



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Carl Karlweis – Das Verschwinden eines Autors“

verfasst von / submitted by

Marlene Dallinger

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philologie (Mag. phil.)

Wien, 2019 / Vienna, 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 333 313

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtstudium UF Deutsch UF Geschichte,
Sozialkunde und Politische Bildung

Betreut von / Supervisor:

a.o. Univ.-Prof. Mag. Dr. Johann Sonnleitner

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	1
1 Einführung	8
2 Carl Karlweis – Leben und Wirken	12
2.1 <i>Karlweis und das Theater</i>	12
2.2 <i>Karlweis und die Prosadichtung</i>	20
2.3 <i>Karlweis als Vortragender</i>	24
3 Das Werk von Karlweis	26
3.1 <i>Themen und Inhalte</i>	26
3.1.1 Nationalitätenfrage – „Die lächerliche Comödie unserer Zeit [...] – der nationale Sprachenstreit“	27
3.1.2 Soziale Frage – „die Zeit, wo die Hungerleider sozusagen in der Mode sind!“	29
3.1.3 Wählerfang – „Für den kleinen Mann muß endlich einmal etwas geschehn!“	33
3.1.4 Adel und Aristokratisierung des Bürgertums – „Zuerst müssen Leut überhaupt Leut sein!“	35
3.1.5 Korruption – „Ich kenne nur eine gute Sache, und das ist die der Wahrheit!“	39
3.1.6 Weiblichkeitskonzepte – „Sie sind überhaupt alle reizend, die kleinen Frauenzimmer!“	43
3.1.7 Vernunfttehe & Liebesheirat – „Wer heirat‘ denn ohne Geld?“	53
3.1.8 Wien – Karlweis, „ein Wiener vom Scheitel bis zur Zehe“	60
3.2 <i>Karlweis und das Volksstück</i>	68
3.3 <i>Karlweis in der Tradition großer VolksstückautorInnen</i>	82
3.4 <i>Rezeption und Wirkungsfeld</i>	88
4 Das Verschwinden – „Einer, der nicht vergessen werden soll und doch schon halb vergessen ist“	102
5 Conclusio	110
6 Literaturverzeichnis:	112
6.1 <i>Primärliteratur:</i>	112
6.2 <i>Sekundärliteratur:</i>	113

Vorwort

Der Streich, der gegen mich geführt wurde, als der Gedankengang meines Vaters für ewig stille stand, war so gefährlich, daß ich ihn bewußtlos erleiden mußte. Denn über das Persönliche, ich möchte sagen Private hinaus, war mir in meinem Vater die ganze Welt verkörpert.¹

So spricht Marta Karlweis über den Verlust Carl Karlweis', der ihr wohl mehr als nur ein fürsorglicher und liebender Vater war; er war ihr auch ein Vorbild. Denn nicht nur Carl, dessen Verschwinden aus dem wissenschaftlichen sowie gesellschaftlichen Diskurs der hier vorliegenden Arbeit als Thema dient, war zu seiner Zeit ein bedeutsamer Autor, der weit über die Grenzen Wiens und der Habsburgermonarchie hinaus Theatersäle füllte. Auch seine Tochter Marta, die hinsichtlich der Rezeption ihrer Werke ein ähnliches Schicksal ereilte wie ihr Vater, war zu ihrer Zeit eine nicht unbedeutende Schriftstellerin.

Mit Erzählungen und Theaterstücken konnte Marta Karlweis in jungen Jahren erste Erfolge feiern. Einige von ihr verfasste Romane wurden in der *Neuen Freien Presse* oder auch im *Neuen Wiener Tagblatt* abgedruckt und erreichten dadurch eine beachtliche Reichweite. Doch erst mit dem im Folgenden kurz besprochenen Roman „Ein österreichischer Don Juan“ konnte sie sich endgültig durchsetzen.² Das Prosawerk wurde bereits ein Jahr nach seiner Veröffentlichung von einem New Yorker Verlag in englischer Sprache herausgebracht.³ Trotz dieser bedeutenden Erfolge geriet sie bald in Vergessenheit. Der Beginn der Herrschaft der Nationalsozialisten in Österreich ist hierbei als entscheidende Zäsur zu betrachten. Wie das Werk vieler anderer österreichischer Autorinnen der Zwischenkriegszeit wurde auch jenes der Marta Karlweis vergessen und über einen langen Zeitraum schenkte kaum jemand ihren in vielerlei Hinsicht bemerkenswerten Romanen Beachtung. Bis sich der Germanist Johann Sonnleitner vor wenigen Jahren dem schriftstellerischen Vermächtnis der Marta Karlweis annahm und damit begann, einige ihrer Werke neu herauszugeben. Er war es auch, der den Anstoß gab, sich mit dem Wirken des Vaters dieser Schriftstellerin zu befassen, dessen Werke genauso vergessen sind wie es jene seiner Tochter waren.

Der erste dieser neu herausgegebenen Werke Marta Karlweis' ist der 1929 erstmals erschienene Roman „Ein österreichischer Don Juan“, der auch für die hier vorliegende Arbeit von gewissen

¹ Gruber, Annemarie: Carl Karlweis, Wien: Wien, Univ., Diss. 1949, S.47.

² Karlweis, Marta: Ein österreichischer Don Juan, hg. und mit einem Nachwort versehen von Johann Sonnleitner, Wien: Das vergessene Buch 2015, S.246.

³ Ebd. S.241.

Interesse ist, da er verschiedene Vaterfiguren enthält, auf die im Folgenden kurz eingegangen wird.

In diesem Roman tritt Marta Karlweis selbst als Ich-Erzählerin auf und bevölkert denselben nicht nur mit einigen Männerfiguren, die unter anderem in ihrer Vaterrolle einer näheren Betrachtung wert sind, sondern auch mit den Abbildungen realer Persönlichkeiten der Wiener Gesellschaft um 1900, wie dem damaligen Direktor des Volkstheaters. Die Autorin lässt in der Geschichte auch fiktionale Versionen ihrer eigenen Eltern, Emilie und Carl Karlweis, auftauchen, die dabei jedoch nie bei ihren Vornamen genannt werden.

Im Zentrum der Handlung steht der Don Juan Erwein von Raidt, wohlhabender Baron, Frauenheld und „völlig umgeben von der Lebensform der österreichischen Monarchie wie der Kern vom Fruchtfleisch“.⁴ Zu Beginn der Handlung wendet dieser, in größtem Aufruhr ob des Mordes an Mary Vetsera und des darauffolgenden Suizids des Kronprinzen Rudolf, einen beträchtlichen Teil seines eigenen Vermögens dazu auf, den Kronprinzen kompromittierende Briefe verschwinden zu lassen.

Erweins Interessen liegen nicht nur beim Kaiserhaus, sondern vor allem auch bei seinen unzähligen Liebschaften. Seine Wohnung schmücken zahlreiche Portraits, die seine Eroberungen zeigen, sowie eine beachtliche Sammlung an Damenschuhen; „ein linker Schuh von jeder Frau, die er ‚ausgezeichnet gekannt hat‘“.⁵ Unter den Gespielinnen Erweins findet sich auch Josefine von Löwenstein, die „außerordentlich schöne“ Witwe eines Hofrates. Während die gefühlskalte Josefine dem jungen Verführer voll und ganz verfallen ist, findet dieser jedoch bald Interesse an deren Tochter Cecile, die ganz das Gegenteil ihrer unnahbaren Mutter darstellt und von dieser beneidet und kritisiert wird. Das junge Mädchen findet schnell Gefallen an dem um einige Jahre älteren Herren. Und auch Erwein erkennt schließlich, dass Cecile für ihn von anderer Bedeutung ist, als die zahlreichen Frauen seiner Sammlung, und offenbart ihr, und wohl auch sich selbst, am Ende eines gemeinsam verbrachten Abends seine Gefühle: „Ich bin nämlich verliebt in dich, du Gans!“⁶

Nach einer innigen, geheim gehaltenen Affäre der beiden wird Cecile schwanger und reist aufs Land, um dort ohne großes Aufsehen einen Sohn zur Welt zu bringen, der sofort nach der Geburt von seiner Mutter getrennt wird. Damit nimmt die Beziehung zwischen Cecile und Erwein ihr jähes Ende. Die junge Frau heiratet kurz darauf den deutsch-französischen Industriellen Gustav Perglas, bekommt zwei Töchter und führt eine recht triste Existenz in einer

⁴ Ebd. S.13.

⁵ Ebd. S.36.

⁶ Ebd. S.45.

unglücklichen Ehe, die egozentrische Mutter stets an ihrer Seite. Immer wieder wandern ihre Gedanken zum ehemaligen Geliebten und dem verlorenen Sohn, bis sie schließlich an Krebs erkrankt und dieser Krankheit auch erliegt. Und auch Erweins beste Tage liegen an dem Punkt, an dem Cecile und er getrennte Wege gehen, bereits hinter ihm. Einige Jahre lang führt er noch sein sorgloses Leben in Gesellschaft verschiedener junger Damen weiter, bereist die Welt, und auch den Ersten Weltkrieg übersteht er unbeschadet. Doch mit dem Zerfall der Monarchie geht es auch mit Erwein bergab. In einem kleinen Landhaus des inzwischen verstorbenen, heißgeliebten Freundes Ferdinand Sillian umgibt er sich unter anderem mit einem ehemaligen polnischen Feldmarschallleutnant sowie einem „Fleischgebirge von einem Ungarn“; kurz, mit einigen farblosen Exemplaren aus allen Ecken eines Reiches, das zu diesem Zeitpunkt nicht mehr existiert.⁷ In dieser abgehalfterten Entourage befindet sich auch die junge Schauspielerin Pette, „Ausbund aller Eigenschaften, die er haßte an einem Weib“, die ihn mit ihren unverschämten Forderungen schließlich zur Strecke bringt.⁸

In dieser tristen Gesellschaft beginnt Erwein, der zu diesem Zeitpunkt bloß noch als „narrische[r] Baron“ bekannt ist, zu reflektieren.⁹ Seine Gedanken gelten dabei nicht nur Cecile, die nach den vielen Jahren, in denen sie in Erweins Erinnerung lediglich als „Dame mit dem Turban“ existierte, von ihrem ehemaligen Geliebten nun auch wieder bei ihrem Namen genannt wird, sondern auch der Monarchie, die mit Cecile ein Schicksal teilt: „Als Österreich hin war, kam Österreichs Name nie wieder über seine Lippen.“¹⁰ In seiner Nostalgie erinnert sich Erwein auch an die Briefaffäre rund um den Kronprinzen Rudolf, die ihm rückblickend als Anfang vom Ende erscheint.

Im Laufe des Romans begegnen uns neben psychologisch interessant gezeichneten Figuren, wie Cecile von Löwenstein-Perglas und Erwein von Raidt, auch einige Vaterfiguren, die unterschiedlicher nicht sein könnten.

Da wäre zum einen der zu Beginn der Romanhandlung bereits verstorbene Hofrat Löwenstein. Der Vater Ceciles, „protestantisch, getaufter jüdischer Staatsbeamter der liberalen Ära, hatte es als Direktor einer Eisenbahngesellschaft in verhältnismäßig jungen Jahren zum Titel eines Hofrates gebracht“.¹¹ Immer wieder wird betont, dass Cecile all ihre als positiv bewerteten Charaktereigenschaften von ihrem Vater geerbt hat. Auch ihre attraktive Erscheinung soll sie ihm zu verdanken haben. Während ihre sehr zierliche, von Eifersucht auf die eigene Tochter

⁷ Ebd. S.220.

⁸ Ebd. S.227.

⁹ Ebd. S.206.

¹⁰ Ebd. S.203.

¹¹ Ebd. S.24.

zerfressene Mutter sie abschätzig als „Riesenperson“ bezeichnet, wird Cecile von der Erzählerin viel mehr als genauso stattlich wie ihr Vater beschrieben, ihre „Figur nährte sich wohl unbewusst aus größerer Tiefe“.¹²

Im Laufe des Romans erwähnt die Erzählerin Marta die freundschaftliche Beziehung zwischen Ceciles Vater und ihrem eigenen. Die von ihr mehrmals „Tante Cecile“ genannte Frau sei „durch die Kollegenschaft und Sympathie der Gatten“ in jene gesellschaftlichen Kreise geraten, in denen auch Martas Mutter verkehrte.¹³ Dass eine derart positiv gezeichnete Person, wie der verstorbene Hofrat Löwenstein, in freundschaftlicher Beziehung mit der Vaterfigur der Erzählerin steht, lässt einige Rückschlüsse auf Martas Wertschätzung ihrem eigenen Vater gegenüber zu.

Beachtenswert ist hier außerdem, mit welcher Ähnlichkeit zum realen Carl Karlweis, zumindest auf einer oberflächlichen Ebene, Marta die Figur des Hofrats ausstattet. Denn auch ihr eigener Vater wurde in eine jüdische Familie hineingeboren und trat zum protestantischen Glauben über, nur wenige Tage vor der Geburt seiner Tochter.¹⁴ Und wie der Hofrat Löwenstein war auch er als Beamter im Eisenbahnwesen tätig. Dass Marta eine Figur, die im Rahmen des Romangeschehens freundschaftliche Beziehungen mit der Figur des Vaters Carl unterhält, diesen ähnlich zeichnet wie ihren eigenen Vater, scheint in jedem Fall erwähnenswert.

Und auch die Liebe Ceciles zu Erwein ist eng mit ihren Gefühlen ihrem Vater gegenüber verbunden. Zu Beginn der Beziehung zwischen Erwein und Cecile wird der junge Mann in erster Linie von Mitleid geleitet. Der Vater hatte der Mutter Ceciles das ganze Erbe vermacht, die Tochter ging unter der Herrschaft der gefühlskalten Hofrätin leer aus. Doch schon bald verändert sich das Verhältnis zwischen Erwein und Cecile und in einem Moment des Alleinseins äußert er sein Interesse an der jungen Frau mit den von einem Handkuss begleiteten Worten: „Jetzt tuts mir leid, daß ich den Herrn Papa nicht gekannt hab.“¹⁵ Damit nimmt nicht nur Erweins Zuneigung für Cecile ihren Anfang, sondern vor allem erkennt die junge Frau nun ihre tiefen Gefühle für den Baron, und zwar gerade wegen dieser Aussage.

Eine Traumphülle war geplatzt und das Lebendige drang ans Licht. Mit mädchenhafter Arglosigkeit hatte sie den Traum gehegt und war Tag und Nacht geschäftig gewesen, ihn zu spinnen. [...] Erwein Raidt hatte ihr gesagt, nun, das heißt, seit er sie gesehen, bedaure er, daß er ihren Vater nicht gekannt habe. Hier fing es an. Im Hause der Mutter war der Vater schlimmer als tot, er war getötet.

¹² Ebd. S.27.

¹³ Ebd. S.109.

¹⁴ Ebd. S.243.

¹⁵ Ebd. S.29.

Erwein hatte ihn aufgeweckt, nun war der angebetete Schatten wieder bei Cecile.
Ihr Herz war voll Dank.¹⁶

Dass allein die Erinnerung an den geliebten Vater, die mit einem einzigen Satz wieder zu Cecile zurückgebracht wird, eine so tiefe Zuneigung, wie die junge Frau Erwein gegenüber hegt, begründen kann, verweist auf die starken Gefühle ihrem Vater gegenüber.

Auch in den letzten Tagen vor ihrem Tod sind Ceciles Gedanken bei dem verstorbenen Hofrat. Nicht nur die Figur der Mutter Martas, sondern auch die Erzählerin selbst hält sich des Öfteren am Sterbebett Ceciles auf. An diesem „lustigen Sterbelager“¹⁷ wendet sich die kranke Frau an die junge Erzählerin: „Gedankenvoll zeigte sie mir einmal eine Lücke in der Bilderreihe an der Wand. Dort hingen Porträts ihres Vaters, ihres Großvaters, Gustavs Eltern, alle tot. ‚Siehst du, dort zwischen die Väter, dort komme ich hin‘, sagte sie. Sie wusste es, aber sie glaubte es nicht.“¹⁸ Es scheint, als ob Cecile in diesen letzten wachen Stunden, bevor bereits im nächsten Absatz ein Zustand der Agonie eintritt, die Aussicht auf eine Wiedervereinigung mit dem Vater, dieser einen durch und durch positiv gezeichneten Männerfigur in ihrem Leben, als ihr einziger verbleibender Trost erscheint.

Neben dem Vater Ceciles tritt in der Romanhandlung außerdem der Vater ihrer Kinder auf, der Industrielle Gustav Perglas. Mit Perglas wird eine gänzlich andere Art von Vaterfigur in die Handlung eingeführt. Während er in einigen Aspekten durchaus positiv und insbesondere während der Krankheit Ceciles als liebender Ehemann dargestellt wird, versagt er in seiner Rolle als Vater von zwei Töchtern völlig. Die Erzählerin kann von einigen Begebenheiten in ihrer Kindheit berichten, in denen sie hinter verschlossenen Türen Zeugin davon wurde, wie die Perglas-Löwenstein Töchter von deren Vater mit Schlägen bestraft wurden: „Er schlug seine kleinen Mädchen mit dem Stock, wie er sie mit eigenen Händen badete und über ihre intimsten körperlichen Funktionen unterrichtet werden mußte. Er hatte Urbegriffe von Besitzrecht und väterlicher Gewalt.“

Nicht nur in die Ehe von Cecile und Perglas wird den LeserInnen Einblick verschafft, sondern auch über jene von Emilie und Carl Karlweis gibt der Roman auf gewisse Art und Weise Auskunft. So werden immer wieder Szenen aus dem Alltag der fiktionalen Familie Karlweis geschildert sowie Gespräche zwischen den Eheleuten widergegeben. Beispielsweise wird bei

¹⁶ Ebd. S.32.

¹⁷ Ebd. S.195.

¹⁸ Ebd. S.169.

Tisch auch die Beziehung Ceciles mit dem älteren Perglas besprochen, bezeichnenderweise in englischer Sprache, um Marta von für das Kind unangemessenen Themen fernzuhalten, wenn auch vergeblich, da die Tochter dem Gespräch ohne dem Wissen der Eltern folgen kann: „Bei Tisch sagte meine Mutter traurig zu meinem Vater: „I am afraid, she does not love him really!“ Mir wurde einen Augenblick übel. Gab es das? Gab es das in der Welt? Daß eine Frau ihren Mann nicht wirklich liebte?“¹⁹

Das Kind Marta Karlweis zeigt sich schockiert über die Erkenntnis, dass nicht eine jede Ehe auf tiefer Zuneigung der beiden Ehepartner füreinander fußt. Ist dies zwar nur die Perspektive einer fiktionalen Version von Marta im Kindesalter, lässt dies trotzdem möglicherweise auf die Ehe des realen Ehepaares Karlweis schließen.

Immer wieder finden sich auch Hinweise auf die Autorentätigkeit der Figur Carl Karlweis. Denn wie sein reales Pendant ist auch die Romanversion als Schriftsteller tätig. So erinnert sich die Erzählerin an eine Vielzahl humoristischer Bemerkungen des Vaters, und auch seine Anschauungen hinsichtlich literarischer Vorlieben seiner Zeitgenossen finden kurz Erwähnung. Während einer Diskussion zwischen Carl und Emilie Karlweis hinsichtlich des knausrigen Perglas, der in seiner Wohnung Silberkronen versteckt, um herauszufinden, ob sein Hauspersonal stiehlt, bemerkt die Figur Carl Karlweis lachend: „Ja, das kommt davon, weil er nichts anderes liest als Kriminalromane.“²⁰

Nicht nur die Figur der Cecile Löwenstein-Perglas taucht im Leben der Familie Karlweis auf, sondern auch Erwein von Raidt, der sich immer wieder in deren Sommerhaus in Hinterbrühl blicken lässt. Dort besuchte er den Vater der Erzählerin, manches Mal in Gesellschaft eines Schauspielers oder auch in Begleitung von Emerich von Bukovics, seines Zeichens ehemaliger Volkstheaterdirektor.²¹ Auch mit Hinterbrühl dürfte Marta Karlweis keinen beliebigen Ort gewählt haben, da sich auch der reale Carl immer wieder in der Ortschaft außerhalb Wiens aufhielt.

Und auch in diesen Anmerkungen zu Begegnungen mit verschiedenen Romanfiguren tritt die Figur des Carl Karlweis‘ nicht nur als Vater der Erzählerin auf, sondern auch in seiner Funktion als Autor. Die Erzählerin Marta bemerkt, dass ihr Interesse an der Person Erwein von Raidt und ihre lebhaften Erinnerungen an Charakteristika des Mannes daher rühren, dass sich die Figur ihres Vaters wiederum immens für ihn zu interessieren schien. So wüsste sie deshalb so

¹⁹ Ebd. S. 111f.

²⁰ Ebd. S.120.

²¹ Ebd. S.143.

umfassend über die Person Erwein von Raidt und seine Eigenheiten Bescheid, da ihr Vater umfangreiche Notizen diesen eigentümlichen Mann betreffend hinterlassen habe. Karlweis hat laut der Erzählerin einen Roman vorbereitet, der sich um den Frauenhelden und seine verschiedenen Charakterzüge dreht, vom krankhaften Geiz des Mannes bis hin zur Freundestreue, insbesondere Ferdinand Sillian gegenüber. Diesen ambivalenten Charakter wollte also der Vater der Erzählerin literarisch verarbeiten: „Mein Vater betrachtete Erwein Raidt als ein Exemplar, das ihn zur Satire reizte.“²² An dieser Stelle findet sich ein weiterer Hinweis auf sein schriftstellerisches Schaffen:

Mein Vater hingegen behandelt in seinen Notizen vorzugsweise den Charakter als etwas Gegebenes, er umreißt ihn, blättert ihn sorgfältig auf. Ihn beschäftigt Erweins Verhältnis zu den Frauen in gleicher Ordnung etwa wie dessen Beziehungen zur Kirche, zur Religion, zum Kaiserhaus und zum Theater.²³

Dass die Erzählerin bereits zu Beginn des Romans festhält, dass sie sich auch deshalb mit der Figur Erwein von Raidt beschäftigt, da eben der fiktive Carl Karlweis ihr Interesse auf diesen Menschen gelenkt hat, spricht wiederum für eine besondere Wertschätzung ihrem Vater gegenüber.

Bei all diesen Beobachtungen darf selbstverständlich nie vergessen werden, dass sich diese stets im Rahmen einer Romanhandlung ereignen; weder die Erzählerin Marta Karlweis noch die Figur des Vaters Carl Karlweis dürfen mit ihren realen Pendanten verwechselt werden. Und doch kann wohl davon ausgegangen werden, dass die Autorin Marta Karlweis diese zahlreichen Parallelen nicht ohne Grund in ihren Roman integriert, sondern diese womöglich als kleines Tribut an ihren geliebten Vater verstanden werden können.

Seien es die fiktiven Vaterfiguren, wie der verstorbene Hofrat Löwenstein, der Vater Ceciles, oder auch jene Schilderungen, die sich auf die Romanfigur Carl Karlweis beziehen. Im Werk Martas finden sich zahlreiche kleine Hinweise, die, in eine bestimmte Richtung gedeutet, einen ersten Vorgeschmack auf den realen Carl Karlweis geben können und in besonderer Weise ein Interesse daran wecken, mehr über den in Vergessenheit geratenen Schriftsteller in Erfahrung zu bringen.

²² Ebd. S.13.

²³ Ebd. S.13f.

1 Einführung

Als „einer der Besten unserer Zeitgenössischen Literatur“²⁴ wurde er einst besungen, als „Vater des Wiener Romans“, der mit seiner schriftstellerischen Tätigkeit „auf einer Höhe mit den hervorragendsten heimischen Autoren“ gewesen sein soll. Aufführungen seiner Bühnenstücke wurden als „geradezu glänzend“ beschrieben, „wahre Lachstürme“ sollen damals die Theaterhäuser „durchbraust“ haben.²⁵ Sein „frischer Humor“ wurde ebenso gelobt, wie sein „feiner Blick“ und seine „hohe schriftstellerische Begabung“ im Allgemeinen.²⁶

Die Rede ist von Carl Karlweis, der in den 1890er Jahren einige überaus erfolgreiche Volksstücke auf die Bühnen Wiens brachte, einen seiner größten Erfolge feierte er 1894 mit dem als Wiener Schwank bezeichneten Stück „Der kleine Mann“, für das er 1896 mit dem Raimund-Preis ausgezeichnet wurde.²⁷ Während zur Zeit seines schriftstellerischen Schaffens in derart hohen Tönen von Karlweis gesprochen wurde, kennt heute kaum jemand seinen Namen. Auch in der Sekundärliteratur sucht man den Autor vergeblich, lediglich drei Dissertationen aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts stellen Karlweis ins Zentrum ihres Forschungsinteresses, in einigen Überblickswerken zum Wiener Theater jener Zeit stellt er, wenn überhaupt, nur eine Randnotiz dar. Seine Werke wurden noch bis in die 1940er Jahre zur Aufführung gebracht und sogar ein Film von 1927 basiert auf einem seiner Stücke, in den Jahren und Jahrzehnten danach geriet der Autor jedoch völlig in Vergessenheit.²⁸

Wie kam es dazu, dass ein zu seiner Zeit derart populärer Wiener Autor fast vollständig verschwunden zu sein scheint, und zwar sowohl aus dem kulturellen Gedächtnis als auch aus dem wissenschaftlichen Diskurs? Diese Frage steht im Zentrum der hier vorliegenden Arbeit.

Dazu wird zu Beginn der Autor und Mensch Carl Karlweis kurz vorgestellt und anschließend sein schriftstellerisches Werk genauer untersucht.

In einem ersten Teil, der sich den inhaltlichen Aspekten seiner Stücke widmet, wird der Frage nachgegangen, ob Karlweis' Stücke womöglich zu sehr auf die Zeit ihrer Entstehung, auf damals populäre Thematiken und auf das Publikum des ausgehenden 19. Jahrhunderts zugeschnitten waren. Dabei werden die Spezifika seines Werkes im Kontext der damaligen sozio-ökonomischen Veränderungsprozesse herausgearbeitet, sowie die verschiedenen im

²⁴ Anonym: C. Karlweis. In: Wiener Bilder, 02.12.1900, S.4.

²⁵ Anonym: Von Nah und Fern. In: Wiener Theaterzeitung, 01.04.1894, S.5.

²⁶ Krüger, Gisela: C. Karlweis: eine Monographie. Wien: Univ. Diss. 1931, S. 173.

²⁷ Ebd., S.2.

²⁸ Ebd S.23.

Werk aufgegriffenen gesellschaftspolitischen Themen reflektiert. Während im Rahmen dieser Arbeit verschiedene Karlweis'sche Werke aus dem Bereich der Prosa angeschnitten werden, liegt der Fokus auf sechs Bühnenstücken des Autors. Dabei stehen jene vier Bühnenwerke im Vordergrund, die von zeitgenössischen sowie von späteren KritikerInnen in zahlreichen Pressestimmen als die erfolgreichsten Werke des Autors genannt werden, die da wären „Der kleine Mann“, „Das grobe Hemd“, „Das liebe Ich“ sowie „Onkel Toni“. Außerdem sollen zwei weitere Stücke Karlweis' Erwähnung finden, und zwar einerseits „Der neue Simson“, die letzte Arbeit des Autors vor seinem Tod im Jahr 1901, die auch deshalb von Interesse ist, da sie eine Karikatur von Karl Kraus enthält. Andererseits wird auch das Stück „Wenn es euch gefällt“, das Karlweis gemeinsam mit Hermann Bahr verfasst hat, exemplarisch für eine Vielzahl an Kollaborationen mit anderen, soweit bekannt ausschließlich männlichen Autoren seiner Zeit zur Untersuchung herangezogen.

Ein weiterer Abschnitt dient der Diskussion darüber, ob Karlweis mit seinen Stücken schlichtweg an Aktualität verloren hat. Mit seinen Lustspielen und Volksstücken, seinen Possen und dem ein oder anderen Wiener Schwank – welche verschiedenen literarischen Gattungsbegriffe in Hinblick auf Karlweis' Werk tragbar sind, gilt es unter anderem herauszufinden. Es wird dabei weniger ein Fokus auf die Stücke des Schriftstellers im Speziellen gelegt, als auf die Gattung des Volksstückes selbst; könnte das Verschwinden Karlweis' immerhin auch mit der abnehmenden Popularität des Volksstückes an sich zu tun haben.

Anschließend soll untersucht werden, in welchen Traditionen der Autor mit seinem schriftstellerischen Schaffen steht. Sind die zahlreichen Vergleiche mit Nestroy und Raimund gerechtfertigt? Und welchen Einfluss hatten Dramatiker wie Ludwig Anzengruber auf seine Arbeit? Haben diese Größen der Literaturgeschichte im Bereich des Theaters des 19. Jahrhunderts womöglich vieles schon vorweggenommen? Und konnte Karlweis in einer Zeit der beginnenden Wiener Moderne zwar erfolgreiche Unterhaltungsstücke schaffen, aber dabei wenig Innovation bieten?

In einem letzten Teil dieses umfangreichen Abschnittes, der sich dem Werk von Karlweis widmet, wird der Rezeption der Stücke innerhalb seines Wirkungsfeldes nachgegangen. Hierbei wird der Autor Karlweis im kulturellen Wien des ausgehenden 19. Jahrhunderts verortet. Zahlreiche Korrespondenzen zeigen, dass der Schriftsteller mit der literarischen Prominenz jener Zeit in regem Austausch stand. So entstanden auch einige Kooperationen mit Hermann Bahr sowie mit dem Schriftsteller Vinzenz Chiavacci, mit dem Karlweis von deren gemeinsamer Schulzeit an ein Leben lang eng verbunden war. Um diesen Verbindungen

nachzugehen, werden verschiedene Quellen untersucht, darunter zeitgenössische Zeitungsberichte sowie einige Briefwechsel, die Karlweis mit Kunstschaaffenden wie Bahr oder Ada Christen unterhielt.

Nach dieser eingehenden Untersuchung des Karlweis'schen Werkes auf verschiedene Aspekte hin, wird in einem abschließenden Kapitel die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Autor sowie die Rezeption seines Werkes in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts behandelt.

All dies soll in Anlehnung an die Methode der historischen Diskursanalyse geschehen.

Die historische Diskursanalyse geht von der Beobachtung aus, daß zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt nur eine begrenzte Menge von Aussagen zu einem bestimmten Thema gemacht werden kann [...]. Es ist der Diskurs, der die Möglichkeiten von Aussagen zu einem bestimmten Gegenstand regelt, der das Sagbare und Denkbare organisiert.²⁹

Diskurse beziehen sich also auf bestimmte Wissensausschnitte, „deren Grenzen durch Regulierungen dessen, was sagbar ist, was gesagt werden muss und was nicht gesagt werden kann“, gebildet werden.³⁰ Dies bezieht genauso jede Art von Texten mit ein und somit auch die Theatertexte des Carl Karlweis'. Denn diese entstanden schließlich nicht in einem kulturellen Vakuum, und aus diesem Grund ist im Sinne der historischen Diskursanalyse eine „Kontextualisierung literarischer Texte innerhalb der Diskurssysteme ihrer Zeit“ unerlässlich.³¹ Dass Karlweis seine Werke innerhalb gewisser Grenzen verfasst hat, wird mithilfe einer Kontextualisierung seiner Arbeiten in einem ersten umfassenden Kapitel, das sich den Inhalten seiner Stücke widmet, thematisiert. Dabei soll ausgehend von den Bühnenstücken Karlweis' auf den Kontext der Werke rückgeschlossen werden. Dadurch wird verdeutlicht, dass viele der Themen und Fragestellungen, die in diesen Werken behandelt werden, in der Tat den Diskurs der damaligen Zeit bestimmt haben.

Doch nicht nur dieses erste Kapitel, auch die daran anschließenden Abschnitte, die sich Karlweis' Bedienen einer möglicherweise aussterbenden Gattung, seinem Wirken in der Tradition anderer TheaterschriftstellerInnen sowie der Bewertung seiner Bühnenstücke durch andere Größen der zeitgenössischen Literaturszene widmen, können nur innerhalb der Grenzen des damals vorherrschenden Diskurses gedacht werden.

²⁹ Landwehr, Achim: Geschichte des Sagbaren: Einführung in die historische Diskursanalyse, 2., unveränderte Auflage, Tübingen: Ed. diskord 2004, S.7.

³⁰ Parr, Rolf: Diskursanalyse, in: Schneider, Jost (Hg.): Methodengeschichte der Germanistik, Berlin: de Gruyter 2009, S.91.

³¹ Ebd. S.92.

Das zeitgenössische Umfeld des Autors hatte erheblichen Einfluss auf das, was er in seinen Stücken thematisierte, welche Äußerungen seine Figuren tätigen und welche Handlungen sie durchführen. In seinem Schaffen nahm er unweigerlich auf Traditionen und kulturelle Praktiken Rücksicht, ungeachtet dessen, ob dies bewusst oder unbewusst geschah. Was Karlweis allerdings mit Sicherheit beabsichtigte, war die Verarbeitung tagesaktueller Themen in seinen Stücken. Und auch so banale Aspekte wie die damals geltenden Zensurrichtlinien hatten einen sehr offensichtlichen Einfluss auf das, was Karlweis zum Thema seiner Werke machte. Und nicht nur der Verfasser der Theaterstücke unterliegt in seinem Schaffen dem vorherrschenden Diskurs, auch das Verständnis der RezipientInnen ist stark von demselben geprägt.

Keine der schriftstellerischen Erzeugnisse Karlweis' oder irgendeiner anderen Autorin bzw. irgendeines anderen Autors trägt eine inhärente Bedeutung, diese wird erst innerhalb kultureller Entwicklungen hergestellt.³² Nicht nur Überlegungen zur historischen Diskursanalyse spielen deshalb in Bezug auf die hier vorliegende Untersuchung eine Rolle, sondern auch ein sozialgeschichtlicher Ansatz. Thematisiert man die Inhalte der Karlweis'schen Werke, stößt man unweigerlich auf die unzähligen gesellschaftspolitischen sowie sozioökonomischen Veränderungen, die zur Entstehungszeit der Bühnenstücke vor sich gingen. Dem historischen Kontext, also der politischen, gesellschaftlichen, ökonomischen und kulturellen Gesamtsituation, muss deshalb unbedingt Beachtung geschenkt werden. Möchte man den Einfluss und die Wirkung des Autors Carl Karlweis verstehen, müssen seine literarischen Texte in Bezug auf ihre Entstehungszeit und den damals vorherrschenden Diskurs verstanden werden. Abschließend soll noch festgehalten werden, dass die historische Diskursanalyse dem Folgenden lediglich als Gerüst dient. In Anbetracht des begrenzten Umfangs dieser Arbeit müssen auf detaillierte Untersuchungen auf der Mikroebene der Texte, wie die Analyse rhetorischer Figuren oder Auswertungen von Wortstatistiken, verzichtet werden.³³

Auf diese Weise wird also unter Heranziehung der Methode der historischen Diskursanalyse zuerst die Bedeutung des Autors Carl Karlweis in der österreichischen LiteratInnenszene anhand einer Analyse seines schriftstellerischen Werkes sowie Zeugnissen seiner Kontakte mit anderen Kunstschaaffenden herausgearbeitet, bevor dann auf Basis dessen der Versuch unternommen wird, das Verschwinden des Autors aus der wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Debatte zu erklären.

³² Bogdal, Klaus-Michael: Historische Diskursanalyse der Literatur: Theorie, Arbeitsfelder, Analysen, Vermittlung, Opladen: Westdt. Verl. 1999, S.25.

³³ Landwehr: Geschichte des Sagbaren, S.117.

2 Carl Karlweis – Leben und Wirken

Nachdem im Sinne der soeben dargelegten Fragestellung davon ausgegangen werden kann, dass bei einem überwiegenden Teil der LeserInnen der vorliegenden Diplomarbeit kaum Vorwissen über Carl Karlweis vorhanden ist, wird im Folgenden ein Überblick über das Leben und Schaffen dieses vergessenen Autors gegeben. Dabei soll nicht ein jedes seiner Prosa- und Bühnenwerke aufgelistet und ausführlich besprochen werden, sondern lediglich einige bedeutende Stationen auf Karlweis' Weg zum Erfolg Erwähnung finden, sowie ein Bild des Schriftstellers als Theater- und Prosadichter und erfolgreicher Vortragender gezeichnet werden. Seine größten Bühnenerfolge werden dabei nur kurz angeschnitten, um sie in sein Gesamtwerk einordnen zu können, eine eingehende Beschäftigung mit diesen bedeutendsten Theaterstücken wird in späteren Kapiteln erfolgen.

2.1 Karlweis und das Theater

Am 23. November des Jahres 1850 wurde jener Mann, den man heute als Carl Karlweis kennt, als Carl Weiss in ein jüdisches Elternhaus in Wien geboren. In der Wiedner Realschule machte er Bekanntschaft mit Vinzenz Chiavacci, in späteren Jahren selbst Schriftsteller, mit dem ihn eine lebenslange Freundschaft verbinden sollte. Im Rahmen eines viele Jahre später entstandenen Nachrufes erinnert sich Chiavacci an die gemeinsame Schulzeit:

Er war der Kleinste von uns, aber doch unser Anführer, unser Inspirator bei übermüthigen Streichen. An ihm war Alles Leben und Bewegung. Stadtgraben und Glacis gehörten uns in den freien Stunden; aber auch die Schule war der Tummelplatz unseres Ehrgeizes. Wenn ich nicht irre, bekam er schon mit 14 Jahren einen Preis, der von einem Schulfreunde für die beste Arbeit über den Schiller'schen Vers: „Uns Vaterland, ans theure schließ Dich an“ gestiftet war.³⁴

In jener Zeit wurzelt auch Karlweis' Liebe zum Theater. Regelmäßig drängte er sich in Begleitung einiger Gleichgesinnter vor den Toren des Alten Burgtheaters, um einen Platz auf dem sogenannten „Fünfer-Bankl“ zu ergattern:

Für einen mühsam erkämpften Platz auf dem „Fünferbankl“ in der vierten Galerie des alten Burgtheaters legten wir uns Entbehrungen auf, wendeten wir bei den

³⁴ Chiavacci, Vinzenz: C. Karlweis, in: Wiener Bilder, 06.11.1901, S.6.

Eltern alle Überredungskünste an, um den heiß ersehnten alten Zwanziger für unsere künstlerischen Bedürfnisse zu bekommen. Dort oben auf dem Fünferbankl ging ein neues Leben für uns an. Wir trafen dort eine Gemeinde von gleichgesinnten Schwärmern, und unsere Phantasie loderte mächtig empor bei den Meisterwerken der Classiker, und die Meister des Wortes, die sie auf der Bühne verkörperten, erschienen uns wie hehre Göttergestalten.³⁵

Karlweis selbst verfasste einen Text mit dem Titel „Das Fünfer-Bankl. Eine Burgtheater-Erinnerung von C. Karlweis“, in dem er ein ebenso leidenschaftliches Bild von seinen frühesten Erfahrungen mit dem Theater zeichnet. Dieser, im Kreise des jungen Karlweis berühmt berüchtigten Sitzbank „auf der vierten und letzten ‚Galerie‘ des Burgtheaters, hoch über allen Köpfen und Vorurtheilen“, misst er erhebliche Bedeutung bei, spricht er immerhin davon, dass das Publikum, das in diesen Reihen Platz nahm, „nicht selten über das Schicksal von Stücken und Darstellern entschied.“³⁶

Hier schlummerte das wahre Echo für jedes schöne Wort, das da unten gesprochen wurde, für jede geistvolle oder packende „Nuance“ eines Darstellers; hier ward der Beifall geboren, der bald wie feiner Sprühregen, bald wie eine wilde Sturzwelle vom obersten Range niederprasselte und das bedächtigere Parterre mit sich fortriß.³⁷

Allein wie detailliert Karlweis dieses Zeremoniell des Theaterganges beschreibt, das „Schlachtfeld“ vor den Eingangstüren, wo die Jugendlichen „die Schultern voraus“ um ihre Plätze auf dem mystifizierten „Fünfer-Bankl“ kämpften, lässt den Enthusiasmus erahnen, den der spätere Bühnenautor schon in jungen Jahren für das Theater mit all seinen Facetten zeigte.³⁸

Chiavacci berichtet nicht nur von gemeinsamen Erlebnissen in den Theatersälen Wiens, sondern auch von frühen Versuchen seines Freundes als Bühnenautor. Schon als Jugendlicher verfasste er Trauer- und Lustspiele und trug diese seinen Freunden vor: „Ich könnte nicht sagen, welchen Werth diese Versuche hatten; aber uns gefielen sie und unsere Begeisterung munterte ihn auf.“³⁹

³⁵ Ebd. S.6.

³⁶ Ebd. S.3.

³⁷ Ebd. S.3.

³⁸ Ebd. S.3.

³⁹ Ebd. S.7.

Nach seiner Schulzeit versuchte sich Karlweis eine kurze Zeit lang als Schauspieler einer Laientheatergruppe, „entlief dann bis nach Böhmen und Sachsen“, wo er häufig den jugendlichen Liebhaber mimte.⁴⁰

Auf Anraten seiner Eltern entschied er sich schließlich doch zur Ausübung eines als ordentlich angesehenen Berufes und bekam im Alter von achtzehn Jahren eine Anstellung als Beamter bei der österreichisch-ungarischen Staatseisenbahngesellschaft. Nur ein Jahr später hatte er es zum Offizial bei der Galizischen Carl Ludwig-Bahn gebracht. So gelangte er schließlich nach Graz, wo er als Betriebssekretär der Grazer-Köflacher Bahn- und Bergbaugesellschaft tätig war.⁴¹ In der steirischen Landeshauptstadt sollte er auch seine ersten Theaterkritiken und Feuilletons für die *Grazer Tagespost* schreiben.⁴²

Seine Arbeit im Rahmen des Eisenbahnwesens gab Karlweis jedoch trotz der ersten kleinen Erfolge als Autor nicht auf, bei der Südbahngesellschaft arbeitete er sich vom Präsidial-Sekretär zum Oberinspektor und Chef des publizistischen Büros hinauf.⁴³ In dieser Funktion kam Karlweis schließlich nach Wien zurück, wo er mit Chiavacci und einigen anderen den „Verein der Literaturfreunde“ gründete.⁴⁴ Zweck dieses Vereins war, „das literarische Wissen zu pflegen und literarische Interessen zu fördern“, regelmäßig wurden Lesungen und Vorträge veranstaltet, neue literarische Publikationen wurden besprochen und Preisausschreiben abgehalten.⁴⁵ Auf diesem Wege gelangte Karlweis auch in die Kreise von Anzengruber, Wilbrandt und Heinrich Laube, und war viele Jahre lang gern gesehener Gast im Salon von Iduna Laube.⁴⁶

Wenig später nahm Karlweis‘ Karriere als Theaterdichter ihren Anfang. Mit dem Lustspiel „Paul de Kock“ erschien 1875 sein erstes dramatisches Werk. Ein Jahr später folgte „Aus dem Französischen“, doch mit keinem dieser Stücke konnte er einen Erfolg erzielen.⁴⁷

Diese frühesten Werke veröffentlichte Karlweis noch unter seinem Geburtsnamen Carl Weiß.⁴⁸ Erst ab 1885 sollen seine Werke unter seinem Autornamen erschienen sein, „auf den er verfallen sein mochte, um sich von anderen Autoren des nicht seltenen Namens Weiß zu

⁴⁰ Goldbaum, Wilhelm: Feuilleton. C. Karlweis, in: Pester Lloyd, 29.10.1901, S.2.

⁴¹ Gruber: Carl Karlweis, S.6.

⁴² Chiavacci: C. Karlweis, S.7.

⁴³ Gruber: Carl Karlweis, S.6.

⁴⁴ Chiavacci: C. Karlweis, S.7.

⁴⁵ Anonym: Vermischte Tagesnachrichten, in: Tagespost (Graz), 05.04.1876, S.2.

⁴⁶ Chiavacci: C. Karlweis, S.7.

⁴⁷ Gruber: Carl Karlweis, S.9.

⁴⁸ Drbohlav, Katharina: C. Karlweis‘ dramatische Werke bis zum ersten großen Erfolg 1894 und seine Prosaschriften, Wien: Univ., Diss. 1949, S.43.

unterscheiden oder vielleicht auch, um in sich selbst, so weit es an ihm war, zwischen Eisenbahndienst und Dichtung eine reinliche Scheidung zu vollziehen.“⁴⁹

Nach einigen wenig erfolgreichen Versuchen im Bereich der Prosadichtung wandte sich Karlweis wieder dem Theater zu. Er verfasste Lustspiele wie „Cousine Melanie“, das bei seiner ersten Aufführung dem Grazer Landestheater 1878 einen „sensationellen Abend“ bescherte: „Das Publicum folgte der Vorstellung mit großer Spannung und zollte dem Autor und der Darstellung reichen Beifall.“⁵⁰ Und auch im Dresdener Hoftheater wurde das dreiaktige Lustspiel mit Erfolg aufgeführt.⁵¹

Mit „Der Dragoner“ verfasste Karlweis 1883 einen Einakter, der auch in Deutschland aufgeführt wurde und dort zu den Lieblingsstücken Kaiser Wilhelms gezählt haben soll.⁵² 1888 wurde das Stück auch im Neuen deutschen Theater in Prag aufgeführt, wo es als „federleichte Eintagswaare, die das Publicum ohne besonders lebhaft angeregtes Interesse, aber immerhin freundlich genug hinnahm“.⁵³ Genauso wie das Stück „Der Rächer“ aus dem Jahre 1880 schaffte es auch „Der Dragoner“ auf keine der Wiener Bühnen.

Mit „Bruder Hans“, bereits im Jahre 1886 eingereicht, feierte im Februar 1889 schließlich erstmals eines seiner Stücke im alten Burgtheater Premiere. Darin kehrt ein recht ungleiches Brüderpaar von einer Reise in den Orient nach Wien zurück. Der jüngere Paul ist fortan als Feuilletonist erfolgreich, hält Vorträge und ist überall gern gesehen, während sein Bruder Hans im Schatten des Anderen selbstlos für diesen sorgt und auch der eigentliche Verfasser all der Werke ist, für die Paul gefeiert wird.⁵⁴ Nach der Aufführung des Stückes, „welches mit seinem Genre zwischen Schauspiel und Lustspiel die Mitte hält“, berichten mehrere Zeitungen von einem durchschlagenden Erfolg; Karlweis sei nach jedem Akt unter tosendem Beifall auf die Bühne gerufen worden.⁵⁵

Die Meinungen über diesen ersten kleinen Bühnenerfolg Karlweis‘ auf einer heimischen Bühne gehen allerdings auseinander; so bemängelten einige Kritiken, die Beweggründe des sich aufopfernden Bruders seien wenig nachvollziehbar und der positiv gezeichnete Hans handle

⁴⁹ Goldbaum: Feuilleton, S.2.

⁵⁰ Anonym: Theater und Kunst, in: Die Presse, 03.06.1878, S.6.

⁵¹ Anonym: Theater, in: Wiener Sonn- und Montags-Zeitung, 05.09.1880, S.3.

⁵² Gruber: Carl Karlweis, S.10.

⁵³ Anonym: Theater, in: Prager Tagblatt, 18.08.1888, S.4.

