärtig, betraf Menschen aller Gesellschaftsschichten gleichermaßen und war daher ein häufiges Thema der Kritik in den Mittelstücken. Aber auch die schlechte Qualität der Textilien und das Konzept der autarken Wirtschaftspolitik generell wurden immer wieder bekrittelt, dem blühenden Schleichhandel mit Konsumgütern aller Art wurde auch im *Wiener Werkel* immer wieder kabarettistisch Rechnung getragen.

Schon in *Herrn Sebastian Kampels Höllenfahrt* aus dem ersten Programm manifestiert sich die Kritik an den ökonomischen Schwierigkeiten besonders deutlich. Die Titelfigur Sebastian Kappel beklagt sich bereits in der Exposition darüber, dass es zum Abendessen Fischfilet mit Kartoffelsalat gibt:

HERR KAMPEL: Aha! *Eßt Nordseefisch!* ...Lauter so preußische Sachen! Warum kan Spinat? Warum keine Pfirsiche? Weils die net gibt, dank unserem famosen Wirtschaftssystem! Ha, ha, dazu haben man die braucht!¹⁵³

Unverkennbar spricht hier die Stimme der Unzufriedenheit. Der patriotische Slogan „Eßt Nordseefisch!“, mit dem die NS-Stellen den Genuss heimischer Lebensmittel wie Fisch propagierten, wird hier als empfindliche Einschränkung der persönlichen (kulinarischen) Freiheit empfunden. Auch die Ironie in der Bemerkung über das „famose“ Wirtschaftssystem ist nicht zu überhören. Ebenso ist unschwer zu erraten, wer „die“ sind, die an allem schuld sind. Nur durch die *a priori*-Abstempelung Kampels als Volksschädling und Meckerer konnte man sich auf der Bühne so unverblümt über das

¹⁵³ Höll., S. 23.

nationalsozialistische Wirtschaftssystem und seine Schwachstellen äußern. Unterschwellig wird hier neben der rein privaten Kritik über das nicht genehme Abendessen aber auch schon etwas anderes wirksam, das über die vier Wände des Kampel'schen Wohnzimmers hinausreicht: der von den Autoren des *Wiener Werkels* immer wieder bewußt eingesetzte Gegensatz zwischen „Preußen“ und „Wienern“, auf den in der Folge noch genauer eingegangen werden wird. Fürs erste genügt es festzuhalten, dass auch bereits in dieser sehr privat anmutenden Kritik eine öffentlich-politische Dimension latent mitschwingt.

Tatsächlich lässt sich Kampel mit fortschreitender Handlung auch zu immer explizit politischeren Aussagen hinreißen. Die Einwände seiner Frau, die Spinatsaison sei doch längst vorbei und er habe doch noch nie Pfirsiche gemocht, lässt Kampel nicht gelten und antwortet mit einem generellen Kommentar zur autarken Wirtschaftspolitik der Nazis und seiner Einstellung dazu:

HERR KAMPEL: [...] I will ka Autarkie, i will Pferscher! I bin nämlich nicht nur ein Intellektueller, i bin auch ein Individualist!

FRAU KAMPEL: Bitte, wenn du ein Individualist bist, dann hol ich Pfirsiche!

HERR KAMPEL: Wieso? Gibt's denn welche?

FRAU KAMPEL: Natürlich!

HERR KAMPEL: Dann brauch i kane, i muaß nur wissen, dass ich's kriegn kann! Das genügt mir!¹⁵⁴

Spätestens hier offenbart sich der eminent politische Charakter der Kritik, der sich auch in der privaten Konversation zwischen Ehepartnern ergibt und auf die Allgegenwärtigkeit des nationalsozialistischen Staates in allen Bereichen des alltäglichen Lebens verweist. Auch wird hier offensichtlich, dass die Kritik keineswegs einseitig ist: Natürlich liegt das Hauptaugenmerk auf den Nahrungsengpässen im Dritten Reich, aber auch Kampel selbst kommt nicht ungeschoren davon und wird als ein typischer „Raunzer“ gezeichnet, der schon „aus Prinzip“ dagegen ist.

Fast ausnahmslos wird in den Texten für die schlechte Versorgung mit Nahrungsmitteln zumindest indirekt die Administration und Organisation des Dritten Reichs verantwortlich gemacht. In manchen Fällen ist der Vorwurf an die reichsdeutschen Besatzer sogar explizit, wie etwa im *Chinesischen Wunder* aus dem zweiten Programm. Im dritten Bild, das in der Greißlerei des „edlen Volksgenossen Pi-won-ka“ spielt, entspinnt sich folgender Dialog zwischen dem Greißler und einer seiner Kundinnen, Frau Ha-tschek:

HA-TSCHEK: Gehns, gebns ma an Kilo Reis!

PI-WON-KA: Reis?! Ja, den gib'ts nimma – der geht jetzt alla ins Altreich!

HA-TSCHEK: Ah bravo, dös a no, wo mein Poidl beim Militär is, jetzt nehmens uns dös

¹⁵⁴ Ebda.

Batzl Reis a no! Gebns ma halt an Mais!¹⁵⁵

Aber auch Mais gibt es keinen, ebenso wenig wie Taubeneier und Leinöl. So kommt man beim Einkaufen „ins Politisieren und waß selber net wia!“¹⁵⁶ Der Vorwurf an die Besitzer aus dem „Altreich“, die statt materiellem Wohlstand nur Krieg über das Land bringen würden, ist hier kaum versteckt. Eckhardt beweist mit dieser Pointe fast prophetische Begabung, denn schließlich wurde *Das Chinesische Wunder* noch vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges gespielt. Aber auch die eminente Gefahr, der man sich mit solch kritischen Äußerungen aussetzt, wird thematisiert. Als Frau Ha-tschek ihrem Ärger weiterhin Luft macht, wird sie vom Greißler gewarnt: „Passens auf – Sie bringen Ihna mit die Reden noch ins konzentrierte Unglück!“¹⁵⁷ Ein Beispiel dafür, wie lückenlos die eher harmlose Kritik alltäglicher Entbehrungen von einer Sekunde auf die andere in eine Kritik an der nationalsozialistischen Gleichschaltungspolitik und der brachialen Strafjustiz des Regimes umschlagen konnte. Meist sind private und politische Kritik in den Texten daher nur schwer voneinander zu trennen.

Einem besonderen Kuriosum wird im dritten Bild von *Sebastian Kampels Höllenfahrt* satirisch Rechnung getragen. Von seinem höllischen Chauffeur, dem antiken Charon, der seine Fahrgäste nicht mehr mit der Fähre, sondern in einem modernen Taxi durch die zeitgemäße Hölle chauffiert, wird Sebastian Kampel dazu angehalten einer Vorlesung des höllischen Chefarztes Luzifer Äskulap beizuwohnen. Kampel, der vorher die Warnung seiner Frau, seine Nörglerei werde ihn noch einmal in die Hölle bringen, nicht ernst genommen hatte, bekommt es hier doch mit der Angst zu tun. Als er dem Höllendoktor und seinen teuflischen Behandlungsmethoden Aug in Aug gegenüber steht, ist er froh, dass er nicht zu jenen „reinrassige[n] Auswüchse[n] und Gemeinschädlinge[n],“ zählt, die der Doktor hier zu Demonstrations- und Abschreckungszwecken behandelt, weil sich „sogar die Hölle ihrer schämt“.¹⁵⁸

Kampel ist daher erleichtert, als ihn der Teufelsdoktor ignoriert und sich stattdessen seinem ersten Fall widmet. Er beordert einen „gewissen Meier aus Wien XVIII“, seines Zeichens „Bezirks-Gerüchsrat“¹⁵⁹, auf den Operationstisch. Die Diagnose aus dem Befund der Voruntersuchung lautet denn auch „Teils Gerüchte-, teils Miesmacher!“, zwei

¹⁵⁵ Chin., S.51.

¹⁵⁶ Chin., S.52.

¹⁵⁷ Ebda.

¹⁵⁸ Höll., S.33.

¹⁵⁹ Ebda.

Krankheitssymptome, die meist Hand in Hand gehen, wie der Höllendoktor bemerkt. Das folgende therapeutische Gespräch gab dem Verfasser des *Kampel*, Fritz Eckhardt, Gelegenheit, sich über einige kuriose Strategien lustig zu machen, mit denen die Nationalsozialisten der Rohstoffknappheit in der Textilbranche zu begegnen suchten:

CHEFARZT: (*Zu Meier*). An welchen Beschwerden haben Sie in letzter Zeit gelitten?

MEIER: O Jessas, da war alles mögliche. Erst hab ich ein Anzug kauft, standepede, schon am ersten Tag hab ich mir einen Splitter einzogn – ausgerechnet natürlich an meiner heiklichsten Stell!!!

HERR KAMPEL: Ah bravo! Is das jetzt Gerüchte- oder Miesmacherei?

CHEFARZT: Ruhe! Weiter!

MEIER: Dann hab ich mir aus Italien Seidenhemden bestellt, aber weil's dort die Seiden aus Milch machen, is mir das ganze Dutzend sauer wordn. Kaum hab ich mich von dem Schrecken erholt gehabt, hab ich das Gerücht in d'Welt gesetzt, ich wäre infolge mangelnder Schlagsahne gestorben. Leider aber gib'ts doch eine strafende Gerechtigkeit, und die hat mich just in dem Augenblick an einem Pfirsichkern dersticken lassen, wie i erzählt hab, es gäbert heuer kann anzigen Pfirsich!

HERR KAMPEL: Alles wegen die bleden Pferscher!

MEIER: Alles weitere war dann wie gewöhnlich. Payer und Schmutzer haben mich abgeholt, die Linie 71 hat mich zugestellt, na, und jetzt steh ich eben da, mit meinem Hemd aus Zellwolle!

CHEFARZT: Danke!¹⁶⁰

Wie Hans Veigl in seinen Anmerkungen zu *Herrn Sebastian Kampels Höllenfahrt* bemerkt, war damals in Italien tatsächlich der Versuch unternommen worden, Seide aus Milch zu gewinnen. Das Ergebnis dieser Bemühungen war die berüchtigte Lomitalfaser.¹⁶¹ Aber auch die Nationalsozialisten experimentierten mit verschiedensten Materialien, um daraus Textilien zu gewinnen. Auf diese Praktiken und die daraus resultierende schlechte Qualität und den geringen Tragekomfort der Stoffe spielt die Bemerkung Meiers an, er habe sich von seinem neuen Anzug „einen Splitter einzogn“. Auch das Hemd aus Zellwolle darf wohl als Kritik an diesen Zuständen angesehen werden. Vom unerbittlichen Chefarzt wird der „Bezirks-Gerüchtsrat“ Meier jedenfalls dazu verurteilt, das Zellwollhemd solange zu waschen, bis er merkt, „daß nicht das Hemd, sondern er eingeht!“¹⁶²

Textbeispiele wie diese machen zudem klar, wie wichtig eine genaue Kenntnis des Alltagslebens im Dritten Reich ist, um die gesamte Tragweite der in den Texten geäußerten Kritik zu begreifen. Aber nicht nur historisches, auch lokales Hintergrundwissen ist von Nöten. Außerhalb Wiens bedarf es vielleicht einer Erklärung, dass mit der Linie 71 die

¹⁶⁰ Höll., S.34.

¹⁶¹ Vgl. Veigl: *Bombenstimmung*, S.230.

¹⁶² Höll., S.34.

Straßenbahnlinie 71 gemeint ist, die auch heute noch zum Zentralfriedhof fährt, und Payer und Schmutzer ein Wiener Bestattungsunternehmen ist.

Die wirtschaftliche Situation wurde durch den Beginn des Zweiten Weltkrieges nur noch verschlimmert. Zunehmend wurden die Lebensmittelrationen gekürzt, und die deutsche Bevölkerung musste immer mehr Entbehrungen hinnehmen, je länger der Krieg dauerte. Es überrascht daher nicht, dass Engpässe in der Versorgung in den späteren Programmen fast durchgängig eines der Hauptthemen sind. Auch im *Deutschen Märchenwald* des dritten Programms ist beileibe nicht mehr alles in Butter. Der Postbote Franz Huber, den es durch einen wundersamen Zufall in das Reich der Grimm'schen Märchengestalten verschlagen hat, ist dort vergeblich auf der Suche nach etwas Wunderbarem, denn auch im Märchenwald haben die neuen Zeiten Einzug gehalten und die Verhältnisse sind alles andere als märchenhaft. Das Aschenbrödel versucht dem Huber Franzl dennoch zu imponieren, und zwar mit ihrem aus dem Märchen hinlänglich bekannten Wunderbaum:

ASCHENBRÖDEL: Sie haben recht. Es gibt da sogar ein ganz großartiges Wunder, das Ihnen sicherlich imponieren wird.

[...]

Dieses Wunder ist ein kleines Bäumchen. Dort geh ich immer hin, wenn ich irgendetwas brauche, und das Bäumchen beschert mir alles, was ich will.

FRANZL: Aha; so eine Art Christbaum für alle Jahreszeiten.

ASCHENBRÖDEL: Nein, wenn ich zum Beispiel Kleider will, dann kommen sie aus dem Baum.

FRANZL: Das imponiert mir nicht. Kleider aus Baum haben wir schon lange.¹⁶³

Die wenig beeindruckte Antwort des Huber Franzls spielt, wie schon im *Kampel*, auf die Minderwertigkeit der Textilien an beziehungsweise auf die oft fragwürdigen Versuche, Ersatzverfahren zu entwickeln. Auch heute noch bildet Holz den Ausgangsstoff für die Produktion von ligninfreiem Chemiezellstoff, der dann zu Kunstfasern weiterverarbeitet werden kann. Der Tragekomfort der deutschen Kunstfasern aus der Nazi-Ära dürfte allerdings, den zahlreichen Anspielungen zufolge, noch sehr zu wünschen übrig gelassen haben. Aber auch kulinarisch hat das märchenhafte Bäumchen wenig zu bieten. Trotz der Beteuerungen Aschenbrödels, von dem Bäumchen sei wirklich alles zu haben, ist der Huber Franzl skeptisch, und das nicht zu Unrecht, wie sich herausstellt:

ASCHENBRÖDEL: Alles ist von dem Bäumchen zu haben.

FRANZL (mißtrauisch): Auch Vollmilch?

ASCHENBRÖDEL: Ja, wenn Sie ein Kind bis höchstens sechs Jahre sind. Dann bekommen Sie Vollmilch von dem Wunderbaum.

FRANZL: Und was krieg also ich?

¹⁶³ Hub., S.67.

ASCHEBRÖDEL: Magermilch.
FRANZL: Also mit der Milch ist der Baum nicht so ganz originell.¹⁶⁴

Im Dritten Reich war Vollmilch tatsächlich ein heißbegehrtes Gut, das auf legalem Weg nur mehr für Kinder und Schwangere auf speziellen Bezugschein zu haben war. In den Läden gab es nur mehr Magermilch zu kaufen. Dieser Begriff wurde allerdings von den NS-Stellen nicht gerne gehört. Sie legten der Bevölkerung nahe, stattdessen von „entrahmter Frischmilch“ zu sprechen.

Auch im fünften Programm fand Christl Rantz in ihrer Parodie auf Homers Odyssee noch mehr als genug Gelegenheit, die mageren Zeiten anzuprangern, denn selbst vor der griechischen Unterwelt machte die Milchknappheit nicht halt. Der von den Göttern zu einer Irrfahrt durch ganz Groß-Griechenland verdamnte Odysseus landet aufgrund seiner unverbesserlichen Nörglerei schließlich im Hades und wird dort von Pluto, dem Herrscher über die Unterwelt, herumgeführt. Pluto will Odysseus mit seinen Leidensgenossen bekannt machen. Doch diese haben, wie Pluto erklärt, „gerade Arbeitspause und trinken Lethe.“ Er fügt hinzu: „Jetzt gibt es leider nur mehr Magerlethe.“¹⁶⁵

In der griechischen Mythologie ist Lethe der Name des Flusses des Vergessens in der Unterwelt. Die Geister der Toten tranken sein Wasser, um die Leiden ihres irdischen Lebens zu vergessen, bevor sie ins Elysium gingen. Jene, die die Unterwelt wieder verlassen durften, mussten vom Fluss des Vergessens trinken, um das Glück zu vergessen, das sie im Elysium erlebt hätten, bevor sie wieder in der Oberwelt leben konnten. In Christl Rantz' *Odyssee* wird aus dem Wasser des Flusses allerdings erneut die heißbegehrte Vollmilch, die es selbst in der griechischen Unterwelt nur mehr in der mageren Version gibt.

Aber auch die mythologische Bedeutung der Lethe ist für eine Pointe gut. Der neugierige Odysseus möchte natürlich wissen, was es mit dieser Magerlethe auf sich habe und vor allem, was der Unterschied zwischen Voll- und Magerlethe sei. Plutos Antwort ist aufschlussreich: „Wenn man Voll-Lethe trinkt, vergisst man alles. Trinkt man aber Magerlethe, bleibt die unangenehme Erinnerung.“¹⁶⁶ Zweifelsohne eine besonders grausame Methode, die armen Seelen im Hades zu quälen. Auch Odysseus ist entsetzt:

ODYSSEUS: Und das hier ist die ganze Nahrung?

¹⁶⁴ Hub., S.67.

¹⁶⁵ Ith., S.495.

¹⁶⁶ Ith., S.495.

PLUTO: Ein Gläschen Magerlethe – und man hat genug.
ODYSSEUS: Schrecklich! Zu euch müsste der spartanische Hilfszug kommen.¹⁶⁷

Der „spartanische Hilfszug“ ist eine Anspielung auf den „Bayrischen Hilfszug“¹⁶⁸, der im März 1938 aus Propagandagründen nach Wien kam, das aber besser versorgt war als das „Altreich“ und der hier deshalb belacht wurde. Dass die Versorgung mit Lebensmitteln in Österreich zu dieser Zeit wirklich besser war als im „Altreich“, belegen auch die zahlreichen Probleme, die die NS-Justiz wiederholt mit Hamstereinkäufen reichsdeutscher KdF-Touristen in Salzburg hatte. Kiloweise wurden hier Nahrungsmittel über die Grenze geschmuggelt und in Deutschland zu überhöhten Preisen verkauft.¹⁶⁹ Zusätzlich gewinnt die Pointe auch noch durch die Wahl des Wortes „spartanisch“ an Durchschlagskraft: Mit „spartanisch“ verbindet man eher Kargheit als Luxus und Überfluss; die Dürftigkeit des Hilfszuges wird also schon durch die Beifügung „spartanisch“ offensichtlich und ins Lächerliche gezogen.

Die Engpässe auf dem Nahrungsmittelsektor, Schleichhandel und die schlechte Qualität der erhältlichen Textilien wurden auch im *Spiel um die Güte* des achten Programms thematisiert. Zu Beginn des Mittelstücks verliert die Hauptfigur sogar deswegen ihren Job als Verkäufer in einem Warenhaus: Beseelt von dem Verlangen „gut“ zu werden, ist Pepi Sperlinger unfähig zu lügen und sagt dem Kunden unverblümt ins Gesicht, dass der Stoff „schlecht“ sei. Naturgemäß ist der Direktor des Warenhauses über die Ehrlichkeit seines Angestellten nicht sehr erfreut und reagiert mit einer fristlosen Entlassung.¹⁷⁰ Aber auch sonst ist der „gütige“ Pepi schwer vermittelbar, denn Ehrlichkeit ist in kaum einer Branche gefragt. So endet er schließlich als erfolgloser Schleichhändler, der aus Mitleid ein Kilo echten Bohnenkaffee um einen Spottpreis verkauft und anschließend – weil er ja nicht lügen kann – natürlich von der Polizei verhaftet wird. Da die offizielle Anklage allerdings auf „Preistreiberei“ lautet und Pepi den Kaffee ja gar nicht überteuert verkauft hat, muss er wohl oder übel wieder freigelassen werden.

2.1.2. Bürokratie und Überorganisation

Einen anderen Bereich, an dem sich wiederholt herbe Kritik entzündete, stellten jene Punkte dar, an denen sich private und politische Sphäre überschneiden, wo also die

¹⁶⁷ Ith., S.496.

¹⁶⁸ Vgl. dazu Helmut Kacetzl: „*In Diktaturen leben...*“ *Politik und Lebenswelt in Wien zwischen 1934-1944*. Phil. Diss. Wien 1997, S.115-118.

¹⁶⁹ Vgl. Gert Kerschbaumer: *Faszination Drittes Reich. Kunst und Alltag der Kulturmetropole Salzburg*. Salzburg 1988, S.38-41.

¹⁷⁰ Vgl. Güte, S.652.

Ideologie des Nationalsozialismus in die traute Privatsphäre der Bürger eindrang und selbst einen Rückzug auf das sichere Territorium der eigenen vier Wände wie im Biedermeier vereitelte. Besonders beliebtes Angriffsziel der Kritik war hier die Überorganisiertheit und Straffheit, mit der die Besatzer versuchten, selbst den hintersten Winkel des Alltagslebens zu reglementieren. Komplizierte Amtswege, vor allem aber die damit verbundene Unzahl an Formularen und Fragebogen, finden sich immer wieder im Fadenkreuz der satirischen Kritik der *Werkel*-Texte. Wie allgegenwärtig behördliche Verfügungen und Maßnahmen waren, zeigt sich beispielsweise im *Couplet des Charon* aus *Sebastian Kampels Höllenfahrt*.

I.

Heitzutag ein Charon sein,
Is net leicht, ich schwöre.
Die Höll richt sich auf Rechtsfahren ein,
Des gibt a Misere!

Jetzt rennt unser Kraftkorps mit Taferln herum;
Die Höll wird zur Gehschul fürs Gesamtpublikum.
„Sie Herr, gengans rechts, weil sonst zahlens zwa Mark!
Denn über a Kreuzung geht ma net wie im Park!“

„Und Sie, Znepfter, dort hinten, wanns lesen, Sie Wicht,
Dann tuans so was gfälligst auf Fahrbahnen nicht!
Erst links schau! Dann rechts schau! Aber d’Füaß gehen gradaus!
[:Nur so geht’s in d’Höll akurat wie nach Haus:]

II.

Heutzutage ein Charon sein,
Is net leicht, auf Ehre!
Hekatomben schiff ich ein
Täglich auf der Fähre!

Die Meckrer zum Beispiel sind derartig flau,
Selbst Flammen der Hölle sehn die grau in grau.
Auch wenn man sie kocht, sinds no immer so zäh –
Selbst in zehntausend Jahr wird aus die ka Filet!

Na, mich kümmerts net weiter. Ich liefer ja nur.
Aber selbst scho das Hinführn geht ma gegen die Natur.
Erst links schau! Jetzt rechts schau! Aber niemals gradaus??
[:Na, die kriagns in der Höll, akurat wie zu Haus:]¹⁷¹

Schon in der ersten Strophe wird klar, dass es hier um den Bereich Verkehrswesen gehen wird. Mit der „Höll“, die sich auf das Rechtsfahren einrichtet, ist naturgemäß die „Ostmark“ gemeint, in der mit 1. Juli 1938 ausnahmslos die Rechtsfahrordnung eingeführt worden war. Bis dahin war man in Teilen Österreichs links gefahren.¹⁷² Mit dem

¹⁷¹ Höll., S.29.

¹⁷² Vgl. Veigl: *Bombenstimmung*, S. 231.

Kraftkorps ist das NS-Kraftfahrerkorps (NSKK) gemeint, ein 1931 gegründeter paramilitärischer Kampfverband mit dem Ziel, die Motorisierung voranzutreiben, der nach 1933 zum zentralen Instrument der Gleichschaltung auf dem Automobilssektor ausgebaut wurde und während des Krieges in den besetzten Gebieten im Osten des Dritten Reichs als Hilfspolizei herangezogen wurde, um das Hinterland zu „befrieden“, tatsächlich aber an Massenerschießungen und Deportationen beteiligt war. Was es allerdings mit den hier zitierten „Taferln“ auf sich hatte, entzieht sich meiner Kenntnis. Möglicherweise handelt es sich um neu aufgestellte Verkehrstafeln oder um auf Tafeln geschriebene Anweisungen bei Verkehrskontrollen.

Eindeutig ist hingegen, worauf die nächste Zeile abzielt, denn die „Gehschul fürs Gesamtpublikum“ war keineswegs ein humoristisches Hirngespinnst oder eine satirische Übertreibung, sondern absurde Realität. Im Oktober 1938 wurden vom Staatssekretär für das Sicherheitswesen in einem Runderlass „Maßnahmen zur Hebung der Verkehrszucht“ angeordnet. Wenige Monate später trieben diese Bestrebungen in Salzburg eine komische Blüte: 40 gefasste Verkehrssünder wurden zum erniedrigenden Besuch einer Fahrschule, beziehungsweise – sofern sie *per pedes* gegen die Straßenverkehrsordnung verstoßen hatten – zum Besuch einer „Gehschule“ verdonnert und verbrachten einen Sonntagmorgen damit, dass ihnen das richtige Verhalten im Straßenverkehr beigebracht wurde.¹⁷³ Naturgemäß boten sich solche überspitzen Maßnahmen zur Disziplinierung der Gesamtbevölkerung im Alltag geradezu dazu an, satirisch aufs Korn genommen zu werden.

Verglichen mit den in den KZs begangenen Gräueltaten mag sich ein Sonntagmorgen in der „Gehschule“ lächerlich ausnehmen, aber nicht zuletzt an dieser Maßnahme offenbart sich die Subtilität der nationalsozialistischen Methoden, mit der eine fast lückenlose ideologische Durchdringung des Alltagslebens erreicht wurde. Die im Prinzip notwendige Reformierung der Straßenverkehrsordnung wurde von den Nationalsozialisten sofort als ein Instrument zur Disziplinierung erkannt und zur Erfassung der Bevölkerung in einer nationalsozialistischen Volksgemeinschaft missbraucht. Wer die Verkehrsregeln nicht beachte, so hieß es von NS Stellen, sei ein „Schädling der Volksgemeinschaft“ und „versündigt sich an der Gesundheit und am Wohlstand seines Volkes!“¹⁷⁴ Die Einhaltung der neuen Verkehrsordnung bedeutete also nicht nur verantwortungsvolles Verhalten auf der Straße, sondern automatisch auch die

¹⁷³ Vgl. Kerschbaumer: *Faszination Drittes Reich*, S.49.

¹⁷⁴ Zitiert in Kerschbaumer: *Faszination Drittes Reich*, S.47.

Unterstellung unter die NS-Macht und die Eingliederung in die „Volksgemeinschaft“. Übertretungen hingegen wurden als Subversion gewertet und kamen einem Ausschluss aus der „Volksgemeinschaft“ gleich.¹⁷⁵

Hinter all diesen Maßnahmen stand aber nicht nur der Drang der NS-Stellen nach eminenter Reglementierung und Kontrolle. Auch militärische Überlegungen spielten eine Rolle. Getreu dem Leitspruch des NSKK im NSDAP-Organisationsbuch sollte ein erhöhter Grad der Motorisierung die Abwehrkraft der Nation steigern¹⁷⁶. Es war also durchaus im Interesse der NS-Stellen, die Bevölkerung zu Zucht und Ordnung im Verkehrswesen anzuhalten und gleichzeitig möglichst vielen motorbegeisterten Bürgern mit dem NSKK eine Plattform zu bieten, ihre mechanischen Kenntnisse zu vertiefen. Das Kraftfahrerkorps stand, um diese Breitenwirkung zu erzielen, deswegen auch solchen Interessenten offen, die weder ein eigenes Fahrzeug noch einen Führerschein besaßen. Eigene Motorsportschulen des NSKK dienten zur Attraktion und Spezialausbildung motorbegeisterter Jugendlicher aus den Rängen der HJ. Im *Couplet des Charon* ist von all dem zwar nicht explizit die Rede, trotzdem schwangen diese Überlegungen im Bewusstsein des Publikums sicher unwillkürlich mit. An der Oberfläche wird im Text aber vor allem die lückenlose Ahndung selbst kleiner Verkehrsdelikte auf amüsante Weise der Lächerlichkeit preisgegeben.

Formal unterscheidet sich die zweite Hälfte des Chansons kaum von der ersten, thematisch werden hier allerdings ernstere Töne angeschlagen. Vorwurfsvoll beklagt sich der Fuhrmann, dass er täglich eine erschreckend große Zahl an Passagieren zu befördern habe, die allesamt in die Hölle verdammt seien. Vor allem die „Meckrer“ sind es, die er einzuliefern hat, und das, obwohl ihm schon allein „das Hinführen [...] gegen die Natur“ geht. Die fast unverändert wieder aufgenommene letzte Zeile der ersten Hälfte erhält hier eine unbestreitbar politische Dimension: „Erst links schaun! Jetzt rechts schaun! Aber niemals gradaus??“ ist die Frage, die Charon in den Raum stellt. Und schon wird aus den verkehrstechnischen links-rechts-Spielereien eine politische Aussage, die unter Umständen dazu gereicht hätte, den Verfasser in etwas wesentlich Schlimmeres als nur in eine „Gehschule“ einzuweisen.

Auch die antike Welt des *Odyseus* im fünften Programm ist heillos „überorganisiert“ und mit Formularen regelrecht überflutet. So kann selbst der Göttervater

¹⁷⁵ Vgl. Ebda.

¹⁷⁶ Vgl. <http://uploader.wuerzburg.de/gym-fkg/schule/fachber/gesch/facharb/kiesel/nskk.htm/>.

Zeus keine schlimmere Strafe für den Helden aus Ithaka erdenken, als ihn so lange durch das Gewirr des „groß-griechischen“ Alltags mit seinen zahllosen Organisationen und Bestimmungen irren zu lassen, bis er sich das Nörgeln abgewöhnt hat. Unser Held erhält allerdings Stützenhilfe von einer mächtigen Begleiterin: Athene, die blauäugige Tochter des Zeus und Göttin der Vernunft, steht dem Irrenden höchstselbst mit Rat und Tat zur Seite. Sie ist es auch, die Odysseus den Beschluss der Götter mitteilt und mit drastischen Worten die ihm auferlegt Strafe verkündet:

ATHENE: Eh du noch deine Anker gelichtet haben wirst, mutiger Segler, wird dich die Sturmflut der Verordnungen aus deiner Stillen Bucht auf das wilde Meer der Gesetze hinaustreiben. Aus den unergründlichen Tiefen des Paragraphen Ozeans ragen die todbringenden Klippen der Verbote und auf dein müdes Haupt werden die Hagelschauer der Erlässe niederschauern.

ODYSSEUS: Und all das soll ich allein bestehen?

ATHENE: Nein. Ich werde an deiner Seite kämpfen, ich, die Göttin der Vernunft! Denn der einzige richtige Kurs in dem Tornado voll Spruch und Widerspruch, in der Flut und Ebbe von Dürfen und Müssen ist die Vernunft!¹⁷⁷

Bei allem hyperbolischen Pathos dieser Zeilen kann man nicht umhin, die Akkuratheit dieser Worte anzuerkennen. Selten wurde die Überorganisiertheit des Alltags im Dritten Reich wohl so bildhaft dargestellt wie in der Metapher vom schwierig zu haltenden Kurs in einem „Tornado voll Spruch und Widerspruch, in der Flut und Ebbe von Dürfen und Müssen“. Dass neben aller politischen Polemik noch Raum bleibt für solch sprachliches Feingefühl und eine gelungene Parodie des klassischen Hexameters (die erste Zeile Athenes mutet fast daktylisch an) soll als Beweis dafür gelten, dass auch am *Wiener Werkel* durchaus noch literarische Kleinkunst betrieben wurde, wenn auch zugegebenermaßen mit verstärkt (tages)politischer Akzentuierung. Homer und sein literarischer Stil sind für Christl Rantz sicher nur Randerscheinungen, in erster Linie bekommt hier die nationalsozialistische Administration samt ihrer Bürokratie ganz schön ihr Fett ab. Aber auch ein doppelbödiger Seitenhieb auf die eigene Geschichte lässt nicht lange auf sich warten, denn die Unterhaltung setzt sich fort mit zwei Schlag auf Schlag folgenden Pointen, die sitzen:

ODYSSEUS: Wenn du die Göttin der Vernunft bist, dann kann ich nicht begreifen, warum man dich vor dem Parlament aufgestellt hat?!

ATHENE: Weil drin kein Platz für mich war. [...] ¹⁷⁸

Das Publikum lachte sicher bereits das erste Mal nach der Feststellung Odysseus', dass es keinen ersichtlichen Grund gibt, die Göttin der Vernunft vor dem Parlament aufzustellen. Das eine hat mit dem anderen ja meist sehr wenig zu tun, so die unweigerliche

¹⁷⁷ Ith., S.487f.

¹⁷⁸ Ith., S.488.

Schlussfolgerung, die im Bewusstsein des Zuschauers implizit aktiviert wird. Diese Interpretation wird allerdings durch die Antwort Athenes *ad absurdum* geführt, es wäre doch besser gewesen, der Vernunft Zutritt zum Parlament zu gewähren, anstatt sie auszusperren. Damit wird dem Wortwechsel die satirische Krone aufsetzt. Die Anspielung ist allerdings doppelbödig: einerseits kann damit auf die denkwürdigen Ereignisse des 4. März 1933 abgezielt werden, im Laufe derer der Rücktritt aller drei Nationalratspräsidenten von Kanzler Dollfuß zur Ausschaltung des österreichischen Parlaments genützt wurde, andererseits hatte sich seit dem „Anschluss“ das „Gauhaus“ der NSDAP im Parlament etabliert. Die Entscheidung, wie die Pointe nun wirklich zu verstehen war, blieb dem Publikum überlassen.

Als Odysseus mit seinem Schiff in das Protektorat Kreta einläuft, ist der Gauoberpriester Pschesimedes gerade dabei, den aktuellen Posteinlauf (laut Regieanweisung ein großer Stoß von Papieren) zu sichten, und wird auch tatsächlich fündig:

Ah da schau. Eine Ergänzungszusatzanhangsverordnung zum Korrekturbogen zum Beilageblatt Delta des Änderungsvorschlags für vorgeschlagene Änderungen. Heureka! Heureka! Auf das hab ich schon zwei Monate gewartet. Das war nämlich bis jetzt der einzige Punkt, der klar war. Aber für diese Papyrusse hat man ja schließlich sein bewährtes ostgriechisches Schema: Der eine Teil kommt ad acta, der ander Teil in die Papier-Urne und der dritte (er befühlt das Papier) – ein bisserl hart – na, es wird schon gehen!¹⁷⁹

Die Kritik in diesem Absatz ist hier gleich doppelt: Zum einen machte man sich wieder einmal über den Paragraphen- und Formularurwald der nationalsozialistischen Verwaltung lustig, zum anderen bot sich hier eine Möglichkeit, die „ostgriechische“ (sprich tschechisch-österreichische) Beamten Gemütlichkeit und ihren – vorsichtig formuliert – fehlenden Respekt im Umgang mit Akten auf die Schaufel zu nehmen. Etwas drastischer formuliert wurde hier implizit die Botschaft übermittelt, die Organisierer aus Spree-Athen könnten sich ihre Akten sonst wohin stecken.

Bevor der Beamte allerdings dazu kommt, die Akten zu "sortieren", fährt Odysseus ein und grüßt mit dem in der Schifffahrtssprache generell gebräuchlichen "Ahoi!", das aber auf tschechisch (geschrieben: *ahoy*) nichts anderes als „hallo“ bedeutet. Odysseus möchte in das Protektorat einreisen, was aber aufgrund der verwirrenden Gesetzeslage nicht so einfach ist. Pschesimedes Anleitungen, was vor einer Einreise in das Protektorat alles an

¹⁷⁹ Ith., S.492.

Amtskilometern zurückzulegen sei, ist heute noch so amüsant (und teilweise auch aktuell) wie vor 60 Jahren und sei deshalb zur Gänze zitiert:

PSCHESIMEDES: Haben sie eine Ahnung, was sie für eine Einreise alles brauchen!
Haben sie einen Durchlaßschein?
ODYSSEUS: Nein. Wie kann ich den bekommen?
PSCHESIMEDES: Da müssen sie in den Amtstempel hineingehen und opfern.
ODYSSEUS: Was muß ich opfern?
PSCHESIMEDES: Zeit und Nerven. Da gehen sie zuerst auf Abteilung 5.
ODYSSEUS: Was ist dort?
PSCHESIMEDES: Dort ist niemand. Drum müssen sie gleich auf Abteilung 7 weitergehen. Dort amtieren die Furien.
ODYSSEUS: Und was machen die?
PSCHESIMEDES: Das ist ganz verschieden. Mich z.B. machen sie nervös. Ihnen jedoch werden sie voraussichtlich auf Zimmer 285 Omega schicken.
ODYSSEUS: Zu welchem Zweck?
PSCHESIMEDES: Muß alles einen Zweck haben? Es genügt, wenn es sinnvoll ist.
ODYSSEUS: Und was für einen Sinn hat das Zimmer 285 Omega?
PSCHESIMEDES: Dort erhalten sie die Erlaubnis zur Vorsprache auf Abteilung II, griechisch gamma, arabisch 5.
ODYSSEUS: Und was mach ich dort?
PSCHESIMEDES: Warten.
ODYSSEUS: Warum denn?
PSCHESIMEDES: Weil Mittagszeit ist.
ODYSSEUS: Hält man sich hier immer so an die Vorschriften?
PSCHESIMEDES: Das weiß ich nicht. An die Mittagszeit jedenfalls halt ma uns.
ODYSSEUS: Und was mache ich, wenn die Mittagszeit um ist?
PSCHESIMEDES: Dann haben's Pech gehabt, denn heute ist Samstag, und da ist Nachmittag kein Parteienverkehr.¹⁸⁰

Wen wundert es da noch, dass sich Odysseus am Ende dieser Litanei zum Ausruf „Das ist ja die reinste Odyssee!“¹⁸¹ hinreißen lässt. Er schickt sich aber dennoch, sehr zur Verwunderung von Pschesimedes, dazu an, vom Schiff zu steigen.

Pchesimedes: Wo wollen sie hin, Fremdling?
Odysseus: In den Amtstempel (er steigt aus).
Pschesimedes: Ein Selbstmörder. [..]¹⁸²

Die Absichten des unerschrockenen Helden kommen in der Tat einem Selbstmord gleich. Denn Odysseus ist es gewohnt den Dingen auf den Grund zu gehen. Eine Einstellungen, die weder den Göttern der Antike noch den Mächtigen des Dritten Reiches sehr willkommen war: Im Anschluss an diese Szene findet sich Odysseus in einem nur spärlich maskierten Konzentrationslager wieder.

2.1.3. Zensur und Gleichschaltungspolitik

Auch Kritik an der kulturellen und medialen Gleichschaltung im Dritten Reich wird in den Texten laut. Immer wieder ein Thema ist das sogenannte „Feindsenderhören“, das seit dem

¹⁸⁰ Ith., S.494.

¹⁸¹ Ebda.

¹⁸² Ebda.

2. September 1939 verboten war. Im fünften Programm begibt sich der Odysseus der Christl Rantz „zur Nachtzeit an den Meeresstrand und fängt verbotene Wellen ab“¹⁸³, im *Spiel um die Güte* tritt „der Herr“ als ein Radiosprecher der BBC auf, den man rasch leiser dreht, denn selbst dem Teufel schlottern die Knie, als er an die möglichen Konsequenzen dieses Abhörens denkt. Verständlich, dass auch der Huber Franzl im vierten Programm besorgt ist, der Volksempfänger in der Märchenkiste könnte auf einen Feindsender eingestellt sein. Ebenfalls auf die kulturpolitischen Praktiken im Dritten Reich zielte die explizite Thematisierung der Zensur in anderen Beiträgen ab, so etwa im eröffnenden Chanson des Harmonikajosefs vor dem *Pratermärchen*:

Mir spieln ein Märchenstück ganz ohne gleichen,
Mir spieln den Prater, wie er wirklich blüht,
Herr Zensor, bittschön, tan S' net zu viel streichen,
Mir sagn das Heikligste mit Weaner Gmüt.¹⁸⁴

Natürlich stammten diese Zeilen noch aus der Zeit der Uraufführung des *Pratermärchens* 1936, zielten also auf die Ständestaatzeit und die Polizeizensur des Austrofaschismus ab. Allerdings wurde das Pratermärchen auch am *Wiener Werkel* so gespielt, in einer Zeit, in der die Existenz der Zensur von offiziellen Seiten meist geleugnet, zumindest aber so geheim wie möglich gehalten wurde. Eine öffentliche Aufforderung an den Zensor, nicht allzu streng zu sein, passte da schlecht ins Bild und war an sich nicht gern gesehen. Dass die Zeilen seit 1936 zudem an Aktualität eher gewonnen als verloren hatten, insbesondere nachdem das *Pratermärchen* als Lückenbüßer für den verbotenen *Odysseus* wieder in den Spielplan aufgenommen werden musste, sei hier ebenfalls festgehalten.

Auch in eben diesem *Odysseus* des fünften Programms findet sich eine explizite Erwähnung der Zensur. In der letzten Strophe eines Chansons, das einen launigen Streifzug durch die Tierwelt bietet, heißt es:

So ging es durch die Tierwelt weiter, sicher
Doch der Zensur erschiene das zu scharf
Denn's gibt auf dieser Welt so viele Viecher
Von denen unsereins nicht reden darf.¹⁸⁵

Diese Pointe gewinnt noch zusätzlich an Aktualität durch die Tatsache, dass das Mittelstück den Eklat mit dem Propagandaminister vor allem durch eine Szene provozierte, in der Goebbels indirekt als „Schwein“ apostrophiert wurde. Aber auch abseits der Zensur finden sich kritische Äußerungen zur Kulturpolitik. So kündigt etwa eine Radiostimme

¹⁸³ Ith., S. 485.

