

Iris Fink · Roland Knie

ÜBERLAND PARTIE!

Kabarett auf Sommerfrische



böhlau

Iris Fink | Roland Knie

ÜBERLANDPARTIE!

Kabarett auf Sommerfrische

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

Publiziert mit Unterstützung von
Amt der Steiermärkischen Landesregierung

Kulturabteilung der Stadt Wien, Wissenschafts- und Forschungsförderung



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

Umschlagabbildung: Maxi Böhm mit kleinem Tournee-Ensemble unterwegs am Wörthersee,
ca. 1954. Literaturarchiv der ÖNB, Wien, Nachlass Maxi Böhm, ohne Signatur

ISBN 978-3-205-20396-4

© 2018 by Böhlau Verlag GmbH & Co. KG, Kölblgasse 8-10, A-1030 Wien
www.boehlau-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Ver-
wertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen
Einwilligung des Verlages.

Korrektorat: Katharina Krones, Wien
Umschlaggestaltung: Michael Haderer, Wien
Satz und Layout: Bettina Waringer, Wien

INHALT

ES SOMMERFRISCHELT

Quasi eine Einleitung 9

DER PRATER

Vom „Unterbrettl“ und anderen
urbanen Sommerfrischevergnügungen 25

SOMMERFRISCHE IM LUSTIGEN LUSTGARTEN

Lachen, wo der Kaiser zu Fuß ging 65

GAUKLER, GAUNER, SINGSPIELHALLEN

Über die Geburt des Sommerfrischenkabarets
aus dem Geiste der Konzession 89

DAS IST DER ZAUBER DER SAISON!

Die Sommerfrische auf Sommerfrische im „Weißen Rössl“ 101

„HORCH! DIE AMSELN SCHNARCHEN!“

Ein Berliner als Einheimischer: Robert Gilbert 119

EIN RÖSSL KOMMT SELTEN ALLEIN	
Das „Weiße Rössl“ als Zugpferd vor allen möglichen Karren	131
KABARETT UNTER DEN KASTANIEN	
„Der Liebe Augustin“ in seinem Wiener Sommerdomizil	143
LITERATUR AM NASCHMARKT	
Sommertourneen und politische Verhältnisse	159
„WER MOSAISCH, FÜHLT EIN GRAUSEN ...“	
Über den Sommerfrischen-Antisemitismus in Österreich	193
A DIRNDL UND A STEIRERG'WAND	
Hermann Leopoldi als Sommerfrischen-Botschafter	209
BADENER VERGNÜGEN	
Sommerfrische Unterhaltungen von Arena bis Zwerenz	229
SAISON IN ISCHL	
Kabarett zwischen Esplanade und Kurtheater	267
LACHEN AUF DER GRÜNEN WIESE	
Aus dem steirischen Theaterleben in Gleichenberg und Aussee	299

DER BÖHM, DER WIENER UND DER NOVAK	
Urlaubskabarett in der Nachsommerfrische	329
BIBLIOGRAPHIE	350
ABBILDUNGSNACHWEIS	353
PERSONENVERZEICHNIS	354

GAUKLER, GAUNER, SINGSPIELHALLEN

Über die Geburt des Sommerfrischenkabarets aus dem Geiste der Konzession

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts, als der sächsische Schriftsteller und Feuerkopf Johann Gottfried Seume seine berühmte Gedichtzeile „Bösewichter haben keine Lieder“ publizierte, hätte ihm – wäre er österreichischer Untertan gewesen – die hiesige Behörde harsch entgegnet: „Sie irren, mein Herr! – *Nur* Bösewichter haben Lieder!“ Und ihm vermutlich bei dieser Gelegenheit jegliche weitere Publikation (und jeglichen Reisepass) verweigert.

