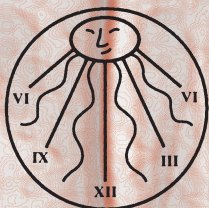


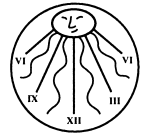
Arnold Klaffenböck

**„Die Zunge kann man nicht  
überschminken ...“**

**Der Schriftsteller *Helmut Qualtinger*  
und seine Texte 1945-1965**



**E-Book**





Arnold Klaffenböck

# Helmut Qualtinger

Textanalytische Untersuchungen  
zum schriftstellerischen Werk von 1945 bis 1970

Edition Praesens  
*Verlag für Literatur- und Sprachwissenschaft*

Gedruckt mit Förderung des Bundesministeriums  
für Bildung, Wissenschaft und Kultur in Wien  
bm:bwk  
sowie der Hochschuljubiläumsstiftung der Stadt Wien

### **Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek**

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

ISBN 3-7069-0181-1

ALLE RECHTE, INSBESONDERE DAS RECHT DER VERVIELFÄLTIGUNG UND VERBREITUNG SOWIE DER ÜBERSETZUNG, VORBEHALTEN. KEIN TEIL DES WERKES DARF IN IRGEND EINER FORM (DURCH FOTOKOPIE, MIKROFILM ODER EIN ANDERES VERFAHREN) OHNE SCHRIFTLICHE GENEHMIGUNG DES VERLAGES REPRODUZIERT ODER UNTER VERWENDUNG ELEKTRONISCHER SYSTEME GESPEICHERT, VERARBEITET, Vervielfältigt oder verbreitet werden.

© COVER-FOTO: THOMAS SESSLER VERLAG

RECHTSINHABER, DIE NICHT ERMITTELT WERDEN KONNTEN, WERDEN GEBETEN, SICH AN DEN VERLAG ZU WENDEN.

© 2003 Edition Praesens  
Verlag für Literatur- und  
Sprachwissenschaft  
<http://www.praesens.at>  
eMail: [edition@praesens.at](mailto:edition@praesens.at)

## **keine wahl**

wie kommt es daß ich immer  
in der mitte bin

zugleich am rande

akteur und publikum  
in derselben gestalt

zerrissen und wegverloren  
ohne die endgültige wahl  
weil man immer was andres will

die lebensgrenzen  
möchte man sprengen

zugleich die kontrolle

weder fleisch noch fisch  
leb ich als dichter



## *Vorwort und Danksagung*

Sich mit dem Schriftsteller Helmut Qualtinger (1928-1986) auseinanderzusetzen heißt, eine komplexe Künstlerpersönlichkeit unter die Lupe zu nehmen, deren Betätigung als Autor insbesondere für Theater- und Kabaretttexte zwar eine gewichtige Facette seines Œuvres ausmacht, aber nicht ohne weiteres von den übrigen Kompartimenten seines Schaffens – Schauspiel, Film, Journalismus, Feuilleton – zu trennen ist.

Hinzukommt Qualtingers ausgeprägte Affinität zu Komik, Schwarzem Humor und Satire, Ausdrucksformen, die sich gattungsübergreifend durch seine Produktion ziehen, miteinander verschmelzen und mitunter die Zuordnung eines Textes erschweren. So manches erweist sich als ein vielgestaltiges Amalgam, so daß eigentlich nur die Möglichkeit bleibt, die schriftstellerische Seite bei Qualtinger im Einfluß- und Durchdringungsbereich bestimmter Kon- und Kotexte zu erfassen. Schließlich ist bei ihm mit Variabilität und Vielstimmigkeit, aber auch mit Brüchen und Widersprüchen zu rechnen, die dazu angetan sind, die werkimmanente Deutung bzw. die Interpretation der Texte unter Dienstbarmachung eines umfassenden soziokulturellen Rasters zu erschweren und die Konkretisierung der poetischen, ästhetischen wie intentionalen Vorstellungen Qualtingers zu behindern.

Das Interesse dieser Arbeit richtet sich vor allem auf die Frage, inwiefern der häufig als Vielleser Ausgewiesene als solcher in seinen dichterischen Hinterlassenschaften nachweisbar ist. Es geht vordergründig darum, abseits vom ‚Mythos‘ Qualtinger und weitgehend ungeachtet von Anliegen, die einer Biographie zuträglich wären, publizierte sowie unveröffentlicht im Nachlaß verwahrte Texte zu interpretieren, in erster Linie solche, die zwischen 1945 bis 1970 entstanden, aufgeführt, gedruckt oder nur entworfen worden und somit unbekannt geblieben sind.

Im Grunde möchte ich Versuche anstellen, den wiederholt beschworenen, aber bislang kaum ergründeten literarischen ‚Steinbruch‘ auszumessen, aus dem Qualtinger so viel Material für seine eigenen dichterischen Unternehmungen bezogen hat. Das ist ansatzweise bereits geschehen, besonders, was die Nennung von in Betracht zu ziehenden Autorennamen anbelangt; doch über weite Strecken dürfte es sich hier um einen Neuansatz handeln, der neben der Aufarbeitung des bisher zu wenig beachteten Nachlasses und weiterer Archivmaterialien zusätzlich Autoren und Werke zur Diskussion stellt, die für Qualtinger bedeutsam sein können.

Und was wohl am wichtigsten ist: Texte aus der eingangs bewußt begrenzten Zeitspanne werden unabhängig von der Heterogenität ihrer künstlerischen Beschaffenheit und möglichst frei von normativ-präskriptiven Erwägungen, ob das betreffende Beispiel über literarische oder ‚nur‘ Qualitäten eines Gebrauchstextes verfügt, einer ausführlichen Interpretation unterzogen und hinsichtlich ihrer Aussagekraft für die dichterische Entwicklung Qualtingers bzw. in Hinblick auf den möglichen Stellenwert innerhalb der Werkgenese eingeschätzt. In den überkommenen Werken und Entwürfen sollen deshalb belegbare Anhaltspunkte verfolgt, aber auch intuitiv Überlegungen angestellt werden, die es erlauben,

wenigstens einige für Qualtinger vorbildliche und verbindliche Autoren und Schriften zu erfassen, um an ihnen bestehende oder vermutete Bezüge aufzuzeigen. Wenngleich also hauptsächlich Text-Relevanzen Berücksichtigung finden müssen, darf man darüber keineswegs vergessen, daß gerade bei Qualtinger nicht minder intermediale und über einzelne Disziplinen hinausreichende Querverbindungen bestehen, die gegebenenfalls einbezogen werden müssen.

Obwohl diese Abhandlung einen Schwerpunkt auf die erste Schaffensperiode Qualtingers legt und chronologisch von den Anfängen als Schauspieler-Autor nach 1945 über die kabarettistische Ära der fünfziger und den dramaturgischen Höhepunkt der frühen sechziger Jahre bis 1970 reicht, als er nunmehr als Theaterregisseur und immer stärker als Autor von Kurztexten in Erscheinung tritt, bleibt das spätere Wirken keineswegs gänzlich ausgespart. Manche der nachherigen Texte – und hier fließt wieder der Kontextgedanke herein – gehören in einen übergreifenden Zusammenhang, weil sie Fortsetzungen oder Wiederaufnahmen bereits zurückliegender Ansätze und Modifikationen darstellen. Manchmal ist es reizvoll, nachherige Elaborate an den vorhergehenden Texten zu reflektieren, sofern das thematisch angebracht erscheint, um zu zeigen, daß bei Qualtinger durchgängige Interessensgebiete und Intensionsstränge existieren, die ungeachtet der flexibel gehandhabten Ausdrucksformen und sich wandelnden Genres aufrecht erhalten werden.

Die Konzentration auf die ersten fünfundzwanzig Jahre Schriftstellerei in ständiger Bezogenheit auf Schauspiel, Kleinkunst, Presse und Film mag vielleicht etwas willkürlich erscheinen. Tatsächlich sind auch zeitliche Zwänge und strukturelle Belange verantwortlich dafür, daß die Entscheidung zugunsten einer ausschnittshaften, dafür aber intensiven Beschäftigung mit der vielleicht wichtigeren und abwechslungsreicheren Schaffensperiode gefallen ist. Eine Werkmonographie mit dem Anspruch auf Vollständigkeit hätte angesichts der (noch) unterzubringenden Materialfülle eine streifzugartige Betrachtung der Texte erfordert. Wenn diese Abhandlung jetzt passagenweise den Charakter einer Studie trägt, so ist das durchwegs beabsichtigt.

Absichtlich wurde hier ein interdisziplinärer – ein kulturwissenschaftlicher – Ansatz gewählt, um der Vielschichtigkeit und dem Assoziationsreichtum Qualtinger'scher Texte gerecht zu werden mit dem Wunsch, neben literatur- und theaterwissenschaftlichen Aspekten auch solche anderer Disziplinen – Linguistik, Soziologie, Publizistik, Kommunikations- und Medienwissenschaft, Geschichtswissenschaft und Kunstgeschichte – berücksichtigen zu können. Gezeigt werden sollen hier Nahtstellen eines Schriftstellers im Umfeld seiner Epoche und im Bannkreis der ihn begleitenden Kulturkritik, ein Autor, der Literatur als unerschöpfliches Experimentierfeld begreift und Dichtung als Korrektiv einzusetzen versteht.

Wenigstens genannt zu werden verdienen eine Reihe von Institutionen und Personen, die in vielerlei Hinsicht – ob durch die Bereitstellung von Unterlagen oder die Gewährung von Interviews und Beratung in Gesprächen – dazu beigetragen haben, daß die Arbeit in der vorliegenden Form zustande kommen konnte.

An erster Stelle sei die *Wiener Stadt- und Landesbibliothek* (Dr. Walter Obermaier) erwähnt, die mir Zugang zum Nachlaß Helmut Qualtingers gewährt hat und deren Bestände an Zeitungen und Zeitschriften eine reiche Ausbeute erlaubten.

Ebenso ist der *Dokumentation Tagblattarchiv* (Dr. Lothar Früh) der Wiener Arbeiterkammer bzw. der *Dokumentationsstelle für Neuere Österreichische Literatur* für die unkomplizierte Einsichtnahme in die ergiebigen Artikelsammlungen zu danken.

