



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die tschechische Tradition im Wiener Kabarett des
20. Jahrhunderts“

Bezüge in Leben und Werk von Fritz Grünbaum, Max Böhm,
Heinz Conrads und Helmut Qualtinger

Verfasserin

Melanie Sandner, BA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 243 370

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Slawistik Tschechisch

Betreuer:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Stefan-Michael Newerkla

DANKSAGUNG

An dieser Stelle möchte ich mich bei allen bedanken, die mich im Laufe meines Studiums unterstützt und zum Entstehen dieser Arbeit beigetragen haben.

Zuerst möchte ich mich bei meinem Betreuer Herr Prof. Newerkla bedanken, dessen fachliche Kompetenz und Engagement für die Studierenden mir schon während des Studiums aufgefallen sind und zu einem sehr guten Betreuungsverhältnis geführt haben.

Ich danke außerdem meinen Eltern dafür, dass sie mich dazu ermutigt haben, meine Studienfächer frei nach meinen Interessen zu wählen und mir die Durchführung derselben erst ermöglicht haben.

Meinem Bruder gebührt mein Dank für seine Ratschläge und Tipps, nicht nur in Belangen des Studiums, sowie seine zahlreichen, hilfreichen Korrekturen.

Nicht zuletzt gilt mein Dank meinem Freund, der mir immer seelische und moralische Unterstützung bot, mich motiviert und aufgebaut hat, wann immer es notwendig war und natürlich allen meinen Studienkolleginnen für eine schöne und unvergessliche Studienzeit.

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung	1
2. Geschichte des Wiener Kabarett.....	5
2.1. Die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg.....	5
2.2. Nach 1918.....	6
2.3. Kabarett während des Zweiten Weltkrieges	7
2.4. Kabarett nach dem Zweiten Weltkrieg.....	8
3. Fritz Grünbaum	10
3.1. Biographie	10
3.2. Politische Einstellung	19
3.3. Die Sprache Fritz Grünbaums	25
4. Max Böhm	29
4.1. Biographie	29
4.1.1. Persönlicher Bezug.....	35
4.2. Werke.....	37
4.3. Sprachliche Analyse	39
4.3.1. „Böhmakeln“	39
4.3.2. Bei uns in Reichenberg.....	42
4.3.3. Ein Abend für zwei Komödianten.....	44
5. Heinz Conrads	48
5.1. Biographie	48
5.2. Werke.....	54
5.3. Sprachliche Analyse	56
5.3.1. Das Tschechische im Wienerlied des 19. und 20. Jahrhunderts.....	56
5.3.2. Das Wienerlied bei Heinz Conrads	60
6. Helmut Qualtinger	72
6.1. Biographie	72
6.1.1. Helmut Qualtinger als Vorleser.....	77
6.1.2. Die „Akustische Maske“ bei Elias Canetti	78

6.2.	Werke.....	79
6.2.1.	Die Zinnsoldatenlegende	79
6.2.2.	Travnicek (tsch. Trávníček).....	80
6.2.3.	Herr Karl.....	83
6.2.4.	Der Menschheit Würde ist in Eure Hand gegeben	85
6.3.	Sprachliche Untersuchung	85
6.3.1.	Die deutsche Übersetzung der „Osudy dobrého vojáka Švejka“ von Grete Reiner	85
6.3.2.	Die Lesung von Helmut Qualtinger	86
6.3.3.	Analyse.....	88
7.	Resümee	94
8.	České shrnutí	97
9.	Literaturverzeichnis.....	107
9.1.	Primärliteratur.....	107
9.2.	Forschungsliteratur	108
9.3.	Internetquellen	112
10.	Anhang.....	113

1. EINLEITUNG

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts verstärkte sich die Zuwanderung tschechischsprachiger Bevölkerung, die sich durch den wirtschaftlichen Aufschwung bessere Lebensbedingungen in der Haupt- und Residenzstadt Wien erhofften. Um die Jahrhundertwende erreichte sie ihren Höhepunkt, bei den Volksbefragungen in den Jahren 1900 und 1910 gaben rund 100.000 Personen Tschechisch als ihre Umgangssprache an. Es wird jedoch angenommen, dass die tschechische Minderheit viel größer war. Unter anderem wird dies durch die Tatsache unterstützt, dass nach der Gründung der Tschechoslowakischen Republik 1918 mehr Tschechen Wien verließen, als je bei einer Volkszählung ermittelt worden waren.¹ Wie groß der Einfluss dieser Bevölkerungsgruppe auf die Wiener Sprache und Kultur war, lässt sich ebenfalls nicht in Zahlen fassen. Tatsache ist jedoch, dass viele Künstler und Kulturtreibende aus dem böhmischen Teil der Monarchie nach Wien kamen, sehr erfolgreich wurden und dadurch der Szene ihren Stempel aufdrückten.

In folgender Diplomarbeit beschäftige ich mich mit einer ganz speziellen, kulturellen Ausprägung, dem Kabarett. Anhand einiger ausgewählter Vertreter werde ich exemplarisch das Tschechische im Wiener Kabarett des 20. Jahrhunderts darstellen. Es soll der Frage nachgegangen werden, inwieweit die Künstler in ihren Texten und Programmen ihre Heimat reflektiert haben und in welcher Art und Weise dies geschah. Besonders interessant ist darüber hinaus, ob sie dabei eine bestimmte Sprache verwendeten, die durch das Tschechische gefärbt war. Welche Funktion das sogenannte „Böhmakeln“ auf der Bühne erfüllte, in welcher Form es wann eingesetzt wurde und ob sich bestimmte, personenübergreifende Merkmale dieses Phänomens erkennen und beschreiben lassen, sind weitere Fragen, die im Zentrum der Arbeit stehen.

Bei der Beantwortung möchte ich mich nicht nur auf einen Kabarettisten oder Künstler beschränken, sondern einen Querschnitt bieten, mit verschiedenen Persönlichkeiten aus verschiedenen Generationen, um gewissermaßen einen Traditionsstrang nachzeichnen zu können. Ziel ist es jedoch nicht, die Wurzeln dieser Tradition zu erforschen, sondern exemplarisch das Tschechische im Wiener Kabarett anhand einiger Persönlichkeiten darzustellen. Die Herangehensweise, ist eine philologisch-kulturwissenschaftliche, die ein differenziertes Instrumentarium vereint. Das bedeutet, dass ich nicht nur mit einer Methode

¹ Siehe: Pesendorfer, Franz, a Brousek Karl und Maria. *Wiener Impressionen. Auf den Spuren tschechischer Geschichte in Wien/Vídeňské impresy. Po českých stopách dějin Vídně*. Wien: Verband Wiener Volksbildung, 2003.

arbeite. Zum einen führe ich biographische Analysen durch, um das Leben der Personen auf die Verbindungen zum tschechischen Kulturraum hin zu untersuchen. Des Weiteren führe ich Werkanalysen durch, auf inhaltlicher Ebene, aber auch in sprachlicher Hinsicht. Das Untersuchungsmaterial bilden dabei nicht nur gedruckte Texte, sondern auch Lesungen, Lieder und Auszüge aus einem Kabarettprogramm.

An meinem Thema fasziniert mich vor allem die Breite, die viele unterschiedliche Bereiche umfasst. Darüber hinaus ist es spannend für mich, auf einem teilweise bereits intensiv bearbeitetem Feld – wie es das Kabarett und manche seiner Protagonisten sind – nach einem neuen, kaum beachteten Aspekt zu forschen und das Material nach diesen Gesichtspunkten durchzugehen. Die Auseinandersetzung mit verschiedenen Medien – Texten, Tonaufnahmen und Videos – stellt eine weitere Herausforderung und einen besonderen Reiz des Themas dar.

Die Auswahl der Kabarettisten, die den Gegenstand meiner Arbeit bilden, ist nicht ganz einfach zu treffen. Einerseits ist es das Ziel möglichst charakteristische Vertreter meines Themas zu finden. Dabei stellt sich die Frage, inwieweit ich mich auf Kabarettisten beschränken, oder auch reine Schauspieler hinzunehmen soll. Die Abgrenzung zwischen diesen einzelnen Bereichen ist oftmals nicht ganz klar zu treffen, die Meisten der behandelten Kabarettisten waren auch in anderen Bereichen tätig. Die fertige Auswahl, hat den gemeinsamen Nenner, dass alle Persönlichkeiten eine Zeit lang am Kabarett tätig waren, auch wenn sie der breiten Öffentlichkeit vielleicht anders bekannt geworden sind. Aber auch das kann als weiterer Aspekt meiner Arbeit gesehen werden, gewisse Personen in einem anderen Licht zu präsentieren und deren vielseitige künstlerische Laufbahn zu zeigen. Andererseits sollte zu den behandelnden Personen auch genügend Material vorhanden sein. Da ich in meiner Arbeit einen Querschnitt anstrebe, bleibt mir nicht die Zeit zu einer Person Grundlagenforschung zu betreiben, es sollte also schon zumindest eine Biographie vorhanden sein. Letztendlich hat sich dann herausgestellt, dass es noch viel mehr Personen gegeben hätte, deren nähere Betrachtung lohnenswert gewesen wäre. Jene möchte ich nicht gänzlich ausblenden, sie sollen zumindest an dieser Stelle Erwähnung finden.

Als erstem Künstler widme ich mich in meiner Arbeit dem aus Brünn gebürtigen Fritz Grünbaum, dem ersten Doppelconférencepartner von Karl Farkas. Sein Kollege Armin Berg (1883-1956)² stammte ebenfalls aus Brünn und hat mit dem Couplet „Überzieher“ eine viel

² Für weitere Informationen siehe: Usaty, Simon. *"Ich glaub' ich bin nicht ganz normal" Das Leben von Armin Berg*. Theaterspuren Band 3. Wien: Edition Steinbauer, 2009.

imitierte Vorlage geschaffen. Auch er hat seine schauspielerischen Wurzeln auf den sudetendeutschen Bühnen und kam mit 18 Jahren nach Wien. Noch mehr als Grünbaum wird Armin Berg mit dem jüdischen Humor in Verbindung gebracht, er gehörte auch dem Ensemble der „Budapester Orpheumgesellschaft“ unter Heinrich Eisenbach an.

Der zweite Kabarettist, den ich in meiner Arbeit behandle, ist Maximilian Böhm. Ein guter Freund von ihm war der fast gleichaltrige Ernst Waldbrunn (1907-1977)³. Geboren in Böhmisches Krumau (tsch. Český Krumlov), sammelte auch er seine ersten schauspielerischen Erfahrungen auf den deutschsprachigen Bühnen der tschechischen Provinz. Nach einem Studium in Prag, bekam er sein erstes Engagement in Teplitz-Schönau (tsch. Teplice-Šanov) und lernte 1938 in Mährisch-Ostrau (tsch. Ostrava) Karl Farkas kennen, zu dessen bekanntestem Doppelconférencepartner Waldbrunn später avancierte. Ein Jahr später kam es in Franzensbad (tsch. Františkovy Lázně) zu einer weiteren Bekanntschaft, die sich zu einer lebenslangen Freundschaft entwickeln sollte, nämlich mit Max Böhm. 1944 emigrierte Waldbrunn schließlich nach Wien. Er verbrachte sein halbes Leben in Böhmen bzw. im Protektorat Böhmen und Mähren. Wie dies Markus Kuhn in seiner Diplomarbeit auch festhält, ist es selbstverständlich, dass sich diese Lebensjahre auf sein künstlerisches Schaffen ausgewirkt haben (Kuhn 2006, 27). Ich möchte an dieser Stelle nicht näher auf das Werk von Ernst Waldbrunn eingehen, diese kurze Einführung zeigt jedoch meiner Meinung nach schon, dass eine Auseinandersetzung mit diesem Künstler sicher auch lohnenswert wäre.

Ein weiteres Kapitel widme ich Heinz Conrads und dem Tschechischen im Wienerlied. Eines der Lieder, die ich in der sprachlichen Analyse betrachte, ist das sehr bekannte „Powidltatschkerl“, ursprünglich von Hermann Leopoldi (1888-1959)⁴ geschrieben. Dieser wurde unter dem bürgerlichen Namen Hermann Kohn in Wien geboren. Leopoldis musikalische Karriere begann bereits mit 16 Jahren als Pianist für einen damals bekannten Volkssänger. Er wurde als Klavierhumorist bekannt und sehr erfolgreich, bevor er 1921/22 mit seinem Bruder und dem jüdischen Kabarettisten Fritz Wiesenthal ein eigenes Kabarett gründete, das L.W.. Neben dem starken jüdischen Element, das Leopoldi sehr häufig in seine Lieder und Kabarettprogramme einflocht, verwendete er auch immer wieder Anspielungen auf Böhmen und den damit verbundenen Dialekt. So entstanden Lieder wie zum Beispiel „Mir ist alles schetzko jednu“, „Schön sind die Mädels von Prag“, „Die Novaks aus Prag“ und eben das bekannte „Powidltatschkerln“ (F. Ernst 2010, 9-14, 41, 155). Da in der Forschung zu

³ Siehe: Kuhn, Markus. *Ernst Waldbrunn - Eine biographische Annäherung*. Wien: Diplomarbeit, 2006.

⁴ Für ausführlichere Informationen siehe: Ernst, Franziska. *Hermann Leopoldi: Biographie eines jüdisch-österreichischen Unterhaltungskünstlers und Komponisten*. Wien: Diplomarbeit, 2010.

Leopoldi die jüdische Komponente stärker im Fokus liegt, wäre es sehr interessant die tschechischen Bezüge herauszuarbeiten und in den entsprechenden Kontext zu stellen.

Ich finde es persönlich sehr schade, in meiner Arbeit keine einzige Künstlerin bzw. Kabarettistin vorstellen zu können. Dies hängt allgemein mit der Stellung der Frau im Kabarett zusammen und spiegelt sich auch in der Forschung wieder. Frauen stellen in Ausführungen zur Kabarettgeschichte meist nur Randerscheinungen dar. In den letzten Jahren erschienen zwar verstärkt wissenschaftliche Arbeiten, die sich mit diesem Thema auseinandersetzen⁵, jedoch für den von mir gewählten Untersuchungszeitraum wird man kaum fündig. Da ich in meiner Arbeit einen Querschnitt anstrebe und mich nicht nur mit einem Künstler oder einer Künstlerin beschäftige, kann ich leider nicht die dabei notwendige Grundlagenforschung betreiben. Dabei gebe es sicher auch einige Künstlerinnen, die ebenso repräsentative Vertreterinnen meines Themas wären wie ihre männlichen Kollegen. Zum Beispiel Maria Jeritza, eine Zeitgenossin von Fritz Grünbaum, ebenfalls in Brünn geboren, die in den 20er Jahren ein gefeierter Opernstar in Wien war.

Die Arbeit ist so aufgebaut, dass ich bei jedem Kabarettisten zuerst eine biographische Analyse durchführe. Dabei steht mir jeweils zumindest eine Biographie, bzw. Autobiographie zur Verfügung. Danach führe ich bei jedem Künstler eine Textanalyse durch, um eventuelle Bezüge zum tschechischen Sprach- und Kulturraum aufzuzeigen. Diese Werke liste ich dann gesondert auf und stelle sie jeweils in einen passenden zeitgeschichtlichen bzw. thematischen Kontext. Danach führe ich bei fast allen auch noch eine Sprachanalyse durch, wobei sich die Quellen aus verschiedenen Medien zusammensetzen und über die schriftliche Textform hinausgehen.

⁵ Siehe: Vesely, Christine. *Lachen über Frauen: Rolle und Funktion der Frau im Wiener Kabarett der Nachkriegszeit*. Wien: Diplomarbeit, 2007.

2. GESCHICHTE DES WIENER KABARETTS

2.1. DIE ZEIT VOR DEM ERSTEN WELTKRIEG

Im Folgenden werde ich kurz die Geschichte des Kabarett in Wien, von seinen Anfängen bis in die 1950er Jahre umreißen. Dadurch sollen das spezifische kulturelle Milieu und die Institutionen, in denen die Künstler wirkten und arbeiteten, beschrieben werden. Deswegen werde ich dabei nur auf die Entwicklungen in Wien eingehen, da alles andere den Rahmen sprengen würde.

Die erste Einrichtung, die in der Literatur erwähnt wird, ist das 1901 von Schriftsteller und Theaterkritiker Felix Salten gegründete „Jung-Wien Theater zum lieben Augustin“. Zum Programm, in dem auch Frank Wedekind mitwirkte und das sich stark an der Berliner Überbrettel-Bewegung orientierte, gehörten szenische Lieder, Musik, Rezitationen und ein Schattenspiel (Otto und Rösler 1981, 63). Das Programm konnte das Wiener Publikum jedoch nicht begeistern, was dazu führte, dass das Theater noch im selben Jahr wieder geschlossen wurde (Budzinski 1985, 119).

Im Jahr 1906 gründeten Marc Henry, Marya Delvard und Hans Ruch nach der Auflösung der „Elf Scharfrichter“ in München, das Kabarett „Nachtlicht“ in der Ballhausgasse. Im „Nachtlicht“ war zum ersten Mal das typisch wienerische Element vertreten (Otto und Rösler 1981, 63), doch auch dieses Projekt erwies sich als nicht erfolgreich, und so übersiedelte Marc Henry im Jahr darauf in die Johannesgasse. Dort wurde dann 1907 das „Theater und Kabarett Fledermaus“ gegründet (Weys 1970, 13). Der eher elitär gehaltene Charakter der Darbietungen fügte sich mit der Eleganz der Innenausstattung im Wiener Sezessionsstil und den künstlerisch gestalteten Programmheften zu einer Einheit und die literarische Prominenz Wiens gab der „Fledermaus“ zu einem guten Teil ihr Profil (Otto und Rösler 1981, 64). Laut Rudolf Weys war diese Einrichtung „unser erstes gültiges Cabaret, wenn es ihr auch nicht gelang, das neue Genre in Wien durchzusetzen.“ (Weys 1970, 13) In der „Fledermaus“ kamen nun auch österreichische Künstler stärker zu Wort. Es trat Alexander Roda Roda auf, es wurden Skizzen von Peter Altenberg gelesen und am Eröffnungsabend wirkte Oskar Kokoschka mit (Weys 1970, 14).

Die Gründung des „Simplicissimus“, später nur mehr unter der Abkürzung „Simpl“ bekannt, 1912 von Egon Dorn wird in der Literatur meist besonders hervorgehoben. Da es das älteste, bis heute bestehende, deutschsprachige Kabarett überhaupt ist, wird seine Stellung als Wiener Institution betont. Der Programminhalt ähnelte vielen anderen Kabarett der

damaligen Zeit und bestand hauptsächlich aus dem Vortrag diverser Musikstücke, gefolgt von Solovorträgen (Rösler 1991, 70). Unter Dorn fand ein unentwegter Programmwechsel statt, teilweise auch mehrmals im Monat (Weys 1970, 15). Zu den Künstlern, die bis zum Ende der k. u. k. Ära auftraten zählten unter anderen Mizzi Dressel, Fritz Grünbaum, Paul Morgan, Willy Prager, Lina Loos und Egon Friedell (Rösler 1991, 70). Ebenso wie das Kabarett „Hölle“, das ungefähr zur selben Zeit entstand, zeigte sich das „Simpl“ (ursprünglich noch der „Simpl“) mehr kommerziell als literarisch orientiert.

Neben den kommerziellen Kabaretts gab es damals in Wien noch das „Budapester Orpheum“. Die jüdischen Komiker, die in dieser Einrichtung auftraten, erhoben ihre Gesangsnummern und Possen durch die Ursprünglichkeit des Volkstheaters in eine faszinierende Kunstsphäre (Otto und Rösler 1981, 66). Die jüdische „Jargonkomik“ hatte hier drei Jahrzehnte lang ihre Hochburg und Karl Kraus sah in den „Budapestern“ eine Alternative zum etablierten Theaterbetrieb. Den jüdischen Witz fand man bei vielen Kabarettisten wieder und er trug auch nicht zuletzt dazu bei, dem Wiener Kabarett sein unverwechselbares Profil zu geben (Rösler 1991, 30/31).

2.2.NACH 1918

Die große Zeit des politisch-satirischen Kabarets begann laut Rösler erst nach der Weltwirtschaftskrise. Zuvor nahm das Kabarett der 20er Jahre, vor allem durch den „Simplicissimus“ und die „Hölle“ vertreten, von den sich verschärfenden Klassengegensätzen und der zunehmenden Faschisierung keine Notiz, sondern begnügte sich damit, dem Publikum eine geistvoll-amüsante Unterhaltung zu bieten (Otto und Rösler 1981, 129).

Weys beantwortet die Frage, was typisch war für das Kabarett der 20er und 30er Jahre, mit den Worten:

Es wurde ausschließlich Unterhaltungskabarett geboten, den Erfolg erzielten überwiegend die Interpreten, die Programme da und dort blieben austauschbar. Die Revue der Femina hätte im Simpl, die Simplrevue in der Femina, und beide hätten ebensogut in der Hölle laufen können; der Simpl unterschied sich kaum noch von seinen Artverwandten. Trotzdem nenne ich nur ihn eine Institution. (Weys 1970, 23/24)

Die Situation änderte sich, als in den 30er Jahren viele engagementlose Schauspieler auf den Markt strömten, die sich durch ihre persönliche Situation mit den Fragen der Zeit konfrontiert sahen.

1931 gründete die Schauspielerin Stella Kadmon im Keller des Cafe Prückl das Kabarett „Der liebe Augustin“, das Vorbote einer bemerkenswerten Kabarettbewegung war.

Einige Monate nach seiner Gründung entstanden die „Literatur am Naschmarkt“, das „ABC“, die „Stachelbeere“ und andere Kabarets. Unter dem Dollfuß-Regime fand der oppositionelle Witz kein offizielles Forum mehr und flüchtete sich so auf das Brettl, auf kleine Bühnen mit 49 Sitzplätzen, da Theater erst ab 50 Plätzen der Zensur unterlagen. Um 1934 gab es in Wien 25 solcher Kellertheater. Den Wiener Kabarettisten der damaligen Zeit war die oppositionelle Einstellung gegenüber dem Hitlerfaschismus und dem Dollfußregime gemeinsam. „Literatur am Naschmarkt“ erwies sich als erfolgreichste Wiener Kabarettgründung und bestand von 1933 bis 1938. In diesem Zeitraum brachte es 22 Programme heraus, deren Schwerpunkte nicht auf einem Nummernprogramm lagen, sondern auf dem Theater. Die Volkstheatertradition von Raimund und Nestroy wurde wiederbelebt, es wurden mitunter auch Neubearbeitungen älterer Volksstücke gebracht. Im Zentrum der Programme standen die speziell für kabarettistische Zwecke geschriebenen „Mittelstücke“. Dabei handelte es sich um satirische Szenenfolgen von 30 bis 40 Minuten Dauer, die zwischen zwei Pausen aufgeführt wurden. Vor und nach dem Mittelstück wurden Nummernprogramme aus Chansons und Sketchen auf die Bühne gebracht (Otto und Rösler 1981, 129-132).

2.3. KABARETT WÄHREND DES ZWEITEN WELTKRIEGES

Rudolf Weys schreibt in seinem Buch „Cabaret und Kabarett in Wien“, in dem Kapitel „Kabarett im Hitlerreich“ nüchtern: „Die Theater spielten, das Cabaret war tot.“ (Weys 1970, 64) Nach dem sogenannten Anschluss, wurden auch in der „Ostmark“ alle kritischen Kabarets liquidiert, so zum Beispiel auch die „Literatur am Naschmarkt“. Nur Häuser, die unverbindliche Unterhaltung boten, durften weiterspielen, dazu gehörte in Wien das „Simpl“ (Rösler 1991, 279).

Eine gewisse Sonderstellung in der Literatur nimmt das 1939 eröffnete „Wiener Werkel“ ein. Dieses Kabarett übernahm einige Schauspieler und das Programmschema – Nummernkabarett und Mittelstück – aus der liquidierten „Literatur am Naschmarkt“ (Rösler 1991, 280). Diese nicht ganz unumstrittene Einrichtung wird öfter hervorgehoben, als Kabarett, in dem im Rahmen des Möglichen regimekritische Töne angeschlagen wurden. Diese Ansicht wird jedoch nicht in der gesamten Literatur geteilt⁶.

⁶ Der Frage, inwieweit Kabarett und Satire unter dem Hakenkreuz überhaupt machbar waren, geht Alfred Dorfer in seiner Diplomarbeit „Totalitarismus und Kabarett“ anhand des Beispiels des „Wiener Werkel“ nach.

2.4. KABARETT NACH DEM ZWEITEN WELTKRIEG

Auf Anordnung der sowjetischen Besatzungsmacht begannen die Theater, unmittelbar nach Kriegsende, wieder zu spielen. Auch die Kabaretts nahmen ihren Betrieb wieder auf. Das Erste war das „Simpl“, das bereits am 18. Mai 1945 seinen Spielbetrieb wieder aufnahm (Rösler 1991, 307). Am 1. Juni 1945 entstand der 1938 geschlossene „Liebe Augustin“ unter der Leitung von Fritz Eckhardt neu und auch das „Wiener Werkel“ eröffnete wieder (Otto und Rösler 1981, 244).

Ab Mitte der 50er Jahre formierte sich um Helmut Qualtinger, Carl Merz und Michael Kehlmann die „namenlose“ Kabarett Gruppe, die die sogenannte „Goldene Ära des Wiener Kabarets“ einleitete. Hinzu kamen auch noch Gerhard Bronner, Louise Martini und Georg Kreisler (Klaffenböck 2003, 65). Ihre Revuen boten für Wien Neues, nie Dagewesenes. Besonders war die Verbindung von scharfem, satirischem Wort und musikalischer Perfektion mit packender Schonungslosigkeit und ätzender Kritik (Otto und Rösler 1981, 245). Der erste Publikumserfolg gelang ihnen mit „Reigen 51 – Variationen über ein Thema von Arthur Schnitzler“. 1952 feierte im „Kleinen Theater im Konzerthaus“ das erste Programm einer Reihe von Stücken mit ähnlichen Titeln Premiere, das den Namen „Brettl vor dem Kopf“ trug. Die Gruppe beschränkte sich nicht nur auf das Theater, sondern nutzte alle zur Verfügung stehenden Medien (Klaffenböck 2003, 65).

Eine der bekanntesten Figuren des namenlosen Kabarets ist der Travnicek⁷, auf der Bühne verkörpert von Helmut Qualtinger (Klaffenböck 2003, 65). Auf diese Figur werde ich in an einem späteren Punkt meiner Arbeit noch genauer eingehen.

1961, als die Truppe schon beschlossen hatte das Kabarett aufzugeben, schrieben Carl Merz und Helmut Qualtinger das wohl bekannteste Stück der beiden Autoren, „Der Herr Karl“. Uraufgeführt als Fernsehfilm übersiedelte es kurze Zeit später auf die Bühne. Die Premiere löste eine Welle der Empörung aus, begeisterte jedoch auf der anderen Seite die Kritiker im In- und Ausland (Klaffenböck 2003, 79).

Nach dem Zerfall des namenlosen Ensembles setzte langsam der Niedergang des gesamten Ensemblekabarets in Österreich ein. Das „Wiener Werkel“ erntete ähnlich schlechte Kritiken wie das von Gerhard Bronner gegründete Kabarett „Der Würfel“. Seichter Humor dominierte, Politik wurde weitgehend ausgespart (Otto und Rösler 1981, 255).

Über das Wiener „Simpl“ der damaligen Zeit liest man bei Otto und Rösler:

⁷ Eigentlich tsch. Trávníček.

Der „Simplicissimus“ hingegen, populär und auch in der zweiten Wortbedeutung längst der „Simpl“, älteste und letzte Bastion des Wiener Ensemblegeistes, dennoch nie Kabarett im politischen Sinne, vielmehr Cabaret, Unterhaltungstheater, lebte noch bis zum Tode seines Chefs Karl Farkas (1971) von früherem Ruhm und nimmermüder Abwandlung überkommener Klischees (Otto und Rösler 1981, 255).

Eine Sonderstellung nimmt in den 50er Jahren die „Wiener Gruppe“ ein, die Verweigerung gegenüber dem allgemeinen Kulturbetrieb und Provokation gegen die Ideale des Bildungsbürgers kennzeichnete. Zu ihr gehörten die Autoren Friedrich Achleitner, H. C. Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm und Oswald Wiener. Besonders stark arbeiteten sie mit Sprache, deren überkommene Strukturen sie verweigerten. Sprache galt für die Gruppe nicht als Mittel zur Kommunikation, sondern zur Irritation. 1958 fand das erste „literarische cabaret“ der „Wiener Gruppe“ statt. Die Show setzte sich aus Nonsens-Darbietungen, Clownereien, Publikumsbeschimpfungen und „Happenings“ zusammen. Zwischendurch wurden auch Chansons vorgetragen (Rösler 1991, 315-317).

3. FRITZ GRÜNBAUM

„Ich bin in Brünn geboren, aber ich möchte dort nicht begraben sein“⁸

Als Ersten möchte ich den Kabarettisten Fritz Grünbaum behandeln und mich sowohl mit seiner Biographie als auch mit seinem Werk näher befassen.

Fritz Grünbaum markiert gewissermaßen einen Beginn, er ist einer der bis heute bekanntesten Kabarettisten der „ersten Stunde“, darüber hinaus führte er die berühmte „Doppelconférence“ mit Karl Farkas ein.

In Bezug auf mein Thema ist vor allem Grünbaums Biographie interessant. Ich möchte daher im Folgenden die Einstellung des Künstlers zu seiner Heimatstadt Brünn näher beleuchten, damit verbunden auch seine politische Einstellung und ob bzw. wie sich beides in seinem Werk niederschlug.

3.1. BIOGRAPHIE

In Bezug auf die biographische Forschung zu Fritz Grünbaum ergeben sich einige Probleme, denen man häufiger begegnet, wenn man fundiertes, wissenschaftliches Wissen über Kabarettisten sucht. Thomas Soxberger hat das in seinem Aufsatz „Will the Real Fritz Grünbaum Please Stand Up?“ in dem Sammelband „Gute Unterhaltung! Fritz Grünbaum und die Vergnügungskultur im Wien der 1920er und 1930er Jahre“ gut beleuchtet und einige Kritikpunkte an der Grünbaum-Forschung aufgezeigt. Forscher greifen häufig Anekdoten auf, die über die jeweilige Person kursieren, beziehungsweise übernehmen Äußerungen, die die Person über sich selbst gemacht hat. Auch Fritz Grünbaum geizte nicht mit, vor allem lyrischen, Äußerungen über seine Person und gab in seinen Gedichten vermeintlich reichlich Information über sich selbst. In Bezug auf die Forschung wäre eine genauere Differenzierung zwischen Privatperson und Kabarettist notwendig und wünschenswert. Ein weiterer Punkt, den Soxberger hervorhebt ist, dass gewisse Unklarheiten nicht nur auf Auslassungen von Seiten der Biographen zurückzuführen sind, sondern auch auf eine schwierige oder uneinheitliche Quellenlage verweisen (Soxberger 2008, 11).

Da eine Klärung der Fragestellungen bzw. Kritikpunkte von Thomas Soxberger außerhalb meiner Möglichkeiten liegt, werde ich versuchen mich so weit als möglich auf die wissenschaftlichen Fakten zu beschränken, sofern diese für mein Thema relevant sind. So

⁸ Zitat aus: Berühmte Wiener aus Brünn (Brno) 1925.

werde ich auch im Laufe der Arbeit weiter verfahren, wenn ich das Leben der anderen Kabarettisten unter bestimmten Gesichtspunkten beleuchte.

Es gibt drei Werke zu Grünbaums Biographie. Ein längeres Essay von Hans Veigl mit dem Titel „Entwürfe für ein Grünbaum-Monument“ aus dem Jahr 2001, den Sammelband „Grüß mich Gott! Fritz Grünbaum. Eine Biographie“, herausgegeben 2005 von Marie-Theres Arnbom und Christoph Wagner-Trenkwitz, sowie den Sammelband „Gute Unterhaltung! Fritz Grünbaum und die Vergnügungskultur im Wien der 1920er und 1930er Jahre“ von 2008, der verschiedene Aufsätze beinhaltet, die sich dem Phänomen Grünbaum unter bestimmten Aspekten nähern. Ich werde mich im Folgenden auf alle drei Werke beziehen, hauptsächlich jedoch auf die Bücher von Arnbom, Wagner-Trenkwitz und Veigl.

Fritz Grünbaum wurde als Franz Friedrich Grünbaum am 7. April 1880 in Brünn (tsch. Brno) geboren (Arnbom und Wagner-Trenkwitz 2005, 14; Veigl 2001, 13). Die zuvor angesprochenen Schwierigkeiten der biographischen Grünbaum Forschung möchte ich gleich an einem passenden Beispiel illustrieren. Das Gedicht des Autors „Das Baby Grünbaum“ beginnt mit der Strophe:

Achtzehnhunderachtzig, am sieb'ten April,
Montag, wenn man's genau wissen will,
Hab' ich, vom Schöpfer der Erde geschickt,
Wie man sagt, „das Licht der Welt erblickt“. (Genee und Veigl 1985, 44)

Wie Arnbom und Wagner-Trenkwitz vermerken, war der 7. April 1880 jedoch kein Montag, sondern ein Mittwoch (Arnbom und Wagner-Trenkwitz 2005, 15). Dieses – vielleicht unwichtig erscheinende – Detail lässt einige Vermutungen zu. Da man die Veränderung von Montag auf Mittwoch nicht dem Wunsch nach einem gelingenden Reim zuschreiben kann, denn Mittwoch hätte an dieser Stelle genauso gepasst, muss es eine andere Erklärung geben. Entweder der Autor hat hier bewusst verändert, aus welchem Grund auch immer, oder es war ihm schlichtweg egal und er hat sich nicht die Mühe gemacht, nachzusehen, an welchem Wochentag sein Geburtstag war. Beide Fälle weisen meiner Meinung nach darauf hin, dass es noch weitaus mehr und auch weitaus größere Diskrepanzen zwischen der realen Person Fritz Grünbaum und dem literarischen Fritz Grünbaum gibt. Die Tatsache, dass Arnbom und Wagner-Trenkwitz zwar diese Ungereimtheit aufgedeckt haben, jedoch in keiner Weise näher darauf eingegangen sind, bestätigt meines Erachtens nach einige Kritikpunkte von Thomas Soxberger an den beiden Forschern.

In Grünbaums Geburtsjahr, 1880, zählte Brünn 82.660 Einwohner, von denen sich zwei Drittel zur deutschen und der Rest zur tschechischen Umgangssprache bekannten (Veigl

2001, 13/14). Die aufstrebende Stadt wurde häufig als Vorstadt Wiens, jedoch auch etwas abwertend als Fabrikstadt bezeichnet, wie ein Zeitungsartikel von 1925 mit dem Titel „Berühmte Wiener aus Brünn“ bezeugt:

Wahrhaftig Brünn? Was kann aus einer Fabrikstadt Gutes kommen? Aber die Namen von denen hier gleich die Rede sein wird, sprechen für die Fabrikstadt. Wollen wir es erklären, daß gerade der Kunst (und übrigens auch anderm Schaffen) Brünn so viel zu geben hatte? Es war ja doch ein Vorort von Wien, (früher) in zweieinhalb Stunden Schnellzugsfahrt erreichbar. (Berühmte Wiener aus Brünn (Brno) 1925)

Das lässt sich auf die seit den sechziger Jahren des 19. Jahrhundert bedeutende Tuch-, Leder- und Maschinenfabrikation zurückführen, die Brünn auch den Beinamen „österreichisches Manchester“ eingebracht. Die Stadt vereinte eine Vielzahl an wichtigen Funktionen, sie war Bahnknotenpunkt, Warenumschlagplatz, Industrieproduktionsstätte und Verwaltungszentrum (Veigl 2001, 14).

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts war es nur wenigen tolerierten Juden gestattet, in Brünn zu wohnen. Daher entwickelten sich die Vororte zu Zentren des jüdischen Lebens, Arbeitens und Lehrens. Die veränderte Gesetzeslage ab 1849 beendete diese Blütezeit, da es Juden nun möglich war in Brünn zu wohnen und zu arbeiten. Rasch reduzierte sich die jüdische Bevölkerung in den Vororten, sodass Synagogen und Lehrhäuser geschlossen werden mussten, während Brünn einen wirtschaftlichen und kulturellen Aufschwung erlebte (Arnbom und Wagner-Trenkwitz 2005, 13). Die geistig-religiöse Entwicklung des Judentums entsprach in Brünn zwar dem gleichen Ringen zwischen Tradition und Erneuerung wie in Wien oder Ungarn, allerdings war der soziale und kulturelle Hintergrund durch die zweifache Möglichkeit zur Assimilation besonders geprägt. Die Juden in Böhmen und Mähren gerieten in der Zeit der aufflammenden Nationalitätenkonflikte zwischen zwei Fronten. Die jüdischen Bürger standen traditionell der deutschsprachigen Bevölkerung nahe, jedoch durch den Aufstieg des tschechischen Bürgertums wurde die Assimilation auch in diese Richtung stärker. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts gaben 54 Prozent der böhmischen Juden Tschechisch als ihre Umgangssprache an, wobei die Juden im Allgemeinen von den tschechischen Nationalisten immer noch als deutschfreundlich angesehen wurden (Veigl 2001, 14/15). Diese spezielle Situation, das Schwanken zwischen zwei Nationalitäten, verbunden mit der sprachlichen Situation, ist teilweise auch bei Fritz Grünbaum zu beobachten. Darauf werde ich im nächsten Kapitel gesondert eingehen, besonders auch vor dem Hintergrund der Badeni Krise, in Folge derer es 1898 in Prag und Mähren zu heftigen Ausschreitungen gegen Juden kam (Veigl 2001, 15).

Fritz Grünbaum kam als Sohn von Wilhelm und Regina Grünbaum, geborene Saxl, als ältester Sohn, 1880, zur Welt. Ein Jahr später wurde ein weiterer Sohn, Rudolf, geboren, 1884 Paul und 1885 Elisa. Der Vater war Versicherungsagent und richtete sich eine Kunsthandlung ein, der er sich verstärkt widmete. Die Kunst spielte auch im Leben des Kabarettisten eine große Rolle (Arnbom und Wagner-Trenkwitz 2005, 15). Grünbaum baute sich eine beträchtliche Kunstsammlung auf, wie sein Freund Paul Stefan in einem Artikel in der Zeitschrift „Die Bühne“ aus dem Jahr 1925 berichtet:

Fritz Grünbaum hat schon in seinem Brünner Elternhaus viel Verständnis für die bildende Kunst mitbekommen. Wenn er auch lange Jahre ein Wanderleben zu führen hatte, das genug Zerstreung bot, wenn er auch durch seine Gaben und sein Geschick, seine nie rastende Arbeit erst die Voraussetzungen schaffen mußte, auf denen sich praktische Sammlertätigkeit aufbauen kann: er ist seiner Liebe zu ernstem Nachdenken und seinem Eifer für alte und neueste Meister treu geblieben. Schon vor dem Kriege hatte er nach und nach eine kleine Galerie guter Bilder erworben; [...]. (Stefan 1925, 29)

Und am Ende des Artikels resümiert Stefan, nicht ohne seine Achtung für seinen Freund auszudrücken: „Darf ich Fritz Grünbaums Freunden sagen, daß seine Kunstsammlung so sehenswert ist wie er liebenswert ist [...].“ (Stefan 1925, 30)

Grünbaum besuchte in Brünn die Volksschule und das deutsche Gymnasium, beides ganz in der Nähe der Wohnung. 1898 legt er die Matura ab und verließ daraufhin seine Heimatstadt, um in Wien an der Juridischen Fakultät zu inskribieren. Trotz seines Studiums in Wien blieb Grünbaum mit seiner Geburtsstadt in Verbindung, er widmete sich dort der Literatur und organisierte Dichterlesungen für die „Neuakademische Vereinigung für Kunst und Wissen“ (Arnbom und Wagner-Trenkwitz 2005, 15-17; Veigl 2001, 15/16). Er brachte Dichter wie Altenberg, Halbe und Liliencron als Gäste nach Brünn. Auch Arthur Schnitzler gastierte in der Stadt, seiner Lesung war dabei eine längere Vorbereitungszeit vorausgegangen. Am 10. Februar 1903 schrieb Grünbaum das erste Mal an den Dichter und nach einigen abschlägigen Antworten und zahlreichen weiteren Briefen ließ sich Schnitzler ein halbes Jahr später doch nach Brünn einladen (Arnbom und Wagner-Trenkwitz 2005, 17/18). In seinem Tagebuch notierte der Autor dazu:

19/10 Brünn. Bahn Fritz Grünbaum und Oberländer.- Spielberg, Schreibwald.- Deutsches Haus.- [...] Vorlesung. Der tapfere Cassian. Merkte gleich dass er nicht wirkte, verlor Lust und Intensität, las schlechter; fiel ab.- Dann Excentric, wirkte sehr gut. Gab das alte Gedicht „An die Alten“ zu, da nichts andres hatte.- Ungezählte Autogrammjäger und -innen.- Wie meist das Gefühl von Katzenjammer, Beschämung und Langeweile.- Grand Hotel. 70 Leute. Rede Grünbaum; Oberländer. (Schnitzler 1991, 45/46)

Einige Jahre später besuchte Schnitzler eine Revue in der „Hölle“ und erinnerte sich noch an den ehemaligen Studenten Fritz Grünbaum. Zu dieser Begegnung vermerkte er in seinem Tagebuch:

„Hölle.“ Trist und öd. Leidlich die Parodie auf den Medardus, derentwegen wir hineingegangen.- Conferencier Grünbaum, vor Jahren als Vereinsstudent in Brünn gekannt, besucht mich in der Loge.- Übel gestimmt, sonderlich wegen des mühsamen Hörens, spät heimgekommen. Nach 4 eingeschlafen.- (Schnitzler, Tagebuch 1909-1912 1981, 213)

Ebenfalls im Jahr 1903 schloss Fritz Grünbaum sein Studium mit der Ausstellung des Absolutatoriums ab, was zwar ein gültiger Studienabschluss war, jedoch keinen Titel mit sich brachte. Kurzzeitig versuchte er sich danach als Theaterkritiker, indem er für die Wiener Zeitschrift „Theater und Brett“ über das Brünner Stadttheater schrieb (Arnbom und Wagner-Trenkwitz 2005, 17/18; Veigl 2001, 17), worauf ich später noch genauer eingehen werde. Laut Arnbom und Wagner-Trenkwitz führte ein in der Studienzeit angehäufter Schuldenberg dazu, dass sich Grünbaum für das Brett entschied. Da er Präsident der „Neuen akademischen Vereinigung für Kunst und Literatur“ war, sprach er selbst die Einleitungen zu den Lesungen, rezitierte Gedichte und füllte Pausen aus. Als Leo Wulff nach Wien kam und einen witzigen Stegreifssprecher suchte, wurde ihm Fritz Grünbaum empfohlen. So kam er dazu, am 7. Oktober 1906 bei der Eröffnung des Kabarets „Hölle“ im Souterrain des Theaters an der Wien mitzuwirken (Arnbom und Wagner-Trenkwitz 2005, 21/22). Bei Veigl findet sich dieser Werdegang nicht, er schreibt lediglich, dass bei dem eben erwähnten Eröffnungsabend die Operette „Phryne“ von Fritz Grünbaum und Robert Bodanzky am Programm stand (Veigl 2001, 21). Womit sich Grünbaum in den Jahren zwischen seinem Studienabschluss und dem Beginn seiner künstlerischen Laufbahn beschäftigte, dazu ist in der Literatur nichts zu finden.

