



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Anton Kuhs *Lumpacivagabundus* (1931)

Analyse und Kommentar

Verfasser

Markus Grill, BA BSc

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 818

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Austrian Studies – Cultures, Literatures, Languages

Betreuerin / Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Johann Sonnleitner

Meinen Eltern

„Nun flattert auf, ihr lieben Blätter, denen, die gemeint sind, zum Nutz, den
andern zur Freude, und fallt im Guten und Schlechten auf
euern Schöpfer zurück!“

(A. Kuh, Einleitung zu *Von Goethe abwärts*, 1922)

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	v
1. Einleitung.....	1
1.1 „Die Kunst ist ein Geschäft“: Chaplin – Kuh – Nestroy	1
1.2 Anton Kuh: Kleine Werkgeschichte	3
1.3 Forschungsstand	10
1.4 Forschungsperspektive	12
I. Werkkontext.....	15
2. Wiener Kulturschaffen im Berlin der Weimarer Republik.....	15
3. Theater in der Krise: Die Volksbühne Berlin um 1931	19
4. Sprachrebell und „genialer Neinsager“ – Anton Kuhs vielseitiges Nestroy-Bild.....	23
II. Textanalyse und -interpretation	32
5. Johann Nestroys <i>Lumpacivagabundus</i> und seine Fortsetzung	32
6. Allgemeine Aspekte der Textanalyse	36
6.1 Gliederung und Dramatis Personae	38
6.2 Handlung	39
6.3 Zeit	43
6.4 Ort	46
6.5 Sprache	48
7. Ausgewählte Aspekte der Textinterpretation	54
7.1 Aspekte von Unterhaltungstheater in Anton Kuhs <i>Lumpacivagabundus</i>	55
7.1.1 Ein singspielhafter <i>Lumpacivagabundus</i>	55
7.1.2 Übersteigerte Selbstironie	59
7.1.3 Österreich-Stereotypie	62
7.1.4 Ein kleines Nestroy-Best-of – Kuhs intertextuelle Montagetechnik	65
7.2 Aspekte von Zeittheater in Anton Kuhs <i>Lumpacivagabundus</i>	67
7.2.1 Sozialkritik	67
7.2.2 Kritik am Bürgertum	71
7.2.3 Kritik am Deutschnationalismus	75
III. Wirkungsgeschichte	84
8. Informationen zur Inszenierung	84
9. Kritik	85

9.1 Allgemeine Punkte der Kritik	85
9.2 Stellungnahmen des Autors	90
9.3 Karl Kraus und Anton Kuhs <i>Lumpacivagabundus</i>	94
10. Abschließende Bemerkungen	101
11. Literaturverzeichnis	106
11.1 Primärliteratur	106
11.2 Sekundärliteratur	109
11.3 Internetquellen	114
Abstract	116
Curriculum Vitae	117

Danksagung

Eine germanistische Abschlussarbeit, die nicht akademischer Selbstzweck, sondern ein nutzbarer Beitrag für die Literaturwissenschaft sein will, verdankt ihr Gelingen der wohlwollenden Unterstützung zahlreicher Personen.

Mein ganz spezielles Dankeschön richtet sich an Walter Schübler, auf dessen Anregung hin erst die Beschäftigung mit dem Thema stattgefunden hat. Mit seiner einzigartigen Expertise hat er mein Fortkommen geduldig begleitet. Sehr herzlich danke ich meinem Betreuer Johann Sonnleitner. Er hat von Beginn an großes Interesse an meiner Arbeit gezeigt und den Arbeitsprozess mit wichtigen Ratschlägen gefördert. Für die wegweisende Betreuung in der ersten Phase bedanke ich mich bei Roland Innerhofer, für die freundliche, engagierte Hilfestellung betreffend aller sprachwissenschaftlichen Fragen bei Manfred Glauninger. Mein Dank gilt allen Institutionen im Ausland, die mir rasch und unkompliziert Quellenmaterialien bereitgestellt haben, insbesondere dem Institut für Theaterwissenschaft der FU Berlin, der Staatsbibliothek Berlin sowie der Deutschen Nationalbibliothek.

Schließlich sei all den Menschen in meinem privaten Umfeld gedankt, die direkt oder indirekt dazu beigetragen haben, dass meine Zeit an der Universität Wien nicht nur erfolgreich, sondern auch sehr schön verlaufen ist. Danke, Johannes und Erkan, für die vielen guten Gespräche in den gemeinsamen Studienjahren. Danke überhaupt allen, die mir nahestehen; insbesondere meinen Geschwistern, die mir beste Freunde sind. Von ganzem Herzen möchte ich meinen Eltern, Erna und Michael Grill, danken – für ihre allseitige und liebevolle Unterstützung, die bis zum heutigen Tag andauert. Ihnen ist diese Arbeit gewidmet.

1. Einleitung

1.1 „Die Kunst ist ein Geschäft“¹: Chaplin – Kuh – Nestroy

Berlin ist in Aufruhr, als der weltberühmte Charlie Chaplin am 9. März 1931 in der Stadt eintrifft, um seinen neuen Film zu bewerben. Für *Lichter der Großstadt* (1931, Originaltitel: *City Lights*) ist der Brite wieder in seine bekannteste Rolle geschlüpft, die des Tramps. Eine riesige Menschenmenge empfängt ihn am Bahnhof; wobei nicht alle den Besuch der Hollywood-Ikone befürworten: Eine Gruppe von Nationalsozialisten begleitet die Ankunft mit Schmährufen. Chaplin, den sie irrtümlich für einen Juden halten, verkörpert für sie die verhasste Amerikanisierung der deutschen Gesellschaft. Der Popularität Chaplins tun die Störaktionen der Nazis keinen Abbruch. Sein Film wird auch in Deutschland ein großer Publikumserfolg.²

Diese Episode steckt jenes Spannungsfeld von Populärkultur und Gesellschaftspolitik ab, in dem sich die vorliegende Arbeit bewegen wird. Gleichzeitig führt sie in direkter Linie zum Thema hin. Man wird es schwerlich für einen Zufall halten, dass noch im selben Jahr, in dem das deutsche Kinopublikum Chaplins Komödie bejubelt, die Volksbühne Berlin Johann Nestroys *Lumpacivagabundus* in der Bearbeitung von Anton Kuh zur Aufführung bringt. Just das Landstreichertum der Protagonisten – „Tramps“ werden sie jetzt auch genannt – soll darin besonders betont werden.

„Die Geschichte der Nestroy-Inszenierungen“, schrieb der Nestroy-Experte Jürgen Hein, „ist eine Chronik der Mißverständnisse und gegenseitigen Vorwürfe der ‚Kenner‘ und ‚Pfleger‘“.³ Sie ist um zumindest ein großes „Missverständnis“ reicher als bisher bekannt. Kuhs sehr frei bearbeiteter *Lumpacivagabundus* von 1931 tritt nämlich – rund ein Jahrhundert nach der Premiere von Nestroys beliebter Posse – eine Lawine von Anfeindungen in der Berliner Presse los. In seltener Übereinstimmung befinden

¹ Nestroy, Johann: Theaterg'schichten durch Liebe, Intrigue, Geld und Dummheit. In: Ders.: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. v. Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier und W. Edgar Yates. Wien u.a.: 1977–2010 [Im Folgenden zitiert im Fließtext unter der Sigle HKA mit Angabe der Band- und Seitenzahl], hier Stücke 33, S. 18.

² Vgl. Conrad, Andreas: Stummfilmfestival im Babylon. Charlie Chaplin kehrt zurück nach Berlin. In: Der Tagesspiegel (23.06.2011). Online unter: <http://www.tagesspiegel.de/berlin/stadtleben/stummfilmfestival-im-babylon-charlie-chaplin-kehrt-zurueck-nach-berlin/4310222.html> (02.02.2016).

³ Hein, Jürgen: Johann Nestroy. Stuttgart: Metzler 1990. (Sammlung Metzler 258), S. 131.

die hiesigen Theaterfachmänner den Bearbeiter schuldig, am alten Nestroy ein *crimen laesae maiestatis*⁴ begangen zu haben.

An eine Majestätsbeleidigung grenzt auch, dass damit unser Wissen über dieses hochinteressante Theaterereignis in der Weimarer Republik endet. Mit dem bloßen Hinweis auf den Misserfolg der Bearbeitung verschwand es in der Versenkung, wo es bis heute zusammen mit der Lüge vom „Kaffeehausliteraten“ Anton Kuh ruht. Es ist eine verblüffende doppelte Ungerechtigkeit der Literaturgeschichtsschreibung, dass sie das Lebenswerk eines ganz Großen nicht nur vergessen, sondern dabei auch noch verzerrt hat.

Dass Kuhs einziges Bühnenwerk an sich nicht der beste Anlass ist, um den Namen dieses genialen jüdischen Journalisten und Stegreifredners reinzuwaschen und ihn als brillanten politischen sowie gesellschaftskritischen Autor wieder ins Gedächtnis zu rufen, ändert nichts an der Interessenslage. Schließlich geht es ja um mehr als um die Rehabilitierung eines einst renommierten Wortkünstlers. Es ist vor allem an einem Beitrag für die Rezeptionsforschung von Nestroys *Lumpacivagabundus* gelegen sowie auch für die Literatur- bzw. die Theater- und überhaupt die Kulturgeschichtsforschung zur späten Weimarer Republik.

Diese Arbeit legt also einen breiten Rahmen um Kuhs Theaterstück. Vor allen Dingen ist dessen Schaffen im speziellen geistigen Milieu Berlins der Zwanziger und frühen Dreißiger zu beleuchten; das bedeutet, es muss genauso auf die kreative Ausnahmesituation und die florierende Unterhaltungsindustrie wie auf die problematischen antidemokratischen Tendenzen in der deutschen Hauptstadt hingewiesen werden, und letztlich darauf, wie sich beides zueinander verhält. Das Beispiel Chaplin zeigt, dass „die vierzehn Jahre der Weimarer Republik als Hauptstadt der Extreme und als europäischer intellektueller Windkanal politisch teuer bezahlt wurden“.⁵ Nicht zuletzt an der Institution der Volksbühne Berlin werden die Auswirkungen der gesellschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Krisensituation auf die Kunst evident. Angesichts der komplexen Schaffensbedingungen interessiert umso mehr, wie Kuh seinen Anspruch eines modernen, „anti-idyllischen“ Nestroys umzusetzen versuchte.

⁴ Wie der vermeintliche Verbrecher selbst das ablehnende Kritikerurteil kommentierte (vgl. Fußnote 354).

⁵ Betz, Albrecht: Wien oder Berlin? Querschnitt durch das Krisenjahr 1930: Schönberg, Eisler und Benatzky. In: Fetz, Bernhard und Hermann Schlösser (Hg.): Wien – Berlin. Mit einem Dossier zu Stefan Großmann. Wien: Paul Zsolnay Verlag 2001. (Profile 7), S. 92-106, hier S. 94.

1.2 Anton Kuh: Kleine Werkgeschichte

Im Jahr 1927 ruft die Berliner Wochenschrift *Die literarische Welt* bekannte Schriftsteller zu Texten mit dem Titel „Wie soll ihr Nekrolog aussehen?“ auf. Neben Autoren wie Egon Friedell, Alfred Polgar und Egon Erwin Kisch beteiligt sich auch Anton Kuh (1890–1941) an der Rundfrage.⁶ „Es gibt nur eine Form zu überleben“, schreibt er in seinem Beitrag, „nämlich die, daß die Leute das Gefühl haben, das Eigentliche und Wesentliche, das mit einem gestorben sei, könne in keine Nachruformel gefaßt werden. Es kann sich nur in der von Mann zu Mann gehenden Legende erhalten.“⁷

Mit dem Text gab Kuh eine Prognose von geradezu befremdlicher Treffsicherheit ab. Es ist nämlich zuvorderst die Legende – die lebendigen, humorvoll sprühenden Anekdoten – über die sein Name im Gedächtnis überdauert hat. Man erinnert sich an den Mann mit dem Monokel, mit dem „verzerrten Wiener Charme“ und dem „nervösen Elan“⁸, wie Klaus Mann ihn beschrieb, an den – so Friedrich Torberg in der berühmten *Tante Jolesch* (1975) – „im höchsten Grad geistreichen Wirr- und Feuerkopf“⁹, der die Menschen mit „virtuoser Rhetorik“¹⁰ (Ulrich Weinzierl) verblendete, an den ewigen Schnorrer, der den Gang ins Kaffeehaus suchte, in Hotels wohnte und allzu oft seine Rechnungen nicht bezahlte. Anders als in den subjektiven Erinnerungsbildern von Zeitgenossen ist Kuh im Wissenskanon der Literaturgeschichtsschreibung ein weithin Vergessener. Dabei scheint sein Lebenswerk schon aufgrund des enormen Umfangs kaum übergebar. Nicht weniger als 1 700 Zeitungs- und Zeitschriftenartikel – darunter Glossen, Feuilletons, Essays, Kritiken und Aphorismen –, einige Buchveröffentlichungen, mehrere Filmdrehbücher und ein Theatertext stammen aus der Feder des nimmermüden Tausendsassas.¹¹ Von Kuhs Schaffen als Vortragskünstler, in dem viele sein Hauptwerk und seine wahre Meisterschaft sehen, ist hier noch gar nicht die Rede.

⁶ Vgl. Krischke, Traugott: Quellen und Anmerkungen. In: Kuh, Anton: *Sekundentriumph und Katzenjammer*. Herausgegeben von Traugott Krischke. Wien: Kremayr & Scheriau 1984, S. 182-246, hier S. 246.

⁷ Kuh (1984), S. 175.

⁸ Greuner, Ruth: Nachwort. In: Kuh, Anton: *Luftlinien. Feuilletons, Essays und Publizistik*. Hg. v. Ruth Greuner. Berlin: Volk und Welt 1981, S. 499-525, hier S. 499.

⁹ Torberg, Friedrich: *Die Tante Jolesch oder Der Untergang des Abendlandes in Anekdoten*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag ³⁵2015, S. 219.

¹⁰ Weinzierl, Ulrich: Typische Wiener Feuilletonisten? Am Beispiel Salten, Blei, Friedell, Polgar und Kuh. In: *Literatur und Kritik*, Jg. 20, Nr. 191/192 (1985), S. 72-86, hier S. 82.

¹¹ Vgl. Schübler, Walter: Vor dem Edieren oder: Im Bergwerk mit Anton Kuh (1890–1941). In: *Zeitschrift für Germanistik* 22/3 (2012), S. 648-652, hier S. 651. [=2012a]

Das Gros der von Zeitgenossen gleichermaßen hochgepriesenen wie gefürchteten Vorträge des so bezeichneten „Sprechstellers“¹² muss heute als verloren gelten.¹³

Angesichts des, im buchstäblichen wie im übertragenen Sinn, vielseitigen Oeuvres nimmt sich die Liste der von Kuh veröffentlichten Bücher kurz aus. Er selbst war es, der sich „jahrelange, konsequente Faulheit [...], Bücher zu schreiben“¹⁴ attestierte. Zu Lebzeiten erschienen sechs Titel unter Kuhs Namen.¹⁵ Dazu zählen der zu seinem Erscheinen kontrovers diskutierte Essay *Juden und Deutsche* (1921), eine maßgeblich durch die „anarchistisch-antipatriarchalische Psychoanalyse“¹⁶ des befreundeten Otto Gross geprägte Streitschrift, sowie ein Abdruck von *Der Affe Zarathustras* (1925), einer spektakulären Spottrede auf „Erzfeind“ Karl Kraus. Mit ihm, der Kuh das Inbild des verabscheuten „Intelligenzplebejers“ war, unterhielt er eine lebenslange persönliche und intellektuelle Gegnerschaft, die von boshaften publizistischen Angriffen wie auch von gerichtlichen Klagen getragen war.¹⁷

Von der Veröffentlichung des ersten Artikels im Jahr 1909 bis zum Tod 1941 war Kuh ununterbrochen publizistisch aktiv. In der Zeit, in der das Zeitungswesen eine Hochblüte erlebte und das Feuilleton glänzende Stilisten wie Alfred Polgar, Egon Friedell und Kurt Tucholsky hervorbrachte, etablierte sich Kuh als ebenso witziger wie geistreicher Kommentator des Tagesgeschehens. Er veröffentlichte „seine wortakrobatischen, mit Ironie und kritisch-satirischem Witz angereicherten Feuilletons, Kommentare, Prozeßberichte, Porträts berühmter Zeitgenossen, Buch- und Theaterkritiken

¹² Vgl. Bentz, Oliver: Anton Kuh. In: Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933. 3. Bd.: USA. Hg. v. J. M. Spalek et al. Bern, München: Saur V. 2002, S. 95-113, hier S. 95.

¹³ Vgl. Schüber (2012a), S. 651.

¹⁴ Kuh, Anton: Von Goethe abwärts. Essays in Aussprüchen. Wien u.a.: E.P.Tal & Co Verlag 1922, S. 11.

¹⁵ Es sind dies: Anton Kuh: *Juden und Deutsche*. Ein Resumé, Berlin o.J. [1921]; *Von Goethe abwärts*, Wien 1922; *Börne der Zeitgenosse*. Eine Auswahl, eingel. u. hg. v. Anton Kuh, Wien 1922; *Der Affe Zarathustras* (Karl Kraus). Eine Stegreifrede von Anton Kuh. Gehalten am 25. Oktober 1925 im Wiener Konzerthausaal (Stenographisches Protokoll), Wien 1925; *Physiognomik*, München o.J. [1931]; *Der unsterbliche Österreicher*, München 1931. (Vgl. Schüber (2012a), S. 652)

¹⁶ Kilcher, Andreas B.: Einleitung. Anton Kuh und sein Essay „Juden und Deutsche“. In: Kuh, Anton: *Juden und Deutsche*. Herausgegeben und mit einer Einleitung von Andreas B. Kilcher. Wien: Löcker Verlag 2003, S. 7-65, hier S. 14.

¹⁷ Zur journalistischen Auseinandersetzung zwischen Kuh und Kraus vgl. Nürnberger, Elisabeth: *Anton Kuh. Ein österreichischer, jüdischer Journalist und seine politische Berichterstattung in der Zwischenkriegszeit und im Exil*. Dissertation. Univ. Wien 1989, S. 66-119.

sowie Aphorismen“¹⁸ für eine große Anzahl unterschiedlichster Zeitungen und Zeitschriften. Darunter die Blätter *Aufbau*, *Der Friede*, *Der Morgen*, *Das Prager Tagblatt*, *Der Querschnitt*, *Die Schaubühne*, *Die Stunde*, *Das Tage-Buch* und *Die Weltbühne*.

Mitnichten schlug sich Kuhs hohe publizistische Produktivität auf die Qualität seiner Texte. Als „Meister der kleinen Form, des Capriccios und der geistreichen Glosse“¹⁹ bräuchte er den Vergleich mit den großen Sprachvirtuosen seiner Zeit keinesfalls zu scheuen. Der Anton Kuh-Experte Walter Schübler zählt dessen Texte „inhaltlich und, mehr noch, stilistisch zum Besten, was in den Zeitungen jener Jahre ‚unterm Strich‘, aber auch darüber zu lesen war“²⁰ – die große Anzahl zeitgenössischer Wiederabdrucke spreche für sich. Kuhs Schreiben war originell, scharfzüngig und präzise. Seine geschliffene Sprache gespickt mit Metaphern, Wortspielen und gelehrten Anspielungen. Den demonstrativen Tonfall der Weltläufigkeit, der den Texten eignet, brach er immer wieder auf ironische Weise. Etwa wenn er in der humoristischen Alltagsskizze *Lärm vor dem Hause. Thema mit Variationen* ein nächtliches Wortgefecht zwischen Wohnparteien als klassisches Musikstück wiedergibt:

Introduktion: 2 Uhr früh.

Tenor: Hollodieh ... dich ...

Baß: Ruah, Ruah!

Sopran: liii ... Hüüf ... Xandl ... sa Xandl ...

Tiefer Baß: Hojdgoschen ...

Ensemble: Dich ... dich ... Ruah ... Xandl, D' Goschen ... Hüüfe ... liii ... Herr Wachmann

... Xandl i bitt di ... Ruah ... anfangt ... wer hat, i hab ... rabarada ... darada ... odelro ...

Oarschlecken ... Xandl ... Ruhää, bittää ...

Abklingend: Oarschlecken, Oarschlecken ... [...]²¹

In dieser Manier vollführte Kuh öfters den bemerkenswerten Brückenschlag zwischen Ordinärem und Hochgeistigem. Sein „rednerisches Gebiet“, schrieb er einmal, „erstreckt sich von Stendhal, Sexus, Voltaire bis zum Heurigen und der Prater-‘Hut-schen“.²² Diese breite thematische Selbstverortung lässt sich auf Kuhs schriftliches Werk ausweiten. Seine Artikel handeln mal von gewichtigen Geschehnissen aus der Tagespolitik sowie dem Kunst- und Kulturleben, mal von allgemein gesellschaftlichen und (scheinbar) banalen Alltagsthemen. Sie sind „oft für den Tag geschrieben, weisen

¹⁸ Bentz (2002), S. 98.

¹⁹ Ebd., S. 100.

²⁰ Schübler (2012a), S. 651.

²¹ Kuh, Anton: Der unsterbliche Österreicher. München: Verlag Knorr & Hirth 1931, S. 92. [=1931a]

²² Kuh, Anton: Luftlinien. Feuilletons, Essays und Publizistik. Hg. v. Ruth Greuner. Berlin: Volk und Welt 1981, S. 27.

[aber] in den meisten Fällen darüber hinaus.“²³ Die eigenwilligen, wiewohl bestechenden Städtebilder, Porträts von Schriftstellern, Schauspielern und Politikern funktionieren wie die viele Kurzprosa zum Alltag als Filter dessen, was gemeinhin durch den Begriff „Zeitgeist“ umschrieben wird. So lässt sich Kuhs Werk als, freilich spezielle, Gesellschaftsstudie lesen. „Als Chronist erfasste der Artikelschreiber die Physiognomie der Zeit so luzide, wie er sie brillant zeichnete“²⁴, befindet Schübler.

Kuhs Schreiben kennzeichnet das insofern treffend, als er seine Spruchsammlung *Von Goethe abwärts* (1922) im Vorwort eine „Physiognomik der Kultur“²⁵ nennt. Ein Nachfolgebänd, eben mit dem Titel *Physiognomik* (1931), nimmt die erste aphoristische Arbeit vollständig in sich auf und ergänzt sie durch weitere scharf zugespitzte Gedanken. Die Aussprüche Kuhs „verstehen sich nicht als zufällig fabrizierte Geistesblitze. Sie sind Eckpfeiler in einem System begründeter Anschauungen, wohlüberlegte Konzentrate der in größeren Essays ausgeführten kritischen Literatur- und Geschichtsbetrachtungen.“²⁶

Mehr noch als in den Aussprüchen offenbart sich der Physiognomiker in den satirischen Alltagsskizzen, in denen sich der Autor bisweilen selbst auftreten lässt und in denen er die Erlebnisse des Bohemiens mit den „einfachen“ Leuten schildert. Als feinhöriger Beobachter schaut Kuh dem Volk regelrecht aufs Maul. Gekonnt ahmt er Dialekte, Jargons und Fremdsprachen nach, die für ihn allesamt in der Funktion von Soziolekten stehen. Aus der sprachkontrastiven Gegenüberstellung verschiedener Sprechergruppen schöpft er satirisches Potential und verweist dadurch auf die soziale Beschaffenheit der Zeit. In *Lenin und Demel* beispielsweise zeichnet er das Bild der ehemals hocharistokratischen Schicht Wiens, die sich in der politisch und sozial unruhigen Periode nach dem Ersten Weltkrieg („Noch hängen an der Stadt die Fetzen des Ersatzmitteldaseins“²⁷) auf ihre „geliebte Schutzinsel am Kohlmarkt, genannt Konditorei Demel“²⁸ flüchtete und bei Kuchen über die vermeintlich drohende Gefahr des Bolschewismus schäkerte. Ihre Sprechweise definiert Kuh als die „Demel-Prosa“:

²³ Schübler, Walter: Eine Wiener „Lokalgröße“? – Mitnichten! Anton Kuh: Eine Richtigstellung. In: Kuh, Anton Kuh. Jetzt können wir schlafen gehen! Zwischen Wien Berlin. Herausgegeben und kommentiert von Walter Schübler. Wien: Metroverlag 2012, S. 218-225, hier S. 220. [=2012c]

²⁴ Schübler (2012a), S. 651.

²⁵ Kuh (1922a), S. 12.

²⁶ Greuner (1981), S. 510.

²⁷ Kuh (1931a), S. 111.

²⁸ Ebd., S. 111.

Österreichs Aristokraten haben sich deshalb eine eigne Sprache zugelegt: das Negligé im Tonfall; die Zunge legt sich da faul zurück wie in einen Klubfauteuil, die Vokale erhalten eine kleine Parfum-Injektion Langweile aus verengter Nasenhöhle, die „r“ werden von der Gaumenplatte aufgepickt wie Krumen einer delikaten Torte, die Lippen öffnen sich zu nicht mehr Atem, als man dem öffentlichen Besitz unbedingt entnehmen muß – und dieser tönende Mundvorrat wird schluckweise konsumiert, zerbröckelt in einer Sauce von Gelächel.²⁹

Der markant bissige, unverhohlenen zynische Ton ist Ausdruck der starken gesellschaftskritischen Schlagseite von Kuhs Texten. In der Kritik an allem Spießbürgerlichen sah er sich wohl auch selbst in der Tradition des deutsch-jüdischen Journalisten Ludwig Börnes (1786–1837), den er bewunderte und dessen Schriften er unter dem Titel *Börne der Zeitgenosse*³⁰ (1922) herausgab. Zweites Vorbild seiner Kritik war Friedrich Nietzsche (1844–1900), dessen Antikonzept des „Bildungsphilisters“ Kuhs Modell des bornierten, nationalistischen und konservativen deutschen Bürgers – dem „Intelligenzplebejer“ – Pate stand.³¹

Kuh war bekennender Europäer. Ein Weltbürger, der neben Wien zeitweilig in Berlin, Prag, London, Paris und zuletzt in New York wohnte und wirkte. Einen Freigeist und Fanatiker des freien Wortes wie ihn musste die zunehmende Polarisierung innerhalb der Gesellschaft besonders hart treffen, wenngleich nicht unerwartet. Bereits in den Zwanzigern fällt Kuh mit systemkritischen und antinationalistischen bzw. antisemitischen Reaktionen auf, die ihren Niederschlag in Aussprüchen, satirischen Feuilletons und solidarischen Stellungnahmen etwa zu den berühmten Fällen Theodor Lessing³², Josef Jakubowski³³, Carl von Ossietzky und Hugo Bettauer³⁴ finden.³⁵ Den allmählichen Zerfall der demokratischen Ordnung in Europa unter dem Vormarsch autoritärer Kräfte hat Kuh frühzeitig erkannt. In zahlreichen Artikeln und Vorträgen warnt er eindringlich vor den Entwicklungen hin zu Ideologiedenken und völkischem Chauvinismus. Bereits 1923 zeigt er im *Prager Tagblatt* die „überhand nehmenden Ausschreitungen der extremen Nationalisten (unter dem Namen ‚Hakenkreuzler‘ bekannt)“³⁶ auf.

²⁹ Ebd., S. 112.

³⁰ Kuh, Anton: *Börne der Zeitgenosse*. Eine Auswahl. Eingeleitet und hg. v. Anton Kuh. Wien, Leipzig: Verl. d. Wiener Graph. Werkstätten 1922. [=1922b]

³¹ Vgl. Kilcher (2003), S. 20-21.

³² Vgl. *Kleinstadt Deutschland. Der Fall Lessing* in Kuh, Anton: *Von Goethe abwärts. Aphorismen, Essays, Kleine Prosa*. Wien u.a.: Forum Verlag 1963, S. 280-283.

³³ Vgl. *Jakubowski* in Kuh (1981), S. 210-213.

³⁴ Vgl. *Bettauer* in ebd., S. 132-136.

³⁵ Vgl. Greuner (1981), S. 515.

³⁶ Kuh, Anton: *Zeitgeist im Literatur-Café. Feuilletons, Essays und Publizistik*. Neue Sammlung. Herausgegeben von Ulrike Lehner. Wien: Löcker Verlag 1983, S. 106.

Er kritisiert die Toleranz der Politik, der Justiz und der Polizei gegenüber der österreichischen Hakenkreuzlerbewegung mit ihren hetzerischen Versammlungen und ihren Überfällen scharf; sie würde, das sei ein offenes Geheimnis, „weitgehenden behördlichen Schutz“³⁷ genießen. In *Die vier Worte des Demokraten* wiederum, einem Beitrag für die *Weltbühne* aus dem Jahr 1928, übt er Kritik an der „Defensivstellung“ der Demokraten angesichts der freiheitsbeschneidenden Strömungen der Gegenwart:

In tiefster Nacht des Krieges und im Kerker unsres militarisierten Daseins zuckte einmal ein scherzhafter Piepston aus einer Demonstrantenkehle: ‚Ein bißchen Freiheit täte gut‘. Ein bißchen – hier machte sich der Ernst aus sich einen Spaß. Sie wollen alle wirklich nur ein bißchen, zuviel wäre staatsunterwühlend, chaotisch, ungesund.³⁸

Mit dem Erstarken der Nationalsozialisten wird Kuh die Mahnung zum zivilen Widerstand zielgerichteter und explizit antifaschistisch formulieren, seine Kritik am Nationalsozialismus durch den Kontakt mit dem internationalen Antifaschismus ab 1933 an analytischer Schärfe gewinnen.³⁹

In Kuhs Berliner Schaffensphase (1926–1933) fällt unter anderem die Veröffentlichung seines Buches *Der unsterbliche Österreicher* (1931). Auch diese Sammlung bereits erschienener Zeitungstexte, ein „teils satirisch-übersteigerte[r], teils bitter-ironische[r] Ausdruck von Kuhs Haßliebe zu Österreich“⁴⁰, kann als Reaktion auf die deutschtümelnden Tendenzen in seinem Heimatland interpretiert werden. Wenn auch weniger aus inhaltlicher denn aus rein editorischer Sicht. Schließlich erscheint diese neue Zusammenstellung von Texten über die untergegangene habsburgische Lebenswelt, die zugleich Anklage und Abgesang an das kaiserliche Österreich ist, just unter einem Titel, dessen Schlüsselbegriff gerade massiv infrage gestellt wird – der Österreichs. Zwar legt Kuh den Österreichbegriff vielmehr historistisch-ideell als konkret realpolitisch aus. Die Apostrophierung eines unsterblichen Österreichers bzw. eines unsterblichen Österreichs – sei es nur im Titel und in den einleitenden Worten des Verfassers –, kann dennoch als chiffrierte Absage an den verbreiteten Anschlusswunsch in Österreich gedeutet werden. Freilich änderte auch das emphatische Vorwort (das alte Österreichertum als Modell eines anationalen Weltbürgertums!) nichts daran, dass

³⁷ Ebd., S. 106.

³⁸ Kuh (1981), S. 216.

³⁹ Vgl. Greuner (1981), S. 517.

⁴⁰ Bentz (2002), S. 99.

das Buch in seiner, fraglos ausgeprägten, satirisch-kritischen Facette rezipiert und besprochen wurde.⁴¹

Spätestens mit dem Machtantritt Hitlers 1933 war Berlin nicht länger jener Ort für freies Schaffen, den Kuh und viele andere ausländische Künstler und Intellektuelle in den letzten Jahren geschätzt hatten. Der „Kulturbolschewik“ Kuh musste nun sogar um seine persönliche Sicherheit fürchten. Er verließ Berlin und hielt sich fortan wieder bevorzugt in Wien auf. Doch auch hier fand er widrige Arbeitsbedingungen vor. Im mittlerweile „ständestaatlich“ organisierten Österreich war die Verbreitung seines *Unsterblichen Österreichers* als angeblich sozialistische Propaganda verboten.⁴²

Kuh blieb in der Folgezeit nie lange an einem Ort. Unermüdlich durch Europa pendelnd, stellte er seine Arbeit für Tageszeitungen und Exilzeitschriften ganz in den Dienst der antifaschistischen Sache. Seine

Publizistik [büßte] in den Jahren des Kampfes gegen den Faschismus vor dem Zweiten Weltkrieg an Klarheit und formaler Eleganz nichts [ein]. Sie gewann an internationaler Thematik, an Verbindlichkeit und Schärfe. Sie zielte neben der Information für die Gefährten im Exil auf internationale Adressaten, auf Politiker, Gelehrte, Menschen von Einfluß auf die öffentliche Meinung, namentlich in den westlichen Demokratien, deren Stimmen im Kampf um den Zusammenschluß gegen den Hitlerfaschismus Gewicht besaßen und gewonnen werden sollten.⁴³

Kuhs antifaschistische Streitschriften und Vorträge waren beispiellos freimütige Polemiken, durch die sich der Verfasser wissentlich persönlicher Gefahr aussetzte. Als andere längst verstummt waren, prangerte er die Widersinnigkeit und gleichzeitige Brutalität des Nationalsozialismus an. Beliebtes Spottobjekt war Hitler selbst, den er in seinen Texten „als ebenso gefährlichen wie lächerlichen Popanz, als modernen Dämonen“⁴⁴ vorführte.

Mit dem steigenden Einfluss der Nationalsozialisten in Österreich wurde für Kuh die Luft dünner. Sein Heimatland verließ er dennoch erst am 11. März 1938, als der Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich unmittelbar bevorstand. Kuh flüchtete über Prag und London nach New York, wo er sich niederließ und wo er dank der Hilfe des *German Jewish Club* sowie des *Emergency Rescue Comitee* die Arbeit für Presse

⁴¹ Vgl. Schübler, Walter: A.E.I.O.U.? – L.M.I.A.! Anton Kuhs „Unsterblicher Österreicher“ – und sein sterblicher Nachfahr. In: Wespennest. Zeitschrift für brauchbare Texte und Bilder 161 (2011), S. 81–85, hier S. 81.

⁴² Vgl. Bentz (2002), S. 105.

⁴³ Greuner (1981), S. 521.

⁴⁴ Ebd., S. 517.

und Radio aufnehmen konnte.⁴⁵ Unter anderem in der deutsch-jüdischen Exilzeitschrift *Aufbau* kommentierte er das politische Geschehen in Europa und agitierte er weiterhin gegen Hitler und das nationalsozialistische Regime.⁴⁶ Er tat dies bis knapp zu seinem Tod – der letzte Beitrag datiert vom 17. Jänner 1941. Am 18. Jänner 1941 starb Anton Kuh, fünfzigjährig, an den Folgen eines Herzinfarkts im New Yorker Exil.⁴⁷ In zahlreichen erfrischenden Anekdoten ist das Bild „diese[s] Redenste[n] aller Redenden“⁴⁸ bewahrt und geehrt – als mitreißender Vortragender genauso wie „als extravaganter Lebenskünstler und schillernde Szenefigur“.⁴⁹ Sein Engagement gegen politische Willkür, Militarismus und Demokratiefeindlichkeit ist ein von der Literaturwissenschaft bislang unzureichend gewürdigtes Verdienst.

1.3 Forschungsstand

Die vollständige wissenschaftliche Aufarbeitung sowie Darstellung von Anton Kuhs Leben und Werk ist ein Desiderat der Literaturforschung. Allzu oft ist er nicht mehr als die „widerwillig und pflichtschuldig gesetzte Fußnote in der Karl-Kraus-Sekundärliteratur.“⁵⁰ Die mancherorts übliche Praxis, Kuh in die Ecke „Kaffeehausliteratur“ zu stellen, ist sicherlich mit ein Grund dafür, dass die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit seinem Schaffen bisher nur sporadisch stattgefunden hat und heute, so muss es erscheinen, noch in ihren Kinderschuhen (fest)steckt.

Ein weiterer Grund liegt in der schwierigen Überlieferungssituation. Das umfangreiche Oeuvre Kuhs, das lediglich zu einem geringen Teil in Buchform vorliegt, verteilt sich auf gut sechzig Periodika.⁵¹ Bis zum heutigen Tag ist es nicht vollständig bibliographisch erfasst, und erst recht nicht hinreichend ediert. Nur ein Bruchteil von Kuhs geschriebenem Werk – das Vortragswerk gilt ohnedies als fast vollständig verloren – ist heute direkt zugänglich. Zudem ist bis auf einen kleinen, inhomogenen Teilnachlass

⁴⁵ Vgl. ebd., S. 523-524. sowie Bentz (2002), S. 106-109.

⁴⁶ Vgl. Bentz (2002), S. 107.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 106-107.

⁴⁸ Werfel, Franz: Anton Kuh. In: *Aufbau* 7/5 (31.01.1941), S. 9. Zit. n.: Bentz (2002), S. 110.

⁴⁹ Schübler (2012c), S. 218.

⁵⁰ Ebd., S. 219.

⁵¹ Vgl. Schübler (2012a), S. 650.

im Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek kein Nachlass von Kuh erhalten. Geschuldet ist dies den Umständen, unter denen Kuh seine letzten Lebensjahre verbrachte. Nach seiner Flucht aus Europa ließ er sich in New York nieder. Die Papiere, die er dort besaß, waren in einem Keller eingelagert und gingen verloren, nachdem das Haus abgebrochen und der Besitzer verstorben war.⁵²

Zählte Kuh in der Zwischenkriegszeit zu den bekanntesten Literaten im deutschsprachigen Raum,⁵³ geriet sein Werk schon bald nach seinem Tod in Vergessenheit. Über 20 Jahre später erschien mit *Von Goethe abwärts. Aphorismen, Essays, Kleine Prosa* (1963) eine erste Auswahl von Texten. Sie stieß jedoch auf keine nennenswerte Resonanz. Erst am Beginn der 1980er-Jahre konnte Ruth Greuner mit dem Sammelband *Luftlinien. Feuilletons, Essays und Publizistik* (1981) ein größeres Interesse für Kuhs Werk anstoßen. Bald darauf folgten zwei weitere Teilsammlungen, das von Ulrike Lehner besorgte Buch *Zeitgeist im Literatur-Café. Feuilletons, Essays und Publizistik. Neue Sammlung* (1983) sowie das Buch *Sekundentriumph und Katzenjammer*⁵⁴ (1984), herausgegeben von Traugott Krischke. Die neueste Sammlung bislang unzugänglicher Kuh-Texte lieferte Schübler mit dem Band *Jetzt können wir schlafen gehen! Zwischen Wien und Berlin* (2012).

Entsprechend dieser inkompletten, teils philologisch ungenügend aufbereiteten Textgrundlage existiert eine überschaubare Menge wissenschaftlicher Beiträge über Kuh. Zu dem ungefähr halben Dutzend Aufsätzen kommen zwei einschlägige Hochschulschriften, wobei Elisabeth Nürnbergers Dissertation aus dem Jahr 1989 hervorzuheben ist, die die erste Kuh-Bibliographie enthält. Sie stellt, wie das fünf Jahre später publizierte Schriftenverzeichnis von Ulrike Lehner,⁵⁵ eine wichtige Pionierleistung dar; beide sind aber „weder vollständig, was die Zeitungen und Zeitschriften betrifft, in denen Kuh regelmäßig veröffentlichte, noch lückenlos bei den erfassten Artikeln“.⁵⁶

⁵² Vgl. Hall, Murray G. und Gerhard Renner: Handbuch der Nachlässe und Sammlungen österreichischer Autoren. 2., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Wien u.a.: Böhlau 1995, S. 196.

⁵³ Vgl. Schübler (2012c), S. 220.

⁵⁴ Kuh, Anton: *Sekundentriumph und Katzenjammer*. Herausgegeben von Traugott Krischke. Wien: Kremayr & Scheriau 1984.

⁵⁵ Lehner, Ulrike: Bibliographie Anton Kuh (1890 bis 1941). In: *Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933*. 4. Bd.: Bibliographien. Schriftsteller, Publizisten und Literaturwissenschaftler in den USA. Hg. v. J. M. Spalek et al. Teil 2 (H–M). Bern, München: Saur V. 1994, S. 1019 bis 1049.

⁵⁶ Schübler (2012a), S. 650.

Von den Lexikonartikeln zu Kuh sei auf Andreas Kilchers Eintrag im von ihm herausgegebenen *Metzler-Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur* (2012) hingewiesen.⁵⁷ Einen längeren, guten Überblick über Leben und Werk gibt Oliver Bentz' Aufsatz in dem Band *Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933* (2002).

Gleichsam das Herzstück der neueren Anton Kuh-Forschung bildet seit einigen Jahren die Arbeit des Literaturwissenschaftlers Walter Schübler. Mit ihrem systematischen und ganzheitlichen Ansatz nimmt sie sich von den bisherigen, hauptsächlich Einzelaspekte fokussierenden Untersuchungen aus. Schüblers Forschungen wollen die wegbereitenden Arbeiten von Greuner und Co ausweiten und zu einem konsequenten Abschluss bringen. Eine entsprechende Werkausgabe sowie eine Biographie stehen kurz vor ihrer Fertigstellung. Wie es aussieht, hat sich endlich jene Hand gefunden, die Kuhs „staunenswerte Worte [...] sammelt und überliefert“⁵⁸, wie es sich Franz Werfel in seinem Nachruf auf den Freund wünschte. Es wäre eine erhoffte, längst überfällige Zäsur in der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Kuhs Lebenswerk.

1.4 Forschungsperspektive

Der schwierige Istzustand der Anton Kuh-Forschung ist im Fall der *Lumpacivagabundus*-Bearbeitung besonders augenfällig. Was überhaupt darüber vorliegt, beschränkt sich – mit Ausnahme der Erwähnungen bei Schübler⁵⁹ und Greuner⁶⁰ – auf Satzlänge sowie auf den Hinweis, dass das Stück durchfiel. Grund dafür ist wohl einmal mehr die „herausfordernde“ Quellenlage: Von Kuhs Theatertext ist nur ein gedrucktes Exemplar bekannt. Dieses ist in Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek und befindet sich zur Benützung vor Ort in der Bibliothek des Österreichischen Theatermuseums in Wien.

Als erste eingehende Untersuchung von Kuhs einzigem Bühnenwerk versucht die vorliegende Arbeit zunächst möglichst viel Material bereitzustellen, das mit dem

⁵⁷ Kilcher, Andreas: Anton Kuh. In: Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur. Hg. v. Andreas Kilcher. 2., aktualisierte und erweiterte Aufl. Stuttgart: Metzler 2012, S. 311-313.

⁵⁸ Werfel (1941), S. 9. Zit. n. Bentz (2002), S. 110.

⁵⁹ Vgl. Schübler (2012b), S. 18-20.

⁶⁰ Vgl. Greuner (1981), S. 515-516.

Stück unmittelbar in Verbindung steht. Die dementsprechende Archivsuche war bedingt einträglich: der Programmzettel zur Aufführung mit einem Aufsatz Kuhs zu Nestroys Stück und seiner Bearbeitung, 15 Rezensionen sowie drei Artikel des Autors als Replik auf die Kritik konnten zu Tage gefördert werden. Recherchen in Richtung persönliche Aufzeichnungen, Korrespondenzen und allem anderen, was wichtige Hinweise zur Werkentstehungs- und Aufführungsgeschichte liefert, blieben ergebnislos. Nicht nur von Kuh, auch von anderen wichtigen involvierten Personen, steht kein Nachlass mit etwaigem relevanten Material zur Verfügung; weder von Intendanten Karl Heinz Martin, noch von Regisseur Arthur Maria Rabenalt.

Die fehlenden Informationen machen den Ansatz, sich Kuhs Bearbeitung über den biographischen, institutionellen und geschichtlichen Kontext zu nähern, umso zwingender. In Kapitel I sollen deshalb Kuhs Wirken in Berlin, die Situation der Volksbühne Berlin um 1931 inklusive der politischen, wirtschaftlichen und soziokulturellen Rahmenbedingungen der Zeit sowie Kuhs Bezug zum Werk Johann Nestroys allgemein beleuchtet und für die anschließende Textanalyse sowie -interpretation in Kapitel II aufbereitet werden.

Dort erfolgt, nach einer Einführung zu Nestroys *Lumpacivagabundus* und zu dessen Fortsetzung, eine klassische Dramenanalyse nach komparativen Gesichtspunkten. Das heißt, Dramenstruktur, Figuren, Zeit, Ort, Handlung und Sprache in Kuhs Stück werden vor allem auf Abweichungen hin zur Vorlage beleuchtet. Wo, wird also gefragt, unterscheidet sich Kuh von Nestroy, und wie lassen sich die Abweichungen erklären? Im Anschluss an die allgemeine und primär deskriptive Analyse erfolgt eine Textinterpretation ausgewählter Aspekte. Es geht dabei um die Frage nach den Elementen von Unterhaltungs- und Zeittheater in Kuhs Stück.