Gleiches gilt für das *Innsbrucker Zeitungsarchiv* und die *Österreichische Nationalbibliothek*, den *KLK Textdienst* der edition text + kritik in München und die *Autorendokumentation* der Stadt- und Landesbibliothek Dortmund, welche dankenswerterweise Zeitungsausschnitte beigesteuert haben.

Nicht zu vergessen sind schließlich das *Österreichische Staatsarchiv* (Dr. Manfred Fink), die *Alfred Klahr*- (Willi Weinert) bzw. *Internationale Nestroy-Gesellschaft* (MR Dipl.-Ing. Karl Zimmer), das *Deutsche Volksliedarchiv* (Frau Sarr) in Freiburg und die *Stiftung Deutsches Kabarettarchiv* (Jürgen Kessler) in Mainz für Auskünfte und Dienste.

Dank für ihre außerordentliche Hilfe und wohlwollenden Gespräche gebührt Prof. Ulrich N. Schulenburg vom *Thomas Sessler-Verlag*, der bereitwillig Unterlagen zur Verfügung gestellt sowie die Druckerlaubnis zu den beiden aus dem Qualtinger-Nachlaß stammenden Gedichten bzw. für das Coverfoto gegeben hat, sowie Prof. Evelyn Deutsch-Schreiner am Wiener Institut für Theaterwissenschaften, die ermunternde Ratschläge erteilte, und nicht zuletzt Prof. Michael Kehlmann Dank für seine Geduld bei der Klärung vieler Detailfragen.

## Hinweise für den Leser:

In der Regel wird ein Titel – ausgenommen sind mehrbändige Nachschlagewerke, wo ich von Anfang an mit Abkürzungen arbeite – bei der erstmaligen Zitation in den Fußnoten vollständig angeführt. Spätere und wiederholte Anführungen begnügen sich hingegen mit dem Verfassernamen bzw. Kurztiteln. Bei mehreren Werken eines Autors der Sekundärliteratur treten jeweils Verfassername, (Kurz-)Titel und Seitenangabe(n) auf.

Häufig erwähnte Quellen sind der Einfachheit halber in den Anmerkungen mit Chiffren wiedergegeben: **WA** meint die von Krischke besorgte fünfbandige Werkausgabe der Texte Helmut Qualtingers (1995-97). **GW** bezieht sich auf Horváths *Gesammelte Werke* in vierzehn Bänden des Suhrkamp-Verlages (1983-1988) und **HKA** auf *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe* in zweiundvierzig Bänden (1977-2001), herausgegeben von J. Hein, J. Hüttner, W. Obermaier und W. E. Yates. Genaue Angaben zu den einzelnen Bänden sind der erstmaligen Zitation zu entnehmen, ansonsten findet sich nur die entsprechende Sigle mit der Bandnummer bzw. Seitenzahl.

Bei den Analysen der Texte Qualtingers habe ich darauf verzichtet, daraus Zitiertes jeweils gesondert mit Fußnote anzuführen; statt dessen wurde entweder anfangs die Quelle mit genauer Paginierung angegeben oder aber – wie beim *Herrn Karl* – eine abschnittsweise Eingrenzung und Gliederung mit Hilfe zitierter Passagen versucht.

Zitate aus den mitunter in recht eigenwilliger Orthographie und Satzstellung abgefaßten Manus- und Typoskripten wurden in der Regel so belassen und nur, wenn es aus Verständnisgründen unverzichtbar schien, behutsam dem Schema der Schreibweise der Qualtinger-Werkausgabe angepaßt und entstellende Fehler beseitigt. Werktitel oder Programmnamen aus einzelnen Kabarettrevuen sind kursiv gesetzt. Vom Verfasser dieser Arbeit vorgenommene Ergänzungen, Umstellungen oder anderweitige Veränderungen stehen in eckiger Klammer, offensichtliche Fehler im zitierten Text, Auffälligkeiten oder Abweichungen sind mit nachgefügt *[sic!]* gekennzeichnet.

Die Orthographie folgt den Präferenzen des Duden-Regelwerkes und der ‚alten‘ Rechtschreibung.

## Qualtinger-Miszellen: Vom Schauspieler zum Schriftsteller

Konkrete Hinweise zu den schauspielerischen wie dichterischen Anfängen Qualtingers vor 1945 sind im Unterschied zur unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg einsetzenden Ära des dann erfolgreichen sowie anerkannten Kabarettisten, Stückeschreibers und Journalisten recht spärlich gesät. An Hand einzelner Schlaglichter, die in den Biographien und Lebenserinnerungen<sup>1</sup> von Weggefährten verbreitet und wiederholt wurden, können jedoch einzelne für die spätere Laufbahn bemerkenswerte Aspekte herausgehoben werden.

Qualtinger, dessen Initialzündung zunächst für das Puppentheater an die Hauptfigur in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*<sup>2</sup> erinnert, liefert selbst einen entscheidenden Hinweis, was in ihm die Begeisterung für die Bühne geweckt habe: „Eigentlich die Unvorsichtigkeit meiner Eltern. Sie schenkten mir [...] eines Tages ein Kasperltheater, mit dem ich dann jahrelang meine Umwelt beunruhigte, da ich die schauerlichsten selbstausgedachten Moritaten darauf aufführte.“<sup>3</sup> Der damals Fünfjährige adaptierte und verfremdete Märchen für sein Hauspuppentheater. Er griff damit auf eine die Kreativität und Vorstellungskraft gleichermaßen fördernde Möglichkeit zurück, welche seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zunächst bei den vornehmen Ständen als pädagogisches Instrument für Kinder Anklang gefunden hatte.<sup>4</sup> Ab 1933 nahm ein Koffertheater Qualtingers Phantasie in Anspruch, mit dem elterlichen Geschenk inszenierte er winters Aufführungen in Erdberg, während des Sommerurlaubes gastierte er in Kärnten.<sup>5</sup> Eine Fotografie von 1936 dokumentiert seinen Einsatz mit der „ambulante[n] Bühne“<sup>6</sup> im Löllinger Graben vor gleichaltrigem Publikum: „Helmut schrieb Einladungen für die Kinder aus Lölling und spielt ihnen mit Papierpuppen, die er ausschneid[et] vor.“<sup>7</sup> Etwa zehn Jahre später sollte Qualtinger mit der *Zinnsoldatenlegende* sein erstes Bühnenstück überhaupt für ein Kasperltheater verfassen, einen Text, in dem er seine praktischen Erfahrungen und gewonnenen Fertigkeiten dichterisch umsetzen konnte.

Daneben brachte Qualtinger dem Lesen besondere Wertschätzung entgegen. Er konsultierte Leihbibliotheken, während ihm der aus Galizien gebürtige Schriftsteller Eduard Kehlmann (1882-1955) Förderung angedeihen ließ.<sup>8</sup> Dieser arbeitete für die Verlage von Samuel Fischer und Rowohlt, in seiner Bibliothek fand Qualtinger jene Literatur, die seinerzeit politisch verpönt und von den Nationalsozialisten verboten, folglich nicht so ohne weiteres erhältlich war. Neben Werken des *Fin de siècle* (Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal) oder des Expressionismus erschlossen sich Qualtinger hier literarische Zeugnisse von Heinrich und Thomas Mann, Lion Feuchtwanger, René Schickele, Ernst Weiß, Franz Werfel, Karl Kraus, Jakob Wassermann oder Hermann Bang<sup>9</sup>, Autoren, welche für sein späteres Schaffen teilweise Bedeutung erlangen sollten. „Sein umfangreiches Wissen bezog er aus Büchern und nicht aus dem persönlichen Erleben. Seine bevorzugte Literatur damals: Parapsychologie, Marxismus und Zukunftsromane.“<sup>10</sup>

Das Theaterspiel gewann in den frühen vierziger Jahren immer mehr Gewicht, besonders im Zusammenhang mit dem *Ceuvre* Johann Nestroy's. Für das Schülertheater des Gymnasiums Stubenbastei ist eine Aufführung von *Judith und Holofernes* durch Qualtinger

überliefert, wobei er die Travestie aktualisiert haben soll, indem er angeblich den assyrischen Despoten mit den Gesichtszügen von Adolf Hitler aufmarschieren hat lassen.

Als ab Januar 1944 Mittelschüler des Jahrganges 1928 ihren Einberufungsbefehl zur HJ-Luftwaffenhilfe erhielten, wurde Qualtinger nach Rust zu einem Lehrgang in Funkmeßtechnik beordert<sup>11</sup> und stellte im Oggauer Krankenlager zusammen mit Ernst Köhler „ein Stehgreifkabarett“<sup>12</sup> auf die Beine.

Unter Einflußnahme des Verbandes ‚Kraft durch Freude‘, „der größten Kulturagentur und Freizeitorganisation des Reiches“<sup>13</sup>, wurden jugendliche „Laienspielgruppen“ gebildet in der Absicht, diese „als Mittel zur Ideologieübertragung von Mensch zu Mensch in der Gemeinschaft“<sup>14</sup> zu instrumentieren. Standen zunächst die weltanschauliche Festigung, Indoktrination und Parteiverbung im Vordergrund, so verlagerte sich die Tätigkeit dieser „Spielscharen“ angesichts des Kriegsverlaufes hin zu Ablenkung und Unterhaltung. Gesonderte Vorstellungen der ‚Hitlerjugend‘ für Soldaten und Parteizugehörige oder Inszenierungen für Betriebsfeiern und Veranstaltungen des ‚Winterhilfswerks‘ gehörten ebenso zum Programm wie Gemeinschaftsabende für ‚Luftwaffe‘ und ‚Waffen-SS‘.<sup>15</sup>

In diesem Umfeld gelang es Qualtinger, eingesetzt als Flakhelfer im Arenbergpark, ein Jugendtheater ins Leben zu rufen. Jene „für Angehörige und Soldaten“<sup>16</sup> gedachte „Laienspielgruppe“ etablierte sich im Turnsaal der Komenský-Schule (Sebastiansplatz 3). Qualtinger, Walter Kohut und Frank (von) Zeska, die einander durch ihre gemeinsame Tätigkeit im Flakbunker bekannt waren, eröffneten ihre ‚Mozart-Bühne‘<sup>17</sup> mit „*Nur kecke!*“, einer Posse aus dem Spätwerk Nestroys, welche erst am 2. Juli 1943 im Wiener Bürgertheater ihre Uraufführung erfahren hatte und in der Spielzeit 1943/44 insgesamt 355 Darbietungen verbuchen konnte.<sup>18</sup> Eine weitere Aufführung bestritt die ‚Mozart-Bühne‘ am 20. bzw. 21. Mai 1944 im Veranstaltungssaal des Hotels Dreherhof.<sup>19</sup> Qualtinger, dem die Spielleitung zufiel, agierte als Rentier Herr von Graufalter; das Bühnenbild stammte von Kurt Sowinetz, für die Regie bot sich Fritz Eckhardt an.