Bereits im Jänner 1907 wurde eine weitere Operette von Grünbaum und Bodanzky in der „Hölle“ uraufgeführt, „Mitislaw der Moderne“. Vor seinem Aufstieg am Theater markierte der 1906 im Selbstverlag publizierte Text „Die ungezogene Muse“ den Beginn seiner umfangreichen schriftstellerischen Tätigkeit (Arnbom und Wagner-Trenkwitz 2005, 22; Veigl 2001, 21/22).

Grünbaum hatte sich innerhalb kürzester Zeit einen Namen gemacht und wurde bereits im Herbst 1907 von Rudolf Nelson, dem ehemaligen Mitdirektor des „Roland von Berlin“ an dessen neu gegründetes Kabarett „Chat Noir“ berufen. (Arnbom und Wagner-Trenkwitz 2005, 23; Veigl 2001, 22). Auch in Berlin war Grünbaum bald vielumjubelter Publikumsliebhaber. Es waren vor allem die Liedtexte von Grünbaum, vertont von Rudolf Nelson, die zum großen Erfolg des Kabarets in der Friedrichstraße beitrugen (Veigl 2001, 24).

1908 heiratete Fritz Grünbaum in Budapest die drei Jahre jüngere Sängerin Karoline Nagelmüller, die unter dem Namen Carli Nagelmüller auch in der „Hölle“ aufgetreten war. Karoline war nicht jüdisch und da die Zivilehe im zisleithanischen⁹ Teil der Habsburgermonarchie noch nicht eingeführt war und keiner der beiden konvertieren wollte, mussten sie nach Ungarn ausweichen. Diese erste Ehe des Künstlers hielt bis Dezember 1914 (Arnbom und Wagner-Trenkwitz 2005, 26/27).

Drei Jahre lang blieb Grünbaum in Berlin, bevor er Ende 1910 nach Wien zurückkehrte und unter dem neuen Direktor Egon Dorn wieder in der „Hölle“ auftrat. Zwei Jahre später gründete dieser das Kabarett „Biercabaret Simplicissimus“. Sehr gerne hätte Dorn auch Grünbaum dabei gehabt, dieser zog es in der Zeit jedoch noch vor in der „Hölle“ aufzutreten, Opernlibretti und Liedtexte zu verfassen. Es dauerte bis 1914, bis Grünbaum erstmals mit einem Gedichtprogramm im „Simpl“ auftrat, unterstützt von seiner späteren zweiten Ehefrau Mizzi Dressl (Arnbom und Wagner-Trenkwitz 2005, 27/28; Veigl 2001, 25-27).

Die allgemeine Kriegsbegeisterung, die im Sommer 1914 einen großen Teil der Bevölkerung erfasste, griff auch auf einige Kabarettisten über, darunter Fritz Grünbaum, der einige patriotische Gedichte verfasste (Arnbom und Wagner-Trenkwitz 2005, 29; Veigl 2001, 28/29), zum Beispiel „Silvester 1914“:

Es soll, es muß, es wird bald tagen
Und Lorbeer blühn aus dieser Schlacht!
In der Gewißheit uns zu wiegen,
So woll'n wir den Silvester weihn,
Hier steht ein Volk, und das muß siegen,
Es muß und wird der Sieger sein!
Und dieser Glaube, unser fester,
Der heilige uns den Silvester!
(Genee und Veigl (Hrsg.), Fritz Grünbaum. Die Schöpfung und andere Kabarettstücke 1984, 146)

Nach Kriegsausbruch erlebte das Wiener Kabarett eine neue Blütezeit. Es wurden zahlreiche neue Spielstätten gegründet, welche im ersten Kriegsjahr übertoll waren (Arnbom und Wagner-Trenkwitz 2005, 32; Veigl 2001, 31).

Im Dezember 1914 ließen sich Fritz und Karoline Grünbaum scheiden und zwei Monate später unterschrieb der Künstler seinen Eintritt in den Militärdienst. Jüdische Soldaten galten als besonders patriotisch, da sie bestrebt waren ihre Zugehörigkeit und Loyalität zu beweisen. Von Seiten des Kaisers genossen die jüdischen Soldaten auch eine

⁹ Gebräuchliche, inoffizielle Bezeichnung für die im Reichsrat vertretenen österreichischen Königreiche und Länder, insofern also in etwa für den nördlichen und westlichen Teil Österreich-Ungarns.

besondere Wertschätzung, indem sie zum Offizierskorps zugelassen waren, was in Europa einzigartig war (Arnbom und Wagner-Trenkwitz 2005, 32). Während seiner Grundausbildung in Wien trat Grünbaum noch im „Apollo“ auf, im März 1916 reiste er jedoch an die italienische Front nach Trient ab.

Im Oktober heiratete Fritz Grünbaum zum zweiten Mal, seine Kollegin Maria Ruth Drexl, die unter dem Künstlernamen Mizzi Dressl bekannt, eine wichtige Stütze des „Simpl“ darstellte. Die Ehe wurde an der Front von einem Feldrabbiner geschlossen, im Dezember bekam Grünbaum Urlaub, den er zusammen mit seiner Frau in Brünn, Berlin und Hamburg verbrachte (Arnbom und Wagner-Trenkwitz 2005, 32/33; Veigl 2001, 31/32). Aus Gedichten, die in dieser Zeit entstanden sind, kann man erstmals eine gewisse Kriegsmüdigkeit herauslesen (Veigl 2001, 32).

Im Jahr 1917 wurde Grünbaum als Kanzlei- und Materialoffizier hinter die Front versetzt und kehrte nach Wien zurück. Er nahm auch seine künstlerische Arbeit wieder auf, spielte zum Beispiel im „Apollo“ (Arnbom und Wagner-Trenkwitz 2005, 34; Veigl 2001, 32). Durch seine Kriegserfahrung geprägt, verfasste der Künstler ernsthafte, pazifistische und anklagende Gedichte, welche aus Zensurgründen erst nach dem Krieg publiziert werden konnten (Arnbom und Wagner-Trenkwitz 2005, 34). Im Jahr 1917 konnten die Kabaretts noch mit starkem Besuch rechnen, wengleich sich auch Zensurmaßnahmen zu verschärfen begannen. Im Jahr 1918 wurde die wirtschaftliche Situation zunehmend schlechter, die Not der Bevölkerung durch Lebensmittelknappheit und eine grassierende Grippewelle nahm zu (Veigl 2001, 33/34).

Nach dem Zerfall der Monarchie stürzte sich Grünbaum in das Kabarettleben Wiens, zu Silvester 1918 stand er wieder auf der Bühne des deutschen Volkstheaters und des „Simpl“. Die äußeren Umstände waren jedoch nicht einfach, der Wiener Magistrat organisierte den Bezug von Nahrungsmittel durch Kartenausgabe, senkte die Sperrstunde für Vergnügungslokale auf neun Uhr und ordnete einen „beschränkten“ Karneval an (Arnbom und Wagner-Trenkwitz 2005, 39; Veigl 2001, 33/34).

Der inzwischen erneut geschiedene Fritz Grünbaum heiratete im November 1919 die 18 Jahre jüngere Elisabeth Herzl, genannt Lilly. Lilly, die aus einer gut situierten Wiener Familie stammte, wurde für den Rest seines Lebens seine Ehefrau (Arnbom und Wagner-Trenkwitz 2005, 40; Veigl 2001, 35).

In den 20er Jahren erreichte der Kabarettist Fritz Grünbaum den Höhepunkt seiner Popularität. Er pendelte in dieser Zeit zwischen „Simpl“ und „Ronacher“ und trat ab Herbst 1920 auch wieder in Berlin auf. Zuerst in der „Rakete“, dann im Nachfolgelokal „Kadeko“,

von Kurt Robitschek gegründet. Die unruhige Reichshauptstadt mit ihren sozialen Erschütterungen konnte Fritz Grünbaum jedoch nicht lange halten und so kehrte er im April 1922 wieder nach Wien zurück und trat im „Simpl“ auf (Arnbom und Wagner-Trenkwitz 2005, 41-44; Veigl 2001, 35/36).

Im November desselben Jahres begann dort auch die Zusammenarbeit mit Karl Farkas, der als „Nachwuchskraft“ engagiert worden war. Bald waren Grünbaum und Farkas Synonym für die Wiener Doppelconférence (Arnbom und Wagner-Trenkwitz 2005, 44; Veigl 2001, 37/38). Die Doppelconférence stammte ursprünglich aus Ungarn, wo schon 1908 im Budapester Kabarett der Übergang vom Monolog zum Dialog gelegt worden sein dürfte. In Österreich dürften Wilhelm Gyimes, Karl Farkas und Ladislaus Békeffi die Idee eingeführt haben. In der „Femina“ trat Fritz Imhoff gemeinsam mit Fritz Heller in einer Doppelconférence auf, endgültig geprägt wurde der Begriff jedoch erst später durch Fritz Grünbaum und Karl Farkas und ihren Auftritten im „Simpl“. Farkas spielte stets den „G’scheiten“ und Grünbaum den „Blöden“ (Veigl 2001, 40/41). Ersterer definierte die berühmte Doppelconférence folgendermaßen:

Eine Doppelconférence ist ein Dialog zwischen einem G’scheiten und einem Blöden, wobei der G’scheite dem Blöden etwas Gescheites möglichst gescheit zu erklären versucht, damit der Blöde möglichst blöde Antworten darauf zu geben imstande ist – mit dem Resultat, daß zum Schluß der Blöde zwar nicht gescheitert, aber dem Gescheiten die Sache zu blöd wird. Beide haben daher am Ende nichts zu lachen. Dafür desto mehr das Publikum. (Budzinski 1985, 55)

Am 1. Jänner 1923 übernahm Fritz Grünbaum die Leitung des Kabarets „Hölle“, das Haus, in dem er selbst seine Kabarettkarriere begonnen hatte. Er war jedoch der schwierigen wirtschaftlichen Lage nicht gewachsen und wandte sich bald wieder seinem eigenen Metier zu (Arnbom und Wagner-Trenkwitz 2005, 45; Veigl 2001, 42). Dies war nicht seine letzte Direktion. Im Herbst 1926 übernahm der Künstler gemeinsam mit Karl Farkas die Leitung des Stadttheaters. Die Zusammenarbeit auf dieser Ebene beendeten sie schon 1927, woraufhin beide neue Theaterleitungen übernahmen, Karl Farkas die der „Hölle“ und Grünbaum die des „Boulevard Theaters“ in der Annagasse. Dort wurde die Saison mit der Revue „Hallo, hier Grünbaum!“ eröffnet, die auch Arthur Schnitzler besuchte (Arnbom und Wagner-Trenkwitz 2005, 54, 58; Veigl 2001, 46).

Im Sommer 1929 gastierte Grünbaum in den böhmischen Kurbädern Karlsbad (tsch. Karlovy Vary), Marienbad (tsch. Mariánské Lázně) und Franzensbad (tsch. Františkovy Lázně) (Arnbom und Wagner-Trenkwitz 2005, 60). Maxi Böhm berichtete in seiner Autobiographie „Bei uns in Reichenberg“ von seinen Eindrücken der Sommertheater:

Sommerengagement an die Kurtheater von Marienbad und Karlsbad. Heitere Entspannung für die Kurgäste. Beliebter Tummelplatz prominenter Gaststars aus der ganzen Welt. Wirkungsvollste Schulung für junge Schauspieler – wie sehr fehlt dem Nachwuchs die sudetendeutsche Provinz! (Böhm 1994, 97)

Dort traf der junge Maxi Böhm auch einmal Fritz Grünbaum, über den er schrieb:

Der unbestrittene Meister von allen war der so bescheiden wirkende Fritz Grünbaum! Hat ausgeschaut, als könnte er nicht bis drei zählen. Ein kleiner, fast unbeholfener Mensch mit leiser, etwas singender Stimme – Typ: versponnener Literat. Dessen Klugheit, dessen begnadetes Brettltalent erst nach den ersten, überraschenden »Dolchstößen« blitzend zum Vorschein kam. (Böhm 1994, 99)

Da Böhm in seinen Memoiren keine Zeitangaben machte, weiß man nicht ob es sich um die Saison 1929 handelt, von der in der Literatur berichtet wird, dass Grünbaum in den Kurbädern gastierte. Der Autor erwähnte jedoch an anderer Stelle, dass Grünbaum mit der Revue „Ali Farkas und die 40 Grünbäume“ in Marienbad auftrat (Böhm 1994, 100), also mit einer Revue, die aus dem Jahr 1937 stammte (Arnbom und Wagner-Trenkwitz 2005, 211). Es ist also eindeutig belegt, dass der Kabarettist öfter in den böhmischen Kurbädern zu Gast war. Zusammenfassend kann man sagen, dass Grünbaum in den 20er Jahren ein gefragter und gefeierter Kabarettist war, der zahlreiche Operetten, Revuen und Liedtexte verfasste, mit verschiedenen Künstlern zusammenarbeitete, Rollen im Film, sowie im Theater und auch einige Theaterleitungen übernahm. Dies alles tat er mit Schwerpunkt in Wien, aber auch immer wieder in Berlin (vgl. Arnbom und Wagner-Trenkwitz 2005, S. 41-61; Veigl 2001, S. 34-60).

Anfang der 30er Jahre trat Grünbaum vermehrt in verschiedenen Städten Deutschlands auf und beobachtete mit wachsender Besorgnis die politischen Entwicklungen im Land (Arnbom und Wagner-Trenkwitz 2005, 61). Im Bereich der Kleinkunst machte sich Anfang der 30er Jahre ein Bedürfnis nach Zeitkritik bemerkbar, was in den etablierten Häusern nicht möglich war. So erfolgten einige Kabarett-Neugründungen wie „Literatur am Naschmarkt“ und „Der liebe Augustin“, in dem sich vor allem junge Autoren engagierten (Arnbom und Wagner-Trenkwitz 2005, 98; Veigl 2001, 62-64).

Am 7. April 1930 gab der Künstler anlässlich seines 50. Geburtstages ein kleines Buch mit dem Titel „Grünbaum contra Grünbaum“ heraus, in dem er Anklage gegen sich selbst erhob. In den 30er Jahren wandte sich Grünbaum auch verstärkt dem Theater und dem Film zu, 1932 hatte er bereits zehn Tonfilme gedreht. Anfang 1933 wurde diese zweite Karriere des Kabarettisten jedoch unterbrochen, da Filme in denen jüdische Schauspieler mitwirkten, nicht mehr nach Deutschland verkauft werden konnten, wodurch ein sehr großer Markt wegfiel (Arnbom und Wagner-Trenkwitz 2005, 62, 65/66; Veigl 2001, 61/62).

Grünbaums letzte Revue, die den Titel „Metro Grünbaum-Farkas' höhrende Wochenschau“ trug, war erneut Ergebnis einer Zusammenarbeit mit Karl Farkas. Diese feierte am 29. Februar 1938 im „Simpl“ Premiere (Arnbom und Wagner-Trenkwitz 2005, 72; Veigl 2001, 64). Am 11. März durften beide Künstler die Bühne nicht mehr betreten, wenige Stunden später marschierten deutsche Truppen in Österreich ein.

Noch am selben Tag wagten Lilly und Fritz Grünbaum die Flucht in die Tschechoslowakei, wurden jedoch an der Grenze aufgehalten und nach Wien zurück gebracht (Veigl 2001, 64/65). Die nächsten Tage verbrachte das Ehepaar offenbar in ihrer Wohnung und Fritz versuchte noch Ausreisepapiere zu beschaffen. Er wurde jedoch wenige Tage später verhaftet und in das Behelfsgefängnis in der Karajangasse gebracht. Am 24. Mai 1938 wurde er dann gemeinsam mit Hermann Leopoldi, Paul Morgan und Fritz Löhner-Beda in das Konzentrationslager Dachau transportiert. Im September 1938 erfolgte der Weitertransport nach Buchenwald und im Oktober 1940 die Rücküberführung nach Dachau. Trotz seines schlechten Gesundheitszustandes trat er zu Silvester 1940 noch vor seinen Kameraden auf (Arnbom und Wagner-Trenkwitz 2005, 74-85). Bei Arnbom und Wagner-Trenkwitz findet man auch zahlreiche Anekdoten von Zeitzeugen, die Fritz Grünbaum als Mensch schildern, der in das Grauen des Lagers ein bisschen Freude bringen konnte und auch nicht müde wurde, seinen Kameraden ihre gemeinsame Situation für kurze Augenblicke erträglicher zu machen, wann immer er konnte.

Die Versuche seiner Frau Lilly gültige Affidavits zu erlangen, was nach Auskunft der Behörden die einzige Möglichkeit gewesen wäre, ihren Mann aus dem Konzentrationslager zu holen, scheiterten. Fritz Grünbaum starb am 14. Jänner 1941 in Dachau (Arnbom und Wagner-Trenkwitz 2005, 81-85).

3.2. POLITISCHE EINSTELLUNG

Im Folgenden werde ich versuchen Fritz Grünbaums politische Einstellung, beziehungsweise seine Einstellung zu seiner Heimatstadt Brünn, im Wandel der Zeit darzustellen, da diese auch stark mit der Auffassung und Wahrnehmung seiner sprachlichen Identität zusammenhängt. Wie schon in Bezug auf die Biographie des Künstlers ist es auch hier nicht leicht, eine gesamte Entwicklung durchgehend nachzuzeichnen. Dazu fehlen die entsprechenden Quellen. Ich werde aber durch bestimmte Artikel und Ereignisse eine Veränderung in Grünbaums politischer Haltung aufzeigen.

Wie in der biographischen Darstellung bereits erwähnt, schrieb Fritz Grünbaum kurzzeitig Theaterkritiken für die Wiener Zeitschrift „Theater und Brettl“. In einer widmete er sich dem Brünner Stadttheater (Arnbom und Wagner-Trenkwitz 2005, 17/18; Veigl 2001, 17). Diese Kritik ist in dem Buch „Fritz Grünbaum. Die Hölle im Himmel und andere Kleinkunst“ leicht gekürzt abgedruckt. Ich muss mich auf diesen Abdruck beschränken, da die Originalzeitung nicht zugänglich ist. In der Kritik vom Jänner 1904 schrieb Grünbaum:

Brünner Theaterbriefe sollte man nicht mit geringschätzigem Lächeln als „Provinztheaterberichte“ quittieren. Es ist nicht gekränkter Lokalpatriotismus, der sich trotzig in die Brust wirft und Beachtung für das Brünner Stadttheater verlangt. Denn vor allem darf nicht übersehen werden, daß gerade diese Bühne als deutsches Kulturinstitut in einer Stadt des vordringenden Tschechentums ein wichtiger Kulturträger ist. Überdies aber und im Vertrauen gesagt, haben wir in Brünn ein sehr gutes Theater, das unter der artistischen Leitung des Direktors A. C. Lechner, zugleich eines vornehmen, feinfühligem Regisseurs, zu respektablen Kunstleistungen gedieh, was die heurige Saison neuerdings beweist. (Genee und Veigl 1985, 157)

Aus diesem Auszug der Kritik kann man deutlich herauslesen, dass Grünbaum seine Geburtsstadt Brünn nicht belächelt sehen mochte, sondern ihre Bedeutung betonte, allerdings im Sinne der Bewahrung der deutschen Kultur. Diese Betonung der Sicherung der deutschen Kultur gegen das „vordringende Tschechentum“ hängt mit großer Wahrscheinlichkeit mit der politischen Situation der damaligen Zeit zusammen. Um das zu verdeutlichen, werde ich kurz auf die Situation der Tschechen in Wien um die Jahrhundertwende eingehen.

Das Entstehen einer tschechischen Minderheit in Wien war auf Grund der räumlichen Nähe und der Stellung Wiens als Mittelpunkt der Monarchie unumgänglich. Die Tschechen stellten eine sehr große Bevölkerungsgruppe dar, die sich auch bald zu organisieren begann und unabhängige Gruppen bildete. So wurde zum Beispiel der Verein „Sokol“ gegründet, sowie der Schulverein „Komenský“. Die Schule erlangte zwar nicht das Öffentlichkeitsrecht, man erkannte jedoch den Gebrauch beider Sprachen an. In den 80er Jahren nahm der tschechische Nationalismus immer mehr zu. Versuche der Deutschsprachigen, ihre Sprache als Staatssprache in ganz Zisleithanien anzuerkennen, scheiterten. 1890 kam es zu einem Abkommen zwischen Deutschen und Tschechen, einer Art „Ausgleich“. Die Radikalen beider Seiten liefen jedoch gegen diesen Ausgleich Sturm, wodurch es zu heftigen Auseinandersetzungen kam. Diese gipfelten 1897 in den „Badeni-Krawallen“ (Waissenberger 1985, 152-155).

Ministerpräsident Graf Badeni, der sich bereits am Beginn seiner Amtsperiode für einen Ausgleich mit den Tschechen, in einer Art wie er 1867 mit den Ungarn getroffen wurde, aussprach, erließ 1897 seine „Sprachenverordnung“. Jeder sollte nun das Recht haben, sich in seiner Sprache an die Behörden wenden zu können, wobei die Tschechen die meisten

Vorteile genossen, da ihre Sprache nun nahezu gleichgestellt mit der Deutschen war. Beamte waren der Verordnung nach dazu verpflichtet, innerhalb von vier Jahren beide Sprachen zu beherrschen. Nach dem Erlass der Verordnung kam es immer wieder zu Tumulten im Parlament, wie auch auf der Straße, vor allem in den deutschen Teilen Böhmens, aber auch in Wien. Bürgermeister Lueger, dessen Gegnerschaft zu Badeni bekannt war, verkündete, dass er nicht mehr für Ruhe und Ordnung sorgen könne, sollte die Sprachenverordnung nicht zurückgenommen werden. Am 26. und 27. Oktober 1897 fanden auf der Ringstraße große Demonstrationen statt, die am Sonntag den 28. Oktober mit einem Eklat endeten, in dem die Polizei auf die Demonstranten einschlug. Der Druck der Opposition im Parlament wurde in Folge immer stärker, wodurch schließlich auch der Kaiser nachgab, seinen Ministerpräsidenten entließ und die Sprachenverordnung teilweise zurücknehmen musste. Die allgemeine Unruhe und die Spannungen zwischen den Nationalitäten wurden dadurch letztendlich nur noch vergrößert (Waissenberger 1985, 152-155).

In Folge des Sturzes von Badeni kam es in Prag zu Tumulten, wobei sich der Zorn der erbitterten tschechischen Bevölkerung vor allem gegen die deutschfarbentragenden Studenten und gegen deutsche Geschäfte richtete. Die Situation spitze sich so zu, dass zeitweise der Ausnahmezustand verhängt werden musste (Waissenberger 1985, 152-155). Des Weiteren kam es in Prag und Mähren zu schweren Ausschreitungen gegen Juden (Veigl 2001, 15). Wenn man nun bedenkt, dass 1898 auch das Jahr war, in dem Grünbaum Brünn verließ, erscheinen seine Aussagen in einem etwas anderen Licht. Man kann heute nicht mit Gewissheit sagen, ob Grünbaum antisemitischen Anfeindungen von Seiten der tschechischsprachigen Bevölkerung gegenüberstand, sicher ist jedoch, dass er sich in den Jahren danach intensiv dem „Deutschen“ zuwandte, wie auch an der deutschnationalen Rhetorik erkennbar ist, die er in der Kritik verwendete.

Diese Einstellung, also seine persönliche, affirmative Haltung zur deutschen Sprache und Kultur, spiegelte sich auch in seiner patriotischen Kriegsbegeisterung ein paar Jahre später wider. Grünbaum gehörte nicht nur zu den Künstlern, die nationalistische Gedichte verfassten, sondern er meldete sich auch freiwillig zum Militärdienst. Diese Tatsachen hängen vermutlich auch damit zusammen, dass Grünbaum jüdischen Glaubens war und deshalb stärker den Drang verspürte seine Zugehörigkeit und Loyalität durch den Kriegsdienst zu beweisen. Veigl zitiert Unterlagen der militärischen Assentierungskommission, die zur Anmeldung Grünbaums zum Militär notierten: „Haare braun, Augen braun, besondere Merkmale: mäßige Kurzsichtigkeit, spricht deutsch, französisch, englisch, Körpermaß in Meter: 1.565.“ (zitiert bei Veigl 2001, 31)

Interessant ist, dass Grünbaum unter den Sprachen, die er spricht, nicht auch Tschechisch angab. Natürlich entstammte er einer deutschsprachigen Familie, besuchte eine deutsche Schule und lebte danach in Wien, allerdings verbrachte er die Jahre seiner Kindheit, die für den Spracherwerb besonders fruchtbar sind, in einer bilingualen Umgebung. Es ist also durchaus anzunehmen, dass Grünbaum die tschechische Sprache – in welchem Ausmaß auch immer – beherrscht oder zumindest verstanden hat. Die Schlussfolgerung, Grünbaum habe auf Grund seiner politischen Haltung nicht auch die tschechische Sprache angegeben, mag naheliegend erscheinen, kann jedoch nicht entsprechend wissenschaftlich untermauert werden.

Nach seiner Rückkehr von der Front verfasste der Künstler ernsthafte, pazifistische und anklagende Gedichte, die sich vom Grundton deutlich von seinen Gedichten vor dem Krieg unterschieden (Arnbom und Trenkwitz-Wagner 2005, 34). Der Zerfall der Monarchie führte dazu, dass sich Bürger für eine Nation, einen Staat entscheiden mussten. Da Fritz Grünbaum seinen Lebensmittelpunkt in Wien hatte, votierte er für Österreich (Arnbom und Trenkwitz-Wagner 2005, S. 40; Veigl 2001, 35).

In den 20er Jahren ist dann eine deutliche Veränderung in Grünbaums Haltung bezüglich des Deutschnationalismus festzustellen. Im bereits erwähnten Artikel „Berühmte Wiener aus Brünn“, der 1925 in der Zeitschrift „Die Bühne“ erschien, schrieb Grünbaum:

Brünn ist eine reizende Stadt mit herrlicher, waldreicher Umgebung, die teils an der Ponawka, teils mir am Herzen liegt. Denn es ist meine Vaterstadt. [...]. Die Bevölkerung besteht teils aus lieben, humorvollen und natürlichen Menschen, teils aus Sudetendeutschen. Diese haben das Germanentum gepachtet und heißen: Strzemcha, Gajdeczka, Slameczka und Stoklaska. Die Gemeindevertretung der Achtziger- und Neunzigerjahre hat das Stadtbild durch eine Reihe edler Denkmäler verschandelt, deren Schöpfer mit einer absoluten Talentlosigkeit relativ gute sudetendeutsche Beziehungen verbanden. Auch einen Literaturpreis gab es in Brünn: für Romane die, auf heimischen Boden spielend, von sudetendeutscher Gesinnung getragen sind. Diese Romane führten zur Gründung der tschechoslowakischen Republik. (Berühmte Wiener aus Brünn (Brno) 1925)

Dieser Artikel weist also einen gänzlich anderen Ton auf, als die Theaterkritik, die 21 Jahre früher erschien. Das Deutschtum, das damals, der Meinung des Autors nach, noch bewahrt werden musste vor dem immer stärker werdenden Tschechentum, ist jetzt Synonym für negative Eigenschaften. Wie schon Thomas Soxberger in seinem Aufsatz festhält, bleibt ungeklärt, wann und unter welchem Einfluss Grünbaum zu seiner sehr kritischen Haltung gegenüber dem Deutschnationalismus kam (Soxberger 2008, 15).

Diese Kehrtwendung in der politischen Gesinnung des Autors begegnet man besonders deutlich in einem Zeitungsartikel aus dem Jahr 1932. Darin greift Grünbaum die „Assimilanten Zeitungen“ an und schreibt: „Es ist nämlich den deutschen Juden deutsch-

nationaler Observanz immer peinlich, wenn sich ein Jude nicht germanisch gebahnt.“ (Grünbaum 1932) Man sieht also deutlich, dass Grünbaums politische Einstellung in den Jahren von einer, auf Assimilation ausgerichteten deutschfreundlichen, zu einer skeptischen und schließlich abwehrenden Haltungen gegenüber dem Deutschtum überging. Diese persönliche Entwicklung muss natürlich auch stets vor dem Hintergrund der weltpolitischen Ereignisse gesehen werden, wie ich sie darzustellen versuchte.

In den 20er Jahren dürfte es zu einer Zuwendung Grünbaums zu den Sozialisten gekommen sein. Arnbom und Trenkwitz-Wagner begründen diese Aussage unter anderem durch einen Bericht in der „Bühne“, der das Arbeiter-Theater in Favoriten beschrieb, in dem Fritz Grünbaum auftrat (Arnbom und Trenkwitz-Wagner 2005, 51). Der Artikel bemühte sich dem Leser näher zu bringen, dass das Arbeiter-Theater entgegen vermeintlicher Annahmen ein ganz normales, bürgerliches Theater ist:

Die schwer verständlichsten jüdischen Witze, der Jargon Armin Friedmanns im meisterhaften Munde Ludwig Stärks, die pikantesten Verse Fritz Grünbaums werden da ebenso gut verstanden, ebenso rasch belacht, wie in der Wasagasse, in der Rolandbühne oder im „Pavillon“. [...] Fritz Grünbaum hat [...] eine seiner witzigen Conferenzen in der Favoritner Volksbühne gehalten. Er hoffte, wie er versicherte, da draußen „anständige Leute“ vor sich zu haben, und fürchtete daher Lampenfieber...war aber bald überrascht davon, wie schnell und wie gut man ihn auch in Favoriten verstand. Er wird Wien jetzt besser beurteilen, weil er einsehen wird, daß man ihn in Wien überall mit gleicher Begeisterung aufnimmt, überall mit gleichem Verständnis bejubelt. In Favoriten ebenso wie in der Kärntnerstraße. Ludwig Stärk und Fritz Grünbaum sind bei uns im Zentrum genau dieselben beliebten Stars wie an der Peripherie, in den Arbeiterbezirken der Stadt. Bei uns kann man nur wirklich populär sein...oder gar nicht. (Das Arbeiter-Theater in Favoriten 1925)

Bei allen ungeklärten Punkten steht jedoch fest, dass sich Grünbaum seit den zwanziger Jahren vermehrt politisch betätigte. Dies korreliert mit einer allgemeinen Politisierung des Kabarettts Ende der 20er Jahre (Leitner 2009, 28/29). Darüber hinaus schrieb Fritz Grünbaum ab dem 19. September 1925 in der Zeitung „Neues 8 Uhr-Blatt“ eine Wochenchronik in Versen (Arnbom und Trenkwitz-Wagner 2005, 51).

Am 20. April 1927 unterzeichnete der Künstler einen Wahlauf Ruf in der Arbeiter-Zeitung, den ich nach Veigl zitieren muss, da die Zeitung nicht verfügbar ist. In dem Aufruf hieß es: „Wesen des Geistes ist vor allem Freiheit, die jetzt gefährdet ist, und die zu schützen wir uns verpflichtet fühlen [...]. Das Ringen um eine höhere Menschlichkeit und der Kampf gegen Trägheit und Verblödung wird uns immer bereit finden. Er findet uns auch jetzt bereit.“ (zitiert in Veigl 2001, 58) Andere prominente Unterzeichner waren Sigmund Freud, Robert Musil, Alfred Polgar und Franz Werfel (Veigl 2001, 59).

Bei Arnbom und Trenkwitz-Wagner findet man die Angabe, dass dieser Aufruf im Volksmund auch „Fritz-Grünbaum-Aufruf“ geheißen hätte. Dies wird jedoch nicht mit einer entsprechenden Quelle belegt, wie Thomas Soxberger richtig hervorhebt. Bei Veigl findet sich dieser Ausdruck auch, allerdings in einem Zitat von Karl Kraus, den man laut Soxberger aber nicht als den typischen Vertreter des „Volksmundes“ bezeichnen könne. Soxberger streicht darüber hinaus noch hervor, dass zwar beide Quellen von der Unterzeichnung Grünbaums berichten, aber nicht festhalten, ob dies ein für den Autor typisches oder untypisches Verhalten war (Soxberger 2008, 20/21).

Wie bereits erwähnt, kam es durch das zunehmende Bedürfnis nach kritischem, politischem Kabarett in den 30er Jahren zu einigen Kabarett-Neugründungen (Arnbom und Trenkwitz-Wagner 2005, 98; Veigl 2001, 62). Dazu gehörte das Kabarett „Der liebe Augustin“, das am 7. November 1931 von Stella Kadmon, gemeinsam mit Peter Hammerschlag, Alex Szekely und Fritz Spielmann im Cafe Prückl gegründet wurde. Als die tausendste Vorstellung über die Bühne gegangen war, hielt Fritz Grünbaum eine Festrede, die dann anschließend als Geleitwort im Programmheft erschien (Veigl 2001, 62/63):

Es war einmal die Pest in Wien. Mehr hat den Wienern nicht gefehlt, die doch raunzen, selbst wenn ihnen gar nichts fehlt. Also war ein großes Wehklagen in der Stadt. Nur einer hat gelacht: der liebe Augustin. [...]. Also im Café Prückl haust jetzt (seit mehr als tausend Tagen) der neue „Liebe Augustin“ und erfreut die Wiener wie sein Vorgänger durch seine ungebrochene Fröhlichkeit. Und er lacht über die Pest auch dieser Zeit, weil er weiß, daß sie nur eine Krankheit ist, die vorübergehen wird. Oh, er kennt die Wahrheit, dieser liebe Augustin. Und er sagt sie auch. Denn er hat lauter junge Menschen angestellt, mit denen er den Wienern das Lachen beibringt. (Genee und Veigl 1985, 160/161)

Durch den „Pestvergleich“ äußert Grünbaum seine Besorgnis über die politischen Entwicklungen in Österreich in einer optimistischen, hoffnungsvollen Art und Weise.

Ein weiteres Beispiel für die vermehrten, politischen Aktivitäten des Kabarettisten in diesen Jahren ist die täglich in der Wiener Zeitung „Morgen“ erschienene Doppelconférence von Grünbaum und Farkas. In diesen kurzen Kolumnen, die zwischen 20. September 1937 und 31. Jänner 1938 erschienen, gaben die beiden Künstler Kommentare zum Zeitgeschehen in Form einer Doppelconférence (Veigl 2001, 41).

Aber auch allein wandte sich Grünbaum Ende der 30er Jahre immer mehr dem politischen Witz zu. Als Beispiel möchte ich den Sketch „Die Abstimmung“, der ungefähr im Jahr 1937 entstand (Veigl 2001, 64), zitieren:

Auf der völlig leeren Bühne stehen ein Dutzend würdiger Männer im Gehrock, vor ihnen eine unverkennbare Führergestalt, also: ein Mann mit Schmachlocke auf der Stirn und Zahnbürste auf der Nase. Er hält eine kurze Ansprache: „Meine Parteigenossen! Wir kommen zu dem Beschluß über ein wichtiges Bevollmächtigungsgesetz! Wer dafür ist, steht auf, wer dagegen ist, setzt sich!“ Die Begehrockten sehen sich suchend um und bleiben natürlich stehen. Kurze

Pause. Dann die Führerfigur mit vollem Munde: Parteigenossen! Das Gesetz ist einstimmig angenommen! – Vorhang! (zitiert nach: Hösch 1969, 243)

Leider sind von diesen kritischen, politischen Arbeiten Grünbaums nicht sehr viele überliefert (Arnbom und Trenkwitz-Wagner 2005, 72).

Zusammenfassend kann man sagen, dass Fritz Grünbaum, der in Brünn geboren wurde und als Volljähriger die Stadt verließ, stets eng mit seiner Heimatstadt verbunden war. Er besuchte sie regelmäßig und kümmerte sich auch um kulturelle Veranstaltungen. Diese Aufgabe sah er jedoch mehr zur Bewahrung oder Stützung des Deutschtums gegenüber dem erstarkenden Tschechentum. Das heißt, er war in dieser Phase seines Lebens eher deutschnational eingestellt. In der Mitte seines Lebens hat er das Tschechische jedoch zunehmend wertgeschätzt und es gegenüber dem Deutschen als positiv und liebenswert hervorgehoben, wie der zitierte Zeitungsartikel verdeutlicht. In den letzten Jahren kann man eine zunehmende Politisierung des Autors beobachten, der in diesen Jahren sehr stark die Wertschätzung seines jüdischen Glaubens verteidigte.

3.3.DIE SPRACHE FRITZ GRÜNBAUMS

An dieser Stelle möchte ich auf den Sprachstil Grünbaums eingehen, wie er – schriftlich – von Zeitzeugen überliefert und beschrieben wird. Immer wieder wird auf Grünbaums „Brünner Akzent“ hingewiesen (Arnbom und Trenkwitz-Wagner 2005, 23; Veigl 2001, 22), jedoch nicht genauer ausgeführt, was diesen ausmachte. Es ist natürlich sehr schwer, die ganz persönliche Sprache, die bei einem Kabarettisten oder Conférencier wie Grünbaum einer war, zentral im Vordergrund steht, schriftlich festzuhalten beziehungsweise zu beschreiben. Ungeachtet dessen werde ich versuchen, gewisse Charakteristika seiner Sprache zu skizzieren.

Im „Historischen Lexikon Wien“ findet man bei dem Eintrag zu Fritz Grünbaum: „Trat erstm. 1906 in dem von Sigmund u. Leopold Natzler neueröffneten Kabarett „Die Hölle“ (6, Linke Wienzeile 6) mit lust. Geschichten im Brünner Dialekt auf u. war auf Anhieb erfolgr.“ (Czeike 1992, 621)

Klaus Budzinski schreibt über Fritz Grünbaum: „Dieser Philosoph mit der Galanterie und der Leichtigkeit des Wiener, dem jüdischen Hang zum Wortwitz und der Kasperlseligkeit [sic!] des Böhmen, der er von Geburt an war, prägte den Typ des geistreichen Causeurs im Smoking auf der deutschen Kabarettbühne.“ (Budzinski, Die Muse mit der scharfen Zunge. Vom Cabaret zum Kabarett 1961, 184) Bei Budzinski wird das

komische Element des „Böhmakelns“ hervorgehoben, wie es auch Friedrich Torberg in seinem Artikel „Als noch geböhmakelt wurde“ aus dem Jahr 1971 beschreibt:

In den deutschsprachigen Gebieten der einstigen Habsburgermonarchie erfüllte das Böhmakeln die gleiche Funktion wie in Deutschland das Sächseln. Es erfüllt sie auch im heutigen Österreich, besonders in Wien. Es wirkt komisch. Sei's auf der Bühne, sei's am Stammtisch, beim Witze erzählen: »Der Böhm« und seine Ausdrucksweise galten seit jeher als etwas Komisches oder gar Lächerliches, dem man mit bestenfalls gutmütigem und schlimmstenfalls verächtlichem Spott begegnete. (Torberg 1978, 283)

Das Budzinski genau jenes Element in Bezug auf die Sprache des Kabarettisten hervorhebt, ist insofern interessant, als dass in den anderen zeitgenössischen Beschreibungen mehr das Jüdische in Grünbaums Sprache und Auftreten betont wurde, was nahelegt, dass der Künstler mehr damit gespielt hat.