Auf die Arbeit am Text folgt Kapitel III, in dem wirkungsgeschichtliche Fragen berührt werden. Die wichtigsten Punkte der Rezensionen zum *Lumpacivagabundus* werden, teils ergänzt durch Informationen zum jeweiligen Blatt und Redakteur, zusammengefasst wiedergegeben. Zur Darstellung kommen auch die Stellungnahmen des Autors, der sich mehrfach über die Kritik äußerte, sowie die Rolle, die Karl Kraus in der öffentlichen Debatte einnahm.

Zeitungs- und Zeitschriftentexte von Kuh, auf die in der Arbeit verwiesen wird, werden in der Mehrzahl der Fälle aus den posthum herausgegebenen Anthologien

zitiert und nur ausnahmsweise in direkter Quelle aus dem jeweiligen Periodikum. Einige Quellentexte zur Geschichte der Volksbühne können wegen ihrer schlechten Verfügbarkeit nur aus zweiter Hand zitiert werden. Für die Gegenüberstellung der Bearbeitung mit dem originalen *Lumpacivagabundus* Nestroys wird aus Gründen der Vergleichbarkeit auf die Ausgabe von Otto Rommels *Sämtliche Werke* aus dem Jahr 1924 zurückgegriffen, die Kuh laut eigenen Angaben für die Arbeit am Stück heranzog. Kuhs publizistische Texte, die im Zusammenhang mit der Bearbeitung stehen, die Besprechungen der Aufführung sowie der Damentext selbst werden im Original zitiert. Offensichtliche Fehler im Textbuch werden dabei stillschweigend korrigiert, unschlüssige und inkonsequent gebrauchte Schreibvarianten (z.B. Knierim) angepasst.

I. Werkkontext

2. Wiener Kulturschaffenden im Berlin der Weimarer Republik

Spätestens Mitte der 1920er-Jahre setzte eine Welle von Übersiedlungen Wiener Kulturschaffender nach Berlin ein.⁶¹ Joseph Roth, Alfred Polgar, Stefan Großmann und Arnold Schönberg sind nur die prominentesten Namen derer, die sich in der deutschen Hauptstadt bessere Schaffensbedingungen versprachen und sie auch vorfanden.⁶² Erfolgreiche journalistische Projekte mit starker Wiener Beteiligung, auch der Kuhs, waren Stefan Großmanns *Tage-Buch*, Siegfried Jacobsohns *Weltbühne* und der von Hermann von Wedderkop herausgegebene *Querschnitt*.⁶³ Ausschlaggebend für den „massiven Zuzug von Wiener Journalisten nach Berlin ab Mitte der zwanziger Jahre“ waren neben „handfesten materiellen Interessen [...] auch mentale Faktoren und das auktoriale Selbstverständnis dieser Gruppe.“⁶⁴ Denn

[i]m Gegensatz zu den älteren, in der Moderne der Jahrhundertwende verwurzelten Wiener Feuilletonisten besteht bei dieser durch Expressionismus, Aktivismus und politischen Zusammenbruch geprägten Autorengeneration eine Affinität zu ‚Amerika‘ und zur ‚Sachlichkeit‘, die sich auch in einer positiveren Einstellung gegenüber dem Berliner Kulturbetrieb niederschlägt.⁶⁵

Inwieweit die fortgeschrittene Amerikanisierung im Berlin der Zwanziger sowie die „desillusionierende Sachlichkeit in den Lebensverhältnissen und in der Kunst“⁶⁶ auch für Kuh Anlass zum Ortswechsel waren, sei dahingestellt. Zweifellos schätzte er das liberale, weltoffene Klima Berlins, der „freieste[n] Stadt der Welt“⁶⁷, wie er sie einmal bezeichnete.

⁶¹ Vgl. Streim, Gregor: Zwischen *Weißem Rößl* und Micky Maus. Wiener Feuilletonisten in Berlin der zwanziger Jahre. In: Fetz, Bernhard und Hermann Schlösser (Hg.): Wien – Berlin. Mit einem Dossier zu Stefan Großmann. Wien: Paul Zsolnay Verlag 2001. (Profile 7), S. 5-21, hier S. 9.

⁶² Vgl. Schübler, Walter: Von G'schaftlhubern und Betriebsamkeitsfritzen. Anton Kuh über „Wien–Berlin“. In: Kuh, Anton Kuh. Jetzt können wir schlafen gehen! Zwischen Wien Berlin. Herausgegeben und kommentiert von Walter Schübler. Wien: Metroverlag 2012, S. 7-25, hier S. 8. [=2012b] sowie Schlösser, Hermann: Die Wiener in Berlin. Ein Künstlermilieu der 20er Jahre. Wien: Edition Steinbauer 2011, S. 8.

⁶³ Vgl. Streim (2001), S. 6.

⁶⁴ Ebd., S. 9.

⁶⁵ Ebd., S. 9.

⁶⁶ Ebd., S. 10.

⁶⁷ all.: Anton Kuh über Wien-Berlin. Der „feudale Roßknödel“. In: Wiener Allgemeine Zeitung, 51. Jahr, Nr. 15525 (01.März 1930), S. 3. Zit. n. Schübler (2012b), S. 9.

Während Berlin Künstler und Intellektuelle aus allen Richtungen Europas anzog, kämpfte Wien mit dem „Image der abgesunkenen Kaiserstadt“. ⁶⁸ Dem Empfinden vieler Zeitgenossen nach, hatte Berlin Wien längst den Rang als wichtigstes Zentrum für modernes Kunstschaffen im deutschsprachigen Raum abgelaufen. Von der Metropole eines Millionenreichs sei die Donaustadt zur Hauptstadt eines politisch wie wirtschaftlich unbedeutenden „Reststaats“ abgesunken. Tatsächlich konnte sich die junge Republik Österreich ökonomisch nicht so schnell vom Weltkrieg erholen wie Deutschland. Berlin gedieh zur Weltstadt, indes Wien von vielen Künstlern und Intellektuellen als beengend wahrgenommen wurde. Die zunehmenden politischen Spannungen und der Antisemitismus trugen wesentlich dazu bei.

Kuh deutete die Zeichen der Zeit richtig. Seine geliebte Geburtsstadt Wien, „edle Scherbe eines Großstaats“ ⁶⁹, sah er zum „Weandorf“ ⁷⁰, also zur Provinz verkommen. Statt des „a. D.“ für „an der Donau“, das seiner Meinung nach so schön die frühere Vielfalt und Weltoffenheit der Stadt ausdrückte, werde sich bald ein „a. G.“ einbürgern – mittlerweile nämlich liege Wien am Gebirge. ⁷¹ Wenn Kuh in dem Artikel von 1923 oberflächlich über den Vormarsch des Ländlichen höhnt, geißelt er im Eigentlichen die immer stärker verbreitete Gesinnung kleingeistiger nationalistischer Abgrenzung, das „Gesetz des ‚Unter sich‘“ ⁷², wie er es nennt. In „Alld Deutschlands Erwachen“ und „Siegfrieds Ermannung“ ⁷³, wie er das Credo der antidemokratischen Rechten ironisch formuliert, sieht er nichts weiter als „bajuvarische Inzucht“ ⁷⁴ sowie Anlass zu feindseligen Ausfällen für eine durch dumpfes politisches Gedankengut korrumpierte Jugend.

Im Sommer 1926 schließlich schloss sich Kuh dem Exodus der Wiener Intelligenz an. Er kehrte Kuh Wien den Rücken und übersiedelte nach Berlin, weil er es vorziehe, „in Berlin unter Wienern statt in Wien unter Kremsern zu leben“. ⁷⁵ Schon in den Jahren davor hatte er sich wiederholt in der deutschen Hauptstadt aufgehalten, hatte vorgelesen und Aufträge von diversen lokalen Zeitungen genommen. Dank seiner Kontakte

⁶⁸ Schlösser (2011), S. 16.

⁶⁹ Kuh (1931a), S. 7.

⁷⁰ Kuh (2012), S. 73.

⁷¹ Vgl. ebd., S. 73.

⁷² Ebd., S. 72.

⁷³ Kuh (1981), S. 94.

⁷⁴ Kuh (1931a), S. 7.

⁷⁵ Ebd., S. 9.

fand er nun mühelos Anschluss an den florierenden Kulturbetrieb der Viermillionenstadt.⁷⁶ Bald hatte Kuh sich auch hier nicht nur den Ruf des Kaffeehausliebhabers, Bohemiens und Schnorrers, sondern auch den des wortmächtigen Journalisten und Vortragskünstlers erarbeitet.⁷⁷ Zahlreiche bekannte Zeitungen und Zeitschriften druckten seine „kulturhistorischen und zeitkritischen Glossen, Aufsätze zum Literatur-, Film- und Theatergeschehen zwischen Berlin und Wien.“⁷⁸

Besonders für Themen um Wien griff man gerne auf Kuh als ausgewiesenen Experten zurück. Obwohl er in seinen Texten die verbreiteten „Wien-Klischees immer wieder zerpflückt“, wusste Kuh auch Leserbedürfnisse zu befriedigen und webte so „doch konsequent am Netzwerk gängiger Topoi des ‚Wienerischen‘ weiter.“⁷⁹ Gerne in humorvoller Kontrastierung mit einem behaupteten Berlinerischen. So kommt auch Kuh beim notorischen Berlin-Wien-Vergleich „um die klischeehafte Opposition ‚Donauphääken‘ versus ‚Spreespartaner‘ nicht ganz herum.“⁸⁰

Natürlich schuf er sich auch in Berlin mit seiner nach wie vor spitzzüngigen Art nicht nur Freunde. Beiträge wie der für das *Tage-Buch* im April 1926, in dem er sich über die Berliner Theaterkritiker als eitle, zugeknöpfte „schreibende Seriöslinge“⁸¹ lustig machte, dürften in eben jener Szene schwerlich auf Wohlgefallen gestoßen sein. Unabhängig von den persönlichen Sticheleien belegt eine Vielzahl von Kritiken und anderen Texten zum Theatergeschehen seinen Sachverstand und sein Insiderwissen zum Berliner Bühnentreiben.

Während des siebenjährigen Zwischenspiels in Berlin war Kuh neben seinen Tätigkeiten als Publizist und Stegreifredner als Drehbuchautor sowie vereinzelt als Schauspieler aktiv.⁸² Auch Kuhs einziges Theaterengagement fiel in die Zeit seines Aufenthalts in der Spreestadt. Als er vermutlich Ende 1930 oder anfangs 1931 das Auftragsangebot der Volksbühne Berlin, den *Lumpacivagabundus* von Johann Nestroy zu bearbeiten, annahm, war die künstlerische und kulturelle Situation in der Stadt längst nicht mehr rosig. Die Weltwirtschaftskrise von 1929 hatte Deutschland hart getroffen, und dabei die Kulturbetriebe nicht verschont. Das *Deutsche Bühnen-Jahrbuch*

⁷⁶ Vgl. Schübler (2012b), S. 12.

⁷⁷ Vgl. Bentz (2002), S. 102.

⁷⁸ Greuner (1981), S. 515.

⁷⁹ Schübler (2012b), S. 9.

⁸⁰ Ebd., S. 11.

⁸¹ Kuh (2012), S. 96.

⁸² Vgl. Bentz (2002), S. 102.

1932 eröffnet seinen Rückblick auf die Lage der deutschen Theater in der Spielzeit 1930/1931 mit einem skeptischen Befund: „Die allgemeine schwere Wirtschaftskrise brachte auch für die deutschen Theater eine wesentliche Verschlechterung ihrer wirtschaftlichen Lage und damit erhebliche Hemmungen für ihre künstlerische Leistungskraft.“⁸³ Die wirtschaftliche Misere sollte nicht zuletzt auf die künstlerische Ausrichtung der Volksbühne gravierende Auswirkungen haben.

In der Bevölkerung löste der wirtschaftliche Einbruch soziale Spannungen und eine Radikalisierung der politischen Standpunkte aus. Die antidemokratische Ideenbewegung – wenn auch in sich weltanschaulich sehr heterogen und organisatorisch zersplittert – bekam kräftigen Aufwind. Zwischen 1929 und 1933 erreichte sie ihren Höhepunkt in der Weimarer Republik.⁸⁴ Die romantische, irrationale Politik, die sich zunehmend Platz verschaffte, schürte das Misstrauen gegen die Demokratie: „Der Ruf nach dem Führer ist ein hervorstechendes Leitmotiv der öffentlichen Meinung Deutschlands während der Weimarer Republik.“⁸⁵ Die Idee der erlösenden Führergestalt überhöhten sich revolutionär gebärdende Deutschnationale schicksalshaft. Sie pflegten sie, wie etwa auch die Vision vom deutschen Reich, als politischen Mythos.⁸⁶ Damit trafen sie die ideologischen Vorbereitungen für das, was schon bald kommen sollte.

Profiteur des demokratiepolitischen Fiaskos der späten Weimarer Republik war der Nationalsozialismus, der die völkischen Auswucherungen zusammen mit anderem extremen Gedankengut in sich aufnahm. Die NSDAP stieg zur Massenpartei auf. Bei den Reichstagswahlen 1930 erzielte sie mit über 18% die zweitmeisten Stimmen; zwei Jahre darauf 37%, womit sie zur mit Abstand stimmenstärksten Partei wurde. Spätestens mit Hitlers Machtergreifung 1933 und der Beseitigung der Demokratie der Weimarer Republik war Berlin nicht länger der Ort den Freidenker wie Kuh suchten – im Gegenteil, denn von nun an waren sie hier einer großen Gefahr ausgesetzt.

⁸³ Deutsches Bühnen-Jahrbuch. Theatergeschichtliches Jahr- und Adressenbuch. Gegründet 1889. Herausgegeben von der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen. Berlin: Verlag Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen 1932, S. 56.

⁸⁴ Vgl. Sontheimer, Kurt: Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik. Die politischen Ideen des deutschen Nationalismus zwischen 1918 und 1933. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1968, S. 34.

⁸⁵ Ebd. S. 215.

⁸⁶ Vgl. ebd., S. 214-244.

3. Theater in der Krise: Die Volksbühne Berlin um 1931

Unter der Parole „Die Kunst dem Volke!“ wurde 1890 der Verein *Freie Volksbühne Berlin* ins Leben gerufen. Ziel dieser „erste[n] kulturpolitische[n] Massenorganisation der deutschen Arbeiterbewegung“⁸⁷ war, den sozial und gesellschaftlich benachteiligten Bevölkerungsgruppen einen Zugang zur Kunst zu verschaffen und damit das bürgerliche Bildungsmonopol zu durchbrechen. Schon bald nach ihrer Gründung stieg die Volksbühne zur wichtigsten Bühnenorganisation Deutschlands auf; seit Dezember 1914 mit einer eigenen Spielstätte, dem Theater am Bülowplatz (heute Rosa-Luxemburg-Platz), und mit einem Höchststand von rund 160 000 Mitgliedern in der Spielzeit 1925/26.⁸⁸

Seit ihren Anfängen war die Volksbühne Kristallisationspunkt der künstlerischen und kulturpolitischen Debatten im Berliner Theaterbetrieb. Die in den 1920er-Jahren in der Theatermetropole zu beobachtenden Tendenzen, nämlich ein „unglaubliche[r] Drang nach Unterhaltung, Genuß, Zerstreuung“ einerseits und eine „ganz unerhörte, so noch nicht dagewesene Politisierung“⁸⁹ andererseits, prägten die Entwicklung der Volksbühne. Mehrmalig entluden sich die gegensätzlichen Auffassungen des radikal linken, progressiven Flügels, der sich auf die Ursprünge der Volksbühnenbewegung als revolutionäre Bildungsstätte für das Proletariat berief und der mit den Jahren zunehmend bürgerlich ausgerichteten, sozialdemokratisch gefärbten Volksbühnenleitung. Sie meinte die Volksbühne nur mit einem politisch neutralen und künstlerisch konservativen Kurs erfolgreich führen zu können.

Im März 1927 geriet die Absetzung von Ehm Welks *Gewitter über Gottland*, das von Erwin Piscator für die Volksbühne inszeniert wurde, zum handfesten Skandal. Der Vorstand der Volksbühne sah in Piscators politisch engagiertem, innovativem Bühnenspiel eine Schädigung ihres Charakters als überparteiliche Kulturorganisation und

⁸⁷ Sprengel, Peter: Erinnerungen an eine Utopie. Aus der Frühzeit der Berliner Volksbühne. In: Pforte, Dietger (Hg.): *Frei Volksbühne Berlin 1890–1990. Beiträge zur Geschichte der Volksbühnenbewegung in Berlin*. Berlin: Argon Verlag 1990, S. 11-31, hier S. 12.

⁸⁸ Vgl. Freydank, Ruth: Zwischen den Fronten. Die Politik der Berliner Volksbühne zwischen 1917 und 1939. In: Pforte, Dietger (Hg.): *Frei Volksbühne Berlin 1890–1990. Beiträge zur Geschichte der Volksbühnenbewegung in Berlin*. Berlin: Argon Verlag 1990, S. 33-86, hier S. 64.

⁸⁹ Fischer-Lichte, Erika: Berliner Theater im 20. Jahrhundert. In: Fischer-Lichte, Erika und Doris Kolesch u.a. (Hg.): *Berliner Theater im 20. Jahrhundert*. Berlin: Fannei und Walz 1998, S. 9-42, hier S. 18.

machte ihn für die Krise, in der sie sich seit 1927 befand, verantwortlich.⁹⁰ Im Zuge der Affäre Piscator erklärten sich zahlreiche prominente Künstler mit dem Regisseur solidarisch.

Dass die Volksbühnenleitung den Theaterbetrieb in zunehmendem Maß nach den Grundsätzen eines Geschäftstheaters bürgerlicher Prägung auszurichten gedachte,⁹¹ ohne Interesse an einer Förderung moderner, politischer und sozialkritischer Stücke, blieb nicht ohne Kritik. Herbert Ihering etwa, einer der einflussreichsten Theaterkritiker in der Weimarer Republik, reduzierte die Volksbühne in seiner Schmähchrift *Der Volksbühnenverrat* (1928) auf eine „muffige Philisterbühne“⁹².

Als man 1928 öffentlich immer stärker unter Druck geriet, bestellte man mit dem Regisseur Karl Heinz Martin (1886–1948) einen erfahrenen und, wie man meinte, der schwierigen Situation gewachsenen Mann ins Amt des künstlerischen Leiters. Er gab aus, die Volksbühne als „Charaktertheater“ und „im vollsten Sinne ihrer Bestimmung [...] leiten“⁹³ zu wollen und, wie er rückblickend sagte, die „Verwässerung des Volksbühnengedankens“ abzuwehren und „das Kämpferische, das Zeitgemäße, die Verbundenheit der Volksbühne mit dem politischen Leben der Zeit [zu] betonen.“⁹⁴ Tatsächlich überwogen im Programm von 1929/30 Werke mit politischem oder sozialkritischem Einschlag.⁹⁵ Martins erste Spielzeit stellte einen finanziellen wie künstlerischen Erfolg dar. Die Kritiker bemerkten positiv, dass man unter dem neuen Intendanten nicht wie die meisten Bühnen dem Trend zum Unterhaltungstheater nachgab.⁹⁶ In der Folgezeit versuchte der Vorstand jedoch, „mit dem Hinweis auf die durch die Weltwirtschaftskrise sich verschärfenden ökonomischen Schwierigkeiten den Spielplan in unverbindliche Bahnen zu lenken.“⁹⁷

⁹⁰ Vgl. Freydank (1990), S. 60.

⁹¹ Vgl. ebd., S. 49.

⁹² Jhering, Herbert: *Der Volksbühnenverrat*. In: Ders.: *Der Kampf ums Theater und andere Streitschriften 1918–1933*. Hg. von der Akademie der Künste der DDR. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1974, S. 246–258, hier S. 246.

⁹³ Bericht Theodor Csokors zit. n. Schorlies, Walter-Jürgen: *Der Schauspieler, Regisseur, szenische Bühnenbauer und Theaterleiter Karl Heinz Martin. Versuch einer Biographie*. Dissertation. Univ. Köln 1971, S. 204.

⁹⁴ Karl Heinz Martin in: *Blätter der Volksbühne Berlin*, Jg. 1931/32, Nr. 1 (Sept./Okt. 1931), S. 3f. Zit. n. Kiehn, Ute: *Theater im ‚Dritten Reich‘: Volksbühne Berlin*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin, 2001, S. 27.

⁹⁵ Vgl. Schorlies (1971), S. 205–206.

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 206.

⁹⁷ Freydank (1990), S. 68.

Tatsächlich war das Theatergeschäft als Ganzes mit der Weltwirtschaftskrise von 1929 in eine tiefe Krise gestürzt. Die katastrophalen Arbeitslosenzahlen wirkten sich empfindlich auf die Theaterbesuche der Menschen aus, sodass die Mitgliederzahlen der Volksbühne drastisch sanken: von 118 000 im März 1928 auf 86 000 1929/30, 60 000 bzw. 40 000 in den beiden darauffolgenden Spielzeiten bis schließlich 30 000 in der Spielzeit 1932/33.⁹⁸

Während der Spielplankonzeption für die Saison 1930/31 kam es zu Kontroversen, bei der sich Martin zwischen zwei Fronten wiederfand: Die Sonderabteilungen, die eine vorkämpferische Gruppe innerhalb der Volksbühne bildeten, forderten im Sinn des Klassenkampfes ein konsequent parteipolitisches Zeittheater ein. Demgegenüber stand der Vereinsvorstand, der mit der Vorgabe leichtgewichtiger, zeitloser Unterhaltung immer stärker in die Programmgestaltung eingriff.⁹⁹ Zwar gestand die Volksbühnenleitung ein, dass sich die Volksbühne „heute wie je im besonderen Maße um ‚Zeitstücke‘ zu kümmern“ habe, doch sei „das Wesentliche zum Verständnis unserer Zeit auch solchen Werken zu entnehmen, die Epochen der Vergangenheit widerspiegeln und die am Ende sogar schon vor Jahrzehnten oder Jahrhunderten geschrieben wurden.“¹⁰⁰

Martins zweite Spielzeit 1930/31 war ein Zugeständnis an den Vorstand, der sich für das Volkstück als neuen Schwerpunkt im Programm einsetzte.¹⁰¹ Ab Jänner 1931 wurde Ferenc Molnárs *Liliom* in der deutschen Bearbeitung von Alfred Polgar gegeben, das mit über 1 000 Aufführungen ein großer Theatererfolg wurde.¹⁰² Auf Wunsch der Vereinsleitung inszenierte man ab Mai 1931 nur noch heitere Werke, da, so wurde argumentiert, seit Februar drei Stücke mit politisch-sozialem Charakter aufeinandergefolgt seien.¹⁰³

Die Forderung des Vorstands – repräsentiert durch den Generalsekretär Siegfried Nestriepke –, der Spielplan für 1931/32 müsse „mehr als bisher auf eine heitere, unterhaltsame Note abgestimmt sein“¹⁰⁴, trat schließlich einen Konflikt mit Martin los,

⁹⁸ Vgl. Stadtarchiv Berlin, Akte Volksbühne Nr. 10. Zit. n. ebd., S. 64.

⁹⁹ Vgl. Kiehn (2001), S. 27.

¹⁰⁰ Blätter der Volksbühne Berlin, Jg. 1929/30, Nr. 4 (März/April 1930), S. 4-6. Zit. n. ebd., S. 28.

¹⁰¹ Vgl. Kiehn (2001), S. 29.

¹⁰² Vgl. Schorlies (1971), S. 211.

¹⁰³ Vgl. ebd., S. 210.

¹⁰⁴ Blätter der Volksbühne Berlin, Jg. 1930/31, Nr. 4, S. 4. Zit. n. ebd., S. 212.

der sich in der Öffentlichkeit gegen die Einflussnahme des Vorstands auf die künstlerischen Angelegenheiten und gegen die noch stärkere Orientierung am Unterhaltungstheater wehrte. Im Lauf des Volksbühnenkonflikts lenkte Martin, der in der Sache weitgehend Rückhalt von der Berliner Presse genoss, ein und beschränkte sich nunmehr auf die Erfüllung seines Vertrags.¹⁰⁵

Die Spielzeit 1931/32 war seine letzte an der Volksbühne. Den Spielplan dominierten nun endgültig „unverbindlich unterhaltende Schauspiele“.¹⁰⁶ Mit der Inszenierung von Jacques Offenbachs *Die Großherzogin von Gerolstein* durch Arthur Maria Rabenalt fand sich erstmals eine Operette im Programm der Volksbühne. Wiewohl aktualisiert und kritisch inszeniert,¹⁰⁷ muss die Aufführung als weitere Annäherung des primär wirtschaftlich orientierten Vorstands an die von Martin entschieden abgelehnte „Theatervergnügungsindustrie“¹⁰⁸ gewertet werden. Nachdem Berlin Ende des Ersten Weltkriegs ein regelrechtes Operettenfieber erfasst hatte, war das „unterhaltende Musiktheater in den 20er Jahren zum gewinnbringendsten Zweig des kommerziellen Theaterbetriebes“¹⁰⁹ avanciert. Dementsprechend vervierfachte sich zwischen 1928 und 1932 die Zahl der Operettenaufführungen an Deutschlands Bühnen.¹¹⁰ Bertolt Brechts *Dreigroschenoper* (1928), zu der Kurt Weill die Musik lieferte, steht als einer der größten Erfolge der Theatergeschichte an der Spitze dieser Entwicklung. Von einer Ausrichtung ihres Spielplans nach Publikumserfolgen wie diesen dürfte sich die Volksbühnenleitung eine Stärkung der angeschlagenen wirtschaftlichen Verfassung ihres Hauses versprochen haben.

Doch die Zukunft der Volksbühne war, wie überhaupt die der Weimarer Republik, düster. Mit Ende der Spielzeit 1931/32 beendete Martin seine Tätigkeit an der Berliner Volksbühne. Trotz der wiederholten Eingriffe seitens des Vorstands gelang es Martin, den Spielplänen eine sozial- und zeitkritische Prägung zu erhalten.¹¹¹ Als Regisseur pflegte er Stücke älteren Datums, wie Georg Büchners *Dantons Tod* (1835) und Frank

¹⁰⁵ Vgl. ebd., S. 215.

¹⁰⁶ Kiehn (2001), S. 30.

¹⁰⁷ Vgl. Freydank (1990), S. 69.

¹⁰⁸ Schorlies (1971), S. 215.

¹⁰⁹ Mühl-Benninghaus, Wolfgang: Richard Tauber. Operetten- und Medienstar am Ende der 20er und Anfang der 30er Jahre. In: Fischer-Lichte, Erika und Doris Kolesch u.a. (Hg.): *Berliner Theater im 20. Jahrhundert*. Berlin: Fannei und Walz 1998, S. 133-146, hier S. 133.

¹¹⁰ Vgl. Panofsky, Walter: *Protest in der Oper. Das provokative Musiktheater der zwanziger Jahre*. München: Laokoon-Verlag 1966, S. 179.

¹¹¹ Vgl. Schorlies (1971), S. 219.

Wedekinds *Frühlings Erwachen* (1891) hinsichtlich Ort, Zeit, Sprache und Inhalt zu aktualisieren, um ihre Gültigkeit für die Gegenwart zu unterstreichen.¹¹² Zu Martins Abschied von der Volksbühne meinte der berühmte Kritiker Alfred Kerr, dass er dem Theater am Bülowplatz „zu der künstlerisch bedeutendsten Zeit in seiner Geschichte verhoffen“¹¹³ habe. Die Frage nach der Lücke, die er in der Volksbühne hinterließ, musste – zumindest retrospektiv – gegenüber den weiteren Entwicklungen in den Hintergrund rücken. Denn schon ein Jahr nach Martins Abschied begann mit dem Machtantritt der Nationalsozialisten, die in den Jahren zuvor wiederholt medial gegen den Bühnenbetrieb der Volksbühne agitiert hatten, die Gleichschaltung des freien Kulturbetriebs. Die Volksbühne gab ihre souveränen Rechte als unabhängiger Verein sukzessive an die Vertreter des nationalsozialistischen Kulturapparats unter Joseph Goebbels ab.¹¹⁴ Im Frühjahr 1939 schließlich sollte die Volksbühne Berlin aufgelöst und ihr Vermögen dem nationalsozialistischen Staat einverleibt werden.¹¹⁵

4. Sprachrebell und „genialer Neinsager“ – Anton Kuhs vielseitiges Nestroy-Bild

Wann genau und in welcher Form die Volksbühne ihre Anfrage, Johann Nestroys *Lumpacivagabundus* zu bearbeiten, an Kuh herantrug, ist nicht bekannt. Die „äußere Anregung“ des Bühnenvereins, so dieser jedenfalls rückblickend, habe einem „alten Wunsch“¹¹⁶ in ihm entsprochen. Kuh war ein großer Bewunderer Nestroys. Im österreichischen Dramatiker und Schauspieler sah er „eine[n] der größten Satiriker der Weltliteratur und eine[n] der genialsten Aphoristiker der deutschen Zunge.“¹¹⁷ Eine Lesart von Nestroys Werk, die damals nicht selbstverständlich war. Bis in das 20. Jahr-

¹¹² Vgl. ebd., S. 224-230.

¹¹³ Alfred Kerr in: Blätter der Volksbühne Berlin, Jg. 1931/32, Nr. 4 (März/April 1931), S. 1. Zit. n. Kiehn (2001), S. 30.

¹¹⁴ Vgl. Freydank (1990), S. 71.

¹¹⁵ Vgl. ebd., S. 82.

¹¹⁶ Kuh, Anton: Der geschändete Nestroy. In: Die Weltbühne 27/25 (23.06.1931). Vollständiger Nachdruck der Jahrgänge 1918–1933. Königstein/Ts.: Athenäum 1978, S. 920-924, hier 920-921. [=1931d]

¹¹⁷ k. [=Kuh, Anton]: Nestroy und der „Lumpaci“. In: Volksbühne Berlin (Hg.): *Lumpacivagabundus. Johann Nestroys Zauberposse in freier Bearbeitung von Anton Kuh*. Progr., Berlin: Theater am Bülowplatz, Spielzeit 1930/31, Prem. 28.05.1931 (Progr. 29.05.1931), 4 Bl., hier Bl. 2. [=1931b]

hundert hinein beruhte die Popularität Nestroys überwiegend auf seinem Ruf als „Wiener Volksdichter“. Die Anerkennung als Autor sprachlich erstrangiger, satirisch tiefgründiger Bühnenwerke von überregionaler Bedeutung blieb ihm lange Zeit verwehrt. Ironischerweise war es Kuhs Antipode Karl Kraus, der die Neubestimmung Nestroys anstieß. Seine Schriften *Nestroy und die Nachwelt*¹¹⁸ (1912) sowie *Nestroy und das Burgtheater*¹¹⁹ (1925) waren von kaum zu überschätzender Bedeutung für die Wahrnehmung Nestroys als Satiriker und Sprachkünstler.

Im Gesamtwerk Kuhs stellt Nestroy so etwas wie eine intertextuelle Konstante dar. Die zahlreichen Erwähnungen der Person Nestroys und die Zitate aus dessen Werk verstand Kuh in einen treffenden Bedeutungszusammenhang mit dem jeweiligen Text zu bringen, wodurch er dessen Aussage akzentuierte. So bereits in frühen Artikeln. In einem Beitrag für das *Prager Tagblatt* vom 30. Jänner 1917 schreibt Kuh unter dem Rubriknamen „Vom Tage“, den er in origineller Manier mit dem Untertitel „Schnee“ vervollständigte, über den kalten und schneereichen Winter jenes Jahres. Die Entzückung über die „verzauberte Zuckerlandschaft“¹²⁰ konterkariert er mit der Kriegsnot innerhalb der Bevölkerung, die durch den harten Winter vergrößert wird. Mit einem Zitat aus Nestroys *Der Zerrissene* (1844), in dem sich der vom Leben gelangweilte Protagonist „einen Gletscher mit schwarzem Schnee und glühenden Eiszapfen“¹²¹ ersehnt, unterstreicht Kuh seine Kritik an einem Zeitgefühl modekrankhafter Langeweile und realitätsferner Sentimentalität in der von „Sparzwang und Entsagung“¹²² geprägten Gegenwart.

Ein Zitat aus Nestroys *Der Unbedeutende* (1846) stellt er seinem Text *Der Vorstadt-Hypochonder* aus dem *Unsterblichen Österreicher* von 1931 voran: „[I]ch hab einmal einen alten Isabellenschimmel in ein Ziegelwagen eingespannt gsehgn – seitdem bring ich die Zukunft nimmer aus ‘m Sinn“¹²³. Eine „wunderbare Zwangsvorstellung der Wehmut!“¹²⁴, findet Kuh, der dazu übergeht, eine Persönlichkeitsstudie des

¹¹⁸ Kraus, Karl: *Nestroy und die Nachwelt*. Zum 50. Todestag. In: *Die Fackel*, Jg. 14, Nr. 349/350 (Mai 1912), S. 1-23.

¹¹⁹ Ders.: *Nestroy und das Burgtheater*. In: *Die Fackel*, Jg. 26, Nr. 676/678 (Januar 1925), S. 1-40.

¹²⁰ Kuh, Anton: *Vom Tage. Schnee*. In: *Prager Tagblatt* 42/28 (30.01.1917), Morgen-Ausgabe, S. 3. Online verfügbar unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=ptb&datum=19170130&zoom=33> (06.09.2015).

¹²¹ Ebd., S. 3.

¹²² Ebd., S. 3.

¹²³ Kuh (1931a), S. 125.

¹²⁴ Ebd., S. 125.

österreichischen Dramatikers Ferdinand Raimund zu entwerfen. Hinter dem gewohnt originellen Porträt verbirgt sich ein Soziogramm des Typus „Vorstadtdichter“ überhaupt: Die „Randgänger zwischen der großen Welt und der Vorstadt“, die „unbrauchbare Vorstädter [...] und unzulängliche Weltbürger“ sind, deren „Seele zwischen Dialekt und Hochdeutsch entzweigebrochen“ ist und die ihr „Zwitterdasein“¹²⁵ mit Hypochondrie bezahlen, nennt Kuh Vorstadt-Hypochonder. Gesellschaftliche Zwischenweltler, wenn man so will, die weder in dem „niederen“ sozialen Umfeld, aus dem sie stammen, noch in der kulturtragenden bürgerlichen Sphäre richtigen Halt finden. Ein von Kuh freilich stark essayistisch gezeichneter Künstlertypus, den er als vor allem durch sein Milieu und durch seine Sprache determiniert schildert. Zwar nimmt er Nestroy hier noch von seiner speziellen Typologie aus: Dieser zähle ob seiner bildungsbürgerlichen Herkunft nicht zu jenen „Entzweigerissene[n]“, die „den Bürgerboden unter [ihren] Füßen verloren“ haben, „ohne schon gleich stark auf einem anderen zu stehen“¹²⁶ und die letztendlich von der „Sehnsucht nach dem Schriftdeutsch“¹²⁷ getrieben seien. Doch gerade hinsichtlich der Sprache sind ihm, geht man nach anderen Texten, die beiden berühmtesten Repräsentanten des Alt-Wiener Volkstheaters Vertreter desselben Künstlerschlags.

In *Pallenberg plappert* – ebenfalls aus dem *Unsterblichen Österreicher* –, einer Hommage auf den gefeierten österreichischen Charakterkomiker, Schauspieler und Sänger Max Pallenberg weist er Raimund und Nestroy gleichermaßen als Sprachrebell aus:

Was war Girardis [österreichischer Schauspieler, 1850–1918; Anm. M.G.] vornehmlichste Komik? Im Wesen dieselbe wie Raimunds und Nestroys: die sarkastische Auflehnung des Carltheaters gegen das Burgtheater, das heißt die Parodierung des Schriftdeutschen, Verspottung der phonetischen Würde.¹²⁸

Ein Punkt, den Kuh später nochmals im Kontext seiner Nestroy-Bearbeitung aufwirft: Das Wesen des Nestroyschen Tonfalls, so Kuh im Programmtext zur Aufführung, bestehe

in einer ununterbrochenen Frozzelung des Schriftdeutschen. Dieses Schriftdeutsche ist für Nestroy, den Wiener, Phrase schlechthin. Er braucht also die moralischen Phrasen nicht im einzelnen lächerlich zu machen, sondern besorgt es in Bausch und Bogen, mit nichts

¹²⁵ Ebd., S. 125.

¹²⁶ Ebd., S. 126.

¹²⁷ Ebd., S. 127.

¹²⁸ Ebd., S. 27.

als einer hochtönend-spöttischen Redseligkeit, die der Syntax, durch geheuchelte Ehrfurcht vor ihr, den Garaus macht.¹²⁹

Was Kuh recht unbestimmt als den typischen „Tonfall“ Nestroys stehen lässt, bezeichnet das Aufeinanderprallen regelrechter Sprachwelten, die je repräsentativ für eine gewisse soziale Gruppe sind: Das Carltheater, beliebte Vorstadtbühne und langjährige Wirkungsstätte Nestroys, steht – zumindest in Kuhs Metonymie – für das Unterhaltungstheater der „einfachen“ Leute und eine vom Wiener Dialekt geprägte Sprache. Das vormals höfische Burgtheater dagegen adressierte privilegierte Schichten und steht bei Kuh für eine gehobene, schriftdeutsche Ausdrucksweise. Gegen eben diese würde Nestroys Sprachkunst opponieren. Auf zynische Weise entlarve sie die Formelhaftheit der vermeintlichen Bildungssprache sowie jene Menschen, die krampfhaft versuchen, sie sich anzueignen – indem sie „schriftdeutscheln“¹³⁰, wie Kuh es einmal nannte. Wo Kuh vom Schriftdeutschen als Phrase spricht, ist übrigens wieder die Nähe zum Nestroy-Verständnis von Kraus gegeben sowie zu dessen berühmten Zeilen „Nestroy ist der erste deutsche Satiriker, in dem sich die Sprache Gedanken macht über die Dinge. Er erlöst die Sprache vom Starrkrampf, und sie wirft ihm für jede Redensart einen Gedanken ab.“¹³¹

Der scharfe Gegensatz von „Sprach- und Sprechgehirn, Mundart und Schreibart“¹³², den Kuh aufstellt, sei aber nicht nur Nährboden für Nestroys Sprachkritik und für seine Komik. Er habe auch, liest man bei *Pallenberg plappert* weiter, Auswirkungen auf die Persönlichkeit des Künstlers selbst:

Trotz dieser systemlosen Sprachbosheit hat Pallenberg – ähnlich wie Girardi und die anderen – auch eine gewissermaßen verunglückte moralische Beziehung zur Sprache. Seine Heftigkeit und sein Rechtlichkeitsingrimm sehnen sich nach ihren Hochgefiliden.¹³³

Das Motiv der Sehnsucht nach der Schriftsprache, diese Art sprachlich-sozialer Minderwertigkeitskomplex, wie ihn Kuh für den gesellschaftlich zwiegespaltenen Vorstadt-Hypochonder à la Raimund beschreibt, taucht hier im Zusammenhang mit Nestroy auf.¹³⁴ Daran zeigt sich bereits, wie wechselhaft Kuh in den verschiedenen Schriften zwischen den seiner Meinung nach „ähnlichen“ Persönlichkeiten wie Pallenberg,

¹²⁹ Kuh (1931b), Bl. 3.

¹³⁰ Kuh (1981), S. 293.

¹³¹ Kraus (1912), S. 12.

¹³² Kuh (1931a), S. 27.

¹³³ Ebd., S. 28.

¹³⁴ Nestroy wird hier unter „die anderen“ subsumiert, wie das Zitat zuvor (vgl. Fußnote 127) zeigt.

Raimund und Nestroy differenziert und dass er vielmehr Typen denn spezifische Einzelstudien von Künstlern zeichnet. Außerdem verwischt er die Grenzen zwischen dem Dichter und seinem Werk willkürlich, das heißt, was einmal für Nestroys Werk gilt, gilt ein anderes Mal für die Person Nestroy. Mit dieser Erkenntnis relativiert sich das Bemühen, ein kohärentes, unveränderliches Nestroy-Bild aus Kuhs Texten zu extrahieren.

Für die Bearbeitung des *Lumpacivagabundus* jedenfalls bringt Kuh seine kühnen „sprachsoziologischen“ Ideen nochmals ins Spiel. In einer Entgegnung auf Béla Balázs Theaterkritik gut drei Wochen nach der Premiere erläutert er sie mit Bezug auf das Stück ausführlich. Wiewohl wesentlich modifiziert und um neue Facetten erweitert:

Zur Erklärung: In den Gegenden, wo zwischen der Schrift- und Umgangssprache kein wesentlicher Gegensatz besteht (also etwa im nördlichen und mittleren Deutschland) ist zwischen Reden und Denken bei den Leuten aus dem Volk nicht viel Unterschied; da richtet die Schriftsprache auch weiter kein Unglück an. Anders dort, wo das Gehirn eigentlich in einer Mundart geübt ist, die Schriftsprache also als fremd, offiziell und pathetisch empfunden. Dort glaubt der Mensch, es gebe zwei Denk-Welten: die des Dialekts für den Privatgebrauch und die hochdeutsche für den politischen Zweck. Mit einer unglücklichen Liebe blickt er die steilen Wände dieser Hochdeutsch-Welt hinan. Sein Hirn trägt Fetzen, Klänge und Abfälle von ihr herum, die sich nie zu einem Ganzen binden, sondern geheimnisvolles Fragment bleiben. Hat er etwas getrunken, so beginnen diese Teile in seinem Kopf zu tanzen, er bekommt Sehnsucht nach der Welt, die zu dieser Schriftsprache gehört, wie nach einer rätsellösenden und neue Wunder erschließenden Oberwelt. Umgekehrt treibt ihn die Unerklimmbarkeit dieser besseren Welt bei nüchternem Zustand, die Enttäuschtheit über sie, in den Alkohol. Damit ist die Wechselbeziehung zwischen Lokal und Universum, zwischen Trunk und Politik bereits gegeben. Doch immer ist ihm, wenn er sich zu denken oder politisieren anschickt, als müsse er seinem Hirn das Schriftdeutsche als eine Art Staatskleid anziehen, und nun stolpert und torkelt er in dem herum und nimmt dies Schaukeln im Ungewissen für Gesinnung.¹³⁵

Die Erklärung bezieht Kuh nun nicht mehr auf die Persönlichkeit Nestroys, wenn sie auch offenkundig jener zitierten Textstelle ähnelt, wo er das tut. Im neuen Kontext beschreibt sie das geistige Fundament von Kuhs Knieriem-Figur. Die Idee Kuhs, in der Sprache, Alkohol und Politik in einem engen Wechselverhältnis stehen, taucht auch in der Spruchsammlung *Physiognomik* von 1931 auf.¹³⁶ Sie wird an späterer Stelle zu diskutieren sein.

¹³⁵ Kuh (1931d), S. 923.

¹³⁶ „Kommt unser Unheil nicht von der Erfindung des Schriftdeutschen? Seit es ein Idiom der besseren Stände gibt, zieht's der einfache Mann seinem Hirn als Festkleid an, wenn er sich vorsetzt, etwas zu denken. Bei alkoholischer Erwärmung aber verwickeln sich ihm die fremden Klänge und Letternbilder zu einem Knäuel, den er sofort von sich geben muß; so entsteht die Sprache seiner Gesinnung.“ (Kuh, Anton: *Physiognomik*. Aussprüche von Anton Kuh. München: R. Piper & Co. Verlag o.J. [1931], S. 13. [=1931f]) Die *Physiognomik* ist wahrscheinlich nach Kuhs Engagement an der Volksbühne erschienen.