Denn das war die Sicht der sittenstrengen und politisch extrem ängstlichen Obrigkeit: Dass man des rasch anwachsenden Gesindels der vazierenden Musikanten, der Harfenisten und Wirtshaussänger nur noch Herr werden könne, indem man es mit Verboten und möglichst straffen Reglementierungen traktierte. Ein großer Teil der damals herumziehenden Pop-Künstler (denn: Populär, das waren sie – und schon deshalb gefährlich!) rekrutierte sich noch dazu aus Migranten, Zuzüglern aus all den Ländern der alten Monarchie, die sich vor dem wirtschaftlichen Elend in die Residenzstadt Wien geflüchtet hatten, hier irgendeinen Lebensunterhalt suchten und im multinationalen Wien selbstverständlich gleich mehrere – wie man heute sagen würde – Parallelgesellschaften bildeten.

Und das unter dem repressiven, unter ständiger Revolutionsangst leidenden Kaiser Franz!

Die Sänger, Spielleute – zunächst waren das vor allem Harfenisten –, die da mit ihren teils selbstgebauten Instrumenten von Hinterhof zu Hinterhof, von Spelunke zu Spelunke zogen, hatten ja auch gar nichts gemeinsam mit schöngeistigen Figuren wie dem edlen Harfner Augustin, dem Vater jener Mignon,

um die Goethe erst ein paar Jahre zuvor seine klassischen Bildungsromane von Wilhelm Meister komponiert hatte (und dessen Gesänge Franz Schubert umgehend musikalisch verewigte); nein, in der Wiener Realität waren das Bettler, zuweilen auch Kleinkriminelle, Ausgestoßene oder auch freiwillig aus der frömmelnden Biedermeiergesellschaft Ausgeschiedene, nicht selten aber auch richtige Alleinunterhalter, manchmal oppositionelle Köpfe, die im rasch und chaotisch wachsenden Wien auf enormes Publikumpotential stießen: Auch dieses bestand hauptsächlich aus Unterschichtlern – Arbeitern, Handwerkern, Tagelöhnern –, die aber erst recht unterhalten oder doch wenigstens von der materiellen Seite ihres Daseins abgelenkt sein wollten.

Diese Spielleute waren Außenseiter, allesamt, und oft hatten sie auch satirischen Witz – aber den eben doch nur auf dem bescheidenen Niveau ihrer größtenteils analphabetischen Zuhörerschaft. Das Gros der Darbietungen dürfte überhaupt, ganz nach dem Geschmack des Massenpublikums, von larmoyanter Rührseligkeit gewesen sein, sodass die Volkssänger-Harfe den Spitznamen *Lamentiergattern* bekam.

Andererseits taucht um eben diese Zeit, in den Anfangsjahren des 19. Jahrhunderts, aber auch zum ersten Mal der Begriff des *Brettls* auf, der viel später, auf dem Umweg über das sich philosophisch gebende *Überbrettl* des Herrn von Wolzogen, zum populären Synonym für Kabarettunterhaltung werden sollte.

Dazumal war damit wirklich ein *Brettl*, eine provisorische Überbrückung zwischen zwei Tischen oder Kisten zwecks Erhöhung des oder der Vortragenden gemeint. Und dass mit einer solchen „Pawlatschen“ (abgeleitet vom tschechischen *pavlač* für *Balkon*) als Podium in Wirtshausssälen und Hinterzimmern zugleich eine augenfällig politische Situation geschaffen war – auch das erkannte die Biedermeierpolizei ganz richtig.

Wie aber sollte man der Menschen und der Texte – vor allem: der Subtexte, der Andeutungen, Grimassen und Gebärden – habhaft werden, wie sie unter Kontrolle bringen, wenn nicht durch ein subtiles Regelwerk an Konzessionen? Denn auch der Zensur nützte ihre Allgegenwärtigkeit nicht immer was: Sie bekam ja bestenfalls die Schriftform der Texte in die Hand – und die wurde nicht selten eigens *ad usum censoris* fabriziert.