Dem Begriff des „Böhmakeln“, auf den ich an anderer Stelle meiner Arbeit noch genauer eingehen werde und mittels dem das fehlerhafte Deutsch eines tschechischsprachigen Menschen parodiert wurde, steht auf jüdischer Seite der Begriff „Jargonkomik“ gegenüber. Laut Soxberger war „Jargonkomik“ „ein subversiver Witz, der dadurch entstand, dass vorgebliche Schwierigkeiten jiddischsprachiger Juden mit dem Hochdeutschen bewusst überzeichnet wurden, um dadurch eine Sprache voller Doppelbödigkeiten und Nuancen zu erzielen, die heute oft unverständlich bleiben müssen.“ (Soxberger 2008, 23) Interessant ist in diesem Zusammenhang ein offener Brief von Fritz Grünbaum an den Verleger Robert Stricker vom 19. August 1932, dem Chefredakteur der Zeitung „Die neue Welt“. In diesem Brief nimmt Grünbaum Stellung zu Vorwürfen, die zuerst im „Frankfurter zionistischen Familienblatt“ erschienen und dann im Juli 1932 in der Zeitschrift „Die neue Welt“ zustimmend glossiert wurden. Der Angriff bezog sich auf Grünbaums letzte große Filmrolle in „Der Mensch ohne Namen“, in dem der Künstler einen eindeutig als jüdisch gekennzeichneten Winkeladvokaten, laut der Zeitung, in bedenklicher Weise darstellt. Der Artikel beginnt mit den Worten:

An der Peripherie der Kunst, wo jede ästhetische Kritik versagt, tummeln sich immer noch die Repräsentanten jener „Lozelach“, die seit der Klabriaspattie unseligen Andenkens in jeder besseren Assimilationsgesellschaft heimatberechtigt sind: In der Witzkiste, im Theater, im Kabarett, im Film. (Anonymous 1932)

Durch die Verwendung der Wörter „Lozelach“ und „Klabriaspattie“ wird Grünbaum direkt in den Kontext der Budapester Orpheumgesellschaft gestellt. Dies war eine Verbindung, die Grünbaum nicht leugnete, da auch persönliche Beziehungen zu den „Budapestern“ bestanden. „Jargonkomiker“ war allerdings keine neutrale Bezeichnung, sondern etwas, von dem sich viele Wiener Juden heftig abgrenzten. Mit gutem Grund, war doch die angebliche

„Würdelosigkeit“ des jüdischen Charakters, der im „Mauscheln“ beziehungsweise im „Jargon“ zum Ausdruck kam, fixer Bestandteil des antisemitischen Repertoires (Soxberger 2008, 18/19). Weiter heißt es in dem Artikel:

Daß aber jetzt ein Künstler wie Fritz Grünbaum durch sein Spiel in einer Weise seine eigene Gemeinschaft verhöhnt, daß jeder normal denkende Mensch Abscheu empfinden muß, dürfte wohl nicht zu überbieten sein. Er macht in zehnfacher Potenz das sichtbar, was der Antisemitismus heute als schneidende Karikatur des Jüdischen zum Begriff erhoben hat. (Anonymus 1932)

Gegen diesen Angriff wehrte sich Grünbaum eben in seinem offenen Brief. Darin hob er hervor:

Ich bin gegenüber Urteilen über meine künstlerische Betätigung absolut nicht eitel und unterwerfe mich widerspruchslos jeder Kritik; aber ich bin im höchsten Maße verletztlich in Fragen des Judentums. [...] Es ist weiter eine notorische Tatsache, daß ich bei meinem öffentlichen Auftreten immer furchtlos den Antisemitismus bekämpft habe und in meinen Conferenzen während der gefährlichsten Zeit der Heimwehrebewegung Christlichsoziale und Starhembergianer [...] verhöhnt habe. (Grünbaum 1932)

In diesem letzten Satz bezeugt der Künstler seine Neigung zu den Sozialdemokraten und drückte seine Abneigung gegen die christlich-soziale Partei aus. Interessant ist in dieser Rechtfertigung allerdings, wie empfindlich Grünbaum auf eine Verletzung seiner jüdischen Ehre reagierte. Er, der stets mit seinem Jüdisch-Sein und mit seinem „jüdischen Äußeren“ spielte, grenzte sich hier vehement gegen den Vorwurf ab, er ziehe das Judentum ins Lächerliche. Des Weiteren kann man die deutliche politische Entwicklung des Künstlers erkennen, die ich im vorherigen Kapitel beschrieben habe.

Ein Beispiel für Grünbaums Spiel mit dem Judentum ist in seinem Gedicht „Meine Genealogie“ zu finden. Darin heißt es über ein mögliches Kind, das das lyrische Ich haben könnte:

Man schickt es zur Schule in sämtliche Klassen,
Man kann es taufen und impfen lassen –
Das heißt, bei meinem wär' taufen nicht Brauch,
Aber impfen lassen könnt' ich auch!
Vielleicht daß ans Baden sogar ich gewöhn' es...
Mit einem Wort, so ein Kind ist was Schönes!
(Genee und Veigl (Hrsg.), Fritz Grünbaum. Die Hölle im Himmel und andere Kleinkunst 1985, 49/50)

Hier spielte also Grünbaum deutlich auf seine jüdische Religion an und mit dem Stichwort des „Badens“ bediente er das damals gängige Klischee, dass Juden nicht gerne baden würden.

Weiter heißt es in dem Gedicht:

Sie brauchen nicht fragen, ob er das könnt',
Und ob er Talent hätt'? Was braucht er Talent?
Ich weiß es doch selber, wie man es macht.

Man sagt etwas jüdisch und das Publikum lacht!

[...]

Die Schriftstellerlaufbahn steht sicher ihm frei,

Den Dialekt, den bring' ich ihm bei!

(Genee und Veigl (Hrsg.), Fritz Grünbaum. Die Hölle im Himmel und andere Kleinkunst 1985, 51)

Mit dem erwähnten Dialekt, spielte der Autor einerseits natürlich auf das Jiddische an, das beim Publikum anscheinend sehr gut ankam, er könnte aber eher allgemein auch auf den spezifischen Grünbaum-Dialekt angespielt haben, der brünnerisch geprägt war.

Leider sind nicht sehr viele Tonaufnahmen von Fritz Grünbaum überliefert, und eigentlich ist es erstaunenswert, dass es überhaupt welche gibt. Die Edition „Mnemosyne“ hat unter dem Titel „Fritz Grünbaum. Das Cabaret ist mein Ruin“ Texte von Fritz Grünbaum, gesprochen von bekannten Kabarettisten, aber eben auch einige Originalaufnahmen des Künstlers selbst, versammelt. Darin sind Aufnahmen sowohl aus dem Jahr 1908, als auch aus dem Jahr 1932 enthalten. Meiner persönlichen Einschätzung nach zufolge, kann man eine Veränderung der Sprachmelodie des Autors erkennen. Ob dies dem jahrzehntelangen Aufenthalt in Österreich zuzuschreiben ist, einer persönlichen Veränderung bzw. Weiterentwicklung oder einfach den qualitativ sehr unterschiedlichen Tonaufnahmen, muss leider offen bleiben. Tatsache ist, dass in Brunn durch das enge Nebeneinander von Tschechisch und Deutsch sicher eine eigene Sprache, zumindest Sprachmelodie entstand. Was diese charakterisiert und wie sich das bei Fritz Grünbaum äußerte, wäre ein weiterer sehr interessanter Untersuchungspunkt. Er würde sich jedoch auf Grund der dürftigen Originalaufnahmen schwierig gestalten. Ich werde daher in meiner Arbeit auf weitere Ausführungen in diese Richtung verzichten.

Interessant ist außerdem, dass sich die Herkunft Grünbaums kaum in seinem Werk niederschlug. In seinen zahlreichen Texten und Liedern finden sich – bis auf wenige Ausnahmen¹⁰ – kaum Bezüge zu Böhmen bzw. Tschechien. Und das bei einem Autor, der viele Gedichte über sich selbst und seine Person verfasste. Anscheinend empfand Grünbaum das „jüdisch-sein“ zentraler oder markanter, als das „böhmisch-sein“. Dieser Umstand, die stärkere Wahrnehmung der jüdischen Identität vor der tschechischen ist jedoch unter den damaligen politischen und gesellschaftlichen Verhältnissen nicht verwunderlich. Trotz der kaum vorhandenen Thematisierung in seinem Werk blieb Grünbaum zeit seines Lebens eng mit seiner Heimatstadt verbunden.

¹⁰ Unter anderem wäre hier die philosophische Plauderei „Von Brunn nach Hollywood“ zu erwähnen, mit der Grünbaum in den 30er Jahren im Theater an der Josefstadt auftrat, das Manuskript dieses Vortrages ist jedoch leider nicht überliefert (siehe Arnbom und Trenkwitz-Wagner 2005, 68).

4. MAX BÖHM

„Bei uns in Reichenberg...“

In diesem Kapitel möchte ich mich mit dem Kabarettisten Max Böhm auseinandersetzen. Dieser stellt einen ganz zentralen Punkt in meiner Arbeit dar, gewissermaßen das „Paradebeispiel“ meines Themas. Böhm verbrachte seine Kindheit und einen großen Teil seiner Jugend im heutigen Tschechien, war einer der Wenigen, die richtig „böhmakeln“ konnten und verkörperte sehr oft Rollen, in denen er diese Eigenschaft einsetzte.

Deshalb ist auf der einen Seite seine Biographie für mein Thema sehr interessant, mit der ich mich in einem ersten Teil sehr ausführlich beschäftigen werde. Eine zentrale Rolle spielt dabei die Autobiographie des Künstlers, die ich auf den persönlichen Bezug zu Böhmen untersuchen werde. Auf der anderen Seite spielen natürlich auch Teile seines umfangreichen Wirkens eine zentrale Rolle. Daher werde ich im zweiten Teil die, für mein Thema, zentralen Texte Böhms anführen und anschließend auch eine praktische, sprachliche Analyse durchführen.

4.1. BIOGRAPHIE¹¹

Die Quellenlage ist in diesem Punkt nicht sehr ergiebig. Es gibt keine wissenschaftliche Monographie, die sich mit dem Leben Max Böhms befasst. Nahezu die einzige Quelle ist daher die Autobiographie des Künstlers „Bei uns in Reichenberg. Unvollendete Memoiren“, die von Georg Markus, nach dem Tod Böhms, fertiggestellt wurde. Dazu kommen Einträge in Sammelbände und Lexika, die jedoch nur einen groben Überblick bieten, nicht ins Detail gehen können und fast ausschließlich die Autobiographie des Künstlers als Quelle angeben.

Wie ich in Bezug auf die biographische Forschung zu Fritz Grünbaum bereits festhielt, sind Selbstaussagen der Künstler eine fruchtbare und interessante, jedoch keine unproblematische Quelle. Darüber hinaus ist das Werk teilweise sehr schwer verwertbar, da es zum Beispiel kaum Jahreszahlen enthält, was vom zwar Autor beabsichtigt war, eine wissenschaftliche Untersuchung jedoch schwierig macht. Ich werde also versuchen, mich so weit wie möglich auf die Fakten zu beschränken und Anekdoten und Geschichten außer Acht zu lassen, sofern sie nicht direkt mein Thema betreffen.

¹¹ Das ganze Kapitel stützt sich als Quelle auf: M. Böhm, Bei uns in Reichenberg. Unvollendete Memoiren. Fertig erzählt von Georg Markus 1994, 26-278.

Max Erich Octavian Böhm wurde am 23. August 1916 in Wien geboren. Da sein Vater als Badearzt im Kurbad von Teplitz-Schönau (tsch. Teplice, bis 1948 Teplice-Šanov) angestellt wurde, übersiedelte die Familie dorthin und Max verbrachte seine Kindheit in der nordböhmischen Stadt (Weissensteiner 1997, 26). Die Familie bewohnte dort das Kurhaus „Französischer Hof“ in der Lindenstraße 49. Früh kam Max mit dem Theater in Kontakt, durch den Nachbarsjungen Adolf, dessen Eltern Besitzer des Gasthauses „Weilburg“ waren und dort bunte Abende veranstalteten, an denen bald auch der junge Max Böhm teilnahm. In seiner Autobiographie hebt er hervor, dass sein Vater von Anfang an gegen solche „Komödiantereien“ gewesen sei und er deshalb seine kabarettistischen Anfänge verheimlichen musste. Dabei machte der Künstler seinen Vater indirekt für seine Theaterleidenschaft verantwortlich. Dieser war neben seiner Tätigkeit als Arzt auch Theaterkritiker und erhielt so regelmäßig Freikarten für das Teplitzer Stadttheater, wohin er seinen ältesten Sohn oft mitnahm. So kam Böhm mit vielen Schauspielern und während der Sommergastspiele auch mit den Wiener Komikern in Kontakt. Dadurch erwachte in Max Böhm seinen eigenen Angaben zufolge die Sehnsucht nach den Brettern und dem Rampenlicht.

Die Schulzeit war für den Künstler nicht immer einfach, er besuchte nach der Volksschule das Gymnasium und später die Handelsakademie. Da er gerne Lehrer parodierte, bekam er öfter Probleme, auch war er kein sehr guter Schüler. 1933 erhielt Max Böhm seine erste Rolle in einem Theaterverein des Nachbarstädtchens Turn (tsch. Trnovany)¹², in dem Stück „So'n Windhund“. Dort trat er unter dem Pseudonym Heinz Lindner auf, da sein Vater nichts von seiner ersten Bühnenerfahrung wissen durfte. Mitten im Schuljahr flüchtete Böhm dann für ein Jahr nach Berlin und brach so die Schule ab. In Berlin arbeitete er als Statist und an den spielfreien Abenden besuchte er die Berliner Kabarets, unter anderen das „Kabarett der Komiker“. Der Vater, der schwer krank war, verstarb ebenfalls im Jahr 1933. Bei seiner ersten Schauspielprüfung im Jahr 1934 flog Max Böhm durch. Danach ging er kurzzeitig nach Prag, wo er von einem Kollegen den Rat bekam, einen Text für das Vorsprechen zu wählen, der völlig unbekannt ist. So müsse man ihm von Seiten der Prüfer auf jeden Fall genau zuhören und hätte auch nicht so viele Vergleichsmöglichkeiten. Das Ergebnis war, dass Böhm als einer der vier Besten die Prüfung bestand und sein erstes Engagement in Eger (tsch. Cheb) erhielt.

¹² Turn war früher ein eigenständiger Ort, wurde jedoch am 1. Oktober 1942 nach Teplitz-Schönau eingegliedert. <http://de.wikipedia.org/wiki/Teplice>

1936 wurde er dann im Stadttheater in Reichenberg (tsch. Liberec) engagiert und hatte in den Sommermonaten Engagements an den Kurtheatern von Marienbad (tsch. Mariánské Lázně) und Karlsbad (tsch. Karlovy Vary). Die Situation der Kurtheater habe ich im vorherigen Kapitel im Zusammenhang mit Fritz Grünbaum schon beschrieben.

Nach der Zeit in Reichenberg folgten „Wanderjahre“, wie der Künstler sie nannte, mit verschiedenen Auftritten überall in der damaligen Tschechoslowakei, unter anderem auch in Prag (tsch. Praha), am deutschen Theater.

Den Sommer 1939 verbrachte Böhm in Berlin, wo er noch länger geblieben wäre, wenn ihn nicht ein lang bestehender Vertrag gezwungen hätte nach Reichenberg zurückzukehren. Dort traf er eine neue Direktion, neue Kollegen und eine neue politische Situation an.

Von 1940 bis 1944 war der Künstler dann am Schauspielhaus in Bremen engagiert, was für ihn einen „künstlerischen Höhenflug“ darstellte, wie er es in seiner Autobiographie beschrieb. Interessant ist, dass er in Bremen als der Prototyp des charmanten Wieners galt, wie er in einem Interview für die ORF Sendung „Von Tag zu Tag“ später festhielt: „Obwohl ich nicht Wienerisch konnte damals, sondern ein bissl geböhmakelt hab, immer mein Leben – sudetendeutsche Aussprache – galt ich für Bremen als der Wiener Komiker.“ (Böhm, Von Tag zu Tag 1982) Danach fügte Max Böhm noch hinzu, dass er das Wienerische erst lernen musste, als er nach Wien kam (Böhm, Von Tag zu Tag 1982). Das Phänomen, dass gerade jene Kabarettisten als „typische“ Wiener galten, die einen tschechischen Einschlag hatten, wird an anderer Stelle meiner Arbeit noch einmal auftauchen.

Während des Krieges wurde der Künstler schließlich auch zur deutschen Wehrmacht eingezogen, allerdings für seine Arbeit am Schauspielhaus freigegeben. Er musste jedoch, so oft es ging, Wehrbetreuung machen, was bedeutete, dass Böhm und ein Kollege zu weit entfernten Flakstellungen fahren und die dort stationierten Soldaten unterhielten.

Am 22. August 1944 ereignete sich ein sehr einschneidendes Ereignis im Leben des Kabarettisten. An diesem Tag trat er im Rahmen eines Galaabends im Opernhaus von Bremen auf, gemeinsam mit Hans-Joachim Kuhlenkampff. Böhm baute bei einem Lied spontan eine zusätzliche Strophe ein, die sich deutlich gegen die Wehrmacht richtete. Die Folge war, dass er wegen „Zersetzung der Wehrkraft“ ein Rede- und Auftrittsverbot für ganz Großdeutschland erhielt. Mit der Ankündigung der Schilderung dieses Ereignisses endet die Autobiographie, auf Grund des Todes des Autors Maxi Böhm. Den zweiten Teil seiner Memoiren verfasste sein guter Freund Georg Markus, auf der Grundlage der Notizen des Künstlers.

Nach diesem folgeträchtigen Auftritt kündigte ihn der Bremer Intendant und Böhm wurde nach Ungarn strafversetzt. Seine Aufgabe in dieser Zeit war die Bewachung eines Telefongeräts, die ihm viele Freiheiten ließ.

Kurz vor Ende des Krieges wurde die gesamte Kompanie nach Österreich zurückberufen und Böhm erlebte den letzten Tag des Krieges in Linz, wo er sofort versuchte wieder aufzutreten. Dies gelang ihm im Cafe „Metropol“, in dem er eine Zeit lang als Conférencier beschäftigt war. Dort traf er auch Peter Hey, der in Linz ein eigenes Kabarett aufziehen wollte, das eine Mischung aus „Simpl“ und der „Literatur am Naschmarkt“ werden sollte. Das Ergebnis war das Kabarett „Eulenspiegel“, in dem Böhm und Hey nach nur sieben Wochen ihre erste Revue „Frischer Wind in Austria“ zur Aufführung brachten. Insgesamt haben sie zusammen rund 15 Revuen verfasst, von denen einige große Erfolge wurden.

Durch eine Empfehlung gelangte Böhm zum Radiosender „Rot-Weiß-Rot“, eine Sendergruppe der amerikanischen Besatzungsmacht, die auch eine Niederlassung in Linz hatte. Dort moderierte er die erste österreichische Quizsendung mit dem Titel „Versuche dein Glück“. Die Sendung und Böhm erfreuten sich einer großen Popularität. In dieser Zeit heiratete der Künstler Huberta Schauberer, mit der er drei Kinder bekam.

Ebenfalls aus diesen Jahren stammte auch die berühmte Ansage eines Kollegen, die aus Max Böhm für viele Jahre Maxi Böhm machen sollte.

Der große Erfolg der Sendung veranlasste die Amerikaner den Quizmaster mit seiner Sendung nach Wien zu holen. „Versuche dein Glück“ wurde von „Freu dich nicht zu früh“ abgelöst, eine Sendung, die Böhm gemeinsam mit Peter Hey moderierte. Aber der größte Erfolg wurde die nachfolgende „Große Chance“. Im Jahr 1950 wurde Max Böhm in einer von der Zeitschrift „Radio Woche“ durchgeführten Umfrage vom Publikum, auf die Frage „Wer ist der populärste Österreicher?“ auf Platz eins gewählt, noch vor dem Bundespräsidenten. Dies soll nur die Popularität unterstreichen, die Max Böhm in dieser Zeit genoss.

Im Juni 1958 erhielt der Künstler gleichzeitig mit Walter Davy und Heinz Conrads, der zu dieser Zeit die ebenfalls sehr bekannte Sendung „Was gibt es Neues?“ moderierte, das Goldene Verdienstzeichen der Republik Österreich (Schenz 1987, 211). Selbstverständlich zählten Conrads und Böhm nach der Einführung des Werbefunks auch zu den begehrtesten Werbeträgern.

Während eines Urlaubes kaufte das Ehepaar Böhm die Schratt-Villa in Bad Ischl, die sie 15 Jahre lang behielten und als Frühstückspension führten. Georg Markus gibt im zweiten Teil der Memoiren an, das Ehepaar habe die Villa gekauft, da sie Max Böhm sehr an den Französischen Hof in Teplitz erinnerte, das Haus, in dem er aufgewachsen war. Hier lässt sich

die starke emotionale Bindung des Künstlers zu dem Land seiner Kindheit und Jugend erkennen. Als die häufigen Reisen nach Bad Ischl zu anstrengend für die Familie wurden, verkauften sie die Villa, übernahmen dafür jedoch eine Frühstückspension am Semmering.

Böhm hatte ein einjähriges Engagement am Volkstheater und zwischendurch auch noch am Boulevardtheater „Casanova“. Von dort holte ihn Karl Farkas 1954 an das „Simpl“, als Nachfolger für Heinz Conrads. Max Böhm blieb dem „Simpl“ 17 Jahre lang treu. Rudolf Weys schreibt in seinem Buch „Cabaret und Kabarett in Wien“ über den ständigen Wechsel an Darstellern im „Simpl“:

Kaum läßt sich überblicken, wer alles kam und ging im Verlauf der Jahre: [...] – die Schar nimmt kein Ende. Auch in diesem ewigen Kommen und Gehen erweist sich der Simpl als Institution. Nur einer, so scheint es, bleibt farkastreu bis in die Knochen: Maxi Böhm, dessen sanguinisches Temperament jeden boshaften Witz in Wohlgefallen auflöst, dessen breit entfaltete Komik der Simpl kaum noch entbehren könnte. Man ehre ihn als Kronprinzen im Hause Farkas und neben ihm die Prinzessinnen Elly Naschold und Henriette Ahlsen, die treuer zum Simpl stehen als die meisten Männer. (Weys 1970, 83)

Als Ernst Waldbrunn das „Simpl“ für das „Theater in der Josefstadt“ verließ, wurde Böhm der Doppelconférence-Partner von Farkas, womit für den Kabarettisten ein Traum in Erfüllung ging.

Nach dem Tod von Altmeister Farkas im Mai 1971 übernahm Böhm die künstlerische Leitung des „Simpl“. Gemeinsam mit Hugo Wiener, der als Autor fungierte, und Peter Hey, der der Regisseur war, schafften sie es zu dritt, das „Simpl“ auch ohne Farkas nicht untergehen zu lassen.

Privat ging es dem Kabarettisten in dieser Zeit nicht gut, er verfiel in eine schwere Depression und trennte sich räumlich von seiner Frau Huberta. Die Depression zwang ihn eine ganze Spielzeit auszusetzen, worunter das „Simpl“ stark litt, da neben Max Böhm auch Cissy Kraner ausgefallen war. Der damalige Besitzer des Kabarets, Baruch Picker, wollte unbedingt verkaufen und bot das Kabarett Martin Flossmann an, nicht den „moralischen Nachfolgern Farkas“, obwohl Böhm inzwischen an das „Simpl“ zurückgekehrt war. Das „Simpl“-Team war erbost, einige der Darsteller standen über Nacht auf der Straße, da Flossmann mit seinem eigenen Ensemble in den berühmten Keller einzog. Max Böhm war zwar einerseits erleichtert darüber, sich nach 17 Jahren am „Simpl“ auch etwas anderem zuwenden zu können, die Art des Ausscheidens störte ihn allerdings sehr. Am 25. Mai 1974 ging die letzte Vorstellung des alten Ensembles über die Bühne.

Nach seinem Abgang vom „Simpl“ übernahm Böhm eine Gastrolle am Volkstheater und fand dadurch auch den Weg zum Charakterkomiker, was ihm die ärgsten „Blödeleien“ ersparte. Das entsprach inzwischen mehr seiner Persönlichkeit, denn der Künstler hatte sich

auch als Mensch sehr verändert. Die Krankheit seines um vier Jahre jüngeren Bruders machte ihm schwer zu schaffen und er begann sich mit Yoga und dem Buddhismus zu beschäftigen.

Durch die schwere Erkrankung Ernst Waldbrunns, der fast nicht mehr auftreten konnte, suchte man am „Theater in der Josefstadt“ Ersatz für ihn. Die Wahl fiel auf Max Böhm, eine im Ensemble umstrittene Entscheidung. Viele sahen in Böhm nur den Blödler, Kabarettisten und Quizmaster. Doch der Direktor setzte sich durch, Max Böhm wurde stolzes Mitglied des „Theaters in der Josefstadt“ und war vom ersten Moment an Kassenmagnet des Theaters. Der Künstler wollte seine persönliche Wandlung auch dadurch betonen, dass er darauf bestand, dass man im Programmheft das „i“ hinter seinem Vornamen weglassen sollte.

Neben seiner Radio-, Kabarett und Theaterkarriere machte Böhm auch noch Fernsehkarriere. Er war an zahlreichen Unterhaltungsserien beteiligt, darunter zum Beispiel mit seiner Rolle als „böhmakelnder“ Portier in sechszwanzig „Hotel Sacher“-Folgen. Gemeinsam mit Farkas und Waldbrunn trat er ab 1957 in der Sendung „Bilanzen des Monats“ (später „Bilanzen der Saison“) auf. Auch die beliebten Quizsendungen mit Max Böhm wurden im Fernsehen wieder aufgenommen, es entstand zum Beispiel das Format „Mensch ärgere dich nicht“, dessen erste Sendung 1968 live ausgestrahlt wurde und die vielversprechend aussah. Doch dann erkrankte Max Böhm ernstlich und die Sendung wurde nicht wieder aufgenommen.

Als beruflich und privat alles wieder in glücklichen und regelmäßigen Bahnen verlief, ereilten den Künstler einige harte Schicksalsschläge. Am 4. April 1979 erlag sein Bruder seiner schweren Erkrankung. Am 5. August 1979 verunglückte die Tochter Christine bei einem Urlaub in der Schweiz tödlich. Die junge Frau, die in die Fußstapfen ihres Vaters getreten war und einige Male gemeinsam mit ihm auf der Bühne stand, hatte trotz ihres Alters bereits eine beachtliche Karriere gemacht. Max Böhm erfuhr zwischen einer Nachmittags- und Abendvorstellung von dem Unglück und stand ein paar Stunden später wieder auf der Bühne. Seine Frau Huberta mutmaßte, dass ihn das vielleicht kaputt gemacht habe. Er selbst betonte immer wieder, dass die Auftritte in dieser Zeit für ihn wie ein Segen waren, eine Art Beschäftigungstherapie. Zusätzlich dazu nahm sich ein paar Monate später, im Mai 1980 auch noch sein ältester Sohn Max Junior mit einunddreißig Jahren das Leben. In dieser Zeit stand Max Böhm beinahe täglich auf der Bühne und spielte rastlos weiter.

Neben seiner Leidenschaft zu zeichnen und zu malen, schrieb der Künstler auch Gedichte, die 1983 in dem Band „In Wirklichkeit ist alles ganz anders...Poetisches Tagebuch“ und in erweiterter Form noch einmal 1988 unter dem Titel „Gib mir deine tausend Fragezeichen“ erschienen. Im Vorwort der Erstauflage schreibt Hans Weigel, er habe Angst

gehabt vor der Aufgabe, ein Vorwort für einen Lyrikband von einem Nichtlyriker zu verfassen, doch dann resümiert er: „Denn wir haben hier vor uns, nehmt alles nur in allem, lyrische Texte; der Autor ist kein Sonntagspoet, kein Hobbydichter.“ (M. Böhm 1983, 7) Böhms Gedichte haben also Qualität und vor allem zeigen sie eine ganz andere Seite seiner Persönlichkeit, eine feine, tiefsinnige, oft tief traurige, fast verzweifelte Seite, die in seiner öffentlichen Person oft zu kurz kam.

Am 22. Dezember 1982 feierte das Stück „Raub der Sabinerinnen“ im „Theater an der Josefstadt“ Premiere, in dem Max Böhm den Striese spielte. Eine Traumrolle für ihn, doch daran konnte er keine Freude mehr haben. Seit Wochen nahm er schwere Antidepressiva ein, das tägliche Pensum war ihm zu viel. Zwei Vorstellungen gab Böhm noch, bevor er am Sonntag den 26. Dezember 1982 in seiner Wohnung verstarb.

4.1.1. PERSÖNLICHER BEZUG

An dieser Stelle möchte ich kurz skizzieren, wie sich Max Böhms persönliche Beziehung zu dem Land seiner Kindheit und Jugend in seiner Autobiographie darstellt. Dabei werde ich mich nur auf den ersten, von ihm verfassten, Teil beschränken.

Beginnen möchte ich mit dem Titel der Memoiren „Bei uns in Reichenberg“. Dieser Satz ist bekannt aus der Serie „Hotel Sacher“, in der Böhm einen „böhmakelnden“ Portier spielt. Selbst wenn man den Satz des Portiers nicht autobiographisch interpretiert, so bringt die Wahl dieses Titels für seine Biographie den Autor natürlich einerseits dieser Rolle nahe, andererseits natürlich der realen Stadt und damit seiner Jugend. Es wird also schon ein gewisses Gewicht auf diesen Lebensabschnitt des Künstlers gelegt und ihm damit große Bedeutung eingeräumt. In der vom ORF produzierten Filmreihe des Kuriers „Best of Kabarett“ erschien auch der Titel „Maxi Böhm. Komödiant und Parodist.“ Dieser Film konzentriert sich auf die letzten zehn Lebensjahre des Künstlers. Es wird dort über Max Böhm gesagt: „Das Theater der böhmischen Provinzbühnen hat sein Leben geprägt.“ (Dietrich 2010, 01:44-01:49) Obwohl die Aussage nicht weiter untermauert wird, meine ich trotzdem zustimmen zu können. Der Lebensabschnitt, den Max Böhm in Böhmen verbrachte, prägte sein Leben auf entscheidende Weise, unter anderem sprachlich, und er blickte immer wieder auf diese Zeit zurück.

Zum Thema Sprache merkt der Autor gleich zu Beginn seiner Autobiographie an – nicht ohne Stolz – dass Friedrich Torberg ihm einmal in einem Brief bestätigt hat, dass er einer der wenigen sei, die wirklich „böhmakeln“ könnten: „Die anderen böhmakeln nur so,

wie sie glauben, daß ein Tscheche deutsch redet. Aber Sie reden echt und unverfälscht so!“ (zitiert nach: Böhm, Bei uns in Reichenberg. Unvollendete Memoiren. Fertig erzählt von Georg Markus 1994, 26). Friedrich Torberg hielt selbst in seinem bereits zitierten Aufsatz „Als noch geböhmakelt wurde“ fest, nachdem er einiges darüber geschrieben hatte, was Böhmakeln nicht sei:

Was aber ist nun endlich das Böhmakeln? Wo kann man sich seiner Unverwechselbarkeit vergewissern, wo kann man es hören, wo wird es gepflegt? Ich fürchte: nur noch auf der eingangs erwähnten Bühne. Und selbst dort immer seltener. Hans Moser und Alfred Neugebauer, die es meisterhaft beherrscht haben, sind tot, und von den heute Wirkenden darf man allenfalls bei den Komikern Heinz Conrads und Maxi Böhm noch sicher sein, daß sie wissen, was sie tun (beide sprechen auch Tschechisch). Mehr gibt's nicht. (Torberg 1978, 287/288)

Beiläufig erwähnt Böhm in seiner Autobiographie, dass er 1936 tschechoslowakischer Staatsbürger war und deshalb an das Stadttheater in Reichenberg engagiert wurde. Die Formulierung: „[...] sondern ich war damals tschechoslowakischer Staatsbürger.“ (Böhm, Bei uns in Reichenberg. Unvollendete Memoiren. Fertig erzählt von Georg Markus 1994, 86) legt nahe, dass das nicht zeit seines Lebens der Fall war. Es wäre interessant zu wissen, wann und wie Max Böhm die österreichische Staatsbürgerschaft erlangte und ob er eventuell eine Doppelstaatsbürgerschaft hatte.

Die Zeit, die Max Böhm in Reichenberg verbrachte, zuerst zwei Jahre, nach kurzer Unterbrechung noch eines, gehörte sicher zur prägendsten Zeit in seinem Leben. Über den Titel des Buches, der schon einiges aussagt über den Stellenwert dieser Stadt im Leben des Künstlers, habe ich bereits geschrieben. Schauspielerisch entwickelte sich Böhm in dieser Zeit sehr weiter, er spielte erfolgreich in zahlreichen Stücken mit und wurde damals gewissermaßen als Komiker entdeckt: „Das war der bedeutsame Augenblick, in welchem ich fürs ganze Leben zum Spaßmacher entdeckt wurde.“ (Böhm, Bei uns in Reichenberg. Unvollendete Memoiren. Fertig erzählt von Georg Markus 1994, 88) Darüber hinaus fand er gute Freunde in diesen Jahren, von denen er mit manchen bis zu seinem Lebensende Kontakt gehalten hat (Böhm, Bei uns in Reichenberg. Unvollendete Memoiren. Fertig erzählt von Georg Markus 1994, 154).

Gleich zu Beginn seiner Memoiren, gewissermaßen als erstes Kapitel, findet sich eine kurze Passage, die den Titel „Aller Anfang ist schwermütig“, mit dem Untertitel „Wohin sind sie alle, wohin?“ trägt. In dieser Einführung fragt sich der Autor, wo alle seine Freunde und Bekannten aus Jugendtagen wohl hingekommen sind und schließt mit den Worten: „Wohin sind sie alle, wohin? Meine Träume. Meine Wirklichkeiten. Wohin?“ In der Aufzählung der Namen seiner Freunde, fallen sehr viele tschechische Familiennamen (Böhm, Bei uns in

Reichenberg. Unvollendete Memoiren. Fertig erzählt von Georg Markus 1994, 19). Es wird also auf nachdenkliche, fast melancholische Art und Weise auf die Kindheit und Jugend des Autors in Böhmen verwiesen und zurückgeblickt.

Zusammenfassend kann man also sagen, dass Max Böhm – wie es sich in seinen Memoiren darstellt – einen sehr persönlichen Zugang zu jenem Land, das für ihn immer nur Böhmen war, hatte. Es ist immer nur von Böhmen die Rede, fast nie wird eine offizielle Staatsbezeichnung verwendet. Für ihn ist es das Land seiner Kindheit und Jugend, in dem er seine ersten Theatererfolge feierte, in dem er Freunde fürs Leben fand, dessen Staatsbürger er war und dessen Amtssprache er beherrschte. Doch nicht nur das, er brachte auch sein, durch den Einfluss einer anderen Sprache – in diesem Fall des Tschechischen – gefärbtes Deutsch mit nach Wien und setzte es häufig auf der Bühne ein. Auf dieses besondere Stilmittel werde ich im folgenden Kapitel eingehen. Man darf an dieser Stelle jedoch nicht außer Acht lassen, dass der Autor des Buches, zu der Zeit, als er es verfasste, schwer krank war. Der Künstler litt zu diesem Zeitpunkt unter Depressionen. Dies mag vielleicht mit ein Grund sein, warum seine Kindheit und Jugend in dieser Art dargestellt wurden, nämlich unbekümmert, sorgenlos, nahezu idyllisch. Diese Darstellungsweise bezieht sich allerdings nicht nur auf seine Memoiren, ihr begegnet man auch schon früher im Werk des Künstlers.

4.2. WERKE

Max Böhms Werk ist sehr umfangreich, ich werde mich daher an dieser Stelle ausschließlich auf Texte konzentrieren, die einen eindeutigen Bezug zum tschechischen Raum aufweisen. Das beste Beispiel dafür ist die Autobiographie des Künstlers, die ich im vorangegangenen Kapitel analysiert habe und daher nun außer Acht lassen werde. Ich werde mich allerdings nicht auf Texte Böhms selbst konzentrieren, sondern hauptsächlich auf Rollen, die er übernommen hat, in denen der Böhmen-Bezug inhaltlich und oder sprachlich sehr deutlich ist. Dies ist auch durch die Verfügbarkeit der Texte bedingt. Dabei werde ich chronologisch vorgehen und mich an die Werkaufschlüsselung halten, die Georg Markus am Ende der Memoiren zusammengestellt hat. Ich werde mich allerdings in dieser Auflistung relativ kurz halten, da ich danach zu einigen der angeführten Beispiele auch eine Sprachanalyse durchführen werde.

Interessant ist, dass in den Theatern, in denen Max Böhm in Böhmen gespielt hat, sehr selten deutsche Übersetzungen tschechischer Autoren zur Aufführung gebracht wurden. In der Auflistung von Markus findet sich nur das Stück „R.U.R.“ von Karel Čapek, das in der leicht

abgeänderten Form „W.U.R.“ (Werstands Universals Robots) in der Spielzeit 1935/1936 in Eger (tsch. Cheb) aufgeführt wurde.

1968 verfasste Böhm eine jiddisch-böhmische Polka, die den Titel „In Aussig an der Elbe“ (tsch. Ústí nad Labem) trägt und die Georg Markus dem Anhang der Memoiren hinzugefügt hat. Diese wurde anlässlich des Einmarsches sowjetischer Truppen in die Tschechoslowakei verfasst (Böhm, Bei uns in Reichenberg. Unvollendete Memoiren. Fertig erzählt von Georg Markus 1994, 293). Dieser Beweggrund ist ein Hinweis darauf, dass sich Böhm, auch nachdem Wien schon sein Lebensmittelpunkt geworden war, noch mit den politischen Ereignissen im heutigen Tschechien befasste. Ein Ausschnitt aus der Polka:

Er lebt sehr gern in Aussig,
Der Gemüsehändler Taussig,
Da kann kommen, wer da will -
Er bleibt an diesem Ort!

Masaryk
Und auch der Benesch kam
Die Republik
Ein Ende nahm...

Doch, in Aussig an der Elbe,
Leo Taussig bleibt derselbe.
(Böhm, Bei uns in Reichenberg. Unvollendete Memoiren. Fertig erzählt von Georg Markus 1994, 293)

Besonders erwähnenswert ist darüber hinaus noch die Fernsehserie „Hallo...Hotel Sacher – Portier!“, die in sechsundzwanzig Folgen zwischen 1973 und 1976 ausgestrahlt wurde. Darin spielte Böhm eine Hauptrolle, neben Fritz Eckhardt, als „böhmakelnder“ Portier Blecha. In dieser Serie machte er auch den Satz „Bei uns in Reichenberg“ populär (Böhm, Bei uns in Reichenberg. Unvollendete Memoiren. Fertig erzählt von Georg Markus 1994, 250), den er später dann auch als Titel seiner Autobiographie aufgriff. Allein schon der Name zeigt die Verbindung an. Das tschechische Wort *blecha* bedeutet auf Deutsch *Floh*, es handelt sich dabei aber auch um einen häufigen Familiennamen in Wien.

1977 spielte Max Böhm die Rolle des Ladislaus Robitschek in dem Lustspiel „Pension Schöller“, unter der Regie von Heinz Marecek. Die Familie des Herrn Robitschek hat ein Haus in Teplitz (tsch. Teplice), weshalb die Figur oft den Satz „Bei uns in Teplitz-Schönau...“ sagt. Das kann man meiner Meinung nach durchaus als abgeänderte Form des zum Zeitpunkt der Aufführung bereits sehr bekannten Sagers von Max Böhm „Bei uns in Reichenberg...“ sehen und ist mit hoher Wahrscheinlichkeit ein speziell für den Schauspieler eingeführter Satz. Im Originaltext heißt Böhms Rolle nämlich Philipp Klapproth, und die

Familie besitzt ein Gutshaus, von dem man lediglich erfährt, dass es etwas abgelegen liegt.¹³ Die Verknüpfung zu Böhmen wird also wegen Max Böhm hergestellt, was deutlich zeigt, wie eng die Verbindung zwischen dem Künstler und dem Land ist, in den Augen des Regisseurs und des Publikums.

Des Weiteren gibt es eine Schallplatte, aus dem Jahr 1984, die den Titel „Böhm-ische Geschichten mit dem unvergessenen Maxi Böhm“ trägt. Sie enthält verschiedene Anekdoten und Gegebenheiten von Personen aus Böhmen, aufgelockert von diversen instrumentalen Musikstücken. Leider gibt es keinerlei Begleittext oder Ähnliches, wodurch man nicht weiß, ob es sich um reale Personen handelt oder um fiktive Erzählungen. Die Schallplatte unterstreicht jedoch den Eindruck des gemütlichen Böhmens, auf das der Künstler liebevoll zurückblickt. Es wird also eine ähnliche Stimmung evoziert wie in den Kindheits- und Jugenderinnerungen der Memoiren, allerdings weniger melancholisch, sondern eher fröhlich und heiter. Vor allem aber in Bezug auf mein nächstes, größeres Kapitel soll festgehalten werden, dass es sich dabei nicht um eine Schallplatte handelt, die dem Wienerlied zugeordnet werden kann, da der Künstler selbst darauf keine Lieder interpretierte, sondern persönliche Geschichten erzählte.

