



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Kontinuitäten und Brüche
im Werk Jura Soyfers nach 1934“

Der Februar 1934 als Zäsur in Jura Soyfers Schaffen

Verfasserin

Julia Wagentristl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Meister

Inhaltsverzeichnis

Gender-Klausel.....	IV
Danksagung.....	V
1 Einleitung.....	1
2 Jura Soyfer – biografischer Abriss	3
2.1 Jugend im Roten Wien	7
2.2 Politische Sozialisierung beim VSM	11
3 Journalismus.....	13
4 Journalistische Lyrik und Prosa vor 1934.....	15
5 Sozialistische Kulturpolitik in der Zwischenkriegszeit.....	19
5.1 Theater im Roten Wien	23
5.2 Die sozialistische Veranstaltungsgruppe	27
5.3 Die Roten Spieler	28
5.4 Das politische Kabarett	30
6 Theatertheoretische Schriften vor 1934	31
6.1 Politisches Theater.....	35
6.2 Die Tendenzbühne und ihr Publikum.....	37
7 Jura Soyfer vor dem Februar 1934.....	41
8 Historische Hintergründe	44
8.1 Entwicklungen am Vorabend des Februar 1934	45
8.2 Die Februarkämpfe 1934.....	50
9 Der Februar 1934 als Zäsur im Werk Jura Soyfers	54
9.1 Veränderte Produktionsbedingungen	58
9.1.1 Theater: Theater für 49, Kellertheater, Kleinkunst	61
9.1.2 Journalismus: Zensur, Verbot der linken Presse, Tätigkeit beim „Sonntag“ ...	63
9.1.3. Neue literarische Gattungen: Roman – Volksstück – Ballade – Bänkelsang – Morität – Mittelstücke	66
9.2 Veränderte Rezeptionsbedingungen	70
9.2.1 Auseinanderfallen von realem und intendiertem Publikum nach 1934.....	72
9.2.2 Jura Soyfers Publikumsbezug nach 1934:.....	75
9.2.3 Beispiele für Soyfers veränderten Publikumsbezug anhand von Rezensionen, Kritiken und Stücken	79
9.3 Weltanschauliche Veränderungen.....	81
9.3.1 Einheitsfront und Volksfrontpolitik: Kurswechsel im linken Lager nach 1934 ..	83
9.3.2 Positiver Österreichbezug und österreichische Nation in den Stücken Jura Soyfers nach 1934	87
10 Schlussbemerkung und Ausblick.....	93

Bibliografie	95
Primärliteratur.....	95
Sekundärliteratur.....	95
Internetquellen.....	97
Abkürzungsverzeichnis.....	98
Lebenslauf	99
Erklärung	100
Zusammenfassung.....	101
Abstract.....	102

Gender-Klausel

Die weibliche Form ist der männlichen Form in dieser Arbeit gleichgestellt; lediglich aus Gründen der Textökonomie und besseren Lesbarkeit wurde die männliche Form gewählt.

Danksagung

Mein Dank für die Unterstützung, Hilfe und Beratung beim Verfassen der vorliegenden Arbeit gilt vor allem

a.O. Univ. Prof. Dr. Monika Meister und Dr. Herbert Artl

sowie Christiane Schröck.

Viel zu verdanken natürlich auch: meinen Eltern, Anna D. und dir, Janosch!



1 Einleitung

Im Zuge meines Studiums und meiner politischen Tätigkeit kam ich immer wieder mit Texten Jura Soyfers in Kontakt: bei der Vorbereitung einer Veranstaltung des *Kritischen Bildungsverein Burgenland* zum achtzigsten Jahrestag der Todesschüsse von Schattendorf auf sein Romanfragment *So starb eine Partei*, auf der Suche nach Zitaten für ÖH-Wahlplakate auf sein Gedicht *An alte Professoren* und in einem Seminar zum deutschsprachigen Theater der Zwischenkriegszeit schließlich auf sein letztes und längstes Mittelstück *Astoria*.

Ich begann, mich intensiver mit Soyfer auseinanderzusetzen, suchte, fand und verwarf mehrere Ideen und Themen, als es ans Schreiben einer Diplomarbeit ging. Während meiner Recherchen stieß ich in der Sekundärliteratur zu Jura Soyfer, vor allem bei Fritz Langmann, Jürgen Doll und Horst Jarka, immer wieder auf die These, dass in Soyfers Werk ein Bruch stattgefunden habe, der sich zeitlich durch eine über einjährige Schaffenspause zwischen Anfang 1934 und Ende des Jahres 1935 festmachen lässt und der überwiegend seine theoretischen Überlegungen und Thesen zum Theater betrifft.

Hatte Soyfer sich in seinen frühen theatertheoretischen Schriften noch zur sozialistischen Tendenzbühne, zum reinen Agitproptheater mit einer ästhetischen Tabula rasa bekannt, so nahm er im weiteren Verlauf diesen radikalen antiästhetischen Rigorismus zurück, wie Peter Langmann bemerkt.

Die Zäsur im Werk Jura Soyfers, die ihren Ursprung in den Ereignissen des Februar 1934 und deren weitreichenden Folgen hatte, schlägt sich in vielerlei Hinsicht in Soyfers Schaffen nieder:

Zunächst ist der Bruch durch die veränderten Produktionsbedingungen für Theaterautoren und Journalisten im austrofaschistischen Ständestaat bedingt und demnach zu einem Großteil den äußeren Umständen geschuldet.

Jarka konstatiert bei Soyfer eine Krise des schriftstellerischen Selbstverständnisses nach 1934. Hatte Soyfer in seinen theatertheoretischen Texten intensive Überlegungen zur Zuschauerrolle im Agitproptheater angestellt und seine agitatorischen Absichten dargelegt, so lässt sich nach 1934 ein gestörtes Kommunikationsverhältnis zwischen Autor und Publikum feststellen.

Das Auseinanderfallen von realem und intendiertem Publikum sowie der Verlust der Kommunikationsstrukturen der Partei verlangte Soyfer eine intensive Beschäftigung mit der Rezipientenrolle an den Wiener Kleinkunsttheatern ab. Der Publikumsbezug ist

folglich neben den Produktionsbedingungen eine weitere Ebene, auf welcher sich der Bruch in Soyfers Werk vollzieht.

Die dritte Ebene bilden Soyfers eigene politische und ideologische Ansichten, die sich nach 1934, als er sich der illegalen Kommunistischen Partei Österreichs (KPÖ) angeschlossen hatte, stetig weiterentwickelten. Die Anleihen an das Altwiener Volksstück und der positive Österreichbezug in Soyfers Mittelstücken sind auf die politischen Kurswechsel im linken Lager in Österreich zurückzuführen. War Österreich vor 1934 auch in linken Kreisen als Teil Deutsch-Österreichs gesehen worden, so herrschte nach 1934 innerhalb der illegalen KPÖ die Betonung des eigenständigen nationalen Charakters Österreichs vor. Die Abwendung von der Einheitsfrontpolitik hin zum breiter gefassten Konzept der Volksfront schlug sich laut Peter Langmann ebenso in Jura Soyfers Werk nach 1934 nieder.

In der vorliegenden Arbeit soll versucht werden, die Zäsur, die der Februar 1934 im Werk Jura Soyfers darstellt, anhand seiner Mittelstücke und durch eine Gegenüberstellung seiner theatertheoretischen Überlegungen vor und nach 1934 nachzuvollziehen und darzulegen. Nach 1934 finden sich diese theatertheoretischen Überlegungen vor allem in Theaterkritiken und einigen journalistischen Arbeiten, wie etwa Soyfers Aufsatz *Vom lebendigen Nestroy*, den er anlässlich des 75. Todestages Nestroys verfasst hatte.

2 Jura Soyfer – biografischer Abriss

Jura Soyfer wurde am 8. Dezember 1912 als Sohn eines jüdischen Industriellen in Charkov in der heutigen Ukraine geboren. 1920 flüchtete die Familie Soyfer im Zuge der Russischen Revolution nach Konstantinopel. Im März 1921 ließ sich die Familie zunächst in Baden bei Wien und schließlich in Wien nieder. Juri, so der bürgerliche Name Juras, wuchs fortan mehrsprachig auf, zur russischen Muttersprache und dem Französischen sprach er bald auch fließend Deutsch.

Obwohl die Familie den gesellschaftlichen Status, den sie in der Ukraine genossen hatten, als Emigranten in Wien nicht beibehalten konnte, pflegte sie einen hohen Lebensstandard, hatte zunächst sogar noch Hausangestellte. Soyfers Mutter besuchte Bridgerunden und führte ein reges gesellschaftliches Leben, zudem wurde es Jura ermöglicht, ein Gymnasium zu besuchen.

1923 trat Jura in das Erdberger Realgymnasium ein, welches er gemeinsam mit Samuel (Mitja) Rapoport und vielen anderen sowjetischen Emigrantensöhnen besuchte. Der interessierte, aber nachlässige Gymnasiast Soyfer begann schon in seiner Schulzeit, Gedichte zu verfassen, zunächst noch auf Französisch, bald auf Deutsch.

Als Fünfzehnjährige begannen Jura und Mitja, mit dem der Gymnasiast eng befreundet war, sich mit sozialistischen Schriften auseinanderzusetzen. Als treibende Kraft beschreiben gemeinsame Freunde Mitja, der Soyfer zunächst regelmäßig mit Lektüre versorgt und ihn mit seiner Begeisterung und seinem Interesse in den Bann gezogen habe.

Wie sein Freund Mitja und dessen Familie lebten auch Jura und seine Eltern ihren jüdischen Glauben kaum aktiv aus. Schon in der Ukraine hatten die Soyfers keiner aktiven Gemeinde angehört, in Wien fanden sie nun weniger aufgrund des gemeinsamen Glaubens schnell Anschluss im Kreis anderer jüdischer Familien aus der Sowjetunion. Als verbindende Elemente fungierten zumeist das geteilte Emigrantenschicksal, die gemeinsame Sprache und Herkunft. Dennoch war Soyfers Umfeld der Sowjetemigranten, der Erdberger Gymnasiasten, der linken Organisationen, der Künstler, der Journalisten und Autoren, der Theater- und Kleinkunstmacher in vielen Abschnitten und Bereichen seines Lebens stark von andern Personen mit jüdischem Glauben geprägt.