Die Posse „*Nur kecke!*“ entsprach wohl auch den Vorstellungen des Reichsamtes für Laienspiel, das durch seine Empfehlungen vielfach den Spielplan diktierte und dabei volkstümlichen oder heimatstreuen Werken den Vorzug einräumte. In diesem Sinne konnte „*Nur kecke!*“ tatsächlich nur als eine unpolitische Heirats- und banale Verwechslungsposse mit Wiener Lokalkolorit und einem Hauch von Biedermeier rezipiert werden: „Um das kritische Potential Nestroys nicht aufkommen zu lassen, wurde es verniedlicht.“<sup>20</sup>

Außerdem stand die Übernahme dieses Stückes mit der drastischen Einschränkung der Neuinszenierungen am Theater seit 1943, für die Sondergenehmigungen notwendig waren, in Zusammenhang. Darüber hinaus garantierten wohl die Wertschätzung Nestroys beim Wiener Publikum als ‚Klassiker‘ und die Tatsache, mit einem eigentlich ‚neuen‘, weil bis dato nicht weiter aufgeführten Stück reüssieren zu dürfen, von vornherein gewisse Erfolgsaussichten, die sich unschwer mit dem Hauptanliegen verbinden ließen, unterhaltend vom Kriegslärm „abzulenken“<sup>21</sup>:

Die hohe Publikumsakzeptanz wienerischer Sujets, wienerischen Tonfalles und Dialekts sowie die legendäre Popularität der Wiener SchauspielerInnen befanden sich völlig in Einklang mit den Absichten des Reichsstatthalters [...]. Bemerkenswert ist, wie gerne die aus politischem Kalkül eingesetzten Klischees angenommen wurden. Die kitschigen Österreich-Bilder überdauerten Krieg und NS-Zeit und wurden identitätsstiftend für die Zweite Republik.<sup>22</sup>

Der mit dem Vater Friedrich Qualtinger befreundete Heimito von Doderer weilte unter dem Premierenpublikum und zeigte sich von der Leistung beeindruckt. Doderer legte dem jungen Künstler besonders die Werke von Karl Kraus nahe, dessen Schriften und Polemiken in der *Fackel* Qualtinger damals bereits rezipierte:<sup>23</sup> „Deshalb hat Qualtinger auch zeit seines Lebens Heimito von Doderer verehrt, und er hat seinen einzigen Sohn [nach dem Taufpaten] Christian Heimito genannt.“<sup>24</sup> Doderer sollte auch nach dem Zweiten Weltkrieg die Laufbahn seines Schützlings verfolgen. In den Tagebuchaufzeichnungen der *Tangenten* würdigt er bereits 1950 immerhin in einer Fußnote die Doppelbegabung „des Bühnenkünstlers und Autors“.<sup>25</sup>

Die politischen Umstände und die Schließung im Grunde aller Theater ab 1. September 1944 besiegelten wohl auch das Schicksal der ‚Mozart-Bühne‘, der Wunsch nach einem eigenen Theater aber blieb bei Qualtinger offensichtlich bestehen. Nach der Befreiung Wiens durch sowjetische Truppen im Frühjahr 1945 taucht er jedenfalls erstgereiht in einer „Liste der in Betracht kommenden Mitglieder eines Theaters und Kabarets [sic!] der kommunistischen Partei“ vom 19. April 1945 als „Kommissarischer Leiter“ mit dem Vermerk „K. P.“ auf, daneben finden sich auch seine Kollegen von der ‚Mozart-Bühne‘.<sup>26</sup> Kurz darauf weist die KP-Bezirkstelle Wien VIII. Alice Melber von der KPÖ-Stadtleitung, Abteilung Agitation, Schulung und Presse, auf Qualtinger hin:

Ein 17jähriger Jüngling namens Qualfingier oder Qualtinger läuft mit dem Sowjetstern auf der Brust herum, gibt sich für einen russischen Zivilkommissar aus und behauptet in dieser Eigenschaft ermächtigt zu sein, eine linksgerichtete Theatergründung auf die Beine zu bringen. Er wirbt nicht nur unter den jungen Schauspielern, sondern besucht sogar die Grössen des Burgtheaters, um, wie er sagt, mit ihnen Kontrakte abzuschliessen. Er interessiert uns deshalb vor allen Dingen, weil wir selbst ein Volkstheater mit besonderer Berücksichtigung der Jugend aufzustellen im Begriffe sind und besagter Jüngling in die Kreise unserer Interessenten [zweite Blatthälfte fehlt]<sup>27</sup>

Qualtinger schien jedoch auf seine Verwendung innerhalb einer solchen noch zu gründenden Gruppe nicht länger warten zu wollen. Sein eigenmächtiges Vorgehen rief Unwillen bei der kommunistischen Behörde im Magistrat hervor, die Informationen über ihn einholte. Am 24. Mai wurde Qualtinger im Verlag ‚Universal-Edition‘, wo er sich „Material [...] für das zu gründende Kommunistische Theater“ beschaffen wollte, einvernommen. Das diesbezügliche Schreiben vom 25. Mai an Frau Melber erwähnt den Umstand, daß Qualtinger „eine rote Armbinde, auf der mit gelbem Faden in russischer Sprache und Schrift ‚Theater-Kommissar‘ eingestickt ist“, getragen habe, während man die angebliche Bevollmäch-

tigung zur Theatergründung in Zweifel zog.<sup>28</sup> Infolgedessen blieben Schwierigkeiten mit den sowjetischen Besatzern bzw. der Kommunistischen Partei nicht aus.<sup>29</sup>

Schließlich stieß Qualtinger zur ‚Kleinen Bühne‘ in der Diefenbachgasse 9 unter der Leitung von Alois Bednar. Erstere hatte am 11. Oktober 1945 ihre Pforten mit Nestroys *Der Talisman* geöffnet und mit Hans Georg Mareks Theater ‚Zeitspiele‘ in der Liechtensteinstraße 2 gemeinsame Aufführungen realisiert. Qualtinger betätigte sich nachweislich als Regisseur der ‚Kleinen Bühne‘. In dieser Funktion richtete er 1946 *Einen Jux will er sich machen* mit Liedtexten von Kurt Nachmann bzw. Rudolf Weyss ein, wobei der Bearbeiter selbst in die Nestroy-Rolle schlüpfte und „einen schusseligen, quecksilbrigen Weinberl“ verkörperte.<sup>30</sup> Die Premiere fand am 16. Mai 1946 statt, die Posse von 1842 sollte es in der Spielzeit 1945/46 insgesamt auf sechs Aufführungen bringen, in denen später so bekannte Schauspieler wie Waltraud Haas als Marie, Alfred Böhm (Kraps) oder Fritz Zecha (Christopherl) zu erleben waren.<sup>31</sup>

Von der Bühne rückte Qualtinger allmählich zur Literatur vor, neben dem Schauspiel gewann die Schriftstellerei einen immer höheren Stellenwert. Er entwickelte sich dabei keineswegs stringent vom Theater zur Dichtung, sondern betätigte sich in beiden Sparten, die ihm ebenbürtig erschienen. Aus den durch Lesen und Spiel gewonnenen Kenntnissen gerierte er sein erstes Bühnenwerk, in dem er sein Wissen und die schon erworbenen Fertigkeiten als Schauspieler, Dramaturg und Autor erproben wollte.

### *Die Zinnsoldatenlegende*

*Die Zinnsoldatenlegende* [.] *Eine Osterreise ins Märchenland für Kinder und solche, die es werden wollen* markiert eine Schlüsselposition im frühen Schaffen Qualtingers: Ein selbst gerade erst dem Kindesalter Entwachsener, der sich für die Dauer seines Lebens ein kindliches Gemüt bewahrt, legt ein Theaterstück für Kinder vor, ein Drama gegen Krieg, Gewalt und Machtmißbrauch von seiten Erwachsener. Zusammen mit Frank Zeska, dem Sohn des Burgschauspielers Philipp (v.) Zeska, arbeitete er vermutlich schon seit 1945 an diesem Kurzstück mit „Musik nach alten Volksweisen“. Ein Typoskript des Georg Marton-Verlages verrät Details zur Entstehung und weist eine Zueignung des liebevoll aus Märchenvorlagen bzw. Gestaltungsformen des Wiener Volkstheaters gezimmerten Dramuletts auf, trägt doch der Frontispiz folgende Widmung: „Meiner liebsten Großmutter als verspätetes Geburtstagsgeschenk mein erstes Stück vom dankschuldigen Enkel Helmut.“ Handschriftliche Einträge verraten etwas umständlich Besitzerstolz und Erwartungshoffnung: „(Helmut 4 Monate über 17 Jahre) Wien, 1946 im Jänner“.<sup>32</sup>

Qualtinger bestimmt mit der Signierung der in der Forschungsliteratur<sup>33</sup> kaum erwähnten *Zinnsoldatenlegende* entgegen nachheriger und anders lautender Kommentare (vgl. *Jugend vor den Schranken*) demonstrativ den Beginn seiner Tätigkeit als Autor. Die hier vorgelegte Fassung hatte offensichtlich Bestand vor seiner Kritik, der Text dürfte seinem künstlerischen Selbstbewußtsein genügt haben; außerdem bedient er sich von Anfang an eines Mitautors bei der Gestaltung größerer, der Kabarett- und Theaterbühne zugeordneten Werke.