⁵⁴ Anonym: Feuilleton. Theater, in: Wiener Zeitung, 18.02.1889, S.5f.

⁵⁵ Anonym: „Bruder Hans“, in: Wiener Theaterzeitung, 10.03.1889, S.1.

von einem moralischen Standpunkt aus gesehen genauso verwerflich wie sein Bruder. Auch mit einigen Unwahrscheinlichkeiten im Werk hatten so einige KritikerInnen ihre Probleme:

Aus dem Unwahrscheinlichen entwickelte sich das Unmögliche, und dieses erwies sich weiterhin als unangenehm, abstoßend und widerlich. Ein Nichts von Bruder, das seinen geistigen und leiblichen Ernährer auch noch roh behandelt, ja beschimpft, ihm Eigennutz vorwirft, von solchem Vorgange gute Wirkung auf dem Theater zu erhoffen, das zeigt, daß man nicht nur das Leben, sondern auch das Theater, die heilige Vehme der tausend Anwesenden, die man das Publicum nennt, nicht kennt.⁵⁶

So manchen Rezensenten erschien das Stück alles in allem „zu unausgearbeitet, zu wenig durchgeistigt, zu derb.“⁵⁷ Neben einigen negativen Kritiken sprechen viele andere lobende Pressestimmen doch für einen Erfolg des Stückes: „Herr Karlweis hat sich erfolgreich eingeführt, an ihm ist es, auf dem einmal betretenen Pfade rüstig vorwärts zu schreiten.“⁵⁸

Gemeinsam mit Chiavacci schrieb Karlweis im Jahre 1886 „Einer vom alten Schlag“. Das Volksstück mit Gesang, das in manchen Theatern, so zum Beispiel im Theater an der Wien, auch unter dem Titel „Laufen lassen“ auf die Bühne kam, erhielt ebenfalls gemischte Kritiken.⁵⁹ Eine Inszenierung im Wiener Carl-Theater wurde bald wieder abgesetzt, ein Erfolg des Stückes scheiterte an „unverschuldeter Talentlosigkeit“ der beiden Schriftsteller. Karlweis habe bereits im vorangegangenen Jahr mit „Bruder Hans“ „ebenso begehrt als vergeblich nach einem Burgtheatererfolg getrachtet“.⁶⁰ Im Berliner Wallner-Theater soll das Stück allerdings positiv aufgenommen worden sein.⁶¹

Es folgte eine Kollaboration mit Gustav Schwarzkopf, ein Schauspiel mit dem Titel „Eine Geldheirat“. Die erste Aufführung des Stückes fand am Berliner Lessingtheater statt, wo es keine besonders gute Aufnahme fand, wie das *Berliner Tageblatt* berichtet:

Der Erfolg, der nach dem ersten Acte mäßig einsetzte und nach dem zweiten immerhin derart anwuchs, daß sich die Autoren dem Publicum zeigen durften, versagte nach dem dritten und letzten Acte völlig. Die Arbeit hat im zweiten Acte einige lebensvolle, gut beobachtete Züge; im Uebrigen ist sie ein Werk der Nachempfindung, in Nebendingen einige deutsche Komödienmuster, in der

⁵⁶ Anonym: Feuilleton. Theater, S.6.

⁵⁷ Anonym: Feuilleton. „Bruder Hans“, in: Wiener Montags-Journal, 18.02.1889, S.1.

⁵⁸ Anonym: Theater und Kunst, in: Der Humorist, 23. 02.1889, S.2.

⁵⁹ Anonym: Theater, Kunst und Musik, in: Neuigkeits Welt-Blatt, 09.03.1886, S.7.

⁶⁰ Anonym: Carl-Theater, in: Ostdeutsche Rundschau, 06.04.1890, S.11.

⁶¹ Anonym: Theater- und Kunstnachrichten, in: Die Presse, 18.12.1886, S.15.

Hauptsache das französische Sittendrama copierend; ein „papierenes“ Werk, nicht angeschaut, sondern erlesen.⁶²

Ein Wendepunkt in der Karriere des Schriftstellers kam im Jahre 1894 mit dem Wiener Schwank „Der kleine Mann“. Nachdem das Stück bereits von fünf Theatern abgelehnt worden war, feierte es schließlich im Raimund-Theater einen durchschlagenden Erfolg.⁶³ Diese zeitgeschichtliche Satire, die den Wählerfang im Zuge einer Wahl zum Bezirksausschuss behandelt, traf sichtlich den Nerv der damaligen Zeit, auch wenn die „urkomische Komödie“⁶⁴ zeitweise auch als „derbe[s] Possengenie“⁶⁵ bezeichnet wurde. Am 25. November 1896, also zwei Jahre nach der Erstaufführung des Stückes, wurde Karlweis für sein großes Erfolgsstück mit dem Raimund-Preis ausgezeichnet und stach damit unter anderem Carl Costas „Bruder Martin“ und Victor Leons „Gebildete Menschen“ aus.⁶⁶ Karlweis war damals der erste Schriftsteller, der diesen vom Raimund-Theater-Verein gestifteten Preis verliehen bekam.⁶⁷

Dem 1895 erschienenen Stück „Goldene Herzen“ war kein ähnlicher Erfolg vergönnt wie seinem populären Vorgänger. Diese „Satyre auf die falschen Wohlthäter, auf die mit ihren guten Herzen prahlenden, in Wirklichkeit aber herz- und gefühllosen Menschen“ wurde von vielen überaus positiv aufgenommen, andere hingegen meinten, der Stoff sei zu einseitig behandelt worden, sie vermissten die für das Genre des Volksstückes so bedeutsame Moral.⁶⁸ Und auch in Hinblick auf Inszenierungen im Berliner Thalia-Theater, im Deutschen Volkstheater in Prag und anderen Aufführungen in Brünn oder Zagreb war man sich uneinig. Ein Großteil der Rezensionen fand allerdings lobende Worte für den Schriftsteller und manche Pressestimmen sprachen sogar von stürmischen Erfolgen für diese „köstliche Persiflage der falschen Wohlthätigkeit.“⁶⁹

Die 1890er Jahre, eingeleitet mit „Der kleine Mann“, zählten in Hinblick auf das dramatische Wirken Karlweis‘ zu den erfolgreichsten seiner Karriere. 1897 folgte „Das grobe Hemd“, in dem er, dargestellt in einem Generationenkonflikt, dem „Maulheldenthum jener Talmisocialisten“ zu Leibe rückt, die einerseits alles Kapitalistische ablehnen, andererseits aber

⁶² Anonym: Theater und Kunst, in: Wiener Zeitung, 12.10.1891, S.4.

⁶³ Chiavacci: C. Karlweis, S.7.

⁶⁴ Anonym: Aus der Theaterkanzlei, in: Znaimer Tagblatt, 25.02.1913, S.3.

⁶⁵ Anonym: Vom landschaftl. Theater in Linz, in: Linzer Volksblatt, 25.09.1894, S.5.

⁶⁶ Anonym: Theater und Kunst. Karlweis mit dem Raimund-Preis ausgezeichnet, in: Neues Wiener Journal, 26.11.1896, S.8.

⁶⁷ Anonym: Tagesneuigkeiten: Arbeiter Zeitung, 28.10.1901, S.2.

⁶⁸ Anonym: Theater und Kunst, in: Der Humorist, 10.11.1895, S.2.

⁶⁹ Engel, A.: Wiener Theaterbrief, in: Agramer Zeitung, 16.11.1895, S.3.

nicht auf ihren Konsum von Luxusgütern verzichten wollen.⁷⁰ Während manche Zeitungen die oberflächliche Behandlung „irgend einer gerade acut gewordenen sozialen Tagesfrage“ kritisierten, fand das Stück vielerorts durchaus freundliche Aufnahme und sorgte für zahlreiche ausverkaufte Häuser.⁷¹

Am 31. Mai des Jahres 1898 fand im Deutschen Volkstheater anlässlich der Enthüllung des vom Künstler Franz Vogl gestalteten Raimund-Denkmal, das sich ursprünglich direkt vor dem Eingang des Theaters befand, eine Feierlichkeit statt. Am Vorabend der Enthüllung wurde eine Festvorstellung gegeben, die von Karlweis auf Einladung des Denkmal-Comités verfasst wurde und den Titel „In Gutenstein“ trägt. Die Rolle des Ferdinand Raimund übernahm darin Alexander Girardi, der damit seine Premiere als Volkstheaterdarsteller feierte.⁷² In dem Stück beobachtet Raimund auf einem Spaziergang verschiedene „volksthümliche[...] Typen“, die er in seinen Stücken verarbeitet.⁷³ Es folgten Fragmente aus verschiedenen Werken Raimunds, wie zum Beispiel „Der Bauer als Millionär“ oder „Alpenkönig und Menschenfeind.“⁷⁴ Während manche die Zerlegung des Abends in einzelne Szenen aus diesen und anderen Werken missfiel, wurde Karlweis‘ Prolog durchwegs gelobt. Und auch das Denkmalkomitee selbst zeigte sich überaus zufrieden mit der Einleitung zu diesem Festabend, in einem Schreiben sollen sie sich mit folgenden Worten dankend an Karlweis gewandt haben:

Sie haben mit diesem gemütvollen, von so tiefer Kenntnis der Menschenseele, namentlich aber derjenigen unseres großen Raimund überwältigendes Zeugnis ablegenden Schöpfung in der Tat ein ‚literarisches Denkmal‘ geschaffen. Das Stück wird übrigens dauernd im Repertoire des Deutschen Volkstheaters verbleiben, und auch zahlreiche auswärtige Bühnen haben dasselbe bereits erworben.⁷⁵

Dieses so erfolgreiche Genrebild in einem Akt sollte noch bis in die 1930er Jahre immer wieder inszeniert werden. Noch im selben Jahr wurde „Das liebe Ich“ zur Aufführung gebracht, das unter anderem überschwänglich als „eine Blume der Volkspoesie in voller Entfaltung“ bezeichnet wurde.⁷⁶ Dieses Besserungsstück nach einem recht klassischen Muster, das auch einige Figuren aus der Feenwelt in der Handlung vorkommen lässt, „hat einen großen und

⁷⁰ Anonym: Prager Theaterwoche, in: Montags-Revue aus Böhmen, 15.03.1897, S.6.

⁷¹ Anonym: Theater, in: Salzburger Chronik für Stadt und Land, 11.03.1897, S.2.

⁷² Anonym: Raimund-Feier, in: Wiener Zeitung, 11.05.1898, S.5.

⁷³ Anonym: Theater, Kunst und Musik, in: Reichspost, 11.12.1923, S.8.

⁷⁴ Anonym: Raimund-Feier, S.5.

⁷⁵ Anonym: Theater, Kunst und Literatur, in: Neues Wiener Tagblatt/Tages-Ausgabe, 21.06.1898, S.9.

⁷⁶ Taube, Theodor: Theater-Figaro, in: Figaro, 01.10 1898, S.7.

wohlverdienten Erfolg davongetragen“, wenn auch so mancher die Anlehnung an unzählige vorangegangene Geschichten gleichen Inhalts als wenig originell empfand.⁷⁷

Im März des Jahres 1899 feierte auch die Wiener Revue „Wenn es euch gefällt“ Premiere, die Karlweis gemeinsam mit Hermann Bahr anlässlich eines Volkstheater-Abends verfasst hatte. Das Stück behandelt die „drei Dinge, die seit einem Jahre in Wien wiederholt das größte Aufsehen und die stärksten Aufregungen hervorgerufen haben: Politik – Secession – Theater!“⁷⁸

Im Dezember wurde das vieraktige Stück „Onkel Toni“ uraufgeführt, von dem gesagt wurde, es sei womöglich die „litterarisch beste Arbeit, die Karlweis bisher gebracht hat“; häufig wurde es auf eine Ebene mit dem „Kleinen Mann“ gestellt.⁷⁹ Die Gesellschaftskomödie stellt den verarmten alten Adel der Geldaristokratie gegenüber, handelt von neu gegründeten Aktiengesellschaften und Spekulationsgeschäften, und ist reich an „Geist, Witz und Gemüth“.⁸⁰

1900 brachte Karlweis mit dem Schriftsteller Fritz Singer sein vorletztes dramatisches Werk, ein Lustspiel, auf die Wiener Bühnen. „Die goldene Freiheit“ handelt von zwei Personen, die beide auf ihre Weise auf Freiheit hoffen, der Eine durch Scheidung, die Andere durch eine Scheinehe. Das Stück bekam vernichtende Kritiken, es wäre sowohl anspruchs- als auch inhaltslos, „eine schale Posse, ohne Erfindung und mit den allerältesten Mitteln zusammengeklebt“.⁸¹ Ein Rezensent wundert sich: „da signirt Karlweis, der Wiener „Aristophanes“, als Mitautor? Ich kann mir ungefähr vorstellen, wie sehr er sich gegen die Aufführung gewehrt hat [...] So geht’s, wenn man zu gut ist.“⁸²

Sein letztes Stück „Der neue Simson“, das sich mit dem Kampf gegen die Korruption auseinandersetzt, verfasste der damals bereits schwerkranke Karlweis im Jahr 1901. Am 19. Oktober feierte es seine Premiere, die der Autor zwar noch erlebte, beiwohnen konnte er ihr gesundheitsbedingt allerdings nicht mehr. Die Erstaufführung wurde im Vorfeld bereits mit Spannung erwartet, „hieß es doch, daß das Stück als eine scharfe Satire auf den „Fackel-Kraus“

⁷⁷ Anonym: Theaterbombe, in: Die Bombe, 02.10.1898, S.3.

⁷⁸ Anonym: Der Volkstheater-Abend, in: Neue Freie Presse, 25.03.1899, S.8.

⁷⁹ Anonym: Theaterbrief, in: (Salzburger) Fremden-Zeitung 23.12.1899, S.5.

⁸⁰ Anonym: Wiener Theater-Rundschau, in: Jörgel Briefe, 25.12.1899, S.7.

⁸¹ Anonym: Theater, in: Arbeiter Zeitung, 28.09.1900, S.6.

⁸² Das Vaterland, 28.09.1900, S.6.

losplatzen werde“, wie in späteren Kapiteln noch eingehend besprochen wird.⁸³ Mit diesem letzten Werk konnte Karlweis nicht an seine früheren Erfolge anschließen, die Handlung des Stückes wurde als schwach bezeichnet, die Aneinanderreihung unglaublicher Situationen wurde genauso kritisiert, wie der Seitenhieb auf Kraus, der von vielen als unpassende Individualisierung einer allgemeinen Thematik gesehen wurde. Abermals gehen die Meinungen zu diesem letzten Karlweis'schen Bühnenwerk weit auseinander. So sprachen andere wieder von einer „lustigen und satyrischen Komödie“⁸⁴ voller „köstlich gezeichneter Figuren“, lobten die „köstlichen Schlager des Dialogs“ und rühmten die „plastische Gestaltung der Idee“.⁸⁵

Ebenfalls im Jahre 1901 war Karlweis an der Gründung des ersten literarischen Kabarett-Theaters Wiens beteiligt, das „Jung-Wiener Theater zum lieben Augustin“. Die artistische Leitung des literarischen Varietés, „das durch die besondere Pflege der spezifisch wienerischen Note in Musik, Dichtung und Malerei einen völlig unabhängigen, durchaus bodenständigen Charakter“ haben sollte und im Theater an der Wien untergebracht war, hatte der Schriftsteller Felix Salten übernommen. Neben Karlweis hatten außerdem Bahr, Chiavacci, Hugo von Hoffmannsthal sowie Arthur Schnitzler ihr Mitwirken zugesagt.⁸⁶ Am 16. November desselben Jahres fand die Eröffnung dieses Theaters, das seine Tore bereits nach wenigen Vorstellungen wieder schließen musste, statt. Karlweis sollte diese jedoch nicht mehr erleben. Nur wenige Wochen zuvor erlag er seinem Leiden, auf das nach einem kurzen Überblick zu seinem Wirken im Bereich der Prosa sowie seinen Erfolgen als Vortragender eingegangen wird.

2.2 Karlweis und die Prosadichtung

Während Karlweis seine größten Erfolge ohne Zweifel als Dramatiker feierte, schuf er auch im Bereich der Prosadichtung einige bedeutsame Novellen, Kurzgeschichten und auch Romane. Einen ersten kleinen literarischen Erfolg erlebte Karlweis mit der Veröffentlichung der Dorfgeschichte „Die Feuerliesl“ in der „Gartenlaube“ im Jahre 1881.⁸⁷ Handlungsort dieser Geschichte ist, anders als bei einem Großteil seiner späteren Werke, nicht Wien, sondern die Provinz. Elisabeth, die einzige Tochter des wohlhabenden Himmelhofbauers wird als junges

⁸³ Anonym: Theater und Kunst, in: Figaro, 26.10.1901, S.7.

⁸⁴ Fischart, Martin: Wiener Theater, in: Badener Zeitung, 02.11. 1901, S.5.

⁸⁵ Anonym: Theater und Kunst, in: Grazer Tagblatt, 22.10.1901, S.5.

⁸⁶ Anonym: Das Jung-Wiener-Theater, in: (Salzburger) Fremden-Zeitung, 25.05.1901, S.10.

⁸⁷ Chiavacci: C. Karlweis, S.7.

Mädchen gehänselt und wegen ihrer roten Haarmaschen vom benachbarten Bauernsohn Toni auf den Spottnamen Feuerliesl getauft. Einige Jahre später verliebt sie sich allerdings gerade in den vom Militärdienst zurückkehrenden Namensschöpfer, obwohl sie bereits einem anderen versprochen ist. Während der stets so verständnisvolle Vater bei der Nachricht von der Auflösung der Verlobung sehr rücksichtsvoll reagiert, gerät er in Rage, als er hört, wen die Tochter nun als Zukünftigen auserwählt hat. Er sperrt das sich aufsträubende Mädchen ausgerechnet in jener Nacht in ihr Zimmer, in der am Hof ein Feuer ausbricht. Liesl ergreift die Chance, um ihrem Arrest zu entkommen. Der Vater jedoch glaubt die Tochter im Zimmer eingesperrt und läuft mit der Absicht, seine Tochter zu retten, ins brennende Haus, aus dem er schließlich schwer verletzt hinausgeschleppt wird. Mit seinen letzten Atemzügen offenbart er Liesl, dass Toni, ihr Angebeteter, sein uneheliches Kind und damit ihr Bruder ist – der Beweis befindet sich in seinem Gebetsbuch in der Stube. Bei dem Versuch, dieses Buch aus den Flammen zu holen, stirbt die junge Frau und erliegt schließlich ihrem Schicksal als Feuerliesl.⁸⁸ „Es ist ein Stammeln in seiner ersten Erzählung „Die Feuerliesl“ im Vergleiche mit dieser reifen Sicherheit der letzten Jahre“, erinnert sich sein langjähriger Freund Wilhelm Goldbaum, der unter anderem als Redakteur der *Neuen Freien Presse* tätig war.⁸⁹ Zu jener Zeit habe „[n]iemand dem kleinen, schlanken, sehr beweglichen und sprudelnd mittheilsamen Manne von etwa fünfundzwanzig Jahren die Prognose gestellt, daß er einst die Wiener Volksbühne mit seinen Stücken beherrschen würde.“⁹⁰

Der erste große Prosaerfolg war Karlweis mit seinem 1887 erschienenen Roman „Wiener Kinder“ beschieden. Darin schildert er die Geschichte einer kleinbürgerlichen Familie, insbesondere das Schicksal der beiden sehr unterschiedlichen Töchter Lori und Marie. Schauplatz der Handlung ist das Freihaus auf der Wieden, ein großzügiger Wohnkomplex, der zur Zeit der Veröffentlichung des Romans „ein wirres Durcheinander von Passagen, Höfen und Gärten, eine Stadt im Kleinen, mit eigener Kapelle und Todtengruft, eigenen Fabriken und Kaufläden, Wirthshäusern und Kaffeschänken, Werkstätten und Schulen“ darstellte.⁹¹ Inmitten dieses Mikrokosmos‘ beschreibt Karlweis verschiedene Typen der Wiener Gesellschaft und belohnt seine Leserschaft schlussendlich mit dem gewünschten Ausgang; die gutmütige, engelsgleiche Marie wird mit einem Happy End bedacht, während ihre leichtsinnige Schwester

⁸⁸ Karlweis, Carl: Feuerliesl, in: Salzburger Volksblatt: unabh. Tageszeitung f. Stadt u. Land Salzburg, 16.12.1932 – 25.12.1932.

⁸⁹ Goldbaum, Wilhelm: „Wien, das bist du!“, in: Neue Freie Presse, 07.06.1903, S.38.

⁹⁰ Goldbaum: C. Karlweis, S.2.

⁹¹ Anonym: Wiener Kinder, in: Fremdenblatt – Organ für die böhmischen Kurorte, 12.06.1887, S.3.

Lori bei einer Fiakerfahrt ums Leben kommt, was bei Karlweis' LeserInnen nicht Mitleid, sondern bloß „das aufathmende Gefühl erfüllter Gerechtigkeit“ zurückgelassen haben soll.⁹²

Mit diesem Werk habe Karlweis eine „literarische Originalität“ geschaffen; es wurde als „der erste Wiener Roman“ bezeichnet, dem man „keinen zweiten zum Vergleiche an die Seite halten“ könne.⁹³ Als Erster habe er „die sogenannte ‚Wienerische Gutmüthigkeit und Gemüthlichkeit‘ entlarvt und sie erbarmungslos in ihre Bestandtheile zerlegt.“⁹⁴ Immer wieder wird in verschiedenen Rezensionen betont, dass dies von der Heimatverbundenheit des Autors herrührt; in Anlehnung an den Romantitel wird er häufig selbst als „Wiener Kind“ bezeichnet. Es handle sich bei „Wiener Kinder“ um einen „Romane, der uns mit jedem Athemzuge die unverfälschte Wiener Luft entgegenweht“. Anschaulich wie kein anderer habe Karlweis das „Localcolorit“ Wiens gezeichnet, seine Personencharakteristik wird in seinen Prosawerken ebenso als seine große Stärke angesehen wie in Bezug auf seine dramatischen Werke. Bereits mit dem Ausruf „Frische Märzveigerln!“, mit dem der Roman öffnet, würde „die ganze Ringstraße vor unseren Augen“ erscheinen.⁹⁵ Als Realist wurde der Autor geschätzt, in seinen Werken sei „nichts von jener Verhimmelung und Verfälschung des Wienerthums zu spüren, die in allen Wiener Geschichten ihr Unwesen treibt“.⁹⁶

Die allgemeine Stimmung gegenüber diesem Roman war trotz kleinerer Mängel, wie zum Beispiel einiger Wiederholungen oder der verwirrende, nichtlineare Handlungsverlauf, eine positive: „Karlweis zählt zu dem jungen Nachwuchs, an dem man eine ungetrübte Freude haben kann.“⁹⁷

Es sollte nicht bei diesem einen Prosaerfolg bleiben, fünf Jahre nach dem Erscheinen von „Wiener Kinder“ wurde der Roman „Ein Sohn seiner Zeit“ veröffentlicht. Auch dieses Werk wurde als ein „sehr realistisches Buch“⁹⁸ bezeichnet, in dem wiederum eine Vielzahl an liebevoll gezeichneter Wiener Typen in einer weit verzweigten Handlung auftreten. Karlweis thematisiert dabei die liberale Partei und ihre Gegner, was einige KritikerInnen dazu veranlasste, den Roman als „socialpolitisch“ zu bezeichnen.⁹⁹

1893 erschien sein Roman „Reich werden“, welcher von einem rücksichtslosen Beamten handelt, der sich von Gier getrieben bis zum Bankier hocharbeitet, bis ihn sein Schicksal einholt

⁹² Ebd. S.3.

⁹³ Köhler, L.: Feuilleton. Der Wiener Roman, in: Mährisches Tagblatt, 16.12.1897, S.2.

⁹⁴ Anonym: Wiener Kinder, S.3.

⁹⁵ Köhler: Feuilleton. Der Wiener Roman, S.2.

⁹⁶ Anonym: Wiener Kinder, S.3.

⁹⁷ Anonym: Literatur-Blatt. „Wiener Kinder“, in: Neue Freie Presse, 15.04.1887, S.20.

⁹⁸ Thaler, Karl: Feuilleton. Neue Romane und Novellen, in: Neue Freie Presse, 13.04.1893, S.2.

⁹⁹ Anonym: kleine Chronik. Literatur, in: Neue Illustrierte Zeitung, 03.07.1892, S.15.

und er schlussendlich zu Grunde geht. Während zwar einige Aspekte des Romans, wie beispielsweise die Figurenzeichnung, als überaus positiv bewertet wurden, konnte Karlweis mit diesem Prosawerk nicht an seine früheren Romanerfolge anschließen.¹⁰⁰

In Bezug auf Werke wie „Reich werden“ wurde insbesondere das novellistische Talent des Autors gelobt. Viele meinten sogar, dass seine große Stärke auf dem Gebiet der Prosadichtung liege und es die kurzen Geschichten, Novellen und Skizzen seien, in denen Karlweis am meisten glänzen würde.

Unter all diesen kürzeren Prosadichtungen wurde ganz besonders die letzte bedeutende Novelle des Autors hervorgestrichen. Diese ist sowohl unter dem Titel „Onkel Martin“, als auch unter „Martins Ehe“ bekannt und erschien noch im Sommer des Jahres 1901. Das Werk soll auch deshalb Erwähnung finden, da der bereits schwer kranke Karlweis während seines Aufenthaltes im Süden, auf den noch näher eingegangen wird, an der Novelle gearbeitet haben soll und die Ausgangssituation des Protagonisten an die Situation des Autors zum Zeitpunkt des Verfassens erinnert. So sucht nicht nur der kranke Onkel Martin in Lovrana Heilung, Karlweis selbst hielt sich krankheitsbedingt in dem Kurort auf, während er die kurze Geschichte niederschrieb. Die als melancholisch beschriebene Novelle in Briefen handelt von Martin, der, wie Karlweis selbst, in bereits höherem Alter aufgrund einer Krankheit die Reise in den Süden antritt; schließlich wurde ihm „ganz bestimmt versprochen, daß [er] hier genesen würde.“¹⁰¹ Dort macht er die Bekanntschaft der blutjungen Majorstochter Hedwig, von der ihn ein Altersunterschied von über zwanzig Jahren trennt. Wider Erwarten kommt es jedoch schon bald zur Verlobung der Beiden. Während die Leserschaft bis zu diesem Zeitpunkt lediglich die Perspektive des glückseligen Bräutigams geschildert bekommt, erhält man nun Einblick in Hedwigs Sichtweise der Dinge, welche die Verlogenheit der nur scheinbar herzensguten jungen Frau augenscheinlich macht. Denn ihr Herz gehört eigentlich Kurt, der ihr ein Verfloßener und Martin ein verhasster Kollege ist. Durch die Heirat beabsichtigt sie, Rache an dem jungen Lebemann zu nehmen. In ihren Wunschvorstellungen sieht sie „Kurt ohne Geld, in der Verzweiflung zum Revolver greifend, nachdem er bei mir vergebens um Gnade gebettelt...“.¹⁰² Auch Martin beginnt langsam zu erkennen, dass seine Frau eine andere ist, als sie vorgibt zu sein, und kommt bald dahinter, dass sie Kurt erneut verfallen und mit ihm nach Monte Carlo durchgebrannt ist. Als dieser sie jedoch erneut fallen lässt, bringt Hedwig ihren Liebhaber um, bevor sie Selbstmord begeht.

¹⁰⁰ Anonym: Feuilleton. Vom deutschen Roman, in: Neue Freue Presse, 21.12.1893, S.2.

¹⁰¹ Karlweis: Feuerliesl, S.3.

¹⁰² Ebd. S.4.

Wilhelm Goldbaum hat mit Sicherheit Recht, wenn er meint, dass die Novelle „den großen Fortschritt bezeugt, den Karlweis seit dem Roman „Wiener Kinder“ auch als Erzähler gemacht hat.“¹⁰³ Weiters führt er aus:

Gerade diese kleinen Erzählungen in ihrer heiteren, klugen Gedrungenheit wie in ihrer leichten, dämmernden Melancholie zeigen, wie kundig und ernst da ein gescheiter Mensch mit seinem Talente umging, das unter gedankenlosen Verschwendung möglicherweise nicht zu so schönen Erfolgen sich ausgereift hätte.¹⁰⁴

2.3 Karlweis als Vortragender

Nachdem nun ein kurzer Abriss zu Karlweis' Wirken als Theater- und Prosadichter gegeben wurde, wird abschließend kurz auf seine Rolle als Vortragender eingegangen. Seine Begabung zum wirkungsvollen Vortrag trat schon in jungen Jahren in Erscheinung, wie sich Karlweis' langjähriger Freund Chiavazzi erinnert: „Er schrieb Trauerspiele und Lustspiele und las sie uns vor, wobei er schon damals ein großes Talent im mündlichen Vortrag entwickelte.“¹⁰⁵ Im Laufe seiner Karriere trat er im Rahmen von Leseabenden des Journalisten- und Schriftstellervereins Concordia wiederholt an der Seite seiner Kollegen Vinzenz Chiavacci und Hermann Bahr, Ferdinand Groß und Eduard Pötzl auf und trug bei solchen Gelegenheiten kürzere Prosaarbeiten vor. Mit Skizzen wie „Eine Dummheit“, die von einem unglücklichen Liebespaar und deren Problemen auf dem Weg zur Heirat handelt, oder „Der Mahagonitisch“, eine Geschichte über eine gräfliche Familie samt Dienerschaft, erfreute er sein stets in großer Zahl erscheinendes Publikum.¹⁰⁶ „Der Saal war zu klein, um die Menge der Besucher zu fassen, die mit Andacht und Hingebung den Worten lauschten, die mit beredtem Munde der Dichter an sie richtete.“¹⁰⁷ KritikerInnen lobten seine Vortragsweise; Karlweis soll seine Texte stets „mit dramatischer Lebendigkeit und wirksamster Komik“ vorgetragen haben.¹⁰⁸

Und auch aus längeren Prosa-Werken las Karlweis an sogenannten Autorenabenden, so zum Beispiel auch aus seiner Sammlung „Adieu Papa“, die einen weiteren Prosaerfolg für den Autor darstellte.

¹⁰³ Goldbaum: C. Karlweis, S.2.

¹⁰⁴ Goldbaum: „Wien, das bist du!“, S.38.

¹⁰⁵ Chiavacci: C. Karlweis, S.7.

¹⁰⁶ Anonym: Leseabend der „Concordia“, in: Neues Wiener Tagblatt, 26.03.1901, S.4.

¹⁰⁷ Anonym: Vortrag, in: Kaufmännische Zeitschrift, 15.11.1898, S.8.

¹⁰⁸ Anonym: Leseabend der „Concordia“, S.4.

An einem solchem Autorenabend konnte Karlweis sein Publikum mit seiner Geschichte „Der Wurstel“ erfreuen. Bei dieser Erzählung handelt es sich um:

[...] ein kleines Meisterstück, das Karlweis vortrefflich ... spielt. Er ist nämlich ein ganzes Orchestrion des Vortrages; man sieht und hört alle Figuren. Wenn Karlweis kein Dichter wäre, er könnte ein Schauspieler sein, aber es ist doch besser, daß er Stücke schreibt, daran fehlt es mehr.¹⁰⁹

Karlweis war also sowohl als Vortragender, der mit seiner „treffliche[n] Vortragsweise“ ganz in das Herz des Zuhörers“ einzudringen verstand, geschätzt, wie als Verfasser von Romanen, Kurzprosa und zahlreichen Theaterstücken.¹¹⁰

Es ist das Stück „Der neue Simson“, mit dem die Karriere des Schriftstellers ihr Ende nimmt. Karlweis soll schon einige Jahre vor seinem Tod an einer Krankheit gelitten haben; um welche Krankheit es sich dabei genau handelte, ist jedoch nicht bekannt. Manche Quellen sprechen von Leber- oder Nierenkrebs, andere wiederum von Malaria. 1899 ging er in der Hoffnung auf Linderung nach Karlsbad, und auch im Sommer von 1901 hielt er sich wieder in dem Kurort auf. Nachdem sich dort allerdings keine Besserung einstellte, brach er im August nach Ischl auf, von wo ihn sein Weg in Begleitung seiner Familie nach Lovrana, heute Lovran, an der kroatischen Küste führte, um sein Leiden im mediterranen Klima zu mildern. Von dort erreichte Hermann Bahr die letzte niedergeschriebene Nachricht seines Freundes, die Hoffnung auf ein baldiges Gesunden erkennen lässt. Er freue sich mitteilen zu können, „daß [s]eine Genesung nun endlich wesentliche Fortschritte macht. Es ist hier aber auch unbeschreiblich schön und ruhig – ganz religiös könnte einem werden.“¹¹¹ Doch auch dieser Aufenthalt brachte nicht die erhoffte Genesung mit sich, der Zustand Karlweis‘ verschlimmerte sich in einem solchem Maße, dass er Ende September nach Wien transportiert werden musste. In jenen letzten Wochen waren seine Gedanken oft bei seinem neuen Bühnenwerk „Der neue Simson“, sein großer Wunsch war es, die Premiere des Stückes noch zu erleben, wenn er ihr auch nicht beiwohnen konnte. Der befreundete Publizist Ludwig Klinenberger erinnert sich, dass Karlweis sich seines ernsten Zustandes nicht bewusst gewesen sein soll. Nur wenige Tage vor seinem Ableben soll er Zukunftspläne geschmiedet haben: „In ein paar Wochen, mein Lieber, da wandle ich im Süden unter Oliven. Dann setze ich mich hin und schreibe den Roman nieder, den ich schon im

¹⁰⁹ Anonym: Theater und Kunst, in: Wiener Zeitung, 30.01.1899, S.6.

¹¹⁰ Anonym: Vortrag, S.8.

¹¹¹ Karlweis, Carl: Wien, das bist du!: Kleine Erzählungen aus dem Nachlasse von C. Karlweis, Mit Begleitworten von Hermann Bahr und Vincenz Chiavacci, Stuttgart: A. Bonz 1903, S.XVII.

Kopf fertig habe.“¹¹² Bei diesem Prosawerk handelte es sich womöglich um das Werk „Der Herr Hofrat“, zu dem einige Skizzen vorgefunden wurden.¹¹³ Zum Verfassen dieses Romans sollte es nicht mehr kommen, der Zustand des Schriftstellers verschlimmerte sich weiter und in seinen letzten Tagen erkrankte er zusätzlich an einer Lungenentzündung. Seine Frau Emilie, die damals zwölfjährige Tochter Marta und der siebenjährige Sohn Oscar, sowie Max Hiller, Bezirksrat und langjähriger Freund der Familie, waren am Nachmittag des 27. Oktobers zugegen, als Karlweis schließlich aus dem Leben schied. Am 30. Oktober 1901 wurde er unter Beisein zahlreicher FreundInnen und Bekannten aus dem kulturellen Leben Wiens am Matzleinsdorfer Friedhof beigesetzt.¹¹⁴

3 Das Werk von Karlweis

3.1 Themen und Inhalte

Für ihn löste sich alles Uebel in einer Reihe von Schlagworten auf. Und so sehen wir ihn denn in allen seinen Stücken immer gegen ein Schlagwort kämpfen. Bald gegen das Schlagwort vom kleinen Mann, bald gegen die Schlagworte der Salon-Socialisten, welche über die Ausbeutung declamieren, deren Früchte sie ganz gern verzehren, bald gegen das Schlagwort vom goldenen Wiener Herzen und im neuen Simson gegen das politische Schlagwort „Kampf gegen die Corruption.“¹¹⁵

So urteilte ein Kritiker über Karlweis in Bezug auf die Verarbeitung von aktuellen Themen in seinen Bühnenstücken. Der Autor war bekannt dafür, den Diskurs bestimmende Thematiken aus seiner Lebenswelt und der seines Publikums aufzugreifen und diese auf unterhaltsame Weise literarisch zu verarbeiten. Nicht nur einmal wurde ihm diesbezüglich jedoch vorgeworfen, zeitgenössische Problemstellungen aus Politik und Gesellschaft auf recht seichte Art und Weise anzupacken und dabei nur an der Oberfläche der drängenden Fragen der Zeit zu bleiben. Womöglich waren es aber gerade diese den Diskurs beherrschenden Schlagworte, die sein Publikum auch auf der Bühne adressiert sehen wollte, eben weil die behandelten Themen ihrer eigenen Erfahrungswelt entsprungen waren.

¹¹² Klinenberger, Ludwig: Feuilleton. Wiener Brief, in: Prager Tagblatt, 02.11.1901, S.1.

¹¹³ Gruber, 1949, S.42.

¹¹⁴ Anonym: Karlweis, in: Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe), 28.10.1901, S.5.

¹¹⁵ Görner, Karl: „Der neue Simson“ von Karlweis, in: (Linzer) Tages-Post, 24.11.1901, S.1.

Im Folgenden wird erörtert, um welche gesellschaftspolitischen Themen, Fragestellungen und Problematiken es sich handelt, die Karlweis in seinen erfolgreichsten Stücken aufgreift. Dabei geht es um die Frage, wie eingehend oder oberflächlich sich der Schriftsteller diesen Inhalten widmet und ob diese auch tatsächlich den damaligen Diskurs bestimmt haben. Davon ausgehend wird untersucht, ob möglicherweise eine Verbindung zwischen dem abklingenden Interesse an Karlweis' Werk mit einer abnehmenden Aktualität der behandelten Inhalte zu vermuten ist. Darüber hinaus dient dieses Kapitel dazu, einen Einblick in die erfolgreichsten Bühnenwerke des Autors zu vermitteln, weshalb diesem Abschnitt auch der bei weitem umfangreichste Raum im Rahmen dieser Arbeit zufällt.

3.1.1 Nationalitätenfrage – „Die lächerliche Comödie unserer Zeit [...] – der nationale Sprachenstreit“¹¹⁶

Eine der zentralen Probleme des Habsburger Reiches als multikulturelle Großmacht im 19. Jahrhunderts war die Nationalitätenfrage. Multikulturalität und Diversität waren stets prägende Merkmale des Vielvölkerstaates, mit der kulturellen, religiösen und eben auch sprachlichen Vielfalt ging allerdings auch wesentliches Konfliktpotential einher, wie das Geschehen rund um die Sprachenproblematik des Reiches deutlich macht. In der Monarchie wurde deutscher Zentralismus praktiziert, auch hinsichtlich der Vormachtstellung der deutschen Sprache, die als höher entwickelt und den anderen im Reich gesprochenen Sprachen überlegene „Cultursprache“ verstanden wurde.¹¹⁷ 1867 wurde im Staatsgrundgesetz zwar die Gleichberechtigung aller „Volksstämme“ und gesprochenen Sprachen im Reich beschlossen: „Alle Volksstämme des Staates sind gleichberechtigt, und jeder Volksstamm hat ein unverletzliches Recht auf Wahrung und Pflege seiner Nationalität und Sprache.“¹¹⁸ Die Realität sah jedoch anders aus, die deutsche Sprache blieb de facto Staatssprache und ein „böhmischer Ausgleich“ wurde 1871 vom Kaiser abgelehnt. Die nicht-deutsche Bevölkerung der Monarchie reagierte mit wachsendem Nationalismus und auch Sprachpatriotismus, insbesondere die BewohnerInnen der tschechischen Gebiete leisteten Widerstand gegen die deutsche

¹¹⁶ Anonym: Der Volkstheater-Abend, in: Neue Freie Presse, 27.03.1898, S.8.

¹¹⁷ Bayer, Michèle Yvonne: Die Sprache der Ansichtskarte: eine Studie zur visuellen Reflexion der Spannungsverhältnisse zwischen Deutsch und Tschechisch von 1884 – 1945 in den böhmischen Ländern, Wien: Wien Univ., Dipl.-Arb. 2013, S.11.

¹¹⁸ Anonym: Bundesrecht konsolidiert: gesamte Rechtsvorschrift für Staatsgrundgesetz über die allgemeinen Rechte der Staatsbürger, in: <<https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10000006>> (30.03.2019)

Zentralisierungspolitik. Tschechisch-sprachige Verlage und Zeitschriften wurden gegründet, man schloss sich zu sogenannten „Schutzvereinen“ zusammen, um einer „Entnationalisierung“ der eigenen Nation entgegenzuwirken.¹¹⁹ In den 1880er Jahren setzte sich schließlich Graf Kasimir Badeni, Ministerpräsident Cisleithaniens, unter anderem für eine Gleichstellung der Tschechischen Sprache und eine zweisprachige Amtsführung in Böhmen und Mähren ein. Viele Deutsch-ÖsterreicherInnen reagierten mit Proteststürmen, 1897 schlossen sich einige Parteien, darunter die deutsche Volkspartei und die christlichsoziale Vereinigung, zur „Geeinigten deutschen Opposition des Jahres 1897“ zusammen, um die Aufhebung der Badenischen Sprachenverordnung zu erreichen.¹²⁰ Ende des Jahres musste das Ministerium Badeni schließlich unter dem Druck der Öffentlichkeit zurücktreten, die Nationalitätenkonflikte der Monarchie nahmen ihren Lauf.

Dieser komplexen politischen Auseinandersetzung rund um den tschechisch-deutschen Sprachenkonflikt nahm sich Karlweis anlässlich eines Volkstheaterabends im Jahre 1898 an, also nach nur einem Jahr nach der Eskalation der tschechisch-deutschen Sprachenproblematik. Das Stück bezeichnete er als „Posse ohne Handlung“, die den Titel „Das grosse Kasperltheater“ trägt.¹²¹ Eine Schauspielertruppe soll in einem internationalen Badeort vor dem Hintergrund der angespannten politischen Lage ein möglichst harmloses Stück geben, was sich als schwieriges Unterfangen herausstellt: „In welcher Sprache wollen Sie spielen? Deutsch? Nein, das kann nicht sein – hier darf in keiner Sprache gespielt werden, denn sonst gibt’s nur Zank, Streit und Prügel!“¹²² Aus diesem Grund greift die Truppe auf die Praxis der Pantomime zurück, um kein Ärgernis auf einer der beiden Seiten zu erregen. Trotz dieser Vorsichtsmaßnahme lassen einige wenige unbeabsichtigte Aussagen in tschechischer und deutscher Sprache „die erhitzten Gemüter im Publicum aufschreien und es kommt zu einem handfesten Streit zwischen deutsch- und tschechischsprachigen BesucherInnen“, der schließlich mit der unrechtmäßigen Verhaftung des Streitschlichters endet.¹²³

Das – wohlgemerkt Wiener – Publikum unterhielt sich köstlich und die Neue Freie Presse urteilte:

¹¹⁹ Zvánovec, Mikuláš: Die Schutzarbeit an der deutsch-tschechischen Sprachgrenze: Die Rolle der deutschen und tschechischen Schutzvereine bei der kulturellen Durchdringung der multinationalen Gebiete der böhmischen Länder im Habsburgerreich und in der Tschechoslowakei (1880 – 1938), in: 19. Münchner Bohemisten-Treffen, 6.März 2015 – Exposé Nr.10, Karlsuniversität Prag, S.1.

¹²⁰ Bayer: Die Sprache der Ansichtskarte, S.20f.

¹²¹ Gruber, Annemarie: Carl Karlweis, Wien: Wien, Univ., Diss. 1949, S. 32.

¹²² Anonym: Der Volkstheater-Abend, S.8.

¹²³ Anonym: Theater und Kunst. Volkstheater-Abend, in: Wiener Zeitung, 28.03.1898, S.5.

Die lächerliche Comödie unserer Zeit, deren Zuschauer wir Tag für Tag sind – der nationale Sprachenstreit im theatralischen Zerrbilde, das Spectakelstück mit dem grobförmigen Schimpfdialog und den Prügelscenen als Epilog. Es war wirklich eine aus dem Leben gegriffene Comödie – ein lustiges Spiel der Satire. Karlweis machte sich den Spaß, zu zeigen, wohin der leidige Sprachenstreit geführt hat.¹²⁴

Karlweis legt also die recht komplexe Nationalitätenfrage jener Zeit als relativ seichtes, „humoristisch-satirisches Festspiel“¹²⁵ an, womit er zumindest bei seinen wienerischen KritikerInnen sichtlich punkten konnte.

3.1.2 Soziale Frage – „die Zeit, wo die Hungerleider sozusagen in der Mode sind!“¹²⁶

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stiegen die Bevölkerungszahlen Wiens stetig an, womit sich auch die Lebensqualität jener Menschen verschlechterte, die dem Proletariat und der unteren Mittelschicht angehörten. Dies stellte für die österreichische Politik auch deshalb eine große Herausforderung dar, da befürchtet wurde, die prekären Lebensbedingungen könnten zu den ohnehin bereits bestehenden nationalen Spannungen in der Monarchie beitragen.¹²⁷ Die Schere zwischen Arm und Reich schien sich in jenen Jahren immer weiter zu öffnen. Der Adel isolierte sich von der Bourgeoisie, und auch die bürgerliche Klasse selbst schottete sich von anderen Gesellschaftsschichten ab. Als sichtbares Zeichen dieser Entwicklung der Klassenisolierung wird immer wieder die Ringstraße herangezogen. Während in den inneren Stadtteilen sowie am Ring wohlhabende Bürgerliche, Finanzadel und Geburtsaristokratie zu finden waren, entwickelten sich manche Außenbezirke, wie beispielsweise Ottakring, zu Arbeiterbezirken, in denen sich die Arbeits- und Lebensbedingungen der dort ansässigen Bevölkerung verschlechterten.¹²⁸

Von Seiten der Politik kann man gegenüber der sozialen Frage von Ratlosigkeit, aber auch von Rationalisierung sprechen, und auch Angehörige der Bildungsschichten hielten es ähnlich. Liberale vertraten in erster Linie die Interessen der Wirtschaftstreibenden, der Erlass von

¹²⁴ Anonym: Der Volkstheater-Abend, S.8.

¹²⁵ Ebd. S.8.

¹²⁶ Weiss, Karl: Das grobe Hemd: Volksstück in vier Acten, Wien: Wiener Verl. 1901, S.33.

¹²⁷ Mesch, Michael: Die sozialen Strukturen der Habsburgermonarchie 1848 – 1918, in: Wirtschaft und Gesellschaft 4, 37. Jahrgang (2011), S.146.

¹²⁸ Rossbacher, Karlheinz: Literatur und Liberalismus: zur Kultur der Ringstraßenzeit in Wien, Wien: Jugend & Volk 1992, S.241.

Arbeitsschutzregelungen wurde als Freiheitsverletzung interpretiert, was gegen das Grundverständnis des Liberalismus verstoßen würde.¹²⁹

Mit der im Jahre 1873 beginnenden Depression stieg die Arbeitslosigkeit weiter an, die ohnehin bereits prekäre Problematik der Arbeits- und Lebensbedingungen eines großen Teils der Bevölkerung spitzte sich weiter zu und die sozialen Probleme der Monarchie konnten nicht länger beiseitegeschoben werden. Im Jahr 1883 wurden erstmals statistische Daten über die soziale Situation der ArbeiterInnen erhoben und politische Parteien aus allen Lagern thematisierten die soziale Frage verstärkt in ihren Programmen.¹³⁰ Und auch die Intellektuellen der Monarchie begannen sich vermehrt mit der Thematik auseinanderzusetzen. So hielt der Hofschauspieler Ludwig Gabillon nach der Lektüre eines Werkes von Emil Zola fest:

Eine elende Welt – man schämt sich, nach diesen Schilderungen einen guten Bissen oder eine theuere Cigarre in den Mund zu stecken. Es gibt nichts Unvollkommenes als Welt und Weltordnung. Die Hälfte der Menschen verkommt ohne Verschulden in Jammer und Elend – und eine Lösung der großen Frage gibt's nicht.¹³¹

Eine Lösung zu diesem großen sozialen Problem jener Zeit hatte auch Karlweis nicht zu bieten. In seinem Volksstück „Das grobe Hemd“ widmet er sich diesem Thema, wie es so oft in seinen Bühnenwerken der Fall ist, auf einer recht seichten Ebene.