Vorerst soll die auffällige, negative politische Implikation interessieren, die Kuh seinem Modell der unterschiedlichen Sprach- und Denkwelten neu hinzufügt. Ein Blick zurück auf die Entstehungszeiten der oben zitierten Textstellen hilft diese Neuausrichtung zu verstehen. *Der Vorstadt-Hypochonder* und *Pallenberg plappert* erschienen zwar beide 1931 – also im Jahr der Aufführung von Kuhs *Lumpacivagabundus* – in der Textsammlung *Der unsterbliche Österreicher*, wurden jedoch schon Jahre früher erstveröffentlicht: *Der Vorstadt-Hypochonder* im August 1927 in den *Münchener Neuesten Nachrichten* und *Pallenberg plappert* im Oktober 1921 im *Prager Tagblatt*.¹³⁷ In den vier bzw. zehn Jahren, die bis zur *Lumpacivagabundus*-Bearbeitung bzw. zur Replik auf Balázs vergingen, ist Kuhs Entwicklung hin zu einem fast ausschließlich politisch schreibenden Autor fortgeschritten. Wie erwähnt widmete er sich mit der Ausdehnung der antidemokratischen Kräfte in Deutschland und Österreich immer stärker der offensiven publizistischen Aufklärungsarbeit. Im Verlauf dieser Fortentwicklung erfuhr offenbar auch das betreffende Denkmodell eine Transformation ins Politische. Natürlich ist damit nichts über eine etwaige politische Ausrichtung seines *Lumpacivagabundus* gesagt. Ob Kuh seine *nachträglich* niedergeschriebenen theoretischen Ausführungen in der Bearbeitung tatsächlich realisiert hatte, muss die Analyse klären.

Hilfreich für das Verständnis von Kuhs Ideenkomplex rund um Nestroy, die deutsche Sprache und die Politik, sowie in weiterer Folge für die Interpretation seines Theaterstücks, ist ein Blick auf seine einschlägigen Texte in der Zeit danach. Dadurch wird nämlich deutlich, in welche Richtung Kuh sein Konzept, wenn man es so bezeichnen möchte, fortwebte. Im Artikel *Von Pöchlarn bis Braunau* (1935) für die *Neue Weltbühne* – der Fortführung der unter den Nationalsozialisten verbotenen, radikal linksdemokratischen Wochenzeitschrift *Die Weltbühne* – in dem Kuh den Aufstieg Hitlers mit dem Niedergang der deutschen Sprache parallelführt, stellt er der sprachlichen sowie politischen Krise der Gegenwart ein positives Bild der Vergangenheit entgegen, verkörpert unter anderem durch die Person Nestroys:

Hier [in Österreich; Anm. M.G.] erblickte im ‚Nibelungenlied‘ die deutsche Sprache das Licht der Welt (in Pöchlarn a. d. Donau). Hier starb sie einige Jahrhunderte später (im Braunau am Inn).

Ein Artikel für das *Prager Tagblatt* vom Oktober 1931, eine deklarierte Selbstanzeige für das Buch, legt das nahe. (Vgl. *Du sollst nicht paradox sein! Eine Selbstanzeige* in Kuh (1984), S. 138-141)

¹³⁷ Die Informationen verdanke ich Walter Schübler. So auch die, dass der *Unsterbliche Österreicher* am Beginn des Jahres 1931 – ein Vorabdruck bereits im November des Vorjahres – erscheint und damit zeitlich vor der Aufführung des *Lumpacivagabundus* an der Volksbühne.

Dem Sterben ging zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts, verkörpert in den Genien Raimunds und Nestroys, eine frohe Abschiedsblüte voran. Es war, als hätte sich angesichts der neudeutschen Konkurrenz von Weimar, der unabänderlichen Vorherrschaft des Schriftdeutschen über die Mundart, das ‚Nibelungenlied‘ auf sich selber besonnen. [...] Die Vorstadt, damals noch gar nicht politisch betont, erhob ihren Sprachanspruch neben dem großen Reich. Mit dem Witz des Wiener Dialekts hätte man damals die ganze ideologische Hochherrlichkeit des Fichte-Hegelschen Deutschland in die Luft sprengen können – stellenweise scheint es bei Schopenhauer, es habe ihm nichts als dieser Dialekt gefehlt, um aus der knurrenden Bulldogge zum reißenden und zerreißenden Löwen zu werden.¹³⁸

Neben den durch Nestroy meisterhaft repräsentierten, speziellen österreichischen Sprachgestus mundartlicher Prägung, trat – so Kuh – um die Jahrhundertwende ein neuer Sprechtypus: Ihr „Gefäß [recte: Gesäß] schien noch dem Erdreich der Mundart zugehörig“, während das „Haupt aber [...] in den höheren Sphären des Schriftdeutsch [delirierte]. Die Sprache der bessern Welt war ihr Ideal“.¹³⁹ Doch ihr Trachten nach der „gedruckte[n] Welt“¹⁴⁰ habe diesen „bürgerlich-proletarischen Zwitter[n]“¹⁴¹ gleichsam ihre Denkachsen ausgehoben, woraufhin in ihrem Hirn „[n]ichts mehr [fest] sitzt [...]“. Alles brodelt und schaukelt. Letternbündel starren einen hoheitsvoll, unzugänglich an, verzwickt wie zur Bosheit von Juden Erdachtes“.¹⁴² Kuhs höhnendes Fazit:

Mithin aber war, sofern wir es als abgemacht betrachten dürfen, daß die Sprache dem Denken vorangeht und es ein Denken außerhalb der Sprachbegriffe nicht gibt [...] – mithin war bereits das Gedankengut des Dritten Reichs gegeben.¹⁴³

Die Linie von diesem Text aus 1935 zu den genannten Beiträgen aus den Zwanzigern ist eindeutig zu erkennen. Jedoch von der durchaus affirmativen, in jedem Fall unpolitischen Absicht, mit der Kuh den Typus des sprachlich und sozial zerrissenen Vorstadtdichters in der *Vorstadt-Hypochonder* skizzierte, ist nichts geblieben. Dessen prägendstes Merkmal, nämlich die Sehnsucht nach dem Schriftdeutschen, ist nun, acht Jahre später, nichts weniger als die linguistisch-kognitive Ureigenschaft des Nationalsozialisten. Das Andenken an Nestroy hat Kuh hier natürlich bereits in Sicherheit gebracht. Er ist ihm nicht länger Vertreter jenes Menschenschlags, der sich schmerzlich nach den „Hochgefildten“ der deutschen Sprache sehnt. Im Gegenteil, er steht jetzt als Leitfigur eines selbstbewussten, und noch nicht politisierten Sprechens im Wiener Dialekt, das Kuh – zugunsten der Kritik am Nationalsozialismus – als seligen Zustand

¹³⁸ Kuh (1981), S. 325.

¹³⁹ Ebd., S. 326.

¹⁴⁰ Ebd., S. 326.

¹⁴¹ Ebd., S. 327.

¹⁴² Ebd., S. 327.

¹⁴³ Ebd., S. 327.

des „alten“ Österreichs propagiert. Damit nimmt er Nestroy letztlich in den Dienst am Kampf gegen den Hitlerfaschismus.

Eine derartige Bedeutungsverschiebung mag zunächst irritieren. In jedem Fall macht sie bewusst, dass es bei Kuh wenig sinnvoll ist, auf Basis seiner Texte ein überzeitlich gültiges Verständnis von Nestroy und dessen Werk zu rekonstruieren. Wie sich sein Schreiben allgemein über die Jahre neu ausrichtete, wandelte sich auch die Rolle, die der Name Nestroy darin einnimmt. Kuhs Texte sind anlassbezogen und stark pointiert, und vermutlich nicht zuletzt deshalb in ihrer Wirkung so stark. Die Plausibilität und die Kontinuität der Ausführungen zu Nestroy aber reichen dadurch nicht immer über den jeweiligen Textzusammenhang hinaus, was sie als Ganzes betrachtet widersprüchlich erscheinen lässt. Wiederkehrende Elemente, das zeigen die ausgewählten Beispiele, werden von Kuh wie Versatzstücke ihrem ursprünglichen Kontext entnommen und im jeweiligen aktuellen den Texterfordernissen gemäß neu angeordnet.

So muss man von einem sehr variablen und vielseitigen Nestroy-Bild bei Kuh ausgehen. Gleichwohl gibt es darin Konstanten: Nestroy und seinem Werk begegnet Kuh stets als einem soziosprachlichen Phänomen. Er schätzt das satirisch Subversive und das Erkenntnisfördernde seiner Sprache – wie sie den hohlen Phrasenbau des Schriftdeutschen parodistisch zu entblößen vermag. Wohl aufgrund dieses kritischen Potentials macht Kuh sich später den Namen des Wiener Vorstadtdichters in politischen Texten zu Nutze.

Wie sehr ihm Nestroy als kritischer Geist galt, wird noch einmal deutlich – um zum *Lumpacivagabundus* zurückzukehren – wirft man einen Blick auf das Programmheft zur Aufführung. Als dessen Vorlage kann der Text *Schopenhauer im Wurstelprater* gesehen werden, erstveröffentlicht 1928 im *Berliner Tageblatt* und wiederveröffentlicht zwei Jahre später im *Unsterblichen Österreicher*. Nestroy sei ein Übersetzer von Schopenhauers „misanthropische[r] Weisheit“ in die „Sprache der ‚ernter’n Gründ“^{144, 145}.

¹⁴⁴ Kuh (1931a), S. 144.

¹⁴⁵ Die Anspielung auf Schopenhauer bzw. Nestroy und den Wiener Dialekt führt bis zu Kuhs frühester Buchveröffentlichung, *Von Goethe abwärts* (1922), zurück. Eine Sentenz darin lautet: „Nestroy steht insofern über Schopenhauer, als ihm für dessen Erkenntnis der Dialekt gut genug ist.“ (Kuh (1922), S. 16) In *Schopenhauer im Wurstelprater* baut Kuh den Sinnspruch über die Sprache bei Nestroy als wirkstarkes Mittel zur satirischen Enthüllung aus.

Diese – gemeint ist die dialektale Sprache in den vormaligen Vorstädten Wiens – entfalte bei Nestroy ihre entlarvende Wirkung gerade im Widerspiel mit dem Hochdeutschen, der „Suada der Bildung (als Tonfall der Lüge)“, der die Mundart „immer händelnd [...] dreinfährt (als Sprache der Wahrheit)“.¹⁴⁶ Nestroy, „der volkstümlichste Possendichter aller Zeiten“ habe sonderbarerweise „nicht mit dem Gehirn der Mehrheit, sondern mit dem eines Ausnahmsmenschen“ gedacht und sei „in der Anschauung des Daseins“¹⁴⁷ in hohem Maße ungemütlich gewesen. Deshalb verdiene er den Beinamen „Schopenhauer der Vorstadt“.¹⁴⁸ Der Vergleich mit Schopenhauer macht deutlich, dass Kuh in Nestroy den Pessimisten schätzte, den „genialen Neinsager“¹⁴⁹, wie er meinte. Diese Perspektive als weitere Facette in Kuhs vielfältigem Nestroy-Bild bildete auch die Prämisse für seine Bearbeitung des *Lumpacivagabundus*.

¹⁴⁶ Kuh (1931a), S. 144.

¹⁴⁷ Kuh (1931b), Bl. 2.

¹⁴⁸ Ebd., Bl. 2.

¹⁴⁹ Ebd., Bl. 3.

II. Textanalyse und -interpretation

5. Johann Nestroy's *Lumpacivagabundus* und seine Fortsetzung

Der böse Geist Lumpacivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt, Zauberposse mit Gesang ist und war „zu allen Zeiten das meistaufgeführte Stück Nestroy“ (HKA 5, 348). Uraufgeführt am 11. April 1833 im Theater an der Wien, bedeutete es für Nestroy den ersten durchschlagenden, und gleichzeitig den größten Bühnenerfolg seines Schaffens. In der mehr als 180 Jahre alten Wirkungsgeschichte hat das Stück eine „gespaltene Rezeption“ erfahren: es gilt „sowohl als Verkörperung der Wiener Gemütlichkeit als auch als Angriff auf sie“ und sein Verfasser wird genauso „als Schilderer des Volkslebens und als harmloser Spaßmacher gesehen, wie auch als einer, der die gesellschaftlichen Zustände im vormärzlichen Österreich aufzeigt und scharf kritisiert“.¹⁵⁰ Unabhängig von den unterschiedlichen Auslegungen und den dementsprechend unterschiedlichen Aufführungspraktiken, ist Nestroy's *Lumpacivagabundus* bis heute ein Publikumsstück geblieben.

Das Drama vom leichtlebigen Handwerkertrio, das buchstäblich über Nacht zu großem Reichtum kommt und mit einer Ausnahme alles umstandslos verjuxt, ist wie die meisten Werke Nestroy's die Neubearbeitung eines vorhandenen Stoffs. Carl Weisflog's Erzählung *Das große Los* von 1827 stellt in der „etwas verwickelte[n] Entstehungsgeschichte“¹⁵¹ den Ausgangspunkt dar. Eine Dramatisierung von Josef Alois Gleich dürfte Nestroy zu den Possen *Genius, Schuster und Marqueur* oder *Die Pyramiden der Verzauberung* (1832) und *Der Feenball* oder *Tischler, Schneider und Schlosser* (1833) angeregt haben.¹⁵² Die nie aufgeführten Stücke nehmen einige Elemente des *Lumpacivagabundus* voraus, weisen aber im Vergleich zur endgültigen

¹⁵⁰ Haida, Peter: Johann Nestroy: Der böse Geist Lumpacivagabundus. „Die Welt steht auf kein' Fall mehr lang“. In: Dramen des 19. Jahrhunderts. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1997, S. 96-119, hier. S. 96.

¹⁵¹ Ebd., S. 100.

¹⁵² Vgl. ebd., S. 100-101.

Fassung einen stärker ausgeprägten Zauberspielcharakter und weniger herausgearbeitete Charaktere auf.¹⁵³

In der Entwicklungsgeschichte des Wiener Volkstheaters markiert Nestroys *Lumpacivagabundus* einen Wendepunkt – weg vom traditionellen Zauberspiel hin zur „realistischen‘ Posse mit Gesang“. ¹⁵⁴ Das Stück steht beispielhaft für Nestroys Frühwerk, in dem er auf ironische Weise mit der althergebrachten Form des Zauber- und Besserungsstücks bricht.¹⁵⁵ Dieses handelt von der erfolgreichen gesellschaftlichen Reintegration eines fehlgegangenen Menschen, der durch das Eingreifen überirdischer Mächte zur Einsicht in sein tugendloses Verhalten und zur Akzeptanz der herrschenden Verhältnisse gebracht wird.¹⁵⁶ Passend nannte Hans Weigel den *Lumpacivagabundus* ein „Besserungsstück mit umgekehrtem Vorzeichen“¹⁵⁷, zumal hierin dem konservativen Ordnungsideal des Biedermeier nur scheinbar Rechnung getragen wird. Am auffälligsten zeigt sich das am unglaublichen positiven Ausgang des Stücks, einem Happy End wahrlich auf den letzten Drücker. Der abrupte Gesinnungswandel von Knieriem und Zwirn, der zwei am meisten verkommenen der drei Protagonisten, ist aus dem Verlauf des Stücks heraus nicht logisch erklärbar. Es ist das ungeniert durchsichtige und ironische Zugeständnis des Autors an die Gattungskonvention und den Publikumsgeschmack der Zeit, das am Ende des Stücks durchscheint. Im Kern ist es, so die gängige Forschungsmeinung, pessimistisch angelegt. Nicht zuletzt die Fortsetzung des *Lumpacivagabundus* deutet darauf hin.

Nestroys *Lumpacivagabundus* ist ein zynischer Kommentar nicht nur zur zeitgenössischen Theaterpraxis, sondern zur Gesellschaft und ihrer Zeit überhaupt. Wirkung und Erfolg des Stücks, wie der Theaterkunst Nestroys generell, beruhen mitnichten auf oberflächlichem Amüsement. Vielmehr auf einer – wiewohl äußerst unterhaltsamen – scharfsinnigen und kritischen Auseinandersetzung mit sowohl zeitlosen, allgemein menschlichen als auch speziellen gegenwartsbezogenen Fragen. Zentrales

¹⁵³ Vgl. ebd., S. 101.

¹⁵⁴ Hein (1990), S. 68.

¹⁵⁵ Vgl. Haida (1997), S. 99.

¹⁵⁶ Vgl. ebd., S. 99-100.

¹⁵⁷ Weigel, Hans: Johann Nestroy. Velber bei Hannover: Friedrich Verlag 1967, S. 23.

„Thema des Schauspiels ist die Frage nach der Ordnung der Welt und der Verbesserungsfähigkeit der Menschen“¹⁵⁸, besser gesagt ihre Unverbesserlichkeit, die am Beispiel der drei Tunichtgute vorgeführt wird. Sie sind reichlich typisiert, aber durchaus „Repräsentanten der sozialen Welt des Vormärz“.¹⁵⁹ Im Kontext ihres lockeren Treibens finden sich Andeutungen auf damalige gesellschaftliche Probleme: auf Arbeitslosigkeit, Verarmung und Trunksucht.¹⁶⁰ Alles Folgen der ungünstigen Wirtschaftslage in Österreich während des frühen 19. Jahrhunderts. In der Bevölkerung fachte sie eine „Carpe diem“-Stimmung an, die sich im Stück etwa in der Tanzleidenschaft des Schneiders und bei allen drei Gesellen im Lotteriespiel und in ihrer Verschwendungssucht äußert. Die durchaus realistischen Züge des *Lumpacivagabundus* weisen ihn als „Gegenentwurf zur Biedermeier-Idylle“ und, blickt man auf das unangepasste Verhalten von vor allem Knieriem und Zwirn, als „Revolte gegen das Bürgertum“¹⁶¹ aus. Dass Nestroys Seitenhiebe meistens subtil und indirekt ausfallen, hat mit der Zensur zu tun, der er jedes seiner Stücke vorlegen musste.¹⁶²

Von den Änderungen, die der Autor vorzunehmen gezwungen war, waren immer wieder Gesangsnummern betroffen. Tatsächlich stellten die Couplets nicht nur ein unterhaltendes, sondern auch ein wichtiges sozialkritisches Element in Nestroys Dramen dar. Das beliebte „Kometenlied“ von Knieriem etwa, mit dem berühmten Refrain „Die Welt steht auf kein‘ Fall mehr lang“, ist „eine satirische Betrachtung des gesamten Weltzustandes“¹⁶³ und ein versteckter Fingerzeig auf das restriktive Herrschaftssystem des österreichischen Staatskanzlers Klemens Fürst Metternich während der Biedermeierzeit.

Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim oder Der Welt-Untergangs-Tag (1834) ist Nestroys kaum bekannte, und in der Forschung mit wenigen Ausnahmen unbeachtete, Fortsetzung des *Lumpacivagabundus*. Tatsächlich gilt das Stück heute weniger „als Fortsetzung denn als Antwort auf die biedermeierlich interpretierte Schlußidylle“ (HKA 8/I, 1) des Vorgängers.

¹⁵⁸ Haida (1997), S. 99.

¹⁵⁹ Ebd., S. 103.

¹⁶⁰ Vgl. ebd., S. 104.

¹⁶¹ Ebd., S. 114.

¹⁶² Zum Thema Nestroy und die Zensur vgl. Breuer, Dieter: Geschichte der literarischen Zensur in Deutschland. Heidelberg: Quelle und Meyer 1982, S. 162-170.

¹⁶³ Haida (1997), S. 107.

Inhaltlich schließt das Stück zwanzig Jahre nach dem ersten Teil an, dessen glücklichen Ausgang es gleich zu Beginn widerruft: Hilaris, Sohn des Zauberers Mystifax, und Brillantine, Tochter von Fortuna, deren Vermählung durch den Triumph der wahren Liebe über den bösen Geist Lumpacivagabundus ermöglicht wurde, sind in ihrer Ehe unglücklich. Ihr Sohn frönt den lasterhaften Verlockungen des Lumpacivagabundus, der von Konstanze, der guten Fee der Beständigkeit, zu ihrem Bräutigam erwählt wurde und dadurch ins Feenreich zurückkehren konnte. Um über die Verbindung sowie über das Schicksal des genussfreudigen Sprösslings zu entscheiden, wiederholt sich die Wette aus dem ersten Teil an den bereits erwachsenen Kindern des liederlichen Kleeblatts. Die Drei sind mittlerweile ältliche Männer und in ihren einstigen Lebenswandel zurückgefallen: Knieriem präsentiert sich als Trunkenbold, brutaler Ehemann und Vater, der seiner Familie das Leben schwer macht. Beharrlich prophezeit er im Wirtshaus den Untergang der Welt durch einen Kometeneinschlag. Zwirn, der sich seit Jahren vor der Verantwortung als Vater einer Tochter drückt, ist längst wieder auf Wanderschaft und verdingt sich als Flickschneider. Leim ist als Einziger vermögend geblieben. Mit seiner Peppi hat er sich jedoch auseinandergelebt. Er ist ein typisch neureicher Spießier, gibt in der Öffentlichkeit den wohlhabenden Privatmann und versucht seine Vergangenheit als kleiner Tischler tunlichst zu verbergen. Sohn und Tochter benutzt er gegen ihren Willen, um mit der Familie in die vornehmen Kreise der Gesellschaft einzuheiraten.

Die vielen possenhaften Verstrickungen im Stück gipfeln abermals in einem veröhnlichen Finale. Wie im Fall des *Lumpacivagabundus* gibt das spontane, unplausibel glückliche Ende Anlass, um die Aussage des Stücks zu hinterfragen. Eindeutiger noch als für den ersten Teil fällt der Befund aus, dass der Autor ein an sich pessimistisches Stück positiv ausgehen lässt. Der *Welt-Untergangs-Tag* kann, im Gegensatz zum *Lumpacivagabundus*, der „überwiegend als ein harmloser Ulk bekannt und beliebt ist[,] [...] nur unter großer Anstrengung auf eine solche Weise verstanden werden“¹⁶⁴. Die Kritik an sozialen Missständen im bürgerlichen Lebensbereich, beispielsweise dem Thema Heirat als Mittel zum materiellen und sozialen Aufstieg, tritt um einiges drastischer zu Tage. Etwa wenn Therese, Leims Zieh- und Zwirns leibliche Tochter, von

¹⁶⁴ Tormaukin, Victor: Der Komet hat sich etwas verspät't. Statt eines Nachworts. In: Nestroy, Johann: Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim oder Der Weltuntergangs-Tag. Wien: Nautilus/Nemo Press u.a. 1986, S. 117-124, hier S. 121.

Peppi tyrannisiert und wie ein Stubenmädchen zu den schweren Arbeiten im Haushalt kommandiert wird oder wenn Knieriem seinem Lehrbuben, der ihn im Wirtshaus aufsucht und ihn für die Frau des Meisters um Einkaufsgeld bittet, harsch erwidert: „‘s Maul haltst! Das ging mir noch ab! Man plagt sich ohnedem hinunter wie ein Fiakerpferd, nachher schicketen ei'm noch die Weiber im Wirtshaus die Wirtschaftsangelegenheiten über'n Hals. Kein' Kreuzer gib ich her.“¹⁶⁵ Um später die Frau selbst unter Androhung von Gewalt zu schimpfen:

LENERL: Aber, lieber Mann, ich bitt' dich, was soll ich denn anfangen? Ohne Geld –
KNIERIEM: Was? Ins Wirtshaus gehst du mir nach? G'hört sich das für ein honett's Weib, in die Wirtshäuser umlaufen?
[...]
LENERL: Ich bitt' dich, Mann –
KNIERIEM: Na, wart' nur, dir halt' ich z'Haus eine astronomische Vorlesung, daß alle Sternbilder an dir sichtbar werd'n!
[...]
LENERL: Wir haben alle zu Haus nix z'essen wenn du kein Geld hergibst.
KNIERIEM: Nix wird her'geben! Ich plag' mich eh', ich spar' mirs vom Maul ab – Herr Wirt, ein' Slibowitz!
LENERL: Mann, ich sag' dir's zum letztenmal –
KNIERIEM (*aufspringend*): Hinaus, oder ich vergreif' mich! (SW 2, 113)

Die mitunter rücksichtslos realistische Darstellung in *Der Welt-Untergangs-Tag* ist den Zeitgenossen nicht verborgen geblieben. Kaiser Franz I. (1768–1835) höchstpersönlich veranlasste, dass man die Aufführungsgenehmigung des Stücks überprüfte, woraufhin es für zunächst eineinhalb Jahre verboten wurde (vgl. HKA 8/I, 2-3).¹⁶⁶ Das dürfte verhindert haben, dass das Stück, das die Kritik überwiegend gut und das Publikum sehr gut aufnahm, zu einem durchschlagenden Publikumserfolg wurde (vgl. HKA 8/I, 2-3). So zählt es heute zu Nestroys „mittleren Erfolgen“ (HKA 8/I, 3).

6. Allgemeine Aspekte der Textanalyse

Es verwundert nicht, dass Kuh, der in Nestroy wie erwähnt den Pessimisten sah, einzelne Elemente aus *Der Welt-Untergangs-Tag* in seine Bearbeitung des *Lumpacivagabundus* aufnahm. Dabei handelt es sich, liest man schon in Kuhs Vorbemerkungen

¹⁶⁵ Johann Nestroy: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hg. v. Fritz Bruckner und Otto Rommel. 15 Bde. Wien: 1924–1930 [Im Folgenden zitiert im Fließtext unter der Sigle SW mit Angabe der Band- und Seitenzahl], hier 2. B.: Die Zauberspiele, Wien 1924, S. 112.

¹⁶⁶ Vgl. auch Haida (1997), S. 116.

im Textbuch, um die „wesentlichsten und wirksamsten Teile“ der Fortsetzung, die sich auf „das Eintreffen der Knieriemschen Prophetie vom nahenden Weltuntergang durch den Himmelskometen“¹⁶⁷ beziehen. Diese Maßnahme am Text als nur eine von vielen ist der Intention Kuhs geschuldet, den „eigentlichen, das heißt: anti-idyllischen Geist Nestroys auch für dieses Stück wieder in sein Recht zu setzen“.¹⁶⁸ Immerhin stelle der *Lumpacivagabundus* einen Ausreißer im Gesamtwerk Nestroys dar. Er sei

der Versuch des genialen Neinsagers zu einem herzhaft-volkstümlichen Ja. Eben dadurch aber und weil Nestroy sich deshalb zu einer idyllischen Einfachheit und Harmlosigkeit sozusagen erst verkünsteln mußte (der moralisch-optimistische Schluß mit dem friedlichen Eiapopeia wirkte immer wie ein geschwind beigesteuertes Anhängsel), hat gerade diese berühmteste seiner Possen trotz der ewigen Aktualität ihrer Figuren (Landstreicher-Tramp) einen Hauch von Vorzeitlichkeit behalten, der auch durch die freieste Text- und Szenenbearbeitung niemals recht entfernbar schien. Sie war eine wunderbare, einfache Radierung aus dem Vormärz, doch in keinem anderen Kostüm denkbar. Es galt also eine Transskription [sic!] ins Zeitlose vorzunehmen [...].¹⁶⁹

Später argumentiert Kuh die Umpolung des *Lumpacivagabundus* im angeblichen Sinn Nestroys auch mit der Fortsetzung des Stücks. Offensichtlich, weil Nestroy „das schöpferische Gewissen drückte, dem Charakter seiner Burschen vorher Gewalt angetan, sie künstlich und dem Publikum zu Lieb am Schluß ins Moralische verbogen zu haben“¹⁷⁰, habe er einen zweiten Teil folgen lassen. Darin würde sich nun der wahre Nestroy offenbaren, denn hier nütze „auch die ‚wirkliche Liebe‘ [...] nichts“ und „die ‚Kleinbürgerlichkeit‘ wird über Bord geworfen“.¹⁷¹

Mit diesem Autorintentionalismus – das heißt, mit dem Vorsatz aus einem quasi verfälschten Nestroy einen „echten“ zu machen – als oberste Maxime seiner betont freien Bearbeitung begründet Kuh die zahlreichen Änderungen am Text. Sie sollen dem *Lumpacivagabundus* zu jener zeitlosen Gültigkeit verhelfen, die den Werken Nestroys allgemein innewohne und die ihn für das Berliner Publikum von 1931 relevant machen würde. Dazu seien „ganze Szenen erfunden, einige Couplets hinzugedichtet, die Gestalt des ‚Lumpazi‘ durchs Stück geführt, [...] ein im wesentlichen [sic!] neuer

¹⁶⁷ Kuh, Anton: *Lumpacivagabundus*. Johann Nestroys Zauberposse in freier Bearbeitung von Anton Kuh. Berlin: S. Fischer Verlag 1931, o.S. [Vorbemerkungen]. [Textbuch] Im Folgenden zitiert im Fließtext unter der Sigle LV mit Angabe der Seitenzahl.

¹⁶⁸ Kuh (1931b), Bl. 3.

¹⁶⁹ Ebd., Bl. 3.

¹⁷⁰ Kuh (1931d), S. 922.

¹⁷¹ Ebd., S. 922.

dritter Akt geschrieben“¹⁷² und eben Motive aus *Der Welt-Untergangs-Tag* aufgenommen worden. Das „Zauberbeiwerk des Stücks“¹⁷³, also die in der Feenwelt angesiedelte Rahmenhandlung, sei als Konzession an das zeitlos Dichterische beizubehalten und zu verstärken gewesen.

6.1 Gliederung und Dramatis Personae

Ein Blick auf den Damentext offenbart die großen strukturellen Eingriffe, die Kuh vorgenommen hat. Die relativ geschlossene Szenenanordnung der Vorlage (I. Akt: zehn Szenen, II. und III. Akt: je 17 Szenen) gibt er zugunsten einer unregelmäßigen Einteilung auf: einem Vorspiel folgt der I. Akt, im Textbuch vermutlich versehentlich nicht als solcher überschrieben, mit vier *Aufzügen*. Der II. Akt besteht aus drei *Szenen*, der III. Akt aus einer. Die Längen der Akte sind wie bei Nestroy ausgewogen im Verhältnis zueinander, der Umfang des gesamten Stücks aber übertrifft den der Vorlage deutlich. Mehrere Kritiker sollten in ihren Besprechungen die lange Aufführungsdauer von über drei Stunden monieren. „[E]s dauerte bis in die mitternächtliche Stunde“¹⁷⁴, schreibt Max Osborn in der *Berliner Morgenpost* über die Premierenvorstellung, deren Beginn für 20 Uhr angesetzt war.

Die Liste der Dramatis Personae ist bei Kuh kürzer als bei Nestroy. Zum einen, weil das Stück tatsächlich weniger Rollenträger aufweist, zum anderen, weil es diese nicht vollständig erfasst. In Kuhs Personenverzeichnis sind die Figuren in zwei Gruppen unterteilt: Mit „Personen der oberen Region“ werden die Figuren aus der Feenwelt zusammengefasst. Im Vergleich zur Vorlage streicht Kuh hier die Figuren Mystifax und Fludribus. Alle anderen Figuren führt Kuh unter der Bezeichnung „Personen der unteren Region“. Die Hauptfiguren und wichtigen Nebenfiguren behält Kuh bei, in manchen Fällen unter einem anderen (Signora Palpiti wird zu Marchesa Palpiti) bzw. einem abgewandelten Namen (Reserl wird zu Resi, Windwachel zu Windwachtel). Etliche kleine Rollen aus der Vorlage entfallen (zum Beispiel Hackauf, der Fleischermeister in Prag oder Herr von Lüftig). Teilweise werden die Parts von anderen Figuren übernommen,

¹⁷² Kuh (1931b), Bl. 3.

¹⁷³ Ebd., Bl. 3.

¹⁷⁴ M. O. [=Osborn, Max]: „Lumpacivagabundus“. Gestern in der Volksbühne. In: *Berliner Morgenpost* 127 (29.05.1931), S. 2.

beispielsweise die Rolle des Hausierers und die des Malers von Lumpacivagabundus oder die Rolle der Kellnerin Sepherl von der neu eingeführten Figur der Aufräumerfrau. Weitere neue Neben- bzw. Statistenrollen sind der Zuschneider, die Manikurin, die Lehrerin, der Ziehungskommissär – hinter dem sich Lumpacivagabundus verbirgt –, ein Knabe mit verbundenen Augen (alle keine Sprechrollen), der Spaziergänger, der Polizist sowie ein Knabe und ein Mädchen als die kindlichen Egos von Leims Sohn Friedrich und Tochter Sophie in Nestroys *Der Welt-Untergangs-Tag*.

6.2 Handlung

Wie bei Nestroy steht in Kuhs *Lumpacivagabundus* ein Aufruhr im Feenreich am Beginn des Geschehens. Der böse Geist Lumpacivagabunds, „Beherrscher des lustigen Elends, Beschützer der Spieler, Protektor der Trinker“ (LV 5-6) wiegelt die Jugend auf und verleitet sie zur Unmoral. Hilaris, Sohn des Feenkönigs Stellaris, und Brillantine, Tochter von Fortuna, Beherrscherin des Glücks, wollen gegen den Willen ihrer Eltern eine Verbindung eingehen und sich „in freier Liebe angehören“ (LV 3-4). Stellaris untersagt die „sündige Liebe“ (LV 6), doch Amorosa, die Beschützerin der wahren Liebe, erhebt Einspruch. Auf Vorschlag von Lumpacivagabundus, der die Gelegenheit zum Schlag gegen Fortuna und Amorosa wittert, einigt man sich auf eine Bedingung: Drei unsolide Handwerksburschen auf der Erde sollen erst ein Mal mit einem Geldsegen bedacht werden, und ein zweites Mal, wenn sie ihr Glück mit Füßen treten. Werden sie es dann ehrfürchtig empfangen und bescheiden damit umgehen, hat das Glück Beständigkeit. Für den Fall gewinnt Fortuna die Wette und Hilaris und Brillantine bleiben auf ewig voneinander getrennt. Schmeißen jedoch alle drei das Geld abermals zum Fenster hinaus, ist Amorosa die Siegerin und die Liebenden dürfen einander für immer angehören.

Auf das Vorspiel im Feenreich folgt der 1. Aufzug des I. Akts, in dem die drei liederlichen Gesellen auf einer Landstraße ihren ersten Auftritt haben. Zwirn singt ein Auftrittslied, das in Teilen dem aus *Der Welt-Untergangs-Tag* entspricht und Knieriem singt wie bei Nestroy „Es kommen d'Stern, es wird schon spat“. Im Gegensatz zur Vorlage bekommt auch Leim ein Auftrittslied. Es handelt sich um „Ich bin ein armer

Tischlerg'sell“, das Nestroy, so Rommel im Abschlussband der Nestroy-Gesamtausgabe,¹⁷⁵ für eine Festaufführung 1856 geschrieben hat (vgl. SW 15, 728-729). Während sich die drei Gesellen dann zusammen in die Stadt aufmachen, intonieren sie gemeinsam „Wir wollen in die weite Welt marschieren“ (abgeändert von Nestroys „Wir wollen in die Stadt marschieren“). Bevor sie dort aufschlagen, versuchen sie sich erfolglos als Bettler. Eine entsprechende Einlage bei Nestroy findet sich nur in einer früheren Fassung, die Rommel im Anhang seiner historisch-kritischen Ausgabe anführt (vgl. SW 2, 627). Zum 2. Aufzug schließt sich das habelose Trifolium in einem Wirtshaus einer Feiargesellschaft an. Knieriem gibt wie bei Nestroy „Eduard und Kunigunde“ zum Besten, Zwirn das von Kuh neu eingefügte „Kommt der G'sell in ein' Ort“. Anschließend beziehen sie Quartier in einer Herberge (3. Aufzug/I. Akt). Vor bzw. während dem Einschlafen intonieren sie einen Wechselgesang, in dem sich das Wort „radikal“ zwischen den Strophen refrainartig wiederholt. Im Schlaf träumt Leim, Knieriem und Zwirn die gleiche Zahl (4. Aufzug/I. Akt). Am nächsten Tag erstehen sie bei einem Hausierer, hinter dem sich Lumpacivagabundus verbirgt, ein Los mit ebenjener Nummer für die anstehende Hauptziehung in der Lotterie. In der Lottoziehungsstelle erfahren sie von ihrem Haupttreffer.

Der II. Akt zeigt die drei Hauptfiguren in ihrem neuen Leben als reiche Männer. Zwirn pflegt einen aufwendigen Lebensstil in der Manier eines Edelmannes (1. Szene/II. Akt). Die Szene, in der er sich von heuchlerischen Freunden und Hochstaplerinnen umgarnen lässt, entspricht im Handlungsverlauf weitgehend der Vorlage. Anstelle des Quodlibets bringt Kuh hier das Lied „Ich werde oft bewundert“ aus *Der Welt-Untergangs-Tag*, vorgetragen von Laura Palpiti. Das Finale der langen Szene zeigt Zwirn, der die aufdringlichen Gäste mit Möbelspenden aus seiner Einrichtung und den gesungenen Zeilen „Adieu – tragen S' mir nur alles weg...“ höhnisch hinauskomplimentiert. Originär nimmt sich die 2. Szene des II. Akts aus. Eine Begebenheit, die in Nestroys *Lumpacivagabundus* Knieriem seinem Freund Zwirn im kurzen Wiedersehungsgespräch berichtet,¹⁷⁶ baut Kuh frei zu einer ganzen Szene aus. Sie handelt von

¹⁷⁵ Zur ungebrochenen Bedeutung von Otto Rommels Nestroy-Monographie *Johann Nestroy. Ein Beitrag zur Geschichte der Wiener Volkskomik* (1930) vgl. Yates, W. E.: Karl Kraus, Otto Rommel, and editing Nestroy. In: *Germanistik in Ireland. Jahrbuch der / Yearbook of the Association of Third-Level Teachers of German in Ireland* 3 (2008), S. 121-129, hier S. 129.

¹⁷⁶ ZWIRN: Aber nobel hab' ich das Meinige durchgebracht, das braucht einmal nix!
KNIERIEM: Ich hab' a Reis' am Rhein g'macht – da sind gar kuriose Weinkeller – so oft ich zu viel trunken hab', allemal war meine Brieffaschen weg. Unbegreiflich! Dann hab' ich im Rausch immer Händel

einem skurrilen pseudo-politischen Treffen in einem Wirtschaftsgarten in der Rheingegend, bei dem Knieriem zunächst als Führer hofiert und schließlich davongejagt wird. Im Anschluss daran sieht man Leim als vorgeblich Armen in das Haus seines ehemaligen Brotgebers Meister Hobelmann zurückkehren, der der Vater seiner großen Liebe Peppi ist (3. Szene/II. Akt). Nachdem Leim ihre Zuneigung auf die Probe gestellt hat, gibt er sich als reicher Mann zu erkennen. Mit dem Einverständnis des geldfixierten Tischlermeisters wird freudig die Heirat beschlossen. Zur Melodie des zuvor angestimmten Gratulationslieds „Es wünschet zu dem Hochzeitsfeste“ besingen Gesellen und Mägde das Verlöbnis. Zum Finale des Mittelakts tauchen unter musikalischer Begleitung noch einmal die Szenerien der 1. und 2. Szene auf.¹⁷⁷ Mit Bildern von Zwirns Pfändung sowie von Knieriem, der auf den Wirtshaustreppen steht und Rache schwört, endet der II. Akt.

Zumindest in den wesentlichen Punkten entspricht die Handlung der Bearbeitung bis zum Beginn des III. Akts der Vorlage. Die größten Abweichungen treten im letzten Akt auf. Bei Nestroy kommen Knieriem und Zwirn ein Jahr nach dem Losgewinn in Leims Haus. In einem von Leim inszenierten Täuschungsmanöver erweisen sie sich als treue Freunde, wollen sich aber um keinen Preis zu einem häuslichen Leben überreden lassen. Zwirn plant mit Reserl, der Magd von Leim, durchzubrennen, Knieriem glaubt nach wie vor an den Untergang der Welt und sieht für die wie er meint nur mehr kurze verbleibende Zeit keinen Grund „solid“ (SW 2, 68) zu werden. Erst das unvermittelte Auftauchen des Feenkönigs Stellaris ringt den beiden ein Gelöbnis zur Besserung ab.

Bei Kuh stellt sich der III. Akt wie folgt dar: Nach einem Zeitsprung von vermutlich mehreren Jahren hat Knieriem den ersten Auftritt. In der 1. Szene debattiert der mit seinen abstrusen politischen Phantasien Gescheiterte mit den Gästen einer Kneipe über den ausgebliebenen Kometen. Seine Verteidigungsrede enthält gesprochene Parts sowie eine Gesangseinlage aus *Der Welt-Untergangs-Tag*. Zur Sperrstunde wiederholt er seine Prophezeiung vom Kometeneinschlag und stimmt das berühmte Nestroy-Couplet „Die Welt steht auf keinen Fall mehr lang“ an. In einer städtischen

ang'fangt, Straf' zahlen müssen, wie ich nix mehr g'habt hab', haben s' mich eing'sperrt – mit einem Wort, nichts als unverschuldete Unglücksfälle! (SW 2, 59).

¹⁷⁷ Laut Regieanmerkung mittels Drehbühne, auf der, so Kuh in den Vorbemerkungen, bestenfalls gespielt wird.

Parkanlage unter Obdachlosen trifft er dann mit Zwirn zusammen. Auf den Wink von Lumpacivagabundus hin, der sich als Bettler verkleidet zu den beiden gesellt hat, beschließen sie, ihren alten Freund Leim aufzusuchen. Nach einem kurzen Auftritt der Kontrahentinnen Fortuna und Amorosa und einem Chanson von Lumpacivagabundus mit dem Eingangsvers „s will ein Jeder auf Erden“ verlagert sich die Szene in Leims Haus. Die fleißige Hausfrau Peppi, die braven Kinder und der strenge, ordnungsliebende Schwiegervater bilden zusammen eine Groteske des gutbürgerlichen Familienlebens. Nach seinem kecken Einstieg durch das Fenster und seinen Avancen bei Leims Magd Resi – der Dialog ist dem *Welt-Untergangs-Tag* entnommen – singt Zwirn „Ein Verhältnis, wo man bei der Tür hereingeht“ aus Nestroys *Der Färber und sein Zwillingsbruder* (1840). Danach stößt auch der betrunkene Knieriem hinzu. Wie bei Nestroy lässt Leims Erscheinen zunächst auf sich warten. Peppis und Hobelmanns Plan, den beiden ungebetenen Gästen eine Moralpredigt zu halten, um sie mit „Anstand und guten Lehren“ (LV 121) aus dem Haus zu scheuchen, fruchtet nicht. Überhaupt zeigen die sich beratungsresistent: Knieriem schreckt zwar angesichts eines aufziehenden Gewitters zusammen und gelobt ängstlich Besserung, da er es als Vorzeichen des Weltuntergangs durch den Kometen deutet – im nächsten Augenblick will er jedoch wieder ins Wirtshaus. Zwirn kann beim Fluchtversuch mit Resi von Hobelmann gerade noch aufgehalten werden. Leim ist, im Gegensatz zur Vorlage, alles andere als zufrieden mit seiner Lebenssituation. Er wirkt kränklich und trübselig ob seiner allzu geordneten bürgerlichen Existenz. Als Bekenntnis singt er das von Kuh neu hinzugefügte Couplet „Ich bin der Herr im Haus“ mit dem Refrain „Das Arbeiten, ‘s Essen, das Beten und der Schlaf / Meiner Seel‘ ich vertrag’s nicht – es ist mir zu brav“ (LV 125-126). Als Leim schließlich vom Besuch seiner Freunde erfährt, ist er wie ausgewechselt. Ihr schäbiges Auftreten lässt ihn wehmütig an die gemeinsame Zeit als Vagabunden zurückdenken. Seine schwachen Versuche, Knieriem und Zwirn zu einem sesshaften Leben zu überreden, schlagen in die andere Richtung aus, und er wird rückfällig. Wo bei Nestroy die Lumpen zu braven, pflichtbewussten Bürgern bekehrt werden, passiert bei Kuh das Gegenteil: Leim besinnt sich wieder auf die „Lumperei“ und beschließt, seine Familie zurückzulassen, um mit seinen Freunden weiterzuziehen. „Lump bleibt Lump“ (LV 136), schließt Hobelmann lapidar. Auch Stellaris im Feenreich gesteht die Unverbesserlichkeit des Menschen ein und räumt seinen Thron für

Lumpacivagabundus. Der wiederholt im Schlusstableau das „Lumpaci-Chanson“ während die Feen dazu, wie es in der Regieanmerkung heißt, einen „ausgelassenen Cancan“ (LV 137) tanzen.

Die Analyse des Handlungsverlaufs bestätigt Kuhs Ausführungen im Programmtext bezüglich seiner Eingriffe ins Nestroysche Original. Im I. und II. Akt bewegt sich Kuh mit der szenischen Abfolge zumeist nahe an der Vorlage, wenngleich er die Dialoge stark abwandelt oder überhaupt neu verfasst. Den letzten Akt gestaltete Kuh komplett neu. Szenen, wie etwa die bekannte „Brief-Szene“ (SW 2, 60-65), wurden gestrichen und das Ende konträr zur Vorlage ausgerichtet. Hier hat nicht die Ordnungsmacht rund um den Feenkönig Stellaris, sondern Lumpacivagabundus, der Patron der Lotter, der Unsteten, der Nonkonformisten, das letzte Wort. Überhaupt erhält die Figur des bösen Geists, die bei Nestroy lediglich ein Mal auftritt, eine deutlich stärkere Bühnenpräsenz. Kuh führt sie in verschiedenen Maskierungen durch das Stück und erfindet für sie ein eigenes Couplet.