¹⁸⁴ Prat., S.112.

¹⁸⁵ Ith., S.492.

nach dem Wetterbericht an, es werde nun „der Musikzug des Infanterieregiments Agamemnon unter Leitung des Generalmusikdirektor Morpheus“¹⁸⁶ griechische Märsche spielen: eine Anspielung auf die kulturelle Gleichschaltungspolitik und das fade Programm, das im Rundfunk geboten wurde. Jazz, laut Hitler „Aftergequietsche ausländischer Juden“¹⁸⁷, oder sonstige englische Musik war ja verboten. Es wurden daher immer wieder die gleichen militärisch klingenden Märsche gespielt, die den Hörern bereits zum Hals heraushingen.

Auch auf die spezifische Situation in der Donaumetropole und die Unzufriedenheit der Wiener mit der kulturpolitischen Situation wurde Bezug genommen. Als Odysseus gegen Ende seiner Irrfahrt in der leicht als Wien dekodierbaren Stadt der Phäaken landet und sich erkundigt, wie es denn um die hiesige Kultur stehe, erhält er zur Antwort: „Mir verteidigens halt, so gut's geht.“¹⁸⁸ Eine Replik, die den Kulturfunktionären der NSDAP mit Sicherheit sauer aufstieß.

2.1.4. Politische Geschehnisse und Kriegsverlauf

Eine explizite Kritik an der Kriegsführung beziehungsweise eine Infragestellung der Sinnhaftigkeit des Weltkrieges überhaupt findet sich in keinem Mittelstück. Wohl wird hie und da, wie in der „chinareichischen“ Greißlerei, der Krieg erwähnt und für die materielle Not verantwortlich gemacht, weiter geht man allerdings nie. Eine solche Haltung wäre von den Nazis auch kaum toleriert worden und der entsprechende Autor sofort als „Wehrkraftzersetzer“ zur Rechenschaft gezogen worden, zumal ein solches Plädoyer für den Frieden, sollte es Breitenwirkung haben, auch schwer zu tarnen gewesen wäre.

Wohl aber findet sich die eine oder andere Bemerkung zum Kriegsgeschehen, wie jene in der *Odyssee*. In der Szene „Gestade von Troja“ sitzt Odysseus auf einer Bank und möchte heim nach Ithaka, aber seit Tagen will nicht der richtige Wind aufkommen. Er befragt daher den delphischen Orakel-Wetterdienst nach den Aussichten für die kommenden Tage:

STIMME: Das Hoch im Norden hat sich mit dem Hoch im Süden und dem Hoch im Westen verbunden. Im Ganzen also: dreimal hoch.

ODYSSEUS: Das ist mir zu hoch.

STIMME: Doch hat das Tief im fernen Osten eine Spannung erzeugt und es ist die Frage – nämlich die Fern-Ost Frage – wie lange das kontinentale Klima hier zusehen kann, ohne wenigstens den nahen Osten zu überfluten.

¹⁸⁶ Ith., S.270.

¹⁸⁷ Kerschbaumer: *Faszination Drittes Reich*, S.270.

¹⁸⁸ Ith., S.500.

ODYSSEUS: Jetzt weiß ich nicht, ist das der Wetterbericht oder der wochenpolitische Vortrag?¹⁸⁹

In dieser orakelhaften Aussage lässt sich mit Leichtigkeit ein wochenpolitischer Vortrag erblicken, wenn man sich den Zeitpunkt der Aufführung vor Augen hält. Das Mittelstück wurde im Herbst 1940 gespielt. Seit dem Juli desselben Jahres spitzte sich der Japan-China Konflikt immer mehr zu und führte ab Herbst 1940 zu öffentlichen Sanktionen gegen Japan in Großbritannien, vor allem aber den USA. Man konnte also durchaus, wie im Text, „die Atmosphäre als gespannt bezeichnen“ und davon ausgehen, dass in der Fern-Ost-Frage tatsächlich ein „Tief“ erreicht war. Mit den diversen Hochs im Norden, Westen und Süden sind die verschiedenen Fronten beziehungsweise von den Deutschen besetzten Gebiete gemeint. Der ihm eigene Größenwahn hatte Hitler dazu verleitet, in drei Himmelsrichtungen gleichzeitig Krieg zu führen. „Im Ganzen also: dreimal hoch“, wie es ironisch im oben zitierten Dialog heißt. Im Süden war seit dem 13. September 1940 der Afrikafeldzug im Gange, im Westen hatten die Deutschen mit der Besetzung von Paris am 5. Juni 1940 die Vormachtstellung auf dem europäischen Kontinent erlangt. Dem Frankreichfeldzug war ein Militärschlag im Norden vorausgegangen: Am 9. April 1940 hatte Deutschland Dänemark und Norwegen angegriffen, im Mai 1940 die Niederlande, Belgien und Luxemburg trotz Neutralität überfallen. Durch diesen sogenannten „Sichelschnitt“ sollte Frankreich isoliert werden, was auch gelang. Zudem befand man sich, ebenfalls im Norden, seit September 1939 mit Großbritannien im Krieg. Kein Wunder, dass Odysseus angesichts der wahnwitzigen Pläne des Führers nur mehr resigniert zugeben konnte „Das ist mir zu hoch!“. Er sprach damit sicher auch so manchen *Werkel-*Zuschauern aus der Seele.

Odysseus stößt im Verlauf seiner Irrfahrt aber nicht nur an die Grenzen seines Verstandes, sondern auch an die geographischen Grenzen des Groß-Griechischen Reichs.

ODYSSEUS: Oh Zeus! Schon wieder ein fremdes Land!

PSCHESIMEDES: Inwiefern fremd? Du befindest dich im griechischen Protektorat Kreta.

ODYSSEUS: Also Inland?

PSCHESIMEDES: Nein.

ODYSSEUS: Also doch Ausland?

PSCHESIMEDES: Nein.

ODYSSEUS: Also was dann?

PSCHESIMEDES: Das wird man nie erfahren.¹⁹⁰

Nicht nur der Name seines „Gauoberpriesters Pschesimedes“, sondern auch seine Bezeichnung weisen das Protektorat Kreta eindeutig als Anspielung auf das Protektorat

¹⁸⁹ Ith., S.486f.

¹⁹⁰ Ith., S.492f.

Böhmen und Mähren aus. "Protektorat Böhmen und Mähren" war die nationalsozialistische Bezeichnung für die im März 1939 dem Deutschen Reich angegliederte „Rest-Tschechei“. Der Einmarsch deutscher Truppen in das Gebiet des Protektorats unter Ausnutzung der Appeasementpolitik Großbritanniens stellte einen Bruch des Münchner Abkommens von 1938 dar, in dem Hitler versprochen hatte, sich mit den von Sudetendeutschen besiedelten Gebieten zufrieden zu geben. Der tschechische Staatspräsident Emil Hácha hatte nur unter dem Druck Hitlers in den Protektoratsvertrag eingewilligt. Gemäß dem Vertrag erhielt das Protektorat eine beschränkte Selbstverwaltung; tatsächlich übten aber die von Deutschland eingesetzten Reichsprotektoren Konstantin von Neurath und Wilhelm Frick die Herrschaft aus. Dieser unklare Status des Protektorats im Deutschen Reich wird im obigen Dialog aufs Korn genommen.

Auch an anderer Stelle des *Odysseus* wurde auf diesen unrechtmäßigen Einmarsch in der „Rest-Tschechei“ Bezug genommen. Im Chanson vor der Szene im Protektorat heißt es in einer kurzen gereimten Rekapitulation der lokalen Geschichte:

Der Adler hatte einstmals hier zwei Köpfe
Doch mit der Zeit verlor er alle zwei
Zwei Schwänze trug ein Löwe einst wie Zöpfe
Die Schwänze zog man ein, samt der Tschechei¹⁹¹

Der Adler mit den zwei Köpfen steht naturgemäß für den Doppeladler der Monarchie, der zweischwänzige Löwe ist auch heute noch das Wappentier Tschechiens. In einem doppelbödigen Wortspiel um das Verb „einziehen“ äußerte man sich hier durchaus kritisch über die nationalsozialistische Expansionspolitik: Als die Tschechei vor Hitler den Schwanz einzog, zog Hitler gleich die Tschechei ein.

Interessant ist die Behandlung, die der „Fall Athenia“ in zwei Mittelstücken des *Wiener Werkels* erfuhr. Bei dem Athenia-Zwischenfall handelte es sich um die Torpedierung des englischen Passagierschiffs *Athenia* durch das deutsche Unterseeboot U30 am 3. September 1939 unmittelbar nach der britischen Kriegserklärung. Zunächst guten Glaubens, dann zur Wahrung des Gesichts wurde von deutscher Seite eine Beteiligung am Athenia-Zwischenfall, der 112 Menschenleben forderte, geleugnet und der Spieß umgedreht: Schuld sei die britische Regierung, auf deren Befehl eine Explosion inszeniert worden sei und zur Katastrophe geführt habe, die propagandistisch gegen Deutschland ausgeschlachtet werden sollte. Goebbels ließ entsprechende

¹⁹¹ Ith., S.492.

Falschinformation erstmals am 5. September 1939 über den Äther verlauten. Diese bewusste Hetzpropaganda gegen die Briten sollte sich bald als eine schwere Niederlage des Propagandaministers im Ätherkrieg gegen die BBC erweisen.

Sowohl der weitgehend linientreue *Huber Franzl* aus dem dritten Programm als auch der politisch-kritische *Odysseus* des fünften Programms spielten auf diesen Zwischenfall an. Beide Programme wurden lange nach der Torpedierung aufgeführt, also zu einem Zeitpunkt, wo bereits erwiesen war, dass Deutschland die Verantwortung am Tod der 112 Zivilisten trug. Trotzdem wird die Affäre auch im *Huber Franzl* noch den Engländern in die Schuhe geschoben. Im bereits zitierten Chanson nimmt „seine Lordschaft von Münchhausen“ die Berichterstattung der BBC über den Zwischenfall auf seine Kappe und bürgt für die Wahrheit. Implizit wird so die britische Berichterstattung der Lügen bezichtigt, obwohl es sich in der Realität genau anders herum verhielt. Das Mittelstück liegt somit auch im Athenia-Zwischenfall auf Parteilinie. Wesentlich doppeldeutiger äußert sich Odysseus in *Ein Mann kehrt heim nach Ithaka* zu dem Zwischenfall. Aus Dank über die ihm gewährte Unterstützung beschließt Odysseus sein Schiff nach seiner Schutzgöttin Athene zu benennen, ändert dann aber seine Meinung wieder, denn „es soll kein reines Vergnügen sein, mit einem Schiff namens Athenia herumzufahren.“¹⁹² Im Gegensatz zum *Huber Franzl* wird hier die Schuld an der Tragödie zumindest nicht den Briten in die Schuhe geschoben.

Außerdem finden sich in den Mittelstücken immer wieder Wortspielereien mit „Anschluss“ oder „anschießen“, die eindeutig auf den März 1938 abzielen, wie etwa im *Spiel um die Güte*, in dem Pepi seine Verhandlungen mit dem Engel mit den Worten beendet „[...] aber einer von uns wird sich doch anschließen müssen“.¹⁹³

Keine explizite Anspielung auf den konkreten Verlauf der politischen Geschehnisse, aber doch eine für die Zeit untypische Darstellung des Krieges findet sich im *Odysseus* in der Szene „Palast in Ithaka“. Entgegen den üblichen, glorifizierenden Kampfschilderungen, in denen die deutschen Soldaten zu Helden stilisiert wurden, die für „Führer, Volk und Vaterland“ ehrenhaft und voll Freude in den Krieg zogen, wird hier das Leid der zurückgebliebenen Frauen in den Mittelpunkt gerückt. Penelope sitzt, gemeinsam mit ihrer Dienerin Clio, vor dem Spiegel und hofft auf die Heimkehr Odysseus, die ihr immer

¹⁹² Ith., S.487.

¹⁹³ Güte, S.650.

unwahrscheinlicher erscheint. Zermürbt von jahrelangem, vergeblichem Warten wird sie von Trauer und Hoffnungslosigkeit übermannt:

PENELOPE: Tausend Tränen möcht ich gerne weinen
Und die tausend Tränen nur für einen
Für den Einen dem mein Herz gehört!

Tausend Tränen bleiben wohl unvergossen
Für tausend Männer die auch unverdrossen
Kämpfen für ihr Land mit Herz und Schwert.

Tausend Frauen müßten Tränen weinen
Tausend Tränen fließen, nicht für einen
Für den Einen den man Liebsten nennt.

Tausend Tränen müßten wir vergießen
Für unsere Krieger, nur um die zu grüßen
Die man unbekannte Krieger nennt.

CLIO: Nicht mit Tränen, Herrin, sei des Herrn gedacht
Mit dem Herzen, Herrin, das vor Freude lacht.
Mit dem Hoffen, Herrin, soll die Zeit vergehn!

Tausend Tränen müßten selig fließen
Um den einen dann für alle grüßen
Bei dem herbeigesehnten Wiedersehen.¹⁹⁴

Seinen Effekt erzielt das Gedicht nicht zuletzt auch durch sprachgestalterische Mittel wie die Alliteration (**T**ausend **T**ränen) und das etwas ausgefallene Reimschema (aab ccb), die im Vergleich zu den holpernden Reimen des Münchhausen-Chansons durch ihre Qualität bestechen. Ohne Zweifel ein literarischer Moment in dem sonst vor politischer Polemik überquellenden Mittelstück, der mit Sicherheit den Nerv der Zeit traf. Auf berührende Art und Weise wird hier die Kehrseite der Medaille beleuchtet: die zurückgelassenen Familien der unzähligen namenlosen Soldaten, die an der Front ihr Leben ließen.

2.1.5. Nationalsozialistische Einrichtungen und Kampagnen

Gemeinsam mit den Nationalsozialisten war 1938, neben allen anderen Neuerungen, auch eine Flut an nationalsozialistischen Slogans und Abkürzungen über Österreich hereingebrochen, die es heutigen Linguisten ermöglichte, einen ganzen Band mit dem Vokabular des Nationalsozialismus¹⁹⁵ zu füllen. Natürlich boten die zahlreichen Abkürzungen der NS Organisationen und die vom Regime propagierten Kampagnen auch

¹⁹⁴ Ith., S.502.

¹⁹⁵ Vgl. Cornelia Schmitz-Berning: *Vokabular des Nationalsozialismus*. Berlin/New York 2000. Auch darüber hinaus gibt es zahlreiche Studien zur Sprache des Dritten Reiches, etwa Klemperer: *LTI-Lingua Tertii Imperii* oder Süskind / Sternberger / Storz: *Aus dem Wörterbuch des Unmenschen*.

den Kleinkunstautoren des *Werkels* mehr als genug Gelegenheit zu satirischen Verballhornungen.

Besonders „beliebt“ war die Geheime Staatspolizei (GESTAPO) die gleich in drei verschiedenen Varianten auftaucht. In *Sebastian Kampels Höllenfahrt* wird das gefürchtete Bespitzelungsinstrument zur GEHÖPO (Geheime Höllenpolizei), im vierten Programm fürchten sich die Märchengestalten vor der „Geheimen Staatsdracherei“ die in Form eines stinkenden und Feuer speienden Basilisken auftaucht, in der *Odyssee* des fünften Programms weist sich ein Hoplit aus dem Protektorat Kreta als Beamter der „Kre-Sta-Po“ aus und führt den verhafteten Odysseus in den Hades ab.

Aber auch andere Abkürzungen wurden frisch fröhlich „griechisiert“: So erkundigt sich Zeus gleich zu Beginn des Mittelstücks, ob dieser Odysseus denn auch ein „P.G.“ sei worauf er zur Antwort bekommt: „Nein, er ist kein Prima Grieche“.¹⁹⁶ Daraufhin ordert Zeus die Akte über Odysseus aus dem Archiv der G.A.F. (Griechische Arbeitsfront) an, eine klare Anspielung auf die Deutsche Arbeitsfront (DAF). Nausikaa ist in Christl Rantz’ *Odyssee* Führerin der B.G.S. – des Bund griechischer Sirenen.¹⁹⁷ Natürlich versteckt sich dahinter eine Verballhornung von BDM, dem Bund deutscher Mädels.

Nach der gleichen Methode werden im *Chinesischen Wunder* die Slogans „chinesisiert“. Hier darf Re-si kein Mitglied im „BGM“, dem „Bund Gelber Mädels“ werden, weil ihr Vater die Tokioten nicht leiden kann. In der „gelben Kulifront“ sollen „der Kuli der Faust“ und „der Kuli der Stirn“ vereinigt werden, genauso wie geplant war, in der 1933 an Stelle der Gewerkschaften getretenen Deutschen Arbeitsfront die „Arbeiter der Stirn und der Faust“ zu einer sozial nivellierten Volksgemeinschaft zu vereinen.¹⁹⁸ Auch die der DAF untergeordnete Freizeitorganisation „Kraft durch Freude“ entkam Eckhardts spitzer Feder nicht und wurde in „Kraft durch Kulerei“ umgewandelt. Neben der offensichtlichen Anspielung auf NS-Organisationen findet sich auch hier eine zusätzliche Kritik, denn der Ausdruck Kuli kann laut dem Duden Fremdwörterbuch einerseits „Tagelöhner in Südostasien“ bedeuten, aber auch „ausgenutzt, ausgebeuteter Arbeiter“.

¹⁹⁶ Ith., S.485.

¹⁹⁷ Ith., S.500.

¹⁹⁸ Vgl. den propagandistischen Artikel im *General-Anzeiger* Nr. 139 vom 16.6.1934 „Student und Arbeiter Hand in Hand“: „Noch vor zwei Jahren wäre es ein Ding der Unmöglichkeit gewesen, Studenten und Arbeiter Schulter an Schulter in Reih und Glied zu stellen. Erst dem Nationalsozialismus ist dieses Werk der Einigung, dieses Werk wahrhafter Volksgemeinschaft gelungen. [...] Da marschierte mit dem Studenten, mit dem Professor der Hochschule der NSBO-Mann, der Arbeiter der Stirn mit dem Arbeiter der Faust!“ Zitiert nach <http://uploader.wuerzburg.de/gym-fkg/schule/fachber/gesch/facharb/kiesel/nsbo.htm>

Ebenfalls im *Chinesen* findet sich eine Anspielung auf den Slogan „Kanonen statt Butter!“, mit dem Hermann Göring die Opferbereitschaft der Bevölkerung zu Gunsten der Rüstungsindustrie steigern wollte. In der Greißlerei des Volksgenossen Pi-won-ka geraten die Damen Ha-tscheck und Ma-tscheck aneinander, als Frau Ma-tscheck „an Butter“ für ihren Bambusstrudel erstehen will:

HA-TSCHEK: Alstern, daß es wissen: der Butter wird abgeschafft!

MA-TSCHEK: Wer hat denn dös gsagt?

HA-TSCHEK: Der Herr Reichsfeldmarschall – Buddha segne seinen Bauch! Und i gib ihm vollständig recht!¹⁹⁹

Die offensichtlich opferbereite Frau Ha-tscheck gibt unmissverständlich zu bedenken, dass Butter für einen Bambusstrudel Verschwendung sei, denn „Flugdrachn san wichtiger als Butter!“²⁰⁰, dieses Opfer müsse man schon bringen. Der Streit droht zu eskalieren, aber glücklicherweise betritt in diesem Augenblick die Japanerin Her-ma mit einem forschenden „Tach!“ das Geschäft und die beiden Wienerinnen schließen wieder Frieden, um sich gegen die „zuagraste Pippn“ zu verbünden.

Auch vor der Verächtlichmachung von nationalsozialistischem Liedgut wurde nicht Halt gemacht. Als Frau Kappel zu Beginn der *Höllenfahrt* den Tisch deckt, trällert sie fröhlich vor sich hin: „Nur am Rhein will ich leben, nur am Rhein geboren sein...“ Worauf ihr verärgertes Gatte erwidert: „Was ist? Bist narrisch wordn? Warum willst auf amol am Rhein geboren sein?“²⁰¹ Diese scharfe Bemerkung konnte wohl gerade noch durchgehen, weil in dieser Szene Sebastian Kappel eindeutig als negatives Beispiel eines nörgelnden Individualisten dargestellt wurde. Trotzdem schwingt implizit die Kritik daran mit, dass viele Wiener nur allzu bereitwillig ihre österreichische Identität aufgaben und sich den reichsdeutschen Gepflogenheiten anpassten.

Selbst der Hitlergruß wurde auf der Bühne des Werkels verunglimpft, allerdings wagte man auch das nur, indem man den entsprechenden Text dem noch nicht geläuterten „Meckerer“ Sebastian Kappel in den Mund legte. Erbost darüber, dass der Hausmeister Wewerka schon wieder einen Instruktionsappell für den Hausluftschutz angeordnet hat, tritt Kappel in einen „Appellstreik“ und weigert sich, daran teilzunehmen. Er möchte sich lieber mit der *Göttlichen Komödie* von Dante gemütlich in seiner Wohnung verkriechen, als sich im feuchten Keller von diesem „Oberober-Nazi“ instruieren zu lassen. Seiner Frau, die ihm ein schlimmes Schicksal in der Hölle aufgrund seiner negativen Einstellung

¹⁹⁹ Chin., S.53.

²⁰⁰ Ebda.

²⁰¹ Höll., S.22.

prophezeit, ruft er läppisch nach: „Is scho recht, Frau Luftschutz! Adieu! Und viel Vergnügen, Heil Wewerka!“²⁰² Der auf diese Art verballhornte Hitlergruß wirkt zweifelsohne lächerlich.

Die Methode, die dahinter steckt, ist eine in der antifaschistischen Satire häufig gebrauchte. Der satirische Effekt beruht darauf, „die sonst so ungreifbaren oder selbstherrlichen Mächte und Mächtigen entweder in allegorischer Verkörperung oder in Gestalt eines lebendigen Exemplars, jedenfalls aber greifbar und zur Lächerlichkeit ‚verkleinert‘ vor das Publikum zu stellen“²⁰³. Wird an die Stelle des unantastbaren Führers der Hausmeister Wewerka gesetzt, klingt „Heil Hitler!“ gleich gar nicht mehr so attraktiv. Gleichzeitig wird durch eben diesen Bruch die Unantastbarkeit des Führers in Frage gestellt, indem er als potentiell austauschbar dargestellt wird.

2.1.6. Prominente Nationalsozialisten

Offensichtliche Attacken gegen prominente Nationalsozialisten waren leicht zu durchschauen und daher schwer zu tarnen. Als man einmal wagte, Goebbels in der *Odyssee* zu persiflieren, ging das gleich fürchterlich in die Hose: Goebbels Ehefrau und sein Adjutant, die im Publikum saßen, durchschauten den Spuk sofort. Details zu dieser Szene werden im Kapitel „Literarische Parodie als Tarnung für politische Kritik“ besprochen.

Persönliche Attacken gegen Mitglieder der NS-Prominenz wurden daraufhin verständlicherweise nicht mehr unternommen. Auch wagte man nicht, den Führer persönlich anzugreifen, aber gewisse Eigenschaften wurden immer wieder glossiert. Hitlers allgemein bekannte Abneigung gegen Wien und seine Vorliebe für Linz und Graz taucht nicht nur einmal in den Mittelstücken auf, so etwa im vierten Bild der *Guten alten Zeit*, in dem die Parallelen zwischen Kaiser Maximilian und Hitler kaum zu übersehen sind.

Drei Bürger, zwei davon mit den sprechenden Namen Kreti und Pleti, sitzen arglos vor dem Hasenhaus und führen folgenden „Unterhaltung“:

BIERINGER: Na ja.
PLETI: Mhm.
KRETI. Halt ja.
BIERINGER: Ach Gott!
PLETI: Mhm.

²⁰² Höll, S. 26.

²⁰³ Scheit: *Methoden des Widerstands*, S.44.

KRETI So, so!
BIERINGER: Na ja.
PLETI: Mein Gott!
KRETI. So, So!
BIERINGER: Ach Gott!
PLETI: Mhm.
BIERINGER: Mein Gott!²⁰⁴

Die Szene wäre wohl noch eine Zeit in diesem Ton weiter gegangen, wird aber durch den Auftritt des Konstablers Pro unterbrochen, der die drei Bürger des Politisierens und der Revolution gegen Kaiser Maximilian bezichtigt, ein Seitenhieb auf die permanente Bespitzelung im Dritten Reich und die Nichtigkeiten, die nicht selten zu einer Verurteilung wegen Hochverrats führen konnten. Die drei Bürger lassen sich aber auch durch die Anschuldigungen des Konstablers nicht aus der Ruhe bringen und so muss dieser unverrichteter Dinge wieder abziehen. Kaum ist er allerdings von der Bühne abgegangen, als die Unterhaltung tatsächlich revolutionären Charakter annimmt:

ALLE: Der Maximilian!
PLETI: Er hat für`d Weanerstadt nix über!
ALLE: Ein andrer Kaiser wär uns lieber!
BIERINGER: In andre Städt sitzt er accrat
 Und pfeift auf unsre Wienerstadt.
PLETI: Ja Linz...
KRETI: Wird ausbaut.
PLETI: Ja Graz...
KRETI: Wird aufbaut.
BIERINGER: Aber wie`s in Wien ausschaut
 Das is er`m egal.²⁰⁵

Hinter dieser Charakterisierung Kaiser Maximilians verbirgt sich eine kaum zu verkennende Glossierung Hitlers, dessen Abneigung gegen Wien ein offenes Geheimnis war. Seine unverhohlene Bevorzugung von Linz, das er zur „Führerstadt“ machen wollte, und Graz, der Stadt der Volkserhebung,²⁰⁶ war allgemein bekannt und sorgte in Wien für böses Blut, insbesondere als man sich auch kulturpolitisch vernachlässigt fühlte.

2.1.7. Rassen- und Arisierungspolitik

Schließlich gibt es Texte, in denen sogar die Rassenpolitik des Nationalsozialismus bekrittelt und seine ideologische Maxime in den Grundfesten erschüttert werden. Selbst zu politischen Kernthemen wie der „Judenfrage“, der schonungslosen Verfolgung aller Regimegegner und der Existenz von Konzentrationslagern gelang es den Autoren des

²⁰⁴ gaZ, S.611.

²⁰⁵ gaZ, S.612.

²⁰⁶ Bereits am 19. Februar 1938, also noch vor dem Einmarsch der Wehrmacht in Österreich, fand in Graz die sogenannte „Volkserhebung“ statt, eine Pro-Hitler Kundgebung begeisterter Nationalsozialisten vor dem Grazer Rathaus.

Wiener Werkels immer wieder Stellung zu nehmen. Die berühmt berüchtigte „arische Großmutter“ wurde nicht nur einmal in einer Kabarettnummer aufs Korn genommen. Auch der Huber Franzl vermutet hinter dem Haus der Großmutter in der Märchenwelt sofort das Sippenamt, und die Beschäftigungs- und Arisierungspolitik der Nationalsozialisten holt auch die anderen Grimm'schen Gestalten ein:

DORNRÖSCHEN: Du meinst doch nicht etwa, daß ich einen Beruf ergreifen soll?

PRINZ: Natürlich sollst du das! Genau wie die andern. Der Froschkönig und die Frau Holle sind beim staatlichen Wetterdienst, der Däumling ist Lehrling im Friseurladen von König Drosselbart, die Bremer Stadtmusikanten sind beim Rundfunk, der Hänsel ist bei der Erntehilfe, und die Gretel ist Straßenbahnschaffnerin.

DORNRÖSCHEN: So etwas! Was ist denn der gestiefelte Kater?

PRINZ: Luftschutzwart.

DORNRÖSCHEN: Und Schneeweißchen und Rosenrot?

PRINZ: Die Firma wird jetzt kommissarisch verwaltet.²⁰⁷

In Anspielung an die an eine Firma in jüdischem Besitz erinnernden Namen „Schneeweißchen und Rosenrot“ wird hier nahe gelegt, dass das Unternehmen „arisiert“ wurde, eine der seltenen politisch-kritischen Pointen aus dem *Huber Franzl*.

In *Kampels Höllenfahrt* wird sogar explizit erwähnt, der Zahnarzt Doktor Wograndl habe den Doktor Löwenstein „arisiert“. Auch Charon ist sehr darauf bedacht, nicht mit den Nürnberger Rassengesetzen in Konflikt zu geraten. Bevor er Kempel in sein Taxi einsteigen lässt, stellt er noch die „heikle Frage“ ob Kempel denn auch „ich meine ... rein arischer Abstammung“ sei? Die Frage wird von Kempel geradezu als eine „Zumutung“ empfunden, denn „[e]ine gegenteilige Abstammung wäre doch heutzutage ein heller Wahnsinn!“²⁰⁸.

Als „hellen Wahnsinn“ könnte man auch folgenden Dialog aus Rudolf Weys' *Traum seiner Lordschaft* bezeichnen, in dem in erschreckend offensichtlicher Weise auf die Existenz von Vernichtungslagern und die in ihnen üblichen Praktiken hingewiesen wird. Die Szene spielt nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges in einem in 26 Einzelstaaten zerfallenen Wien. Auf dem Passamt der „Bundesrepublik Hernals“ spricht ein Mann vor, der eine „Luxusreise“ zum Furtwängler-Konzert am kommenden Samstag in die „Gefürstete Grafschaft Innere Stadt“ antreten will und um ein Visum für sein Vorhaben ansucht. Das Betreten der hochvalutarischen Gefürsteten Grafschaft Innere Stadt ist allerdings nur gestattet, wenn es für Hernals devisenbringend ist. Der Mann ist verärgert:

HERR: Da kann man also sozusagen überhaupt nur ins Konzerthaus, wenn man

²⁰⁷ Hub., S.63.

²⁰⁸ Höll., S.30.

selbst ein Konzert gibt?

BEAMTER: Na ja natürlich. Von wegen Zuhören allein werden S' Ihnen doch auch gar nicht die Müh' machen und eine Ausreise- eine Einreise- sowie vier Durchreise-Visa durch[!] Fürstentum Josefstadt, durchs Kaiserreich Neubau, durch die Republik Mariahilf und das Erzherzogtum Wieden, auf'n Hals hängen! Es sei denn, Sie haben masochistische Verdrängungen. Aber dann g'hören S' net zu mir, sondern nach Steinhof. Jedoch liegt dasselbe im Empire Hietzing und da kriegen S' erst recht ka Einreise.

HERR: Nicht einmal überschnappen kann man heute ordnungsgemäß!

BEAMTER: Bevor wir nicht das Jörgerbad in eine Landesirrenanstalt umgebaut haben, leider nein. Jedoch sind kalten Duschapparate für unter den politischen Verhältnissen schwer Leidenden [!] bereits vorhanden. (*Telephon am Tisch gibt Signal*) Ich empfehle mich.

HERR: (*güßend*) Hernals über alles, wenn es nur will! (*Ab.*)²⁰⁹

Wie die Textzeile über die „kalten Duschen“ für politisch Andersdenkende jemals die Zensur passieren konnte, ist selbst dem Autor Rudolf Weys ein Rätsel. Tatsache ist aber, dass das Mittelstück in genau diesem Wortlaut von Mai bis Oktober 1940 gespielt wurde. Vermutlich war das nur durch die recht ausgeklügelte Tarnung möglich. Gerade die Kritik an der Rassenpolitik der Nazis verlangte aufgrund ihrer Brisanz nach komplexen Camouflagen, die im nächsten Kapitel eingehender behandelt werden sollen.

2.2. Methoden der Tarnung

Zum methodischen Repertoire von Kabarett und Satire *per se* gehören Taktiken, die es den Autoren erlauben, eine moralische oder politische Zensur zu umgehen. Mit der Abwälzung der Interpretationslast auf das mündige Publikum, das selbstständig entscheidet, wie die Pointe zu verstehen oder auf wen sie zu beziehen sei, kann sich der/die KabarettistIn weitgehend aus der politischen Verantwortung winden. Methoden wie die bewusste Irreführung, demonstriert an Werner Fincks Beispiel mit der Goethe-Karikatur, sind

²⁰⁹ Lord , S.435f.

Die letzte Zeile ist eine Anspielung auf die Phrase *Österreich über alles, wenn es nur will*. Ursprünglich der Titel eines 1684 vom Ökonomen Philipp Wilhelm von Hörnigk verfassten wirtschaftstheoretischen Werkes über den Merkantilismus in Österreich, das nicht nur für den ökonomischen Aufstiegs des Habsburgerreiches im 18. Jahrhundert entscheidend war, sondern auch das Selbstverständnis Österreichs als wirtschaftlich unabhängiger Staat nachhaltig prägte, wurde *Österreich über alles, wenn es nur will* im Lauf der Jahrhunderte zum geflügelten Wort und zum Ausdruck österreichischen Selbstbewusstseins. Insbesondere Engelbert Dollfuß machte während der Zeit des Ständestaats intensiv von der Phrase gebrauch, sie findet sich sowohl in Presseaufrufen der damaligen Regierung als auch auf Plakaten der Vaterländischen Front (siehe Seite 124). Die Bedeutung dieses Schlagworts selbst in heutiger Zeit beweist das Beispiel einer vom damaligen Bundespräsidenten Dr. Thomas Klestil im Oktober 1999 gehaltenen Eröffnungsrede auf dem 14. Bundeskongress des Österreichischen Gewerkschaftsbundes, die er mit den Worten schließt: „Für uns alle gilt: "Österreich über alles, wenn es nur will!"“.

<http://www.hofburg.at/de/praesidenten/klestil/reden1999/inla/%C3%96GBBundeskongr.htm>

keineswegs nur für das antifaschistische Kabarett typisch, sondern sind Kennzeichen des Kabarett im Allgemeinen.

Trotzdem wurden diese Tarnungsmethoden für die Zwecke des *Wiener Werkels* verfeinert und spezifisch auf die Zustände der NS-Zeit zugeschnitten. Einige der Strategien, wie etwa die "Klammermethode", sind sogar "Erfindungen" der Hausautoren der Bühne, mit deren Hilfe die Kritik am Regime in den Mittelstücken des *Werkels* gelang. Um diese Tarnung möglichst effektiv zu gestalten, wurden manchmal mehrere Methoden in ein und demselben Mittelstück kombiniert. Auch eigneten sich einige Tarnungsmethoden vorwiegend zur Tarnung des gesamten Mittelstücks, andere Taktiken wiederum wurden zur Tarnung individueller Pointen herangezogen. Meist gibt es in jedem Mittelstück eine übergeordnete Tarnungsart oder „Kollektivtarnung“, innerhalb dieser Tarnung treten aber auch andere Methoden als „Individualtarnungen“ einzelner Pointen auf.

2.2.1. Zeitliche Verlagerung

Eine dramaturgisch unkomplizierte und dennoch für die Rechtfertigung vor der Zensurbehörde sehr effektive Tarnung stellte die Verlagerung des Geschehens in eine unbestimmte oder vergangene Zeitepoche dar. Hier konnten in historischem Gewand versteckt kritische Äußerungen zur Tagespolitik angebracht werden, der Zensur gegenüber konnte man jedoch auf die geschichtlich verbürgte Wahrheit des Geschilderten verweisen: an historisch überlieferten Tatsachen war selbst für die Nazis nicht zu rütteln. Sollte das Publikum auf den Gedanken verfallen, Parallelen zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu ziehen, war dies zwar die versteckte Intention dahinter, der Zensurbehörde gegenüber verwiesen die Autoren jedoch auf die Unleugbarkeit der historischen Tatsachen.

Am konsequentesten und als alleinige "Kollektivtarnung" wurde diese Methode im Mittelstück des siebten Programms angewandt. Schon der Titel des von Christl Rantz verfassten Textes *Die Gute Alte Zeit* weist daraufhin. In sechs Bildern wird hier durch eine Zeitreise belegt, dass man in Wien immer schon unzufrieden war und sich von jeher nach der "guten alten Zeit" sehnte. Quer durch die Jahrhunderte wird hier das Wiener "Raunzertum" bis ins Paradies zurückverfolgt und liebevoll karikiert. Den Zensoren wurde weisgemacht, man amüsiere sich hier auf eigene Kosten und mache sich über das ständige Meckern der Wiener lustig. Das mag zu einem Gutteil auch die Intention des Stückes gewesen sein, aber dennoch blieben die politischen Anspielungen auf die NS-Führung

keineswegs aus. Diese Pointen wurden durch die zeitliche Verlagerung des Geschehens in vergangene Jahrhunderte getarnt. Einzig allein das erste Bild der *Guten Alten Zeit* spielt in der Gegenwart (1941), hier musste deshalb mit der „Ausparung“ eine andere Taktik angewandt werden, auf die noch zurückzukommen sein wird.

Das zweite Bild spielt 1841 im sogenannten "Paradeisgartl"²¹⁰ (eine Vorwegnahme des Garten Eden in dem das ganze Stück enden wird) und wurde zur Verdeutlichung der Epoche mit Walzern von Lanner und Strauss musikalisch untermalt. Das eröffnende Couplet des Werkelmannes dient zur Exposition des Schauplatzes und der Zeit, in der die Szene spielt, nebenbei wird wieder auf die Zensur Bezug genommen, diesmal auf ironisch-indirekte Art: Nun müsse sich – entgegen dem *Wiener Werkel* – Nestroy mit der Zensur herumschlagen. In einem gemütlichen Kaffee finden sich illustre Gäste an einem Tisch zusammen: Bauernfeld, Grillparzer, Nestroy und ein junges Mädchen, das sich als "Gallmayer Pepi" vorstellt und einmal Schauspielerin werden will, plaudern und raunzen über die schlechten Zeiten. Den Namen Grillparzer und Nestroy ist nichts mehr hinzuzufügen und auch Eduard von Bauernfeld hat als Autor politisch brisanter Konversations- und Salonstücke für das Burgtheater längst Eingang in den österreichischen Literaturkanon gefunden. Auch die blutjunge Pepi, die selbstbewusst behauptet "i wer amal was",²¹¹ ist wohl besser bekannt als Josephine Gallmeyer, die als Soubrette am Wiener Carltheater in den 1860er Jahren wahre Triumphe feierte.

Die literaturgeschichtliche Akkuratheit der Szene ist bestechend, denn gerade die 1840er Jahre brachten eine vermehrte Hinwendung zu politischen Themen in Bauernfelds dramatischem und lyrischem Werk. Seine politisch-agitatorische Tätigkeit brachte ihm gehörige Probleme mit der Metternich'schen Zensur ein. Nur der Feindschaft zwischen Metternich und Graf Kolowrat, wie Metternich Mitglied des Staatsrates, war es zu verdanken, dass so manches Werk Bauernfelds am Burgtheater aufgeführt werden durfte, da sich Kolowrat gerade dann persönlich dafür einsetzte, wenn Metternich in einem Stück lächerlich gemacht wurde.²¹² Dass auch Nestroy zeit seines Lebens unter der Metternich'schen Zensur zu leiden hatte, ist bekannt. Seiner Verbitterung darüber verleiht der *Werkel*-Nestroy in folgenden Worten Ausdruck:

²¹⁰ Das "Paradeisgartl" war ein öffentlich zugänglicher Teil des Kaiserlichen Parks, heute der Bereich Josepfsplatz und Winterreitschule. Vgl. Felix Czeike: *Historisches Lexikon Wien in 5 Bänden*. Wien 1997. Bd.4, S.490.

²¹¹ gaZ, S.604.

²¹² Vgl. http://virtuelleschuledeutsch.at/inetsem/repblk_b.htm

NESTROY: I ha schon soviel g'macht was dem Kaiser net recht ist, daß wenn i noch was mach, werden's mich nix mehr Rechtes machen lassen.²¹³

Die Gültigkeit dieser Einschätzung der Situation unter Metternich konnte von den nationalsozialistischen Machthabern nicht geleugnet werden. Ebenso wenig waren sie aber in der Lage zu verhindern, dass die Zeilen, die sich als Kommentar zur Metternich'schen Zensurpolitik präsentierten, vom Publikum auf die Gegenwart bezogen wurden und auch mit erstaunlicher Präzision zutrafen. Der Rest der Szene ist durchzogen von solch unterschwellig politischen Aussagen, der Höhepunkt dieser implizit-tagespolitischen Anspielungen findet sich ganz am Ende des ersten Bildes. Getreu der Wiener Mentalität kommt man auch im Paradeisgartl überein, dass man es nicht leicht habe heutzutage. "Früher hätt ma leben sollen", meint Bauernfeld mit einem Stoßseufzer, aber "[a]uf kan Fall im Vormärz." Worauf Nestroy lakonisch meint:

NESTROY: Vor-März is immer kritisch. Besonders vor an dreizehnten.²¹⁴

Spätestens hier begann die historische Tarnung etwas zu wackeln, denn die Anspielung auf den am 13. März 1938 erfolgten "Anschluss" Österreichs war kaum zu übersehen. Allenfalls konnte Nestroys Replik hier noch als eine rein abergläubische Äußerung abgetan werden, aber der Verdacht, dass die Anspielung auf den Einmarsch der Wehrmacht gemünzt war, wurde nachträglich durch folgende Pointe aus dem fünften Bild erhärtet, die ebenfalls den "Anschluss" zum Thema hatte.