Wie Gabillon wird auch die Figur des jungen Max Schöllhofer von schlechtem Gewissen geplagt, lebt er immerhin auf Kosten seines wohlhabenden Vaters, seines Zeichens Fabrikbesitzer. Dieser hat sich seinen Reichtum schwer erarbeitet und hat keinerlei Verständnis für den plötzlichen Sinneswandel seines Sohnes und „die großen Ideen des Jahrhunderts“, über die er gerne große Reden schwingt.¹³² Dabei ist durchaus Wahres in dem, was der junge Mann zu sagen hat. Immer wieder spricht er die zunehmende Armut breiter Teile der Bevölkerung sowie den Umgang mit derselben von Seiten der Wohlhabenden an:

Nur um Gotteswillen nicht nachdenken! Das könnte Euch ja stören in der Erfüllung Eueres einzigen Ideals: an Lebensgenüssen einzuheimsen, was nur irgend erreichbar ist – unbekümmert ob neben Euerer vollbesetzten Freudentafel Tausende hungern und darben..¹³³

¹²⁹ Mesch: Die sozialen Strukturen der Habsburgermonarchie 1848 -1918, S.147.

¹³⁰ Ebd. S.147.

¹³¹ Rossbacher: Literatur und Liberalismus, S.241.

¹³² Weiss: Das grobe Hemd, S.22.

¹³³ Ebd. S.25.

Es sind also nicht nur leere Floskeln, die der junge Mann von sich gibt, insbesondere über die unwürdigen Arbeitsbedingungen und schlechte Entlohnung des Proletariats macht er sich Gedanken:

Hunderte geben Tag um Tag das Beste, das Einzige das sie haben: ihre Zeit und ihre Kraft, für einen Lohn hin, der ihnen eben nur das nackte Leben zu fristen gestattet, um ein Vermögen zu erwerben für einen Einzigen, der doch auch nur ein Mensch ist wie sie! [...] Halbwüchsige Kinder arbeiten für einen Bettel von wenigen Kreuzern; sie müssen dabei geistig und körperlich verkommen!¹³⁴

Mit dem ständigen Bittsteller Baierl tritt eine weitere, satirisch stark überzeichnete Figur auf, die ihren Blickpunkt die soziale Frage betreffend zum Ausdruck bringt. Baierl, ehemals wohlhabender Geschäftsmann, ist sich sehr wohl bewusst, dass sein früheren Reichtum auf Kosten anderer angehäuft wurde, ein Problem sieht er darin allerdings nicht:

Wenn i denk‘, die niedern Löhn‘ und die hohen Preise! Und unser‘ Idee, daß wir die Kinderarbeit eing‘führt haben! Das war a Leben! Da hat man was verdient! Aber nachher, wie die G’setz‘ kommen sind, eins nach’n andern – und die Herrn Gewerbe-Inspectoren – das war der Anfang vom End‘ fürs gute G’schäft.¹³⁵

Durch diese beiden Charaktere, in erster Linie jedoch durch den jungen Max Schöllhofer, schildert Karlweis die bittere Realität des damaligen Wiens, wenn auch zum Teil in scherzhaftem Ton.

Auch die Ansichten des alten Schöllhofers haben in der Figurenzeichnung Karlweis‘ auf gewisse Art und Weise ihre Berechtigung. Denn es sind nicht wirklich die Ideen des Sohnes, die der Vater ablehnt, sondern der Mangel an Überzeugung. Er hat mit Sicherheit recht, wenn er feststellt: „es ist nämlich jetzt die Zeit, wo die Hungerleider sozusagen in der Mode sind! Alles spricht von ihnen, Alles kümmert sich um sie – es ist g’rad‘, als ob man jetzt erst entdeckt hätte, dass es Menschen gibt, die hungern!“¹³⁶ Er selbst musste bereits als zwölfjähriger Junge arbeiten, um sich und seine Familie zu ernähren, für seinen Sohn wünscht er sich ein anderes Schicksal: „Sei nur um Gotteswillen nicht böse, daß ich mich dreißig Jahr Tag und Nacht g’plagt und g’rackert hab‘, damit ich Dir amal a Vermögen hinterlassen kann?!“¹³⁷ Immer wieder

¹³⁴ Ebd. S.52.

¹³⁵ Ebd. S.38.

¹³⁶ Ebd. S.33.

¹³⁷ Ebd. S.51.

betont er, dass es lediglich die Scheinheiligkeit ist, mit der viele die sozialen Missstände jener Zeit anprangern, die er ablehnt:

Von jeher hab' ich nix so dalket g'funden, wie die g'wissen jungen Herren, die im Frack herumgeh'n, Champagner trinken, mit die Fabriksmädeln G'spusi haben – und in den Mußestunden, die ihnen diese ernsten Beschäftigungen lassen, Socialisten spielen! Von alle Narrheiten, die unsere verruckte Zeit ausback'n hat, is das die verruckteste!¹³⁸

Schließlich hat Schöllhofer genug von den Auseinandersetzungen mit Max und fällt einen Entschluss: „Du willst nichts annehmen von mir, Maxer!? No wart! Dir zieh' ich das grobe Hemd über die Ohren, daß 's Dich juckt und beißt!“¹³⁹ Um herauszufinden, wie ernst es seinem Sohn mit seinen Überzeugungen tatsächlich ist, gibt Schöllhofer vor, sein gesamtes Vermögen verspekuliert zu haben. Von einem Akt auf den anderen verkauft die Familie ihr Hab und Gut und zieht in eine recht ärmliche Wohnung, in der Tochter Franzi von nun an den Haushalt führt, während Max eine Stelle unter seiner Qualifikation annehmen muss, um für Vater und Schwester zu sorgen. Bald stellt sich heraus, dass Max mehr unter der schäbigen Kleidung, den dürftigen Mahlzeiten und dem harten Arbeitsalltag leidet, als ihm an den sozialistischen Ideen liegt, die er zuvor so bestimmt propagiert hatte. Der scheinbar mit recht als „Talmisocialist“ bezeichnete junge Schöllhofer wirkt bereits sehr ernüchtert, wenn er sagt: „das klingt viel schöner als es ist: Sich durch Arbeit selbst erhalten! Wenn man es wirklich muss, ist es recht mühselig!“¹⁴⁰ Und als seine wohlhabende Verehrerin es ihm nachtun will und ebenso auf ihr Vermögen verzichten möchte, richtet er warnende Worte an die junge Frau:

Ich glaube nicht mehr, was ich geglaubt habe, hoffe und wünsche nicht mehr, was ich gehofft und gewünscht habe. – Sehnen Sie die Armuth nicht herbei, Fräulein Christine! Sie ist nur schön im Glauben, in unseren Träumen – aber abschreckend häßlich, wenn sie uns in ihrer Wirklichkeit roh anfaßt.¹⁴¹

Da trifft es sich gut, dass es sich bei dem Bankrott seines Vaters nur um einen Schwindel handelt, um ihm die sozialistischen Ideen auszutreiben, und nach einer Auflösung erfreuen sich nun wieder alle Schöllhofers an ihrem Reichtum.

In seinem Stück „Das grobe Hemd“ greift Karlweis durchaus wichtige Aspekte der sozialen Frage auf und geht dabei auch auf unterschiedliche Missstände die damalige Lebensrealität der

¹³⁸ Ebd. S.54.

¹³⁹ Ebd. S. 61.

¹⁴⁰ Ebd. S.102.

¹⁴¹ Ebd. S.143.

Bevölkerung betreffend ein. Schade ist jedoch, dass es sich bei der einzigen Figur, der er diese Überzeugungen zuschreibt, um einen sprunghaften jungen Mann handelt, für den diese offensichtlich nichts weiter als eine vorübergehende Laune sind. Vater Schöllhofer wirft seinem Sohn also leider zurecht Heuchelei vor, wenn er sagt: „Das ist nicht echt bei Dir. [...] diese Ideen sind viel zu ernst, als daß man mit ihnen nur spielt!“¹⁴² Und damit liegt er möglicherweise richtig.

3.1.3 Wählerfang – „Für den kleinen Mann muß endlich einmal etwas geschehn!“¹⁴³

Dieser Wahlspruch verweist einerseits auf eine im ausgehenden 19. Jahrhundert oft und gern genutzte Phrase vieler Politiker, andererseits stellt sie auch den Kern des ersten Erfolgsstückes Karlweis‘ dar, das den Titel „Der kleine Mann“ trägt. Darin hat Karlweis ein geflügeltes Wort seiner Zeit aufgegriffen, das vor dem Hintergrund der damaligen Wahlkampfpraktiken zu verstehen ist.

Im Jahre 1882 wurde durch eine Wahlrechtsreform die Zensusgrenze, also die Mindeststeuerleistung für die Wahlbeteiligung, von zehn auf fünf Gulden gesenkt. Damit erhielt der gewerbliche Mittelstand das Wahlrecht – die sogenannten Fünf-Gulden-Männer. An der Mobilisierung dieser Gruppe hatte insbesondere der christlichsoziale Politiker Karl Lueger Interesse. Der Handwerksstand in Wien steckte in den 1880er Jahren in einer Krise, das mechanisierte Fabrikwesen, Konkurrenz aus dem In- und Ausland sowie die Depression nach der Krise 1873 machten den kleinen Handwerkern zu schaffen. Kleingewerbetreibende sowie Handwerker fühlten sich den Liberalen, die Einwände gegen die Wahlreform geäußert hatten, nicht verpflichtet, und so gelang es Lueger, die unzufriedenen Handwerker für seine Zwecke zu mobilisieren. Dies gelang ihm unter anderem durch Wahlkreisaktivisten, die aus Mitgliedern lokaler Hausherrenvereine, BesitzerInnen von Wirtshäusern, die von politischen Klubs als Treffpunkt genutzt wurden, und auch einfachen BürgerInnen bestanden.¹⁴⁴ Mittels gezieltem Wählerfang, dem Abhalten von oft chaotisch verlaufenden Wahlversammlungen und der antisemitischen Propaganda Luegers gelang es der Christlichsozialen Partei, die Handwerker und Kleingewerbetreibenden zu einem bedeutenden Anteil ihrer Basiswählerschaft zu

¹⁴² Ebd. S.52.

¹⁴³ Weiss, Karl: Der kleine Mann: Wiener Schwank in vier Akten, Stuttgart: Bonz 1896, S.26.

¹⁴⁴ Boyer, John W.: Karl Lueger (1844 – 1910): christlichsoziale Politik als Beruf; [eine Biografie], Wien: Böhlau 2010, S.36f.

machen.¹⁴⁵ Dieser Teil der Bevölkerung wurde häufig unter dem Schlagwort „der kleine Mann“ zusammengefasst, dessen Wählerpotential der Allgemeinheit nicht lange verborgen blieb.

Der kleine Mann wird von den Politikern aller Sorten verhätschelt. Jeder Abgeordnete legt die Hand auf die Brust, wenn er von ihm spricht, jeder Minister schwört, es sei das höchste Ziel seiner Verwaltung, ihm zu dienen. Der kleine Mann ist das schlagendste und packendste Argument in den Debatten, und ein Deputirter wird bleich vor Schrecken, wenn gegen ihn der Vorwurf erhoben wird, daß er den kleinen Mann verrathe.¹⁴⁶

Die Bedeutung des kleinen Mannes erkennen auch die Figuren in Karlweis Erfolgsstück, darunter Rohrbeck, Fabrikant und Anwärter für das Amt des Bezirksausschusses. Dass dieser kein großes Talent für ergreifende Reden und hitzige Debatten mitbringt, spielt keine große Rolle, denn es ist der Wahlkampfspezialist Walzl, der ihm das Rennen gewinnen soll. Dieser versteht sich als „Agent der Öffentlichkeit“ und beschreibt seine Tätigkeit folgendermaßen:

Ich vermittele Kandidaten das Vertrauen der Wähler und umgekehrt, arrangiere Versammlungen mit oder ohne Skandal, feuere die Saumseligen an, halte die Übereifrigen zurück, überwache die Verdächtigen, enthülle die Gegner – kurz, ich bin für das öffentliche Leben, was die Germ für den Guglhupf ist – ohne mich „geht“ es nicht.¹⁴⁷

Er ist es auch, der Rohrbeck auf die Bedeutung des oft wahlentscheidenden kleinen Mannes aufmerksam macht, wenn auch nur, um ihn für andere Zwecke zu instrumentalisieren und die Verheiratung von Fritz, Rohrbecks Neffen, und Anna zu ermöglichen. Diese ist die Tochter Strohmeyers, seines Zeichens einfacher Flickschuster, laut Walzl in Zeiten eines Wahlkampfes allerdings einflussreicher Wähler. Es sei also von größter Wichtigkeit, diesen milde zu stimmen, um nicht seine Stimme und jene seiner „Wirtshausbrüderln“ zu verlieren.¹⁴⁸ Ist Rohrbeck erst einmal die Bedeutung des Schusters für seine Karriere bewusst, muss er auch einer Ehe zwischen seinem Neffen und der jungen Strohmeyer zustimmen. So beginnt Rohrbeck den Schuster zu umwerben, eigentlich ist es allerdings Walzl, der auch hier die Fäden zieht und dem Schuster seinen Einfluss bewusst macht: „Sie sind der kleine Mann. Ich bitt‘ Sie, das is heutzutag‘ eine soziale Stellung!“¹⁴⁹

¹⁴⁵ Ebd. S.23.

¹⁴⁶ Anonym: Der kleine Mann, in: Neue Freie Presse, 25.12.1891, S.9.

¹⁴⁷ Weiss, Karl: Der kleine Mann, S.21.

¹⁴⁸ Ebd. S. 49.

¹⁴⁹ Ebd. S.51.

Strohmeyer lassen diese Reden zunächst völlig unberührt, bis er von seinem Einfluss als Wähler zu profitieren beginnt und neben zahlreichen neuen Aufträgen auch die ein oder andere spendierte Flasche Wein ins Haus kommt. Bald stellt sich heraus, dass Walzl mit seinen Bemühungen übers Ziel hinausgeschossen ist, denn die Aufmerksamkeit steigt dem Schuster bald zu Kopf. Als Rohrbeck schließlich, im falschen Glauben, die Wahl bereits gewonnen zu haben, den immer selbstbewusster werdenden Strohmeyer à la „G’wählt habts mi‘ – jetzt schauts, daß‘ weiter kommts!“¹⁵⁰ beleidigt, entschließt sich der Schuster bei der kommenden Wahlwiederholung selbst für das Amt des Bezirksausschusses zu kandidieren. Als sich jedoch weder er noch Rohrbeck bei einer turbulenten Wählerversammlung durchsetzen können, entscheidet sich Walzl schließlich dazu, sich selbst als Kandidat aufzustellen, und schwingt am Ende des Stückes dieselben Phrasen vom kleinen Mann, die er zuvor anderen in den Mund gelegt hat.

Nicht nur die verschiedenen Methoden des Wählerfangs rund um einen Wahlkampf werden in dem Stück thematisiert, sondern auch die Verlogenheit der Politik an sich. So beten sämtliche Kandidaten lediglich nach, was die Figur des Wahlkampfspezialisten ihnen aufträgt zu sagen, die Wahlversprechen ändern sich stündlich, je nachdem, an wen die leeren Parolen adressiert sind. Dass niemand so recht weiß, was sich denn wirklich ändern soll in der Politik, am wenigsten die Politiker selbst, bringt der in jeder Hinsicht ahnungslose Rohrbeck auf den Punkt: „Was g’scheh’n muß? Was..? No, das is doch klar! Es muß – hm, ja ... Unglaublich, wie dumm man fragen kann! Etwas muß halt g’scheh’n.“¹⁵¹

3.1.4 Adel und Aristokratisierung des Bürgertums – „Zuerst müssen Leut überhaupt Leut sein!“¹⁵²

Nach der Revolution im Jahre 1848 machte sich in der österreichischen Aristokratie Verunsicherung breit. Die Folge war, wie bereits erwähnt, eine allgemeine Klassenisolierung und eine zunehmende Abschottung des Adels nach unten hin, also den bürgerlichen Schichten gegenüber. Zu jener Zeit vollzog sich allerdings auch eine Veränderung innerhalb der adligen Kreise. Adelig waren nicht nur jene, die mit blauem Blut in den Adern geboren wurden. Neben

¹⁵⁰ Ebd. S.87.

¹⁵¹ Ebd., S.93.

¹⁵² Weiss, Karl: Onkel Toni: eine Komödie aus der Gesellschaft in vier Aufzügen, Berlin: Ahn 1900, S.135.

der Geburtsaristokratie existierte auch der ernannte Briefadel, der wiederum aus Beamten-, Geld- beziehungsweise Kauf- und Verdienstadel bestand.¹⁵³ Die Absonderung des Adels, sowohl der GeburtsaristokratInnen als auch des Geldadels, ist als ein für die liberale Ära bezeichnendes Merkmal zu sehen. Kritisch äußerte sich Kronprinz Rudolf in einer Schrift aus dem Jahr 1878 über diese Abschottung. Während anderswo Aristokraten als Kunstförderer auftraten, sei der österreichische Adel in ein „bedeutungsloses gesellschaftliches Treiben versunken“. Die Jagd, der Besuch von Bällen und der Aufenthalt in verschiedenen Kurbädern seien der einzige Lebensinhalt vieler Adeliger.¹⁵⁴ Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass die Adelskritik auch Eingang in die österreichische Literatur gefunden hat.

Karlweis' Stück „Onkel Toni“ geht auf das Thema Adel und Aristokratisierung des Bürgertums in Verbindung mit der für die Gründerzeit bezeichnenden Rolle des Adels in Unternehmen und im Bankwesen ein, wie im folgenden Kapitel näher beleuchtet wird.

Die Hauptfigur des Stücks ist Graf Waldhof, ein verarmter Adeliger, der sein gesamtes Vermögen an diversen Spieltischen verschleudert hat. Der Alltag im bereits etwas heruntergekommenen Hause Waldhof ist ein trister. Ein Schuldeneintreiber gibt dem nächsten die Klinke in die Hand, vom Tapezierer bis zum Schuster steht Tag ein Tag aus jemand anderer mit einer Rechnung vor der Tür und der Kaffee wird bereits ohne Milch genossen, da auch die Molkerei nicht länger bezahlt werden kann. Davor verschließt der Graf allerdings die Augen und speist und trinkt weiterhin in einer Manier, die sein Budget keineswegs zulässt. Immerzu wartet er auf den Tod des wohlhabenden Onkel Toni, denn woher der Reichtum der meisten Adeligen kommt, ist kein Geheimnis: „Wir leben doch alle vom Erben!“¹⁵⁵

In dieser prekären Situation würde eine Anstellung nicht ungelegen kommen, als Aristokrat ist dazu allerdings nicht eine jede geeignet. Denn das „war's eigentlich immer, was ich gern g'möcht hätt: ein standesgemäßer Erwerb. Unsereins ist ja so schlecht dran. Wenn man nicht wenigstens a bißl studiert hat, daß man in ein Ministerium oder so wo hineinkommt.“¹⁵⁶

Sein Neffe Felix beispielsweise ist als Minister tätig, der ungebildete Graf hingegen lässt sich mangels anderer Möglichkeiten mit einem gewissen Ritter von Arnheim ein. Dieser gehört anders als Waldhof jedoch nicht zum Alten Adel, „er soll in den letzten paar Jahren ein Heidengeld g'wonnen haben!“¹⁵⁷

¹⁵³ Rossbacher: Literatur und Liberalismus, S.118.

¹⁵⁴ Ebd. S.119.

¹⁵⁵ Weiss: Onkel Toni, S.21.

¹⁵⁶ Ebd. S.39.

¹⁵⁷ Ebd. S.17.

Sonst so auf blaues Blut bedacht, macht Graf Waldheim bei diesem ‚Ritter von‘ eine Ausnahme: „Der Adel ist zwar ein bißl schleißig, und mit den Ahnen muß er sich noch sehr fretten – aber Geld hat er, furchtbar viel Geld!“¹⁵⁸ Dieser will ihn in eines seiner Projekte mit einbeziehen, Waldhof soll als Präsident des Verwaltungsrates der „Centralbank für Verwertung von Bergwerksprodukten in Paraguay“ herhalten.¹⁵⁹ Bald stellt sich heraus, dass es sich bei der Paraguay-Bank um eine jener Aktiengesellschaften handelt, die mithilfe eines ehrbaren Grafen an der Spitze des Unternehmens ihre spekulativen Machenschaften hinter einem bekannten und vertrauenswürdigen Namen verbergen möchten.

Sind die übrigen am Unternehmen beteiligten Herren ohnehin nicht sonderlich am Geschäftlichen interessiert, solange die Zahlen stimmen, bedient sich Arnheim noch einiger anderer Mittel, um diese im Dunkeln zu lassen. So werden vorbereitete Sitzungsprotokolle bereits unterzeichnet, bevor die Sitzungen überhaupt stattgefunden haben, und Berichte über neue Investitionen werden künstlich mit Lexika-Einträgen verlängert, damit niemand auf die Idee kommt, diese tatsächlich verlesen zu lassen. „Dann müssen sie die Katze im Sack kaufen und wundern sich nachher, wenn der Sack aufgemacht wird, daß es eine Wildkatze ist“.¹⁶⁰ So dauert es nicht lange, bis sich die vielversprechende Geschichte zum Bösen wendet, Graf Waldhof steht trotz seiner neuen Anstellung wieder vor dem finanziellen Ruin, die Bankgesellschaft ist als Schwindelei enttarnt und sein guter Ruf ist auch dahin: „Ich bin ja der Hauptmann von der Räuberbande--!“¹⁶¹

In Anbetracht dieser Situation beschließen Waldhof und seine Kollegen, aus der Bankgesellschaft auszutreten, Arnheim hat allerdings vorausschauend Sorge getragen, dies mithilfe der Unterzeichnung einiger bindender Verträge zu verhindern: „Sie haben unterschrieben, die Form ist gewahrt. Für mehr bin ich nicht verantwortlich!“¹⁶² Unter Androhung einer Untersuchung von Seiten des Staatsanwaltes, ändert der Aufsichtsrat schnell seine Meinung, auch Waldhof schwört plötzlich dem Unternehmen die Treue, wie es sich für einen ehrbaren Adligen schließlich gehört, denn zurückziehen, „ah nein, das thut ein Waldhof nicht! Noblesse oblige, meine Liebe.“¹⁶³

Ein Skandal bleibt nach dem turbulenten Geschehen nicht aus, die Untersuchung der Paraguay-Bank wird jedoch eingestellt und die Herren stürzen sich gemeinsam in das nächste spekulative Unternehmen. Dass Waldhof als Strohhalm unerlässlich ist, macht ihm einer seiner Kollegen

¹⁵⁸ Ebd. S.18.

¹⁵⁹ Ebd. S.40.

¹⁶⁰ Ebd. S.49.

¹⁶¹ Ebd. S.100.

¹⁶² Ebd. S.107.

¹⁶³ Ebd. S.115.

klar: „Es ist immer notwendig, daß bei so was eine Persönlichkeit ist, der’s so leicht nix thun, - dann g’schieht den andern auch nix, wenn’s wieder schief geht!“¹⁶⁴

Dieses Risiko muss der Graf wohl oder übel eingehen, denn auch die Testamentsverlesung des endlich verschiedenen Onkel Toni, der in hohem Alter noch ins Aktiengeschäft eingestiegen ist, bringt ihm keine guten Neuigkeiten: „Seine Excellenz hatte leider ein allzu festes Vertrauen in die Papiere eines Unternehmens, das er sozusagen als Waldhof’sches Familienunternehmen betrachtete, da sein Neffe der Präsident war.“¹⁶⁵

Karlweis widmet sich in diesem Stück einem wohlbekannten Phänomen rund um die Unternehmensgründungen jener Zeit. Häufig wurden leitende Posten solcher Aktiengesellschaften mit Strohmännern besetzt, Adelige waren hierbei die naheliegende Wahl. Denn während hinter den Kulissen Spekulationen angestellt wurden, war es von größter Bedeutung, die Fassade des Unternehmens aufrecht zu erhalten, und dazu waren Personen mit beispielsweise gräflichen Titeln bestens geeignet, wie auch die Herren bei der Paraguay-Bank richtig erkennen: „Was die bessern Banken sind, hat doch jede ihren Grafen!“¹⁶⁶

Mit ihrem Ruf als ehrbare Persönlichkeiten genossen sie eine gewisse Popularität und verliehen den Unternehmen in der Position von Aufsichtsräten oder Mitgliedern des Vorstandes eine vertrauenswürdige Note.¹⁶⁷ In der Regel „brachten diese vornehmen Herren für „das Geschäft“ nur ein ganz ungenügendes Verständnis mit.“¹⁶⁸ So auch Graf Waldhof im „Onkel Toni“. Von solchen Herren wurden in der Regel keine besonderen Fähigkeiten in Bezug auf ihre Tätigkeit verlangt, immerhin wird auch nicht für ihre Arbeit, sondern lediglich für den Namen bezahlt. Dem Unternehmen ist es vielmehr nützlich, wenn diese Herren die ihnen vorgelegten Dokumente unterzeichnen, ohne dabei Fragen zu stellen. Andere, weniger ahnungslose Herrschaften lassen sich wohl wissend in derlei Geschäfte ein und lassen sich für ihren Titel großzügig honorieren.¹⁶⁹

Hatte diese „feine Satyre auf das moderne, oder vielmehr bereits verflossene Gründerwesen“ zwar durchaus Erfolg, scheint Karlweis mit der Behandlung dieses Stoffes nicht mehr ganz aktuell gewesen zu sein.¹⁷⁰ Zwar sprechen die überwiegend positiven Reaktionen auf das Stück für das immer noch vorhandene Interesse an der Thematik,

¹⁶⁴ Ebd. S.130.

¹⁶⁵ Ebd. S.141.

¹⁶⁶ Ebd. S.45.

¹⁶⁷ Petrazycki, L.v.: Aktienwesen und Spekulation: Eine ökonomische und rechtspsychologische Untersuchung, Barsindhausen: Unikum-Verlag 2012, S.148.

¹⁶⁸ Wirth, Maximilian: Geschichte der Handelskrisen, Frankfurt a.M.: Sauerländer 1883, S.490.

¹⁶⁹ Petrazycki: Aktienwesen und Spekulation, S.149.

¹⁷⁰ Anonym: Grazer Kunstbrief, in: Marburger Zeitung, 01.12.1900, S.1.

aber es lässt sich nicht in Abrede stellen, dass der Vorwurf der Satire, die Geißelung des Gründungsschwindels, wie er vor 1873, vor dem Krache in Wien blühte, heute etwas antiquiert ist. Man gründet heute nichts in Wien, der Unternehmungsgeist hat keine Laune und keine Kraft, übermüthig und frech zu werden.¹⁷¹

Somit kam „Onkel Toni“ möglicherweise

um ein Vierteljahrhundert zu spät auf die weltbedeutenden Bretter. In den siebziger Jahren erschienen, wäre es das Stück seiner Zeit gewesen, hätte wie eine Erleuchtung gewirkt. Heute ist es eine Satire auf das, was als Erscheinung des Tages gewesen und in unserer Gegenwart eine Ausnahme geworden ist.¹⁷²

Auf diese Weise widmet sich Karlweis also der Rolle des Adels im Bankenwesen und zeigt, dass ein adeliger Titel allein keine moralische Überlegenheit mit sich bringt: „Bei unserein möchten’s immer anfangen. Ich möcht nur wissen, warum grad wir moralischer sein sollen als wie die andern!“ (123)

3.1.5 Korruption – „Ich kenne nur eine gute Sache, und das ist die der Wahrheit!“¹⁷³

Mit dem wirtschaftlichen Aufschwung und den unzähligen Unternehmensgründungen des 19. Jahrhunderts nutzte so mancher die veränderten Gegebenheiten und machte eine steile Karriere. Die bedeutendste Quelle von Reichtum war nicht länger Grundbesitz, sondern der Besitz von Unternehmen und Wertpapieren. Mit der steigenden Bedeutung von Börse und Aktienhandel bildete sich das Finanzwesen heraus.¹⁷⁴ Nicht nur in Österreich war dies mit zahlreichen Korruptionsaffären verbunden, Insiderhandel und Schmiergeldzahlungen standen an der Tagesordnung.¹⁷⁵ Dabei handelte es sich allerdings nicht immer um ausgewachsene Skandale, die Begriffe Korruption und Schwindel wurden zu jener Zeit um einiges breiter gefasst, als es heutzutage der Fall ist. Es gibt verschiedene Erklärungsversuche, weshalb für diese Zeit scheinbar in besonderer Weise eine Zunahme an Korruption zu beobachten ist. Ein Grund für

¹⁷¹ Anonym: Vom Theater, in: Das interessante Blatt, 21.12.1899, S.29.

¹⁷² Stekel: Theater., in: Bukowinaer Post, 13.07.1900, S.3.

¹⁷³ Weiss, Karl: Der neue Simson: Komödie in drei Aufzügen, Berlin: Ahn 1902, S.68.

¹⁷⁴ Engels, Jens Ivo: Die Geschichte der Korruption: von der frühen Neuzeit bis ins 20. Jahrhundert, Frankfurt am Main: S. Fischer 2014, S.130.

¹⁷⁵ Nützenadel, Alexander: Politische Ökonomie der Korruption. Bestechung, Klientelismus und Institutionenwandel um 1900, in: Wildt, Michael (Hg.): Geschichte denken: Perspektiven auf die Geschichtsschreibung heute, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2014, S.121.

diesen Eindruck einer steigenden Anzahl korrupter Vorgänge in Politik und Wirtschaft könnte schlichtweg im Aufstieg der Massenpresse und damit an der steigenden medialen Aufmerksamkeit liegen.¹⁷⁶ Die Flugschriftenreihe „Gegen den Strom!“, bei der auch Karlweis eine Zeit lang mitgewirkte, sah den Grund damals unter anderem in Versäumnissen der Gesetzgebung, die den Fortschritten der wirtschaftlichen Entwicklung nicht hinterherkamen.¹⁷⁷ Unter dem Begriff Schwindel wurden gemeinhin Börsengeschäfte verstanden, auf die Karlweis, wie im vorangegangenen Kapitel bereits erwähnt wurde, in seinem Werk „Onkel Toni“ näher eingegangen ist. Doch Korruptionsskandale beschränkten sich selbstverständlich nicht nur auf Unternehmen und Bankgesellschaften, sondern standen auch im Bereich der Politik an der Tagesordnung. Dass insbesondere auch in der politischen Landschaft um die Jahrhundertwende vermehrt korrupte Praktiken zu beobachten sind, liegt bis zu einem gewissen Grad auch in der fortschreitenden Parlamentarisierung und den damit einhergehenden Unregelmäßigkeiten. In einer Zeit der Neugründung moderner Parteien war für Organisation derselben und deren Wahlkampf auch ein hoher finanzieller Aufwand notwendig, was wiederum zahlreiche Gelegenheiten für illegale Machenschaften bot.¹⁷⁸ Und auch die öffentliche Meinung diesen Vorgängen gegenüber änderte sich zu jener Zeit. Schwindel, Bestechung und Ämterkauf wurden nicht mehr als Kavaliersdelikte angesehen, wie es zum Teil in der Vergangenheit der Fall gewesen war. Das Vorgehen von Personen des öffentlichen Lebens wurden zunehmend einer moralischen Bewertung unterzogen, wodurch auch die Korruptionskritik immer mehr Eingang in den gesellschaftlichen Diskurs fand.¹⁷⁹ Insbesondere ab den 1870er Jahren trat politische Korruption als Skandal auf, womit ein gewisser Aufdeckungseifer einher ging. Nach der Enthüllung eines Vergehens folgte stets Empörung von Seiten der Gesellschaft und schließlich Ahndung.¹⁸⁰ Solche Enthüllungen begannen häufig im Parlament, und nicht selten waren es Abgeordnete, die als erste auf korrupte Machenschaften bestimmter Personen hinwiesen, selbstverständlich nicht immer uneigennützig.¹⁸¹ Dass Korruptionsfälle als moralisch falsch verurteilt wurden, bedeutet nicht, dass diesen nicht auch mit Spannung und Neugier begegnet wurde. Nur zu gern las man über die Aufdeckung von Geheimnissen bekannter Persönlichkeiten, komplexe Vorgänge wurden oft auf skandalöse Details reduziert.¹⁸² Mit den bereits erwähnten Entwicklungen im Zeitungswesen, durch die Skandale

¹⁷⁶ Ebd. S.122.

¹⁷⁷ Rossbacher: Literatur und Liberalismus, S.48.

¹⁷⁸ Nützenadel : Politische Ökonomie der Korruption, S.129.

¹⁷⁹ Ebd. S.130.

¹⁸⁰ Engels: Die Geschichte der Korruption, S.293.

¹⁸¹ Ebd. S.313.

¹⁸² Ebd. S.293.

weit in die Bevölkerung hineingetragen wurden, sowie der vermehrten politischen Partizipation breiter Bevölkerungsschichten, wurde das Wissen über Korruption zugänglicher und Stimmen, die deren Aufdeckung forderten, lauter.¹⁸³

Dass Karlweis ein derart präsenes Thema wie die damals so allgegenwärtige Korruption und ihre Bekämpfung zum Gegenstand eines seiner Werke macht, ist vor diesem Hintergrund nicht verwunderlich. Es ist sein letztes zur Aufführung gelangtes Bühnenstück, das Karlweis dieser Thematik widmet, die Komödie mit dem Titel „Der neue Simson“.

Darin kommt der „Tugendpächter“ Hermann Körner aus der Provinz in die große Stadt, um dort in der Politik gegen die Korruption vorzugehen.¹⁸⁴ Seinem Selbstverständnis als pflichtbewusster Mitstreiter im „Kreuzzug gegen die Korruption“¹⁸⁵ wird schon zu Beginn des ersten Aufzugs eine Prophezeiung seines Studienfreundes gegenübergestellt, die ihm ein eher tristes Ende seines rühmlichen Unterfangens voraussagt,

weil du ja doch nicht durchführen kannst, was Du als Deine Lebensaufgabe, Deine heilige Mission betrachtetest, weil dieses Mißlingen Dich unglücklich machen wird und weil Du schließlich als Schiffbrüchiger heimkehren wirst in ein verpfushtes Leben, das Dir dann keine innere Befriedigung mehr bieten kann!¹⁸⁶

Dieses „Mißlingen“ wird herbeigeführt von der skandalumwobenen Melanie Ackermann, Ehefrau eines Parteigenossen Hermanns, dem ehemaligen Seidenwarenfabrikanten Ackermann, damals „bürgerlicher Ausbeuter, jetzt Rentner und Anti-Korruptionist!“¹⁸⁷ Die junge Frau soll im Auftrag eines anderen Körner davon abhalten, im Rahmen einer Parlamentssitzung eine Korruptionsaffäre aufzudecken, die sich um die kriminellen Machenschaften einer bekannten Adelsfamilie rankt. Melanie nutzt ihre weiblichen Reize, um den verheirateten Hermann für diesen Zweck zu manipulieren. Dieser, einsam in einer Großstadt, in der sich seine binären Kategorien von Gut und Böse, Richtig und Falsch, nicht so einfach anwenden lassen, vertraut sich ihr in seiner Verzweiflung bereitwillig an:

Der Böse ist mein Feind, den ich bekämpfe, der Gute ist mein Freund, den ich liebe. Ein Drittes giebt es nicht. Aber hier – hier ist Alles so durcheinandergewürfelt. Auch in der Politik ist's nicht anders. Selbst meine engeren Parteigenossen . . . es sind ja gewiß wackere, gesinnungstüchtige Männer . . . aber da haben Sie immer

¹⁸³ Ebd. S.294.

¹⁸⁴ Weiss: Der neue Simson, S.5.

¹⁸⁵ Ebd. S.9.

¹⁸⁶ Ebd. S.8.

¹⁸⁷ Ebd. S.6.

Winkelzüge und Schliche aller Art, - das geht mir nun einmal wider die Natur! Mein Weg ist gerade.¹⁸⁸

Wie der biblische Simson seine Geheimnisse seiner Frau Delila anvertraute, die ihn schließlich verrät und ins Verderben stürzt, gibt also auch Hermann sein Vorhaben Preis und lässt sich von der jungen Frau davon abbringen, den „sensationellen Corruptionsfalle“ vors Parlament zu bringen.¹⁸⁹

Er beginnt, seine Überzeugungen zu hinterfragen:

Was ist auch damit gethan? Einer mehr, auf den mit Fingern gewiesen wird, weil er gelogen und betrogen hat in dieser Welt der Lüge und des Betruges! Daß sie eine Welt der Lüge und des Betruges ist, das ist es, was wir bekämpfen müssen, wenn wir was Rechtes schaffen wollen!¹⁹⁰

So entschließt sich Hermann also dazu, statt der Enthüllung einer weiteren Korruptionsaffäre einer in seinen Augen höheren Aufgabe nachzugehen und seine neugewonnene Erkenntnis mit der Welt zu teilen: „Seien wir gut, seien wir menschlich! Es ist wahrlich genug des Niederreißens! Aufbauen müssen wir wieder! Liebe ist unsere Pflicht, nicht Haß!“¹⁹¹ Wenig überraschend stellt dies nicht das Ende des Schwindels in der Politik der Hauptstadt dar, Hermann erntet Hohn für sein so edles Vorhaben. Wie prophezeit zieht er sich gemeinsam mit seiner Frau in sein ruhiges Landleben zurück und überlässt das Bekämpfen der Korruption anderen. Der über die Niederlage seines Kollegen amüsierte Ackermann fasst die Stimmung der übrigen Parlamentarier mit einem Ausspruch zusammen, der an manchen Theatern der Zensur zum Opfer gefallen ist: „Wenn wir uns versöhnen wollten, brauchten wir doch kein Parlament!“¹⁹²

¹⁸⁸ Ebd. S.39.

¹⁸⁹ Ebd. S.76

¹⁹⁰ Ebd. S.82.

¹⁹¹ Ebd. S.82.

¹⁹² Ebd. S.112.

3.1.6 Weiblichkeitskonzepte – „Sie sind überhaupt alle reizend, die kleinen Frauenzimmer!“¹⁹³

Das ausgehende 19. Jahrhundert war von einer „Gleichzeitigkeit relativ fortschrittlicher Verfassungsideen und einer traditional-rückständigen Gesellschaftspolitik“¹⁹⁴ geprägt, diese Tendenz ist auch in Hinblick auf den damaligen Weiblichkeitsdiskurs festzustellen, der ganz klar vom männlicher Seite aus definiert wurde.¹⁹⁵ In der liberalen Ära existierten grundsätzlich ein paar wenige Frauenbilder, in die das weibliche Geschlecht eingeteilt wurde: „die Mutter, die sexuelle Verführerin, die Kindfrau, und das alles in der Reduktion der Frau auf die Naturhaftigkeit ihres Wesens vor aller Sozialisation.“¹⁹⁶

Vor allen Dingen wurde das weibliche Geschlecht als der Fortpflanzung und Mutterschaft verpflichtet verstanden, all das innerhalb der Grenzen der Institution Ehe. Dies ist der einzige Ort, an dem die weibliche Sexualität ihre Daseinsberechtigung findet.¹⁹⁷ Ihre Vervollständigung kann eine Frau nur an der Seite des Männlichen finden, als Ehefrau und Mutter¹⁹⁸: „Die ganze Bedeutung des weiblichen Lebens hängt davon ab, daß das Mädchen den rechten Mann erhalte; auf diesen Moment, als Höhepunkt des Lebens, sind alle Kräfte gerichtet, und alle Geistesfähigkeiten werden auf das eine Ziel konzentriert.“¹⁹⁹ Diese „weibliche Geistlosigkeit“ war eine Ende des 19. Jahrhunderts weit verbreitete Ansicht, die auch pseudowissenschaftlich untermauert wurde. So passiv die Frau in allen sexuellen Belangen sein sollte, so passiv sei sie auch in Fragen des Geistes, immerhin würde ein Ausleben von Individualität mit der Rolle der Ehefrau und Mutter in Konflikt geraten.²⁰⁰ Literarisch interessant war die Figur der Ehefrau insbesondere im Treuebruch, was allerdings von Seiten des Autors selten als emanzipatorischer Akt konzipiert ist, die Ehebrecherin wird in der Regel schärfer verurteilt als ein betrügerischer Ehemann.²⁰¹

Eine weitere Zuschreibung war die der Verführerin, der Femme fatale. Die Sexualität der Frau wurde gemeinhin als abnormal angesehen, demnach wurde die sexuell aktive Femme fatale

¹⁹³ Ebd. S.63.

¹⁹⁴ Rossbacher: Literatur und Liberalismus, S.319.

¹⁹⁵ Catani, Stephanie: Das fiktive Geschlecht: Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S.16.

¹⁹⁶ Rossbacher: Literatur und Liberalismus, S.319.

¹⁹⁷ Catani: Das fiktive Geschlecht, S.113.

¹⁹⁸ Ebd. S.53.

¹⁹⁹ Möbius, Paul Julius: Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes, Augsburg: Bechtermünz-Verl. 2000, S.19.

²⁰⁰ Catani: Das fiktive Geschlecht, S.59.

²⁰¹ Ebd. S.115.

dämonisiert.²⁰² Dieser Logik folgend sei auch der Ehebruch der Frau schwerer zu ahnden, als der des Mannes, da der Mann durch seine natürlich männliche Triebe in Versuchung geführt wird, die Frau hingegen, deren Geschlechtlichkeit lediglich der Fortpflanzung dienen sollte, begeht einen solchen Treuebruch bewusst und einer kranken, weiblichen Laune folgend.²⁰³ Und nicht nur der „Naturtrieb“ des Mannes macht diesen zum Ehebrecher, auch die amoralische, triebhafte Frau selbst, die ihn mit ihrer gefährlichen Schönheit zu verführen weiß.²⁰⁴ Einen pseudoempirischen Beweis für die unkontrollierte Triebhaftigkeit des weiblichen Geschlechts fanden Wissenschaftler in der steigenden Prostitution, die im ausgehenden 19. Jahrhundert zu beobachten war.²⁰⁵ Die Lasterhaftigkeit der Frau scheint hier offenkundig zu sein, manche meinten der Entschluss, sich zu prostituieren, liege „in der Natur des menschlichen Weibes“. ²⁰⁶ Dabei wird die Doppelmoral jener Zeit besonders offensichtlich, wenn man bedenkt, dass die sexuellen Abenteuer des Mannes mit Prostituierten stillschweigend hingenommen wurden. Immerhin bekam der Mann damit eine Möglichkeit, seine sexuellen Fantasien außerhalb der Ehe auszuleben, von der Frau wurde jedoch Jungfräulichkeit und Reinheit erwartet.²⁰⁷

In eine gegensätzliche Richtung ging das Frauenbild der *Femme fragile*, die mit ihrer Schwäche und Frigidität als dem Mann klar unterlegen markiert war. In wissenschaftlichen Abhandlungen wurde das Weibliche stets als das Abnormale, in Abgrenzung zum Männlichen verstanden, und so wurde das Frau-Sein an sich mit dem Zustand des Krank-Seins in Verbindung gebracht. Dies ist vor dem Kontext des generellen Interesses an Geisteskrankheiten und Neurosen rund um 1900 zu verstehen, doch insbesondere dem weiblichen Geschlecht wurden Krankheitsmerkmale zugeschrieben.²⁰⁸ In Mode gekommene Nervenkrankheiten, allen voran die Hysterie, wurden hauptsächlich an Frauen diagnostiziert.²⁰⁹ Die schwammige Definition der Modekrankheit und die nicht klar umrissenen Symptome, die von Kopfschmerzen über Übelkeit und Ohnmachtsanfälle bis hin zum Verlust der Empfindungsfähigkeit oder Essstörungen reichten, eigneten sich ideal, um jedwedem Gemütszustand des weiblichen Geschlechts die Diagnose Hysterie aufzudrücken.²¹⁰ Dieses unwissenschaftlich beschriebene Krankheitsbild bot sich an, die hysterischen Symptome als Übersteigerung genereller

²⁰² Ebd. S.42.

²⁰³ Ebd. S.44.

²⁰⁴ Ebd. S.52.

²⁰⁵ Ebd. S.67.

²⁰⁶ Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter: eine prinzipielle Untersuchung*, Wien: Braumüller 1925, S.277.

²⁰⁷ Pohle, Brigitte: *Kunstwerk Frau: Inszenierungen von Weiblichkeit in der Moderne*, Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch-Verl. 1998, S.86f.

²⁰⁸ Catani: *Das fiktive Geschlecht*, S.19.

²⁰⁹ Ebd. S.21.

²¹⁰ Ebd. S.24.

Eigenschaften der Frau zu werten.²¹¹ Auch das „Irresein“, das mit Symptomen wie „gemütliche Depression und Weinerlichkeit“, „Schwatzhaftigkeit“ sowie „Gedankendrang“ in Verbindung gebracht wurde, galt als vorrangig weibliche Krankheit, die durch Schwangerschaft und Geburt begünstigt galten.²¹² Während das Krank-Sein der Frau als bereits durch ihre Physiologie vorherbestimmt und unausweichlich galt, muss der Mann, um krank zu werden, erst bewusste Entscheidungen treffen, die zu männlich konnotierten Krankheiten wie Alkoholismus führen können: „Durch sexuelle Exzesse und übermäßige Verausgabung nervöser Kräfte kann der Mann auch für Geisteskrankheiten anfällig werden; die Frau ist es von vorneherein.“²¹³ Es ist keine Erfindung der Moderne, die Schönheit der Frau mit Krankheit und Tod in Verbindung zu bringen. Schon in der Literatur der Romantik findet man die „morbide Schöne“²¹⁴, die durch Blässe, Passivität und Melancholie ausgezeichnet wird. Dieses klar unterlegene Frauenbild der kränklichen, schwachen Frau bestätigt das andere Geschlecht in seiner Männlichkeit, in Bezug auf die *Femme fragile* behält der Mann, anders als es in Bezug auf die *Femme fatale* der Fall ist, stets die Oberhand.