Der angehende Schriftsteller sucht unter den Jüngeren seine Ansprechpartner, denen er Erfahrungen mit dem eigenen Erwachsenwerden vermittelt. Überdies darf die *Zinnsoldatenlegende* als eine sehr allgemein gehaltene Parabel interpretiert werden, die Geschehnisse der jüngsten, von Erwachsenen verursachten und folglich von ihnen zu verantwortenden Geschichte aufgreift, und in der Qualtinger seine Eindrücke künstlerisch zu bewältigen trachtet. Wenngleich sich sein Appell vornehmlich an Kinder richtet, lädt der Autor gleichzeitig auch die den Kinderschuhen entwachsenen Älteren dazu ein, wieder mit den Augen eines Kindes zu sehen. Sie sollen sich zumindest für die Dauer der Aufführung in den unbeschwerteren, naiv-aufgeschlosseneren Zustand des Kindseins unter Nivellierung der Altersunterschiede zurückversetzen lassen. Qualtinger rechnet offensichtlich mit einem natürlichen Gerechtigkeitsempfinden, dem offeneren, weil noch unverbildeten Wesen der Kinder, die spontan reagieren, deren Freude oder Empörung, deren Begeisterung oder Traurigkeit (noch) echt sind. Zwei Welten scheidet Qualtinger hier voneinander: jener der Erwachsenen, die sich vom ‚goldenen Zeitalter‘ verabschiedet haben, deren Sphäre unattraktiv wirkt, weil gefährvoll und gewaltbeherrscht, heuchlerisch und unmenschlich, hält er die der Kinder entgegen. Antagonistisch zieht sich dieser Grundkonflikt durch das aus vier Bildern zusammengestellte, mit einem Vor- bzw. Nachspiel versehene Drama.

Das Stück „spielt am Vorabend von Ostern teils in unserer, teils in der Märchenwelt“<sup>34</sup> und nimmt in der „Werkstatt des Puppenmachers“ seinen Anfang. Ruprecht, „ein gütiger, alter Herr in etwas altmodischer Kleidung“, erinnert ganz entfernt an den Zauberkönig in Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Der – im Unterschied zu jenem dort fühllosen Kleinbürger und übermächtigen Haustyrannen – menschlich wie charakterlich durchweg positiv Gestaltete „bastelt an einer Kasperlfigur, die das Kostüm des später auftretenden Kasperl trägt.“ Detailverliebt schildert Qualtinger die Werkstatt, wobei ihm besonders die genaue Aufzählung der den Raum bevölkernden Puppenarten am Herzen liegt. Unter den Spielzeugen dieser „Puppenklinik“ im Horváth’schen Sinne hebt er ein „zusammengeklapptes Kasperltheater“ hervor. Dieses darf nicht nur als autobiographische Reminiszenz, als beiläufiger Hinweis auf seine eigene Kindheit als Besitzer und Vorführer eines Puppentheaters gedeutet werden; vielmehr wird es bald zum eigentlichen Mittelpunkt avancieren, zum Ort der Handlung in der Handlung.

Daran und vor allem am Figurenrepertoire ist die Konzipierung der *Zinnsoldatenlegende* für ein Handpuppen- oder Kasperltheater ersichtlich, also für jenes traditionsreiche Metier, dem Qualtinger erste schauspielerische Erlebnisse verdankt. Er knüpft damit an das in Wien untrennbar mit dem Prater verbundene Wursteltheater an, dessen Blütezeit in die Jahrhundertwende fiel und teilweise noch bis in die dreißiger Jahre anhielt. Werfel fängt in seinem Roman *Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig* etwas von der für Kinder faszinierenden Aura der Schausteller ein, und Theodor Storm fühlt in seiner Novelle *Pole Poppenspäler* der geheimnisvollen Welt des Marionettentheaters nach, wie sie Qualtinger in ähnlicher Weise wohl auch zuteil werden durfte.

Puppen begleiten ihn auch später als Projektionsfiguren und therapeutische Gesprächspartner durchs Leben. So gewährt er obdachlos gewordenen Puppen aus dem Prater, dem

Qualtinger viele Anregungen für seine Charakterbilder und schrulligen Typenzeichnungen verdankt<sup>35</sup>, bei sich Asyl, und mit einer „Maxi“ genannten plant er immer wieder Auftritte. Als Bauchredner in NS-Uniform und mit Schnauzbart stellt er u. a. das Gespräch des Physikers Guck mit dem Führer aus Jura Soyfers *Weltuntergang* nach.<sup>36</sup>

Überhaupt weiß Qualtinger die mimetisch-schauspielerischen Möglichkeiten der Puppenbühne trotz der ihr von vornherein anhaftenden technischen Einschränkungen zu schätzen, kann der Spielleiter doch lediglich zwei, höchstens drei Figurinen gleichzeitig entlang der Spielleiste bewegen. Folglich muß er „größere Ansprüche an Text, Kostüm und Dekoration“<sup>37</sup> richten und das Manko durch ein Höchstmaß an Unmittelbarkeit oder den gesteigerten Einsatz anderweitiger Attraktionen kompensieren. Ähnlich wie Kleist ist Qualtinger jedenfalls wohl davon überzeugt, „daß in einem mechanischen Gliedermann mehr Anmut enthalten sein könne, als in dem Bau des menschlichen Körpers“<sup>38</sup>, und das Puppenspiel zum Transport einer Botschaft mitunter zweckmäßiger ist als die größere Entsprechung der festen Schaubühne im Theaterhaus.

Ruprechts ganz in der Tradition des Arbeitsliedes gehaltene Strophen künden von österlicher Vorfriede. Mit ihnen spornt er seinen Fleiß an, sollen doch die Kinder Puppen zum Festtag geschenkt bekommen. Ruprecht unterhält sich mit dem in Entstehung begriffenen „Holzkasperl“ wie mit einem menschlichen Gegenüber.

Von draußen dringen kontrastierend Töne eines von Pepi und Toni gesungenen Soldatenliedes herein; die martialisch-kämpferischen Hymnen stören den besinnlich-arbeitsamen Frieden des Alten. Als die Buben bei ihrem Soldatenspiel eine Fensterscheibe einschlagen, entfaltet sich in Folge ein pädagogisches Stellvertreterspiel, in dessen Verlauf zunächst der Kasperl Schelte und Schläge einstecken muß. Anschließend erst wird den durch das merkwürdige Schauspiel Herbeigelockten ihre Maßregelung zuteil: durch den abrupten Wechsel der Perspektive verkehrt sich das Spiel in reale Wirklichkeit, der lustige Ton schlägt in Ernst um. Die beiden sehen sich jetzt von der Frage nach Schuld und möglichen Sanktionen betroffen.

Sprachlich akzentuiert Qualtinger seine Figuren mit Bedacht, die Buben drücken sich teilweise im Dialekt aus, während der Hausmeister Lukas „böhmakelt“; der Autor bekundet hierin sehr früh schon seine Hellhörigkeit für die sprachliche Vielfalt seiner Umgebung. Mit Feingefühl versucht er, eingefangene Sprachfärbungen widerzuspiegeln, Soziolekte annähernd richtig zu reproduzieren. Das gebrochene Deutsch des Hauswartes zum Beispiel ordnet er als Sprachduktus einer bestimmten Gesellschaftsgruppe zu. Mittels Sprache umreißt er – wie seine Vorbilder des Altwiener Volkstheaters mit Nestroy an der Spitze – einen bestimmten Charakter, dabei erkennend, daß sich hinter der sprachlichen Äußerung ein Menschentypus, eine Gesinnung, verbirgt. Diese gilt es aufzudecken, wenngleich die sprachliche Mitteilung selbst schon Wesenszüge ihres Trägers verrät. In Ansätzen wenigstens zeigt sich darin bereits der genau beobachtende Sprachsezierer und nuancierende Stimmenimitator Qualtinger, der zukünftig in unzähligen Lesungen Wortakrobatik und Vielstimmigkeit gleichermaßen belegen wird.

Lukas schimpft über „die Mistbubn, die miserablen“, er klagt bei Ruprecht über den angerichteten Schaden, was den Pupp doktor seinerseits zu einer spöttischen Entgegnung ob des Spießers und Kinderfeindes herausfordert:

Lukas: Und wer wird zahl'n 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!

Die Kasperl-Puppe darf im Unterschied zum Menschen ihre Narrenfreiheit weidlich ausnutzen, ihre Sicht der Dinge unverstellt, direkt vermitteln. Stellvertretend für Ruprecht kann sie im Schutz der Maske den aufgeblasenen Hausmeister Lukas, der Respekt erwartet, der Lächerlichkeit preis geben, ohne Sanktionen befürchten zu müssen. Indem Ruprecht den Kasperl ‚bestraft‘, stellt er die angegriffene Integrität von Lukas symbolisch wieder her.

Lukas erscheint in der *Zinnsoldatenlegende* als klassischer Buhmann und Kinderschreck, als Wächter über den häuslichen Frieden und Sittenhüter, als Kontroll- bzw. Schlichtungsinstanz. Qualtinger karikiert die Gestalt des Hausbesorgers, welcher als der „verlängerte Arm des Hausherrn“<sup>39</sup> Mieter aushorcht oder bevormundet. Diesen „Durch- und Durchblickern der Häuser“<sup>40</sup> haftete stets ein Geruch des Kleingeistes, des Vorstädtischen und Provinziellen an. Oft avancierte der Hausmeister wegen seiner Schlüssel-Position im wahrsten Sinne des Wortes „zum natürlichen Feind vieler Wiener“: aufgestiegen zum ‚Blockwart‘ im Nationalsozialismus verkörperte er dann ein „Bild des Revanchismus und der Menschenverachtung“<sup>41</sup>, des Spitzels und Chefideologen des Mietshauses. So stellt Elias Canetti seinen Pfaff in der *Blendung* und Qualtinger den Magazineur im *Herrn Karl* dar. Später versammelt Qualtinger im Monolog *Der Alleinherrscher* übliche, von traditionellen Vorurteilen geprägte Eigenschaften des Wiener Portiers, dessen fallweise mit politischer Agitation problemlos in Einklang gebrachte herrschsüchtige Selbstherrlichkeit und despektierlich-aufdringliche Kontrollfunktion Doderer sogar von einem „Zeitalter der Hausmeister“<sup>42</sup> hat sprechen lassen.