6.3 Zeit

Die Art und Weise, wie Kuh sich am Figurenensemble von *Der Welt-Untergangs-Tag* bedient, wirft die Frage nach der gespielten Zeit in seinem *Lumpacivagabundus* auf. Bei Nestroy umfasst sie genau ein Jahr. Das Wiedersehen der drei Gesellen im letzten Akt, erfährt man an mehreren Stellen, findet am ersten Jahrestag ihrer Begegnung statt. Zwar kommt es auch in Kuhs Bearbeitung zu einer Reunion der Kumpane am Jahrestag ihrer Begegnung, jedoch fehlen hier im Text aus logischen Gründen die Hinweise darauf, dass es sich um den *ersten* Jahrestag handelt. Weil Kuh im letzten Akt Leims kleine Kinder – ihr Name wird nicht genannt, doch muss es sich um Friedrich und Sophie aus *Der Welt-Untergangs-Tag* handeln – in sprechenden Rollen auftreten lässt, müssen schlüssiger Weise mehrere Jahre seit dem Losgewinn verstrichen sein. Die genaue Zeitspanne des Stücks geht nicht hervor.

Ähnlich undefiniert verhält es sich mit der Zeit, in der das Stück angesiedelt ist, also dem historischen Zeitpunkt der Handlung. Weder bei Nestroy noch bei Kuh findet

man dazu im Haupttext oder in den Nebentexten explizite Angaben. Nestroys LeserInnen und sein Publikum durften aufgrund der beschriebenen Lebenswelt mit ihren sozialen und politischen Verweisen davon ausgehen, dass die Dramenhandlung in der Gegenwart spielt. Im Fall Kuhs bleibt zu klären, ob er in der Bearbeitung des Klassikers die Handlung historisiert – das heißt, sie bleibt in der vormodernen Lebenswelt Nestroys angesiedelt – oder ob er sie modernisiert und womöglich einen Bezug zur Gegenwart von 1931 herstellt. Ein in die Moderne gehievter *Lumpacivagabundus* wäre ein Anhaltspunkt für die Frage nach möglichen zeitkritischen Bezügen in Kuhs Stück.

Anhand von Kuhs nachträglichen Äußerungen ist es schwierig zu sagen, was er intendierte. Vielleicht verfolgte er mit dem Anspruch einer „Transkription ins Zeitlose“¹⁷⁸ einen Mittelweg. Denn weder sollte seine Bearbeitung ein „wunderbares Gemälde von anno dazumal“¹⁷⁹ sein, noch sollte sie „Aktualitäten und aktuelle Anspielungen“¹⁸⁰ enthalten. In jedem Fall legte er den *Lumpacivagabundus* als „Gegenwartsstück“¹⁸¹ an, in dem bestimmte unzeitgemäße Elemente zu erneuern sei.

Das kommt bereits im Vorspiel zum Tragen, wenn Stellaris im Zusammenhang mit der Verbannung von Lumpacivagabundus aus dem Feenreich von einem Zug spricht. Oder in der Szene im III. Akt, die in einer städtischen Parkanlage spielt, wo ein Polizist die auf Parkbänken nächtigenden Obdachlosen aufscheucht. Ebenso modern muten gewisse Redensweisen an; vor allem die Knieriems, der sich gerne kontemporenen politischen Vokabulars bedient. Die zweite Szene im II. Akt, in der Knieriems die Hauptrolle zukommt, vermittelt am stärksten den Eindruck unmittelbarer Gegenwärtigkeit. Sie hat im Stück einen Sonderstatus und wird eigens zu untersuchen sein.

Wie die große Knieriems-Szene als Ganzes wirken die modernen Elemente in Kuhs Bearbeitung wie gelegentliche Einsprengsel ohne wirkliche Anknüpfung im Stück. Dessen zeitlicher Grundcharakter mutet nämlich keineswegs modern an. Der Großteil der Handlung spielt sich in einer scheinbar überzeitlichen Sphäre ab: Drei Vagabunden begegnen einander auf der Landstraße, sie feiern zusammen im Wirtshaus, nächtigen in einer Herberge, begegnen Spaziergängern, Wirten, Kellnerinnen usw. Tatsächlich ist das sowohl für die Zeit Nestroys als auch für die Kuhs vorstellbar.

¹⁷⁸ Kuh (1931b), Bl. 3.

¹⁷⁹ Kuh (1931d), S. 921.

¹⁸⁰ Kuh (1931c), S. 2.

¹⁸¹ Kuh (1931d), S. 921.

Gemessen an den Maßstäben eines Gegenwartsstücks aber, und diesen Anspruch hatte Kuh nun mal, muss die vermeintliche Zeitlosigkeit als Vorzeitlichkeit gewertet werden.

Da ist vor allen Dingen die Landstraße als Handlungsraum und zugleich als zentrales Motiv. Das Sujet des Landstreichers mag in den 1930ern ein beliebtes sein, aber nicht unbedingt ein aktuelles. In der Zeit, in der Kuhs *Lumpacivagabundus* entsteht, sind herumziehende arbeitslose Handwerker sicherlich kein vordringliches soziales Problem. Das Treiben der drei Gesellen findet größtenteils in einer dünn besiedelten Landgegend statt, in Wirtshäusern, Herbergen und Werkstätten und in Interaktion mit Personen aus eben jenem sozialen Umfeld. Eine konsequent zeitnahe Aktualisierung, auf die Kuh offensichtlich verzichtet, hätte Handlung und Thematik stärker in Richtung des modernen Großstadtlebens mit all seinen sozialen Schattierungen verschoben. Dort, wo es bei Kuh kurz und ansatzweise aufscheint, wirkt es isoliert und anachronistisch.¹⁸²

Eine Übertragung von Nestroys *Lumpacivagabundus* ins Zeitlose, so muss man aus der Analyse der Zeitparameter schließen, hat nur so weit stattgefunden, als Kuhs Stück letztlich ohne eindeutigen Zeitbezug dasteht. Je nach Blickwinkel ergibt sich der Befund entweder einer unvollständigen Modernisierung, in der der Zeitbezug der Vorlage allzu stark durchleuchtet, oder der einer vorgeblich zeitlosen, tatsächlich historisierenden Darstellung mit sporadischen modernen Elementen. Inwiefern man von einem Gegenwartsstück sprechen kann, bleibt – zumindest aus der Perspektive des Lesers – fraglich. Auch der „pessimistische“ Ausgang, sollte Kuh damit das Zeitlose zu verwirklichen gesucht haben, ändert nichts daran. Die Unbestimmtheit ist ein Anzeichen für die später zu argumentierende unverbindliche Darstellung, und damit ein Indiz dafür, dass dem Autor und/oder der Volksbühne nicht an einer Problematisierung von Zeitthemen gelegen war. Inwieweit er in dieser Sache eine Vorgabe des Auftraggebers erfüllte, ist nicht klar. Zumindest für die Auslegung der Hauptfiguren als „vorzeitliche Tramps“¹⁸³ deutete er das an.

¹⁸² Nämlich als Leim, Knieriem und Zwirn ein Mal auf einer „Stadt-Hauptstrasse“ wandern und plötzlich vor den „reichen Schaufenster[n] eines Delikatessenladens“ (LV 46) landen. Außerdem als der wandernde Schneidergeselle Zwirn – ein Bild, das an sich an die Vormoderne gemahnt – auf eine Straßentafel mit dem Hinweis „für Automobile gesperrt“ (LV 12) stößt.

¹⁸³ Kuh (1931d), S. 921.

Was als Schwäche des Damentextes angesehen werden mag, hätte in den Auf-
führungen durch ein entsprechend eindeutiges Kostüm- und Bühnenbild problemlos
ausgeformt werden können. Zwar wurde das Drama als ein, wenn auch in seiner Ak-
tualisierung misslungenes, Gegenwartsstück besprochen. Tatsächlich aber dürfte
auch Rabenalts Inszenierung kein klares Bild transportiert haben, wie Paul Wieglers
Kritik für die *B.Z. am Mittag* verrät: „Die Bühnenfiguren sind doch wieder die der Ur-
großvätertage (ohne genaue Festlegung; nur das Haus Hobelmanns trägt seltsamer-
weise die Inschrift: Hobelmanns Möbeltischlerei 1876).“¹⁸⁴

6.4 Ort

Auch hinsichtlich der Verortung des dramatischen Geschehens bleibt Kuh unbestimmt.
Damit weicht er von der Vorlage ab, wo eingangs im Personenverzeichnis sowie später
an einzelnen Nebentextstellen mit Ulm, Prag und Wien reale Städte als Schauplätze
der Handlung angegeben werden.

Ihre erste Begegnung sowohl in Nestroys als auch in Kuhs *Lumpacivagabundus*
haben die drei Gesellen auf offener Landstraße. Anders als in der Vorlage erschließt
sich in der Bearbeitung später nicht, dass es sich um eine Gegend in der Nähe von
Ulm handelt. Eine Straßentafel weist hier nach den Ortschaften Oberebersdorf und
Unterebersdorf – wohl ein ironischer Hinweis darauf, dass man sich in der ländlichen
Provinz befindet.¹⁸⁵ Die feuchtfröhliche Feier und die Nacht mit dem Lostraum ereig-
nen sich in einem Wirtshaus an einem Ort, der nicht bezeichnet wird, und nicht wie bei
Nestroy in einer Herberge eben in Ulm. Zur Losziehung begibt sich das Trio in die
Kreisstadt. Die Verwaltungseinheit liefert zumindest den Hinweis darauf, dass sich das
bisherige Geschehen in Deutschland, oder zumindest in der Nähe davon, zugetragen
hat.

Das Intermezzo von Zwirn und Knieriem als reiche Leute ist bei Nestroy genau
lokalisiert: Zwirn residiert in Prag und Knieriem, wie man nachträglich der Figurenrede

¹⁸⁴ P.W. [=Wiegler, Paul]: Der ‚Lumpacivagabundus‘ der Volksbühne. Nestroy, revidiert von Anton Kuh.
In: *B.Z. am Mittag* 55/122 (29.05.1931), Erstes Beiblatt [S. 3].

¹⁸⁵ Ob Kuh hier wirklich auf das tschechische Dorf Horní Habartice (deutsch: Ober Ebersdorf) anspielt,
lässt sich nicht sagen. Dass sich der Ort in der Nähe zur deutschen Grenze befindet, spricht dafür. Da
man davon ausgehen muss, dass er der Mehrheit des Publikums nicht bekannt war – im Jahr 1930
zählte man gut 900 Einwohner (Quelle: Wikipedia) –, ist es für die Wirkung unerheblich, ob ein realer
oder ein fiktiver Ort gemeint ist.

entnimmt, macht eine Reise am Rhein. Leim begibt sich nach Wien zum Haus von Meister Hobelmann, wo er einen Ehestand mit Peppi und damit eine neue Existenz als gefestigter, ordentlicher Bürger begründet. Bei Kuh ist der Aufenthaltsort des reichen Zwirns nicht genannt, der Knieriems mit dem Hinweis auf die Rheingegend schon. Meister Hobelmanns Haus wiederum ist geographisch exakter als in der Vorlage bezeichnet, nämlich mit Gumpendorf.¹⁸⁶ Auffällig ist, dass der Stadtname kein einziges Mal fällt, also nie von Wien die Rede ist – weder im Haupt-, noch im Nebentext. An der Stelle, wo bei Nestroy in der Unterhaltung zwischen den drei Gesellen der „reiche Meister Hobelmann in Wien“ (SW 2, 22) zur Sprache kommt, entspinnt sich bei Kuh folgendes Dreiergespräch:¹⁸⁷

LEIM: [...] Ja, der Meister Hobelmann ist einer der reichsten Tischler vom Alsergrund...
ZWIRN: Jetzt noch wissen was der Alsergrund ist, dann hab ich jedes Wort verstanden...
LEIM: Der Alsergrund... habts Ihr eine Taschenlampen? ...
KNIERIEM: (*gähmend*) Die Geographie schlägt mir nicht gut an um die Geisterstunde...
(Es ist inzwischen ganz dunkel im Saal)
KNIERIEM: (*zieht, während die anderen zwei vorgebeugt zusehen, mit dem Finger Strassen*)
Da gehst Du erst grad' aus, dann hier immer weiter fort, dann schnurgrad' links hinten vorüber, an der Kirche vorbei, lässt sie rechts liegen... (*sehr rasch*)
ZWIRN: (*in Gedanken resolut*) ... die Kirche lass' ich liegen...
KNIERIEM: Haltst Dich aber genau in der Mitten vom Weg – und wenn Du Dich zweimal gedreht hast, dann ist die dritte Strasse rechts – Gumpendorf. (LV 35)

Der Dialog kann als berechnetes Spiel des Autors mit der Unwissenheit des Berliner Publikums gelesen werden. Immerhin konnte Kuh nicht voraussetzen, dass es über die Topographie Wiens Bescheid wisse. So richtet sich Leims und Knieriems ulkige Wegbeschreibung nicht nur an Zwirn, sondern auch an die TheaterbesucherInnen. Für jene im Saal, die mit den speziellen lokalen Gegebenheiten der österreichischen Hauptstadt nicht vertraut waren, musste die an sich genaue Ortsangabe mit der Nennung echter Wiener Stadtteile unklar bleiben. Wenn also hier einer der wenigen realen Ortsbezüge im Stück ironisch vernebelt wird, passt das zur allgemeinen Tendenz Kuhs, die Handlung von den festen Ortsbezügen der Vorlage zu lösen.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Gumpendorf ist seit der Eingemeindung 1850 ein Teil des 6. Wiener Gemeindebezirks. Davor war es Vorstadt.

¹⁸⁷ Die Idee zur der Szene stammt nicht von Kuh selbst. Rommel führt im Anhang seiner *Lumpacivagabundus*-Ausgabe eine sehr ähnliche Textstelle von Nestroy an. (Vgl. SW 2, 633)

¹⁸⁸ Dass Leim anfangs fälschlicherweise vom Alsergrund, dem heutigen 9. Wiener Gemeindebezirk, als dem Wohnsitz Hobelmanns spricht, ist eher ein Irrtum der Figur als des Autors, einem eingesessenen Wiener.

Wohl ganz bewusst hat Kuh den Ort der Handlung im Stück offengelassen. Im Programmtext wehrt er sich gegen die verbreitete Auffassung Nestroys als „Lokalan-
gelegenheit“.¹⁸⁹ Seine Bearbeitung des *Lumpacivagabundus* speziell für eine Berliner
Bühne ist der Versuch, über Wien und Österreich hinaus die Allgemeingültigkeit von
Nestroys Werk zu beweisen. Die dramaturgische Strategie dafür sah Kuh offenbar da-
rin, die inhaltliche Ortsgebundenheit des Dramas zu lösen. Wie um zu belegen, dass
Nestroy an jedem beliebigen Ort funktioniere. Aus textanalytischer Sicht gelang das
nicht stimmig. Zum einen, weil Kuh die Entfernung des Ortsbezugs im Stück uneinheit-
lich vornahm. Zum anderen, weil die Anklänge an Österreich bzw. Wien im *Lumpa-
civagabundus* von Nestroy vor allem auch durch die Sprache entstehen, Kuh aber, wie
sich zeigen wird, gerade diesbezüglich auf das Lokale setzte.

Das allzeit als „typisch österreichisch“ wahrgenommene Stück in seinem Kern
dergestalt zu neutralisieren, birgt nicht nur dramaturgische Schwierigkeiten, sondern
auch Konfliktpotential. Dieses sollte sich dann an der Inszenierung Rabenalts entla-
den, in der – glaubt man den Kritiken – durch die norddeutsche Sprechweise der
SchauspielerInnen die Tendenz des Dramentextes zur Entortung gar in die gegensätz-
liche Richtung übersteigert wurde. Franz Servaes, um eine der gemäßigt ablehnenden
Kritikerstimmen zu zitieren, bemängelt im *Berliner Lokal-Anzeiger*, dass Nestroys
Posse in der Vorführung „jeglichen Wiener Erdgeruch“¹⁹⁰ verloren habe. Bernhard
Diebold von der *Frankfurter Zeitung* spricht von einem „verpreußten Volks- und Zau-
berdrama“.¹⁹¹

6.5 Sprache

Im Programmtext zum *Lumpacivagabundus* wirft Kuh die Frage auf, warum man von
der „Bedeutung Nestroys außerhalb Wiens und Österreichs so wenig weiß?“¹⁹² Eben
nicht, so seine Antwort, weil die Menschen aus dem nördlicheren deutschen Sprach-
raum für den österreichischen Dialekt nicht empfänglich seien. Grund würde vielmehr

¹⁸⁹ Kuh (1931b), Bl. 2.

¹⁹⁰ Servaes, Franz: „Zeitloser“ Nestroy? „Lumpacivagabundus“ in der Volksbühne. In: *Berliner Lokal-Anzeiger* 49/250 (29.05.1931), Abend-Ausgabe, S. 2.

¹⁹¹ Diebold, Bernhard: Volksstück ohne Volk. „Lumpacivagabundus“ in der Volksbühne. In: *Frankfurter Zeitung* 75/396 (30.05.1931), Abendblatt, nicht paginiert.

¹⁹² Kuh (1931b), Bl. 2.

ein mangelndes Gehör für die spezifische Diskrepanz sein, die zwischen der gemütlichen Sprache Nestroys und ihrem ungemütlichen Inhalt existiere:

In Wien spürt man diesen Widerspruch zwischen der Gemütlichkeit der Sprache und der Ungemütlichkeit ihres Inhalts sofort und empfindet ihn als den für Nestroy typischen höhnenden Satanismus. In Deutschland aber, für dessen Ohr Gemütlichkeit und Wiener Dialekt dasselbe sind und dessen Menschen, so paradox es klingt, im Grund moralischere und gemütlichere Wesen sind als die Wiener, bleibt man, ohne den Sinn jenes Gegensatzes zu verstehen, nur durch einen Tonfall befremdet, der warm tönende Worte aus kaltem Herzen hinauszuschleudern scheint.¹⁹³

Für die Bearbeitung des *Lumpacivagabundus* sei es ihm auf die verständliche Übertragung des Nestroyschen Tonfalls angekommen.¹⁹⁴ Dessen Wesen bestehe, erklärt Kuh, in einer „ununterbrochenen Frozzelung des Schriftdeutschen“, das „für Nestroy, den Wiener, Phrase schlechthin“¹⁹⁵ sei. Oder, wie er erneut in einem Artikel für die Tageszeitung *B.Z. am Mittag* vom 4. Juni 1931 ausführt, in einem „scheinheilig-harmlose[n], zungenkecke[n] Vielgerede in der Art des ‚Blödelns‘ [...], das [...] die Schriftsprache eben in ihrem Besserwissen, ihrem Klugtun und Pointenfängen als Ganzes lächerlich mache.“¹⁹⁶

Wiewohl Kuhs konzeptuelle Ausführungen von stupenden Kenntnissen und von einem tief reichenden Verständnis von Nestroys Gesamtwerk zeugen, als Richtwert für die Analyse der Sprache in seiner Bearbeitung taugen sie nur bedingt. In ihrem essayistischen Gepräge sind sie zu wenig griffig, als dass sie am Damentext systematisch überprüfbar wären. Das etwa, was Kuh als Nestroys „Tonfall“ bezeichnet, ist ebenso schwer festzumachen wie dessen „verständliche Übertragung“. Darum und weil Kuhs Bearbeitung, obzwar er das anzudeuten scheint, keine dringenden Anzeichen dafür aufweist, dass er den Einsatz unterschiedlicher Sprachvarietäten durchgehend und effektiv als satirisches Mittel einsetzt – wie Nestroy das zweifellos tut –, geht es in der folgenden Sprachanalyse um die Ermittlung der sprachlichen Grundschrift des Damentextes (=Matrixvarietät) und ihre etwaige Abweichung von der Vorlage, nicht um die funktionale Verwendung etwa von Dialekt und Standarddeutsch darin.

¹⁹³ Ebd., Bl. 2-3.

¹⁹⁴ Vgl. ebd., Bl. 3.

¹⁹⁵ Ebd., Bl. 3.

¹⁹⁶ Kuh, Anton: Lumpazi, ich und die Anderen. In: *B.Z. am Mittag* 55/127 (04.06.1931), Erstes Beiblatt [S. 2]. [=1931c]

Dieses analytische Vorgehen erfolgt nicht zuletzt hinsichtlich der Vorwürfe von Kritikern, in der Aufführung würde „unwienerisch“ gesprochen. Es soll untersucht werden, ob es in Kuhs Textvorlage dafür eine Grundlage gibt.

Dazu muss vorweg bemerkt werden, dass selbst bei Nestroy kein „echtes“ Wienerisch vorliegt – um der Bearbeitung nicht dort einen Mangel anzulasten, wo schon für die Vorlage kein positiver Befund existiert. Stilistisch ist die Grundschrift von Nestroys Stücken ein, eher umgangssprachliches, „Deutsch mit wienerischer Färbung“.¹⁹⁷ Durch wienerische Einsprengsel wird ganzen Passagen „eine lokale sprachliche Färbung gegeben [...], obwohl in [ihnen] regelrechtes Deutsch dominiert.“¹⁹⁸ Die vereinzelt erscheinenden Erscheinungen erfüllen eine Signalfunktion, die im Sinn der Kontextualisierung einen dementsprechenden Gesamteindruck erwecken sollen.¹⁹⁹ Tatsächlich erfordert die poetische Funktionalisierung von Sprache Kontextualisierungspotenzial, aber nicht Authentizität. Schließlich transportieren literarische Werke soziale Bedeutungen, indem sie Assoziationen evozieren. Somit kann es auch für Nestroys und folglich für Kuhs Stück nur darum gehen, den *Eindruck* des Wienerischen zu vermitteln.

Kuh mag sich über den artifiziellen Charakter der Dramensprache Nestroys im Klaren gewesen sein, wenn er sehr unbestimmt von ihrer „wienerischen Grundfarbe“ (LV [Vorbem.]) spricht. Bereits 1912 hat Kraus in dem einflussreichen Aufsatz *Nestroy und die Nachwelt* postuliert, dass der Dialekt bei Nestroy Kunstmittel, und nicht Krücke wie etwa bei Ludwig Anzengruber, sei.²⁰⁰ Demnach handelt es sich bei Nestroys Dramensprache um eine Kunstsprache und keineswegs um ein authentisches Wienerisch. In *Nestroy und das Burgtheater* (1925), seiner zweiten wichtigen Nestroy-Abhandlung, fällt Kraus das berühmte Urteil: „Nestroy, der kein österreichischer Dialektdichter, sondern ein deutscher Satiriker ist, ins Wienerische übersetzen heißt ihm eine Anzengrube graben“.²⁰¹

¹⁹⁷ Scheichl, Sigurd Paul: Wie wir Noblen uns ausdrücken ... Hochdeutsch-Sprechen bei Nestroy. In: Yates, W. Edgar und Ulrike Tanzer (Hg.): Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Aufsätze. Zum 25-jährigen Bestehen der Zeitschrift *Nestroyana*. Wien: Lehner 2006, S. 136-152, hier S. 137.

¹⁹⁸ Ebd., S. 137.

¹⁹⁹ Vgl. dazu Auer, Peter: Kontextualisierung. In: *Studium Linguistik* 19 (1986), S. 22-47.

²⁰⁰ Vgl. Kraus (1912), S. 15.

²⁰¹ Kraus (1925), S. 25.

Kuh jedenfalls bekennt sich in den Vorbemerkungen zum Stück zu einem, wenn auch adaptierten, „wienerischen“ Nestroy:

Die Nestroysche Sprache hat in dieser Bearbeitung ihre wienerische Grundfarbe behalten, sie wurde nur, was gewisse Spezialausdrücke der Wiener Mundart anlangt, dem universal-deutschen Gehör des Publikums nahegebracht. (LV [Vorbem.])

In der Tat fallen auf den ersten Blick typische Merkmale des, allgemein gesprochen, österreichischen Deutsch im Text ins Auge.²⁰² Das sind hauptsächlich die Deminutivendungen auf *-erl* (z.B. „Wolkenkammerl“ (LV 7)) und ihre Pluralbildung mit *-n* (z.B. „Kunststückl’n“ (LV 6)) sowie der Ausfall des Vokals *e* in Nebensilben (z.B. „g’hört“ (LV 8), „ang’strengt“ (LV 57), „Lung“ (LV 16), „anschau’n“ (LV 6)).²⁰³ Dass diese Merkmale durchaus gehäuft auftreten, darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Grundschrift der Figurensprache eine gemeindeutsche Umgangssprache ist – mit Charakteristika des Mündlichen, die nicht spezifisch „österreichisch“ sind: zum Beispiel Wegfall der *e*-Endung in der 1. Person Singular des Verbs (ich hab’, ich komm’ usw.), Kontraktionen (für’s, wir’s usw.) und abweichende Wortformen (z.B. nix). Folgende Textstelle aus dem Vorspiel macht deutlich, wie Kuh Elemente des österreichischen Deutsch nur sporadisch in die Figurenrede einstreut:

LUMPACI: (nimmt eine schwarze Binde um die Augen) Einen Augenblick Konzentration bitte... Alles stark an Lumpen denken... Okkultismus ist keine Zauberei.... (näher zu den beiden; geheimnisvoll) Einen Augenblick... (man sieht unten unter einem Baum LEIM, ZWIRN und KNIERIEM) Sie sehen die Drei da unten! Das sind drei Anhänger von mir... drei lockere Brüder, arme Handwerksburschen, die sich untern’ Baum zum Schlafen **hing’legt** [Hervorheb. von M.G.] haben und einer vom andern nix wissen (zu FORTUNA) Hundsschlecht geht’s den Dreien... Schauen Sie’s nur an... Das Sterbliche ist ihnen ins unrasierte **G’sicht g’schrieben** [Hervorheb. von M.G.]... Überschütten Sie die Drei mit Ihrem Füllhorn! Giesen Sie Geld auf sie aus! Sollten sie das Geld – und das ist doch kaum anzunehmen – zum Fenster rauswerfen, so drängen Sie’s ihnen ein zweites Mal auf! Wenn sie aber dann, und das ist doch **g’wiss** [Hervorheb. von M.G.], das Geld mit Dank empfangen und aus Furcht vor neuer Dürftigkeit mit weiser Mässigung es sich für’s Leben bewahren – dann haben Sie gewonnen, Fortuna, der junge Prinz Hilaris bleibt für ewig von Ihrer Tochter getrennt... Wenn sie’s aber noch einmal hinausschmeissen... dann... gehören sie mir... nein, ich mein’: dann gehören die Liebenden sich auf immer an! (LV 8-9)

²⁰² Wien prägt(e) seit jeher das in Österreich gebräuchliche Deutsch, und zwar auf allen Ebenen des Variationsspektrums, weshalb es keine Trennschärfe zwischen dem österreichischen Deutsch und dem Wienerischen gibt. Darüber hinaus steht hier, wie gesagt, nicht das Zusammenwirken verschiedener Sprachvarietäten im Fokus. Darum geht es auch nicht um aufwendige terminologische Unterscheidungsgenauigkeit bezüglich der Begriffe „Wienerisch“, „Umgangssprache in Österreich“ sowie „Standarddeutsch in Österreich“. Wo es der Klarheit dient wird also in der Folge allgemein von Merkmalen des österreichischen Deutsch bei Kuh bzw. Nestroy gesprochen.

²⁰³ Für eine Übersicht der Merkmale des österreichischen Deutsch vgl. Ebner, Jakob: Deutsch in Österreich – Österreichisches Deutsch. In: Ders. (Hg.): Wie sagt man in Österreich? Wörterbuch des österreichischen Deutsch. 4., völlig überarb. Aufl. Mannheim: Duden 2009, S. 439-477.

Dass Kuh, wie man an dem Textbeispiel gut erkennt, einzelne Signalwörter – nämlich aus dem sozialen Bedeutungsfeld „Österreich/österreichisch“ – nur gelegentlich einstreut, entspricht vom Prinzip der Vorlage. Insgesamt sind die Bezüge zum österreichischen Deutsch in Kuhs *Lumpacivagabundus* doch schwächer ausgeprägt als in Nestroys. Nicht nur was die, wie Kuh in den Vorbemerkungen schreibt, „gewissen Spezialausdrücke der Wiener Mundart“ angeht – Kuh etwa spricht markiert „bundesdeutsch von „Rühreiern“ (LV 32) anstatt vom in Österreich gebräuchlichen Ausdruck „Eierspeis“ und er ersetzt die „Kastenb’schläg“ (SW 2, 35) aus der Vorlage durch „Schränkbeschläge“ (LV 91), meidet also mehrfach die Verwendung von Austriazismen. Auch allgemein tendiert Kuh stärker zu einer gemeindeutschen Sprache als Nestroy, was vor allem im direkten Vergleich hervortritt. Die Dialogstellen, die Kuh von Nestroy übernimmt, sind nur mehr oder weniger wörtlich übernommen. Augenfällig wird das an Zwirns Auftrittslied, das Nestroys *Welt-Untergangs-Tag* entstammt:

Ich wandre durch die halbe Welt,
In Sack hab' ich kein' Kreuzer Geld,
Im G'wand hab' ich zwar Löcher gnu',
Hingegen hab' ich z'riss'ne Schuh'.
Mein Geist eilt fort den ganzen Tag,
Nur d'Füß, die woll'n nicht mehr recht nach [...]. (SW 2, 104-105)

Ich wand're durch die halbe Welt
Im Rock hab' ich kein Pfennig Geld
Zerrissen sind schon meine Schuh',
Die Löcher näht mir niemand zu.
Mein Geist eilt fort den ganzen Tag,
Die Füß' die können kaum noch nach. (LV 11)

Die Gegenüberstellung von Vorlage (links) und Bearbeitung (rechts) veranschaulicht nicht nur, dass Kuh die Sprache im Ausdruck modernisiert (hier „Pfennig“ für „Kreuzer“), sondern eben auch, dass er das Stück allgemein stärker am Standarddeutschen orientiert. An anderer Stelle bei Kuh singt Leim mit „Wenn ich nicht bald mei Peppi seh' / Wird mir zur Last mein Leb'n“ (LV 12) deutlich weniger dialektal als in Nestroys erwähnter alternativer Fassung, wo er klagt: „Wenn ich net bald mei' Peperl siech, / Wird mir zur Last mein Leb'n“ (SW 15, 729).

Ein weiterer Unterschied betrifft die Differenzierung der Figuresprache. In Nestroys *Lumpacivagabundus* besteht ein markanter Unterschied zwischen den Figuren aus dem Feenreich, die sich einer dem Schriftdeutschen sehr nahen Sprache bedienen, und den drei Gesellen, deren Ausdrucksweise der beschriebenen Umgangssprache wienerischer Färbung entspricht. Der Kontrast samt seiner Funktion, die er im Text erfüllt, entfällt bei Kuh weitgehend. Zwar fällt bei genauerem Hinsehen auf, dass sich die überirdischen Rollenträger über weite Strecken auf Standarddeutsch verständigen. Aber eben nicht durchgehend, was nochmals veranschaulicht, wie stark einzelne Wörter den Kontext prägen können. Gerade bei Feenkönig Stellaris sticht das

ins Auge. Etwa als er Lumpacivagabundus aus dem Feenreich verbannt: „[...] Sie verlassen sofort die Gemarkungen meines Reichs – und lassen sich nicht mehr hier anschau'n!“ (LV 6). Durch Vokalreduktion in „anschauen“, bekommt ein Wort, das an sich schon typisch für den Gebrauch im österreichischen bzw. süddeutschen Sprachraum ist, eine zusätzliche lokale Prägung, was die Wahrnehmung der Äußerung als Ganzes beeinflusst. Dass die sprachliche Nivellierung der Figurenrede für die Inszenierung übernommen wurde, deutet die Kritik im *Film-Kurier* an: „Nicht einmal die Sprach-Distanz von himmlischem und irdischem Ulk kommt heraus“²⁰⁴, lastet Hans Feld Regisseur Rabenalt an.

Ansonsten dürfte man sich seitens der Regie große Freiheiten bezüglich der Sprache genommen haben. In den Besprechungen ist dies ein großer Kritikpunkt. Vielen war das Spiel in der Darstellung zu „unwienerisch“, ja geradezu verpreußt. „Nestroy auf preußisch“²⁰⁵ betitelt Monty Jacobs seine vernichtende Kritik in der *Vossischen Zeitung*. Ins selbe Horn bläst Alfred Kerr, wenn er schreibt: „Nestroy klingt bei ihm [Rabenalt; Anm. M.G.], wie wenn jemand sagt: das Dee-ardel; der Bu-app.“²⁰⁶

Die „Entwienerung“²⁰⁷ seines *Lumpacivagabundus* hat Kuh später mehrfach beklagt. Auch wenn diese ein Stück weit bereits durch ihn selbst stattgefunden hat, von den Vorwürfen der „Verpreußung“ Nestroys in der Aufführung muss der Autor in jedem Fall freigesprochen werden. Für den Text kann man festhalten, dass er formal weniger „wienerisch“ als die Vorlage ist – und vermutlich weniger als Kuhs Vorbemerkungen erwarten lassen. Dennoch, die Absicht des Autors ein dementsprechendes Sprachbild zu transportieren, ist am gezielten Einsatz von Varietätsmerkmalen des österreichischen Deutsch abzulesen. Und freilich sagt der deskriptive Nachweis von Unterschieden noch nichts über die Wirkung der Dramensprache aus. Wie gesagt stellt sich nicht so sehr die Frage, ob diese nach strengen formalen Gesichtspunkten authentisch ist. Vielmehr, ob sie – zumal dies der Autor selbst ausgibt – den realistischen sprachlichen Eindruck der Vorlage vermitteln kann. Tatsächlich ist das objektiv schwierig zu beantworten. Gewiss würde jemand, der das Nestroysche Original gut kennt und aus Wien

²⁰⁴ Feld, Hans: Nestroy – stark geschminkt. Volksbühne. In: *Film-Kurier* 13/123 (29.05.1931), nicht paginiert.

²⁰⁵ Jacobs, Monty: Nestroy auf preußisch. „Lumpacivagabundus“ auf der Volksbühne. In: *Vossische Zeitung*, Nr. 249 (29.05.1931), Abend-Ausgabe, S. 3.

²⁰⁶ Kerr, Alfred: Lumpacivagabundus. Volksbühne. In: *Berliner Tageblatt* 60/249 (29.05.1931), Abend-Ausgabe, nicht paginiert.

²⁰⁷ Kuh (1931e), S. 216.

stammt, schwieriger zu überzeugen sein als der Berliner, dem weder das Werk noch das Wienerische vertraut ist. Berücksichtigt man, dass Kuh den *Lumpacivagabundus* speziell für ein Berliner Publikum bearbeitete, kann die Sprache im Textbuch als „hinreichend wienerisch“ angesehen werden. Für die Rezeptionsgeschichte von Kuhs Stück ist es ohnehin unerheblich, da er nie ein Lesepublikum erreichte. Maßgebend für die zeitgenössische Beurteilung waren ausschließlich die Eindrücke der Aufführung.

7. Ausgewählte Aspekte der Textinterpretation

Die Aspekte von kritischem und unterhaltendem Theater in Nestroys Werk werden in der Forschung unterschiedlich gewichtet. Dass beides vorliegt, darüber herrscht Einigkeit. Jürgen Hein nähert sich der Frage über Nestroys bevorzugte Bühnengattung, die Posse: „Lachen machen, Unterhaltung, ist ihr eigentlicher Zweck, aber es ist nicht ihr einziger“, denn im Regelfall verfügt sie auch über eine „kritische Botschaft“.²⁰⁸ Demnach müssen Nestroys Possen in dem Spannungsfeld von Kritik und Unterhaltung gelesen werden. Für die Interpretation von Kuhs Bearbeitung des *Lumpacivagabundus* ergibt sich daraus die grundlegende Frage, wo er das Stück positioniert: im Umfeld des sogenannten Unterhaltungstheaters, das primär Vergnügungswerte verfolgt und in seiner kommerziellen Ausrichtung immer den Geschmack des Massenpublikums treffen will, oder im Umfeld eines auf aktuelle politische und soziale Themen der Gegenwart reagierenden Theaters. Mit „Zeittheater“ sei dafür ein Begriff gewählt, der eben in den Zwanzigern aufkommt und den zweiten Pol des Theaterbetriebs in jener Zeit benennt.²⁰⁹

²⁰⁸ Hein, Jürgen: „Eine Posse sehen, heißt für den Gebildeten gleichsam Lotterie spielen“ (Kierkegaard) – Produktions- und Wirkungsbedingungen der Wiener Posse im internationalen Kontext. In: Jansen, Wolfgang (Hg.): Unterhaltungstheater in Deutschland. Geschichte – Ästhetik – Ökonomie. Die Referate des Symposions vom 28.-30. April 1995. Berlin: Weidler Buchverlag 1995, S. 29-53, hier S. 30.

²⁰⁹ Zum Zeitstück bzw. Zeittheater in der Weimarer Republik vgl. Jung-Hofmann, Christina: Wirklichkeit, Wahrheit, Wirkung. Untersuchungen zur funktionalen Ästhetik des Zeitstückes der Weimarer Republik. Frankfurt am Main: Peter Lang 1999.

7.1 Aspekte von Unterhaltungstheater in Anton Kuhs *Lumpacivagabundus*

7.1.1 Ein singspielhafter *Lumpacivagabundus*

Musikalische Einlagen sind ein wichtiges Element in der Dramaturgie des Wiener Volkstheaters.²¹⁰ Die Formen und Funktionen der Gesangseinlagen sind vielfältig;²¹¹ in jedem Fall fungieren sie als unterhaltende, „zusätzliche Wirkfaktoren“²¹², die publikumsgerichtet sind.²¹³ Dass musikalischen Elementen und insbesondere dem Couplet, als Spezialform des Theaterlieds,²¹⁴ eine wichtige satirische Funktion zukommen kann, ändert daran nichts. Gerade in Nestroys Stücken erfreuen sich die Nummern bis heute großer Beliebtheit. Sie trugen maßgeblich zur Popularität seiner Bühnenwerke bei.

Kuh setzte für die Bearbeitung des *Lumpacivagabundus* verstärkt auf Musik. Er beschränkte sich nicht auf die altbewährten Originale, sondern baute den musikalischen Teil gegenüber der Vorlage bedeutend aus. In Nestroys *Lumpacivagabundus* zählt man insgesamt zwölf Lieder und Chöre, in *Der Welt-Untergangs-Tag*, das einen „ausgesprochen singspielartigen Charakter“ (HKA 8/I, 2) hat, 17. Auch bei Kuh kommt man, je nach Zählung, auf mindestens 17 Gesangseinlagen, wobei mehrere Rezitative sowie Wiederholungen einzelner Couplets und Chöre nicht mitgerechnet sind.

Lediglich vier bzw. fünf, zählt man eine *Lumpacivagabundus*-Variante Nestroys mit, der 17 Lieder hat Kuh dem Original entnommen – mit den bereits angesprochenen sprachlichen Änderungen. Das heißt, veraltete Ausdrücke (z.B. „betteln“ statt „fechten“ (LV 13)) und dialektale Varianten (z.B. „ich“ statt „i“ (LV 13)) wurden ersetzt. Bei den vier Liedern handelt es sich um das Auftrittslied von Knieriem, das von Zwirn im Wirtshaus geträllerte „Eduard und Kunigunde“, das „Kometenlied“ und das „Handwerkslied“. Letzteres hat große Eingriffe erfahren: Vom Lied, das die drei Gesellen nach ihrer Be-

²¹⁰ Vgl. Hein, Jürgen: Das Wiener Volkstheater. 3., neubearb. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997, S. 87.

²¹¹ Vgl. ebd., S. 89-90.

²¹² Klotz, Volker: Dramaturgie des Publikums. Wie Bühne und Publikum auf einander eingehen, insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gatti und im politischen Agitationstheater. 2., durchges. Aufl. Würzburg: Königshausen und Neumann 1998, S. 47.

²¹³ Vgl. Hein (1997), S. 91.

²¹⁴ Vgl. Hein (1990), S. 119.

gegnung gemeinsam singen, ist bis auf die ersten beiden Verse nichts übrig geblieben.²¹⁵ Ein fünftes Lied, Leims Auftrittslied, entnahm Kuh einer Textvariante des *Lumpacivagabundus* von Nestroy.

Ebenfalls vier Lieder stammen aus anderen Werken Nestroys: drei aus *Der Welt-Untergangs-Tag* und eines aus *Der Färber und sein Zwillingsbruder*. Es sind dies Zirns „Ich wandre durch die halbe Welt“, Mathildes „Ich werde oft bewundert“ (bei Kuh gesungen von Laura), Knieriems „Die Welt is a Kugel, ‘s weiß niemand warum“ (bei Kuh „Die Welt ist eine Kugel, es weiss niemand warum“) sowie „Ein Verhältniß, wo man bei der Thür‘ hineingeht“ (bei Kuh „Ein Verhältnis, wo man bei der Tür hereingeht“).

Sämtliche andere Lieder hat Kuh neu verfasst. So etwa bekommt Zirn im I. Akt einen zusätzlichen Gesangspart, Gesellen und Mägde in Meister Hobelmanns Haus schlagen anlässlich Leims Verlobung ein Glückwunschlid an und Lumpacivagabundus singt das „Lumpaci-Chanson“. In mehreren Liedern werden die Unbeschwertheit des Landstreichertums sowie die Rastlosigkeit und das Vergnügen als oberstes Lebensprinzip besungen. Kuh lässt Zirn im Wirtshaus „ein Lied von unserm Leben“ (LV 24) anstimmen, dessen Refrain lautet: „Nur auf der Strass’n, auf der Strass’n ist es schön, / Auf der Strass’n kann er heiter / Und gelassen immer weiter / Kann er auf der Strass’n geh’n“ (LV 25). Generell sind die Lieder bei Kuh inhaltlich unverfänglich. Mit Ausnahme von Knieriems blutrünstigem Rachegefang am Ende des II. Akts sind sie von heiter-ironischer, bisweilen simpel erklärender Tonart und lassen wenig Raum für eine kritische Auslegung. Funktionell betrachtet fördern sie weder eine Ausdifferenzierung der Charaktere oder eine ernsthafte Problematisierung der Drameninhalte, noch bringen sie die Handlung voran. Dass die „Kuplets und Musikeinlagen [...], soweit sie nicht von Nestroy und speziell aus dem Lumpazi stammen, gleichfalls weggelassen werden“ (LV [Vorbem.]) können, wie Kuh in den Vorbemerkungen festhält, stützt die Annahme, dass ihnen keine strukturbildende oder wichtige bedeutungstragende Funktion immanent ist.

²¹⁵ Und selbst diese sind nicht ident mit dem Original, denn bei Kuh ziehen die Gesellen nicht „in die Stadt“, sondern „in die weite Welt“ (LV 15).

Das entspricht zwar weitgehend der Vorlage sowie allgemein dem Frühwerk Nestroys, in dem Musik mit wenigen Ausnahmen – als eine solche kann das „Kometenlied“ gelten – „ein verschönendes Attribut“²¹⁶ darstellte. Nicht aber dem heutigen Nestroy-Verständnis, und auch nicht dem von 1931, das in der Beziehung durch das spätere Werk geprägt ist. Nach *Einen Jux will er sich machen* aus dem Jahr 1842 reduzierte Nestroy die Musiknummern in seinen Stücken deutlich. Er „hörte auf, Vokalmusik als Dekor zu betrachten und setzte gezielt die Musik zur Akzentuierung der satirischen Wirkung der Couplets ein.“²¹⁷ Diese waren gewiss schon in früheren Werken wichtig, bislang „gewissermaßen aber von den ‚kulinarischen‘ Nummern überdeckt“²¹⁸ gewesen. Von den lieblichen Musikeinlagen finden sich beim reifen Nestroy nur wenige.²¹⁹ Der sozialkritische Blickpunkt dominiert.