Im Jahre 1111 sitzen einige der Gründerväter Wiens beisammen und spekulieren über die Zukunft der von ihnen gegründeten Gemeindebezirke. Gemeinsam beklagen sie die "neue Zeit", die Einzug gehalten hat in Vienni, und insbesondere Murilo, der Gründer Meidlings, äußert sich wiederholt negativ über den Verfall der Sitten und sehnt sich nach der "guten, alten Zeit" zurück. Da stürzt plötzlich Ottacher, der Stammvater Ottakrings, auf die Bühne und verkündet:

OTTACHER: (*stürzt herein*) Jonabot euch! Die Ungarn sind da! Vienni ist seit einer halben Stunde ungarisch!

MURILO: Die sind ohne Krieg einmarschiert und haben das Land besetzt! Zeiten sind das!²¹⁵

Wenn schon die oben zitierte Äußerung Nestroys mit Müh und Not als reiner Aberglaube durchgehen konnte, Murilos Bemerkung zum Einmarsch der Ungarn musste zwangsläufig als gegenwartspolitischer Kommentar verstanden werden. Noch dazu, wo die ganze Szene

²¹³ gaZ, S.604.

²¹⁴ gaZ, S.606.

²¹⁵ gaZ, S.617.

vor einem politischen Hintergrund spielt, der merkliche Parallelen zum aktuellen Geschehen aufweist. Als Hezo seinem Freund Grimizo gesteht, dass ihm die politische Lage in Vienni Sorgen mache, erhält er von Hezo einen gut gemeinten Rat: "Am besten tut Grimizo in der Politik: wenn er das Maul hält".²¹⁶ Aber auch der ständig raunzende Murilo ist mehr als skeptisch, was die Zukunft seiner Vaterstadt anbelangt:

MURILO: Was da schon rauskommen kann.

GRIMZIO: Jetzt halt die Pappen, sonst wirst d'ersteinigt!

MURILO: Des is a Gemeinschaft! Wie mans Maul aufmacht, glei steinigen!²¹⁷

Nicht zufällig ist hier wohl von einer "Gemeinschaft" die Rede, denn gerade diese "Volksgemeinschaft" wurde von den Nazis immer wieder propagiert. Dass jeder, der versuchte, sich in dieser Gemeinschaft seine Individualität zu bewahren und seinen Unwillen auch kundtat, kurz, dass jeder, der das "Maul aufmachte", durchaus damit rechnen musste, "d'ersteinigt" oder zumindest verhaftet zu werden, war traurige Realität. In der ungeschlachten Sprache der Stammväter Wiens wurde die Brachialität der nationalsozialistischen Strafjustiz offensichtlich. Entgegen der Fortschrittsbeteuerungen ihrer Führer war die nationalsozialistische Gesellschaft zumindest in ihrer Strafjustiz ein Rückschritt zu barbarischen Methoden längst vergangener Jahrhunderte.

Ein dramaturgischer Kunstkniff erlaubte es Christl Rantz auch in dieser Szene, die angeblich mehr als 800 Jahre zurück lag, Anspielungen auf die Gegenwart zu machen: Im Zuge der Diskussion um die Zukunft der von ihnen gegründeten Siedlungen verfallen die Stammväter der Wiener Gemeindebezirke auf den Gedanken, die Seherin Sarolta nach der Zukunft der Siedlungen zu befragen. In ihren gereimten Prophezeiungen beschreibt die Seherin dann mit erstaunlicher Präzision die Zustände in den jeweiligen Bezirken zur Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft. So erstehen vor ihrem geistigen Auge die städtischen Gaswerke auf der Simmeringer Heide genauso zum Leben wie sie die Errichtung eines "Musentempels", der "Kraft und Freude" bringt, in Sievering vorhersieht. Gemeint ist damit das *Sieveringer Filmatelier*, dessen Betreiber schon im Ersten Weltkrieg die propagandistische Wirkung des Films im Krieg entdeckten und vom k.u.k. Kriegspressequartier mit der Herstellung von Propagandafilmen beauftragt wurden. Diese Tradition wurde auch später fortgesetzt und neben propagandistischen Filmen wurden im *Sieveringer Filmatelier* auch politische Wochenschauen produziert.²¹⁸

²¹⁶ gaZ, S.614.

²¹⁷ gaZ, S.615.

²¹⁸ Vgl. Felix Czeike. *Historisches Lexikon Wien*. Bd. 5, S.222.

2.2.2. Räumliche Verlagerung

Nach dem gleichen Prinzip wie die zeitliche Verlagerung funktionierte die Methode der räumlichen Verlagerung, bei der das Geschehen in eine andere Umgebung als das Deutsche Reich transferiert wurde. Auch hier boten sich den Autoren dennoch mehr als genug Möglichkeiten, um Zustände im Dritten Reich zu glossieren. Die räumliche Verlagerung kam vor allem im *Chinesischen Wunder* des zweiten Programms zum Einsatz.

Laut dem Prolog von Pong, dem Schwätzer, spielt dieses Mittelstück in sowohl räumlich als auch zeitlich weit entfernten Sphären, denn hier heißt es:

Hochgeborene, nicht genug zu preisende und erlauchte Gäste, ich, Pong, der Schwätzer, will Eurem durchdringenden Verstand verraten, dass wir uns im Reiche China, auch Chinareich genannt, befinden, wo bekanntlich ein echter Chineser net untergeht. Dies bewies er auch in jener historischen Zeit, als dem Wunsche der übergroßen Mehrheit der Chinesen Rechnung getragen ward und Chinareich sich an Japanland anschloß.²¹⁹

Es wurde jedoch bald offensichtlich, dass die zeitliche Verlagerung in "jen[e] historisch[e] Zeit, als [...] Chinareich sich an Japanland anschloß" eine reine Farce war. Gerade die nähere Bestimmung dieser angeblich "historischen Zeit" als die Zeit des Anschlusses wies ja auf die Aktualität des Stückes hin. Auch dem Reichspropagandaamt gegenüber gab man unumwunden zu, dass mit der "historischen Zeit" die Gegenwart gemeint war, denn man versuchte den Zensoren weiszumachen, das Stück sei eine Anspielung auf den durchaus gegenwärtigen Japan-China Konflikt.

Als effektive Tarnung blieb demnach nur die räumliche Verlagerung übrig, die allerdings auch nicht schwer zu durchschauen war. Dem Publikum wurde schon im Prolog zu verstehen gegeben, dass sich der Inhalt des Mittelstücks sehr wohl auf Wien bezog. Dafür sorgte, neben den auffälligen Parallelen zur Volksabstimmung über den "Anschluss" Österreichs, die kaum verfremdete Redensart vom "echten Chineser, der net untergeht", vor allem aber auch jene Stelle im Prolog, in der es hieß, das Stück spiele in jenen Tagen, "da die Truppen des Mikado in die damalige Hauptstadt Chinareichs, nämlich Wi-en, einzogen".²²⁰ Spätestens hier wurden die Karten offen auf den Tisch gelegt, die räumliche Verlagerung musste zwangsläufig durchschaut werden.

Einen Grossteil seines komischen Effekts bezieht das Stück zweifelsohne aus der Transferierung wienerischer Sitten und Redensarten in einen ost-asiatischen Kontext, die alle Ebenen des Stückes, von der Orthographie bis zum Inhalt, erfasste. Vor allem die „chinesisierte“ Schreibweise der Namen mit Bindestrichen sorgt schon beim Lesen für

²¹⁹ Chin., S.47.

²²⁰ Ebda.

Heiterkeit und verfehlte bei entsprechender Betonung sicher auch bei der Aufführung ihre Wirkung nicht. Auch abgesehen von der Schreibweise bediente sich Eckhardt durchaus sprechender Namen. Der Amtsgehilfe "Po-ma-li"²²¹ ist in seiner Geschäftsführung ebenso langsam und gemütlich, wie es sein Name vermuten lässt. Hinter dem Herrn "Wan-ko", mit Hilfe dessen sich der japanische Besitzer eine Wohnung suchen soll, verbirgt sich die in Wien äußerst bekannte Speditionsfirma Wanko, und nicht zuletzt der Name dieses japanischen Soldaten selbst, "Pif-keh", legt dessen norddeutsche Herkunft mehr als nur nahe. Auch die Arbeitsgewohnheiten der dargestellten Beamten werden dem Kontext angepasst: Einen guten Teil seiner Arbeitszeit bringt der Mandarin Hofrat Pe-cha-tschek nicht im Kaffeehaus, sondern im "Teehaus" zu. Besonders komisch ist auch die lokale Verfremdung der Staatsnamen „Chinareich“ und „Japanland“ (sowie der zugehörigen Adjektive „chinareichische“ etc.), die offensichtlich an "Österreich" und "Deutschland" angelehnt waren. Getreu dem Titel des Mittelstücks erscheint es wahrhaftig als ein "*Chinesisches Wunder*", dass dieser Text jemals die Vorzensur passieren und aufgeführt werden konnte.

2.2.3. Irrationalität: Träume und Märchen

Erschien weder die Verlagerung in ein anderes Zeitalter noch in einen anderen geographischen Raum für die Tarnung zweckdienlich, so bediente man sich irrationaler oder fiktiver Welten, in denen das Geschehen angesiedelt und somit dem Realitätsanspruch enthoben wurde. Diese Methode wurde für die beiden Mittelstücke *Herrn Sebastian Kampels Höllenfahrt* und *Traum seiner Lordschaft* als inhaltliche Kollektivtarnung verwendet, mit Einschränkungen auch für den *Huber Franzl im deutschen Märchenwald*. Im letzten Fall rechtfertigt die Verlagerung des Geschehens in die fiktive Welt der Grimm'schen Märchengestalten prinzipiell zwar die Einordnung des Textes in diese Kategorie, nur gab es in dem weitgehend linientreuen Text ohnehin wenige Pointen, die einer Tarnung bedurft hätten. Die Verlagerung in den Märchenwald unterscheidet sich somit kaum von den sonst im Kabarett üblichen Verfremdungsstrukturen, die nicht selten auf allgemein bekanntes Gedankengut (in diesem Fall die Märchen) zurückgreifen.

Anders verhält es sich bei den beiden anderen genannten Mittelstücken. Hier bildet jeweils ein politisch-kritischer Traumeinschub das Kernstück des Textes. Die Verlagerung

²²¹ **Pomali** = Wienerisch für gemütlich, bequem, langsam. Etym.: tschech. *pomaly*. Vgl. Sigmar Grüner / Maria Hornung: *Wörterbuch der Wiener Mundart. 2. erweiterte und verbesserte Auflage mit mehr als 1000 neuen Stichwörtern und Ergänzungen*. Wien: ²2002, S.183.

dieses Mittelteils in eine fiktive Traumwelt fungierte in Kombination mit der Tarnung durch die Klammermethode auf formaler Ebene als inhaltliche Tarnung. Träume entziehen sich dem Bewusstsein und somit der Zensur, sie können nicht kontrolliert und nicht gesteuert werden. Durch die Kombination mit der Klammermethode konnte der Traum außerdem in beiden Fällen als wüste Phantasie eines „Volksschädlings“ und Meckerers beziehungsweise eines britischen „Hetzpropagandisten“ abgetan werden, denn als solche wurden die träumenden Protagonisten in der Exposition jeweils eingeführt.

Die politisch äußerst kritische *Höllenfahrt* war sogar dreifach getarnt. Einerseits funktionierte die Kritik, wie auch in der *Odyssee*, durch Bezug auf antike Gestalten und Verlagerung des Geschehens in mythologische Welten. Allerdings konnte man sich beim *Kampel* auf kein literarisches Vorbild berufen. Da man ohne den Deckmantel einer angeblichen „literarischen Parodie“ auskommen musste, bedurfte es einer zusätzlichen Tarnung in Form einer Verlagerung in die Irrealität durch einen Traumeinschub. Diese doppelte Tarnung auf inhaltlicher Ebene wurde durch die dritte Tarnung, die Klammermethode auf formaler Ebene, ergänzt. Durch diese aufwendige Tarnung wurde es möglich, scharfe Kritik auch an der brachialen Strafjustiz im Dritten Reich zu üben. Die teilweise drakonischen Strafen, die Kampel auf seinem Rundgang durch die Unterwelt mit ansehen muss, konnten als Übersteigerungen archetypischer Ängste erklärt werden, wie sie in Albträumen üblicherweise vorkommen. Dass die höllischen Qualen mit den brachialen Erziehungsmaßnahmen der NS-Justiz große Ähnlichkeit hatten, wurde auf der Bühne dennoch offensichtlich und war auch beabsichtigt. Diese Parallele musste aber nicht zwingend gezogen werden. Dem Publikum wurde zwar nahe gelegt, die Verbindung herzustellen, genauso gut konnten die Zuschauer diese brutalen Methoden aber auch als die für Albräume typische Gewalt interpretieren.

Ebenfalls politisch hochbrisant war der Mittelteil in *Traum seiner Lordschaft*. Rudolf Weys hatte, laut eigener Aussage, das Stück geschrieben, um „Chauvinismus, Rassenhaß, nationale Engstirnigkeit und Krähwinkeleien des Dritten Reiches dem allgemeinen Gelächter preiszugeben.“²²² Weys' Vision von einem Wien nach dem Zweiten Weltkrieg musste sich allerdings die Darstellung als Phantasie eines englischen Lords gefallen lassen, damit „der Drahtverhau, den Gestapozensur und Reichspropagandaamt vor der Kleinkunst aufgebaut hatten, durchbrochen werden konnte“.²²³ Also wurde gleichfalls die Technik angewandt, diesen kritischen Teil als Traumeinschub zu tarnen. Im Gegensatz

²²² Weys, *Literatur am Naschmarkt*, S.125

²²³ Ebda.

zu *Kampels Höllenfahrt*, in dem der Traum als Albtraum realisiert wird, erscheint die Vision von Wien nach dem Ende des Krieges eher wie ein Wunschtraum. Zwar ist durch die Aufspaltung Wiens in 26 Staaten das Leben kaum angenehmer als im Dritten Reich, die friedliche Verbrüderung aller Wiener zu Ende des Mittelteils hingegen war mit Sicherheit ein Wunschtraum vieler Regimegegner. Diese „demokratischen Träume“²²⁴ konnten daher nur als Phantasie eines alkoholisierten britischen „Propagandalords“ durchgehen.

Rudolf Weyss kann sich kaum vorstellen, dass alle im Publikum Anwesenden das Stück auch wirklich verstanden, denn hätten es alle erfasst, der Traum wäre ausgeträumt gewesen. Die zugegebenermaßen komplexe Verlagerung des Geschehens in einen fiktiven Traum, der noch dazu eine rein hypothetische Situation in der Zukunft (den Gewinn des Zweiten Weltkrieges durch die Alliierten) zum Ausgangspunkt hat, ist auch nicht unbedingt einfach zu durchschauen. Um Verwirrung im Publikum vorzubeugen, bediente sich Weyss eines besonderen Kunstkniffes: Eine Geographiestunde in der ersten Szene, in der die jüngsten Geschehnisse in der Geschichte Wiens „wiederholt“ werden, diente ihm zur Exposition des komplizierten Sachverhalts. Die im Hintergrund aufgehängte Landkarte der „Wientalstaaten“, auf der die Lehrerin mit Zeigestab das Durchgenommene veranschaulicht, machte zudem klar, dass man sich die länderweise Aufteilung Wiens als Aufspaltung entlang der Grenzen der (damals) 26 Gemeindebezirke vorzustellen hatte.

LEHRERIN: Also, meine lieben Kinder, wir wiederholen heute in Geographie, was wir in der letzten Stunde gelernt haben. Hansi, wann war der Laxenburger Friede, und was brachte derselbe?

HANSI: Der Laxenburger Friede wurde Neunzehnhundersechszundmzig abgeschlossen, er brachte – laut Text unseres neu bearbeiteten Lesebuchs – die „langersehnte Befreiung der Wiental- und Donaubecken-Randstaaten“, als da sind...

LEHRERIN: Karl, fahr fort...!

KARL: ...als da sind: „Die gefürstete Grafschaft innere Stadt mit der anschließenden Strafkolonie Leopoldstadt“, das „Erzherzogtum Wieden“, das „Königreich Margareten“, „Republik Mariahilf“, „Kaiserreich Neubau“, „Fürstentum Josefstadt“, ferner der „Freistaat Alsergrund“ mit dem „Sultanat Favoriten“.

LEHRERIN: Das wären die ersten zehn, jawohl. Sehr brav Karl, kannst dich setzen. Welche Staaten gehören zum „Empire“? Na, Rudi, sag’ Du’s!

RUDI: Das „Empire“ umfasst Meidling, Hietzing und Penzing. Es ist somit für uns Meidlinger Bürgerschüler seit dem Laxenburger Frieden die engere Heimat. Zum „Empire“ gehören ferner die „Kronkolonie Liesing“ und das „Dominion Brigittenau“.²²⁵

Und so fort. Weyss beweist fast eine beängstigende prophetische Gabe, denn wie Rudi weiter ausführt, haben die Sowjets „in den Vereinigten Strombettepubliken Floridsdorf und Großenzersdorf [Der Gleichklang mit „Vereinigten Sowjetrepubliken“ ist in diesem

²²⁴ Lord, S.447.

²²⁵ Lord, S.432.

Fall bewusst gesetzt] Fuß gefasst. Leider befinden sich in ihrer Hand bedeutende Rohstoffe, wie zum Beispiel die Gas- und Elektrizitätswerke“.²²⁶ Deshalb gibt es in Groß-Wien auch einige Politiker, die den „Laxenburger Frieden“, wie der fiktive Friedensvertrag im Stück heißt, als eine Gemeinheit betrachten, eine offensichtliche Anspielung auf die strikten Friedensverträge nach dem 1. Weltkrieg, die Deutschland und Österreich zur Ableistung hoher Reparationszahlungen verpflichteten und ihre neuen Grenzen festlegten. Anzumerken wäre hier, wie geschickt sich Weys bezüglich der Datierung dieses Friedensvertrages aus der Affäre zieht. Hätte er in seinem Mittelstück einen konkreten Zeitpunkt für das Ende des Zweiten Weltkrieges durch eine deutsche Niederlage genannt, er wäre zweifellos in Konflikt mit den Behörden des auf Ewigkeit bedachten Dritten Reichs gekommen. Die Jahreszahl einem unvorbereiteten Schüler unterzujubeln, der ein Geschichtsdatum bei der Wiederholung vernuschelt, um seine Unwissenheit zu verbergen, bietet einen intelligenten Ausweg aus diesem Dilemma.

Eine schier unerschöpfliche Quelle der Komik stellen auch die mit Bedacht ausgesuchten Staatsformen dar, die zum Teil Anspielungen auf die reale weltpolitische Situation sind, aber gleichzeitig auch den Charakter der Wiener Bezirke widerspiegeln. Die Nobelbezirke Innere Stadt und Josefstadt werden in eine „Gefürstete Grafschaft“ und ein „Fürstentum“ umgewandelt, während der damals vorwiegend von jüdischen Bürgern bewohnte 2. Bezirk durchaus kritisch als „Strafkolonie Leopoldstadt“ sehr treffend beschrieben wird. Hinter dem Meidling, Hietzing und Penzing umfassenden „Empire“ verbirgt sich nur schwach maskiert Großbritannien, ein Verdacht, der sich durch die als „Dominion“ und „Kronkolonie“ apostrophierten Bezirke Liesing und Brigittenau erhärtet. Letzte Zweifel werden beseitigt, als die Szene mit dem Singen der „großmeidlingischen Volkshymne“ nach der Melodie der britischen Nationalhymne endet.

In der anschließenden Szene „Schüler unter sich“ wird noch einmal bekräftigt, dass die 26 Bezirke wirklich als eigenständige Kleinstaaten zu verstehen sind, von denen jeder selbstverständlich seine eigenen Briefmarken und Sonderserien hat, etwa die neuen Wohltätigkeitsmarken von Ottakring „Wiener Pülcher – einst und jetzt“. Auch der Laxenburger Friede als Stein des Anstoßes wird erneut ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt: Rudi möchte Karl dazu überreden, seinem Gesangsverein beizutreten. Auf die Bedenken Karls, er könne überhaupt nicht singen, reagiert Rudi gelassen: „Tepp du, des brauchst doch gar net können. Die Hauptsach is, daß du einen Giz hast auf den

²²⁶ Lord, S.432.

Laxenburger Frieden.²²⁷, eine Anspielung auf die verschiedenen angeblich kulturellen oder sportlichen NS-Organisationen, die in Wirklichkeit der Militarisierung und politischen Verschwörung dienten. Außerdem meint Rudi, „lang kann sich des ja alls nimmer halten“, ein Satz, der von da an leitmotivisch fast zu Ende jeder Szene das ganze Stück hindurch wiederkehrt und den Schluss bereits vorweg nimmt. Auf das „1000jährige Reich“ bezogen wirkt er freilich besonders komisch.

Nach einem wahren Feuerwerk an politisch-kritischen Anspielungen in den ersten Szenen des Mittelteils verebbt die explizite Kritik an der Politik des Dritten Reichs mehr und mehr, die Wiederaufnahme der Rahmenhandlung wird vorbereitet. In der neunten Szene treffen sich die Figuren aus allen Szenen wieder, um als Vertreter der Wientalbewegung unter dem Losungswort „Es kann sich nimmer lang halten“ und der Parole „Nie wieder Laxenburg“ eine Versammlung auf dem Kahlenberg abzuhalten. In der Bewegung gegen den Laxenburger Frieden wurde Hitlers Anti-Versailles Kampagne persifliert. Das ganze gewinnt immer mehr den Charakter eines Putsches, der mit der friedlichen Vereinigung der 26 Kleinstaaten zu Groß-Wien endet. Als sich die Beteiligten zum Schlusschor zusammenfinden, ist im Hintergrund bereits das Bett des Lords sichtbar. Die Traumgestalten stürmen auf surreale Weise das britische Schlafgemach, die positive Schlussklammer der Rahmenhandlung kann beginnen.

2.2.4. Lokale Verfremdung

Als „Lokale Verfremdung“²²⁸ möchte ich eine Tarnungsmethode bezeichnen, die vor allem zur Tarnung einzelner Pointen herangezogen wurde. Hier wurden weltpolitische oder gesamtdeutsche Erscheinungen auf den Wiener Lokalraum „übersetzt“ und auf diese Art sowohl getarnt als auch lächerlich gemacht. Auf diese Art verkleinert gelang es, das weltpolitische Geschehen zu kommentieren.

Insbesondere in *Traum seiner Lordschaft* wurde dieses Verfahren intensiv angewandt. Die Geographiestunde in der ersten Szene, in der im Schulunterricht die Konfliktherde in „Groß-Wien“ durchgenommen werden, diente Weys zur Exposition des Sachverhaltes, aber auch zu lokal verfremdeten Äußerungen über die politischen Geschehnisse in der Realität:

HANSI: „Hütteldorf-Hacking“ ist über das selbstständige Breitensee erbost. Es sagt, dieser Krokodilstaat sei nur ein Flugzeugmutter Schiff und will es deshalb in sein

²²⁷ Lord, S. 434.

²²⁸ Lang: *Wiener Werkel*, S.60.

„Prodektorat“ nehmen.
RUDI: (aufspringend) Aber unser Hietzinger Empire ist dagegen. Unser Greisler Runzimann aus der Kuppelwiesergassen soll zwecks Beobachtung demnächst dortselbst hinentsandt werden. Die Lage ist gespannt, aber leider zuversichtlich.²²⁹

Das „selbstständige Breitensee“ steht hier für das „Protektorat Böhmen und Mähren“, das von den Nationalsozialisten tatsächlich als „Krokodilstaat“ und „Flugzeugmutterschiff“ gegen Deutschland beschimpft wurde, da russische Geschwader kampfbereit auf tschechischen Flugplätzen stationiert waren. In „Hütteldorf-Hacking“ ist daher unschwer das Deutsche Reich zu erkennen, das Breitensee in sein „Prodektorat“ aufnehmen will. Noch deutlicher wird diese Gleichsetzung wenn man weiß, dass überzeugte Nationalsozialisten in Wien auch „Hackinger“ (=Hakenkreuzler) genannt wurden.²³⁰ Das „Hietzinger Empire“, eine lokal verfremdete Version des Britischen Empires, ist naturgemäß dagegen. Hinter dem Greisler Runzimann aus der Kuppelwiesergasse verbirgt sich der britische Politiker Lord Runciman, der im Sommer 1938 als Unterhändler in die Tschechoslowakei reiste, um bei der Schlichtung des Konflikts zwischen den Sudetendeutschen und der Regierung in Prag zu helfen, also zu „kuppeln“.

In der dritten Szene von *Traum seiner Lordschaft* wagte man es sogar, lokal verfremdete, aber doch sehr explizite Kritik an der Rassenpolitik der Nazis zu üben. Eine Dame möchte übersiedeln und kommt deshalb aufs Passamt der „Bundesrepublik Hernals“. Hier entspinnt sich zwischen ihr und dem diensthabenden Beamten folgender Dialog:

DAME: Bitte schön, es handelt sich wegen einer Übersiedlung aus der Lerchenfelder- in die Nussdorferstraße.
BEAMTER: Ah, Sie wollen emigrieren? Warum sagen S' denn das nicht gleich? Haben S' a „P“ im Paß?
DAME: (*schüchtern*) Nein, bitte, noch nicht, –
BEAMTER: Himmel-Schimmel! Sie wissen doch, daß alle Protestanten jenseits des Gürtels und diesseits der Kreuzgasse nicht nur ein „P“ im Paß, sondern auch den Vornamen „Pepi“ anzunehmen haben!
DAME: Ja, aber mein Mann...
BEAMTER: Das macht nix! Selbst wenn der werthe Gemahl neuheidnischer Konfession is', is' er ein Pepi. Es sei denn, daß sein Großvater bis zum Stichtag am 17. April 1909 zumindest ein Luegeranhänger war?!
DAME: Das leider nicht.
BEAMTER: Dann tuat's ma leid, dann können mir Ihnen in Hernals net assimilieren. (*Ein Herr ist eingetreten*)²³¹ Der Nächste!

Solcherart abgefertigt, beschließt die Dame dann halt „mit'n Achterwagen auf der vorderen Plattform illegal über die Grenze“ zu fahren. Die Gewagtheit der Szene ist – Tarnung hin

²²⁹ Lord, S.433.

²³⁰ Vgl. Weys: *Wien bleibt Wien*, S.236.

²³¹ Lord, S.434f.

oder her – beeindruckend. Es ist hier nur schwer vorstellbar, dass die Zensurbehörden den lokal verfremdeten Spuk tatsächlich nicht durchschauten. Die simple Umlegung der Maßnahmen gegen die jüdischer Bevölkerung auf eine andere Religionsgruppe (die Protestanten) war wohl kaum dazu angetan, die Absicht des Autors zu verschleiern. Selbst die von den Nazis betriebene Sippenhaftung, die auch rein arischen Deutschen zum Verhängnis wurden, sobald ihr Ehepartner jüdischer Abstammung war, wurde hier glossiert. Zu guter Letzt durfte aber auch der Seitenhieb auf die Wiener Geschichte nicht fehlen, der nahe legt, dass der religiösen Verfolgung unter Umständen zu entkommen sei, wenn der „werte Gemahl“ zumindest ein langjähriger Anhänger des erzkatholischen und antisemitischen Bürgermeister Lueger gewesen sei.

2.2.5. Klammermethode

Eine Methode der Tarnung, die sich in der Form nur am *Wiener Werkel* findet ist jene, die Manfred Lang mit einem sehr treffenden Ausdruck als "Klammermethode" bezeichnet. Ihre Einzigartigkeit erklärt sich einerseits aus der Tatsache, dass sie aufgrund ihrer Komplexität nur auf relativ lange Texte anwendbar und daher für das herkömmliche Nummernkabarett ungeeignet war, auf der anderen Seite war sie spezifisch auf die Bedürfnisse der antifaschistischen Satire im Dritten Reich zugeschnitten. Die Mittelstücke des *Wiener Werkels* boten aufgrund ihrer relativen Länge und der in ihnen geäußerten Kritik geradezu ideale Verhältnisse für die Klammermethode, da sie beide Voraussetzungen (Textlänge und versteckte Kritik) erfüllten.

Im Gegensatz zu den bisher behandelten Tarnungsmethoden, die sich besonders auf inhaltlicher Ebene manifestierten, charakterisierte sich die Klammermethode primär durch formale Kriterien und bestimmte nicht unwesentlich den dramaturgischen Aufbau des Mittelstücks. Von den zehn Mittelstücken am *Wiener Werkel* wurden zwei auf diese Art und Weise getarnt: sowohl in *Herrn Sebastian Kampels Höllenfahrt* aus dem ersten Programm als auch in *Traum seiner Lordschaft* aus dem vierten Programm wurde die Klammermethode als übergeordnete Kollektivtarnung verwendet. Ihr wesentlichstes Kennzeichen besteht darin, dass eine aus Exposition und Schluss bestehende Rahmenhandlung den meist wesentlich längeren Hauptteil umgibt. Die ideologischen Standpunkte der Rahmenhandlung und des Hauptteils stehen sich diametral gegenüber, die linientreue Klammer umgibt einen in beiden Fällen äußerst kritischen Hauptteilteil. So diente in den erwähnten Mittelstücken die Exposition in beiden Texten der Einführung

einer Figur, die als unzuverlässig und politisch bedenklich charakterisiert wird. Der Hauptteil widmete sich paradoxerweise gerade den Ansichten, Gedanken und Visionen dieser "staatsfeindlichen" Figuren. So konnten regimekritische Äußerungen auf der Bühne getan werden mit dem Argument, es handle sich doch um die Ansichten von nicht ernstzunehmenden Charakteren. Die Klammermethode funktioniert also nach dem Prinzip der passiven Tarnung, bei der man die Kritik Figuren in den Mund legt, die von vornherein als negative Auswüchse der Gesellschaft dargestellt werden.

Im *Kampel* ist es die Titelfigur selbst, die zu Beginn des Mittelstückes als "Individualist" und "Meckerer" abgestempelt wird, in *Traum seiner Lordschaft* dient das Vorspiel zur Einführung eines englischen Lords, der als seniler und obendrein alkoholkranker "Hetzpropagandist" präsentiert wird. Der kritische Mittelteil wird in beiden Fällen als Traumeinschub realisiert, der als solcher der rationalen Zensur des Bewusstseins enthoben war und ungeschminkten Einblick in die geheimen Phantasien der als degeneriert dargestellten Figuren bot. Irrationalität als tarnendes Element solcher Traumeinschübe wurde bereits besprochen, deshalb soll in diesem Kapitel speziell auf die Rahmenhandlungen von *Herrn Sebastian Kampels Höllenfahrt* und *Traum seiner Lordschaft* eingegangen werden.

In der Exposition der *Höllenfahrt* wird Kampel als Volksschädling und Meckerer charakterisiert, der sich behördlichen Anweisungen widersetzt und sein angebliches Intellektuellentum nur darum pflegt, weil es „von oben“ nicht gerne gesehen wird. Frau und Sohn, die bereitwillig zum Luftschutzappell antreten, an HJ-Abenden teilnehmen und den gern gesehenen „Nordseefisch“ auf den Kampel'schen Speisezettel setzen, sind hier eindeutig die positiv konnotierten Figuren, mit denen sich das Publikum identifizieren sollte. Der dramaturgische Trick liegt darin, dass im Verlauf des Stückes weiterhin der Meckerer Kampel im Vordergrund steht, die Dramenhandlung folgt nicht Frau und Sohn zum vorschriftsmäßigen Luftschutzappell, sondern bleibt bei Kampel, der sich schmolend mit einem Buch in seiner Wohnung verschanzt. Dadurch wird eine Identifikation mit Frau und Sohn verhindert, der negativ eingestellte Kampel wird unweigerlich zur Hauptfigur.

Während des folgenden Traums wendet sich freilich das Blatt: Angesichts der Grausamkeit des NS-Regimes, die in den Gestalten der griechischen Unterwelt unverhohlen dargestellt wird, erscheint Kampel plötzlich als „der Gute“, dem sich das Publikum verbunden fühlt. Am Ende freilich präsentiert er sich in seiner Wohnung als unvermittelt geläutert, allerdings nur durch die brachialen Folterpraktiken in der Hölle.

Kampel sieht ein, dass er „a Tepp“ ist, er verspricht „eh schon brav“ sein zu wollen und gibt zu, dass seine Intellektualität nur ein Schwindel war. Damit wird der Rahmen aus der Exposition wieder aufgegriffen, Kampel wird wieder zum Meckerer und Individualisten. Der letzte Satz wiederum ist ein Zugeständnis an die Wiener Gemütlichkeit: „Ja, ein bissl Geduld werds mit mir schon no haben müssen – es braucht halt alles sein Zeit!“²³² Treffend kommt hier die Gratwanderung des *Wiener Werkels* zwischen Regimekritik, Österreichglorifizierung, Anpassung und Widerstand zum Ausdruck.

Ähnlich verläuft die Handlung in *Traum seiner Lordschaft*. Hier wird im Vorspiel der Lord als seniler Säufer hingestellt, der einen Whiskey nach dem anderen kippt und nur darauf aus ist, die französischen Kollegen in ihrer „Hetzpropaganda“ über den Äther zu übertreffen. Wie er seinem Butler verkündet, braucht er „einen ganz großen Schlager“ und sendet in populistischer Manier deshalb alles, was Erfolg bei der österreichischen Bevölkerung verspricht:

LORD: Yes. Wenn Steiermark und Tirol wollen seine[!] selbstständiger Völker, wir machen auch dieses. Senden Sie: „Mariazell den Mariazellern“. „Nie wieder Eintopf!“ „Linz an der Oberdonau hilft sich selbst!“ Good?
SEKRETÄR: Very good, Mylord!²³³

Die Charakterzeichnung des englischen Lords im Vorspiel vermittelt vielleicht am besten einen Eindruck davon, wie sich die Nationalsozialisten ein lininetreues Kabarett vorstellten, dessen Späße ausschließlich auf dem Rücken der Juden und Kriegsgegner ausgetragen werden sollten. Nicht nur, dass dem Engländer Alkoholismus unterstellt wird, seine Senilität geht sogar so weit, dass er die Propagandasongs verwechselt und dem entsetzten Butler vorsingt „...den wir fahren, denn wir fahren gegen Engeland“.²³⁴ Fakten interessieren ihn nicht, er ist nur daran interessiert zu erfahren „wie wir zerstückeln Deutschland“. Seit einigen Tagen wird das „gesunde britische Volksempfinden“ des Lords zudem durch schlechte Träume gestört. Er träumt unter anderem, Arsenal habe gegen Rapid Vienna 1:6 verloren. Der Butler notiert sich daraufhin sogleich, dass nach Kriegsende die Spieler von Austria, Admira und Rapid unverzüglich an das Empire ausgeliefert werden müssen, eine Anspielung auf die harten Friedensbestimmungen für Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg. Schließlich schläft der völlig betrunkene Lord ein und das „Zwischenspiel“ beginnt. Aus dem Hintergrund des Himmelbettes taucht die

²³² Höll., S.44.

²³³ Lord, S.429.

²³⁴ Lord, S.430. Textzeile aus dem „Engellied“ von Hermann Löns.

„Vindobona“ auf, halb traditionell gekleidet und halb amerikanisch-englisches Girl (soweit die Regieanweisungen) und verkündet, Wien sei gerade vergrößert worden, man nenne es jetzt Groß-Wien. Die Propagandastrategien des Lords wären alle sinnlos, deshalb würde sie dem Lord nun eine Strategie zeigen: „[I]n einem mustergültigen Broadcasting-corporation-Propagandatraum schau'n Sie Ihnen das Schicksal von Wien an, a paar Jahrel'n nach dem Friedensschluss – wie Sie sich ihn träumen!“²³⁵ Erst nach diesem linientreuen Vorspiel, das die Unglaubwürdigkeit des träumenden Lords etablierte, konnte der extrem kritische Mittelteil beginnen, der ein in 26 Einzelstaaten aufgesplittertes Wien porträtierte.

Mit jedem Bild wurde allerdings aufs Neue offensichtlich, dass die Situation, wie sie im fiktiven „Laxenburger Frieden“ nach Kriegsende festgelegt worden war, immer unhaltbarer wurde. Nicht nur die bürokratischen Hindernisse schienen unüberwindlich, auch die Wiener selbst sehnten sich nach Einigkeit und Frieden. Und so endet das Mittelstück denn auch mit einer friedlichen Verbrüderung aller Wiener, die ihre geliebte Heimatstadt als „Groß-Wien“ wieder auferstehen lassen und in einer surrealen positiven Schlussklammer das Schlafzimmer des Lords stürmen, um ihm zu melden, die Wientaalstaaten hätten sich, entgegen den Bestimmungen des Laxenburger Friedens, wieder vereint. Diese Klammer war notwendig, um das einstündige Stück durch die Zensur zu bringen. Der verdatterte Lord erwachte und konnte nur verständnislos seine Schlusszeilen sprechen:

LORD: Im Prater blüh'n wieder die Bäume.
Es leuchtet ihr duftendes Grün.
Mir scheint, die demokratischen Träume
Versteh'n die nicht mehr in Wien ...

(Vorhang)²³⁶

Die Surrealität dieser Schlusszene verdeutlichte gleichzeitig die angebliche Fiktionalität des gesamten Stücks: Selbstverständlich konnte der Sieg der Alliierten als solcher nur die Wunschvorstellung eines degenerierten englischen Plutokraten sein, denn Deutschland würde ja den Krieg gewinnen. Das KdF-geschulte Publikum und die ergebenen Nationalsozialisten verstanden wohl nur zum Teil, was da vor sich ging. Die „alten, treuen Kleinkunstanhänger“ freuten sich allerdings diebisch und Weys mit ihnen, „weil es immerhin gelungen war, im dritten Reich politische Satire doch auch an den richtigen Mann zu bringen“.²³⁷ Entgegen den Annahmen des Zensors, dem Weys eingeredet hatte, er

²³⁵ Lord, S.431.

²³⁶ Lord, S.447.

²³⁷ Weys: *Literatur am Naschmarkt*, S.125.

hätte in „jeder Hinsicht“ einen ganz „harmlosen Ulk“ verfasst, saßen im Publikum wohl mehr Zuschauer, als den Nationalsozialisten lieb war, die „die demokratischen Träume“ sehr wohl verstanden.

2.2.6. Aussparung

Eine der größten Stärken des Kabarettts liegt darin, dass es sich besonders in brenzligen Situationen eine gewisse Doppelbödigkeit bewahrt und niemals explizit wird. Selbst bei politischer Polemik wird immer die Möglichkeit einer harmlosen Auslegung als letzter Fluchtweg offen gelassen. Jürgen Henningsen hat in seiner *Theorie des Kabarettts* einige Beispiele angeführt, die auf dem Prinzip der Aussparung basieren: Die Pointe wird nicht auf der Bühne gesetzt, sondern vom Publikum in Gedanken ergänzt. In der von ihm zitierten Nummer mit der Goethe-Karikatur wird nicht die politische Einstellung Werner Fincks, sondern vielmehr das Bewusstsein seiner Zuschauer entlarvt. Auch in den Mittelstücken des *Wiener Werkels* werden verwandte Strategien angewandt. Die Methode der bewussten Aussparung wird in mehreren Texten verwendet. Eine kurze Pause im Dialog, ein angedeutetes Zögern oder gar das Schuldigbleiben einer Antwort einer der Figuren auf der Bühne übermittelten oftmals eine klarere politische Botschaft, als es die feurigste Anti-Hitler Rede jemals vermocht hätte, und hatte zudem den Vorteil, weitgehend aus dem Erfassungsbereich der Zensur zu fallen.

Ein Beispiel aus dem ersten Bild des Mittelstücks *Die gute alte Zeit* eignet sich hervorragend um zu demonstrieren, nach welchem Prinzip diese Tarnungsmethode funktionierte. Wie bereits erwähnt, spielt die Szene 1941 (also in der damaligen Gegenwart) und war somit, im Gegensatz zum Rest des Stückes, durch die Methode der zeitlichen Verlagerung nicht getarnt. Auf der Bühne sieht man das Tor eines Heurigen, an dem ein Schild mit dem Text "geschlossen" angebracht ist, obwohl "ausg'steckt" ist. Bieringer und Wurzer treten knapp nacheinander auf, sehen jeweils das Schild an der Tür und brechen in lautes Jammern darüber aus, dass heutzutage sogar schon die Weinlokale geschlossen hätten. Das Nörgeln über diesen speziellen Zustand des geschlossenen Heurigen weitet sich bald zu einer generellen Klage über die heutige Zeit aus.

WURZER: Wann mei Frau das wenigstens d'erlebt hätt', daß die Heurigen g'sperrt san!

Aber des a net! Zeiten san das.

BIERINGER: Sogar die Donau is net mehr so blau wie in der guten, alten Zeit.

WURZER: Und woher kommt das?