Unter der guten alten Maria Theresia, da hatten noch andere Sitten geherrscht! Da war alle öffentliche Singerei schlicht verboten – Zuwiderhandlungen wurden drastisch, nämlich mit Gefängnis oder Zwangsmilitärdienst, bestraft. Und nach der kurzen Phase von Aufklärung und vorsichtiger Liberalität unter Joseph II.

und dem noch viel kürzeren leopoldinischen Intermezzo folgte die polizeistaatliche Restauration unter dem Biedermeier Franz – und nun hatte ganz besonders das Heiterkeitsgewerbe wenig zu lachen – es sei denn über die zahlreichen behördlichen Versuche der Regulierung, Eindämmung und Maßregelung mittels Bürokratie: Aus dem Jahr 1819 ist eine obrigkeitliche Anweisung für „Komödiantentruppen, gymnasiastische Künstler, Seiltänzer, Musikanten, Bänkelsänger, Bärenreiber, Affen und Hundskomödianten, Besitzer von Menagerien oder einzelnen Tieren, Riesen etc.“ überliefert, deren Bestimmungen „strenge zu befolgen“ waren. Selbst die dazumal im volkstümlichen Unterhaltungsgeschäft äußerst beliebten *Ventriloquisten* und *Equilibristen* hielt man für politisch gefährlich – was bei *Bauchrednern* zur Not noch verständlich sein mag, bei *Balancekünstlern* denn doch ein wenig übertrieben gewesen sein dürfte.

Die detailliert angeführten Restriktionen mit geradezu lächerlich kleinlichen Verboten, auch die Kostümierung und Verkleidung betreffend, nützten nicht allzu viel – Nachfrage und Popularität und damit die Verlockung, dem Affen Zucker zu geben, waren zu groß.

Und da gab es dann, allen Verboten, Polizeiorganen und Vernaderern zum Trotz, beispielsweise Harfenisten, die, als Tod und Teufel kostümiert, ihre saftig ordinären G'stanzeln zum Besten gaben und mit einem dazu trommelnden *Pojazer* durch die Vorstädte rumorten. Aber es gab auch – massiert allerdings erst nach der gescheiterten Revolution von 1848, also schon unter Kaiser Franz Joseph – dementsprechend drakonische Gerichtsurteile (nicht zu vergleichen mit den maria-theresianischen, aber immerhin): „Ein Harfenist“, so wusste die *Wiener Theaterzeitung* Anfang 1850 mit staatstragender Süffisanz zu berichten, „der sich bisher in niedern Vorstadtschenken herumtrieb und da die aufreizendsten Lieder sang, worin er die lieben Oktobertage von 1848 wieder über Wien heraufbeschwor, wurde plötzlich von einer Heiserkeit befallen, von welcher ihn ein Arzt im Strafhause zu heilen hat.“¹

Wie *aufreizend* oder auch schlicht *ordinär* und *zotig* die Gesänge tatsächlich waren, ist kaum noch wirklich zu beurteilen – aus mehreren Gründen: Zum einen wurden die Strophen meist mündlich oder auch in längst zerfledderten Handschriften weitergegeben, manchmal auch – wie schon angedeutet – für die Zensur geschönt; zum andern wurden die Liedvorträge sehr oft durch Gestik

1 Zit. nach Gertraud Schaller-Pressler, Volksmusik und Volkslied in Wien. In: Wien – Musikgeschichte. Hg. v. Elisabeth Th. Fritz und Helmut Kretschmer. Wien 2006, S. 67ff.

und Mimik (und eben auch Kostümierung) ins eindeutig Zweideutige gezogen. Vor allem aber sind wir heute kaum mehr imstande, uns wirklich in das gesellschaftliche und weltanschauliche Klima vor zweihundert Jahren zu versetzen und das in diesem Kontext Zulässige oder Verwerfliche zu beurteilen.

Das, was im Druck, etwa auf Flugzetteln, fragmentarisch auf uns gekommen ist, wirkt jedenfalls – von heute aus betrachtet – in den meisten Fällen geradezu rührend harmlos. Andererseits gibt es aber doch etliche Chronisten, die noch im Nachhinein – das heißt allerdings meist auch: in nachrevolutionärer, wiederum reaktionärer Zeit – immer noch beben vor Empörung und Verachtung über die Primitivität und Vulgarität der sogenannten *Volkssänger*. (So wurden sie offiziell nach ihrer gewerberechtlichen Domestizierung genannt.)