Zusätzlich zu den Liedern fügte Kuh musikalische Elemente in seine Bearbeitung ein, die als Sprechgesang angelegt sind. In den Regieanmerkungen etwa zu der Szene, in der Lumpacivagabundus als Maler verkleidet dem neureichen Zwirn einen Besuch abstattet, heißt es: „Der Dialog ist etwa von hier an von gedämpfter Musik begleitet, sodass die Reden Zirwns und Lumpacis‘ wie Recitative wirken“ (LV 56). Darauf folgt eine komisch angelegte, knapp geführte Wechselrede, die musikalisch begleitet wird. Noch klangvoller gibt sich später die Rede zwischen Leim und der Hochzeitsgesellschaft im Haus des Meisters Hobelmann, als der Tischler von der vermeintlichen Verheiratung seiner Peppi mit dem Wirt Strudl erfährt. Es entspinnt sich ein Dialog, der wiederum von Musik begleitet und diesmal durch den Sprechchor der Gesellen und Mägde sowie durch den stellenweisen Reim zusätzlich rhythmisiert wird:

(*Das Folgende rezitativisch*)

CHOR DER GESELLEN UND MÄGDE: (*bedrohlich*) Der Hochzeitsgast der ist nicht faul,
Macht auf sein ordinäres Maul...

HOBELMANN: (*rezitativisch*) Leim still, wie können Sie in meinem Haus einen ehrenfesten
Mann so gemein injurieren?

PEPPI: (*flötend*) Geliebter Johann?

STRUDEL: Was der sich einbildt!

LEIM: Einbildt?? ... Euch alle wie Ihr da steht, könnt' ich mir kaufen!

CHOR DER GESELLEN UND MÄGDE: (*noch bedrohlicher, die Gesellen schürzen sich die Ärmel auf*) Ha, ha, ein armer Wanderg'sell

Na kaufen 'S uns nur auf der Stell'

²¹⁶ Branscombe, Peter: Die Musik bei Nestroy als Flucht in bessere (?) Welten. In: Dürhammer, Ilija und Pia Janke (Hg.): Raimund, Nestroy, Grillparzer. Witz und Lebensangst. Wien: Ed. Praesens 2001, S. 153-161, hier S. 154.

²¹⁷ Hein (1997), S. 92.

²¹⁸ Branscombe (2001), S. 154.

²¹⁹ Vgl. ebd., S. 153.

STRUDEL: *(durch Leims letzte Worte nachdenklich geworden)* Bedenklich wird mir mit der Zeit
 Die fra-happante Ähnlichkeit..
 HOBELMANN: *(für sich)* Er schimpft?... Den Irrtum klär' ich auf
 Sonst nimmt das Unglück seinen Lauf..
 DER CHOR: *(immer rauflustiger)* Ha, ha!
 HOBELMANN: *(mit Donnerstimme)* Wollt Ihr jetzt alle miteinander in Schweigen versinken?
(Die rezitativische Musik hört auf) (LV 95)

Solcher Art rezitativischer Figurenreden gibt es in Kuhs Bearbeitung mindestens fünf. In dieser Form haben sie keine Entsprechung in der Textvorlage. Als LeserIn erfährt man aus den Vorbemerkungen zum Stück, was Kuh mit den neuartigen musikalischen Elementen bezwecken wollte: „Die melodramatische Musik, die an einzelnen Stellen den Dialog untermalt“ soll diesem „eine opernhafte Form geben“ (LV [Vorbem.]).²²⁰ Tatsächlich kennt man die Technik des musikbegleiteten Sprechens von Operetten wie Franz Lehárs *Die lustige Witwe* (1905).²²¹ Wie für die Couplets, gilt laut Kuh auch für die melodramatische Musik, dass sie bei der Aufführung „ohne Beeinträchtigung der Wirkung fortbleiben“ (LV [Vorbem.]) könne.

Schließlich zählen zu den neuen musikalischen Facetten, die Kuh dem *Lumpacivagabundus* verleiht, auch tänzerische Elemente. Während bei Nestroy Fortuna den drei Gesellen die richtige Losnummer recht unspektakulär eingibt, gerät die entsprechende Szene bei Kuh zur „*panoptikumhaften Revue-Einlage*“ (LV 37), und die Losziehung, die bei Nestroy nicht zur Darstellung kommt, gestaltet sich als „*verzückt-be deutendes Gebärdenspiel*“ (LV 47) bei zunehmend aufgeregter Musik: Der Vorgang in der Lottoziehungsstelle, so steht es in den Regieanmerkungen, ist „*ganz pantomimisch; ein tänzerisch gestelltes lebendes Bild*“ (LV 46). In der Schlusszene des Stücks vollführen die Feen mit ihrem „*ausgelassenen Cancan*“ (LV 137) einen erotischen Schautanz, wie man ihn in Varietés zu sehen bekam.

²²⁰ „Melodramatisch“ bezieht sich hier auf die Bedeutung von Melodram als Technik, bei der ein gesprochener Vortrag von Prosa oder Versen instrumental begleitet wird. Vgl. Saary, Margareta: Melodram. In: Flotzinger, Rudolf (Hg.): Oesterreichisches Musiklexikon ONLINE. Wien: 2002-2015. Online verfügbar unter: http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Melodram.xml (18.11.2015), zuletzt aktualisiert am 30.11.2009.

²²¹ Vgl. Saary (2009), o.S.

Mit dem Ausbau der musikalischen Einlagen und Wirkungsmittel, das heißt des Gesangs, des Melodrams und des Tanzes,²²² vollzieht Kuh an Nestroys *Lumpacivagabundus* eine deutliche Umformung ins Singspielhafte²²³ und damit, so die Hypothese, eine Annäherung an beliebte Formen des unterhaltenden Musiktheaters wie Operette und Revue.²²⁴ Sei es aus eigener künstlerischer Überzeugung oder auf Wunsch des Auftraggebers geschehen – Kuhs stark musikalisch geprägte Nestroy-Bearbeitung fügt sich gut in das Programm der Volksbühne der Spielzeit 1930/31. Das Volksstück bildete darin den Schwerpunkt, und seitens der Vereinsführung wurde verstärkt der Anschluss an das kommerziell erfolgreiche Unterhaltungstheater gesucht. Mit Arthur Maria Rabenalt übernahm die Inszenierung von Kuhs Stück ein Regisseur, der viel im Musiktheater tätig war und Schriften darüber verfasste.

7.1.2 Übersteigerte Selbstironie

Die Rolle der Musik in Kuhs Bearbeitung muss unter einem weiteren Gesichtspunkt betrachtet werden. Durch gezielten Einsatz wird an einzelnen Stellen des Stücks das szenische Geschehen ironisch unterlaufen. Dies ist beim Auftritt von Lumpacivagabundus im 2. Aufzug des I. Akts der Fall, den „*im Orchester ein paar schauerliche (parodistisch gewitterhafte) Takte*“ (LV 20) begleiten. An anderen Stellen erfolgt die ironische Brechung aus der szenischen Handlung selbst heraus, wobei wiederum oft von Musik begleitet. Auf diese Weise gerät bei Kuh die Traumszene, in der sich den drei Gesellen ihre Losglücksnummer durch göttliches Zutun offenbart, zur Farce:

(Sie schlafen ein. Eine zarte Musik beginnt. Wolken fallen herab, zugleich öffnet sich der obere Teil der Bühne (aus dem Vorspiel), die Wolken teilen sich und man sieht: STELLARIS, AMOROSA, BRILLANTINE und HILARIS; die Vier tragen wie in einer Revue-Schau je eine Tafel mit einer riesengrossen Nummer: 7 – 3 – 5 – 9. Sie führen mit den Nummerntafeln einen parodistischen Reigen auf, mit koketten Bewegungen nach dem unteren Bühnenteil zu, der ganze Tanz hat den Charakter einer panoptikumhaften Revue-Einlage; am Schluss des Tanzes rangieren sie sich so in eine Reihe, dass die vier Nummern deutlich die Zahl 7359 ergeben. Als sie in knieender Apotheose diese Zahl stellen, erscheint über ihnen, aus dem

²²² Vgl. Hein (1990), S. 119.

²²³ „Singspiel“ hier verstanden als „kleines heiteres Bühnenstück des Musiktheaters mit gesprochenem Dialog, Gesang und Musikeinlagen [...] [sowie als] bewegte Zwischenform von Oper und Lustspiel und Vorform der heutigen Operette“. Definition nach Wilpert, Gero von: Singspiel. In: Sachwörterbuch der Literatur. 8., verbesserte und erweiterte Aufl. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2001, S. 756-757, hier S. 756.

²²⁴ Eine der wenigen guten Überblicksdarstellungen zur Revue des 20. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum bietet Kothes, Franz-Peter: Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900 – 1938. Typen, Inhalte, Funktionen. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1977.

Wolkenschleier, bei anschwellender Musik, die Gestalt der FORTUNA; sie hat in der Hand ein Füllhorn, gleichfalls mit der transparenten Zahl 7359.

Während der Erscheinung hört man hie und da einen tiefen Schnarch-Stoss, der die Musik durchschneidet; Ächzer und Unruhe der Gesellen). (LV 37)

In Nestroys *Lumpacivagabundus* spielt sich die Szene, wie überhaupt die überirdische Handlung, mit einem Ernst ab, der subtil ironisch gebrochen wird. Das diskrete selbst-ironische Spiel Nestroys formt Kuh rigoros aus. Dort, wo es sich in der Bearbeitung derart unverhohlen und zugespitzt manifestiert, wird das Stück zur Parodie seiner selbst. Bereits zu Beginn wird das deutlich, als sich der „kitschig gemalte Vorhang“ hebt und „von Orchestermusik begleitet“ ein „übertrieben gesprochener [...] Dialog“ (LV [3]) einsetzt:

BRILLANTINE: (in schnellem Angstausbruch) Oh Gott!

STELLARIS U. FORTUNA: (zugleich) Tochter! ... Sohn!

BRILLANTINE: (unter Tränen verschämt) Ich liebe denselben, Mutter!

HILARIS: (ebenso) Derselbe fühlt dasselbe, wie dieselbe, Vater! ...

STELLARIS: Aus dieser sündigen Liebe wird nichts! ... Ich geb's nicht zu...

FORTUNA: Nimmermehr dürft Ihr Euch angehören! ...

HILARIS U. BRILLANTINE: (zugleich schmerzvoll) Geliebte! Geliebter! (LV 6)

Die Liebesbekundung von Hilaris und Brillantine schlägt bei Kuh zum Palaver von absurd-lächerlicher Melodramatik aus. Feenkönig Stellaris, der über die Verbindung der Verliebten bestimmt, ist in der Vorlage ein allmächtiger und erhabener Herrscher, dessen Autorität durch den Text nur andeutungsweise angezweifelt wird. In Kuhs Bearbeitung nennt er sich hochtrabend „Stellaris I., von Gottes Gnaden König der Feen und Geister“ (LV 6), doch ist er keineswegs souveräner Throninhaber. Seine Ohnmacht sowohl gegenüber der überirdischen als auch gegenüber der irdischen Sphäre bestätigt sich, als er am Schluss abdankt. Nicht nur er selbst, die Feenwelt als Ganzes gerät bei Kuh zur Lachnummer. Spießertisch, abgehoben und reaktionär wie sich auch Fortuna präsentiert, werden die Feen als Instanz über die Erde offenkundig in Frage gestellt.

Ebendort ist die Ordnung nicht minder fragwürdig. Während es in Leims Haus bei Nestroy – zumindest oberflächlich betrachtet – glaubhaft ordentlich und seriös zugeht, sind bei Kuh die häuslichen Verhältnisse stark überzeichnet und dadurch der Lächerlichkeit preisgegeben: Der Schwiegervater ist ein rauer, essgieriger Patriarch, der Charakter von Ehefrau Peppi erschöpft sich in ihrem hausfraulichen Pflichtbewusstsein und der der Kinder in stereotyper Bravheit:

DER BUB: ... Da sagte der Kaiser: ei mein Bübchen...

DAS MÄDCHEN: ... wünschst Du lieb Mütterchen, dass ich noch viel Kartoffeln schäle? ...

PEPPI: ... schäl nur, mein braves Kind ...
DER BUB: Ei, sagte er, willst Du so hoch hinaus? ... Das Bübchen...
RESI: S'ist ein Glück, wenn man solche Kinder hat ... (LV 113-114)

Die Szene ist ein weiterer Beleg dafür, dass sich Kuhs Stück nicht ganz ernst nimmt. In einem Artikel als Reaktion auf die sehr heftige Kritik an der *Lumpacivagabundus*-Aufführung räumt der Autor ein, dass im Text seiner Bearbeitung die „Selbstpersiflage“²²⁵ vorgezeichnet sei. Demnach handle es sich bei seinem Stück, so Kuh, keineswegs „um eine ernsthafte Demonstration von Gesinnung“.²²⁶ Damit verteidigt er sich gegen den Vorwurf von Bela Balázs, eine „Ablehnung des Kleinbürgertums“²²⁷ in das Stück hineingeschrieben zu haben. Balázs hatte in einem Artikel für die *Weltbühne*, in der zwei Nummern später auch Kuhs Entgegnung erschien, seinem Kollegen übertriebene Konsequenz in der Bearbeitung des *Lumpacivagabundus* vorgehalten:

Nun, grade diese Selbstironie Nestroys, seine Distanz zu sich selber hätte auch das heutige Publikum noch als seine eigne Distanz zum Stück, als seinen Standpunkt einnehmen können. Eine kleine Überbetonung in der Aufführung hätte diese Posse zwischen Anführungsstriche gesetzt und aus der innern Ironie eine offene Parodie gemacht, ohne die poetische Liebenswürdigkeit zu zerstören. Das an sich unangetastete Stück hätte als Ganzes ein spöttisches Fragezeichen bekommen. Von welcher Seite diese spöttische Beleuchtung kommt, wäre dabei nicht offensichtlich geworden, und man hätte sogar eine proletarische Ablehnung des Kleinbürgertums hineindeuten können.

Dies genügte der Volksbühne nicht. Radikal und revolutionär, wie sie nun einmal ist, ließ sie Nestroy durch Anton Kuh bearbeiten. [...] Aber Anton Kuh verträgt keine Unordnung. Nestroy hat nicht leise ironisch zu sein, er hat klipp und klar abzulehnen.²²⁸

Wie Balázs richtig festhält, ist für Nestroy, wie für die Gattung der Posse allgemein, das Mittel der Selbstironie nichts Ungewöhnliches. Ihre gezielt übersteigerte Form in Kuhs *Lumpacivagabundus* jedoch findet im Original kein Vorbild. Wie Hein schon vor längerer Zeit für das Werk Nestroys forderte, sind auch für Kuhs Bearbeitung die Phänomene Satire, Ironie und Parodie „im stil- und geschmacksgeschichtlichen Kontext sowie im Blick auf ihre strukturbildenden und wirkungsästhetischen Funktionen in der Posse“ zu überprüfen, „wobei Theaterkonvention und Produktionsbedingungen mitberücksichtigt werden müssen“.²²⁹

Da im Gegensatz zur Vorlage, so viel sei in der Analyse vorweggenommen, wenig für eine Lesart des bearbeiteten *Lumpacivagabundus* als fundierte Zeitkritik spricht,

²²⁵ Kuh (1931d), S. 921.

²²⁶ Ebd., S. 921.

²²⁷ Balázs, Béla: Nestroy einst und jetzt. In: Die Weltbühne 27/23 (09.06.1931). Vollständiger Nachdruck der Jahrgänge 1918–1933. Königstein/Ts.: Athenäum 1978, S. 848-851, hier S. 850.

²²⁸ Ebd., S. 850.

²²⁹ Hein (1990), S. 116.

sollte auch die mitunter drastische Ironisierung bzw. Parodierung im Stück nicht unter dem Gesichtspunkt einer wie auch immer gearteten Kritik gelesen werden. Wirklich schlüssig funktioniert sie weniger als Anstoß zum weiterführenden, ernsthaft kritischen Reflektieren und Relativieren aktueller gesellschaftlicher Probleme denn als momentane Belustigung. Betreibt man die Funktionsbestimmung, um bei Hein zu bleiben, vom geschmacksgeschichtlichen Kontext bzw. von den Produktionsbedingungen her – Stichwort: verstärkte Orientierung der Volksbühne an unterhaltenden Theaterformen – , lässt sich einmal mehr eine Annäherung an das damals populäre Musiktheater argumentieren. Denn auch die Operette geht ironisch und selbstironisch vor, „wenn sie die Werte, die sie eifrig verfißt, aber auch die eigene Dramaturgie, die eben diese Werte szenisch in Umlauf setzt, dem Gelächter preisgibt.“²³⁰

7.1.3 Österreich-Stereotypie

„Vergleiche zwischen Wien und Berlin sind aus der Mode. Die Geschichte hat einen Feuilletonstoff kassiert“²³¹, schrieb Kuh in einem Beitrag für das *Tage-Buch* im April 1926. Die Aussage ist ein ironischer Kommentar auf die damals in Berlin tatsächlich populäre und häufig bemühte Gegenüberstellung der beiden großen Hauptstädte nicht nur in publizistischen Texten, sondern im Kulturbereich allgemein.²³² In den Vergleichen figurieren stereotype Vorstellungen von Wien als Pendant zum eigenen Stadtbild, auch in Kuhs Texten. So träumte man sich im „hektischen, top-modernen Berlin der Zwischenkriegszeit ganz gerne ein leicht angekitschtes Wienbild“²³³ zurecht: „Der Wein, die Mädeln, die Gemütlichkeit und die Musik waren die geläufigsten Ingredienzien dazu, und das Ziel war offensichtlich die Errichtung eines sentimental Gegenbildes zur Modernität der eigenen Stadt.“²³⁴ Auf diese Weise „entwarf man im Berlin der 20er Jahre ein Wien aus Klischees und Kulissen.“²³⁵

²³⁰ Klotz, Volker: Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette. 4., aktualisierte und erweiterte Auflage. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2007, S. 280.

²³¹ Kuh (2012), S. 95.

²³² Vgl. Schlösser (2011), S. 19.

²³³ Schlösser (2011), S. 20.

²³⁴ Ebd., S. 20.

²³⁵ Ebd., S. 20.

Auch vor diesem Hintergrund muss Kuhs Bearbeitung des *Lumpacivagabundus* gelesen werden. Ohne Entsprechung in der Vorlage werden darin wiederholt stereotype Fremdbilder von Wien bzw. vom Wienerischen geweckt. Das geschieht in erster Linie über die Figur des bösen Geists Lumpacivagabundus, der im Vorspiel überraschend als Österreicher eingeführt wird. Als „hergelaufene[r] Ausländer“ (LV 4), der im Feenreich die Jugend aufwiegelt, wird Lumpacivagabundus vor Stellaris' Thron zitiert. Folgende Regieanmerkung ist seinem Auftritt vorangestellt:

[E]r ist in Havelock und Schlapphut gekleidet, trägt einen schwarzgeränderten Kneifer an breitem, über die Wange fallendem Band; sieht wie ein Bohemien und Künstler aus, im Gesicht eine Ähnlichkeit mit Verlaine oder Peter Altenberg angedeutet; seine Sprache ist kurz abgehackt, emphatisch, manchmal pathetisch, trotzdem sie auch gemütlicher, ja mundartlicher Akzente fähig ist. (LV 5)

Mit der Konzeption des Lumpacivagabundus als Österreicher greift Kuh das altbekannte Stereotyp des lebensfreudigen österreichischen Barockmenschen auf. Dieser fungiert im kulturell lange tradierten Schema der unterschiedlichen nationalen Mentalitäten als Gegenstück zum nüchternen, strengen Norddeutschen. In Kuhs Stück übernimmt den Widerpart, wenn auch nicht konsequent gegengezeichnet, die als antiquiert dargestellte Feenwelt.

Der Hedonismus des durchaus sympathisch angelegten Lumpacivagabundus ist bei Kuh zeitgemäß aktualisiert. Sein Habitus ist der eines modernen Bohemiens und Künstlers, womit ein weiterer beliebter Topos der Zeit Einzug in das Stück findet. Das Klischee der exzentrischen und leichtlebigen Künstlernatur verbindet sich in der Figur des Lumpacivagabundus mit dem des Österreichers als Phäaken. Sinnbild dessen ist die Anspielung auf den österreichischen Schriftsteller Peter Altenberg (1859–1919), guter Freund Kuhs während der gemeinsamen Tage in Wien und, zumindest weithin angenommener, idealtypischer Vertreter der dekadenten Lebenskultur in der Donaumetropole um die Jahrhundertwende. Wohlgermerkt pflegte Kuh selbst die Pose des Bohemiens als Schreib- und Lebenshaltung sowie als sein Markenzeichen. Insofern schwingt in seiner Idee des Lumpacivagabundus Selbstironie mit.²³⁶

²³⁶ Ein Argument für die Lesart, die die Figur des Lumpacivagabundus als Anspielung des Autors auf sich selbst versteht, ist in der 1. Szene des II. Akts zu finden: Lumpacivagabundus tritt als Maler verkleidet auf, dabei „spricht und bewegt [er] sich mit nervöser Raschheit“, außerdem „markiert [er] einen Nerventic“ und trägt eine Brille (LV 55-56). Kuh hatte sich im Alter von 21 Jahren dem Militärdienst entzogen, indem er der Stellungskommission ein nervöses Augenzucken vorspiegelte. „Das ursprünglich nur vorgetäuschte Leiden aber blieb. Fortan trug Kuh ein Monokel, das zu seinem Markenzeichen werden sollte und sein Auge, indem es die Lider auseinander spannte, an jeder zuckenden Bewegung hinderte.“ (Bentz (2002), S. 97)

Lumpacivagabundus gibt sich nicht nur in seiner äußeren Erscheinung, sondern auch in seinen Eingangsworten als wahrer Lebemann zu erkennen. „Keine Aufregung, Freunde, da bin ich.... Auf nüchternen Magen sollen sich nicht einmal Götter giften“ (LV 5), beschwichtigt er, als der Feenkönig ihn zu sich befiehlt. Die Worte passen gut in das kulturell vorgefertigte Bild des gemütlich-schlampigen und feinschmeckerischen Österreichers. Womöglich auch die Verschlagenheit und Frechheit, an der es dem bösen Geist natürlich nicht mangelt und die „dem“ Österreicher gelegentlich nachgesagt werden.

Das stereotype Österreichische bringt Kuh hauptsächlich durch seine Neuinterpretation der Figur des Lumpacivagabundus ins Stück ein. Darüber hinaus scheint mit der Figur des Herrn von Windwachtel ein weiteres Österreich-Stereotyp marginal auf. Mit seiner „*affektierten nasalen Art der österreichischen Aristokraten*“ (LV 58), wie es zu seinem Auftritt im II. Akt heißt, verkörpert er einen gern dargestellten Typus Alt-Österreichs, den Kuh in Texten mehrfach beschrieben hat. In keinem der beiden Fälle erfüllt das neue Persönlichkeitsmerkmal eine für den Handlungsverlauf oder eine für die Figur selbst tiefere Bedeutung tragende Funktion. Zwar ist die Rolle des Lumpacivagabundus eine viel größere als die in der Vorlage – Kuh führt ihn durch alle drei Akte und lässt ihn insgesamt acht und nicht wie Nestroy nur ein Mal auftreten –, doch kommt sein anfangs exponierter „österreichischer“ Charakter im restlichen Verlauf nicht mehr zum Vorschein. Einzig bei der Inszenierung hätte durch eine konsequent wienerische Sprechweise ein kontinuierlicher Eindruck des Österreichischen aufrechterhalten werden können. Was aber, geht man nach den Kritiken und nach dem Autor selbst, nicht der Fall war.²³⁷

Am besten ist der österreichische Anstrich, den Lumpacivagabundus bei Kuh im Vorspiel erhält, als Situationskomik zu erklären. Der Autor schlägt aus den gängigen Klischees, die er – zwar ironisierend, aber keinesfalls destruierend – bedient, humoristisches Kapital. Die Eingangsszene, in der Lumpacivagabundus als Österreicher bezeichnet wird, dient demnach der Pointe im Moment und erfüllt für später keinerlei Zweck. Wenn auch nur in Ansätzen, man erkennt darin Facetten der Unterhaltungsindustrie wieder, die in der Zeit häufig Gebrauch von Länder- bzw. Städteklichees

²³⁷ Kuh sieht in seinem Lumpacivagabundus einen „Wienerisch sprechende[n], gemütliche[n] Geist“ und nicht den „düstere[n], hochdeutsche[n] Mephisto“ (Kuh (1931c), [S. 2]), zu dem ihn die Volksbühne in der Inszenierung mache.

machte. In der Berliner Unterhaltungskultur, den Kinos und Theatern, war eine „zwischen Kitsch und Kunst changierende Konstruktion des ‚Österreichischen‘“²³⁸ zu beobachten. Ein gutes Beispiel für deren Einträglichkeit ist Ralf Benatzkys Operette *Im weißen Rößl*, die 1930 in Berlin uraufgeführt und zu einem Massenerfolg wurde. Auch dort wurden „Deutschland/Österreich-Stereotype mit viel Ulk in Szene [gesetzt]“.²³⁹

7.1.4 Ein kleines Nestroy-Best-of – Kuhs intertextuelle Montagetechnik

In einem Artikel, erschienen ungefähr einen Monat nach der Premiere, geht Kuh auf die Verwendung von Nestroyoriginalen in seiner Bearbeitung ein:

Doch eines konnte ich mir trotzdem und zumal bei der Vergewärtigung der Sachverständigengesichter, die nachher ohne Frage die Rezensenten aufsetzen würden, nicht versagen: diesen nämlich in der Bearbeitung ein Bein zu stellen und sie ein bißchen irrezuführen. Da sie doch selbstverständlich alle genau imstande sein würden anzugeben, was in diesem Sudelbrei Original-Nestroy und was hinzugefügter Kuh sei, so steuerte ich trotz der selbständigen Fassung mancher Szenen und der Verfassung eines neuen dritten Aktes fast nicht ein einziges Original-Bonmot bei, sondern baute mir mein Haus mit lauter Nestroysteinen; das heißt ich nahm die Aussprüche Nestroys, wo ich sie fand, und legte sie zu neuem dramatischen Zweck den Figuren in den Mund. (Bei einigen wenigen Dialogstellen genügte mir die Annäherung an den Nestroyschen Tonfall.) Nun sollten sie suchen, sichten und sich zurechtfinden! Nun sollten sie ihre Sachverständigkeit im Schweiße ihres Angesichts demonstrieren! ... Dasselbe geschah mit den Couplets. Ich nahm in der Regel eine Originalvorlage und textierte sie entweder neu oder mischte neue Strophen zu den alten.²⁴⁰

Zwar dürfte Kuhs Statement nicht frei von Übertreibung sein, denn keineswegs lassen sich alle „Bonmots“ im Stück auf Nestroy zurückführen.²⁴¹ Unabhängig davon steht das, was Kuh nachträglich als schalkhaften Winkelzug gegen die Kritiker hinstellt, für eine interessante intertextuelle Montagetechnik. Denn in der Tat bedient er sich für seine Bearbeitung großzügig am Gesamtwerk Nestroys, entlehnt ihm Dialogstellen und Couplets. Rund zwei Dutzend solcher intertextueller Bezüge aus mindestens sieben verschiedenen Nestroy-Stücken konnten in der Analyse nachgewiesen werden. Neben *Der Welt-Untergangs-Tag* (1834) sind dies *Zu ebener Erde und erster Stock*

²³⁸ Streim (2001), S. 18.

²³⁹ Betz (2001), S. 105.

²⁴⁰ Kuh, Anton: Diktatur des Jüngels. In: Neue Revue, Jg. 11, Nr. 3/4 (Ende Juni/Juli 1931), S. 216-221, hier S. 217-218. [=1931e]

²⁴¹ Ein überaus nützliches Werkzeug, um derartige Fragen zu beleuchten, bietet sich dem Nestroy-Forscher auf www.nestroy-werke.at. In dieser Datenbank stehen, auf Textbasis der historisch-kritischen Ausgabe von Jürgen Hein, Johann Hüttner et al. (1977–2010), sämtliche Stücke und erhaltenen Briefe sowie die wichtigsten Notizen Nestroys frei und kostenlos für Recherchen zur Verfügung. Mit Hilfe der Suchfunktion können die genauen Positionen einzelner Wörter im Gesamtwerk Nestroys nachgewiesen werden.

oder *Die Launen des Glücks* (1835), *Der Färber und sein Zwillingsbruder* (1840), *Liebesgeschichten und Heiratssachen* (1843), *Der Zerrissene* (1844), *Kampl* (1852) und *Frühere Verhältnisse* (1862).

Bei den betreffenden Übernahmen handelt es sich – wenn nicht um Gesangsstücke – um aphoristische Wendungen, die, von Kuh mehr oder weniger stark abgeändert, als pointierte Figurenkommentare in nur loser Bindung zum situativen Kontext stehen. Als Knieriem etwa, als im Gespräch mit den Kameraden das Geld zum Thema wird, meint: „Geld allein macht nicht selig‘ hat einmal ein Philosoph gesagt, der selig g‘wesen wär, wenn ihm einer ein’s geliehen hätt‘...“ (LV 21), bleibt diese leicht abgewandelte Entlehnung aus Nestroys *Liebesgeschichten und Heiratssachen* unerwidert stehen. Ähnlich losgelöst und für sich stehend im Dialog, ist ein Zitat aus *Zu ebener Erde und erster Stock*. Leim kommentiert damit Hobelmanns plötzlichen Gesinnungswandel, als dieser ihn als wohlhabenden Mann erkennt:

STRUDEL: Meine Herren... die Tracht dieses Mannes ist eine Verkleidung... das ist ein reicher Mann, der bei mir im Gasthof drüben logiert...

HOBELMANN: (*lachend*) Mit dem seinen Reichtum tausch‘ ich nicht!

LEIM: (*hat eine Brieftasche geöffnet, in deren Banknoten er von Hobelmanns Augen blättert*) Nicht voreilig, tischlerischer Tyrann!

HOBELMANN: Herr von Leim...

LEIM: (*überlegen*) Was? ... Das Gefühl, es steht ein reicher Mann vor einem, das ist der Resonanzboden, über dem man die Saiten der Höflichkeit aufzieht? ... (LV 97)

Natürlich können die Nestroy-Zitate in ihrer Schlagfertigkeit und sarkastischen Zuspitzung den satirischen Charakter des Stücks verstärken. Und wahrscheinlich sah Kuh in ihnen das typisch Nestroyhafte, das er ja vermitteln wollte. Immerhin hat er bereits in *Schopenhauer im Wurstelprater* mehrere der Sprüche, die er in der Bearbeitung bringt, als Beispiele für Nestroys hohe Kunst der Aphoristik angeführt.²⁴²

An einen tiefer durchdachten „dramatischen Zweck“, wie Kuh ihn andeutet, ist aber angesichts ihrer, wenn nicht Beliebigkeit, dann doch Austauschbarkeit im neuen Kontext schwerlich zu glauben. In jedem Fall sind es allesamt Sprüche, die sich damals wie heute in diversen Zitatensammlungen großer Beliebtheit erfreuen. Schlichtweg, weil sie witzig sind. Dass sie ihre Wirkung auch neu eingebettet im *Lumpacivagabundus* entfalten, darauf dürfte Kuh gesetzt haben. So können sie auch als eine Art kleines, persönliches Nestroy-Best-of, als unterhaltungswirksame Draufgabe des Autors

²⁴² Vgl. Kuh (1931a), S. 145-146.

gesehen werden, in seinem Versuch das Berliner Publikum von Nestroy zu überzeugen.

7.2 Aspekte von Zeittheater in Anton Kuhs *Lumpacivagabundus*

7.2.1 Sozialkritik

Auf die kritischen Zeitbezüge in Nestroys *Lumpacivagabundus* wurde bereits hingewiesen. Laut Kuh war für ihn die satirische Absicht Nestroys ein zentraler Punkt, den er für seine Bearbeitung berücksichtigen wollte. In dem Artikel in der *Weltbühne* kritisiert er all jene, die sich nicht darum scheren,

welche Wirkung das Werk zu seiner Zeit übte und wie es betrachtet wurde; sie nehmen einfach dessen verstumpfte Schärfe als Gemütlichkeit, die Verblaßtheit als Idyllenschimmer, das Vergreiste als Großvaterlächeln. Die Frage ist nur, ob sie aus dieser Betrachtungsart das Recht haben, dem Dichter Verträglichkeits- und Vergoldungsabsichten zu unterschieben, die nie in seinem Sinn lagen.²⁴³

Mittels der beschriebenen Änderungen am Stück wollte Kuh den „anti-idyllischen Geist“²⁴⁴ Nestroys in die neue Zeit retten und der verfälschten Rezeption von Nestroys Klassiker, die sich über die Jahre eingebürgert habe, entgegenwirken. Dazu müsste er von der Patina der Harmlosigkeit befreit werden. „[D]er ‚Lumpazi‘ solle das Publikum von heute härter ansprechen“²⁴⁵, habe auch die Vorgabe der Volksbühne gelaute, erklärt Kuh im Artikel.²⁴⁶ Bezüglich der Hauptfiguren meint er ein Missverständnis ausräumen zu müssen. Das Wichtigste an den drei Gesellen sei nicht ihr Vagabundentum, sondern ihre Liederlichkeit: „[D]as laufende Band der Landstraße ist für ihren Charakter nicht so bedeutungsvoll wie ihr Verhältnis zum Geld und dem darum gebauten moralischen Weltbau“.²⁴⁷ „Wollte man also die Figuren zeitgemäß und der Dichtung gemäß erneuern“, folgert Kuh,

so mußten die Ordinenen ‚arm‘ und ‚reich‘, die durch jenes All laufen, schärfer sichtbar werden, mußte das Geldverprassen der zwei Reichgewordenen, das sich bei Nestroy unbewußt und zum Teil aus Dummheit vollzieht, fast mit einer überlegenen Bewußtheit geschehen, als kämen sie damit der Rolle des Zufallsreichen in der besitzenden Welt zuvor:

²⁴³ Kuh (1931d), S. 920.

²⁴⁴ Kuh (1931b), Bl. 3.

²⁴⁵ Ebd., S. 921.

²⁴⁶ Wobei er selbst diese Richtlinie relativiert: „Nun, das Wort ‚hart‘ höre ich in der Regel nicht gern. Es ist ein Lieblingsvokabel des kleinen Modernitäts-Moritz. Was der unter Härte versteht, läuft in der Wirklichkeit auf Saftlosigkeit, Ungrazie, Leitartikelei, Witzmangel, Dürre hinaus.“ (Kuh (1931d), S. 921)

²⁴⁷ Kuh (1931d), S. 921.

ausgeplündert, düpiert, übers Ohr gehauen oder wie man auf Wienerisch sagt: gewurzt zu werden.²⁴⁸

In der Bearbeitung manifestiert sich dieses überlegen Verschwenderische vor allem an Zwirn. Der zu Reichtum gekommene Schneider präsentiert sich bei Kuh, als er von falschen Freunden umschmeichelt wird, bedeutend weniger naiv als in der Vorlage. Vielmehr scheint er den Schwindel, der ihn offenbar amüsiert, bewusst mitzumachen – bis ihm das Spiel schließlich lästig wird und er den Beteiligten eröffnet: „Nichts für ungut, aber man will doch im schlechtesten Fall nur zeigen, dass man weiss, wie blöd man dasteht... Wenn man zwei Stunden zum Affen g'macht worden ist, tut einem die Abschweifung ins Menschliche erst richtig wohl...“ (LV 73).

Kuhs Versuch, den Kontrast arm/reich stärker herauszuarbeiten, ist an weiteren Stellen erkennbar. Etwa als die drei Gesellen gemeinsam betteln gehen, bevor sie in die Stadt ziehen. Auf Zirns Frage, wen man anbetteln solle, entgegnet Knieriem:

KNIERIEM: ... Das „wen“ bekümmert mich wenig... Mich interessiert nur das „wie“... Der Mensch ist schon so sonderbar, dass er nur den Siechen sein Geld gönnt – die G'sunden fragt er (*das Schriftdeutsche äffend*) „Sie haben doch gesunde Glieder, warum gehen Sie nicht arbeiten?“... (LV 16)

Die Gesellen beschließen ein Gebrechen zu simulieren. Zirns Überlegung dazu lehnt sich an einen berühmten Monolog aus Schillers *Die Räuber* (UA 1782) an, in dem Franz Moor über die Ermordung seines Vaters sinnt:

ZWIRN: Ja, welches?... Hinken? (*Er zählt das Folgende à la Franz Moor-Monolog auf*) Der Wurm kriecht zu träge. Stottern?... Das Gift schleicht zu langsam... Ein' Taubstummen machen?... Oder einen Brustkranken (*Er markiert einen schweren Hustenanfall; als er fertig ist, voll Stolz*) Hast Du eine Ahnung, was da für eine Lung' dazu g'hört?... (LV 16)

Knieriem entschließt sich einen „Blöden“ zu machen, als ein Spaziergänger die Szene betritt:

KNIERIEM: (*geht mit markiert blöden Gesichtsausdruck auf den Spaziergänger zu und spricht ihn mit den Worten an*) Euer G'naden... Herr Baron... Ein armer Schustergeselle...
DER SPAZIERGÄNGER: Was fehlt Ihnen denn?
KNIERIEM: Ich weiss nicht Herr Graf, seit acht, zehn Jahren (*er tastet sich wehleidig, als ob er an einer schweren Krankheit litte, den Leib ab*) ... ich kann essen und trinken, was ich will – mir schmeckt keine Arbeit!...
DER SPAZIERGÄNGER: (*wirft ihm unwillig eine Münze hin und sagt im Ton, den Knieriem vorher parodierte*) Was? Sie haben ja gesunde Glieder... (*geht ab*)
KNIERIEM: (*der die Münze aufgehoben und verächtlich betrachtet hat, ihm nach*) Für Ihre 5 Pfennig werd' ich mir nicht meine Füß amputieren lassen! (LV 16-17)

²⁴⁸ Ebd., S. 921.

Mit der Bettelszene wandelt Kuh übrigens eine Textvariante Nestroys ab, die Rommel im Anhang seiner historisch-kritischen Ausgabe anführt (vgl. SW 2, 627-628).²⁴⁹

Auch in der anschließenden Wirthausszene kehrt Kuh die prekäre finanzielle Situation der drei Gesellen hervor. Während sie in der Vorlage ohne zu zögern bei der Kellnerin bestellen, zeigen sie sich in der Bearbeitung anfangs verhalten. Nur mit „*schlechtem Gewissen*“ (LV 18), wie es in den Regieanmerkungen heißt, lassen sie sich an einem Tisch nieder. Knieriem ordert schließlich „ein grosses Bier“ – aber „nicht gar zu gross“ (LV 18), wie er nachsetzt. Und Zwirn will gleich zum Tanz, weil „‘rausg’worfen werden wir ohnedies...“ (LV 18). Als die drei Gesellen am nächsten Morgen in der Herberge nochmals mit ihrer Zahlungsunfähigkeit konfrontiert werden, stehen sie sich davon. Auf ihrem Weg zur Lottoziehungsstelle kommen sie mit knurrenden Mägen vor den Schaufenstern eines Delikatessenladens zum Stehen, von dem sie sich traurig wieder entfernen.

In einzelnen Szenen arbeitet Kuh also durchaus die bei Nestroy angelegten, aufgrund der Zensur geboten subtil arrangierten, sozialen Aspekte stärker heraus. Die drei Hauptfiguren erscheinen mehrmals als wahrhaftige Außenseiter der Gesellschaft, Mittellose und sozial Stigmatisierte. Charaktere wie Hobelmann und Knieriem sind eindeutig härter gezeichnet. Insbesondere die Figur des Schusters sticht in ihrer Rohheit hervor. Vor allem Zirns verschwenderisches Verhalten im II. Akt, aber auch das der Gesellen generell, mag man als Absage an eine gemäßigte und finanziell nachhaltige Lebensführung und damit als Auflehnung gegen den sozialen Zwang zum Aufstieg innerhalb der bürgerlichen Gesellschaftsordnung interpretieren. Und Szenen wie die Betteleinlage sowie kleinere eingestreute Bemerkungen, zumeist von Seiten Knieriems, als Hieb gegen das Besitzbürgertum allgemein.

Doch diese Kritik verbleibt eben im Allgemeinen. Da im Stück, wie bereits herausgearbeitet, kein eindeutiger Zeitbezug hergestellt wird, entfalten die behandelten Themen keine unmittelbare Relevanz für die Gegenwart. Daran wird der Widerspruch

²⁴⁹ In der Druckfassung von Nestroys *Lumpacivagabundus* bleibt das Betteln eine Nebenbemerkung: KNIERIEM: Ich hab' einen enormen Durst.

LEIM: Zuerst gehn wir fechten [betteln; Anm. M.G.]. (*Das Betteln parodierend*) Euer Gnaden, ein armer, reisender Handwerksbursch' bitt' gar schön um a bissel was auf a Musik; nachher wird's a Leben werden heut' nacht.

ZWIRN: Fidel muß's zugehen.

KNIERIEM: Ich dudl' mir heut' ein' an, wie ich seit'n letzten Kometen kein' g'habt hab'.

LEIM: Also frisch in die Stadt marschier! (SW 2, 14).

deutlich, der in Kuhs Intention liegt: nämlich einen Nestroy auf die Bühne zu bringen, der sich wieder an der Zeit reibt, nicht aber auf sie Bezug nimmt. Überdies fehlt es in der Darstellung der sozialen Thematik an Profundität sowie an einem größeren Zusammenhang. Das zentrale Motiv der Landstraße bzw. des Landstreichertums wird in seinem sozialkritischen Potential bei weitem nicht ausgeschöpft. Insgesamt werden gar mehr die vermeintlichen Vorzüge als die Entbehrungen eines solchen Daseins vorgeführt. Da das Vagabundenleben überwiegend in seinen heiteren Facetten gezeigt wird, wirkt Kuhs *Lumpacivagabundus* alles andere als anti-idyllisch, um nochmals das Wort des Autors aufzugreifen. Vielmehr wird hier die Idylle der Vorlage gegen eine andere getauscht – die des braven biedermeierlichen Familienglücks gegen das, obwohl ironisch, romantisierte Bild einer unbeschwerten Existenz als Landstreicher. Schlussendlich stellt sich auch bei Kuh ein Happy End ein: Peppi zeigt Verständnis für den ziehenden Ehemann und verabschiedet ihn im Guten. Wohlgemut machen sich die drei Gesellen davon, in eine sonnige Zukunft auf der Landstraße abseits jeglicher Sorgen, wie man anzunehmen veranlasst wird. Damit steht am Ende wieder jenes „friedliche Eiapopeia“²⁵⁰, das Kuh am Ausgang des originalen *Lumpacivagabundus* auszusetzen hatte.

Inwieweit der Vorsatz, das Publikum „härter anzusprechen“ – was genau auch darunter verstanden sein will – wirklich gelingt, ist fraglich. In jedem Fall hatte man sich aufgrund von Kuhs Äußerungen einen rauerer und riskanteren Tonfall erwarten dürfen. Die Kritik zeigte sich ob der Art, wie in der Bearbeitung die sozialen Themen der Zeit (nicht) behandelt werden, unbefriedigt: Rolf Nürnberg fordert im *12 Uhr Blatt* für das Theater von heute, dass es auf die Probleme der Zeit eingehe. In schlechten Zeiten müsse „man besonders gut Theater spielen und besonders gute Leistungen zeigen, Leistungen, die uns interessieren, die uns angehen, die in unserer Sphäre liegen“.²⁵¹ Im Gegensatz zu Nestroy für seine Zeit, leiste Kuh das für die Gegenwart nicht, urteilt Nürnberg hart. Diebold bemerkt in der *Frankfurter Zeitung* sarkastisch, nichts „vom ‚anti-idyllischen Geist‘“²⁵² gespürt zu haben und Max Hochdorf spricht dem Stück in der sozialdemokratischen Zeitung *Vorwärts* jeglichen sozialkritischen Gehalt

²⁵⁰ Kuh (1931b), Bl. 3.

²⁵¹ Nürnberg, Rolf: Johann Nestroy und Anton Kuh. *Lumpacivagabundus*. In der Volksbühne. In: Das 12 Uhr Blatt. Neue Berliner Zeitung 13/123 (29.05.1931), nicht paginiert.

²⁵² Diebold (1931), o.S.

ab: „Was also Kuh in Nestroy hineingedichtet und hineingereimt hat an modernen Couplets und kleinen Eselsfußtritten gegen das bescheidene Heute, das ist wiederum nur Gelegenheitsmacherei, das ist nur sozialer Jux“.²⁵³

7.2.2 Kritik am Bürgertum

„Ruhe und Ordnung‘ sind [...] ideologische und politische Leitbegriffe der restaurativen Metternich-Ära, die auch die Literatur der Biedermeierzeit fast leitmotivisch durchziehen“.²⁵⁴ Nestroys *Lumpacivagabundus* ist ein gutes Beispiel dafür, wird doch darin der Ordnungsdiskurs auf mehrfache Weise satirisch untergraben.²⁵⁵ Das macht sich ebenso an der bröckelnden Ordnung im Feenreich bemerkbar, wie an der „anarchistische[n] Haltung der Hauptfiguren Zwirn und Knieriem, die sich den Zwängen der bürgerlichen Ordnung entziehen“ (HKA 5, 67).