Nicht nur gegenüber der *Femme fragile* fühlt sich der Mann klar überlegen, auch die Kindfrau, oder *Femme enfant*, dient der Selbstbestätigung des starken Mannes. Auch die *Femme enfant* taucht in Malerei und Literatur als Lustobjekt auf, die von der Verbindung von kindlicher Unschuld mit noch ungezügelter Triebhaftigkeit herrührt. Dass die Frau in ihren intellektuellen Fähigkeiten dem Kind näher steht als dem Mann, war eine weit verbreitete Meinung unter männlichen Wissenschaftlern, wie auch Paul Julius Möbius, unter anderem bekannt für sein Pamphlet „Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes“, folgendermaßen zum Ausdruck bringt: „Körperlich genommen, ist, abgesehen von den Geschlechtsmerkmalen, das Weib ein Mittelding zwischen Kind und Mann, und geistig ist sie es, wenigstens in vielen Hinsichten auch.“²¹⁵ Durch die Infantilisierung des weiblichen Geschlechts sollte ihre Macht gemindert werden. Die *Femme enfant* verkörpert Reinheit und Unschuld, mit ihrem kindlichen Temperament und ihrer ungezügelten Triebhaftigkeit steht sie zwischen Schuld und Unschuld und stellt eine erholsame Abwechslung zur hysterischen Ehefrau oder dämonischen *Femme fatale* dar.²¹⁶

²¹¹ Ebd. S.29.

²¹² Ebd. S.22.

²¹³ Fischer-Homberger, Esther: *Krankheit Frau: zur Geschichte der Einbildungen*, Darmstadt: Luchterhand 1984, S.112.

²¹⁴ Catani: *Das fiktive Geschlecht*, S.103.

²¹⁵ Möbius: *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes*, S.18.

²¹⁶ Catani: *Das fiktive Geschlecht*, S.102.

Bei all diesen Zuschreibungen wird die Frau immer als Naturwesen verstanden, während der Mann als Repräsentant von Kultur und Intellekt angesehen wurde.²¹⁷ Die Triebhaftigkeit der Frau sowie ihre primäre Bestimmung zur Fortpflanzung führten zur Identifizierung des Weiblichen mit der Natur.

Abschließend soll auf eine letzte Frauenfigur verwiesen werden, die vor allem von Arthur Schnitzler geprägt wird, allerdings bereits bei Nestroy eine Rolle spielt, das „süße Mädel“.²¹⁸ Diese stellt einerseits eine unbeschwerte Alternative zur bedrohlichen *Femme fatale* dar, andererseits ist sie auch als lebensbejahende Optimistin im Vergleich zur melancholischen *Femme fragile* zu verstehen.²¹⁹ Das Klischeebild einer solchen jungen Frau kann folgendermaßen zusammengefasst werden:

Es waren vor allem durch Kitsch und Süßigkeit verniedlichte sexuelle Phantasien über junge Unterschichtsfrauen. [...] Sie sind fesch und pausbäckig, naiv, ein bisschen kess und unterwürfig zugleich. Außer Walzer und feschen Leutnants haben sie nichts im Sinn und trällern stets muntere Weisen.²²⁰

Dieses Weiblichkeitskonzept findet sich in literarischen Werken oft in der Variante des Dienstmädchens, die im Handlungsraum des Zuhauses oft der hysterischen Ehefrau gegenübergestellt wird.²²¹

Frauen begannen damit, sich gegen das vorherrschende Weiblichkeitsbild aufzubegehren, worauf viele Männer mit einer defensiven, misogynen Haltung reagierten, die Frau wurde zum Symbolträger des männlichen Machtverlustes.²²²

All dies spiegelt sich auch in der Darstellung der Frau in der Literatur Ende des 19. Jahrhunderts deutlich wider. Von der dämonischen *Femme fatale*, die mit ihrer gefährlichen Schönheit Ehemänner verführt bis hin zum „süßen Mädel“, das mit ihrer naiv-koketten Art eine harmlose Alternative bietet, all diese Frauenbilder bevölkerten die literarische Welt um 1900, und auch einige Werke von Karlweis.²²³

Grundsätzlich finden sich in den Bühnenstücken Karlweis‘ immer wieder die zwei gleichen Frauenfiguren, und zwar die Tochter und angehende Ehefrau auf der einen, sowie deren

²¹⁷ Ebd. S.69f.

²¹⁸ Ebd. S.109.

²¹⁹ Ebd. S.112.

²²⁰ Viethen-Vobruba, Eva: Wiener Vorstadtmädel. Unterschiede zu einem literarischen Klischee, zit. nach: Catani, Stephanie: Das fiktive Geschlecht: Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S.111.

²²¹ Catani: Das fiktive Geschlecht, S.112.

²²² Pohle: Kunstwerk Frau, S.15.

²²³ Catani: Das fiktive Geschlecht, S.110.

zukünftige Lebensrealität, die Mutter und Gattin auf der anderen Seite. Nur sehr selten treiben sie die Handlung aktiv voran, die Protagonisten sind Männer, die Frauen spielen meist nur in der Nebenhandlung eine bedeutende Rolle oder nützen dem Protagonisten hinsichtlich seiner Heiratspolitik, wie im Unterkapitel über die Vernunfttehe noch gezeigt werden soll.

Mit Klara in „Das liebe Ich“ findet sich eine Frauenfigur, die der nervösen Femme fragile am nächsten kommt. Sie fürchtet den Vater, bricht ständig in Tränen aus und wird schließlich vor lauter Sorge nervenkrank. Die zweite junge Frau im Stück ist Gusti, die zu Beginn als selbstbewusst und willensstark beschrieben wird. Als ihr Ferdinand verkatert von einer Nacht im Bordell nach Hause kommt, scheint es, als würde sie gegen ihre Rolle als brave, alles hinnehmende zukünftige Hausfrau aufbegehren.

Ihr seid's mir die Wahren! Erst genießen, was Ihr nur z'sammpacken könnt's, und dann, wenn's ganz müd' seid's und Euch nichts Verbotenes mehr schmeckt, dann kämt's zu uns, zu ... die Erlaubten! Wir können uns nachher die Resteln Eures . . . Gemüthes zusammenklauben und Euch draus das sogenannte häusliche Glück z'sammenflicken! – Ah na, mei Lieber, so haben wir nicht g'wett'!²²⁴

Sie hat den jungen Mann ja gern, „[a]ber weißt, in a Wohnung (tippt mit dem Finger auf sein Herz) einziehen, wo vor einer halben Stund' noch die frühere Partei drin war, - nein! Ich möchte' doch wenigstens, daß erst g'säubert und frisch tapeziert wird“.²²⁵ Nach ein paar Schmeicheleien von Ferdinand ändert Gusti dann aber doch recht schnell ihre Meinung, „weil mir eing'fallen is, daß eine ordentliche Hausfrau doch lieber selber säubert!“²²⁶

Auch Anna im Schwank „Der kleine Mann“ hat Schwierigkeiten mit ihrem sich herumtreibenden Verlobten: „Sie gehen ja heut' schon wieder in' Zirkus! Und dann ins Gasthaus und dann ins Kaffehaus...! Schämen S'Ihnen, Sie haben mir doch versprochen, daß Sie solid werden wollen.“²²⁷ Hier zeigt sich die Diskrepanz zwischen den jungen Männern, die verschiedensten Vergnügungen nachgehen können, während die Frauen stets zu Hause auf sie zu warten haben, da ihnen sämtliche Aktivitäten dieser Art versagt bleiben.

Mit Therese, auf die im folgenden Kapitel noch näher eingegangen wird, zeigt Karlweis in diesem Stück eine junge Frau, die sich ihrem Schicksal als Ehefrau eines Mannes, für den sie keine Gefühle hegt, entziehen will: „Ich bin nicht deine liebe Therese, ich will nicht deine liebe

²²⁴ Weiss: Das liebe Ich, S.79.

²²⁵ Ebd. S.81.

²²⁶ Ebd. S.81.

²²⁷ Weiss: Der kleine Mann, S.6.

Therese sein! [...] Mein Wort hast du nie gehabt, und deines geb' ich dir zurück!“²²⁸ Ihre emanzipatorischen Bestrebungen straft Karlweis jedoch mit der Enttäuschung einer unglücklichen Romanze und der Rückkehr zum sicheren Hafen der arrangierten Ehe.

Im Stück „Das grobe Hemd“ ist die Figur der Christine insofern außergewöhnlich, als dass sie immerhin eine der wenigen gebildeten, an Kunst und Kultur interessierten Frauen in Karlweis' Stücken ist. Doch auch sie findet bald den ihr auch intellektuell überlegenen Mann, den jungen Max Schöllhofer: „Ich komme mir neben Ihnen so schrecklich dumm vor!“²²⁹ Schnell nimmt sie seine revolutionären Ideen an und eifert ihm in jeder Hinsicht nach. So schlagartig wie dieser seine Überzeugungen fallen lässt, sind auch die ihren vergessen und so endet auch sie als eine ihrem Gatten unterlegene Ehefrau.

Und auch die Comtesse Mizzi in „Onkel Toni“ scheint zu Beginn in eine andere Richtung zu schlagen als die meisten Frauen in Karlweis' Stücken. Sie agiert gegenüber ihrem sorglosen Vater als Instanz der Vernunft, übersieht den Schuldenberg des Spekulanten und versucht wiederholt, ihn von riskanten Geschäften abzuhalten. Ihm zuliebe stimmt sie auch einer Ehe mit dem wohlhabenden Arnheim zu, der sich glücklicherweise als anständiger als sein Vater herausstellt. Auch Mizzi kann schlussendlich erst an der Seite ihres gebildeten Mannes glücklich werden: „Ich hab ja nicht gewußt, was das Leben ist ... was das Glück ist! So dumm war ich, - so schrecklich dumm!“²³⁰

Die Mütter in Karlweis' Stücken spielen keine herausragende Rolle, meist beschwerten sie sich über Mann oder Kind, werden häufig als ungebildet und immer dem Ehemann unterlegen dargestellt, von dem sie oft nur als „Alte“ angesprochen werden. Die einzige Mutter und Ehefrau, die ihrem Mann überlegen scheint, wenn auch nur innerhalb der engen Grenzen ihres Haushaltes, ist Frau Wendelin im Stück „Das grobe Hemd“. Doch auch damit ist es vorbei, als ihr Gatte die Oberhand in der Beziehung zurückerlangen will: „Und überhaupt lasse ich mir diese Behandlung nicht mehr gefallen! [...] Siebenundzwanzig Jahre hast du gesprochen, und ich habe geschwiegen! Jetzt wollen wir es einmal umgekehrt versuchen!“²³¹ Muttergefühle sind auch immer wieder bei den jungen Frauen zu beobachten, die ihre Verlobten umsorgen und ihnen jeden Fehltritt verzeihen. Dies wird auch vom Verhalten der jungen Männer begünstigt,

²²⁸ Ebd. S.10.

²²⁹ Weiss: Das grobe Hemd, S.57.

²³⁰ Weiss: Onkel Toni, S.136

²³¹ Ebd. S.138.

die neben ihrer Geliebten häufig kindliches Verhalten an den Tag legen. Während Karlweis den jungen Eheleuten zumeist ein romantisches Happy End vergönnt, sagt er ihnen gewissermaßen mit den eher unglücklichen Ehen der Elterngeneration eine triste Zukunft voraus.

Ein Beispiel für eine etwas andere Frauenfigur als die der braven Ehefrau, die Darstellung einer Frau als *Femme Fatale*, findet sich mit Melanie Ackermann im Stück „Der neue Simson“. Melanie wird als außergewöhnlich schön und elegant beschrieben, einst war sie Gesellschafterin bei der ersten Gattin Ackermanns und hat dann nach deren Ableben ihr Erbe angetreten. Nicht nur über die Beziehung der Ackermanns kursieren Gerüchte, sondern auch über die Vergangenheit Melanies, denn manche meinen, diese sei recht bewegt gewesen. Hier mischt sich also die böartige Berechnung der *Femme fatale*, die einer sterbenden Frau den Mann ausspannt, und der Hinweis auf ihre lasterhafte Vergangenheit als Dirne. Als sie dann von einem anderen dazu angehalten wird, ihre Reize einzusetzen, um Hermann Körner zu verführen, entfaltet sich ein Spektrum an Eigenschaften einer *Femme fatale*. Wiederholt sucht sie das Gespräch mit ihm alleine und gibt ihm dabei das Gefühl, verstanden zu werden.

Hermann:	Wie Sie das nachzufühlen vermögen! Eine Frau!
Melanie:	Denken Sie so gering von den Frauen?
Hermann:	Ich möchte einen Kameraden haben, der als Mann wäre, was Sie als Frau zu sein scheinen. –
Melanie:	Muß es denn durchaus ein Mann sein? – Ich würde mich redlich bemühen, meinen – Geburtsfehler vergessen zu machen! ²³²

Hier wird nicht nur die misogynie Haltung Hermanns deutlich, der völlig überrascht vom Intellekt seines Gegenübers zu sein scheint, sowie Melanies Bewusstsein von der ständigen Abwertung ihres Geschlechts, sondern auch ein typisches Merkmal einer *Femme fatale* sichtbar. Die starke, gefährliche Frauenfigur trägt häufig traditionell männliche Charakterzüge, wie Gefühlskälte, Intellekt, Dominanz. Diese Eigenschaften machen sie besonders gefährlich für ihr männliches Gegenüber, und so auch für Hermann.²³³ Melanie gelingt es schließlich, ihn von seinem Vorhaben abzubringen und selbst als sie ihre wahren Beweggründe preisgibt, bleibt Hermann bei seiner Entscheidung, so verfallen ist er der schönen *Femme fatale*.

Und auch das „süße Mädl“ hat ihren Auftritt in Karlweis‘ Werk. Als Dienstmädchen Marie in „Das liebe Ich“, die ihrer Hausherrin Paroli bietet und mit dem Hausknecht Dominik schäkert,

²³² Weiss, Karl: Der neue Simson, S.28.

²³³ Pohle, Kunstwerk Frau, S.79.

als das aufsässige Dienstmädchen Leni in „Das grobe Hemd“ oder die freche Tini in „Onkel Toni, mit der Baron Felix bei seinen Besuchen flirtet. Eine handlungstragende Rolle spielt keine der drei, sie haben eher eine ornamentale Funktion zu erfüllen.

Nicht alle jungen Frauen in Karlweis' Bühnenwerken begegnen uns also als unterwürfige junge Ehefrauen oder gar gefährliche Femmes fatales, einige treten als intelligente, ernsthafte Frauen auf, als Instanzen der Vernunft, die entweder den Vater, den Bruder oder den Ehegatten zurecht weisen, auf die richtige Bahn bringen. Doch so klug und selbstbewusst sie dabei zu Beginn auch auftreten, am Ende finden sie doch immer in ihre eigentlich für sie vorgesehene Rolle der braven, selbstaufopferungswilligen Ehefrau zurück.

Abschließend soll an dieser Stelle ein kürzeres Prosawerk angesprochen werden, das eingangs bereits kurz Erwähnung gefunden hat, „Onkel Martin“, da es eine Vielzahl der besprochenen Frauenbilder in einer einzigen Figur anschaulich vereint. In der Novelle, die von der Ehe des gutgläubigen Martins und der jungen Hedwig, die nicht aus Liebe die Heirat mit dem doppelt so alten Mann eingeht, erzählt, handelt Karlweis an der Frauenfigur einige der den damaligen Weiblichkeitsdiskurs beherrschenden Frauenbilder ab.

Die Figur der Helene nimmt im Laufe der Novelle verschiedene Rollen ein. In den frühen Briefen Martins, die das Kennenlernen und den Beginn der Ehe der beiden schildern, tritt die junge Frau als Femme enfant auf, als „die kleine Majorstochter [...], eine hübsche Person mit einem allerliebsten Stumpfnäschen“.²³⁴ Davon, dass sie dem Protagonisten „ein wenig kindisch“²³⁵ erscheint, zeugen auch die zahlreichen Diminutive, mit denen er das Mädchen beschreibt, von ihrem liebreizenden „Köpfchen“ bis hin zu ihrem niedlichen „Geldtäschchen“. Mit ihr habe er endlich „ein warmfühlendes Weib mit der köstlichen Frische und Naivität eines muntern Kindes“ gefunden.²³⁶

Doch auch in der Rolle der braven Ehefrau und Mutter kann er sich Hedwig bereits vorstellen:

Sie taugt einzig für einen Mann, der nach der mühevollen Arbeit des Tages in einem behaglichen, traulichen Heim Ruhe und Erholung finden will. Solch ein Heim würde sie zu schaffen wissen und still darin warten, still und anspruchslos, sich jeder Stimmung des geliebten Mannes anpassend. Das war für mich nämlich immer das Ideal einer Frau, wenn ich gelegentlich einmal ans Heiraten dachte.²³⁷

²³⁴ Karlweis, Carl: Martins Ehe. Novelle in Briefen von C. Karlweis, in: Salzburger Volksblatt: unabh. Tageszeitung f. Stadt u. Land Salzburg, 23. Juni 1932, S.3.

²³⁵ Karlweis, Carl: Martins Ehe, 24.06.1932, S.4.

²³⁶ Ebd. S.3.

²³⁷ Ebd. S.3.

Nach vollzogener Heirat wird die junge Frau in Martins Briefen in einer anderen Rolle geschildert, die der für ihn gefährlichen *Femme fatale*. Nun verkörpert Hedwig die „abgefeimte[...] Komödiantin“, der er ins Netz gegangen ist, „belogen und betrogen vom ersten Augenblick an“.²³⁸

Und auch die Rolle der Frau als unbeherrschbares Naturwesen nimmt Hedwig im Verlauf der Handlung ein. Nachdem sich Martins erster Zorn über den Betrug an ihm gelegt hat, ordnet er sie erneut in eine bekannte Weiblichkeitskonzeption ein.

Sie hätte sanft lenkender Liebe bedurft und man legte ihr die drückenden Handschellen gesellschaftlicher Anstandsregeln an. Offiziersdamenmoral predigte man der kleinen Wilden, die nach Freiheit schrie! In all ihren Lügen und bösen Streichen sehe ich immer wieder nur die starke, unbezähmbare Natur, die sich aufbäumt und in die Zügel beißt.²³⁹

Hedwig ist sich der verschiedenen Rollenzuschreibungen bewusst und weiß diese auch für ihre Zwecke einzusetzen, um an ihr Ziel zu kommen. Dabei wird deutlich, dass die junge Frau, die ihr Leben lang in diesem Weiblichkeitsdiskurs sozialisiert wurde, die an sie gestellten gesellschaftlichen Erwartungen erfüllen will: „Ich bin Braut und will eine treue Frau sein, eine treue und, wenn es nur irgend möglich ist, auch eine liebende Frau.“²⁴⁰ Es ist nicht verwunderlich, dass eine junge Frau, die mit den verschiedensten Frauenbildern aufwächst, diesen auch zu entsprechen versucht. Dies spiegelt die Realität vieler Frauen um 1900 wider: „Als Bilder, die Frauen wie ein Spiegel vorgehalten werden, werden sie von ihnen übernommen; d.h. reale Frauen formen sich nach dem Bild der imaginierten.“²⁴¹

Hedwigs eigentlicher Grund, den älteren Martin zu heiraten, liegt in ihrem Wunsch, durch ihre Rolle als Ehefrau eines wohlhabenden Mannes Macht über einen ehemaligen Liebhaber zu erlangen: „Kurt ohne Geld, in der Verzweiflung zum Revolver greifend, nachdem er bei mir vergebens um Gnade gebettelt...“.²⁴²

Auch die mit der Ehe einhergehende Verpflichtung der Frau zum Beischlaf wird thematisiert. Dass die Frau in ihrer Reinheit vor der Ehe keine sexuellen Erfahrungen machen darf, liegt auf der Hand. Aufgrund der daher rührenden Unwissenheit vieler junger Mädchen sexuellen

²³⁸ Karlweis, Carl: Martins Ehe, 02.07.1932, S.3.

²³⁹ Ebd. S.4.

²⁴⁰ Karlweis, Carl: Martins Ehe, 25.06.1932, S.4.

²⁴¹ Rossbacher: Literatur und Liberalismus, S.326.

²⁴² Karlweis, Carl: Martins Ehe, 25.06. 1932, S.4.

Themen gegenüber wird in der Literatur um die Jahrhundertwende immer wieder die Hochzeitsnacht bzw. die erste sexuelle Erfahrung als traumatisches Erlebnis geschildert.²⁴³

Auch für Hedwig stellt der Geschlechtsverkehr mit Martin „das einzige Schlimme“ an der Eheschließung mit dem älteren Mann dar. Indem die junge Frau den sexuellen Akt als notwendiges, weil von Seiten der Gesellschaft und des Mannes erwartetes Übel, als „eine häßliche Sache“, ansieht, spricht Karlweis ein Unrecht an, das Frauen seit langer Zeit zu Teil wird, „was tausende und tausende über sich gebracht haben, wird doch auch mir keine Unmöglichkeit sein.“²⁴⁴

Schließlich thematisiert Karlweis in der Novelle auch ein Thema, das nicht speziell für das ausgehende 19. Jahrhundert bestimmend ist, sondern bereits seit Jahrhunderten und unglücklicherweise immer noch die Lebensrealität vieler Frauen darstellt, und zwar die Brutalität, der Frauen in unterschiedlichen Beziehungen und Abhängigkeitsverhältnissen ausgesetzt sind. Hedwig entschließt sich dazu, Martin für ihren ehemaligen Geliebten Kurt zu verlassen. Dies tut sie in dem Wissen, sich damit womöglich wieder in die Abhängigkeit eines gewalttätigen Mannes zu begeben. Und als die junge Frau schließlich von Kurt aufgefordert wird zu gehen, sich aber weigert, den Forderungen des jungen Mannes Folge zu leisten, ahnt sie bereits; Kurt „wird mich gewiß wieder schlagen.“

Schließlich sieht Hedwig keinen anderen Ausweg, als Kurt umzubringen. Mit ihrem Tod wird auch ein typisches Schicksal einer Femme fatale geschildert, die im Tod ihr gerechtes Ende und die endgültige Bannung ihrer Sexualität erfährt.²⁴⁵

Mit der jungen Hedwig rechnen Rezensionen hart ab; während durchwegs die „Noblesse des grundehrlichen“ Martins gepriesen wird, findet man nur abschätzige Worte über die „Perversität des jungen Mädchens“.²⁴⁶ Während zwar wie so oft auch in Bezug auf dieses Werk die „Meisterschaft der Charakterisierung und die überzeugende psychologische[...] Motivierung“ hervorgehoben wird, wird die Hedwig-Figur missverstanden.²⁴⁷ Denn Karlweis zeigt mit ihr keine verführerische Femme enfant, herzlose Femme fatale, etc. Dies alles sind Zuschreibungen durch die Augen Martins, was mehr über den in seiner Männlichkeit gekränkten Mann aussagt, als über die Frau, die als Projektionsfläche verschiedenster Zuschreibungen herhalten muss. Durch den Perspektivenwechsel der Briefform zeigt Karlweis vielmehr eine junge Frau, der

²⁴³ Millner, Alexandra: Die Ehe: eine Tragikomödie. Dramatische Variationen der Wiener Moderne zu einem zeitlosen Thema, in: Hochreiter, Susanne, Oberreither, Bernhard u.a.: Ein Zoll Dankfest, Würzburg 2015, S.2.

²⁴⁴ Karlweis, Carl: Martins Ehe, 28.06.1932, S.4.

²⁴⁵ Catani: Das fiktive Geschlecht, S.97.

²⁴⁶ Walden, Bruno: Deutsche Erzählungs-Literatur, in: Wiener Zeitung, 18.07.1901, S.21.

²⁴⁷ Anonym: Kleine Chronik, in: Neue Freie Presse, 06.04.1901, S.4.

eine misogynen Gesellschaft kaum eine andere Möglichkeit lässt, als ohne Rücksicht auf Verluste auf männlicher Seite pragmatisch zu handeln. Während Rezensenten von „kalter Berechnung“ sprechen und ihr die Gier nach „dem Luxus reichen Wohllebens“ unterstellen, zeichnet Karlweis Hedwig als Realistin, die als junge, mittellose Frau zu jener Zeit kaum andere Möglichkeiten hat, denn „Glück ohne Geld gibt’s nun einmal nicht.“ Sie ist kein gefühlkaltes Wesen, denn während sie zwar keine romantischen Gefühle dem älteren Mann gegenüber hegt, weiß sie doch die positiven Seiten an Martin zu schätzen: „Auch sonst entdecke ich fast täglich eine neue vortreffliche Eigenschaft an ihm.“²⁴⁸ Und auch in ihrem letzten Brief an eine Freundin zeigt Karlweis eine junge Frau, die von Seiten der Gesellschaft zur Schuldigen gemacht wird, bis sie selbst an ihre Schuldhaftigkeit glaubt: „Und ich war so schlecht zu ihm. [...] Eine bessere hätte er glücklich gemacht . . .“²⁴⁹

Und als wüsste Karlweis, wie hart mit der jungen Hedwig gerichtet wird, setzt er an das Ende der Novelle einen Appell, auch an seine Leserschaft: „Aber, ich bitte Dich herzlich: urteile nicht! Ich habe sie geliebt.“²⁵⁰

3.1.7 Vernunftelhe & Liebeselhe – „Wer elhet“ denn ohne Geld?“²⁵¹

Wie bereits mehrfach erwähnt, begann Ende des 19. Jahrhunderts eine Zeit des Umbruchs. Werte und Überzeugungen, derer man sich lange Zeit sicher gewesen war, mussten als Reaktion auf rasche Entwicklungen in vielen Bereichen in Frage gestellt werden. Diese Verunsicherungen reichten bis in die tiefsten Ebenen des Privatlebens hinein, und so wurde auch an der Institution Ehe gerüttelt. Über einen langen Zeitraum hinweg hatte die Eheschließung zahlreiche Funktionen zu erfüllen und war dabei an ökonomische, wie auch ständische Faktoren gebunden. Auch die Liebe spielte dabei eine Rolle, allerdings in anderer Form, denn Zuneigung wurde nicht als Voraussetzung, sondern als Folge der Elhe zweier Menschen verstanden. Damit war allerdings nicht romantische Liebe und erotische Lust gemeint, sondern Verlässlichkeit und Pflichterfüllung.²⁵²

Ende des 18. Jahrhunderts erlangten Konzepte der Individualisierung und des Glücksanspruchs des Einzelnen an Bedeutung und die Ehe wurde immer mehr in die Sphäre des Privaten

²⁴⁸ Karlweis, Carl: Martins Ehe, 28.06.1932, S.3.

²⁴⁹ Karlweis, Carl: Martins Ehe, 04.07.1932, S.4.

²⁵⁰ Karlweis, Carl: Martins Ehe, 04.07.1932, S.4.

²⁵¹ Weiss: Das grobe Hemd, S.20.

²⁵² Saße, Günter: Die Ordnung der Gefühle: das Drama der Liebeselhe im 18. Jahrhundert, Darmstadt: Wiss. Buchges. 1996, S.13f.

verschoben. Nun war nicht mehr soziale und materielle Statussicherung die oberste Priorität in Sachen PartnerInnenwahl, die individuellen Bedürfnisse der Eheleute gewannen immer mehr an Bedeutung.²⁵³ Das Hinterfragen des Verhältnisses von Ehe und Liebe sowie neue Konzepte der Liebesheirat standen eng mit dem fundamentalen Wandel der Gesellschaft an sich in Verbindung. Bekannte ständische Herrschaftsstrukturen und traditionelle Lebensverhältnisse veränderten sich grundlegend oder lösten sich auf.²⁵⁴ Die Liebesheirat kann als Produkt einer veränderten Sozialordnung verstanden werden.²⁵⁵

Während die Liebe als Heiratsgrund immer mehr Gewichtung bekam, spielten die Eltern jedoch in der Realität hinsichtlich der PartnerInnenwahl ihrer Kinder immer noch eine bedeutende Rolle; Geld, Einfluss und Status waren dabei weiterhin entscheidende Faktoren.²⁵⁶ Dabei wurden insbesondere hohe Ansprüche an das weibliche Geschlecht gestellt, Mädchen wurden von klein auf zur Ehe erzogen. Eine Ehefrau hatte tugendhaft, gehorsam, brav zu sein, individuelle Charakteristika traten in den Hintergrund.²⁵⁷

Während also die Liebe eine immer größere Rolle bei der Eheschließung spielte, war die Zeit der Vernunftehe dennoch keineswegs vorbei.

Diese Gegenüberstellung von Vernunftehe und Liebesheirat zieht sich wie ein roter Faden durch Karlweis' Werk. In einem Großteil seiner Unterhaltungsstücke werden einige seiner meist jungen Figuren vor die Wahl gestellt, sich dem Willen ihrer Eltern zu beugen oder doch die Geliebte beziehungsweise den Geliebten zu ehelichen.

In dem Stück „Das liebe Ich“ begegnen uns gleich mehrere Paarungen, die unterschiedliche Arten von Beziehungen führen. Beide Kinder des kaltherzigen Florian Heindls sehnen sich nach einer Eheschließung mit ihren geliebten PartnerInnen. Dem im Wege steht allerdings die Erlaubnis des Vaters, der keiner der beiden Verbindungen seinen Segen geben möchte. Seiner Tochter Klara wird die Verheiratung mit dem nicht gerade wohlhabenden Gebhardt, „der keine fünf Gulden im Sack hat, die net von [Heindl] wären!“, versagt.²⁵⁸ Denn dieser ist bei Klaras Vater angestellt, zumindest bis er auf die Frage nach ihrer Hand ihm diese nicht nur versagt bleibt, sondern er auch seinen Posten verliert. Und auch Sohn Ferdinand kann seine Gusti nicht ehelichen, bevor er nicht dem Vater in dessen Firma nachfolgt. Damit wird eine weitere

²⁵³ Habermas, Rebekka: Bürgerliche Kleinfamilie – Liebesheirat, in: van Dülmen, Richard (Hg.): Entdeckung des Ich, Wien 2001, S.292.

²⁵⁴ Saße: Die Ordnung der Gefühle, S.18.

²⁵⁵ Ebd. S.24.

²⁵⁶ Ebd. S.19f.

²⁵⁷ Pohle: Kunstwerk Frau, S.18.

²⁵⁸ Weiss, Karl: Das liebe Ich: Volkstück mit Gesang in drei Akten und einem Vorspiel, Berlin: Bloch 1989, S.29.

Thematik angeschnitten, die bei der Eheschließung junger Leute eine Rolle spielte und zwar die Problematik, ohne ordentliche Arbeit und festem Einkommen auf Seiten des Gatten keine eheliche Verbindung eingehen zu können: „Ich schäm‘ mich eh‘ jetzt schon, wenn mich die Leut‘ fragen, was mein Bräutigam eigentlich ist?!“²⁵⁹

Nicht nur die beiden Heindl-Kinder haben Probleme auf dem Weg in den Hafen der Ehe, auch die missliche Lage, in der sich Karl, der Sohn des befreundeten Schimmerl, befindet, wird angeschnitten. Dieser war eigentlich mit der Tochter des mit Heindl befreundeten Wisinger verlobt, aber da ihr Vater nun mittellos ist, entscheidet sich der herzlose Karl, die Verlobung zu lösen. Anhand dieser verschiedenen Paarungen macht Karlweis deutlich, dass Überlegungen zu sowohl Status als auch Vermögen der potenziellen PartnerInnen die entscheidende Rolle in der Heiratspolitik der Eltern spielen.

In „Das liebe Ich“ wird außerdem auf die gesellschaftliche Meinung gegenüber dem Ehebruch verwiesen, wie Heindls Alptraumvorstellung von einer möglichen Zukunft seiner Kinder zeigt. Denn bleibt Klara die Ehe mit ihrem Liebsten weiterhin verwehrt, könnte es auf eine Heirat der jungen Frau mit dem wohlhabenden, aber unsympathischen Karl Schimmerl hinauslaufen, den sie in Heindls Zukunftsvision mit ihrem Wunschpartner betrügt, denn „so ist’s erst lustig!“²⁶⁰ Dass diese im Traum bestehende Verbindung selbstverständlich nicht aus Liebe, sondern aus Berechnung der beiden Väter geschlossen wurde, bringt Klara folgendermaßen auf den Punkt: „Er hat ja nur’s Geld g’heirath‘, nicht mich!“²⁶¹ Und auch Sohn Ferdinand entwickelt sich in Heindls Alptraum entgegen der gesellschaftlichen Norm, denn er und seine Gusti brennen mit dem ganzen Vermögen des Vaters durch, um in wilder Ehe miteinander zu leben. Bevor es so weit kommt, entschließt sich der nach diesem Alptraum geläuterte Heindl dazu, den Kindern seinen Segen zu geben und der Eheschließung der beiden Paare steht schlussendlich nichts mehr im Wege.

Und auch in jenem Stück, das Karlweis den großen Durchbruch bereitete, dem „Kleinen Mann“, können die darin auftretenden jungen Liebenden nicht frei über ihr eheliches Schicksal entscheiden. Da wäre einerseits Fritz, Neffe des Bürgerlichen Rohrbeck, und dessen Buchhalterin Anna, Tochter eines einfachen Flickschusters, die auf die Erlaubnis zur Eheschließung hoffen. Versprochen ist Fritz allerdings der „faden Huberischen“ und das schon von Kindesalter an.²⁶² Vater Rohrbeck hat indessen kein Verständnis für die Gefühle seines

²⁵⁹ Ebd. S.32.

²⁶⁰ Ebd. S.48.

²⁶¹ Ebd. S.48.

²⁶² Weiss: Der kleine Mann, S.6.

Neffen. Mit seiner ablehnenden Haltung dieser Verbindung gegenüber ist Rohrbeck nicht allein, denn auch Frau Strohmeier, Annas Mutter, hat für ihre einzige Tochter andere Pläne. Diese träumt gar von einem Adeligen, der wie im Groschenroman auf einem weißen Pferd angeritten kommt, notfalls scheint ihr aber auch der um vieles ältere, aber finanziell abgesicherte Rohrbeck ein geeigneter Kandidat zu sein: „Du sollst es nicht so schlecht haben wie die‘ Mutter – du sollst dich nicht die‘ Lebtage abrackern und abplagen müssen!“²⁶³ Den jungen Liebespaaren steht allerdings nicht nur der Wille der Eltern im Wege, denn auch ihnen ist der finanzielle Aspekt einer Eheschließung sehr wohl bewusst: „Wenn ich nur nicht so abhängig wär‘ von dem Onkel!“²⁶⁴

Nicht nur für Rohrbecks Neffen, auch für seine Tochter Therese ist schon seit langem eine in seinen Augen gute Partie arrangiert. Die junge Frau soll Gustav, einen Angestellten des Vaters, ehelichen, an dem sie allerdings kein Interesse hat. Auch bei seiner Tochter zeigt Rohrbeck in dieser Sache wenig Mitgefühl:

Deine Mutter und ich sind auch nicht erst lang g’fragt worden, ob wir uns lieben!
Na, damit hätt‘ ich mein‘ Vater kommen sollen, der hätt‘ mir a Liebe ‘zeigt . . .
mit’n spanischen Röhr! [...] Du nimmst den Hollmann und der Fritz die Huberische,
so ist’s abgemacht. Und an ein’ Tag wird Hochzeit g’macht, daß‘ in ein’
Aufwaschen geht.²⁶⁵

Es wird suggeriert, dass es lediglich die Umstände sind, die Therese vor der Eheschließung zurückschrecken lassen, schließlich „will der Vater, daß man [ihn] heiraten soll – das is selten eine gute Empfehlung bei ein‘ jungen Mädels“,²⁶⁶ Doch sowohl der langweilige und bei Zeiten jähzornige Verlobte Gustav wie auch Thereses Verhalten ihm gegenüber zeichnen ein anderes Bild. Thereses Interesse anderen Männern gegenüber sowie ihr Unwillen, Gustav zu ehelichen, werden ihr schwer angelastet, so wird sie bei jedem Widerwort als „verzogener Fratz“²⁶⁷ hingestellt. Immer wieder macht die junge Frau jedoch deutlich, dass sie sehr wohl ihre eigene Meinung in dieser Sache vertritt und sich der Bevormundung durch ihren Vater nicht beugen will: „Was geht denn das die Leut‘ an, daß mich der Papa als kleines Kind mit dir verlobt hat! Ich bin ja nicht gerade gefragt worden, ob ich will!“²⁶⁸

Therese entscheidet sich schließlich dazu, mit einem unbekannten Herrn durchzubrennen, erlebt dabei allerdings eine Enttäuschung und endet schlussendlich doch bei dem für sie

²⁶³ Ebd. S.38.

²⁶⁴ Ebd. S.15.

²⁶⁵ Ebd. S.13.

²⁶⁶ Ebd. S.9.

²⁶⁷ Ebd. S.8.

²⁶⁸ Ebd. S.9.

vorgesehenen Gatten. Dies geschieht allerdings nicht in Form eines Happy Ends, immerhin bezeichnet Gustav sie zuletzt noch als „leichtsinnige[s], verdorbene[s] Geschöpf!“²⁶⁹ Therese selbst zeigt ihm gegenüber keinerlei Zuneigung, geschweige denn eine klare Einwilligung zur Heirat.

Während Anna und Fritz einander, nach der Zusage eines geregelten Einkommens für den Gatten, schließlich doch bekommen, und dieses Paar sein lang ersehntes Glück findet, macht es den Eindruck, dass Therese sich mit ihrem Schicksal abfindet. Hiermit schafft Karlweis mit der Beziehung zwischen Therese und Gustav eine Vernunft- und Liebehe, die für die Ehefrau keine Zufriedenheit oder gar Liebe mit sich bringt.

„Das grobe Hemd“ unterscheidet sich in Bezug auf das Thema Vernunft- und Liebeshe insofern von den bereits behandelten Stücken, als dass es hier die jungen Liebespaare selbst sind, an denen die Eheschließung zu scheitern droht. Einerseits ist da Max Schöllhofer, der sichtlich Gefallen an der jungen Christine findet, sich aber, nach dem angeblichen finanziellen Ruin des Vaters plötzlich verarmt, nicht in der Lage sieht, diese auch zu ehelichen: „Unsere Wege werden sich nicht wieder begegnen, dürfen sich nicht wieder begegnen, Fräulein Christine!“²⁷⁰ Erst als es zur Auflösung des großen Schwindels des Vaters kommt und sich Max doch wieder in Besitz von Hab und Gut weiß, steht der Heirat mit der ebenso wohl begüterten Christine nichts mehr im Wege.

Die andere Paarung des Stückes besteht aus Max' Schwester Franzi und ihrem Verlobten Rudolf. Die beiden sind sich zu Beginn der Handlung bereits seit einiger Zeit versprochen und es scheint, als wäre die einstige Verliebtheit etwas abgekühlt. Auch der Beginn ihrer Beziehung verlief nicht sehr romantisch: „Wir haben uns auf ein' Kränzchen kennen g'lernt, haben uns g'fallen, . . . und dann hat der Vater, der sein' Papa eh' gekannt hat, sich noch um Alles erkundigt – und seine Mama über das, was ich mitkrieg' – no, und so haben wir uns halt verlobt.“²⁷¹ Als es mit dieser Verlobung ein Ende hat, nachdem Franzis Vater und damit auch sie nicht länger als wohlhabend gelten, sieht die junge Frau das sehr pragmatisch: „Der Rudolf kann kein Mäd'l ohne Geld heiraten. Das ist doch ganz natürlich!“²⁷²

Interessanterweise ist es in dieser Situation der Vater, der sich für die Liebeshe der Kinder ausspricht. Er schildert die Anfänge seiner Liebesbeziehung mit Ehefrau Schöllhofer, damals tatsächlich noch in armen Verhältnissen lebend, und offenbart sich als Romantiker:

²⁶⁹ Ebd. S.100.

²⁷⁰ Weiss: Das grobe Hemd, S.143.

²⁷¹ Ebd. S.20f.

²⁷² Ebd. S.78.

Herrgott, wenn ich denk', dass mir zu meiner Zeit einer g'sagt hätt': Du darfst Dein' Fannerl nicht kriegen, sie hat kein Geld! ... G'rad ins G'sicht g'lacht hätten wir dem, alle Zwei! Und bei die Händ' hätten wir uns g'nommen und g'halten – und wenn die Welt z'Grund ,gangen wär' ... wir Zwei hätten net ausg'lassen! Wir haben net g'fragt: Von was werden wir leben?! Leben werden wir, das hab'n wir g'wusst, und weiter is uns nix an'gangen! Das war vielleicht recht dumm - aber wir waren glücklich dabei.²⁷³

Das junge Paar entschließt sich, beflügelt von den Reden des alten Schöllhofers, doch an der geplanten Eheschließung festzuhalten. Hiermit präsentiert Karlweis, anders als im Großteil seiner Stücke, eine andere Ansicht eines Elternteils. Dass Schöllhofer dabei in dem Wissen handelt, immer noch ein reicher Mann zu sein, relativiert seine großen Worte allerdings bis zu einem gewissen Grad, sind immerhin alle vier angehenden Eheleute wohlhabend und Angehörige der Oberschicht. Damit scheint die in Karlweis Stücken vorherrschende Devise am Ende doch wieder bestätigt: „Wer heirat' denn ohne Geld?“²⁷⁴

Im „Onkel Toni“ ist es die Comtesse Mizzi, für die der Vater in Liebesangelegenheiten die Strippen zieht. Den einzigen Weg aus seiner hohen Verschuldung bietet ihm der wohlhabende Ritter von Arnheim, der ihm nur dann finanziell aushelfen möchte, wenn es zu einer Heirat der beiden Kinder kommt. Zu Beginn hegt der Graf noch Zweifel an dieser Verbindung, wobei ihm hierbei in erster Linie die Abstammung des potenziellen Zukünftigen seiner Tochter ein Dorn im Auge ist, schließlich heiratet eine Comtesse Waldhof, wie sie es ist, keinen Bürgerlichen. Diese Bedenken sind allerdings in Anbetracht der hohen Verschuldung und spekulativen Unternehmungen des Grafen schnell vergessen, denn nur wenn ein verwandtschaftliches Verhältnis zwischen dem Grafen und dem Geldgeber Arnheim besteht, hilft ihm dieser aus seiner Misere. Mizzi selbst bringt es auf den Punkt: „Das heißt so viel als: du hast mich verspielt?!“²⁷⁵ Die junge Frau, anfangs noch völlig empört über die Idee, erkennt bald, dass diese Zwangsehe die einzige Lösung für das finanzielle Überleben der Familie darstellt und opfert sich schließlich ihrem Vater zu Liebe.

Auch Mizzis Ehemann geht diese Verbindung nicht freiwillig ein, in seinem Fall ist es die kranke Mutter, für die er sein Liebesleben unter die Kontrolle des ungeliebten Vaters stellt. Als Gegenzug für die finanzielle Hilfe, die er dem Grafen zukommen lässt, zieht Arnheim Nutzen aus dem Aneignen des adeligen Namens der zukünftigen Schwiegertochter. Und auch seine eigene Ehe beruht auf ähnlichen Berechnungen:

²⁷³ Ebd. S.120.

²⁷⁴ Ebd. S.20.

²⁷⁵ Weiss: Onkel Toni, S.81.

Weiß't du, warum ich deine Mutter geheiratet habe, obwohl sie so gut wie keine Mitgift hatte? Weil sie Pflunderer geheißten hat und die Tochter eines ehrsamten Wirkwarenfabrikanten in Mariahilf war! Das schien mir damals eine Art Adel, denn ich dachte, meine Kinder sollten es besser haben als ich.²⁷⁶

Die Heiratspolitik seines Vaters sieht der junge Richard Arnheim ähnlich wie seine zwangsbeglückte Angetraute: „Zuerst kuppelst du zwei Menschen zusammen, ohne dich nur einen Augenblick darum zu bekümmern, ob sie auch zusammen wollen, - einfach wie ein Paar Kanarienvögel, ein Weibchen zu einem Männchen – so, da, - vertragst euch, seid hübsch zärtlich“.²⁷⁷ Wider allen Erwartens finden die zwei jungen Leute tatsächlich ihr Glück miteinander. Dass sich die beiden gegenseitig mit Respekt begegnen und auch eine gewisse Zuneigung füreinander hegen, wurde bereits bei der ersten Begegnung der beiden, noch vor jeglichem Pläneschmieden ihrer Väter, verdeutlicht. Bestand Graf Waldhof auf die Eheschließung mit dem reichen Arnheim, ist ihm die Verbindung seiner Tochter mit jemandem, der nicht seinen Vorstellungen vom blauen Blut entspricht, zuwider: „Und dann so einen heiraten, - mein Gott, wenn's sein muß! Aber sich in ihn verlieben, ... das ist einfach unerhört!“²⁷⁸ Auf die Bemerkung seines Neffen hin, ob der junge Arnheim nicht schlichtweg der Richtige für seine Tochter sein könnte, macht Waldhof noch einmal seine Überzeugung in Sachen Ehe deutlich: „Was der Richtige für eine Waldhof ist, werd ich wohl besser beurteilen können!“²⁷⁹

Mizzi macht ihrem Vater klar, dass er es war, der seine Tochter mit seiner Heiratspolitik von sich gestoßen hat: „ich bin mir so elend, so verlassen vorgekommen“.²⁸⁰ Dass Mizzi in dieser Verbindung doch noch ihr Glück gefunden hat, ist nichts als Zufall, denn dass die Vernunftehe meist schlecht endet, zeigt Karlweis in der Beziehung des alten Arnheim und seiner kränklichen, unglücklichen Ehefrau.

In all seinen Werken lässt Karlweis am Ende die Liebe siegen, sei es durch Festhalten an der Wunschbeziehung gegen den Willen der Eltern, oder durch die überraschende Offenbarung der wahren Liebe in der für die jungen Leute vorhergesehenen Vernunftehe. Nur selten stellen sich die jungen Paare selbst gegen die Eltern, meist sind es Außenstehende, die für ihre Interessen eintreten. Fest steht jedoch in allen Fällen, dass die Ehe allein die Lösung aller Probleme und das einzig vorstellbare Happy End darstellt. Abschließend soll noch angemerkt werden, dass es

²⁷⁶ Ebd. S.92f.

²⁷⁷ Ebd. S.92.

²⁷⁸ Ebd. S.127.

²⁷⁹ Ebd. S.127.

²⁸⁰ Ebd. S.138.

tendenziell die Liebessee ist, der Karlweis den Vorzug lässt, denn auch er scheint der Meinung zu sein: „Menschen kann man z’sammkuppeln, die Herzen net! Die schlagen, wie sie wollen.“²⁸¹

3.1.8 Wien – Karlweis, „ein Wiener vom Scheitel bis zur Zehe“²⁸²

Während Wien in allen bedeutenden Theaterstücken Karlweis‘ mehr als nur eine Kulisse darstellt, spielt sie in einem Bühnenwerk die Hauptrolle und zwar in „Wenn es Euch gefällt“. Dabei handelt es sich um jenes Stück, das Karlweis gemeinsam mit seinem langjährigen Freund Hermann Bahr anlässlich eines Volkstheaterabends verfasst hat, zur Aufführung gelangte es erstmals 1899. In dieser „Wiener Revue“, dieser Rückschau auf das Jahr 1898, geht Karlweis auf drei Aspekte ein, die in der gehobenen Wiener Gesellschaft des ausklingenden 19. Jahrhunderts besonders präsent waren, „Die drei Dinge, die seit einem Jahre in Wien wiederholt das größte Aufsehen und die stärksten Aufregungen hervorgerufen haben: Politik – Secession – Theater!“²⁸³ In dieser Revue reist ein junger Mann aus der Provinzstadt Wels, Leopold Schwammel, nach Wien, um die große Stadt und all das, was diese ausmacht, kennenzulernen. Sein Vetter Kauz, keineswegs so erfolgreich wie er seinem Onkel und Geldgeber, Schwammels Vater, seit Jahren weismacht, muss dem ahnungslosen jungen Verwandten seinen Erfolg und seine damit einhergehenden einflussreichen Beziehungen vor Augen führen, um weiterhin finanzielle Unterstützung zu erhalten. Um sein Lügenkonstrukt aufrecht erhalten zu können, soll ihm Reitter, sein alter Freund aus Schulzeiten, behilflich sein. Da der junge Schwammel Karriere in der Politik und die Bekanntschaft eines einflussreichen Parteiführers machen möchte, wird in der ersten Episode ein vermeintlich gräfliches Haus besucht, in dem bedeutende Politiker ein und aus gehen sollen. Glücklicherweise sind die adeligen Hausherren nicht zugegen, sodass das Hauspersonal kurzerhand in die Rollen ihrer Herrschaften schlüpft. Reitter, der die ganze Farce geschickt dirigiert, mimt dabei den Parteiführer: „Also noch amal, meine Herrschaften, nehmt’s Euch z’samm“, macht’s m’r ka Schand‘! Daß der Welser einen ordentlichen Begriff von der höheren Gesellschaft kriegt!“²⁸⁴ Die Beteiligten bringen

²⁸¹ Weiss: Das liebe Ich, S.48.