Ein weiteres Steckenpferd von Max Böhm war die Parodie. In der Sendung „Cabaret, Cabaret“ aus dem Jahr 1974 parodierte er den ehemaligen österreichischen Fußballnationaltrainer Leopold Štastný als Leopold Spassnie. Diese Sequenz, in der er den tschechischen Akzent meisterhaft nachahmt ist auch auf der DVD „Maxi Böhm. Komödiant und Parodist“ zu finden.

4.3. SPRACHLICHE ANALYSE

4.3.1. „BÖHMAKELN“

An dieser Stelle möchte ich den Begriff „Böhmakeln“ erläutern, da dieser oft im Zusammenhang mit Max Böhm, aber auch den anderen, von mir behandelten Künstlern, auftaucht. Dabei werde ich verschiedene Quellen anführen, um eine möglichst große Bandbreite der Auffassungen dieses Begriffes zu erhalten.

¹³ Den Text des Stücks kann man unter <http://www.zeno.org/Literatur/M/Laufs,+Carl/Drama/Pension+Schöllner> nachlesen.

Hans Peter Althaus bespricht in seinem sehr ausführlichen Buch „Mauscheln. Ein Wort als Waffe“, in dem er die Geschichte des Wortes „Mauscheln“ detailliert nachzeichnet, auch das Wort „Böhmakeln“ und hält auch die Bedeutungsveränderung fest.

Er bezeichnet darin das Wort „Böhmakeln“ als Ausdruck, der in gewisser Weise als Parallele zum Begriff „Mauscheln“ verstanden werden kann. Es habe ebenfalls eine pejorative Komponente und sei auf Grund seines Bedeutungspotentials, das sowohl in aggressiver Abwertung, als auch in der humoristischen Nutzung liege, dem Wort „Mauscheln“ nah benachbart. Althaus erwähnt hier ebenfalls, dass das Wort zum Repertoire der Wiener Komiker gehörte. Das Wort „Böhmakeln“ ist von „Böhmak“, also Böhme, Tscheche abgeleitet. Die deutsch-tschechische Sprachmischung ist hierbei bereits schon mit der tschechischen Endung am deutschen Wort verwirklicht. Laut Althaus wurde das Wort erst zu einem Zeitpunkt in die Wörterbücher aufgenommen, als das damit bezeichnete Sprachphänomen bereits nicht mehr existierte. Daher konnte sich die Bedeutung des Wortes auch weiterentwickeln. Während es 1976 als österreichischer, umgangssprachlicher und abwertender Ausdruck, ‚Deutsch mit starkem böhmischen, d. h. tschechischem Einschlag sprechen‘ bedeutete, lautete die Umschreibung 1980 schon ‚mit tschechischem Akzent sprechen‘. 1983 findet man die Bedeutung ‚tschechisch-deutsch radebrechen‘, während zehn Jahre später 1993 jeder Bezug zum Tschechischen entfallen ist und im Duden die Bedeutungserklärung ‚schlechtes Deutsch sprechen, radebrechen‘ angeführt ist (Althaus 2002, 163/164).

Monika Glettler schreibt in ihrem Buch „Böhmisches Wien“, das sich mit verschiedenen Aspekten des Lebens der Wiener Tschechen befasst, auch über das „Böhmakeln“. Sie hält fest, dass der Ausdruck „Böhmak“ als veraltet gelte und abwertend verwendet werde, das Wort „Böhmakeln“ jedoch noch ein Begriff sei (Glettler 1985, 106). Dazu muss natürlich angemerkt werden, dass das Buch im Jahr 1985 erschien, und somit die Feststellung, dass das Wort noch ein Begriff sei, nicht automatisch auf die heutige Zeit umgelegt werden darf.

In dem Sammelband „Doma v cizině / Zuhause in der Fremde“, kann man lesen, dass das „Böhmakeln“ im Laufe der Zeit seine untertönige Schärfe und Aggressivität verloren und liebevoll-nostalgische Züge angenommen habe (Pressler 2002, 133). Das hängt vermutlich mit der allgemeinen Wahrnehmung des Tschechentums und der tschechischen Sprache in Wien zusammen, die sich im Laufe der Jahre sehr stark veränderte. Auf die Veränderung dieser Wahrnehmung beziehungsweise Darstellung im Wienerlied werde ich in einem folgenden Kapitel noch eingehen.

Friedrich Torberg charakterisierte „Böhmakeln“ in seinem bereits zitierten Aufsatz „Als noch geböhmakelt wurde“ folgendermaßen:

Worin bestand es denn, das Böhmakeln? Lediglich in einem fremdartigen Akzent, in einer Verzerrung der Aussprache und einer Verstümmelung von Wörtern und Wendungen? Es war natürlich weit mehr. Es war eine bei aller Härte behagliche Sprachtönung, der immer ein wenig Küchengeruch zu entströmen schien und die sich für eine bestimmte Gattung heimtückisch nuancierten Humors vortrefflich eignete. [...]. Was aber ist nun endlich das Böhmakeln? Wo kann man sich seiner Unverwechselbarkeit vergewissern, wo kann man es hören, wo wird es gepflegt? Ich fürchte: nur noch auf der eingangs erwähnten Bühne. (Torberg 1978, 284/285, 287)

Torberg spricht hier also unter anderem die Verknüpfung des „Böhmakeln“ mit Humor – ob bissig oder liebevoll – dem Brett und der Bühne an. Tatsächlich ist die Geschichte der Parodie des Tschechischen sehr alt, es entwickelte sich zu einem wesentlichen Stilmittel der Wiener Unterhaltung bis weit in das 20. Jahrhundert hinein, ähnlich wie das „Jüdeln“. Beides stieß auf Seiten der Parodierten – Tschechen wie Juden – einerseits auf Akzeptanz, andererseits auf Ablehnung (Pressler 2002, 126). Eine ähnliche Verknüpfung stellt auch Monika Glettler her:

So wie das Jüdeln zum Witzeerzählen, so gehörte das Böhmakeln zum Parodieren. Es war ein unentbehrlicher Bestandteil im Arsenal der schauspielerischen Mittel des Wieners und hatte mit Wörtern wie „Strizzi“ [...], „Tschecherl“ [...] oder mit Pallawatsch ebenso wenig zu tun, wie das Kuchelböhmische, das auf deutsche Wortstämme tschechische Formen aufpfropfte. (Glettler 1985, 108)

Genau wie Friedrich Torberg hält sie fest, was „Böhmakeln“ nicht bedeutet, genauso wenig beschreibt sie seine wesentliche Charakteristik. Vermutlich hängt das mit der schweren Fassbarkeit des Phänomens zusammen, das jeder Komiker beziehungsweise Parodist unterschiedlich realisierte. Ich werde also in einem nächsten Schritt das „Böhmakeln“ eines bestimmten Künstlers – in diesem Fall Max Böhm – untersuchen, um etwaige Charakteristika aufstellen zu können.

Zur Zeit der Hochblüte hatte das Tschechische auf die Wiener Umgangssprache einen nicht unbedeutenden Einfluss, der sich im Bereich der Phonetik genauso bemerkbar machte wie in der Lexik. Darüber hinaus wurden auch grammatikalische Besonderheiten adaptiert, vor allem im Bereich der Präpositionen. Einige Begriffe und Wendungen, die tschechischen Ursprungs sind, lauten z. B. *auf lepschi gehen* (tsch. *lepší* = besser), *Feschak* (tsch. *fešák* = fescher Kerl), *pomali* (tsch. *pomalu* = langsam), *schetzkojedno* (tsch. *všecko jedno* = alles eins, alles egal), *trischaken* (*držák* = Halter, Träger), *das steht nicht dafür* (tsch. *to nestojí za to* = das lohnt sich nicht) (Glettler 1985, 105).

Es gibt auch zahlreiche Werke, die sich mit dem Einfluss des Tschechischen auf das Wienerische auf allen Ebenen sehr detailliert beschäftigen. Die Ansicht, dass das Tschechische auch das Wienerische beeinflusste, ist jedoch nicht unumstritten. Peter Ernst zweifelt diesen Umstand in seinem Artikel, der im Sammelband „Deutsch in multilingualen Stadtzentren“ erschien, an. Er hebt hervor, dass Lautersatz – um den es sich bei den „tschechischen“ Veränderungen letztlich handle – mit der Erhöhung von Sozialprestige verbunden sei. Bei den durch die tschechische Sprache verursachten Veränderungen wäre nun aber genau die umgekehrte Stoßrichtung festzustellen. Wiener Bürger und Adelige hätten sich demzufolge an der Sprache der Dienstmädchen und Tagelöhner orientiert. Dazu kommt, dass es sich bei dem beschriebenen Lautersatz um Lautveränderungen handeln würde, die das gesamte Wiener Phonemsystem betreffen. Dies wäre aus der Sicht des Forschers ein einmaliger Vorgang, durch die Tatsache, dass er von „unten“ nach „oben“ gewirkt habe und seine Folgen bis heute nachwirken würden (Ernst 2008, 99-107). Ernst schließt mit den Worten:

Ich halte somit den Einfluss der Tschechen auf den Wiener Dialekt im ausgehenden 19. und 20. Jahrhundert für einen sprachexternen Erklärungsversuch, der von der Sprachwissenschaft zumindest neu überdacht werden sollte. (Ernst 2008, 105)

An dieser Stelle fehlt leider der Raum, die unterschiedlichen Meinungen zu diesem Thema detaillierter auszuführen. Für mein Thema ist bis zu einem gewissen Grad unerheblich, ob das Tschechische das Wienerische grundsätzlich beeinflusst hat, da ich mich mit der ganz konkreten Sprache einzelner Personen beschäftige, die auf der Bühne standen und eine gewisse Sprachform verwendeten. Ich werde zwar versuchen Charakteristika für diese Sprachform aufzustellen, dazu werde ich jedoch nur ein relativ kleines Korpus heranziehen, sodass daraus keine allgemein gültigen Regeln abgeleitet werden können.

4.3.2. *BEI UNS IN REICHENBERG*

Nicht nur inhaltlich, sondern auch sprachlich sind Böhm's Memoiren interessant, da der Autor einige tschechische Wörter, beziehungsweise Mischwörter aus beiden Sprachen einflocht. Ich möchte an dieser Stelle diese Begriffe näher betrachten und sie versuchen einzuordnen.

Das erste Wort ist der Ausdruck *Kofer*. Böhm gab dazu die Erklärung ab: „Kofer war ein typisches Wort aus der Teplitzer Dialektsprache und bedeutete: älterer, väterlicher Mann.“ (Böhm, Bei uns in Reichenberg. Unvollendete Memoiren. Fertig erzählt von Georg Markus 1994, 27).

Der nächste Ausdruck ist *tschundern*. Der Autor erklärte diesen Begriff folgendermaßen: „Und die anderen Kinder waren in der guten frischen Luft und konnten – o höchste Seligkeit meiner holden Kindheit! –, sie durften »tschundern«! Ins Deutsche übersetzt: auf eisiger Bahn schliddern, gleiten.“ (Böhm, Bei uns in Reichenberg. Unvollendete Memoiren. Fertig erzählt von Georg Markus 1994, 43) Bei diesem Ausdruck handelt es sich also um ein tschechisches Wort, das mit der typischen Endung deutscher Verben, also *-en* eingedeutscht wurde. Das tschechische Ausgangswort könnte *čundr* gewesen sein, was umgangssprachlich *Bummel*, *Runde* bedeutet, beziehungsweise das Verb *čundrat se*, das ebenfalls umgangssprachlich *bummeln*, *strolchen*, *herumschlendern* bedeutet. Dazu muss dann noch eine Bedeutungsverengung gekommen sein, die die allgemeine Bedeutung, auf die reine Verwendung im Zusammenhang mit Schnee und Eis beschränkte.

Das letzte Wort ist das tschechische Wort *pendrek*, das umgangssprachlich *Gummiknüppel* bedeutete. Böhm dazu: „Tschechisch heißt dieser Gegenstand *pentrek*, und André erklärte uns die Herkunft dieses Wortes. Es war kuchelböhmisches und kam von »Bärndreck«, wie man in der Jugend die schwarzen Lakritzenstangerl nannte.“ (Böhm, Bei uns in Reichenberg. Unvollendete Memoiren. Fertig erzählt von Georg Markus 1994, 123) Interessant ist hier, dass Böhm das Wort orthographisch nicht richtig wiedergibt, es dürfte ihm also nur aus der gesprochenen Sprache bekannt gewesen sein. Auch in heutigen Wörterbüchern¹⁴ findet man noch das Wort *pendrek* mit genau jenen zwei Bedeutungen, die auch Böhm in seinen Memoiren anführte.

Abgesehen von den tschechischen und tschechisch-deutschen Versatzstücken, die im ersten Teil der Autobiographie auftauchen, fiel mir noch eine besondere Stelle auf, die den Einfluss des Tschechischen auf das Deutsche von Böhm illustriert. Er schrieb: „Eines Nachts gab's einen ganzen Tisch mit Komödiantenvolk – wir waren unser neun.“ (Böhm, Bei uns in Reichenberg. Unvollendete Memoiren. Fertig erzählt von Georg Markus 1994, 124) Der Satzteil *wir waren unser neun* ist eine direkte Übersetzung des tschechischen *bylo nás devět*, also im Sinne von *wir waren neun*. Man könnte argumentieren, dass Böhm diese Konstruktion absichtlich einsetzte, man findet jedoch weder davor noch danach einen Hinweis auf einen markierten Satzteil und es ist zu bezweifeln, dass das Lesern ohne Tschechischkenntnisse, ohne entsprechenden Hinweis auffällt. Ich bin überzeugt, dass man noch mehr solche Einflüsse in Böhms Memoiren fände, die Interferenzen zwischen Deutsch

¹⁴ Siehe: Siebenschein, Hugo a kolektiv. *Velký česko-německý slovník*. Sv. P-Ž. 2 sv. Leda, 2006.

und Tschechisch sind jedoch nicht Gegenstand meiner Arbeit und können daher auch nicht weiter verfolgt werden, obwohl dies sicher lohnenswert wäre.

In der Autobiographie finden sich darüber hinaus Stellen, in denen der Künstler „Geböhmakeltes“ schriftlich festhielt, und zwar in den Reden seiner Großmutter und des Stadtfrisörs.

Is das Gemise geputzt? Was stehts ihr da herum? Die Frau Kaiser mechte das Frihstick! Ruschenka, tragen S' den Kibel hinaus! (M. Böhm, Bei uns in Reichenberg. Unvollendete Memoiren. Fertig erzählt von Georg Markus 1994, 30)

Hern Sie zu, Frau Oberforstrat! Sie ham den Buben genannt! Unter den Mitwirkenden war auch der Sohn des berühmten Badearztes aus Teplitz. (M. Böhm, Bei uns in Reichenberg. Unvollendete Memoiren. Fertig erzählt von Georg Markus 1994, 31)

No, ham Sie schon gehert: die Lilli Vejvod kriegt a Kind! Und der Dobyhal, der Verkeifer vom Delikatessengeschäft Puhl, soll herich der Vata sein! Rasierwasser angenehm? (M. Böhm, Bei uns in Reichenberg. Unvollendete Memoiren. Fertig erzählt von Georg Markus 1994, 29)

Besonders auffällig in allen drei Passagen ist die Umwandlung der Umlaute „ü“, „ö“ und „ä“ zu den offenen Vokalen „i“ und „e“, beziehungsweise zum Diphthong „ei“. Das Wort *Gemüse* wird also zum Beispiel [gemise] ausgesprochen. Die Schwierigkeiten der Artikulation der deutschen Umlaute sind tatsächlich häufig bei tschechischen Muttersprachlern zu beobachten.

Charakteristisch ist außerdem das *no* am Satzanfang, ein Füllwort, das eine Kurzform des tschechischen Wortes *ano*, auf Deutsch *ja*, darstellt und im Tschechischen häufig gebraucht wird.

Interessant ist der Ausdruck *herich* in der dritten Passage, bei dem es sich um eine Verballhornung des deutschen *hör ich* handelt.

4.3.3. EIN ABEND FÜR ZWEI KOMÖDIANTEN

„Schau'n Sie sich das an“ ist der Titel einer Revue zum Andenken an Karl Farkas, die Max Böhm gemeinsam mit Elfriede Ott gestaltete. Sie hatte am 1. September 1982 in den Kammerspielen Premiere, war also bereits eines der letzten Projekte des Künstlers (M. Böhm, Bei uns in Reichenberg. Unvollendete Memoiren. Fertig erzählt von Georg Markus 1994, 271, 313).

Ich werde im Folgenden einen kleinen Ausschnitt dieses Unterhaltungsabends wiedergeben. Dabei transkribierte ich nur die „geböhmakelten“ Stellen, allerdings nicht auf Grundlage des Internationalen Phonetischen Alphabets (IPA), sondern einer einfachen

lautlichen Umschrift. Die transkribierten Stellen kennzeichnete ich zur deutlicheren Abhebung kursiv. Den Rest des Textes gab ich nach den Regeln des Standarddeutschen wieder, mit Ausnahme dialektaler Ausdrücke, die ich aus Gründen der Authentizität beibehielt.

Als Grundlage werde ich mich auf die Aufnahme der Kurier Edition „Best of Kabarett“ beziehen, die den Titel trägt „Elfriede Ott & Maxi Böhm. Ein Abend für zwei Komödianten“.

B: Hoppala. Wohin *mechtens* denn?

O: Ach, eigentlich gar nirgends hin.

B: S'Untherhaltungsprogramm ist nämlich schon *foriber*, wissen's?

O: Das tut mir aber leid, da habe ich jetzt etwas versäumt.

B: Da haben's nix *ferseimt*. Das Programm bin ich selber.

O: Ja ich weiß. Ich habe den Applaus gehört.

B: Das war doch kein Applaus. Das war wie wenn aner a Zehngroschenstückl in an leeren Klingelbeutel *einischmeißt*. Da hätten's erleben müssen wie die Leut getobt haben bei mir damals in Teplitz *schenau*. Weißes *ressel* – ich als Sigismund: Was kann der Sigismund *dafir*, dass er so schön ist. Was kann der Sigismund *daf*...ja. Ein Applaus. Ich sag Ihnen, ein Tornado ist dagegen ein *mailifterl*. Oder ich in Leitmeritz damals, in dem *stick* der *mide* Theodor, war das. Ich als Aktschluss. Steh' ganz allein auf der *bine* und sag' ich: Ich bin so einsam wie ein Walfisch im Mittelmeer. Da haben die Leite getobt, gerast, haben gelacht, ich hab geglaubt der Balkon bricht ma zusammen. Und diesen Witz hab ich jetzt auch probiert, da bei *die* Passagiere am Schiff, aber nicht einmal geschmunzelt haben die Leute.

O: Ich hätte über sie gelacht.

B: Jo, küss die Hand, sehr liebenswürdig. Aber ich kenn' mich aus, ich bin a alter Profi. Ich weiß, was los is. Ich bin ein Modell, das nicht mehr gefragt ist, wissen's. Ich bin ein Oldtimer. Bei diese Tingeleien komm ich mir vor wie der Niki Lauda, wenn er mitfahren *mecht* in Zeltweg auf einem alten Moped.

O: Dann würd ich's doch an ihrer Stelle nicht mehr tun.

B: Was?

O: Verzeihen Sie meine Taktlosigkeit, wahrscheinlich müssen Sie arbeiten.

B: Was heißt *missen*? Sie meinen wegen dem da hier? Das wird uns eh alles abgezogen von der Pension.

O: Und warum treten Sie dann noch immer auf?

B: Warum, warum? Altes Zirkuspferd. Ich habe mir das unlängst *iberlegt* warum. Weil mir fad is. Wirklich, schau'n Sie, meine Kollegen von *friher*, entweder sie sind prominent oder sie sind tot. Aus meinem alten Kaffeehaus haben sie jetzt eine Bankfiliale gemacht. Ich hab' nachgedacht *driber*, ob's nicht besser ist, ich geh' in ein Heim.

O: Nein.

B: Warum nicht? Hab' ich wenigstens Ansprache, man ist unter *Leite*, man ist ein Mensch.

O: Nein, man ist ein Fall. Ein Fall mit einer Nummer. Ein nummerierter Fall. Ich weiß das, ich leb' in einem Heim.

B: Ja, Verzeihung, Sie haben's vielleicht zufällig nicht gerade richtig getroffen dort.

O: Doch, doch, das ist ein vorbildliches Heim, ein Musterbetrieb. Es ist nur so vorschriftsmäßig steril. Entschuldigen Sie, aber ich...Dankeschön. Ich muss mir jetzt meine Medikamente geben lassen, unsere Oberschwester legt großen Wert auf Pünktlichkeit.

B: Na bitte, soll ich Sie ein *stick* begleiten?

O: Nein, nein, danke es geht. Das Gespräch mit Ihnen hat mir jetzt richtig gut getan, Herr Alberti. Aber machen Sie nicht jetzt wieder alles durch Mitleid kaputt.

(Ott, Böhm und Österreicher [Komp.] 2008, 48:36-52:01)

Zuerst zu den sprachlichen Komponenten. Auffällig ist hier vor allem die Umwandlung der Umlaute „ö“, „ü“ und „ä“ in die offenen Vokale „e“, „i“ beziehungsweise in den Zwiellaut „ei“, wie das auch schon in den Passagen der Memoiren von Böhm zu beobachten war. Man kann das also als charakteristisches Merkmal seiner Art zu „böhmakeln“ festhalten. Die Vermeidung der deutschen Umlaute ist in der von mir wiedergegebenen Passage sehr konsequent durchgeführt worden, mit wenigen Ausnahmen.

Man findet in dem Text jedoch weder tschechische Versatzstücke, noch grammatikalische Besonderheiten, die auf die Verwendung der deutschen Sprache durch einen tschechischen Muttersprachler schließen ließen. Der einzige „Fehler“ ist die falsche Deklination des Artikels, wenn Böhm statt „bei den Leuten am Schiff“ „bei die Leute am Schiff“ sagt. Das könnte man allerdings auch als Einfluss des Wienerischen deuten.

Inhaltlich nimmt die Figur des Unterhalters immer deutlich auf Böhmen Bezug, wenn er von Teplitz Schönau und Leitmeritz spricht. Da diese beiden Orte auch im Leben des Kabarettisten eine wichtige Rolle spielten, liegt die biographische Deutung wieder sehr nahe.

Interessant ist darüber hinaus die Verwendung des Wortes [mailifterl], das an dieser Stelle sicher nicht nur aus Gründen der Komik im Vergleich mit dem Tornado gefallen ist. In meinem nächsten Kapitel werde ich noch ausführlich auf das Gedicht „Mailiewderl“ von Karl Kampf eingehen, der der erste Volkssänger war, der die Figur des „Böhm“ auf die Bühne stellte. Böhm spricht also durch die Verwendung dieses Wortes eine ganz bestimmte Bühnentradition an, in der sich der Künstler vermutlich auch selbst sah.

Zusammenfassend kann man sagen, dass Max Böhm einen sehr persönlichen Bezug zu Böhmen hatte. Er verbrachte seine Kindheit und Jugend hier und dort liegen auch seine schauspielerischen Wurzeln. Böhm steht in der Tradition von Fritz Grünbaum und Armin Berg, die er selbst als Kind im Theater bewunderte und von denen er häufig Couplets und Chansons interpretierte. Er spielte auch öfter mit der Verwendung bestimmter Wörter auf diese tschechische Tradition an, aber trotzdem steht bei ihm das Persönliche im Vordergrund. Häufig erzählte er Geschichten, die von Böhmen handelten, erwähnte darin in charakteristischer Weise besondere Personen – mit tschechischen Namen natürlich – und trug dann eine lustige Anekdote dazu vor. Dieses Schema ist vor allem in seiner Rolle als „böhmakelnder“ Portier in der Serie „Hallo Hotel Sacher – Portier“ anzutreffen, in seiner Autobiographie und auf der Schallplatte „Böhm-ische Geschichten“. Besonders in den Jahren seiner schweren Krankheit blickte er immer wieder positiv, melancholisch reflektierend auf das Land – das für ihn immer nur Böhmen war – und seine Leute zurück.

Böhm war tschechoslowakischer Staatsbürger, sprach tschechisch und kannte dadurch auch die sprachlichen Besonderheiten eines tschechischsprachigen Muttersprachlers, wenn er ohne eingehende Schulung Deutsch spricht. Diese imitierte er gekonnt und setzte sie auf der Bühne um. Er war stolz darauf „richtig böhmakeln“ zu können und verkörperte auch sehr viele Rollen, in denen er diese Fähigkeit einsetzen konnte. Manche dieser Rollen interpretierte er auch speziell in diese Richtung hin, ohne dass dies durch den Originaltext vorgegeben worden wäre.

Als Charakteristika seiner Sprache konnte ich neben der typischen Aussprache und Intonation, die sehr wichtig, allerdings nur schwer wiederzugeben ist, vor allem die konsequente Vermeidung aller deutschen Umlaute ausmachen. Seine „geböhmakelten“ Passagen sind insbesondere auch durch eine starke inhaltliche Bezugnahme auf Böhmen und die Verwendung spezifischer Wörter oder Lieder, die eine gewisse Tradition ansprechen, gekennzeichnet.

5. HEINZ CONRADS

„Als Böhmen noch bei Öst'rreich war“

In einem weiteren Kapitel werde ich mich dem Kabarettisten Heinz Conrads und seinem Leben und Werk widmen. Der 1913 in Wien geborene Conrads stellt gewissermaßen einen Übergang dar, von der Generation jener Künstler, die teilweise in Tschechien geboren wurden und auf den sudetendeutschen Provinzbühnen ihre Karriere begannen – wie zum Beispiel Böhm und Waldbrunn – hin zu jenen, die nicht mehr unmittelbar in dem Land lebten, jedoch ihre eigenen Erfahrungen damit gemacht hatten.

Heinz Conrads Bezug zum tschechischen Raum wird in seinem Werk und seinem Wirken sichtbar, vor allem in seinen Liedern. Jedoch auch in seiner Biographie finden sich ein paar interessante Punkte für mein Thema, weshalb ich diese wieder voranstellen werde. Anschließend werde ich die Werke anführen, die für mein Thema relevant sind, allgemein auf das Tschechische im Wienerlied eingehen und eine sprachliche Analyse der relevantesten Wienerlieder von Heinz Conrads durchführen.

5.1. BIOGRAPHIE

In Bezug auf Heinz Conrads stellt sich die Quellenlage relativ übersichtlich und fruchtbar dar. Der Künstler selbst hat 1975 eine Art Autobiographie herausgegeben, die seine ersten sechzig Lebensjahre umfasst. Darüber hinaus gibt es eine Biographie von Marco Schenz aus dem Jahr 1987 die den Titel „Heinz Conrads. Erinnerungen an einen Volksliebling“ trägt, sowie die Diplomarbeit von Eva Puscha „Das Phänomen der Popularität am Beispiel Heinz Conrads“ aus dem Jahr 1996, in der sie auch zur biographischen Conrads-Forschung noch Neues beitrug. Zusätzlich existiert ein Buch von Wolfram Huber mit dem Titel „Heinz Conrads. Eine Annäherung“, das verschiedene Aussagen von Freunden und Bekannten des Künstlers zusammenstellt. Die drei zuerst genannten Werke dienen mir als Grundlage der Biographie, letzteres werde ich außer Acht lassen.

Heinz Conrads wurde am 21. Dezember 1913 in Wien als Heinrich Hansal geboren. Seine Mutter, Maria Hansal, stammte aus Böhmen. Ihre Familie war 1906 von dort nach Wien gezogen. Woher genau die Familie stammte, darüber sind sich die beiden verwendeten Quellen nicht einig. Marco Schenz nennt eine Gemeinde namens Baumgarten, die im Bezirk

Neuhaus liegt (Schenz 1987, 12). Vermutlich ist damit das Dorf Oberbaumgarten (tsch. Horní Pěna) gemeint, das fünf Kilometer südlich von Neuhaus (tsch. Jindřichův Hradec) liegt und auch dessen Bezirk angehört. Eva Puscha bezieht sich in ihrer Diplomarbeit auf das Wiener Stadt- und Meldearchiv, wenn sie schreibt, dass die Familie aus dem Dorf Katterschlag abstammte (Puscha 1996, 8). Damit ist vermutlich wiederum der Ort Gatterschlag (tsch. Kačlehy) gemeint, ein Nachbarort von Oberbaumgarten. Die genaue Ausforschung des Herkunftsdorfes ist an dieser Stelle nicht weiter relevant, überhaupt da beide in unmittelbarer Nachbarschaft liegen und somit klar ist, dass die Familie aus der Nähe von Neuhaus stammte.

Der aus Köln stammende Vater, Heinrich Conrads, übte den Beruf eines Modelltischlers aus (Puscha 1996, 8; Schenz 1987, 12-14). Heinz Conrads über seine Herkunft:

Dabei ist das mit dem echten Wiener so eine Sache bei mir. In meiner Familie bin ich nämlich der erste Wiener. Die edle Nasenform ist's wohl, die manchem den Schluß nahelegt, ich müßte irgendwo aus dem Böhmischem her sein. Das stimmt auch wieder nur höchstens zur Hälfte. Der Vater jedenfalls stammt aus Cöln am Rhein, damals noch mit C wie Conrads. Die Mutter kam aus der deutsch-böhmischen Gegend nördlich von Gmünd. Ich kenne ihre Heimat nur von den Ferien, die ich dort mit der Großmutter verbrachte. Litschau, Gatterschlag, Baumgarten heißen die Orte. (Conrads 1974, 13/14)

Was Conrads in seiner Biographie nicht erwähnte, ist die Tatsache, dass er nie mit seinen Eltern unter einem Dach wohnte. Während seiner Lehrzeit war er zwar an derselben Adresse gemeldet, wohnte aber nach wie vor bei seiner Großmutter (Puscha 1996, 12). Direkt nach der Geburt gab die Mutter ihr Kind in Pflege, wo Heinrich zwei Jahre im niederösterreichischen Trotsenbach verbrachte. Seine Großmutter holte ihn dann zu sich und das Kind lebte bis in die dreißiger Jahre bei ihr (Puscha 1996, 8; Schenz 1987, 16).

Im Oktober 1922 heirateten die Eltern und aus Heinrich Hansal wurde Heinz Conrads (Puscha 1996, 12; Schenz 1987, 19). Eva Puscha hat die Unterlagen genauer eingesehen und festgehalten, dass Heinrich Conrads durch die Heirat das Wiener Heimatrecht erlangte. Er, seine Gattin, sowie der Sohn waren nun nicht mehr nur zuständig nach Wien, sondern auch österreichische Staatsbürger (Puscha 1996, 12). Somit waren Maria Hansal und ihr Sohn Heinrich zuvor Staatsangehörige der Tschechoslowakischen Republik, ein Umstand der nicht uninteressant ist.

Auf Wunsch des Vaters begann Heinz Conrads eine Lehre als Modelltischler im väterlichen Betrieb, eine Arbeit, für die er weder begabt noch körperlich geeignet war. Von Kindheit an war er sehr dünn und kränklich. Die schwere, körperliche Arbeit in der Tischlerei führte zu einer Lungenerkrankung, auf Grund derer er öfter in Spitalsbehandlung war.

Während des Spitalsaufenthalts entdeckte er seinen Wunsch, Arzt zu werden. Doch nach seiner Rückkehr in die Werkstatt des Vaters war davon keine Rede mehr und Heinz Conrads absolvierte schließlich 1931 die Gesellenprüfung.

Während dieser, sowohl physisch als auch psychisch sehr belastenden Zeit, entdeckte der Jugendliche bereits seine Liebe für das Theater. Die Großmutter erkannte die musische und schauspielerische Begabung ihres Enkels und meldete ihn in einem Theaterverein an, an dem er in seiner Freizeit leidenschaftlich teilnahm (Puscha 1996, 12/13; Schenz 1987, 22-27).

Heinz Conrads sah im Militärdienst eine Fluchtmöglichkeit aus dem ungeliebten Beruf, darüber hinaus eine Chance der Weiterbildung. Sein großer Traum war nach wie vor die Matura. Die Assentierung befand ihn jedoch für „minder tauglich“. Erst als es Anfang 1933 zu einer Aufstockung des Bundesheeres kam, wurde Conrads Urteil in ein „tauglich“ umgewandelt und er trat im November 1933 seinen Dienst in der Meidlinger Kaserne beim Telegraphenbataillon an. Er verpflichtete sich von Beginn an zu sechs Jahren Militärdienst, da man nach dieser Zeit Anspruch auf einen Beamtenposten hatte. Sein Versuch, mit einigen gleichgesinnten Kollegen in dieser Zeit die Matura nachzumachen, wurde durch den Einmarsch der deutschen Wehrmacht unterbrochen (Puscha 1996, 14/15; Schenz 1987, 30/31).

Im Dezember 1939 heiratete Heinz Conrads die neunzehnjährige Lilly Peter, die er bereits 1936 kennen gelernt hatte (Puscha 1996, 15; Schenz 1987, 32,35). Noch vor Kriegsausbruch wurde der Künstler nach Brünn versetzt, von wo aus er nur alle paar Wochen nach Hause zu seiner Verlobten fahren konnte (Schenz 1987, 34). Auf Grund seines labilen Gesundheitszustandes wurde er dann dem Ersatztruppenteil in Wien zugeordnet (Puscha 1996, 15; Schenz 1987, 34/35).

Die Maturapläne hatte Heinz Conrads inzwischen aufgegeben, dafür hatte er seine Liebe zum Theater wiederentdeckt. Deshalb organisierte er Kompanieabende, für die er conferierte und parodierte. In dieser Zeit lernte Conrads in der Kaserne auch den Musiker Heinz Sandauer kennen. Sandauer ermutigte ihn, bei seinem Freund, dem Kammerspieler Wilhelm Schmidt vorzusprechen. Nach einem scheinbar missglückten Vorsprechen, in dem Conrads das Gedicht „Die Fichte“ vortrug, meldete sich Schmidt im September 1941 bei dem jungen Soldaten und gab ihm von da an dreimal wöchentlich Schauspielunterricht. Sein Lehrer war es auch, der Conrads im April 1942 zur Schauspielprüfung bei der Reichstheaterkammer anmeldete. Dem Soldaten wurde nach seinem Vorsprechen kurzerhand von der Kommission die Eignungsprüfung als Reifeprüfung anerkannt, wonach Conrads nun als geprüfter Schauspieler ausgewiesen war (Puscha 1996, 15/16, 24; Schenz 1987, 36-46).

Seine erste Rolle erhielt Conrads am Wiener Stadttheater, wo er in dem Lustspiel „Kleopatra die Zweite“ einen römischen Offizier spielte (Puscha 1996, 16,24; Schenz 1987, 57,60). Conrads selbst darüber:

Ich komme also zu ihr – ich weiß nicht, war's wirklich mein römisches Profil mit der klassisch-böhmischen Nase oder war's vielleicht doch meine Uniform – jedenfalls meinte sie, ich wäre der Richtige für die Rolle eines römischen Offiziers in dem Lustspiel „Kleopatra die Zweite“. (Conrads 1974, 59/60)

Es wird hier erneut die „böhmische Nase“ angesprochen. Tatsächlich existierte in der damaligen Zeit noch die Vorstellung von einer bestimmten Physiognomie der Tschechen, ähnlich wie in der Darstellung des „typischen Juden“. Darauf werde ich später noch genauer eingehen. Während des Krieges, von 1942 bis 1944, trat der Künstler in über 500 Vorstellungen auf dieser Bühne auf. Das Theaterverbot vom 1. September 1944 bereitete dem Bühnenschaffen jedoch ein jähes Ende (Puscha 1996, 16/17).

Im Jänner 1944 kam der Sohn Gerd zur Welt und Conrads war nach wie vor in Wien stationiert (Puscha 1996, 17; Schenz 1987, 66).

Nach dem Krieg wollte Conrads weiterhin als Schauspieler arbeiten und klapperte zahlreiche Konzert- und Theateragenturen ab. Er konnte bei zwei Agenturen Fuß fassen, eine gehörte seinem ehemaligen Schulkollegen Hans Neroth, welcher ihm auch zu seiner ersten Verpflichtung ans Kabarett verhalf. Von da an ging es mit Conrads Karriere aufwärts (Puscha 1996, 17,47; Schenz 1987, 74/75).

In dieser Zeit wirkte der Künstler auch in einigen Operetten am Stadttheater und am Bürgertheater mit, jedoch war diese Art von Unterhaltungstheater bald nicht mehr gefragt (Puscha 1996, 18, 26 ff.; Schenz 1987, 80, 82). Umso erfolgreicher und beliebter war Conrads als Conférencier. Gemeinsam mit Gustav Zelibor nahm er an Matinéen, Varietéabenden und Ballveranstaltungen teil (Puscha 1996, 18). Innerhalb weniger Monate gelang Conrads ein beachtlicher Aufstieg und man begann sich auch im „Simpl“ für den Unterhaltungskünstler zu interessieren. Der Besitzer des Kabarett, bei dem Conrads an seinem 32. Geburtstag den Vertrag unterschrieb, hieß zu dieser Zeit Otto Oegyn (Puscha 1996, 17,48/49; Schenz 1987, 80,82). Bis 1948 blieb er unter Oegyn am „Simpl“ und kehrte dann zwei Jahre später unter der Leitung von Karl Farkas noch einmal zurück (Schenz 1987, 80,82).

1946 begann Conrads im Rundfunk mit seiner ersten eigenen Sendung, die er 40 Jahre lang moderieren sollte. Erneut war es sein Freund Heinz Sandauer, der ihm zu dieser Chance verhalf. Die Sendung trug den Titel „Was machen wir am Sonntag, wenn es schön ist?“, dauerte 45 Minuten und wurde anfänglich im Studio, ohne Publikum, aufgenommen. Das Format war von Anfang an erfolgreich und wurde ein Jahr später umbenannt in „Was gibt es

Neues hier in Wien?“. In dieser Zeit wurde auch Gustav Zelibor musikalischer Leiter der Sendung (Puscha 1996, 19,52 ff.; Schenz 1987, 84,86,87).

In den späten 40er Jahren war Heinz Conrads sehr gefragt, er hatte viele unterschiedliche Verpflichtungen, unter anderem beim Rundfunk, am Theater und am Kabarett (Schenz 1987, 91). Das unstete Leben belastete die Ehe des Künstlers und da Lilly Conrads bürgerliche Erwartungen in ihre Ehe gesetzt hatte, wurde diese auf ihre Veranlassung 1949 geschieden (Puscha 1996, 18). Während seiner Zeit am Bürgertheater lernte Conrads die Tänzerin Erika Cecek kennen, die er dann 1953 heiratete und mit der er sein privates Glück fand (Puscha 1996, 18/19; Schenz 1987, 98, 102, 171). Mit ihr gemeinsam bekam er zwei Kinder, Michael wurde 1956 geboren, Ursula 1960 (Puscha 1996, 20).

1952 spielte Conrads die Rolle des „Dünnen Vettters“ im „Jedermann“. Auf Grund negativer Vorabberichte, überlegte Conrads die Rolle abzulehnen. Wie so oft war er sich selbst nicht sicher. Die starke psychische Anspannung in dieser Zeit führte dazu, dass Conrads in Salzburg krank wurde, als neben den negativen Vorberichten auch noch Fritz Imhoff, der den „Dicken Vetter“ spielen sollte, plötzlich absagte. Nachdem er Injektionen erhalten hatte, konnte er dann doch noch die Rolle spielen (Puscha 1996, 19; Schenz 1987, 112-117). Dieses Ereignis zeigt, wie stark Conrads sich von Kritiken, vornehmlich negativen, beeinflussen ließ und wie schwer ihm das zu schaffen machte. Ein Umstand, der sein Leben entscheidend prägte.

Im April 1955 verließ Conrads das „Simpl“ endgültig, an das ihn Karl Farkas auf Anraten von Hugo Wiener 1950 zurückgeholt hatte (Schenz 1987, 108,117; Puscha 1996, 51). Der Künstler war besonders stolz darauf, bei Karl Farkas in die Schule gegangen zu sein und hätte allen Komikern diesen Lehrmeister empfohlen (Puscha 1996, 51).

In den 50er Jahren war Conrads bei einem Großteil der Bevölkerung sehr bekannt und beliebt. Seine neue Sendung „Faß das Glück“, trug entscheidend zu diesem Erfolg bei (Schenz 1987, 146/147). Max Böhms „Die große Chance“ und „Faß das Glück“ waren die ersten beiden Quizsendungen, die vom Rundfunk übertragen wurden. Start der Sendung war am 16. Jänner 1953. (Puscha 1996, 102).

Die 50er Jahre waren auch die große Zeit des deutschsprachigen Unterhaltungsfilms. Heinz Conrads ergriff diese Chance und wirkte innerhalb von 15 Jahren in 32 Filmen mit (Puscha 1996, 148; Schenz 1987, 156).