BIERINGER: Von..... (flüstert Wurzer etwas ins Ohr)

WURZER: Jawohl. Die arme Donau!²³⁸

Der Dialog wiederholt sich eine gute Seite später nach dem Auftreten eines jungen Paares fast wörtlich noch einmal:

BIERINGER: Die Jugend is a nimmer so wie früher.
WURZER: Ihr g'fallt's. Und woher kommt das?
BIERINGER: Von..... (flüstert Wurzer etwas ins Ohr)
WURZER: Jawohl. Die arme Jugend.²³⁹

Spätestens nach dem zweiten Mal musste auch dem unbedarftesten Zuschauer einleuchten, dass dahinter eine Methode steckte, um dem Zugriff der Zensur zu entgehen. Gerade durch dieses offensichtliche Ausweichmanöver wurde allerdings klar, um wen es ging. Hier führte sich die Goebbel'sche Zensur gewissermaßen selbst *ad absurdum*, denn nur durch die offensichtliche Angst Bieringers, laut und deutlich zu sagen, wer für das alles verantwortlich zu machen war, wurde eindeutig den Nationalsozialisten die Schuld in die Schuhe geschoben. Das bestätigende "Jawohl" Wurzers mit dem jeweiligen Nachsatz "Die arme Donau (bzw. Jugend)", wurde somit zur expliziten Bekräftigung einer nur impliziten Kritik an der Staatsführung.

Beispiele wie dieses verifizieren die Gültigkeit von Henningsens *Theorie des Kabarettts*, dass es in der Natur des Kabarettts liege, gewisse Gedanken und Verstehensprozesse im Bewusstsein der Zuschauer zu provozieren, anstatt sie auf der Bühne offen auszusprechen. Denn auf der Bühne passierte in diese Szene augenscheinlich gar nichts, die Zensur konnte keinerlei Beschuldigung des Regimes nachweisen. Insbesondere die fast wörtliche Wiederholung des Dialogs war allerdings ein Hinweis für das Publikum, dass sich hinter der harmlosen Oberfläche eine tiefer sitzende Kritik verbergen musste.

Bei aller Subtilität war diese Taktik allerdings nur dazu angetan, das Publikum in seiner schon vorgefassten Meinung zu bestärken. Die bedeutungsvolle Pause während einer Aussparung wird nur dann bedeutungsvoll, wenn sie vom Publikum mit einer Bedeutung aufgefüllt wird. Sie bietet eine *tabula rasa*, auf der die Zuschauer ihre ideologische Kritik je nach Belieben abbilden können. Das Resultat dieser Abbildung freilich bleibt jedem Zuschauer selbst überlassen, mit welcher Bedeutung die stille Sekunde aufgefüllt wird, liegt außerhalb des Einflussbereichs des Autors oder Darstellers. Im zitierten Fall wurden die Zuschauer zwar implizit dazu aufgefordert, anstatt der unverständlichen Worte Bieringers „die Nazis“, „Deutschland“, „den Krieg“ oder

²³⁸ gaZ, S.600.

²³⁹ gaZ, S.601.

Ähnliches für den Niedergang in ihrer Zeit verantwortlich zu machen, ebenso war aber auch eine Vervollständigung durch „die Juden“, "die Spießer" oder „die Kommunisten“ möglich. Bei überzeugten Nationalsozialisten oder Parteigenossen Müller-Reitzners, die in den *Werkel*-Programmen linientreue Unterhaltung erblicken wollten, war das sogar mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen. In diesem Fall blieb allerdings das Flüstern Bieringers unmotiviert, denn über Regimegegner hätten selbstverständlich offene Witze gemacht werden dürfen.

Ein ähnlicher Fall, der endgültig mit sämtlichen noch verbliebenen Zweideutigkeiten aufräumte, findet sich gegen Ende des Bildes als, der Wirt, der von innen die Unterhaltung Bieringers und Wurzers vernimmt, den beiden Raunzern doch noch die Tür öffnet.

WIRT: (*Stimme von innen*) Ah, Sie wollen Ihnen über die schlechten Zeiten auslassen?

Ah da komm ich sofort!

BIERINGER: Halb geschimpft ist ganz geöffnet.

WURZER: Vielleicht hat er uns z'erst für – Ausländer g'halten!?"²⁴⁰

Spätestens hier ist eindeutig, was Christl Rantz im Sinn hatte, auch wenn mit dem schwammigen Begriff "Ausländer" von den Engländern bis zu den Sowjets alle gemeint gewesen sein könnten. Evident wird die Kritik nur an dem durch einen Gedankenstrich repräsentierten Zögern Wurzers, das nahe legt, dass für "Ausländer" in diesem Fall "Reichsdeutsche" oder gar "Piefke" zu substituieren sei. Die kurze Pause vor dem Wort "Ausländer" erweckt den Eindruck, Wurzer habe sich erst im letzten Moment, vermutlich wegen der Zensur, noch anders besonnen. Bieringer selbst bringt in der Szene die Situation wohl am prägnantesten auf den Punkt: "Reden kann man viel, nur sagen derf ma nix."²⁴¹

Auch in der *Odyssee* des fünften Programms behalf man sich des Öfteren damit, "nix" zu sagen, und zog beredsames Schweigen vor. Die beiden Phäaken Autolikus und Alci sitzen gerade gemütlich im Griechenbeisl und trinken Wein, als Alcis Nichte Nausikaa mit der Nachricht hereinstürzt, im Wasser schwimme ein Mann und drohe zu ertrinken. Sie will erst gar nicht auf einen der Männer warten und stürzt ab, um den Ertrinkenden aus den Fluten zu befreien. Der Fokus bleibt unterdessen auf den beiden Männern, die ruhig weiterschnapsen und das Geschehen folgendermaßen kommentieren:

AUTO: Die heutige Jugend.

ALCI: Ka Spur von Gemütlichkeit (*setzt sich wieder*)

AUTO: Immer a Tempo.

ALCI: Wo die das herhaben.

²⁴⁰ gaZ, S.602.

²⁴¹ gaZ, S.601.

AUTO: Net meckern.
ALCI: Ah so. Von dort.
AUTO: No eben.²⁴²

Auch hier wieder ein ganz ähnlicher Fall wie in der *Guten Alten Zeit*, in der "Ausländer" gesagt und "Reichsdeutsche" gemeint war. Die ultimative Interpretation bleibt dem Publikum überlassen, allerdings wird durch die Formulierung "Net meckern" klar, wer gemeint ist, denn nur die Nazis verboten zu "meckern". Zudem war der Begriff des "Meckerers" einer, den hauptsächlich Goebbels geprägt hatte. Als Nausikaa wenig später mit Odysseus zurückkehrt, der sich nach Land und Leuten erkundigt, werden mit der gleichen Methode auch kritische Töne über die Österreicher bzw. "Ostmärker" angeschlagen:

AUTO: Wissen's früher war ma unzufrieden und haben was wollen.
ODYSSEUS: Und jetzt?
ALCI: Und jetzt haben ma das, was ma haben haben wollen.
ODYSSEUS: No und?
AUTO: U n d ? nix.²⁴³

Die Stelle ist insofern bemerkenswert, als hier, zum erstenmal in der *Odyssee*, auch ein kritischer Blick auf die eigene Geschichte geworfen wird. Autolikus' kurzes Resümee der jüngsten Geschichte der Phäaken ist eine eindeutige Thematisierung der pro-nationalsozialistischen und deutschtümelnden Stimmung in Wien vor dem Anschluss, der sehr wohl von einem Großteil der Bevölkerung herbeigesehnt wurde. Bei aller Kritik an den verhassten "Preußen" wurde im *Werkel* nie darauf vergessen, dass man seine Hände auch an der Donau nicht in Unschuld waschen konnte. Auf der anderen Seite wird durch das gesperrte „u n d ? nix“, das Autolikus auf die interessierte Frage Odysseus' nach dem Resultat des Ganzen antwortet, die Unzufriedenheit mit der jetzigen Situation zum Ausdruck gebracht. Als LeserIn ist man fast versucht, ein „jetzt hamma den Salat“ nach dem gedehnten "u n d" einzufügen. Diese „Vom Regen in die Traufe“-Mentalität wird aber nur sehr subtil angedeutet. Viel deutlicher spricht aus dem gedehnten "u n d" wieder einmal die Furcht vor der Zensur, die es Autolikus nur gestattete, hier buchstäblich "nix" zu sagen.

Der absolute Clou findet sich allerdings ganz am Schluss von *Ein Mann kehrt heim nach Ithaka*. In ihrem Palast in Ithaka sitzt Penelope und hat Angst, Odysseus bei seiner eventuellen Heimkehr nicht wieder zu erkennen, da stürzt er auch schon herein. In Anlehnung an Homers *Odyssee*, wo Penelope ihren Gemahl daran erkennt, dass er das

²⁴² Ith., S.499.

²⁴³ Ith., S.500.

gemeinsame Hochzeitszimmer beschreiben kann, sucht die skeptische Gattin nun verzweifelt nach einer Methode, ihren Gemahl zweifelsfrei zu identifizieren. Schließlich ist es Clio, die treue Dienerin, die ein sicheres Mittel weiß: Nur wenn er nörgelt, ist er der echte Odysseus. Penelope erfindet daraufhin eine Unannehmlichkeit nach der anderen, aber der von seiner Nörgerei geheilte Odysseus reagiert auf alles positiv-gelassen:

ODYSSEUS: Ja, wo sind denn meine zurückgelassenen Sandalen?

PENELOPE: Die gab ich der griechischen Amazonenschaft. (*Die Götter, die bis dahin unbeweglich auf ihren Sockeln standen, beginnen zu sprechen.*)

ARES. Jetzt wird er sofort nörgeln. Wer täte das nicht, wenn man brauchbare Sandalen verschenkt.

ODYSSEUS: Verschenkt hast du sie? Geliebtes Weib, wie dank ich dir? An kleinen Opfern erkennt man den großen Griechen.

PENELOPE: (*beiseite*) O Götter, das kann nicht Odysseus sein.²⁴⁴

Der Seitenhieb auf die vorbildliche Opferbereitschaft Penelopes, die die Nazis der Bevölkerung immer wieder abverlangten, sowie die "griechisierte" NS-Frauenschaft gehen unter in Penelopes Verzweiflung, den geliebten Mann so verkannt zu haben. Sie versucht es erneut, indem sie Odysseus fragt, was er am liebsten zu essen hätte, und erwartet, dass er ob der vielen leckeren Sachen, die nicht erhältlich sind, in lautes Raunzen ausbricht. Aber Odysseus, ganz "Phäake", möchte am liebsten eine „Blutwurst“. Penelope ist entgeistert:

PENELOPE: Götter! Das ist nicht Odysseus. Noch eine letzte Frage, Odysseus, was hältst du von der politischen Lage?

...

...²⁴⁵

...

Hier ist keine Antwort auch eine Antwort. Diese unerhörte Frage zum Schluss, die sehr eindeutig suggeriert, dass die politische Lage so untragbar ist, dass Odysseus zweifelsohne zu nörgeln anfangen **mus**s, war mehr als gewagt. Notgedrungen musste Odysseus die Antwort schuldig bleiben, deswegen finden sich im Textmanuskript nur drei Zeilen mit Punkten. Welchen Gesichtsausdruck die Darsteller auf der Bühne aufsetzten, ob überhaupt ein Blackout die Szene beendete oder wie das Publikum an dieser Stelle reagierte, ob etwa tosender Applaus eine Antwort des Odysseus so oder so verschluckt hätte – darüber kann heute nur mehr spekuliert werden. Das bedeutungsvolle Schuldigbleiben einer Antwort sprach jedenfalls eine klarere Sprache, als es jede feurige Widerstandsrede hätte tun können, die noch dazu für die Darsteller mit Sicherheit im irdischen Äquivalent des porträtierten Hades geendet hätte. Auch so entkamen Schauspieler und Autoren nur knapp

²⁴⁴ Ith., S.504.

²⁴⁵ Ith., S.504.

dem KZ, denn auch der Propagandaminister, zur Spielzeit auf Besuch in Wien, wusste ganz genau, was für die harmlosen Punkte einzusetzen war. Insofern hat Goebbels' Ausspruch über Werner Finck auch für die Autoren des *Wiener Werkels* seine Gültigkeit: Er sei nicht so sehr durch das gefährlich, „was er sage, als vielmehr durch das, was er verschweige“.²⁴⁶

2.3. Effektivität der Tarnung

Eine der Fragen, auf die man während der Beschäftigung mit dem *Wiener Werkel* immer wieder trifft, ist diese: „Wie war es möglich?“. Die vielfältigen und teilweise sehr aufwändigen Tarnungsmethoden können darauf nur teilweise eine Antwort geben, denn immer noch sind die Parallelen in den Texten zum Dritten Reich mehr als offensichtlich, die eigentlichen Intentionen der Autoren kaum versteckt hinter der schützenden Fassade. Wie effektiv waren also diese Tarnungsmethoden? Inwieweit wurde die Tarnung von den Zensoren und „Kunsthochbetrachtern“ durchschaut? Inwieweit vom Publikum?

Eine restlose Klärung der Frage wäre wohl auch durch Interviews mit zahlreichen Zeitzeugen kaum möglich. Noch schwieriger ist die Lage allerdings, wenn keiner dieser damals Zuständigen darüber Auskunft geben kann oder will. Dennoch findet man Hinweise darauf, was man den Autoren des Werkels gerade noch bereit war abzunehmen, und was nicht, und zwar in den zahlreichen Presseartikeln und „Kunsthochbetrachter“-zeitgenössischer Printmedien.²⁴⁷

In den meisten Fällen war die Tarnung nur dazu da, den Zensoren auf Wunsch eine harmlose Auslegungsart präsentieren zu können. Bei entsprechender theatralischer Umsetzung der Texte drängte sich aber eine kritische Interpretation meist geradezu auf, vorausgesetzt, das Publikum war dafür offen. Es lag zum Beispiel auf der Hand, das *Chinesische Wunder* auf den Einmarsch der Deutschen in Wien zu beziehen. Eine Anspielung auf den Japan-China-Konflikt vermuteten hingegen sicher die wenigsten dahinter. Zu dünn war der Kimono, in den Fritz Eckhardt seine Figuren hüllte, als dass sich dahinter nicht Wien und seine Typen noch deutlich abzeichneten. Der Eindruck, das ganze sei eine Persiflage auf die Fernost-Frage, wurde nicht vom Stück selbst gefördert, sondern lediglich von den Beteuerungen der Autoren dem Gaupropagandaamt gegenüber gestützt.

²⁴⁶ Vgl. Kühn: *Deutschlands Erwachen*, S.372.

²⁴⁷ Für eine ausführlichere Diskussion der „Kunsthochbetrachter“- im Dritten Reich vgl. das Kapitel „Kunstkritik – Kunsthochbetrachter“ in Lang: *Wiener Werkel*, S.227-231.

Ob sich die verantwortlichen Kulturfunktionäre tatsächlich davon täuschen ließen oder ob sie die Aufführung des *Chinesischen Wunders* bewusst tolerierten, ist heute nicht mehr eindeutig feststellbar. Es ist aber wahrscheinlich, dass sie sich nicht restlos von der Tarnung hinters Licht führen ließen, denn schließlich waren auch die Kunstbetrachtungen mitunter skeptisch, was die Absicht hinter den *Werkel*-Programmen anbelangt. So schrieben beispielsweise die *Wiener Neuesten Nachrichten* am 3. Mai 1939 in ihrer Besprechung des zweiten Programms über das chinesische Mittelstück:

Und dann folgt der Clou des Abends, 'Das chinesische Wunder oder der wandernde Zopf', ein Spiel um den Chinesen, der net untergeht. Franz Paul ist sein Verfasser und der Grundeinfall - die Chinesen haben sich an Japan angeschlossen - gibt für Witz und Satire natürlich Gelegenheiten und Möglichkeiten in Fülle. Die Scherze über Butterknappheit, über Reis und Orangen sind freilich schon reichlich abgenützt; auch die Gegenüberstellung der Stammeseigenschaften erscheint nicht immer glücklich, und daß die einen in ständiger Duliöh- und Heurigenstimmung sich von der Arbeit drücken und die anderen durchwegs großschnäuzig und anmaßend sich benehmen, ist wohl von vornherein aus falscher Perspektive gesehen. Der Schlußchor von der eisernen Gemeinsamkeit klingt dann zwar musikalisch ausgezeichnet, wirkt aber nach den vorausgegangenen Szenen und der verblüffend raschen Bekehrung des alten Mandarin und Meckerers Ho-Hen-Wang nicht gerade überzeugend.²⁴⁸

Hier kann nicht die Rede davon sein, dass man der chinesischen Tarnung auf den Leim gegangen war: Unmissverständlich kommt hier zum Ausdruck, dass man an der Art und Weise, wie die Kampagnen des Propagandaministeriums und die Engpässe in der Nahrung auf der Bühne verunglimpft wurden, wenig Gefallen fand. Eindeutig werden der aktuelle Bezug des Mittelstückes und die satirischen „Möglichkeiten und Gelegenheiten in Fülle“, die sich daraus ergeben, erkannt. Auch mit der Darstellung der beiden Völker ist man keineswegs einverstanden, und der versöhnende Schluss, der leider nicht erhalten ist, wird gar als „nicht gerade überzeugend“ entlarvt – was ja durchaus der Wahrheit entsprach.

Was in den *Wiener Neuesten Nachrichten* bloß suggeriert wurde, konnte im Ausland frei heraus gesagt werden. Im Juni 1939 schrieb George Oudard im *Paris Soir* eine Kritik, die das *Chinesische Wunder* bis ins kleinste Detail richtig interpretierte und auch erkannte, dass die Schlusszene, in der sich Japaner und Chinesen (also Deutsche und Österreicher) fröhlich verbinden „était destinée a rassurer la censure“.²⁴⁹ Die Kritik schloss mit der Bemerkung. „Pour mesurer l'étendue du mécontentement ... et tous les griefs á mode“, brauche man nur ins *Wiener Werkel* zu gehen, wo „tous les soirs ... les Autrichiens, á gorge déployée, pouvaient rire de leur maitres.“²⁵⁰ Oudards Rezension, die eindeutig die wahre Intention hinter der Schlusszene durchschaute und damit beweist, dass es

²⁴⁸ Ernst Holzmann: „Das Wiener Werkel“. -In: *Wiener Neueste Nachrichten*, 3. Mai 1939, S.7.

²⁴⁹ George Oudard in *Paris Soir*, Juni 1939. Zitiert in Lang: *Wiener Werkel*, S.9.

²⁵⁰ Ebda.

keinesfalls unmöglich war, die Tarnung als solche zu entlarven, spricht für die Theorie, dass sich auch die NS-Stellen sehr wohl bewusst waren, welches Spiel hier mit ihnen gespielt wurde, dass sie es aber stillschweigend mitspielten. Die Tarnung des *Chinesischen Wunders* war also kaum mehr als eine Farce.

Anders verhält es sich bei den ebenfalls sehr gewagten Äußerungen in *Traum seiner Lordschaft* aus dem vierten Programm. Die Tarnungsmethode ist hier zweifellos weit komplexer als beim *Chinesischen Wunder*, dennoch scheint es fast unmöglich, dass der Zensur Ungeheuerlichkeiten wie die kalten Duschen im Jörgerbad oder das vorgeschriebene P im Pass aller Protestanten tatsächlich entgangen waren. Überraschenderweise scheint das Tarnungskonzept der Klammermethode aber hier aufgegangen zu sein. Was Rudolf Weys mit der vermeintlich linientreuen Rahmenhandlung um den englischen Lord bezweckt hatte, erfüllte sich: die Kunstbetrachtung tappte in die gestellte Falle. Selbst im Parteiblatt der NSDAP, dem *Völkischen Beobachter*, wurde fast ausschließlich der Schluss des Mittelstückes berücksichtigt. So schrieb Leo Schödl in seiner Besprechung vom 19. Mai 1940 geradezu enthusiastisch über den *Lord*:

Indem aber allen Parolen zum Trotz schon bald nach ihrer feierlichen Proklamation die einzelnen Fürstentümer, gefürstete Grafschaften, Sultanate und freie Republiken auf die ‚Freiheit‘ verzichtend, sich doch wieder vereinigen, und in einem einzigen Sturm der Begeisterung die Grenzen niederreißen, die der ‚Gewaltfriede von Laxenburg‘ aufgerichtet hatte, werden sie b e i d e ad absurdum geführt, die überspannten, aufgeblasenen Lords des britischen Informationsministeriums, die solche Pläne propagieren und die überspannten, weil einem übertriebenen engstirnigen und kleinlichen Lokalpatriotismus verfallenen Wiener, die sich über die Frage streiten, ob Schottenfelder oder nicht Schottenfelder, während draußen Tiroler, Hamburger, Berliner und Chemnitzer in e i n e r Front stehen mit den Schottenfeldern und Erdbergern, um die Weltgeltung des Großdeutschen Reiches zu erobern und zu sichern. S o l c h e politische Witze brauchen wir, s o l c h e politische Kabarets wollen wir haben!²⁵¹

Diese Rezension mit ihrer himmelschreienden Fehlinterpretation ist umso bemerkenswerter, als alle anderen Zeitungen die politische Tragweite des Mittelstückes sehr wohl durchschauten und in ihren Besprechungen dem *Lord* tunlichst aus dem Weg gingen. Einzig Kurt Eigl von den *Wiener Neuesten Nachrichten* getraute sich von einem „Füllhorn von Pointen“ zu schreiben – aber erst, nachdem er sich erkundigt hatte, wie das Mittelstück von Parteigenossen aufgenommen worden war.²⁵² Was also veranlasste Leo Schödl zu seiner euphorischen Besprechung, die geradezu einer Einladung an die Leserschaft gleichkam, sich dieses vorbildliche Kabarettprogramm anzusehen?

²⁵¹ Leo Schödl: „Politisches Kabarett.“ –In: *Völkischer Beobachter*, 19. Mai 1940, S.9.

²⁵² Vgl. Lang: *Wiener Werkel*, S.156.

Sämtliche Erklärungsversuche müssen notgedrungen müßige Spekulationen bleiben, eine Möglichkeit kann aber definitiv ausgeschlossen werden: Schödl war nicht nur Kulturschriftleiter des *Völkischen Beobachters*, sondern auch verantwortlich für dessen Leitartikel und als solcher überzeugter Nationalsozialist. Es ist also nicht anzunehmen, dass er journalistischen Widerstand betrieb und sich trotz durchschauter Tarnung über den *Lord* amüsierte. Es bleiben zwei Möglichkeiten: Entweder er war tatsächlich zu „betriebsblind“, um die Möglichkeit, das Stück könne sich ernsthaft gegen den Nationalsozialismus richten, auch nur in Betracht zu ziehen, oder er erkannte sehr wohl den ihm eigenen politischen Zündstoff und fühlte sich gerade deshalb bemüßigt, die Leser des *Völkischen Beobachters* von seiner Fehlinterpretation zu überzeugen.

Ganz egal, welche der beiden Erklärungen der Wahrheit näher kommt, ein zweites Mal ließ sich auch Leo Schödl nicht täuschen. In seiner Besprechung des fünften Programms im *Völkischen Beobachter* vom 31. Oktober 1940 durchschaute er die Tarnung des *Odysseus* sofort und war somit dem Propagandaministerium einige Monate voraus:

Eines haben die beiden Odysseuse gemeinsam, der von Homer und der von Christl Röntz: Beide wollen sich [!] nach dem Sieg über Troja in ihre Heimat zurück, und beide haben sie erst eine zehnjährige Irrfahrt zu bestehen. Die Werkelirrfahrt besteht aber [...] in der Überwindung der Klippen, Fallen, Schluchten und Schikanen, die die Götter des überorganisierten Griechenlands den hilflosen Sterblichen in Form von Erlässen und Verordnungen auferlegen. So will es der gottoberste Zeus mit seinem Franz-Josephs-Bart (Adolf Müller-Reitzner), der es auf diesen schlaunen Helden besonders scharf hat, weil er kein – PG (Prima Grieche) ist. Ohne Murren und Meckern muß er die beiden Ungeheuer Scylla und Charybdis überwinden, muß das „Protektorat Kreta“ durchwandern, um nach manch sagenhaften Irrungen und Wirrungen in der Stadt der Phäaken zu landen, wo ihn erst die richtige Lebensart, meckern aber leise und mit Verstand, gelehrt wird. [...] Das Ganze, dieses System der Verlagerung aktueller Situationen in andere Gegenden und Jahrhunderte, diese Methode, das Publikum lachen und toben zu lassen über brenzliche Witze und kitzlige Fragen [...] das Ganze kommt Ihnen ein wenig bekannt vor? – Uns auch! Es ist die gute alte Werkelwalze mit neuem Text [...]²⁵³

Diese Besprechung, in der explizit von einer „Methode“, von einem „System der Verlagerung aktueller Situationen“ die Rede ist, war eine Warnung, die das *Wiener Werkel* besser hätte nicht in den Wind schlagen sollen. Denn als bei einem überraschenden Wienbesuch Goebbels davon erfuhr, wurde der *Odysseus* gemeinsam mit dem *Januskopf* von Rudolf Weys nach fünfmonatiger Spielzeit augenblicklich verboten. Müller-Reitzner wurde ins Hotel Bristol zu einer einstündigen „Sportpalastrede“ zitiert und die gesamte Belegschaft des *Werkels* landete beinahe im KZ. Dass die Sache noch einmal glimpflich ausging, verdankte man keiner der ausgeklügelten Tarnungsmethoden, sondern einzig und allein der NSDAP-Mitgliedschaft Müller-Reitzners. Die Effektivität der Tarnung war also

²⁵³ Leo Schödl: „Konservatives Werkel“. –In: *Völkischer Beobachter*, 31. Oktober 1940, S.7.

begrenzt. Vermutlich war sie für die aus unerfindlichen Gründen relativ toleranten Wiener Zensurstellen wenig mehr als der nötige Vorwand, den diese brauchten, um die Stücke passieren zu lassen, ohne gleichzeitig vor ihren Berliner Kollegen das Gesicht zu verlieren.

3. ÖSTERREICHBILD UND DARSTELLUNG DER „REICHSDEUTSCHEN“

Die Beschäftigung mit dem „typischen Wienertum“ und die Darstellung der diesem Wienertum eigenen Charaktere hatte für die literarische Kleinkunst seit Anbeginn ihrer Spielzeit Tradition. Mit dem Untergang des Habsburgerreichs und angesichts der wachsenden Bedrohung durch den Nationalsozialismus wurde die Frage nach der Selbstdefinition des Wieners zur existentiellen, von der die Zukunft des ganzen Landes, an dessen Fähigkeit zur Weiterexistenz ohnehin viele zweifelten, abhängen konnte. Mit dem Einmarsch der Wehrmacht, der die ohnehin so junge und labile Erste Republik hinwegschwemmte, sahen auch unter den namhaften Autoren dieser Zeit einige das alte Wien in der braunen Flut auf Nimmerwiederssehen versinken. Schriftstellern wie Stefan Zweig, der im französischen Exil unter großem Beifall einen Vortrag über das „Vienne d’hier“ hielt²⁵⁴, blieb nichts anderes übrig, als dem untergehenden Wien einen wehmütigen Nekrolog aus der Ferne auf den ungewissen Weg mitzugeben. Auch Alfred Polgar schlug 1940 in *Der Gedenktag* pessimistische Töne an:

Viele glauben, hoffen, daß Wien – kommt Zeit, kommt Wunder – wieder einmal Wien sein wird. Vielleicht mag es einer näheren oder ferneren Zukunft gelingen, den Rahmen des Bildes auf neuen Glanz herzurichten. Das Bild ist unwiederbringlich hin, der Zauber, den es wirkte, der Reiz, mit dem es anzog und festhielt, lebt nur noch in der Erinnerung.²⁵⁵

Die in Wien verbliebenen „Naschmarktliteraten“ versuchten unterdessen, trotz der nationalsozialistischen Okkupation, ebendiesen eigentümlichen Zauber Wiens und die unnachahmlichen Mentalität seiner Bewohner zu bewahren. Dabei stellte sich ihnen ein Gegner in den Weg, den auch Alfred Polgar im oben zitierten Aufsatz identifiziert, nämlich die „leibhaftigen Preußen“. Entgegen den nationalsozialistischen Bestrebungen, unter der Obhut des Führer alle Angehörigen der „deutschen Rasse“ in einer sozial nivellierten „Volksgemeinschaft“ zusammenzufassen, versuchte man am *Wiener Werkel* an der eigenen Identität festzuhalten. Der Gegensatz zwischen „Preußen“ und „Wienern“ wurde so zum grundlegenden Prinzip der Charakterzeichnung in den Mittelstücken.

²⁵⁴ Vgl. Herbert Staud: „«...mir wer'n s' schon demoralisieren» - Österreicher und Preußen.“ In: *iwk.* 40. Jg., 1985, Nr. 1/2, *Kabarett und Satire im Widerstand 1933-45*, S.26.

²⁵⁵ Alfred Polgar: „Ein Gedenktag.“ –In: *Kleine Schriften. Band 1. Musterung.* Hg. von Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Ulrich Weinzierl. Reinbek 1994, S.186.

3.1. Gegenüberstellung von Preußen und Wienern

Weder Polgar noch die Autoren des *Wiener Werkels* standen mit der Dichotomie Wiener – Preuße alleine. Bereits im Dezember 1917, also noch bevor der Untergang der Donaumonarchie tragische Gewissheit wurde, veröffentlichte Hugo von Hofmannsthal in der *Vossischen Zeitung* eine schematische Darstellung der Unterschiede zwischen „Preuße“ und „Österreicher“. Dem vom Menschen künstlich geschaffenen Preußen stellt er das als geschichtliches Gewebe gewachsene Österreich gegenüber, dessen Bewohner durch eine Art von „Heimatliebe“ zusammengehalten werden, die den Preußen fremd ist. Diese seien eher durch ihre „Staatsgesinnung“ als durch ein sentimentales Gefühl verbunden.²⁵⁶ Die tabellarische Auflistung der Kennzeichen der einzelnen Bewohner der beiden Länder liest sich wie eine stichwortartige Zusammenfassung der Charaktereigenschaften jener Figuren, die die Mittelstücke des *Wiener Werkels* bevölkern.

DER PREUSSE:	DER ÖSTERREICHER:
Aktuelle Gesinnung (um 1800 kosmopolitisch, um 1848 liberal, jetzt bismarckisch, fast ohne Gedächtnis für vergangene Phasen).	Traditionelle Gesinnung, stabil fast durch die Jahrhunderte.
Mangel an historischem Sinn.	Besitzt historischen Instinkt.
Stärke der Abstraktion.	Geringe Begabung für Abstraktion.
Unvergleichlich in der geordneten Durchführung.	Rascher in der Auffassung.
Handelt nach der Vorschrift.	Handelt nach der Schicklichkeit.
Stärke der Dialektik.	Ablehnung der Dialektik.
Größere Gewandtheit des Ausdrucks.	Mehr Balance.
Mehr Konsequenz.	Mehr Fähigkeit, sich im Dasein zurechtzufinden.
Selbstgefühl.	Selbstironie.
Scheinbar männlich.	Scheinbar unmündig.
Verwandelt alles in Funktion.	Biegt alles ins Soziale um.
Behauptet und rechtfertigt sich selbst.	Bleibt lieber im Unklaren.
Selbstgerecht, anmaßend, schulmeisterlich.	Verschämt, eitel, witzig.
Drängt zu Krisen.	Weicht den Krisen aus.
Kampf ums Recht.	Lässigkeit.
Unfähigkeit, sich in andere hineinzudenken.	Hineindenken in andere bis zur Charakterlosigkeit.
Gewollter Charakter.	Schauspielerei.
Jeder Einzelne Träger eines Teiles der Autorität.	Jeder Einzelne Träger einer ganzen Menschlichkeit.
Streberei.	Genußsucht.
Vorwiegen des Geschäftlichen.	Vorwiegen des Privaten.
Harte Übertreibung.	Ironie bis zur Auflösung. ²⁵⁷

Die Charaktere der Mittelstücke erfüllen diese Vorgaben mit erstaunlicher Akkuratheit, obwohl kaum anzunehmen ist, dass die Autoren des *Werkels* Hofmannsthals Schema als

²⁵⁶ Hugo von Hofmannsthal: „Preuße und Österreicher. Ein Schema.“ -In: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa III.* Hg. von Herbert Steiner. Frankfurt a. M. 1952, S. 407.

²⁵⁷ Ebda.

eine Art „Checklist“ beim Schreiben ihrer Mittelstücke auf dem Tisch liegen hatten. Die zackigen „Reichsdeutschen“ werden durchwegs als fähige Organisatoren („Unvergleichlich in der geordneten Durchführung“) gezeichnet, die „alles in Funktion“ verwandeln, dabei aber in ihrem organisatorischen Übereifer nicht selten als „Selbstgerecht, anmaßend, schulmeisterlich“ auftreten. Ihrem konsequenten „Handeln nach Vorschrift“ steht in den Mittelstücken des *Wiener Werkels* nicht selten der „lässige“ Wiener gegenüber, der Krisen lieber ausweicht, die unschicklichen Vorschriften schon mal „ins Soziale“ umbiegt und dadurch „lieber im Unklaren“, dafür aber „menschlich“ bleibt und bei dem auch das „Geschäftliche“ sich den Charakter „des Privaten“ bewahrt.

Am konsequentesten erfolgte diese Gegenüberstellung der preußischen und der wienerischen Mentalität wohl im *Chinesischen Wunder* des zweiten Programms. In der japanisch-chinesischen Maskierung konnten die „Stammesunterschiede“ der beiden Völker fast klischeehaft deutlich herausgearbeitet werden, unter anderem in folgender Szene. Als der Japaner Pif-keh im Büro des Mandarins Pe-cha-tschek vorstellig wird, um seine Ankunft in Wi-en zu melden, muss er vom Amtsdienner Po-ma-li und der Bedienerin Mit-si erst darüber aufgeklärt werden, dass der „Herr Hofrat“ noch nicht zur Arbeit erschienen ist, sondern entweder noch im „Teehaus“ oder beim Hofrat Ma-cha-tschek „a bisserl plaudern“ ist. Der an Zucht und Ordnung gewöhnte Pif-keh kann das kaum glauben, auf die Erklärung des Amtsgehilfen „Ja – mir san so verträumt!“ reagiert er unwirsch:

PIF-KEH: Na, wir werden euch Brüdern schon aus dem Traum helfen! Von nun an wird hier richtig gearbeitet werden!

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

PE-CHA-TSCHEK: (*eintretend, leutselig*) Morgen! Geh'n 'S, Frau Mit-si, zahlns draußen mei Rikschal! (*gibt ihr Geld.*)

PO-MA-LI: Verehrung, Herr Hofrat, Buddha segne euren Bauch! Da is...

PIF-KEH: (*ungeduldig, da er sich übergangen fühlt*) Banzai!

PE-CHA-TSCHEK: Bitte? Ach so, ja, die neue Zeit! Daran wer'n wir uns jetzt halt langsam g'wöhnen müssen. Nehmen S', bitte, Platz. A Zigarrl g'fällig? (*Setzt sich.*)

PIF-KEH: Danke. Ich möchte rasch...

PE-CHA-TSCHEK: Wann ich Ihnen einen Rat geben darf, Hochgeborener, nur net *rasch* bitte! Damit kommen S' nämlich überhaupt nicht weiter. Vergessen S' nicht, wir sind in Chinareich! Sagens schön gemütlich, was sie wollen... und im übrigen: Buddha segne ihren Bauch!

PIF-KEH: Det ganze chinesische Volk jubelt...

PE-CHA-TSCHEK: Ja, ja – ich hab die heutigen Zeitungen schon g'lesen und Radio hab ich auch g'hört – also lassen wir die Präliminarien, kommen wir zum Tatsächlichen. Aber bitte, Hochzuverehrender, stehen S' doch nicht so entschlossen herum! Nehmen, S endlich Platz, jetzt seid's ja schon da, jetzt braucht's ja nimmer so große Eile. Haben S' schon a Wohnung?

PIF-KEH: Nee. Dachte zuerst, meine Pflicht zu erfüllen. (*Setzt sich.*)

PE-CHA-TSCHEK: Schauen S', Hochgeborener, die Pflicht rennt Ihnen ja net davon und ich auch nicht, ich bin ja rein mongolischer Abstammung! Schauen S' Ihnen jetzt

z'erst amal um ein Zimmer um, dann empfehle ich ihnen das Teehaus
Tschech-li-tschek, da kriegen S' um einen Dollar ein wunderbares Chinesisches
 Frühstück. Tee, Butter, Jam, ein Ei-
 PIF-KEH: Butter? Ei??
 PE-CHA-TSCHEK: Jetzt is er baff, der Hochgeborene! Also, wenn S' eine Wohnung
 haben und gebadet und gefrühstückt sein, dann lenken S' ihre verehrungswürdige
 Person wieder unter meine niedrigen Augen, und dann wollen wir uns halt in
 Buddhas Namen an die Pflicht machen! Bis dahin: Servus, Herr Kollege!
 PIF-KEH: (*springt auf, grüßt stramm*): Banzai! (Geht ab.)²⁵⁸

Viel deutlicher konnte auf den Unterschied zwischen den beiden Mentalitäten kaum mehr hingewiesen werden: hier der pflichtgetreue Japaner, der sich schon um dienstliche Angelegenheiten kümmert, bevor er überhaupt noch eine Wohnung hat, dort der gemütliche „chinareichische“ Hofrat, der, frisch aus dem Teehaus gekommen, schon wieder von einem chinesisches Frühstück schwärmt und sich erst dann „in Buddhas Namen an die Pflicht machen“ will. Von Autor Fritz Eckhardt äußerst treffend karikiert ist der „Wiener Schmä“²⁵⁸, mit dem der chinesische Hofrat den Japaner schlussendlich doch zum Gehen bewegen kann. Obwohl sich Po-ma-li und Pe-cha-tschek in den Anredeformen ständig untertäniger Höflichkeitsfloskeln bedienen, komplimentieren sie den „hochgeborenen Verehrungswürdigen“ doch sehr bestimmt aus dem Büro – aber eben so, dass der Japaner sich dessen gar nicht bewusst wird. Mit der erfreulichen Aussicht auf ein Frühstücksei mit echter Butter (eine Anspielung auf die wesentlich bessere Versorgung mit Lebensmittel in Österreich zur Zeit des Anschlusses) verlässt der anfangs so zackige Piefkeh widerspruchslos und unverrichteter Dinge das Büro des Hofrats. Dass diese untertänige Redeweise nur Mittel zum Zweck ist, wird deutlich, als der Hofrat den Japaner schlussendlich mit einem legeren „servus, Herr Kollege!“ entlässt und dabei gar nicht mehr untertänig wirkt. Er unterbricht ihn während des Dialogs auch zweimal. Würde man das Gespräch mit den Methoden der Linguistik analysieren, ließe das auf wenig Respekt vor dem japanischen Gesprächspartner schließen. Die Reaktion Pe-cha-tscheks auf den japanischen Gruß „Banzai“, an den man sich „halt gewöhnen müssen“ werde, ist jedenfalls ein sehr deutliches Indiz dafür, dass der Hofrat über den Einmarsch der Japaner keineswegs glücklich ist. Po-Ma-li nimmt Mit-Si gegenüber sogar kein Blatt vor den Mund und meint frank und frei, dass der Hofrat die Japaner „net schmecken“ kann. Dabei ist der Hofrat aber stets darauf bedacht, Pief-Keh gegenüber keineswegs ablehnend zu erscheinen, im Gegenteil: sein beinahe nebenbei angefügter Halbsatz „i bin ja rein mongolischer Abstammung“ offenbart sehr wohl die versteckte Absicht, sich mit den neuen Machthabern von vorn herein gut zu stellen.

²⁵⁸ Weys: *Wien bleibt Wien*, S.212f.

Der fiktive japanische Gruß „Banzai“ ist übrigens ein gutes Beispiel dafür, wie sehr im Kabarett auch durch die Art der Darstellung noch die Pointe verändert werden konnte. Bei der Generalprobe vor den Zensoren wurde der Gruß unmartialisch und auf der 1. Silbe betont ausgesprochen und erregte nicht viel Aufmerksamkeit. Waren keine offensichtlichen Parteifunktionäre im Publikum, wurde er hingegen in scharfem Tonfall und mit Betonung auf der 2. Silbe hinausgeschmettert, sodass kaum mehr als der Diphthong zu hören war. Durch die typische Bewegung mit dem rechten Arm begleitet, erhielt das vom Schriftbild her völlig unverfängliche „Banzai“ plötzlich eine fatale Ähnlichkeit mit dem Hitlergruß.²⁵⁹

Auf den geschickt eingefädelten Abgang des Japaners folgte jene Pointe, die sich wie ein Lauffeuer durch ganz Wien verbreitete und bald zur Losung der geistigen Widerstandskämpfer wurde. Der Amtsgehilfe Po-ma-li nämlich, durch den Besuch des Japaners sichtlich aus der Ruhe gebracht, fragt Pe-cha-tschek ängstlich „Herr Rat – was wird geschehen?“. Worauf ihm der Hofrat antwortet: „Gar nix, lieber Po-Ma-Li. Sans net nervös – mir werns scho demoralisieren“²⁶⁰ – eine Replik, die wohl nicht nur dazu gedacht war, dem verängstigten "Po-ma-li" Mut zuzusprechen, sondern die in einer ebenso direkten wie einfachen und doch verschlüsselten Weise an alle Österreicherinnen und Österreicher gerichtet zu sein schien. Sowohl durch diesen Schlusssatz des Hofrats als auch durch die überspitzte Darstellung der wienerischen Charaktereigenschaften erhielt die Szene einen stark identitätsstiftenden Charakter, der den Wienern helfen sollte, ihren unvergleichlichen Charme und ihre gemütliche Lebenseinstellung trotz nationalsozialistischer Okkupation zu bewahren.