Was bei Nestroy das Stück fein ironisch durchzieht, zeichnet Kuh in der Bearbeitung kräftig nach. Das bürgerliche Normen- und Wertesystem wird parodistisch vorgeführt. Das Feenreich, allen voran Stellaris und Fortuna, präsentiert sich abgehoben und vorgestrig. Übertrieben tugendhaft wird der Sittenverfall in der jungen Generation beklagt. Lumpacivagabundus, so Fortuna, habe „das Gift der Aufwühlung [...] in den Himmel getragen“, die Jugend „zur Auflehnung gereizt“ und das „Familienleben untergraben“ (LV 4).

Spießhaft geht es auch auf der Erde zu. Leims Haus präsentiert sich im III. Akt als Karikatur der anständigen Bürgerfamilie. Erstes Bild ist bezeichnenderweise die Küche, in der sich Hausfrau, Kinder und Dienstmagd arbeitseifrig tummeln. Komplimentiert wird das Ganze durch den Schwiegervater, einem Spießbürger par excellence, der sich um den Ruf seines „wohlgesitteten, anständige[n] Haus[es]“ (LV 121) und mindestens gleich stark um die Kalbshaxe zum Mittagessen sorgt.

In die „perfekte“ häusliche Ordnung platzen die mittlerweile wieder verlotterten Knieriem und Zwirn. Sie bilden das Gegenstück zum bürgerlichen Lebensentwurf der

²⁵³ M. H. [=Hochdorf, Max]: Nestroys „Lumpazi-Vagabundus“. In: der Volksbühne. In: Vorwärts 48/246 (29.05.1931), Abend-Ausgabe, nicht paginiert.

²⁵⁴ Sonnleitner, Johann: ‚Unbestimmte Ordnung‘ und poetische Gerechtigkeit in Johann Nestroys *Lumpacivagabundus*-Komplex. In: Nestroyana. Blätter der Internationalen Nestroy-Gesellschaft, Jg. 35, Nr. 1/2 (2015), S. 59-67, hier S. 60.

²⁵⁵ Vgl. ebd., S. 59.

Familie Leim. Bei Kuh tritt das Liederliche an ihnen bisweilen drastisch hervor. Anders als ihr alter Freund haben sie am unsteten Vagabundenleben festgehalten: „Bewegung immerzu“ (LV 11) ist ihre Lebensformel geblieben. Da sie in ihrer unangepassten Art den Hausfrieden verletzen, versuchen die Hausherrin Peppi und ihr Vater auf sie einzuwirken. Wo bei Nestroy der begütigende Ratschlag erteilt wird, „fest und ordentlich wo ansässig“ (SW 2, 73) zu werden, folgt bei Kuh eine verschlagene Moralpredigt. Sie soll die Gesellen nicht zum Bleiben bewegen, sondern sie abschrecken und verjagen:

HOBELMANN: [...] Wenn Ihr mit ihm [Leim; Anm. M.G.] sein wollt' müsst Ihr gesittet werden...

PEPPI: Ich werd' Euch Beide in die Arbeit nehmen...

HOBELMANN: ... In meinem Haus muss Ernst und Ordnung walten...

PEPPI: (*artig*) Wenn's Euch nicht passt, so dreht's Euch wieder um... (LV 123)

Moral und Anstand fungieren hier nicht länger als Leitbild für ein gutes Leben, sondern als Drohbild des Lächerlichen. Das bürgerliche Haus, als Handlungsraum sowie als mehrfach wörtlich genanntes Motiv, symbolisiert das Ideal des bürgerlichen Geordnetseins. Wenn Hobelmann ob dem nonkonformistischen Verhalten von Knieriem und Zwirn ausruft „[d]as Haus stürzt mir z'samm...“ (LV 132), drückt das seine Erschütterung über die Unruhe in den eigenen vier Wänden sowie über den vermeintlichen Kollaps der bürgerlichen Ordnung allgemein aus.

In der Bearbeitung schlägt wie auch in der Vorlage die Bekehrung der zwei Liederlichen fehl. Anders als bei Nestroy allerdings, der am Ende die scheinbare Wiederherstellung der Ordnung durch die plötzliche Wandlung Knieriems und Zwiirns zu vorbildlichen Bürgersmännern erzwingt, macht bei Kuh Leim eine Umkehr zurück ins Lumpenhafte durch. Just inmitten des bürgerlichen Familienrituals, dem gemeinsamen Mittagessen, fällt der Paukenschlag:

LEIM: (*ausbrechend*) ... halt ich's nicht mehr aus!

PEPPI: (*erschrocken*) Johann... (*zu sich überlegend*) ... vielleicht soll's sein...

HOBELMANN: (*am Tisch*) Leim... Deine Schweinshaxe...

LEIM: (*ruhig, mit plötzlichem Entschluss*) Ich geh' mit Euch...

HOBELMANN: (*lässt den Schöpflöffel fallen*) Was?

PEPPI (*ruhig, in sich hinein*) Ich hab's gewusst...

ZWIRN u. KNIERIEM: (*froh*) Hast Recht, komm...

LEIM: ... Sei mir nicht böse, Peppi... zum Familienvater taug' ich nicht...

PEPPI: Geh nur... geh... z'haus bist Du doch nur krank...

LEIM: (*zärtlich*) Du weißt, dass ich immer so ein heimlicher Lump war...

HOBELMANN: ... Deine Lumperei war nie heimlich.. Schon damals nicht, wie ich Dir die Ohrfeig'n geben hab'...

PEPPI: Lass ihn Vater... es ist so besser für uns alle...

LEIM: Peppi... ich werd' im Stroh von dir träumen.

HOBELMANN: So ein Lotterieglück taugt eben nichts. Wenn die Existenz nicht im soliden Wohlstand wurzelt, wird nur Lumperei draus...

(*Von der Gasse hört man wieder Gesang*)

PEPPI: (*schmerzlich*) Und die Haxe?

LEIM: Die steck' ich in den Ranzen!

HOBELMANN: ... Lump bleibt Lump...

(LEIM umarmt PEPPI, HOBELMANN und die Kinder beginnen zu essen, RESI schluchzt, ZWIRN versucht sie zu trösten, KNIERIEM öffnet die Fenster um hinauszusteigen. Die Musik geht langsam in die Musik der Feenscene über) (LV 135-136)

Nach der Begegnung mit den alten Freunden packt Leim die Sehnsucht und er schmeißt sein geordnetes Leben kurzerhand hin. Knieriem und Zwirn führen den Familienvater weg von seinen bürgerlichen Pflichten zurück auf die Landstraße, womit die Negation bürgerlicher Lebensführung im Stück zu einem konsequenten Abschluss gebracht wird.

Im Gegensatz zur Vorlage lässt Kuh bezüglich der Falschheit der gezeichneten bürgerlichen Lebensverhältnisse keine Deutungsmöglichkeiten aufkommen. In der schonungslosen Darstellung orientiert er sich am *Welt-Untergangs-Tag*, mit dem Nestroy ja den Scheincharakter der familiären Idylle im *Lumpacivagabundus* nachträglich aufdeckt. Kuhs Idee ist eindeutig, und einfach: der Geist Lumpacivagabundus und die spontanen, lebenslustigen Gesellen als die – mit Ausnahme Knieriems – eigentlichen Sympathieträger des Stücks, verkörpern das positive Kontrastprogramm zum starr reglementierten täglichen Einerlei des kleinbürgerlichen Durchschnittsmenschen, das auf Routine, Sicherheit und Bescheidenheit ausgerichtet ist.

In seiner Besprechung urteilt Balázs über Kuhs Neuinterpretation des *Lumpacivagabundus*, dass sie „politisch ein Tendenzstück gegen Standpunkt und Gesinnung überhaupt“²⁵⁶ sein würde. Kuh sei zwar ein „interessanter, ein blitzender Kopf. Aber aus der liebevoll-skeptischen, wehmütig-ironischen Kleinbürgeridylle“ habe er „ein Tendenzstück für das prinzipiell prinzipienlose Vagabundentum“²⁵⁷ gemacht. Den „Vorwurf der Standpunktlosigkeit“²⁵⁸, den Balázs dem Autor und noch mehr der Volksbühne macht, kontert Kuh: Wenn in seiner Bearbeitung „die Landstraße über die Bürgerstube sieg[t]“, sei das nicht ein „Sieg des ‚Bohémientums‘ über den Spießergeist, sondern einfach der Fidelität über die Langeweile.“²⁵⁹ Und „[w]enn der Tischler Leim“, Kuh weiter, „bei mir singt:

Das Arbeiten, das Essen, das Beten und der Schlaf
Meiner Seel' ich vertrags nicht – es ist mir zu brav,

²⁵⁶ Balázs (1931), S. 848.

²⁵⁷ Ebd., S. 850.

²⁵⁸ Greuner (1981), S. 516.

²⁵⁹ Kuh (1931d), S. 921.

[...] so wird mir niemand nachsagen, daß es sich um eine ernsthafte Demonstration von Gesinnung handelt.“²⁶⁰ Womit Kuh selbst nachträglich die Auslegung seiner Bearbeitung als ernstliche Kritik am Bürgertum in Abrede stellt.

Wiewohl das mit der ebenso geäußerten Absicht der Entromantisierung und der härteren Darstellung von Nestroys Werk nicht vereinbar scheint: Auf Grundlage der Textanalyse ist tatsächlich die Einschätzung der Bearbeitung als oberflächliche Spitze gegen das Bürgertum – und nicht die einer ernsthaften, fundierten antibürgerlichen Kritik, die man aufgrund diverser Statements des Autors und aufgrund der Vorlage durchaus anzunehmen berechtigt ist – am nächsten liegend. Zwar musste es Kuh als einem Verehrer von Ludwig Börne und einem Anhänger von Otto Gross gefallen haben, die bürgerlichen Institutionen der Ehe und der Familie samt deren Wertekodex durch den Kakao zu ziehen.²⁶¹ Dennoch hat die Thematik im Stück nicht annähernd die Substanz wie beispielsweise in Kuhs Essay *Juden und Deutsche*. Dazu sind die entsprechenden Bezüge zu unverbindlich und zu klischeehaft gehalten. Um beim Publikum wirklich Anstoß erregen zu können, entbehrt das Thema obendrein Brisanz. Während Nestroy mit seinem *Lumpacivagabundus* auf einen dominanten zeitgenössischen Ordnungsdiskurs abzielte, fehlt Kuh im Jahr 1931 eine vergleichbar relevante Angriffsfläche. Die Pluralisierung der Lebensauffassungen war in den knapp 100 Jahren zu weit fortgeschritten, als dass es noch etwas Unerhörtes gewesen wäre, am Ideal der Familie zu rühren. Die Stimmen der Kritik, die – mit Ausnahme von Balázs²⁶²

²⁶⁰ Ebd., S. 921.

²⁶¹ In *Börne der Zeitgenosse* etwa schrieb Kuh über die Häuslichkeit als ein Grundübel der Deutschen: „In den Hütten starb ihnen Lebensmut, Drang und Freude. In den Hütten wurden sie Idylliker und Moralisten; denn die Moral ist ein Hüttenprodukt. Man besitzt, was man hat, bangt um den Herd und fürchtet das Draußen. Man hat viel Zeit, an Tischen zu brüten und über die Stubenordnung zu sinnern, die jenseits der vier Wände und wohl auch im Denken waltet.“ (Kuh (1922b), S. 20)

²⁶² Und der kritisiert genau genommen nicht Kuhs vermeintlich antibürgerliche Ausrichtung der Bearbeitung, sondern dass der Autor in seiner Ablehnung keine alternative Position beziehe.

wie auch von Servaes²⁶³ und Werner Fiedler²⁶⁴ – das Stück eben nicht als ernst zu nehmende Kritik am Bürgertum bespricht, stützen die Annahme.

7.2.3 Kritik am Deutschnationalismus

Der Charakter Knieriems ist der von Kuh mit Abstand am weitesten entwickelte in der *Lumpacivagabundus*-Bearbeitung. Der Bearbeiter sah in ihm die „Zentralfigur des Stücks“, die „das Rettbare, das Unsterbliche, ethnologisch Ewig-Gültige von Nestroys Posse“²⁶⁵ verkörpere. Demgemäß baut Kuh die Rolle des Schusters gegenüber der Vorlage aus, widmet ihm im II. Akt eine eigene Szene. Diese nimmt sich in wesentlichen Punkten vom Grundcharakter des Stücks aus, nicht zuletzt durch ihre Vielschichtigkeit und ihren Gegenwartsbezug.

Schon im I. Akt hat Kuh das Unangenehme am originalen Knieriem radikal ausgebreitet: Der Schuster ist ein giftiger, düsterer, ja bedrohlicher Zeitgenosse, nunmehr ohne jeden Ansatzpunkt verniedlicht zu werden. Spätestens als Leim im Wirtshaus ein Wasser bestellt und Knieriem ihn „Abstinentes Gezücht!“ (LV 18-19) schimpft, gibt er sich als aggressiver Trinker zu erkennen. Wobei er auch bereits seinen Hang zum „Philosophischen“ beweist: „Mir ist schlecht von Dein‘ Wasser! ... Der Mensch muss was trinken. Wenn er nix trinkt, ist er kein Mensch. Wenn er kein Mensch is, wird er... [...] ein Viech! ...“ (LV 19).

Die Konzeption des Schustergesellen als einen in Weinseligkeit großtönend politisierenden Wortemacher ist laut Kuh „der wesentlichste Punkt der Erneuerung“.²⁶⁶ In einer längeren Passage seines Artikels in der *Weltbühne* legt Kuh den Charaktertypus des Knieriems aus, wobei er sich einmal mehr seiner Vorstellung der unterschiedlichen

²⁶³ Servaes vom rechtskonservativen *Berliner Lokal-Anzeiger* deutet das bearbeitete Ende, in dem der Landstreichergeist obsiegt, als beunruhigende Bühnenvision vom linksrevolutionären Gesellschaftsumsturz: „Deutscher Auffassung entspricht dieses Evangelium gewiß nicht, und wenn sich zum Schluß ‚der böse Geist Lumpacivagabundus‘, als Vertreter des ewig unruhigen Proletariats, in voller Körperlichkeit auf den Weltenthron niederläßt, so mag das alles Moskau eitel Freude erregen – bei uns zu Lande wird man anders darüber denken.“ (Servaes (1931), S. 2)

²⁶⁴ In seiner Kritik für die politisch konservative *Deutsche Allgemeine Zeitung* schreibt Fiedler: „Die heitere Unmoral, die sich in diesem Stück breitmacht, wird bei Kuh zur oppositionell-antibürgerlichen Haltung.“ (Fiedler, Werner: Der „Lumpaci“ vom Bülowplatz. Kuhs Bearbeitung in der Volksbühne. In: Deutsche Allgemeine Zeitung, Jg. 70, Nr. 239/240 (30.05.1931), nicht paginiert.)

²⁶⁵ Kuh (1931d), S. 922.

²⁶⁶ Ebd., S. 923.

Sprach- und Denkwelten bedient.²⁶⁷ Er definiert ihn als Dialektsprecher, der aus dem Gefühl der Minderwertigkeit heraus eine unglücksvolle Beziehung mit der Schriftsprache eingeht, deren Katalysator der Alkohol ist:

Sein Hirn trägt Fetzen, Klänge und Abfälle von ihr [der „Hochdeutsch-Welt“; Anm. M.G.] herum, die sich nie zu einem Ganzen binden, sondern geheimnisvolles Fragment bleiben. Hat er etwas getrunken, so beginnen diese Teile in seinem Kopf zu tanzen, er verdreht plötzlich seine Zunge, seine Kehle wird affektiert, er bekommt Sehnsucht nach der Welt, die zu dieser Schriftsprache gehört, wie nach einer rätsellösenden und neue Wunder erschließenden Oberwelt.²⁶⁸

Kuh nennt diesen „von der Welt besiegte[n] und weltbeherrschende[n] Typus“ den politisierende[n] Oesterreicher“.²⁶⁹ Bei ihm würden „Lokal und Weltall, Suff und Phrase [...] nicht willkürlich“ zusammenhängen, „sondern nach einem tief-geheimnisvollen, unerschütterlichen Gesetz“.²⁷⁰

Wo Knieriem in der Bearbeitung unbeholfen nach dem Hochdeutschen eifert, erweist er sich als mustergültige Figurierung von Kuhs essayistischen Ideen. Etwa, wenn er prahlt „ich hab‘ Bücher g‘lesen über Mineralie, botanische Philologie, Astromatik...“ (LV 22), oder wenn er bekennt:

Der gestirnte Himmel über uns – und die Politik unter uns – das war immer meine Leidenschaft... Wenn ich zwei, drei Glas trunken hab‘, muss ich gleich zum Denken anfangen... Mein ganzer Kopf wird ein Gedankengehäuse – nix als Meinungen und Ansichten ... (LV 32)

Das Schwanken im Intellektuellen kompensiert Knieriem durch einen umso gefestigten politischen Radikalismus: „[U]nd deshalb muss der Mensch (*die folgenden Worte wie ein Parteivokabular rhythmisch herausstoßend*) ... unbedingt ... radikal – ohne Rücksicht – (*mit immer leidenschaftlicherer Stimme*) – in jeder Hinsicht – sei es so oder so – in geschlossener Entschiedenheit –“ (LV 22). Die Radikalität jedoch erschöpft sich in Phrasendrescherei. Knieriems politische Haltung ist willkürlich und inhaltsleer. „Seht’s und ich bin: radikal radikal. Ob rechts oder links, das kommt auf das Lokal an...“ (LV 32), posaunt er. Kurz darauf hebt er mit den beiden Freunden zum Singsang an:

ZWIRN: Neutral...
KNIERIEM: Total...
LEIM: Normal...
ALLE: Radikal!
ZWIRN: Für was, das ist egal! [...] (LV 34)

²⁶⁷ Vgl. das Kapitel *Sprachrebell und „genialer Neinsager“ – Anton Kuhs vielseitiges Nestroy-Bild*.

²⁶⁸ Kuh (1931d), S. 923.

²⁶⁹ Ebd., S. 922-923.

²⁷⁰ Ebd., S. 923.

Die Gleichgültigkeit der drei Gesellen in politischen Fragen legt Balázs dem Autor und der Volksbühne als Gesinnungslosigkeit aus.²⁷¹ Isoliert betrachtet mag die These schlüssig erscheinen. Sie gerät jedoch ins Wanken, zieht man die angesprochene Knieriem-Szene im II. Akt hinzu. Dann stellt sich heraus, dass sich hinter der antipolitischen Blödelei eine gerichtete politische Botschaft verbirgt.

Die betreffende Szene zeigt die Geschicke des Schusters als Neureicher. Sie spielt in der Rheingegend, auf der Terrasse eines Wirtschaftsgartens umgeben von Weinbergen. Aus der Ferne tönt der Lärm eines großen Winzerfests. Im Folgenden bringt Kuh eine obskure pseudo-politische Zusammenkunft von Knieriem mit „*teils Orts-Honorationen, teils zweifelhafte[m] Volk*“ (LV 76) zur Darstellung, deren Stimmung sich nach den Gesetzen der Massenpsychologie sukzessive negativ auflädt. Die Wiedergabe der dramatischen Handlung schwingt dabei zwischen Ernst und Lächerlichkeit. Knieriem, der der alkoholgeschwängerten Versammlung zunächst als gefeierter Wortführer vor-sitzt, wird am Ende vom Sockel gestürzt und aus dem Lokal geworfen.

Dass Kuh hier seine Charakterskizze über Knieriem szenisch ausgestaltet, zeigt sich bereits am Gespräch zweier Gäste im Vorfeld von Knieriems Auftritt. Es beschreibt nicht nur die Atmosphäre des Treffens, sondern nimmt auch die kommenden Ereignisse vorweg:

ZWEITER GAST: (*geschraubt, wie ein Versammlungsredner*) Solche Bewegungen sind gut für den Massencharakter. Wenn die Menschen schwanken, kommen die Überzeugungen ins Rollen...

DRITTER GAST: (*ebenso*) ... der Zusammenhang zwischen Mensch und Rebensaft tritt hervor – die Herzen entzünden sich – die Arbeit ruht – kurz, es greift jene Hochspannung der Geister Platz, wo die Einen sich zu besinnen und die anderen zu raufen anfangen... (LV 76)

Man ist in voller Erwartung Knieriems, der offenbar eine Gefolgschaft um sich geschart hat, die sich von ihm aushalten lässt. Der regelrechte Führerkult um den reichen Schuster und die undurchsichtigen Erwartungen, die sich an ihn binden, sind in Wahrheit mit Geld erkaufte:

DRITTER GAST: Ja, dieser Mann weiss, was uns not tut.

ZWEITER GAST: Geld.

DRITTER GAST: Dies auch. Doch dabei, daneben und darüber: Ermannung.

ERSTER GAST: Im Geld liegt ja die Ermannung... deshalb hat er sich als erster ermannt. (LV 76-77)

²⁷¹ Vgl. Balázs (1931), S. 851.

Als Knieriem eintritt, herrscht „atemlose Stille. [...] Er ist in lange schwarze Kleider gekleidet und trägt einen hochgewölbten zylinderartigen, steifen Hut“, „der Alkohol hat eine feierliche Wolke um ihn gelegt“ (LV 79). Knieriem wird von einer „junge[n] verlotterte[n] Frauensperson“ begleitet, zu der er, wie sich im weiteren Verlauf herausstellt, in einem fragwürdigen Verhältnis steht.

Es folgt ein absurd zwielichtiges Versammlungsgerede, das gleicherweise Vorstellungen einer Stammtischrunde, einer Weinverkostung und einer politischen Gründungszeremonie weckt. In der Pose mal eines Wirtshausredners, mal eines würdevollen Zeremonienmeisters deliriert Knieriem über sein weingetränktes Weltbild. Die Legitimation seiner Wirtshausdiktatur zieht er aus einem ungeschriebenen Gastgeberrecht – nach dem Motto „Wer bezahlt, regiert“: „... denn ich [Hervorh. im Original] bin der Führer... ich hab's alle eingeladen... is wahr? ...“ (LV 82).

Das Spiel nimmt nochmals bizarrere Züge an, als Knieriems „Getreue“ ihm in geradezu glühender Heilserwartung ihren ominösen Plan für die „neue Epoche“ offenbaren:

EIN GAST (*indem er sich rundblickend der Zustimmung aller versichert*) (*stockend wie zu einer Ansprache*) Meister... der Moment ist gekommen, wo wir unseren Herzen...

(*Abendröte beleuchtet die Gesichter*)

EIN ANDERER GAST: (*dem ersten das Wort aus dem Munde nehmend*) Dies Abendrot leuchtet unserer Entschliessung. Die grossen Ideen, die Sie als Same in uns geworfen...

KNIERIEM: (*hat sich gleichfalls erhoben, er will den Hut aufsetzen*)

DER GAST VON FRÜHER: die neue Zeit braucht einen Führer...

KNIEIRIEM: (*hat sich den Hut aufgesetzt, der hineinverschüttete Wein rinnt ihm übers Gesicht*)

DER GAST: Und dieser Führer...

KNIERIEM: Sie hätten auf meinen Hut besser aufpassen sollen...

(*Die FRAUENSPERSON nimmt den Hut, wischt ihn und KNIEIRIEMS Stirn ab; die anderen erheben die Gläser*)

(*Pause, während der der KELLNER im Vordergrund den WIRT fragt*)

KELLNER: Was geht denn hier vor?

WIRT: Eine Gründung!

KELLNER: Eine Partei? Ein Reich?

WIRT: Nein, ein Stammtisch! (LV 84)

Die Ankündigung führt Knieriems Glaubensbekenntnis herbei, dessen Quintessenz lautet: „Und das ist der Sinn von der Politik, denn wer ein Lump ist, hat eine Gesinnung, und wer eine Gesinnung hat, ist ein Lump, denn die Lumperei ist Gesinnung. Vom Hute ausgehend zum Weltbau...“ (LV 85).

Die feierliche Stimmung wird immer wieder von den so bezeichneten „Verdächtigen“ sowie von Lumpacivagabundus, der sich „in der Verkleidung eines gravitätischen Bürgers“ (LV 78) unter die Gäste gemischt hat, gestört. Der fahrigke Knieriem bringt die zunehmend aufgestachelte Menge zusätzlich gegen sich auf:

KNIERIEM: *(auf seine Briefftasche klopfend)* Da seid's Ihr alle ang'hängt... Ihr müsst Euer Maul halten...

EIN GAST: Man muss sich nicht so aufblasen...

EIN ANDERER: Dass man Gastrecht genießt, wird doch keine Schand' sein? ... (LV 86)

Die Szene erreicht ihren irrwitzigen Höhepunkt, als das Wortgefecht zur Wirtshaus-rauferei eskaliert und der Anbruch der „neuen Zeit“ verpasst wird:

*(An KNIERIEM wird im Handgemenge herumgezerrt, die FRAUENSPERSON nicht von seinen Fersen weichend, stösst Angstschreie aus; im höchsten Gebalge zieht KNIERIEM seinen herabgefallenen und zwischen die Füße der anderen geratenen Hut aus dem Gemengsel hervor, setzt sich ihn auf. Eine Stimme: „Weg mit dem Hut!“ Eine andere: „Der Hut hat ihn stolz gemacht“... Eine dritte: „Der Hut ist schuld!“ ... Eine Faust schlägt mit Macht von hinten den Hut ein; KNIERIEM wird unter den Raufern eine Zeitlang unsichtbar)
(In diesem Augenblick beginnt es von unten 8 Uhr zu schlagen. Kurzer Stillstand des Gebalges)*

Stimme des ERSTEN VERDÄCHTIGERS: Ich glaub' in dem Moment hätt' die neue Epoche angeh'n sollen...

Stimme des ZWEITEN VERDÄCHTIGERS: So eine Epoche hat Zeit, bis die Leut' ihr nachkommen...

Stimme des ERSTEN GASTES: Eine grosse Idee kann warten...

EINIGE: *(in höchster Erregung)* Hinaus mit ihm!

ALLE: Hinaus! (Es ist dunkel geworden: vom Mond beschienen taucht KNIERIEMS Gestalt auf der Stiege allein neben der FRAUENSPERSON auf; er ist ganz zerfetzt)

KNIERIEM: *(auf der Stiege)* Wo ist mein Hut? (LV 87-88)

In der Gosse endet die Szene und Knieriems erkaufte Mission als politischer Messias der Wirtshausgemeinde. Der Auftritt, der Knieriems „Wirtshausschicksal“, so Kuh, von der „Ausrufung zum politischen Führer bis zum Hinauswurf“²⁷² zeigt, ist der Gegenbeleg zu Balázs' Interpretation der Bearbeitung als „Tendenzstück für das prinzipiell prinzipienlose Vagabundentum“.²⁷³ Zwar wird noch im 4. Aufzug des I. Akts mit dem „radikal“-Song der drei Gesellen die politische Praxis beliebig blödelnd aufs Korn genommen. Die Analyse der großen Knieriem-Szene im II. Akt macht jedoch klar, dass sich die Ablehnung keineswegs in launiger Gesinnungslosigkeit erschöpft. Vielmehr schlägt sie deutlich in eine Richtung aus: als beißender Spott über die zeitgenössische rechtsradikale Politik und ihre chauvinistische Deutschtümelei.

²⁷² Kuh (1931d), S. 923.

²⁷³ Balázs (1931), S. 850.

Die ganze Szene stellt sich wie ein Themenpark des Deutschnationalismus dar, beginnend beim Setting: Mit dem Rhein als örtlichen Rahmen greift Kuh ein altes politisches Motiv auf, das für die idealistische Konstruktion des Deutschtums vielfach instrumentalisiert wurde.²⁷⁴ Ähnlich verhält es sich mit dem omnipräsenten Wein-Motiv.²⁷⁵ Ganz besonders ist die Figurenrede betroffen – sowohl die Knieriems als auch die der anderen Gäste scheint ganz dem Phrasensumpf der deutschnationalen Propaganda enthoben. In kämpferischem Pathos ist da etwa von „Ermannung“ (LV 76), vom „Schmachgeist“ (LV 78) und von „Zucht“ (LV 78) die Rede. Und „wie zum Rütlichschwur“ vereidigt man sich dann auf das „neue Zeitalter“ (LV 79). Übrigens nicht die einzige Anspielung auf Schillers *Wilhelm Tell* (UA 1804), das Kuh in *Börne der Zeitgenosse* abschätzig ein „Lampion- und Feuerwerk drama“²⁷⁶ nannte.²⁷⁷ Der betont präsente Hut von Knieriems ist symbolisch mehrfach besetzt und kann als Rekurs auf den berühmten Gesslerhut gelesen werden. Auch bei Kuh figuriert der Hut als gefürchtetes Herrschaftszeichen, wenngleich bis aufs Äußerste satirisch unterhöhlt.²⁷⁸

Überhaupt hat die Szene, trotz ihrer durchaus sinisteren Momente, den Anstrich des Absurden. Durch die stark überzeichnete Darstellung wird die deutschnationale Verkündungs- und Erlösungsrhetorik der reinen Formelhaftigkeit überführt. „Leihen S' mir Ihre Uhr, Herr Nachbar, damit ich zur neuen Epoche zu Recht komm'...“ (LV 79), bricht etwa einer der Skeptiker in die dümmlich-hohlen Aufbruchsphantasien der begeisterten Gäste. Dass jene letztlich viel stärker an Knieriems Spendierfreudigkeit glauben denn an irgendeine „Idee“, unterläuft das Geschehen zusätzlich komisch.

Inwiefern die offensichtliche Polemik gegen den deutschnationalen Führermythos und die deutschnationale Pseudometaphysik von Kuh als Kritik speziell am Nationalsozialismus angelegt war, lässt sich nicht eindeutig beantworten. Die Lesart der

²⁷⁴ Man denke an das politische Lied *Die Wacht am Rhein*, das im deutschen Kaiserreich sehr populär war. Der dritte Vers der ersten Strophe lautet: „Zum Rhein, zum Rhein, zum deutschen Rhein!“.

²⁷⁵ In der zweiten Strophe vom *Lied der Deutschen* etwa, dessen dritte Strophe heute die Nationalhymne der Bundesrepublik Deutschland ist, heißt es: „Deutsche Frauen, deutsche Treue, / Deutscher Wein und deutscher Sang!“.

²⁷⁶ Kuh (1922b), S. 8.

²⁷⁷ Zurecht habe Börne im mythischen Freiheitshelden das Abbild des deutschen Biedermanns erkannt. (Vgl. Kuh (1922b), S. 8.)

²⁷⁸ Das Hut-Motiv bei Kuh findet sich bereits in *Mein Nachbar in Grinzing* (In: *Der unsterbliche Österreicher*, 1931). Von der Titelfigur heißt es einleitend: „Unverändert bleibt durch die Stürme der Zeit: a) sein schwankendes Verhältnis zu den Weltanschauungen; b) seine unstete Beziehung zum Hut.“ (Kuh (1931a), S. 25) Und der Nachbar selbst äußert sich in dem Text einmal wie folgt: „I hab' aa ang'fangt studiern... Ladein... geometrische Mineralie... Physikalik... Mademadik... botanische Philosophie...“ (Ebd., S. 26), womit wesentliche Charakterzüge Knieriems vorweggenommen sind.

Szene liegt aus heutiger Sicht nahe. Eingedenk etwa nicht nur der auffälligen Verwendung des Worts „Führer“ (LV 82) im Damentext, sondern auch der scharfen publizistischen Faschismuskritik von Kuh. Zur Konzeption der Szene schrieb er: „Ich hatte dabei die Karriere vor Augen, die dem Typus des Knieriems, seitdem er im Jahre 1918 entscheidend aufs Haupt geschlagen wurde, außerhalb seines Vaterlandes vorbehalten blieb.“²⁷⁹ Dass es sich dabei um eine Anspielung auf den Aufstieg Adolf Hitlers handelt, ist gut möglich, lässt sich aber nicht sicher sagen.²⁸⁰ Unwahrscheinlich erscheint der Konnex zu Hitler und allgemein zum Nationalsozialismus allein deshalb nicht, als Kuh ja den erfundenen Typus Knieriem in seinen feuilletonistischen Schriften letztendlich zum Prototypen des Nationalsozialisten weiterzeichnete.²⁸¹ Ansonsten weckt das Szenenarrangement insgesamt Assoziationen an die frühen Kellerversammlungen der NSDAP.²⁸² Kuh hatte bereits 1923 in einem Artikel die „Hakenkreuzlerbewegung“ als „Exzeß einiger politischer Trunkenbolde“²⁸³ gebrandmarkt. Die unheilvolle Verquickung von Alkohol und Politik ist ein konstituierendes Charaktermerkmal seines Knieriems. Die Figur des Schusters, die er in einer Sentenz aus der *Physiognomik* einen „politischen Messias“²⁸⁴ nennt, habe er als „Anlehnung an tausend Heurigen-Originale aus Wienerwald und Weltgeschichte“²⁸⁵ entworfen.²⁸⁶

In der Knieriem-Szene stellt Kuh Stumpfsinn, Alkoholrausch und rechte Politik in einen überzeugenden Kausalzusammenhang. Ein eigentümlicher, wiewohl interessanter Weg, um auf die Dynamik von Massenphänomenen hinzuweisen. Kuh, der in Anlehnung an Nietzsche eine große Skepsis gegenüber der „Masse“ hegte,²⁸⁷ zeigt in

²⁷⁹ Kuh (1931d), S. 923.

²⁸⁰ Hitler wurde 1918 im Ersten Weltkrieg bei Kämpfen an der Westfront verwundet. Noch vor dem Einrücken war der gebürtige Österreicher nach Deutschland ausgewandert, wo er den Emporstieg zum Diktator des Deutschen Reiches schaffte. Die zweite naheliegende Interpretation von Kuhs Aussage bezieht das Jahr auf den Untergang der Habsburgermonarchie, wobei sich die beiden Deutungsmöglichkeiten nicht ausschließen.

²⁸¹ Vgl. das Kapitel *Sprachrebell und „genialer Neinsager“ – Anton Kuhs vielseitiges Nestroy-Bild*, S. 28-30.

²⁸² Bekanntes Beispiel ist die Versammlung zur Parteineugründung am 27. Februar 1925 im „Bürgerbräukeller“ in München.

²⁸³ Kuh (1983), S. 105.

²⁸⁴ Kuh (1931f), S. 15.

²⁸⁵ Kuh (1931d), S. 923.

²⁸⁶ Die Engführung von Nationalsozialismus und Heuriger taucht Jahre später bei einem bekannten Rezitator und posthumen Förderer von Kuhs Schriften auf: Als Herr Karl verbildlicht Helmut Qualtinger im gleichnamigen Monolog aus dem Jahr 1961 den Einzug der deutschen Wehrmacht in Wien im März 1938: „... es war wia bein Heirigen ... es war wia a riesiger Heiriger ...! Aber feierlich. Ein Taumel.“ (Merz, Carl und Helmut Qualtinger: *Der Herr Karl*. München: Langen, Müller 1962, S. 18-19.)

²⁸⁷ Vgl. Greuner (1981), S. 515.

der Szene auf, dass es von der weihevollen Parteiversammlung zur pöbelnden Wirtshausmeute nicht weit her ist. Die grundsätzliche Anfälligkeit auf propagandistische Demagogie, auf die Worthülsen einer sich verselbstständigenden Sprache ist dieselbe. Mit dem satirischen sprachkritischen Ansatz enthüllt Kuh nicht nur die Grundmechanismen des politischen Populismus, sondern auch die potentielle Gefahr, die in jedem noch so harmlos scheinenden, kleingeistigen Stammtischdenken ruht. Dass Kuh die totale intellektuelle Selbstaufgabe des Individuums in der Masse gegenüber eines wortmächtigen Führers prinzipiell, und nicht bloß in Zusammenhang mit dem Nationalsozialismus, für ein großes Übel hält, das belegt seine Kritik am „Phänomen“ Karl Kraus. An einer Stelle im *Affe Zarathustras*, in dem er die Auswüchse der Kraus-Verehrung schilt, vergleicht er diesen mit Hitler. Die Kritik am „Krausianertum“ bringt Kuh dann eben in der publizistischen Auseinandersetzung rund um die Volksbühnen-Aufführung wieder auf.

Es ist diese Szene, die Kuhs *Lumpacivagabundus* letztlich eine Spur von Aktualität und auch von Zeitlosigkeit verleiht. In ebenjener Manier kann man sich einen frei modernisierten Nestroy problemlos vorstellen. Auffällig ist, dass Kuh hier vom üblichen „Rezept“ der Bearbeitung Abstand nahm: etwa fügte er kein einziges originales Nestroy-Zitat in die Szene ein und er verzichtete gänzlich auf Gesangs- und Tanzeinlagen sowie auf jegliche musikalische Begleitung und auf platte Stereotype. Die komplett eigenständige Szene ragt durch ihre Zeitrelevanz sowie durch ihre Vielschichtigkeit heraus. Sie stellt sicherlich das Gehaltvollste, vielleicht auch das Witzigste, an der Bearbeitung dar. Die Pointen gelingen geistreich, und man meint sie denen Nestroys mitunter frappant ähnlich. Etwa, als zwei der Gäste die neugierige Frage nach Knieriems Herkunft abtun, was von einem der Skeptiker zynisch erwidert wird:

ERSTER GAST: Es ist wurscht, woher er kommt, meinetwegen aus der steirischen Wallachei...

ZWEITER GAST: Die Hauptsache ist, er hat den neuen Geist herein'tragen.

ERSTER VERDÄCHTIGER: Und den alten in Ruh g'lassen... (LV 77)

Warum Balázs und die anderen Kritiker all das in ihrer Bewertung von Kuhs Bühnenwerk nicht berücksichtigen, ist einfach zu beantworten: sie können es nicht. Denn genau die Knieriem-Szene wurde in der Aufführung zur Gänze gestrichen. Bezeichnenderweise, denkt man an den apolitischen Kurs, den die Volksbühne Berlin in jenen Tagen fuhr. Wahrscheinlich wollte man eine Provokation der bereits starken faschistischen Kräfte, die dem Bühnenbetrieb im Theater am Bülowplatz ohnehin feindselig

gegenüberstanden, tunlichst vermeiden.²⁸⁸ So festigt gerade jene Szene, die mit ihrer Vieldeutigkeit und mit ihren zeitkritischen Verweisen eindeutig aus dem Rahmen fällt, die These einer von der Volksbühne angestrebten unverfänglichen *Lumpacivagabundus*-Produktion.

²⁸⁸ Gegen Ende der Spielzeit 1930/31 unterstützten Nationalsozialisten sowie Deutschnationalen in der Stadtverordnetenversammlung einen Vorstoß der Kommunistischen Partei, als dessen Folge ein Darlehen der Volksbühne gekündigt wurde. Im September 1931 fragte die NSDAP im Berliner Abgeordnetenhaus an, ob der Volksbühne Berlin ihr Zusammenbruch oder eine Einschränkung des Betriebs bevorstehe. (Vgl. Kiehn (2001), S. 29-30 sowie Freydank (1990), S. 69.)

III. Wirkungsgeschichte

8. Informationen zur Inszenierung

Regie zu Kuhs *Lumpacivagabundus* führte Arthur Maria Rabenalt (1905–1993). Er war in Darmstadt als Theaterregisseur engagiert gewesen, bevor er nach Berlin kam und dort für die Volksbühne, die Krolloper und die Staatsoper arbeitete.²⁸⁹ Rabenalt inszenierte zahlreiche Opern und Operetten, in einer späteren Phase seiner Karriere arbeitete er im Film. Seine Inszenierung von Gaetano Donizettis komischer Oper *Die Regimentstocher* (1840) hatte Kuh, wie er später schrieb, so beeindruckt, dass er sich für den *Lumpacivagabundus* im Jahr darauf – trotz einiger Bedenken an der Produktion – völlig auf den Regisseur verließ und nicht auch nur eine einzige Probe besuchte.²⁹⁰

Die Musik zu Kuhs Bearbeitung stammt von Theo Mackeben. Er übernahm auch die musikalische Leitung der Aufführung. Im Jahr 1928 hatte Mackeben, der die Musik zu zahlreichen Operetten und Filmen komponierte, am Theater am Schiffbauerdamm die Uraufführung von Brechts *Dreigroschenoper* dirigiert.²⁹¹ Für die Gestaltung des Bühnenbilds und der Kostüme war Edward Suhr, für die Choreographie der Tänze Cläre Eckstein verantwortlich.²⁹²

Die Rollen waren mit durchaus namhaften DarstellerInnen besetzt: In den Hauptrollen spielte Heinrich Gretler den Leim, Ernst Busch den Zwirn und Hermann Speelmans den Knieriem; außerdem waren zu sehen: Joseph Almas als Stellaris, Angelica Arndts als Fortuna, Lotte Ellon als Amorosa, Leonard Steckel als Lumpacivagabundus, Ernst Karchow als Hobelmann und Mally Georgi als Peppi.²⁹³

Die Uraufführung fand am 28. Mai 1931 am Theater am Bülowplatz statt, der Spielstätte der Volksbühne Berlin. Die *Vossische Zeitung* vom 18. Juni kündigt in ihrer

²⁸⁹ Vgl. Aurich, Rolf: Rabenalt, Arthur Maria. In: Neue Deutsche Biographie 21 (2003), S. 65-66 [Onlinefassung]. Online verfügbar unter: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd120080133.html> (26.11.2015).

²⁹⁰ Vgl. Kuh (1931e), S. 216.

²⁹¹ Vgl. Bollert, Werner: Mackeben, Theo. In: Neue Deutsche Biographie 15 (1987), S. 619-620 [Onlinefassung]. Online verfügbar unter: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd124623921.html> (26.11.2015).

²⁹² Vgl. Kuh (1931b), Bl. 1.

²⁹³ Vgl. ebd., Bl. 1-2.

Abend-Ausgabe für Samstag, den 20. Juni, die 25. Aufführung an.²⁹⁴ Laut dem *Deutschen Bühnenspielplan* wurde das Stück insgesamt 38 Mal gegeben.

9. Kritik

9.1 Allgemeine Punkte der Kritik²⁹⁵

Kuhs *Lumpacivagabundus* fällt bei den Kritikern gnadenlos durch. Die Aufführung wird fast ausschließlich negativ besprochen, in mehreren Fällen gewaltig verrissen. Auffallend ist der harte bis hin abfällige, sogar untergriffige Ton, den manche Kritiker anschlagen. Julius Knopf schimpft die Bearbeitung in der *Berliner Börsen-Zeitung*, einem politisch konservativen bis chauvinistischen Blatt, einen „unerquicklichen, lebensunfähigen Bastard“²⁹⁶, Werner Fiedler in der ebenfalls konservativen *Deutschen Allgemeinen Zeitung* einen polizeiwidrigen „literarischen Lustmord“.²⁹⁷ Immerhin sprachlich kreativ verpackt ist das nicht minder verheerende Urteil von Hans Feld, der im *Film-Kurier* über Kuhs Stück von einem „akuhte[n] Unfall“ und einem „Kuh de grâce“²⁹⁸ spricht.

Während einzelne Rezensenten mit ihrer Negativkritik bereits am Original ansetzen, meint die Mehrheit Nestroy in Schutz nehmen zu müssen. In den besseren Fällen ist dann von einer „Verschandelung“, in den anderen von einer „Vergewaltigung“ Nestroys zu lesen. Die Zeitschrift *Das Theater*, scheint es fast, sträubt sich in ihrer Zusammenschau aktueller Berliner Theaterproduktionen über die Bearbeitung zu informieren, die „dem alten großen Aphoristen [...] das Blut entzogen“²⁹⁹ habe. Eine „sadistische Roßkur an einem träumerischen Volksgenie“³⁰⁰, wettert auch der sozialdemokratische *Vorwärts*. Vergleichsweise sachlich fällt da Balázs Verdikt aus, wenn er

²⁹⁴ Vgl. o.V.: Theater, Musik, Vorträge. In: Vossische Zeitung 283 (18.06.1931), Abend-Ausgabe, S. 3.

²⁹⁵ Die Hintergrundinformationen zu den Zeitungen und den Kritikern sind, wenn nicht anders ausgewiesen, folgendem Werk entnommen: Fetting, Hugo (Hg.): Von der freien Bühne zum politischen Theater. Drama und Theater im Spiegel der Kritik. 2. Bd.: 1919–1933. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun. 1987, S. 640–673.