Aber aus dem Jahr 1847 – also aus noch vormärzlichen Tagen – ist uns ein Feuilleton aus Wien erhalten, in dem der Autor es zwar nicht wagt, den „sittengefährdenden“ und „gotteslästerlichen“ G’stanzel-Text eines Volkssängers aus dem Prater abzudrucken, aber doch das Szenarium drum herum zu illustrieren versucht: Da bitten ein Schustergeselle und ein Soldat den Harfenisten nacheinander um „was Lustig’s“, verdeutlicht durch den Zusatz „was von die Mädeln (...) Sie wissen schon!“

Ein wie zufällig anwesendes eifriges Amtsorgan verlangt dem Sänger sogleich eine Abschrift des Textes ab – und zieht damit zufrieden von dannen, bevor der Künstler noch begonnen hat und der Uniformierte womöglich Gefahr laufe, anderes hören und sehen zu müssen als auf dem Zettel steht. Dann folgt der – vom Verfasser in Selbstzensur gestrichene – Gesang, den, nun wieder im Originalton, ein im Publikum sitzender Berliner mit dröhnendem Lachen und den Worten kommentiert: „Das sind ja ganz barbarische Sauereien! Hören Sie man, Harfeniste – wie heißt denn der Dichter, der Schweinigel?!“ Und der Sänger beruft sich stolz auf einen bekannten Autor der Wiener Vorstadtbühnen – stolz auch deshalb, weil ihn der Liedtext ganze fünf Gulden gekostet habe (in späterer Zeit wurden präsumtive Erfolgstexte um ein Vielfaches gehandelt).²

Daraus ist, unter anderem, auch ersichtlich, dass es sehr bald, eben schon um die Mitte des 19. Jahrhunderts, professionelle Volkssänger-Autoren gab.

Gewiss – neu war das Problem (wenn man so will: die *Unterhaltungskrise*) schon damals nicht, selbst, wenn man nur gesicherte historische Quellen zu Rate zieht: Schon ein gutes Jahrhundert früher wettete der schwäbische Augustinermönch

2 Vgl. G. Schaller-Pressler, a. a. O.

Ulrich Megerle, der unter seinem Ordensnamen Abraham a Sancta Clara berühmt wurde, „wider die Säu-Sänger“ mit ihren „unkeuschen Liedern“, und 1836 weiß der Zeitsatiriker Hans Jörgel von Gumpoldskirchen von einer Volkssängerin zu berichten, die als *Schwerenoth-Liesl* im berühmten Wirtshausquartier von Neu-Lerchenfeld Unflät verbreite und eigentlich eine „geborne Schweinbartelin“ sei, da bei ihren Liedern selbst „ein erzkecker Schusterbub hätt roth werden müssen“.³

Da sind uns nun ein paar Texte in Abschriften erhalten geblieben – und die sind, alles in allem, weder grauslicher noch primitiver als ein, sagen wir, heutiges Unterhaltungsprogramm im Privatfernsehen; eher im Gegenteil. Meist waren die Volkssänger-Autoren (und wohl erst recht die Vortragenden) geradezu rührend bemüht, all den sattsamen Standard-Scherzen über Ehefrauen, Schwiegermütter und außereheliche Vergnügungen immer wieder doch noch ein Quäntchen Komik abzugewinnen. Also nicht viel anders als Wirtshaus- oder auch Fernseh-Unterhaltung bis auf den heutigen Tag.

Aus dem Jahr 1839 ist uns allerdings ein Textlein überliefert, das nicht ganz in dieses Schema passt, weil es in eine andere Richtung deutet. Es soll eben deshalb besonders populär gewesen sein und wurde jedenfalls von der Zensur energisch verfolgt:

In Schönbrunn –

gemeint ist die dem berühmten Wiener Barockschloss angegliederte Menagerie, und darin das Affenhaus –

*– in Schönbrunn, sagt er,
is a Aff, sagt er,
hat a Gsicht, sagt er,
wie a Pfaff, sagt er,
frißt an Zucker, sagt er,
sauft an Wein, sagt er,
so a Aff, sagt er,
möcht i sein!*