²⁸² Anonym: Theater, in: Teplitz-Schönauer Anzeiger, 07.04.1897, S.10.

²⁸³ Anonym: Der Volkstheater-Abend, S.8.

²⁸⁴ Bahr, Hermann, Weiss, Karl: Wenn es euch gefällt: Wiener Revue in 3 Bildern u. einem Vorspiel, Wien: C. Konegen 1899, S.33.

Schwammel mit ihrem überspitzten Schauspiel an seine Grenzen, sodass der bald genug von dieser Seite der Großstadt hat: „Die Politik is mir zu schwer – bring‘ mi‘ weg, Vetter!“²⁸⁵

Nach diesem eher unerfreulichen Einblick in die feine Gesellschaft und Politik Wiens möchte Schwammel auch den neuen Stil der Secessionisten kennenlernen. Dazu besuchen die beiden einen weiteren ehemaligen Schulkameraden von Kauz, den einst erfolgreichen historistischen Maler Spineder: „in der letzten Zeit is’s nimmermehr so arg mit seinem G’schäft [...], seit da die neue Richtung mit dera Secession aufkommen is – denn der Spineder is halt mehr a Classiker“.²⁸⁶ Für den Besuch des Herrn aus der Provinz wird das Atelier mit wenigen Handgriffen umgestaltet, die Wände mit secessionistischen Ornamenten bepinselt, die Schülerinnen kostümiert: „thut’s die Busen weg! Die sind abg’schafft bei der Secession!“²⁸⁷ All dies ist dem Historisten zunächst mehr als zuwider, und er macht seinen Standpunkt der modernen Kunstrichtung gegenüber deutlich: „Es ist ja schon net mehr zum Aushalten mit die Burschen, sie machen ja die Leut‘ ganz narrisch! Denen müssen ma’s amal zeig’n – es geht ja gegen uns alle, überhaupt gegen die ganze classische Richtung! Ah, da versteh i kann G’spaß!“²⁸⁸ Auch den Einwand, dass die Sezessionisten doch sehr wohl bedeutende Kunst schaffen, lässt er nicht gelten:

Aber wegen den bißl malen machen s‘ so a G’schrei! Was hab’n ‘s denn geleistet? Soll’n’s amal probiren, solche Abende zu arrangiren wie wir im Künstlerhaus – dann reden wir weiter! Malen kann bald Einer, aber so einen Cotillon commandiren, wie ich vorige Wochen – das möcht‘ i amal seh’n, von an Secessionisten!²⁸⁹

Den Freundschaftsdienst, trotz seinen Vorbehalten einen Sezessionisten vorzugaukeln, erfüllt der Maler mit Erfolg, denn Schwammel ist hin und weg von der modernen Kunst der Großstadt, allerdings auch überfordert mit dem Deuten der abstrakten Werke. Als Spineder ihn auf seinen Wunsch hin porträtiert, den jungen Mann dabei allerdings als Schwein darstellt, reißt dem Welser schließlich auch hier der Geduldsfaden und er und sein Vetter steuern den letzten Halt ihrer Reise durch das vermeintlich wahre Wiener Leben an. Um ihm einen letzten Wunsch zu erfüllen und einen Einblick in die Welt des großstädtischen Theaters zu geben, besuchen sie die Wohnung einer großen Tragödin: „Der verzwickte Welser bild‘ sich auf einmal ein, er will die Theaterleut‘ in Civil kennen lernen, - was bleibt uns übrig, als ihm auch noch a

²⁸⁵ Ebd. S.49.

²⁸⁶ Ebd. S.5.

²⁸⁷ Ebd. S.78.

²⁸⁸ Ebd. S.67.

²⁸⁹ Ebd. S.67.

Theaterprinzessin in Civil zu zeigen!“²⁹⁰ Die Schwindelei des ersten Besuches wiederholt sich, das Appartement einer Schauspielerin steht glücklicherweise leer, sodass erneut die Freunde Kauz‘ und die dort anwesende Dienerschaft die Tragödin samt Anhang mimen können. Die Freundin Reiters spielt die nervöse Grande Dame und präsentiert gemeinsam mit dem als ihr Sekretär agierenden Reiter einige moderne Interpretationen klassischer Stücke. Nachdem dabei Schwammels anständiges Lieblingsstück vom weißen Rößl persifliert wird, nimmt er schließlich Reißaus und kehrt in sein gemütliches Wels zurück.

So geben Karlweis und Bahr Einblicke in die drei Sphären Politik, Malerei und Theater und stellen dabei ihr Wien der Provinz gegenüber. Damit schaffen sie ein Stück, das sich ganz besonders an ein Wiener Publikum richtet. Wie das zeitgenössische Welser Publikum dieses Karlweis‘che Stück samt seiner Darstellung des einfältigen Provinzlers Schwammel aufnahm, ist nicht überliefert.

In „Wenn es euch gefällt“ stehen weniger die einzelnen Episoden im Vordergrund, als die Wiener Stadt selbst. In einem Großteil der Werke Karlweis‘ stellt Wien als Handlungsfeld, bevölkert von typisch wienerisch gezeichneten Charakteren, ein entscheidendes Element dar. Während im Rahmen dieses Abschnittes ausführlich die behandelten Inhalte besprochen wurden, denen sich Karlweis in seinen Stücken widmet, soll abschließend noch auf den Wienbezug des Autors eingegangen werden. Schließlich ist ein möglicher Grund für das abnehmende Interesse an seinen Stücken nicht nur in den Themen zu suchen, die Karlweis aufgreift, sondern vielleicht auch in Abhandlung derselben in einem spezifisch wienerischen Setting.

Als „Lieblingsschriftsteller der Wiener“²⁹¹ hat Karlweis ganz bewusst das Wiener Ambiente sowie andere Aspekte, die mit der Stadt assoziiert werden, in sein Schaffen einfließen lassen. Die in seinen Stücken spürbare Nähe zu seiner Heimatstadt gehörte ganz klar zum Erfolgsrezept des Autors. Seine Stücke waren allerdings nicht bloß eine Reihe von Ruhmesgesängen auf seinen Geburtsort, er warf durchaus einen kritischen Blick auf verschiedene Problematiken, die im ausgehenden 19. Jahrhundert zu beobachten waren, schließlich war Karlweis „ein Wiener vom Scheitel bis zur Zehe, aber bei aller Vorliebe für Alles, was im Schatten des Stefansthurmes lebt und webt, ist er doch nicht blind für die Schwächen des Wienerthums“.²⁹²

²⁹⁰ Ebd. S. 115.

²⁹¹ Anonym: Theater und Kunst, in: Der Humorist, 10.02.1897, S.2.

²⁹² Anonym: Theater, in: Teplitz-Schönauer Anzeiger, 07.04.1897, S.10.

Während einige seiner kürzeren Prosawerke auch im ländlichen Raum, in Kurorten etc. angesiedelt sind, ist Wien der Schauplatz seiner erfolgreichsten Stücke: „Der Wiener Boden, auf dem das Stück spielt, verleiht demselben ein ungemein sympathisches Milieu“.²⁹³

Nicht nur die Szenerie seiner Stücke, auch seine Figuren galten als „Verkörperung jenes urechten Wienerthums“²⁹⁴, das sein Publikum so sehr schätzte. Dieses klassisch Wienerische wird einerseits durch den Einsatz von Dialekt oder als für WienerInnen typisch angesehene Charaktereigenschaften wie der „wienerische[...] Frohsinn“²⁹⁵ markiert, andererseits verstehen sich auch die Figuren selbst als „urechte“ Wiener, was sie häufig wiederholt kundtun.

Neben dem wienerischen Einfluss in behandelten Themen und Figuren arbeitete Karlweis mit zahlreichen kleinen Anspielungen auf das Leben in Wien, die oft nur von Ansässigen und Ortskundigen verstanden wurden. Immer wieder wird auf Schauplätze in Wien verwiesen, Plätze und Straßen werden genannt, aber auch Lokalitäten, die dem Wiener Publikum zweifelsohne bekannt waren. Sei es der Graf Waldhof im *Onkel Toni*, der im Café Imperial sein Vermögen am Spieltisch liegen lässt oder der alte Schöllhofer im *groben Hemd*, der heimlich im „Riedhof“ speist, „einem anerkannt guten Restaurant in der Josefstadt in Wien“, wie ein Kritiker anmerkt.²⁹⁶ Durch diese kleinen Details stellte Karlweis eine Verbindung zu seinem wienerischen Publikum her, um dieses dadurch in das Geschehen einzubinden und deren Lebenswelt auf der Bühne widerzuspiegeln, was sicherlich erheblich zu seinem Erfolg beigetragen hat. Diesen hatte er allerdings nicht nur in Wien allein, in allen Ecken der Monarchie wurden seine Theaterstücke gerne gesehen und auch in deutschen Theatern konnte Karlweis einige Erfolge erzielen, beispielsweise mit dem „Kleinen Mann“: „es gibt in deutschen Landen kaum ein Theater, das nicht Karlweis‘ Meisterwerk auf seinem Repertoire hätte, und der Herr Schöllhofer gehört zu den besten und liebsten Bekannten des deutschen Theaterpublicums“²⁹⁷

Auch in jenen Gebieten, in denen nicht vorwiegend deutsch gesprochen wurde, wusste man sich zu helfen. Oftmals wurden Stücke übersetzt und „den heimischen Verhältnissen angepaßt.“ So fanden in Agram, heute Zagreb, Aufführungen vom „Kleinen Mann“ in völlig unseren Verhältnissen entsprechender Localisirung statt. Die Handlung spielt darnach in Agram, wo der Fabrikant Lanovic [...] um die Candidatur für den Gemeinderath kämpft.“ Namen und Schauplätze wurden also kurzerhand an den jeweiligen Spielort angepasst, häufig gelangten Theaterstücke auch in Übersetzung zur Aufführung. Während der Schuster Strohmeyer in der

²⁹³ Anonym: Theater, in: Salzburger Chronik für Stadt und Land, 11.03.1897, S.2f.

²⁹⁴ Anonym: „Das grobe Hemd.“, in: Wiener Bilder, 07.11.1897, S.8.

²⁹⁵ Anonym: Theater und Kunst, in: Neues Wiener Journal, 25.09.1898, S.8.

²⁹⁶ Anonym: Theater und Musik, in: Innsbrucker Nachrichten, 20.10.1897, S.4.

²⁹⁷ Anonym: „Das grobe Hemd.“, S.8.

Originalversion im Wiener Dialekt spricht, unterhält sich sein kroatisch-slawnisches Pendant, der Schuster Smolcic, „als guter Agramer nur in kajkavischer Mundart“, eine südslawische Dialektgruppe.²⁹⁸

Sogar bis in die Vereinigten Staaten schafften es manche Bühnenstücke Karlweis'. Immer wieder wurden in dem deutschsprachigen Irving Place Theatre in New York Stücke wie „Onkel Toni“ oder „Der kleine Mann“ gespielt, und das sowohl zu Lebzeiten des Autors als auch nach seinem Ableben. So glänzte der Wiener Schauspieler Willhelm „Willy“ Thaller „in Carl Karlweis' admirable comedy of modern marriage and finance, entitled ‚Onkel Toni‘“.²⁹⁹

Das amerikanische Publikum schätzte scheinbar dieselben Dinge wie Karlweis' europäisches Theaterpublikum und zwar seine feine Charakterzeichnung sowie die Bezugnahme auf aktuelle Themen:

The comedy is very bright. Its dialogue sparkles with wit and satire. Still, underneath the surface lightness and running parallel with it is a serious vein. We follow from its inception one of the most notorious forms of swindling practiced by the exponents of the modern high finance. So well does the author enwrap this serious kernel in the lighter play of his fancy that the final impression left by the play is that reflected from its highly colored surface. [...] The character drawing is excellent. The count, who is the leading figure, is a creature of flesh and blood and not a mere stage mannikin.³⁰⁰

So konnte Karlweis also durchaus weit hinaus über die Grenzen Wiens Erfolg erlangen, manche meinten, diesen hätte er „nur dem wirklichen, echten Humor zu verdanken, der durch [...] seine [...] Stück[e] weht, und der in Wien, Berlin und schließlich in der ganzen Welt verstanden wird.“³⁰¹

Während Karlweis' Volksstücke also sehr wohl auch außerhalb Wiens und Österreich mitunter wohlwollend aufgenommen wurden, war dies nicht immer der Fall. Nicht überall konnten seine Werke die gleiche Wirkung entfalten wie in seiner Heimatstadt.

Dies liegt einerseits an den oft der wienerischen Tagespolitik entsprungenen Themen, die Karlweis schriftstellerisch verarbeitete. Was das Wiener Publikum in die Theatersäle strömen ließ, stieß in anderen Städten oftmals auf Unverständnis. So wurde beispielsweise Karlweis'

²⁹⁸ Anonym: Vom Landestheater, in: Agramer Zeitung, 22.02.1897, S.5.

²⁹⁹ Anonym: Unbekannter Titel, in: The New York Press, Sunday Morning, 04.11.1906, S.unbekannt.

³⁰⁰ Anonym: At The Theatres, in: The New York Dramatic Mirror, 10.11.1906, S.13.

³⁰¹ Anonym: unbekannter Titel, in: Die Post, Berlin, 25.01.1898, S.unbekannt.

großer Erfolg „Der kleine Mann“ in München weniger gut angenommen, der Grund dafür ist manchen Kritiken zufolge „in der Unkenntniß der wiener Wahlverhältnisse zu suchen.“³⁰²

Und sogar in Linz konnte das Stück keine mit Wien vergleichbaren Erfolge erzielen, denn „das Stück ist speciell für den Wiener Boden berechnet und zeigt in heiteren Bildern eine Wahlcampagne in einer Wiener Vorstadt“, was dem Linzer Publikum scheinbar trotz der geringen geographischen Distanz zur Hauptstadt fremd war³⁰³: „Manches freilich, was in Wien große Heiterkeit erregte, ward hier wenig verstanden, weil es intimeren Charakters ist.“ Auch die satirische Verarbeitung bekannter Wiener Persönlichkeiten, insbesondere die des Karl Kraus in „Der neue Simson“, stellte sich außerhalb Wiens nicht unbedingt als Vorteil heraus, denn in Linz sei „Kraus gar nicht und seine ‚Fackel‘ nur wenig bekannt“, die im Stück enthaltenen Anspielungen konnten also nicht die erwünschte Wirkung erzielen.³⁰⁴

Dass Karlweis‘ Werke außerhalb der Hauptstadt nicht dieselben Erfolge erzielen konnte, hat auch ganz banale Gründe, wie beispielsweise die Verwendung von Dialekt. So manches Publikum hatte durchaus Schwierigkeiten damit, einige der in Karlweis‘ Stücken auftauchenden Dialektbegriffe zu verstehen. Und nicht nur ZuseherInnen hatten mit diesem Aspekt der Karlweis‘-schen Bühnenstücke zu kämpfen. Der mäßige Erfolg einiger Inszenierungen liegt auch an den „Schwierigkeiten, welche die Beherrschung der Wiener Mundart den meisten Darstellern machte“.³⁰⁵

Besonders in deutschen Theatern kämpften Karlweis‘ Stücke immer wieder mit mäßigem Erfolg, da dort „für den wienerischen Schwank weder so günstige Voraussetzungen noch die nöthige Kenntniß des localen Lebens vorhanden sind.“ Dies war auch hinsichtlich einiger Aufführungen des Stückes „Einer vom alten Schlag“ in deutschen Theatern der Fall, das Karlweis wie bereits erwähnt mit Chiavacci verfasst hatte. Im Berliner Wallner-Theater wurde eine an das deutsche Publikum angepasste Inszenierung zwar relativ freundlich aufgenommen, doch das Übersetzen des in Wien verankerten Stückes auf norddeutsche Verhältnisse hatte einige negative Kritiken zur Folge: „Aber wie konnte auch ein Schottenfelder ‚Extrazimmer‘ wirken, in dem die unverfälschten Typen vom Brillantengrund zur Hälfte berlinerisch reden, einen ‚Dritten‘ zum Skat (!) suchen, die Zeche ‚ausknobeln‘ (!!) und beim Kellner statt eines ‚Pfiff G’spritzten‘ ein – ‚Viertel Schoppen mit Selters‘ (!!!) bestellen.“³⁰⁶ Auch Lokalisierungen der wienerischen Stücke Karlweis‘ brachten also nicht immer den gewünschten Erfolg mit sich.

³⁰² Anonym: Theater- und Kunstberichte aus München, in: Der Humorist, 01.06.1894, S.3.

³⁰³ Anonym: Theater, Kunst und Literatur, in: (Linzer) Tages-Post, 25.09.1894, S.5.

³⁰⁴ Anonym: Theater, Kunst und Literatur, in: (Linzer) Tages-Post, 17.11.1901, S.7.

³⁰⁵ Anonym: Theater-Nachrichten, in: Deutsches Nordmährerblatt, 25.01.1902, S.7.

³⁰⁶ Feldmann: Wien in Berlin, S.8.

Dabei wurde jedoch die Tatsache sehr wohl anerkannt, dass dies nicht einzig und allein die Stücke von Karlweis betraf, auch einige andere österreichische Erfolgsstücke fanden ein ähnliches Schicksal: „In Deutschland hat man Bauernfeld nie gelten lassen, der Ruhm Karlweis‘ hört in Bodenbach auf und den graziösen Witz Hermann Bahrs haben die Ewigkeitssucher mit düsterer Stirn von der deutschen Schaubühne zu bannen gesucht.“³⁰⁷

Und nicht nur der Schriftsteller Karlweis hatte seine Schwierigkeiten mit nicht-wienerischem Publikum, auch die Gattung an sich, die er bediente, konnte nicht überall Fuß fassen. So meinten manche deutsche KritikerInnen, dass in einigen Gegenden Gattungen wie beispielsweise „die Wiener Posse [...] weder richtig gegeben noch richtig verstanden wird.“³⁰⁸

Auch die auf US-amerikanischen Bühnen stattfindenden Inszenierungen seiner Werke waren nicht immer mit Erfolg gekrönt, insbesondere wenn es sich um Übersetzungen handelte. Dass die Anpassung von Stücken, die in ihrer Heimat für ihren Bezug zu Wien und allem Wienerischen geschätzt werden, problematisch sein kann, zeigt eine Kritik über eine Aufführung von „A Rich Man’s Son“, eine Übersetzung des Stückes „Der grobe Hemd“:

A translation of it, by Michael Morton, was produced by W.H. Crane at Wallack’s Theatre, on Oct. 31, 1899. The translation – or, more properly, the adaptation – was called A Rich Man’s Son, and while in it the plot and the main incidents of the original were retained, there were many minor changes, and it was reduced from four acts to three. The effort to transplant the play from a German to an American atmosphere proved unsuccessful. In the English version the characters seemed all to act in an utterly unreasonable manner, the leading man was a cad, and most of the situations lacked humor. In the German version the characters act reasonably, according to German habits of thought. [...] The failure of the English version lay not in unskillful adaptation but in the fact that the nature of the play makes its transplanting into a foreign atmosphere practically impossible.³⁰⁹

Hier kommt natürlich auch der finanzielle Aspekt als Beweggrund des Autors hinzu. War Karlweis zwar allem Anschein nach mit Leib und Seele Schriftsteller, ist anzunehmen, dass auch für ihn die Entlohnung seiner Arbeit von Interesse war. Dass dabei insbesondere die Zielgruppe des Wiener Publikums zu bedenken war, liegt schlichtweg an den damaligen Gegebenheiten im Theatergeschäft.

In Wien bringt die zehnprozentige Tantième gewiß ein artiges Erträgnis, wenn das Stück einen Erfolg hat. Aber das ist auch der Höhepunkt des Einkommens. Es wäre

³⁰⁷ Anonym: Französische Komödien, in: Arbeiter-Zeitung, 10.11.1908, S.1.

³⁰⁸ Feldmann, Siegmund: Wien in Berlin, in: Wiener Allgemeine Zeitung, 01.01.1887, S.8.

³⁰⁹ Anonym: At The Theatres, in: The New York Dramatic Mirror, 22.12.1900, S.62

denn, das Stück hätte auch in Berlin einen Cassenerfolg. Den erzielt aber kein österreichisches Stück in Berlin. Seit den großen Operettenerfolgen haben wir dramatisch in Deutschland abgewirthschaftet. ... Schnitzler und Karlweis finden immer in Berlin Unterkunft. Man nimmt ihre Stücke überall. Aber sie erzielen keine Tantièmenerfolge [...] Der österreichische Autor, der in den letzten zehn Jahren auch Ungarn verloren hat, ist hauptsächlich auf Oesterreich angewiesen. Und wie wenig bringt die Provinz. Wie wenig können die österreichischen Provinzdirectoren leisten, für die das Autorenhonorar oft eine schwere, drückende Steuer ist.³¹⁰

Dass eine Autorin bzw. ein Autor unter diesen Umständen womöglich beim Schreiben von Volksstücken ein Wiener Publikum im Sinn hat, scheint kaum verwunderlich. Ein Kritiker Karlweis' meinte allerdings auch: „Er schreibt nicht Stücke wegen der Tantièmen, wie manche seiner Herren Collegen, er schreibt sie aus dem Herzen heraus“.³¹¹

Dass Karlweis mit seinen Stücken also nicht überall dieselben Erfolge erzielen konnte, wie dies in Wien der Fall war, hat verschiedene Gründe und war in Anbetracht seiner Stücke wohl in gewisser Weise sogar zu erwarten, wie eine Kritik des Berliner Börsencouriers anlässlich einer Vorstellung des Stückes „Das liebe Ich“ treffend zusammenfasst:

Es wäre thöricht gewesen, für das Werk einen gleich starken Erfolg in Berlin zu erhoffen. Was Karlweis zum Liebling Wiens, zum dramatischen Propheten für das Volksthum der Donaustadt macht, das eben läßt ihn den Berlinern etwas fremd erscheinen. [...] eines der besten Volksstücke in unserer Bühnenliteratur, ist hier nicht zur vollen Würdigung gekommen, weil es eben nur wiener Luft athmet, nur von wiener Leben erfüllt ist. [...] „Das liebe Ich“ wurzelt tief im wiener Boden und ist darum nicht so leicht zu verpflanzen. [...] Wir können Wien um seinen Volksdramatiker beneiden, [...] aber wir können nicht erwarten, daß die Schöpfungen des wiener Dramatikers bei uns so tief auf Herz und Gemüth wirken, wie bei den Wienern, aus deren Seele heraus das Werk erblüht ist.³¹²

Gerade in Wien konnte Karlweis also ungemein von der Bezugnahme auf seine Heimatstadt profitieren, „außerhalb der Grenzen wienerischer Lässigkeit und leiser Spöttelei hat man aber das Künstlerische, weil so unübertrefflich Einfachwahre seiner Romane und Stücke nicht recht begreifen können.“³¹³ Abschließend lässt sich zu diesem Thema folgendes sagen: „In seinem Garten wurden nur „Wiener Früchteln“ gezogen. Das war seine Kraft und seine Schwäche.“³¹⁴

³¹⁰ Buchbinder, Bernhard: Feuilleton. Tantièmenzauber, in: Neues Wiener Journal, 13.10.1899, S.2.

³¹¹ Anonym: Wiener Silhouetten, in Wiener Montags-Journal, 20.11.1899, S.1.

³¹² Anonym: unbekannter Titel, in: Berliner Börsencourier, 14.01.1898, S.unbekannt.

³¹³ Anonym: unbekannter Titel, in: Dia Nation. Berlin, 02.11.1901, S.unbekannt.

³¹⁴ Anonym: unbekannter Titel, in: Breslauer General-Anzeiger, 31.10.1901. S.unbekannt.

Sei es das typisch wienerische Milieu, bevölkert von echten Wiener Typen, seien es Themen wie die Nationalitätenfrage, die Korruption in Politik und Wirtschaft, der misogynen Weiblichkeitsdiskurs um 1900 oder die soziale Frage, Karlweis verstand es, die Lebenswelt seiner ZuschauerInnen auf die Bühne zu bringen und damit stets am Puls der Zeit zu sein. Dabei widmet er sich zahlreichen Fragestellungen und Phänomenen, die im ausgehenden 19. Jahrhundert durchaus von Relevanz waren, oftmals bleibt er allerdings an der Oberfläche, originelle Ansätze verlaufen häufig im Sand und kritische Überlegungen enden dann doch stets in einem Happy End. Dass es die Themen selbst sind, die Karlweis nur für sein zeitgenössisches Publikum attraktiv erscheinen ließen, ist nicht anzunehmen, da einerseits viele der damals gestellten Fragen noch immer Antworten verlangen und damit auch heute noch von Bedeutung sind. Andererseits werden schließlich auch Werke anderer bedeutender AutorInnen bis heute rezipiert. Ein Grund für das abnehmende Interesse an Karlweis und seinem Werk ist vielmehr in der Art und Weise zu suchen, in der sich Karlweis diesen Themen widmet, da er eben nur selten auf originelle Weise über interessante Ansätze hinauskommt.

All dies trägt sicher seinen Teil zu dem Verschwinden Karlweis' bei, ausreichend sind diese Gründe jedoch nicht, um dasselbe gänzlich zu erklären, weshalb in den folgenden Kapiteln noch näher auf die Gattungen eingegangen wird, die Karlweis mit seinen Stücken bedient, sowie darauf, welche Traditionen es sind, in denen er schreibt, und auf die zeitgenössische Rezeption seiner Werke.

3.2 Karlweis und das Volksstück

Alle zusammen tragen Schuld an den heutigen Zuständen der Wiener Volksbühne: Publicum, Diectoren, Dichter, Schauspieler und Kritiker. Mit vereinten Kräften arbeitete man an dem Verfall und endlichen Niedergange derselben.³¹⁵

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde immer wieder der Niedergang des Volksstückes postuliert, zahlreiche Persönlichkeiten aus der Theaterwelt meldeten sich zu diesem Thema zu Wort, viele von ihnen hatten ihre eigenen, unterschiedlichen Verfallsthesen.

³¹⁵ Schlögl, Friedrich: Vom Wiener Volkstheater: Erinnerungen und Aufzeichnungen, Wien: Prochaska 1884, S.166f.

Geht man tatsächlich von einem abnehmenden Interesse an der Gattung aus, liegt die Vermutung nahe, dass Karlweis' Verschwinden womöglich bis zu einem gewissen Grad mit dem Verschwinden des Volksstückes in Verbindung steht.

Um diesem Gedanken nachzugehen, werden einige Überlegungen dazu angestellt, was Ende des 19. Jahrhunderts denn unter der Gattung „Volksstück“ verstanden wurde, in welchen Schauspielhäusern diese Bühnenwerke zur Aufführung kamen und welche Verfallsthesen aufgestellt wurden.

Häufig wurde die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts von ZeitgenossInnen und späteren KritikerInnen als Periode des Niedergangs des Volksstückes festgemacht, das seine Blütezeit mit Raimund hatte, einen erneuten Höhepunkt mit Nestroy, und das nach dem Reformator Ludwig Anzengruber schließlich nach und nach verebbte.³¹⁶

Dabei ist in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sehr wohl eine erwähnenswerte Produktion an Volksstücken zu beobachten, auch wenn viele der nach 1850 entstandenen Volksstücke vor dem Hintergrund jener Thesen, die von einem Niedergang des Wiener Volkstheaters sprechen, abgewertet wurden. Der Literaturhistoriker Otto Rommel behauptet, dass in jener Zeit keine neue Theaterform entwickelt wurde, sodass AutorInnen zwangsläufig auf das eigentlich bereits der Vergangenheit angehörende Volksstück zurückgreifen mussten.³¹⁷ Die Folge ist eine Vielzahl an Werken, die an die Tradition des Volksstückes anschlossen und die Gattung weiterentwickelten. Bewährte Stil- und Wirkungsmittel wurden weiterhin eingesetzt, manch anderes veränderte sich jedoch.³¹⁸ Im Folgenden wird nun darauf eingegangen, was man unter der Gattung des Volksstückes in der Schaffensperiode Karlweis' verstehen kann.

Wie der Name schon sagt, will das Volksstück ein Theater für das Volk sein. Dabei hatte es zu Karlweis' Zeiten einige Funktionen zu erfüllen, die folgendermaßen zusammengefasst werden können: „Die Volksstücke sollten moralisch aufbauend, unterhaltend, für den ‚kleinen Mann‘ nach der naiven, ‚echten‘ Art der Alt-Wiener volkstümlichen Kunst geschrieben werden.“³¹⁹ Bestimmend war also der verklärte Blick zurück in die Vergangenheit, bekannte Muster sollten wiederholt werden, um auf diese Weise harmlose Unterhaltungsstücke zu schaffen. Dass einige der nach dieser Art geformten Werke kaum Platz für Originalität übrigließen, liegt auf der Hand.

³¹⁶ Hein, Jürgen: Das Wiener Volkstheater, 3. Auflage, Darmstadt: Wiss. Buchges. 1997, S.166.

³¹⁷ Ebd. S.166.

³¹⁸ Ebd. S.168.

³¹⁹ Bobinac, Marijan: Für den kleinen Mann muß endlich etwas geschehen! Zum österreichischen Volksstück der Jahrhundertwende, in: Zagreber Germanistische Beiträge. Issue 5, 1996, S.77-128, S. 81.

Die Intention hinter diesen „moralisch aufbauenden“ Stücken war klar, durch sie sollte eine erzieherische Wirkung auf das Publikum ausgeübt werden, demnach war auch eine deutlich heraustretende Moral für die Akzeptanz eines als Volksstück deklarierten Bühnenwerkes von Bedeutung. Insbesondere klassischen Mustern folgende Besserungsstücke, wie Karlweis' „Das liebe Ich“, ist eine volkserzieherische Absicht kaum abzusprechen.

Ein weiterer notwendiger dramaturgischer Bestandteil des Volksstückes war das Verkörpern des „wahren Wienertums“. Vergangenes und Lokales wurden dabei verklärt, Zeitgenössisches und Fremdes häufig als problematisch dargestellt. Die großen sozialen und politischen Fragen jener Zeit wurden dabei oft auf einer oberflächlichen und harmlosen Ebene thematisiert, am Ende lösten sich jegliche Probleme verlässlich in Wohlgefallen auf. Diese Strategie sollte dem Volk Ablenkung von den Problemen ihrer Gegenwart verschaffen:

Das Volk sucht Erhebung, Erfrischung, Glanz und Schönheit in der Kunst. Es will nicht seine eigenen Leiden, seine moralischen Blößen mit einer an der Wirklichkeit gemahnenden Rücksichtslosigkeit aufgedeckt sehen im Theater, es will sich nicht dem allgemeinen Mitleid empfohlen wissen.³²⁰

Meist war das Volksstück im Dialekt gehalten, was ein weiteres Merkmal der Gattung darstellte. Schon Anzengruber meinte zu der Verwendung der österreichischen Mundart in seinen Stücken: „Als Dramatiker muß ich den Trieb haben, mit den Leuten zu sprechen, und so muß ich mich denn wohl auch entschließen, ihre Sprache zu reden.“³²¹ Und auch Karlweis' Werke sind bestimmt von der Wiener Dialektsprache, wie auch folgende Anekdote zum Ausdruck bringt: „Gustav Schwarzkopf fragte ihn einmal: ‚Sag‘, warum schreibst du deine Stücke immer allein?“ „Ich schreib' sie ja gar nicht allein,“ entgegnete Karlweis, „Ich hab' ja immer einen glänzenden Mitarbeiter: den Dialekt.“³²²

Ein weiteres Merkmal des Volksstückes war der dramaturgische Einsatz von Musik, insbesondere in Form des Couplets, dessen Bedeutung für den Erfolg vieler Werke nicht unterschätzt werden darf: „ein gutes Couplet, meisterhaft vorgetragen, konnte selbst ein schwaches Stück retten.“³²³ Diese klassischen musikalischen Einlagen wurden in der zweiten

³²⁰ Carl, Ulrike: Das „Volksstück“ in Wien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und seine Bedeutung für den Spielplan der Vorstadttheater: unter Berücksichtigung des Schriftstellers Theodor Taube, zit. nach: Bobinac: Für den kleinen Mann, S.87.

³²¹ Aust, Hugo; Haida, Peter; Hein, Jürgen: Volksstück: Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama, München: Beck 1989, S.212.

³²² Anonym: Theater und Kunst. Hinter den Kulissen, in: Neues Wiener Journal, 30.10.1926, S.10.

³²³ Castle, Eduard; Nagl, Johann Willibald; Zeidler, Jakob (Hg.): Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Band 3. Von 1848 bis 1890/Unter Mitwirkung hervorragender Fachgenossen nach dem Tode von Johann Willibald Nagl und Jakob Zeidler hrsg. Von Eduard Castle, Wien: Fromme 1935, S.332.

Jahrhunderthälfte jedoch immer spärlicher eingesetzt, da man sich von der aufstrebenden Operette abgrenzen wollte und, in Anbetracht des Konkurrenzverhältnis der beiden Gattungen, auch musste. Dies hing jedoch auch mit der abnehmenden Qualität der musikalischen Elemente vieler Volksstücke zusammen, so „muss zugegeben werden, daß unser Couplet, wie es gegenwärtig zusammengereimt und heruntergesungen wird, mit Stumpf und Stiel ausgerottet zu werden verdient.“³²⁴ Einige Stimmen behaupten, die immer populärer werdende Operette hätte dem Volksstück die Wiener Bühnen streitig gemacht. Andere wiederum sehen in ihrem Aufkommen vielmehr eine Weiterentwicklung des Wiener Volkstheaters, anstatt einer Verdrängung desselben, in einigen Punkten schließe das neue Genre immerhin an volkstümliche Traditionen der Lokalposse an.³²⁵ Am erfolgreichsten wurden über eine lange Zeit die Operetten Offenbachs gespielt, später machte ihm Johann Strauß Konkurrenz. Insbesondere im Carltheater, sowie dem Theater an der Wien, fand diese Gattung freudige Aufnahme. Somit wandten sich zwei der drei Wiener Vorstadttheater der Operette zu, nur das Theater in der Josefstadt hielt die neue Gattung von seinen Spielplänen fern.³²⁶ Mit dem steigenden Interesse des Publikums an den musikalischen Bühnenwerken gingen auch manche Volksstückdichter dazu über, Operettentexte zu schreiben oder wandten sich mangels ausreichender Möglichkeiten im Bereich des Volkstheaters der Journalistik zu.³²⁷ Dass die Operette damals ihren Siegeszug über das Volksstück antreten konnte, bedeutet jedoch nicht, dass sie dem Sprechtheater in qualitativer Hinsicht überlegen war:

Man hatte zwar Allerlei an den absonderlichen Stoffen, welchen die Text-Appreteure für die gefeierten Maestri zusammenschweißten, auszusetzen; man erklärte die Handlung als dürftig oder unklar und verworren, die Personen und „Charaktere“ wie dem Irrenhause entsprungen, und die eingestreuten Witze und wirklichen Spässe so rar wie die Fettaugen in einer Spitalsuppe; aber man fand an den neckischen, elektrisirenden Melodien Gefallen und das bekannte „ganz Wien“ sang sie nach.³²⁸

Ob dieser Begeisterung geriet das Volksstück nach und nach in Vergessenheit. Der Schriftsteller und Feuilletonist Friedrich Schlögl meint Anfang der 1880er Jahre, dass das Wiener Publikum selbst die Schuld an diesem Umstand trägt:

Denn hätte man dem cancanierten und gesungenen Operettenunwesen mit seiner vermeintlichen Pikanterie, meist aber Cochonnerie oder nur Fadaise, dem

³²⁴ Mauthner, Fritz: Kleiner Krieg. Kritische Aufsätze, Leipzig: Edwin Schloemp Verlag 1879, S.60.

³²⁵ Hein: Das Wiener Volkstheater, S.163f.

³²⁶ Castle; Nagl; Zeidler: Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte, S.336.

³²⁷ Ebd. S.780.

³²⁸ Schlögl: Vom Wiener Volkstheater, S.164f.

Ausstattungsunsinn und Blödsinn oder der Pariser Skandalkomödie nicht in hellster Begeisterung zugejubelt, so hätten sich unsere bewährten Volksdichter, wie Anzengruber, Berla, Elmar, nicht schweigend zurückgezogen.³²⁹

Fakt ist, dass die zunehmende Popularität der Operette als theatralische Unterhaltungsform Auswirkungen auf das Volksstück hatte, beispielsweise eben in Hinblick auf den Einsatz musikalischer Elemente im Volkstheater.

All diese oben genannten Aspekte macht also die Gattung Volksstück aus. Ihren Anfang nahm sie mit Philipp Hafner, der eine Aufwertung des Volkstheaters anstrebte, unter Beibehaltung der heiteren Elemente und „[s]trotzend von kräftigem Spaß“.³³⁰ Im frühen 19. Jahrhundert waren es „Die großen Drei“, die das Wiener Volksstück dominierten: Josef Alois Gleich, Karl Meisl und Adolf Bäuerle.³³¹ Unter den dreien wurde letzterer von vielen besonders geschätzt, in seinen Stücken „wählte er mit sicherer Hand die richtigsten Stoffe aus dem Volks- und kleinbürgerlichen Familienleben, erfand die drolligsten Situationen, die komischesten Verwicklungen“.³³² Ein jeder der drei soll mehrere hundert Bühnenstücke verfasst haben, ein Großteil davon war eher trivial, was allerdings auch den strengen Zensurbedingungen geschuldet sein mag, ohne die sich die Autoren möglicherweise auch anderen Stoffen gewidmet hätten.³³³

Diesen dreien folgte Ferdinand Raimund, der dafür geschätzt wurde, dass er die Komödie „durch poetischen Humor zur Kunst erhob und dem Volke Sinn für das wahrhaft Poetische damit einzuhauchen wußte.“³³⁴ Mit seinen Zauberspielen, -possen, und -märchen gelang es Raimund, in den „Gestalten einer reizenden Märchenwelt die Gebrechen seiner Zeit, die Schwächen und Laster der Menschen auf das schärfste zu geißeln.“³³⁵ Es sind nur acht Bühnenwerke, die Raimund Zeit seines Lebens geschaffen hat, bevor er sich mit 46 Jahren, als Folge einer Bisswunde durch einen Hund, aus Angst vor einer Tollwuterkrankung erschoss.

Manche meinten, weder der Hund noch die Schusswunde wären sein Ende gewesen, sondern dass „Raimund nur an – Nestroy gestorben sei!“³³⁶ Johann Nestroy war es, unter dem manche den Höhepunkt des Alt-Wiener Volkstheaters festmachen. Er sei es gewesen, der sein Publikum

³²⁹ Ebd. S.18.

³³⁰ Ebd. S.111.

³³¹ Ebd. S.116.

³³² Ebd. S.130.

³³³ Ebd. S.127f.

³³⁴ Ebd. S.138.

³³⁵ Ebd. S.138.

³³⁶ Ebd. S.141.

mit seiner beißenden Satire zum Nachdenken gebracht hätte: „Bäuerle schrieb für das Zwerchfell, Raimund für das Gemüth, und Nestroy für den Verstand“³³⁷

Nach Nestroy folgten einige mehr oder weniger bekannten Volksstückautoren, darunter Friedrich Kaiser und O. F. Berg, später Karl Elmar, Karl Costa, und andere, die hinter ihren gefeierten Vorgängern in den Hintergrund traten und somit das gleiche Schicksal wie Karlweis ereilte.

Erst Ludwig Anzengruber, der häufig in Bezug auf das „neue Volksstück“ genannt wird, konnte der Gattung zu neuem Glanz verhelfen. In seinen Stücken treten Figuren aus dem Bauernstand und Kleinbürgertum auf, und zwar nicht mehr romantisch verklärt, sondern durchaus vielschichtig und im Rahmen einer glaubwürdigen Handlung.³³⁸ Er bemühte sich um ein neues, ernstes Volksstück, das zeitgenössische Probleme auf kritische Weise sichtbar machen sollte.³³⁹

Der Schriftsteller und Feuilletonist Friedrich Schlögl behauptet, die Stücke Anzengrubers „gefielen nur einem Bruchtheil des Volkes, die große Menge sehnte sich nach gewöhnlicher Kost“.³⁴⁰ Diese sollten andere SchriftstellerInnen liefern, darunter auch Karlweis.

Nach diesem kurzen Abriss zur Geschichte des Volksstückes und einigen seiner Vertreter, wird nun auf die unterschiedlichen Ausformungen der Gattung eingegangen. Über die Jahre haben eine Vielzahl von KritikerInnen die verschiedenen Spielarten des Volksstückes in Kategorien eingeteilt. Einer davon ist Karlweis' Zeitgenosse Hermann Bahr, der eine Unterscheidung zwischen zwei Typen des Volksstücks seiner Zeit vornimmt. So differenziert er zwischen den alt-wienerischen Unterhaltungsstücken und dem moderneren sozialen Drama naturalistischer Färbung. Sowohl Karlweis' Werke als auch jene, die er und Bahr gemeinsam verfasst haben, sind dem ersten Typus zuzuschreiben. Dabei werden traditionell zeitgenössische Problemstellungen auf unterhaltsame Weise abgehandelt, hierbei steht am Ende, anders als in den Stücken, die dem zweiten Typus angehören, stets ein Happy-End.³⁴¹

Auch der Schriftsteller Hanns von Gumpenberg macht in seinem Aufsatz „Volksstücke“ verschiedene zeitgenössische Typen fest, wobei er insbesondere das Amüsiervolksstück herausstreicht, das der traditionellen Form des Volksstückes verbunden bleibt. Er nennt hier Karlweis als einzigen Autor, der dieser Gattung im ausgehenden 19. Jahrhundert noch treu bleibt.³⁴²

³³⁷ Ebd. S.144.

³³⁸ Bobinac: Für den kleinen Mann, S. 88.

³³⁹ Hein: Das Wiener Volkstheater, S.171.

³⁴⁰ Schlögl: Vom Wiener Volkstheater, S.156.

³⁴¹ Bobinac: Für den kleinen Mann, S.89.

³⁴² Ebd. S.91.

Mit dieser Meinung steht Gumpenberg nicht allein, Carl Karlweis galt für viele als jener Autor, der zu seiner Zeit als einziger tatsächlich diese, der Tradition verpflichtete Form des klassischen Volksstückes bediente. Weitgehend hält er sich in seinem Schaffen an bewährte Muster, so formte er beispielsweise die Dialoge seiner Bühnenwerke nach Art der beliebten Konversationsstücke. Und auch seine ProtagonistInnen sind wie es die Tradition will dem Bürgertum beziehungsweise adeligen Kreisen zuzuordnen, Figuren aus dem Proletariat stehen nicht zentral im Handlungsgeschehen. Die Konstellationen dieser Figuren sind häufig ähnlich traditionell wie deren soziale Herkunft, in vielen seiner Stücke stehen alt-wienerische Protagonisten der jüngeren Generation, die oft modernere Ansichten vertritt, gegenüber. Auch die Parallelhandlung der Liebespaare, die zunächst einige Hindernisse überwinden müssen, um schlussendlich stets ihr gemeinsames Glück zu finden, erinnern an ältere Volksstücke. Anders als es in vielen früher entstandenen Stücken der Fall ist, finden sich in Karlweis' Werken vergleichsweise wenig Rührseligkeiten, worin er sich auch von einigen seiner ZeitgenossInnen klar unterscheidet.³⁴³ Und in einem weiteren Punkt geht Karlweis, bedingt durch die bereits erwähnten Umstände im Theaterwesen bezüglich der Operette, einen anderen Weg und verzichtet weitgehend auf die traditionellen musikalischen Einlagen, diese kommen lediglich in wenigen Stücken, am prominentesten in „Das liebe Ich“, zum Einsatz.

ZeitgenossInnen, RezipientInnen, wie auch die Theatermachenden selbst, legten Ende des 19. Jahrhunderts immer größeren Wert auf eine klare Unterscheidung zwischen den verschiedenen Genres. Klare Gattungsbezeichnungen waren schon Anzengruber ungemein wichtig. Erst bei ihm trat der Begriff Volksstück als Bezeichnung seiner Werke in den Vordergrund und auch der Anteil der als Volksstück deklarierten Dramen ist in Anzengrubers Schaffen weit höher als dies bei seinen VorgängerInnen und ZeitgenossInnen der Fall ist.³⁴⁴

Vor diesem Hintergrund sind auch die genauen Werkbezeichnungen Karlweis' eine nähere Betrachtung wert. So trägt das „Das liebe Ich“ beispielsweise die Gattungsbezeichnung „Volksstück mit Gesang“. Dies verweist auf die enthaltenen traditionellen Elemente, auf die Karlweis in seinen anderen Stücken weitgehend verzichtet. So erinnern eben die bereits erwähnten Gesangseinlagen an das Volksstück früherer Zeiten, und auch die Form des Besserungsstückes wurde von vielen seiner ZeitgenossInnen als rührselig und veraltet empfunden. Seinen großen Erfolg „Der kleine Mann“ bezeichnete Karlweis als „Wiener Schwank“. Die lokale Bestimmung „Wiener“ deutet dabei klar auf die Intention des Autors hin,

³⁴³ Ebd. S.102.

³⁴⁴ Aust; Haida; Hein: Volksstück, S. 207.

sein Werk in die Nähe des traditionellen Volksstückes zu rücken. Traditionellerweise erwartete man von einem Schwank eine komische, oftmals derbe Handlung, bei der auch das Motiv der Sexualität üblicherweise nicht fehlen durfte.³⁴⁵ Hinsichtlich des ähnlich erfolgreichen Werkes „Das grobe Hemd“ dürfte sich Karlweis ob der Gattungsbezeichnung sicher gewesen sein, dass es sich bei der Geschichte um den humorvoll aufgelösten Konflikt zwischen dem jungen Salonsozialisten und seinem alt-wienerischen Vater um ein Volksstück handelt. Seine beiden letzten großen Bühnenwerke erlebten ihre Premieren unter der Bezeichnung „Komödie“, „Onkel Toni“ als „Eine Komödie aus der Gesellschaft“, „Der neue Simson“ schlicht als „Komödie in 3 Aufzügen“. Das gemeinsam mit Bahr anlässlich eines Volkstheaterabends verfasste Stück „Wenn es euch gefällt“ bezeichneten die beiden Schriftsteller als „Wiener Revue“, immerhin ist es ein Rückblick auf die populärsten Themen der Hauptstadt im vorangegangenen Jahr.