²⁹⁶ Knopf (1931), S. 3.

²⁹⁷ Fiedler (1931), o.S.

²⁹⁸ Feld (1931), o.S.

²⁹⁹ W. W.: Berlin. In: *Das Theater*. Illustrierte Monatsschrift für Theater und Gesellschaft 12/6 (Juni 1931), S. 125.

³⁰⁰ M. H. (1931), o.S.

schreibt, die „Bearbeitung und Aufführung der Volksbühne ist künstlerisch eine plumpe Barbarei ohnegleichen.“³⁰¹ Während die einen ihr negatives Urteil größtenteils am Bearbeiter aufhängen, machen es die anderen am Bühnenhaus oder an den Beteiligten der Inszenierung (Regisseur, SchauspielerInnen usw.) fest. In nicht wenigen Fällen zielt die Kritik auf alle Seiten.

Ein häufiger Punkt in den Besprechungen ist die Frage nach der Aktualität der Vorlage. Dabei zeigen sich zwei prinzipiell unterschiedliche Sichtweisen auf das Werk Nestroys: die eine Seite der Kritik geht davon aus, dass Nestroys *Lumpacivagabundus* veraltet oder, wie Paul Wiegler es in der Boulevardzeitung *B.Z. am Mittag* ausdrückt, „zeitfern“³⁰² sei. Für den national-konservativen Servaes³⁰³, der übrigens Kuh fälschlich als einen Nachkommen des Nestroy-„Gegners“ Emil Kuh ausgibt, ist Nestroy „eine lokal und zeitlich bedingte Erscheinung“ – Kuh habe unrecht damit getan, „ihn gewaltsam emporzuschrauben.“³⁰⁴ Bernhard Diebold formuliert es in der liberalen *Frankfurter Zeitung*, einer der führenden deutschen Zeitungen, drastischer: „Entweder die Sache wirkt durch sich selbst und ist durch einen flotten Regisseur ein bißchen auf die Jetztzeit zu frisieren! Oder die Sache [...] ist eben historisch erledigt und durch keine noch so freie Bearbeitung eines enthusiastischen Kuh mehr auf vier Beine zu bringen.“³⁰⁵ Nestroys Volksstück sei eben tot. Der anderen Seite der Kritik gilt Nestroys Posse keineswegs als veraltet. „Beglückend zeitlos“³⁰⁶ sei sie, befindet Fiedler. Kuh aber habe, im Versuch ihre Ewigkeitswerte freizulegen, den dichterischen Gehalt zertrümmert. Man solle Nestroy spielen, „wie man ihn heute auch noch gern spielt, denn er ist kaum veraltet“, fordert Max Hochdorf im *Vorwärts*, „wenigstens nicht so veraltet, daß er es nötig hätte, von Anton Kuh literarisch gesteinacht zu werden.“³⁰⁷ Kuhs „Verjüngungsoperation“ sei gründlich fehlgeschlagen.

An der Frage der zeitlichen Gültigkeit von Nestroys Stück hängt die Frage seines satirischen Potentials für die Gegenwart. Für Diebold ist Nestroy bestenfalls „naiv“ zu spielen, denn die Gesellschaft habe sich zu sehr verändert, als dass er auch heute

³⁰¹ Balázs (1931), S. 848.

³⁰² Wiegler (1931), [S. 3].

³⁰³ Vgl. Adamski, Heike: Diener, Schulmeister und Visionäre. Studien zur Berliner Theaterkritik der Weimarer Republik. Frankfurt am Main: Peter Lang 2004, S. 183.

³⁰⁴ Servaes (1931), S. 2.

³⁰⁵ Diebold (1931), o.S.

³⁰⁶ Fiedler (1931), o.S.

³⁰⁷ M. H. (1931), o.S.

noch satirisch wirken könne: „[I]m Zeitalter der gänzlich ent-romantisierten Arbeitslosigkeit [gibt es] eben keine singenden Handwerksburschen und romantisierende [sic!] Taugenichtse mehr“.³⁰⁸ Wegen der „philosophischen‘ Anspielungen auf Geld und Arbeitsethik“ sei bei Kuh die Naivität dahin; weil aber das Stück genauso wenig satirische Wirkung entfalte, sei es „weder satirisch noch kindlich“³⁰⁹ und daher missraten. Auch Rolf Nürnberg vom *12 Uhr Blatt*, einer Boulevardzeitung mit republikanisch-demokratischer Linie, spricht Kuh die „satirische Kraft“ ab:

Die schlechten Witze des Herrn Kuh fangen nicht mehr, wenn einige Schritte weiter Gegensätze ausgekämpft werden zwischen Oben und Unten, zwischen Rechts und Links, um Arbeitslosenproblem und Wirtschaftskrise, Gegensätze, wie sie vor hundert Jahren und für seine Epoche beispielgebend Nestroy schilderte.³¹⁰

Wie gesagt besprechen nur wenige Kritiker Kuhs Stück als in irgendeiner Form satirisch kritisch.³¹¹ Außer den Deutungsansätzen bei Balázs, Servaes und Fiedler bemerkt Max Osborn in der parteipolitisch unabhängigen *Berliner Morgenpost*³¹² immerhin, dass „in Worten und Liedchen allerlei von der schärferen Tonart unserer Tage eingestreut“³¹³ sei. Er lobt die Idee, „die alten Schläuche von Johann Nestroys vormärzlichem Wiener Volksstück mit frischem Wein zu füllen“, doch insgesamt würde die Sache nicht zusammengehen, weil sie „nicht fidel genug“³¹⁴ sei.

Dass es dem Stück an Phantasie, Lebendigkeit und Witz fehle, der Meinung sind viele Kritiker. Auch Alfred Kerr als einer der wenigen Fürsprecher Kuhs: „Alles zusammen stockend und hapernd und gewichtig und konsolidiert ... und mit gemachter Lustigkeit. O Rabenalt.“³¹⁵ Im *Berliner Tageblatt*, einer international angesehenen bürgerlich-demokratischen Tageszeitung, verteidigt Kerr den Bearbeiter und weist die Schuld für das Misslingen der Regie zu: „Anton Kuh schützt Nestroy gegen Nestroy. Zugeständnisse macht er wett. Nur der Theatermensch, nicht der Mensch Nestroy schmiss den Wienern einen tugendhaften Schluss hin“; es sei festzuhalten, „dass er an dem

³⁰⁸ Diebold (1931), o.S.

³⁰⁹ Ebd., o.S.

³¹⁰ Nürnberg (1931), o.S.

³¹¹ Vgl. den Abschnitt *Kritik am Bürgertum*, S. 74-75.

³¹² Vgl. Adamski (2004), S. 195.

³¹³ Osborn, Max: „Lumpacivagabundus“. Aufführung in der Volksbühne. In: *Berliner Morgenpost* 128 (30.05.1931), S. 7.

³¹⁴ Ebd., S. 7.

³¹⁵ Kerr (1931), o.S.

hundertjährigen Zauberstückel gut gemacht, was hernach der Einüberich verpatzt hat. (Rabenalt heisst er.)“³¹⁶

Auch in anderen Besprechungen trifft es den Regisseur hart: Rabenalt nehme „den Jux wie ein Trauerspiel“³¹⁷, seine Regie sei „zähflüssig, träge, ohne Einfälle, ohne Abwechslung“³¹⁸ und dadurch die Vorstellung insgesamt langweilig, tönt es von einigen Stellen. Feld resümiert: „Der Rest ist Schwergewicht, Unliebenswürdigkeit, Theaterei. Von Nestroys Geist spürest Du nicht einen Hauch.“³¹⁹ Mehrere Kritiker vermissen in der Inszenierung diesen „Geist“ Nestroys, und meinen damit zumeist die Heiterkeit und Lockerheit im Spiel. Die wiederum wird nicht selten mit dem typisch Wienerischen, dem Österreichischen oder, noch allgemeiner, dem Süddeutschen gleichgesetzt. „Ein bitterernstes, preußisches schleppendes Volksstück – das war die Zauberpose [sic!] des lustigen, österreichischen quicken Nestroy, von Walter [sic!] Kuh und vom Spiel-leiter Rabenalt nicht inszeniert, sondern zugerichtet“³²⁰, liest man in der Morgen-Ausgabe der *Vossischen Zeitung* vom 29. Mai; und die *Berliner Morgenpost* schreibt, dass dem Stück „der Widerklang der vergnüglich-leichtlebigen österreichischen Melodie“ fehle – statt „süddeutschen Saftes“ gebe es „norddeutsche Trockenheit“.³²¹

So manch einer vermisst auch die feine Klinge Nestroys. „[D]ort, wo der Dichter etwas hinterhältig lächelt“³²², würde laut Fiedler der Bearbeiter aufdringlich grinsen. „In Wahrheit läßt sich indessen gegen seine Bearbeitung höchstens einwenden, daß sie in Nestroys Welt ein fremdes Element einschmuggelt, die Konsequenz“³²³, schreibt Monty Jacobs, Leiter des Ressorts für Theaterkritik bei der liberalen *Vossischen Zeitung*, in der Abend-Ausgabe vom 29. Mai. Damit fällt seine zweite Kritik des *Lumpacivagabundus*, zumindest für Kuh, um einiges vorteilhafter aus als noch die in der Morgen-Ausgabe.

Was die Eignung Nestroys für deutsche Bühnen überhaupt angeht, ist Diebold der Einzige, der sie bezweifelt, wenn er der Meinung ist, dass das „Wiener Volksstück

³¹⁶ Ebd., o.S.

³¹⁷ M. H. (1931), o.S.

³¹⁸ Nürnberg (1931), o.S.

³¹⁹ Feld (1931), o.S.

³²⁰ M. J. [=Jacobs, Monty]: Premieren von gestern. „Lumpacivagabundus“ (Volksbühne). In: *Vossische Zeitung* 249 (29.05.1931), Morgen-Ausgabe, S. 3.

³²¹ Osborn (1931), S. 7.

³²² Fiedler (1931), o.S.

³²³ Jacobs (1931), S. 3.

nicht für die norddeutsche Tiefebene geschrieben“³²⁴ sei. Andere stehen dem „Ortswechsel“ zwar nicht prinzipiell ablehnend gegenüber, konstatieren aber Mängel in der Umsetzung. Sie suchen die Schuld beim Autor, beim Regisseur oder bei den DarstellernInnen. Diese seien, heißt es im *Vorwärts*, „in allen Dialekten zu Hause [...], nur nicht in dem entzückenden wienerischen.“³²⁵ Die Beurteilung der SchauspielerInnenleistung fällt insgesamt sehr unterschiedlich aus, überwiegend ist sie negativ.

Für negativ wird auch die neue musikalische Prägung des Stücks befunden. Feld vom *Film-Kurier* schreibt: „Es wurde auch gesungen; viel und schlecht. Wie in einer Tonfilm-Operette.“³²⁶ Mehrere Kritiker stellen Übereinstimmungen mit Brechts und Weills *Dreigroschenoper* fest, wobei sie größtenteils negativ angemerkt werden. Knopf höhnt gar, Kuh habe „Nestroy in 3 Groschen-Opern-Art auspeitschen“³²⁷ lassen. „Nicht nur auf der Bühne, auch im Orchester wurden alle Motive von der ‚Dreigroschenoper‘ bis zum ‚Blauen Engel‘ abgewandelt“³²⁸, bemerkt Nürnberg kritisch, den die Streichung des „Kometenlieds“ bestürzt und der angesichts der neuen Chansons einen wenig schmeichelhaften Vergleich mit Berliner Revuedichtern anstellt. Die Assoziationen zum Musiktheater teilen Fiedler („Aus der alten Zauberposse macht der Bearbeiter eine neue Revue“³²⁹) und Wiegler, der als eine von mehreren unnötigen Änderungen „die aufgefropften Tanzevolutionen des Feenkönig Papa Stellaris und seines überirdischen Hofs“³³⁰ anführt. Die Kompositionen von Theo Mackeben stoßen dagegen auf nahezu ungeteiltes Lob. So auch das Bühnenbild von Edward Suhr.

Die unterschiedliche Wahrnehmung der Aufführung spiegelt sich auch in der Einschätzung der Publikumswirkung wider. Stimmen von „laschem“³³¹ und „gnädige[m] Beifall“³³² stehen dem Eindruck des Rezensenten der *Berliner Morgenpost* gegenüber, für den der Theaterabend insgesamt erfolgreich war.³³³ Der Autor selbst meint, dass dem Publikum die Vorführung sehr gefallen habe.³³⁴

³²⁴ Diebold (1931), o.S.

³²⁵ M. H. (1931), o.S.

³²⁶ Feld (1931), o.S.

³²⁷ Knopf (1931), S. 3.

³²⁸ Nürnberg (1931), o.S.

³²⁹ Fiedler (1931), o.S.

³³⁰ Wiegler (1931), [S. 3].

³³¹ Knopf (1931), S. 3.

³³² Fiedler (1931), o.S.

³³³ Vgl. M. O. [=Osborn, Max]: „Lumpacivagabundus“. Gestern in der Volksbühne. In: *Berliner Morgenpost* 127 (29.05.1931), S. 2.

³³⁴ Vgl. Kuh (1931c), [S. 2].

Im Übrigen bespricht die Kritik den *Lumpacivagabundus* auch im Zusammenhang mit dem erwähnten Programmstreit innerhalb der Volksbühne.³³⁵ „Das ist nun schon Sommerspielplan der Volksbühne und ‚leichtere Unterhaltung‘“³³⁶, stellt ein enttäuschter Wiegler gleich im ersten Satz seiner Kritik den Bezug zur aktuellen Querele zwischen Volksbühnen-Intendant Martin und dem Vereinsvorstand her. Nürnberg folgert in seinem disqualifizierenden Referat: „Aber vielleicht wurde hier schon die neue Richtung der Volksbühne vorgestellt. Die von Nestriepke erstrebte leichte Unterhaltung.“³³⁷ Martin würde gut daran tun, noch widerstandsfähiger gegenüber dem Vorstand zu werden. Auch Jacobs sieht die misslungene Produktion nicht zuletzt als ein Resultat des hausinternen Konflikts, und nützt die Gelegenheit für eine einleitende Pointe. Mit seiner alles andere als heiteren Inszenierung habe Regisseur Rabenalt Martin gegen den Vorstand und dessen Diktion eines Amüsiertheaters unterstützen wollen, was aber zum Nachteil Nestroys geraten sei: „Kein Zweifel, dieser Theaterabend beruhte auf einem kleinen Mißverständnis, auf einer Namensverwechslung. Ein ortsfremder Spieler wollte Nestriepke treffen und schlug Nestroy mausetot.“³³⁸

9.2 Stellungnahmen des Autors

Kuhs erste öffentliche Stellungnahme auf die desaströse Kritik zum *Lumpacivagabundus* erscheint eine Woche nach der Premiere. Im Artikel *Lumpazi, ich und die Anderen* für die auflagenstarke *B.Z. am Mittag* geht er einleitend kurz auf seine im Programmtext abgedruckten Überlegungen zu Nestroys Stück ein: Eine Erneuerung Nestroys müsse über die verständliche Übertragung des typisch Nestroyschen Tonfalls erfolgen.³³⁹ Kuh weiter:

Ich schrieb diese Einführung ruhigen Herzens auf, im Vertrauen auf den Regisseur (A. M. Rabenalt), dem ich blindlings und ohne mir das Vergnügen einer einzigen Probenanwesenheit zu gönnen (auf Besetzung usw. war mir ohnedies kein Einfluß zugestanden) alles überlassen hatte und der mit mir in folgenden Punkten eines Sinns schien: der Text der Bearbeitung bleibt Wienerisch; die Schauspieler haben sich zumindest an den Tonfall des Dialekts zu halten; der Dialog wird fast nur von originalen Nestroy-Aussprüchen (teilweise

³³⁵ Vgl. das Kapitel *Theater in der Krise: Die Volksbühne Berlin um 1931*.

³³⁶ Wiegler (1931), [S. 3].

³³⁷ Nürnberg (1931), o.S.

³³⁸ Jacobs (1931), S. 3.

³³⁹ Vgl. Kuh (1931c), [S. 2].

durch Benützung anderer Werke) bestritten; Aktualitäten und aktuelle Anspielungen werden vermieden; jede Kabarettschärfe erscheint ausgeschaltet; die Aufführung bleibt ganz auf das Tempo des harmlos-heiteren Wortes gestellt.³⁴⁰

Im Anschluss zählt Kuh jene Punkte auf, in denen die Aufführung seiner Meinung nach von der Bearbeitung abweicht: Die Aufführung sei von Pointen durchzogen, die nicht von Nestroy stammen, sie enthalte aktuelle Anspielungen etwa auf den Monarchismus und die Kirchensteuer, es würde darin ein Geistlicher vorkommen und es würde darin nicht Wienerisch gesprochen.³⁴¹ Darüber hinaus habe man sich in der Darstellung der Figur des bösen Geists sowie der des Schneiders von seinen Vorstellungen entfernt. Die Knieriem-Szene im II. Akt werde ebenso gestrichen wie das in der Bearbeitung vorgesehene Couplet „Die Welt steht auf kein‘ Fall mehr lang...“.³⁴² „Da kann man wirklich nur sagen: und so weiter“³⁴³, schließt Kuh die im sachlichen Ton gehaltene Beanstandung. Umso schärfer wendet er seine Kritik am Ende des Artikels gegen die Rezensenten. Der vermeintliche Missbrauch, den er selbst mit dem Original und die Bühne wiederum mit seiner Bearbeitung getrieben hätten, sei „bei weitem nicht so groß und peinlich“ wie „der, welchen jetzt auf beides hin die gespielte ‚Sachverständigkeit‘ und Reverenz mit Nestroy treibt. Denn die hat der Wiener Dichter am wenigsten verdient.“³⁴⁴

Am 23. Juni erscheint in der *Weltbühne* eine zweite Stellungnahme des Autors. In *Der geschändete Nestroy* reagiert Kuh auf den Verriss von Balázs, der zwei Wochen zuvor – ebenfalls in der *Weltbühne* – herauskam. Balázs‘ wirft in seinem Text, der zum größeren Teil einen Aufsatz über Nestroys *Lumpacivagabundus* und zum kleineren eine Kritik der Neubearbeitung darstellt, Kuh vor, den Klassiker überzeichnet und dadurch dessen Aussage verzerrt zu haben.³⁴⁵ Dieser nimmt den Artikel zum Anlass für einen erneuten Rundumschlag. Er kritisiert Balázs – bei allem Respekt für den Kollegen – sowie die anderen Kritiker heftig und begegnet ihrer Fachkenntnis mit Hohn:

[A]nlässlich der Erstaufführung meiner „Lumpazi“-Bearbeitung an der berliner Volksbühne ist auf dem kritikenschreibenden Flügel der Menschheit, von den Meistern bis zu den Jüngern, eine so allgemeine, überraschende Nestroy-Sachverständigkeit ausgebrochen, daß ich kaum der Verlockung widerstehen kann, mit ihnen ein Seminar abzuhalten und sie darüber aufzuklären, was ihr Wissen nicht weiß.³⁴⁶

³⁴⁰ Ebd., [S. 2].

³⁴¹ Vgl. ebd., [S. 2].

³⁴² Vgl. ebd., [S. 2].

³⁴³ Ebd., [S. 2].

³⁴⁴ Ebd., [S. 2].

³⁴⁵ Vgl. Balázs (1931), S. 850-851.

³⁴⁶ Kuh (1931d), S. 920.

Im Folgenden führt Kuh seine Idee zur Bearbeitung des *Lumpacivagabundus* nochmals aus. Er geht ausführlich auf seine Vorstellungen zu den Hauptfiguren ein, vor allem zu Knieriem, und argumentiert abermals gegen eine verharmlosende Interpretation und Spielweise des Stücks. Diesmal verzichtet er darauf, auf die Verantwortlichkeit der Volksbühne für die Inszenierung zu verweisen. Vielmehr richtet er sich abschließend nochmals an die Kritiker der Aufführung. Er spottet über Wiegler, der ein von Nestroy wörtlich entnommenes Couplet als „Nummer im Berliner Kabarettstil“³⁴⁷ bezeichnet,³⁴⁸ und über die Kritik allgemein. Die Leute, beginnt Kuh sein Fazit, würden in ihrem Verhältnis zu Johann Nestroy in drei Gruppen zerfallen:

erstens in die, welche ihn, wie der wiener Komiker Oskar Sachs oder von einem andern Ufer her der münchener Karl Valentin, verstehen, weil sie mit ihm verwandt sind;
zweitens in die, welche ihn überhaupt nicht kennen;
drittens in die, welche ihm in einer angelernten und affektierten Begeisterung zugetan sind, die teils aus einer tiefen Unvertrautheit mit dem wiener Dialekt und der Gewohnheit, ihm gleichsam unter Gänsefüßchen zu hören, teils aus dem Mißverständnis stammt, dieser anti-intellektuelle, die Tonfälle der Gescheitheit ad absurdum führende Dialekt lasse sich trefflich ins Geschirr der Übergescheitheit spannen.³⁴⁹

In der Einbildung zur ersten Kategorie zu zählen, fährt Kuh fort, habe er die Bearbeitung für die zweite Kategorie vorgenommen. Nun teile ihm die dritte Kategorie mit, dass er Nestroy geschändet habe. „Sie sind sachverständig, sie müssen es wissen“, resigniert Kuh ironisch und beendet die Abrechnung mit einem Vergleich:

Es ergeht mit [recte: mir] mit ihnen wie jenem harmlos gröhlenden wiener Zecher aus einer Heurigen-Skizze Polgars, der an die Luft gesetzt wird, während der Herr Spitzer vom Nebentisch, dem sein Lärmen zuviel war, der Kapelle seine Münzen nach dem Takt des Liedes hinwirft: *Da habt's mein letztes Kran'!*...! [Hervorh. M.G.]³⁵⁰

In der angesprochenen Skizze Polgars – sie trägt den Titel *Der verlogene Heurige*³⁵¹ (1909) – wird ein Wiener Heurigenoriginal, das sein letztes Geld typgerecht für Wein und Musik gibt, aus dem Lokal geworfen, während sich ein blasierter, Champagner trinkender Herr Doktor in gekünstelter Heurigensentimentalität gefallen darf, indem er den Musikern aus einem gewechselten Tausender einzelweise seine „letzten“ Kronen hinwirft. Mit dem Vergleich stellt sich Kuh als echten Verständigen Nestroys sowie als

³⁴⁷ Wiegler (1931), [S. 3].

³⁴⁸ Vgl. Kuh (1931d), S. 923.

³⁴⁹ Ebd., S. 924.

³⁵⁰ Ebd., S. 924.

³⁵¹ Polgar, Alfred: Der verlogene Heurige. In: Ders.: Das große Lesebuch. Zürich: Kein & Aber 2003, S. 30-36.

Opfer derjenigen dar, die den Klassiker romantisch verkennen und seine Auslegung selbstgefällig für sich beanspruchen.

In der Juni/Juli-Ausgabe der *Neue Revue*, einem „künstlerisch und politisch progressiven“³⁵² Literaturmagazin, nimmt Kuh vermutlich das letzte Mal zur Causa Stellung. Im Artikel *Diktatur des Jüngels*, der sich mit der Kritik von Nürnberg und in weiterer Folge mit Kraus befasst, wiederholt Kuh einleitend seine Unmutsäußerungen gegenüber den Kritikern. Es sei vorherzusehen gewesen, schreibt er, dass „bei dem Unvermögen der Berliner Kritik, ein Werk von dessen Aufführung zu unterscheiden“, „er niemals die Früchte des Erfolgs ernten, aber zweifellos für einen Mißerfolg das Bad ausgießen würde.“³⁵³ Bereits im Vorhinein hätte er sich denken können, dass die Kritiker

mit der Miene der peniblen Sachverständigkeit [feststellen würden], ob am großen österreichischen Volksdichter ein crimen laesae majestatis geschehen sei oder nicht. Denn bekanntlich ist diese Angst vor der Blamage und dieses Bedürfnis nach dem Anschein der Informiertheit eines der wesentlichsten Bildungsmittel, welche die Gegenwart für das vernachlässigte Wissen der Kritiker zur Verfügung hat. Sie stürzen sich, wenn's sein muß, noch in der Nacht vor einer Premiere auf eines bearbeiteten Dichters sämtliche Werke, von denen sie bis dahin keine Ahnung hatten, um ihn am nächsten Tag gegen Verstümmelung und Mißhandlung zu schützen.³⁵⁴

Kuh moniert noch einmal, dass er als Bearbeiter für Dinge einstehen müsse, die nicht in seiner Verantwortung lagen. Er erwähnt, bei keiner einzigen Aufführungsprobe anwesend gewesen zu sein, zumal er seine Arbeit als einen „ad hoc-Auftrag“ genommen habe, der ihn „nach Ablieferung des Manuskripts nicht mehr zu interessieren“³⁵⁵ hat. Insofern sei er selbst überrascht gewesen, wie in der Aufführung das Wienertum des Textes in ein Preußentum umgemodelt sowie Figuren wie Dialog vom Heiter-Legeren ins Düster-Präzise verschoben worden seien und wie man den II. Akt mit Stumpf und Stiel zusammengehackt habe.³⁵⁶ Wohl betont Kuh, Regisseur Rabenalt sehr zu schät-

³⁵² Zuckmayer, Carl: Eine New Yorker Theatergesellschaft. Offener Brief an Dr. Gert von Gontard. In: Die Zeit 20/3 (15.01.1965). Online verfügbar unter: <http://www.zeit.de/1965/03/eine-new-yorker-theater-gesellschaft> (10.01.2016).

³⁵³ Kuh (1931e), S. 216.

³⁵⁴ Ebd., S. 216.

³⁵⁵ Ebd., S. 216.

³⁵⁶ Vgl. Kuh (1931e), S. 216.

zen. Dennoch distanziert er sich von der Inszenierung mit ihren nicht-redigierten Streichungen und Zusätzen. Zu ihr wolle er „weder ja noch nein“³⁵⁷ sagen, zumal ja „[a]lles [...] Gott und dem Regisseur überlassen“³⁵⁸ gewesen sei.

Kuh hebt von den Kritikern Kerr („einen helläugigen, theaterkundigen Mann“) und Jacobs („einen ebenso unbefangenen und klarblickenden Kritiker“) als die Einzigen hervor, die erkannt hätten, was am *Lumpacivagabundus* dem Text und was der Aufführung sowie was „Nestroy’sche[m] Genie“ und was „Kuh’sche[m] Kaffehausintellekt“³⁵⁹ zuzuschreiben sei. Er kündigt eine baldige Buchausgabe der Bearbeitung an.³⁶⁰ Damit werde er all die Literaturkenner und Schlieferl, wie er die Kritiker nennt, mit ihrem Unwissen konfrontieren und die Fallen aufdecken, die er ihnen in seiner Textbearbeitung gelegt habe. Allein sie werden sich, ist sich Kuh sicher, nicht einmal selbst Rechenschaft geben: „Ich habe sie aufs Eis geschickt, und sie haben mich darin einsinken lassen.“³⁶¹

Am Schluss des ersten Teils des Artikels in der *Neuen Revue* stellt er die Debatte rund um den *Lumpacivagabundus* als eine Sache des öffentlichen Interesses dar. „[D]ie Aufnahme, die meine ‚Lumpazi‘-Bearbeitung in der Berliner Presse fand“, leitet er zum zweiten Teil und damit zur Angelegenheit mit Kraus über, „ist leider, wie sich aus einem Fall zeigen wird, nicht meine Privatangelegenheit. Sie bildet einen Beitrag zum gegenwärtigen Zustand der Presse, ein Symbol dafür, wie tief unter den denkbar tiefsten Pegel gewisse Zeitungen in Berlin gefallen sind.“³⁶²

9.3 Karl Kraus und Anton Kuhs *Lumpacivagabundus*

Dass die Debatte um Kuhs Nestroy-Bearbeitung eine „Kraus-Tangente“³⁶³ hat, das hat Walter Schübler bereits aufgezeigt und kurz beschrieben. Freilich überrascht sie nicht, führt man sich Kraus‘ gleichsam hegemonialen Anspruch in der Diskussion um Nestroy einerseits und seine erbitterte Fehde mit Kuh andererseits vor Augen.

³⁵⁷ Ebd., S. 216.

³⁵⁸ Ebd., S. 217.

³⁵⁹ Ebd., S. 218.

³⁶⁰ Es gibt keine Hinweise darauf, dass es tatsächlich je zu einer Veröffentlichung kam.

³⁶¹ Ebd., S. 218.

³⁶² Ebd., S. 218.

³⁶³ Schübler (2012b), S. 18.

Nicht zuletzt Kuh selbst knüpft über den Beitrag in der *Neuen Revue* an die jahrealte Auseinandersetzung mit Kraus an. Die Verbindung stellt er über den Kritiker Nürnberg her, der am Tag nach der Uraufführung im *12 Uhr Blatt* gehörig über Kuhs Stück gespottet hat und dessen Angriff Kuh im zweiten Teil des Artikels *Diktatur des Jüngels* in aller polemischen Schärfe erwidert. Er beschreibt ihn darin als einen „jungen, bei aller Subjektivität gesagt, wirklich nicht schönen Mann“, als Prototyp des „frühreifen, altklugen Knaben.“³⁶⁴ Sohn von Ludwig Nürnberg, Besitzer des *12 Uhr Blatt*, stellt ihn Kuh obendrein als verzogenes Protektionskind hin: „So sehen ja auch die Erstgeborenen gewisser Prager Bourgeoisfamilien aus, die, verhätschelter Stolz der Mischepoche, talentiertes und Gescheitheit spritzendes Kronjuwel eines Kommerzials Rathauses, von der Gnade des väterlichen Geldes sich groß gebärden dürfen.“³⁶⁵

Ist Kuh eben noch persönlich beleidigend über einen Journalistenkollegen hergezogen, beruft er sich kurz darauf auf den journalistischen Anstand. Er geht zur Schilderung eines Telefongesprächs über, das er eine Woche vor der Premiere mit dem Chefredakteur vom *12 Uhr Blatt*, Walter Steinthal, geführt haben will. Er ziehe es vor, soll er gegenüber Steinthal gesagt haben, wenn nicht Rolf Nürnberg die Kritik zu der Aufführung seines *Lumpacivagabundus* schreiben würde. Immerhin sei allseits bekannt, in welcher Beziehung er, Kuh, zu Kraus und wie der junge Nürnberg zu Kraus stehe. Da der Redakteur des *12 Uhr Blatt* zu den willenlos ergebenden Anhängern von Kraus zähle, würde er Kuhs Nestroy-Bearbeitung automatisch ablehnend begegnen. „Wenn Sie ermessen, Herr Chefredakteur“, schildert Kuh sein Gesuch an Steinthal, „welches Freundschaftsverbrechen Herr Nürnberg an Karl Kraus beginge, wenn er nicht unter allen Umständen behauptete, daß meine Bearbeitung ein Scheißdreck ist, dann werden Sie mir recht geben, daß die minimalste journalistische Korrektheit es ausschließt, daß der junge Mann als Referent zum ‚Lumpazi‘ geht.“³⁶⁶

Doch die Gefälligkeit, die man Kuh telefonisch zugesagt habe, sei ihm in einer äußerst paradoxen Form erwiesen worden. Kuh vermutet nämlich, dass die Besprechung, die einen Tag nach der Uraufführung des *Lumpacivagabundus* im *12 Uhr Blatt* erscheint und mit „Rolf Nürnberg“ unterzeichnet ist, in Wahrheit von keinem Geringeren als Karl Kraus verfasst worden sei:

³⁶⁴ Kuh (1931e), S. 218.

³⁶⁵ Ebd., S. 218.

³⁶⁶ Ebd., S. 219.

Nach der Lektüre [...] mußte ich überzeugt sein, daß Karl Kraus, weit davon entfernt, seinen Jünger die Feder führen zu lassen und dadurch etwa nicht alle ausgesprochenen und geheimen Wünsche aufs I-tüpfelchen effektuiert zu sehen, sich persönlich dazu herbeigelassen habe, am ‚12 Uhr Blatt‘ mitzuarbeiten.³⁶⁷

Die wahre Autorschaft festzustellen, sei nicht leicht gewesen, „[d]enn diese war hinter zwei Masken verschanzt. Einmal hinter der Unterschrift Rolf Nürnberg, und dann hinter dem mangelhaften Gebrauch der deutschen Sprache. Wer Kraus kennt, weiß, was es bedeutet, wenn dieser Mann sich entschließen kann, schlecht deutsch zu schreiben, um unkenntlich zu bleiben.“³⁶⁸ Als Argument für die gewagte These führt er einen angeblichen Ausspruch von Kraus über Kuhs Nestroy-Bearbeitung an, der in einem Artikel des *Film-Kurier* festgehalten ist. Darin schildert der Redakteur mit dem Pseudonym „Lulle“ eine Aussage Kuhs, wonach sein Nestroy eine Mischung aus Peter Altenberg und Anton Kuh werden müsse. Kraus, so Lulle, meinte, als er dies hörte: „... aber seit wann heißt denn Peter Altenberg ‚azivagabundus‘!“³⁶⁹

Im Folgenden argumentiert Kuh wortreich, und mehr oder weniger stichhaltig, weiter für diesen, wie er zugibt, unwahrscheinlichen Fall der Verschwörung gegen ihn. Allmählich geht er dabei zur Kritik an der Person Kraus sowie an dessen „Jüngeltum“ über. Die „Exzesse der Kraushörigkeit“, schreibt Kuh, seien „nicht anders zu bewerten als jede Demagogengefellschaft schlechthin und der intellektuelle Plebejer, der bis an die Zähne bewaffnet zu jeder Tat entschlossen seinem Führer das Spalier [gibt], [ist] im Grunde aus dem gleichen Holz geschnitzt wie der Gesinnungsplebejer jeder anderen Couleur.“³⁷⁰ Damit knüpft Kuh an die eigene Spottrede *Der Affe Zarathustras* von 1925 an, in der er so aufsehenerregend gegen das von ihm beschriebene „Intelligenzplebejertum“ polemisiert hat.³⁷¹ Die Störaktionen der „Krausianer“ im Wiener Konzerthausaal vor und während des Vortrags hat Kuh damals mit dem Ausspruch quittiert: „Ich sehe leider: ob Hitler, ob Karl Kraus – es ist dasselbe.“³⁷²

³⁶⁷ Ebd., S. 219.

³⁶⁸ Ebd., S. 219.

³⁶⁹ Lulle: Wer aber ist ... In: *Film-Kurier* 13/122 (28.05.1931), nicht paginiert. Zit. n.: Erläuterungen in Kuh (2012), S. 232.

³⁷⁰ Kuh (1931e), S. 220.

³⁷¹ Kuh, Anton: *Der Affe Zarathustras* (Karl Kraus). Eine Stegreifrede von Anton Kuh. Gehalten am 25. Oktober 1925 im Wiener Konzerthausaal (Stenographisches Protokoll). Wien: Deibler 1925.

³⁷² Kuh (1925), S. 9.

Als „Ethiker für die Zu-kurz-Gekommenen“³⁷³ bezeichnet ihn Kuh nun. Kraus fungiere für seine Anhänger als „Bildungssparer, indem er gestatte, sich zu jedem Zeitgenossen oder Zeitbegriff ohne die Mühe und den Umweg des geistigen Dabeiseins in die bequeme Abwehr durch Pointen und Witze zu begeben“; folglich bedeute er „für die Ungebildeten (berlinisch gesprochen: die Informierten) dasselbe, was für die Gebildeten ein Pasqual, Voltaire, Swift, Huysmans ist.“³⁷⁴ Die bedingungslose Hingabe Nürnbergs und seiner anderen Jünger nütze Kraus aus, um Einfluss auf den Journalismus auszuüben. In der Hinsicht seien Kuh und seine Bearbeitung ein Opfer des Kraus-Kults.

Gegen Ende der publizistischen (Gegen-)Attacke verweist Kuh nochmals auf das journalistische Berufsethos – nicht ohne eine Abschlusspointe auf Kosten Nürnbergs loszuwerden:

Schließlich aber ist eine Zeitung doch ein öffentliches Unternehmen. Was heute mir passiert, kann morgen dir geschehen, übermorgen einem anderen. Wie kommt, frage ich, irgend ein Schauspieler, eine Filmdarstellerin, ein Literat dazu, daß er sich eines Tages beschimpft und beschmiert sieht, bloß weil der alte Nürnberg Geld hat, und infolgedessen der junge eine Ansicht? Mir kann's gleichgültig sein und dem Nestroy auch. Für die „Volksbühne“ ist es schon etwas unangenehmer. (Aber sie war ja nach ihrem Prozeß mit Kraus auf die Stellungnahme des jungen Mannes gefaßt.)³⁷⁵

Die persönliche Befangenheit von Kraus nicht nur ihm, sondern auch der Spielstätte des *Lumpacivagabundus* gegenüber begründet Kuh mit dem Gerichtsverfahren, das dieser eineinhalb Jahre zuvor gegen die Volksbühne anstrengt hat. Ebendort hat am 20. Oktober 1929 die vollständige Fassung von Kraus' Drama *Die Unüberwindlichen* eine erfolgreiche Premiere gefeiert. Trotz des vielversprechenden Starts ist das Stück – eine Abrechnung mit dem österreichischen Beamten und Politiker Johann Schober, dem als skrupellos verschrienen österreichisch-ungarischen Zeitungsmogul Imre Bekéssy wie auch dem österreichisch-italienischen Börsenspekulanten Camillo Castiglioni – auf Druck des Berliner Polizeipräsidiiums sowie der Österreichischen Botschaft nach nur einer Vorstellung abgesetzt worden. Kraus hat die Vertragsverletzung seitens der Volksbühne vor Gericht angefochten und eine Wiederaufführung erwirkt.³⁷⁶

³⁷³ Kuh (1931e), S. 220.

³⁷⁴ Ebd., S. 220-221.

³⁷⁵ Ebd., S. 221.

³⁷⁶ Vgl. Timms, Edward: Karl Kraus, Berthold Viertel und *Die Unüberwindlichen* in Berlin. In: Warren, John und Ulrike Zitzlsperger (Hg.): Vienna Meets Berlin. Cultural Interaction 1918–1933. Bern: Peter Lang 2005, S. 51-64 sowie Weigel, Hans: Karl Kraus oder Die Macht der Ohnmacht. Versuch eines Motivenberichts zur Erhellung eines vielfachen Lebenswerks. Wien: Christian Brandstätter Verlag 1986, S. 220.

Kuhs Behauptungen über Kraus als heimlichen Verfasser der unter Nürnbergs Namen erschienenen Kritik entziehen sich jeder Verifizierung. Ein weiterer Bezug zwischen Kraus und Kuhs Bearbeitung lässt sich nachweislich aus einer anderen Richtung herstellen: In Diebolds Kritik in der *Frankfurter Zeitung* vom 30. Mai 1931 zieht dieser nicht nur über Kuhs Bühnenarbeit her. Er kritisiert die Bearbeitung unzeitgemäßer Klassiker allgemein und attackiert exemplarisch eine Berliner Aufführung von Jacques Offenbachs *La Périchole* (1868) in der Textbearbeitung von Kraus im März 1931:

Diese freien Bearbeitungen von erledigten Werken – dieses Auffrisieren von literarischen Mumien – es ist Totenbeschwörung! [...] Offenbachs längst gestorbene ‚Perichole‘ hat durch den Wiener Karl Krauß [sic!] unlängst eine falsche Auferstehung aus dem Grabe erleiden müssen, wo sie bei Meilhac und Halevy so köstlich ruhte. Nein, hier galt es Unsterbliches zu beweisen. Und an solchen Unsterblichkeits-Experimenten geht der gute Wille des Publikums zum Theater kaputt. Volksstück für 1931! Dafür haben wir einen sehr lebendigen Mann, Kenner des heutigen Volkes und echten Dichter, für dessen Lebendigkeit weder Kuh noch Krauß benötigt wird – Carl Zuckmayer. Er lebe!³⁷⁷

Kraus, der sich schon zuvor einige Male in der *Fackel* an Diebold und der *Frankfurter Zeitung* gerieben hat, reagiert gewohnt streitlustig. In der *Fackel* vom August 1931 erscheint mit *Der Fall Diebold* eine siebenseitige Entgegnung, adressiert an die Feuilleton-Redaktion der *Frankfurter Zeitung*. Sie datiert vom 17. Juni und ist mit „Der Verlag der Fackel“ gezeichnet. Kraus, den man getrost als Verfasser des Schreibens annehmen darf, echauffiert sich eingangs über Diebolds Kritik als einer Herabwürdigung seiner Person. Er erklärt den Kritiker als ihm gegenüber voreingenommen und zitiert dazu aus einem Privatgespräch Diebolds, das in einem Berliner Restaurant stattgefunden haben soll.³⁷⁸

Sodann leitet Kraus zur eigentlichen Gegenkritik über. Trotzdem seine *Périchole* bereits durch das zuständige Musikreferat der *Frankfurter Zeitung* besprochen worden sei, habe sich Diebold bemüht, ein eigenes abfälliges Urteil abzugeben, ätzt Kraus und bringt nun auch Kuhs *Lumpacivagabundus* ins Spiel: „Obgleich ihn die Berliner Aufführung der ‚Perichole‘ ressortgemäß nicht das Geringste anging“, schreibt er, „benützte er die Gelegenheit der Berliner Totmachung von Nestroys ‚Lumpazivagabundus‘, über die er zu referieren hatte und für die er nicht minder das blutlebendige

³⁷⁷ Diebold (1931), o.S.

³⁷⁸ Vgl. Kraus, Karl: Der Fall Diebold. In: Die Fackel, Jg. 33, Nr. 857/863 (August 1931), S. 48-55, hier S. 49.

Original verantwortlich machte, um Herrn Karl Kraus wegen der Belebung der ‚*Périchole*‘ zu attackieren.“³⁷⁹ Wie zu erwarten, stellt sich Kraus, der zusammen mit Kuh von Diebold für seine künstlerische Arbeit angegriffen worden ist, nicht in eine gemeinsame Front mit dem Landsmann. Vielmehr nützt er die Gelegenheit zum Doppelschlag, indem er Diebolds Urteilsfähigkeit als Kritiker und Kuhs Nestroy-Bearbeitung gleichzeitig kompromittiert. Während er den *Lumpacivagabundus* durchaus d'accord mit Diebold als Werkschändung verurteilt, weist er die Aussagen des Kritikers bezüglich des Originals scharf zurück, wenn er sich für dessen ungebrochene Bedeutung ausspricht.

Wohl nicht zu unrecht bezieht Kraus eine weitere Stelle in Diebolds Besprechung auf sich.³⁸⁰ So fühlt er sich doppelt angegriffen – als Bearbeiter der *Périchole* und als Schutzherr Nestroys, dessen Ehre zu verteidigen er sich verpflichtet fühlt. Indes er weiter kräftig gegen Diebold vom Leder zieht, streift er einmal mehr Kuhs Bearbeitung polemisch an:

Schon das Referat über „Lumpazivagabundus“ als solches wimmelt von versteckten Angriffen auf den Mann, der die Schuld hat, am meisten zur Ehrung Nestroys durch die Gegenwart beigetragen zu haben, und dessen positiver Anteil darum ebenso schlecht wegkommt wie die aufgeführte Schändung, durch welche der Geist des Lumpazivagabundus eine Auffrischung etwa im Geiste des entwichenen Imre Bekessy erfuhr, indem nicht die Lumpen Knieriem und Zwirn dem Feenkönig auf den Leim gehen und sich bessern, sondern dank dem Sieg des bösen Prinzips der Leim von ihnen zur Lumperei bekehrt wird. Herr Diebold, dessen theaterkritische Autorität sich der Bühnenerfahrung verdankt, die er als Komparse des Burgtheaters in dessen Verfallszeit erworben hat, entdeckt bei dieser Gelegenheit vor allem, daß der Lumpazivagabundus „einmal als heute kaum verständliche Parodie von Raimunds ‚Verschwender‘ lebte“ – Raimunds, „des Wienerischen Klein-Fausts“, wie Herr Diebold dekliniert –, und er ist so gebildet, Hebbels Rachewort über Nestroy von der stinkenden Rose falsch zu zitieren. Hauptsächlich aber rechnet er ohne Nennung eines Namens mit den Nichtswürdigen ab, die „seit zwanzig Jahren mit erhobenem Finger“ für die Bedeutung Nestroys einzutreten wagen.³⁸¹

³⁷⁹ Ebd., S. 50.