Lukas untergräbt als Kinderverführer die patriarchale Autorität und väterliche Autarkie, wenn er Pepi und Toni ausdrücklich das Soldatenspielen erlaubt. Die beiden geraten so in einen inneren Konflikt: Sie reizt es natürlich, ein für sie ohnehin unverständliches Verbot des Onkels zu mißachten, das die Jungen bloß als Vorenthaltung und Willkürakt von seiten der Erwachsenen empfinden. Durch Lukas eigens ermuntert, dessen Wohlwollen sie nicht als Einflußnahme und Konspiration durchschauen, fühlen sie sich in ihrem Vorhaben bestärkt. Die liebenswürdige Einladung, das Unerlaubte mit Rückendeckung durch die Gegeninstanz Ruprechts in Gestalt des Hausbesorgers Lukas zu vollziehen, verschleiert die beabsichtigte Ausbotung der Kinder durch den Hausmeister im Dienste von Neugierde und Observanz.

Den Buben fehlt die leidvolle Erfahrung des greisen Ruprecht mit politischen und kriegerischen Zeitläufen. Sein entsetztes „schon wieder“ angesichts des Wunsches seiner Nefen zeigt ein anderes Verständnis: für ihn stellt sich das Soldatenspiel nicht als harmloses Kinderzeug dar, vielmehr dechiffriert er es als Beleg eines anscheinend unausrottbaren, perennierenden Gedankens, als eine dem Menschen spielerisch stets von neuem injizierte Wahnidee. Vor dem Hintergrund des eben erst beendeten Weltkrieges und der gegenwärtigen Präsenz der Besatzungssoldaten wirkt diese erweiterte Sicht bedrängend. Ruprecht sieht den Frieden, die aus Krieg, Tod, Zerstörung und Lebensbedrohung gereifte Maxime des ‚Nie wieder!‘ gefährdet. In der einfältigen Verklärung von humaner Gewalt in ihrer eigentlich schrecklichsten Form, nämlich in der Verniedlichung des Krieges zum Spiel, beginnt für ihn bereits die neuerliche kriegerische Betätigung. Hier entzündet sich Kritik an den heimlichen Kriegstreibern, den lautstarken Mitschreibern, den unüberlegt Agitierenden, welche die Konsequenzen ihres törichtten Verlangens nicht berücksichtigen. Ruprecht trägt dagegen das Ideal eines mit Weitblick ausgestatteten Menschen zur Schau, der mittels Phantasie und konsequentem Weiterdenken die Tragweite erfaßt.

Schließlich münden die militärischen Rangstreitigkeiten zwischen den Buben in einer Rauerei. Sie fordern den Onkel fürwitzig zur Herstellung von Zinnsoldaten auf, welche sich dann stellvertretend für sie bekämpfen könnten. Unter dem Vorwand von Friedfertigkeit und treuerherziger Arglosigkeit entlarvt Qualtinger die an sich schon heimtückische Absicht, Haß, Gewalt und Mordlust auf wehrlose, menschenähnliche Objekte zu übertragen, um mittels der als harmloses Spielzeug getarnten Kampfmaschinen die eigenen Aggressionen abzureagieren. Der an sich gute Gedanke – überschüssige Kraftpotentiale abzubauen, ohne wirklich Menschenleben zu riskieren – gerät hier in Mißkredit, zumal die versuchte Kanalisierung von ungebändigtem Übermut an eine generell lebensfeindliche Haltung gekoppelt ist. Auf spielerischem Wege sozusagen wird die verheerende Botschaft mittransportiert, Konflikten statt mit den Möglichkeiten der Diplomatie – mit Worten und Intellekt – durch Säbelrasseln und Materialschlachten beizukommen. Ganz ähnlich demaskiert übrigens Horváth die heuchlerische Gesinnung einer Dame, die beim Zauberkönig Zinnsoldaten – nur „Schwerverwundete“ bzw. „Fallende“ versteht sich – einkauft, weil „der Bubi“ vorgeblich „schon so lang Sanitäter spielen“<sup>43</sup> möchte. Die gnädige Frau sieht ihren Beitrag zur erzieherisch ‚richtigen‘ Vorbereitung auf das Erwachsenenleben gefährdet, als ihr der Verkäufer den Nachschub für die Schützengräben im Kinderzimmer (aus Bequemlichkeit allerdings) verweigert.

Ruprecht hingegen will den Knaben den ihnen nicht bewußten Irrsinn jeglichen Krieges, auch ‚bloß‘ des gespielten, drastisch vor Augen führen, dessen Resultat stets zerstörerisch und tödlich ist. Er sinnt daher auf ein pädagogisches Exempel, für das er sein Kasperltheater gewinnbringend einsetzt.

Im ersten Bild<sup>44</sup> vollzieht sich zunächst das übliche Begrüßungszeremoniell der Kinder. Der Kasperl genießt seinen Soloauftritt, versichert sich bei den jungen Zusehern, ob diese das Spiel auch wirklich sehen wollen. Er kokettiert, läßt sich zum Mitspielen bitten und

stellt dadurch eine Interaktion zwischen Bühne und Publikum her. In seinem Monolog straft er Vorstellungen vom launigen Kasperl Lügen:

Wenn i Witz mach, dürfts Ihr aber nicht lachen, sonst fang i zum Heuln an. Glaubts es leicht net? I wer's Euch gleich zeig'n! Lachts amall! (Fangt [sic!] zu Weinen [sic!] an) Na, seht's es. I kann ja nix dafür. I bin nämlich a trauriger Kasperl. So war ich scho als Wickelkind. Wie ich in der Wiegn glegen bin und Lebertran statt Milch trinken hab, hab ich auch immer gschrian statt g'lacht. Bin i denn so komisch?

Qualtinger unterläuft hier Erwartungen vom lustigen, weil tolpatschigen und vorwitzigen Kasperl, Clownerien in der Art des Hanswursts oder der Commedia dell'arte. Er bricht mit der Gewohnheit eines Kasperls, der seine Narrenfreiheit ungezügelt auslebt und der die Lacher immer auf seine Seite zieht. Der Autor befreit seinen Kasperl vom Image der albernen Figur, impliziert ihr statt dessen seine Vorstellungen vom Lachen, die keineswegs auf ein oberflächliches Gelächter zielen: Qualtinger versteht Lachen als einen Wert, mit dem er sparsam haushalten will; er beabsichtigt nicht seichten Humor, sondern hintersinniges, befreiendes Lachen.

Der Kasperl kündigt die „Legende von den Zinnsoldaten“ an, ein „wahres Märchen“. Der Freund und Begleiter der Kinder garantiert für die Authentizität des folgenden Geschehens. Durch Anwendung eines Kunstgriffes aus der Trickkiste des Wiener Volkstheaters können Pepi und Toni ihre Reise ins Märchenland antreten, indem sie in einen Tiefschlaf fallen. Schlaf und Traum als veränderte bzw. beeinträchtigte Bewußtseinszustände ermöglichen erst die beabsichtigte Läuterung. Entlang von Stationen wandern die beiden zu Schauplätzen und Figuren aus den Märchen der Gebrüder Grimm. Die ausgeklügelte Beleuchtung weist auf Qualtingers wirkungsorientiertes Schreiben hin, die Intentionen sollen auch ästhetisch ansprechend vermittelt werden. So heben Lichtstrahlen die Szenen aus dem Bühnendunkel, wobei sich Parallelen zum Film oder – später – der Lichtführung in *Jugend vor den Schranken* zeigen.

In der „Märchenstadt“ besuchen die Buben nacheinander Gestalten, welche der Kasperl durch Rätselfragen in Paarreim-Schema vorstellt. Der Märchenmann zeigt physiognomische Ähnlichkeiten mit Ruprecht und weist auf seinen Widersacher, den Zauberer Lucifax hin, welcher die Märchenidylle und den Osterfrieden gefährdet.

Die Buben befremdet dieses „komische]] Platzl“, zumal sie den abrupten Paradigmenwechsel nicht durchschauen können. Im Märchenstück verkehren sich die Verhältnisse, es erfolgt ein metonymischer Tausch der Wirklichkeiten, Wahrheit und Märchen durchdringen einander auf verwirrende Art. Qualtinger begegnet den gescholtenen, negativ konnotierten Märchenfiguren mit Mitleid. Er entlarvt an ihnen Polarisierungen, rehabilitiert sie zugunsten einer gerechteren oder überhaupt diametralen Sichtweise. Er zeigt, daß die attributiven Zuschreibungen nicht stimmen und lediglich klischeehafte Andichtungen sind, wenn er die Hexe etwa sagen läßt: „Auf der Erde glauben sie, dass ich bös bin. Dort unten

sind die meisten Menschen viel böser als ich. Da erzählt man sich so ein komisches Märchen über mich. Aber Ihr sollt sehn, dass das nicht wahr ist.“

Der Autor veranschaulicht den Gesinnungswandel der Buben sprachlich, denn die mörderische unpersönliche „Knusperhexe“ verwandelt sich nach der wohlwollenden Aufnahme zur familiär titulierten „Knuspertante“.

In der Begegnung mit dem Tapferen Schneiderlein wird ihnen die Diskrepanz bewußt, daß zwischen Kindern und Erwachsenen Welten liegen:

Das tapfere Schneiderlein: Ihr seid ja noch mehr Kinder als Menschen.

Toni: Wieso? Wir spielen doch schon Soldaten!

Das tapfere Schneiderlein: Glaubt Ihr, weil Ihr Soldaten spielt, seid Ihr Menschen? Im Gegenteil! Aber das versteht Ihr noch nicht!