Man ahnt, was natürlich auch die Polizei angesichts und angehört solcher harmlos-lustig sich gebender Scherze ahnte – und worum es bei der Verfolgung von

3 Neue komische Briefe des Hans Jörgels, zit. nach ebda.

derlei Volkssängerei eigentlich ging: Um das politische und klerikale Regime. Und für den Fall, dass sie's nicht gehant hätte, fügt der anonyme G'stanzeldichter noch unmissverständlich hinzu:

*A Polizei, sagt er,
Nad'rer zwei, sagt er,
leckts mir den –, sagt er,
alle drei - - - !⁴*

Witze über die Geistlichkeit waren ebenso gnadenlos verpönt wie auch nur der leiseste Spott über Polizei und Militär. Von Kritik am Kaiser ganz zu schweigen. (Die diversen Kostümierungsbeschränkungen für Pawlatschenkünstler beinhalteten natürlich ein striktes Uniformierungsverbot – welches im Übrigen noch bis tief hinein in die Erste Republik galt.)

Selbstverständlich darf man auch die manchmal geradezu explosiven Publikumsstimmungen im meist hochpromilligen Milieu der Vorstadtspelunken nicht unterschätzen: Der schon erwähnte Vorort Neu-Lerchenfeld, unmittelbar außerhalb des Linienwalls und damit auch außerhalb der Lebensmittel- und Alkoholbesteuerung der Stadt Wien gelegen, war so etwas wie eine einzige – relativ billige – Großausschank von Bier, Wein und Schnaps. In dem verhältnismäßig kleinen Quartier, aus nur drei Gassen bestehend, gab es sehr viel mehr Wirtschaftshäuser als (elende) Wohnstätten. Dort, in diesem „größten Wirtshaus des Römischen Reiches“, wie es ein mokanter Feuilletonist nannte, versoff sich im Biedermeier, als einer unter vielen, einer der begabtesten lyrischen Satiriker der Szene, der aus Salzburg zugereiste Ferdinand Sauter.

Er wusste seine Weltanschauung vollendet für seinen eigenen Grabstein zu formulieren:

*Viel genossen, viel gelitten,
und das Glück lag in der Mitten;
viel empfunden, nichts erworben,
froh gelebt und leicht gestorben.
Frag nicht nach der Zahl der Jahre,*

4 Zit. nach Anonymus, Fragmente aus Österreich. Herausgegeben von F. E. P. (= Franz Ernst Pipitz) Mannheim, 1839. S. 75.

*kein Kalender ist die Bahre,
und der Mensch im Leichentuch
bleibt ein zugeklapptes Buch,
Darum, Wand'rer, ziehe weiter,
denn Verwesung stimmt nicht heiter!*⁵

Und die Gegend von Neulerchenfeld blieb satireträchtig: Dort, in den Räumlichkeiten eines der Neulerchenfelder Riesenwirthshäuser, im Stammlokal des Sauter, dort ging, wiederum hundert Jahre später, die Kabarettfigur namens *G'schupfter Ferdl* in die mittlerweile hier einquartierte *Tanzschule Thumser zur Perfektion ...*

Was überhaupt den Alkohol betrifft – der floss im Volkssänger- und *Proto-Kabarettisten-Milieu* immer und fast überall mehr als reichlich: Bei den Harfenisten im Wiener Prater soll es nicht unüblich gewesen sein, dass für eine Zugabe (nach den üblichen acht bis zehn Musikstücken) nicht weniger als sechs Maß *Klein-Schwechater* Bier gefordert und auch bezahlt wurden.

In den Dreißigerjahren des 19. Jahrhunderts hatte man also begonnen, Lizenzen für Volkssänger auszugeben, die gewisse Mindestanfordernisse (beziehungsweise: Mindest-Mängel) wie jene der körperlichen Versehrtheit enthielten, darüber hinaus aber in erster Linie Einschränkungen textlicher und darstellerischer Art – die auch rigoros kontrolliert wurden.