Franz Stoß holte den Künstler schließlich an die Kammerspiele, wo er seine erste Rolle in Hermann Bahrs „Krampus“ spielte. Die Aufführung war ein Publikumserfolg und auch Conrads erhielt gute Kritiken. Daraufhin war er in mehreren Stücken an den

Kammerspielen zu sehen, unter anderem stand er in der Rolle des Švejk auf der Bühne, unter der Regie von Hans Jaray (Puscha 1996, 29-31; Schenz 1987, 178-182). Conrads über diese Rolle:

Und damit hatte ich mein nächstes Angebot in der Tasche. Zuerst hab' ich geglaubt ich hör' nicht recht: Ob ich nicht den Schwejk spielen möchte? Da war meine Bedenkzeit schon eine wesentlich kürzere, denn jetzt stand ich auf einmal vor der Erfüllung eines jahrelangen Wunsches, eine meiner Traumrollen spielen zu dürfen. Ich stürzte mich gleich mit Hans Jaray als Regisseur in die Proben, und es wurde eine meiner schönsten Rollen, an die ich mit großer Freude, ich möchte fast sagen mit Rührung zurückdenke. [...] „Ich hab' geprobt und dann den Schwejk gespielt“ – das sagt sich halt so. Aber für mich war es schon ein Meilenstein, der mir meine Reifeprüfung bestätigt hat. Denn für einen Komiker ist es wohl doch das Schönste und die größte Aufgabe, diese Rolle zu spielen. Ich tät's heute gern noch einmal. Also wenn ich einen Rollenwunsch frei hätte, dann wär's wieder der Schwejk. Vielleicht auch noch den Liliom – wenn er bald käme. (Denn ein alter Liliom, na ich weiß nicht.) Aber den Schwejk auf alle Fälle. (Conrads 1974, 77-79)

Dieses Zitat, entnommen aus der Autobiographie des Künstlers, zeigt sehr deutlich den Stellenwert, den diese Rolle in Heinz Conrads Bühnentätigkeit einnahm.

Der große Erfolg des Stücks bewirkte, dass man Heinz Conrads an das „Theater in der Josefstadt“ holte und er zugleich auch sein Engagement am „Simpl“ beendete (Schenz 1987, 182).

Am „Theater in der Josefstadt“ feierte Conrads zwar gewisse Erfolge, erhielt aber immer wieder auch schlechte Kritiken. Er begann sich Sorgen zu machen, ob er die Härte besäße, solche Kritiken wegzustecken. Manche meinten, er hätte sich zu weit vorgewagt, über das, was Franz Stoß die „Bandbreite eines Schauspielers“ nannte (Schenz 1987, 184). Conrads besann sich also seines komödiantischen Talents und glaubte an einen großen Triumph, als er Ende 1958 die Hauptrolle in dem Schwank „Charleys Tante“ übernahm. Er erfüllte sich mit dieser Rolle abermals einen großen Wunsch, den er schon lange gehegt hatte. Obwohl er bereits sehr erfolgreiche Rollen am Theater verkörpert hatte, war dieser Auftritt der Todesstoß für seine Karriere. Hans Weigel, der berühmt berüchtigte Kritiker, gab am Tag nach der Premiere eine Kritik heraus, in der er Heinz Conrads geradezu vernichtete. Die Folge war, dass der Künstler Direktor Stoß bat, ihn aus seinem Fünfjahresvertrag zu entlassen, da er nie wieder an einem Theater auftreten wolle (Puscha 1996, 37-40; Schenz 1987, 185-191).

Es dauerte über ein Jahr, bis Heinz Conrads sich wieder an eine Rolle heranwagte. Erneut unter der Regie von Hans Jaray spielte er in „Liliom“ die Titelrolle. Die Beurteilungen zu diesem Stück zeigen die große Bandbreite der möglichen Kritik. Während Weigel und ein paar andere Conrads „Liliom“ als missraten werteten, war Friedrich Torberg begeistert (Puscha 1996, 41-43; Schenz 1987, 201,203). Trotz eines weiteren Erfolges in dem Stück „Das Ei“, das wegen großen Publikumsandrangs vom „Theater in der Josefstadt“ in die

„Kammerspiele“ verlegt werden musste, hielt es Conrads nicht mehr am Theater. Er stand in den folgenden Jahren nur mehr selten auf der Bühne (Schenz 1987, 207/208).

Im Juni 1958 erhielt Conrads gemeinsam mit Walter Davy und Max Böhm das Goldene Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich verliehen (Puscha 1996, 161; Schenz 1987, 211).

Wie geteilt die Meinungen hinsichtlich der Leistungen Conrads auf der Bühne waren, versuchte ich bereits zu umreißen, im Radio und Fernsehen war er jedoch unumstritten (Schenz 1987, 220). 1957 ging die erste Ausgabe der Sendung „Was sieht man Neues?“ über die Bildschirme, angelehnt an die beliebte Radiosendung von Heinz Conrads. (Puscha 1996, 111 ff.; Schenz 1987, 216 ff.). Die Sendung blieb mit geringfügigen Änderungen, später hieß sie „Guten Abend am Samstag“, bis 1986 bestehen (Puscha 1996, 121).

1983 wurde Heinz Conrads eine besondere Ehrung zu Teil, sein 70. Geburtstag wurde im Fernsehen gebührend gefeiert und zelebriert (Puscha 1996, 164; Schenz 1987, 245).

1985 erlag Gerd, Conrads Sohn aus erster Ehe, mit nur 41 Jahren einem Herzinfarkt. Dieser Schicksalsschlag traf den Künstler schwer. Im Frühjahr 1986 erlitt er dann selbst einen Herzinfarkt. Anfänglich schien er sich wieder zu erholen, verstarb dann jedoch am 8. April 1986. Zehntausende Österreicher erwiesen Heinz Conrads die letzte Ehre, als er am 17. April auf dem Hietzinger Friedhof zu seiner letzten Ruhestätte getragen wurde (Puscha 1996, 21; Schenz 1987, 273-277).

5.2. WERKE

An dieser Stelle möchte ich jene Texte und Rollen Conrads anführen, in denen der Bezug zum tschechischen Raum sehr stark ist, entweder durch die sprachliche Interpretation, den Themenbezug oder weil sie von tschechischen Autoren stammen.

Als erstes muss man auf jeden Fall das Stück „Die Abenteuer des braven Soldaten Švejk“ nennen, in dem Heinz Conrads 1955 die Titelrolle spielte. Die Bedeutung, die diese Rolle für den Künstler persönlich hatte, illustrierte ich bereits im vorangegangenen Kapitel durch ein Zitat. Für Conrads ging mit diesem Engagement ein lang gehegter Traum in Erfüllung, und er bekräftigte in seiner Autobiographie, dass er, wenn er einen Rollenwunsch frei hätte, auf jeden Fall wieder den „Švejk“ spielen wollte (Conrads 1974, 77-79). Interessant ist auch das Interview, das Conrads der Zeitschrift „Weltpresse“ gab und welches ich aus Gründen der schlechten Verfügbarkeit nach Puscha zitieren muss:

Meine Texte haben's in sich. Mir sind die Worte und Sätze nicht durcheinandergekommen, das war eben Tschechisch. Ich habe diese Rolle meines Lebens wirklich gelernt; ich habe gearbeitet wie noch nie und hoffe, daß ich den schuldigen Beweis erbringen kann, nicht nur ein Kabarettist und Witzemacher zu sein, sondern auch ein wirklicher Schauspieler. (zitiert nach: Puscha 1996, 31/32)

Hier wird ein interessantes Phänomen angesprochen. Conrads gab an, mit dem Tschechischen kein Problem zu haben, von seinen Biographen wird jedoch betont, dass er – entgegen der verbreiteten Meinung – kein Tschechisch konnte. Ich werde darauf an anderer Stelle noch genauer eingehen und die verschiedenen Stimmen einander gegenüberstellen.

Zu erwähnen ist darüber hinaus der Sketch, der den Ausruf „Lauter Bleede“ prägte und seinen Ursprung auf der Simpl Bühne hatte (Schenz 1987, 142). Heinz Conrads erzählt in seiner Biographie von diesem Abend folgendermaßen:

Zum Beispiel in einem Schuls sketch, den wir schon einige Abende lang spielten. Wir fünf Musterschüler: der Farkas, der Fritzl Heller, der Muliär, der Waldbrunn und ich, sind wir mit der Schultasche auf dem Buckl dagesessen – ich natürlich das böhmische Kind. Ich hab' eben so ein bisserl Talent für die östlicheren Sprachen und ihre deutsche Radebrechung... [...] auf jeden Fall hab ich als „behmisches“ Kind so ganz ohne Textbuch auf einmal gestänkert: „Lauter Bleede...!“ (Conrads 1974, 68)

Heinz Conrads sprach in diesem Zitat also an, Talent für östlichere Sprachen gehabt zu haben, was wieder die Frage offen lässt, ob er eine davon sogar beherrschte, oder nur eine Affinität zur Imitation verschiedener Sprachen und Aussprachen hatte.

Zwischen 1955 und 1956 wurde die Sendung „Zwischen Bastei und Linienwall“ mit Heinz Conrads und Norbert Pawlicki auf dem Sender Wien I ausgestrahlt. Vermittelt wurden die Eindrücke eines Spaziergängers, der über Vergangenes und Verbliebenes in Wien nachdenkt und spricht (Puscha 1996, 103). Puscha in ihrer Diplomarbeit über die Sendung: „Sachkundig schrieb Stradal und meisterhaft interpretierte Conrads Geschichten von Wien.“ (Puscha 1996, 104) Puscha führt auch ein Textbeispiel an, das den Inhalt dieser Sendung verdeutlichen soll und auch für mein Thema interessant ist:

Die Zeit des fleißigen Bauens entlang der Ringstraße, die 1860 ganze Armeen von Hilfsarbeitern und Handwerkern aller Art aus Böhmen und Mähren nach Wien zog, hat vor 102 Jahren den Begriff des „Böhm“ geschaffen. Aus den Spassetln der Wiener Volkssänger, den Pawlatschenkomikern und auch aus den Operetten nicht mehr wegzudenken, ist dieser „Böhm“ unsterblich geworden. Lang ist die Reihe der Volkssänger und Komiker, die all diese böhmischen Bühnentypen vom Schneidergesellen über den Wenzel als Offiziersburschen bis zum „Tramwayschienenritzenkratzer“ gestaltet haben. Wir wollen uns an zwei Meister des „Böhmakelns“ erinnern. Der eine war Karl Kampf mit seiner Parodie „Den Mailiwderl“ (Mailüfterl), der zweite der Komiker Fritz Beckmann;“ (Pawlicki und Stradal 1962, 35/36)

Conrads und Stradal beschäftigten sich also auch mit diesem Teil der österreichischen Geschichte und waren sich auch durchaus der Vorläufer und Wurzeln der Tradition des

„Böhm“ der Volkssänger bewusst. Auf Karl Kampf werde ich im folgenden Kapitel noch genauer eingehen. Charakteristisch ist an diesem Textausschnitt auch, dass der Name „Wenzel“ synonym für den Tschechen verwendet wird, ein Umstand, der ebenfalls häufig im Wienerlied anzutreffen ist.

1971 wurde in einer Festwochen-Eigenproduktion des „Theater an der Wien“ Josef und Karel Čapeks „Aus dem Leben der Insekten“ (tsch. „Ze života hmyzu“) aufgeführt. Direktor Rolf Kucera bot Heinz Conrads die Hauptrolle an. Der Künstler darüber in seiner Autobiographie:

Der Direktor Professor Kutschera hat mich dann vor ein paar Jahren wieder zu den Wiener Festwochen geholt – für eines jener Stücke, die ich auch heute noch gern spielen würde, wenn ich nicht so als der gemütliche Conrads angeschrieben wäre (Conrads 1974, 84).

Erneut ist es eine Rolle in einem Stück eines tschechischen Autors, die Heinz Conrads ganz besonders am Herzen lag.

5.3. SPRACHLICHE ANALYSE

5.3.1. DAS TSCHECHISCHE IM WIENERLIED DES 19. UND 20. JAHRHUNDERTS

Der Tscheche stellt im Bereich des Wienerlieds einen ganz bestimmten Typ und eine oft besungene Figur dar (Pressler 2002, 125). An dieser Stelle soll skizziert werden, wie sich die Darstellung des Tschechischen im Wienerlied verändert hat und somit eine Grundlage bieten für die, im nächsten Kapitel folgende, Analyse der Wienerlieder von Heinz Conrads.

Besonders ist in diesem Zusammenhang Karl Kampf (1817-1886) zu erwähnen, der der Erste gewesen sein soll, der den „Böhm“ als komische Figur auf das Brettl stellte. Laut Koller genoss er dadurch auch einen weit über die Grenzen Wiens hinausreichenden Ruf. Seine Technik, verschiedene Sprachweisen und Dialekte zu kopieren, zog angeblich Schauspieler und auch andere Komiker an (Koller 1931, 54/55). Bei Koller heißt es:

Ein „Kampfabend“ ohne „Böhm“ war undenkbar. Er wußte die Figur so lebenswahr, so komisch zu gestalten und die Wortverdrehungen der nicht gut deutsch sprechenden Tschechen so glänzend zu bringen, daß ihm selbst diese niemals böse sein konnten. Scheinbar! Denn nicht immer lief die Sache glatt ab. Kampf war der erste, der den „Böhm“ als komische Figur auf das Brettl stellte, er hat diese Gestalt geschaffen, die für Wien später Begriff wurde. Es gab damals viele Hetzer politischer Parteien, die aus Kampfs lustigen Szenen Kapital schlagen wollten. In Zeitungen wurde die Nachricht verbreitet, Kampf mache die böhmische Nation lächerlich und darüber jubeln die deutschen Wiener. Pünktlich setzte das Demento ein. Kampf sei gutmütig, ein harmloser Wiener, der keinen Haß kennt. Er bringt nur die ewig sich gleich bleibende Figur des aus Podiebrad oder Časlau eingewanderten Urtschechen, der sich aus

angeborenem, stets vom Glück begünstigtem Spekulationsbetrieb hier freiwillig germanisiert, [...] und schließlich als „reiche Seilerermaste“ sein Glück findet. (Koller 1931, 55)

Es werden also allem voran die Wortverdrehungen als charakteristisches Zeichen für nicht „ausreichende“ Deutschkenntnisse angeführt. Diesen Wortverdrehungen begegnet man auch im Lied „Mailiewderl“. Obwohl Koller seine unreflektierte und wohl nicht vorurteilsfreie Äußerung, die Tschechen konnten Kampf seine Parodie nicht übelnehmen, scheinbar relativiert, betont er einige Zeilen später noch einmal: „Wir meinen, daß selbst der eingefleischteste Sohn des Landes der Wenzelskrone die Malträtierung der deutschen Sprache nur lächelnd verfolgen konnte [...].“ (Koller 1931, 55) Koller verharmlost also die politischen Probleme, die sich im ausgehenden 19. Jahrhundert besonders auch in der Sprache manifestierten, wie ich das schon im Kapitel Fritz Grünbaum angesprochen habe.

Besonders bekannt war Karl Kampf für seine Interpretation des Liedes „Mailiewderl“, das Koller auch niederschrieb und das ich im Folgenden zitieren möchte:

's Mailiewderl

Wenn's Mailiewderl wadelt, (Stimme ruft „weht“) (singt) wedelt, ah wehet und der Schnee schmilzte drauß im Wald, da strecken's (Stimme ruft: „da recken“) (singt) da lecken's die blauen Veigerln die Kröpferln (Stimme: „die Köpferln“) (singt) die Kipferln in d'Höh' und d'Vögerln, die schlapfen hab'n (Stimme: „g'schlafen haben“) (singt) g'schlafen hab'n durch d'Winterzeit, die werd'n wieder Mutter (Stimme: aber! aber! munter“) (singt) Die werd'n aber wieder munter (Stimme: „Na wie oft denn?“) (spricht) Noch einmal (singt) die werd'n noch a mal munter und singen voll Freud. Die werd'n wieder munter (Stimme: „Hör'n S' auf, jetzt sind's doch schon wach“) (singt) noch einmal werd'n wieder munter und singen voll Freud. (Koller 1931, 56)

Der „Böhm“, der das Lied singt, wird immer wieder durch eine andere Stimme unterbrochen und verbessert. Wenn dieser allerdings die vorgesagten Wörter wiederholen will, vertut er sich und verwendet stattdessen ein ähnlich klingendes Wort. Die Komik wird hier also durch Wortverwechslungen erzielt, spielt sich also allein im Bereich der Lexik ab. Anzunehmen wäre, dass in Bezug auf die Interpretation von Kampfs „Mailiewderl“ die Intonation sehr entscheidend war und Koller diese orthographisch einfach nicht wiedergegeben hat. Im Titel hat er das allerdings schon getan, was wiederum die Vermutung nahe legt, dass Kampf den Schwerpunkt wirklich auf die Wortverdrehungen legte und die „typischen“ Elemente des „Böhmakelns“, wie sie sich später im 20. Jahrhundert zeigten (unter anderem die falsche Aussprache der Umlaute) möglicherweise nicht so stark berücksichtigte.

Im späten 19. Jahrhundert war das Wienerlied zu einem nicht unwesentlichen Teil von Spott bestimmt, der von liebevoll über beißend bis gnadenlos ging. Alles Auffällige wurde in den Liedern kommentiert, jede neue Errungenschaft, Veränderungen des Stadtbildes und natürlich das Zusammenleben der verschiedenen Volksgruppen. Der „Böhm“ wurde in den

angefertigten Bildern mit einer bestimmten Physiognomie dargestellt, die sich in einer gedrunghenen Gestalt, breitbackigem Gesicht und einer nach oben stehenden Nase äußerte (Pressler 2002, 125).

Interessant ist, dass Conrads in seiner Autobiographie schrieb, man habe ihn häufig für einen Tschechen gehalten, da er die typische Nase besitze: „In meiner Familie bin ich nämlich der erste Wiener. Die edle Nasenform ist’s wohl, die manchem den Schluss nahelegt, ich müßte irgendwo aus dem Böhmischem her sein.“ (Conrads 1974, 13) Und später noch einmal: „Ich komme also zu ihr – ich weiß nicht, war’s wirklich mein römisches Profil mit der klassisch-böhmischen Nase oder war’s vielleicht doch meine Uniform – [...]“ (Conrads 1974, 59/60). Die Meinung, es gäbe eine bestimmte „tschechische Physiognomie“ dürfte also auch noch zu Conrads Zeiten bekannt gewesen sein, und der Künstler spielte mit dieser Auffassung.

In den Liedern wurde der Name Wenzel von Anfang an als Synonym für den Tschechen verwendet, Marianka für die Tschechin. Positiv wurden die Liebe der Tschechen zur Musik und ihr tänzerisches Talent hervorgehoben (Pressler 2002, 125).

Bevorzugte Themen im Wienerlied waren zu dieser Zeit Liebesgeplänkel unter den Wiener Tschechen, verbunden mit Beschreibungen von diversen Tanzvergnügungen, aber auch Liebschaften zwischen Tschechinnen, die als Haushaltsgehilfinnen arbeiteten, und ihren Dienstherrn. Die Tschechin trat darüber hinaus im Wienerlied hauptsächlich als Amme oder als Köchin in Erscheinung, die Rezepte für köstliche Gerichte mit nach Wien brachte. Ungeachtet des Umstandes, dass der Wiener selbst dem Essen und Trinken mehr als zugeneigt war, stellte man den Tschechen häufig als Säufer oder Trinker hin. Die tschechischen Männer wurden im Wienerlied meist mit den Berufen des Schneiders, Schusters oder des einfachen Arbeiters verknüpft. Auch die „Ziegelböh“, die unter schweren Bedingungen das Material für die Prachtbauten in Wien herstellten, fanden Einzug ins Wienerlied. Ein besonderes Motiv im Wienerlied der damaligen Zeit war auch die „Taborlinie“, die Befestigungsanlage entlang der Donaubrücke, die auf dem Weg nach Wien passiert werden musste. Sie wurde zum Synonym für die Zuwanderung. Den Liedinhalten zu Folge kamen die Tschechen aus Podiebrad (tsch. Poděbrady), Časlau (tsch. Čáslav), Brünn (tsch. Brno) und Prag (tsch. Praha), als neue Ansiedlungsgebiete besang man meist Favoriten und seltener auch die Brigittenau (Pressler 2002, 128-132).

Durch den starken Zuwachs der Tschechen in Wien sah man das Deutsche bedroht, besonders auch durch den erstarkenden tschechischen Nationalismus. Man wollte keine Tschechen in politischen Positionen und mit Mitspracherecht, der Ton in den Liedern wurde

rauer. Dabei wurde offenbar ausgeblendet, dass auch die Zuwanderer durch den Assimilationsdruck in ihrer Identität bedroht waren (Pressler 2002, 125-128):

Während Ende des 19. Jahrhunderts und um die Jahrhundertwende unter dem Eindruck der aggressiven politischen Diskussion rund um den Sprachenstreit die Volksänger in ihren Liedern das Tschechisch-Sprechen vehement ablehnten, weil sie sich dabei weder „die Zunge brechen“ noch „ersticken“ wollten, blieb das Böhmakeln eine beliebte Facette wienerischer Komik. (Pressler 2002, 131)

In dieser Zeit war es also scheinbar nicht üblich, tschechische Versatzstücke in die Lieder einzubauen, man beschränkte sich auf das „Böhmakeln“. Das unterstreicht natürlich diesen negativen Zugang, sich nur über das fehlerhafte Deutsch lustig zu machen und keinerlei tschechische Wörter einzubauen, um dem Tschechischen keine Wertschätzung entgegenzubringen oder gar dem Deutschen gleichzustellen. Das änderte sich im Laufe der Zeit wieder, wie ich später noch aufzeigen werde.

Auch Monika Glettler beschreibt in ihrem Buch „Böhmisches Wien“ das Phänomen der zunehmenden Aggressivität im Wienerlied:

Die zahlreichen Couplets und Heurigenlieder, die sich mit den Wiener Tschechen befassen, waren von Anfang an auf Komik, allerdings zunächst auf zärtliche Spötteleien, ausgerichtet. Erst um die Jahrhundertwende verschärfte sich der Ton. (Glettler 1985, 108)

Während des Krieges hatte man dem „Böhm“ die Eignung zum Militär abgesprochen und ihn häufig als unfähigen Soldaten hingestellt.

Nach dem Ersten Weltkrieg kehrten rund 150.000 Tschechen in ihre Heimat zurück und verließen Wien. Die Gründung der Tschechoslowakei 1918 stellte die Wiener Tschechen vor eine gänzlich neue Situation, denn sie waren plötzlich vom zentralen Siedlungsgebiet ihrer Ethnie isoliert und sahen sich erstmals seit Jahrhunderten mit Staatsgrenzen zwischen Wien und Prag konfrontiert. In den Liedern wird den Wiener Tschechen die Rückkehr in die Heimat wie die Rückkehr ins Paradies angepriesen.

In den 1920er Jahren entstanden dann erstmals Lieder, die das Böhmische positiv reflektierten und von denen sich manche bis heute einer ungebrochenen Beliebtheit erfreuen. Das „Böhmakeln“ verlor im Laufe der Zeit seine untertönige Schärfe und Aggressivität und nahm liebevoll-nostalgische Züge an. Sehr bekannt wurde Hermann Leopoldis Lied „Powidltatschkerl“, eine musikalische Liebeserklärung an die böhmische Mehlspeisenküche (Pressler 2002, 132/133). Aus jener Zeit stammen auch die Lieder, die ich im folgenden Kapitel analysieren werde.

5.3.2. DAS WIENERLIED BEI HEINZ CONRADS

Das künstlerische Wirken von Heinz Conrads ist untrennbar mit Musik verbunden. Seine Sendungen waren geprägt von einer spezifischen Eingangs- und Schlussmelodie, die er selbst vortrug, und einigen Liedern während der Sendung (Puscha 1996, 127).

Obwohl seine Lieder bei einem großen Publikum bekannt und beliebt waren, verkauften sich seine Schallplatten nie richtig, was einigen Zeitgenossen unbegreiflich ist, da Conrads seine Lieder sehr authentisch und einfühlsam intonierte (Schenz 1987, 246-249). Conrads dazu mit scheinbarer Gelassenheit:

Aber was soll's? Lassen wir's dabei, daß die Lieder in stiller Bescheidenheit ein- oder untergegangen sind, teilweise auf Platten erschienen, zum Teil sogar verkauft worden sind. Im großen und ganzen ist aber das Plattengeschäft an mir vorbeigegangen, ohne tiefere Rillen in meinem Leben zu hinterlassen. (Conrads 1974, 88)

Heinz Conrads wurde bei Kammerschauspieler Wilhelm Schmidt für das Fach des Charakterkomikers ausgebildet und erhielt dadurch das nötige Rüstzeug, um auch als Volkssänger im Sinne von Raimund und Nestroy aufzutreten. Bereits zu Beginn seiner Bühnentätigkeit waren seine Rollen in musikalischen Revuen oder Operetten angesiedelt und auch spätere Verpflichtungen enthielten immer wieder Musiknummern. Zum Beispiel sang er in der Rolle des „Švejk“ das damals sehr bekannte „Hundelied“, welches eigens von Farkas und Zelibor geschrieben wurde.

In einem Nachruf auf Heinz Conrads heißt es:

Heinz Conrads auf der Bühne, das waren – verzeinzelt auch im Film – Darbietungen von komischer Schärfe, genau umrissene Charakterstudien, in denen wienerische Melancholie und böhmischer Witz aufblitzten. Dem Kulturkreis der k. u. k. Monarchie huldigte Heinz Conrads auch als Sänger. Seine böhmakelnden Interpretationen volkstümlicher Lieder haben viele Tschechen glauben lassen, Conrads stamme aus ihrer Heimat. (Wendl, Kronsteiner und ORF 1986, 42:53-42:31)

Conrads tat einiges zur Verbreitung des Wienerlieds, er belebte altes Liedgut wieder, interpretierte aber auch Lieder zeitgenössischer Komponisten. Der Rundfunk bot sich als Möglichkeit zur weiten Verbreitung seiner Lieder an. Ein immer wiederkehrendes Thema ist natürlich die Verbundenheit mit Wien, die völlig seiner Persönlichkeit entsprach und die er tatsächlich auch lebte (Puscha 1996, 128/129). Das ist sicher unter anderem ein Grund dafür, warum seine Lieder so authentisch klingen.

Aber auch das Tschechische und damit verwandte Themen waren immer wieder Gegenstand seiner Lieder, und damit möchte ich mich im folgenden Kapitel genau auseinandersetzen. Da ich die Lieder auch inhaltlich analysieren möchte, werde ich den gesamten Text so wiedergeben, wie er gesungen wurde, wobei die tschechischen Ausdrücke

transkribiert sind. Das heißt, ich schreibe den restlichen Text orthographisch korrekt auf, wobei ich jedoch gewisse dialektale Ausdrücke des Wienerischen nicht an die Hochsprache anpasse, sondern so festhalte, wie sie gesprochen werden, um ein authentischeres Bild des Gesungenen zu erhalten.

Zur Auswahl der Lieder ist zu sagen, dass ich vier Lieder wählte, die mir für mein Thema charakteristisch erschienen und die auch vertont zugänglich sind. Diese Auswahl erhebt jedoch keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Bei Puscha¹⁵ werden noch einige andere Lieder genannt, in denen Conrads die böhmische Diktion verwendet und die sich in der Handschriftensammlung der Wienbibliothek befinden.

5.3.2.1. „Jeder Wiener kann ein bisserl tschechisch“

Das erste Lied, das ich einer näheren Betrachtung unterziehen möchte, trägt den Titel „Jeder Wiener kann ein bisserl tschechisch“ und ist auf der CD „Heinz Conrads“, veröffentlicht 2003 von Preiser Records, zu finden. Der Text stammt von Peter Herz¹⁶, die Musik von Hans Lang.

Im Folgenden transkribierte ich nur die tschechischen Wörter und hob sie kursiv hervor. Die Fußnote gibt jeweils die korrekte tschechische Schreibweise an. Den Rest des Textes gab ich nach den Regeln der deutschen Orthographie wieder, wobei ich jedoch dialektale Ausdrücke beibehielt, aus Gründen der Authentizität.

Jeder Wiener kann ein bisserl tschechisch

Wir sprechen heute englisch und französisch, vielleicht sogar auch indisch und chinesisches
am Radio können wir die Sender wählen
am Fernsehschirm in allen den Kanälen,
da tönt es uns zum Beispiel hindostanisch
und dort kommt es uns vor ein bisserl spanisch,
so lernen wir ein Sprachenpotpourri
nur, eine Sprach zu lernen brauch' ma nie, nie, nie.

Jeder Wiener kann a bisserl tschechisch, wenn er's auch perfekt nicht sprechen tut,
Jeder Wiener kann a bisserl tschechisch, denn das liegt im halt schon so im Blut.

Kann's *prosim*¹⁷ bitte sehr noch von dem Vater her oder so ungefähr noch von der Mutter her,
noch von dem Onkel her, noch von der Tante her und im kindlichen Gestammel von der guten
Ammel.

¹⁵ Puscha (1996, 132).

¹⁶ Peter Herz (1895-1987) war ein Librettist, Schriftsteller und Feuilletonist, der unter anderem mit Franz Lehár, Leo Fall und Leo Ascher zusammenarbeitete und Mitschöpfer der ersten Wiener Revuen war. (Czeike, Historisches Lexikon Wien 1992-1997, 163)

¹⁷ tsch. *prosim*

Jeder Wiener kann a bisserl tschechisch und so bleibt er dieser Sprache treu,
was braucht er sich zu schämen,
er neigt halt hin zu Böhmen,
zur schönen Tschechoslowakei.

Mit einem feschen Mäderl, das heißt *holka*¹⁸
tanzt man im Prater eine *česka polka*¹⁹
macht dann mit ihr Spaziergang, sprich *prochaska*²⁰
und red' dabei von Liebe, die heißt *laska*²¹
Soll etwas schnell geh'n sagt man, *honem, honem*²²
auf Wiedersehen das heißt *zbanem bohem*²³
und alle Kinder singen wienerisch
*Ja sem taky powidali viš viš viš*²⁴.

Jeder Wiener kann a bisserl tschechisch, wenn er's auch perfekt nicht sprechen tut
Jeder Wiener kann a bisserl tschechisch, denn das liegt ihm halt schon so im Blut.

Hat's *prosim*²⁵ bitte sehr, noch von dem Vater her, oder so ungefähr noch von der Mutter her,
noch von dem Onkel her, noch von der Tante her und im kindlichen Gestammel von der guten
Ammel.

Jeder Wiener kann a bisserl tschechisch und so bleibt er dieser Sprache treu,
was braucht er sich zu schämen,
er neigt halt hin zu Böhmen,
zur schönen Tschechoslowakei.

In dieses Lied integrierte Conrads also nicht nur einzelne tschechische Wörter, sondern einen ganzen Satz. Wie bereits erwähnt, grenzte man sich im ausgehenden 19. Jahrhundert, als der durchschnittliche Wiener sicher noch mehr tschechisch konnte als zur Zeit Conrads, von der Verwendung tschechischer Wörter ab. Dies wird in der Literatur politisch erklärt und zeigt deutlich die Ablehnung der tschechischen Sprache. Dieses Lied gehört schon zu der ab den 1920er Jahren einsetzenden Welle von nostalgischen Liedern, in der eine Aufwertung des nördlichen Nachbarlandes und der gemeinsamen Vergangenheit stattfand. Durch die Einflechtung von tschechischen Wörtern wird das Lied besonders gestaltet und eine ganz bestimmte Nostalgie erzeugt.

Bevor ich die einzelnen tschechischen Wörter, die Conrads in seinem Lied verwendete, näher betrachte, möchte ich kurz zwei unterschiedliche Meinungen einander

¹⁸ tsch. *holka*

¹⁹ tsch. *česká polka*

²⁰ tsch. *procházka*

²¹ tsch. *láska*

²² tsch. *honem*

²³ tsch. *s pánem Bohem*

²⁴ tsch. *Já jsem taky povídal, viš, viš, viš*

²⁵ tsch. *prosim*

gegenüberstellen, darüber, ob Conrads die tschechische Sprache tatsächlich beherrschte, oder nicht.

Zuerst möchte ich dazu eine bereits zitierte Stelle aus dem Buch „Die Erben der Tante Jolesch“ von Friedrich Torberg anführen, seinen Aufsatz „Als noch geböhmakelt wurde“:

Was aber ist nun endlich das Böhmakeln? Wo kann man sich seiner Unverwechselbarkeit vergewissern, wo kann man es hören, wo wird es gepflegt? Ich fürchte: nur noch auf der eingangs erwähnten Bühne. Und selbst dort immer seltener. Hans Moser und Alfred Neugebauer, die es meisterhaft beherrscht haben, sind tot, und von den heute Wirkenden darf man allenfalls bei den Komikern Heinz Conrads und Maxi Böhm noch sicher sein, daß sie wissen, was sie tun (beide sprechen auch Tschechisch). Mehr gibt's nicht. (Torberg 1978, 287/288)

Darin nennt er Conrads in einem Atemzug mit Max Böhm, der tschechisch sprach.

Demgegenüber steht eine Stelle in der Diplomarbeit von Eva Puscha, an der sie schreibt:

Dieses Lied über Brünn sang Conrads natürlich mit böhmischem Idiom, er „böhmakelte“, eine Ausdrucksform, die er meisterhaft beherrschte. Oft wurde vermutet, daß Conrads Tschechisch spreche, was aber nicht der Fall war. (Puscha 1996, 132)

Interessant ist, dass weder in der Biographie von Marco Schenz, noch in der Autobiographie des Künstlers selbst auf diesen Umstand eingegangen wird. Und obwohl Eva Puscha ihre Aussage durch keinerlei Quellenangabe untermauert, schließe ich mich trotzdem ihrer Meinung an. Wenn man den Umstand berücksichtigt, dass Conrads bereits in Wien geboren wurde und zeit seines Lebens nur äußerst selten und ungern verreiste, spricht das ebenfalls für die Annahme, dass er die Sprache nicht beherrschte. Er war zwar während seiner Militärzeit in Brünn stationiert, die Stadt war jedoch zu dieser Zeit noch sehr stark von einer ehemaligen deutschsprachigen Mehrheit geprägt, wonach er sicher zurechtgekommen ist, ohne sich gezwungen zu sehen, sich die Landessprache anzueignen. Darüber hinaus stützt Conrads defizitäre Aussprache der tschechischen Ausdrücke diese Annahme.

Die verwendeten tschechischen Wörter spricht Conrads nicht grundsätzlich falsch aus, er macht jedoch einige Fehler, die auf einen nicht muttersprachlichen Gebrauch der Sprache hinweisen. Vor allem auffällig ist das Fehlen der Längen, zum Beispiel in dem Wort *láska* (dt. Liebe), das von Conrads [laska] ausgesprochen wird. Weiters gibt es keine Unterscheidung zwischen harten und weichen *p* und *b*, beziehungsweise zwischen stimmhaften und stimmlosen *z* und *s*. Der Gruß *s pánem Bohem* (dt. wörtlich „mit dem Herrgott“) wird so zu [zbanem bohem]. Diese Fehler in der Aussprache sind charakteristisch für deutsche MuttersprachlerInnen, da diese Unterscheidung im deutschen Lautinventar fehlt.

Bei den verwendeten tschechischen Wörtern, handelt es sich um gängige Begriffe, von denen man annehmen kann, dass sie mit Sicherheit einigen Wienern bekannt waren, vor allem Menschen der älteren Generation. Die Stimmung insgesamt ist sehr positiv, Gemeinsamkeiten der beiden Länder werden hervorgehoben und es wird die „schöne gemeinsame Zeit“ reflektiert. Vor allem werden typische Themen angesprochen, die man in Österreich mit den Tschechen verband, wie die Musik, im Lied die angesprochene *česká polka* (dt. tschechische Polka), die tschechischen Frauen, die tschechische Amme, die in vielen bürgerlichen Haushalten auch nach der Jahrhundertwende noch gang und gäbe war, sowie der Spaziergang, auf Tschechisch *procházka*. Dieses Wort ist vermutlich eines der bekanntesten, da es der Spitzname Kaiser Franz Josephs war. Weil der Monarch so gerne spazieren ging, war er den Pragern und Wienern unter dem Spitznamen „der alte Prochaska“ geläufig und eine Prager Illustrierte zeigte den Kaiser bei der Eröffnung einer Brücke mit dem Untertitel „procházka na mostě“ (dt. Spaziergang auf der Brücke) (Glettler 1985, 107/108). Auch Fritz Grünbaum verwendete diesen Ausdruck in seinen Gedichten und Couplets, um auf den Kaiser anzuspieren, ohne seinen Namen direkt zu nennen. Das stellte für die Künstler eine gute Möglichkeit dar, der Zensur zu entgehen. Mit diesem Begriff ist also eine ganz bestimmte künstlerische Tradition verbunden, und die Verwendung dieses Ausdrucks evoziert eine bestimmte Zeit.

5.3.2.2. „Podiebrad Polka“

Dieses Lied ist ebenfalls auf der CD „Heinz Conrads“ zu finden. Erneut stammt der Text von Peter Herz und die Musik von Hans Lang.

Bei diesem Lied habe ich einerseits die Stellen kursiv gekennzeichnet und transkribiert, die tschechischen Ursprungs sind, aber auch Wörter, die von Conrads geböhmakelt wurden.

Podiebrad Polka

Lang ist es her, lang ist es her,
da war ich ein *Vergnigungsreisender*.
Trieb in der Welt mich herum
und sah mich *iberall* um.
Da war es schön, dort war es schön,
Kinder was hab' ich Herrliches gesehen.
Doch fragt ihr wo es am Schönsten war,
dann sag ich ganz klipp klar:

Schön war es in *Podjebrad*²⁶,
das war a liebe Stadt, das war a fesche Stadt,
schön war es in *Podjebrad*, weil's gute Sachen dort gegeben hat.

Da war der Schinkenspeck bei *Panje*²⁷ *Havranek*²⁸,
da war das Pilsner Bier, im Gasthaus *Jaromir*²⁹,
die Topfen *Haluschka*³⁰ bei *Panje Koprščiwar*³¹
und die *gefillte* Brust, der Witwe *Mastopust*³²

Schön war es in *Podjebrad*,
das war a liebe Stadt, das war a fesche Stadt,
d'rum war ich ein Nimmersatt, im schönen, schönen, schönen *Podjebrad*

Heit aß ich da,
morgen dann dort,
war eingeladen *iberall* im Ort
und ich nahm zu auf der Waag',
zweieinhalb Kilo pro Tag.

Reizende Leut, voll Gastlichkeit,
dort war die Hausfrau zu allem gern bereit,
fragte zum Schluss: woll'n sie noch was von mir,
sagte ich: bitte ein Bier.

Schön war es in *Podjebrad*,
das war a liebe Stadt, das war a fesche Stadt,
schön war es in *Podjebrad*, weil's gute Sachen dort gegeben hat.

Da war der Schinkenspeck bei *Panje Havranek*,
da war das Pilsner Bier, im Gasthaus *Jaromir*,
die Topfen *Haluschka* bei *Panje Koprščiwar*
und die *gefillte* Brust, der Witwe *Mastopust*

Schön war es in *Podjebrad*,
das war a liebe Stadt, das war a fesche Stadt,
d'rum war ich ein Nimmersatt, im schönen, schönen, schönen *Podjebrad*
im schönen, schönen, *Podjebrad*

Zuerst zu den geböhmakelten Stellen. Wie bei Max Böhm sind es hier hauptsächlich die Umlaute, die ersetzt wurden und die deutlich das „Böhmakeln“ anzeigen. In diesem Lied ist allerdings durchgängig nur der Umlaut „ü“ durch ein „i“ ersetzt worden, während das „ö“ richtig ausgesprochen wird. Bei Max Böhm ist das anders.

²⁶ tsch. *Poděbrady*

²⁷ tsch. *pán*, Vokativ *pane* 'Herr'

²⁸ tsch. *Havránek* (entspricht dem deutschen Nachnamen Rabe)

²⁹ tsch. *Jaromír*

³⁰ eigtl. slowak. *halušky* 'Nockerl'

³¹ tsch. *Kopřiva* (wörtlich 'Brennnessel')

³² tsch. *Masopust* (entspricht dem deutschen Nachnamen *Fasching*)

Tschechische Wörter kommen in dem Lied eigentlich bis auf zwei Substantiva, wobei eines eigentlich eine slowakische Spezialität bezeichnet, nur in Form typischer und zum Teil falsch wiedergegebener Eigennamen vor. Von diesen ist der Name der besungenen Stadt Poděbrady von zentraler Bedeutung. Dadurch, dass Conrads [panje] singt, wird deutlich, dass er auf den im Tschechischen kodifizierten Ruffall (Vokativ) bei der Anrede anspielt, der von Wienern öfter zu hören war als der Nominativ. Grammatikalisch korrekt ist hier allerdings im Satzzusammenhang der Vokativ nicht, auch stimmt die Erweichung nicht mit der richtigen Form im Tschechischen überein, die *pane* lauten würde.

Das in dem Lied gerade die Stadt Poděbrady vorkommt, dürfte auch kein Zufall sein. Wie im vorherigen Kapitel bereits angeführt, schreibt Pressler, dass es hauptsächlich die Orte Poděbrady und Čáslav waren, aus denen die Tschechen laut den Liedinhalten kamen. Und auch bei Koller liest man: „Er bringt nur die ewig sich gleich bleibende Figur des aus Podiebrad oder Časlau eingewanderten Urtschechen [...]“. “ (Koller 1931, 55) Die Stadt stellte einen typischen Ort dar, mit dem die Wiener Zuwanderung verbanden und der ihnen geläufig war.