„Jura Soyfer war ein Kind der österreichischen Sozialdemokratie, der er sich schon mit fünfzehn Jahren anschloß. In ihr bzw. in ihren Vorfeldorganisationen vollzog sich seine politische Sozialisation. Die Partei, die als geistige Macht mit ihren ca. 1500 Vereinen Lebensstil und Denken von Hunderttausenden prägte, wirkte bestimmend auch auf Soyfers Existenz. Seine Weltanschauung, sein Geschichtsbild, seine

Hoffnungen auf eine neue Gesellschaft und einen neuen Menschen sind ebenso vom Austromarxismus beeinflusst wie seine Moral.“¹

Auf Soyfers politische Tätigkeit und Sozialisation wird im Zuge dieser Arbeit noch näher eingegangen (Kap. 2.1 Jugend im Roten Wien und Kap. 2.2 Politische Sozialisierung beim VSM).

Jura Soyfers schriftstellerisches und satirisches Talent zeigte sich bereits in seiner frühen Jugend, beispielsweise beim Schreiben für die Schülerzeitung *Schulkampf des Bundes sozialistischer Mittelschüler Österreichs* (BSMÖ). Dieser trat Soyfer als Fünfzehnjähriger bei. Nach dem traurigen vorläufigen Höhepunkt der Auseinandersetzungen zwischen der reaktionären Heimwehr und dem Republikanischen Schutzbund, den Schüssen von Schattendorf und dem sich anschließenden Prozess sowie dem Brand des Justizpalastes nach dem Freispruch der Arbeitermörder am 15. Juli 1927, trat Jura in den BSM ein.

Der BSMÖ war 1925 als gesamtösterreichische Dachorganisation aus dem VSM, dem 1923 neu gegründeten Verband Sozialistischer Mittelschüler (VSM) hervorgegangen. Soyfer gehörte zu einer der aktivsten und geschlossensten Gruppen innerhalb des BSMÖ/VSM, den sogenannten *Achtzehnern*, der die Schüler des 9. sowie des 17.-19. Wiener Gemeindebezirks angehörten. Dominiert wurde diese Gruppe allerdings sowohl zahlenmäßig als auch ideologisch von Mitgliedern aus dem 18. Bezirk.

Die *Achtzehner* prägten nicht nur Soyfers politisches, sondern auch sein soziales Leben. Freundschaften, Freizeitgestaltung, (Urlaubs-)Reisen und kulturelles Leben standen in wechselseitiger Beziehung mit seiner politischen Aktivität.

Soyfers kulturelles Leben spiegelt die Zäsuren und Veränderungen der österreichischen, speziell der Wiener Kulturszene, der Theater, Kabarets und Revuen wider. Als Gymnasiast sah er die pompösen sozialistischen Aufmärsche, Umzüge und Arbeiterfeste des *Roten Wien*, wohnte Sprechchorwerken sowie Maifeiern bei und schrieb selbst in der Ferienkolonie des BSM Agitprop Szenen für die Parteijugend. Doch das *Rote Wien*, wie Soyfer es kannte, hatte seinen Zenit bereits überschritten, die politischen Veränderungen hatten direkte Auswirkungen auf das kulturelle Leben jener Zeit.

„Besonders nach dem Juli 1927, als die Partei zusehends in eine Verteidigungsstellung gezwungen und aus der nationalen Politik hinausgedrängt wurde, tendierte die Kulturarbeit dazu, die politische Tätigkeit zu ersetzen, die Enttäuschung der Parteimitglieder über den Attentismus und Fatalismus der Parteiführung zu kompensieren.“²

In diese Zeit fallen nicht nur Soyfers erste szenische Arbeiten für das *politische Kabarett* der Sozialdemokratischen Partei, in dem er ab 1929 mitarbeitet, sondern ebenso seine

¹ Langmann, *Sozialismus und Literatur. Jura Soyfer*, S. 15.

² Doll, *Theater im Roten Wien*, S. 57.

ersten Publikationen in der *Arbeiter-Zeitung* (AZ), für die er 1930 sporadisch zu schreiben begann.

Nach den Februarkämpfen 1934 publizierte Soyfer zunächst weder in Zeitungen noch schrieb er weitere Szenen oder Stücke. Ersteres ist wohl auch in der Wiedereinführung der Zensur und im Verbot der AZ sowie der linken Presse im Allgemeinen begründet. Dadurch traten für Soyfer, der sich mit den Artikeln, Gedichten und Reportagen in der AZ einen Nebenverdienst erwarb und teilweise sogar seinen Lebensunterhalt mit den bescheidenen Einkünften aus Publikationen – neben Russischstunden und der finanziellen Unterstützung durch seine Eltern – bestreiten musste, finanzielle Probleme auf.

Bald fing Soyfer an, für den *Wiener Tag* zu schreiben, später begann er auch wieder, szenische Texte zu verfassen: Er schrieb Stücke für die Kleinkunstabühnen der Wiener Kaffeehauskeller, in die sich oppositionelle Theatermacher nach dem Februar 1934 und der Wiedereinführung der Zensur zurückgezogen hatten.

Seine Mittelstücke sind ein beeindruckendes Zeugnis des politischen Theaters im austrofaschistischen Ständestaat. Hans Weigel etwa hob Soyfer später als einen der wenigen hervor, für den die antifaschistische Theaterarbeit damals nicht bloß eine Art Pflichterfüllung war, sondern dem es ein Bedürfnis war, mit seinen Stücken vor der faschistischen Gefahr zu warnen und die Sinne der Zuschauer für die Missstände im eigenen Land zu schärfen.

„Soyfer, der immer engagiert war in den Kämpfen seiner Zeit, der immer Partei ergriff für Frieden, Humanität und menschliche Solidarität, der auch seine literarischen Erzeugnisse als bescheidenen Beitrag zum Kampf um eine neue Gesellschaft begriff, ist für uns heute ebenfalls nur zu verstehen, wenn wir uns den sozialhistorischen Kontext ins Gedächtnis rufen, der ihn prägte, den aber auch er prägen und verändern wollte“³

schreibt Peter Langmann in seiner Studie über Jura Soyfer.

Fünf sogenannte Mittelstücke⁴ von Jura Soyfer sind aus jener Zeit erhalten: *Broadwaymelodie 1492* (eine Bearbeitung des Kolumbusstückes von Tucholsky und Hasenclever), *Vineta*, *Der Weltuntergang*, *Der Lechner Edi schaut ins Paradies* und *Astoria*.

Neben der Tätigkeit für Kleinkunstabühnen und der journalistischen Arbeit war Soyfer vor allem mit der Arbeit an seinem ersten Roman *So starb eine Partei* beschäftigt. Der Roman über das Scheitern der Sozialdemokratie war dem überzeugten Sozialisten Soyfer ein

³ Langmann, *Sozialismus und Literatur. Jura Soyfer*, S. 15.

⁴ Dies sind kurze Stücke, die in der Mitte – zwischen der ersten und der zweiten Pause – des jeweiligen Kleinkunstprogrammes, bestehend aus Sketches, Liedern und Szenen, gespielt wurden.

besonderes Anliegen. Nach den Ereignissen im Februar 1934 war Soyfer der illegalen KPÖ beigetreten und setzte seine politische Arbeit nun im Untergrund fort.

Der Diskurs in der KPÖ sollte auch in Soyfers Werk Einzug halten, viele politische Fragen jener Zeit verarbeitete er vor allem in den Mittelstücken.

Die konspirative politische Arbeit wurde immer gefährlicher, Jura wurde mehrmals verhaftet und entschloss sich nach zwei kürzeren Gefängnisaufenthalten, über die Schweiz aus Österreich zu fliehen, er wurde jedoch an der Grenze aufgegriffen. Jura Soyfer wurde danach in das Konzentrationslager in Dachau gebracht, wo er das mittlerweile weltberühmte Dachaulied dichtete, das den zynischen Schriftzug „Arbeit macht frei“, der über dem Eingangstor des KZ Dachau stand, aufgreift:

„Doch wir haben die Losung von Dachau gelernt,
und wir wurden stahlhart dabei.
Bleib ein Mensch, Kamerad,
sei ein Mann, Kamerad,
Mach ganze Arbeit, pack an, Kamerad:
Denn Arbeit, denn Arbeit macht frei,
Denn Arbeit, denn Arbeit macht frei!“⁵

Nachdem Soyfer nach Buchenwald überstellt worden war, starb er 1939, erst 26-jährig, an einer Typhusinfektion.

⁵ Soyfer, Werkausgabe, Bd. 1, S. 241.

2.1 Jugend im Roten Wien

Jura Soyfer, der als Achtjähriger nach Wien gekommen war, verlebte seine Jugend in den 1920er Jahren im *Roten Wien*, das sich im Glanz der sozialdemokratischen Aufbauleistungen nach dem Ende des Ersten Weltkrieges sonnte. „Dieses Wien der zwanziger Jahre war in sehr hohem Maße bestimmt durch die, ich möchte fast sagen, elementare Anziehungskraft des Sozialismus“⁶ wie Juras Freund Mitja Rapoport berichtet.

Jura und Mitja – beide einte, dass sie mit ihren Familien auf der Flucht vor der Oktoberrevolution nach Wien kamen – hatten nicht nur Herkunft, Sprache und religiösen Hintergrund gemeinsam⁷, beide begannen sich sehr früh mit marxistischer Literatur auseinanderzusetzen und für beide wurde „der Sozialismus der Katalysator ihrer Integration in die fremde Gesellschaft“⁸, wie Horst Jarka in seiner Soyfer-Biografie schreibt.