Kurz darauf trat bereits ein großer Reformator des Volkssängerwesens auf: Der Harfenist, Coupletschreiber und Komiker Johann Baptist Moser, der das Elend und die, wie er sagte, „Würdelosigkeit“ des Bettelmusikantentums mit fixen Eintrittspreisen und das allzu vulgäre Zotenreißen mit moralisch gehobenem Witz zu bekämpfen suchte. Und das, außerdem, mit dem demonstrativ bürgerlichen Klavier als Begleitinstrument, statt der Harfe. Moser – als Künstler von extrem biedermeierlichem, ja, geradezu aufdringlich gefälligem Zuschnitt, setzte dann nach der gescheiterten Revolution, 1851, eine noch stärker restriktive Gesetzgebung mit starker Beschränkung der Mitgliederzahl durch: Eine *Volkssängergesellschaft* – sie war nunmehr gesetzlich vorgeschrieben, um den Wildwuchs zu zähmen – durfte höchstens vier Personen (nur in Ausnahmefällen Frauen!) umfassen.

Generell durften weiterhin Auftrittskostüme innerhalb einer Szene nicht gewechselt werden, ebenso wenig allfällige Dekorationen. Diese und ähnliche

5 Wilhelm Börner (Hg.), Gedichte von Ferdinand Sauter. Wien, Leipzig 1918, S. 78.

Vorschriften – es durften etwa auch keine Stücke mit durchgehender Handlung gespielt werden – sollten eine Konkurrenz zu den *seriösen* Theatern hintanhaltend und hielten sich teilweise bis in die literarischen Kabarettzeiten des 20. Jahrhunderts.

Zugleich war die Nachfrage nach (billiger) Unterhaltung für breite Volksschichten rasant angewachsen: Die Bevölkerungszahl Wiens hatte sich seit 1820 innerhalb einer Generation mehr als verdoppelt (auf beinahe eine halbe Million Menschen), und unter Mosers Einfluss begann sich die Volkssängerei in fixen Wirtshaus-Spielstätten zu etablieren. Die Gesangsdarbietungen der *Volkssänger*, so erfahren wir aus dem *Illustrierten Fremdenführer Wiener Cicerone* schon anno 1836, waren vor allem bei den „mittleren und unteren Volksclassen“ sehr beliebt.

Immer öfter wurden auch Eintrittspreise verlangt und Honorare vereinbart, die binnen relativ kurzer Zeit so verlockend stiegen, dass nicht wenige sogenannte *seriöse* Schauspieler und Sänger vom Theater aufs *Brettl* umstiegen.

In diesem sich rasch verändernden Milieu erwuchs ausgerechnet dem betulichen Reformator Johann Baptist Moser ein schier übermächtiger Konkurrent: der um eine Generation jüngere Johann Fürst (geboren 1825), der das Publikum mit seinen eingängigen, durchaus witzigen Liedern und seiner *vis comica* in Scharen anzog und als hoch bezahlter Star sogar in großbürgerliche Salons engagiert wurde. Anno 1861 kaufte Fürst im Vergnügungsareal des Praters ein ehemaliges (noch ganz aus Holz gebautes) *Affentheater* und richtete es als sein *Lustspieltheater* ein, das nicht mehr nur die laut Volkssänger-Konzession gestatteten kurzen Szenen und kleinen *Comödi* zum Besten gab.

Dazu bedurfte es freilich einer neuen Bewilligung – zwar keiner Theaterkonzession, die in dieser Gegend damals nie zu bekommen gewesen wäre – aber einer solchen für *Singspielhallen*.

Diese behördliche Gewerbeberechtigung, die *Singspielhallenkonzession*, trägt einen insofern irreführenden Titel, als sie mit *Singspiel* allenfalls am Rande zu tun hatte; und auch von einer festen Örtlichkeit oder gar einer *Halle* war vorerst keine Rede.

Nützlich war sie trotzdem: Denn sie war, wiewohl in erster Linie zur Regulierung und behördlichen Beherrschung der Volksunterhaltung gedacht, doch auch eine – im übertragenen Sinn – Konzession an die politische, gesellschaftliche und wirtschaftliche Entwicklung.