Zur Opposition Kinder-Erwachsene tritt jetzt das Gegensatzpaar Kinder-Menschen. Qualtinger räumt dem Kindsein als privilegiertem Status eindeutig den Vorrang gegenüber den Erwachsenen ein. Kindern anzugehören oder zumindest einen Teil der kindlichen Seele auch später für sich zu bewahren, wertet er als eine Auszeichnung und mustergültigen Zustand. Kinder spielen Existenzen, sie leben für die Dauer eines Spieles die gewählten Identitäten. Ihre Verstellung bleibt befristet und der Rollencharakter stets durchschaubar. Anders bei vielen Erwachsenen, die einander etwas vorspielen, ihr Menschsein über Rollen und Statussymbole definieren. Sie halten mitunter andauernd unglaubliche Rollen inne und identifizieren sich vorgeblich mit den angenommenen Mustern, die sie mit Leben auszufüllen nicht imstande sind. Mittels Gewalt und Strenge trachten sie, ihre Unsicherheiten Kindern gegenüber zu kaschieren. So gesehen stellt sich das Märchenland als kindgerechtes Paradies, als Gegenentwurf zur realen Welt dar, wo „nicht gehaut, sondern geschenkt“ wird.

Beim Anwesen von Schneeweißchen und Rosenrot wollen die Jungen endlich das ominöse Gesetz des Märchenlandes erfahren, das vom Ideal einer Welt kündigt, in der das friedliche Zusammenleben ohne Verordnungen, Gesetze und Strafen funktionieren soll.

Als wollten sie die Unmöglichkeit dieser menschlichen Sehnsucht verifizieren, brechen die beiden Rangstreitigkeiten vom Zaun und singen ein Marschlied, worauf der Märchenmann einen Verstoß gegen das Gesetz verkündet. Enttäuscht von den vermeintlichen Spielverderbern im Märchenland beginnen Pepi und Toni erneut ihre Suche nach den Zinnsoldaten. Mittels Schabernack reagieren sie sich an den Märchenfiguren ab, die aus Verwechslungen resultierende Situationskomik sorgt für erheiternde Konfusion.

Um der sich anbahnenden Eskalation zu entgehen, verrät Kasperl den Buben den Weg zum Zauberer Lucifax. Dabei streicht er seinen Mut im Stile Nestroys heraus: „I bin gar net feig, i klapper nur mit die Zähnd, dös hab i schon als Wickelkind g'macht. (Retirierend) Obwohl ich ein Held bin, muss ich sogn, dass auch zur Flucht Mut dazug'hört. Lieber 2 Minuten feig als ein ganzes Leben tot.“

Der böse Zauberer Lucifax trägt Lukas' Züge und plaudert mit Wendelin, dem „Skelett, das einen Zinnsoldatenschako und einen Säbel um hat.“<sup>45</sup> In dieser der Faustischen Studierstube nachgebildeten Klausur sinnt der Magier nach einer List, um das Märchenland überfallen und die vom Märchenmann untersagte Heirat mit Schneeweißchen gewaltsam realisieren zu können. Vom Grundschemata und der Personenkonstellation erinnert die Handlung ein bißchen an Nestroys *Konfusen Zauberer*. Rumpelstilzchen, Adjunkt des Lucifax, bringt die Kunde von den Menschenkindern, derer sie habhaft werden wollen, zumal „nur sie die Macht über die Zinnsoldaten gewinnen können, da die Soldaten doch nur Maschinen sind und kein Herz haben.“

Als köstliche Zitatmontage mit Passagen aus dem *Erlekönig*, *Macbeth* bzw. *Faust* bei gleichzeitiger Zerstörung der großen sprachlichen Gebärde und des dichterischen Pathos mit Anleihen bei Nestroy oder Grabbe gestaltet Qualtinger das Zusammentreffen der Knaben mit dem Zauberer:

Lucifax: Wendelin, was machst du hier zu dieser Stunde?

[Die Buben haben sich hinter Wendelin versteckt, das Skelett klappert furchterregend]

Rumpelstilzchen: Die Geister, die ich rief, die werd' ich nun nicht los.

(zitierend)

Toni, Pepi: (Sie kommen zitternd hinter dem Gerippe hervor)

Toni: (schlotternd) Mir san da.

Die Burschen wohnen der Parade der Zinnsoldaten und dem Auftritt des Zinnsoldatenführers bei, der sogleich den Kasernenton anschlägt: „Hier wird nicht Soldaten gespielt, hier ist es blutiger Ernst.“<sup>46</sup> Ohne viel Federlesens integriert er die Menschenkinder in seine Apparatearmee.

Im Aufruf des funktionslos gewordenen Zinnsoldaten Nr. 3, der noch im Moment seiner Ausmusterung blinden Gehorsam und unerschütterliche Gefolgschaftstreue bekundet, zeigt sich die ‚Unmenschlichkeit‘ dieses Apparates. Freilich darf Humanität auch nicht erwartet werden, sind es doch Metallpuppen, die mechanisch den Befehlen gehorchen. Von ihrer Konditionierung her unbeseelt, schreiten sie konsequent den einmal eingeschlagenen Weg zu Ende. Widerspruch, Kritik und Nachdenken bleiben ihnen verwehrt, dies sind ja Möglichkeiten, welche nur Menschen zur Verfügung stehen. Die Jungen überantworten – als Nr. 6 und Nr. 7 ihrer Individualität beraubt – den unbrauchbaren Zinnsoldaten dem Müllplatz der Geschichte. Dabei akzeptieren sie wie selbstverständlich die Anweisungen des Ranghöheren, der sich auf seine Befehlsgewalt beruft und somit sein Tun legitimiert. Automat und Puppe betätigen sich als Platzhalter für den zur Maschine degradierten Menschen, ein Zustand, der seiner selbstgewählten und mitverschuldeten Unfreiheit entspricht. Die Buben erfahren am eigenen Leib eine Verwandlung zum fremdbestimmten Spielball, mit dem willkürlich und rücksichtslos verfahren wird. Sie verkommen zu Mario-

netten ohne Anspruch auf Seelenleben und Selbstbewußtheit, zu Stehaufmännchen ohne Recht auf Persönlichkeit und eigenen Willen.

Militarismus und Uniformität stehen hier synonym für Entpersönlichung und Indoktrination. Erschreckend simpel – spielerisch einfach nämlich – funktioniert die Inkorporation des einzelnen in ein gesichtsloses, die Menschlichkeit diskriminierendes System. Unglaublich schnell wechseln die Jungen zum soldatischen Konformismus über, ihre Gedankenlosigkeit und das fraglose Gehorchen frappieren. Anklänge an den NS-Chargon („Jawohl, mein Führer!“) deuten an, wohin unreflektierter Kadergehorsam führen kann: Unwissenheit bewahrt keinesfalls vor (Mit-)Schuld und (Mit-)Täterschaft. Angesichts der 1945 einsetzenden ‚Entnazifizierung‘, die sich teilweise mit ähnlichen Fragen konfrontiert sah, bedeutet diese Botschaft bereits Kritik an einer Mentalität der Verdrängung, welche im *Herrn Karl* unumwunden zur Sprache gelangt.

Beim Anblick der das Märchenland okkupierenden Soldaten durchfährt beide Kinder die Erkenntnis:

Pepi: I hab glaubt, die spielen nur.

[...]

Toni: Pepi, um Gotteswillen –

Pepi: Was ist denn?

Toni: Da sind wir ja schuld dran. –

Pepi: Wenn das Märchenland zerstört wird.

Anders als in der Erwachsenenwirklichkeit können sich die Buben nach ihrer Einsicht selbsttätig des Soldatenseins entledigen, denn bei allem Ernst bleibt ja das Wesen des Spieles mit der Möglichkeit des Rollenwechsels, der Metamorphose und seelischen Läuterung erhalten.

Die Jungen wecken in der vierten Szene<sup>47</sup> den Kasperl aus dessen Verdauungsschläfen, von ihm Hilfe gegen die vorrückende Invasion erwartend. In der Gestalt des gefräßigen Kasperls läßt Qualtinger überdies Vorstellungen vom Paradies oder Schlaraffenland – angesichts des allgegenwärtigen Mangels und der Unterernährung in der Nachkriegszeit ein wahrlich märchenhafter Zug – anklingen. Zu diesem Zeitpunkt vollzieht sich allmählich die Katharsis bei den Burschen:

Toni: Halt, nicht weglaufen!

Pepi (weinerlich): O ja, weglaufen.

Toni: Geh, sei net so feig, du bist doch ein Soldat.

Pepi: Gewesen. Vom Soldatenspielen hab ich jetzt genug.

Tapferkeit und Stehvermögen werden zwar noch über die Männlichkeitsschablone des Soldaten definiert, andererseits ist die Phrasenhaftigkeit dieser in Kindermund gelegten Äußerung unüberhörbar.

Ihr schlechtes Gewissen läßt folgerichtig auch nur eine schwache Rechtfertigung gegenüber dem als *Deus ex machina* herbeigerufenen Märchenmann zu: „Aber wir wollten doch nur Soldaten spielen.“ Die Bereitschaft zur Bitte um Vergebung und zur Korrektur ihres Fehlverhaltens münden im Vorsatz „Mir werd’n’s g’wiss net wieder tun.“

Beim Anblick des Schlachtengetümmels erhebt sich die Fragwürdigkeit jeglichen Heroentums und falschen Muts. Durch eine simple List – der Kasperl stellt dem Zinnsoldatenhauptmann ein Bein – bricht die Armee kopf- und führerlos zusammen. Zinnsoldat Nr. 3 marschiert noch dazu in verkehrter Richtung auf das Haus des Märchenmannes zu, gibt so Strategie und Drill der Lächerlichkeit preis. Schließlich greifen die abgelenkten, völlig konfusionierten Soldaten die Ruine des Lucifax an. Um sich selbst zu retten, verzaubert der Magier die unkontrollierbar gewordenen Zinnsoldaten in österliche Leckereien. Kasperl täuscht Verratsabsichten vor, um dem verwirrten Zauberer beizustehen: „Sag mir nur den Zauberspruch und gib mir deinen Zauberstab[,] und ich will die dort alle für dich verwandeln.“ Damit ist des Magiers Schicksal besiegelt. Der Märchenmann nimmt die unheilbringende Zauberrute in Gewahrsam mit dem programmatischen Vorsatz, „nur mehr Spielsachen“ damit hervorzubringen.