Offen angesprochen wurde der Konflikt zwischen Ostmärkern und Reichsdeutschen auch im „Zwischenspiel“ des *Spiels um die Güte*. Während eines gereimten Chansons fliegen Engel und Teufel gemeinsam nach Wien. Der Teufel macht sich Gedanken, wie die Wiener ihre Ankunft auffassen werden. Die Antwort des Engels ließ dem Publikum im *Wiener Werkel* bisweilen den Atem stocken:

TEUFEL: Was werden die Wiener dazu sagen?
ENGEL: Kommt da schon wieder wer daher?
Mit dem wir uns dann nicht vertragen?²⁶¹

Deutlicher konnte man die negative Stimmung in der Bevölkerung gegen die reichsdeutschen Besatzer kaum mehr auf den Punkt bringen. Generell stiegen die Preußen

²⁵⁹ Vgl. Lang: *Wiener Werkel*, S.124.

²⁶⁰ Chin., S.363.

²⁶¹ Güte, S.646.

bei der Gegenüberstellung mit den Wiener schlecht aus. Sie werden als bürokratische, brutale und arrogante Pedanten geschildert, die keinerlei Sinn für Humor besitzen und nicht selten von den gewitzten Wienern ausgetrickst werden. Die Differenzen in der Mentalität werden nicht zuletzt auch in der Redeweise der Figuren reflektiert. Während der japanische Pif-keh unverkennbar hochdeutsch (beziehungsweise Berlinerisch) spricht, bedient sich der Mandarin Hofrat Pe-cha-tschek der in Wien üblichen Umgangssprache. Im *Spiel um die Güte* wird ebenfalls auch sprachlich auf dem Gegensatz Preußen versus Wiener herumgeritten: Als der Engel von Kartoffeln spricht, wird er von Pepi auf „Erdäpfel“ ausgebessert.²⁶² Pepi setzt daraufhin all seine Energien darauf an, dem Engel Wienerisch zu beizubringen.

Dahinter verbirgt sich eine kaum verdeckte Anspielung auf die Bestrebungen der nationalsozialistischen Behörden sofort nach dem Anschluss, die österreichische Variante des Deutschen „auszumerzen“. 1942 wollte Hitler sogar alle Dialekte ganz abschaffen, auch das Dialektstück am Theater, das ihm ein Gräuel war, sollte eliminiert werden. Ein diesbezügliches Verbot wurde allerdings teilweise wieder zurückgenommen.²⁶³

Tatsache ist aber, dass solche Eindeutschungsversuche auch in den Mittelstücken immer wieder aus Korn genommen wurden. Als der Amtsgehilfe zu Beginn der Szene im Büro des Hofrats Po-ma-li von der Ankunft der Japaner in Wi-en erfährt, reagiert er mit einem spontanen „Servas mit Lins – jetzt hamma den Scherm, will sagen die Mitternachtsschale auf! Do sans, die Japaner!“²⁶⁴ Mitten in der „urwienerisch“ begonnenen Zeile wird sich der Amtsgehilfe plötzlich seines Vergehens bewusst, den wienerischen „Scherm“ bessert er nachträglich auf das hochdeutsche „Mitternachtsschale“ aus, das aber in der österreichischen Redewendung „den Scherm aufhaben“ natürlich deplaciert und komisch wirkt. Ein ganz ähnlicher Fall findet sich im ersten Bild der *Guten Alten Zeit*, als der Hofrat Josef Bieringer, der von einem jugendlichen Pärchen beschimpft wird, verzweifelt versucht eine beleidigende Antwort zu finden, ohne dabei ins Wienerische zu verfallen.

Bieringer: Herr Wurzer lassen's die Gan... den Tramp... die Göre.²⁶⁵

Als eine Persiflage dieser sprachpuristischen Bestrebungen präsentiert sich auch das sechste Bild in *Traum seiner Lordschaft*. Der Titel „Sprachreinigung“ ist an sich schon

²⁶² Vgl. Güte, S.648.

²⁶³ Vgl. Schreiner: *Nationalsozialistische Kulturpolitik*, S.125f.

²⁶⁴ Chin., S.47.

²⁶⁵ gaZ, S.601.

eine Anspielung auf die Eindeutschungspolitik der Nazis, ansonsten ist die Szene aber eine liebevolle Glossierung des Wiener Dialekts und derer, die ihn sprechen. Auf einer Tagung der Sprachreiner der „Wiental- und Donaubeckenrandstaaten“ bemühen sich die Delegierten der einzelnen Länder um eine Einheitssprache im Wiener Becken. Freilich vergebens, denn die Unterschiede zwischen „i rer“ und „ös plazts“ sind unüberbrückbar.

Auch über die Verständnisschwierigkeiten der Reichsdeutschen, die mit dem Wiener Dialekt ihre Probleme hatten, mokiert man sich. Nicht umsonst wurden die japanischen Besatzer als „Tokioten“ apostrophiert, eine Bezeichnung, deren Gleichklang mit „Idioten“ kaum zu überhören war. Indem aber auf offener Bühne die Möglichkeit angeboten wurde, die Besatzer zu beleidigen, ohne dass diese das verstanden, legte das *Werkel* eigentlich auch einen Aspekt seiner Tarnung offen auf den Tisch. Bedenkt man, dass während folgender Szene der saarländische Gauleiter Bürckel im Publikum saß und *Das Chinesische Wunder* aller Wahrscheinlichkeit nur deshalb zur Aufführung freigab, weil er die im Dialekt gesprochenen Pointen nicht verstand, wird die Ironie der Umstände fast schon unheimlich:

WILL-LI: Tach, Frollein!

RE-SI: Ui jegerl!

WILL-LI: Wie bitte?

RE-SI: Ich sagte ui jegerl – in unserer blumenreichen Sprache so viel wie: Buddha Maria- und Shinto- schon wieder ein Tokiot!

WILL-LI: Ulkiges Volk! [...] Hm, da schein ich mal ins Fettnäpfchen jetreten zu sein, wo gehen sie denn überhaupt hin, süßa Goldfasan?

RE-SI: Liefern, Hochgeborener Unsympathischer!

WILL-LI: Wat die hier für Höflichkeitsfloskeln haben! [...] ²⁶⁶

Der Reichsdeutsche Will-li wird hier gnadenlos dem Spott preisgegeben, weil er nicht einmal die offen ausgesprochene Beleidigung versteht. Ganz im Gegenteil, er besitzt am Ende der Unterhaltung sogar noch die Chuzpe, die voller Überzeugung ausgesprochenen Worte „Ik globe, die fliegt uf mir.“ zu äußern. Re-sis Anredeformel „Hochgeborener Unsympathischer“ hat indes fast programmatischen Charakter für die Strategie des *Wiener Werkels*: der Form nach und auf den ersten Blick besehen linientreu, aber „hintenrum hinterfotzig“.

„Hintenrum“ versucht es auch *Iphigenie in Wien* aus dem zehnten Programm. Als sich der Beamte auf dem Meldeamt weigert, ihr einen gültigen Meldezettel auszustellen, weil er von Iphigenie nur ungenügende Informationen über ihren familiären Hintergrund

²⁶⁶ Chin., S.50f.

bekommt, beginnt sie erst zu weinen, passt sich dann aber erstaunlich rasch an die Wiener Gepflogenheiten an:

IPHIGENIE: Haben sie schon einmal etwas von einem Hintertürl gehört?
BEAMTER: Jetzt weiß i net, sind sie aus Wien und wir die Griechen?
IPHIGENIE: Halten Sie das wie sie wollen, nur nehmen sie zur Kenntnis, daß ich weiß was ein Hintertürl ist.
FAD: Die Griechin is ka Griechin!
IPHIGENIE: Machen's mit dem Meldezettel kann Pallawatsch sonst mach i an Bahöll!
BEAMTER: Wenn sich alle so schnell aklimatisieren [!] würden wie die Griechen!
IPHIGENIE: Reiben's den Zettel umi!
BEAMTER: I bitt' ihnen, wieso können's das?
IPHIGENIE: Das ist meine Liebe zu Wien...²⁶⁷

3.2. Glorifizierung Wiens

Die „Liebe zu Wien“ ist ein in den Mittelstücken häufig angesprochenes Thema, das noch aus den Zeiten der *Literatur am Naschmarkt* herrührte. Ingeborg Reisner weist ausdrücklich darauf hin, dass es sehr wohl zur Programmatik dieser Kleinkunstabühne gehört, literarisch-politisches Kabarett zu machen, hinter dem eine echte „Gesinnung“ – auch im politischen Sinn – stand. Dass sich die große Mehrheit der Kleinkunstautoren der 1930er Jahre eher links beheimatet fühlte, ist eine Tatsache, aus der auch die Betroffenen kein Geheimnis machten. Ihre nie ausgesprochene Parole war: im Zweifelsfalle für den Schwächeren, nie für den Stärkeren.²⁶⁸ Angesichts der immer größer werdenden Bedrohung des kleinen Österreichs durch Hitler-Deutschland spross so eine zarte Pflanze, die viele zunächst nicht wahrhaben wollten: Heimatliebe. „Und siehe da, sie wuchs und wuchs, obwohl sie keineswegs auf den Acker der „Vaterländischen Front“ paßte.“²⁶⁹

Neben einer gemäßigteren und einer radikaleren Linksfront unter den Kabarettautoren, der beispielsweise Jury Soyfer angehörte, bildete sich unter den Kleinkünstlern auch bald eine Gruppe, deren Linksgesinnung sich mit dem Eintreten für Österreich verband. Im Gegensatz zur heutigen Zeit, in der Österreichpatriotismus sehr oft mit einer rechtskonservativen Einstellung einhergeht, bildete sich unter den damaligen Kabarettisten eine Art „Österreichfront mit Linksdrahl“²⁷⁰, deren Liebe zur Heimat sich in den Programmen der *Literatur* widerspiegelte, die aber keineswegs monarchistische Ansichten vertrat und auch keine Rückkehr zur Donaumonarchie propagierte. Mit der wachsenden Bedrohung durch den Nationalsozialismus gedieh am *Wiener Werkel* auch die

²⁶⁷ Iph., S.187.

²⁶⁸ Vgl. Reisner: *Kabarett als Werkstatt des Theaters*, S.8

²⁶⁹ Weys zitiert in Reisner: *Kabarett als Werkstatt des Theaters*, S.8.

²⁷⁰ Reisner: *Kabarett als Werkstatt des Theaters*, S.8

Pflanze der Heimatliebe weiter: Österreichpatriotismus und glorifizierende Darstellungen Wiens wurden zu einem grundsätzlichen Thema der Bühne, gleichzeitig aber zum brisanten Politikum, denn die Liebe zu Österreich stand notwendigerweise im Konflikt mit der Nibelungentreue zum Deutschen Reich.

Aus einem gänzlich unpolitischen Stück wie dem *Pratermärchen* wurde so – alleine durch die Änderung der Zustände und ohne auch nur ein Wort am Text zu verändern – eine Geste des Widerstands. Das 1936 von Rudolf Weys für die *Literatur* geschriebene „Minitaur-Volksstück“ gehört nicht nur zu Weys’ persönlichen Favoriten. Das in seiner unsentimentalen und gleichzeitig pointierten Darstellung der Wiener Vorstadtcharaktere an Nestroy erinnernde *Pratermärchen* erfreute sich bis in die 1960er Jahre hinein ungemeiner Popularität beim Wiener Theaterpublikum und galt als eine der Sternstunden der literarischen Kleinkunst. Erst in den letzten Jahrzehnten ist es, völlig zu Unrecht, in Vergessenheit geraten.

Eindeutig keine Sternstunden der literarischen Kleinkunst sind hingegen jene lokalpatriotischen Ergüsse, die speziell gegen Ende der Spielzeit immer wieder in die Mittelstücke des *Wiener Werkels* eingeflochten wurden. Angesichts der allgegenwärtigen Not im Dritten Reich und der prekären Lage Deutschlands im Weltkrieg ist die Sentimentalität zahlreicher Chansons zwar durchaus verständlich, aus heutiger Sicht aber trotzdem kaum zu ertragen. Dass die literarische Qualität solcher Darbietungen durch die Bank zu wünschen übrig lässt, soll kein Vorwurf an die von Elend, Krieg und künstlerischer Unterdrückung ausgelaugten Autoren sein, ist aber eine unleugbare Tatsache.

Ein verhältnismäßig gelungenes Chanson dieser Gattung findet sich im Zwischenspiel von *Traum seiner Lordschaft*, das der Überführung des Geschehens vom Schlafzimmer des Lords in das zersplitterte Groß-Wien diene. Eine allegorisch auftretenden Vindobona, durch ihre halb amerikanisch-englische Kleidung als Traumphantasie des Lords getarnt, gibt hier folgendes gereimte Chanson zum Besten, indem sich ihr unerschütterlicher Glaube an den Fortbestand der Wienerstadt manifestiert:

Three cheers for Vienna!
Du hast schon Römer g’sch’n
Du wirst noch hunderttausend Jahr
Oder noch länger steh’n.²⁷¹

²⁷¹ Lord, S.431

Mit der Behauptung, Wien werde „noch hunderttausend Jahr“ oder sogar „noch länger“ stehen, wurde in kaum versteckter Form auf die Phrase vom „Tausendjährigen Reich“ angespielt, mit der die Unerschütterlichkeit der nationalsozialistischen Herrschaft zum Ausdruck gebracht werden sollte. Von NS-Seite wurde diese Bezeichnung gegenüber dem Ausdruck „Drittes Reich“ klar favorisiert, da in letzterem durch die Zahl die potentielle Austauschbarkeit der nationalsozialistischen Herrschaft mitschwang: Auf ein „Drittes“ konnte auch ein „Viertes“ Reich folgen, hatte es doch offensichtlich auch ein „Erstes“ und „Zweites“ gegeben. Das „Tausendjährige Reich“ hingegen vermittelte Stabilität und ewigen Fortbestand. Indem Wien eine Zukunft vorausgesagt wird, die sogar länger als hunderttausend Jahre sein werde, wird implizit die Botschaft übermittelt, Wien könne alles überdauern – auch die tausendjährige Knechtschaft durch die Nationalsozialisten.

Kann man hier neben der Glorifizierung Wiens noch einen zumindest unterschwelligem Angriff auf den Ewigkeitsanspruch des NS-Regimes erkennen, so wird die sentimental-übersteigerte Liebe zur Donaumetropole in *Iphigenie in Wien* aus dem letzten Programm beinahe unerträglich. Die antike Iphigenie verschlägt es von Aulis direkt nach Wien, wo sie von drei jungen Frauen aufgelesen und freundlich versorgt wird. Anni, Mitzi, Rosl und Traute, die hinzugestoßene reichsdeutsche Freundin der drei, nehmen „die Ipherl“ mit zum böhmakelnden Herrn Pospisil, der sie im dritten Bild des Mittelstücks mit einem Sonntags-Nachtmahl verwöhnt. Danach beschließen die Anwesenden ihrem griechischen Gast Wien im „schönsten Licht“ zeigen zu wollen – Verdunklung hin oder her – und stimmen für Iphigenie ein „Wiener Lied“ an, das in seinem sentimental-Localpatriotismus schon äußerst knapp an der Schmerzgrenze dahinschrammt:

Was man über uns auch munkelt?
Wir sind nur äußerlich verdunkelt,
In unserm Innern brennt ein Licht,
Und das verlöscht uns Keiner nicht!

Das ist unsre Liebe zu Wien,
Die macht unsre Herzen erglühn,
Und die kann uns niemals vergehn,
Tut man auch die Lichterln ausdrehn!

Unsere Liebe die brennt lichterloch,
Und diese Liebe, die macht uns so froh,
Da schlagen unsre Herzen stets schneller,
Und so wird Wien statt dunkel immer heller!

Auch unsre Gemütlichkeit?
Halt alles zu seiner Zeit!
Wir können den Ernst auch erfassen.
Nur von Einem da könn' ma net lassen:
Das ist unsre Liebe zu Wien.....²⁷²

²⁷² Iph., S. 183f.

Vom sprachlichen Feingefühl, das Christl Rantz in der *Odyssee* des fünften Programms noch bewiesen hatte, ist hier nicht mehr viel übrig. Die sprachliche Qualität dieses rührseligen Chansons bewegt sich auf Schlagertext-Niveau, insbesondere die zweite Strophe mit den Herzen, die in „Liebe zu Wien [...] erglüh'n“. Die letzte Zeile allerdings mit ihrem kindisch anmutenden „Tut man auch die Lichterln ausdrehn“ setzt dem ganzen die Krone auf. Insgesamt würde die gesamte Strophe in einem heutigen Kabarettprogramm bestenfalls als mittelmäßige Parodie auf die Sentimentalität diverser Wienerlieder gerade noch durchgehen. Am *Wiener Werkel* finden sich allerdings keine Anzeichen dafür, dass der pathetische Ton ironisch gemeint gewesen war. Viel eher handelte es sich hier um eine Durchhalteparole, die der Hebung der Moral vor dem letzten Kriegswinter und der Identitätsstiftung unter den Wienern dienen sollte. Dafür spricht unter anderem auch der weitere Verlauf der Szene. Iphigenie, die dem Lied andächtig gelauscht hat, ist ganz begeistert: „Oh Zeus! Muß das schön sein, seine Heimatstadt so zu lieben! Mir ist Mycene ganz Powidl!“ Worauf Rosl gerührt und voll wienerischem Stolz ausruft: „Powidl hats gsagt!“²⁷³

Im siebten Bild „Abschied von Wien“ wird der sentimentale Lokalpatriotismus erwartungsgemäß weiter übersteigert. Insbesondere die beiden Wahlwiener, Traute und Herr Pospischil, sind ganz verzweifelt darüber, dass „die Ipherl“ Wien verlassen muss, vor allem weil sie selbst sich ein Leben ohne Wien gar nicht mehr vorstellen können und sich als waschechte Wiener fühlen. Hier streuen sich die Autoren des *Wiener Werkels* selbst Sand in die Augen, indem sie die Reichsdeutsche Traute das Hohelied auf Wien singen und die Überlegenheit des Wienerischen proklamieren lassen. „Wenn ich wieder statt Kipferln – Hörnchen sagen müsste!“ meint Traute etwa schauernd, „Arme Ipherl!“ Sie weint bereits, als endlich der ultimative Mythos des Wieners herbeizitiert wird:

TRAUTE: Ich glaube fast ich hab schon das goldene Wiener Herz! Die arme Ipherl!²⁷⁴

Die zahnlosen Bemerkungen über Nahrungsknappheit und Schwarzmarkt in der Abschiedsszene (Herr Pospischil hat Ipherl zum Abschied einen Millirahmstrudel gebacken, allerdings ohne Milli und ohne Rahm) vermögen auch nicht, diesen Eindruck auszulöschen, vor allem als Iphigenie unter Tränen mit folgenden Worten Abschied nimmt:

IPHIGENIE: Ihr lieben, lieben Wiener... (Traute und Pospischil husten) ... und Wahlwiener! Man sagt mir, ich hätte ein Bild der Göttin in meine Heimat bringen sollen.

²⁷³ Ebda.

²⁷⁴ Iph., S.195.

Dann wäre mein Bruder von seinem Wahn befreit worden.²⁷⁵ Nun – ich hab ein Bild! Ein Bild von Wien, von seinen Menschen, Sitten und Gebräuchen. Dieses Bild ist in den schönsten Farben gemalt und mit sehr viel Liebe in meinem Herzen eingeschlossen! Ich danke euch dafür! Ich danke euch für alles! Und nun, lebt wohl!²⁷⁶

Das Resümee dieser Textstellen: die Sentimentalität und der übertriebene Lokalpatriotismus sind unter den damaligen Umständen zwar verständlich, aber aus heutiger Sicht trotzdem kaum zu ertragen.

3.3. Kritik am Wienertum

Trotz einem bisweilen an Sentimentalität grenzenden Lokalpatriotismus und einer generell unvoreilhaften Darstellung der Reichsdeutschen in den Mittelstücken muss man dem *Wiener Werkel* zu Gute halten, dass es in seiner Kritik nicht einseitig blieb. Natürlich richtete sich diese vornehmlich gegen die unerwünschten Besatzer, es wurden aber auch negative Züge des Wieners karikiert, wie etwa sein ewiges Nörgeln, sein Opportunismus, oder die Bereitschaft, sich übereifrig den jeweiligen Machthabern anzudienen.

Hugo von Hofmannsthal attestiert dem Österreicher in der ersten Zeile seines Schemas eine „Traditionelle Gesinnung, stabil fast durch die Jahrhunderte“. Diese Charaktereigenschaft kam den Österreichern in diesem Fall zu Hilfe, denn, wie Polgar in seinem „Nachruf“ auf den Österreicher schreibt:

Der Österreicher wollte, dies vor allem, ‚seine Ruhe haben‘ und ließ deshalb in logischer Folge auch die anderen gern in Ruhe. Eine Folge dieser quietistischen Haltung war es, daß er das Ungewohnte mit Mißtrauen betrachtete und daß ihn das Neue zum Widerstand reizte, auch wenn es das Bessere war.²⁷⁷

Angesichts der Barbarei des NS-Regimes wurde die Ablehnung des Neuen zu einem Moment des Widerstandes, das eher in der „Natur“ des Österreichers seine Begründung fand als in einer ideologischen Ablehnung des Nationalsozialismus. Einige Figuren wie der Kappel, oder auch der *Bockerer* von Ulrich Becher und Peter Preses, wurden so eher zufällig als bewusst zu Widerstandskämpfern.

Eine zweite Eigenschaft, die dem Wiener sehr zupass kam, war sein ständiges Nörgeln und Raunzen über die Verhältnisse, unabhängig davon, wer an der Macht war. Im

²⁷⁵ Eine Anspielung auf die antike Sage, nach der Iphigenie mit ihrem wahnsinnig gewordenen Bruder Orestes und dessen Freund Pylades die Flucht von Tauris gelingt, indem sie vorgibt, das Bildnis der Artemis im Meer von Schuld reinwaschen zu wollen. Vgl. Gustav Schwab: *Die Schönsten Sagen des klassischen Altertums*. Wien/Heidelberg 1954, S. 498-502.

²⁷⁶ Iph., S.196.

²⁷⁷ Alfred Polgar: „Der Österreicher. (Ein Nachruf).“ –In: *Kleine Schriften. Band 1*, S.201f.

dritten Bild der *Guten Alten Zeit* wird die Raunzerseele des Wieners in einem Paradoxon herrlich pointiert dargestellt.

Tüpferl: Das [sic!] die Wiener allweil schimpfen müssen und nie zufrieden sein können.
Bieringer: Mir san eh z'frieden.
Tüpferl: Wann?
Bieringer: Wenn ma schimpfen können.²⁷⁸

Im gleichen Dialog kommt es wenig später auch zu unverblümter Kritik an den Wienern und ihrer Geisteshaltung. Auf die Frage „Wie ist denn der Wiener?“ antwortet Bieringer: „Lenksam, willig...“, aber auch „Gegen Fremde mißtrauisch“²⁷⁹, was wiederum ein Seitenhieb auf die deutschen Besatzer ist. Der Wahlspruch des Wieners in der *Guten Alten Zeit* lautet: „lasst man mi, lassi di“.²⁸⁰ Somit stimmt das Österreichbild, das am *Wiener Werkel* gezeichnet wurde, fast wörtlich mit Polgars Erkenntnis überein, dass der Österreicher vor allem seine Ruhe haben wollte und folglich auch die andern gern in Ruhe ließ.

Aus all diesen Faktoren ergibt sich eine seltsame Mischung aus Wetterfahnenmentalität und permanenter Unzufriedenheit, die in den Mittelstücken nicht selten bemängelt wird. Besonders stark manifestiert sich die Kritik am Wienertum in *Sebastian Kampels Höllenfahrt* aus dem ersten Programm. Die Opposition Wiener versus Preuße nimmt auch hier breiten Raum ein. Im Mittelpunkt der Kritik steht aber die allzu große Bereitwilligkeit der Österreicher, sich den Nationalsozialisten anzudienen. Die Imitation „reichsdeutscher“ Lebensart bis zur Selbstaufgabe seitens übereifriger Wiener tritt hauptsächlich in Gestalt von Kampels Frau und Sohn auf, wird aber auch während der Höllenfahrt Kampels immer wieder thematisiert. Die Dominanz dieser Thematik im *Kampel* liegt vermutlich darin begründet, dass der Autor dieses Mittelstücks, Fritz Eckhardt, jüdischer Herkunft war und die negativen Seiten des manchmal gar nicht so goldenen Wienerherzens am eigenen Leib hatte erfahren müssen. Antisemitismus, Intoleranz und Deuschtümelei hielten in Wien bekanntlich nicht erst im März 1938 Einzug.

Das sieht in einem Moment der Selbsterkenntnis gegen Ende des höllischen Traumeinschubs sogar Kampel selbst ein. Als er in der Unterwelt seinen eigenen „Sünden“ in Form von Gestalten, die wegen genau dem gleichen Vergehen in die Hölle verdammt wurden, immer wieder begegnet, wird er sich zum ersten Mal der eigenen Fehlritte

²⁷⁸ gaZ, S.607.

²⁷⁹ gaZ, S.608.

²⁸⁰ gaZ, S.609.

bewusst. Eingekeilt zwischen dem Höllendoktor, der ihn auf den Operationstisch drängen will, und einem büchsenrasselnden Spendensammler der Volkswohlfahrt, den Kampel in der Oberwelt immer ohne Spende abgefertigt hat, geht er schließlich vor seinem schlechten Gewissen in die Knie und rechtfertigt sich mit folgendem Couplet:

Ich bin ein Wiener wie so viele andre auch,
Die über alles raunzend schimpfen, weil's so Brauch.
Durch diese Eigenschaft seh ich es halt nicht ein,
Warum soll jetzt auf einmal alls in Butter sein?
Ich bins seit je gewohnt und bin auch jetzt deswegen
Vor allem prinzipiell und absolut dagegen.
Und so was ändert sich nicht von gestern auf heut-
Bei uns braucht halt alles sein Zeit!

[...]

Verehrter Höllendoktor, können Sie verzeihn?
Ich hab gefehlt und seh es voller Reue ein
Ich hab Gerüchte auch verbreitet hie und da
Und war ein „Fuag“²⁸¹ – das san tausend andre aa.
Doch untersucht ihr gar so streng – da sag ich Ihna:
Dann habts die Höll in kurzer Zeit gstopft voll mit Wiener, [...] ²⁸²

Dieses Couplet ist wahrlich nicht dazu angetan, Wien und seine Bewohner zu idealisieren. Eindeutig wird hier zwischen zwei Arten der Auflehnung gegen den Nationalsozialismus differenziert: einerseits echter geistiger Widerstand aus ideologischen Bedenken, andererseits das für Wien schon fast typische „Raunzen“ aus purer Gewohnheit und unabhängig davon, welche Regierung gerade an der Macht ist. Kampel fällt eindeutig in diese zweite Kategorie, schimpft er doch „wie so viele andre auch“ bloß deshalb „weil's so Brauch“. Wie er selbst zugibt, ist er schon „prinzipiell und absolut“ dagegen.

Mit der refrainartig wiederholten Zeile „Und so was ändert sich nicht von gestern auf heut- / Bei uns braucht halt alles sein Zeit!“ fasst Fritz Eckhardt in Reime, was Hofmannsthal und Polgar vor ihm dem Österreicher in Prosaform vorwarfen: seine traditionelle Gesinnung und sein Misstrauen gegenüber allem Neuen. In der letzten Strophe wird die Selbstkritik an Kampel sogar noch um eine Stufe härter, vom bloßen „Meckerer“ wird er zum „Fuag“ (Furchtbar alten Genossen), also zum Illegalen Anhänger der NSDAP vor 1938, der dafür in der Hölle schmort. Diese ideologische Kehrtwendung der letzten Strophe, in der der Maßstab von gut und böse plötzlich um 180 Grad gedreht wird, ist nur im Kabarett möglich, das der Realität weniger verpflichtet ist als das klassische Illusionstheater. In diesen Zeilen schlüpft Kampel aus seiner Rolle des Meckerers und wird

²⁸¹ **FUAG** = **F**urchtbar **A**lter **P**arteigenosse, also „Illegaler“ Anhänger der vor dem Anschluss verbotenen NSDAP.

²⁸² Höll., S.42f.

zur autoritären Instanz, die eine moralische Wertung abgibt. Diese ist kaum mehr mit dem Charakter des Kampels zu vereinbaren: der „Fuag“ wird nicht gelobt, sondern mit der Hölle bestraft. Gleichsam von außen kommentiert Kampel seine eigene verwerfliche Einstellung, mit der er nicht alleine dasteht, denn „untersucht ihr gar so streng – da sag ich Ihna: Dann habts die Höll in kurzer Zeit gstopft voll mit Wiener.“

Noch eindeutiger Töne schlägt Eckhardt im „Couplet des Fuag“ an, einem weiteren angeblichen „Illegalen“ der in der Hölle schmoren muss. Kampel erkennt in ihm den „Kapfenbauer, der was früher bei der V.F.²⁸³ war“ und der in opportunistischer Weise nach dem Einmarsch der Nazis behauptete, bereits seit Jahren ein „Illegaler“ gewesen zu sein. Kapfenbauer muss nun zur Strafe alle 10000 Paar weiße Stutzen²⁸⁴ waschen, die er angeblich vor 1938 getragen hat. Im folgenden Couplet klärt er Kampel über seine politische Vergangenheit auf:

I.
Ich hab in allen Farben schon gespiegelt,
Schwarzgelb und rot und später etwas grün,
Mit falschem Schwur hab ich hernach besiegelt,
Daß ich ein furchtbar alter Kämpfer bin.
In Wahrheit lernte ich nur die Vokabel,
in Wahrheit glaube ich an keinen Schwur,
In Wahrheit bin ich eher Kain, als Abel!
In Wahrheit bin ich eben nur ...für Konjunktur!

II.
Auf Erden glückten mir die falschen Eide,
In meine Seele sah man nicht hinein,
Doch hier misstraute man dem Tarnungskleide,
Dem weißen Stutzen stellt man hier ein Bein.
Die Hölle prüfte mich auf Herz und Nieren,
Kam meinen Schweinereien auf die Spur,
Und drunter sieht man eben immer nur ...die Konjunktur!

III.
Nun muß ich täglich meine Hemden waschen,
Und auch die Stutzen rippeln wie net gscheit.
Sie ziehen mich täglich durch die schwarze Aschen,
Und niemals wird's ein weißes Unschuldskleid!
An jedem Samstag komm ich in ein Lager,
da spielen's mit mir das Spiel „Konzentration“.
Statt Konjunktur bin ich schon völlig mager,
Die Gehöpo gibt jedem Höllensohn
Seinen ihm gebührenden,
nicht schlecht malträtierten,
Seelen verwirrenden,
Schmerz ausprobierenden,
Höllensohn!²⁸⁵

²⁸³ V.F. = Vaterländische Front. 1933 von Bundeskanzler Dollfuß geschaffene "überparteiliche" politische Organisation zur Zusammenfassung aller "regierungstreuen" Kräfte Österreichs.

²⁸⁴ Weiße Stutzen waren das Erkennungsmerkmal der „Illegalen“ in Österreich.

²⁸⁵ Höll., S.40f.

Bereits mit der ersten Zeile wird offensichtlich, dass der überzeugte Opportunist Kapfenbauer an keiner anderen Überzeugung festhielt als an der zum Mitläufertum, hat er doch schon „in allen Farben gespiegelt“. Bis 1918 hielt er sich an Schwarz-Gelb, die Farben der Habsburger. Danach war er „rot“, also Anhänger des Austromarxismus²⁸⁶ in der Periode des „Roten Wiens“, die bis 1934 währte. Nach der Machtergreifung Dollfuß' und der Etablierung des Ständestaats wurde er „etwas grün“, eine Anspielung auf die grünen Uniformen der „Heimwehr“²⁸⁷. Nach dem politischen Umschwung im März 1938 behauptete er plötzlich, schon seit Jahren ein illegaler Anhänger der in Österreich verbotenen NSDAP gewesen zu sein. Doch „dem weißen Stutzen stellt man hier ein Bein!“, denn in der Hölle lässt man sich nicht von Äußerlichkeiten täuschen. Was hier zählt, sind nicht Uniformen und Abzeichen, sondern die wahre Gesinnung, und „In Wahrheit“ ist Kapfenbauer „eben nur ... für Konjunktur!“, also sein eigenes Wohlergehen.

Neben der scharfen sozialen Diagnose eines in Wien beheimateten Geistes des Opportunismus, der 1961 in Carl Merz' und Helmut Qualtingers *Der Herr Karl*²⁸⁸ erneut aufgegriffen Kabarettgeschichte schreiben sollte, ist auch die literarische Qualität des Couplets beeindruckend. Der Kreuzreim wirkt mühelos, natürlich und nicht, wie etwa die Reime im „Baron Münchhausen“, erzwungen. Die beiden ersten Strophen bilden eine stimmige Einheit, insbesondere durch die jeweils letzte Zeile, die fast identisch aufgebaut ist und durch den Binnenreim „nur“ – „Konjunktur“ einen zusätzlichen ästhetischen Effekt erhält. Abgerundet wird dieser Eindruck von der auf herrlich prägnante Weise beim Wort genommenen Metapher vom „weißen Stutzen“ dem man hier „ein Bein“ stellt. Nicht nur die Figur des *Herrn Karl* hat hier in Eckhardts *Kampel* einen Wegbereiter gefunden. Auch der Autor Helmut Qualtinger, der sich selbst als Schriftsteller verstanden wissen wollte, von Presse und Öffentlichkeit aber allzu oft auf die Rolle des Kabarettisten und

²⁸⁶ **Austromarxismus** = eine philosophisch-soziologische Denkrichtung, die einen Weg zwischen Sozialdemokratie und Kommunismus anstrebte. Entstanden in Wien um die Jahrhundertwende, sollten seine Inhalte erstmals in der Zwischenkriegszeit verwirklicht werden - im Roten Wien.

²⁸⁷ **Heimwehr** (Heimatschutz, Heimatwehr, Heimwehren) = zusammenfassender Name für die freiwilligen, zunächst überparteilichen Selbstschutzverbände, die sich unmittelbar nach dem Ende des 1. Weltkriegs in den Bundesländern als Ortswehren, Bürgergarden, Kameradschafts- und Frontkämpferverbände gebildet hatten. Durch die Radikalisierung der innerpolitischen Auseinandersetzung in der Ersten Republik, besonders nach dem Justizpalastbrand von 1927 wurde die Heimwehr zur bewaffneten bürgerlichen Kampfbewegung gegen die Sozialdemokraten. Vgl. <http://www.aeiou.at/aeiou.encycloped.h/h388659.htm>

²⁸⁸ **Der Herr Karl** = von Helmut Qualtinger und Carl Merz verfasster kabarettistischer Einaktermonolog, der das Leben eines opportunistischen österreichischen Kleinbürgers, des fiktiven Herrn Karl, vom Justizpalastbrand 1927 bis zum Staatsvertrag 1955 nachzeichnet und bei seiner Uraufführung im Österreichischen Rundfunk 1961 die Gemüter erhitze. Der Schriftsteller und Theaterkritiker Hans Weigel kommentierte die Aufregung um die Fernsehausstrahlung in der Kronenzeitung vom 2.12.1961 mit dem Satz „*Der Herr Karl* wollte einem Typus auf die Zehen treten, und ein ganzes Volk schreit »Au!«“ Zitiert in: Carl Merz / Helmut Qualtinger: *Der Herr Karl*. Hg. v. Traugott Krischke. Wien 1996, S.60.

Spaßmachers reduziert wurde, hat in Fritz Eckhardt einen würdigen Vorläufer gefunden, dessen scharfsinniger Witz und literarisches Gespür für die Darstellung des opportunistischen Wieners sich nicht zuletzt in *Sebastian Kampels Höllenfahrt* offenbart.

Das Ende der zweiten Strophe markiert eine thematischen Zäsur: Nicht mehr die Wetterfahnenmentalität des Fuag steht im Zentrum, sondern die brachiale Justiz der GEHÖPO. Wie schon zuvor im Couplet des Kappel wird auch hier der thematische Umschwung von einem ideologischen begleitet: Der angebliche Fuag findet sich in einem Lager wieder, indem die GEHÖPO mit ihm das „Spiel Konzentration“ spielt. Die „schwarze Aschen“, beide Wörter spätestens seit Celans *Todesfuge* zentrale Symbole in der literarischen Auseinandersetzung mit dem KZ, befleckt die weißen Stutzen und „niemals wird's ein weißes Unschuldskleid“. Diese letzte Strophe des Couplets ist sowohl in ihrer Eindeutigkeit als auch in ihrer Darstellungsform einzigartig.

Zum einen handelt es sich vermutlich um die erste direkte Anspielung auf Konzentrationslager und die in ihnen üblichen Praktiken auf einer öffentlichen Bühne überhaupt. Immerhin wurde das Mittelstück schon im Jänner 1939 aufgeführt und war für jeden Wiener frei zugänglich. Die oft strapazierte Phrase von der Unwissenheit der Bevölkerung über die Grausamkeit im Dritten Reich wird hier stark in ihrer Glaubwürdigkeit eingeschränkt, die Existenz von Konzentrationslagern war offensichtlich bereits 1939 soweit bekannt, dass diese Anspielung Sinn machte.

Zum anderen gelingt es Eckhardt mit der Metapher vom ewig unreinen Unschuldskleid, die „Gratwanderung zwischen Verharmlosung und Dämonisierung faschistischer Macht“²⁸⁹, die jede Satire bewältigen muss, mit Bravour zu meistern. Jede satirische Darstellung des Nationalsozialismus läuft Gefahr, die Grausamkeit des Regimes zu bagatellisieren, ein Vorwurf, der gegen die antifaschistische Satire im Allgemeinen wiederholt erhoben wurde. Während für einige Historiker Flüsterwitze und satirische Darstellungen des Dritten Reichs eine Möglichkeit der inneren Immigration, ja sogar eine Form des aktiven Widerstandes sind, heben andere hervor, dass das Volk im Witz dazu neigt, sich selbst von Schuld freizusprechen.²⁹⁰ Besonders deutlich wird die ambivalente Funktion von Flüsterwitzen bei Hans-Jochen Gamm, der in ihnen zwar "Elemente von

²⁸⁹ Scheit: *Methoden des Widerstands*, S.43.

²⁹⁰ Vgl. Rudi Hartmann (Hg.): *Flüsterwitze aus dem Tausendjährigen Reich. Gesammelt von Friedrich Goetz*. München 1983, S.109.

Widerstand" sieht, zugleich aber betont, dass sie in einer "Grauzone der Feigheit"²⁹¹ angesiedelt sind und mitunter nur ein Ventil für eigene Ängste und eigenen Zorn bilden, die somit entweichen können und den Erzählenden wieder brauchbar für die NS-Maschinerie machen: Der Witz wirkt als "psychische Entlastung für das [...] mitverschuldete Elend".²⁹² Eckhardt verwehrt seinem Couplet diese entlastende Funktion, indem er betont: „Und niemals wird’s ein weißes Unschuldskleid“.

Die Kritik an gewissen Charakterzügen des Wieners beschränkte sich aber keineswegs auf das erste Programm, sie ist, wenn auch in etwas abgemilderter Form, auch in den späteren Mittelstücken ein Thema. Im *Spiel um die Güte* findet sich in der Szene „Arbeitsamt“, neben Kritik an Fragebögen und der Überorganisation durch die Nazis auch Kritisches über die Wiener und ihre Wetterfahnenmentalität, aber auch über die in Österreich weit verbreitete „Titelsucht“. Pepi Sperlinger, der einem Engel das Versprechen gegeben hat, fortan „gut“ sein zu wollen, verliert durch diese Güte seinen Posten und hofft daher auf Hilfe vom Arbeitsamt. Während Pepi in der Schlange nicht vorwärts kommt, da er zu „gut“ ist, um alle jene, die sich vordrängen, zurechtzuweisen, stößt ein anderer Herr indessen auf ein ganz anderes Problem beim Ausfüllen der Formulare:

1. Mann: (kommt mit Fragebogen wieder) Bitte die Rubrik ist so klein – wo da steht – welchen Organisationen haben sie schon angehört. Warum spart man ausgerechnet damit Papier? Die meisten haben doch meistens den meisten Organisationen angehört?
 Pepi: Bitte entschuldigen sie, aber ich glaub’ jetzt komm ich dran, Herr Hofrat.
 Beamter: Hofrat... (sehr liebenswürdig) Jawohl, jetzt kommen sie dran.
 1. Mann: Bitte und was geschieht mit mir und meinen vielen Organisationen?
 Beamter: Das hätten sie sich überlegen sollen, bevor sie allen beigetreten sind.²⁹³

Dass gerade auf öffentlichen Stellen der Diskussion der österreichischen Kultur des Mitläufertums wenig Platz eingeräumt wird, ist eine implizierte Behauptung, die sich nach 1945 in der österreichischen Vergangenheitsbewältigung bewahrheitete. Auch nach Kriegsende wurden diejenigen, die darauf hinwiesen, dass ja „Die meisten [...] meistens den meisten Organisationen angehört“ hätten, sehr rasch abgespeist. Aber auch vor 1945 war man nicht gewillt, den Tatsachen ins Auge zu sehen. Als einzige Konstante in der opportunistischen Gesinnung der Österreicher präsentiert sich hier immer noch die Monarchie, deren nostalgischer „Hofrat“ dem Beamten viel mehr imponiert als eine Diskussion der jüngsten Vergangenheit.