Typisch ist außerdem, dass hauptsächlich vom Essen gesungen wird. Einerseits hat das Essen eine bestimmte Bedeutung in der Geschichte der beiden Länder, da häufig Köchinnen bürgerlicher Haushalte aus Böhmen, Mähren und Schlesien stammten und so das Essen der österreichischen Küche prägten. Auf der anderen Seite nimmt das Essen auch eine gewisse Rolle im Dialog verschiedener Kulturen ein. Ich möchte an dieser Stelle nicht näher auf diese Rolle als unverfänglichen kultureller Faktor eingehen, der es einem ermöglicht ohne Konflikte über Unterschiede – oder in diesem Fall Gemeinsamkeiten – zu sprechen. In Bezug auf zwei Länder, deren gemeinsame Vergangenheit auch politisch nicht immer konfliktfrei war, hilft es sicherlich sich mit Liedinhalten auf neutrales Terrain zu begeben, um so heitere und positive Stimmung zu erzeugen.

5.3.2.3. „Wie Böhmen noch bei Österreich war“

Dieses Lied ist auf der 1994 erschienen CD „Heinz Conrads singt die beliebtesten Wienerlieder“ zu finden. Die Aufnahme stammt aus dem Jahr 1960, die Musik wurde laut Begleittext von J. Fiedler komponiert, der Text von T. Petrak geschrieben. Damit ist vermutlich der bekannte Wienerliedautor Josef Petrak³³ gemeint.

³³ Josef Petrak (1908–1979) war ein bekannter Autor des Wienerlieds und unter anderem Gründungsmitglied des Verbandes österreichischer Textautoren (VOET). (wien-vienna.at; Zugriff am 08.02.2012)

Bei diesem Lied ging ich ebenfalls mit der Methode vor, sowohl tschechische, als auch geböhmakelte Wörter zu transkribieren und kursiv zu kennzeichnen.

Wie Böhmen noch bei Österreich war

Wie Böhmen noch bei Österreich war,
vor *finzich* Jahr vor *finzich* Jahr, hat sich mein Vater g'holt aus Brünn,
a echte Wienerin.
Doch keine hat gemacht wie sie,
die *Škubanki*³⁴ die *Škubanki*,
er hat ihr wieder beigebracht,
wie man a Bafleisch macht.

A bissal Wien a bissal *Brin*,
da liegt a gute Mischung drin,
enstanden bin zum Schluss dann I
aus diesem Potpourri.

Wie Böhmen noch bei *Estereich* war,
vor *finzich* Jahr vor *finzich* Jahr, hat sich mein Vater gholt aus Brünn,
a echte Wienerin.

Wenn Böhmen auch und Mähren,
nicht mehr zu uns gehören
denken trotzdem viele Leut', noch an die Zeit,
wo noch ganz Leitomischl beim Zauner war in Ischl
und halbat Wien in Prag,
bei deutschen Sängertag.

Wie *Bemen* noch bei *Estereich* war,
vor *finzich* Jahr vor *finzich* Jahr, hat sich mein Vater g'holt aus *Brin*,
a echte Wienerin.
Und keine hat gemacht wie sie,
die *Škubanki*, ach *Škubanki*,
er hat ihr wieder beigebracht,
wie man a Bafleisch macht.

A bissal Wien a bissal *Brin*,
da liegt a gute Mischung drin,
entstanden bin zum Schluss dann I
aus diesem Potpourri.

Wie Böhmen noch bei *Estereich* war,
vor *finzich* Jahr vor *finzich* Jahr, hat sich mein Vater g'holt aus *Brin*,
a echte Wienerin.

Dieses Lied ist wohl eines der bekanntesten Lieder, das Heinz Conrads interpretiert hat, weshalb ich den Titel auch dem Kapitel als Unterüberschrift voranstellte. Es fasst Vieles von dem, was ich auf den letzten Seiten ansprach, zusammen.

³⁴ tsch. *škubánky* (Nockerl aus Kartoffeln, Mehl und Butter, meist mit zerlassener Butter übergossen und mit Mohn bestreut).

Die gemeinsame Vergangenheit wird erneut auf eine melancholische Weise evoziert. Das Essen als gemeinsamer Faktor findet wieder seine positive Erwähnung und die „typische“ Tschechin als gute Köchin ihre Wertschätzung. Darüber hinaus wird die Nähe von Wien und Brünn in der damaligen Zeit herausgestrichen und der Umstand, dass viele „echte Wiener“ ihre Wurzeln im Nachbarland hatten; so wie zum Beispiel Fritz Grünbaum und Max Böhm, über die ich bereits schrieb, aber auch zahlreiche andere. Interessant ist, dass diese Künstler, die auf dem Gebiet des heutigen Tschechien geboren wurden, nicht in derart expliziter Weise auf diese Verbindungen referierten wie das Heinz Conrads tat. Zwar gab Max Böhm auch eine Schallplatte mit dem Titel „Böhm-ische Geschichten“ heraus, er erzählte darauf jedoch persönliche Anekdoten. Das heißt, Heinz Conrads wird gewissermaßen zum Symbol einer Generation, der er selbst gar nicht mehr angehörte.

Die Aussprache der einzelnen Wörter ist uneinheitlich und dadurch schwierig zu erfassen. Was in der ersten Strophe noch als [bömen], [östereich] und [brünn] artikuliert wurde, wird später auch als [bemen], [estereich] und [brin] ausgesprochen, allerdings auch nicht durchgängig. Eine gewisse Tendenz des stärkeren „Böhmakelns“ gegen Ende des Liedes hin ist zu erkennen, allerdings ist diese nicht signifikant. Das heißt, das typische Stilmittel, die Vermeidung der Umlaute, ist sehr inkonsequent und nicht nachvollziehbar durchgeführt worden. Man könnte eventuell vermuten, dass Conrads es auch nicht übertreiben wollte, um das Lied gewissermaßen „hörbarer“ und für deutsche Muttersprachler leichter verständlich zu machen, indem er das „Böhmakeln“ nur hin und wieder einsetzte.

Auffällig ist, dass Conrads das Wort *fünfzig*, als [finzich] artikuliert. Neben der inzwischen bekannten Umformung des Umlauts „ü“ wird der Wortauslaut g, als „ch“ ausgesprochen. Hier kann es sich jedoch eindeutig um kein typisches „geböhmakeltes“ Element handeln, da ein tschechischer Muttersprachler niemals ein „g“ als ein „ch“ ausgesprochen hätte. In der tschechischen Sprache existiert eine Unterscheidung zwischen harten und weichen Konsonanten, auch zwischen „k“ und „g“. Die Tendenz ein „g“ als ein „ch“ auszusprechen, ist in der Bühnensprache, aber auch der österreichischen Umgangssprache anzutreffen, in der Regel aber nicht im ungeschulten Deutsch eines tschechischen Muttersprachlers. Überhaupt ist das Lied teilweise in der Wiener Mundart gesungen. Das tschechische Wort *škubánky*, das tschechische Kartoffelnocken bezeichnet, hat Conrads nicht richtig artikuliert, erneut verkürzt er den tschechischen langen Vokal *á* zu *a*.

5.3.2.4. „Powidltatschkerl“

Dieses Lied, dessen Aufnahme aus dem Jahr 1962 stammt, findet man ebenfalls auf der CD „Heinz Conrads singt die beliebtesten Wienerlieder“. Bekannt wurde damit eigentlich Hermann Leopoldi, von dem auch die Musik stammt, ich werde im Folgenden allerdings die Interpretation von Heinz Conrads analysieren. Darin finden sich nur wenige „geböhmakelte“ Stellen und keine tschechischen Wörter, der Bezug zu den böhmischen Ländern ist jedoch durch das Thema bedingt augenscheinlich. Auf Grund des großen Bekanntheitsgrades und der Verbundenheit mit Hermann Leopoldi, transkribierte ich das Lied trotzdem, um ein vollständiges Bild zu erhalten.

*Powidltatschkerl*³⁵

Mehlspeis' is für mich kein Essen,
ich bin nur auf Fleisch versessen,
wenn's auch nur ein ganz, ein kleines Stück wär'.
Und die ganzen Mehlspeissorten, Gugelhupf, *Palatschinken*³⁶, Torten,
ess' ich nicht, weil ich davon, zu dick werd'.

Eine Mehlspeis' nur die mag' ich,
die könnt' essen jeden Tag ich,
da vergess' ich ganz auf mein Gewicht.
Kann ich so a Mehlspeis' kriegen,
lass' ich alles steh'n und liegen,
denn auf die, bin ich direkt erpicht.

Powidltatschkerl aus der schönen *Tschechoslowakei*,
schmecken noch viel besser als die feinste Bäckerei.
Denn so ein *Tatschkerl*, so ein *powidales*³⁷,
das ist doch wirklich etwas Pyramidonales.

Und immer denk' ich,
wenn ich *Božena* erblick',
Powidltatschkerl, *Tatschkerl* ist das *allerhekste Glik*.

Štrimpfe ham ma jetzt aus Nylon,
der *finf* Uhr Tee kommt aus Ceylon,
und das seichte Tief,
von den Azoren.

USA schickt Zigaretten,
Frankreich freie Kabinetten,
Ungarn statt Salami, Gladiatoren.
Franco Haus krieg'n wir aus Spanien,
Diktaturen statt Kastanien

³⁵ tsch. *povidlové taštičky*

³⁶ tsch. *palačinky*

³⁷ Abgeleitet von tsch. *povidla* 'Zwetschkenmarmelade, Pflaumenmus'

und Norwegen schickt die *Silberfichs*.

Doch das Beste kommt entschieden,
aus dem Land der *Přemislidn*³⁸,
alles andere ist dagegen nix.

Powidltatschkerl aus der *schenen Tschechoslowakei*,
schmecken noch viel besser als die feinste Bäckerei.
Denn so ein *Tatschkerl*, so ein *powidales*,
das ist doch wirklich etwas Pyramidonales.

Und immer denk' ich,
wenn ich *Božena* erblick',
Powidltatschkerl, *Tatschkerl* ist das *allerhekste Glik*.

Auffällig ist hier, dass Conrads den schwer zu artikulierenden Laut [ř] richtig ausspricht, im Wort [přemislídn]. Das bestätigt eindeutig, dass er ungefähr mit dem Lautinventar des Tschechischen vertraut gewesen sein muss. Dies mag vielleicht mit der Rolle des Švejk zusammenhängen, die er einige Jahre zuvor gespielt hatte. Sonst findet man hier erneut einige Elemente des „Böhmakelns“, allerdings nichts Neues, und auch inhaltlich dreht es sich wieder um das beliebte Thema des Essens.

Zusammenfassend kann man sagen, dass Heinz Conrads zu einer Generation von Künstlern gehört, die nicht mehr auf dem Gebiet des heutigen Tschechien geboren wurden, aber durch ihre Eltern und Großeltern noch unmittelbare Vorfahren aus diesem Land hatten. Seine persönlichen Erfahrungen mit dem Nachbarland und der Sprache sind also nicht jene, die er im Land selbst gemacht hatte, sondern in Wien, durch den Kontakt mit eingewanderten Tschechen. Das ist ein Umstand, der nicht unwesentlich für die Betrachtung seines Wirkens ist.

Heinz Conrads thematisierte in seiner Autobiographie öfters die Herkunft seiner Mutter, in dem er seine „böhmische Nase“ ansprach. Das legt nahe, dass er sich der Vorurteile und Stereotypen, die die Wiener mit den Tschechen verbanden, bewusst war und damit spielte. Immer wieder habe man geglaubt, dass er selbst Tscheche sei, schrieb er in seiner Autobiographie.

Die Frage, ob Heinz Conrads tschechisch konnte oder nicht, erläuterte ich bereits ausführlich, nach meiner sprachlichen Analyse der Wienerlieder glaube ich jedoch sagen zu können, dass das nicht der Fall war. Obwohl er zwar einmal angab, bei dem Text für die Rolle des Švejk keine Probleme gehabt zu haben, weil dieser tschechisch war, denke ich nicht, dass

³⁸ Die *Přemysliden* (tsch. *Přemyslovci*) waren ein böhmisches Herrschergeschlecht.

er es wirklich sprach. Der Blick in seine Biographie unterstreicht meine These. Heinz Conrads war ein Mensch, der gerne zu Hause war, ungern verreiste, sich nie länger im Ausland aufhielt. Zwar war er als Kind ein paar Mal bei den Großeltern in Böhmen zu Besuch, das dürfte aber wohl kaum ausgereicht haben, um das Tschechische zu erlernen. Gewiss stand er dieser Sprache und diesem Kulturraum jedoch sehr positiv gegenüber, vielleicht fühlte er sich ihm auch dadurch zugehörig, dass er selbst – trotz Wohnortes in Wien – einige Jahre tschechoslowakischer Staatsbürger war. Zweimal spielte er in Stücken tschechischer Autoren mit, beides waren für ihn Traumrollen.

In seinen Interpretationen bekannter Wienerlieder verkörperte er eine lange Tradition des Tschechen bzw. Tschechischen im Wienerlied. Die angeführten Lieder bedienen alle eine gewisse Nostalgie, zeichnen ein verklärendes Bild der gemeinsamen Vergangenheit. Wie bereits weiter oben erwähnt, merkt man, dass er relativ wenig eigene Erfahrungen mit dem Nachbarland gemacht hatte. Vieles in seinen Liedern entspricht den damals gängigen Klischees und Vorstellungen. Häufig ist da vom Essen die Rede, von der Liebe, den tschechischen Mädchen und charakteristischen Orten wie Podiebrad. Interessant ist allerdings, dass er auch immer wieder tschechische Versatzstücke einbaute und diese dann meistens auch richtig artikulierte. Mit Sicherheit hatte Conrads ein gutes Gefühl für Sprachen und verschiedene Dialekte, und das Tschechische dürfte ihm zumindest vom Klang geläufig gewesen sein.

In seinen Liedern hat Conrads auch stellenweise „geböhmakelt“, bei ihm steht dieses Element jedoch nicht so stark im Vordergrund, wie zum Beispiel bei Max Böhm. Man kann keine wirkliche Systematik erkennen, da er es nicht durchgängig umsetzte.

6. HELMUT QUALTINGER

Wenn sich Qualtinger für ein Thema entschied, so war das keine freiwillige Wahl, sondern eine Notwendigkeit. Dann hatte er dieses Thema schon lange mit sich herumgetragen, in sich gespeichert und suchte einen Äußerungsweg, einen Ausweg.

(Wendt 1999, 130)

Helmut Qualtinger als Vorleser, als Vortragender war ein einzigartiges Erlebnis, wird von Zeitgenossen immer wieder hervorgehoben. Die Texte, die er wählte, waren nicht zufällig ausgesucht. Was weniger bekannt ist, ist, dass Helmut Qualtinger auch zweimal tschechische Autoren vorgelesen und damit gewissermaßen auch interpretiert hat.

Zuerst werde ich mich im Folgenden kurz mit dem Leben des Künstlers auseinandersetzen und auf tschechische Bezüge untersuchen. Dazu habe ich die wichtigsten Biographien herangezogen und darüber hinaus auch Einblick in den Nachlass des Autors genommen. Danach werde ich mich einigen Werken näher widmen, die mir in Bezug auf mein Thema relevant erscheinen. Dabei war mir besonders die Dissertation von Arnold Klaffenböck sehr hilfreich. Zu diesem Kapitel gehört auch ein Exkurs über Helmut Qualtinger als Vorleser und eine Einführung in Elias Canettis Konzeption der akustischen Maske.

Den zweiten großen Abschnitt des Kapitels bildet die sprachliche Untersuchung. Ich werde mich dabei auf Qualtingers Lesung des Romans von Jaroslav Hašek „Die Abenteuer des braven Soldaten Švejk während des Weltkriegs.“ beschränken. Einführend werde ich ein paar Worte zur Übersetzung des Buches ins Deutsche festhalten, wobei ich mich dabei vor allem auf die Ergebnisse der Diplomarbeit von Christina Kasess stütze. Weiter werde ich eine sprachliche Untersuchung der Aussprache Qualtingers in Bezug auf tschechische Wörter anfertigen, um zu überprüfen, ob diese tschechisch ist oder nicht. Wie viele andere Kabarettisten der damaligen Zeit hat auch Qualtinger seine Figuren immer wieder „böhmakeln“ lassen.

6.1. BIOGRAPHIE

Eine rein sachliche Biographie über Helmut Qualtinger zu verfassen, gestaltet sich trotz der Fülle des vorhandenen Materials nicht ganz einfach. Die „Anekdotenfalle“ erwähnte ich in Bezug auf die Biographien der Künstler schon öfter, bei Helmut Qualtinger nimmt sie jedoch neue Ausmaße an, auf Grund der Fülle des Materials. Selbstverständlich müssen daher stets einige Punkte aus dem Leben dieser interessanten Persönlichkeiten außer Acht gelassen

werden, die dadurch als nicht weniger wichtig, aber in Rücksicht auf den beschränkten Raum einer Diplomarbeit als nicht essenziell für das Thema erachtet wurden. Dabei werde ich mich hauptsächlich auf die Werke von Gunna Wendt, Arnold Klaffenböck sowie Michael Kehlmann und Georg Biron beziehen.

Helmut Qualtinger wurde im Oktober 1928 als Sohn von Ida und Friedrich Qualtinger in Wien geboren. Die Familie war gut situiert, der Vater Chemiker und Mittelschullehrer, während die Mutter zu Hause war und sich künstlerisch betätigte (Wendt 1999, 10).

Gunna Wendt beschreibt den Eindruck, den man erhält, wenn man Photographien aus Qualtingers früher Kindheit betrachtet:

Je mehr Bilder man sieht, umso stärker gewinnt man den Eindruck, Helmut Qualtinger habe im Laufe seines Lebens mit aller Kraft versucht, die frühen Attribute in ihr Gegenteil zu verwandeln: Aus dem zarten Buben wurde ein beliebter Mann. Aus dem übermäßig gepflegten Buben wurde ein lässiger Typ, dem Äußerlichkeiten gleichgültig zu sein schienen. Aus dem wohlherzogenen Kind wurde ein erwachsenes *enfant terrible*. (Wendt 1999, 15)

Allein an dieser Beschreibung wird ein Phänomen deutlich, dass auch ein ehemaliger Schulfreund Qualtingers beschreibt, nämlich dass der junge Qualtinger sowohl innerlich als auch äußerlich stark rebellierte. Das äußerte sich auch in mehreren Schulwechseln. Von der Welt des Vaters, welcher ihm seine Interessen aufzwingen wollte, flüchtete er schon früh in die Welt der Literatur (Klaffenböck, *Quasi ein Genie*. Helmut Qualtinger 2003, 24; Wendt 1999, 15/16). Sein Freund Michael Kehlmann beschreibt die zahlreichen Besuche des Buben in der Bibliothek seines Vaters, wo er auch die später verbotenen Autoren kennen lernte (Wendt 1999, 15).

Meine Vermutung, dass Qualtinger vielleicht auch früh schon tschechische Autoren gelesen habe, hat sich leider im Zuge der Recherchen weder belegen noch widerlegen lassen.

Ein weiterer interessanter Punkt in Qualtingers früher Kindheit ist seine Leidenschaft für das Puppentheater. Im Alter von fünf Jahren bekam er es von seinem Vater geschenkt. Mit diesem Theater, in dem er allein alle Stimmen sprach, unterhielt er die Kinder während der Verwandtenbesuche auf dem Land. Als er es allerdings, von den Lehrern ermuntert, in die Schule mitnahm, zerstörten es seine Mitschüler anschließend (Klaffenböck, *Quasi ein Genie*. Helmut Qualtinger 2003, 24, 28/29; Wendt 1999, 20). Im Zusammenhang mit diesem Puppentheater steht Helmut Qualtingers Vorliebe für Handpuppen. In Gunna Wendts Biographie findet man darüber sogar ein eigenes Kapitel, das den Namen trägt „Die Entführung des Maxi“. Sie berichtet, dass sich in Qualtingers Nachlass einige Projekte zu Kinderbüchern finden, wobei eine Geschichte den von Wendt verwendeten Titel trägt. Maxi ist der Name einer Bauchrednerpuppe, die Qualtinger 1976 von Vera Borek und seinem Sohn

Christian geschenkt bekam. Dies ist wahrscheinlich auch in Anspielung auf den historischen „Prater-Maxi“ zu sehen, eine sehr bekannte Bauchrednerpuppe, die von Scadelli belebt wurde (Wendt 1999, 159-168). In Zusammenhang mit der Puppe Maxi wird stets auch deren tschechischer Kollege Herr Spalicek³⁹ erwähnt. Jedoch gibt Wendt keine genauere Erklärung; weder über den Ursprung dieser Puppe noch über deren Namensgebung, die sich heute noch gemeinsam mit Maxi in Vera Boreks Wohnung befinden soll. Im Buch „Helmut Qualtinger. Quasi ein Genie“, herausgegeben von Arnold Klaffenböck, findet man ein paar Informationen mehr, unter anderem ist auch ein Foto von Qualtinger zusammen mit Herrn Spalicek aus dem Jahr 1979 abgebildet. Dabei steht die kurze Erklärung, dass Qualtinger die Puppe 1978 im Geschäft „Ambiente“ gesehen hätte, worauf er seinen Sohn losschickte, um diese zu kaufen, da er befürchtete der Verkäufer würde den Preis anheben sobald er sein Interesse bemerke (Klaffenböck, Quasi ein Genie. Helmut Qualtinger 2003, 191). Wie die Puppe zu ihrem Namen kam, wird jedoch auch hier nicht näher erläutert, genauso wenig, ob Qualtinger diese nur zu seinem Privatvergnügen erwarb oder ob er gemeinsam mit ihr auch auftrat.

Gegen Kriegsende wurde Qualtinger dann als Luftwaffenhelfer eingezogen (Klaffenböck, Quasi ein Genie. Helmut Qualtinger 2003, 26; Wendt 1999, 23) und lernte dort Walter Kohout kennen. Gemeinsam gründeten sie die „Mozart Bühne“ (Wendt 1999, 23/24). Die Suche nach der passenden Lokalität für die Laienschauspielgruppe erwies sich als ziemlich schwierig. Wolfgang Kudrnofsky beschreibt das in seinem Buch „Vom dritten Reich zum dritten Mann. Helmut Qualtingers Welt der vierziger Jahre“ folgendermaßen:

Man sieht sich in der Umgebung nach einem geeigneten Lokal für die Vorstellung um. »Wir hatten das Ganze natürlich nicht kommerziell aufgezogen, sondern eben als Unternehmen einer Laienspielgruppe, für Angehörige und Soldaten. Und da hab' ich wieder einmal den Wiener Geiz erlebt...« Im dritten Bezirk gibt es mehrere Theatersäle - und hat es damals schon gegeben - als in anderen Bezirken. (...) »Wir haben diese Säle alle besichtigt und versucht, sie mit unserem zusammengelegten Geld zu mieten. Aber die Besitzer waren alle stur und haben Irrsinnspreise verlangt. « Und die konnten die jungen Leute nicht bezahlen... Die einzigen fairen waren die Tschechen. In der Komenski-Schule [sic] überläßt man ihnen den Turnsaal. (Kudrnofsky 1973, 21)

Nach dem Krieg richtete sich Qualtingers Aktivität dann erneut auf das Theater. Er wollte sogar eine Jugendbühne gründen, wurde jedoch im Sommer 1945 verhaftet und drei Monate in der Roßbauer-Lände eingesperrt. Seiner Mutter gelang es schließlich ihren Sohn freizubekommen. Damals wog er nur rund 48 Kilo (Klaffenböck, Quasi ein Genie. Helmut Qualtinger 2003, 30; Wendt 1999, 25). Es gibt verschiedenste Gründe, die in der Literatur für die Verhaftung angeführt werden.

³⁹ Das tschechische Wort *špáliček* ist eine Diminutivform des Wortes *špálek* (dt. Klotz, Block) und bedeutet auf Deutsch so viel wie Klötzchen, Blöckchen. Die Diminutivform zeigt aber auch eine emotionale Bindung an.

1946 schloss er sich dann einer Studentenbühne, die den Namen „Die Grimasse“ trug, an, die im Februar 1947 ihre erste Vorstellung im „Studio der Hochschule“ feierte (Wendt 1999, 26). In dieser Zeit dürften mit Qualtinger relativ starke Veränderungen vorgegangen sein. So beschreibt sein Schulfreund Nikolaus Siebenaller: „Mitte 1946 hab´ i ihn dann wieder´troffen, auf der Stroß´n, und da woa er a no´ net dick, aber irgendwie verändert. Er hat Dialekt g´red´t, als wär´ er aus an Gemeindegbau“ (Klaffenböck, Quasi ein Genie. Helmut Qualtinger 2003, 29). Interessant hierbei ist, dass Qualtinger, durch seine Erziehung bedingt, also keineswegs von klein auf Dialekt gesprochen hat. Er hat ihn sich im Laufe seines Lebens angeeignet und dann zur einzigen Sprachform gewählt, in der er sich künstlerisch ausdrückte. Seine bereits erwähnte Rebellion ging also nicht nur äußerlich von statten, indem er im Laufe der Jahre immer dicker wurde, sondern sie vollzog sich auch in sprachlicher Hinsicht. Man bekommt den Eindruck, als wollte der ältere Helmut Qualtinger nichts mehr mit dem seiner Kindheit gemein haben.

Qualtinger wandte sich nun auch immer mehr dem Schreiben zu. 1949 feierte sein erstes Stück „Jugend vor den Schranken“ in Graz Premiere, welches bei Publikum und Presse zu so großer Empörung führte, dass das Schauspielhaus keine weiteren Aufführungen zeigte (Klaffenböck, Quasi ein Genie. Helmut Qualtinger 2003, 34,38; Wendt 1999, 26-36).

Ab Mitte der 50er Jahre formierte sich um Helmut Qualtinger, Carl Merz und Michael Kehlmann die „namenlose“ Kabarett Gruppe, die die sogenannte „Goldene Ära des Wiener Kabarett“ einleitete. Hinzu kamen auch noch Gerhard Bronner, Louise Martini und Georg Kreisler. Der erste Publikumserfolg gelang ihnen mit „Reigen 51 - Variationen über ein Thema von Arthur Schnitzler“ (Klaffenböck, Quasi ein Genie. Helmut Qualtinger 2003, 41-43; Wendt 1999, 37-40). 1952 feierte im Kleinen Theater im Konzerthaus das erste Programm einer Reihe von Stücken mit ähnlichen Titeln Premiere das den Namen „Brettl vor dem Kopf“ trug. Die Gruppe beschränkte sich jedoch nicht nur auf das Theater, sondern nutzte alle zur Verfügung stehenden Medien. Sehr bekannt ist zum Beispiel auch die Platte mit dem Lied vom „G’schupften Ferdl“.

Ab März 1955 verfassen Qualtinger und Merz außerdem gemeinsam eine wöchentlich erscheinende Kolumne für den Kurier mit dem Titel „Blattl vor’m Mund“ (Klaffenböck, Quasi ein Genie. Helmut Qualtinger 2003, 43-46). Eine der bekanntesten Figuren des namenlosen Kabarett ist die Figur des Travnicek⁴⁰, auf der Bühne verkörpert von Helmut Qualtinger (Klaffenböck, Quasi ein Genie. Helmut Qualtinger 2003, 66; Wendt 1999,

⁴⁰ Eigentlich tsch. Travníček.

169/170). Laut Sigurd Paul Scheichl sind die Texte, die oft ebenfalls Qualtinger zugeschrieben werden, in Gemeinschaftsarbeit entstanden (Klaffenböck, Quasi ein Genie. Helmut Qualtinger 2003, 66). Auf die Figur des Travnicek werde ich anschließend in meiner Werkanalyse noch genauer eingehen.

1961, als die Truppe schon beschlossen hatte das Kabarett aufzugeben, schrieben Carl Merz und Helmut Qualtinger das wohl bekannteste Stück der beiden Autoren „Der Herr Karl“. Uraufgeführt als Fernsehfilm übersiedelte es kurze Zeit später auf die Bühne. Die Premiere löste eine Welle der Empörung aus, begeisterte jedoch auf der anderen Seite auch die Kritiker im In- und Ausland (Klaffenböck, Quasi ein Genie. Helmut Qualtinger 2003, 79; Wendt 1999, 87/88). Die meisten Werke, die Helmut Qualtinger und sein künstlerisches Schaffen zum Thema haben, beschäftigen sich mit dem Herrn Karl. Auch in den Nachrufen auf den Autor zeigt sich eine starke Reduktion auf seine bekannteste Figur.

1951 heiratete Helmut Qualtinger die Journalistin Leomare Seidler und 1958 wurde ihr einziger Sohn Christian Heimito geboren. Leomare war einige Jahre seine Lebens- und Arbeitspartnerin, die Ehe hielt jedoch nicht. Als einer der Hauptgründe für die Trennung gab Qualtinger an, dass Leomare keine Schauspielerin sei und den Beruf daher nur bedingt verstehen könne (Wendt 1999, 107/108). Mitte der sechziger Jahre führten verschiedene Engagements am Theater Qualtinger immer wieder nach Deutschland, wo er 1970 Vera Borek kennen lernte. Qualtinger zog zu ihr und die beiden lebten bis 1975 in Hamburg, danach übersiedelten sie gemeinsam nach Wien. 1982 ließ sich Helmut Qualtinger von seiner ersten Frau scheiden und heiratete Vera Borek (Klaffenböck, Quasi ein Genie. Helmut Qualtinger 2003, 185,189/190; Wendt 1999, 107/108).

Helmut Qualtingers letztes großes Projekt war eine Rolle im bekannten Film „Der Name der Rose“, er musste die Dreharbeiten jedoch immer wieder auf Grund seiner Erkrankung unterbrechen (Klaffenböck, Quasi ein Genie. Helmut Qualtinger 2003, 190). Helmut Qualtinger verstarb am 29. September 1986 in Wien (Kehlmann und Biron 1987, 202; Klaffenböck, Quasi ein Genie. Helmut Qualtinger 2003, 234; Wendt 1999, 211), an den Folgen seiner Alkoholkrankheit (Klaffenböck, Quasi ein Genie. Helmut Qualtinger 2003, 190).

6.1.1. HELMUT QUALTINGER ALS VORLESER

Helmut Qualtinger als Vorleser muss offenbar ein ganz spezielles Erlebnis gewesen sein, widmen diesem Thema doch einige Biographien des Künstlers einen eigenen Abschnitt. Da ich mich im praktischen Teil meiner Arbeit auch ausschließlich auf gelesene Texte Qualtingers konzentrieren werde, möchte ich diesem Kapitel einige einführende Worte voranstellen. Gunna Wendt schreibt dazu:

Helmut Qualtingers Charisma ist legendär. Wenn er auf die Bühne trat - als Kabarettist, als Schauspieler oder als Vorlesender -, begann das Ereignis. Er war das Ereignis. Präsenz pur. Ohne schmückendes Beiwerk, aufwendige Requisiten zur Selbstinszenierung. Die Filmaufnahmen seiner Auftritte lassen die Wirkung ahnen, die Tonaufnahmen machen sie evident. Es ist kaum erklärbar, wie jemand nur mit seiner Stimme ein ganzes Welttheater der Assoziationen und Stimmungen bis tief hinein in subtilste Zwischentöne evozieren kann. (Wendt 1999, 129)

Ein sehr wichtiger Punkt in Bezug auf Qualtingers Vorleseaktivität war die Textauswahl. Immer wieder wird betont, dass er sich ganz bewusst für die Texte entschied, die er dann vortrug:

Wenn sich Qualtinger für ein Thema entschied, so war das keine freiwillige Wahl, sondern eine Notwendigkeit. Dann hatte er dieses Thema schon lange mit sich herumgetragen, in sich gespeichert und suchte einen Äußerungsweg, einen Ausweg. (Wendt 1999, 130)

Diesen Aspekt habe ich besonders interessant gefunden, da sich Qualtinger ja zweimal mit Texten tschechischer Autoren beschäftigt hat. 1966 las er „Tanzstunden für Erwachsene und Fortgeschrittene“ (tsch. Taneční hodiny pro starší a pokročilé) von Bohumil Hrabal, das interessanter Weise in der Ausgabe von Preiser Records als „Der böhmische Herr Karl“ betitelt wurde. 1986 las er dann die „Abenteuer des braven Soldaten Schwejk“ (tsch. Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války) von Jaroslav Hašek, womit ich mich im praktischen Teil beschäftigen werde. Ich habe jedoch leider keine Erklärung oder Begründung für die Auswahl dieser zwei Romane gefunden.

„Qualtinger wurde vorlesend zum TJ - zum Text-Jockey, der die Texte nicht nur las, sondern durch seine Auswahl sprechend machte, durch Kontraste innerhalb der Texte neue Aspekte hervortreten ließ und das zumindest streckenweise Vertraute, Bekannte völlig neu darbrachte“ (Krenn 2003) schreibt Thomas Ballhausen und spricht damit auch den wesentlichen Punkt an, dass Helmut Qualtinger die Texte nicht einfach nur las, sondern durch seine Stimme, Aussprache und Intonation diese auch neu interpretierte: „Qualtinger verstand das Vorlesen als eigenen Schöpfungsakt, der sich vom Schreiben gar nicht so sehr unterschied“ (Wendt

1999, 132). Dies wird im Folgenden noch besonders deutlich werden, wenn ich die deutsche Übersetzung der tschechischen Romane mit dem Gelesenen von Qualtinger vergleiche.

6.1.2. DIE „AKUSTISCHE MASKE“ BEI ELIAS CANETTI

Beim Vorlesen, genauso wie beim Schauspiel, steht die Sprache natürlich im Vordergrund und erhält eine zentrale Rolle. Ich möchte daher einen kurzen theoretischen Exkurs zu Elias Canettis Konzeption der „akustischen Maske“ einfügen, in dessen Tradition Helmut Qualtinger auch zu sehen ist (Scheichl 1986, 75). Da Canettis Ausführungen zu seiner Theorie der „akustischen Maske“, die er in einem Interview tätigte, schwer zugänglich sind, werde ich mich auf das Buch von Bischoff beschränken, der einen großen Teil des Interviews zitiert hat. Elias Canetti definiert die „akustische Maske“ folgendermaßen:

Diese sprachliche Gestalt eines Menschen, das Gleichbleibende seines Sprechens, diese Sprache, die mit ihm entstanden ist, die er für sich allein hat, die nur mit ihm vergehen wird, nenne ich seine akustische Maske. (Bischoff 1973, 36)

Sigurd Paul Scheichl analysiert in seinem Beitrag „Ohrenzeugen und Stimmenimitatoren. Zur Tradition der Mimesis gesprochener Sprache in der österreichischen Literatur“ Canettis theoretischen Ansatz, den Scheichl im Traditionsstrang der Wiener Literatur sieht und nennt einige Vertreter dieser Tradition, zum Beispiel Anton Kuh, Ferdinand Raimund (der natürlich lange vor Canetti lebte und somit die Tradition der „akustischen Maske“ gewissermaßen begründet), Wolfgang Bauer und nicht zuletzt Helmut Qualtinger.

Scheichl schreibt allgemein über Sprache in der österreichischen Literatur:

Nestroy und Kraus sind gewiß Höhepunkte der hier vorzustellenden Tradition, die aber über sie hinausreicht und auch in der österreichischen Gegenwartsliteratur ihre Fortsetzung findet, als eine besondere Facette der Tradition der ‚Sprachthematik‘, der Reflexion der Sprache im literarischen Text, die immer wieder als besonderes Merkmal besonders der neueren österreichischen Gegenwartsliteratur bezeichnet wird. Es ist eine Tradition der Sensibilität für Klang und Strukturen der in Österreich und in Wien tatsächlich gesprochenen Sprache, eine Tradition des Hinhörens, (...) (Scheichl 1986, 60)

Canetti unterscheidet zwischen den in der Wirklichkeit zu beobachtenden „akustischen Masken“ eines Menschen und der „akustischen Maske“ einer Figur im literarischen Text, welche Canetti als das „wichtigste Element dramatischer Gestaltung“ (Bischoff 1973, 35) bezeichnet. Er distanziert sich jedoch von der bloßen Wiedergabe aufgenommener Sprechweisen und „akustischer Masken“:

Es soll nun damit nicht gesagt sein, dass der Dramatiker als wandelnder Phonograph zu existieren habe, der die Sprechweismöglichkeiten vieler Menschen registriert und dann je nach Bedarf, aus der vorhandenen Kollektion von akustischen Masken Dramen zusammensetzt. (Bischoff 1973, 36)

Er vertritt die Meinung, der Autor solle sich ein möglichst großes Reservoir derselben anlegen, wobei intensives Hören eine unabdingbare Voraussetzung ist. Das heißt, die literarischen „akustischen Masken“ bei Canetti benötigen einen Wirklichkeitsbezug, jedoch nicht zur Wirklichkeit des Naturalismus und Realismus, sondern zur sprachlichen Wirklichkeit:

So sind Canettis ‚akustische Masken‘ im literarischen Text »weder rein synthetische Gebilde noch dokumentarische Aufzeichnungen«, sondern verbinden auf neue Weise Erfindung und ‚Realismus‘. Canetti kann seine Figuren einerseits mithilfe der ‚akustischen Maske‘ «‘präzis [...] übertreiben‘ und damit die individuellen Porträts zur Kunstfigur [...] verallgemeinern«, andererseits bleibt durch die zitierte Verfahrensweise immer hörbar, daß es sich dabei doch um Aussagen über unsere Wirklichkeit handelt. (Scheichl 1986, 60)

Genau das hat Helmut Qualtinger auch mit seinen Figuren geschafft, er hat sie durch ihre eigene, spezifische und authentische Sprechweise zu Kunstfiguren verallgemeinert. In meinem praktischen Teil werde ich Ähnliches bei Helmut Qualtinger untersuchen, indem ich die von ihm bei einer Lesung benutzte Sprache transkribiere und herauszufinden versuche, ob seine Aussprache tatsächlich tschechisch war.

6.2. WERKE

Im folgenden Kapitel werde ich einige Stücke Qualtingers näher betrachten, in denen sich Bezüge zum Tschechischen herstellen lassen, auch wenn Qualtinger laut Biographen nicht der einzige Autor all dieser Stücke war. Es würde sich zu den einzelnen Werken sehr viel mehr sagen lassen, ich werde mich allerdings nur auf die für mein Arbeitsthema relevanten Aspekte beschränken, da alles andere zu weit von meinem Thema wegführen würde. Ich werde in meiner Auflistung chronologisch, also nach dem Zeitpunkt der Entstehung der Werke, vorgehen.

6.2.1. *DIE ZINNSOLDATENLEGENDE*

Dieses Stück ist eines der ganz frühen Werke Helmut Qualtingers, das er noch vor „Jugend vor den Schranken“ verfasst und das vermutlich aus dem Jahr 1946 stammt. Es wurde nicht veröffentlicht und man findet es heute im Nachlass von Helmut Qualtinger. Einzig Arnold Klaffenböck hat dieses Stück in seiner Dissertation aufgegriffen und darüber berichtet.

Das Stück trägt den Untertitel „Eine Osterreise ins Märchenland für Kinder und solche, die es noch werden wollen“ und ist ein Pamphlet gegen Krieg, Gewalt und Machtmissbrauch von Seiten der Erwachsenen. Ich werde hier nicht näher auf den Inhalt des Stückes eingehen, es ist

jedoch interessant zu erwähnen, dass Qualtinger sich dabei wieder seiner geliebten Puppen bedient. Die Konzeption des Stücks weist auf ein Kasperl- oder Handpuppentheater hin (Klaffenböck, Helmut Qualtinger. Textanalytische Untersuchungen zum schriftstellerischen Werk von 1945-1970 2003, 14-17). Puppen waren es, die Qualtinger durch sein Marionettentheater die erste Möglichkeit des künstlerischen Ausdrucks gaben, und sie ziehen sich auch wie eine Art roter Faden durch sein Leben und Schaffen. So scheint es nicht verwunderlich, dass er bei seinem ersten Stück erneut auf Puppen zurückgreift.

Was mich persönlich veranlasst hat, dieses Stück aufzunehmen, ist, dass Klaffenböck schreibt, eine Figur, nämlich der Hausmeister Lukas, „böhmakle“ (Klaffenböck, Helmut Qualtinger. Textanalytische Untersuchungen zum schriftstellerischen Werk von 1945-1970 2003, 16). Dazu führt er folgendes Beispiel an:

Lukas: Und wer wird zahlen meine Fensterscheibe? Ich vielleicht?

Ruprecht: (nickt mit dem Kasperl) Ich nicht, aber wie Sie sehn, vielleicht mein Kasperl.

Lukas: Machns keine Spompanadln, bin ich vielleicht Kasperl von ihnen?

Ruprecht: (nickt mit Kasperl)

Lukas: Was?

Ruprecht: (gibt dem Kasperl eine Ohrfeige) Sei nicht so vorlaut!

Diesem Phänomen werden wir noch öfter im Laufe dieser Arbeit begegnen, ich finde es jedoch signifikant, dass Qualtinger bereits in seiner ersten Arbeit mit unterschiedlichen Sprachstilen arbeitet. Da dieses Stück niemals aufgeführt wurde und ich mich in meiner Analyse nur auf gesprochenes Material beziehen werde, passt eine genaue Analyse der Reden Lukas nicht in mein Konzept.