„Die Isolierung der Emigrantenfamilien und die Isolierung, die sich aus ihrem Judentum in einer nichtjüdischen Umgebung ergab, überwandene sie, indem sie sich der Wiener Arbeiterbewegung verschrieben: dem fast hermetisch in sich ruhenden sozialdemokratischen Staat im Staate.“⁹

In diesem Licht wird auch die Bedeutung, die Jura Soyfers späterer Abwendung von der Sozialdemokratie zukommt, erfassbar. Soyfers Romanfragment *So starb eine Partei* gibt einen tiefen Einblick in die Enttäuschung und den darauffolgenden Prozess der Loslösung von der Partei, in der er seit frühester Jugend organisatorisch und ideologisch beheimatet war.

Jura Soyfers Schriften vor 1934 sind geprägt von der Erfahrung, den kulturellen Eindrücken und der politischen Sozialisation im *Roten Wien*. Nicht nur das politische Leben war bestimmt von den Aufbauleistungen des Roten Wien, die Partei wirkte mit ihren über 1500 Vereinen in alle Lebensbereiche hinein: unter anderem zählten Sportclubs, Arbeiterbildungsvereine, linke Presse, das politische Kabarett, sozialistische Ferienkolonien, Philatelieclubs und Arbeiterbuchclubs dazu.

Die Fest- und Feierkultur nahm einen zentralen Platz im Leben der Parteimitglieder ein.

„Wie die katholische Kirche verfügte also die Sozialdemokratie über einen ganzen Katalog an Festtagen, Feierveranstaltungen und Riten. Ganz im Sinne der Adlerschen Auffassung sollten die naturgemäß stärker an Gefühle und Sinne

⁶ Zitiert nach: Langmann, *Sozialismus und Literatur. Jura Soyfer*, S. 27.

⁷ Auch wenn Mitja orthodox aufwuchs und Jura wie die ganze Familie Soyfer dem Judentum eher indifferent gegenüberstand.

⁸ Jarka, *Jura Soyfer*, S. 28.

⁹ Ebd., S. 28.

appellierenden Feiern und Feste die affektiven und ästhetischen Bedürfnisse der Parteimitglieder befriedigen.“¹⁰

Die Feste hatten nicht nur die Funktion der Freizeitgestaltung für einfache Parteimitglieder und waren kein bloßes Abfeiern der Partei selbst, sie sollten vor allem den Zusammenhalt stärken und auch potenzielle Parteimitglieder ansprechen. Besonders im Bereich der Jugendorganisationen legte die Partei Wert auf Agitationsarbeit.

„Die Feste und Feiern dienten neben den Massenveranstaltungen und Aufmärschen dazu, das Klassenbewusstsein der Sozialdemokraten und ihre Verbundenheit mit der Partei zu stärken. Sie weisen eine lange Tradition auf, standen doch die Kulturvereine an der Wiege der österreichischen Arbeiterbewegung. Musik und Theater hatten im Rahmen der Arbeiterbildungsvereine im Vergleich mit anderen Ländern immer eine hervorragende Rolle gespielt.“¹¹

Der Kulturarbeit der Partei war an ihrem Aufstieg zur Massenpartei wesentlich beteiligt und spielte eine maßgebliche Rolle bei der Agitation neuer Mitglieder und der Bindung der oft lose in Schüler- oder Lehrlingsorganisation der Sozialdemokratische Arbeiterpartei (SDAP) eingebundenen Jugend.

Während Jura schon früh in Kontakt mit den marxistisch-leninistischen Klassikern kam, am regen sozialen und kulturellen Leben im Roten Wien mit Freude teilnahm, sich den sozialistischen Mittelschülern anschloss und fortan Ausflüge und Ferienkolonien in Gesellschaft anderer sozialistischer Jugendlicher verbrachte, waren andere Lebensbereiche von seinem politischen Leben gänzlich unberührt: Soyfers bürgerliches Elternhaus – eine Herkunft, die er mit vielen Genossen und Genossinnen im VSM gemeinsam hatte – war ein Gegenpol, er stieß jedoch nicht auf Widerstand. Seine Eltern standen seinem politischen Engagement indifferent gegenüber, die sehr liberale Erziehung Soyfers machte sich auch hier bemerkbar.

Auch in der Schule, dem Gymnasium in der Hagenmüllergasse, war Soyfer einer der wenigen „Politischen“. In seiner Klasse gab es zwar andere jüdische Mitschüler, keiner von ihnen organisierte sich jedoch wie Soyfer im VSM. Generell beschreibt Horst Jarka das schulische Umfeld Soyfers als ein sehr unpolitisches:

„Alles in allem scheinen die politischen Spannungen, die das Wien jener Jahre kennzeichneten, in Soyfers Schulklasse nur indirekt fühlbar gewesen zu sein. Zumindest ist nicht bekannt, daß er oder einer seiner Mitschüler aus politischen Gründen gemäßregelt worden wäre. Die meisten seiner Klassenkollegen waren in erster Linie Schüler, darauf bedacht, das Gymnasium zu absolvieren.“¹²

Jura lebte als zunehmend politisch denkender und handelnder Mensch in einem weitgehend unpolitischen Umfeld von Schule und Familie. Den Gegensatz dazu bildeten

¹⁰ Doll, *Theater im Roten Wien*, S. 59.

¹¹ Ebd., S. 57.

¹² Jarka, *Jura Soyfer*, S. 38.

das Vereinsleben bei den *Achtzehnern*, die Mitarbeit bei den *Roten Spielern* sowie im *politischen Kabarett* und die journalistische Tätigkeit – zunächst für den *Schulkampf*, dann für die *AZ*, die sich bald intensivieren sollte. Seine Tippetouren, die er als selbst ernannter Sonderberichterstatte für die *AZ*, ohne Auftrag der Zeitung Richtung Schweiz, Frankreich und Deutschland antrat, lösten als Sommerbeschäftigung die Ferienkolonien des VSM ab.

Soyfers politische Aktivitäten beschränkten sich im Wesentlichen auf die Tätigkeit beim *politischen Kabarett* und den politischen Journalismus. An praktischen Aktionen war er nur sehr sporadisch beteiligt, der Aktionismus lag ihm, Horst Jarka zufolge, weniger. Das sollte sich auch in der Illegalität nach 1934 nicht ändern, was wohl ein Grund dafür war, dass Soyfer vergleichsweise lange unentdeckt agieren konnte und auch seine erste Verhaftung schließlich auf einem Missverständnis beruhte – er wurde für Fritz Marek gehalten und daher auch rasch enthaftet.

Die Mitgliedschaft beim VSM, das politische Bekenntnis zum Sozialismus hinterließ auch in Soyfers Privatleben Spuren: Sein Freundeskreis setzte sich überwiegend aus anderen VSM-Mitgliedern zusammen, die Freizeit war dominiert von Vorträgen, Seminaren, Ausflügen, kulturellen Veranstaltungen und Festen im Kreise des VSM. Soyfer las viel, diskutierte und schrieb selbst, er nahm an Kundgebungen und Veranstaltungen teil. Die Höhenpunkte im Jahr stellten stets die Ferienkolonien des VSM dar. Auch seine erste Freundin, Marika Szecsi, die spätere erste Ehefrau von Soyfers bestem Freund Mitja Rapoport war eine VSM-Kameradin Soyfers, sie war wie er bei den *Achtzehnern* organisiert und politisch erfahrener und aktiver als Jura.

„Selbst als er schon einige Zeit beim VSM war, hafteten ihm noch die Eierschalen der bürgerlichen Adoleszenz an: Als er zum ersten Rendezvous mit Marika Szecsi kam, trug er eine Krawatte, was in den Reihen der den ‚Neuen Menschen‘ anstrebenden Linken als Symbol eines dekadenten Lebensstils galt.“¹³

Jura, das Kind einer bürgerlichen Industriellenfamilie, legte die Krawatte als Jugendlicher im *Roten Wien* zwar bald ab, den Puritanismus mancher VSM-Mitglieder nahm er aber nie an, was ihm oft als Zeichen von Disziplinlosigkeit ausgelegt wurde, wiewohl derlei rigorose Lebensvorschriften sich im Kreise der *Achtzehner* ohnehin in sehr engen Grenzen hielten.

„Für die Sonderstellung der *Achtzehner* gab es eine ganze Reihe günstiger Voraussetzungen. Vor allem hatte die Gruppe die ‚richtige Mischung‘: Sie setzte sich etwa halb und halb aus Kindern aus Arbeiterfamilien und Kindern jüdischer Kleinbürger zusammen. In den meisten Jugendgruppen war das eine oder das

¹³ Ebd., S. 43.

andere Element vorherrschend, was damit endete, daß die Minderheit sich zurückzog.“¹⁴

Die *Achtzehner* stellten folglich eine Besonderheit unter den VSM-Gruppen dar, nicht nur hinsichtlich ihrer Zusammensetzung, sondern auch, was das Gemeinschaftsleben betraf: „Ebenso bestand ein Gleichgewicht zwischen Intellektuellen und solchen Mitgliedern, die Wandern, Sport und Unterhaltung und vor allem gemeinsames Singen politischen Diskussionen vorzogen.“¹⁵

Die Mitgliedschaft bei den *Achtzehnern* eröffnete Soyfer ein breites Spektrum an Kontakten und Aktivitäten im *Roten Wien*, das Soyfer mit allen Vor- und Nachteilen kannte und zu beurteilen vermochte, was sein literarisches Werk auch heute noch zu einem wichtigen zeitgeschichtlichen Dokument über jene Phase der österreichischen Geschichte macht.

¹⁴ Ebd., S. 39.

¹⁵ Ebd., S. 39.