²⁹¹ Hans-Jochen Gamm: *Der Flüsterwitz im Dritten Reich. Mündliche Dokumente zur Lage der Deutschen während des Nationalsozialismus*. München/Zürich 1993, S.10.

²⁹² Gamm: *Flüsterwitz im Dritten Reich*, S.19.

²⁹³ Güte, S.657.

4. INTERTEXTUALITÄT UND LITERARISCHE KONTINUITÄTEN

Kabarett, beziehungsweise Kleinkunst, ist eine schwierig zu fassende Erscheinung. Sie wehrt sich geradezu gegen präzise Terminologie und starre Vorschriften, wie auch an den bisweilen synonym verwendeten, bisweilen Unterschiedliches bezeichnenden Ausdrücken "Kabarett" und "Kleinkunst" ersichtlich ist. Das Wesen dieses "schwer erziehbaren Musenkinds", das sich "beharrlich weigert, erwachsen zu werden"²⁹⁴ ist schwer zu fassen. Versucht man ihm wissenschaftlich beizukommen, ist man zu interdisziplinären Grenzgängen genötigt und dazu, das Pferd mal von der literarischen, dann wieder von der historischen, der publizistischen, der theaterwissenschaftlichen, der linguistischen, der politischen oder gar der philosophischen Seite aufzuzäumen, denn das Kabarett widersetzt sich scheinbar allen Bemühungen, es zu katalogisieren und zu rubrizieren. Vieles an ihm ist unklar, sogar der Zeitpunkt und die Umstände seiner Geburt.

Verbrieften Zeugenaussagen zufolge ist es bereits vor Jahrtausenden bei homerischem Gelächter mit Momos, dem Griechen-Gott der Spötter, gesichtet worden und soll sich ferner mal die Zeit mit Béranger, dem Keller-Barden, vertrieben haben, mal in Begleitung von Franze Villon, dem poetischen Schlagetot, aufrührerische Sprüche klopfend, herumgegammelt sein.²⁹⁵

Sicher ist nur, was Friedrich Hollaender, Gründer des *Tingel-Tangel* und selbst Texter, Komponist und Regisseur für politisch-literarische Kabarets in der Weimarer Republik, herausfand, nämlich dass das Kabarett in "losen Liebschaften mit dem Theater, dem Varieté und der politischen Tribüne gezeugt"²⁹⁶ worden ist. Die Wurzeln der literarischen Kleinkunst sind also vielfältig und schwer aufzuspüren, die Einflüsse, denen sie unterworfen war, reichen von der Antike über Villon bis hin zu Brecht. Auf seinen vagabundierenden Streifzügen durch die Jahrhunderte traf das Kabarett auf verschiedenste literarische Traditionen, dramatische Gepflogenheiten und künstlerische Strömungen; es wurde bald zur Fortführung, bald zum Vorläufer, nicht selten auch zur überspitzen Persiflage eines Genres oder zur literarischen Parodie. Intertextualität ist somit ein wesentliches Merkmal gerade der literarischen Kleinkunst der 1930er und 40er Jahre, die *per definitionem* eine Mischung aus Kabarett und Theater ist und immer wieder auf vergangene Werke der Literaturgeschichte Bezug nimmt.

²⁹⁴ Kühn: *Die Zehnte Muse*, S.7.

²⁹⁵ Ebda.

²⁹⁶ Hollaender zitiert in Ebda.

4.1. Das Mittelstück als Fortführung des Volksstücks

Eine Kritik im *Neuen Wiener Abendblatt* vom 22. Mai 1935 wusste Grundsätzliches zum Thema Kleinkunst und Volksstück zu sagen und sei deshalb weitgehend ungekürzt hier wiedergegeben:

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.²⁹⁷

Es sind große Vorbilder, mit denen die Autoren der *Literatur am Naschmarkt* hier in Verbindung gebracht werden. Besonders Nestroy und Raimund werden immer wieder genannt, wenn von den Mittelstücken der Wiener Kleinkunstautoren die Rede ist, zu denen auch Jury Soyfer gehörte. In Ermangelung eines Aufsatzes über das Mittelstück am *Wiener Werkel* sei hier Gerhard Scheits Abhandlung über "Die schöpferischen Methoden des Widerstands" zitiert, die sich auch mit Soyfer auseinandersetzt. Scheit sieht in Soyfers Mittelstücken eine Form der Satire verwirklicht die sich dadurch auszeichnet, dass sie die Gratwanderung zwischen Verharmlosung des Faschismus einerseits und Dämonisierung desselben andererseits mit Bravour meistert: Soyfer gelang es in seinen Mittelstücken den Faschismus der Lächerlichkeit preiszugeben ohne ihn zu bagatellisieren und seine Macht zu unterschätzen.

Diese Bereicherung der satirischen Gestaltung gewann Soyfer aus einer spezifischen Tradition der dramatischen Gattung: aus der Wiener Volkstheater-Tradition. Sie vor allem ermöglichte es ihm auch, zu großen einheitlichen Handlungskonzeptionen zu finden.²⁹⁸

Tatsächlich stehen vor allem seine späteren Mittelstücke stark in der Tradition der Altwiener Zauberstücke. Durch die aus den Altwiener Volksstücken und Raimunds Zauberpossen übernommene Zauberdramaturgie

²⁹⁷ Milan Dubrovic: "Literatur am Naschmarkt". –In: *Neues Wiener Abendblatt*, 22. Mai 1935, S.4.

²⁹⁸ Scheit: *Methoden des Widerstands*, S.45.

gelingt es Soyfer nämlich, seine Hauptfiguren (Lechner-Edi, Hupka, Jonny,...) in die satirische Darstellung eines gesellschaftlichen Phänomens (technischer Fortschritt, faschistischer Staat, moderne Entfremdung) hineinzuzaubern;²⁹⁹

Anschließend kann Soyfer seine Figuren nach Belieben wieder aus dem satirischen Kontext „herauszaubern“. Sie verlassen die zwingende satirische Perspektive und bleiben selbstständige, aktive Figuren die über ihre Erfahrungen reflektieren. Auch in der *Literatur am Naschmarkt* bediente man sich des Öfteren der Zauberdramaturgie. Reste von Raimunds überirdischen Welten finden sich am *Wiener Werkel* in den Traumeinschüben von *Kampels Höllenfahrt* und *Traum seiner Lordschaft*: an die Stelle des Übernatürlichen tritt hier das Unbewusste, anstelle der Feen bei Raimund die Märchengestalten im *Huber Franzl*. Diese Traumeinschübe bilden allerdings nicht – so wie bei Raimund – eine geordnete Gegenwelt in der die Geschehnisse der Realität gelenkt werden, sondern erinnern durch ihren Tarnungscharakter permanent an die unbequeme Wirklichkeit. Genau diese Wirklichkeit, die durch systematische Zensur den Autoren die Textproduktion erschwerte, mag nicht zuletzt den entscheidenden Teil dazu beigetragen haben, dass insbesondere Nestroy, der Zeit seines Lebens mit den Metternichschen Zensurbehörden in Konflikt kam, immer wieder als Pate des Mittelstücks der *Literatur am Naschmarkt* und am *Wiener Werkel* genannt wird.

Den Nationalsozialismus mit anderen Epochen aus der Geschichtsschreibung zu vergleichen ist generell nicht ratsam und auch unangebracht, denn die Gräueltaten dieses Regimes übersteigen die menschliche Vorstellungskraft und sind daher unvergleichlich. Jeder Versuch, der Hitler-Ära Parallelen zu früheren Epochen abtrotzen zu wollen, läuft somit Gefahr, den Nationalsozialismus zu verharmlosen. Dennoch lässt sich das Aufleben der Satire unter dem Faschismus auf die Zustände zu dieser Zeit zurückführen. Es liegt also nahe, dass sich die Satire generell in Epochen mit ähnlicher (kultur)politischer Situation einer Hochblüte erfreut. Zensur und repressive Kulturpolitik waren keine Erfindung der Nazis, wenngleich sie auch zwischen 1933 und 1945 mit einer nie dagewesenen Rigorosität gehandhabt wurden. Sie erschwerten auch den Schriftstellern, insbesondere den Dramatikern, des 19. Jahrhunderts das künstlerische Leben. Den Dramatikern deswegen, weil die Theaterzensur besonders streng war.³⁰⁰ Man versprach sich von der audiovisuellen dramatischen Darbietung einen größeren Eindruck auf das Publikum als von der stillen Lektüre, deshalb müsse der Gehalt von theatralischen

²⁹⁹ Scheit: *Methoden des Widerstands*, S.44.

³⁰⁰ Vgl. Karl Glossy: „Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur.“ –In: *Jahrbuch der Grillparzergesellschaft* 7. 1897, S.301f.

Darbietungen besonders streng geprüft werden. Auch Nestroy hatte Zeit seines Lebens unter der Metternichschen Polizeizensur zu leiden und musste wegen „Extemporierens“ (das seit 1752 verboten war³⁰¹) sogar eine Haftstrafe verbüßen. Liest man die damaligen Weisungen an die Theaterzensoren, ergeben sich beinahe erschreckende Parallelen zur Nazi-Zeit. Wie aus einer Denkschrift des Zensors Hägelin, die dieser im amtlichen Auftrag 1795 als Leitfaden für die ungarische Theaterzensur verfasst hatte, hervorgeht, wurde besonderes Augenmerk auf „Gebrechen des Stoffes in politischer Hinsicht oder wider den Staat“³⁰² gelegt:

- a) Es können in einem monarchischen Staate keine Stücke aufgeführt werden, deren Inhalt auf die Abwürdigung der monarchischen Regierungsform abzielt oder der demokratischen oder einer andern den Vorzug vor der monarchischen einräumt, oder auch die ständische Verfassung eines Landes herabsetzt [!].³⁰³
[...]
- h) Die Gesetzgebung eines Staates oder dessen bestehende Gesetze können überhaupt in keinem Stoff mit Tadel aufgeführt werden [...]³⁰⁴

Diese Weisung liest sich fast wie eine Parodie auf die Zensurmaßnahmen der Nationalsozialisten, in denen selbstverständlich „jegliche Innenpolitik“ von den Kabarettbühnen verschwinden musste. Auch „Gebrechen des Dialogs in Absicht auf den Staat [...] [sind] leicht zu beurtheilen, indem man auf nichts anderes zu sehen hat, als daß Regenten, Obrigkeiten, ganze Stände, besonders die höheren, und bestehende Gesetze durch allgemeine Ausfälle nicht angetastet, satyrisirt oder lächerlich gemacht werden.“³⁰⁵ Die „Obrigkeiten“ waren auch im faschistischen Deutschland von Kritik und satirischer Darstellung ausgenommen. Hätten sie es sich eingestanden, die NS-Kulturfunktionäre hätten diese Formulierung Wort für Wort übernehmen können – die Zensursituation im Dritten Reich hätte von ihnen selbst nicht treffender beschrieben werden können.

Auch was die Strukturierung des Zensurapparates betraf, wies die Situation unter Metternich große Ähnlichkeit mit dem nationalsozialistischem Zensurapparat auf. Sämtliche Manuskripte und Ankündigungszettel mussten bei der Zensur eingereicht werden, der Text des Stückes sogar in doppelter Ausfertigung, denn ein Exemplar verblieb beim Zensor. Seit 1803 waren an den Volkstheatern Theaterkommissare im Einsatz, die angehalten waren, bei den Generalproben sowie allen Vorstellungen anwesend zu sein und darüber zu wachen, ob die eingereichten Stücke auch tatsächlich in der genehmigten Form

³⁰¹ Vgl. Glossy: „Theaterzensur“, S.294.

³⁰² Glossy: „Theaterzensur“, S.310.

³⁰³ Ebda.

³⁰⁴ Glossy: „Theaterzensur“, 315.

³⁰⁵ Glossy: „Theaterzensur“, 325.

aufgeführt wurden.³⁰⁶ *De facto* kam das einer systematischen Aufteilung in Vorzensur und Nachzensur wie unter Hitler gleich. Selbst das Verbot des Extemporierens findet in Goebbels' Verbot des Conference- und Ansagewesens vom Februar 1941 eine nationalsozialistische Entsprechung. Auch die Rolle des Volkstheaters, die ihm von der Staatsführung aufgebrummt wurde, gleicht fast aufs Wort jener Funktion, die das Kabarett im nationalsozialistischen Deutschland erfüllen sollte: während sich die Nazis vom Kabarett ein „entzückendes Programm leichter Kunst“ erwarteten, das die Menschen von ihren Sorgen ablenken und ihnen ein Ventil bieten sollte, sahen auch die Verantwortlichen im Vormärz das Theater als ein „Mittel zur Aufrechterhaltung von Ruhe und Ordnung“³⁰⁷ dessen primäre Funktion in der „Ablenkung von der Misere des Alltags“ bestand.³⁰⁸

Die Zensursituation im Polizeistaat Metternichs entsprach also in wesentlichen Grundzügen der Handhabung der Zensur durch die Nazis. Es ist also nicht verwunderlich, dass die Volksstückautoren im Vormärz darauf ähnlich reagierten wie die Autoren des *Wiener Werkels*. „Unter dem Druck der Zensur entwickelten sich spezifische Gattungen, Formen der Komik, der Spielweise, des Theaterliedes usw., die gerade der Zensur auszuweichen versuchten und ein neues Einverständnis mit dem Publikum erzielten, das die immer feiner werdenden Anspielungen verstand.“³⁰⁹ Folglich waren auch die Methoden, mit denen die Volksstückdramatiker versuchten die Zensur zu umgehen, ähnlich wie am *Wiener Werkel*.

Nestroy führte Neuerungen wie das die Figuren charakterisierende Auftrittshanson ein, erreichte die Umkehrung des Gesagten durch entsprechende Mimik oder „extemporierte“ trotz Verbots extensiv über diverse Wiener Kritiker und Zensoren. Vor der gewöhnlich mit einer politischen Pointe versehenen letzten Strophe seines Couplets hielt das Publikum nicht selten den Atem an. Einige dieser Methoden sind seit jeher typisch für das Kabarett, andere finden sich besonders in den Mittelstücken der literarischen Kleinkunst. So ist die kabarettistische *Conférence* die logische Folge jenes ungerne gesehenen Extemporierens. Die charakterisierenden Couplets der Figuren übernahm Fritz Eckhardt beispielsweise für *Kampels Höllenfahrt*. („Couplet des Fuag“, „Couplet des Kampel“). Selbst das „beredte Schweigen“, das per Fernzündung beabsichtigte Reaktionen

³⁰⁶ Vgl. Hein: *Das Wiener Volkstheater*, S.100f.

³⁰⁷ Gustav Zechmeister: *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnertor von 1747 bis 1776*. Wien 1971, S.52.

³⁰⁸ Glossy, „Theaterzensur“, 241.

³⁰⁹ Hein: *Das Wiener Volkstheater*, S.98.

im Publikum provoziert und – ohne der Zensur einen Angriffspunkt zu bieten – Botschaften übermittelt, geht auf Nestroy zurück.

„Beinahe beredter noch als seine Dialektik“, schrieb Speidel über Nestroy, „war sein stummes Spiel, mit welchem er alle Voraussetzungen des Zensors durchkreuzte. Durch ein Aufzucken der Stirn und der Augenbrauen, verbunden mit einem Niedرزucken der Oberlippe und des Kinns – ein Mienenspiel, das sich nicht leicht schildern lässt –, gab er seiner Rolle einen Zusatz von Gedankenstrichen, aus welchen sich noch ganz anderes heraushören ließ als was wirklich gesprochen wurde, und da, wo die Darsteller der einstigen italienischen Kunstkomödie mit Worten improvisiert hatten, improvisierte er noch weit drastischer durch – Schweigen.“³¹⁰

Aber nicht nur was den Umgang mit der Zensur und die Tarnungsmethoden angeht, zeigen sich die Parallelen zwischen Volksstück und den Mittelstücken der literarischen Kleinkunst. Auch auf thematischer und dramaturgischer Ebene sind die Ähnlichkeiten unübersehbar.

Das Bild, das Nestroy von den Wienern und ihrer Mentalität zeichnete, stimmt überraschend mit jenem überein, das auch die Autoren des *Werkels* in ihren Mittelstücken vermittelten. In *Nur Ruhe!* (1843) gibt der Lederermeister Anton Schafgeist unverblümt zu: „Ich will kein’ Verdruß mehr, ich will keine Plag’ - ich will gar nix als meine Ruh’!“³¹¹ und nimmt damit vorweg, was Polgar dem Österreicher in seinem „Nachruf“ Jahrzehnte später attestierte. Aber nicht nur das, selbst die fatalen Folgen dieser fadenscheinigen Gemütlichkeit in politischer Hinsicht sah Nestroy vorher. „Der Wiener Spießbürger beglaubigte sich sein „goldenes Herz“, durch das er jede Schuld für gedeckt hielt, und verbreitete unentwegt den Ruf seiner Gemütlichkeit als einer sogar das Schlagobers übertreffenden Spezialität.“³¹² Das Bild des Wieners, der sich niemals zu seiner Verantwortung bekennt und sich als ein permanentes Opfer der Verhältnisse sieht, wurde von Nestroy schon früh entlarvt. In der Posse *Der Feenball*, einer unausgeführten Studie zum *Lumpazivagabundus*, war der Schuster Bum, Vorläufer des Schusters Knieriem, noch schärfer gezeichnet:

BUM: [...] ich hab’ nichts als unverschuldete Unglücksfälle gehabt. In Budweis hab’ ich mein’ Meistern g’haut, weil er ein Böhm’ war.

LEIM: Ist denn das ein Grund?

BUM: Ich hab’ ja ein’ Rausch g’habt, also kann ich nix davor...³¹³

Damit nimmt Nestroy eine Zukunft vorweg, in der man in Österreich Hitler-Leute, die hunderte Juden und Fremdarbeiter ermordete, wegen „Volltrunkenheit“ von jeder

³¹⁰ Ernst Fischer: „Johann Nestroy“. –In: *Von Grillparzer zu Kafka. Sechs Essays*. Wien 1962, S.144.

³¹¹ Johann Nestroy: *Nur Ruhe!* Hg. von Gustav Pichler. Wien 1972, S.11.

³¹² Fischer: *Von Grillparzer zu Kafka*, S.170.

³¹³ Nestroy, Johann: *Der Feenball oder Tischler, Schneider und Schlosser*. –In: *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe von Jürgen Hein u.a., Stücke 5. Wien 1993, S.20.

Verantwortung freisprach.³¹⁴ In einem anderen Couplet aus *Die lieben Anverwandten* wird die prophetische Gabe Nestroys fast schon beängstigend, heißt es da doch über jene „g'spassigen Leut“, die als Mitläufer einer neuen Zeit nach der Revolution von 1848 die alten Spießbürger geblieben waren:

Bei die Wahlen durch Stimmen is der Fehler auch das,
Es gibt mancher sein' Stimm, und er weiß nicht für was;
Gar Manch'r is als Wähler für Frankfurt h'neing'rennt,
Der außer d'Frankfurter-Würsteln von Frankfurt nix kennt -³¹⁵

So mancher wusste wohl auch am 10. April 1938 nicht genau, wofür er da seine Stimme abgab.

Schon zu Naschmarktzeiten, aber auch am *Werkel*, fand man zu einer dramatischen Form, die weit mehr an Nestroys zeitkritische Satiren angelehnt scheint als an Raimunds romantische Zaubermärchen. Genau wie Nestroy, der seine Stücke in einem realistisch gezeichneten Gegenwartsmilieu mit Wiener Lokalfärbung ansiedelte, ließen auch die Autoren der Mittelstücke ihre Figuren im Wien der Gegenwart auftreten. Dass sich dieses zeitgenössische Wien sehr oft als China oder Griechenland tarnen musste, wurde gerade durch die Thematisierung der Realität in den Mittelstücken notwendig. Ebenso wie in Nestroys späteren Stücken nach den Revolutionen von 1848 hinter der Wiener Gemütlichkeit die Grausamkeit der Zeit hervorblitzt, mag auch am *Werkel* das „happy end“ über den realen Konflikt nicht hinwegtäuschen.

Eines dieser Stücke, die Nestroy nach 1848 geschrieben hat, trägt im Übrigen den Titel *Kampel*, eine Namensgleichheit, die Zufall sein kann, oder auch nicht. Die formalen Parallelen sind jedenfalls vorhanden, denn auch die von Nestroy aus der französischen Tradition entlehnten Couplets mit aktuellem Inhalt feiern nicht zuletzt in *Herrn Sebastian Kampels Höllenfahrt* fröhliche Auferstehung.

In Reinkultur findet sich die kleinkünstlerische Fortführung des Wiener Volksstückes in Rudolf Weys' *Pratermärchen*, das der Autor auch mit Fug und Recht als ein "Miniaturvolksstück" bezeichnete. Weys gibt unumwunden zu, dass es sich dabei um sein „Lieblingskind“ handelt. Im Jänner 1939 wurde das *Pratermärchen* in das Eröffnungsprogramm des *Wiener Werkels* aufgenommen. Gleichzeitig mit dem *Wiener Werkel* brachten die um Herbert Berghof gescharten emigrierten „Naschmarktliteraten“ das *Pratermärchen* in New York heraus. Nähere Details zu dieser Aufführungen sind leider

³¹⁴ Vgl. Fischer: *Von Grillparzer zu Kafka*, S.171.

³¹⁵ Johann Nestroy: *Die lieben Anverwandten*. –In: *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe von Jürgen Hein u.a., Stücke 25/II. Wien 2001, S.1.

nicht bekannt, aber Rudolf Weys freute sich „1939 sehr, als Autor gleichzeitig am Broadway und im Werkel „tragbar“ zu sein, also von den „Ariern“ und „Nichtariern“ der zerschlagenen Naschmarktliteratur gespielt zu werden.“³¹⁶

In der Produktion des *Wiener Werkels* spielte Walter von Varndal den "Harmonikajosef", Rosl Dorena die „Mitzi“, Josef Meinrad und Erich Nikowitz den "Taschelziagerfranzl", Christl Räntz die „Ballonbetti“, Karl Kalwoda den alten Tschickarretierer „Wirsch“ und Wilhelm Hufnagl den „Wachmann“. Schon alleine an dieser Aufzählung der *dramatis personae* ist die Verwandtschaft zu Nestroy offensichtlich, der seine Stücke mit Figuren wie dem Winkeladvokaten "Schnoferl", dem Kaffesieder "Gschlader", dem "Fräulein Schmach" oder dem "Marquis Toilette" bevölkerte.

Das gänzlich unpolitische Stück beschwört Wiener Praterseligkeit herauf, ohne dabei aber in Sentimentalitäten abzurutschen oder blind zu sein für das soziale Elend der Zwischenkriegszeit. Sämtliche Protagonisten des Stücks sind Arbeitslose, die sich aber trotz der schlechten Zeiten ihre Menschlichkeit bewahrt haben. Wie so oft in Nestroys Possen, bevölkert auch hier ein „verlumpstes verzweifertes Proletariat“³¹⁷ den Wiener Wurstelprater. Weys' Mitgefühl gilt – genauso wie Nestroys – den Heruntergekommenen, seine Antipathie den Emporkömmlingen, die meist mit unlauteren Mitteln zu Geld gekommen sind. Dieser Typus des kapitalistischen Unternehmers erscheint im *Pratermärchen* in der Figur des Kranzschleifenhändlers Schnapp, der die wesentlich jüngere Betti heiraten will.

Sozialpolitische Anspielungen finden sich auch in der Bettelphilosophie des alten Wirsch, Bettis Großvater. Sein Chanson könnte genauso gut aus einem Nestroy-Stück stammen, sowohl was die Sprache als auch die Thematik anbelangt:

Gwöhnst dir ein' Luxus an,
Kannst morgen all's verlier'n
Was macht a Bettelmann?
Dem kann des net passier'n.
Er hat kein Kapital,
Lebt von der Hand in' Mund.
Aber auf gar kann Fall
Geht a Bettelmann zugrund.
(Refrain)
I häng halt amal net am Gelde,
Dessentweg'n geht's ma besser als euch.
/: Ich leb wie die Lilie am Felde,
Und im Tod san ma eh alle gleich. :/³¹⁸

³¹⁶ Weys: *Literatur am Naschmarkt*, S.39.

³¹⁷ Fischer: *Von Grillparzer zu Kafka*, S.136.

³¹⁸ Prat., S.120.

Sozialer Auf- und Abstieg ist eines der zentralen Themen bei Nestroy, man denke nur an die Posse *Zu ebener Erde und Erster Stock*. Aber weder bei Nestroy noch bei Weys macht Geld glücklich, im Gegenteil: beide Autoren zeichnen die besitzende Klasse als entmenslichte und brutale Wesen, die nur durch Niedertracht den gesellschaftlichen Aufstieg geschafft haben. Herr Schnapp, der einzige Unternehmer im *Pratermärchen*, ist gleichzeitig auch der einzige unanständige Mensch. Sein Vermögen hat er keineswegs mit dem Kranzschleifenhandel, sondern durch Devisenschieberei erwirtschaftet.

Die soziale Unsicherheit der Zwischenkriegszeit kommt am deutlichsten dadurch zum Ausdruck, dass eine Heirat zwischen dem Taschelziagerfranzl und der Ballon-Betti aus finanziellen Gründen nicht möglich ist. Außerdem ist dem alten Wirsch der Franzel auch nicht charakterlich gefestigt genug. Eine Hochzeit der beiden lehnt er mit den Worten ab:

Wirsch: [...] Aber die Betti is noch z'minderjährig. Die braucht an gesetzten Herrn. An Vorkriegscharakter.

Franzl: Bitte! Suacht's euch halt an Kapuzinergrüftler! Wann er net z' alt is und gschwind heirat, kann er unser Kind ja noch rechtzeitig legitimieren. Aufdrängen wird sich ein Taschelziagerfranzl net!³¹⁹

Betti soll stattdessen, geht es nach den Wünschen ihres Großvaters, den „Kranzschleifentandler“ heiraten, der sich allerdings bei einer Polizeirazzia im *Grünen Oleander*, wo Betti sich auf Befehl des alten Wirsch zum *tête-à-tête* mit Herrn Schnapp eingefunden hat, nicht nur als Devisenschieber, sondern obendrein als Feigling entpuppt. Er schiebt Betti die mit Fremdwährung gefüllte Geldtasche in den Ausschnitt ihres Kleides und macht sich aus dem Staub. Im letzten Moment wird Betti vom Taschenziagerfranzl in selbstloser Weise gerettet. Obwohl er über ihr Rendezvous mit Herrn Schnapp erbost und vor Eifersucht krank ist, nimmt er das Portemonnaie an sich und behauptet gegenüber der Polizei, es gerade gestohlen zu haben: „Frisch 'zogen, Herr Inspektor! Noch warm auf beiden Seiten.“³²⁰

Franzl wird daraufhin als Taschendieb abgeführt und in Gewahrsam genommen, dem Inspektor kommt die Sache allerdings komisch vor, denn „[d]er Taschelziagerfranzl rennt net in a Lokal, was bereits polizeilich abgeriegelt is, und stiert an ab vor den Augen der Wache. Des kann ma keiner einreden.“³²¹ Eine in der Geldtasche gefundene Visitenkarte des Herrn Schnapp erhärtet den Verdacht des Wachmanns und so lässt er den

³¹⁹ Prat., S.118f.

³²⁰ Prat., S.126.

³²¹ Prat. S.129.

Franz laufen. Der alte Wirsch, aufgrund der Affäre mit der Polizeirazzia nun vom guten Charakter Franzls überzeugt, ist nun bereit einer Heirat mit Betti zuzustimmen, aber die finanzieller Lage des Liebespaares hat sich immer noch nicht gebessert. Da taucht wie ein *deus ex machina* plötzlich der Wachmann auf und überreicht dem sprachlosen Franzl die „Ergreiferprämie von zehn Prozent für beschlagnahmte Valuten und Devisen, Schilling 2374,- und keine Groschen.“³²² Somit ist auch dieses Problem aus der Welt geschafft und einer Hochzeit steht nichts mehr im Wege.

Die formale Besonderheit dieses Miniaturvolksstücks besteht darin, dass es „regelrecht wie ein abendfüllendes gebaut ist: in drei Akten, streng nach den klassischen Einheiten von Zeit, Ort und Handlung, genau verfolgbar auch in seiner Peripetie. Nicht einmal auf das retardierende Moment im Schlussakt hatte Weys vergessen. Trotzdem dauert das ganze Stück nicht länger als knapp vierzig Minuten [...]“.³²³ Rudolf Weys wurde schon oft geraten, das *Pratermärchen* zum abendfüllenden Stück umzuformen, was er allerdings jedes Mal verweigerte, denn es ginge damit die „gedrängte Geschlossenheit“ des Stücks und „der Reiz der skizzenhaften Zehn-Minuten-Akte“³²⁴ verloren. Tatsächlich gehört das *Pratermärchen*, laut Weys, zu den seltenen Fällen, in denen von Regisseuren nie etwas gestrichen worden sei. Dem zeitlosen Zauber des Volksstücks *en miniature* konnte sich auch das Wiener Theaterpublikum nicht entziehen. Das *Pratermärchen* wurde insgesamt über 500 mal gespielt und erzielte selbst in den 1960er Jahren in der *Tribüne* noch ungeheuren Erfolg beim Publikum.

4.2. Literarische Parodien

4.2.1. Literarische Parodie als Tarnungsmethode

Für *Ein Mann kehrt heim nach Ithaka* aus dem fünften Programm wählte sich Christl Rántz' eines der größten Werke der abendländischen Literatur als Vorbild, denn ihr Mittelstück ist als literarische Parodie auf Homers *Odyssee* konzipiert, die Handlung ins antike Griechenland transferiert. Die Parodie fungierte somit als Tarnung für die politische Kritik, arbeitete im weiteren Sinne aber mit den Methoden der zeitlichen und räumlichen Verlagerung, die sich zwangsläufig aus der Parodie ergab. Das Mittelstück war somit dreifach getarnt: Es war sowohl zeitlich als auch räumlich verlagert und präsentierte sich

³²² Prat., S.132.

³²³ Reisner: *Kabarett als Werkstatt des Theaters*, S.135.

³²⁴ Weys: *Literatur am Naschmarkt*, S.40.

zusätzlich im Gewand einer literarischen Parodie. Bemerkenswert ist, dass im vorangestellten Prolog alle drei Ebenen dieser Tarnung explizit angesprochen werden und dem Publikum quasi eine Betriebsanleitung zur Interpretation geliefert wird, und zwar vom Dichter Homer persönlich:

(Homer tritt vor den Vorhang)

Oh Publikum, ich trete
Vor euch mit Ehrfurcht her.
Ich bin ein alter Werkler,
Mein Name ist Homer.

Doch fürchtet nicht, daß Fremdes
Euch ungewohnt umgarnt.
Ich hab das Wiener Werkel
Nur griechisch jetzt getarnt.

Mir sind die Gegenwart
Zu neuzeitlich, und drum
Kommt mit und flieht mit mir
Ins neutrale Altertum.

Was dort einst aktuell war
An euch vorüber zieht,
Ob Griechen oder Kriechen,
Es bleibt dasselbe Lied.

Und scheint Euch was nicht griechisch
Und irgendwie bekannt,
Dann halt's euch stets vor Augen,
Wir sind in Griechenland.

Und was wir Euch jetzt zeigen,
Das saht Ihr sicher nie,
Wir spielen die Odyssee jetzt
Zur Werkelmelodie.³²⁵

Die Botschaft dieses Prologs ist unmissverständlich: Nicht „Fremdes“ ist es, was auf der Bühne präsentiert wird, sondern das tagtägliche Geschehen im Dritten Reich, das „nur griechisch jetzt getarnt“ erscheint. Die Flucht ins „neutrale Altertum“ ist vor dem Hintergrund der Zensur und dem Verbot, Tagespolitik auf der Kleinkunstabühne zu thematisieren, ein letzter Ausweg, der von Homer ironisch kommentiert wird. Es bleibe ja doch immer „dasselbe Lied“. Auch die abschließende Warnung an das Publikum, sich stets vor Augen zu halten „wir sind in Griechenland“, auch wenn vieles nur allzu bekannt erscheint, vermag kaum noch das Ruder herumzureißen. In ihrer unverhohlenen Ironie kommt diese vorletzte Strophe eher der Aufforderung gleich, sehr wohl Parallelen zu den Zuständen im Dritten Reich zu ziehen, als der ernsthaften Beteuerung, das alles sei nur die Schilderung der Zustände im alten Griechenland

³²⁵ Ith., S.484.

Spätestens mit dem Beginn des *Olympischen Vorspiels* wurde sowohl durch Maske und Kostüme als auch durch die Dialoge deutlich, dass hier ein sehr deutscher Wind durch die angebliche Ägäis wehte. Der Göttervater Zeus, ausgestattet mit einem Kaiser Franz Josephs-Bart, und der Kriegsgott Ares sitzen im Olymp und betrachten das Ende des Trojanischen Kriegs: „Gestern wurden im Wald von Troja die Waffenstillstandsbedingungen unterzeichnet“³²⁶ lässt Ares den obersten der Götter wissen, eine Anspielung auf den am 22. Juni 1940 erfolgten Abschluss des Waffenstillstandes mit Frankreich im Wald von Compiègne, einige Monate bevor das Mittelstück im darauf folgenden Herbst gespielt wurde.

Zeus zeigt sich interessiert am Ausgang des Kriegsgeschehens, vor allem an der „neuartigen Waffe“ des trojanischen Pferdes, mit dem es den Griechen schlussendlich gelang, die Trojaner zu besiegen. Er erkundigt sich bei Ares, wer sie denn erfunden habe, und bekommt zur Antwort:

ARES: Ein gewisser Odysseus aus Ithaka.

ZEUS: Odysseus? Ist er ein P.G.?

ARES: Nein, er ist kein Prima Grieche.

ZEUS: Dann werde ich einmal seine politische Unbedenklichkeit untersuchen. (*Nimmt einen Trichter und spricht hinein*). Man schicke mir aus dem Archiv der G.A.F. –

ARES: Wie bitte?

ZEUS: Griechische Arbeitsfront – die Karteikarte des Odysseus aus Ithaka. (*Legt den Trichter weg*) Bis dahin setzt dich zu mir, mein lieber Ares, schneid dir ein Scherzerl Ambrosia ab und trink mit mir ein Stamperl Nektar. (*Eine Rolle fällt herunter*) Was, schon da?

ARES: Ja, ja. Seitdem wir die Cyklopen aus Spree-Athen in der Organisationsleitung haben, klappt det alles wie am Schnürchen.

ZEUS: Aber ein bisserl ungemütlich ist das, wenn alles so gschwind geht. Man kommt gar nicht zu Nektar und Abrosia.³²⁷

Hier kann beileibe nicht mehr von einer rein literarischen Parodie die Rede sein; die nur sehr oberflächliche Verlagerung des Geschehens in die Antike lässt mehr als genug Raum, um Aktuelles einfließen zu lassen und die eigentliche Intention des Textes – Zustände im Dritten Reich zu glossieren – ist nicht zu übersehen. Nicht nur der Bart des Zeus macht klar, wer hier wer ist: Auch die harmlos gemütliche Arbeitseinstellung des Gottobersten, die im Gegensatz zu der reibungslosen Organisation der Cyklopen aus Spree-Athen steht, weisen Zeus eindeutig als Österreicher aus. Bei den Cyklopen hingegen „klappt det alles wie am Schnürchen“. Der Berliner Dialekt, der hier intoniert wird, lässt keinen Zweifel daran, dass hier von Beamten aus dem „Altreich“ die Rede ist. Interessant ist hingegen die Rollenverteilung: Mag sein, dass Zeus ein wenig verträumt und unmodern ist, dass er auf

³²⁶ Ith., S.484.

³²⁷ Ith., S.485.

den ersten Blick weniger imposant wirkt als die zackigen Cyklopen aus der Organisationsleitung, aber er ist immerhin der mächtigste und oberste Gott, in dessen Händen das Geschick der Welt liegt. Auch wenn er hier als ein verschlafener Greis porträtiert wird, dem sein Scherzlerl Ambrosia wichtiger ist als die Akte aus dem Archiv der G.A.F., so steht er in der Rangordnung immer noch über den reichsdeutschen Cyklopen.

Noch dazu sind die einäugigen Riesen auch in Homers Dichtungen eher negativ konnotiert und nicht unbedingt mit intellektuellem Scharfsinn gesegnet. Man denke nur an den neunten Gesang der Odyssee, in dem der Cyklop Polyphem als brutales Monster gezeichnet wird, das auf barbarische Art und Weise die Gefährten des Odysseus verschlingt und sich am Ende problemlos von dem listenreichen Helden austricksen lässt. Der Ausgang der Episode ist hinlänglich bekannt und gespickt mit symbolträchtigen Details: ideologischer Weitblick ist mit nur einem Auge von vornherein schwer möglich. Es ist nicht auszuschließen, dass sich der eine oder andere Kabarettzuschauer durch die Erwähnung der Cyklopen an das scheuklappenartige Befolgen der Parteilinie so mancher NSDAP-Funktionäre erinnert fühlte. Ob physische Blendung oder ideologische Verblendung, die Cyklopen waren generell mit Blindheit geschlagen. In der Blendung Polyphems durch Odysseus findet sich eine fatale Parallele zur ideologischen Verblendung fanatischer Nationalsozialisten.

Schon allein durch diese Zuschreibung bestimmter mythologischer Attribute ist festgelegt, wer hier die Oberhand behalten wird. Die Rolle aus dem Archiv der G.A.F., die aus dem nur notdürftig als Spree-Athen getarnten Berlin gesandt wird, verheißt dennoch nichts Gutes für Odysseus. Er ist ein Intelligenzler, ein Individualist, ein Skeptiker und Nörgler, ein Volksschädling, der eigene Ansichten hat und sich „zur Nachtzeit an den Meerestrand“ begibt, um „verbotene Wellen“ abzufangen. Aus der geplanten Belohnung für die Erfindung der neuartigen Waffe wird unter diesen Umständen natürlich nichts, Odysseus wird bestraft. Er darf nicht sofort nach Hause zurückkehren, sondern wird von Zeus dazu verdammt, solange durch das Gewirr der griechischen Organisationen zu stolpern, bis er sich das Meckern abgewöhnt hat. Damit begibt sich Zeus allerdings auf gefährliches Terrain, denn die Schutzgöttin des Odysseus ist seine eigene Tochter, Pallas Athene, die Göttin der Vernunft, die beschließt, dem Bedauernswerten auf seiner Irrfahrt mit Vernunft beizustehen, damit er die Gefahren des groß-griechischen Alltags überwinden

kann. Sie erscheint Odysseus und teilt ihm mit, dass man im Olymp nicht einverstanden ist mit ihm. Odysseus ist erstaunt:

ODYSSEUS: Was haben die Bonzen gegen mich?

ATHEME: Ihnen missfällt deine geistige Haltung. Du denkst und nörgelst.

ODYSSEUS: Das eine ist das Resultat vom Anderen.³²⁸

So kurz und prägnant die Antwort, so zutreffend ist sie auch. Odysseus lässt sich nicht beirren, er bricht frohen Mutes zu seiner Irrfahrt auf. Dabei durchläuft er zwar nicht alle Stationen seines literarischen Vorgängers, aber das Vorbild der homerischen Dichtung ist ständig präsent. Die Meeresungeheuer Scylla und Charybdis tauchen in einem Chanson als personifiziertes „Groschengrab“ auf, das mit ungeheurem Appetit alles verspeist, was ihm in die Quere kommt, von gehamsterten Lebensmitteln bis hin zu ganzen Ländern.

Auch auf die Zauberin Circe, die ihm Original die Gefährten des Odysseus mit herrlichen Speisen bewirtet, um sie dann in Schweine zu verwandeln, trifft der Odysseus im *Werkel*. In der Version von Christl Räntz führt sie eine harmlos anmutende Familienpension für Götter, in der die Hausherrin ihre Gäste mit nahrhaften Gerichten verwöhnt, ohne dass man „wie in Griechenland [...] für das kleinste Gericht Stöße von Papyrusen abgeben muß“.³²⁹ Anders gesagt betreibt die *Werkel*-Circe ein durchaus lukratives Geschäft mit unter der Hand verkauften „Friedensspeisen“, die auf legalem Weg nicht mehr zu haben waren. Besonders begehrt auf dem Schwarzmarkt war echter Bohnenkaffee, der aufgrund von Importschwierigkeiten in den öffentlichen Kaffeehäusern und Gaststätten längst durch scheußlich schmeckende Surrogatprodukte ersetzt worden war. Die NS-Stellen versuchten selbstverständlich dem Schwarzhandel Einhalt zu gebieten. Beim propagandistischen Feldzug gegen Schleichhändler und ihre Kunden wurde auch vor Beleidigungen nicht Halt gemacht. Wer illegal Kaffee erwarb, wurde als „Volksschädling“ und nicht selten auch als „Schwein“ beschimpft. Die Angewohnheit Circes, ihre männlichen Gäste mit einem Zaubertrank, der verräterisch nach echtem Bohnenkaffee duftet, zu ködern und bei anschließendem Genuss des Getränks in Schweine zu verwandeln, hatte also durchaus noch eine aktuellere Motivation als die einer bloßen literarischen Parodie.