³⁸⁰ Die Stelle bei Diebold im Wortlaut: „Lumpacivagabundus‘ gilt heute nicht mehr als Satire; aber als Zauberposse und als Volksstück von unvergänglichem Reiz. Das sagen die zuständigen Literaturkenner seit zwanzig Jahren mit erhobenem Finger. Und beim geringsten Widerspruch erheben sie diesen Finger und die dazu gehörige Bruststimme der Ueberzeugung immer höher. Und wenn man gar die Nestroysche Hanswurst-Phantasie als etwas allzu wienerisch lokalisiert, nach Sujet und biedermeierliche [sic!] Erscheinung allzu antiquiert empfindet und diese ganze Art von Dramatik mehr als höchst brauchbaren Text für Schauspieler denn als Dichtung zu bezeichnen wagt – dann tobt der Nestroy-Kenner gewaltig und übersteigert diesen wienerischen Klein-Mephisto und Antipoden Raimunds (des Wienerischen Klein-Fausts), bis zum Vergleich mit Aristophanes.“ (Diebold (1931), o.S.)

³⁸¹ Kraus (1931), S. 50.

Entsprechend offenbar eines Grundsatzes von Kraus, Kuh in der *Fackel* namentlich nicht zu nennen,³⁸² fällt dessen Name auch hier nicht. Die Anspielungen jedoch sind eindeutig: Stellvertretend für Kuh nennt Kraus den Namen Imre Békessy. Den Herausgeber der Boulevardzeitung *Die Stunde* hat Kuh, als einer seiner Redakteure, in der spektakulären und erbittert geführten Medienschlacht gegen Kraus unterstützt.³⁸³

Schließlich empört Kraus noch der „unaussprechliche Zusammenhang“³⁸⁴, in den ihn Diebolds Kritik gebracht habe – er meint die gemeinsame Erwähnung mit Kuh –, sowie das gleichzeitige Lebehoch auf den deutschen Schriftsteller Carl Zuckmayer. Viele Worte bringt Kraus dafür auf, zwar nicht die Inszenierung der *Périchole*, aber doch das Original bzw. seine angeblich behutsame Überarbeitung dessen gegen Diebold zu verteidigen. Dabei kommt er ein letztes Mal indirekt auf Kuhs *Lumpacivagabundus* zu sprechen:

Denn wenn er [Diebold; Anm. M.G.] bloß das Vorwort zur Buchausgabe angesehen hätte, so könnte er die „Perichole“ – deren Urtext zu kennen er vorgibt, wiewohl er vor der Lektüre des Berliner Theaterzettels kaum deren Namen gekannt haben dürfte – unmöglich zu „diesen freien Bearbeitungen von erledigten Werken“ zählen, weil er dann informiert wäre, daß hier zwar eine neue Übersetzung, aber nichts weniger als eine „freie Bearbeitung“ vorliegt, die wie im andern Fall Handlung und Sinn umkrempelt und eine berühmte Musik durch neue Gassenhauer ersetzt, sondern eine mit dem höchsten Respekt vor dem Originalwerk besorgte Restaurierung [...].³⁸⁵

Kraus' Einstellung gegenüber Kuhs *Lumpacivagabundus*, die sich aus den Anspielungen des *Fackel*-Beitrags erschließt, deckt sich mit der der Kritikermehrheit: Kuh vergreife sich durch die textsinnwidrigen Änderungen am nach wie vor lebendigen Nestroyschen Original. Der allgemeinen Bewertung von Kuhs Bearbeitung fügt Kraus inhaltlich nichts Neues hinzu. Die in den Berliner Medien dominierende Geringschätzung dürfte er als willkommenen Anlass zur öffentlichen Düpierung Kuhs übernehmen und sie durch die geradezu demonstrativ beiläufige Art der Erwähnung unterstreichen. Geht es um das eigene Werk, fährt er denselben Meinungsmachern gegenüber die Stacheln aus. Dabei zeigt sich eine interessante Gemeinsamkeit mit Kuh, denn auch Kraus wittert hinter der Negativkritik einen journalistisch-ethischen Fehltritt des

³⁸² In über 30 Jahren *Die Fackel* wird Kuhs Name nur ein einziges Mal in der Zeitschrift direkt genannt. Die Nennung erscheint als Verfasserangabe zu einem Kuh-Text, den Kraus abdruckt, um ihn satirisch zu zerplücken.

³⁸³ Mit der Vertreibung Békessys aus Wien hat Kraus jene Mitte der Zwanziger bekanntlich für sich entschieden. Seine Kampfparole „Hinaus aus Wien mit dem Schuft!“ ist zum geflügelten Wort avanciert.

³⁸⁴ Kraus (1931), S. 51.

³⁸⁵ Ebd., S. 52.

Rezensenten: Diebolds Besprechung sei „eine der stärksten moralischen Sensationen, deren das kritische Handwerk seit langem fähig war.“³⁸⁶ Was beide nicht bedenken, wenn sie die Amoral im medialen Theaterdiskurs ihrer Zeit geißeln: dass sie selbst über Jahre eine tragende Rolle darin spielten.

10. Abschließende Bemerkungen

Der Verlauf von Kritik und Gegenkritik infolge der Aufführung von Kuhs *Lumpacivagabundus* ist heute spannend, und bisweilen amüsant, nachzuverfolgen. Die bewegte Wirkungsgeschichte interessiert jedoch nicht nur aus ereignisgeschichtlicher Perspektive. Die Analyse des publizistischen Hickhacks hat mehrfachen literaturwissenschaftlichen Erkenntniswert.

Zunächst einmal erweitert sie das Wissen über die persönliche Gegnerschaft Kuh–Kraus um eine neue Facette, indem sie sie als künstlerisches Konkurrenzverhältnis enthüllt. Kuhs einziges Bühnenwerk, als Bearbeitung von Nestroys vermutlich populärstem Stück, ist, wie er zugibt, der Versuch in Kraus' „heiliges Revier und Monopol der Nestroy-Bearbeitung einzudringen“.³⁸⁷ Am vermeintlichen Sonderrecht von Kraus zu rütteln, dürfte Kuh, selbst bekennender Nestroy-Verehrer, große Genugtuung bereitet haben. Kraus wiederum muss Kuhs Projekt sauer aufgestoßen sein, geht man davon aus, dass er sich für den alleinigen „Erben“ Nestroys hielt.³⁸⁸ Gleichwohl besaß auch Kuh das ausgeprägte Selbstbewusstsein, mit dem genialen Wiener Vorstadtdichter wesensverwandt zu sein. Eigene Aussagen sowie sein sehr freier Umgang mit der Vorlage legen das nahe.

Der Blick auf die Rezeptionsgeschichte verdeutlicht, dass der produktive Wissens- und Kulturaustausch zwischen Wien und Berlin nicht immer friktionsfrei vonstatten ging. Auf zumindest doppelter Ebene kann die Aufnahme von Kuhs Stück in der Presse als soziokulturelle „Reiberei“ gedeutet werden:

³⁸⁶ Ebd., S. 53.

³⁸⁷ Kuh (1931e), S. 220.

³⁸⁸ Vgl. Neuber, Wolfgang: Satiriker sucht Gleichgesinnten. Karl Kraus' Verhältnis zu Johann Nestroy. In: Walter, E. Axel (Hg.): Regionaler Kulturraum und intellektuelle Kommunikation vom Humanismus bis ins Zeitalter des Internet. Festschrift für Klaus Garber. Amsterdam u.a.: Rodopi 2005, S. 703-720, hier S. 706-707.

Auf der Ebene des Autors, wenn man diesen als den streitbaren Wiener nimmt, der in Berlin großzügig scharfe Worte austeilte. Die spezielle Konkurrenz- und Neidsituation, mit der Kuh als ortsfremder Journalist und Künstler in der deutschen Hauptstadt konfrontiert war, hat er in mehreren Artikeln thematisiert. Als in den lokalen Zeitungen die Abrechnung mit dem *Lumpacivagabundus* erfolgte, mag die eine oder andere Retourkutsche aus früherem Zwist auf ihn zugerollt sein.

Blickt man auf die Werkebene, lässt sich folgende Konfliktsituation nachzeichnen: Ein Autor aus Österreich will Nestroys *Lumpacivagabundus*, der dort als gern gesehene Posse im kulturellen Gedächtnis verankert ist, einem deutschen Publikum näherbringen. Allein der, in der Idee durchaus nachvollziehbare, künstlerische Versuch – nämlich das Stück eben nicht so zu spielen, wie es immer gespielt wurde – wird von den Kritikern nicht goutiert, im Gegenteil. Es nimmt sich beinahe aberwitzig aus, dass Nestroy, als österreichischer Erinnerungsort, in seiner tradierten und geliebten Form just von den Berliner Kritikern gegenüber dem Wiener Bearbeiter verteidigt wird. Als ob man sich das lang gehegte Bild des harmlos-kecken Wiener Volkskomödianten unter keinen Umständen madigmachen lassen will.

Insoweit ist Kuhs Bühnenprojekt an der Erwartungshaltung der Kritiker gescheitert. Sowohl an jener der konservativen als auch an jener der progressiven wohlge-merkt, denn auch die Verfechter eines modernen, zeitkritisch aktualisierten Nestroys konnte Kuh nicht auf seine Seite ziehen. Die überraschend emotionale Kritik, die auf den Autor und auf die Volksbühne unverhältnismäßig hart niederhagelte, mag ein Ausdruck der beschriebenen persönlichen Animositäten im täglichen Zeitungsgeschäft sein. Wichtiger ist, dass sie die damals stark polarisierte Stimmung im Theaterbetrieb widerspiegelt. So ist der Streit über Nestroy, in dem Kuhs Bearbeitung als Anlass und zugleich als Reibfläche dient, nicht zuletzt eine Grundsatzdiskussion über die Ausrichtung des Theaters allgemein. Im Mittelpunkt steht dabei die Frage, ob Theater in Zeiten der Krise Zerstreuung für das Publikum bieten oder die Probleme der Menschen kritisch aufgreifen und vergegenwärtigen soll. Dass die ewige Kontroverse über das (vermeintlich) „einfache“ Unterhaltungs- und das (vermeintlich) anspruchsvolle Bildungstheater gerade rund um eine Nestroy-Aufführung aufreißt, ist nicht unlogisch. Immerhin

gilt bis heute die Meinung, dass Nestroy mit seinen Possen die beiden Theaterformen erfolgreich integrierte.³⁸⁹

Im Gegensatz zu Nestroy meistert Kuh den Spagat nicht. Seine Neuinterpretation des *Lumpacivagabundus* kann kein durchschlagendes satirisches Potential generieren. Den mit drastischer Ironie angereicherten Szenen – mag man sie auch witzig finden – fehlen die relevanten Angriffspunkte in der außerliterarischen Wirklichkeit, um sie als substantielle (Zeit-)Kritik lesen zu können. Dafür ergriff Kuh in der Bearbeitung die falschen Maßnahmen, als er die Zeit- und Ortsbezüge des *Lumpacivagabundus* löste und darauf verzichtete, neue herzustellen – offenbar, um seiner Idee eines zeitlosen und überregional gültigen Nestroys nachzukommen. Stattdessen wendete Kuh dramaturgische Mittel an, die den lockeren, unverbindlichen Charakter des Stücks unterstreichen und den Geschmack des Massenpublikums treffen sollten.

Dass das Bühnenprojekt insgesamt als keine runde Sache erscheint, hat weniger mit den dramenästhetischen Ungereimtheiten zu tun als mit der Diskrepanz zwischen den Überlegungen zur Textbearbeitung, die der Autor an verschiedenen Stellen formuliert, und deren Realisierung bzw. in weiterer Folge zwischen dem realisierten Text und der Inszenierung. Mit den theoretischen Ausführungen zum *Lumpacivagabundus* schürte Kuh bei den Kritikern Erwartungen eines „zeitgemäßen“ Nestroys, die er nicht einlöste. Der Konzeptualisierungsgrad seiner Erklärungen übersteigt den des Stücks bei weitem. Für sich genommen sind sie essayistische Zeugnisse einer beeindruckenden Kennerschaft von Nestroys Werk. Doch ist zu bezweifeln, dass Kuh sie als Vorlage für die Bearbeitung heranzogen hat; vielmehr scheint es, als habe er damit seinem Stück nachträglich Bedeutung einschreiben wollen.

Ist Kuh also mit seinem Bühnenprojekt gescheitert? Aus Sicht des Literaturwissenschaftlers ja – zumindest, wenn man das Missverhältnis zwischen Idee und Ausführung als Maßstab nimmt.³⁹⁰ Kuhs Plan zur Bearbeitung geht trotz gelungener Stellen nicht auf. Lose Ansätze der fraglos interessanten Gesamtidee verhalten sich im Text wie Störfaktoren. Beleuchtet man die Hintergründe der mangelhaften Umsetzung, stößt man auf mehrere mögliche Ursachen:

³⁸⁹ Vgl. Hein, Jürgen: „Magazin der Erinnerung“. 40 Jahre Internationale Nestroy-Gespräche. Bilanz und Perspektiven. Hg. von Walter Obermaier und Ulrike Tanzer. Wien: Lehner 2015, S. 13.

³⁹⁰ Die Publikumsmeinung zum Stück kennen wir nicht, weshalb sie hier auch nicht als zusätzlicher Gradmesser dienen kann.

Erstens könnte Kuh mit seinen speziellen Vorstellungen vom Stück an den eigenen Fähigkeiten als Dramenautor gestrauchelt sein. Tatsächlich verfügte er vor dem *Lumpacivagabundus* über keinerlei Erfahrung im Verfassen von Bühnenstücken. Als Gegenargument zur These vom fehlenden Können Kuhs lässt sich die 2. Szene des II. Akts der Bearbeitung („Knieriem-Szene“) ins Treffen führen, die sich in ihrem Sonderstatus letztlich auch qualitativ klar vom Stück abhebt. In der Machart dieser gelungenen Szene, die als einzige keine Entsprechung bei Nestroy hat, würde man sich von Kuh ein komplett eigenständiges Drama wünschen. Er wäre nicht der erste Bearbeiter, den die Enge der Vorlage an der Entfaltung seiner Ideen hinderte.

Zweitens lässt sich mit der Arbeitseinstellung des Autors argumentieren. Selbstverständlich verdiente Kuh seinen Unterhalt mit Schreiben. Auch unter diesem Gesichtspunkt muss seine Bearbeitung Nestroys für die Volksbühne Berlin gesehen werden. Demnach war sie nicht so sehr die idealistische Erfüllung eines Herzenswunsches denn eine sachliche Auftragsleistung, die er gegen Honorar möglichst rasch abschloss – ein „ad hoc-Auftrag“ eben, wie er selbst es nannte. Insofern könnte er nach dem Motto „Zeit ist Geld“ bewusst auf die perfektionistische Ausarbeitung seiner Gedanken zum *Lumpacivagabundus* verzichtet haben.

Drittens, und das erscheint am vordringlichsten, kann der künstlerisch limitierende Einfluss der äußeren Entstehungsbedingungen vorgebracht werden. Ob Kuh einer konkreten Vorgabe der Volksbühne folgte, die wie viele andere Bühnenhäuser gerade einen Existenzkampf führte und daraus künstlerische Konsequenzen zog, oder der eigenen Einschätzung vom Zeitgeschmack – Kuh gab mit seiner Bearbeitung dem Unterhaltungstheater verstärkt nach und hob so das Gleichgewicht von „Spiel und Satire“³⁹¹ bei Nestroy auf. Der Bearbeiter des *Lumpacivagabundus* aus dem modernen 1931 ist, fast genau 100 Jahre nach der Uraufführung, zwar nicht wie Nestroy den Obstruktionen der staatlichen Zensur, dafür aber den unsichtbaren Einschränkungen des zunehmend beherrschenden Trends zum Unterhaltungstheater ausgesetzt. In Deutschland wird dieser auch durch die angeschlagene wirtschaftliche sowie politische Situation in der letzten Phase der Weimarer Republik befeuert. Eben weil Theaterinstitutionen wie die Volksbühne meinten, mit heiteren, unverfänglichen Stücken dem

³⁹¹ Hein (2015), S. 13.

Kunstbedürfnis eines möglichst großen Teils der krisengebeutelten Bevölkerung entgegenzukommen und so den eigenen Bühnenbetrieb sichern zu können.

Dabei spielten nicht nur wirtschaftliche, sondern auch politische Überlegungen eine Rolle. Mit der politisch neutralen inhaltlichen Linie wollte der Vorstand der in ihrem Ursprung dezidiert sozialistischen Volksbühne ein möglichst breites Publikum adressieren. 1931, im Jahr der *Lumpacivagabundus*-Aufführung, war der Rechtsruck im Land längst erfolgt. Die Nationalsozialisten waren eine starke, gewählte(!) Kraft, die mithin großen Rückhalt in der Bevölkerung hatte. Den primär an Besucherzahloptimierung gelegenen Vereinsverantwortlichen muss es deshalb zuwidergelaufen sein, als der politisch hellsichtige Kuh in seinem Stück, wenn auch nur in einer Szene, die Gefahr und die Lächerlichkeit des verbreiteten deutschnationalistischen Denkens polemisch ausstellte. Wenig überraschend wurde die betreffende Stelle in der Inszenierung ausgespart. Dadurch wurde Kuhs Bearbeitung, das eine kleine Teilanalyse der politischen Zustände werden sollte, letztlich ein Opfer der politischen Zustände; oder anders betrachtet: des Regietheaters.

Gegenüber dem Nestroyschen Original kann man also von einem zweistufigen Qualitätsverlust ausgehen. Doch lässt sich der Klassiker des Alt-Wiener Volkstheaters überhaupt ohne Abstriche in die Gegenwart transferieren, so wie Kuh das intendierte? Was man auch unter einem „modernen“ Nestroy verstehen möchte, es setzt Fremdeingriffe in das Original voraus. Die Problematik der noch so kleinen Änderungen an einem funktionierenden Werkgefüge ist beim Sprachkünstler Nestroy besonders gegeben. Dafür steht auch Kuhs Bearbeitung exemplarisch. Jedoch sind alle Vorwürfe gegen ihn sowie gegen jeden anderen vermeintlichen Verschandler Nestroys Steine, die durch das Glashaus geflogen kommen. Die Antwort nämlich auf die Frage, wie man Nestroy für unsere Zeit am besten bearbeitet – wenn man also schon glaubt, modernistisch beweisen zu müssen, dass der Stoff aktuelle Zeitbezüge hat –, ist nicht bekannt. „Guat oder gar nöt!“³⁹², war die Meinung von Schauspiel-Legende Josef Kainz. Freilich geht es gerade darum, das Gute zu finden. Kuh ist sicherlich nicht der Erste, und auch nicht der Letzte, der sich auf der Suche verliert. Dafür sind Irrwege speziell in der Literatur oft spannend und allemal erkenntnisreich nachzuverfolgen.

³⁹² o.V.: Wie soll man Nestroy spielen? (1901). In: Johann Nestroy. Ausstellung anlässlich der hundertsten Wiederkehr seines Todestages. Wien (Historisches Museum) 1962, S. 24-25, hier S. 24. Zit. n. Hein (1990), S. 131.

11. Literaturverzeichnis

11.1 Primärliteratur

all.: Anton Kuh über Wien-Berlin. Der „feudale Roßknödel“. In: Wiener Allgemeine Zeitung, 51. Jahr, Nr. 15525 (01.03.1930), S. 3. Zit. n. Schübler (2012b), S. 9.

Balázs, Béla: Nestroy einst und jetzt. In: Die Weltbühne 27/23 (09.06.1931). Vollständiger Nachdruck der Jahrgänge 1918–1933. Königstein/Ts.: Athenäum 1978, S. 848-851.

Blätter der Volksbühne Berlin, Jg. 1929/30, Nr. 4 (März/April 1930). Zit. n. Kiehn (2001), S. 28.

Blätter der Volksbühne Berlin, Jg. 1930/31, Nr. 4. Zit. n. Schorlies (1971), S. 212.

Blätter der Volksbühne Berlin, Jg. 1931/32, Nr. 1 (Sept./Okt. 1931). Zit. n. Kiehn (2001), S. 27.

Blätter der Volksbühne Berlin, Jg. 1931/32, Nr. 4 (März/April 1931). Zit. n. Kiehn (2001), S. 30.

Diebold, Bernhard: Volksstück ohne Volk. „Lumpacivagabundus“ in der Volksbühne. In: Frankfurter Zeitung 75/396 (30.05.1931), Abendblatt, nicht paginiert.

Feld, Hans: Nestroy – stark geschminkt. Volksbühne. In: Film-Kurier 13/123 (29.05.1931), nicht paginiert.

Fiedler, Werner: Der „Lumpaci“ vom Bülowplatz. Kuhs Bearbeitung in der Volksbühne. In: Deutsche Allgemeine Zeitung, Jg. 70, Nr. 239/240 (30.05.1931), nicht paginiert.

Jacobs, Monty: Nestroy auf preußisch. „Lumpacivagabundus“ auf der Volksbühne. In: Vossische Zeitung, Nr. 249 (29.05.1931), Abend-Ausgabe, S. 3.

Jhering, Herbert: Der Volksbühnenverrat. In: Ders.: Der Kampf ums Theater und andere Streitschriften 1918–1933. Hg. von der Akademie der Künste der DDR. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1974, S. 246-258.

Johann Nestroy: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. v. Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier und W. Edgar Yates. Wien u.a.: 1977–2010. [=HKA]

Johann Nestroy: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Hg. v. Fritz Bruckner und Otto Rommel. 15 Bde. Wien: 1924–1930. [=SW]

Kerr, Alfred: Lumpacivagabundus. Volksbühne. In: Berliner Tageblatt 60/249 (29.05.1931), Abend-Ausgabe, nicht paginiert.

Knopf, Julius: Der entzauberte Nestroy. „Lumpacivagabundus“ in der Volksbühne. In: Berliner Börsen-Zeitung 244 (29.05.1931), S. 3.

Kraus, Karl: Nestroy und die Nachwelt. Zum 50. Todestag. In: Die Fackel, Jg. 14, Nr. 349/350 (Mai 1912), S. 1-23.

Kraus, Karl: Nestroy und das Burgtheater. In: Die Fackel, Jg. 26, Nr. 676/678 (Januar 1925), S. 1-40.

Kraus, Karl: Der Fall Diebold. In: Die Fackel, Jg. 33, Nr. 857/863 (August 1931), S. 48-55.

Kuh, Anton: Von Goethe abwärts. Essays in Aussprüchen. Wien u.a.: E.P.Tal & Co Verlag 1922. [=1922a]

Kuh, Anton: Börne der Zeitgenosse. Eine Auswahl. Eingeleitet und hg. v. Anton Kuh. Wien, Leipzig: Verl. d. Wiener Graph. Werkstätten 1922. [=1922b]

Kuh, Anton: Der Affe Zarathustras (Karl Kraus). Eine Stegreifrede von Anton Kuh. Gehalten am 25. Oktober 1925 im Wiener Konzerthausaal (Stenographisches Protokoll). Wien: Deibler 1925.

Kuh, Anton: Der unsterbliche Österreicher. München: Verlag Knorr & Hirth 1931. [=1931a]

Kuh, Anton: Lumpacivagabundus. Johann Nestroys Zauberposse in freier Bearbeitung von Anton Kuh. Berlin: S. Fischer Verlag 1931. [Textbuch] [=LV]

k. [=Kuh, Anton]: Nestroy und der „Lumpaci“. In: Volksbühne Berlin (Hg.): *Lumpacivagabundus. Johann Nestroys Zauberposse in freier Bearbeitung von Anton Kuh*. Progr., Berlin: Theater am Bülowplatz, Spielzeit 1930/31, Prem. 28.05.1931 (Programm 29.05.1931), 4 Bl. [=1931b]

Kuh, Anton: Lumpazi, ich und die Anderen. In: B.Z. am Mittag 55/127 (04.06.1931), Erstes Beiblatt [S. 2]. [=1931c]

Kuh, Anton: Der geschändete Nestroy. In: Die Weltbühne 27/25 (23.06.1931). Vollständiger Nachdruck der Jahrgänge 1918–1933. Königstein/Ts.: Athenäum 1978, S. 920-924. [=1931d]

Kuh, Anton: Diktatur des Jüngels. In: Neue Revue, Jg. 11, Nr. 3/4 (Ende Juni/Juli 1931), S. 216-221. [=1931e]

Kuh, Anton: Physiognomik. Aussprüche von Anton Kuh. München: R. Piper & Co. Verlag o.J. [1931]. [=1931f]

Kuh, Anton: Von Goethe abwärts. Aphorismen, Essays, Kleine Prosa. Wien u.a.: Forum Verlag 1963.

Kuh, Anton: Luftlinien. Feuilletons, Essays und Publizistik. Hg. v. Ruth Greuner. Berlin: Volk und Welt 1981.

Kuh, Anton: Zeitgeist im Literatur-Café. Feuilletons, Essays und Publizistik. Neue Sammlung. Herausgegeben von Ulrike Lehner. Wien: Löcker Verlag 1983.

Kuh, Anton: Sekundentriumph und Katzenjammer. Herausgegeben von Traugott Krischke. Wien: Kremayr & Scheriau 1984.

Kuh, Anton: Jetzt können wir schlafen gehen! Zwischen Wien Berlin. Herausgegeben und kommentiert von Walter Schübler. Wien: Metroverlag 2012.

Lulle: Wer aber ist ... In: Film-Kurier 13/122 (28.05.1931), nicht paginiert. Zit. n.: Erläuterungen in Kuh (2012), S. 232.

Merz, Carl und Helmut Qualtinger: Der Herr Karl. München: Langen, Müller 1962.

M. H. [=Hochdorf, Max]: Nestroys „Lumpazi-Vagabundus“. In der Volksbühne. In: Vorwärts 48/246 (29.05.1931), Abend-Ausgabe, nicht paginiert.

M. J. [=Jacobs, Monty]: Premieren von gestern. „Lumpazivagabundus“ (Volksbühne). In: Vossische Zeitung 249 (29.05.1931), Morgen-Ausgabe, S. 3.

M. O. [=Osborn, Max]: „Lumpacivagabundus“. Gestern in der Volksbühne. In: Berliner Morgenpost 127 (29.05.1931), S. 2.

Nürnberg, Rolf: Johann Nestroy und Anton Kuh. Lumpacivagabundus. In der Volksbühne. In: Das 12 Uhr Blatt. Neue Berliner Zeitung 13/123 (29.05.1931), nicht paginiert.

Osborn, Max: „Lumpacivagabundus“. Aufführung in der Volksbühne. In: Berliner Morgenpost 128 (30.05.1931), S. 7.

o.V.: Theater, Musik, Vorträge. In: Vossische Zeitung 283 (18.06.1931), Abend-Ausgabe, S. 3.

Polgar, Alfred: Der verlogene Heurige. In: Ders.: Das große Lesebuch. Zürich: Kein & Aber 2003, S. 30-36.

P.W. [=Wiegler, Paul]: Der ‚Lumpazivagabundus‘ der Volksbühne. Nestroy, revidiert von Anton Kuh. In: B.Z. am Mittag 55/122 (29.05.1931), Erstes Beiblatt [S. 3].

Servaes, Franz: „Zeitloser“ Nestroy? „Lumpazivagabundus“ in der Volksbühne. In: Berliner Lokal-Anzeiger 49/250 (29.05.1931), Abend-Ausgabe, S. 2.

W. W.: Berlin. In: Das Theater. Illustrierte Monatsschrift für Theater und Gesellschaft 12/6 (Juni 1931), S. 125.

Werfel, Franz: Anton Kuh. In: Aufbau 7/5 (31.01.1941), S. 9. Zit. n.: Bentz (2002), S. 110.

11.2 Sekundärliteratur

Adamski, Heike: Diener, Schulmeister und Visionäre. Studien zur Berliner Theaterkritik der Weimarer Republik. Frankfurt am Main: Peter Lang 2004.

Auer, Peter: Kontextualisierung. In: Studium Linguistik 19 (1986), S. 22-47.

Bentz, Oliver: Anton Kuh. In: Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933. 3. Bd.: USA. Hg. v. J. M. Spalek et al. Bern, München: Saur V. 2002, S. 95-113.

Betz, Albrecht: Wien oder Berlin? Querschnitt durch das Krisenjahr 1930: Schönberg, Eisler und Benatzky. In: Fetz, Bernhard und Hermann Schlösser (Hg.): Wien – Berlin. Mit einem Dossier zu Stefan Großmann. Wien: Paul Zsolnay Verlag 2001. (Profile 7), S. 92-106.

Branscombe, Peter: Die Musik bei Nestroy als Flucht in bessere (?) Welten. In: Dürhammer, Ilija und Pia Janke (Hg.): Raimund, Nestroy, Grillparzer. Witz und Lebensangst. Wien: Ed. Praesens 2001, S. 153-161.

Breuer, Dieter: Geschichte der literarischen Zensur in Deutschland. Heidelberg: Quelle und Meyer 1982.

Deutsches Bühnen-Jahrbuch. Theatergeschichtliches Jahr- und Adressenbuch. Ge-
gründet 1889. Herausgegeben von der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöri-
gen. Berlin: Verlag Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen 1932.

Ebner, Jakob: Deutsch in Österreich – Österreichisches Deutsch. In: Ders. (Hg.): Wie
sagt man in Österreich? Wörterbuch des österreichischen Deutsch. 4., völlig überarb.
Aufl. Mannheim: Duden 2009, S. 439-477.

Fetting, Hugo (Hg.): Von der freien Bühne zum politischen Theater. Drama und Thea-
ter im Spiegel der Kritik. 2. Bd.: 1919–1933. Leipzig: Verlag Philoipp Reclam jun. 1987.

Fischer-Lichte, Erika: Berliner Theater im 20. Jahrhundert. In: Fischer-Lichte, Erika und
Doris Kolesch u.a. (Hg.): Berliner Theater im 20. Jahrhundert. Berlin: Fannei und Walz
1998, S. 9-42.

Freydank, Ruth: Zwischen den Fronten. Die Politik der Berliner Volksbühne zwischen
1917 und 1939. In: Pforte, Dietger (Hg.): Frei Volksbühne Berlin 1890–1990. Beiträge
zur Geschichte der Volksbühnenbewegung in Berlin. Berlin: Argon Verlag 1990, S. 33-
86.

Greuner, Ruth: Nachwort. In: Kuh, Anton: Luftlinien. Feuilletons, Essays und Publizis-
tik. Hg. v. Ruth Greuner. Berlin: Volk und Welt 1981, S. 499-525.

Haida, Peter: Johann Nestroy: Der böse Geist Lumpazivagabundus. ‚Die Welt steht
auf kein‘ Fall mehr lang‘. In: Dramen des 19. Jahrhunderts. Stuttgart: Philipp Reclam
jun. 1997, S. 96–119.

Hall, Murray G. und Gerhard Renner: Handbuch der Nachlässe und Sammlungen ös-
terreichischer Autoren. 2., neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Wien u.a.: Böhlau
Verlag 1995.

Hein, Jürgen: Johann Nestroy. Stuttgart: Metzler 1990. (Sammlung Metzler 258)

Hein, Jürgen: „Eine Posse sehen, heißt für den Gebildeten gleichsam Lotterie spielen“ (Kierkegaard) – Produktions- und Wirkungsbedingungen der Wiener Posse im internationalen Kontext. In: Jansen, Wolfgang (Hg.): Unterhaltungstheater in Deutschland. Geschichte – Ästhetik – Ökonomie. Die Referate des Symposions vom 28.-30. April 1995. Berlin: Weidler Buchverlag 1995, S. 29-53.

Hein, Jürgen: Das Wiener Volkstheater. 3., Neubearb. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997.

Hein, Jürgen: „Magazin der Erinnerung“. 40 Jahre Internationale Nestroy-Gespräche. Bilanz und Perspektiven. Hg. von Walter Obermaier und Ulrike Tanzer. Wien: Lehner 2015.

Jung-Hofmann, Christina: Wirklichkeit, Wahrheit, Wirkung. Untersuchungen zur funktionalen Ästhetik des Zeitstückes der Weimarer Republik. Frankfurt am Main: Peter Lang 1999.

Kiehn, Ute: Theater im ‚Dritten Reich‘: Volksbühne Berlin. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin, 2001.

Kilcher, Andreas B.: Einleitung. Anton Kuh und sein Essay „Juden und Deutsche“. In: Kuh, Anton: Juden und Deutsche. Herausgegeben und mit einer Einleitung von Andreas B. Kilcher. Wien: Löcker Verlag 2003, S. 7-65.

Kilcher, Andreas: Anton Kuh. In: Metzler Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur. Hg. v. Andreas Kilcher. 2., aktualisierte und erweiterte Aufl. Stuttgart: Metzler 2012, S. 311-313.

Klotz, Volker: Dramaturgie des Publikums. Wie Bühne und Publikum auf einander eingehen, insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gatti und im politischen Agitationstheater. 2., durchges. Aufl. Würzburg: Königshausen und Neumann 1998.

Klotz, Volker: Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette. 4., aktualisierte und erweiterte Auflage. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2007.

Kothes, Franz-Peter: Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900–1938. Typen, Inhalte, Funktionen. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1977.

Krischke, Traugott: Quellen und Anmerkungen. In: Kuh, Anton: Sekundentriumph und Katzenjammer. Herausgegeben von Traugott Krischke. Wien: Kremayr & Scheriau 1984, S. 182-246.

Lehner, Ulrike: Bibliographie Anton Kuh (1890 bis 1941). In: Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933. 4. Bd.: Bibliographien. Schriftsteller, Publizisten und Literaturwissenschaftler in den USA. Hg. v. J. M. Spalek et al. Teil 2 (H–M). Bern, München: Saur V. 1994, S. 1019 bis 1049.

Mühl-Benninghaus, Wolfgang: Richard Tauber. Operetten- und Medienstar am Ende der 20er und Anfang der 30er Jahre. In: Fischer-Lichte, Erika und Doris Kolesch u.a. (Hg.): Berliner Theater im 20. Jahrhundert. Berlin: Fannei und Walz 1998, S. 133-146.

Neuber, Wolfgang: Satiriker sucht Gleichgesinnten. Karl Kraus' Verhältnis zu Johann Nestroy. In: Walter, E. Axel (Hg.): Regionaler Kulturraum und intellektuelle Kommunikation vom Humanismus bis ins Zeitalter des Internet. Festschrift für Klaus Garber. Amsterdam u.a.: Rodopi 2005, S. 703-720.

Nürnberger, Elisabeth: Anton Kuh. Ein österreichischer, jüdischer Journalist und seine politische Berichterstattung in der Zwischenkriegszeit und im Exil. Dissertation. Univ. Wien 1989.

o.V.: Wie soll man Nestroy spielen? (1901). In: Johann Nestroy. Ausstellung anlässlich der hundertsten Wiederkehr seines Todestages. Wien (Historisches Museum) 1962, S. 24-25, hier S. 24. Zit. n. Hein (1990), S. 131.

Panofsky, Walter: Protest in der Oper. Das provokative Musiktheater der zwanziger Jahre. München: Laokoon-Verlag 1966.

Scheichl, Sigurd Paul: Wie wir Noblen uns ausdrücken ... Hochdeutsch-Sprechen bei Nestroy. In: Yates, W. Edgar und Ulrike Tanzer (Hg.): Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Aufsätze. Zum 25-jährigen Bestehen der Zeitschrift Nestroyana. Wien: Lehner 2006, S. 136-152.

Schlösser, Hermann: Die Wiener in Berlin. Ein Künstlermilieu der 20er Jahre. Wien: Edition Steinbauer 2011.

Schorlies, Walter-Jürgen: Der Schauspieler, Regisseur, szenische Bühnenbauer und Theaterleiter Karl Heinz Martin. Versuch einer Biographie. Dissertation. Univ. Köln 1971.

Schübler, Walter: A.E.I.O.U.? – L.M.I.A.! Anton Kuhs „Unsterblicher Österreicher“ – und sein sterblicher Nachfahr. In: Wespennest. Zeitschrift für brauchbare Texte und Bilder 161 (2011), S. 81-85.

Schübler, Walter: Vor dem Edieren oder: Im Bergwerk mit Anton Kuh (1890–1941). In: Zeitschrift für Germanistik 22/3 (2012), S. 648-652. [=2012a]

Schübler, Walter: Von G'schaftlhubern und Betriebsamkeitsfritzen. Anton Kuh über „Wien–Berlin“. In: Kuh, Anton Kuh. Jetzt können wir schlafen gehen! Zwischen Wien Berlin. Herausgegeben und kommentiert von Walter Schübler. Wien: Metroverlag 2012, S. 7-25. [=2012b]

Schübler, Walter: Eine Wiener „Lokalgröße“? – Mitnichten! Anton Kuh: Eine Richtigstellung. In: Kuh, Anton Kuh. Jetzt können wir schlafen gehen! Zwischen Wien Berlin. Herausgegeben und kommentiert von Walter Schübler. Wien: Metroverlag 2012, S. 218-223. [=2012c]

Sonnleitner, Johann: ‚Unbestimmte Ordnung‘ und poetische Gerechtigkeit in Johann Nestroys *Lumpacivagabundus*-Komplex. In: Nestroyana. Blätter der Internationalen Nestroy-Gesellschaft, Jg. 35, Nr. 1/2 (2015), S. 59-67.

Sontheimer, Kurt: Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik. Die politischen Ideen des deutschen Nationalismus zwischen 1918 und 1933. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1968.

Sprengel, Peter: Erinnerungen an eine Utopie. Aus der Frühzeit der Berliner Volksbühne. In: Pforte, Dietger (Hg.): *Frei Volksbühne Berlin 1890–1990*. Beiträge zur Geschichte der Volksbühnenbewegung in Berlin. Berlin: Argon Verlag 1990, S. 11-31.

Stadtarchiv Berlin, Akte Volksbühne Nr. 10. Zit. n.: Freydank (1990), S. 64.

Streim, Gregor: Zwischen *Weißem Rößl* und Mickymaus. Wiener Feuilletonisten in Berlin der zwanziger Jahre. In: Fetz, Bernhard und Hermann Schlösser (Hg.): *Wien – Berlin*. Mit einem Dossier zu Stefan Großmann. Wien: Paul Zsolnay Verlag 2001. (Profile 7), S. 5-21.

Timms, Edward: Karl Kraus, Berthold Viertel und *Die Unüberwindlichen* in Berlin. In: Warren, John und Ulrike Zitzlsperger (Hg.): *Vienna Meets Berlin*. Cultural Interaction 1918–1933. Bern: Peter Lang 2005, S. 51-64.

Tormaukin, Victor: Der Komet hat sich etwas verspät't. Statt eines Nachworts. In: Nestroy, Johann: *Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim oder Der Weltuntergangstag*. Wien: Nautilus/Nemo Press u.a. 1986. S. 117-124.

Weigel, Hans: Johann Nestroy. Velber bei Hannover: Friedrich Verlag 1967.

Weigel, Hans: Karl Kraus oder Die Macht der Ohnmacht. Versuch eines Motivenberichts zur Erhellung eines vielfachen Lebenswerks. Wien: Christian Brandstätter Verlag 1986.

Weinzierl, Ulrich: Typische Wiener Feuilletonisten? Am Beispiel Salten, Blei, Friedell, Polgar und Kuh. In: Literatur und Kritik, Jg. 20, Nr. 191/192 (1985), S. 72-86.

Wilpert, Gero von: Singspiel. In: Sachwörterbuch der Literatur. 8., verbesserte und erweiterte Aufl. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2001, S. 756-757.

Yates, W. E.: Karl Kraus, Otto Rommel, and editing Nestroy. In: Germanistik in Ireland. Jahrbuch der / Yearbook of the Association of Third-Level Teachers of German in Ireland 3 (2008), S. 121-129.

11.3 Internetquellen

Aurich, Rolf: Rabenalt, Arthur Maria. In: Neue Deutsche Biographie 21 (2003), S. 65-66 [Onlinefassung]. Online verfügbar unter: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd120080133.html> (26.11.2015).

Bollert, Werner: Mackeben, Theo. In: Neue Deutsche Biographie 15 (1987), S. 619-620 [Onlinefassung]. Online verfügbar unter: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd124623921.html> (26.11.2015).

Conrad, Andreas: Stummfilmfestival im Babylon. Charlie Chaplin kehrt zurück nach Berlin. In: Der Tagesspiegel (23.06.2011). Online unter: <http://www.tagesspiegel.de/berlin/stadtleben/stummfilmfestival-im-babylon-charlie-chaplin-kehrt-zurueck-nach-berlin/4310222.html> (02.02.2016).

Internationale Nestroy-Gesellschaft: Johann Nestroy: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe – Index und Konkordanz. Online verfügbar unter: www.nestroy-werke.at (13.01.2016).

Kuh, Anton: Vom Tage. Schnee. In: Prager Tagblatt 42/28 (30.01.1917), Morgen-Ausgabe, S. 3. Online verfügbar unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=ptb&datum=19170130&zoom=33> (06.09.2015).

Saary, Margareta: Melodram. In: Flotzinger, Rudolf (Hg.): Oesterreichisches Musiklexikon ONLINE. Wien: 2002-2015. Online verfügbar unter: http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Melodram.xml (18.11.2015), zuletzt aktualisiert am 30.11.2009.

Zuckmayer, Carl: Eine New Yorker Theatergesellschaft. Offener Brief an Dr. Gert von Gontard. In: Die Zeit 20/3 (15.01.1965). Online verfügbar unter: <http://www.zeit.de/1965/03/eine-new-yorker-theatergesellschaft> (10.01.2016).

Abstract

Die Arbeit widmet sich Anton Kuhs (1890–1941) Bearbeitung von Johann Nestroys *Lumpacivagabundus*, die 1931 in Berlin aufgeführt wurde. Bilden Leben und Werk des jüdischen Journalisten und Stegreifredners allgemein ein weithin unbestelltes Forschungsfeld, so stellt die Beschäftigung mit seinem einzigen Theatertext erst recht ein Desiderat dar.

In dieser ersten einschlägigen Untersuchung werden alle vorhandenen Materialien und Informationen sowohl zum Damentext als auch zur Inszenierung aufbereitet. Ein Fokus liegt auf der Auswertung des publizistischen Geplänkels, das sich als Folge der fast ausschließlich negativen, zum Teil vernichtenden, Besprechungen entspann und das eine Tangente zu Kuhs „Erzfeind“ Karl Kraus aufweist. Inwieweit es sich bei der Bearbeitung um eine „Verschandelung Nestroys“ handelt, beleuchtet die Textanalyse. Der Blick auf Dramenstruktur, Zeit, Ort, Handlung und Sprache offenbart die großen Freiheiten, die sich Kuh nahm. Die umfangreichen Änderungen gegenüber der Vorlage, deren auffälligste das Ende betrifft – bei Kuh verlumpt im Finale auch der dritte Geselle und im Feenreich besteigt Lumpacivagabundus den Thron –, erklären sich aus der Intention des Bearbeiters, den „anti-idyllischen Geist Nestroys wieder in sein Recht zu setzen“.

Dass Kuh seine Ideen nicht stimmig umzusetzen vermochte, hat nicht zuletzt mit den institutionellen Rahmenbedingungen zu tun, unter denen sein *Lumpacivagabundus* entstand. Als die Volksbühne Berlin Kuh mit der Bearbeitung von Nestroys Klassiker beauftragte, befand sie sich in einer veritablen wirtschaftlichen und künstlerischen Krise. Die inhaltliche Linie leichter, politisch unverbindlicher Unterhaltung als Orientierung am populären Musiktheater der Zeit (Operette und Revue) ist an Kuhs Damentext klar erkennbar. Die Ausnahme bestätigt die Regel, denn eine neu hinzugefügte Szene fällt mit ihren zeitkritischen Anspielungen auf die deutschnationale Ideenbewegung eindeutig aus dem Rahmen. Bezeichnenderweise wurde in der Inszenierung – zum Ärger des Autors – eben diese Szene zur Gänze gestrichen. Der restringierende wirtschaftliche Druck auf den Theaterbetrieb der späten Weimarer Republik war längst auch ein politischer geworden.

Curriculum Vitae

Persönliche Angaben

Geburtstag: 27.11.1988

Geburtsort: Neunkirchen/NÖ

Staatsbürgerschaft: Österreich

Schulische und universitäre Bildung

2012–2016 Masterstudium *Austrian Studies - Cultures, Literatures, Languages*

Universität Wien

2008–2012 Bachelorstudium *Deutsche Philologie*

Universität Wien

2008–2014 Bachelorstudium *Biologie*

Universität Wien

2007–2008 Einjährig-Freiwilligen-Ausbildung beim ÖBH

2003–2007 Bundesoberstufenrealgymnasium an der TherMilAk

Wiener Neustadt, Niederösterreich