6.2.2. *TRAVNICEK (TSCH. TRÁVNÍČEK)*

Die im Wesentlichen zwischen 1958 und 1960 entstandenen Dialoge, zunächst für die Fernsehrevue „Spiegel vor'm G'sicht“ produziert, sind als „Travniceks gesammelte Werke“ in die Literaturgeschichte eingegangen (Klaffenböck, Helmut Qualtinger. Textanalytische Untersuchungen zum schriftstellerischen Werk von 1945-1970 2003, 146; Wendt 1999, 169). Wie bereits weiter oben kurz erwähnt, dürften die Texte für die Figur des Travniceks eine Gemeinschaftsarbeit des Kabarettensembles gewesen sein (Klaffenböck, Quasi ein Genie. Helmut Qualtinger 2003, 66).

Den nörgelnden Travnicek, übrigens öfters als Vorläufer der Figur des „Herrn Karl“ bezeichnet und damit gewissermaßen auch reduziert, bettet Qualtinger in das Schema der Doppelconférence ein (Klaffenböck, Helmut Qualtinger. Textanalytische Untersuchungen zum schriftstellerischen Werk von 1945-1970 2003, 146; Wendt 1999, 170,173). Dabei

handelte es sich um witzige, pointierte Dialoge zwischen dem ‚Gescheiten‘, dem Freund und dem ‚Blöden‘, Travnicek, in denen Lebensumstände polemisiert und Tagespolitisches- sowie Alltagsgeschehen gegeißelt wird. Stets will der ‚Gescheite‘ dem ‚Blöden‘ etwas erklären, dieser missversteht jedoch alles. Für den ‚Gescheiten‘ ist die Welt rational erklärbar, während für den ‚Blöden‘ nichts stimmt und alles oft ins Absurde abrutscht, wenn er versucht es für sich stimmig zu machen (Klaffenböck, Helmut Qualtinger. Textanalytische Untersuchungen zum schriftstellerischen Werk von 1945-1970 2003, 146).

Der Gegensatz auf der Bühne zwischen den beiden Figuren Travnicek, verkörpert von Qualtinger, und dem Freund, gespielt von Bronner, ist nicht nur rein optisch. Auch der Gegensatz der Stimmen ist augenscheinlich: Das kräftige Organ Qualtingers, der mit starker wienerischer Färbung spricht und die Stimme Bronners, der zwar auch im Dialekt spricht, dessen Wienerisch jedoch einen in gewissen Formulierungen erkennbaren „Bildungsjargon“ wiedergibt (Klaffenböck, Quasi ein Genie. Helmut Qualtinger 2003, 68).

Um die realen Vorbilder der Figur ranken sich auch einige Anekdoten, so berichtet zum Beispiel Carl Merz davon, dass die Familie Qualtinger in den fünfziger Jahren Urlaub in Jugoslawien gemacht habe. Dort kam Helmut mit einem anderen Österreicher ins Gespräch, der sich ständig über alles Mögliche beklagte, wie zum Beispiel das fremdartige Essen. Als sich Merz nach diesem Urlaub wieder mit Qualtinger traf, berichtete dieser von seiner Urlaubsbekannntschaft, die er sogleich imitierte (Kehlmann und Biron 1987, 127/128). Er schreibt:

Da wir gemeinsam an dem nächsten Programm arbeiteten, ergab es sich, daß wir häufig auch eine Mahlzeit zusammen einnahmen, wobei ich einmal, bei dem Studium der Speisekarte, das Wort ‚Cevapcici‘ las, den Namen eines jugoslawischen Gerichts, das im wesentlichen aus kleinen Würsteln besteht. Damals kommentierte Qualtinger im Tonfall seiner Urlaubsbekannntschaft: ‚Cevapcici... was brauch‘ i des?!‘ Wir sahen uns plötzlich frappiert an, und ich glaube, damals war uns klargeworden, daß diese Figur eines Reisenden, der noch keinen Namen hatte, doch mehr sein konnte als nur eine amüsante Erinnerung an ein paar Reisetage. (Kehlmann und Biron 1987, 128-134)

Die direkte Umsetzung dieser Anekdote in eine Szene für den Travnicek heißt bezeichnenderweise „Travnicek im Urlaub“ und sieht folgendermaßen aus:

FREUND Südliche Nächte, Travnicek!

TRAVNICEK Her'n S' ma auf mit dem Süden. In der Bahn is's ja noch 'gangen. Da hab' ich kalte Schnitzel mitg'habt von z' Haus. Und an Erdäpfelsalat im Glasl. Aber da herunt' ... Diese Cevapčici wollen s', daß i essen soll.

FREUND Was?

TRAVNICEK Na, dö Hundstrümmerl - mit Zwiebel - und ka Schnitzel weit und breit. Ka Erdäpfelsalat...Für des Geld, was ich da ausgib, halten s' mi am Wörther See für an

Ausländer ... und an guten Wein gibt's net. Nur so an Sauerampfer und an Slibowitz, an scharfen ... und mit niemand kann man sich unterhalten ... nur mit Ihnen. Ka Ansprach' ...
FREUND Jetzt steigt die Küste aus dem Wasser, Travnicek ...
TRAVNICEK Na, was brauch' i des? Gibt's da a Strandcafe? Na! Und was für Leut' ?
Tschuschen. Wann mi des Reisebüro net vermittelt hätt' ... (Merz und Qualtinger 1996, 9)

Da es inhaltlich kaum Anknüpfungspunkte gibt, ist der Name der Figur für mein Thema der interessanteste Untersuchungsgegenstand. Arnold Klaffenböck beschreibt in seiner Dissertation sehr genau die Entstehungsgeschichte des Namens, wobei er sogleich festhält, dass der Name wohl keine Erfindung sei, wie das in anderen Büchern über Qualtinger festgestellt wurde, sondern eine Entlehnung. In den Telefonbüchern existiert eine Vielzahl von Schreibweisen dieses Namens, Klaffenböck führt rund sechs sehr ähnliche an. Der Verdienst der Autoren lag also weniger in der Erfindung eines gänzlich neuen Namens, sondern im Erkennen der Gebrauchsfähigkeit und Typisierung dieses Namens. (Klaffenböck, Quasi ein Genie. Helmut Qualtinger 2003)

Abgesehen davon, dass es in Nordböhmen ein Dorf mit dem Namen Trávníček gibt, führt Klaffenböck noch etwas Weiteres an. In Heimito von Doderers Tagebüchern kommt die Bezeichnung Travnicek als Sammelbegriff für in der Leopoldstadt, nahe des Donaukanals ansässige Menschen, die in ärmlichen Verhältnissen lebten und offensichtlich slawischer Abstammung waren, vor (Klaffenböck, Helmut Qualtinger. Textanalytische Untersuchungen zum schriftstellerischen Werk von 1945-1970 2003, 148). So schreibt Doderer in seinem Tagebuch im Eintrag vom 3. Dezember 1955:

Am ‚Schüttel‘ - woher das? Die Paffrathgasse. Wie lebten diese dahingegangenen Menschen, der kleine Mann aus Travnik, der Travnicek? Ihre Dinglichkeitsreihe war mindestens ebenso dicht wie deine eigene und sicher da und dort tüchtigeren, sehr wohl möglich auch besseren Stoffes. (Klaffenböck, Helmut Qualtinger. Textanalytische Untersuchungen zum schriftstellerischen Werk von 1945-1970 2003, 148)

Doderer verwendet diesen Begriff also für eine ganz bestimmte Bevölkerungsschicht, die er mit einer gewissen Gegend assoziiert. Klaffenböck sieht darin gewissermaßen auch impliziert, beziehungsweise in Erinnerung gerufen, dass der zweite Bezirk in Wien einen sehr hohen tschechischen Bevölkerungsanteil aufwies, bedingt durch die Ausfallstraßen nach Brünn und Prag, sowie durch den Ausgangs- und Endpunkt der Nordbahn. Deren Lebensbereich nahe dem Fluss lässt auf eine schlechte Wohngegend schließen und soziale Benachteiligung vermuten (Klaffenböck, Helmut Qualtinger. Textanalytische Untersuchungen zum schriftstellerischen Werk von 1945-1970 2003, 148/149).

Klaffenböck spricht auch die Deminutivendung -ček an und schreibt dazu:

Betrachtet man analog dazu die entsprechende Wortgestalt unter der Hereinnahme der überzogenen, im Grunde aber auf einen wichtigen Umstand hinweisende Vorstellung, daß der ‚richtige‘ Wiener über einen weitverzweigten Stammbaum verfüge, der insbesondere in den früheren Ländern der Wenzelskrone wurzle, da die Vorfahren während der Monarchie vermehrt ab den Gründerjahren aus Böhmen, Mähren und Österreichisch-Schlesien in die prosperierende Kapitale eingewandert sind, so darf der Travnicek vorsichtig ohne jegliche rassistische Grundierung als Inbegriff des überall anzutreffenden, hier in einer allerdings charakterlich drastisch verschärften Ausgabe des Wiener ‚Kleinen Mannes‘ interpretiert werden, der mit pfiffiger Schlagfertigkeit, unabänderlicher Einfalt und selbstgerechter Lebensphilosophie sich einmischend und andere belehrend auftritt. (Klaffenböck, Helmut Qualtinger. Textanalytische Untersuchungen zum schriftstellerischen Werk von 1945-1970 2003, 149)

Er schreibt weiter, dass die Benennung Travnicek einem Kosenamen gleicht, der zugleich wesentliche Eigenschaften präzise erfasst und nach entsprechender Bedeutungsaufladung Platzhalteraufgaben übernehmen muss (Klaffenböck, Helmut Qualtinger. Textanalytische Untersuchungen zum schriftstellerischen Werk von 1945-1970 2003, 149).

Der Zusammenhang, der bei Klaffenböck an dieser Stelle nicht hergestellt wird, ist jener, dass Heimito von Doderer ein enger Freund von Friedrich Qualtinger war und auch der Taufpate seines Sohnes Helmut. Zwischen Qualtinger und Doderer entstand ebenfalls eine enge Freundschaft, die dann schließlich sogar darin mündete, dass Helmut Qualtinger seinen einzigen Sohn Christian im zweiten Namen Heimito taufte. Es ist also naheliegend oder zumindest nicht völlig ausgeschlossen, dass die beiden über Doderes Beobachtungen gesprochen haben und Qualtinger somit auf den Namen Travnicek für seine Figur gekommen ist. Allerdings lässt sich das nicht belegen und ist reine Vermutung.

6.2.3. *HERR KARL*

Am 15. November 1961 fand die Uraufführung des Einpersonenstücks von Helmut Qualtinger und Carl Merz im Österreichischen Fernsehen statt. Regie führte Erich Neuburg und den Herrn Karl spielte Helmut Qualtinger. Sie lösten damit eine Welle der Empörung aus, die sich in wütendem Protest und lautstarken Angriffen auf die Darsteller äußerte. Helmut Qualtingers Versuche, auf die Differenz zwischen Person und Rolle hinzuweisen, misslangen. Für das Publikum war er der Herr Karl und sollte es auch immer bleiben. Es gab jedoch auch andere Reaktionen, vor allem von jungen Leuten, die ihre Befürchtungen endlich ausgesprochen sahen (Klaffenböck, Quasi ein Genie. Helmut Qualtinger 2003, 79,91; Wendt 1999, 87/88).

Der Lagerist Herr Karl sucht ständig nach einer Gelegenheit, sich vor der Mühseligkeit der körperlichen Plackerei zu drücken. Wenn sich dafür keine Gelegenheit

bietet, schafft er sie sich selbst. Zu Beginn des Stücks bietet sich dazu eine gute Möglichkeit, denn es befindet sich gemeinsam mit ihm ein jüngerer Kollege im Kellerraum, dessen Rolle der Zuseher übernimmt. Karl führt mit ihm ein nur eigentliches Zwiegespräch, denn einmal die Sprechrolle an sich gerissen, gibt er sie nicht mehr her. Somit entzieht sich das Stück auch einer eindeutigen Einordnung, ob der Redefluss des Herrn Karl nun als „Selbstgespräch“ oder zwischen „innerem Monolog und fingiertem Dialog“ anzusiedeln ist. Der Zuseher kann sich also der Rolle des Zuhörers und der Aufdringlichkeit des Redners nicht entziehen. Es gibt keine Nebenfiguren, auf die man Sympathien leiten könnte, man wird direkt mit der Lebensgeschichte des Herrn Karl und dessen unangenehmen Wahrheiten und Lebenslügen konfrontiert. Sein unabdingbares Mitteilungsbedürfnis zielt auf Verständnis und lobenden Zuspruch ab. Laut Klaffenböck bringt neben den vordergründig genannten Motiven auch die unverarbeitete Vergangenheit Herrn Karl zum Reden. Er will sich gewisser wunder Punkte in seiner Vergangenheit, die ihm Unbehagen verschaffen, entledigen, indem er sie bagatellisiert und rechtfertigt. Seine zu Recht geformte Lebensbeichte, die er wohl nicht zum ersten Mal vorbringt, zielt gewissermaßen auf Absolution vom Zuhörer ab (Klaffenböck, Helmut Qualtinger. Textanalytische Untersuchungen zum schriftstellerischen Werk von 1945-1970 2003, 166/167).

Für mein Thema, die Bezugnahme auf den tschechischen Raum, ist eine Stelle im Stück besonders interessant. In der Stelle geht es um die Zeit der Besetzung Wiens durch die Alliierten, hier im Speziellen um Russen und Amerikaner. Karl begründet warum er sich immer gut mit den Russen verstanden habe: „Na dadurch das i tschechisch kennan hob, a bissl, hob ich Zugang gefunden zua Mentalität von de Russn, ruski“ (Qualtinger 1961, 32:30-32:39).

Leider wird im Laufe des Monologs nicht näher ausgeführt, warum er ausgerechnet ein bisschen tschechisch spricht. Die Vermutung einer Parallele zu Qualtingers eigener Biographie, die sich bei mir automatisch aufgedrängt hat, hat sich leider weder bestätigen noch widerlegen lassen. Im Zuge meiner Recherchen habe ich nicht herausfinden können, welche Sprachen Helmut Qualtinger tatsächlich gesprochen hat, ob er eventuell selbst ein wenig tschechisch gekonnt hat, oder ob dieser Einfluss vielleicht von Carl Merz ausgegangen ist, da die beiden immerhin gemeinsam den Herrn Karl verfassten.

Kurz nach der von mir gerade zitierten Stelle im Film spricht der Herr Karl auch ein paar Sätze russisch und englisch. Es wäre möglicherweise interessant, diese nach einem ähnlichen Verfahren zu analysieren, wie ich das für das Tschechische in meinem praktischen Teil machen werde.

6.2.4. *DER MENSCHHEIT WÜRDE IST IN EURE HAND GEGEBEN*

Bei diesem Stück ist die alleinige Urheberschaft von Helmut Qualtinger unbestritten. Es wurde auch in die Werkausgabe von Krischke aufgenommen, in dem nur Texte zu finden sind, bei denen Qualtinger alleiniger, oder zu einem überwiegenden Teil, Autor ist.

Der Text stellt einen Dialog zwischen zwei gealterten Schauspielerkollegen dar, denen das Glück an der ‚Burg‘ aufzutreten versagt geblieben worden ist. Dafür halten sie umso stärker an der Illusion eines dafür in der Provinz erfolgreichen Schauspielers fest, dadurch ihr Scheitern kaschierend (Klaffenböck, Helmut Qualtinger. Textanalytische Untersuchungen zum schriftstellerischen Werk von 1945-1970 2003, 108). Der Text wurde an Stelle des „Mittelstücks“ im Programm „Hackl vorm Kreuz“ aufgeführt, mit Helmut Qualtinger und Johann Sklenka als Mimen. Der Titel ist Friedrich Schillers Gedicht „Die Künstler“ entnommen (Krishke 1996, 366).

Die Provinzbühnen, die darin beschrieben wurden, sind jene sudetendeutschen, auf denen schon einige der behandelten Künstler ihre schauspielerischen Wurzeln haben. Deshalb ist der Text auch für das Thema der Arbeit interessant, da er deutlich aufzeigt, dass sich Helmut Qualtinger durchaus dieser Tradition bewusst war und durch die Nennung der böhmischen Dörfer auch eine gewisse Generation von Schauspielern meint.

Ich möchte an dieser Stelle den Anfang des Dialogs anführen:

ERSTER MIME *nach längerer Pause:* Wann warst du in Mährisch-Ostrau?

ZWEITER MIME Neunzehnhundertsechszwanzig...

ERSTER MIME Das war eine schlechte Saison...

ZWEITER MIME Wie kannst du das behaupten? Kein anderes Theater im Sudetenland konnte »Pension Schöllner« so hinreißend besetzen...

ERSTER MIME Du hättest das Stück in Aussig sehen sollen... Ein Fest, ein wahres Fest.

ZWEITER MIME Du warst damals in Aussig?

ERSTER MIME Nur als Gast ... Ich war in Tetschen-Bodenbach engagiert...

(Krishke 1996, 285)

6.3. SPRACHLICHE UNTERSUCHUNG

6.3.1. *DIE DEUTSCHE ÜBERSETZUNG DER „OSUDY DOBRÉHO VOJÁKA ŠVEJKA“ VON GRETE REINER*

Bis heute liegt nur eine einzige Übersetzung des sehr bekannten Romans Jaroslav Hašeks ins Deutsche vor. Diese stammt von Grete Reiner und ist aus dem Jahr 1926. Mit dieser Übersetzung hat sich Christina Kasess in ihrer Diplomarbeit ausführlich beschäftigt. Sie geht in ihrer Arbeit der Frage nach, ob sich das Švejk-Bild durch die, ihrer Meinung nach

mangelhafte Übertragung ins Deutsche geändert hat. Dies versucht sie mittels einer Übersetzungsanalyse herauszufinden. Dabei kommt sie auf gewisse Abweichungen, die sie in übergeordnete Punkte zusammengefasst hat. Einer davon ist der Punkt „Bemakeln“. Was ich in meinem vorherigen Unterkapiteln als „böhmakeln“ bezeichnet habe, ist in dieser Arbeit als „bemakeln“ wiedergegeben, wobei die Autorin den Begriff verwendet, ohne eine Begriffsdefinition oder Belegung des Begriffs anzuführen. Kasess schreibt zu diesem Punkt, dass Grete Reiner ihren Švejk selten, aber doch richtig „böhmakeln“ lasse, zum Beispiel wenn er „ich wünsch...“ statt „ich wünsch...“ sagt. Mit einer Karikatur aus der Frankfurter Allgemeinen Zeitung belegt sie, dass sich dieses „Böhmakeln“ in der Rezeption im deutschsprachigen Raum durchgesetzt hat (Kasess 2005, 84).

Ein weiterer interessanter Punkt dazu ist, dass sie Pavel Petr zitiert, der gesagt hat, falls viele deutsche Fassungen des Švejks auf der Bühne oder im Fernsehen in die Nähe einer billigen Sprachkomik gerieten, so läge das nicht in der Übersetzung von Grete Reiner begründet, sondern entstehe erst durch die klangliche Interpretation. Kasess widerspricht ihm an dieser Stelle und bringt zum Ausdruck, dass ihrer Meinung nach diese Art der klanglichen Interpretation durch die Fehler in der Übersetzung vorgegeben sei, da diese zu einer behäbigen Ausdrucksweise im Deutschen geführt hätten (Kasess 2005, 72).

Es schien mir wichtig, an dieser Stelle kurz etwas über die nicht unumstrittene deutsche Fassung des Romans zu sagen. Ich möchte jedoch in keiner Weise, weder über die Qualität der Übersetzung, noch über die eben angesprochene lautliche Auslegung, urteilen, da ich mich dazu wesentlich intensiver mit beiden Texten, dem tschechischen Original und der deutschen Übertragung, auseinandersetzen hätte müssen. Helmut Qualtinger wählte ebenfalls die lautliche Auslegung des „Böhmakelns“. Ich möchte daher bloß einen Blick darauf werfen, inwieweit diese wirklich von der Übersetzung vorgegeben wurde oder ob Qualtinger auch teilweise improvisiert, verstärkt oder vielleicht abgeschwächt hat.

6.3.2. *DIE LESUNG VON HELMUT QUALTINGER*

Zum ersten Mal las Helmut Qualtinger die „Abenteuer des braven Soldaten Švejk“ 1983 auf Einladung des Bayrischen Rundfunks. Diese Fassung wurde in mindestens sechs einstündigen Sendungen ausgestrahlt. Drei Jahre später fand dann im Rahmen des Programms „Kabarett und Komödie am Naschmarkt“ eine verkürzte Lesung dieser Fassung statt, auf zwei Abende aufgeteilt. Es waren die letzten Auftritte vor Helmut Qualtingers schwerer Erkrankung, die schließlich auch zu seinem Tod führte. Die CD-Ausgabe, an der ich mich orientiert habe,

wurde posthum zum 70. Geburtstag des Künstlers von Preiser Records veröffentlicht und beinhaltet den Text beider Abende. Es wäre besonders interessant für mich zu wissen, an welcher deutschen Version sich Helmut Qualtinger bei seiner Lesung orientiert hat. Da die Lesung 1986 stattfand, ist auszuschließen, dass es die aktuelle Ausgabe des Rowohlt Verlags von 1990 war. Ich werde daher die deutsche Übersetzung von Grete Reiner aus dem Jahr 1951 heranziehen, die auch an der Universitätsbibliothek aufliegt.

Insgesamt hat Helmut Qualtinger neun Kapitel aus dem ersten Band des Buches „Im Hinterland“ gelesen, nämlich „Das Eingreifen des braven Soldaten Švejk in den Weltkrieg“, „Der brave Soldat Švejk auf der Polizeidirektion“, „Švejk vor den Gerichtsärzten“, „Švejks Hinauswurf aus dem Irrenhaus“, „Švejk kehrt nach der Durchbrechung des Zauberkreises wieder nach Hause zurück“, „Švejk zieht in den Krieg“, „Švejk als Simulant“, „Švejk als Offiziersdiener bei Oberleutnant Lukasch“ und „Die Katastrophe“. Danach hat er einige Passagen zusammengefasst und die letzten Seiten aus dem zweiten Band „An der Front“ gelesen, um die Lesung zu einem Ende zu bringen. Die Nummerierung der Kapitel in der Tabelle bezieht sich auf die Einteilung im Roman, nicht auf jener der CD.

Um zu meinen Untersuchungsmaterial zu kommen, habe ich die gesamte CD angehört und alle tschechischen Ausdrücke transkribiert. Dabei habe ich ein einfaches Transkriptionssystem verwendet, das mit dem tschechischen Alphabet arbeitet, sowie die Betonung an der jeweiligen Stelle gekennzeichnet. Die Wörter habe ich in eine Tabelle eingefügt, wobei ich jedem transkribierten Wort die entsprechende Schreibweise im deutschen Text gegenübergestellt habe, die auch Qualtinger als Ausgangspunkt diente. Dadurch wird deutlich, was der Autor gesehen und wie er es folglich lautlich ausgedrückt hat. Die Vokalquantität werde ich nur in die Beurteilung miteinbeziehen, wenn in der deutschen Ausgabe die Längen auch angeführt sind. Es sei aber zu betonen, dass jemand, der die Sprache tatsächlich spricht, die Längen an bestimmten Stellen automatisch sprechen würde. Die dritte Spalte soll bei jedem Ausdruck das Urteil veranschaulichen, ob die Aussprache korrekt war oder nicht, wobei ein „-“ für eine nicht korrekte Aussprache steht und ein „+“ für eine korrekte. Dabei muss jedoch noch einmal hervorgehoben werden, dass sich die Kategorie „Korrektheit“ dabei auf die deutsche Grundlage bezieht. Das heißt, es wurden auch Wörter als „richtig“ kategorisiert, die nicht korrekt tschechisch ausgesprochen wurden, die aber der deutschen Übertragung entsprechen, die Qualtinger als Vorlage diente. Hauptsächlich bezieht sich das auf fehlende Vokalquantität, die ich bereits angesprochen habe. Die „0“ zeigt an, dass ein Wort nicht eindeutig zugeordnet werden kann. Mit diesen Ausdrücken werde ich mich anschließend gesondert befassen. Wenn dasselbe Wort öfter vorkommt, habe ich es nur

einmal in meine Auflistung aufgenommen, außer die Aussprache unterschied sich bei erneuter Nennung deutlich.

Was aus der Tabelle außerdem hervorgeht ist, dass mit den tschechischen Namen- und Ortsbezeichnungen sehr inkonsequent in der deutschen Übersetzung umgegangen wurde. Teilweise wurden sie der deutschen Schreibweise angepasst, teilweise nicht. Dies ist meiner Meinung nach auch ein Punkt, der gut in die Auflistung der Besonderheiten bzw. Fehler in der Übersetzung, wie sie Christina Kasess durchgeführt hat, gepasst hätte. Diese finden jedoch im Rahmen ihrer Diplomarbeit keine Erwähnung.

Danach werde ich noch die Anzahl der tschechischen Wörter in der Lesung mit der in der gedruckten Ausgabe vergleichen, um herauszufinden, wo eventuell bewusst tschechische Wörter weggelassen wurden. Dies stellt sich als nicht sehr einfach dar, da teilweise die Kapitel stark verkürzt wurden, besonders die letzten beiden Kapitel. Dennoch werde ich überprüfen, ob Auffälligkeiten festzustellen sind, die über die notwendigen Auslassungen hinausgehen.

Aus der Tabelle soll also deutlich werden, ob Helmut Qualtinger die tschechische Aussprache korrekt beherrscht hat.

6.3.3. ANALYSE

Transkription der gesprochenen Version	Schreibweise im Roman	Korrektheit
1. Kapitel		
'švejk	Schwejk	+
'pruša	Pruscha	+
'kokoška	Kokoschka	+
'konopišt	Konopischt	+
'ježišmar'ia	Jesus Maria	0
'nuzle	Nusle	-
'paliveč	Palivec	-
'palivec	Palivec	+
'nusle	Nusle	+
'makovič	Makovec	-
'bratislaf Lud'wík	Bratislav Ludwig	+
bohuz'laf	Bohuslav	-

zliř baj 'hlubofka	Zliw bei Hluboká	+ / -
'řawlovic aus 'midlovař	Schawlovic aus Mydlowař	+ / +
'hluboka	Hluboká	-
'jaroř fom 'radicer 'tajch	Jarosch vom Rařitzer Teich	+ / -
'wodnan	Vodňan	-
'písek	Pisek	+
'řlivovic	Sliwowitz	-
2. Kapitel		
holi'c	Holitz	-
dobro'míl	Dobromil	-
'hotko'wička	Hotkowitschka	-
'hej slovaně	Hej Slowane	-
'cabeltitc	Zaběhlitz	-
'voskovec		0
'verich		0
'narodni 'politika	Národní Politika	-
3. Kapitel		
'váleř	Valeř	-
'heveroch	Heveroch	+
'bolič	Bolitsch	+
'bancet	Banzet	-
'podola	Podoler	+
4. Kapitel		
'cüril und 'metod	Cyryll und Method	-
'jaromeř	Jaroměř	-
6. Kapitel		
'radřin	Hradschin	-
'čimpera	Tschimpera	+
'řtraskof	Straschkow	+
'račiněwes	Ratschinewes	-
'vrřovic	Wrschowitz	+
'dejvic	Dejwitz	+
ježiřmarjand'jozef	Jesusmarandjosef	0

ka'lus	Kalous	-
7. Kapitel		
'pávek	Pavek	-
pra'čese 'urední 'novini	Pražské Úřední Noviny	-
8. Kapitel		
'bžežnov	Břewnow	-
'vršovic	Wrschowitz	+
'franta 'hečl	Franta Hentschl	+ / -
'makuna	Makuna	+
po'korní	Pokorny	-
kova'žik	Kowařik	-
'katatko	Kotatko	-
'českí	tscheski	+
'cuzat	Zuzat	-
'babinski	Babinsky	+
14. Kapitel		
'lukáš	Lukasch	+
'vršovicer	Wrschowitzer	+
'mičko	Micko	-
duna'jec	Dunajec	-
15. Kapitel		
'havliček 'plac	Hawlitschekplatz	+
'božeteš in 'kožiš	Božetech in Koschirsch	- / -
'šťanek	Stanek	-
'maršbatjak	Marschbatjak	+
'marška	Marschka	+
	Zusammenfassung	
'vodička	Woditschka	+
'smíchova	Schmichower	+

Insgesamt habe ich 70 tschechische Wörter aus der Lesung Helmut Qualtingers herausfiltern können. Von diesen siebzig Wörtern hat er 31 Wörter richtig ausgesprochen, 35 falsch und bei vier konnte diese Bewertung nicht eindeutig getroffen werden. Bevor ich auf die

fehlerhaft ausgesprochenen Wörter eingehe und das Ergebnis interpretiere, möchte ich ein paar Worte zu den nicht auswertbaren Begriffen sagen.

Das erste Wort, das nicht eindeutig der Kategorie richtig oder falsch zugeordnet werden kann, ist Švejks Ausruf [ježíš maria] gleich zu Beginn des Romans und zwar, weil in der deutschen Ausgabe nur „Jesus Maria“ steht. Qualtinger hat den Ausdruck also in das tschechische Äquivalent umgewandelt. Das zeugt davon, dass er diesen Ausdruck von Tschechen kannte und gehört hat. Dasselbe tat Qualtinger auch an späterer Stelle im Roman in Bezug auf diesen Ausdruck. Man kann also durchaus sagen, dass er die Tendenz des „Böhmakelns“, die Grete Reiner durch ihre Übersetzung in das Deutsche vorgibt, noch verstärkte.

Die anderen beiden Wörter, die nicht zugeordnet werden können, sind [voskovec] und [verich], da diese beiden Namen nicht in der deutschen Übersetzung vorkommen. Qualtinger hat sie gewissermaßen hinzu erfunden, über die Gründe dafür kann man nur mutmaßen. Voskovec und Verich waren zwei auch in Österreich bekannte Schauspieler, darüber hinaus auch Zeitgenossen Qualtingers. Vielleicht wollte er mit der Erwähnung der beiden Namen dem Publikum etwas Bekanntes bieten.

Wenn man nun jene Wörter näher betrachtet, bei denen Helmut Qualtinger Schwierigkeiten gehabt hat, dann findet man gewisse Übereinstimmungen. Zuerst möchte ich die Betonung ansprechen. Im Tschechischen gibt es den Initialakzent, das heißt, es wird in der Regel die erste Silbe eines Wortes betont. Häufig war das bei Qualtinger zwar der Fall, er hat dies aber nicht konsequent umgesetzt. Da es sich bei den tschechischen Wörtern zumeist um kurze Wörter bzw. Namen handelt, liegt die Betonung auf der ersten Silbe auch nahe. In Verbindung damit, dass Qualtinger die Betonung teilweise anders gesetzt hat, spricht das meiner Meinung nach dafür, dass er sich der Regel nicht bewusst war.

Eine Gruppe bilden Buchstaben, die er an einigen Stellen richtig artikuliert hat und an anderen nicht. Dazu gehören das stimmlose „s“, das „h“ im Anlaut und der Buchstabe „ř“. Eine zweite Gruppe bilden Fehler, die sehr häufig vorkommen, nämlich dass Qualtinger „č“ statt „c“ und „š“ statt „s“ sagt. Diese Gruppe könnte man gemeinsam mit der ersten Gruppe teilweise auch mit dem Lesefluss erklären, in dem der Autor sich befand, da er lange Zeit am Stück gelesen hat und dadurch natürlich auch gewisse Fehler entstehen. Die dritte Gruppe unterscheidet sich von den zwei vorherigen, da ich darin Wörter zusammengefasst habe, die in der Aussprache durch Qualtinger sehr stark von der eigentlichen Lautung des Wortes abweichen. Diese Gruppe ist zwar zahlenmäßig bei Weitem nicht die stärkste, ich halte sie jedoch für sehr aussagekräftig. Dazu möchte ich ein Beispiel anführen. In einem Kapitel

kommt der Titel einer Prager Zeitung vor, der „Pražské Úřední Noviny“ lautet. Helmut Qualtinger machte daraus [pračese uredny noviny]. Sehr interessant ist darüber hinaus, dass wenig später auf Seite 96 noch einmal der Titel der Zeitung vorkommt und er es diesmal durch die deutsche Übersetzung „Prager Amtszeitung“ ersetzte (Hašek 1951, 96). Ob er das spontan gemacht hat, kann ich nicht beurteilen, es steht jedoch fest, dass in der deutschen Übersetzung von Grete Rainer der Titel der Zeitung auf Tschechisch erhalten geblieben ist. Dass Helmut Qualtinger an dieser Stelle, die auch eine der wenigen ist, an der mehrere tschechische Wörter zusammenstoßen, große Probleme mit der Artikulation hatte, ist für mich ein starkes Indiz dafür, dass er die Sprache nicht wirklich beherrscht hat.

Darüber hinaus habe ich noch die tschechischen Wörter mit jenen der Lesung im Roman verglichen, um zu überprüfen, ob eventuell bewusst etwas weggestrichen oder ausgelassen wurde. Das lässt sich jedoch nicht bestätigen. Es werden zwar einige tschechische Realien ausgelassen oder mit einem deutschen Wort umschrieben, das ist jedoch meiner Meinung nach der besseren Verständlichkeit zuzuschreiben, da das Publikum zum Beispiel mit dem Begriff „Pankrác“ wenig anzufangen wüsste. Daher ersetzte man es einfach durch den allgemeinen Ausdruck „Gefängnis“. Abgesehen von solchen Vereinfachungen finden sich keine nennenswerten Auslassungen, die man auf die Schwierigkeit der Aussprache zurückführen könnte.

Zusammenfassend kann ich also sagen, dass ich durch die Analyse der Aussprache zu dem Schluss gekommen bin, dass Helmut Qualtinger zwar mit den Grundzügen der tschechischen Aussprache vertraut war, die Sprache jedoch nicht wirklich gekonnt hat und somit immer wieder Fehler machte. Die falsch ausgesprochenen Wörter überwiegen, was meine These unterstreicht. Bei den richtig artikulierten Wörtern muss man außerdem berücksichtigen, dass es sich dabei in fast allen Fällen um Orte oder Namen handelt, die aus den gleichen Lauten bestehen. Bei, für einen Nicht-muttersprachler, komplizierten lautlichen Zusammensetzungen hat Qualtinger Probleme.

Des Weiteren kann man sagen, dass sich in Helmut Qualtingers Werk einige Bezüge zum tschechischen Raum finden lassen. Seine Biographie bietet in dieser Hinsicht eher weniger. Obwohl Qualtingers Leben sehr gut von der Forschung beleuchtet ist, findet man immer wieder ähnliche Dinge, während andere ganz ausgespart bleiben. Es war mir zum Beispiel nicht möglich herauszufinden, welche Sprachen Helmut Qualtinger beherrscht hat, was für mein Thema natürlich sehr aufschlussreich gewesen wäre, noch welche Länder er bereist hat.

In dem umfangreichen Werk des Autors findet man immer wieder Figuren, die „böhmakeln“, also das Deutsch eines tschechischen Muttersprachlers sprechen. So eine Figur taucht schon in einem der ersten Werke Helmut Qualtingers auf. Travnicek trägt einen tschechischen Namen und der Herr Karl hat nach eigenen Angaben tschechisch gekonnt. Diese Bezüge ließen auf mehr hoffen. Die sprachliche Analyse des von Helmut Qualtinger gelesenen Romans eines tschechischen Autors hat ergeben, dass der Künstler die Aussprache in Grundzügen beherrscht hat und vermutlich auch mit der Sprache vertraut war, da er auch tschechische Ausdrücke in die Lesung einbaut, wo im Original keine zu finden sind. Trotzdem muss die Frage, zumindest nach dem Stand dieser Analyse, ob Qualtinger die Sprache wirklich beherrscht hat, verneint werden. Um diese These weiter zu untermauern, wäre es gut, auch noch die zweite Lesung eines tschechischen Autors ähnlich zu analysieren, wie ich das für „Die Abenteuer des braven Soldaten Švejk“ in dieser Arbeit gemacht habe. Dies würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit übersteigen.

Die gewisse Affinität Helmut Qualtingers zu der tschechischen Sprache liegt vermutlich darin begründet, dass zu der damaligen Zeit viele Kabarettisten ihre Figuren „böhmakeln“ ließen und auch das Publikum durch die lange gemeinsame Geschichte noch sehr vertraut war mit der Sprache des Nachbarlandes und jener der Wiener Tschechen.

7. RESÜMEE

Ziel der Arbeit war, eine Tradition des Tschechischen im kabarettistischen Bühnenschaffen des 20. Jahrhunderts aufzuzeigen, anhand einiger charakteristischer Beispiele. Die von mir gewählten Kabarettisten haben alle unterschiedliche Bezüge zum tschechischen Sprach- und Kulturraum.

Fritz Grünbaum, mit dem ich mich im ersten Kapitel beschäftigte, stammte aus Brünn. Bei ihm kann man deutlich die Spannung zwischen den Nationalitäten, die damals in der Habsburgermonarchie herrschten, nachzeichnen. Sein nationales Bewusstsein war stark mit den politischen Gegebenheiten verknüpft. Zu Beginn seiner Karriere betonte er seine Zugehörigkeit zum deutschen Sprach- und Kulturraum und engagierte sich für den ersten Weltkrieg. Nach seiner Rückkehr desillusioniert, wandelte sich seine persönliche Haltung und er schätzte nun die Tschechoslowakei und seine Bewohner als gemütliche und angenehme Leute, gegenüber den Deutschen. In der Literatur wird immer wieder auf seinen Brüner Akzent hingewiesen, da es aber kaum überlieferte Tonaufnahmen in entsprechender Qualität gibt, konnte ich keine Charakteristika seiner Sprache formulieren. Fest steht jedoch, dass – wiederum im Einklang mit den politischen Umständen – für Grünbaum die Wahrnehmung seiner jüdischen Identität stärker war, als die der tschechischen.

Max Böhm hingegen wies sehr stark immer wieder auf seine tschechische Herkunft hin und inszeniert diese auch auf der Bühne. Aufgewachsen in einem böhmischen Dorf, fing er auf den Bühnen der sudetendeutschen Provinz an, bevor er nach Wien kam. Dort galt er als Prototyp des „Wieners“, wobei er sich das Wienerische erst aneignen hat müssen. Seine ganze Laufbahn hindurch verkörperte er immer wieder Rollen, in denen er „Böhmakeln“ musste, bzw. durfte. Deswegen stellte ich der sprachlichen Analyse in diesem Kapitel einen Exkurs zu der Entstehung und Veränderung des Begriffs „Böhmakeln“ voran. Böhms persönliche Auslegung dieses Stilmittels, dem, in seinem Fall, die Beherrschung der tschechischen Sprache zu Grunde liegt, ist geprägt von einer ganz bestimmten Intonation, konsequenter Vermeidung der Umlaute und teilweise auch grammatikalischen Auffälligkeiten. Auch inhaltlich nahm er immer wieder auf Tschechien Bezug.

Heinz Conrads, dem ich das dritte Kapitel meiner Arbeit widmete, gehörte zu einer Generation von Künstlern, die nicht mehr in Tschechien geboren wurden, allerdings durch die Eltern noch unmittelbaren Kontakt zu diesem Sprachraum hatten. Conrads Mutter stammte aus der Nähe von Neuhaus (tsch. Jindřichův Hradec) und der Bub verbrachte manchmal die Ferien bei seinen Großeltern. Dieser Kontakt dürfte jedoch nicht ausgereicht haben, die

Sprache wirklich zu erlernen. In der Literatur wird hervorgehoben, dass Conrads nicht tschechisch konnte, obwohl es ihm häufig nachgesagt wird. Obwohl ich in einer anderen Quelle gegenteilige Behauptungen fand, kann ich mich dieser These anschließen. Nach einer Analyse der Wienerlieder von Heinz Conrads steht für mich fest, dass er nicht wirklich tschechisch konnte. Der Blick in seine Biographie unterstreicht dies nochmal. Man merkt, dass der Künstler wenige eigene Erfahrungen mit diesem Kulturraum gemacht hat, in den Liedern werden typische Klischees und Stereotype verarbeitet und wiederholt. Die Verwendung von tschechischen Wörtern hebt die Lieder hervor und evoziert eine gewisse Nostalgie an die gemeinsame Vergangenheit. Conrads sprach dadurch eine ganz bestimmte Tradition an.

Ein Umstand der auch in Bezug auf den letzten der behandelten Künstler, zutrifft. Helmut Qualtinger hat auf den ersten, biographischen, Blick nicht viel mit dem tschechischen Raum zu tun. Wenn man jedoch seine Werke betrachtet, sieht man sehr deutlich, dass er sich in genau jene Tradition einordnen lässt. Mit seiner Figur des Travnicek (tsch. Trávníček) hat er einen ganz bestimmten Typus wiederaufleben lassen. In seinem Stück „Der Menschheit Würde ist in Eure Hand gegeben“ stehen zwei Schauspieler im Mittelpunkt, die zuerst auf den sudetendeutschen Bühnen auftraten, bevor sie nach Wien kamen. Ein Werdegang, der unter anderem auf Max Böhm und Ernst Waldbrunn zutraf. Die Textauswahl war bei Qualtingers Lesungen sehr zentral, daher muss dem Umstand, dass er zweimal tschechische Autoren gelesen und interpretiert hat, eine gewisse Bedeutung zugemessen werden. Die Analyse einer Lesung hat ergeben, dass Helmut Qualtinger mit Sicherheit nicht tschechisch konnte. Ganz sicher hat er eine besondere Gabe gehabt, Dialekte und Akzente zu imitieren, und er dürfte auch mit den Grundzügen der tschechischen Aussprache vertraut gewesen sein, gesprochen hat er diese Sprache aber wohl nicht.