2.2 Politische Sozialisierung beim VSM

Der VSM wurde 1923/24 unter P. Lazarsfeld und L. Wagner neu gegründet, 1925 wurde der BSMÖ als Österreichische Gesamtorganisation des vorerst nur in Wien bestehenden VSM geschaffen. Die Schülerorganisation der SDAP war, wie viele andere Vorfeldorganisationen und Vereine der Partei, keineswegs eine einheitlich zusammengesetzte Gruppierung, es gab starke lokale Abweichungen organisatorischer und teils ideologischer Natur.

Jura Soyfer trat dem VSM im Jahr 1927 als fünfzehnjähriger Mittelschüler des Erdberger Bundesgymnasiums in der Hagenmüllergasse bei.

„Die dramatischen Ereignisse um den 15. Juli 1927 sind für Soyfer Anlaß, sich der Sozialdemokratie anzuschließen und in den „Bund sozialistischer Mittelschüler Österreichs“ (BSMÖ) einzutreten. Es waren dies jene Tage, die vielen die Parteilichkeit von Justiz und Staatsapparat vor Augen führten und zeigten, daß man seitens der Exekutive bereit war, auf unbewaffnete Arbeiter zu schießen, jene Tage, die aber auch die Phase der verhängnisvollen Defensive der Arbeiterbewegung einleiteten, die zu ihrem Zusammenbruch 1933/34 führen sollte“¹⁶,

schreibt Jürgen Doll in seiner Studie zu Jura Soyfer.

Die Ereignisse im burgenländischen Schattendorf hatten Soyfer zunehmend politisiert. Der darauffolgende Prozess am 14. Juli 1927, der im Brand des Wiener Justizpalastes und in der Ermordung von 90 Personen – größtenteils waren es unbewaffnete Arbeiter – und 600 Verletzten gipfelte, bewegte Soyfer dazu, sich im VSM zu organisieren.

Soyfer wechselte, nachdem er anfänglich der VSM-Sektion des dritten Bezirkes, wo er mit seinen Eltern wohnte, beitrug, bald zu einer der stärker links ausgerichteten Gruppen des Wiener VSM, den sogenannten *Achtzehnern*. Die *Achtzehner*, deren Name sich vom 18. Wiener Gemeindebezirk, in dem sich ihr Versammlungsheim befand, ableitete, waren ein Zusammenschluss sozialistischer Mittelschüler aus dem 9., 18. und 19. Bezirk. Die VSM-Gruppierung kam später parteiintern wegen ihrer Nähe zu kommunistischen (Jugend-)Organisationen in Verruf und wurde dementsprechend sanktioniert, indem sie beispielsweise der Räumlichkeiten im Czartoryski-Schlüssel im 18. Bezirk verwiesen wurde.

Neben Soyfer war auch sein bester Freund Mitja Rapoport Mitglied der *Achtzehner*. Horst Jarka schreibt Rapoport eine wesentliche Rolle auf Soyfers politischem Werdegang zu, indem er auf Mitjas großen Einfluss auf den jungen Jura Soyfer hinweist und den Gleichaltrigen auch als denjenigen beschreibt, der Soyfer erstmals in Kontakt mit sozialistischer Literatur brachte und ihm diese wiederholt sehr ans Herz legte.

¹⁶ Langmann, *Sozialismus und Literatur. Jura Soyfer*, S. 17.

Wie die *Achtzehner* näherten sich ab 1927 auch andere Sektionen des VSM zunehmend an kommunistische Gruppierungen und die KPÖ an, da VSM-intern eine zunehmende Fraktionierung beobachtet werden konnte. Während vor allem jene Sektionen des VSM, in denen hauptsächlich Schüler aus dem jüdischen Kleinbürgertum organisiert waren (wozu unter anderem die zahlenmäßig größte VSM-Gruppierung im zweiten Wiener Gemeindebezirk gehörte), sich eher an die KPÖ annäherte, gab es VSM-Sektionen, denen größtenteils Schüler aus dem Proletariat und der sozialdemokratischen Parteibürokratie beigetreten waren. Mitglieder dieser Sektionen nannten sich auch Arbeitermittelschüler, sie

„strebten in erster Linie fachliche Qualifikation an und wurden zumeist finanziell (Stipendien, Heimplätze usw.) von Partei und Gewerkschaft abhängig. Politisch wurden sie von der Parteiführung unterstützt.“¹⁷

Der BSMÖ war eine österreichweit operierende Jugendorganisation, die sich aber vor allem in Wien großer Beliebtheit und bis 1934 stetig steigender Mitgliederzahlen erfreute.

„Auffallend ist der hohe Anteil von jüdischen Mitschülern an der Wiener VSM-Organisation. Dies dürfte eine Ursache in der massiven deutsch-nationalen und [...] antisemitischen Beeinflussung an den Mittelschulen haben, der sich die jüdischen Kinder als einzige wirklich entgegenstemmen mußten.“¹⁸

Nicht nur in politischer, auch in literarischer Hinsicht findet Jura Soyfers Sozialisierung im VSM statt: Ab dem Schuljahr 1925/26 erscheint die vom Redaktionskomitee des VSM herausgegebene Zeitschrift *Schulkampf*, in der 1929 erstmals ein Gedicht Soyfers (*An alte Professoren*) publiziert wird, und für die Jura Soyfer auch später noch Artikel und Reportagen schrieb.

¹⁷ Ebd., S. 19.

¹⁸ Ebd., S. 20.

3 Journalismus

Jura Soyfers schriftstellerisches Talent zeigt sich schon früh, seine Schwester Tamara berichtet von ersten Gedichten des Bruders in französischer Sprache¹⁹. Allerdings wandte sich Soyfer bald schon von der französischen Sprache – zumindest in geschriebener Form – ab. Fortan schrieb Soyfer in deutscher Sprache.

Schon zu Schulzeiten bemerkten Mitschüler Soyfers satirisches Talent und bald nach seinem Beitritt zum VSM 1927 bekam der Mittelschüler die Gelegenheit, seine satirischen und schriftstellerischen Talente im Zuge seiner Tätigkeit für den *Schulkampf*, das zentrale Organ des VSM, zu vereinen. In der ab 1925 monatlich erscheinenden Zeitschrift wurde 1929 sein erstes Gedicht, *An alte Professoren*, dem weitere Gedichte und Artikel folgen sollten, abgedruckt. Neben lyrischen Texten befanden sich auch Rezensionen und Kritiken aktueller Filme und Theaterstücke darunter. Szenische Texte wurden im *Schulkampf* naturgemäß nicht abgedruckt, dennoch kann davon ausgegangen werden, dass diese ersten Erfahrungen mit der sozialistischen Presse den Gymnasiasten Soyfer nicht nur stilistisch hinsichtlich seiner späteren szenischen Arbeiten prägten.

Das Schuljahr 1929/1930 war das erste, in dem Soyfer schriftstellerisch tätig war, was seine schulische Karriere nicht tangierte. Schon im Jahr zuvor, 1929, war sein satirisches Talent Parteifunktionären auf einer Ferienkolonie des VSM aufgefallen. Im Zuge der Ferienkolonie entstand die politische Revue *Die Zeitmaschine* und wurde vom Lagerkabarett aufgeführt. Soyfer wurde daraufhin zur Mitarbeit im *politischen Kabarett* der SDAP aufgefordert.

Ende des Jahres 1929 erschien neben seinem ersten Gedicht im *Schulkampf* und einem Artikel für Zeitschrift des VSM auch erstmals ein Artikel Soyfers im Zentralorgan der Partei, der *AZ*. Zuvor hatte Soyfer außer im *Schulkampf* wenig journalistische Erfahrung sammeln können. Im Sommer 1929 hatte er eine Tippeltour in die Schweiz und nach Südfrankreich unternommen. Im Zuge dieser Reise verfasste er eine Reportage über das Leben auf der „Walz“, was maßgeblichen Einfluss auf seine spätere Darstellung der *Vagabunden*, wie beispielsweise in seinem längsten Mittelstück *Astoria* (1936), haben sollte.

Spätere Reportagen Soyfers, die er bei weiteren Tippeltouren und Reisen nach Frankreich und Deutschland verfasste, erschienen ab 1931 in der *AZ*. Diese Tageszeitung

¹⁹ Soyfer wuchs dreisprachig auf, neben der russischen Muttersprache und der deutschen Sprache, die er in Baden und Wien sehr schnell erlernte, sprach Soyfer dank der französischsprachigen Kinderfrauen der Fabrikantenfamilie auch ausgezeichnet Französisch.

mit einer Auflage von 100000 Stück (Stand 1930) war eine ungleich größere und bedeutendere Publikation als der *Schulkampf*, die den Namen „Jura“ im Kreise seiner Leserschaft zu Bekanntheit verhalf.

Soyfer, der nach seinem Abitur 1931 nicht mehr für den *Schulkampf* des VSM schrieb, reiste als selbsternannter Sonderberichterstatter nach Deutschland und verfasste eine Reportage über diese Tippeltour, die nach seiner Rückkehr in der *AZ* abgedruckt wurde. Liest man den im Zuge derselben Reise entstandenen Briefwechsel Soyfers mit Marika Szesci, so zeigt sich, dass Soyfers Texte für die *AZ* angesichts der Lage innerhalb der deutschen Schwesterpartei, der SDAP, ungleich weniger kritisch ausfallen.

Obwohl Jura Soyfer zu den parteikritischsten Autoren der *AZ* gerechnet werden kann, ist – speziell in diesen ersten Publikationen Soyfers im Parteiorgan der SDAP – seine Zurückhaltung hinsichtlich der Defensivhaltung der deutschen Parteispitze augenscheinlich. Äußert er in seinen Briefen schon die düstere Vorahnung auf zukünftige Parallelen in der eigenen Partei – eine traurige Prophezeiung, die sich spätestens im Februar 1934 bewahrheiten sollte – so ist davon in seiner ersten Reportage für die *AZ* noch nichts zu bemerken.