Auch Odysseus, der „einen herrlichen Schweinsbraten abgeben“ würde, soll auf diese Art verwandelt werden. Doch als sie ihm gegenübersteht, ist sich Circe ihrer Sache nicht mehr so sicher: „O Götter, ich werde schwach! In dies herrliche Antlitz passt kein

³²⁸ Ith., S.487.

³²⁹ Ith., S. 489.

Rüssel!“³³⁰ entfährt es ihr unwillkürlich. Die bewusst herbeigeführte Konfrontation zwischen klassischer Sprache und lächerlichem Inhalt sorgt hier für den komischen Effekt, die gehobene Stilebene kontrastiert mit der unpassenden Formulierung „Rüssel“ und ruft einen Bruch in der Erwartung des Publikums hervor, auf den mit Gelächter reagiert wird.

Aber auch Odysseus ist für die optischen Reize der Zauberin durchaus empfänglich und ist nahe daran, der Verlockung nachzugeben. Zwar hat Athene ihn vor der drohenden Gefahr gewarnt hat, doch der Kaffee duftet allzu betörend. In Homers Vorlage ist es nicht Athene, sondern der Götterbote Hermes, der Odysseus auf dem Weg zu Circe vor ihren Absichten warnt und ihm ein Gegenmittel mitgibt. Auch im *Wiener Werkel* wird Odysseus im letzten Moment von Hermes gerettet, allerdings unter ganz anderen Umständen und eher unabsichtlich. Als Odysseus gerade den ersten Schluck nehmen will, stürmt plötzlich Hermes, hier der Gott der Schuhgeschäfte und der kommissarischen Verwaltung³³¹ sowie des Handels und der Diebe, herein und beschuldigt Circe, seine Kaffeeration an einen Wildfremden zu verschwenden. Als Circe beteuert, für Hermes’ tägliches Tässchen noch mehr als genug übrig zu haben, ist Odysseus verwundert:

ODYSSEUS: Er trinkt täglich verbotenen Kaffee und wird kein Schwein?
HERMES: Ich bin ein Gott. Ich darf den Kaffee trinken.³³²

Ohne Zweifel ist die lapidare Antwort von Hermes, er sei als Gott dazu berechtigt verbotenen Kaffee zu trinken, eine Anspielung auf Goebbels bezugsscheinfreien Kaffee- und Tabakgenuss, der allgemein bekannt war. Dieser Eindruck wurde noch verstärkt durch die Tatsache, dass Walter von Varndal, der schon rein äußerlich eine gewisse Ähnlichkeit mit Goebbels aufwies, den göttlichen Hermes stark hinkend darstellte und zudem Goebbels-ähnlich geschminkt war.³³³ Als Odysseus anzudeuten wagt, die schier unerschöpflichen Kaffeereserven des Hermes würden wohl von seiner Rolle als Schutzgott der kommissarischen Verwaltung und der Diebe herrühren, reißt Hermes endgültig der Geduldsfaden und der göttliche Zorn prasselt ungebremst auf das Haupt des listenreichen Helden herunter:

HERMES: Verwegener! Hinaus mit dir! Deine Irrfahrten sind noch nicht zu Ende. Du wagst es an mir herumzunörgeln? Nörgle auf der Erde! Die Götter laß ungeschoren.
ODYSSEUS: Das könnte Euch so passen!

³³⁰ Ith., S.489.

³³¹ Eine Anspielung auf die von Tomaš Bat’a im mährischen Zlín gegründete Schuhfabrik mit etlichen Niederlassungen in Wien, die in „Hermes“ umbenannt und unter kommissarischer Verwaltung weitergeführt wurde. Vgl. dazu Veigl: *Bombenstimmung*, S.234f.

³³² Ith., S.490f.

³³³ Vgl. Lang: *Wiener Werkel*, S. 168.

HERMES: Hinaus mit dir! Oder...³³⁴

Wofür die bedeutungsvollen Punkte hinter dem göttlichen „Oder“ standen, konnte sich ein jeder selbst ausmalen. „Die Götter laß ungeschoren.“ – viel treffender könnte die scheinheilige Mentalität der NS-Größen und ihr Verhältnis zu Kritik wohl auch ohne das Damoklesschwert der Zensur auf einer Kleinkunstabühne nicht mehr charakterisiert werden. Schonungslos wird hier die Hypokrisie und Doppelmoral des Systems entlarvt. Es verstand sich von selbst, dass Bonzen und Parteigrößen keineswegs unter kulinarischen Einschränkungen zu leiden hatten und ihre lukullischen Genüsse nicht vom Vorhandensein entsprechender Bezugsscheine abhängig machen mussten. Diese hypokritische Mentalität der Nazis, die sich am pointiertesten wohl mit der lateinischen Sentenz *quod licet jovi, non licet bovi* zusammenfassen lässt, wurde von Christl Rantz in *Ein Mann kehrt heim nach Ithaka* rigoros aufgedeckt. Da nutzte es auch nichts mehr, dass am Ende der Szene noch versucht wurde, die heuchlerische Zauberin und ihren kaffeegierigen Götterboten als Engländer hinzustellen:

ODYSSEUS: Ich habe genug! Der eine tritt mich, die andere umgarnt mich mit
schmeichlerischen Worten - lebt wohl, ihr westgriechischen Demokraten!
(stürzt hinaus)
CIRCE: Was nun, Mister Hermes?
HERMES: Mein Essen, Miss Circe.³³⁵

Die retrospektive Darstellung von Circe und Hermes als „englische Plutokraten“, mit der versucht wurde, auf den nationalsozialistischen Hetzpropaganda-Zug gegen die Briten aufzuspringen, konnte nach der so eindeutigen Gleichsetzung Hermes' mit Goebbels kaum mehr glaubwürdig erscheinen. Selbst überzeugte Nationalsozialisten im Publikum vermochten beim besten Willen nicht mehr anzunehmen, dass dies wirklich die Pointe war, der man die ganze Szene über nachgejagt hatte. Dieses nachträgliche Täuschungsmanöver, mit dem versucht wurde, der Szene quasi „von hinten“ noch eine Tarnkappe überzustülpen, war in seiner irreführenden Intention zu offensichtlich, um den kritischen Gesamteindruck der Szene auszulöschen.

Aber nicht nur die Tarnung, sondern auch die Parodie war hiermit aufgelaufen, denn laut der homerischen Vorlage hätte Circe Odysseus noch raten müssen, in den Hades zu reisen, um dort den Seher Teiresias nach seiner Zukunft zu befragen. Im *Werkel* mussten nun nach der überstürzten Abreise Odysseus' andere Mittel und Wege gefunden werden, um den Helden in die griechische Unterwelt zu verbannen. Das stellte allerdings

³³⁴ Ith., S.491.

³³⁵ Ith., S.491.

kein großes Problem dar, denn im „groß-griechischen“ Reich genügten schon Kleinigkeiten, um in der Hölle zu landen. So zum Beispiel der Versuch, in das griechische Protektorat Kreta einzureisen, der mit den schon behandelten bürokratischen Schwierigkeiten verbunden war. Als Odysseus die Einreise verweigert wird, will er in den Amtstempel und seinen „Standpunkt klar machen“. Das ist aber im Protektorat Kreta genauso wenig gefragt wie in der Realität. „Merken sie sich das junger Freund“, wird Odysseus von Pschesimedes angeschnauzt, „Einen Standpunkt hat nur die Behörde!“³³⁶ Doch Odysseus hört nicht auf Fragen zu stellen, warum er denn nicht einreisen kann, solange, bis der genervte Pschesimedes einem Hopliten winkt, der Odysseus in den Hades führen soll.

Als Hopliten bezeichnet man schwerbewaffnete Fußsoldaten der Antike, die in enger Formation zu je acht Gliedern, der Phalanx kämpften. Charakteristisch für die Kampfweise der Hopliten war nicht mehr der Zweikampf einzelner Soldaten, sondern der geschlossene Einsatz in der Formation. Dies verlieh den Hoplitenheeren eine bis dahin unbekannte Stoßkraft und begründete ihre Überlegenheit über herkömmliche Heere. Es gehörte daher nicht viel Phantasie dazu, in jenem Hopliten, der den verhafteten Odysseus in die Unterwelt führt, einen homerischen Vorläufer des GESTAPO-Beamten zu sehen. Aber der Text geht hier sogar noch weiter und spricht diesen Verdacht explizit aus. Als Odysseus Athene um Hilfe anfleht erscheint diese und versucht zu intervenieren:

ATHENE: (*hebt die Hand, es blitzt*). Sterblicher, lasse diesen Mann los. Er steht unter meinem Schutz!
HOPLIT: Das geht mich nichts an – ich bin im Dienst.
ODYSSEUS: Haben sie nicht gehört? Ich bin das Protektorat dieser Dame!
HOPLIT: (*zu Athene*) Was sind sie?
ATHENE: Ich bin eine Göttin.
HOPLIT: Und ich bin von der Kre-Sta-Po (*wendet den Togarand*)
ATHENE: Dagegen bin allerdings selbst ich machtlos. Hier kämpfen Göttinnen selbst vergebens. (*Blitz, Donner, Athene ab*).³³⁷

Das war vermutlich einer jener Momente, von denen Rudolf Weys immer wieder berichtete, in denen das Publikum den Atem anhielt und kaum glauben konnte, was da eben auf der Bühne geschah. Nur spärlich als „Kre-Sta-Po“ maskiert wird hier die Allmacht der Geheimen Staatspolizei karikiert, deren Entscheidungen von niemandem anzufechten waren. Nicht nur die Göttin Athene muss hier das Feld räumen; mit ihr zieht auch die Vernunft unverrichteter Dinge wieder ab.

³³⁶ Ith., S.493.

³³⁷ Ith., S.495.

Odysseus wird unterdessen, immer noch fragend („Wissen Sie vielleicht was ein Protektorat ist?“), in den Hades eingeliefert, um gebessert zu werden. Der Hoplit übergibt ihn Pluto, dem Herrscher über den Hades, der Odysseus in Empfang nimmt.

PLUTO: Und nun wirst du....

ODYSSEUS: Kahlgeschoren. Dann bekomme ich die Gefängniskleidung.

PLUTO: Das möchte dir passen. Damit du dir deine eigenen Kleider schonen kannst!

ODYSSEUS: Aber ich bin doch hier so gut wie im Gefängnis.

PLUTO: Oh nein. Du bist in einem konzentrierten Lager für Erdenwürmer.³³⁸

Die griechische Unterwelt tritt uns hier als kaum verkleidetes Konzentrationslager entgegen. Überraschend ist, wie detailliert Odysseus über die schrecklichen Praktiken dort Bescheid weiß. Das lässt allerdings auch Rückschlüsse zu, wie viel die Bevölkerung des Dritten Reichs darüber wusste.

Als Pluto dem Odysseus einige seiner Leidensgenossen im Hades vorstellt, wird die griechische Mythologie erneut als Pointenlieferant herangezogen. Die sprichwörtlich gewordenen "Tantalusqualen" finden genauso Eingang in das Mittelstück wie die "Sisyphosarbeit". Sisyphos muss täglich die Grenzen von Groß-Griechenland neu zeichnen. Auch wäscht er sich jeden Tag mit einem kleinen Stück Seife und bleibt doch schmutzig, wie er sich Odysseus gegenüber beklagt. Auch den berühmten Tantalus trifft Odysseus persönlich. Von ihm hat er schon viel gehört, was kein Wunder ist, denn schließlich ist Tantalus der „Erfinder des Fragebogens“.³³⁹ Da naht „die schauerlichste Gestalt des Hades“³⁴⁰, die Chimäre beziehungsweise das Gerücht, die ein launisches Chanson mit gereimten Anspielungen auf politische Propaganda im Rundfunk zum Besten gibt, aber auch Alltägliches wie die Mittagssperrstunde oder das übertriebene Sammelwesen aufs Korn nimmt.

Odysseus kann nicht verstehen, dass man im Hades solche Angst vor der Chimäre hat, denn „[d]as gibt es doch auf Erden in tausendfacher Auflage.“³⁴¹ Worauf Pluto meint, dann sei es auf der Erde ja noch schlimmer als in der Unterwelt. Wenn man auch im Hades die wahre Hölle haben will, dann müsse man es schon so anstellen wie die Sterblichen, meint Odysseus und erklärt sich bereit, Pluto dabei zur Hand zu gehen, den Hades zu "organisieren". Der Herr der Schatten ist allerdings dagegen: „Nein, er verdirbt mir den

³³⁸ Ith., S.495.

³³⁹ Ith., S.496.

³⁴⁰ Ebda.

³⁴¹ Ith., S.497.

Hades!³⁴², und auch Sisyphos und Tantalus befinden, dass Odysseus' Absicht einer Sisyphosarbeit beziehungsweise einer Tantalusqual gleichkommt. Mit vereinten Kräften werfen die Höllengestalten den Helden daraufhin aus der Unterwelt. Die Parallele ist überdeutlich: Auch so mancher Wiener, der sich von den zackigen "Preußen" mit ihrem Hang zur Überorganisation in seiner beschaulichen Lebensweise gestört fühlte, träumte wohl davon, diese wieder "an die Oberwelt" zurückzuschicken.

Der dieserart schon wieder obdachlos gewordenen Odysseus sitzt daraufhin auf der Bühne und – wer könnte es ihm verübeln – nörgelt schon wieder, als Athene auftritt und ihn zurechtweist. Odysseus fleht sie jedoch um Verständnis an:

ODYSSEUS: Oh Pallas Athene, bedenke mein Schicksal: ich irre durch ganz Groß-Griechenland, nicht einmal im Hades durfte ich bleiben, wo doch keiner so leicht herauskommt – ich darf nicht heim, wo soll ich hin?

ATHENE: Du sollst ja heim, nur mußt du erst gebessert werden.

ODYSSEUS: Aber bedenke doch: bei allem was ich erlebt habe wurde ich ja direkt moralisch gezwungen zu nörgeln.

ATHENE: Moral und Nörgeln passt nicht zusammen. Aber ich werde ein letztesmal versuchen, dir zu helfen. Höre! Ich schicke dich ins Phäakenland. Dort ist die letzte Rettung für dich.

ODYSSEUS: Und was soll ich dort? (*hier beginnt ganz leise der Donauwalzer*)

ATHENE: Die Phäaken haben eine eigene Lebensweise. Sie tun, was sie wollen und sind jedem sympathisch. Lerne von ihnen.³⁴³

Die Identifizierung Österreichs mit den hedonistischen griechischen „Phäaken“ ist ein alter imagologischer Topos, der durch Schillers Xenion „Donau in **“ Breitenwirkung erlangte: „Mich umwohnet mit glänzendem Aug das Volk der Phaiaken; / Immer ist's Sonntag, es dreht ewig am Herd sich der Spieß.“³⁴⁴ Wem dieser literarische Seitenhieb entgangen war, dem wurde durch den intonierten Donauwalzer klar, dass es sich bei dem Phäakenland um Wien handeln muss. Spätestens die weitere Charakterisierung des Landes und seiner Bewohner löscht jeden Zweifel aus: Phäakenland liegt an einem grauen Fluß, aber „die Phäaken sind farbenblind und halten ihn für blau“; außerdem findet man sie bevorzugt im „Kaffetempel“, wo sie „mit Charme die unmöglichsten Dinge“ sagen würden. Odysseus ist begeistert: „Auf zu den Phäaken!“³⁴⁵

Auch hier versteht es Christl Rantz wieder, geschickt mit dem homerischen Vorbild zu spielen. In der Odyssee strandet der schiffbrüchige Odysseus an der Küste der Insel

³⁴² Ith., S.498.

³⁴³ Ith., S.498.

³⁴⁴ Gerhard Stenzel (Hg.): *Schillers Werke in zwei Bänden*. Salzburg: Bergland 1951, Bd.1, S.325. Siehe auch das Xenion „Die Phajaken“: „Wir Phajaken, wir suchen kein Lob in Kämpfen des Geistes, / Lieben nur halter den Schmaus, Feuerwerk, Hatzen und Spiel.“ –In: *Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke. Gedichte 1756-1799*. Hg. von Karl Eibl. Frankfurt 1987, S.508.

³⁴⁵ Ith., S.498f.

Scheria, wo er von der Königstochter Nausikaa aufgelesen, mit Kleidern versorgt und zu ihren Eltern gebracht wird. Auch im *Werkel* stürzt Nausikaa ins Griechenbeisl, wo ihr Onkel mit einem Freund gerade mit Wein und Schnapskarten bei den "Olympischen Spielen" sitzt, und verkündet, es treibe jemand in der "Blauen Mesta"³⁴⁶ und ertrinke beinahe. Zu ungeduldig, um auf ihren Onkel zu warten, eilt sie davon und kommt bald darauf mit dem geretteten Odysseus wieder, der sich als der „Held von Troja“ vorstellt. Nausikaas Onkel Autolikus wird daraufhin klar, warum seine Nichte so begierig darauf war, den Fremdling aus den Fluten der Mesta zu retten:

AUTO: A deswegen hat die Nausikaa sie glei aussig zog'n! Unsere Mädchen leiden alle an unbefriedigter Heldenverehrung.³⁴⁷

Die Pointe mag aufs Erste nicht unbedingt als eine besonders gelungene anmuten. Sie berührt allerdings einen der Grundsätze des Nationalsozialismus und stellt die bedingungslose Heldenverehrung und Hochstilisierung Einzelner zu Volkshelden in Frage. Mag sein, dass andere Textstellen größere Lachstürme beim Publikum hervorriefen, aber Autolikus' Feststellung ist mit Sicherheit eine der ideologisch kritischsten Bemerkungen in diesem Mittelstück. Sie setzte Scharfblick und tiefgehende Analyse der nationalsozialistischen Ideologie und ihrer Funktionsweise voraus, die in diesen Tagen, ohne zeitliche oder räumliche Distanz, nur wenigen gelang.

Aber nicht nur Odysseus' Heldentum imponiert den Phäaken. Genau wie in der Dichtung Homers, wo Odysseus in den Bewohnern Scherias ergriffene Zuhörer für seine abenteuerlichen Irrfahrten nach dem Trojanischen Krieg findet, verhalten sich die Phäaken auch im *Werkel* äußerst gastfreundlich, als sie von der Odysseus auferlegten Strafe erfahren:

ODYSSEUS: [...] Ich wurde von den Göttern dazu verurteilt, solange durch ganz Groß-Griechenland zu irren, bis ich gelernt habe, zu leben ohne zu nörgeln.

AUTO: Ein Gleichgesinnter.
ALCI: Ein Phäakenmärker.³⁴⁸

Odysseus kann nicht glauben, dass er nach all diesen Abenteuern endlich auf einen Teil Groß-Griechenlands gestoßen ist, indem man seine Unzufriedenheit ebenfalls frei artikuliert. Tatsächlich wird im Land der Phäaken auch gemeckert, nur merkt man das

³⁴⁶ Veigl kommentiert in *Bombenstimmung* diese Stelle mit der Anmerkung, dass "Mesta" auf Tschechisch <Stadt> heiße. Meiner Meinung nach liegt allerdings die Vermutung näher, dass damit auf den griechischen Fluss Mesta in West-Thrakien angespielt wurde. Als das Mittelstück im *Werkel* aufgeführt wurde, versuchte Mussolini gerade Bulgarien für einen Krieg gegen Griechenland zu gewinnen und stellte dabei eine Wiedergewinnung des Teils von Thrakien, den Bulgarien nach dem 1. Weltkrieg an Griechenland hatte abtreten müssen, in Aussicht.

³⁴⁷ Ith., S.500.

³⁴⁸ Ith., S.500.

nicht gleich, denn die Phäaken leben nach dem Grundsatz: „Nörgle zu Haus – Feind hört mit“³⁴⁹, eine Anspielung auf die Propagandakampagne „Feind hört mit!“³⁵⁰ der Nazis, bei der mit Feind allerdings ein ausländischer Spion gemeint war, und nicht ein verpetzender Spitzel. "Feind hört mit!" wurde auch zur Losung der Feindsenderhörer, die Verleumdung durch Nachbarn, Bekannte, eventuell sogar Verwandte fürchteten und zum Abhören der ausländischen Sender aus Vorsicht nicht selten unter die Tuchent krochen. Eine offene Thematisierung dieses Sachverhaltes, ein explizites Ansprechen der Furcht vor Denunziation auf der Bühne, stellte an sich schon ein Wagnis dar.

Autolikus und Alcibyades beeilen sich hinzuzufügen, dass sie durchaus nicht alles negativ sehen würden. Sie seien "die besten griechischen Reichsbürger" – wenn sie nur "a bisserl schimpfen können".³⁵¹ Und auch Odysseus hat am Ende seiner langen Irrfahrt von den sympathischen Phäaken seine Lektion gelernt:

ODYSSEUS: Das heißt man muß das Gute erkennen und begreifen.
ALCI: Und ein bisserl nörgeln...
AUTO: Ein bisserl meckern...
ODYSSEUS: Aber leise...
ALCI: Mit Vernunft...
AUTO: Mit Gefühl...
ODYSSEUS: Jetzt weiß ich das Geheimnis! So wird man ein Volksgrieche.³⁵²

Einen gewissen intertextuellen Bezug kann man auch Rantz' *Iphigenie in Wien* nicht absprechen. Das Mittelstück aus dem zehnten Programm war eine Anspielung auf Hauptmanns *Iphigenie in Aulis*, die am 15. November 1943 im Burgtheater in Wien Uraufführung feierte. Im Prolog spricht Rantz Hauptmanns Bearbeitung des Stoffs wörtlich an, denn sie hofft „es wird euch gut gefallen / Wenns auch von keinem Hauptmann ist.“³⁵³ Abgesehen von dieser Anspielung finden sich keine Ähnlichkeiten mit Hauptmanns Drama, das übrigens seinerseits eklatant von Euripides' Vorlage abweicht. „In der antiken Tragödie verhindert Artemis, daß Agamemnon seine Tochter Iphigenie für einen günstigen Beginn des Krieges gegen Troja opfert; in Hauptmanns Stück entführen

³⁴⁹ Ith., S.500.

³⁵⁰ „Mit Beginn des Zweiten Weltkriegs am 1. September 1939 eröffnete das "Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda" unter Joseph Goebbels die Kampagne "Feind hört mit!". [...] Ob am Arbeitsplatz, auf der Straße oder zu Hause - überall konnte der vermeintliche Spion lauern. Ein harmloser Satz enthielt vielleicht nützliche Informationen für den Feind. Jeder Deutsche sei ein Geheimnisträger, so rechtfertigte das NS-Regime die ständige Überwachung der Bevölkerung, die tief in Privat- & Alltagsleben eingriff.“ <http://www.dhm.de/lemo/html/wk2/propaganda/feind/>

³⁵¹ Ith., S.500.

³⁵² Ith., S.501.

³⁵³ Iph., S.691.

zwei Priesterinnen – als Repräsentantinnen der chthonischen Mächte der Unterwelt – die Tochter Agamemnons auf dem geheimnisvollen "Totenschiff" der Hekate nach Tauris.³⁵⁴

Wie schon in der *Odyssee* ist die literarische Parodie kaum mehr als eine Nebenerscheinung der Verlagerung ins antike Griechenland und auch das nur in der Ersten Szene. Nach der fehlgeschlagenen Opferung der Iphigenie weicht der Handlungsverlauf so stark von Hauptmann und auch von Euripides ab, dass man nicht mehr von einer Parodie sprechen kann: die Tochter Agamemnons erscheint ja nicht in Aulis, sondern im Wien der Gegenwart, die zeitliche Transferierung wird aufgegeben. Damit einher geht eine Aufgabe der Tarnung durch die zeitliche Verlagerung, dementsprechend harmlos ist auch die politische Kritik im Großteil des Mittelstücks. Hier begnügt man sich mit dem bereits behandelten Lokalpatriotismus und Sentimentalitäten zur Identitätsstiftung und Hebung der Moral.

Anders in der Ersten Szene, wo man auch politisch schärfere Töne anschlägt. Der Schauplatz, in der Regieanweisung beschrieben als „Freie Gegend in Aulis. Links das Zelt Agamemnon's, rechts der Opfertempel“³⁵⁵, ist stark an Hauptmanns Drama angelehnt, wo es heißt: „Vor dem Zelt Agamemnons: ein Rasenplatz mit Zelteingang. [...] Höher als der Zeltplatz liegt der Artemistempel von Aulis, ein älterer Säulenbau, durch einen Park uralter Bäume verdüstert.“³⁵⁶ Auch inhaltlich sind die Parallelen überdeutlich: in beiden Szenen geht aus einem Dialog hervor, dass Agamemnon bei der Jagd irrtümlich eine der Artemis geweihte Hirschkuh erlegt hat und die erzürnte Göttin nun im Gegenzug ein menschliches Opfer fordert. Der Seher Kalchas verkündet Agamemnon, seine Tochter Iphigenie müsse erst das Leben lassen, bevor die Göttin einen günstigen Wind für den Aufbruch nach Troja wehen lässt.

Doch so sehr sich die Szenen inhaltlich gleichen, stilistisch verbindet die beiden Versionen fast gar nichts. Hauptmanns Blankvers ist Christl Rantz' Sache nicht: sie fasst ihre erste Szene in Paarreime, um ihr einen besonders „klassischen“ Touch zu verleihen. Und natürlich bedient sie sich einer etwas bodenständigeren Sprache, in der auch wienerische Lokalausdrücke nicht fehlen dürfen. Dazwischen finden sich übertriebenes Pathos und archaische Formulierungen wie etwa "Wir sind gerüst' mit Roß und Wagen /

³⁵⁴ Walter Jens (Hg.): *Kindlers Neues Literatur Lexikon*, Bd. 7 Gs-Ho, S.381.

³⁵⁵ Iph., S.691.

³⁵⁶ Gerhard Hauptmann: *Iphigenie in Aulis*. –In: *Theater der Jahrhunderte. Iphigenie*. Hg. von Joachim Schondorff. München/Wien 1966, S.183.

Doch nichts kann uns von dannen tragen³⁵⁷ die einen amüsanten Kontrast zu den teilweise sehr aktuellen Anspielungen bilden.

Die Szene wird eröffnet mit einem Dialog zwischen zwei griechischen Soldaten, der zur Exposition des Sachverhalts um die erschossene Hirschkuh dient. Darin finden sich allerdings auch ein paar Zeilen, die so gar nicht nach griechischer Mythologie klingen.

1. GRIECHE: Stimmt es wirklich das Gerücht
Von dem das Volk seit Tagen spricht?
2. GRIECHE: Gerüchte werden viel besprochen
Schon seit Tagen, ja seit Wochen
Stehn nur Fünfe beieinander
Heißt's schon: Flüsterpropaganda!
Man glaubt nicht alles was man hört.
Die Nachrichten werden oft gestört.
1. GRIECHE: Jedoch der Fürst, er ist verdrossen
Ich glaub er hat daneben geschossen.
2. GRIECHE: Nein, das ist wieder ein Gerücht:
Doch ich erzähl' Dir die Geschichte:
Eh' unlängst erst der Morgen tagt
Begab der Fürst sich auf die Jagd,
Er sah ein Wild, begann zu schießen
Doch eine Hindin muß es büßen!
1. GRIECHE: Es schoß der Fürst eben doch zu eilig.
2. GRIECHE: Ja, die Hindin die war heilig.
1. GRIECHE: Was jetzt nicht alles heilig is!
2. GRIECHE: Geweiht der Göttin Artemis.
Und Artemis ist nun verdrossen.
2. GRIECHE: Hätt er doch einen Bock geschossen
Statt eine Hindin zu erlegen.
Man soll vor'm Schießen überlegen!³⁵⁸

Mit dem Fortschreiten des Krieges trat der Bevölkerung des Dritten Reichs immer mehr vor Augen, dass eine Niederlage Deutschlands wohl unvermeidlich war. Entsprechend groß war auch das Interesse an Nachrichten von außen, da man der deutschen Berichterstattung, die jede Niederlage in eine "strategische Absetzbewegung" umzumünzen wusste, schon längst nicht mehr traute. Kaum jemand wusste tatsächlich Bescheid über die Lage im Krieg, die Gerüchteküche brodelte wie nie zuvor. Über den Äther aufgeschnappte Meldungen der "Feindsender" wurden unter der Hand weitergegeben. Diese Kultur der von den Nazis missbilligten "Flüsterpropaganda" und das damit einhergehende Spitzel-Unwesen werden zu Beginn des Dialogs glossiert. Aber auch der Vers von den "gestörten Nachrichten" hatte seine Daseinsberechtigung, denn die Nazis legten Störsender auf die Wellenlänge der "Feindsender" die einen lauten Pfeifton bewirkten und den Hörer dadurch zwangen, die Frequenz zu ändern.³⁵⁹ Auch in der

³⁵⁷ Iph., S.692.

³⁵⁸ Ipg., S.692f.

³⁵⁹ Vgl. Kerschbaumer: *Faszination Drittes Reich*, S.276.

Darstellung des Sachverhalts um die erschossene Hindin findet sich Kritisches. Der Ausruf des 1. Griechen "Was jetzt nicht alles heilig ist!" ist auf den beispiellosen Pomp der von Goebbels gepflegten Propagandarhetorik gemünzt und die nüchtern trockene Feststellung "Man soll vor'm Schießen überlegen!" traf mit Sicherheit nicht nur auf Agamemnon, sondern auch auf so manchen übereifrigen Nationalsozialisten zu.

Danach tritt Agamemnon selbst auf und bittet den Seher Kalchas ihm zu sagen, wie er den begangenen Frevel wieder ausmerzen könne. Kalchas verkündet daraufhin den Willen der Göttin Artemis, dass Iphigenie „schwarzgeschlachtet“ werden soll, erst dann käme der richtige Wind auf. Agamemnon ist nicht gewillt dem nachzugeben:

AGAMEMNON: Beim Zeus! So wahr ich dich geachtet!
Ich hab noch niemals schwarz geschlachtet!
Von welcher Seit' der Wind auch blies!³⁶⁰

Damit ist natürlich das sogenannte "Schwarzschlachten", also das Schlachten von illegal gehaltenen Nutztieren zum eigenen Bedarf ohne Rationierungsschein, gemeint. Da treten Iphigenie und Klytemnestra auf. Agamemnons Frau ist ob der Pläne ihres Gatten entsetzt, die selbstlose Iphigenie hingegen stimmt der Opferung schließlich zu. Sie geht in den Tempel. Agamemnon will ihr nachfolgen, wird aber von seiner entsetzten Gattin noch einmal aufgehalten:

KLYTEMNESTRA: Ich werde ewig dich verachten.
AGAMEMNON: Ich geh auf hohen Rat ermorden.
KLYTEMNESTRA: Du, dafür kriegst du keinen Orden!³⁶¹

Klytemnestras kritische Worte galten nicht nur ihrem Gatten, sondern waren Kritik an der SS und ihrem Reichsführer Heinrich Himmler, der die Verleihung von Orden für die Ausführung von befohlenen Verbrechen in Form von Urteilen und Sanktionen forderte, eine Forderung die ihm auch gewährt wurde.³⁶² Agamemnon lässt sich von den warnenden Worten seiner Gattin jedoch nicht beeindrucken und folgt Iphigenie in den Tempel um die Opferung vorzunehmen. Doch das Wunder geschieht und Klytemnestra, die den friedlichen Tauschhandel der blutigen Schwarzschlachtere vorzieht, fühlt sich in ihrer Haltung bestätigt.

AGAMEMNON: Ein Wunder! Es ist eben geschehn!
Ihr könnt's mit eignen Augen sehn:
Ich zück den Stahl, ich steche zu!
Statt Iphigenien – eine Kuh!
MENELAUS: Mein Bruder, sag, bist du berauscht?

³⁶⁰ Iph., S.692.

³⁶¹ Iph., S.694.

³⁶² Vgl. Lang: *Wiener Werkel*, S.189.

KLYTEMNESTRA: Die Göttin hat sie doch getauscht!
Und jetzt bedenke mein Gemahl
Merk wohl Dir's für das nächste Mal:
Nicht gleich schwarz schlachten mit dem Messer,
Der Tauschhandel ist doch viel besser!
(Vorhang)³⁶³

4.2.2. Literarische Parodie als gestalterisches Mittel

Im Gegensatz zur *Odyssee*, in der die literarische Parodie einzig zur Tarnung der politischen Kritik dient, wird sie in Christl Rantz' *Spiel um die Güte* als gestalterisches Mittel eingesetzt, das neben dem Handlungsverlauf auch die stilistische Ebene des Mittelstücks erfasst. Zwar weist die Handlung der *Odyssee* mindestens genauso viele Ähnlichkeiten mit Homers Vorbild auf, als der Verlauf des Geschehens im *Spiel um die Güte* mit Goethes *Faust*, dennoch genießt die literarische Parodie im *Spiel um die Güte* einen höheren Stellenwert: Sie wird um ihrer selbst willen und nicht nur zur Vertuschung gewisser politischer Botschaften eingesetzt.

War die Parodie im *Odysseus* noch politisch instrumentalisiert und ein bloßes Mittel zum Zweck, so wächst sie im *Spiel um die Güte* über den Wert eines politischen Ablenkungsmanövers hinaus und wird zum eigenständigen Stilmittel der satirischen Darstellung, das über weite Strecken hinweg für den Unterhaltungswert des Stückes bürgt. Während sich in der *Odyssee* die Pointen unabhängig von der literarischen Parodie aus der politischen Kritik ergeben, wird im *Spiel um die Güte* die literarische Parodie selbst zum Pointenlieferanten.

Die Parodie auf Goethes *Faust* ist somit ein wesentlicher Bestandteil der satirischen Wirkung des Mittelstückes, sie ist ausgearbeiteter als in der *Odyssee*, schließt sowohl wörtliche Zitate als auch Parallelen im Stückaufbau mit ein. Diese Parallelen reichen vom formalen Aufbau mit Vorspiel und Prolog auf der Strukturebene bis zur Übernahme des Versmaßes auf metrischer Ebene. Die Ähnlichkeit mit Goethes Drama beschränkt sich also nicht nur auf rein stoffliche Parallelen, sondern schließt auch Ähnlichkeiten, was die gestalterischen Methoden angeht, mit ein. Die Qualität der intertextuellen Bezüge ist dadurch mit der *Odyssee* kaum zu vergleichen, dafür äußert sich die politische Kritik im *Spiel um die Güte* etwas verhaltener. Im Gegensatz zur *Odyssee* oder *Traum seiner Lordschaft*, in denen eine politische Pointe die andere jagt, liegt das Augenmerk bei diesem Text mehr auf den literarischen Anspielungen. Das *Spiel um die Güte* steht somit dem ursprünglichen Zweck des Mittelstückes, wie es für die *Literatur am Naschmarkt*

³⁶³ Iph., S.694.

definiert wurde, nämlich politisch-kritisches Zeittheater auf hohem literarischem Niveau zu bieten, näher als so manche seiner Vorgänger, in denen die politische Polemik über den literarischen Anspruch gestellt wurde.

Allein schon der formale Aufbau des Mittelstücks stellt eine Parodie auf Goethes *Faust* dar, werden dem eigentlichen Hauptteil doch zwei gereimte Prologe und ein Zwischenspiel vorangestellt, die Goethes „Zueignung“, „Vorspiel auf dem Theater“ und „Prolog im Himmel“ formal parodieren. Allerdings, die „himmlischen“ Zeiten sind vorbei, denn einer der Prologe spielt auf der Erde und der andere gar in der Hölle. Die Anspielung auf dem „Prolog im Himmel“ beschränkt sich nicht nur auf den quasi ins Gegenteil verkehrten Titel („Prolog in der Hölle“), sondern wird auch in den Prolog selbst übernommen. Sogar das Versmaß des vierhebigen Jambus wird – mit geringen Abweichungen bei stumpfer und klingender Kadenz – übernommen. So heißt es etwa bei Goethe:

Die Sonne tönt nach alter Weise
In Brudersphären Wettgesang
Und ihre vorgeschriebne Reise
Vollendet sie mit Donnergang.³⁶⁴

Und bei Rantz im „Prolog in der Hölle“:

Ach Jemineh! Die Qual ist groß
In der Hölle ist nichts los.
Niemand kommt an diesen Ort
Es klappt nicht ganz mit dem Transport.³⁶⁵

Der Stil ist freilich bodenständiger als bei Goethe. Das Thema des Prologs in der Hölle kann angesichts der damaligen politischen Lage (das achte Programm hatte im Oktober 1942 Premiere) nur als ein ironischer Seitenhieb auf die Realität in einer kriegsgebeutelten Diktatur gesehen werden: Die Menschheit ist „zu gut“ geworden, weswegen kaum noch Seelen in die Hölle verdammt werden. Dort ist es mittlerweile langweilig geworden, der Teufel und sein Gehilfe Spirifankerl haben nichts zu tun.

Sie beschließen deshalb, sich auf der Erde nach einer für die Hölle geeignete Seele umzusehen, doch die Ankunft eines Engels vereitelt diesen Plan. Der himmlische Gesandte, der das Gespräch zwischen Teufel und Spirifankerl offensichtlich belauscht hat, will sich selbst auf die Suche nach einer Menschenseele machen, und zwar nach einer, die „nur Gutes tut“, denn „Böses tun ist meist sehr leicht / Wird bei den Menschen oft

³⁶⁴ Johann Wolfgang von Goethe: *Faust I*. Stuttgart: Reclam, S.9.

³⁶⁵ Güte, S.644.

erreicht.³⁶⁶ Der Teufel ist deshalb auch mehr als skeptisch, ob der Engel auf der Erde fündig werden kann:

TEUFEL: Schlag aus dem Kopf dir diese Sachen.
Ein guter Mensch? Da muß ich lachen!
ENGEL: Doch ich bin überzeugt davon!
Was gilt die Wette, Höllensohn?³⁶⁷

Als der Teufel und der Engel daraufhin in faustischer Manier einen Pakt schließen, wird die literarische Parodie offensichtlich, aber auch die politische:

TEUFEL: So schließen wir denn einen Pakt
Du hast die Güte, ich Genie!
Genial kann oft das Böse sein.
ENGEL: Genial das Gute! Schlage ein!
STIMME: Hallo, hallo! Hört aus der Fern'
Es spricht zu Euch die Stimm' des Herrn:
HERR: Die Sonne tönt nach alter Weise...
TEUFEL: Ich bitt' dich dreh etwas auf leise³⁶⁸

Dieser buchstäblich „Herr“liche parodistische Einfall, die Stimme Gottes von einem Radiosprecher der BBC London (Stimme) angekündigt als einen „Feindsender“ erscheinen zu lassen, der sofort leiser gedreht werden muss, denn selbst der Teufel hat Angst, beim Abhören erwischt zu werden, wurde vom Publikum mit enormem Applaus bedacht. Die Vorstellung musste oft für einige Minuten unterbrochen werden, ehe wieder weitergespielt werden konnte.³⁶⁹

Der Herr lässt sich dennoch nicht beirren und hört sich die Pläne von Engel und Teufel an. „Nun wohl es sei.“ gibt er schließlich seine Einwilligung in das Unterfangen, setzt aber dem Engel eine einjährige Frist für die Suche nach seiner „guten Seele“. Der „Prolog in der Hölle“ endet mit einer erneuten Anspielung auf das Abhören ausländischer Sender. Als nämlich der Teufel ankündigt, den Engel begleiten zu wollen, reagiert dieser mit einer Abwandlung eines bekannten Nazi-Slogans: „Achtung! Dieser Feind hört mit!“³⁷⁰ Hier auf die Anwesenheit des Teufels gemünzt, war der Slogan im Volksmund längst zur Losung der Feindsenderhörerschaft geworden.

Gemeinsam begeben sich also Engel und Teufel nach Wien und finden dort einen jungen Mann, Pepi Sperlinger, der sich nach längerem Hin und Her vom Engel zur Güte überreden lässt, dadurch aber im alltäglichen Leben auf Unverständnis bei seinen Mitmenschen stößt. Gleich Goethes Faust, der von Mephisto ständig begleitet wird, weicht

³⁶⁶ Ebda.

³⁶⁷ Ebda.

³⁶⁸ Ebda.

³⁶⁹ Vgl. Lang: *Wiener Werkel*, S. 100.

³⁷⁰ Güte, S.645.

auch der Engel nicht von Pepis Seite. Das ist aber auch schon die einzige Ähnlichkeit mit der Originalvorlage während des Hauptteils. Nach dem Ende des „Prologs“ tritt die Parodie deutlich in den Hintergrund, das Mittelstück emanzipiert sich von Goethes Drama und wird zum eigenständigen literarischen Werk. Nur im *Epilog im Fegefeuer* ganz zu Ende des Stückes wird der Dichturfürst noch einmal wörtlich herbeizitiert, als der Teufel auf die Worte des Herrn mit der Zeile reagiert: „Mir wird von alledem so dumm / als ging mir Schnaps im Kopf herum.“³⁷¹

Der einzige explizite Hinweis auf Goethe im Hauptteil findet sich in der Szene auf dem Arbeitsamt, wo sich nach einer Auseinandersetzung zwischen dem Schalterbeamten und einem erbosten Antragsteller folgender Wortwechsel entspinnt:

Beamter: Visage! Reden sie deutsch mit mir!
2. Mann: I wüßt jetzt an urdeutschen Satz.³⁷²

Eine neuerliche Bestätigung für die Theorie, dass sich im Kabarett die entscheidenden Prozesse im Gehirn der Zuschauer abspielen: hier fiel es dem Publikum sicher nicht schwer zu durchschauen, welcher Satz aus dem *Götz von Berlichingen* gemeint war.

³⁷¹ Güte, S.675.

³⁷² Güte, S.657.