Hier klingt im Grunde die humanistische Vorstellung von der Herrschaftsablöse des Kriegsgottes Mars durch Venus an: Marte und Arte räumen zugunsten von Liebe, Menschlichkeit, Kunst und Wissenschaft, also den friedlich-zivilisatorischen Werten, das Feld. Mit Apoll halten wieder die Musen und ein neuer Frühling ihren Einzug. Wenn der martialische Regentschaftsstab des geistigen Brandstifters und Demagogen Lucifax in die Hände des friedliebenden Märchenmannes wechselt und alles Soldatische in Eßbares mutiert, erfährt die Devise ‚Schwerter in Pflugscharen‘ ihre bildhafte Umsetzung.

Endlich löst sich auch das Geheimnis um das irenische Gesetz des Märchenlandes, das „Liebe und Glück und keine Soldaten“ proklamiert. Im Schlußchor klingen Dank und Erleichterung an, die Leidenszeit der Karwoche und des Todes gipfelt in der Auferstehung Christi in der Osternacht mit der Botschaft vom ewigen Leben. Der Kasperl rundet schließlich mit Kommentaren die Binnenhandlung zur Vertiefung der Botschaft ab, der lehrstückhafte Charakter mit der Märchenparabel im Zentrum soll vom Publikum als Mahnung und Anregung gleichermaßen interpretiert werden.

In der Werkstatt des Puppenonkels wird schließlich der äußere Rahmen wieder geschlossen, wobei sich die Buben ihre Erlebnisse im Märchenland als Traum, Einbildung oder Rätsel zu erklären suchen.<sup>48</sup> Ruprecht kontert allerdings Pepis Bagatellisierungsversuch „Geh, was wir da g’sehn haben, gibt’s doch nur im Märchen“ mit dem Zusatz „Nein, nur ist es in der Wirklichkeit viel böser und grausamer, [sic!] als im Märchen“. Er wehrt sich so gegen die Tendenz, diese Geschichte bloß als „Ammenmärchen“ zu diskreditieren und spricht letzterem Anspruch auf Wahrheit und volle Berechtigung zu.

Märchen dienen gleichsam als reziproke Spiegel, die der Realität entgegengehalten werden. Sie sind als reagenzglasartige Experimentierbereiche zu verstehen, in denen die Reaktionen ungefähr wie im tatsächlichen Leben ablaufen. Dies paßt recht gut zum Stellvertreterspiel: noch ist es nicht zu spät, eine Veränderung oder Verbesserung der aufgezeigten Situation scheint möglich und vor allem nötig.

Gerade im vitalistischen Konzept des Schlußliedes gibt sich das optimistische Weltverständnis des Verfassers zu erkennen, das Lebensbejahende dominiert auch den weiteren Verlauf des Stückes: Als draußen erneut der Lockruf des Soldatenmarsches ertönt, bleiben die Jungen in der Stube Ruprechts und helfen bei der Arbeit. Wie im Spiel am Kasperltheater vorexerziert, wenden sie sich fortan ausnahmslos dem Leben dienlichen, existentiellen Werten zu; sie huldigen der vollkommenen Vorstellung einer pazifistisch-humanen Welt. Im Verschmelzen von Osterlied und Glockenspiel zieht der Frieden auf der Erde ein. Zumindest für den Moment wird eine Vision im Stück Wirklichkeit.

### *Der himmlische Galgenvogel*

1957 erwähnt ein Bericht auf der Titelseite der Wiener *Wochen-Presse* – eine Art Erfolgsbilanz über die ersten Schaffensjahre des Künstlers, wobei neben aktuellen Projekten auch Zukunftspläne Qualtingers aufgelistet werden – ein „Drama über Francois Villon“, das „vor zehn Jahren“<sup>49</sup> entstanden sein soll. Tatsächlich verwahrt der Sessler-Verlag die Durchschläge eines zweiundfünfzig Seiten umfassenden Typoskriptes mit nachträglich eingebrachten Abänderungen, das die Richtigkeit der Mitteilung bezeugt. *Der himmlische Galgenvogel. Ein Spektakel in zwei Teilen um Francois Villon* von Helmut Qualtinger und Helmut H. Schwarz<sup>50</sup> – genauer genommen aus einem Vorspiel mit vier daran anschließenden Bildern bestehend – weist keine Datierung auf, aber die in der Zeitung getroffene Zuordnung dürfte stimmen. Ein zunächst eher unscheinbares Detail erlaubt Rückschlüsse auf die Entstehungszeit des Dramuletts: Qualtingers damals offensichtlich noch starke Bindung an das Puppentheater und das damit einhergehende Bestimmtheit von den Möglichkeiten des Handpuppenspieles veranlaßte ihn wie später nirgends mehr, analog zur *Zinnsoldatenlegende* eine Bauchrednerpuppe an zentraler Stelle einzusetzen. Qualtinger sollte sich hinkünftig noch einmal auf Villon einlassen, als er für eine Plattenaufnahme der durch Hans Carl Artmann übertragenen Balladen Villons als Interpret herangezogen wird.<sup>51</sup>

Bereits der Titel intendiert, daß es sich bei dem vorliegenden Historienstück nicht um eine authentische, also biographisch exakte Erfassung des Dichters François Villon und seiner Epoche handelt als vielmehr um ein Weiterschreiben der seit dem ausklingenden 15. Jahrhundert nachweisbaren, wohl in Ermangelung von Realwissen allmählich fabrizierten Legende. Qualtinger/Schwarz konnten auf eine lange Tradition der verklärenden Villon-Rezeption zurückblicken. Mannigfache Anregungen dafür lieferte zweifellos auch die *Ballade der Gebenkten*, welche den eigentlichen Kern der Legende verkörpert. Sicherlich assoziiert *Himmlischer Galgenvogel* die übel beleumdeten, spektakulär ausgedeuteten Beinamen Villons,

für den ‚François de Montcorbier‘, was ‚von Rabenberg‘ heißen und den Galgen meinen soll, oder ‚Francoys des Loges‘, womit auf die Marktlauben verwiesen wird, in denen sich die Verbrecher- und Halbwelt traf, verbürgt sind. Klabund überschrieb übrigens sein 1918 entstandenes, stark vom sog. *Épître Villon* beeinflusstes Gedicht ganz ähnlich mit *Der himmlische Vagant*, so daß eine Inspiration auch von dieser Seite denkbar wäre.<sup>52</sup>

Grundsätzlich verfahren Qualtinger/Schwarz recht freizügig mit dem Stoff. Das Geschehen rankt sich zwar um Villon, der als Hauptfigur die einzelnen Szenen verbindet und den Zusammenhalt des Ganzen garantiert, hat aber sonst mit dem echten Villon nur wenig gemein. ‚Villon‘ stellt sich hier als eine literarisch-fiktive Figur dar, welche den Namen einer geschichtlich relevanten Person adoptiert hat, vielleicht auch einzelne Eigenschaften des Namensspenders besitzt, im übrigen aber den in Legende und lyrischem Werk getroffenen Festlegungen entspricht.

Die beiden Autoren siedeln das Geschehen durchaus stimmig vor dem Hintergrund des Hundertjährigen Krieges an, der 1338 nach dem Aussterben der Capetinger im Streit um die französische Thronfolge zwischen Philipp VI. von Valois und Edward III. von England ausgebrochen war.<sup>53</sup> Die Kämpfe dauerten mit wechselnden Koalitionen und längeren Unterbrechungen bis 1453. Erst mit dem Einziehen des burgundischen Lehens nach dem Tode Karls des Kühnen durch die französische Krone in den siebziger Jahren fanden die Querelen ihr Ende. Flankierend zu den Schlachten auf dem Feld dezimierten die Große Pest ab 1348 und andere epidemische Krankheiten die Bevölkerung, außerdem traten Mißernten und Hungersnöte auf. Das Sozialgefälle und die Kriegsbelastungen bargen Zündstoff, die allgemeine Unzufriedenheit artikuliert sich beispielsweise in Zusammenrottungen und den blutig niedergeschlagenen Bauernaufständen. In Paris, von den Drangsalen des Krieges und von Seuchen besonders stark heimgesucht, sah sich die Obrigkeit angesichts von Revolten und Unruhen in ihrer Vormachtstellung gefährdet.

Überhaupt vollzog sich im 14. Jahrhundert allmählich ein gesellschaftlicher und weltanschaulicher Wandel, in dessen Folge das durch technische Veränderungen in eine Krise geratene mittelalterliche Rittertum dem aufsteigenden Bürgertum seinen Platz räumte, dessen Bank- und Finanzherrschaft den Feudaladel an Bedeutung bald übertreffen sollte. Dementsprechend gravierend gestalteten sich die Veränderungen in den religiösen, mentalen und philosophischen Vorstellungen der Menschen. Die ‚Devotio moderna‘, ein persönliches, subtiles Verhältnis des Individuums zum Göttlichen bei gleichzeitigem Zurückschrauben der kirchlichen Bevormundung, ermöglichte das Eindringen einer neuen Wirklichkeitssicht in Kunst, Literatur und Musik. Ein verändertes Menschenbild mit anders gearteten ästhetischen Kriterien breitete sich unter dem Eindruck der permanenten Gefährdung des Lebens und latenten Todesbedrohung aus.<sup>54</sup>

Solche Aspekte gelangen im *Himmlischen Galgenvogel* wenigstens andeutungsweise zur Sprache, zumal die Autoren ihr Villon-Porträt in einen aufgefächerten soziokulturellen Rahmen spannen. Panoramatisch gelingt durch Erweiterung des historischen Umfeldes über die eigentliche bekannte Lebensspanne Villons (um 1431-1463) hinaus ein Querschnitt durch den historisch als gesondert zu betrachtenden Abschnitt des Hundertjährigen

Krieges. Mittels Hinzufügungen sowie personelle Umbesetzungen, durch phantasievolle Ausschmückung und freie Interpretation gerieren sie ein Idol. In Villon nehmen die eigenen dichterischen Anliegen Qualtingers und Schwarz', ihre Vorstellungen vom nicht korrumpierbaren, in jedem Falle kritisch-kämpferischen und sozialrevolutionären Autor Gestalt an.