4 Journalistische Lyrik und Prosa vor 1934

Nachdem Soyfer bereits im *Schulkampf* durch Rezensionen, Kritiken und Gedichte auffiel und Einblicke in sein schriftstellerisches Talent gegeben hat, trat er im Sommer 1930, nach Rückkehr von einer Ferienkolonie des VSM, gemeinsam mit seiner damaligen Freundin Marika Szecsi per Autostopp seine erste Tippeltour an. Diese führte die beiden jungen Sozialisten in die Schweiz und nach Südfrankreich.

Nach seiner Rückkehr nahm die *AZ* die im Zuge dieser Reise entstandene Reportage *Menschen der Landstraße*,

„eine Studie über das Landstreicherleben als Existenz am Abgrund, eine realistische Korrektur der Romantisierung der Schlager- und Filmindustrie, die die Not Tausender gewinnbringend verklärte“²⁰,

an. Soyfers Debut in der zu dieser Zeit auflagenstärksten Zeitung der linken Presse in Österreich war geglückt.

Von diesem Zeitpunkt an erschienen, zunächst sporadisch, dann regelmäßig, Beiträge Soyfers in der *AZ*, dem Organ der Sozialdemokratischen Partei. Soyfer, der mit bürgerlichem Namen Juri hieß, zeichnete sie mit Jura.

Ende 1931 begann Soyfer, regelmäßig für die *Zwischenrufe links* in der *AZ* zu schreiben. „Die Zwischenrufe waren natürlich keine Protestrufe der Linksopposition gegen die Parteiführung. Dergleichen hätte man im Parteiorgan nicht geduldet.“²¹ Der Name bezog sich eher auf die allzu oft missachtete Weisung, bei Versammlungen die Referate nicht durch kritische Zwischenbemerkungen zu stören. Soyfers Kritik an der Partei wurde zu diesem Zeitpunkt noch nicht in seinen Publikationen laut, dennoch gehörte Soyfer seit seinem Beitritt zum BSMÖ zu den linken Kritikern der Partei.

„Der Verzicht auf unmißverständlich offene Kritik an der Politik der Partei liegt vermutlich in dem Anliegen begründet, die Einheit der Sozialdemokratie angesichts der schwierigen politischen Lage nicht auf die Probe zu stellen.“²²

Die implizite Kritik an der Vorgehensweise der Parteispitze machte Soyfer durch seine Prosa und vor allem Lyrik in der *AZ* dennoch zu einem der radikalsten Autoren des Parteiorgans.

²⁰ Jarka, Nachwort. Werkausgabe Jura Soyfer Bd. 3, S. 343.

²¹ Jarka, *Jura Soyfer*, S. 109.

²² Doll, *Theater im Roten Wien*, S. 29.

Soyfer verfasste für die AZ bis 1934 80 *Zwischenrufe links*, meist sehr kurze, satirische Gedichte. Darüber hinaus erscheinen auch weitere Artikel, Kritiken, Rezensionen, Leserbriefe und Bild- und Wort-Satiren Soyfers größtenteils in der AZ, aber auch in anderen linken Publikationen, wie beispielsweise der *Politischen Bühne*, dem *Kuckuck* oder zunächst auch noch im *Schulkampf*.

1932 trat Soyfer seine zweite Tippeltour an, diesmal führt sie ihn nach Deutschland.

„In der Arbeiter-Zeitung ist er bereits gut angeschrieben, seit Dezember 1931 veröffentlicht er darin laufend satirische Tages- und Zeitgedichte – der ‚Jura‘ so zeichnet er seine bissigen ‚Zwischenrufe links‘ wird den 90.000 Lesern zum Begriff.“²³

Im Sommer 1932 fuhr er ohne offiziellen Auftrag und folglich nicht im Dienst der AZ nach Deutschland, wieder erschienen seine Reportagen von der Tippeltour, diesmal sogar in einer zehnteiligen Artikelserie in der AZ.

Diese Tippeltour sollte Soyfer nicht nur persönlich und politisch an Reife gewinnen lassen, ebenso veränderte sich sein Schreibstil im Zuge der Reise. „Soyfer beobachtete dabei aber nicht nur die politischen Geschehnisse, er beobachtet auch sich selbst. Der Maturantenton mancher Briefe, die Pose der Überlegenheit lässt nach.“²⁴ Der Tonfall der Reportagen war jedoch weniger kritisch als jener in den privaten Briefen, die er von seiner Reise nach Wien schickte. In Deutschland musste Soyfer die Kapitulation der beiden linken Parteien miterleben, die als düsteres Vorzeichen für die Zukunft des eigenen Landes zu begreifen sind. „Die SP hat [...] schmachlich kapituliert und eine große Gelegenheit verpaßt, da der Staatsapparat und die Ideologie der Arbeiter relativ günstig für ein Losschlagen waren.“²⁵, schrieb Soyfer in einem seiner Briefe.

Inwieweit Soyfer das Erlebte mit der Zukunft der Partei in Österreich in Verbindung brachte und ob das Geschehen in Deutschland die Zweifel an der eigenen Parteispitze verstärkten, ist fraglich. Horst Jarka schreibt dazu: „Sicherlich haben seine Erfahrungen in Deutschland seine oppositionelle Haltung gegenüber der Wiener Parteiführung intensiviert“²⁶.

Soyfers stetig wachsende Beliebtheit bei den Lesern der AZ sowie der linken Presse allgemein, aber auch bei der Leitung der *sozialistischen Veranstaltungsgruppe* erklärt sich neben seinem schriftstellerischen Talent, das großen Anklang fand, auch in seiner politischen Grundhaltung. „Was noch die unscheinbarste Skizze über den Durchschnitt hinaushebt, ist Soyfers sozialkritischer Standpunkt. [...] In den Prosatexten vor 1934 ist

²³ Jarka, Nachwort, Werkausgabe Jura Soyfer Bd. 3, S. 344.

²⁴ Aichinger, Ilse. Vorwort. Jura Soyfer Werkausgabe Bd. 3, S. 12.

²⁵ Jura Soyfer Werkausgabe Bd. 2 Sturmzeit, Lyrik und Briefe S. 41.

²⁶ Jarka, *Jura Soyfer*, S. 97.

dieser Standpunkt – wie in den Gedichten jener Jahre – unmißverständlich ausgesprochen.²⁷

Neben offen politischen Texten wie es beispielsweise die Reportagen von den beiden Tippeltouren und die *Zwischenrufe links* waren, schwingt auch in Soyfers nicht vordergründig politisch motivierten Texten wie Filmkritiken oder Rezensionen stets Soyfers gesellschaftskritische Haltung und sein politisches Bewusstsein mit.

Zwei Leserbriefe Soyfers demonstrieren diese Haltung eindrucksvoll: 1931 wird *Verzweiflung der Jugend*, ein Leserbrief Soyfers, den er als Reaktion auf einen Vorabdruck von Ernst Fischers *Krise der Jugend* verfasst hatte, in der *AZ* abgedruckt.

„Er romantisiert die Jugend nicht und sieht sie als Generation, der gerade das abgeht, was man von der Jugend erwartet: Dynamik. In wenigen Sätzen umreißt Soyfer ein Kollektivpsychogramm einer entideologisierten, orientierungslosen jungen Generation [...]. Und er warnt die junge – und die alte – Generation vor Isolierung und Realitätsverlust.“²⁸

Verzweiflung der Jugend bot nicht nur eine scharfe Analyse Soyfers über den Zustand der politischen Indifferenz vieler Jugendlicher zu jener Zeit und die große Gefahr, die diese Indifferenz dadurch birgt, dass sie die orientierungslose Jugend als Zielgruppe und Opfer populistischer Hetze geradezu anbietet, sie spiegelte auch Soyfers reges Interesse und seine Teilnahme am Diskurs innerhalb der Linken treffend wider.

Der zweite Leserbrief, *Und nach der Olympiade?*, 1931 im *Kleinen Blatt* abgedruckt, warnt vor der kurzsichtigen Euphorie, die sich auch parteiintern im Bezug auf die in jenen Tagen stattfindende Olympiade durchsetzt, und ist somit Zeugnis von Soyfers politischer Weitsicht und kritischer Distanz.

Auch seine Filmkritiken und Rezensionen offenbaren Soyfers politisches Bewusstsein. In *Herbstoffensive des Kitsches* etwa, 1932 in der *AZ* erschienen, rollt Soyfer die Vergangenheit der Universum Film AG (UFA) auf und prangert die Filmproduktion als Werbemittel der Reaktion an. In einer Kritik zum Kassenschlager *Der blaue Engel* beklagt er die Umsetzung der Romanvorlage *Professor Unrath*, entstanden „Als Heinrich Mann noch jung und revolutionär war“²⁹ als guten, aber tendenzlosen Film. „Warum in Dreiteufelsnamen ist er tendenzlos? Weil er von bürgerlichen Regisseuren gedreht, vom Kapital einer bürgerlichen Filmgesellschaft bezahlt wurde.“³⁰

²⁷ Jarka, Nachwort. Werkausgabe Jura Soyfer Bd. 3, S. 343.

²⁸ Jarka, *Jura Soyfer*, S. 63.

²⁹ Soyfer, Werkausgabe Bd. 3, S. 332.

³⁰ Ebd., S. 332.

Ähnlich auch der Tonfall von Soyfers Theaterkritiken: In einer Reaktion auf die Aufführung von Raynals *Grabmal des unbekanntes Soldaten* im Arbeiterbildungsverein Alsergrund schreibt Soyfer

„es ist ein bürgerlicher Pazifist, der hier zu uns spricht, der von ihm zur Darstellung seiner Gedanken gewählte Schauplatz ist eine bourgeoise Familie. Darum erreichen in diesem Stück Probleme dort den Höhepunkt, wo sie für den Proletarier erst anfangen sollen. [...] Manches wird betont, was proletarischem Denken ganz fern steht“³¹.