5. CONCLUSIO

Was also bleibt vom „Licht des Widerstandes“ das Manfred Lang über dem *Wiener Werkel* leuchten sehen wollte? Insbesondere die eingangs gestellte Frage, ob Lang Recht hat, wenn er den Programmen des *Werkels* eine immer schärfer werdende Kritik attestiert, oder ob Veigl zuzustimmen ist, der nach dem Ausbruch des 2. Weltkriegs nur noch unpolitische „Wiener Gemütlichkeit“ in den *Werkel*-Darbietungen erblickt, harrt nach der Textanalyse einer Antwort.

Zumindest für die Mittelstücke lässt sich keine der beiden Hypothesen bestätigen. Es gibt weder eine lineare Zunahme noch Abnahme der Kritik, sondern diese folgt – wollte man das ganze in einem mathematischen Diagramm darstellen – eher einer Wellenbewegung. Bis zur Hälfte der Spielzeit, in den ersten fünf Programmen, hatte das *Wiener Werkel* mit *Sebastian Kampels Höllenfahrt*, dem *Chinesischen Wunder*, *Traum seiner Lordschaft* und *Ein Mann kehrt heim nach Ithaka* eine wahre Flut an politischer Kritik aufzuwarten. Einzig und allein der linientreue *Huber Franzl* aus dem dritten Programm tanzt hier aus der Reihe, denn das unpolitische *Pratermärchen* stammt noch aus einer Zeit vor der nationalsozialistischen Herrschaft in Wien und kann deshalb nicht gewertet werden.

Nach der KZ-Drohung durch Goebbels fällt die Kritik am Regime im *Werkel des Alltags* aus verständlichen Gründen sehr gebremst aus, der Direktor verlangte ja auch explizit ein unpolitisches Mittelstück. Die salzlose Kost behagte allerdings dem Wiener Publikum nicht, erstmals in der Geschichte des *Werkels* gab es auch an der Abendkasse noch Karten. Daraufhin schlug man in der *Guten Alten Zeit* wieder etwas schärfere Töne an, im Gegensatz zur politischen Polemik eines *Lords* oder einer *Odyssee* blieb man allerdings deutlich milder. Auch im *Spiel um die Güte* und in *Iphigenie in Wien* wurde dieser Ton beibehalten. Statt hochrangiger NS-Persönlichkeiten, die früher direkt angegriffen und parodiert wurden oder der Verballhornung politischer Slogans wurden jetzt nur mehr die alltäglichen Schwierigkeiten, wie Engpässe bei der Nahrung trotz gegenteiliger Naziversprechungen, aufs Korn genommen. Nicht mehr die Politik selbst, sondern ihre Auswirkungen waren das Ziel der Angriffe in den letzten Mittelstücken.

Glauht man Manfred Lang, so wurden in den letzten Programmen absichtlich mildere Töne angeschlagen, weil das nun durchwegs kritisch eingestellte Publikum allzu

euphorisch reagierte und sich in Sicherheit wiegte. Aber auch die Ermüdungserscheinungen der Autoren, die sich spätestens nach dem Tod Müller-Reitzners im März 1943 auch literarisch bemerkbar machten, können eine Erklärung für diese Abnahme des politischen Witzes sein. Dazu kommt die steigende Angst der Autoren, knapp vor dem unausweichlichen Niedergang des Dritten Reiches doch noch sein Opfer zu werden. Rudolfs Weys war nach eigener Aussage sogar erleichtert, dass im September 1944 Goebbels allgemeine Theatersperre dem Treiben ein Ende machte. Die Premiere des letzten Programms verließ er aus Angst, doch noch im KZ zu landen.³⁷³

Diese Angst war nicht unberechtigt, denn mit dem Fortschreiten des Krieges wurden die Nazis in ihrer Verfolgung politischer Witze immer rigoroser. „Eine sich radikalisierte Praxis weitete jene Delikte, die mit dem Tod bedroht waren, von 3 auf 46 aus und ahndete Äußerungen, die etwa 1938 noch mit Gefängnis bestraft wurden, ab 1943 häufig mit dem Tode.“³⁷⁴ Obwohl die kritischen Äußerungen in den letzten Programmen etwas zahnloser sind als jene in den ersten fünf Programmen, war dazu nicht weniger Zivilcourage nötig.

Das aus der gedämpften Kritik resultierende politische Vakuum in den späteren Mittelstücken versuchte man mit einer literarischen Aufladung durch intertextuelle Bezüge auszugleichen und – insbesondere in der *Iphigenie* – durch einen übertriebenen Lokalpatriotismus zu kompensieren. Laut Rudolf Weys war diese Glorifizierung des Wienertums beabsichtigt um die zeitweiligen Besatzer zu desavouieren.³⁷⁵ Die Mittelstücke waren getragen vom Antagonismus „Wiener“ – „Preußen“ und oft ergab sich die Kritik am Regime aus einer Aufwertung des wienerischen Charakters.

Die Frage, die es hier zu stellen gilt, ist demnach die nach der Darstellung Wiens in den Mittelstücken. Wurde die Glorifizierung der eigenen Mentalität von den Autoren zu einer einseitigen Methode der Kritik an den Nazis benutzt, oder zeigen die Mittelstücke, bei aller Liebe zur Donaustadt, dass es auch in Wien Opportunisten und übereifrige Mitläufer, ja auch überzeugte Nationalsozialisten gab? Diese Frage ist schwierig zu beantworten, da nicht einmal die tatsächliche Stimmung in Wien gegen Ende des Krieges historisch geklärt ist. Ernst Hanisch schreibt in seinem 2004 erschienen Aufsatz zum „Flüsterwitz im Nationalsozialismus“:

³⁷³ Vgl. Lang: *Wiener Werkel*, S.191.

³⁷⁴ Ernst Hanisch. „Der Flüsterwitz im Nationalsozialismus“. -In: Oswald Panagl/Robert Kriechbaumer (Hgg.): *Stachel wider den Zeitgeist. Politisches Kabarett, Flüsterwitz und subversive Textsorten*. Wien/Köln/Weimar 2004, S.123.

³⁷⁵ Vgl. Weys, *Wien bleibt Wien*, S.234.

Eine Forschungsfrage ist bis heute ungeklärt. War die Unzufriedenheit, die im Lauf des Krieges in der ostösterreichischen Bevölkerung anwuchs, Ausdruck des zunehmenden nationalen Österreichbewusstseins oder war es lediglich ein Partikularismus, wie er in Bayern oder Süddeutschland ebenfalls auftauchte? Systematische vergleichende Studien fehlen.³⁷⁶

Ob sich mit der Bezeichnung der Reichsdeutschen als „Piefkes“ am *Wiener Werkel* eine pro-österreichische Gesinnung, also eine dem Nationalsozialismus entgegenstehende Ideologie, Ausdruck verschaffte, oder ob es hier nur darum ging, liebgewordene lokalsprachliche Gepflogenheiten auch innerhalb der Einordnung in das nationalsozialistische Herrschaftsgefüge zu bewahren, ist aus den Texten der Mittelstücke schwer herauszulesen. Wohl aber hinterließ die zunehmende Unzufriedenheit mit dem Regime auch im Österreichbild in den Mittelstücken ihre Spuren. Offene Anschuldigungen gegen die Wiener, einem charakterlosen Opportunismus zu frönen, werden am stärksten in Fritz Eckhardts *Herrn Sebastian Kampels Höllenfahrt* erhoben und tauchen danach nie wieder in dieser Heftigkeit auf. Auch die wehmütige Hommage an die Vorkriegszeit im *Pratermärchen* ist zwar mitunter sentimental, aber nicht unkritisch-verherrlichend und vor allem nicht als politische Parole vergewaltigt. Die übersteigerte Glorifizierung Wiens in *Iphigenie in Wien* hingegen erscheint im Vergleich dazu plump und bedient sich vor allem der gleichen pathetischen Rhetorik, wie die von den Nazis betriebene Verherrlichung Deutschlands. Bildlich gesprochen holt hier die Satire so weit zum Schlag gegen ihr Ziel aus, dass sie fast schon wieder in die gleiche Richtung weist.

Selbst eine Andeutung der Opferthese, die sich in manchen österreichischen Flüsterwitzen³⁷⁷ findet und nach 1945 als Rechtfertigung österreichischen Verhaltens dienen musste, kann man aus den Mittelstücken herauslesen, etwa wenn Murilo in der *Guten Alten Zeit* den Einmarsch der Ungarn in Wien als reinen Gewaltakt darstellt: „Die sind ohne Krieg einmarschiert und haben das Land besetzt! Zeiten sind das!“³⁷⁸

Inwieweit sich in solchen Witzen eine tatsächliche Rechtfertigung für die Behauptung findet, dass die Wiener „ja eh immer alle dagegen“ gewesen seien, wage ich zu bezweifeln. Die Frage, ob es sich beim März 1938 um einen euphorisch begrüßten „Anschluss“, oder um eine gewaltsame Annexion Österreichs handelte, erhitzt immer noch die Gemüter. Es ist auch nicht Sinn und Aufgabe dieser Diplomarbeit, diese Frage zu klären, und würde zu weit gehen, hier Lösungsansätze zur österreichischen Vergangenheitsbewältigung bieten zu wollen. Dennoch scheint mir gerade das harmlose

³⁷⁶ Hanisch: *Flüsterwitz im Nationalsozialismus*, S.125.

³⁷⁷ Vgl. Ebda.

³⁷⁸ gaZ, S.617.

Bild des Wieners, das in den meisten Mittelstücken gezeichnet wird, problematisch zu sein. Die sprichwörtliche Gemütlichkeit des Wieners, die dieser bisweilen mit politischer Passivität verwechselte und um deretwillen er nicht selten bereit war, sich neuen Machthabern übereifrig anzudienen um nur ja „in Ruhe gelassen“ zu werden, wurde nicht selten zur vorgeschobenen Galionsfigur eines politischen Opportunismus. In einigen Mittelstücken wie dem *Kampel* von Fritz Eckhardt tritt die Kritik an dieser Geisteshaltung deutlich zutage, besonders im „Couplet des Fuag“. In der Figur des Kampel selbst offenbart sich sehr deutlich die Politikverdrossenheit des Wiener Kleinbürgers, der sich erst dann für politische Entwicklungen interessiert und sich gegen sie aufzulehnen beginnt, wenn er in seiner spießbürgerlichen Existenz selbst im Privaten von ihr bedroht wird.

Die Strukturen der österreichischen Bewusstseinsbildung und Identitätsfindung fußen auch heute noch wesentlich auf Verdrängung und Unschuldsbeteuerungen. Wenn von der Hölle des Nationalsozialismus in Österreich die Rede ist denkt man weiterhin nicht gerne daran, dass diese Hölle zum Großteil hausgemacht war. Jenen, die lange nach 1945 noch an der Opfertheorie festhielten, kann man dieses Verhalten zum Vorwurf machen, den Autoren des *Wiener Werkels* aber nicht. Schließlich ist „Gegenwartsbewältigung“ immer schwieriger als „Vergangenheitsbewältigung“. Umso beachtlicher sind jene kritischen Äußerungen über die Wiener Mentalität, die sich trotz der zeitlichen und emotionalen Nähe zum Nationalsozialismus in den Mittelstücke nachweisen lassen. Besonders Fritz Eckhardt war als Jude den Wienern gegenüber verständlicherweise sehr kritisch. Bei den anderen Autoren ist die Kritik am Wienertum weniger explizit, sie neigen eher dazu, Wien zu verherrlichen. Im Christl Rantz' *Odysseus* beispielsweise wird das Bild eines harmlos gemütlichen Völkchens gezeichnet, das allen anderen überlegen ist. Das Mittelstück wurde vermutlich deshalb verboten, weil man beim besten Willen nicht mehr annehmen konnte, der Wiener karikiere sich hier selbst wie etwa beim *Lord*, wo diese Interpretation zwar weit hergeholt, aber immerhin möglich war.

Die Kritik an den den Wienern entgegengestellten „Preußen“ fällt hingegen in allen politisch kritischen Mittelstücken relativ heftig aus. Im Flüsterwitz entstand das negative Bild der „Piefkes“ vorwiegend aus zwei Faktoren: „dass sie die bessere Nahrungsausstattung in Österreich ausnützen und dass sie sich immer als klüger aufspielen.“³⁷⁹ Beide Faktoren haben unbedingt auch für die Mittelstücke des *Wiener Werkels* Gültigkeit. Das Freund-Feind Schema der Texte entsprach also ganz und gar nicht

³⁷⁹ Hanisch: *Flüsterwitz im Nationalsozialismus*, S.125.

den Vorgaben der Partei. Anstatt ihren Spott über Juden und englische Plutokraten auszuleeren, griffen die Autoren des *Werkels* ihre Mitbürger aus dem „Altreich“ an und nahmen deren Eigenschaften überzeichnet aufs Korn. Selbst individuelle Züge allerhöchster NS-Prominenz wurden gnadenlos persifliert. Die Faschismuskritik der Mittelstücke erschöpft sich aber nicht nur am Gegensatz „Wiener“ – „Preußen“ und an der satirischen Darstellung der Eigenschaften von Einzelpersönlichkeiten. Sie geht darüber hinaus und greift fundamentale Grundsätze der nationalsozialistischen Ideologie, wie die Heldenverehrung, die brachiale Strafjustiz und die Gleichschaltungspolitik, an. Sie durchleuchtet die Funktionsweisen des Systems und entlarvt seine Hypokrisie. In dieser Kritik an abstrakten ideologischen Konzepten wächst das Mittelstück des *Wiener Werkels* weit über das kritische Potential des Flüsterwitzes hinaus, der sich meist mit punktueller Kritik an den konkreten Auswirkungen des Nationalsozialismus zufrieden gibt.

Die Mittelstücke des *Wiener Werkels* waren in ihrer Essenz der Ideologie des Nationalsozialismus zwar entgegengesetzt, sie wollten und konnten aber nicht auf Breitenwirkung aus sein. Gerade die komplexeren Tarnungsmethoden, die nicht selten linientreue Pointen zur Irreführung der Zensur mit einschlossen, machten es nahezu unmöglich, verblendeten Parteigängern die Augen zu öffnen für die Gräueltaten des Regimes. Die Funktion der Kritik am *Wiener Werkel* erschöpfte sich darin, einer schon bestehenden Gemeinschaft von Regimegegner versteckte Ermunterungszurufe zukommen zu lassen und Mut zuzusprechen. Das liegt in der Natur der Satire begründet, denn

[..] die Satire [hat] auf der Seite der Rezeption eine Gemeinschaft relativ Gleichgesinnter zur Bedingung [...]³⁸⁰

Wie im Kapitel „Theorie des Kabarett“ besprochen kann kein Kabarett, auch das *Wiener Werkel* nicht, politischen Widerstand initiieren, wo nicht zumindest die Ansätze dazu vorhanden sind. Eine ideologische Kehrtwendung herbeizuführen ist etwas, das Kabarett nicht leisten kann. Dazu baut es viel zu stark auf dem gemeinsamen Wissenszusammenhang des Publikums und der Darsteller auf und setzt ein gewisses Einverständnis über Einstellungen, Normen und Werthaltungen voraus.³⁸¹ Ist dieser Konsens nicht gegeben, wird die Pointe oder der politische Witz nicht verstanden. „Das Kabarett [...] täte gut daran, seine Möglichkeiten nicht zu überschätzen: es ist weder so

³⁸⁰ Scheit: *Methoden des Widerstands*, S.42.

³⁸¹ Vgl. Richard Schrod: *Strategien des uneigentlichen Sprechens: Ironie und Witz*. In: Oswald Panagl/Robert Kriechbaumer (Hgg.): *Stachel wider den Zeitgeist. Politisches Kabarett, Flüsterwitz und subversive Textsorten*. Wien/Köln/Weimar 2004, S.24.

stark noch so gefährlich wie seine Anhänger und Gegner wünschen oder befürchten.³⁸² Es kann allerdings Denkanstöße geben. Waren die Autoren zwar nicht fähig mit ihren kritischen Mittelstücken die nationalsozialistische Welt aus den Angeln zu „werkeln“, so konnten sie wenigstens immer stärker werdende Bedenken an der NS-Führung und ihrer Ideologie nähren und verfestigen, sodass sich aus den zweifelnden Zuschauern durch die Anregungen des Kabarettts eventuell (geistige) Widerstandskämpfer entwickelten. Darin offenbart sich auch die eigentliche Mission der antifaschistischen Satire, die sich nicht darauf beschränken kann, innerhalb einer Gemeinschaft von Gleichgesinnten ein Gemeinschaftsgefühl zu erzeugen, sondern

Einsichten, Gefühle und Erkenntnisse über die verhaßten Verhältnisse zu vermitteln, die den Kampf gegen sie leichter und aussichtsreicher machen können; sie kann einen Prozeß der Bewußtmachung über bisher nicht oder unzureichend wahrgenommene Seiten dieses Kampfes einleiten und damit eine Vertiefung des eigenen Selbstbewußtseins befördern, die auf einer realen Bereicherung beruht.³⁸³

Die Mittelstücke des *Wiener Werkels* waren durchaus dazu geeignet, diese Mission zu erfüllen. Sie enthielten genug politischen „Zündstoff“ um mit dem Regime in Konflikt zu geraten. Die Autoren des *Wiener Werkels* verwandten daher den Großteil ihrer kreativen Energien darauf, immer komplexere Methoden der Tarnung wie die Klammermethode zu erdenken. Diese bewahrten das *Werkel* vermutlich immerhin vor Denunziationen durch im Publikum anwesenden „Hundertfünfzigprozentige“, die sich bei den Machthabern anbieten wollten. Dass auch die geschulten Kulturfunktionäre der Zensurbehörden den Tarnungsmethoden immer auf den Leim gingen, ist nach einer Sichtung der „Kunstbetrachtungen“ aber nicht anzunehmen.

Die Zensurbehörden in Wien waren erwiesenermaßen nachsichtiger als ihre Berliner Kollegen. Die Toleranz der Wiener Behörden hängt einerseits mit dem Konflikt Berlin-Wien zusammen, andererseits mit der Ventilfunktion des Kabarettts und des politischen Witzes im Allgemeinen. Gerade in Wien war ein solches Ventil nötig, denn auch innerhalb der NSDAP herrschte Unzufriedenheit über die Art und Weise, wie der Anschluss erfolgt war. Dazu kam der Unmut der Bevölkerung über die kulturelle Situation im Allgemeinen. Man war erbost über die Aufwertung der Städte in den Bundesländern (Linz, Graz, und Salzburg) und nicht gewillt einzusehen, dass Wien seinen Status als Hauptstadt der Ostmark und als kulturelles Zentrum im deutschsprachigen Gebiet aufgeben sollte. Die Strategien der Nazis zur Besänftigung der Lage kamen nicht zuletzt dem *Wiener*

³⁸² Henningsen: *Theorie des Kabarettts*, S.77.

³⁸³ Scheit: *Methoden des Widerstands*, S.42.

Werkel zu Hilfe. Man reagiert in Berlin 1.) mit einer bewussten Nährung des Mythos von der Vormachtstellung Wiens auf kulturellem Gebiet, um die Wiener darüber hinwegzurosten, dass sie auf wirtschaftlichem und politischem Gebiet nur die zweite Geige hinter Berlin spielten und 2.) mit der Einsicht, dass gerade in Wien die Notwendigkeit eines kabarettistischen Ventils bestand. Dieses Ventil präsentierte sich den Nazis in Form des *Wiener Werkels*.

Die politische Situation und die allgemeine Stimmung in Wien trugen wesentlich dazu bei, dass das *Wiener Werkel* erstens überhaupt geduldet wurde und sich zweitens so großer Beliebtheit erfreute. Ihren Erfolg verdankt die Bühne aller Wahrscheinlichkeit der explosiven Mischung aus gewohnheitsmaigem Opportunismus, antireichsdeutschen Ressentiments und enttäuschten Hoffnungen auf Seiten der alten österreichischen „Illegalen“. Ihre Existenz verdankt sie den zuständigen NS-Stellen, die sich dieses emotionalen Cocktails bewusst waren und ihm mit geeigneten Strategien und der bewussten Duldung eines Ventils zu begegnen suchten. Ohne sich dessen bewusst zu sein, wurden die Autoren des *Werkels* zu nationalsozialistischen Schachfiguren in einem Spiel um Einfluss in der Ostmark, deren antifaschistischer Satiren sich die Kulturbehörden bewusst und mit Kalkül bedienten, um die Bevölkerung in Wien ruhig zu halten.

Die Widersprüche innerhalb des Zensurapparates sowie die Diskrepanzen zwischen Vorzensur und Nachzensur, zwischen Wiener und Berliner Behörden, ergaben sich daraus, dass die Theorie von der bewussten Duldung politischer Kritik zur Stabilisierung der Herrschaft nicht von allen Nationalsozialisten in gleichem Ausmaß befürwortet wurde. Während Gauleiter Bürckel der Meinung war, man könne in Wien nicht die selben Maßstäbe ansetzen wie anderswo im Reich³⁸⁴, vertrat Goebbels die Ansicht, es werde in Wien zuwenig hart durchgegriffen. Die Toleranzgrenze war aber nicht nur von Zensor zu Zensor verschieden, sondern hing auch von zahlreichen anderen Faktoren ab:

Die Grenzlinie zwischen dem Witz, der die totalitäre Herrschaft zu bedrohen schien, und dem Witz, der toleriert bzw. als Ventil geradezu erwünscht war, diese Grenzlinie wurde von der politischen und sozialen Position des Erzählers, der Gesamtlage des Regimes, dem Ort der Erzählung, der Intensität der Denunziation, letztlich von der politischen Polizei und den Gerichten festgelegt.³⁸⁵

So fungierte Müller-Reitzners NSDAP-Mitgliedschaft erwiesenermaßen als „Schutzschild“ auch für seine Autoren, denn schließlich spielte der Direktor ja selbst in den Stücken mit. Wäre Müller-Reitzner kein Parteimitglied gewesen, wäre auch die Unterredung mit

³⁸⁴ Vgl. Weys, *Wien bleibt Wien*, S.208.

³⁸⁵ Hanisch: *Flüsterwitz im Nationalsozialismus*, S.122.

Goebbels im Hotel Bristol vermutlich tödlich ausgegangen. Auf den schüchternen Hinweis Müller-Reitzners, er sei ja selbst Parteimitglied und würde gewiss keine staatsfeindlichen Witze machen, antwortete der Minister angeblich: „Bei mir zu Hause können Sie Witze machen, so lange und so viel Sie wollen, aber doch nicht auf offener Bühne in Wien und mitten im Kriege!“³⁸⁶ Es ging Goebbels also weniger um die Witze selbst, als um „die Gesamtlage des Regimes“ im Krieg und den „Ort der Erzählung“ solch politischer Späße. Welche Bedeutung der Propagandaminister der Wiener Mentalität und Nörgerei für den Zusammenbruch des Dritten Reichs beimaß, wird ersichtlich aus einer Tagebucheintragung vom 9. April 1945:

Die Wiener Vorstädte haben zum großen Teil die Waffen zugunsten der Roten Armee erhoben, wodurch natürlich in Wien ziemlich desolate Zustände entstanden sind. [...] Das haben wir von dem sogenannten Wiener Humor, der bei uns in Presse und Rundfunk sehr gegen meinen Willen immer verniedlicht und verherrlicht worden ist.³⁸⁷

³⁸⁶ Weys, *Wien bleibt Wien*, S.249.

³⁸⁷ Goebbels zitiert in Veigl: *Bombenstimmung*, S.226.

6. BIBLIOGRAPHIE

6.1. Primärliteratur

6.1.1. Texte des *Wiener Werfels*

ECKHARDT, Fritz / PAUL, Franz: *Das Chinesische Wunder*. –In: Hans Veigl: *Bombenstimmung. Das Wiener Werkel. Kabarett im Dritten Reich*. Wien: Kremayr & Scheriau 1994, S.47-54.

ECKHARDT, Fritz / PAUL, Franz / WEYS, RUDOLF: *Herrn Sebastian Kampels Höllenfahrt. Ein wienerisches Traumspiel*. –In: Hans Veigl: *Bombenstimmung. Das Wiener Werkel. Kabarett im Dritten Reich*. Wien: Kremayr & Scheriau 1994, S.22-44.

NACHMANN, Kurt / RÄNTZ, Christl: *Der Huber Franzl im deutschen Märchenwald*. –In: Hans Veigl: *Bombenstimmung. Das Wiener Werkel. Kabarett im Dritten Reich*. Wien: Kremayr & Scheriau 1994, S. 57-80.

RÄNTZ, Christl / WEYS, RUDOLF: *Werkel des Alltags*. –In: Manfred Lang: *Kleinkunst im Widerstand. Das "Wiener Werkel". Das Kabarett im Dritten Reich*. Phil. Diss. Wien, 1967, S.520-554.

RÄNTZ, Christl: *Die gute alte Zeit*. –In: Manfred Lang: *Kleinkunst im Widerstand. Das "Wiener Werkel". Das Kabarett im Dritten Reich*. Phil. Diss. Wien, 1967, S.600-618.

RÄNTZ, Christl: *Ein Mann kehrt heim nach Ithaka*. –In: Manfred Lang: *Kleinkunst im Widerstand. Das "Wiener Werkel". Das Kabarett im Dritten Reich*. Phil. Diss. Wien, 1967, S.484-504.

RÄNTZ, Christl: *Iphigenie in Wien*. –In: Hans Veigl: *Bombenstimmung. Das Wiener Werkel. Kabarett im Dritten Reich*. Wien: Kremayr & Scheriau 1994, S.173-197.

RÄNTZ, Christl: *Spiel um die Güte*. –In: Manfred Lang: *Kleinkunst im Widerstand. Das "Wiener Werkel". Das Kabarett im Dritten Reich*. Phil. Diss. Wien, 1967, S.643-678.

WEYS, Rudolf: *Traum seiner Lordschaft*. –In: Manfred Lang: *Kleinkunst im Widerstand. Das "Wiener Werkel". Das Kabarett im Dritten Reich*. Phil. Diss. Wien, 1967, S.428-447.

WEYS, Rudolf: *Pratermärchen*. –In: Rudolf Weys: *Wien bleibt Wien und das geschieht ihm ganz recht*. Wien: Europa 1974, S.111-132.

6.1.2. Sonstige Quellen

ECKHARDT, Fritz: *"Ein Schauspieler muß alles können". Mein Leben in Anekdoten*. München: Herbig 1989.

GOETHE, Johann Wolfgang: *Faust. Der Tragödie Erster Teil*. Stuttgart: Reclam 1986.

GOETHE, Johann Wolfgang / SCHILLER, Friedrich: "Xenien Juli 1796". –In: *Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke. Gedichte 1756-1799*. Hg.von Karl Eibl. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1987.

HAUPTMANN, Gerhard: *Iphigenie in Aulis*. – In: *Theater der Jahrhunderte. Iphigenie*. Hg. von Joachim Schondorff. München/Wien: Albert Langen, Georg Müller 1966, S. 181-259.

- HOFMANNSTHAL, Hugo von: „Preuße und Österreicher. Ein Schema.“ –In: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa III*. Hg. von Herbert Steiner. Frankfurt a. M.: Fischer 1952, S.407-409.
- MERZ, Carl / QUALTINGER, Helmut: *Der Herr Karl*. Hg. v. Traugott Krischke. Wien: Deuticke 1996.
- NESTROY, Johann: *Der Feenball oder Tischler, Schneider und Schlosser*. –In: *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe von Jürgen Hein u.a. Stücke 5. Hg. v. Friedrich Walla. Wien: Jugend und Volk 1993.
- NESTROY, Johann: *Die lieben Anverwandten*. –In: *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe von Jürgen Hein u.a. Stücke 25/II. Hg. v. Friedrich Walla. Wien: Deuticke 2001.
- NESTROY, Johann: *Kampl*. –In: *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe von Jürgen Hein und Johann Hüttner, Stücke 31. Hg. v. Hugo Aust. Wien: Jugend und Volk, 1992.
- NESTROY, Johann: *Nur Ruhe! Posse mit Gesang in drei Akten*. Hg. von Gustav Pichler. Wien: Bergland 1972.
- POLGAR, Alfred: „Der Österreicher. (Ein Nachruf).“ –In: *Kleine Schriften. Band 1. Musterung*. Hg. v. Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Ulrich Weinzierl. Reinbek: Rowohlt 1994, S.199-202.
- POLGAR, Alfred: „Ein Gedenktag.“ –In: *Kleine Schriften. Band 1. Musterung*. Hg. v. Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Ulrich Weinzierl. Reinbek: Rowohlt 1994, S.186-188..
- SCHWAB, Gustav: *Die schönsten Sagen des Klassische Altertums*. Wien/Heidelberg: Ueberreuter ⁷1954.
- STENZEL, Gerhard (Hg.): *Schillers Werke in zwei Bänden*. Salzburg: Bergland 1951.

6.2. Sekundärliteratur

- BELLINGER, Gerhard J: *Lexikon der Mythologie. 3100 Stichwörter zu den Mythen aller Völker*. München: Bechtermünz, 1997.
- BOLBECHER, Siglinde: „Pfeile aus dem Dunklen – Flüsterwitz gegen den Faschismus.“ –In: *iwk, Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst. 40. Jg., 1985, Nr. 1/2, Kabarett und Satire im Widerstand 1933-45*, S.20-25.
- BUDZINSKI, Klaus: *Die Muse mit der scharfen Zunge. Vom Cabaret zum Kabarett*. München: List 1961.
- BUDZINSKI, Klaus / HIPPEN, Reinhard: *Metzler-Kabarett-Lexikon. In Verbindung mit dem Deutschen Kabarettarchiv*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1996.
- CZEIKE, Felix: *Historisches Lexikon Wien in 5 Bänden*. Wien. Kremayr & Scheriau 1997.
- DANIMANN, Franz (Hg.): *Flüsterwitze und Spottgedichte unterm Hakenkreuz*. Wien/Köln/Graz: Böhlau, 1983.
- FISCHER, Ernst: „Johann Nestroy“. -In: *Von Grillparzer zu Kafka. Sechs Essays*. Wien: Globus 1962, S.125-207.
- FRÖHLICH, Elke (Hg.): *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil 1: Aufzeichnungen 1923-1941. Band 9. Dezember 1940 – Juli 1941*. Bearb. v. Elke Fröhlich. München: Saur 1998.
- GAMM, Hans-Jochen: *Der Flüsterwitz im Dritten Reich. Mündliche Dokumente zur Lage der Deutschen während des Nationalsozialismus*. München/Zürich: Piper 1993.
- GLOSSY, Karl: „Zur Geschichte der Wiener Theatencensur.“ –In: *Jahrbuch der Grillparzergesellschaft 7*. 1897, S.238-340.

- GREUNER, Ruth (Hg.): *Zeitzündler im Eintopf. Antifaschistische Satire 1933-1945*. Berlin: Buchverlag Der Morgen 1975.
- GRÜNER, Sigmar / HORNING, Maria: *Wörterbuch der Wiener Mundart. 2. erweiterte und verbesserte Auflage mit mehr als 1000 neuen Stichwörtern und Ergänzungen*. Wien: ÖBV Pädagogischer Verlag 2002.
- HAKEL, Hermann (Hg.): *Wigl Wogl. Kabarett und Varieté in Wien*. Wien/Hannover/Bern: Forum 1962.
- HANISCH, Ernst: „Der Flüsterwitz im Nationalsozialismus“. –In: Oswald Panagl / Robert Kriechbaumer (Hgg.): *Stachel wider den Zeitgeist. Politisches Kabarett, Flüsterwitz und subversive Textsorten*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2004, S.121-128.
- HARTMANN, Rudi (Hrsg.): *Flüsterwitze aus dem Tausendjährigen Reich. Gesammelt von Friedrich Goetz*. München: Knaur 1983.
- HEIN, Jürgen: *Das Wiener Volkstheater*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, ³1997.
- HEIBER, Helmut: *Die Katakomben wird geschlossen. (=Archiv der Zeitgeschichte 3)*. München/Bern/Wien: Scherz 1966.
- HENNINGSEN, Jürgen: *Theorie des Kabarets*. Ratingen: Benn 1967.
- HIPPEN, Reinhard (Hg.): *Es liegt in der Luft. Kabarett im Dritten Reich. (=Kabarettgeschichte-n; 13)*. Zürich: pendo-Verlag 1988
- JACOBSEN, Astrid: *Möglichkeiten und Grenzen der politischen Meinungsbildung während des Dritten Reiches dargestellt am publizistischen Medium des deutschsprachigen, politischen Kabarets*. Phil. Diss., Wien 1967.
- JENS, Walter (Hg.): *Kindlers neues Literaturlexikon. Band 7. Gs-Ho*. Kindler 1996.
- KACETL, Helmut: „*In Diktaturen leben...*“ *Politik und Lebenswelt in Wien zwischen 1934 und 1944*. Phil. Diss. Wien, 1997.
- KERSCHBAUMER, Gert: *Faszination Drittes Reich. Kunst und Alltag der Kulturmetropole Salzburg*. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1988.
- KÜHN, Volker (Hg.): *Deutschlands Erwachen. Kabarett unterm Hakenkreuz 1933-1945. (=Kleinkunststücke Band 3)*. Hamburg: Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins 2001.
- KÜHN, Volker: *Die zehnte Muse. 111 Jahre Kabarett*. Köln: vgs verlagsgesellschaft 1993.
- LANG, Manfred: *Kleinkunst im Widerstand. Das "Wiener Werkel". Das Kabarett im Dritten Reich*. Phil. Diss. Wien, 1967.
- LANGENBUCHER, Hellmuth: „Schriftumpfleger im neuen Deutschland“. –In: *Börsenblatt* Nr.114, 1934.
- LUKÁCS, Georg: „Zur Frage der Satire.“ –In: *Werke. Bd.4. Essays über Realismus*. Neuwied/Berlin: Luchterhand 1971, S. 83-107.
- MARKUS, Georg: *Das Heitere Lexikon der Österreicher. Die besten Anekdoten von Altenberg bis Zilk*. Wien: Amalthea 2003.
- MEERSTEIN, Günter: *Das Kabarett im Dienste der Politik*. Phil. Diss. Leipzig 1938.
- „Österreichische Kleinkunst 1926-1945 im Überblick.“ –In: *iwk, Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst*. 40. Jg., 1985, Nr. 1/2, *Kabarett und Satire im Widerstand 1933-45*, S.3-6.
- RATHKOLB, Oliver: *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1991.

- REISNER, Ingeborg: *Kabarett als Werkstatt des Theaters*. Phil. Diss. Wien, 1961.
- ROESSLER, Peter: „Versuche eines antifaschistischen Volksstücks nach 1945.“ – In: *iwk, Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst*. 40. Jg., 1985, Nr. 1/2, *Kabarett und Satire im Widerstand 1933-45*, S.35-39.
- RÖSLER, Walter (Hg.): *Gehn ma halt a bisserl unter. Kabarett in Wien von den Anfängen bis heute*. Berlin: Henschel 1991.
- SCHEIT, Gerhard: „Die schöpferischen Methoden des Widerstands. Ansätze zu einer Begriffsbestimmung.“ – In: *iwk, Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst*. 40. Jg., 1985, Nr. 1/2, *Kabarett und Satire im Widerstand 1933-45*, S.40-45.
- SCHMITZ-BERNING, Cornelia: *Vokabular des Nationalsozialismus*. Berlin/New York: de Gruyter, 2000.
- SCHREINER, Evelyn: *Nationalsozialistische Kulturpolitik in Wien 1938 – 1945 unter spezieller Berücksichtigung der Wiener Theaterszene*. Phil. Diss. Wien, 1980.
- SCHRODT, Richard: *Strategien des uneigentlichen Sprechens. Ironie und Witz*. –In: Oswald Panagl & Robert Kriechbaumer (Hgg.): *Stachel wider den Zeitgeist. Politisches Kabarett, Flüsterwitz und subversive Textsorten*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2004, S.11-32.
- STAUD, Herbert: "<... Mir wer'n s' schon demoralisieren> - Österreicher und Preußen." –In: *iwk, Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst*. 40. Jg., 1985, Nr. 1/2, *Kabarett und Satire im Widerstand 1933-45*, S.26-28.
- STROTHMANN, Dietrich: *Nationalsozialistische Literaturpolitik. Ein Beitrag zur Publizistik im Dritten Reich. (=Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft Bd. 13)*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann 1985
- THOMAS, Walter: *Bis der Vorhang fiel. Nach Aufzeichnungen aus den Jahren 1940-1945*. Dortmund: Karl Schwalvenberg, 1947.
- VEIGL, Hans (Hg.): *Bombenstimmung. Das Wiener Werkel. Kabarett im Dritten Reich*. Wien: Kremayr und Scheriau, 1994.
- VOGEL, Benedikt: *Fiktionskulisse. Poetik und Geschichte des Kabarett*. Paderborn u.a.: Schöningh 1993.
- WEIGEL, Hans: "Wiener Kleinkunst". –In: *Wiener Theater-Almanach auf das Jahr 1946*. Hg. v. Hans von Tabarelli. Wien, 1946, S. 273-278.
- WEYS, Rudolf: *Cabaret und Kabarett in Wien*. Wien: Jugend und Volk 1970.
- WEYS, Rudolf: *Literatur am Naschmarkt. Kulturgeschichte der Wiener Kleinkunst in Kostproben*. Wien: Erwin Cudek 1947.
- WEYS, Rudolf: *Wien bleibt Wien und das geschieht ihm ganz recht. Cabaret Album 1930-45*. Wien: Europa 1974.
- ZECHMEISTER, Gustav: *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnertor von 1747 bis 1776. (=Theatergeschichte Österreichs. Bd. III: Wien; Heft 2*. Wien: Böhlau, Kommissionsverlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften 1971.

6.3. Quellen aus Zeitungen und Zeitschriften

- BARCATA, Louis in *Neue Freie Presse*, 18. Dezember 1935, S.8.
- DUBROVIC, Milan: "Literatur am Naschmarkt". –In: *Neues Wiener Abendblatt*, 22. Mai 1935, S.4.

HABIGER, Walter: „Wiener Werkel“, eine neue Kleinkunstbühne in Wien“. –In: *Neue Freie Presse*, 24. Januar 1939, S.8.

HOLZMANN, Ernst: „Das Wiener Werkel“. –In: *Wiener Neueste Nachrichten*, 3. Mai 1939, S. 7.

LOUDARD, George im *Paris Soir*, Juni 1939.

PAUL, Franz: "Kabarett unter dem Hakenkreuz. Aufgezeichnet von Heinz Sichrovsky.“ –In: *Arbeiterzeitung* Nr. 19, 14. Mai 1982, S. VI

SCHÖDL, Leo: „Konservatives Werkel“. –In: *Völkischer Beobachter. Wiener Ausgabe*, 31. Oktober 1940, S.7.

SCHÖDL, Leo: „Politisches Kabarett.“ –In: *Völkischer Beobachter*, 19. Mai 1940, S.9.

SCHWARZ VAN BERK, Hans: "Die Stunde diktiert, kleine Sprechstunde für Unpolitische". –In: *Bayrische Zeitung*, 11. Juli 1935.

STIGLER-FUCHS, G.V.: „Kleinkunst im ‚Wiener Werkel‘“. –In: *Neues Wiener Tagblatt*, 22. Januar 1939, S.15.

Volkszeitung, 19. Dezember 1933.

Weigel, HANS in *Heute*, 22. November 1958, S.9.

ZWICKL, Richard: "Wir waren keine Helden". –In: *Wiener Kurier*, 12. März 1974.

6.4. Internet

AEIOU Österreich Lexikon. Das Kulturinformationssystem des bm:bwk.

<http://www.aeiou.at/aeiou.encyclp.h/h388659.htm> (Stand 24. September 2004)

Friedrich-König-Gymnasium Würzburg

<http://uploader.wuerzburg.de/gym-fkg/schule/fachber/gesch/facharb/kiesel/nskk.htm>

(Stand 11. Juli 2004).

<http://uploader.wuerzburg.de/gym-fkg/schule/fachber/gesch/facharb/kiesel/nsbo.htm>

(Stand 11. Juli 2004)

Geschichts- und Kulturverein Köngen: *Der Zweite Weltkrieg*.

<http://geschichtsverein-koengen.de/Weltkrieg2.htm> (Stand 6. Juni 2004).

LeMO (=Lebendiges virtuelles Museum Online). Ein gemeinsames Projekt des Deutschen Historischen Museums (DHM), des Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (HdG) sowie des Fraunhofer-Institut für Software- und Systemtechnik (ISST).

<http://www.dhm.de/lemo/html/wk2/propaganda/feind/> (Stand 22. Juli 2004)

Staud, Herbert: „Das Ostmark-Kabarett ‚Wiener Werkel‘ - Kollaboration oder Demonstration?“ Praxisfeld im Rahmen des Web-Projects *Österreichische Exil-Literatur seit 1933*.

http://www.literaturepochen.at/exil/lecturepage5034_0.html (Stand 5. Juni 2004).

http://www.literaturepochen.at/exil/lecturepage5034_1.html (Stand 5. Juni 2004).

Virtuelle Schule Deutsch

http://virtuelleschuledeutsch.at/inetsem/repblk_b.htm

Eröffnungsrede von Bundespräsident Dr. Thomas Klestil auf dem 14. ÖGB-Bundeskongress am 12. Oktober 1999

<http://www.hofburg.at/de/presidenten/klestil/reden1999/inla/%C3%96GBBundeskongr.htm>