Auf welche Weise könnten die Verfasser an Hand der ihnen zur Verfügung stehenden Texte Villons das Stück gestaltet haben, und wie weit folgen sie dabei einzelnen Passagen aus dem *Kleinen* und dem *Großen Testament* Villons? Inwiefern sind stärkere Abweichungen zu verzeichnen?<sup>55</sup>

Im einleitenden Spiel<sup>56</sup> unterhalten sich zwei Scholaren auf den Stufen einer Kirche, in der gerade eine Totenmesse zelebriert wird:

Erster: Wem gilt sie?

Zweiter: Dem Villon!

Erster: Da sollen sie doch gleich seinen Steckbrief vorlesen – Mit Orgelbegleitung.

Zweiter (dumm): Ich glaub immer, erst, wenn der Mensch tot ist, ist er ein richtiger Mensch.

Bevor irgendein konkreter Hinweis fällt, wer denn dieser Villon überhaupt sei, wird dessen vermeintlich verbrecherische Natur durch einen Wink auf die anrühige Vergangenheit herausgestrichen. Die Verbindung von „Steckbrief“ und „Orgelbegleitung“ entspricht der unsinnig anmutenden Umschreibung Villons als der „himmlische Galgenvogel“. Die einen Widerspruch in sich darstellende Paraphrase faßt die beiden Extreme zusammen, zwischen denen die Figur des Barden üblicherweise plaziert wird. Sie bringt auf diese Weise die überlieferte Einschätzung Villons auf den Punkt: für die einen ist er ein nichtsnutziger, gerissener Verbrecher, für die anderen ein zwar verwegener, im Grunde aber herzensguter Mensch.

Gleich zu Beginn rekurren die Autoren auf die Mär des wegen angeblichen Mitwirkens an einer Studentenrevolte dem Henker überantworteten Villon, wobei das Todesurteil dann in eine zehnjährige Verbannung umgewandelt wurde. Tatsächlich blieben die Gründe für die plötzliche Verhaftung Villons im Oktober 1462 bei seiner Rückkehr nach Paris unter dem neuen Stadtrichter Jaques Villiers schleierhaft.

Die alljährlich von einer unbekannten Dame gestiftete Gedächtnisfeier stößt bei den Kandidaten der Theologie auf wenig Verständnis:

Erster: Wer braucht heute noch Messen?

Zweiter: Der liebe Gott.

Erster: Der? Der wartet genau wie wir auf Ablösung.

Spiritualität und Gottesfurcht haben längst an Strahlkraft eingebüßt, die Amtskirche ähnelt einer Rendantur, welche zu einem Selbstbedienungsladen mit Simonie, Bestechlichkeit und Menschenverachtung verkommen ist. Christliche Tugenden wie Barmherzigkeit und Nächstenliebe werden mit Füßen getreten, die kirchlichen Würdenträger agieren als knickerige Steuereintreiber, die unverzüglich die Entrichtung der Gelder für ihre Dienstleistungen sogar von den Mittellosen fordern: So nimmt ein Mönch die mühselig bewerkstelligte Kollekte einer auf der Kirchentreppe herumlungernenden Bettlerin in Empfang, obgleich es ihn nicht interessiert, wie die Frau die Summe aufbringen konnte; dagegen plagt ihn die Sorge, ob denn der Betrag zur Abgeltung des Gottesdienstes ausreiche.

Das Motiv der Armut und Bettler klingt am Ende von Villons *Le Lais* – seltener *Le Petit Testament*, deutsch *Das Kleine Testament* genannt – an, als Villon die Bedürftigen in seinem Vermächtnis bedenkt. Ähnliches wiederholt sich in *Le Testament* – in den deutschen Transkriptionen üblicherweise als *Das Große Testament* bezeichnet –, wo Villon sich selbst als in jeder Hinsicht ‚armen‘, vom Schicksal gebeutelten Menschen definiert und Armut generell zum Thema erhebt, um mit dem Gedanken an den Tod zu endigen. Bei Qualtinger vertritt die um milde Gaben Bittende als personifizierte Armut den Stand jener Besitzlosen und Außenseiter, denen Villon seine Stimme leiht und sie aus ihrer Anonymität holt. Ferner erinnert die Stelle an Klabund, welcher den mittelalterlichen Sänger als „Leibpoet des letzten Straßenweibs“<sup>57</sup> apostrophiert hat: Letzteres revanchiert sich jetzt durch Stiftung einer Seelenmesse gewissermaßen für die zu Lebzeiten nicht honorierte Fürsprache des bei der Obrigkeit Verachteten.

Vor dem Gotteshaus richten Schausteller ihre Kulissen auf. Ein Gaukler kündigt den vorbeiströmenden Passanten „eine erstklassige Schau“ über Villon an, die mehr sein wird, nämlich ein Stück über menschliche Tragödien in einer von grundlegenden Umwälzungen bestimmten Epoche, ein Drama vom individuellen Scheitern, von Lebens- und Liebesenttäuschung, vom verbissenen Kampf zwischen Herrschern und Beherrschten, Stimmgewaltigen und Sprachlosen – eben ein Kaleidoskop einer furchtbaren, in Auflösung befindlichen Zeit. In diesem Sinne preist der Gaukler eine Geschichte an, welche das Leben selber schreibt, ein Geschehen, in dessen Mittelpunkt menschliche Existenzen stehen, denen das Schicksal mitleidlos entgegentritt und Lebensgebäude zu Fall bringt: „Die Gerechtigkeit liegt darnieder, aber das Leben geht weiter!“

Der Gaukler stellt nacheinander die Protagonisten der sich anschließend in seiner Schaubude entspinneenden Handlung vor. Der Stadtrichter Robert d’Estauteville, hier zum scheinheilig-verlogenen, machthungrigen Intriganten und Despoten verzeichnet, rundet das Figurenensemble ab. Der Jahrmarktschreiber skizziert diesen wenig schmeichlerisch: „Er bearbeitet die Menschen für das Himmelreich. Mit Predigten und Folterzangen. – Das hier auf seinen Knien [sic!] sitzt[,] ist das Volk. Das Volk von Paris.“

Sinnfälliger als in der Szene des mit einer Bauchrednerpuppe agierenden Stadtrichters und päpstlichen Gesandten könnte das Verhältnis zwischen Herrschaft und Untertanen gar nicht erfaßt werden. Gleich der eitlen Königin im Märchen *Schneewittchen und die sieben Zwerge*, die ständig ihren Spiegel konsultiert, um Bestätigung für ihre Schönheitsmacht zu erhei-

schen, befragt der nicht minder gefallsüchtige Robert das Volk, das – ähnlich wie die von den Fingerbewegungen geführte Puppe als Blitzableiter seiner despotischen Machtbeweise – unter seinen Allüren leidet, aber ohne Widerrede seinen Direktiven Folge zu leisten hat. Hier präsentiert sich gleichsam ein vom Ideal ins Gegenteilige pervertierter Zustand vom Einverständnis zwischen Herr und Knecht, der Wunschtraum eines Diktators, der seine Untergebenen an einer unsichtbaren Leine führt. Die in die Puppe hineinprojizierten Vorstellungen vom gelenkten und gehorchenden Volk finden ihren Ausdruck in den mundgerecht eingeübten, notfalls auch eingepeitschten Antworten. Roberts sadistische Selbstbekehrung stellt letztlich eine absurd anmutende Probe seiner Macht dar, zumal sich letztere bloß auf eine zu Willfährigkeit verurteilte Puppe beschränkt, die sich der ideologischen Vereinnahmung und Tortur nicht entziehen kann. Der in seinen Befugnissen vom König (noch) Sanktionierte und nach uneingeschränkter Herrschaft Strebende kompensiert im Spiel seine in realiter fruchtlosen Bemühungen. Wie Musik klingt es ihm in den Ohren, als das ‚Volk‘ erwartungsgemäß verlangt:

Robert d’Estauteville: Wen werdet ihr zu eurem Stadtkommandanten wählen?

Die Puppe: Herrn Robert d’Estauteville.

Robert: Was sind die Pflichten eines braven Bürgers?

Die Puppe: Beten und kuschen.

Robert: Und Villon?

Die Puppe: Ist ein Volksfeind.

Robert: Wie wollt ihr ihn haben?

Die Puppe: Tot! Tot! Tot!

In Analogie zum aufgehetzten Mob, der von Pilatus den Kreuzestod Jesu und die Freilassung des Räubers Barabas fordert, stillt der verhaßte Robert seine Eifersucht gegen den im einfachen Volk verehrten Villon, wenn er gedanklich die Auslieferung und Hinrichtung Villons auf Drängen der Untergebenen durchexerziert. Gleichzeitig hofft er, der seine Führungsposition nur durch Waffengewalt und Rechtsbeugung zu behaupten weiß, dort auf Sympathien. Die – wenn nötig – erzwungene ‚Liebe‘ seiner Untertanen soll ihm die Ausübung seiner Macht erleichtern helfen, ihr den Anstrich von Legitimität verleihen.

Endlich öffnet sich das erste Bild, das Villons Konfrontation mit dem angenehmen Leben der Wohlhabenden zeigt.<sup>58</sup> Die Autoren konnten hierfür mannigfache Anregungen – gerade was das lasterhafte Treiben von Ordensleuten, Amtsmissbrauch oder die Abwendung vom Armutsgebot der Bettelorden betrifft – aus den erwähnten Vorlagen beziehen (T: CXVI-CXXV, CXXVI-CXXXVI). Bei einem opulenten Festmahl der Katharina de Vaucelles schützt Robert moralische Bedenken vor, die ihn hinderten, am Bankett teilzunehmen. Tatsächlich verbirgt sich dahinter lediglich die bigotte Attitüde eines um Bewunderung suchenden, genau mit Wirkungsabsichten kalkulierenden Egoisten, der die Gunst seiner Gastgeberin erlangen will. Um das in ihm nagende schlechte Gewissen vollends zum