In Soyfers journalistischen Arbeiten ist genau jene Grundhaltung deutlich spürbar, die auch seine Stücke und Szenen kennzeichnet und auszeichnet: „kritischer Realismus, ja Skepsis auch in der Beurteilung seiner Gesinnungsgenossen – und leidenschaftlicher Glaube an das Ideal des Sozialismus“³². Soyfer, der vor 1934 ein glühender Verfechter der Tendenzbühne war, ist auch in seinen journalistischen Arbeiten tendenziös: „Er will teilhaben am politischen Geschehen und durch Schreiben darauf einwirken.“³³

³¹ Ebd., S. 301.

³² Jarka, Nachwort. Werkausgabe Jura Soyfer Bd. 3, S. 344.

³³ Ebd., S. 344.

5 Sozialistische Kulturpolitik in der Zwischenkriegszeit

Jura Soyfers erste szenische Arbeiten entstanden während einer Ferienkolonie des BSM/VSMÖ in Zeltweg. Dieser Umstand zeigt, wie eng Soyfers Schaffen mit der sozialistischen Kulturpolitik nicht nur ideologisch, sondern auch hinsichtlich der Produktions- und Rezeptionsbedingungen verbunden war.

Soyfer verlebte seine Jugend- und Gymnasialzeit in den Herbsttagen des *Roten Wien*. Schon als er 1927 dem VSM beigetreten war, hatte „die Sozialdemokratische Partei ihren Zenit (...) überschritten und steuerte dem Untergang zu“³⁴, wie Jürgen Doll bemerkt. Dennoch war die Kulturlandschaft, die Soyfer prägte und in der er Fuß zu fassen versuchte, gekennzeichnet von Parteiorganisationen der Sozialdemokratischen Partei. Ihre ca. 1500 Vereine bestimmten nicht nur das kulturelle Leben und die Presse, sondern auch Sport und Freizeit weitgehend mit. Proletarische Feste, Sprechchöre, Feiern und Spiele übernahmen eine wichtige gesellschaftliche Funktion.

Der Schwerpunkt der sozialdemokratischen Bildungspolitik lag im Bereich der Arbeiterbildung. Zu diesem Zwecke wurden unter anderem Arbeiterbildungsvereine, Arbeiterbibliotheken und Lesekreise installiert. Erika Weinzierl schreibt dazu in ihrem Aufsatz über die *Österreichische Kulturpolitik in der Zwischenkriegszeit*:

„Erwähnt werden muss [...] der vorbildliche Auf- und Ausbau des Volksbildungswesens im sozialdemokratischen Wien. In der Urania und im Volksheim Ottakring hielten Gelehrte von Rang, auch Mitglieder des ‚Wiener Kreises‘, Seminare und ‚volkstümliche Universitätsvorträge‘.“³⁵

Ziel der sozialistischen Bildungs- und Kulturpolitik war nicht die Erschließung der bürgerlichen Kultur für die Arbeiter, sondern die Etablierung einer sozialistischen Gegenkultur. Die Verknüpfung möglichst vieler privater Lebensbereiche (Sport, Freizeitbeschäftigung, Gärtnerei, Tanz usw.) mit der Politik der Sozialdemokratischen Partei und die Organisation dieser Interessen und Freizeitbeschäftigungen in sozialistischen Vereinen waren zusammen mit der Arbeiterbildung ein grundlegender Teil der sozialistischen Erziehung, die in der Erschaffung des „neuen Menschen“ ihre Vollendung zu finden suchte.

Die Erziehung und Bildung zu diesem vielbeschworenen *neuen Menschen* begannen schon im jungen Alter (siehe beispielsweise die *Kinderfreunde*³⁶, wo sie sich

³⁴ Doll, *Theater im Roten Wien*, S. 15.

³⁵ Weinzierl, *Österreichische Kulturpolitik in der Zwischenkriegszeit*, S. 19.

³⁶ Sozialdemokratische Vorfeldorganisation für Kinder

hauptsächlich in Form von Ferienlagern, Feiern und Festen vollzog) und setzte sich in den Jugendorganisationen fort. Die Parteijugendorganisationen waren nicht nur besonders zahlreich und von großem Einfluss auf das gesamte private und schulische Leben jener Generation, sondern auch politisch oftmals radikaler als die Partei selbst.

Die Jugendorganisationen waren strategisch besonders wichtig für die SDAP, allzu radikal von der Parteilinie abweichende Gruppierungen wurden häufig finanziell oder organisatorisch sanktioniert (siehe z. B. die Geschichte der sogenannten „Achtzehner“, zu deren Mitgliedern auch Jura Soyfer zählte. Die besonders linke Sektion des BSM/VSMÖ verlor ihren Platz im Parteiheim der Bezirks-SDAP, da sie sich ideologisch und organisatorisch zu sehr an eine kommunistische Organisation angenähert hatte). Dennoch kann nicht geleugnet werden, dass sich die SDAP in Sachen Jugendarbeit besonders hervorgetan hat, die Vorträge mit führenden österreichischen und internationalen Parteiideologen erfreuten sich in der Parteijugend großer Beliebtheit und auch die kulturellen Veranstaltungen, Ferienkolonien und Reisen trugen dazu bei, die Partei für die Jugend besonders anziehend zu machen.

„In der sozialistischen Erziehung wurde also nicht nur Wissen vermittelt, sondern es wurden auch Lebensstile geprägt. Man kann daher mit Recht von einer ‚sozialistischen Sozialisation‘ sprechen, die die Mitglieder der Partei durchzumachen hatten. In besonderem Maße gilt dies natürlich für Jugendliche, die über die Jugendorganisationen in die SDAP hineinwuchsen und deren Persönlichkeit während der entscheidendsten [sic!] Jahre ihres Lebens von den sozialistischen Lebensidealen geformt wurden. Eine derartige Entwicklung ist auch bei Jura Soyfer vorauszusetzen.“³⁷

Nicht nur die Jugendorganisationen der Partei prägten Soyfer, auch die sozialistische Presse- und Kulturlandschaft gilt als maßgebend für sein Leben und Wirken. Die AZ, die den Namen „Jura“ bekannt machen sollte, war eine Tageszeitung mit einer Auflage von 100.000 Stück (Stand 1930), der in der österreichischen Presselandschaft eine wichtige Bedeutung beigemessen werden konnte. Auch viele der (Vorfeld-)Organisationen und Vereine der Partei pflegten eigene Publikationen, die sie für ihre Mitglieder oder eine breitere Öffentlichkeit herausgaben. Soyfers erste Publikation beispielsweise war das Gedicht *An alte Professoren*, das in der Zeitschrift *Schulkampf*, dem Organ des VSM, erschien. Wie der VSM veröffentlichten auch Sportvereine, Jugendorganisationen und andere sozialistische Vereine ihre Wochen- oder Monatsschriften, was insgesamt ein sehr breites Spektrum an sozialdemokratischer Presse ergab.

Auch die 1926 gegründete *sozialistische Veranstaltungsgruppe*, der Dachverband, aus dem im Herbst 1926 das *politische Kabarett* und 1932, aufgrund des großen Erfolges des *politischen Kabarett*s auch die *Roten Spieler* entstanden waren, verfügte mit der *Politischen Bühne* über eine eigene Publikation, die jedoch nur sehr kurz erscheinen

³⁷ Langmann, *Sozialismus und Literatur. Jura Soyfer*, S. 18.

konnte. Jura Soyfer verfasste für die *Politische Bühne* zwei kurze theatertheoretische Essays, *Die Tendenzbühne und ihr Publikum* und *Das Publikum erforschen und verändern*. Langmann schreibt über diese Essays:

„Der Autor, der durch die „Schule der Partei“ gegangen war und mit ihren Strukturen [...] verbunden blieb, hatte anderen Kollegen aus dem ‚bürgerlichen Lager‘ das Wissen um den Erwartungshorizont der Rezipienten voraus – waren doch diese zumeist in derselben Partei organisiert oder befanden sich zumindest in deren Vorfeld.“³⁸

Diese Phänomene des Zusammenfallens von realem und intendiertem Publikum und die genaue Kenntnis und ideologische Nähe vom Produzenten zum Rezipienten treffen nicht nur auf die sozialistische Presse zu, sondern im selben Ausmaß auch auf die Stücke und Szenen der sozialistischen Kulturlandschaft. Darauf deutet unter anderem die Tatsache hin, dass in der wissenschaftlichen Literatur zu Jura Soyfer, bezugnehmend auf die Kabarett- und Kleinkunstszene im Ständestaat, der Wegfall dieser Einheit von Autor und Publikum stets besonders betont wird und als ein möglicher Grund für die Zäsur, die im Werk Soyfers nach dem Februar 1934 zu bemerken ist, genannt wird.

Nicht nur im Werk Soyfers stellt der Februar 1934 eine Demarkationslinie dar, es waren die gesamte österreichische Kulturlandschaft von der Ausschaltung des Parlaments und der gewaltsamen Einrichtung des Ständestaates beeinflusst.

„Dennoch kann schon jetzt festgestellt werden, daß die politischen Zäsuren im unterschiedlichen Ausmaß die Kulturpolitik tangiert haben, daß kulturelles Leben im ‚Umfeld‘ z. B. des früheren sozialdemokratischen Einflusses auch 1934 bis 1938 vorhanden war.“³⁹,

wenn auch den Umständen geschuldet, in anderer Form als zuvor.

Vor der Etablierung des austrofaschistischen Ständestaates 1934 und der darauf folgenden Reinstallierung der Zensur, als die Kulturlandschaft vor allem in Wien noch klar von der SDAP und dem, was man für die Vorboten der zu errichtenden *sozialistischen Gegenkultur* hielt, dominiert war, beherrschten nicht Kleinkunsthöhlen und Kellertheater die Wiener Theaterlandschaft, wie es nach 1934 der Fall war, sondern proletarische Feiern und Feste. Die *Roten Spieler* erfreuten sich nicht nur in Wien großer Beliebtheit, sondern fuhren auch in die Bundesländer, um ihr Agitprop-Theater zu zeigen. Die *sozialistische Veranstaltungsgruppe* und das *politische Kabarett* gewannen schnell an Beliebtheit und entwickelten sich stetig weiter.