Von welcher Bedeutung diese verschiedenen Gattungszuordnungen auch für die zeitgenössischen RezensentInnen waren, zeigen exemplarisch einige Kritiken, die anlässlich der Erstaufführung des Erfolgsstückes „Der kleine Mann“ erschienen sind. So sieht ein Kritiker in dem Stück einen „schwankartige[n] Unsinn“³⁴⁶, ein anderer bezeichnet das Stück als „derbe[s] Possenggenre“ und nennt den Schwank eine „Vorstadtposse“, die „feinere Nuancen“ vermissen lässt.³⁴⁷ Eine Pressestimme wundert sich in Anbetracht des Handlungsgeschehens über die Gattungsbezeichnung, „denn ein Schwank gehört ja im Allgemeinen der niedrigeren dramatischen Kunstgattung an.“³⁴⁸ Dass sich viele für dieses Stück eine andere Genrezuschreibung gewünscht hätten, zeigt auch eine Kritik, die selbst eine Umwidmung vornimmt und festhält: „Dieser angebliche Schwank ist ein gesundes Wiener Volksstück“.³⁴⁹ So mancher ist jedoch auch einverstanden mit der Entscheidung des Autors, so streicht eine Kritik den Aspekt des Lokalbezugs heraus und meint: „Die Bezeichnung „Wiener Schwank“ wurde vom Verfasser nicht unabsichtlich gewählt, denn das Stück ist speziell für den Wiener Boden berechnet.“³⁵⁰

Welche genauen Bezeichnungen die Bühnenwerke auch trugen, trotz des ausgerufenen Niedergangs der Gattung sind durchaus immer noch eine Vielzahl an Volksstücken zur

³⁴⁵ Bobinac: Für den kleinen Mann, S.105.

³⁴⁶ Anonym: Schaubühne und Kunst, in: Deutsches Nordmährerblatt, 07.02.1903, S.6.

³⁴⁷ Anonym: Vom landschaftl. Theater in Linz, S.5.

³⁴⁸ Anonym: Theater, in: Wiener Sonn- und Montags-Zeitung, 19.03.1894, S.3.

³⁴⁹ Ebd. S.3.

³⁵⁰ Anonym: Vom landschaftl. Theater in Linz, S.5.

Aufführung gelangt. Diese hatten allerdings sehr wohl unter verschiedenen Umständen zu leiden. Das Konkurrenzverhältnis mit der Operette wurde bereits eingehend besprochen, ein weiterer Aspekt, der Einfluss auf das Volksstück hatte, das eigentlich aktuelle Stoffe kritisch behandeln wollte, war das Zensurwesen. Die Theaterordnung von 1850 blieb bis 1918 in Kraft, jedes neue Stück musste vor seiner Premiere von der Polizeidirektion genehmigt werden. Zu jener Zeit stellte das Theater den Anspruch, eine wichtige Instanz in der Bildung des Volkes zu sein. Aus diesem Grund sollten auf der Bühne bestimmte Werte, die Loyalität der BürgerInnen gegenüber dem Staat und seinen RepräsentantInnen, das Bewahren von Ruhe und Ordnung sowie gewisse Ideen von Moral, Anstand und Religion hochgehalten werden. Ein jedes Stück, das diesen Vorstellungen widersprach, fiel einer strengen Zensur zum Opfer. Auch Anspielungen auf noch lebende Personen waren damals verboten und besonders diese Regelung sollte für eines der Karlweis'schen Stücke von besonderer Bedeutung sein, wie in einem späteren Kapitel noch eingehend behandelt werden wird.³⁵¹ Angesichts dieser Bestimmungen ist es kein Wunder, dass eine Vielzahl der Stücke ab der Mitte des 19. Jahrhunderts zu eher harmlosem Unterhaltungstheater verkommen sind:³⁵²

Wie sollten sich die schaffenden Kräfte mehren, wie konnten die mit mehr oder weniger Beruf Wirkenden fortbestehen, wenn sich ihnen die Zensur bei jedem Anlaß als unerbittlicher Gegner gegenüberstellte: als ein Feind, der fortwährend das Vernichtungsschwert schwingen durfte?³⁵³

Sowohl die aufstrebende Gattung der Operette, sowie die strengen Zensurrichtlinien stellten erschwerende Bedingungen für das Volksstück dar. Doch kein Umstand wirkte sich derart drastisch aus, wie die Tatsache, dass dem Volksstück schlichtweg seine Bühne fehlte.

Ältere Vorstadttheater hatten sich nach und nach von der Gattung des Volksstückes abgewandt, womit auch die Produktion neuer Werke versiegte.³⁵⁴ Außerdem stellte die Operette nicht die einzige Konkurrenz dar, auch gegenüber zahlreichen Nachahmungen des französischen Unterhaltungstheaters hatte sich das Volksstück zu behaupten.³⁵⁵

Im Zuge der Gründerzeit entstanden einige neue Schauspielhäuser, durch die steigenden Bevölkerungszahlen sowie die Erweiterung der Stadtgrenzen war der Bedarf gewachsen. Nur

³⁵¹ Hein: Das Wiener Volkstheater, S.157.

³⁵² Ebd. S.158.

³⁵³ Castle; Nagl; Zeidler: Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte, S.789.

³⁵⁴ Hein: Das Wiener Volkstheater, S.159.

³⁵⁵ Sprengel, Peter: Geschichte der deutschsprachigen Literatur. 1870 – 1900: von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende, München: Beck 1998, S.426.

wenige dieser Bühnen hatten allerdings Bestand, einige fielen Bränden zum Opfer, andere der Misswirtschaft ihrer Direktoren.³⁵⁶

Der Literaturwissenschaftler Anton Bettelheim brachte die prekäre Theatersituation der damaligen Zeit auf den Punkt:

In Wirklichkeit geschieht aber seit einem Menschenalter alles, was geschehen kann, um unser Volkstheater zu Grunde zu richten. Raimund lebt bis auf weiteres nur in Theaterarchiven, Bibliotheken und den Herzen Aller, die es mit dem deutschen Drama ernst meinen. Anzengruber schreibt Genrefeuilletons und Romane: das Theater an der Wien erbittet gelegentlich wohl neue Stücke von ihm, um deren Aufführung hernach den Mitgliedern des Burgtheaters für vereinzelte Wohltätigkeits- oder Gala-Vorstellungen zu überlassen. [...] Niemals zuvor ist das Wiener Volkstheater ärger beenzt und bedrängt gewesen.³⁵⁷

Vor allem durch zwei Neugründungen in den 1890er Jahren sollte dem Volksstück zu neuem Glanz verholfen werden und eine „Kontinuität des Volkstheaters“ sicherstellen. Dabei handelte es sich um das Deutsche Volkstheater und das Raimundtheater, zwei Bühnen, auf denen auch einige der Karlweis'schen Stücke Premiere feierten.³⁵⁸ Nachdem eine überwiegende Mehrzahl der Erfolgsstücke des Autors im Deutschen Volkstheater ihre Uraufführung erlebten, wird im Folgenden ein Fokus auf diese Bühne gelegt.

In den 1880er Jahren kam von vielen die Forderung nach der Gründung eines neuen bürgerlichen Schauspielhauses.³⁵⁹ Insbesondere die Mitglieder des „Laube-Vereins“, benannt nach dem ehemaligen Burgtheaterdirektor und Begründer und Direktor des im Jahre 1884 abgebrannten Stadttheaters, sowie der sich nach und nach aus dieser Gruppe herausbildende Verein „Deutsches Volkstheater in Wien“ forderten eine neue Bühne für das Volksstück.³⁶⁰

Wir wünschen [...] ein Volkstheater, in welchem unsere anerkannten, älteren und neueren Lokaldichter, die deutsame Zauberpöse, das satirische Charakterstück und die realistische Bauernkomödie [...] in sorgsam vorbereiteter Darstellung ihre gesicherte Stelle im Jahresrepertoire finden müßten.³⁶¹

³⁵⁶ Castle; Nagl; Zeidler: Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte, S.423.

³⁵⁷ Bettelheim, Anton: Volkstheater und Localbühne, in: Die Nation. Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft und Literatur. Jg.4, 1887, S.12f.

³⁵⁸ Sprengel: Geschichte der deutschsprachigen Literatur, S.427.

³⁵⁹ Tyrolt, Rudolf: Aus dem Tagebuche eines Wiener Schauspielers: 1848 – 1902; Erinnerungen und Betrachtungen, Wien, Leipzig: Braumüller 1904, S.236.

³⁶⁰ Gruber-Hauk, Susanne: Das Wiener Volkstheater zwischen 1889 und 1987 im gesellschaftlichen Kontext, Wien: Wien, Univ., Diss. 2008, S.11.

³⁶¹ Bettelheim: Volkstheater und Localbühne, S.14.

Bettelheim war der Meinung, dass „volkstümliche Zuschauer“, von der Magd bis zum einfachen Soldaten, Klassiker wie „Faust“ oder „Kabale und Liebe“ genauso tief empfinden, wie es „die oberen Zehntausend“ tun und wünschte sich ein allen zugängliches Theaterhaus.³⁶² Er verlangte ein Volkstheater, das „für die Lokalbühne in derselben Art eine nur idealen Zwecken dienende, mustergiltige Kunststätte werden sollte, wie das Burgtheater für das klassische Schauspiel.“³⁶³ Bis es zum Bau eines solchen Theaters kam, sollte es allerdings noch ein wenig dauern, auch der Literat selbst zweifelte noch stark an der Umsetzung dieses Vorhabens, denn „[m]it dem guten Willen allein ist es nicht gethan.“³⁶⁴

Schließlich wurde das Deutsche Volkstheater im September des Jahres 1889 eröffnet, seinen ersten Direktor fand es mit Emmerich von Bukovics, „ein liebenswürdiger und gütiger Chef“, wie der Schauspieler Rudolf Tyrolt in seinem Tagebuch vermerkte.³⁶⁵ Es sollten in erster Linie Trauer- und Schauspiele, Volksstücke, Schwänke und Possen der Gegenwart gegeben werden. Mit der Zeit traten diese jedoch hinter Inszenierungen von Klassikern und gehobenen Konversationsstücken zurück.³⁶⁶ Durch verhältnismäßig niedrige Eintrittspreise sollte möglichst vielen Menschen der Besuch des neuen Volkstheaters ermöglicht werden.³⁶⁷ Neben den beliebten Klassiker-Vorstellungen wurde insbesondere das Werk Anzengrubers gepflegt und auch mit den Aufführungen der Stücke von Raimund und Nestroy war das Haus überaus erfolgreich. Auch Karlweis ist unter jenen AutorInnen zu nennen, die dem Volkstheater im Bereich des Unterhaltungsstücks beachtliche Erfolge bescherten.³⁶⁸ Dabei schwang auch ein volkserzieherischer Aspekt mit, immerhin sollte die als Volk bezeichnete Masse durch sorgfältig ausgewählte Bühnenwerke erzogen werden.³⁶⁹

Die Realität sah jedoch anders aus, denn zumindest in den ersten Jahren nach seiner Eröffnung waren es vor allem das gehobene Bürgertum sowie der Mittelstand, die das Publikum des Hauses ausmachten, erst später öffnete sich das Theater weiteren Kreisen der Bevölkerung.³⁷⁰

³⁶² Ebd. S.7.

³⁶³ Bettelheim: Volkstheater und Localbühne, S.9.

³⁶⁴ Ebd. S.9.

³⁶⁵ Tyrolt: Aus dem Tagebuche, S.247.

³⁶⁶ Fontana, Oskar Maurus: Volkstheater Wien: Weg und Entwicklung (1889 – 1964), Wien: Bergland-Verl. 1964, S.6.

³⁶⁷ Ebd. S.7.

³⁶⁸ Ebd. S.21.

³⁶⁹ Teichgräber, Axel: Das „Deutsche“ Volkstheater und sein Publikum; Wien 1889 bis 1964: ein theaterwissenschaftlicher Beitrag zur Morphologie des Publikums an Hand der Spielanalyse eines kontinuierlich geführten Wiener Theaters, Wien: Univ., Diss. 1965, S.54f.

³⁷⁰ Steinhauser Robert: Das deutsche Volkstheater in Wien 1889 – 1899. Denkschrift zur Feier des zehnjährigen Bestandes dieser Bühne, Wien: Künast 1899, S.99.

Das Deutsche Volkstheater hat im ausgehenden 19. Jahrhundert ein relativ kleines, aber treues Stammpublicum besessen.³⁷¹

Das Publikum des Deutschen Volkstheaters bestand aus wohlhabenden Industriellen in den Logen und im Parterre, gebildeten Mittelständlern in den Rängen, enthusiastischer Jugend auf den Stehplätzen. Es wollte Unterhaltung und Anregung, Klassisches und Modernes. Das Moderne, das man sich anfänglich etwas zaghaft aus Berlin verschrieb, bald aber auch aus der Heimat bezog, wurde gewöhnlich von Logen und Parkett abgelehnt, vom Stehparterre und der Galerie wütend beklatscht.³⁷²

Eine „Denkschrift zur Feier des zehnjährigen Bestandes“ des Volkstheaters bestätigt diese Zusammensetzung des Publikums und nennt auch einen möglichen Grund für dieselbe:

Gewiss aber ist, dass eine Bühne, die sich aus eigenen Mitteln erhalten muss, die grösste Sorge darauf zu richten hat, sich eines möglichst verlässlichen und homogenen Publicums zu versichern. Ein Teil dieser Sorge wurde der Leitung des Deutschen Volkstheater schon durch die Art seiner wirthschaftlichen Begründung abgenommen. Denn durch die Thatsache, dass die 1060 Antheilscheine des Vereinsvermögens sich auf mehr als 400 Besitzer vertheilten, war dem Theater durch das Interesse, das jeder Theilhaber an dem Gedeihen des Unternehmens gewinnen musste, der Bestand eines ansehnlichen und verlässlichen Stammpublicums gesichert, und dieses Publicum war auch seiner Zusammensetzung nach von einer gewissen Gleichartigkeit, weil ja die Begründer des Deutschen Volkstheaters aus den Kreisen des wohlhabenden Bürgertums hervorgegangen und durch Aehnlichkeit des Bildungsganges und der litterarischen Interessen zusammengeführt worden waren.³⁷³

Dass die Aufführungen des noch jungen Theaters nicht von Personen aus allen Kreisen der Bevölkerung besucht wurden, wie es einst von manchen erhofft wurde, sondern in erster Linie vom wohlhabenden Bürgertum Wiens, zeigt auch eine Kritik über eine Aufführung eines Karlweis'schen Stückes:

Das „grobe Hemd“ ist ein vortreffliches Volksstück für das satte Bürgerthum, das sich durch Zeitkrankheiten nicht gerne die Laune verderben lässt – also für das eigentliche Stammpublicum des Deutschen Volkstheaters. Giskra soll einmal den Ausspruch gethan haben: „Die sociale Frage hört bei Bodenbach auf“; ich für meinen bescheidenen Theil wäre imstande, diese ministerielle Verfügung – eventuell mit allen Mitteln der Ostruction – zu bekämpfen und den Nachweis zu führen, daß die sociale Frage im Weghuberparke aufhört.³⁷⁴

³⁷¹ Teichgräber: Das „Deutsche“ Volkstheater, S.61.

³⁷² Müller-Guttenbrunn: Zwischen zwei Theaterfeldzügen: neue dramaturgische Gänge, zit. nach: Teichgräber, Axel: Das „Deutsche“ Volkstheater, S.62.

³⁷³ Steinhauser: Das deutsche Volkstheater in Wien, S.95f.

³⁷⁴ Anonym: Theater-Epilog, in: Das Vaterland, 11.07.1897, S.2.

Nachdem nun einige Vermutungen hinsichtlich der Zusammensetzung der TheaterbesucherInnen diskutiert wurden, stellt sich die Frage, was dieses Publikum auf der Bühne des Volkstheaters zu sehen wünschte. An dieser Stelle erscheint es sinnvoll, einige allgemeine Überlegungen zu der Dramaturgie des Publikums, also der Wechselbeziehung zwischen dem Geschehen auf der Bühne sowie dem Publikum, an welches sich dieses Geschehen richtet, anzustellen.³⁷⁵

Um das Publikum mit einem Bühnenstück ansprechen zu können, ist zuallererst ein gemeinsamer Bezugsrahmen zwischen den Theaterschaffenden und den RezipientInnen notwendig. Denn nur, wenn ZuseherInnen das Dargebotene in ihre eigene Erfahrungswelt einordnen können, können sie mit einem Theaterstück auch etwas anfangen.³⁷⁶ Außerdem muss das szenische Geschehen auf irgendeine Art und Weise berühren, was oftmals besonders dann der Fall ist, wenn das Gezeigte zeitgenössische Thematiken aufgreift und damit ein gemeinsames Interesse darstellt. Macht also beispielsweise Karlweis den Wählerfang mancher Parteien im Wien des ausgehenden 19. Jahrhunderts zum Thema eines seiner Stücke, kann er davon ausgehen, sein zeitgenössisches Publikum damit anzusprechen.³⁷⁷ Dass es sich in dem Stück um einen Wahlkampf in Wien handelt, macht es insbesondere für Wiener TheaterbesucherInnen interessant, denn das Publikum möchte nicht nur hinsichtlich des Inhalts, sondern auch lokal angesprochen werden. Dies fließt auch insofern in die Bühnenwerke ein, als dass AutorInnen bekannte Örtlichkeiten wie Plätze, Straßen aber auch Wirtshäuser als Schauplätze einsetzen. ZuseherInnen wollen sich außerdem nicht nur lokal, sondern auch sozial in den Stücken wiedererkennen. Das Geschehen auf der Bühne soll möglichst mit ihren Moralvorstellungen übereinstimmen.³⁷⁸ Mit dieser gängigen Dramaturgie wird gemeinhin die geringste Reibung erzeugt, was oftmals zu breitenwirksamen Erfolgen von Theaterstücken führt.³⁷⁹

Möchte man also mit einem Unterhaltungstheater so viele potenzielle BesucherInnen wie möglich ansprechen, kann davon ausgegangen werden, dass die Qualität der Stücke unter Umständen darunter leiden kann. Dies war auch dem Deutschen Volkstheater selbst bewusst, wie ein Resümee des Theaterjahres 1899 zeigt:

³⁷⁵ Klotz, Volker: Dramaturgie des Publikums: wie Bühne und Publikum aufeinander eingehen, insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horvath, Gatti und im politischen Agitationstheater, München [u.a.]: Hanser 1976, S.16.

³⁷⁶ Ebd. S.19.

³⁷⁷ Ebd. S.20f.

³⁷⁸ Ebd. S.36.

³⁷⁹ Ebd. S.49.

Die künstlerischen Darstellungen des Deutschen Volkstheater im abgelaufenen Spieljahr behaupteten dank der Leistungen eines trefflichen Ensembles und einer umsichtigen Regie den Rang einer hauptstädtischen Bühne. Die Aufführungen boten neben literarisch wertvollen Werken eine Anzahl von Stücken, die für sich nur beanspruchen als geeignetes Mittel für eine mehr oder weniger harmlose Abendunterhaltung genommen zu werden. Da diese Bestrebungen vom Publikum bevorzugt und mit lebhaften Beifall aufgenommen wurden, sehen sich die Werke einer ernsten künstlerischen Richtung auf Kosten jener merklich in den Hintergrund gedrängt.³⁸⁰

In der bereits erwähnten Denkschrift, herausgegeben vom „Vereine des Deutschen Volkstheaters in Wien“, wird die Situation folgendermaßen beschrieben: „Der „Theaterbesucher“ prüft die lange Liste der Theaterzettel und klimpert mit seinem Gelde. Und er trägt es dorthin, wo ihm das grössere Vergnügen geboten wird.“³⁸¹ Damit ist mit Sicherheit ein bedeutender Aspekt bezüglich des Volkstheaterpublikums angesprochen, und zwar, dass bei vielen der Unterhaltungswert der Stücke klar im Vordergrund stand.

Dass trotz dem Befolgen all dieser Vorgaben zu dem, was ein Volksstück sein soll, nicht immer die gewünschten Publikumserfolge erzielt werden können, zeigt eine Erinnerung eines „dem Wiener Theaterleben Nahestehender“, die von dem eher bescheidenen Erfolg des Stückes „Aus der Vorstadt“ erzählt:

Karlweis saß lächelnd und ruhig in seiner Loge und seine Stimmung war vergnüglich und gleichmütig. Er hoffte und baute auf seinen vierten Akt, der ihm ganz sicher den Erfolg des Abends zu verbürgen schien. [...] Der prächtige Dichter, der sein Publicum kannte und ihm die besten Wiener Volksstücke schenkte, sollte sich aber diesmal irren. Er rechnete nicht mit der Unberechenbarkeit des Theaters. [...] In seiner gelassenen Art sagte Karlweis zu seinem Nachbar gewendet: „Sie werden sehen, lieber Freund, das wird noch ein großer Schlager, ich bin ganz ruhig, ich kenne mich beim Theater aus!“. Das sagte er nach dem zweiten Aufzug, der ohne rechten Beifall vorüberging. Das sprach er auch zuversichtlich nach dem dritten Akt aus, der ebenfalls nicht recht zündete. „Aber es kommt ja noch der vierte,“ tröstete der Dichter sich und die anderen, die Fröhlichkeit markierten. Der Vorhang ging zum viertenmal in die Höhe. Karlweis stellte sich in der Loge auf die Fußspitzen, um genauer die Vorgänge auf der Bühne zu beobachten. Aber dieser Akt versagte vollständig. Literarisch war der Akt gelungen. Interessante Figuren von der Straße, kühn auf die Bühne gezerzt. In den kleinsten Typen zeigte sich echter Realismus und feinste Kleinkunst. Aber das Publicum ging auf diesen Akt nicht ein. Das Unwetter bracht furchtbar los. Das Publicum war sittlich entrüstet. Nach dem übrigens kurzen Aufzug folgte scharfes, eindringliches Zischen.

³⁸⁰ Teichgräber: Das „Deutsche“ Volkstheater, S.97f.

³⁸¹ Steinhauser: Das deutsche Volkstheater in Wien, S.94.

Karlweis wurde in seiner Ruhe nicht erschüttert. Er sagte lakonisch: „Da wird‘ ich halt ein neues, noch besseres Stück schreiben. Ich fange morgen an.“³⁸²

Mit der Gattung des Volksstückes konnten zu Zeiten Karlweis‘ sehr wohl noch Bühnenerfolge erreicht werden, die Glanzzeiten des Genres lagen damals jedoch schon einige Jahrzehnte zurück. Moderne Stoffe verlangten nach modernen Ausdrucksmitteln, und das Volksstück des ausgehenden 19. Jahrhunderts konnte dieser Aufgabe in Zeiten der aufkommenden Wiener Moderne nicht gerecht werden. All die Wiederbelebungsversuche der Gattung nach Anzengruber konnten das zeitgenössische Theaterpublikum nicht davon abhalten, sich anderen Dingen zuzuwenden, und so trug diese Entwicklung der Gattung Volksstück mit Sicherheit ihren Teil zum abnehmenden Interesse an Carl Karlweis‘ Unterhaltungstheater bei.

3.3 Karlweis in der Tradition großer VolksstückautorInnen

Viele seiner ZeitgenossInnen sowie spätere KritikerInnen haben Carl Karlweis immer wieder mit verschiedenen Persönlichkeiten der Literaturgeschichte in Verbindung gebracht, und tatsächlich finden sich in vielen seiner Werke einige Parallelen und Anleihen zu den Stücken anderer VolksstückautorInnen. Im Folgenden werden diese zahlreichen Vergleiche mit verschiedenen literarischen Größen diskutiert.

Im Laufe seiner Karriere war der gebürtige Carl Weiss nicht nur unter seinem Dichternamen Karlweis bekannt, ihm haftete auch ein Spitzname an, der in unzähligen Kritiken auftaucht, und zwar der des „Wiener Aristophanes“. Der ursprüngliche, alles andere als wienerische Namensträger galt seinerzeit als der griechische Komödiendichter schlechthin. Mit seinen oft als vulgär angesehenen Witzen richteten sich seine Stücke eher an „niedere Volksschichten“, häufig nahm er Bezug auf Persönlichkeiten wie Sokrates oder Euripides, diese Karikaturen wurden immer wieder als unmoralische Bloßstellungen kritisiert. Und nicht nur allseits bekannte Personen brachte er auf die Bühne, Aristophanes verstand es, die moralischen Laster der Gesellschaft abzubilden.³⁸³ Es ist also vor allem die Satire gegen ihre jeweiligen ZeitgenossInnen und die Bezüge auf tagespolitische Themen, die den griechischen Dichter und Karlweis verbinden.

³⁸² Anonym: Eine Reminiszenz, in: Neues Wiener Journal, 03.01.1906, S.3f.

³⁸³ Walde, Christine (Hg.): Die Rezeption der antiken Literatur: Kulturhistorisches Werklexikon, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2010, S.93f.

Wer Karlweis als Erste bzw. Erster in einem Atemzug mit Aristophanes nannte, ist ungewiss. Manche meinen, es sei Hermann Bahr gewesen, der ihm „den Ehrentitel ‚Wiener Aristophanes‘ verlieh“³⁸⁴, andere sprechen schlicht von einem „geistvolle[n] Wiener Kritiker“³⁸⁵. Einige Anekdoten besagen, dass der Beiname seinen Ursprung im Café Griensteidl genommen hat.³⁸⁶ Während die Schöpferin bzw. der Schöpfer dieses Spitznamens also ungewiss ist, kann man mit relativer Sicherheit sagen, dass der Anlass dieser Namensgebung die Erstaufführung des Stückes „Das grobe Hemd“ im Jahre 1897 war. Von diesem Zeitpunkt an schwärmten unzählige Kritiken immer wieder von ihrem „Wiener Aristophanes“.

Doch nicht alle stimmten dieser Zuschreibung zu, manche wunderten sich, „wie leicht es ist, mit den Griechen zu concurriren“³⁸⁷, andere sprachen von einer überschwänglichen „Uebertreibung“, denn: „Thatsächlich war Karlweis nichts weniger denn ein Aristophanes. Seiner Satire fehlte jegliche Schärfe, wohl aber war er ein Wiener, bei dem sich die Satire stets in gemüthliche Spötten auflöst.“³⁸⁸ Wieder andere sahen in den Lobgesängen das Kompensieren einer falschen Einschätzung des Autors in der Vergangenheit von Seiten einiger KritikerInnen, die der relativ späte Erfolg Karlweis‘ eines Besseren belehrte: „Wien macht nämlich sein Unrecht dann immer gern mit Uebertreibungen gut ... ergo ward Karlweis der ‚Wiener Aristophanes‘.“³⁸⁹ Derlei Vergleiche mit legendären Größen der Literaturgeschichte sind natürlich generell mit Vorsicht zu genießen und nicht selten sind sie mehr Fluch als Segen für diejenigen, die mit einem solchen Spitznamen bedacht werden, wie auch der Schauspieler Rudolf Tyrolt bemerkt:

Mich dünkt, das allzu überschwengliche Gehaben einzelner seiner kritischen Freunde, die den beliebten Volksdichter zum „Wiener Aristophanes“ emporheben wollten, hat dem begabten Manne mehr Schaden als Nutzen gebracht, da die immer höher gespannten Erwartungen des Publikums von dem überdies kränkelnden Karlweis kaum mehr voll befriedigt werden konnte.³⁹⁰

KritikerInnen mussten nicht zwingend in das antike Griechenland zurückblicken, um Parallelen zu finden, und so wurden auch zahlreiche Vergleiche zwischen Karlweis und einigen seiner Landsleute gezogen:

³⁸⁴ Wengraf, Edmund: „Gegen den Strom“, in: Neues Wiener Journal, 12.04.1925, S.14.

³⁸⁵ Anonym: „Das grobe Hemd.“, in: Wiener Bilder, 07.11.1897, S.8.

³⁸⁶ Anonym: Autographensammlung eines Menschenfreundes, in: Neues Wiener Journal, 20.06.1929, S.9.

³⁸⁷ Anonym: Theater und Kunst, in: Das Vaterland, 01.10.1899, S.6.

³⁸⁸ Görner, Karl: „Der neue Simson“ von Karlweis, in: (Linzer) Tages-Post, 24.11.1901, S.1.

³⁸⁹ Anonym: Der Künstler. Wien als Fixstern. (Von einem Theatermann.), in: Deutsches Volksblatt, 02.03.1919, S.12.

³⁹⁰ Tyrolt: Aus dem Tagebuche, Tagebuch, S.301.

Er wurzelte zum Teil in Bauernfeld, zum Teil in Nestroy; aber auch Anzengruber war nicht ohne starken Eindruck auf seine Phantasie geblieben, die in ihrer Jugend sich an Raimund und am Burgtheater gebildet hatte. Karlweis hat jedoch allem, was er schrieb, den Stempel seiner eigenen, anmutig empfindenden Persönlichkeit aufgedrückt.³⁹¹

Keines seiner Volksstücke wurde in einem Vakuum bewertet, bei jedem neuen Werk, das Karlweis auf die Bühne brachte, wurden andere bereits verstorbene AutorInnen oder auch ZeitgenossInnen zum Vergleich herangezogen. Manche Namen fielen hierbei häufiger als andere und einige davon sollen im Folgenden genannt werden.

In seinem Stück „Goldene Herzen“ habe er sich an O. F. Berg angelehnt, wie zahlreiche Kritiken bemerken, manche sprechen von Karlweis auch abschätzig als Bergs Nachahmer. Im Stück „Der kleine Mann“ wird wiederum der „frische kecke Zug der O. F. Berg’schen Szenenführung“³⁹² in Karlweis’ Schreiben gelobt. Während manche eine Ähnlichkeit mit den Werken O. F. Bergs sahen, meinten andere, dass Karlweis mit seinem „urwüchsigen und gemüthvollen Humor Bauernfeld am nächsten stehe“.³⁹³ Und auch an Friedrich Kaiser soll sich Karlweis in seinen Bühnenwerken orientiert haben. Dessen moralisierende Stücke beschäftigten sich ebenso wie Karlweis’ Werke oft mit zeitgenössischen Problemen, spiegelten sozioökonomische Entwicklungen sowie das damals vorhandene Tugendsystem der Gesellschaft wider. Auch Kaiser wich meist vor scharfer Kritik zurück, er stellte in seinen Werken fast kitschige Utopien des Wiener Volkslebens dar. Geschätzt wurde Kaiser auch von Ludwig Anzengruber, mit welchem auch Karlweis immer wieder in Verbindung gebracht wurde.³⁹⁴ So müsse man den Schöpfer von Volksstücken wie „Der kleine Mann“ und „Das grobe Hemd“ „als würdigen Erben Anzengrubers anerkennen“.³⁹⁵ Auch der als „Reformator des Volksstückes“ bezeichnete Schriftsteller versuchte in seinen Stücken, zeitgenössische Probleme und Konflikte auf kritische Art und Weise zu beleuchten, und wie Karlweis wurde auch er als Dialektdichter geschätzt.³⁹⁶

Kritiken blickten auch bis in die Blütezeiten des Volksstückes zurück und zogen immer wieder Johann Nestroy zum Vergleich heran. Insbesondere im Stück „Der kleine Mann“ feiere „der kaustische Witz und die beißende Satyre Nestroy’s [...] in Karlweis’ Schwanke eine lustige, lebensvolle Auferstehung.“ Andere wiederum sprachen sich ganz entschieden gegen diesen Vergleich aus, so auch der Theaterkritiker Siegfried Loewy, der einst feststellte, dass von vielen

³⁹¹ Anonym: Theater, Kunst und Literatur, in: Neues Wiener Tagblatt/Tages-Ausgabe, 28.10.1911, S.16.

³⁹² Anonym: „Oesterreichische Volkszeitung“, in: Wiener Theaterzeitung, 02.04.1894, S.5.

³⁹³ Anonym: Theater, in: Prager Tagblatt, 12.01.1902, S.10.

³⁹⁴ Hein: Das Wiener Volkstheater, S.168f.

³⁹⁵ Holzer, Rudolph: Feuilleton. C. Karlweis, in: Wiener Zeitung, 29.10.1901, S.13.

³⁹⁶ Aust; Haida; Hein: Volksstück, S.213.

„ein bißchen auf ihn übergeflossen sein“ mag, „am allerwenigsten jedoch von Nestroy, denn kaustischer, scharfer Humor, ätzender Hohn waren Karlweis absolut nicht gegeben.“³⁹⁷

Im Folgenden wird ein Stück näher besprochen, das wohl häufiger mit anderen Werken verglichen wurde als jedes andere der Karlweis'schen Schauspiele, und zwar „Das liebe Ich“. Zum einen wurde Karlweis diesbezüglich von vielen KritikerInnen mit Grillparzer verglichen, denn wie es häufig auch in Grillparzers Werk der Fall ist, steht auch bei diesem Karlweis'schen Bühnenwerk ein Traum im Mittelpunkt des Geschehens. „Glaubst, daß Träum' a Bedeutung haben?“³⁹⁸ fragt sich Florian Heindl in dem Stück nach einer für ihn alles verändernden Nacht. Diese Frage beschäftigt Menschen bereits seit Jahrhunderten und so ist es nicht verwunderlich, dass der Traum auch in der Literatur seit jeher eine bedeutende Rolle spielt. Für AutorInnen stellte das Träumen stets ein beliebtes Instrument dar, um Figuren eine Wandlung durchmachen zu lassen, um ihnen Einsicht zu verschaffen. Diese als Vision durchlebten Erfahrungen haben häufig eine ermahrende und disziplinierende Wirkung, eine Funktion des Traums, die uns eben auch bei Grillparzer immer wieder begegnet.³⁹⁹

Auch Karlweis nutzt in „Das liebe Ich“ eine Traumsequenz, um seinen Protagonisten zu läutern. Dabei bedient er sich verschiedener musikalischer sowie technischer Elemente, um dem Publikum zu vermitteln, dass es sich bei dem zweiten Akt um eine Traumerfahrung handelt. Dazu wählt er beispielsweise zu Beginn der ersten Szene eine spezielle Belichtung: Während der größte Teil der Bühne im Dunkeln liegt, werden ein Tisch sowie die daran sitzenden Personen von einem Lichtkegel beleuchtet. Außerdem befindet sich vor jeder der Personen eine brennende Kerze, die erlischt, sobald jemand den Tisch und damit Heindl verlässt. Ein verstorbener Freund Heindls tritt im Laufe des Traums als Geist auf und leitet ihn von einer Traumszene zur nächsten. Er ist derjenige, der Heindl in klaren Worten seine Versäumnisse als Ehemann, Vater, Freund und Mensch aufzeigt. Um ihn als Toten zu markieren, tritt er bleich geschminkt und mit wirrem, ihm ins Gesicht hängendem Haar auf. Was den Inhalt des Traumes betrifft, folgt Karlweis einem nur allzu bekannten Muster. Der egoistische Heindl durchläuft verschiedene Situationen, die ihm einen Einblick in eine mögliche Zukunft geben, sollte er sein bisheriges, als moralisch falsch bewertetes Handeln nicht überdenken. Nachdem Heindl schließlich seine Lektion gelernt hat, nimmt das Stück einen für Karlweis sehr typischen

³⁹⁷ Loewy, Siegfried: Erinnerung an Karlweis, in: Neues Wiener Journal, 27.10.1926, S.6.

³⁹⁸ Weiss: Das liebe Ich, S.76.

³⁹⁹ Rossbacher: Literatur und Liberalismus, S.210.

Ausgang und alles löst sich in Wohlgefallen auf: „Ah, bin ich froh, daß die Nacht vorüber ist und alles nur ein Traum war!“⁴⁰⁰

Eingeleitet wird diese Traumhandlung jedoch von einer Sequenz, die bei Publikum und KritikerInnen Erinnerungen an einen anderen großen österreichischen Theaterdichter weckten, und zwar an Ferdinand Raimund. In einem Vorspiel tragen die Wiener Fee und die Humanitas vor einer Versammlung von Feenrichtern einen Streit rund um den kaltherzigen Heindl aus. Humanitas wurde von Heindl schwer beleidigt und in ihrer Not von demselben weggeschickt, dieses Unrecht soll nun bereinigt werden. Man einigt sich schließlich darauf, dass sich Heindl bessern muss, ein Traum erscheint hier als die ideale Lösung, weshalb Morpheus als Freund und Helfer herangezogen wird. Das Bedingungssystem ist hier weit weniger deutlich strukturiert, als es bei Raimund stets der Fall war.⁴⁰¹ Während in dessen Zauberpossen strikt geregelt ist, welche Bedingungen erfüllt werden müssen, um gewisse Ergebnisse zu erzielen, ist dies bei Karlweis etwas unklar, was auch von manchen KritikerInnen bemängelt wurde.

Einige Pressestimmen bewerteten diese Parallelen als positiv, so meinten manche, nur „[e]r allein durfte es wagen, an Raimund einerseits, an Grillparzer andererseits sich anzulehnen, und bewährte Bühnenmittel in seiner Weise anzuwenden.“⁴⁰² Dabei freute man sich auch über das Verweilen Karlweis‘ bei heimischen Dichtern:

Nur hat Karlweis keine Anleihen beim deutschen Märchen oder bei französischen Symbolisten gemacht, sondern hat auf Ferdinand Raimund’s, uns Wienern so wohlvertraute Feenwelt zurückgegriffen, auch hat er sich von Grillparzer’s „Traum ein Leben“ anregen lassen, und also in gewiß nur zu lobender Weise auf dem einheimischen Boden weiter geschaffen.⁴⁰³

Ist die Verbindung zwischen Karlweis und Raimund im Stück „Das liebe Ich“ zwar möglicherweise am offensichtlichsten, wurden die beiden Schriftsteller über die Jahre in Bezug auf eine Vielzahl der Karlweis’schen Stücken in einem Atemzug genannt, mit niemanden wurde der Volksstückautor häufiger verglichen als mit Raimund.

Wie Raimund, hat Karlweis tief in die Herzen der Wiener geblickt; wie Raimund, zeigt er ihre Schwächen im Lichte verklärenden Humors; wie Raimund, weiss er unter Thränen zu lächeln; wie Raimund, leuchtet er in die Hütten der Aermsten und

⁴⁰⁰ Weiss: Das liebe Ich, S.70.

⁴⁰¹ Klotz: Dramaturgie des Publikums, S.69.

⁴⁰² Anonym: Theaterbombe, S.3.

⁴⁰³ Anonym: Theater, in: Prager Tagblatt, 25.09.1898, S.10.

in die Paläste der Reichsten; wie Raimund, lässt er sich von seinem Flügelpferde durch alle Regionen tragen bis zum Olymp hinauf.⁴⁰⁴

Dass derlei Vergleiche in einer Vielzahl der zeitgenössischen Zeitungen zu finden waren, stellt auch dieser Kritiker fest:

Ich kann mich nicht erinnern, in welchem Journal ich nicht gelesen habe, Karlweis wäre der berufene Nachfolger Raimund's – ja, im „Interessanten Blatt“ – das lese ich nämlich nicht. Viele gingen sogar so weit, anlässlich der im Vorjahre stattgehabten Aufführung des Schwanks „Das liebe Ich“ für den glücklichen Autor des unglücklichen Stückes, das freie Plätzchen auf der steinernen Bank Raimund's vor dem Volkstheater reserviert zu halten.⁴⁰⁵

Nicht alle werteten diese Anleihen als positiv, einige sahen in der Verwendung Raimund'scher Elemente einen Rückschritt. Besserungsstücke dieser Art, wie sie einst Raimund beispielsweise mit „Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär“ geschaffen hatte, ebenso eingeleitet mit einer Episode in einem Feenreich, wurden zur Entstehungszeit noch als innovativ und originell aufgenommen.⁴⁰⁶ Zu Zeiten Karlweis' galt diese Exposition in den Augen vieler KritikerInnen als veraltet:

Wir hatten, aufrichtig gesagt, von dem Autor viel, viel Besseres erwartet und waren daher unangenehm enttäuscht. [...] Es ist uns unerfindlich, wie Karlweis auf die Idee verfallen konnte, in unserer vom stärksten Realismus beherrschten Zeit eine Feenkomödie à la Raimund schreiben zu wollen. [...] Man wird uns vielleicht einwenden, daß Raimunds Werke auch heute noch vielfach ansprechen. [...] Sie tragen gewissermaßen den Stempel des Klassischen an sich und wirken durch ihren gedankentiefen Gehalt, durch ihre Originalität. [Karlweis] hatte aber nicht jene Gestaltungskraft, die sein großes Vorbild auszeichnete, und blieb auf halbem Wege stecken.⁴⁰⁷

Karlweis war selbstverständlich nicht der erste und einzige Dichter, dessen Schaffen in einen derartigen Bezugsrahmen gestellt wurde. Schon Ferdinand Raimund wurde seinerzeit wahlweise als „Wiener Shakespeare“, „Wiener Molière“ oder „Wiener Cervantes“ bezeichnet,⁴⁰⁸ Ludwig Anzengruber als „Messias“ und „Reformator“ des Volksstückes gefeiert.⁴⁰⁹

⁴⁰⁴ Ramberg, Gerhard: Zwei Jubilare, in: (Salzburger) Fremden-Zeitung, 08.12.1900, S.5.

⁴⁰⁵ Anonym: Theater und Kunst, in: Der Humorist, 20.12.1899, S.2.

⁴⁰⁶ Klotz: Dramaturgie des Publikums, S.63.

⁴⁰⁷ Anonym: Theater, in: Salzburger Volksblatt: unabh. Tageszeitung f. Stadt u. Land Salzburg, 10.12. 98, S.18.

⁴⁰⁸ Schlögl: Vom Wiener Volkstheater, S.134.

⁴⁰⁹ Ebd. S.156.

Über den Lauf der Jahre wurde Karlweis mit unzähligen literarischen Persönlichkeiten in Verbindung gebracht, mit VertreterInnen der griechischen Komödie genauso wie mit zeitgenössischen Volksstückautoren. Dass all diese Vergleiche von recht subjektiver Natur waren, zeigen die zahlreichen Gegenstimmen, die auf jede einzelne dieser Gegenüberstellungen folgten. Während manche recht schmeichelhaft ausfielen, waren andere dem Ansehen Karlweis' eher abträglich, immerhin ist es oftmals ein Ding der Unmöglichkeit, Vergleichen mit legendären literarischen Größen wie Raimund oder Nestroy standzuhalten. So waren Karlweis' Ausflüge in die Feenwelt sicherlich nicht so originell wie einst bei Raimund, sein Wortwitz und seine Satire bei weitem nicht so scharf wie jene Nestroys, und er war wohl kaum der einflussreiche Volkserzieher, der Anzengruber mit seinem Werk zu sein vermochte. Karlweis wurde mit Sicherheit von all diesen Schriftstellern in seinem Schaffen beeinflusst, letztendlich trugen seine Volksstücke aber doch seine persönliche Note und wurden aus diesem Grund von seinem zeitgenössischen Publikum geschätzt, wie ein Kritiker folgendermaßen treffend zusammenfasst: „Der Vergleich stimmt nicht, aber er klingt gut. Karlweis ist – Karlweis, und das ist sicherlich nicht wenig.“⁴¹⁰

3.4 Rezeption und Wirkungsfeld

Es ist stets eine herausfordernde Aufgabe, die Wirkung einer Künstlerin bzw. eines Künstlers auf ihr bzw. sein zeitgenössisches Publikum einer retrospektiven Analyse zu unterziehen. In dem Kapitel, das sich mit der Gattung des Volksstückes und dessen RezipientInnen beschäftigt, ist bereits auf die mehr oder weniger kritischen ZuseherInnen in den Theatersälen Wiens um 1900 eingegangen worden. Im Folgenden soll Karlweis nun aus der Perspektive anderer zeitgenössischer SchriftstellerInnen und KünstlerInnen, die mitunter nicht nur eine professionelle, sondern auch eine freundschaftliche Beziehung mit dem Autor unterhielten, betrachtet werden.

Seit Karlweis auf beruflichen Wegen wieder nach Wien kam, stand er in regem Kontakt mit der Literatur- und Kulturszene der Hauptstadt. Kurz nach seiner Rückkehr aus Graz gründete er mit Chiavacci und einigen anderen den „Verein der Literaturfreunde“, der regelmäßig

⁴¹⁰ Anonym: Theater und Kunst., in: Neues Wiener Journal, 07.03.1915, S.15.

„Vorlesungen, in welchen dem Publicum die neuesten literarischen Productionen von Bedeutung auszugsweise oder ganz vorgeführt werden“, veranstaltete.⁴¹¹

Nicht nur in Vereinen war der noch junge Schriftsteller aktiv, auch bei verschiedenen Stammtischen war Karlweis ein gern gesehener Gast: „Wer Wien kennt, der weiß, daß man die gesamte männliche Bevölkerung nach Stammtischen einteilen könnte, denn es wird nicht viele geben, die keinem solchen angehören.“⁴¹²

Einer der Stammtische war jener rund um den Musikkritiker Eduard Hanslick im Hotel Loib, wo Karlweis gemeinsam mit dem deutschen Schriftsteller Julius Stettenheim die Anwesenden regelmäßig durch ihre „lustigen Wortgefechte“ unterhielt.⁴¹³ Auch die Tafelrunde beim „Lothringer“ soll Karlweis regelmäßig besucht haben, wie sich Adam Müller-Guttenbrunn erinnert:

Einer dieser Stammtische beim Lothringer war am Beginn der achtziger Jahre ganz besonders aufgeblüht, er war oft von dreißig oder mehr Personen besucht. Hans Grasberger, Albert Ilg, Fritz Krastel, C. Karlweis [...] – um nur ein paar Verstorbene zu nennen – verkehrten da regelmäßig und auch bildende Künstler. Karlweis las uns da zuerst seinen Freihausroman „Wiener Kinder“ in Bruchstücken vor, Fritz Krastel entpuppte sich als Dichter, als Lyriker und Dramatiker. [...] Wir Jüngeren hatten das Gefühl, daß aus dieser Stammtischgesellschaft mehr herauszuholen wäre, und wollten sie dahin führen, etwas Gemeinsames zu unternehmen. Aber das mißlang, sie ging nicht mit. Da vollführten wir in unserm Unmut eine Sezession. Und aus dieser kleinen Gruppe, wir waren zuerst nur unser fünf, entstand das Unternehmen „Gegen den Strom“. Unser kleiner Stammtisch, der später neue Elemente an sich zog, warf ein paar Jahre lang jene bekannten Flugschriften in das Wiener Publikum, die nicht nur viel Staub aufwirbelten, sondern auch manches Gutes bewirkten.⁴¹⁴

Auch Karlweis war, neben einigen anderen, wie Gustav Schwarzkopf, Edmund Wengraf und Albert Ilg, unter den Gründungsmitgliedern der Vereinigung „Gegen den Strom“. Dabei handelte es sich um eine Gesellschaft, die mithilfe ihrer Flugschriften „muthig gegen alle möglichen Gebrechen und Fehler der Gesellschaft und der Zeit kämpfen wollte“⁴¹⁵ und Kritik an den herrschenden Missständen in der Literatur übte.⁴¹⁶ Wie jene Guttenbrunn und Chiavaccis war jedoch auch die Mitgliedschaft Karlweis‘ nicht von allzu langer Dauer: „Er trat

⁴¹¹ Anonym: Vereins-Nachrichten, in: Neue Freie Presse, 19.12.1875, S.6.