Ganz besonders interessant habe ich im Zuge des Verfassens meiner Arbeit gefunden, dass es wirklich bestimmte Namen, Stücke und Ausdrücke gibt, die im Laufe des gesamten Jahrhunderts immer wieder aufgegriffen, bearbeitet und verwendet worden sind, man kann also wirklich von einer tschechischen Tradition im Wiener Kabarett des 20. Jahrhunderts sprechen. Auch ein ganz bestimmter Sprachstil gehört dazu, der allerdings subjektiv immer anders ausgeprägt ist und bei dem nicht von spezifischen, personenübergreifenden Merkmalen gesprochen werden kann.

Weiterführend wäre es interessant, die Fortsetzung dieser Tradition im zeitgenössischen Kabarett zu untersuchen, verweisen doch Namen wie Gernot Jedlička alias Viktor Gernot, oder Andreas Vitasek der nun die Schreibweise Vitásek betont, darauf, dass es

auch heute noch Spuren dieser Tradition gibt. Andererseits wäre es auch lohnenswert zu untersuchen, ob im heutigen Kabarett eine andere Sprache dieselbe Rolle einnimmt wie das Tschechische im 20. Jahrhundert, denkbar wäre hier zum Beispiel das Türkische. Ein weiterer Ansatz wäre auch die Erforschung der Wurzeln dieser Tradition, die auf Nestroy und Raimund zurückgehen und mein Thema vervollständigen würden.

8. ČESKÉ SHRNU TÍ

ÚVOD

Ve své diplomové práci se zabývám českou tradicí ve vídeňském kabaretu dvacátého století. Tuto tradici bych chtěla ukázat a popsat na základě reprezentativních příkladů. Hlavním tématem není hledání kořenů nebo počátku tradice, ale vyobrazení jejího průřezu. Proto jsem se zabývala čtyřmi kabaretisty různých generací.

Cílem této diplomové práce je zjistit, zda vůbec nějaká česká tradice v kabaretu dvacátého století existuje. Můžeme kabaretisty, kteří přichází z českých částí monarchie do Vídně, stále spojovat s jejich vlastí? Jak se toto spojení projevuje v jejich díle a mluvě? Je možné formulovat charakteristiky tohoto zvláštního jazyka, který se v němčině nazývá „böhmakeln“? To jsou mimo jiné otázky, které bych chtěla ve své práci zodpovědět.

Po krátkém úvodu o dějinách vídeňského kabaretu následují jednotlivé kapitoly o známých osobnostech kabaretní scény. V první části provádím biografickou analýzu, abych nastínila souvislosti českého prostředí. Uvedené biografie mají funkci úvodu a slouží k lepší časové orientaci. Druhá část je věnovaná dílu kabaretistů. Nejenom jejich vlastním textům, ale i rolím, které ztělesnili v kabaretu, divadle nebo filmu. Ve třetí části práce se zabývám jazykovou analýzou. Základ tvoří zvukové záznamy představení, čtení a písní nebo psaných textů. Výjimkou je kapitola o Fritzi Grünbaumovi. Neexistují bohužel téměř žádné záznamy zvuku, proto popisují jen jeho jazykový styl. Kromě toho provádím v každé kapitole jazykovou analýzu.

DĚJINY VÍDEŇSKÉHO KABARETU

V první kapitole této práce uvádím krátký přehled dějin vídeňského kabaretu od začátku až do padesátých let dvacátého století. Cílem je popsat specifické kulturní prostředí a instituce, ve kterých kabaretisti působili.

PŘED PRVNÍ SVĚTOVOU VÁLKOU

Vůbec první kabaret ve Vídni byl „Jung-Wien-Theater zum lieben Augustin“, založený roku 1901 spisovatelem Felixem Saltenem. K obsahu programu patřily písně, hudba, recitace a stínová hra. Program však publikum nepřesvědčil a kabaret byl po roce opět uzavřen.

V kabaretu „Nachtlicht“ se objevil poprvé typický vídeňský styl, avšak i přesto nebyl úspěšný. Důležitou událostí bylo založení kabaretu Simplicissimus, nebo jen „Simpl“, v roce 1912 Egonem Dornem. Simpl je nejstarší kabaret v německy mluvícím prostředí, který existuje dodnes. Všichni kabaretisté, kterým se v práci věnují, vystoupili v „Simplu“.

Po 1918

Ve dvacátých letech ještě neměl kabaret politickou ani satirickou funkci. Hlavním úkolem bylo bavit, programy různých institucí se moc nelišily. Situace se změnila po světové hospodářské krizi. Bylo založeno mnoho nových kabaretů, například „Der liebe Augustin“, „Literatur am Naschmarkt“ a „ABC“. Kabaretisté do té doby sdíleli opoziční postoj vůči Hitlerovi a Dollfußovi.

KABARET BĚHEM DRUHÉ SVĚTOVÉ VÁLKY

Rudolf Weys se vyjadřuje v knize „Cabaret und Kabarett in Wien“ k situaci kabaretů ve Vídni za Hitlera: „Die Theater spielten, das Kabarett war tot.“ V češtině to znamená: „Divadla hrála, kabaret byl mrtvý.“ Jenom kabarety, které nabízely bezelstnou zábavu, směly hrát dál, například i „Simpl“.

KABARET PO DRUHÉ SVĚTOVÉ VÁLCE

Po konci války začala divadla a kabarety ihned hrát. První byly „Simpl“, „Lieber Augustin“ a „Wiener Werkel“.

V polovině padesátých let byla založena kabaretistická skupina kolem Helmuta Qualtingera, Carla Merza a Michaela Kehlmana. Literatura mluví o „Zlaté době vídeňského kabaretu“. Úplně nové bylo spojení satirického vtipu, hudební dokonalosti a bezohlednosti se silnou kritikou. V roce 1961 Carl Merz a Helmut Qualtinger vymysleli nejznámější postavu skupiny, byl jí „Pan Karel“.

FRITZ GRÜNBAUM

BIOGRAFIE

Druhá kapitola se věnuje kabaretistovi Fritzi Grünbaumovi, jeho životu a dílu. Grünbaum je důležitý, protože patří k nejznámějším prvním kabaretistům a spolu s Karlem Farkasem zavedl „Doppelconférence“ ve Vídni.

Grünbaum se narodil roku 1880 v Brně do židovské rodiny. V té době bylo Brno významným výrobním střediskem a mělo přezdívku „rakouský Manchester“. Grünbaum chodil do základní školy a do německého gymnázia v Brně. V roce 1898 maturoval, potom opustil své rodné město, aby studoval na právnické fakultě ve Vídni. Přesto udržoval stále styk se svým rodným městem, organizoval například čtení pro „Neuakademische Vereinigung für Kunst und Wissen“ v Brně. Po studiu pracoval jako divadelní kritik (Arnbom a Trenkwitz-Wagner (Hrsg.) 2005, 15-18; Veigl 2001, 15-17). V roce 1906 získal své první divadelní zkušenosti, vystupoval při otevření kabaretu „Hölle“. Brzy byl známý a odjel do Berlína, kde zůstal tři roky. Po návratu do Vídně ho zachvátilo nadšení pro válku (Arnbom a Trenkwitz-Wagner (Hrsg.) 2005, 23-29; Veigl 2001, 22-29) a v roce 1914 vstoupil do armády.

V dvacátých letech se Grünbaum ocitl na vrcholu své kariéry. Psal operety, revue a písně, hrál ve filmech, v divadle a byl vedoucím kabaretu (Arnbom a Trenkwitz-Wagner (Hrsg.) 2005, 39-44; Veigl 2001, 33-36).

V roce 1922 vystoupil v „Simplu“ a spolu s Karlem Farkasem byl velmi známý a populární díky „Doppelconférence“ (Arnbom und Trenkwitz-Wagner (Hrsg.) 2005, 44; Veigl 2001, 37/38).

V roce 1938 dostali oba zákaz vystupovat. O den později chtěli Grünbaum a jeho manželka utéct do Československé republiky, ale vlak byl zastaven. 24. května 1938 byli Fritz Grünbaum, Hermann Leopoldi, Paul Morgan a Fritz Löhner-Beda deportováni do koncentračního tábora Dachau. V táboře Grünbaum stále vystupoval před kamarády a zkoušel je rozveselit. Fritz Grünbaum zemřel v táboře Dachau 14. ledna 1941.

POLITICKÉ STANOVISKO

Politické hledisko Fritze Grünbauma je pevně spojeno s názorem a vnímáním jeho jazykové identity.

Na počátku své kariéry psal Grünbaum kritiky pro vídeňské noviny „Theater und Brettl“. Nějaký čas se věnoval brněnskému městskému divadlu (Arnbom a Trenkwitz-Wagner (Hrsg.) 2005, 17/18; Veigl 2001, 17). Napsal:

Es ist nicht gekränkter Lokalpatriotismus, der sich trotzig in die Brust wirft und Beachtung für das Brüner Stadttheater verlangt. Denn vor allem darf nicht übersehen werden, daß gerade diese Bühne als deutsches Kulturinstitut in einer Stadt des vordringenden Tschechentums ein wichtiger Kulturträger ist.

Není to dotčený lokální patriotismus, který se vzpurně zmítá v hrudi a vyžaduje uznání pro brněnské městské divadlo. Nemělo by totiž být opomenuto, že je právě tato scéna coby německý kulturní institut ve městě progresivního Češství důležitým nositelem kultury.

Je vidět, že Grünbaum zdůrazňoval význam svého rodného města, ale ve smyslu opatrování německé kultury. V článku používá německo-nacionalistickou rétoriku. Nutno říct, že v té době byla ve Vídni mezi českou menšinou a Rakušany napjatá situace. Jeho pozitivní postoj k německému jazyku a kultuře je také vidět o pár let později, když se angažoval ve válce. Psal nacionalistické básně a vstoupil do armády.

Po rozpadu monarchie se občané museli rozhodnout pro jeden stát. Grünbaum už žil pár let ve Vídni, takže se rozhodl pro Rakousko (Arnbom und Trenkwitz-Wagner (Hrsg.) 2005, 40; Veigl 2001, 35).

Ve dvacátých letech změnil Grünbaum svoje politické stanovisko. V článku, který vyšel 1925 v časopisu „Die Bühne“, napsal:

Brünn ist eine reizende Stadt, mit herrlicher, waldreicher Umgebung, die teils an der Ponawka, teils mir am Herzen liegt. Denn es ist meine Vaterstadt (...) Die Bevölkerung besteht teils aus lieben, humorvollen und natürlichen Menschen, teils aus Sudetendeutschen.

Brno je půvabné město s krásným, zalesněným okolím, které leží z části na Ponávce a z části mně na srdci. Neboť je to moje rodné město (...) Obyvatelstvo tvoří z části milí, veselí a přirození lidé, z části sudetští Němci.

Je vidět, že se nálada silně změnila. Němčina je teď synonymem špatné vlastnosti, zatímco čeština je jen pozitivní. Z literatury není jasné, jaký měl Grünbaum později kritický názor na německý nacionalismus a proč.

JAZYK FRITZA GRÜNBAUMA

V této malé kapitole se zabývám jazykovým stylem kabaretisty. Literatura často poukazuje na to, že měl Grünbaum brněnský přízvuk, ale není popisováno, co to přesně znamená (Arnbom a Trenkwitz-Wagner (Hrsg.) 2005, 23; Veigl 2001, 22).

Neexistuje bohužel mnoho záznamů zvuku Grünbaumových vystoupení, a ty, které jsou k dispozici, jsou velmi staré a kvalita je špatná.

Zajímavé je, že kabaretista ve svém díle neodkazuje na svůj původ. Grünbaum svou židovskou identitu patrně vnímal výrazněji než svou českou identitu. Tato okolnost souvisí s tehdejšími politickými a společenskými poměry.

MAX BÖHM

V další kapitole se zabývám kabaretistou Maximilanem Böhmem. Pro mé téma je zajímavá jeho biografie a také část díla. V první části se proto budu zabývat biografií a ve druhé části provedu jazykovou analýzu.

BIOGRAFIE⁴¹

Vědecké zdroje k biografii vůbec neexistují, proto jsem používala téměř výhradně Böhmovu biografii „Bei uns in Reichenberg. Unvollendete Memoiren“. Po jeho smrti ji dopsal Böhmův kamarád Georg Markus.

Max Erich Octavian Böhm se narodil v roce 1916 ve Vídni. Jeho otec pracoval jako lékař v Teplicích, a proto se tam rodina přestěhovala. Max strávil celé dětství v tomto severočeském městě. K divadlu jej brzy přivedl soused. V roce 1933 už získal svoji první roli v divadelní hře „So'n Windhund“ v Trnovanech. Vymyslel si pseudonym Heinz Lindner, protože otec nechtěl, aby jeho syn hrál v divadle.

Böhm potom přerušil školu a odjel do Berlína. Odtud jel do Prahy, kde obstál v hereckém konkurzu a dostal první angažmá v Chebu. Následně hrál v různých městech po Čechách, na příklad v Liberci, Mariánských Lázních, Karlových Varech a v Praze.

Od 1940 do 1944 měl angažmá v Brémách, kde zažil jednu z nejvážnějších událostí svého života. Během galavečera řekl vtip o německé armádě a následkem toho dostal zákaz vystupovat v celém Německu.

Po válce se dostal na doporučení k rozhlasu „Rot-Weiß-Rot“, kde dostal šanci moderovat první rakouský kvizový pořad „Versuche dein Glück“. Böhm se stal přes noc populárním a známým. Protože byl tento formát velmi úspěšný, moderoval Böhm ještě dva jiné pořady. Nejznámější byl „Große Chance“. Avšak nejen v rádiu, i v divadle a v kabaretu měl Böhm úspěch.

1954 angažoval Karl Farkas Maxe Böhma do „Simplu“, kde zůstal 17 let, později byl i „Doppelconférencepartner“ Karla Farkasa, což si Böhm přál už od mládí.

V soukromí trpěl kabaretista těžkými depresemi a chtěl změnit i svůj kulturní život. Zkusil hrát vážnější role a dostal angažmá v divadle „Theater in der Josefstadt“. Zde byl

⁴¹ Celá kapitola je citována dle: M. Böhm, Bei uns in Reichenberg. Unvollendete Memoiren. Fertig erzählt von Georg Markus 1994, 26-278.

velmi šťastný, opět se mu splnil sen. V soukromém životě se mu však bohužel přihodilo velké neštěstí. V roce 1979 zemřel po dlouhé nemoci jeho bratr.

V srpnu 1979 utrpěla jeho dcera Christine smrtelný úraz a o několik měsíců později si vzal život jeho nejstarší syn Max. V té době měl Böhm skoro každý den představení. Max Böhm zemřel ve svém vídeňském bytě v prosinci 1982 na následky nemoci.

DÍLO

Nejdůležitější dílo se vztahem k Česku je Böhmova autobiografie. Chci ukázat osobní vztah k zemi jeho dětství a mládí. Titul knihy „Bei uns in Reichenberg“ je taky velmi známou větou ze seriálu „Hallo Hotel Sacher Portier“. Böhm zde hrál českého portýra se zvláštní mluvou, který vždy něco vyprávěl o Liberci. Tímto titulem klade autor velký důraz na období života, které strávil v Česku. V autobiografii Böhm zmiňuje, že měl v roce 1936 československé státní občanství, a proto byl angažován v divadle v Liberci. V této době prorazil i na poli herectví: „Das war der bedeutsamste Augenblick, in welchem ich fürs ganze Leben als Spaßmacher entdeckt wurde.“ V češtině: „To byl nejvýznamnější okamžik, kdy jsem objevil sebe jako komedianta, a to mi zůstalo na celý život.“

Böhm měl velmi osobní vztah k Česku. Byla to země jeho dětství a mládí, ve které našel přátele na celý život, kde slavil svoje první úspěchy v divadle, byl jejím státním občanem a uměl jazyk. Jeho němčina byla významně ovlivněná češtinou a vzal si ji s sebou na jeviště do Vídně. Díky tomu byl tak známý, že pro něj byly některé role přepsány, aby mohl používat svůj styl.

Zajímavé je, že v sudetských divadlech, ve kterých hrál Max Böhm, byly hry českých autorů sotva hrány. Našla jsem jen hru „R.U.R.“ Karla Čapka, která byla 1935/1936 na programu v Chebu.

V roce 1968 napsal Böhm jidiš-českou polku „In Aussig an der Elbe“. Tématem je invaze sovětské armády do Československa. To dokazuje, že se Böhm zabýval politickými událostmi v Československu, i když žil už dlouho ve Vídni.

Pro mou práci je zajímavá také gramofonová deska s názvem „Böhm-ische Geschichten mit dem unvergessenen Maxi Böhm“ z roku 1984. Obsahuje různé anekdoty a příběhy s lidmi z Česka. Atmosféra na desce je veselá a evokuje dojem pohodlných Čechů.

V této části poprvé popisují jev „böhmakeln“, což přibližně znamená „mluvit německy s českým přízvukem“. Pokouším se vysledovat vývoj výrazu a jeho funkce na jevišti. Potom analyzuji výňatek programu Böhma, podle obsahu a jazyku.

Základem analýzy byl výňatek z programu Maxa Böhma a Elfriede Ottové „Elfriede Ott&Maxi Böhms. Ein Abend für zwei Komödianten“ z roku 1982.

V tomto výňatku se Max Böhm, starý bavič na výletní lodi, rozpovídá o Česku, mluví o Litoměřicích a Teplicích. Charakteristikami jazyka jsou typická výslovnost, intonace a především vyhýbání se přehláskám.

HEINZ CONRADS

BIOGRAFIE

Další kapitola se věnuje kabaretistovi, herci a moderátorovi Heinzovi Conradsovi. Conrads už patří ke generaci umělců, kteří nevyrostali v Česku - jako například Böhm a Grünbaum - ale sbírali přímé zkušenosti. Pro mou práci je zajímavý Conradsův život, dílo a obzvláště jeho písně. Na začátku této kapitoly představuji opět jeho biografii, seznam děl a následně jazykovou analýzu písní.

Heinz Conrads se narodil v prosinci 1913 ve Vídni jako Heinrich Hansal, protože rodiče ještě nebyli manželé. Conradsova matka byla Češka, rodina přišla do Vídně roku 1906 z okolí Jindřichova Hradce (Puscha 1996, 8; Schenz 1987, 12). Než se rodiče v roce 1922 vzali, byli Heinz a jeho matka státními občany Československé republiky.

Conrads velmi brzy objevil svou lásku k divadlu, ale jeho otec pracoval jako truhlář a chtěl, aby se syn taky naučil tomuto povolání. I když se hoch tělesně nehodil na těžkou práci, ukončil 1931 odborné vzdělávání (Puscha 1996, 12/13; Schenz 1987, 22-27).

Několik let strávil kabaretista v armádě (Puscha 1996, 14/15; Schenz 1987, 30/31), krátkou dobu sloužil i v Brně (Schenz 1987, 34).

Po válce působil jako herec a konferenciér. 1946 moderoval poprvé pořad v rádiu, který měl moderovat ještě čtyřicet let (Puscha 1996, 19; Schenz 1987, 84).

Ve čtyřicátých letech byl Conrads velmi populární, měl různá angažmá v kabaretu, na divadle a v rádiu.

V letech 1950 až 1955 se učil od Karla Farkase a vystupoval v „Simplu“, na což byl velmi hrdý (Puscha 1996, 51; Schenz 1987, 108,117).

Velký úspěch v roli vojáka Švejka mu přinesl angažmá v divadle „Theater in der Josefstadt“. Ačkoliv měl Conrads velké úspěchy jako herec, sklídil občas špatné kritiky, což se ho těžce dotýkalo.

Na jaře 1986 měl Conrads srdeční infarkt a zemřel 8. května 1986 (Puscha 1996, 21; Schenz 1987, 273-277).

DÍLO

Velký význam pro Conradse měla divadelní hra „Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války“, ve které hrál v roce 1955 hlavní roli. Ve své autobiografii napsal: „Mir sind die Worte und Sätze nicht durcheinandergekommen, das war eben Tschechisch. Ich habe diese Rolle meines Lebens wirklich gelernt;“ (zitiert nach: Puscha 1996, 31/32) V češtině: „Slova ani věty se mi nepletly, byla to prostě čeština. Roli svého života jsem se skutečně naučil.“

V tomto citátu vyjadřuje, že neměl problém s češtinou, ačkoliv literatura vždycky zdůrazňuje, že češtinu neuměl.

Pro mou práci je zajímavý ještě skeč, v němž Conrads hrál českého kluka a spontánně tehdy vykřikl „Lauter Bleede“. Tento výkřik se stal potom velmi známým. Umělec ve své autobiografii napsal, že musel hrát kluka, protože měl talent na východní jazyky.

1971 vystupoval Conrads ve hře „Ze života hmyzu“ od Karla Čapka. Zase zdůrazňuje, že ta role pro něj byla velmi důležitá.

JAZYKOVÁ ANALÝZA

Tato část práce se nejprve věnuje češtině ve „Wienerliedu“ — vídeňské písni devatenáctého a dvacátého století. Popisují charakteristiky, například typická jména, města a typická témata, která byla tenkrát s Čechy spojována. Potom se zabývám písněmi, které byly interpretovány Heinzem Conradsem. Základ analýzy tvoří: „Jeder Wiener kann ein bisserl tschechisch“, „Podiebrad Polka“, „Wie Böhmen noch bei Österreich war“ a „Powidltatscherln“. Analyzuji jazykový styl i obsah, který odkazuje na Česko.

Z literatury jasně nevyplývá, jestli Conrads češtinu uměl nebo ne. Z celkové jazykové analýzy můžu usuzovat, že český jazyk moc neovládal. Je ale jisté, že měl pozitivní a otevřený postoj k Česku, českému jazyku a české kultuře.

Všechny písně, které jsem analyzovala, evokují nostalgii a osvětlily obrázek společné minulosti. Je vidět, že Conrads neměl dost vlastních zkušeností se sousední zemí, i když matka pocházela z Česka. V jeho písních lze najít mnoho předsudků a stereotypů. Tématem jsou jídlo, láska, české holky a typická města.

Zajímavé je, že Conrads občas používal česká slova, která vyslovoval správně.

HELMUT QUALTINGER

Poslední kapitola mé práce je věnována Helmutu Qualtingerovi. O Qualtingerovi existuje nejvíc literatury a je to možná i nejnámější osoba z uvedených kabaretistů. Biografie Helmuta Qualtingera není pro mé téma moc zajímavá, ale přesto na úvod popisují krátce jeho život. Potom se věnuji dílu a následně provádím jazykovou analýzu.

BIOGRAFIE

Helmut Qualtinger se narodil v říjnu 1928 ve Vídni (Wendt 1999, 10). Malý Helmut rád četl a hrál loutkové divadlo. Tím bavil spolužáky (Klaffenböck, Quasi ein Genie. Helmut Qualtinger 2003, 24, 28/29; Wendt 1999, 20).

Qualtinger sloužil krátce v armádě a po válce chtěl založit divadlo. Začal psát i divadelní hry a v roce 1949 byla uvedena jeho první veselohra. Hra způsobila skandál a další interpretace byly zakázány (Klaffenböck, Quasi ein Genie. Helmut Qualtinger 2003, 26,30-38; Wendt 1999, 23,25-30).

V padesátých letech vznikla kabaretní skupina s Helmutem Qualtingerem, Carlem Merzem a Michaelem Kehlmannem. Začala „Zlatá doba vídeňského kabaretu“ (Klaffenböck, Quasi ein Genie. Helmut Qualtinger 2003, 41-43; Wendt 1999, 37-40). Skupina nedělala jenom kabaret, velmi známé jsou například i její písničky (Klaffenböck, Quasi ein Genie. Helmut Qualtinger 2003, 43-46). Úplně nové bylo spojení satirického vtipu, hudební dokonalosti a bezohlednosti se silnou kritikou.

V roce 1961 vymysleli Carl Merz a Helmut Qualtinger postavu „Herr Karl“. Hra je monologem pana Karla, který mluví o válce a své schopnosti se přizpůsobit. Je typickým oportunistou. Hra popudila kritiky a publikum (Klaffenböck, Quasi ein Genie. Helmut Qualtinger 2003, 79; Wendt 1999, 87/88).

Helmut Qualtinger zemřel v září 1986 ve Vídni (Kehlmann und Biron 1987, 202; Klaffenböck, Quasi ein Genie. Helmut Qualtinger 2003, 234; Wendt 1999, 211).

DÍLO

Helmut Qualtinger vytvořil postavu Trávníčka, která je pro účely této práce nejzajímavější. Dialogy vznikly hlavně mezi lety 1958 a 1960 (Klaffenböck 2003, 146) a jsou pravděpodobně výsledkem spolupráce skupiny (Klaffenböck, Quasi ein Genie. Helmut Qualtinger 2003, 66).

Šťoural Trávníček vystupuje spolu s přítelem ve stylu „Doppelconférence“. Jsou to vtipné rozhovory „hloupé“ a „chytré“ osoby. Na jevišti ztělesňuje Qualtinger Trávníčka a Gerhard Bronner přítele. Jméno je narážka na tradici „typického“ Vídeňáka, který má předky z různých částí monarchie (Klaffenböck 2003, 146-149).

JAZYKOVÁ ANALÝZA

Ve třetí části práce provádím jazykovou analýzu čtení Helmuta Qualtingera. Kabaretista četl dva české autory, jednou „Taneční hodiny pro starší a pokročilé“ Bohumila Hrabala a jednou „Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války“ Jaroslava Haška. Když pomyslíme na to, že výběr textů pro Qualtingera byl velmi důležitý a texty vždycky pečlivě vybíral, tak je tato skutečnost velmi významná.

Analyzovala jsem pouze čtení Haškova textu. Čtení se konalo v roce 1986 a kabaretista přečetl z knihy devět kapitol. Foneticky jsem přepsala všechna česká slova. Používala jsem k tomu snadný systém transkripce se základem latinské abecedy. Pozorovala jsem také délky hlásek a intonaci. Posléze jsem rozhodla, zda je výslovnost správná nebo ne. Cílem analýzy bylo zjistit, zda Qualtinger český jazyk uměl nebo ne.

Celkem jsem foneticky přepsala 70 slov čtení Helmuta Qualtingera. Z těchto slov vyslovil 31 slov správně a 35 špatně. Čtyři slova jsem nemohla jednoznačně zařadit. Slova, se kterými měl Qualtinger problémy, vykazují jisté podobnosti. Jednu skupinu tvoří písmena, která vyslovil částečně správně, částečně ne. K tomu patří s, h na začátku slova a r. Ve druhé skupině jsou chyby, které dělal velmi často, například, že řekl č místo c a š místo s. Obě skupiny lze vysvětlit tím, že dlouho četl, a to jsou chyby, které vzniknou v průběhu čtení. Třetí skupina se liší, protože tam patří slova, která vyslovil Qualtinger úplně špatně. Není to největší skupina, ale je průkazná.

Výsledkem analýzy je, že Qualtinger češtinu neuměl. Možná znal některá pravidla výslovnosti, ale často dělal chyby, a když to byla komplikovanější slova, měl problémy.

9. LITERATURVERZEICHNIS

9.1. PRIMÄRLITERATUR

Anonymous. „Was sich so "Jüdischer Humor" nennt.“ *Die neue Welt*, 22. Juni 1932: 6.

„Berühmte Wiener aus Brünn (Brno).“ *Die Bühne*, Dezember 1925: 8-11.

Böhm, Max. *In Wirklichkeit ist alles ganz anders...Poetisches Tagebuch.* Wien: Senses Verlag, 1983.

Böhm, Maxi. *Bei uns in Reichenberg. Unvollendete Memoiren. Fertig erzählt von Georg Markus.* Im Auftrag hergestellte Sonderausgabe. Wien: Amalthea Verlag, 1994.

Böhm, Maxi. *Von Tag zu Tag* Ö1. 14. April 1982.

Conrads, Heinz. *Meine ersten sechzig Jahre.* Wien: Fritz Molden, 1974.

Die Bühne. „Das Arbeiter-Theater in Favoriten.“ 18. Juni 1925: 18.

Maxi Böhm. Komödiant & Parodist. Regie: Wolf Dietrich. 2010.

Genee, Pierre, und Hans Veigl (Hrsg.). *Fritz Grünbaum. Die Hölle im Himmel und andere Kleinkunst.* Wien.München: Löcker Verlag, 1985.

—. *Fritz Grünbaum. Die Schöpfung und andere Kabarettstücke.* Wien.München: Löcker Verlag, 1984.

Grünbaum, Fritz. „Fritz Grünbaum an Robert Stricker.“ *Die neue Welt*, 19. August 1932: 8.

Hašek, Jaroslav. *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk während des Weltkrieges.* Graz: Österreichischer Volksverlag, 1951.

Krischke, Traugott. *Helmut Qualtinger Werkausgabe in 5 Bänden*. Bd. 2. Wien: Deuticke Verlag, 1996.

Merz, Carl, und Helmut Qualtinger. *"Travniceks gesammelte Werke" und andere Texte für die Bühne*. Helmut Qualtinger Werkausgabe. Bd. Band 3. Wien: Deuticke Verlag, 1996.

Elfriede Ott & Maxi Böhm. Ein Abend für zwei Komödianten. Interpret: Elfriede Ott, Max Böhm und Richard Österreicher [Komp.]. 2008.

Qualtinger, Helmut. „Der böhmische Herr Karl. Tanzstunden für Erwachsene und Fortgeschrittene.“ Preiser Records, 1966.

Der Herr Karl. Kurier edition 2009. Regie: Erich Neuberg. Interpret: Helmut Qualtinger. 1961.

—. „Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk.“ Preiser Records, 1996.

Schnitzler, Arthur. *Tagebuch 1903-1908*. Wien: Österr. Akademie der Wissenschaften, 1991.

—. *Tagebuch 1909-1912*. Wien: Österr. Akademie der Wissenschaften, 1981.

Stefan, Paul. „Fritz Grünbaum als Sammler.“ *Die Bühne*, 26. März 1925: 29/30.

Torberg, Friedrich. *Die Erben der Tante Jolesch*. Langen Müller, 1978.

Wendl, Fritz, Manfred Kronsteiner, und ORF. *Mittagsjournal 1986.04.09*. Quelle: Österreichische Mediathek, JM-860409, 09. 04 1986.

9.2. FORSCHUNGLITERATUR

Althaus, Hans Peter. *Mauscheln. Ein Wort als Waffe*. Berlin: Walter de Gruyter, 2002.

Arnbom, Marie-Theres, und Christoph Trenkwitz-Wagner (Hrsg.). *"Grüß mich Gott!" Fritz Grünbaum 1880-1941. Eine Biographie*. Wien: Verlag Christian Brandstätter, 2005.

Bischoff, Alfons-M. *Elias Canetti. Stationen zum Werk*. Europäische Hochschulschriften. Bd. 79. Frankfurt a. Main: Lang Verlag, 1973.

Budzinski, Klaus. *Das Kabarett. 100 Jahre literarische Zeitkritik, gesprochen, gesungen, gespielt*. Düsseldorf, Wien: Econ-Taschenbuch Verlag, 1985.

—. *Die Muse mit der scharfen Zunge. Vom Cabaret zum Kabarett*. München: Paul List Verlag, 1961.

Czeike, Felix. *Historisches Lexikon Wien*. Bde. 3 Ha-La. 6 Bde. Wien: Kremayr & Scheriau, 1992-1997.

—. *Historisches Lexikon Wien*. Bde. 1 A-Da. 6 Bde. Wien: Kremayr & Scheriau, 1992-1997.

Ernst, Franziska. *Hermann Leopoldi: Biographie eines jüdisch-österreichischen Unterhaltungskünstlers und Komponisten*. Wien: Diplomarbeit, 2010.

Ernst, Peter. „Die Tschechen in Wien und ihr Einfluss auf das Wienerische. Eine kritische Bestandsaufnahme.“ In *Deutsch in multilingualen Stadtzentren Mittel- und Osteuropas. Um die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert*, von Marek Nekula, Verena Bauer und Albrecht Greule, 99-107. Wien: Praesens Verlag, 2008.

Glettler, Monika. *Böhmisches Wien*. Wien: Herold Verlag, 1985.

Hösch, Rudolf. *Kabarett von gestern*. Berlin: Henschel Verlag, 1969.

Kasess, Christina. *Der brave Soldat Švejk im Deutschen. Rezeptionsgeschichte und Übersetzungsanalyse*. Wien: Diplomarbeit, 2005.

Kehlmann, Michael, und Georg Biron. *Der Qualtinger. Ein Porträt*. Wien: Kremayr & Scheriau, 1987.

Klaffenböck, Arnold. *Helmut Qualtinger. Textanalytische Untersuchungen zum schriftstellerischen Werk von 1945-1970*. Wien: Edition Praesens, 2003.

Klaffenböck, Arnold, Hrsg. *Quasi ein Genie. Helmut Qualtinger*. Wien: Deuticke Verlag, 2003.

Koller, Josef. *Das Wiener Volkssängertum in alter und neuer Zeit*. Wien: Berlach & Miedling, 1931.

Krenn, Günter (Hg.). *Helmut Qualtinger. Die Arbeiten für Film und Fernsehen*. Wien: Filmarchiv Austria, 2003.

Kudrnofsky, Wolfgang. *Vom Dritten Reich zum Dritten Mann. Helmut Qualtingers Welt der vierziger Jahre*. Wien: Fritz Molden Verlag, 1973.

Kuhn, Markus. *Ernst Waldbrunn - Eine biographische Annäherung*. Wien: Diplomarbeit, 2006.

Leitner (Hrsg.), Ulrike. *Schau'n Sie sich das an! Höhepunkte des österreichischen Kabarettts*. Wien: Amalthea Signum Verlag, 2009.

Otto, Rainer, und Walter Rösler. *Kabarettgeschichte. Abriß des deutschsprachigen Kabarettts*. Leipzig [u.a.]: Seemann, 1981.

Pesendorfer, Franz, und Brousek Karl und Maria. *Wiener Impressionen. Auf den Spuren tschechischer Geschichte in Wien/Vídenské impresse. Po českých stopách dějin Vídně*. Wien: Verband Wiener Volksbildung, 2003.

Pressler, Gertraud. „Wie Böhmen noch bei Öst'rreich war. Zum Topos des Tschechischen im Wienerlied des 19. und 20. Jahrhunderts.“ In *Doma v cizině. Češi ve Vídni ve 20. století/ Zuhause in der Fremde. Tschechen in Wien im 20. Jahrhundert*, von Vlasta Valeš (Hg.), 125-134. Praha: Scriptorium, 2002.

Puscha, Eva. *Das Phänomen der Popularität am Beispiel Heinz Conrads*. Wien: Diplomarbeit, 1996.

Rösler (Hrsg.), Walter. *Gehn ma halt ein bisserl unter. Kabarett in Wien von den Anfängen bis heute*. Berlin: Henschel, 1991.

Scheichl, Paul Sigurd. *Ohrenzeugen und Stimmenimitatoren. Zur Tradition der Mimesis gesprochener Sprache in der österreichischen Literatur*. Bd. 21, in *Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts. Französische und österreichische Beiträge*, von Paul Sigurd Scheichl und Gerald [Hrsg.] Stieg, 57-97. Innsbruck, 1986.

Schenz, Marco. *Heinz Conrads. Erinnerungen an einen Volksliebling*. Wien: Amalthea Verlag, 1987.

Soxberger, Thomas. „Will the Real Fritz Grünbaum Please Stand Up?“ Die biographische Forschung zu Fritz Grünbaum und ihre Probleme.“ In *"Gute Unterhaltung!" Fritz Grünbaum und die Vergnügungskultur im Wien der 1920er und 1930er Jahre*, von Brigitte Dalinger, Kurt Ifkovits und Andrea B. Braidt (Hrsg.), 9-24. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2008.

Usaty, Simon. *"Ich glaub' ich bin nicht ganz normal" Das Leben von Armin Berg*. Theaterspuren Band 3. Wien: Edition Steinbauer, 2009.

Veigl, Hans. *Entwürfe für ein Grünbaum-Monument. Fritz Grünbaum und das Wiener Kabarett*. Graz-Wien: Selbstverlag des Österreichischen Kabarett-Archivs, 2001.

Vesely, Christine. *Lachen über Frauen: Rolle und Funktion der Frau im Wiener Kabarett der Nachkriegszeit*. Wien: Diplomarbeit, 2007.

Waissenberger, Robert. „Die tschechische Minderheit und die badenischen Sprachenverordnungen.“ In *Traum und Wirklichkeit - Wien 1870-1930*, von Tino Erben (Red.), 152-155. Wien: Eigenverlag der Museen der Stadt Wien, 1985.

Weissensteiner, Friedrich. *Große Österreicher des 20. Jahrhunderts. 90 Porträts berühmter Frauen und Männer*. Wien: Ueberreuter, 1997.

Wendt, Gunna. *Helmut Qualtinger. Ein Leben.* Wien - München: Deuticke Verlag, 1999.

Weys, Rudolf. *Cabaret und Kabarett in Wien.* Wien [u.a.]: Jugend und Volk, 1970.

9.3. INTERNETQUELLEN

wien-vienna.at. <http://www.wien-vienna.at/wienerlied.htm> (Zugriff am 08. 02. 2012).

„Wikipedia.“ (Zugriff am 10. 12. 2011)

http://de.wikipedia.org/wiki/Der_brave_Soldat_Schwejk#Textausgaben_und_.C3.9Cbbersetzungen (Zugriff am 21. 12. 2011).

10. ANHANG

ABSTRACT

Das Thema meiner Diplomarbeit ist die tschechische Tradition im Wiener Kabarett des 20. Jahrhunderts. Dabei konzentriere ich mich auf ein paar repräsentative Vertreter des kabarettistischen Bühnenschaffens, verschiedener Generationen, um einen Querschnitt bieten zu können. Neben den Bezügen zum tschechischen Kulturraum in Leben und Werk der Kabarettisten, interessiert mich vor allem auch die Sprache.

Der Hauptteil meiner Arbeit gliedert sich in sieben Kapitel. Nach einem kurzen Überblick über das Kabarett des 20. Jahrhunderts in Wien, der als Einstieg dient, widme ich mich in einem ersten Kapitel Fritz Grünbaum. Da von ihm kaum Tonaufnahmen erhalten sind, konzentriere ich mich nach einer biographischen Analyse, sowie einer Textanalyse – die ich in Bezug auf alle Kabarettisten durchführe – auf Grünbaums politische Haltung, die auch stark mit der Wahrnehmung seiner sprachlichen Identität verbunden ist.

Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit Maximilian Böhm. An dieser Stelle setze ich mich mit dem Begriff „Böhmakeln“ auseinander und analysiere anschließend einen Ausschnitt aus Böhms Kabarettprogramm, sowie Textpassagen seiner Autobiographie, um eventuelle Charakteristika seiner Sprache formulieren zu können.

Im dritten Kapitel steht Heinz Conrads im Mittelpunkt. Dabei spielt das Wienerlied eine große Rolle, weshalb ich mich in einem Unterkapitel mit dem Tschechischen im Wienerlied des 19. und 20. Jahrhunderts auseinandersetze. Anschließend analysiere ich einige Wienerlieder von Heinz Conrads, die starke Bezüge zum tschechischen Sprach- und Kulturraum aufweisen.

Das letzte Kapitel meiner Arbeit hat Helmut Qualtinger zum Thema. Bei ihm fallen die biographischen Bezüge zu Tschechien nicht so signifikant aus. Allerdings hat er eine wichtige Figur geschaffen, die viel von dem zuvor genannten aufgreift und wiederbelebt. Im praktischen Teil konzentriere ich mich auf eine Lesung Qualtingers eines tschechischen Autors, um herauszufinden, ob der Kabarettist die tschechischen Wörter, die darin vorkommen, richtig ausgesprochen hat und ob in weiterer Folge festzustellen ist, ob er tschechisch konnte oder nicht.

Ein Resümee und die Zusammenfassung in tschechischer Sprache runden die Arbeit ab.

LEBENS LAUF

Ausbildung

Seit 10/2011-

Masterstudium Deutsch als Fremd- und Zweitsprache

Universität Wien

02/2009-06/2009

Karlsuniversität Prag

Auslandssemester im Rahmen des Bohemistik Studiums, CEEPUS-Programm

10/2007- 10/2010

Bachelorstudium Komparatistik

Vergleichende Literaturwissenschaft, Universität Wien

Seit 10/2006-

Diplomstudium Slawistik, Tschechisch

Universität Wien

1998-2006

AHS Sachsenbrunn, Kirchberg/Wechsel

Matura mit Auszeichnung

Arbeitserfahrung & Praktika

01-03/2012

Österreich Institut Brno

Praktikum

08-10/2010

Literaturhaus Wien

Praktikum

09/2009-

Museumsquartier Wien

Aufsichts- und Eventmitarbeiterin

Auslandsaufenthalte

07/2011

Literarische Sommerschule

Znaim/Znojmo

07/2010

Sommerschule für literarisches Übersetzen

Znaim/Znojmo

07/2006

Sommerkolleg

Budweis/České Budějovice

Sprachkenntnisse

Deutsch: Muttersprache

Englisch: C1

Tschechisch: B2

Kroatisch: A2