Das zu diesem Zeitpunkt noch mit dem intendierten idente reale Publikum, als Adressat und Empfänger zugleich, stellte die Gesamtheit der sozialistisch denkenden und

³⁸ Ebd., S. 175.

³⁹ Weinzierl, Österreichische Kulturpolitik der dreißiger Jahre, S. 15.

organisierten Menschen in Österreich dar. Die *Rote Spieler-Szenen*⁴⁰ wurden, wie die Werke des *politischen Kabarett*s, dem Arbeiterpublikum auch in Arbeiterbildungsheimen, Parteiheimen oder Volksbildungswerken gezeigt. Hauptsächlich jedoch kamen die Szenen der *Roten Spieler* in der Provinz oder an anderen wechselnden Orten zur Aufführung, da sie mit der Intention gegründet worden waren, gleichsam der mobile Zweig des *politischen Kabarett*s zu sein, was auch die Arbeitsweise der *Roten Spieler* entscheidend beeinflusste. Reduzierte Requisiten, Kostüme und Kulisse sollten die Aufführbarkeit an wechselnden Orten und möglichst unabhängig von den jeweiligen räumlichen Gegebenheiten (beispielsweise im Freien) garantieren.

Noch am 11. Februar 1934 wurde die „Schwejk-Conference“, eine Gemeinschaftsarbeit, die Jura Soyfer mit Hans Weigel verfasst hatte, in einem Arbeiterwohnheim in Wien mit großem Erfolg uraufgeführt. Dies sollte die letzte Gelegenheit sein, dem linken Publikum eine derartige Szene unverschlüsselt zu zeigen.

⁴⁰ Soyfer schrieb zwei Szenen für die *Roten Spieler*: *Christbaum der Menschheit* und *König 1933 ist tot, es lebe König 1934*.

5.1 Theater im Roten Wien

Nach dem Ende des Ersten Weltkrieges waren die großen Theaterhäuser und staatlichen Theater in bürgerlicher Hand: Die Besucher entstammten überwiegend dem Bürgertum, die Spielpläne setzten sich aus einem sehr konservativen, gängigen Repertoire und einigen Klassikern zusammen. Eine wirkliche Gegenkultur, wie es sie beispielsweise in Deutschland mit Brecht und Piscator gab, ein kritisches, linkes Theater, das nicht nur innerhalb der einschlägig linken Szene konsumiert und rezipiert wurde, war in Wien zu jener Zeit nicht vorhanden.

„Vom Wien der Jahrhundertwende verlagerte sich nach dem Ersten Weltkrieg das kulturelle Schwergewicht nach Berlin, der neuen ‚Kulturhauptstadt Europas‘ [...]. Kultur und Literatur, die in Wien im Zeichen der Ästhetik, der Psychologie und der Sprachkritik geblüht hatten, standen in Berlin unter dem Primat der Politik. Verglichen damit schien im Wien der Zwischenkriegszeit völlige Windstille zu herrschen.“⁴¹

Zwar beschäftigten sich innerhalb der Linken zahlreiche Theoretiker mit der Frage nach einer sozialistischen Kulturpolitik als Teil der sozialistischen Bildung, allerdings gingen nur einige davon näher auf ihre Vorstellungen von einem sozialistischen Theater und die Anforderungen und Aufgaben, die sich Selbigem stellten, ein. Zu den wichtigsten jener Theoretiker, die den Diskurs innerhalb der Linken in Österreich dominierten und die auch Jura Soyfer und sein Werk geprägt haben, zählen Otto Bauer, Max Adler, Ernst Fischer und Josef Luitpold Stern.

Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, im Einzelnen auf sie einzugehen oder auch nur zu versuchen, einen Überblick über Theorien und Diskurse innerhalb des austromarxistischen Lagers zu geben, daher können diese Punkte nur in aller Kürze skizziert werden und nur insofern, als dass sie für das Verständnis von Jura Soyfers Werk und der Bedeutung der Ereignisse im Februar 1934 dienen.

„Grob gesagt übernahmen diese, später Austromarxisten genannten Theoretiker die ökonomische und soziologische Analyse von Marx, die sie mithilfe der modernen Sozialwissenschaften zu verfeinern und den veränderten Verhältnissen anzupassen suchten, lehnten dabei jedoch die philosophischen Implikationen des Marxismus, also den historisch-dialektischen Materialismus, zugunsten idealistischer Konzeptionen ab.“⁴²

Die austromarxistischen Kulturtheoretiker begriffen Kultur und Theater als Teile der sozialistischen Bildungsarbeit, die es sich nicht zur Aufgabe gemacht hatte, die Arbeiter an die bürgerliche Kultur heranzuführen, sondern mit ihr sollte eine eigene sozialistische Gegenkultur geschaffen werden, die, ebenso wie die anderen Elemente der

⁴¹ Doll, *Theater im Roten Wien*, S. 9.

⁴² Ebd., S. 15.

Arbeiterbildung, der Überwindung der alten Gesellschaft zuträglich sein und den Weg für diesen *Neuen Menschen* ebnen sollte.

Die austromarxistischen Theorien waren trotz der großen Fortschritte, die im Roten Wien seitens der Arbeiterbildung sowie im Gesundheits- und Sozialwesen erreicht wurden, nicht unumstritten.

„Bei der Auflösung der Einheit der Marxschen Theorie in sozio-ökonomische Analyse und Erkenntnislehre ging allerdings deren dynamisierendes Element, die Dialektik, verloren zugunsten eines Nebeneinanders von mechanischem Fortschrittsglauben und idealistischem politischem Voluntarismus. Dabei hat das fast blinde Vertrauen in die ökonomische Gesetzmäßigkeit der geschichtlichen Entwicklung [...] zum viel kritisierten Determinismus eines Otto Bauer geführt.“⁴³

Auch Jura Soyfer ist trotz seines uneingeschränkten Bekenntnisses zum Sozialismus ein scharfer Kritiker der Parteiideologen und der austromarxistischen Theoretiker. Er verfolgte nicht nur den Diskurs innerhalb der österreichischen Linken, besonders im Bezug auf die Kulturpolitik, sehr gespannt, seine Schriften zeugen auch von einem großen Interesse für das zeitgenössische Theatergeschehen in Deutschland.

„Für Soyfer war Literatur, besonders Theater mit seiner kollektiven Rezeption, Mittel zur Gewinnung und Verbreitung von Erkenntnissen. Ihm ging es, ebenso wie dem Lehrtheater in Deutschland, um den ‚allseitigen gemeinschaftlichen Lernprozeß mit Hilfe des Theaters‘.“⁴⁴

Der lebendigere Diskurs und das weiter fortgeschrittene politische Theater in Deutschland waren für Soyfer und eine ganze Generation junger Theaterschaffender vorbildhaft, wenngleich die Vorzeichen, unter denen Soyfer und seine Zeitgenossen in Österreich Theater machten, andere waren als jene in Deutschland, wodurch maßgebliche Unterschiede und Eigenheiten des österreichischen Theaters bedingt waren.

„Nicht Marx und Engels waren die Propheten der austromarxistischen Kultur- und Bildungsbewegung, sondern Kant und Schiller bzw. ihr Interpret Max Adler. Dieser gehörte [...] zur Generation der jungen sozialdemokratischen Intellektuellen, die versuchten, den Ökonomismus der ersten marxistischen Generation [...] zu überwinden und der pragmatischen Politik der österreichischen Partei [...] eine theoretische Grundlage zu geben.“⁴⁵

Eine einheitliche theoretische Grundlage wurde in dieser Form jedoch nicht gefunden, der Diskurs innerhalb der Linken, der nach dem Ende des Ersten Weltkrieges 1918 aufzublühen begann, erfuhr 1927 einen ersten groben Einschnitt und wurde 1934 endgültig gewaltsam beendet. Nicht nur die politische Identitätssuche selbst, auch die Suche nach einem sozialistischen Theater und die Entwicklung einer linken Gegenkultur wurden jäh unterbrochen.

⁴³ Ebd., S. 15.

⁴⁴ Langmann, *Sozialismus und Literatur. Jura Soyfer*, S. 176ff.

⁴⁵ Doll, *Theater im Roten Wien*, S. 15.

Eine besondere Eigenheit des politischen Theaters in Österreich war die Abgeschlossenheit, in der es – auch schon vor der Wiedereinführung der Zensur im austrofaschistischen Ständestaat – produziert und rezipiert wurde:

„Anders als in Deutschland und Sowjetrußland, wo kontinuierlich heftige Auseinandersetzungen um Inhalt, Form und Finalität des sozialistischen Theaters geführt wurden, war diese Diskussion in Österreich kaum über den engen Kreis der Veranstaltungsgruppe hinausgedrungen.“⁴⁶

Die Veranstaltungsgruppe mit dem *politischen Kabarett* und den *Roten Spielern* war verantwortlich für einen großen Teil der linken Theaterproduktion jener Jahre.

Eine wichtige Rolle im kulturellen Leben des Roten Wien nahmen, wie bereits erwähnt, die Sprechchorwerke ein, die einen großen Bestandteil der sozialistischen Feier- und Festkultur ausmachten. Oratorien, Kantaten und Sprechchorwerke erfreuten sich großer Beliebtheit und waren allgemein bekannt.