⁴¹² Anonym: Feuilleton. Wiener Stammtische, in: Neues Wiener Tagblatt, 30.11.1917, S.4.

⁴¹³ Karpath, Ludwig: Emil Sauers Autographen-album. Aus meinen Erinnerungen, in: Neues Wiener Journal, 08.07.1923, S.11.

⁴¹⁴ Anonym: Feuilleton. Wiener Stammtische, S.5.

⁴¹⁵ Anonym: „Der neue Simson“ von Karlweis, in: Linzer Tages Post, 24.11.1901, S.1.

⁴¹⁶ Gruber: C. Karlweis, S.12.

aber bald wieder aus dieser Vereinigung aus, denn er war wirklich nicht der Mann, gegen den Strom zu schwimmen.“⁴¹⁷

Aus jener Zeit rührt auch Karlweis' Freundschaft mit Ada Christen, die ebenfalls den Stammtisch beim Lothringer aufgesucht haben soll. Karlweis schätzte „die gute, liebe Ada mit dem goldenen Herzen“⁴¹⁸ als Schriftstellerin sehr, wie auch ein Brief des Autors an Christen aus dem Jahr 1881 zeigt:

Ich glaube, einer der ersten zu sein, der ihre dichterische Erscheinung als Ganzes zusammengefaßt und literarisch darzustellen versucht in ihren Ursachen und Konsequenzen. Ich glaube auch, der erste zu sein, der ganz vorurteilsfrei an die „Lieder einer Verlorenen“ geht und ihnen den rechten Platz anweist!⁴¹⁹

Nicht nur im Wirtshaus, auch in verschiedenen Kaffeehäusern saß man gerne zusammen, um sich über Kunst und Kultur auszutauschen. So war Karlweis beispielsweise häufig im Café Griensteidl anzutreffen, das im ausgehenden 19. Jahrhundert als LiteratInnentreffpunkt Bedeutung erlangte.

Die vier oder fünf niedrigen, gewölbten Zimmer, mit einst weißen, nun rauchgeschwärzten Tapeten ausgeschlagen, mit dem Ausblick über den Michaelerplatz, wurden zu der Stätte, an der sich die in ihrer Aufgewühltheit gleichgesinnten jungen Menschen zusammenfanden. Hier hielten sie in jenen „unendlichen Gesprächen, die nachmittags auf der Wieden begannen, um schließlich in irgend einem Café bei Morgengrauen noch immer nicht erledigt zu sein, über Gott und die Welt Gericht. „Was sie einander nahebrachte, was das Frühlingshafte dieser ganzen Zeit, die gemeinsame Empfindung neu anbrechender Lebendigkeiten, eines neuen Willens zur Wahrhaftigkeit und zu einer erlebnisstarken Einfachheit, war das Bedürfnis, sich Gleichgesinnten (oder solchen, die man dafür hielt) aufzuschließen, an ihnen und durch sie zur Selbsterkenntnis und zur rechten Einstellung zu kommen, Anregungen zu empfangen, Probleme des Lebens und der Kunst zu sehen, die eigenen Fähigkeiten und Grenzen zu messen und zu behaupten und sich Wehleidigkeit abzugewöhnen.“⁴²⁰

Wortführer dieser Gruppe von Gleichgesinnten war Karlweis' Freund und Kollege Hermann Bahr, unter den übrigen Anwesenden waren unter anderem Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Felix Salten, Felix Dörmann und eben auch Karlweis. Auch der Publizist

⁴¹⁷ Anonym: „Der neue Simson“, S.1.

⁴¹⁸ Gruber: C. Karlweis, S.10.

⁴¹⁹ Ebd. S.10.

⁴²⁰ Castle, Eduard; Nagl, Johann Willibald; Zeidler, Jakob (Hg.): Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Band 4. Von 1890 bis 1918/Unter Mitwirkung hervorragender Fachgenossen nach dem Tode von Johann Willibald Nagl und Jakob Zeidler hrsg. Von Eduard Castle, Wien: Fromme 1937, S.1716.

Edmund Wengraf erinnert sich an jene Zeiten, in denen Karlweis so wie viele andere häufig das Café Griensteidl aufsuchte, und weiß in einem Wochenblatt von einer Begebenheit rund um die Veröffentlichung einer Erzählung Karlweis‘ zu berichten:

An dem Abend des Erscheinungstages saßen wir im Café Griensteidl, dem altberühmten Wiener Literaturkaffeehaus, und jedem, der an unseren Tisch kam – wen kannte Karlweis nicht und wer kam nicht an seinen Tisch? – wußte er auf geschickte Weise das Blatt in die Hand zu spielen, in dem sein Beitrag stand.⁴²¹

Nicht nur bei verschiedenen Stammtischen und Kaffeehausrunden trat der gut vernetzte Schriftsteller mit anderen Persönlichkeiten aus LiteratInnenkreisen in Verbindung, auch der Stadtpark soll ein Treffpunkt für Kunstschaffende jener Zeit gewesen sein, wie sich Wilhelm Goldbaum, langjähriger Wegbegleiter Karlweis‘, erinnert:

Damals in den siebziger Jahren, aus denen meine persönliche Bekanntschaft mit Karlweis datirt, war der Wiener Stadtpark noch ein literarisches Rendezvous. Im Wiener Stadtpark lernte ich Mosenthal, Ferdinand v. Saar, Ada Christen, Hans Hopfen kennen, durfte mich zu dem alten Bauernfeld an den Tisch setzen, verplauderte ich manche unvergeßliche Stunde mit Leopold Kompert und Ludwig August Frankl. Der junge Karlweis mit dem schmalen, länglichen Gesicht, den flinken klugen Augen hinter den goldgefaßten Brillengläsern, dem kargen hellblonden Schnurr- und Spitzbärtchen war ein ständiger Besucher des Stadtparks; an dem Tische, an welchem Ada Christen Cercle zu halten pflegte, hatte er seinen Platz.⁴²²

In jenen Jahren waren auch die verschiedenen Salons von erheblicher Bedeutung für das Gesellschaftsleben Wiens. Einflussreiche Damen wie Alma Mahler-Werfel, Josephine von Wertheimstein oder Berta Zuckerkindl öffneten ihr Heim für Persönlichkeiten aus Kunst, Kultur, Politik und Wirtschaft. Auch Iduna Laube führte gemeinsam mit ihrem Gatten Heinrich Laube, damals Burgtheaterdirektor, einen Literatursalon, den laut Goldbaum auch Karlweis gerne besucht haben soll:

Denn zu [Heinrich Laube] hatte Karlweis selbstverständlich den Weg gefunden in den Salon des vierten Stockes an der Ecke des Opernringes, wohin Alles emporkletterte, was in nahem oder entferntem Verhältnisse zum Theater stand. Und der alte Brummbar hatte lebhaftes Gefallen an ihm. Sie waren Beide im Grunde Malkontente; der Alte, weil er unfreiwillig ruhen mußte, und der Junge, weil er trotz all seines heißen Werbens auf der Bühne nicht Wurzel fassen konnte. Und darin zum Mindesten war eine Verwandtschaft zwischen ihnen, daß Beide sich gern, wenn auch auf verschiedene Weise, Empfindsamkeit und Philosophie vom Leibe

⁴²¹ Wengraf: „Gegen den Strom“, S.14.

⁴²² Goldbaum: Feuilleton. C. Karlweis, S.2.

hielten, der Alte mir rauhem Kommandoton, der Junge mit gefälliger Schmiegsamkeit. Von Laube konnten nicht bloß die Schauspieler lernen. Er hatte den schier unfehlbaren Instinkt für das Theatermäßige und oft hörte ich ihn darüber schelten, daß die jungen Dramatiker nicht viel mehr von der Bühne wüssten als die Auswanderer von Amerika. Auf Karlweis übertrug sich der Sinn für das Theatermäßige, den der durch anhaltende und eindringliche Beobachtung verschärfte; er brachte zu demselben noch sozusagen aus Eigenem einen feinen Blick für das Aktuelle hinzu.⁴²³

Auch in der Metternichgasse, bei Goldbaum selbst, versammelten sich in den 1880er Jahren jeden Donnerstag KünstlerInnen und SchriftstellerInnen. Dort waren regelmäßig neben Karlweis auch sein Jugendfreund Chiavacci, Ferdinand Groß, Ludwig Hevesi, Ludwig Ganghofer und auch Johann Strauss anzutreffen. Dieser Treffpunkt sollte sich für Karlweis als besonders bedeutungsvoll herausstellen, immerhin soll er an einem dieser Abende auch Emilie Krauß kennengelernt haben, die er 1888 heiratete.⁴²⁴

Mit zweien seiner zahlreichen KollegInnen aus KünstlerInnenkreisen verband Karlweis eine besondere Freundschaft. Der eine ist sein Schulfreund Vinzenz Chiavacci, der andere Hermann Bahr, und mit beiden entstanden im Laufe der Jahre auch einige Kollaborationen im Bereich des Volksstückes.

Die Bekanntschaft zwischen Chiavacci und Karlweis nahm ihren Anfang in der gemeinsamen Zeit in der Realschule Wieden, von klein auf teilten die beiden ihre Leidenschaft für das Theater. In den 1880er Jahren schrieben sie einige Stücke miteinander, darunter das Volksstück mit Gesang „Laufen lassen“ sowie das Lustspiel „Einer vom alten Schlag“, wobei keinem der gemeinsam verfassten Werke nennenswerter Erfolg beschieden war.⁴²⁵

Auch mit Hermann Bahr kollaborierte Karlweis im Laufe seiner Karriere mehrfach, beispielsweise mit der bereits eingehend besprochenen Revue „Wenn es euch gefällt“ oder aber auch mit dem dreiaktigen Volksstück „Aus der Vorstadt“,⁴²⁶ das am 11. März 1893 im Deutschen Volkstheater uraufgeführt wurde.⁴²⁷ Darin wird ein Ehepaar auf eine harte Probe gestellt, als sich Ehefrau Marie ihr Haar abschneidet und damit die Zuneigung ihres Gatten zu verlieren droht. Das Stück wurde vom Wiener Publikum nicht gut aufgenommen, Karlweis und Bahr konnten mit dem Werk die hohen Erwartungen, die an sie gestellt wurden, nicht erfüllen.⁴²⁸ KritikerInnen waren sich einig, man hatte von den beiden Autoren Besseres

⁴²³ Ebd. S.2.

⁴²⁴ Drbohlav: C. Karlweis' dramatische Werke, S.7f.

⁴²⁵ Gruber: C. Karlweis, S.11.

⁴²⁶ Drbohlav: C. Karlweis' dramatische Werke, S.60.

⁴²⁷ Gruber: C. Karlweis, S.14.

⁴²⁸ Anonym: Deutsches Volkstheater, in: Wiener Sonn- und Montags-Zeitung, 13.03.1893, S.5.

erwartet, „von Karlweis ein respektableres Bühnenwerk, von Bahr irgend etwas Neues, noch nicht Dagewesenes.“⁴²⁹ Einige Aspekte wurden trotzdem gelobt, eine Kritik meint, das Stück könne mit „feiner Beobachtungsgabe und großer psychologischer Schärfe“ punkten, und nennt damit Qualitäten, die an vielen Arbeiten Karlweis‘ geschätzt wurden. Und auch die Dialoge zwischen den Eheleuten wurden positiv hervorgestrichen, genauso wie eine „lebenvoll[e] Natürlichkeit“ in der Figurenzeichnung.⁴³⁰

Die beiden Schriftsteller verband mehr als nur eine professionelle Beziehung: „Hermann Bahr und Karlweis waren gute Freunde. Sie waren beide sozusagen die Hausdichter des Deutschen Volkstheaters, und zu den sogenannten Volkstheater-Abenden [...] haben sie gemeinsam lustige Fest- und Scherzspiele verfasst.“⁴³¹ Diese Freundschaft ist auch in einigen Tagebucheinträgen von Bahr ersichtlich, bei deren Durchsicht man auf unzählige Nennungen des Namens Karlweis stößt. In seinen Kalendern und Skizzenbüchern finden sich über die Jahre immer wieder Aufzeichnungen zu Radausflügen nach Miesbach, gemeinsamen Tarockspielen in Wirtshäusern sowie zu Spaziergängen und Aufenthalten in Hinterbrühl und Lovrana in Karlweis‘ letztem Lebensjahr.⁴³²

Auch in den Tagebüchern eines anderen berühmten Schriftstellers finden sich die Spuren einer Freundschaft mit Karlweis, und zwar in jenen Arthur Schnitzlers. Unzählige Male dürften die beiden miteinander zu Abend gegessen haben, manchmal zu zweit, manchmal mit anderen Kunstschaaffenden wie Salten oder Beer-Hofmann. Schnitzler notiert gemeinsam verbrachte Abende im Ronacher, Aufeinandertreffen in verschiedenen Gast- und Kaffeehäusern sowie gegenseitige Hausbesuche.⁴³³ Außerdem kann man den Aufzeichnungen Schnitzlers entnehmen, dass er wohl Aufführungen sämtlicher bedeutender Stücke Karlweis‘ besucht haben dürfte. Zu manchen der Bühnenwerke hielt Schnitzler Positives fest, wenn auch nur in wenigen Worten: „Goldne Herzen von Karlweis; viel lustiges.“⁴³⁴ Andere Werke dürften nur wenig Anklang bei ihm gefunden haben, wie dieser Eintrag aus dem Jahre 1893 zeigt: „Im Volksth. bei einem erbärmlichen Stück von Karlweis und Bahr ‚Aus der Vorstadt‘.“⁴³⁵

⁴²⁹ Anonym: Wiener Theater, in: Österreichische Kunst-Chronik, 15.03.1893. S.25.

⁴³⁰ Anonym: Deutsches Volkstheater, S.5.

⁴³¹ Görner, Karl: „Der neue Simson“, S.1.

⁴³² Bahr, Hermann: Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte: Band 3: 1901 – 1903, Köln: Böhlau Verlag 2016. Kalender 1901, S.46.

⁴³³ Schnitzler, Arthur: Tagebuch: 1879 – 1892, Wien: Verl. d. Österr. Akad. d. Wiss. 1987, S.372.

⁴³⁴ Schnitzler, Arthur: Tagebuch: 1893 – 1902, Wien: Verl. d. Österr. Akad. d. Wiss. 1987, S.160.

⁴³⁵ Ebd. S.16.

Nicht nur mit SchriftstellerInnen, auch mit einigen SchauspielerInnen war Karlweis freundschaftlich verbunden. So erinnert sich der legendäre Volkstheaterschauspieler Rudolf Tyrolt in seinem Tagebuch an die Zusammenarbeit mit dem Autor. Besonders für die Verkörperung des alten Schöllhofers in „Das grobe Hemd“ wurde Tyrolt gelobt. Dass auch der Schöpfer dieser bekannten Figur den Schauspieler schätzte, ist einem Brief zu entnehmen, in dem Karlweis Tyrolt auf dessen lobende Worte antwortet:

Was Sie mir Liebes und Schmeichelhaftes zu sagen die Güte haben, kann ich aber kaum zur Hälfte annehmen. Und auch diese muß ich Ihnen mit Zins und Zinseszinsen zurückgeben. Habe ich doch in unseren Unterhaltungen über Stück und Rolle zum mindestens ebensoviel von Ihnen gelernt, als es mir vergönnt war, Ihnen künstlerische Anregung zu bieten.⁴³⁶

Dass eine solche Beziehung zwischen Schriftsteller und Schauspieler jedoch nicht immer nur harmonisch abläuft, zeigen andere Aufzeichnungen Tyrolts. Als dieser die Rolle des „Heindl“ im Stück „Das liebe Ich“ ablehnte, soll Karlweis daraufhin die Direktion des Deutschen Volkstheaters darüber informiert haben, dass der Darsteller in keinem seiner Stücke jemals wieder eine Rolle verkörpern dürfe und auch „Das grobe Hemd“ solle in Zukunft ohne Tyrolt gegeben werden.⁴³⁷ Dieses in den Tagebüchern Tyrolts angedeutete Zerwürfnis dürfte jedoch nicht von allzu langer Dauer gewesen sein, immerhin schwärmt der Schauspieler nur wenig später von der angenehmen Gesellschaft Karlweis‘ während eines gemeinsamen Aufenthalts in Abbazia.⁴³⁸

Nicht mit all seinen ZeitgenossInnen pflegte Karlweis eine freundschaftliche Beziehung. Die medienwirksamste Auseinandersetzung des Schriftstellers mit einer Prominenz aus der Kunst- und Literaturszene trug sich rund um das letzte Stück Karlweis‘, „Der neue Simson“ zu, und zwar mit dem legendären Karl Kraus. Schon in der Vergangenheit hat sich Kraus, anlässlich der Erstaufführung des Stückes „Onkel Toni“, in der „Fackel“ negativ über Karlweis und sein Schaffen geäußert:

C. Karlweis, der zur dramatischen Satire hinneigende Oberinspector der Südbahn, seit Jahren schon als Erbschleicher Nestroys bekannt, wenn nicht gar an Clubabenden der »Concordia« als Wiener Aristophanes gefeiert, ließ das dritte in der Reihe seiner »bürgerlichen« Sittenstücke in Scene gehen. Man hat diesem freundlichen Herrn gegenüber schon längst alle kritische Besinnung verloren. Ein Theaterdirector, der heute einen Cyclus O. F. Berg'scher Komödien ausgrübe,

⁴³⁶ Tyrolt: Aus dem Tagebuche, S.254f.

⁴³⁷ Ebd. S.254f.

⁴³⁸ Ebd. S.292.

würde die allerschärfste Zurückweisung erfahren. Aber wenn der freundliche Epigone sich aus staubigen Archiven Witz und Mache des Wiener Vielschreibers holt, so herrscht einträchtiger Jubel, und jeder preist das Humorgenie, das dem Wienerthum erstanden sei, wo doch in Wahrheit nur ein lebenswürdiger und gefälliger Herr Entgegenkommen für Routine und Art eines O. F. Berg gezeigt hat. Mit einem gewissen Sinn für locale Actualitäten begabt, mit einem politischen Blick ausgestattet, der an der Lecture des ‚Wiener Tagblatt‘ geschärft sein mochte, ist Herr Karlweis zuerst dem »kleinen Mann«, dessen Bedrängnisse ihm für eine wohlfeile Ironie wie geschaffen schienen, und später — im »groben Hemd« — den Aposteln des kleinsten Mannes zuleibe gegangen. Zweimal hat seine Satire das Herz jedes ehrlichen Jobbers erwärmt, zweimal seine oberflächliche Geschicklichkeit den Beifall des geistigen Wien geerntet. »Das liebe Ich«, eine flüchtige Abschwenkung von Nestroys Pfaden, zählt nicht; das Erbe Raimunds musste in aller Eile angetreten werden, und da dies unter Zustimmung der Kritik hinreichend markiert war, durfte der Sittengeißler wieder sich selbst und ein paar Nestroy'sche Wendungen finden.⁴³⁹

Weiters bekrittelt Kraus die Milde, die der Autor in seinen Anspielungen gegenüber der Wiener Finanzwelt walten lässt sowie Karlweis' „bald kindlich naiv[e], bald durch ihre offenkundige Tendenz abstoßend[e] Schilderung aristokratischer *pauvreté*“.⁴⁴⁰

Aber nun zu jenem bereits im Vorfeld lang erwarteten Skandal das Stück „Der neue Simson“ betreffend. Schon vor der Erstaufführung des Werkes gab es viel Gerede, immerhin wusste man bereits von der Bezugnahme auf Karl Kraus durch den Autor: „Man ging mit gespannten Erwartungen ins Theater hieß es doch, daß das Stück als eine scharfe Satire auf den ‚Fackel-Kraus‘ losplatzen werde.“⁴⁴¹

Diese mit Spannung erwartete Karikatur von Karl Kraus schuf Karlweis mit der Figur des Alfred Ackermann, Sohn des Abgeordneten Ackermann, Stiefsohn von Melanie, beide bereits in vorhergehenden Kapiteln besprochen. Alfred, Schüler und aspirierender Schriftsteller, hat bereits einige Flugschriften verfasst, unter anderem gegen die Moderne in der Moderne und gegen die Ehe, sein neuestes Werk soll sich gegen die Bildung richten. Auch von allem, wofür der Vater steht, hält er nicht viel, wie er ihm und seinen Kollegen immer wieder deutlich macht: „Lieber Papa, Du lebst in einer Illusion. – Ihr seid alle fertig ... total fertig ... abgewirtschaftet. Das ist es ja, was ich in meinem Blatt ruhig heraus sagen will. Alle sind dumm und verlogen.“⁴⁴² Er versteht sich selbst als ein von allen anderen unabhängiger „Einzelmensch“, der in seinem Blatt, genannt „Die Knute“, gegen verschiedene Missstände in der Gesellschaft vorgehen will:

⁴³⁹ Kraus, Karl: Die Fackel: Jg.1, Heft 26, 12.1899, S.21f.

⁴⁴⁰ Ebd. S.23.

⁴⁴¹ Anonym: Theater-Figaro, in: Figaro, 26.10.1901, S.7.

⁴⁴² Weiss: Der neue Simson, S.93.

„Gegen alles und gegen alle! Den gewissen Herrschaften die Masken herunterreißen! Die sogenannten Ehrlichen darstellen als das, was sie wirklich sind, als Lumpen. Vor mir soll keiner bestehen!“⁴⁴³ Dass dieser Alfred Ackermann mit seinen Ideen nicht ernst zu nehmen ist, macht Karlweis durch das Verhalten des Umfelds Alfreds deutlich, sowohl Vater Ackermann als auch dessen Parteifreunde ziehen die Ansichten des Jungen ins Lächerliche und empören sich über seine Unverschämtheit:

Selbstverständlich ist Ihr oberstes Prinzip: Sie verstehen alles besser als die Fachmänner, Sie belehren den Arzt, wie er zu heilen, den Richter, wie er Recht zu sprechen, den Baumeister, wie er zu bauen hätte! Wenn Ihnen dabei auch ein Unsinn um den andern passiert, das schadet nichts. Gedruckt ist's doch, und den Leuten imponiert nichts so sehr als ein reich ausgebildetes Selbstbewußtsein! Früher [...] da hieß es freilich: Wissen ist Macht! Überwundener Standpunkt, - in die Rumpelkammer damit. Jetzt heißt es: Frechheit ist Macht! - Das setzen Sie als Motto auf Ihr Blatt!⁴⁴⁴

Während dieses Aufgreifen einer prominenten Persönlichkeit aus dem Wiener Gesellschaftsleben zwar mit Sicherheit eine Vielzahl an neugierigen BesucherInnen ins Theater lockte, fielen viele Kritiken eher negativ aus, nicht nur in Bezug auf das Stück im Allgemeinen, sondern insbesondere die Karikatur von Kraus betreffend.

Es soll offenbar dargethan werden, dass es nicht minder verächtlich sei, von der Corruption des Nächsten, als von der eigenen zu leben. Diese Tendenz hätte auch ohne Heranziehung einer bestimmten Person sinnfällig gemacht werden können. Die Bühne ist nicht der richtige Ort zur Austragung privater Streitigkeiten. Es mag verlockend sein, einen Gegner auf dem Theater zu carikieren oder auch tüchtig abkanzeln zu lassen, man gewinnt damit vielleicht sogar die Lacher auf seine Seite, aber die ruhigen, ernst denkenden Köpfe nicht.⁴⁴⁵

Viele Kritiken befinden, diese Satire auf Kraus sei „gar nicht nothwendig“, einige sprechen von einer dem Autor unwürdigen Geschmacklosigkeit.⁴⁴⁶

Und nicht nur die Presse tat ihren Unmut ob dieser Angelegenheit kund, auch der Diffamierte selbst meldete sich zu Wort. Kraus' Reaktion im Rahmen seiner „Fackel“ ist zu umfangreich, um sie hier zur Gänze widerzugeben, darum werden im Folgenden nur einige Hauptanklagepunkte dargelegt.

⁴⁴³ Ebd. S.98.

⁴⁴⁴ Ebd. S.99.-

⁴⁴⁵ Anonym: Theater und Kunst, in: Grazer Tagblatt, S.6.

⁴⁴⁶ Fischart: Wiener Theater, S.5.

Zu Beginn macht er klar, dass er sich beim besten Willen nicht „in der Gestalt eines sechzehnjährigen Gymnasiasten“ wiedererkennen kann. Die Absicht des Autors, Kraus in der Figur des Alfred Ackermann abzubilden, ist jedoch nicht zu leugnen, insbesondere in Anbetracht der zahlreichen Zeitungsblätter, heimische wie ausländische, die alle Kraus in dem Jungen erkannt haben wollen.

Kraus' Kritik richtet sich über weite Strecken nicht unbedingt gegen Karlweis selbst, sondern vielmehr gegen die Zensurpraktiken, die die Freigabe dieser regelwidrigen Abbildung erst möglich gemacht haben. Diesbezüglich stellt er auch die Frage in den Raum, ob wohl über eine Beleidigung eines Herausgebers eines anderen Blattes, wie beispielsweise Herrn Benedikt von der *Neuen Freien Presse*, ebenso hinweggesehen würde, wie über jenen Angriff auf seine Wenigkeit. Dabei bezieht er sich auf die damaligen Zensurrichtlinien, die nicht gestatteten, „Personen, die noch am Leben sind, [...] zum Gegenstande von Bühnenvorstellungen zu machen“.

Ich für mein Theil verlange heute die Streichung der Figur des Alfred Ackermann. Ich geselle diesem Verlangen den Ausdruck der Missbilligung, dass der Censor nicht schon bei der Ueberreichung der Komödie seines Amtes gewaltet hat. Um aller missverständlichen Deutung dieser Beschwerde vorzubeugen, erkläre ich, dass ich mich durch das Bühnenwerk »Der neue Simson« nicht beleidigt, sondern bloss gelangweilt fühle. Dennoch spreche ich den Wunsch aus, dass ein einmal bestehender, hundertmal angewendeter Paragraph auch diesmal zur Anwendung komme. Diesen Wunsch enthülle ich als die Abneigung gegen die erweisbare Absicht, auf meinem Rücken ein Tantièmengeschäft zu etablieren. Der bei der Premiere trotz dem Beifalle der Philister durchgefallene »Simson« fand erst lebhaften Zulauf, als durch die Blätterberichte bekannt wurde, welch seltene, ausserhalb der dramatischen Wirkung bereitete Sensation den entzückten Börsenbesuchern des Deutschen Volkstheaters geboten werde.⁴⁴⁷

Die Aufforderung, Kraus solle sich doch bei Karlweis für die kostenlose Reklame bedanken, lehnt er ab, er sieht sich als Opfer einer Gesetzesverletzung. In Anbetracht des Ablebens Karlweis' kurz nach der Erstaufführung des Stückes, sah Kraus schließlich von der Einreichung der Klage ab:

Ich unterliess die Ueberreichung, da von dem Krankenlager des Autors schlimme Nachrichten in die Oeffentlichkeit drangen. Die Durchsetzung meiner gerechten Beschwerde hätte die Freude eines schwer leidenden Schriftstellers getrübt, dem die Coterie, die ihn in so entwürdigende Stellung gebracht, nunmehr aus Schuldbewusstsein einen dramatischen Scheinerfolg vortäuschte. C. Karlweis,

⁴⁴⁷ Kraus, Karl: Die Fackel: Jg.2, Heft 84, 10.1901, S.7.

dessen epigonenhaft zarte Begabung der Riesenlast künstlich gethürmten Ansehens nicht gewachsen war, ist gestorben.⁴⁴⁸

Kraus, der Karlweis' Stück ohnehin als überbewertet ansah, verzichtete auch deshalb auf eine Klage, da er der Meinung war, das mittelmäßige Werk würde auch ohne sein Zutun schon bald nicht mehr gespielt werden: „Und so wird denn der »Neue Simson« aus dem Repertoire verschwinden, ehe meine Beschwerde, wollte ich sie heute überreichen, [...] erledigt wäre.“⁴⁴⁹

War Karlweis zwar nicht mit all seinen Bekanntschaften aus der Welt der Kunst und des Theaters gut Freund, so war er doch mit Sicherheit mit einer Vielzahl an KünstlerInnen überaus gut vernetzt. Dass die meisten von ihnen Carl Karlweis große Wertschätzung entgegenbrachten, zeigen auf besondere Weise die Nachrufe vieler seiner Freundinnen und Freunde nach seinem Tod am 27. Oktober 1901.

Viele Größen aus der literarischen Szene Wiens meldeten sich in den Tagen und Wochen nach seinem Ableben in verschiedenen Zeitungen zu Wort und taten ihr Bedauern ob des Verlustes von Karlweis als Freund, aber auch als Schriftsteller kund.

So schreibt beispielsweise der Journalist und Schriftsteller Rudolf Holzer in der Wiener Abendpost:

Das arme Wiener Volksdrama hat nun seinen letzten, ehrenreichen Dichter verloren. Man lasse die Namen der Volksschriftsteller an sich vorüberziehen – man wird gestehen müssen, keinen Ersatz für Karlweis nennen zu können. [...] Die wienerische Muse hat an Karlweis einen Verlust erfahren, der für sie so schmerzlich, so bedeutsam ist wie etwa der Tod Raimunds, Nestroy's oder Anzengrubers für ihre Zeiten. Er war der Besten Einer unserer Tage. [...] Für das Wien der letzten Decennien war er der Dichter der Zeit.⁴⁵⁰

Neben seinem herzlichen, sonnigen Humor und der Begabung des „Frozzelns“ pries Holzer an Karlweis insbesondere seine Verbundenheit mit Wien und sein Verständnis dessen, was die WienerInnen und ihre Stadt ausmacht:

Den echtsten Wiener Sittenschilderer unserer Zeit verlieren wir an Karlweis, weil er selbst eine echte Wiener Natur war; er verfälschte die Farben nicht in galliger Verbissenheit, er lobhudelte nicht die goldenen Wiener Herzen in alberner Local-Begeisterung. [...] Karlweis' Verdienst und literarhistorische Bedeutung liegt in der Heranziehung socialer Motive, die in der Luft unserer Stadt oder – sozusagen – auf

⁴⁴⁸ Ebd. S.10.

⁴⁴⁹ Ebd. S.10.

⁴⁵⁰ Holzer, Rudolf: Feuilleton. C. Karlweis, in: Wiener Zeitung, 29.10.1901, S.13.

der Straße liegen. Er war immer „actuell“ und das in einer correcten, künstlerischen Form.⁴⁵¹

Was andere an Karlweis bekittelten, und zwar seine sehr traditionellen, wenig modernen Stücke, die manches Mal an Originalität vermissen ließen, legte Holzer positiv aus:

In einer Literatur-Strömung, die sich ganz der künstlerischen Ausdeutung der Erlebnisse und Gefühle der Seele hingab, da man auf das Consequente, das Natürliche den größten Werth legte, blieb Karlweis zeitgemäß, aber nicht „modern“. Er war ein Künstler und kein Künstler; was ihm an moderner Aesthetik fehlte, ersetzte tausendfach sein warmer, beglückender Humor.⁴⁵²

Für Holzer war Karlweis „ein Satiriker der Compromisse“, „ein ganzer Sohn seiner Zeit“⁴⁵³ und er war überzeugt davon, dass Karlweis auch zukünftig eine ihm würdige Anerkennung zu Teil kommen würde: „Die Zukunft wird ihn, den Schöpfer der Volksstücke „Der kleine Mann“ und „Das grobe Hemd“, als würdigen Erben Anzengrubers anerkennen, als Satiriker neben Bauernfeld stellen.“⁴⁵⁴ Eine Prognose, die sich nicht bewahrheiten sollte.

Einige Bekannte des verstorbenen Schriftstellers nutzten die Veröffentlichung des Erzählbandes „Wien, das bist du!“, 1903 aus dem Nachlass erschienen, als Gelegenheit, um einige lobende Worte über Karlweis niederzuschreiben.

So erinnert sich Wilhelm Goldbaum an den langen harten Weg, den sein langjähriger Freund bis zu seinen Bühnenerfolgen in den 1890ern zurücklegen musste und nennt dabei Wien als die treibende Kraft im Schaffen des Autors:

Es war eine merkwürdige Mischung in ihm von praktischer Lebensklugheit und idealer Ambition; er wußte, wohin er ging, aber er ging nicht überallhin seitdem er an dem Punkte angelangt war, nach welchem sein Talent mühsam in zwanzigjährigem Ringen und Suchen hingestrebt hatte. Und dieser Punkt – auch literarisch gesprochen – war Wien. Hier wurzelte seine Liebe, seine Jugend, von hier hatte er die Beherztheit und den Humor, das Sehnen zur Bühne, das ihn schon in ganz jungen Jahren für ein paar Wochen unter die Schauspieler getrieben hatte und später den Dramatiker in ihm zur Reife brachte. Auch die Sentimentalität, soweit sie vom Volksstücke unzertrennlich ist, hatte er von Wien, diese lässige Sentimentalität, die so gern in Tönen sich wiegt und so scheu an tieferen Gemüthsregungen sich vorbeidrückt. Als er dann der erfolgreichste Interpret dieses Wienerthums von der Bühne herab wurde, konnte man ihn stolz und

⁴⁵¹ Ebd. S.13.

⁴⁵² Ebd. S.13.

⁴⁵³ Ebd. S.13.

⁴⁵⁴ Ebd. S.13.

glücklich machen, wenn man ihn als eine Autorität in Sachen des wienerischen Brauches und der wienerischen Mundart ansprach.⁴⁵⁵

Doch auch von weniger erfreulichen Momenten in Karlweis' Leben spricht Goldbaum, von gemeinsam verbrachten Julitagen im Jahre 1901, in denen man an Karlweis' „abgemagerten Gesicht und an einer verrätherischen Müdigkeit des Blickes“ bereits das nahende Ende ablesen konnte. Doch auch in Krankheit soll Karlweis seine Positivität nicht verloren haben, behauptet Goldbaum, und berichtet von der Hoffnung des Kranken auf eine damals bereits unwahrscheinlich scheinende Genesung: „Na, wer weiß, vielleicht läßt sich der schillernde Vogel doch wieder einfangen!“ Und sogar von Reisen an die Riviera, nach Korfu oder sogar bis nach Kairo soll er noch gesprochen haben: „Ich kenne all die Schönheiten nicht, die da meiner harren – so hat doch jedes Schlimme auch sein Gutes. Als gesunder Mensch wäre ich nicht dazu gekommen, in so glänzenden Reiseprojecten zu schwelgen.“⁴⁵⁶

Dem Erzählband „Wien, das bist du!“ sind Begleitworte von Chiavazzi und Bahr vorangestellt, die beiden Schriftsteller zollen darin ihrem verstorbenen Freund Tribut.

In einem Vorwort spricht Bahr anerkennend von der Arbeitsweise Karlweis', der seine Stücke „immer drei- oder viermal geschrieben“ haben soll. „Dann las er sie vor, seiner Frau zuerst, wohl auch einigen Freunden, Chiavacci, Herrn Max Hiller oder mir.“⁴⁵⁷ Zweck dieser Begutachtung ihrer Werke war jedoch nicht ein gegenseitiges Lobpreisen, sondern in erster Linie ein Austausch konstruktiver Kritik, wie es auch Karlweis selbst in einem Brief an Bahr, in dem er den Entwurf eines neuen Stückes seines Freundes Bahr einer eingehenden Prüfung unterzieht, betont: „Ich weiß, Du nimmst mir das offene Wort gewiß nicht übel. Wir schicken uns doch unsere Arbeiten nicht, um gegenseitig Komplimente zu hören.“⁴⁵⁸ Bahr führt mehrere solcher Briefe an, um ein Bild seines Freundes als ehrgeizigen Schriftsteller zu zeichnen, in einigen ist dabei aber auch Karlweis' Humor spürbar.

In diesen Tagen gedenke ich nach Nizza zu fahren, das ich noch nicht kenne. Dort werde ich [Deine Frau] aufsuchen und bei einem Frühstück mit ihr gemeinsam Dich beschimpfen. Sollte Dich also demnächst so gegen 1 Uhr mittags der Schnackerl besonders belästigen, so weißt Du, daß ich mit Deiner Frau im Café de Paris sitze und mir dort den Magen verderbe.⁴⁵⁹

⁴⁵⁵ Goldbaum: „Wien, das bist du!“, S.37f.

⁴⁵⁶ Ebd. S.37f.

⁴⁵⁷ Karlweis, Carl: Wien, das bist du!, S.VIII.

⁴⁵⁸ Ebd. S.XVI.

⁴⁵⁹ Ebd. S-XIIIff.

Bahr nennt Karlweis ein „Genie der Güte“ und spricht in hohen Tönen von seiner Hilfsbereitschaft KollegInnen gegenüber: „Und er ließ nicht ab und rannte atemlos durch die Stadt, zu Direktoren und Agenten und Redakteuren, für diesen zu bitten, für jenen zu sorgen, allen zu helfen.“⁴⁶⁰ In diesen Briefen ist deutlich die tiefe Freundschaft der beiden Autoren ersichtlich, so auch in einer Nachricht, die Karlweis seinem Freund nach dem Tod dessen Vaters zukommen ließ. Die Beileidsbekundungen endet er mit den Worten: „jedes Trostwort ist ja leerer Schall, der nur verletzen kann. Aber glaube mir, daß ich Dich aufrichtig lieb habe.“⁴⁶¹ Dass diese Gefühle auf Gegenseitigkeit beruhen ist in diesem Begleitwort Bahrs klar zu erkennen, der nach einem ausführlichen Lob Karlweis‘ festhält: „Deshalb habe ich ihn so bewundert und geliebt.“⁴⁶²

Karlweis‘ langjährigster Freund Chiavacci, damals Herausgeber „Wiener Bilder“, verfasste einen besonders umfassenden und sehr persönlichen Nachruf. Dabei geht er zurück bis in die gemeinsame Schulzeit, berichtet von der sich bei beiden Jungen früh bemerkbar machenden Leidenschaft zum Theater und gemeinsamen Burgtheaterbesuchen. Chiavacci zeichnet die verschiedenen Stationen im Leben seines Freundes nach, von ersten Versuchen im Bereich der Kurzprosa, bis zu seinen großen Bühnenerfolgen in den 1890er Jahren. Und er spricht auch von der Krankheit seines Freundes, von dessen „melancholische[n] Anwandlungen“ im Angesicht des nahenden Todes. Aber wie Goldbaum erinnert sich auch er an den „unverwüstliche[n] Humor“ Karlweis‘, der in lichten Momenten zum Vorschein kam:⁴⁶³

Ein freundliches Lächeln, ein Winken mit der zitternden Hand ist die letzte Erinnerung, die ich von dem Sterbelager mitnahm. Am selben Tage schlummerte er sanft hinüber. So habe ich noch einmal Dein Liebesbild heraufbeschworen, wie es in mir lebt und immer leben wird. Denn auf den Platz, den Du ein Menschenalter lang eingenommen, kommt kein anderer mehr, mein guter Karlchen.⁴⁶⁴

⁴⁶⁰ Ebd. S.X.

⁴⁶¹ Ebd. S.XII.

⁴⁶² Ebd. S.IX.

⁴⁶³ Ebd. S.XXVI.

⁴⁶⁴ Ebd. S.XXVIII.

4 Das Verschwinden – „Einer, der nicht vergessen werden soll und doch schon halb vergessen ist“⁴⁶⁵

Der arme Karlweis ist doch unheimlich schnell vergessen worden. Er wird bereits so gründlich und hochachtungsvoll ignoriert, als ob er ein ganz Großer, ein wirklicher Unsterblicher gewesen wäre, ein Hebbel, ein Nestroy oder gar der Herr Aristophanes selber. Rasch ist sein Ruhm heruntergebrannt. „Onkel Toni“ mutet heute schon ziemlich überholt an. Schade drum.⁴⁶⁶

Dies schreibt ein Kritiker anlässlich einer Inszenierung von „Onkel Toni“ im Deutschen Volkstheater und spricht darin zwei wesentliche Aspekte in Hinsicht auf das Verschwinden des Autors an. Einerseits einen der Gründe für das abnehmende Interesse an dem Autor und seinem Werk, und zwar die Tatsache, dass Karlweis‘ Stücke von nachfolgenden Generationen meist als antiquiert, als nicht mehr zeitgemäß angesehen wurden. Andererseits den Anfang des sehr früh einsetzenden Vergessens, immerhin wurde diese Kritik schon 1907, also nur knappe sechs Jahre nach Karlweis‘ Ableben, gedruckt.

Trotz des abnehmenden Interesses an seinem Werk kamen Karlweis‘ Bühnenstücke in den Jahrzehnten nach seinem Tod immer wieder zur Aufführung und man begegnete diesen Inszenierungen durchaus des Öfteren mit Zuspruch. Dies veranschaulicht beispielsweise eine etwas überschwängliche Kritik hinsichtlich einer Aufführung des Stückes „Der kleine Mann“ im Jahr 1908: „Der echt wienerische, trefflich-prasselnde Witz des Werkes rief wahre Stürme von schallender Heiterkeit hervor. Fast könnte man sagen, ein einziges klingendes Lachen ertönte vom Anfang bis zum Ende der Vorstellung.“⁴⁶⁷

Einige Rezensionen meinten, dass trotz der sich verändernden Lebensverhältnisse seines Publikums manche seiner Stücke immer noch Anklang finden würden: „Wohl hat sich seit der Erstaufführung des Schwanks [...] viel geändert, eine ganz gewaltige, soziale Umschichtung vollzogen, doch ist die aktuelle Bedeutsamkeit auch heute noch vorhanden.“⁴⁶⁸

Nicht alle Kritiken waren rein positiv, manche standen den ehemaligen Erfolgsstücken mit gemischten Gefühlen gegenüber:

⁴⁶⁵ Anonym: Aus Heimgärtners Tagebuch, in: Znaimer Tagblatt, 22.07.1916, S.4.

⁴⁶⁶ Anonym: Theater und Kunst, in: Wiener Zeitung, 9.Sep. 1907, S.5.

⁴⁶⁷ Anonym: Theater und Kunst, in: Arbeiter Zeitung, 02.01.1908, S.6.

⁴⁶⁸ Anonym: Theater und Musik, in: Österreichische Illustrierte Zeitung, 24.10.1920, S.4.

Die Karlweis'schen Gestalten sind wohl schon ziemlich veraltet und können von uns nicht mehr begriffen werden, aber man war am Raimundtheater ehrlich bestrebt, uns über die verrosteten Stellen hinwegzuhelfen und die störenden Unwahrscheinlichkeiten zu glätten. Das Stück fand, wie alles wirklich Wertvolle, auch bei dem modern denkenden Publikum erneuten Erfolg, das den echten Wiener Dichter auch nach seinem Tode ehrte.⁴⁶⁹

Obwohl einige Aufführungen Karlweis'scher Stücke so manche Publikumserfolge erzielen konnten, nahm das Interesse an seinem Werk deutlich ab. Einige KritikerInnen wollten gegen diese sich klar abzeichnende Entwicklung ankämpfen und sprechen in Zeitungsartikeln von einer „ungerechtfertigten Vernachlässigung“ gegenüber Karlweis's Stücken von Seiten der Wiener Theaterdirektoren. Dabei sollten sich insbesondere die Verantwortlichen der österreichischen Theaterbetriebe angesprochen fühlen, immerhin würden laut einer Zuschrift an die *Neue Freie Presse* im Jahr 1910 Stücke wie „Goldene Herzen“ in Berliner Theatern weit häufiger gegeben, als dies auf heimischen Bühnen der Fall wäre, und „die Wiener Theaterdirektoren täten gut daran, die Berliner Lehre zu beherzigen.“⁴⁷⁰

Immer wieder riefen KritikerInnen dazu auf, Karlweis wieder ins Programm aufzunehmen, so auch anlässlich einer Inszenierung des „Onkel Toni“: „Wie wärs mit einem Karlweis-Zyklus? Da kämen alle auf die Kosten; Publikum, Kassier, Niveau, Kultur, Geschmack, Literatur und wirkliche Volkstümlichkeit mit Gemüt und bestem Witz.“⁴⁷¹ Wann immer eines von Karlweis's Werken eine Neuaufnahme erlebte, ertönten auch Forderungen nach Inszenierungen anderer Stücke des Autors: „Wie lebendig wirkt dieses Werk noch heute, wie viel fröhliches Lachen hat es gestern geweckt! [...] Die Komödie wurde mit stürmischem Beifall aufgenommen, man sollte nun auch die anderen Karlweis-Stücke aus ihrem Archivschlummer wecken.“⁴⁷²

Auch in den 1920er Jahren wurde Karlweis's Werke immer mal wieder auf die Bühne gebracht, und auch zu diesen Inszenierungen fanden KritikerInnen meist lobende Worte. So wurde beispielsweise über eine Aufführung von „Onkel Toni“ geschrieben: „Eine Komödie, die noch immer in unverwischte heiteren, fast muß man schon sagen, in altwienerisch heiteren Farben glänzt, und der man jetzt nach Jahrzehnten mit dem nämlichen Behagen wie damals bei der Premiere [...] zuhört.“⁴⁷³

⁴⁶⁹ Anonym: Raimund-Theater, in: Illustriertes Familienblatt. Häuslicher Ratgeber für Österreichs Frauen, 1929, Heft 1, S.19.

⁴⁷⁰ Anonym: Kleine Chronik, in: Neue Freie Presse, 27.04.1910, S.33.

⁴⁷¹ Anonym: Kleine Theater-Chronik. Eine Woche der „Reprisen“, in Kikeriki, 29.04.1917, S.6.

⁴⁷² Anonym: Theater und Kunst, S.15.

⁴⁷³ Anonym: Akademietheater, in: Neue Freie Presse, 23.02.1926, S.9.