Erlaubt waren den Konzessionären weiterhin keine Theaterstücke, sondern lediglich „die Aufführung von einaktigen, dem Volksleben der Gegenwart ent-

nommenen Singspielen, Possen und Burlesken mit Gesang, sowie auch von einzelnen Liedvorträgen und Soloszenen.“ Diesen inhaltlichen Restriktionen merkt man freilich schon beim Lesen an, wie schwer ihre Einhaltung in der Praxis kontrollierbar war und wie nahezu gewohnheitsmäßig denn auch gegen sie verstoßen wurde. Mit diesen vermeintlichen Schutzmaßnahmen für die etablierten Theaterbetriebe hatte man in Wahrheit der Interpretationsphantasie Tür und Tor geöffnet – aber auch einem alsbald blühenden Unterhaltungsangebot für den *Kleinen Mann* – zum, gemessen etwa an noblen Varietés in der Stadt, etwa halben Preis, bei mindestens doppelter Spiellänge.

Es durfte in den *Singspielhallen* auch keinen Kulissenwechsel geben, geschweige denn Schnürböden oder Versenkungen, wie sie in den diversen Zauberpossen an den Volkstheater-Bühnen für allerlei Illusions-Effekte geradezu inflationär eingesetzt wurden.

Zum Ausgleich trieben es die Komiker und Musiker und *Verwandlungsschauspieler* und *Coupletisten* umso bunter: Aus den so divergenten Konzessionsvorschriften sollte sich binnen kurzem ein eigenes Genre, eben das der *Singspielhallen*-Betriebe, mit einer ungeheuren Vielfalt an Darbietungen entwickeln. Allerdings ohne Artistik und Akrobatik aller Art – die waren dem *Variété* vorbehalten.

Die Konzession verlangte außerdem eine Koppelung von Unterhaltungs- und Gaststätte, wobei es Gastwirten freistand, sich selbst um die Konzession zu bewerben und sich dann in Eigenregie um zugkräftige Volkssänger, Schauspieler, Komiker und Musiker zu kümmern.

Und denen wiederum war es zumindest nicht ausdrücklich verboten, eine *Singspielhallengesellschaft* mit sich selber als Protagonisten zu gründen und solcherart die ja immer noch geltenden Vorschriften der *Volkssänger-Lizenz* elegant zu umgehen. Die Behörden sahen das nicht einmal ungerne: Immerhin konnte die *Ein-Mann-Singspielhalle* ja auch ein Ausweg aus dem sozialen Elend der Straßen- und Bettelmusikanten sein.

Diese *Singspielhallengesellschaften*, die bald überall in den Vororten Wiens und natürlich auch im Prater wie die sprichwörtlichen Schwammerln aus dem Boden schossen, entwickelten ihre neuen Misch-Programme nicht nur unter dem Druck der behördlichen Bestimmungen, sondern auch nach Maßgabe des ebenfalls rasch sich verändernden Zeitgeistes.

Dass die solcherart variable *Singspielhallenkonzession* dann später, im günstigen Wind der aufkommenden Sommerfrische gegen Ende des 19. Jahrhunderts,

dem Unterhaltungsbedürfnis der Sommerfrischler ganz besonders entgegenkam, braucht wohl nicht eigens betont zu werden. In der Stadt-Sommerfrische des Praters war sie schon vorher äußerst gefragt.

Die erste *Singspielhallen*-Gesellschaft konstituierte sich bereits im Frühjahr 1860, typischerweise an der Wiener Peripherie, in der damals noch selbständigen Gemeinde Hernals. Dort, wo um diese Zeit Bodenzinsspekulanten billigste Arbeiterquartiere en masse hochziehen hatten lassen, hauste ja auch ein großer Teil des potentiellen Publikums.

Die ersten *Singspieler* waren ein bunter Haufen aus Schauspielern, Sängern, Coupletisten, Komikern und Orchestermusikern, denn der *Singspielkonzessionär* konnte – anders als die Volkssängergesellschaft – beliebig viele Leute engagieren, vorausgesetzt, er meldete sie bei der Krankenversicherung an (eben das war auch ein Hauptinteresse der Konzessionsgeber).