Und sogar in den 1930er Jahren fanden Karlweis' Stücke noch Anklang bei Publikum und KritikerInnen:

Fast vierzig Jahre sind es her seit der erfolgreichen ersten Aufführung dieses Wiener Volksstückes, unzähligemal wurde es auf österreichischen und deutschen Bühnen gespielt und noch heute hat es, trotz vielfach geänderten sozialen Verhältnissen, nichts an seiner alten Schlagkraft eingebüßt. „Das grobe Hemd“ gehört zu den besten Schöpfungen seiner Gattung und sein Verfasser C. Karlweis war wohl einer der begabtesten Dichter, die die Wiener Volksbühne je besessen hat.⁴⁷⁴

Manche meinen, dass die Stücke des Autors solange erfolgreich gegeben werden konnten, solange jene SchauspielerInnen, die bereits in der Blüte des Karlweis'schen Schaffens seine Figuren verkörperten, noch mit den Projekten verknüpft waren. So glänzte beispielsweise Rudolf Tyrolt noch in den 1920ern als Darsteller des alten Schöllhofer in „Das grobe Hemd“,

[...] der, mit ihm aufgewachsen und innerlichst verbunden, auch heute noch mit urwüchsiger Kraft und glaubwürdigem Schmiß über jene Klippen hinwegzukommen vermag, die Zeitgeschmack und Stilwandel unbarmherzig allen zeitgebundenen Werken aufwachsen lassen.⁴⁷⁵

Mit der Zeit waren es nur noch besondere und seltene Anlässe, wie etwa ein Jubiläum oder Karlweis' Todestag, die seine Stücke ausnahmsweise wieder zurück auf die Bühnen brachte:

Für Karlweis muß einmal ein nachdrückliches Wort gesprochen werden. Man hat ihn den wienerischen Aristophanes genannt, „Onkel Toni“, „Das grobe Hemd“ schienen den bleibenden Bestand des wienerischen Volksstückes zu vermehren – jetzt aber, wenige Jahre nach seinem zu frühen Tod, bedarf es eines Anlasses, wie der Aufführung eines Karlweis-Stückes durch die „Wanderbühne“, um wieder an den Meister des behaglich österreichischen Stückes zu erinnern.⁴⁷⁶

Und doch ist die Vernachlässigung der Karlweis'schen Werke nicht ganz ungerechtfertigt. Mit all den „altmodisch anmutenden Einzelheiten“ hatten seine Bühnenstücke schlichtweg an Aktualität verloren, wie zahlreiche Kritiken deutlich zeigen.⁴⁷⁷

So auch die Handlung des Stückes „Onkel Toni“, diese „ist in den zweiundzwanzig Jahren, seitdem sie zum erstenmal an Herz und Zwerchfell der Zuschauer rührte, etwas verstaubt

⁴⁷⁴ Anonym: „Das grobe Hemd“, in: Radio Wien, 30.03.1934, S.6.

⁴⁷⁵ Anonym: „Das grobe Hemd“ von Karlweis, 07.10.1924, S.9.

⁴⁷⁶ Anonym: Theater- und Kunstdachrichten, in: Neue Freie Presse, 03.01.1921, S.6.

⁴⁷⁷ Ebd. S.6.

geworden; denn unsere Zeit bringt für die ewig in Geldnöten steckenden Kavaliers vom Schlage eines Grafen Waldhof kein Verständnis mehr auf“.⁴⁷⁸

Auch das „Grobe Hemd“, dessen „Probleme und Ideen, für die hier heiß gekämpft und gestritten wird, längst versunken und veraltet sind“⁴⁷⁹, hatte mit Kritik in diese Richtung zu kämpfen: „Trotz aller Echtheit und Bodenständigkeit wirkt dieses gutgezimmerte Volksstück von 1897 doch schon etwas verstaubt und in seiner Tendenz überholt.“⁴⁸⁰

Interessant ist hierbei allerdings, dass obwohl „Das grobe Hemd“ im Jahre 1925 als „nicht mehr ganz zeitgemäß“⁴⁸¹ empfunden wurde, der Inhalt dieses Stückes doch noch für so manche von Interesse gewesen sein dürfte. Davon zeugen nicht nur Aufführungen bis ins Jahr 1936, sondern auch ein Spielfilm, der auf dem Theaterstück basiert. Produziert wurde der Film von der Wiener Allianz Filmfabrikations- und Vertriebs-Gesellschaft, Regie führte der deutsche Regisseur Fritz Kaufmann. Verpflichtet waren sowohl deutsche SchauspielerInnen, wie Alphons Fryland oder Fritz Alberti, der den alten Schöllhofer gab, wie auch österreichische DarstellerInnen, darunter Cornelius Kirschner oder Mizzi Griebel.⁴⁸² Anfang Juli des Jahres 1927 wurde der Film schließlich im Wiener Kosmos-Filmtheater erstmals gezeigt, ein Jahr später kam er in die Kinos. Da einige relativ prominente Persönlichkeiten der deutschsprachigen Filmbranche mit dem Projekt in Verbindung standen, wurde der Film im Vorfeld mit großem Interesse erwartet, und auch die bekannte Handlung trug ihren Teil zu diesem Umstand bei:⁴⁸³

Es war bestimmt eine sehr gute Idee, gerade diesen Stoff, der bekanntlich dem gleichnamigen, oft und mit größten Erfolg aufgeführten Bühnenstück von C. Karlweis entnommen ist, als Vorwurf für einen Film zu wählen, erstens, weil er unabhängig von der Zeit ist und zweitens, weil ihm eine überaus starke Volkstümlichkeit innewohnt, ein Umstand, der von vornherein vielversprechend für den Erfolg sein mußte.⁴⁸⁴

Die Wahl war eine glückliche, der Inhalt wurde ebenso gelobt wie das Manuskript, die Regie und die Darstellung. Die Handlung des Filmes weicht kaum von der seiner Vorlage ab, die Figuren tragen dieselben Namen, lediglich einige Kleinigkeiten wurden abgeändert. In den Rezensionen wurden größtenteils dieselben Aspekte gelobt, die auch am Stück gefielen: „Die

⁴⁷⁸ Gauer, Emil: Theater, Kunst und Musik, in: Reichspost, 14.10.1922, S.5.

⁴⁷⁹ Anonym: Theater, Kunst und Literatur, in: Deutsches Volksblatt, 22.10.1921, S.6.

⁴⁸⁰ Anonym: Feuilleton. Theater, in: Tagblatt, 03.06.1924, S.9.

⁴⁸¹ Anonym: Theater und Literatur, in: Badener Zeitung, 10.10.1925, S.4.

⁴⁸² Anonym: Der Film in Oesterreich, in: Österreichische Film-Zeitung, 04.06.1927, S.36.

⁴⁸³ Anonym: Was den Kinobesitzer interessiert, in: Das Kino-Journal, 18.06.1927, S.9.

⁴⁸⁴ Anonym: Das grobe Hemd. Der neue Film der Allianz-Film, in: Österreichische Film-Zeitung, 09.07.1927, S.16f.

gesunde Lebhaftigkeit, die in dem Gang der Ereignisse liegt, der bodenständige Charakter und die trefflichen Milieu-schilderungen stempeln diesen Film zu einem Unterhaltungswerk im allerbesten Sinne.“⁴⁸⁵ Es dürfte sich trotz der Verbundenheit mit dem Original doch um eine eigene Interpretation der Vorlage handelt, so meint ein Kritiker, die Filmschaffenden „haben sich erfolgreich bemüht, dem Stoff interessante Seiten abzugewinnen und der Handlung moderne Voraussetzungen zu geben. Es ist denn auch vortrefflich gelungen, den alten Volksstückstoff zum starken Sujet eines modernen Films zu machen.“⁴⁸⁶

Nach diesem Erfolg im Bereich des Films sowie einigen Aufführungen Karlweis'scher Stücke in den 1930er stieß sein Werk nur noch auf wenig Interesse. Abgesehen von vereinzelten Aufführungen, wie jener des Stückes „Das liebe Ich“ im Neuen-Schauspielhaus an der Philadelphiabrücke im Jahre 1946, sowie einigen Darbietungen im Wiener Rundfunk bis in die späten 1940er Jahre, wurde es ruhig um den Autor.

Und schließlich verschwand der Schriftsteller mit seinen Werken völlig von den in- und ausländischen Bühnen. Und nicht nur das, auch im wissenschaftlichen Diskurs sucht man den ehemals so präsenten Autor vergeblich. Einige wenige Untersuchungen, die sich dem vergessenen Autor widmen, sollen im Folgenden kurz Erwähnung finden.

Es sind nur drei bekannte Dissertationen, die den Schriftsteller Carl Karlweis in das Zentrum ihres Interesses stellen, eine aus dem Jahre 1931, zwei aus dem Jahre 1949. Jene aus den frühen 1930er Jahren wurde von Robert Franz Arnold, Professor der deutschen Literaturgeschichte und Präsident der Österreichischen Goethe-Gesellschaft betreut. Die beiden Arbeiten von 1949 betreute Eduard Castle, der gemeinsam mit Johann W. Nagl und Jakob Zeidler das umfassende Werk der „Deutsch-Österreichischen Literaturgeschichte“ herausbrachte. Bei allen drei Dissertationen fungierte außerdem Dietrich Kralik als Zweitbetreuer, der dem antisemitischen Professorennetzwerk „Bärenhöhle“ angehörte und nach seiner Amtsenthebung 1949 wieder zum ordentlichen Professor ernannt wurde.⁴⁸⁷

Bei der 1931 entstandenen Arbeit von Gisela Krüger mit dem schlichten Titel „C. Karlweis“ handelt es sich um eine Monographie, die sowohl seine Bühnenwerke, als auch seine

⁴⁸⁵ Ebd. S.16f.

⁴⁸⁶ Anonym: Die allianz filmt wieder, in: Mein Film, Heft 73, 1927, S.5.

⁴⁸⁷ Taschwer, Klaus: Geheimsache Bärenhöhle. Wie ein antisemitisches Professorenkartell der Universität Wien nach 1918 jüdische und linke Forscherinnen und Forscher vertrieb, in: Rossoliński-Liebe, Grzegorz; Fritz, Regina; Starek, Jana (Hg.): Alma mater antisemitica: Akademisches Milieu, Juden und Antisemitismus an den Universitäten Europas zwischen 1918 und 1939, Band 3, Wien: new academic press 2016, S.230.

erzählenden Schriften behandelt, viele aber nur kurz anschnidet, um abschließend auf den Charakter seiner Dichtung im Allgemeinen sowie einige zeitgenössische Kritiken einzugehen. Hinsichtlich letzterem verweist sie insbesondere auf Materialien, die ihr von Frau Emilie Karlweis zur Verfügung gestellt wurden. Im Bereich der Prosadichtungen sieht Krüger Karlweis als „psychologischen Realisten“, hinsichtlich seiner Bühnenwerke bezeichnet sie ihn als „Anzengruber-Epigonen von ansehnlichem Format und mit eigener Physiognomie“.⁴⁸⁸ Sie nennt „Onkel Toni“ als jenes Stück, „[d]as sich am längsten gehalten hat“: „Noch heute 30 Jahre nach der Uraufführung unterhält man sich glänzend bei dieser reizenden kleinen Komödie, die nach wie vor ein bewährtes Zugstück im Repertoire des [...] Akademietheaters in Wien bildet.“⁴⁸⁹ An Karlweis Werken lobt sie insbesondere seine Milieuschilderungen, seine Charakterzeichnung sowie den „feinen Witz, der die Wahrheit beleuchtet“.⁴⁹⁰

Die erste der beiden 1949 entstandenen Dissertationen wurde von Annemarie Gruber verfasst und trägt denselben Titel wie jene ihrer Vorgängerin: „Carl Karlweis“. Gruber stellt ihrer Arbeit die Bemerkung bezüglich der Quellenlage voran, dass ein Großteil der handschriftlichen Materialien sowie Theatermanuskripte Karlweis betreffend „in der französischen Hauptstadt dem Krieg zum Opfer fielen“.⁴⁹¹ Wie es auch hinsichtlich der hier vorliegenden Diplomarbeit der Fall ist, konzentriert sich Gruber hauptsächlich auf seine erfolgreichsten Bühnenwerke. In einem ersten Teil geht sie sowohl auf die Theaterverhältnisse Wiens im ausgehenden Jahrhundert sowie Karlweis' Leben und Wirken ein, bevor sie in einem zweiten Abschnitt die Satire des Autors sowie seine Verbindung mit dem Deutschen Volkstheaters behandelt. In Bezug auf sein Werk betont sie insbesondere Karlweis' „Liebe zum echten Wienertum“⁴⁹². Außerdem unterstreicht sie in ihrer Arbeit das Image des Autors als „liebenswürdiger Satiriker“⁴⁹³, so sei er „mit seiner Satire nie verletzend, denn er machte die leichten Wunden alle wieder heilen“. Bei all dem Lob erkennt Gruber aber doch an, dass es diese „Liebenswürdigkeit“ ist, die auch zu Karlweis' Schwächen zu zählen ist, immerhin wurde diese häufig als Grund für seine zu schwache Kritik genannt.⁴⁹⁴

⁴⁸⁸ Krüger, Gisela: C. Karlweis: eine Monographie, Wien: Wien, Univ., Diss. 1931, S.33.

⁴⁸⁹ Ebd. S.107.

⁴⁹⁰ Ebd. S.112.

⁴⁹¹ Gruber: C. Karlweis, S.I.

⁴⁹² Ebd. S.95.

⁴⁹³ Ebd. S.63.

⁴⁹⁴ Ebd. S.64.

Eine dritte Dissertation, „C. Karlweis‘ dramatische Werke bis zum ersten großen Erfolg 1894 und seine Prosaschriften“, wurde von Katharina Drbohlav, ebenfalls im Jahre 1949, verfasst. Darin gibt Drbohlav zuerst einen Abriss über Karlweis‘ Persönlichkeit, bevor sie dann in zwei Kapiteln zuerst frühe dramatische Versuche behandelt, um dann zu seinen Prosawerken überzugehen, auf denen in dieser Dissertation ein Hauptaugenmerk gelegt wird. Auch sie verweist auf Karlweis‘ zaghafte Satire und sieht diese kritischer als Gruber:

Es ist dies Halbe, Unentschlossene, Weichmütige in ihm, das von den letzten Konsequenzen der eigenen Wünsche zaghaft zurückweicht, die Konfliktscheu, die Angst vor der klaren Abrechnung [...] Karlweis ging niemals bis ans Ende und er beraubte sich freiwillig der kräftigsten Wirkungen, da er der schönen, gesunden, robusten Bosheit, die ihm unser Herrgott geschenkt hatte, eigenhändig den Giftzahn ausbrach.⁴⁹⁵

Alle drei Dissertationen bieten einen brauchbaren Überblick über das Leben und Wirken des Schriftstellers Carl Karlweis, lassen aber bis auf wenige Anmerkungen eine kritische Auseinandersetzung mit dem Schriftsteller vermissen. Alle drei verlieren sich zeitweise in Lobeshymnen über die angeblich sehr einnehmende Privatperson Karlweis, wie meist schon in den Vorworten abzulesen ist: „Daß dies, alles in allem, ein ausgesprochen sympathisches Porträt, mit fast nur hellen frischen Farben wurde, liegt einzig und allein in der frohen, sonnigen Natur des Künstlers, seiner Freude am Leben und seiner Liebe zur Kunst schlechthin begründet.“⁴⁹⁶

Der Grund für diesen Umgang mit dem Forschungsobjekt mag sicherlich auch in der Entstehungszeit der drei Arbeiten liegen, trotzdem erscheint die Behandlung der Thematik zeitweilig recht subjektiv gefärbt.

Nach diesen in der ersten Jahrhunderthälfte entstandenen Dissertationen sollte es einige Jahrzehnte dauern, bis der Autor Karlweis wieder in einer wissenschaftlichen Abhandlung Erwähnung finden sollte.

Abgesehen von einigen beiläufigen Nennungen des Namen Carl Karlweis ist der einzig andere wissenschaftliche Beitrag, der im Rahmen der Recherche für die vorliegende Arbeit aufgefunden werden konnte, ein Artikel des Professors und Schriftstellers Marijan Bobinac. In dem von Bobinac herausgegebenen Jahrbuch für Literatur- und Sprachwissenschaft „Zagreber germanistische Beiträge“ erschien im Jahre 1996 ein Artikel mit dem Titel: „Für den kleinen

⁴⁹⁵ Drbohlav: C. Karlweis‘ dramatische Werke S.11.

⁴⁹⁶ Ebd. S.1.

Mann muß endlich etwas geschehen! Zum österreichischen Volksstück der Jahrhundertwende“. Der Beitrag, der sich schon im Titel auf Karlweis und seinen großen Durchbruch „Der kleine Mann“ bezieht, behandelt neben einigen allgemeinen Aspekten zum Thema Volksstück und den verschiedenen Thesen zu dessen Niedergang, den unterschiedlichen Gattungsbezeichnungen sowie einigen Vertretern, auch Karlweis als Volksstückautor jener Zeit. Bobinac bezeichnet ihn als „Vertreter des behaglichen, nach der alten Art verfaßten Volksstücks“ und geht auf einige Aspekte seines künstlerischen Schaffens ein. Dabei streift er sowohl die zahlreichen Vergleiche zwischen Karlweis und verschiedenen literarischen Größen des 19. Jahrhunderts, als auch das Aufgreifen relevanter Thematiken in Stücken wie „Der kleine Mann“ oder etwaige Unsicherheiten des Autors hinsichtlich der Gattungszuordnung seiner Bühnenwerke.⁴⁹⁷ Somit liegt mit Bobinacs Beitrag zum österreichischen Volksstück um die Jahrhundertwende auch der umfassendste Beitrag zu Carl Karlweis und dessen Rolle als Volksstückautor jüngerer Zeit vor.

Damit endet schließlich die Auseinandersetzung mit dem Autors Carl Karlweis auf wissenschaftlicher Ebene. Dass die Stücke des Schriftstellers heutzutage nicht mehr zur Aufführung gelangen, hat eine Vielzahl an Ursachen, die im Laufe der vorliegenden Arbeit beleuchtet wurden, und auch in der folgenden Conclusio noch einmal kurz angeschnitten werden sollen. Dass Karlweis jedoch nicht nur von den Bühnen, sondern auch aus dem wissenschaftlichen Diskurs so gut wie verschwunden ist, erscheint weniger nachvollziehbar. Sind Karlweis' Bühnenwerke zwar aus unterschiedlichen Gründen für das heutige Publikum nur wenig interessant, so sind sie doch auf jeden Fall als Forschungsgegenstand von erheblichem Interesse.

Man könnte beinahe glauben, Karlweis selbst hätte geahnt, wie schnell er und sein Schaffen in Vergessenheit geraten werden, wie eine Anekdote aus Drbohlavs Dissertation zeigt. So hätte seine Tochter Marta dem Vater eines Tages stolz ein Konversationslexikon gezeigt, in dem der Name des Vaters stand. Karlweis soll seiner Tochter daraufhin gesagt haben: „Ja weißt du, Mäderl, da musst du in 50 Jahren nachsehen. Da kommt so ein großer Kehrbesen, und es bleibt wenig von all den Namen da übrig.“⁴⁹⁸

⁴⁹⁷ Bobinac: Für den kleinen Mann, S.11.

⁴⁹⁸ Drbohlav, Katharina: C. Karlweis' dramatische Werke, S.23.

5 Conclusio

So zeichnet sich also die Entwicklung des Carl Karlweis‘ ab; vom theaterbegeisterten jungen Lustspiieldichter, über den erfolgreichen Verfasser zahlreicher Unterhaltungsstücke, bis hin zum fast vollständig aus dem kulturellen Gedächtnis sowie aus dem wissenschaftlichen Diskurs verschwundenen Volksstückautor. Im Rahmen der hier vorliegenden Diplomarbeit wurden einige der Gründe für dieses Verschwinden aufgezeigt.

Von besonderer Bedeutung ist hierbei mit Sicherheit die Untersuchung der Themen, die der Autor in seinen Werken behandelt. Dabei ist es weniger die Tatsache, dass die Fragestellungen, denen sich Karlweis in seinen Bühnenstücken widmet, für ein Theaterpublikum des 21. Jahrhunderts nicht mehr von Interesse wären. Einerseits haben viele dieser Thematiken, von dem Frauenbild um 1900 bis hin zur sozialen Frage, immer noch auf verschiedene Art und Weise Relevanz, andererseits kommen schließlich unzählige Theaterstücke verschiedener AutorInnen aus der Schaffensperiode Karlweis‘, die ähnliche Themen behandeln, auch heute noch erfolgreich zur Aufführung. Es ist vielmehr die Art und Weise, wie sich Karlweis mit diesen Fragestellungen auseinandersetzt, die an Originalität und Innovation vermissen lässt. Während er immer wieder einige interessante Aspekte im Ansatz diskutiert, führt er kaum einen dieser bedeutungsvolleren Gedanken zu Ende. Die dadurch entstandenen, im Allgemeinen eher seichten Unterhaltungsstücke sind damit schlichtweg von wenig Bedeutung für das moderne Theater von heute.

Was mit Sicherheit einen erheblichen Einfluss auf das Verschwinden des Autors hat, ist das Verschwinden der Gattung, die er bediente. Während andere AutorInnen Ende des 19. Jahrhunderts ihre Stoffe in modernen Formen verarbeiteten, blieb Karlweis stets einer recht traditionellen Form des Volksstückes verbunden, die ohne Zweifel in der Zeit der beginnenden Wiener Moderne an Bedeutung verlor.

Und auch der direkte Vergleich mit seinen VorgängerInnen, literarischen Größen wie Raimund, Nestroy und Anzengruber, macht gewisse Schwächen im Schaffen Karlweis‘ augenscheinlich. Denn während er in seinen Bühnenstücken Anleihen an all diese Schriftsteller nimmt, reicht er damit jedoch nie an deren feinen Wortwitz oder scharfe Satire heran.

Wendet man sich dem Wirkungsfeld des Autors zu, sieht man deutlich, dass Karlweis zu seiner Zeit sowohl von seinen KollegInnen als auch von dem Theaterpublikum des ausgehenden 19. Jahrhunderts als Volksstückautor geschätzt wurde. Während seine Bühnenstücke bis in die 1940er Jahre noch als romantische Relikte einer vergangenen Zeit zu Unterhaltungszwecken zur Aufführung kamen, haben sich die Anforderungen an das, was ein Theaterstück sein soll,

jedoch so weit verändert, dass die klassischen Volksstücke Karlweis‘ heute kaum bestehen können.

Hermann Bahr war der Meinung, dass Österreich zur Schaffenszeit seines Freundes Karlweis‘ keinen überragenden Dichter bzw. keine überragende Dichterin sein Eigen nennen konnte. Allerdings war er der Ansicht, dass es in dieser „Uebergangszeit nicht auf ein paar große Dichter ankommt, sondern auf Leute, die das tägliche ästhetische Brot zubereiten“. ⁴⁹⁹ Zu diesen ist wohl auch sein Freund Carl Karlweis zu zählen.

War Karlweis zwar kein herausragender Theaterautor wie Nestroy oder Anzengruber, so schuf er im Laufe seiner Karriere doch einige Stücke, mit denen er sein zeitgenössisches Publikum jedes Mal aufs Neue zu unterhalten vermochte. Dass seine Theaterstücke für Inszenierungen vor einem Theaterpublikum von heute aus verschiedenen Gründen nur bedingt geeignet sind, wurde im Rahmen der hier vorliegenden Diplomarbeit aufgezeigt. In den Augen seiner ZeitgenossInnen schien er jedoch sehr wohl von erheblicher Bedeutung für die Theaterwelt Wiens des ausgehenden 19. Jahrhunderts gewesen zu sein. Aus diesem Grund ist eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Volksstückautor Carl Karlweis und seinem Werk durchaus von Interesse. Die hier vorliegende Diplomarbeit soll ein erster Anstoß dazu sein.

⁴⁹⁹ Kornfeld, M.: Wiener Visiten, in: Österreichische Illustrierte Zeitung, 29.01.1899, S.5.

6 Literaturverzeichnis:

6.1 Primärliteratur:

Bahr, Hermann, Weiss, Karl: Wenn es euch gefällt: Wiener Revue in 3 Bildern u. einem Vorspiel, Wien: C. Konegen 1899.

Karlweis, Carl: Feuerliesl, in: Salzburger Volksblatt: unabh. Tageszeitung f. Stadt u. Land Salzburg, 16.12.1932 – 25.12.1932.

Karlweis, Carl: Martins Ehe. Novelle in Briefen von C. Karlweis, in: Salzburger Volksblatt: unabh. Tageszeitung f. Stadt u. Land Salzburg, 23.06.1932 – 04-07-1932.

Karlweis, Carl: Wien, das bist du!: Kleine Erzählungen aus dem Nachlasse von C. Karlweis, Mit Begleitworten von Hermann Bahr und Vincenz Chiavacci, Stuttgart: A. Bonz 1903.

Karlweis, Marta: Ein österreichischer Don Juan, hg. und mit einem Nachwort versehen von Johann Sonnleitner, Wien: Das vergessene Buch 2015.

Weiss, Karl: Das grobe Hemd: Volksstück in vier Acten, Wien: Wiener Verl. 1901.

Weiss, Karl: Der kleine Mann: Wiener Schwank in vier Akten, Stuttgart: Bonz 1896.

Weiss, Karl: Das liebe Ich: Volkstück mit Gesang in drei Akten und einem Vorspiel, Berlin: Bloch 1889.

Weiss, Karl: Der neue Simson: Komödie in drei Aufzügen, Berlin: Ahn 1902.

Weiss, Karl: Onkel Toni: eine Komödie aus der Gesellschaft in vier Aufzügen, Berlin: Ahn 1900.

6. 2 Sekundärliteratur:

Anonym: Akademietheater, in: Neue Freie Presse, 23.02.1926, S.9.

Anonym: Aus der Theaterkanzlei, in: Znaimer Tagblatt, 25.02.1913, S.3.

Anonym: Aus Heimgärtners Tagebuch, in: Znaimer Tagblatt, 22.07.1916, S.4.

Anonym: Autographensammlung eines Menschenfreundes, in: Neues Wiener Journal, 20.06.1929, S.9.

Anonym: „Bruder Hans“, in: Wiener Theaterzeitung, 10.03.1889, S.1.

Anonym: Bundesrecht konsolidiert: gesamte Rechtsvorschrift für Staatsgrundgesetz über die allgemeinen Rechte der Staatsbürger, in:
<<https://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10000006>> (30.03.2019)

Anonym: Carl-Theater, in: Ostdeutsche Rundschau, 06.04.1890, S.11.

Anonym: C. Karlweis. In: Wiener Bilder, 02.12.1900, S.4.

Anonym: „Das grobe Hemd“, in: Radio Wien, 30.03.1934, S.6.

Anonym: „Das grobe Hemd.“, in: Wiener Bilder, 07.11.1897, S.8.

Anonym: „Das grobe Hemd“ von Karlweis, 07.10.1924, S.9.

Anonym: Das grobe Hemd. Der neue Film der Allianz-Film, in: Österreichische Film-Zeitung, 09.07.1927, S.16f.

Anonym: Der Film in Oesterreich, In: Österreichische Film-Zeitung, 04.06.1927, S.36.

Anonym: Der kleine Mann, in: Neue Freie Presse, 25.12.1891, S.8-9.

Anonym: Der Künstler. Wien als Fixstern. (Von einem Theatermann.), in: Deutsches Volksblatt, 02.03.1919, S.12.

Anonym: „Der neue Simson“ von Karlweis, in: Linzer Tages Post, 24.11.1901, S.1.

Anonym: Der Volkstheater-Abend, in: Neue Freie Presse, 27.03.1898, S.8.

Anonym: Der Volkstheater-Abend, in: Neue Freie Presse, 25.03.1899, S.8.

Anonym: Deutsches Volkstheater, in: Wiener Sonn- und Montags-Zeitung, 13.03.1893, S.5.

Anonym: Die allianz filmt wieder, in: Mein Film, Heft 73, 1927, S.5.

Anonym: Eine Reminiszenz, in: Neues Wiener Journal, 03.01.1906, S.3f.

Anonym: Französische Komödien, in: Arbeiter-Zeitung, 10.11 1908, S.1.

Anonym: Grazer Kunstbrief, in: Marburger Zeitung, 01.12.1900, S.1.

Anonym: Karlweis, in: Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe), 28.10.1901, S.5.

Anonym: Kleine Chronik, in: Neue Freie Presse, 06.04.1901, S.4.

Anonym: Kleine Chronik, in: Neue Freie Presse, 27.04.1910, S.33.

Anonym: kleine Chronik. Literatur, in: Neue Illustrierte Zeitung, 03.07.1892, S.15.

Anonym: Kleine Theater-Chronik. Eine Woche der „Reisen“, in: Kikeriki, 29.04.1917, S.6.

Anonym: Feuilleton. „Bruder Hans“, in: Wiener Montags-Journal, 18.02.1889, S.1.

Anonym: Feuilleton. Theater, in: Tagblatt, 03.06.1924, S.9.

Anonym: Feuilleton. Theater, in: Wiener Zeitung, 18.02.1889, S.5f.

Anonym: Feuilleton. Vom deutschen Roman, in: Neue Freie Presse, 21.12.1893, S.2.

Anonym: Feuilleton. Wiener Stammtische, in: Neues Wiener Tagblatt, 30.11.1917, S.4.

Anonym: Leseabend der „Concordia“, in: Neues Wiener Tagblatt, 26.03.1901, S.4.

Anonym: Literatur-Blatt. „Wiener Kinder“, in: Neue Freie Presse, 15.04.1887, S.20.

Anonym: „Oesterreichische Volkszeitung“, in: Wiener Theaterzeitung, 02.04.1894, S.5.

Anonym: Prager Theaterwoche, in: Montags-Revue aus Böhmen, 15.03.1897, S.6.

Anonym: Raimund-Feier, in: Wiener Zeitung, 11.05.1898, S.5.

Anonym: Raimund-Theater, in: Illustriertes Familienblatt. Häuslicher Ratgeber für Österreichs Frauen, 1929, Heft 1, S.19.

Anonym: Schaubühne und Kunst, in: Deutsches Nordmährerblatt, 07.02.1903, S.6.

Anonym: Tagesneuigkeiten: Arbeiter Zeitung, 28.10.1901, S.2.

Anonym: Theater, in: Arbeiter Zeitung, 28.09.1900, S.6.

Anonym: Theater, in: Prager Tagblatt, 25.09.1898, S.10.

Anonym: Theater, in: Prager Tagblatt, 12.01.1902, S.10.

Anonym: Theater, in: Wiener Sonn- und Montags-Zeitung, 05.09.1880, S.3.

Anonym: Theater, in: Salzburger Chronik für Stadt und Land, 11.03.1897, S.2f.

Anonym: Theater, in: Salzburger Volksblatt: unabh. Tageszeitung f. Stadt u. Land Salzburg, 10.12. 98, S.18.

Anonym: Theater, in: Teplitz-Schönauer Anzeiger, 07.04.1897, S.10.

Anonym: Theater, in: Wiener Sonn- und Montags-Zeitung, 05.09.1880, S.3.

Anonym: Theater, in: Wiener Sonn- und Montags-Zeitung, 19.03.1894, S.3.

Anonym: Theaterbombe, in: Die Bombe, 02.10.1898, S.3.

Anonym: Theaterbrief, in: (Salzburger) Fremden-Zeitung 23.12.1899, S.5.

Anonym: Theater-Figaro, in: Figaro, 26.10.1901, S.7.

Anonym: Theater-Nachrichten, in: Deutsches Nordmährerblatt, 25.01.1902, S.6f.

Anonym: Theater, Kunst und Literatur, in: Deutsches Volksblatt, 22.10.1921, S.6.

Anonym: Theater, Kunst und Literatur, in: (Linzer) Tages-Post, 25.09.1894, S.5.

Anonym: Theater, Kunst und Literatur, in: (Linzer) Tages-Post, 17.11.1901, S.7.

Anonym: Theater, Kunst und Literatur, in: Neues Wiener Tagblatt/Tages-Ausgabe, 21.06.1898, S.9.

Anonym: Theater, Kunst und Literatur, in: Neues Wiener Tagblatt/Tages-Ausgabe, 28.10.1911, S.16.

Anonym: Theater, Kunst und Musik, in: Neuigkeits Welt-Blatt, 09.03.1886, S.7.

Anonym: Theater, Kunst und Musik, in: Reichspost, 11.12.1923, S.8.

Anonym: Theater und Kunst, in: Arbeiter Zeitung, 02.01.1908, S.6.

Anonym: Theater und Kunst, in: Das Vaterland, 01.10.1899, S.6.

Anonym: Theater und Kunst, in: Der Humorist, 23. 02.1889, S.2.

Anonym: Theater und Kunst, in: Der Humorist, 10.11.1895, S.2.

Anonym: Theater und Kunst, in: Der Humorist, 10.02.1897, S.2.

Anonym: Theater und Kunst, in: Der Humorist, 20.12.1899, S.2.

Anonym: Theater und Kunst, in: Die Presse, 03.06.1878, S.6.

Anonym: Theater und Kunst, in: Figaro, 26.10.1901, S.7.

Anonym: Theater und Kunst, in: Grazer Tagblatt, 22.10.1901, S.5.

Anonym: Theater und Kunst, in: Neues Wiener Journal, 25.09.1898, S.8.

Anonym: Theater und Kunst., in: Neues Wiener Journal, 07.03.1915, S.15.

Anonym: Theater und Kunst. Hinter den Kulissen, in: Neues Wiener Journal, 30.10.1926, S.10.

Anonym: Theater und Kunst. Karlweis mit dem Raimund-Preis ausgezeichnet, in: Neues Wiener Journal, 26.11.1896, S.8.

Anonym: Theater und Kunst. Volkstheater-Abend, in: Wiener Zeitung, 28.03.1898, S.5.

Anonym: Theater und Kunst, in: Wiener Zeitung, 12.10.1891, S.4.

Anonym: Theater und Kunst, in: Wiener Zeitung, 30.01.1899, S.6.

Anonym: Theater und Kunst, in: Wiener Zeitung, 9.Sep. 1907, S.5.

Anonym: Theater- und Kunstberichte aus München, in: Der Humorist, 01.06.1894, S.3.

Anonym: Theater- und Kunstnachrichten, in: Die Presse, 18.12.1886, S.15.

Anonym: Theater- und Kunstnachrichten, in: Neue Freie Presse, 03.01.1921, S.6.

Anonym: Theater und Literatur, in: Badener Zeitung, 10.10.1925, S.4.

Anonym: Theater und Musik, in: Innsbrucker Nachrichten, 20.10.1897, S.4.

Anonym: Theater und Musik, in: Österreichische Illustrierte Zeitung, 24.10.1920, S.4.

Anonym: unbekannter Titel, in: Berliner Börsencourier, 14.01.1898, S.unbekannt.

Anonym: unbekannter Titel, in: Breslauer General-Anzeiger, 31.10.1901. S.unbekannt.

Anonym: unbekannter Titel, in: Die Post, Berlin, 25.01.1898, S.unbekannt.

Anonym: Vereins-Nachrichten, in Neue Freie Presse, 19.12.1875, S.6.

Anonym: Vermischte Tagesnachrichten, in: Tagespost (Graz), 05.04.1876, S.2.

Anonym: Vom Theater, in: Das interessante Blatt, 21.12.1899, S.29.

Anonym: Vom Landestheater, in: Agramer Zeitung, 22.02.1897, S.5.

Anonym: Vom landschaftl. Theater in Linz, in: Linzer Volksblatt, 25.09.1894, S.5.

Anonym: Von Nah und Fern. In: Wiener Theaterzeitung, 01.04.1894, S.5.

Anonym: Vortrag, in: Kaufmännische Zeitschrift, 15.11.1898, S.8.

Anonym: Was den Kinobesitzer interessiert, in: Das Kino-Journal, 18.06.1927, S.9.

Anonym: Wiener Kinder, in: Fremdenblatt – Organ für die böhmischen Kurorte, 12.06.1887, S.3.

Anonym: Wiener Silhouetten, in: Wiener Montags-Journal, 20.11.1899, S.1.

Anonym: Wiener Theater, in: Österreichische Kunst-Chronik, 15.03.1893. S.25.

Anonym: Wiener Theater-Rundschau, in: Jörgel Briefe, 25.12.1899, S.7.

Aust, Hugo; Haida, Peter; Hein, Jürgen: Volksstück: Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama, München: Beck 1989.

Bahr, Hermann: Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte: Band 3: 1901 – 1903, Köln: Böhlau Verlag 2016. Kalender 1901.

Bayer, Michèle Yvonne: Die Sprache der Ansichtskarte: eine Studie zur visuellen Reflexion der Spannungsverhältnisse zwischen Deutsch und Tschechisch von 1884 – 1945 in den böhmischen Ländern, Wien: Wien, Univ., Dipl.-Arb. 2013.

Bettelheim, Anton: Volkstheater und Localbühne, in: Die Nation. Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft und Literatur. Jg.4, 1887.

Bobinac, Marijan: Für den kleinen Mann muß endlich etwas geschehen! Zum österreichischen Volksstück der Jahrhundertwende, in: Zagreber Germanistische Beiträge. Issue 5, 1996, S.77-128.

Bogdal, Klaus-Michael: Historische Diskursanalyse der Literatur: Theorie, Arbeitsfelder, Analysen, Vermittlung, Opladen: Westdt. Verl. 1999.

Boyer, John W.: Karl Lueger (1844 – 1910): christlichsoziale Politik als Beruf; [eine Biografie], Wien: Böhlau 2010.

Buchbinder, Bernhard: Feuilleton. Tantièmenzauber, in: Neues Wiener Journal, 13.10.1899, S.1-2.

Castle, Eduard; Nagl, Johann Willibald; Zeidler, Jakob (Hg.): Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Band 3. Von 1848 bis 1890/Unter Mitwirkung hervorragender Fachgenossen nach dem Tode von Johann Willibald Nagl und Jakob Zeidler hrsg. Von Eduard Castle, Wien: Fromme 1935.

Castle, Eduard; Nagl, Johann Willibald; Zeidler, Jakob (Hg.): Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Band 4. Von 1890 bis 1918/Unter Mitwirkung hervorragender Fachgenossen nach dem Tode von Johann Willibald Nagl und Jakob Zeidler hrsg. Von Eduard Castle, Wien: Fromme 1937.

Catani, Stephanie: Das fiktive Geschlecht: Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.

Chiavacci, Vinzenz: C. Karlweis, in: Wiener Bilder, 06.11.1901, S.6.

Drbohlav, Katharina: C. Karlweis' dramatische Werke bis zum ersten großen Erfolg 1894 und seine Prosaschriften, Wien: Wien, Univ., Diss. 1949.

Engel, A.: Wiener Theaterbrief, in: Agramer Zeitung, 16.11.1895, S.3.

Engels, Jens Ivo: Die Geschichte der Korruption: von der frühen Neuzeit bis ins 20. Jahrhundert, Frankfurt am Main: S. Fischer, 2014.

Feldmann, Siegmund: Wien in Berlin, in: Wiener Allgemeine Zeitung, 01.01.1887, S.8.

Fischart, Martin: Wiener Theater, in: Badener Zeitung, 02.11. 1901, S.5.

Fischer-Homberger, Esther: Krankheit Frau: zur Geschichte der Einbildungen, Darmstadt: Luchterhand 1984.

Fontana, Oskar Maurus: Volkstheater Wien: Weg und Entwicklung (1889 – 1964), Wien: Bergland-Verl. 1964.

Gauer, Emil: Theater, Kunst und Musik, in: Reichspost, 14.10.1922, S.5.

Goldbaum, Wilhelm: Feuilleton. C. Karlweis, in: Pester Lloyd, 29.10.1901, S.2.

Goldbaum, Wilhelm: „Wien, das bist du!“, in: Neue Freie Presse, 07.06.1903, S.38.

Görner, Karl: „Der neue Simson“ von Karlweis, in: (Linzer) Tages-Post, 24.11.1901, S.1.

Gruber, Annemarie: Carl Karlweis, Wien: Wien, Univ., Diss. 1949.

Gruber-Hauk, Susanne: Das Wiener Volkstheater zwischen 1889 und 1987 im gesellschaftlichen Kontext, Wien: Wien, Univ., Diss. 2008.

Habermas, Rebekka: Bürgerliche Kleinfamilie – Liebesheirat, in: van Dülmen, Richard (Hg.): Entdeckung des Ich, Wien 2001.

Hein, Jürgen: Das Wiener Volkstheater, 3. Auflage, Darmstadt: Wiss.Buchges. 1997.

Holzer, Rudolph: Feuilleton. C. Karlweis, in: Wiener Zeitung, 29.10.1901, S.13.

Karpath, Ludwig: Emil Sauers Autographen-album. Aus meinen Erinnerungen, in: Neues Wiener Journal, 08.07.1923, S.11.

Klotz, Volker: Dramaturgie des Publikums: wie Bühne und Publikum aufeinander eingehen, insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horvath, Gatti und im politischen Agitationstheater, München [u.a.]: Hanser 1976.

Kornfeld, M.: Wiener Visiten, in: Österreichische Illustrierte Zeitung, 29.01.1899, S.5.

Köhler, L.: Feuilleton. Der Wiener Roman, in: Mährisches Tagblatt, 16.12.1897, S.2.

Kraus, Karl: Die Fackel: Jg.1, Heft 26, 12.1899.

Kraus, Karl: Die Fackel: Jg.2, Heft 84, 10.1901.

Krüger, Gisela: C. Karlweis: eine Monographie, Wien: Wien, Univ., Diss. 1931.

Landwehr, Achim: Geschichte des Sagbaren: Einführung in die historische Diskursanalyse, 2., unveränderte Auflage, Tübingen: Ed. diskord 2004.

Loewy, Siegfried: Erinnerung an Karlweis, in: Neues Wiener Journal, 27.10.1926, S.6.

Mauthner, Fritz: Kleiner Krieg. Kritische Aufsätze, Leipzig: Edwin Schloemp Verlag 1879, S.60.

Mesch, Michael: Die sozialen Strukturen der Habsburgermonarchie 1848 – 1918, in: Wirtschaft und Gesellschaft 4, 37. Jahrgang (2011), S.146 – 153.

Millner, Alexandra: Die Ehe: eine Tragikomödie. Dramatische Variationen der Wiener Moderne zu einem zeitlosen Thema, in: Hochreiter, Susanne, Oberreither, Bernhard u.a.: Ein Zoll Dankfest, Würzburg 2015.

Möbius, Paul Julius: Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes, Augsburg: Bechtermünz-Verl. 2000.

Nützenadel, Alexander: Politische Ökonomie der Korruption. Bestechung, Klientelismus und Institutionenwandel um 1900, in: Wildt, Michael (Hg.): Geschichte denken: Perspektiven auf die Geschichtsschreibung heute, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2014.

Parr, Rolf: Diskursanalyse, in: Schneider, Jost (Hg.): Methodengeschichte der Germanistik, Berlin: de Gruyter 2009.

Petrazycki, L.v.: Aktienwesen und Spekulation: Eine ökonomische und rechtspsychologische Untersuchung, Barsindhausen: Unikum-Verlag, 2012.

Pohle, Brigitte: Kunstwerk Frau: Inszenierungen von Weiblichkeit in der Moderne, Frankfurt a.M.: Fischer-Taschenbuch-Verl. 1998.

Ramberg, Gerhard: Zwei Jubilare, in: (Salzburger) Fremden-Zeitung, 08.12.1900, S.5.

Rossbacher, Karlheinz: Literatur und Liberalismus: zur Kultur der Ringstraßenzeit in Wien, Wien: Jugend & Volk 1992.

Saße, Günter: Die Ordnung der Gefühle: das Drama der Liebesheirat im 18. Jahrhundert, Darmstadt: Wiss. Buchges. 1996.

Schlögl, Friedrich: Vom Wiener Volkstheater: Erinnerungen und Aufzeichnungen, Wien: Prochaska 1884.

Schnitzler, Arthur: Tagebuch: 1879 – 1892, Wien: Verl. d. Österr. Akad. d. Wiss. 1987.

Schnitzler, Arthur: Tagebuch: 1893 – 1902, Wien: Verl. d. Österr. Akad. d. Wiss. 1987.

Sprengel, Peter: Geschichte der deutschsprachigen Literatur. 1870 – 1900: von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende, München: Beck 1998.

Steinhauser Robert: Das deutsche Volkstheater in Wien 1889 – 1899. Denkschrift zur Feier des zehnjährigen Bestandes dieser Bühne, Wien: Künast 1899.

Stekel: Theater, in: Bukowinaer Post, 13.07.1900, S.3.

Taschwer, Klaus: Geheimsache Bärenhöhle. Wie ein antisemitisches Professorenkartell der Universität Wien nach 1918 jüdische und linke Forscherinnen und Forscher vertrieb, in: Rossoliński-Liebe, Grzegorz; Fritz, Regina; Starek, Jana (Hg.): Alma mater antisemitica: Akademisches Milieu, Juden und Antisemitismus an den Universitäten Europas zwischen 1918 und 1939, Band 3, Wien: new academic press 2016, S. 221–242.

Taube, Theodor: Theater-Figaro, in: Figaro, 01.10 1898, S.7.

Teichgräber, Axel: Das „Deutsche“ Volkstheater und sein Publikum; Wien 1889 bis 1964: ein theaterwissenschaftlicher Beitrag zur Morphologie des Publikums an Hand der Spielanalyse eines kontinuierlich geführten Wiener Theaters, Wien: Wien, Univ., Diss. 1965.

Thaler, Karl: Feuilleton. Neue Romane und Novellen, in: Neue Freie Presse, 13.04.1893, S.2.

Tyrolt, Rudolf: Aus dem Tagebuche eines Wiener Schauspielers: 1848 – 1902; Erinnerungen und Betrachtungen, Wien, Leipzig: Braumüller 1904.

Viethen-Vobruba, Eva: Wiener Vorstadtmädel. Unterschiede zu einem literarischen Klischee. In Roebeling, Irmgard (Hg.): Lulu, Lilith, Mona Lisa. Frauenbilder der Jahrhundertwende, Pfaffenweiler: Centaurus-Verl.-Ges. 1989, S. 217 – 146.

Walde, Christine (Hg.): Die Rezeption der antiken Literatur: Kulturhistorisches Werklexikon, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2010.

Walden, Bruno: Deutsche Erzählungs-Literatur, in: Wiener Zeitung, 18.07.1901, S.20-21.

Weininger, Otto: Geschlecht und Charakter: eine prinzipielle Untersuchung, Wien: Braumüller 1925.

Wengraf, Edmund: „Gegen den Strom“, in: Neues Wiener Journal, 12.04.1925, S.14.

Wirth, Maximilian: Geschichte der Handelskrisen, Frankfurt a.M.: Sauerländer 1883.

Zvánovec, Mikuláš: Die Schutzarbeit an der deutsch-tschechischen Sprachgrenze: Die Rolle der deutschen und tschechischen Schutzvereine bei der kulturellen Durchdringung der multinationalen Gebiete der böhmischen Länder im Habsburgerreich und in der Tschechoslowakei (1880 – 1938), in: 19. Münchner Bohemisten-Treffen, 6.März 2015 – Exposé Nr.10, Karlsuniversität Prag.

Zusammenfassung

Die vorliegende Diplomarbeit versucht die Frage zu beantworten, wie ein zu seiner Zeit so erfolgreicher Theaterschriftsteller wie Carl Karlweis scheinbar vollständig aus dem kulturellen Gedächtnis sowie aus dem wissenschaftlichen Diskurs verschwinden konnte. Mithilfe der Methode der historischen Diskursanalyse werden seine Theaterstücke dahingehend untersucht, ob die darin behandelten Themen womöglich an Relevanz verloren haben. Daran anschließend wird die Frage gestellt, ob der Autor mit seinen Volksstücken schlichtweg eine aussterbende Gattung bediente. Außerdem wird untersucht, in welcher Tradition Karlweis in seinem Schaffen steht, bevor er in seinem zeitgenössischen Wirkungsfeld verortet wird. Abschließend findet sich ein Ausblick auf die Jahrzehnte nach seinem Ableben, sowohl hinsichtlich einiger Aufführungen seiner Werke als auch in Bezug auf die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Schriftsteller. Auf diese Weise versucht die Diplomarbeit das Verschwinden des im ausgehenden 19. Jahrhundert so populären Autors Carl Karlweis aus dem kulturellen Gedächtnis sowie aus dem wissenschaftlichen Diskurs zu erklären.