So bunt zusammengewürfelt war die Künstlerschar noch 1912, als nach Münchener Vorbild in der Wiener Innenstadt das *Biercabaret Simplicissimus* eröffnet wurde. Der *Simpl*, das *Theaterkabarett der Komiker*, wie er sich später nannte, hat sich erst im Lauf der folgenden Jahre daraus entwickelt.

Die *Singspielhallen*-Konzession bewährte sich über Jahrzehnte, erzeugte dabei aber auch einen, vorsichtig gesagt, beträchtlichen Reichtum an Varianten – man könnte auch sagen: zahlreiche Schlupflöcher, Hintertürln und stillschweigend geduldete Umgehungswege der konzessionellen Beschränkungen.

Den größten Einfallsreichtum in Bezug auf komische Vielfalt entwickelte wohl die *Budapester Orpheumsgesellschaft*, eine Volkssänger- und Schauspielertruppe, deren Gründungsmitglieder anno 1889 tatsächlich aus Budapest nach Wien kamen – darunter allerdings auch ausgewanderte Wiener, denen das deutlich liberalere Klima in der ungarischen Hauptstadt mehr behagte als jenes in der höfisch-verzopften Residenzstadt mit ihrer Behördenübermacht.⁶ Außerdem war Budapest zu ungefähr vierzig Prozent deutschsprachig. (Den regen künstlerischen Austausch zwischen Wien und Budapest, später dann auch Berlin, gab es bis zum Ende der Monarchie.)

Dieses Wiener *Budapester Orpheum* nahm hier die alten Volkssängertraditionen auf, verband sie mit spezifischer Darstellungskomik und passte das alles an ein vorwiegend proletarisches und überwiegend jüdisches Publikum an. Die Programme dauerten gut und gern vier Stunden und waren aus komischen Cou-

6 Zu den Budapestern siehe auch das Kapitel „Der Prater“.

plets und schauspielerischen Soloszenen, orchestralen Musikstücken und einaktigen (siehe Konzession!) Milieupossen gemixt, von deren oft recht derber jiddisch-wienerischer („jüdelnder“) Komik die jauchzende Zuhörerschaft nie genug kriegen konnte.

Von den großen populären Komikern der *Budapester* sind heute nur noch wenige Namen geläufig – am ehesten der des stupenden Verwandlungsschauspielers und Gesangskomikers Heinrich Eisenbach, dessen Kunst kein Geringerer als Karl Kraus bewundernd verewigt hat, und der zwanzig Jahre lang auch Chef der *Budapester* war. Er hatte als Clown im Zirkus begonnen.

Man kennt auch noch den jüngeren und später als Coupletsänger ungemein populären Armin Berg, dessen Erfolg allerdings weit über die *Budapester*-Zeit hinaus- und in die Zwischenkriegs-Glanzzeit der Wiener Stadtcabarets hineinragt. Ja, und natürlich ist auch noch der Name Hans Moser gegenwärtig. Er, der nachmals Weltberühmte, wurde noch auf seine alten Tage nicht müde zu erzählen, dass er alles an seiner großen Bühnen- (und auch Film-)kunst seinen Lehrjahren bei den *Budapestern* zu verdanken habe.

Die *Budapester Orpheumsgesellschaft* bespielte in ihrer Glanzzeit drei große Hotelsäle in der Wiener Taborstraße, ließ, gleichsam aus dem Geiste der *Singspielhallenkonzession* bejubeltes Sommerfrischen-Kabarett großen Stils entstehen – von den Gastauftritten Heinrich Eisenbachs sommers in Bad Ischl bis zu den Gastspielen des Ensembles im grandios ausgebauten *Dritten Kaffeehaus* im Prater – und besaß am Ende ihres dreißigjährigen Wirkens sogar ein eigenes Haus in Wien. Das aber nicht als Theater, sondern immer noch mit *Singspielhallenkonzession* geführt wurde. Weil, so beschied die Behörde noch anno 1913, so etwas wie das *Budapester Orpheum* niemals als Theater genehmigt werden würde.