„Bei der Ausarbeitung der sozialdemokratischen Festkultur diente der Intimfeind, die katholische Kirche als Vorbild [...]. Unter der Ersten Republik nahmen die Anleihen beim ideologischen Gegner noch zu. Otto Felix Kanitz etwa, der Mentor der Kinderfreunde [...] rief offen dazu auf, die Methoden der Kirche nachzuahmen.“⁴⁷

Die Sakralisierung der sozialistischen Fest- und Feiernkultur war ebenfalls ein Instrument der Entgesellschaftung, sie sollte in einem katholisch dominierten Land wie Österreich verbreitete kirchliche Feste und Riten durch sozialistische Pendanten ersetzen. Diese Bemühungen waren nur mäßig erfolgreich, wohingegen sich die genuin sozialdemokratischen Feste und Feiern schnell durchsetzten und sich einen festen Platz im Leben der Parteimitglieder eroberten.

Neben den großen sozialistischen Feiertagen, wie dem 1. Mai und der März-Feier (im Andenken an die Revolution 1848) sowie der Republikfeier am 11. November, gab es noch zahlreiche kleinere Feiern und Feste, die je nach Unterorganisation variierten. Die große Anzahl an Feiern und Festveranstaltungen zog eine beachtliche Anzahl an Sprechchorwerken, Liedern, Stücken und Szenen, die in jenen Jahren entstanden, nach sich.

Neben diesen oftmals sakrale Spuren tragenden szenischen und musikalischen Werken des Roten Wien begann sich, weitaus später das sozialdemokratische Agitationstheater zu entwickeln.

„Während in Deutschland unter dem Einfluß des sowjetischen Proletkults die Debatte um direkt politisches Theater schon 1919 begonnen hatte und die ersten Aufführungen politischer Stücke [...] die revolutionäre Nachkriegsperiode

⁴⁶ Ebd., S. 265.

⁴⁷ Ebd., S. 58.

begleiteten, datieren die ersten rudimentären Versuche in Österreich erst aus dem Jahre 1925.⁴⁸

Das politische Theater entwickelte sich in den folgenden Jahren in Österreich, wie schon erläutert, hauptsächlich im Einflussbereich der sozialistischen Veranstaltungsgruppe. Jura Soyfer verfasste für die *Roten Spieler* Agitpropszenen und entwarf in der Zeitschrift des *politischen Kabarets*, der *politischen Bühne* erste Ansätze einer eigenständigen Publikumsdramaturgie.

Auf die *Roten Spieler*-Szenen sowie das *politische Kabarett* wird an anderer Stelle näher eingegangen (Kap. 5.3 und 5.4), da sie als direkte Wirkungsstätte Jura Soyfers eine Sonderstellung einnehmen.

⁴⁸ Ebd., S. 85.

5.2 Die sozialistische Veranstaltungsgruppe

Die Anfänge der *sozialistischen Veranstaltungsgruppe* liegen in einer sozialistischen Ferienkolonie in Ferlach im Jahr 1925, wo einer der für Ferienkolonien typischen Theaterabende veranstaltet wurde. Um die teilweise eher trockenen Referate und Schulungen aufzulockern, wurden historische Hintergründe und Ereignisse szenisch dargestellt. Der große Erfolg dieser Spiele generierte eine größere Bekanntheit und bald erhielten die *Roten Spielleute* zahlreiche Einladungen, auf Parteiveranstaltungen zu spielen. Obgleich die *Roten Spieler* vor der Gründung der eigentlichen *sozialistischen Veranstaltungsgruppe* entstanden waren, diente die *Veranstaltungsgruppe* selbst der Organisation und war in erster Linie eine Art ideologischer Dachverband für die bald zahlreichen *Rote Spiele*-Truppen.

Die *Veranstaltungsgruppe* verstand sich als direkter Teil der sozialistischen Bildungsarbeit, stand in Kontakt mit den Parteiideologen und hatte sich ganz der kulturellen Verbreitung der sozialistischen Propaganda verschrieben. Die *Veranstaltungsgruppe* und ihre Unterorganisationen wurden finanziell und ideologisch von der Partei unterstützt, was ein Abhängigkeitsverhältnis aufbaute, das sich von Zeit zu Zeit auch in der praktischen Arbeit der Truppen bemerkbar machte.

Innerhalb der Partei wurden sich die Mitglieder bald der starken propagandistischen Wirkung der schnell an Beliebtheit und Bekanntheit gewinnenden *Veranstaltungsgruppe* gewahr und nahmen sie dementsprechend ernst, was sich einerseits in der großzügigen Subventionierung, andererseits an der wachsenden Bedeutung für die sozialistische Kulturarbeit seitens der Partei zeigte.

International orientierte sich die *sozialistische Veranstaltungsgruppe* an der jungen Sowjetunion sowie an der Entwicklung des politischen Theaters in Deutschland:

„Begierig nahm man den Proletkult, der die Masse und das Kollektiv als Helden entdeckte und hymnisch besang, zur Kenntnis. [...] Dann ist die künstlerische Ausstrahlung Berlins, das in den zwanziger Jahren eine Art kulturelle Hauptstadt Europas bildete, einzukalkulieren. [...] Erwin Piscator ging mit seiner künstlerischen und inhaltlichen Revolutionierung des Theaters als neuer Komet am Bühnenhimmel auf, der auch auf Österreich ausstrahlte.“⁴⁹

⁴⁹ Aspetsberger, *Literatur und Austromarxismus*, S. 65.

5.3 Die Roten Spieler

Die *Roten Spielleute* wurden 1925 nach einer historischen Revue über die Bauernkriege im Zuge einer Ferienkolonie des VSM gegründet. Sie entstanden noch vor ihrer späteren Dachorganisation, der sozialistischen Veranstaltungsgruppe, deren Gründung zwar auf dieselbe Ferienkolonie im Sommer 1925 zurückgeht, jedoch offiziell erst auf das Jahr 1926 datiert ist. Die *Roten Spielleute*, wie die Truppe sich zuerst nannte, konzentrierten sich auf die politische Agitation, zunächst vor allem in den Kreisen der Jugend, bald aber, aufgrund ihres großen Erfolges, kam es zu Aufführungen vor Parteimitgliedern und Sympathisanten jeden Alters. Aus den *Roten Spielleuten* entstand 1926 die *sozialistische Veranstaltungsgruppe* als Dachorganisation, später das *politische Kabarett*, das 1932 wiederum den mobilen Zweig seiner Truppe, in Anlehnung an den ursprünglichen Namen der ersten sozialistischen Theatergruppe der ersten Republik, *Die Roten Spieler* nannte.

Die Truppe war inhaltlich auf Agitation und Parteipropaganda ausgerichtet, formal gab es einige Besonderheiten, welche die *Roten Spieler* charakterisierten: Sie waren auf kurze, prägnante Szenen spezialisiert, da sie oft im Zuge von Feiern und Festveranstaltungen auftraten. Für den Einsatz zu Agitationszwecken war eine möglichst uneingeschränkte Mobilität erforderlich, was ein sehr reduziertes Bühnenbild und wenige Requisiten sowie technische und räumliche Anspruchslosigkeit seitens der Truppe voraussetzte.

Formal sind vor allem die Sprechchorelemente prägend, die in vielen Stücken der *Veranstaltungsgruppe* vorkamen und die dazu dienten, Massen abzubilden oder darzustellen und so das Ziel verfolgte, das Publikum in das Bühnengeschehen einzubinden. Ein Beispiel für diese Technik liefert beispielsweise eine Szene Jura Soyfers für die *Roten Spielleute: Christbaum der Menschlichkeit* veranschaulicht nicht nur die Bemühungen seitens der Partei, als Teil des Entgesellschaftungsprozesses auch die christlichen Traditionen in einem katholisch geprägten Land wie Österreich aufzubrechen und neu, nämlich politisch und sozialistisch zu konnotieren, sondern zeigt auch deutlich die Funktion und den Einsatz des Sprechchores in der Theaterarbeit der *Roten Spieler*.

Der Sprechchor, im Publikum lokalisiert, diente dazu, dieses für die politischen Ziele der Truppe zu gewinnen, indem es sich mit dem Publikum solidarisiert und ihnen im Stück eine Stimme verleiht, die Einfluss auf das Spielgeschehen zu nehmen vermag. Die Ermächtigung des Publikums war zu jener Zeit in Österreich ein Element der gelungenen Theaterarbeit zum Zwecke der Agitation der Sozialdemokratischen Partei.

Der Sprechchor der *Blauen Blusen*, der hauptsächlich bei Veranstaltungen der *Roten Spieler* eingesetzt wurde, nahm bald nach seiner Gründung 1930 auch Abseits von Aufführungen der *Roten Spieler* eine wichtige Rolle bei Festen und Feiern der Partei ein.

Der Name der *Blauen Blusen* rekurriert auf die Bekleidung der sozialistischen Jugend zu jener Zeit. In einigen Aufführungen der *Roten Spieler* wurde den *Blauen Blusen* auch ein Gegenchor an die Seite gestellt, um so die Klassenunterschiede sowie Zwietracht und Unstimmigkeiten opponierender Klassen und politischer Gruppierungen darstellen zu können.

In der Truppe der *Roten Spieler* wurde auf eine gemeinschaftliche Arbeitsweise gesteigerter Wert gelegt, es gab fixe Vorschriften, die eine gerechte Verteilung der Arbeit und der Rollen garantieren sollten. So mussten sich die Spieler beispielsweise bei Hauptrollen abwechseln, damit sich innerhalb der Truppe keine Stars herausbilden konnten, da jeder auf eine Hauptrolle folgend eine kleinere Rolle zu spielen hatte. Das Prinzip der Selbsterziehung der Mitwirkenden nahm eine entscheidende Funktion ein: Das erklärte Ziel war es, das Publikum durch die eigene Auseinandersetzung politisch zu erreichen und für die Ziele der Partei zu begeistern.

Die Aufführungen der *Roten Spieler* fanden in Parteilokalen, Gasthäusern und Veranstaltungsräumen der Arbeiterbildungsstätten sowie im Freien und am Land auf Dorfplätzen statt. Die Veranstaltungen in ländlichen Räumen waren für die Agitationszwecke der Partei wesentlich, daher nahmen die *Roten Spieler* als mobiler Ast der *sozialistischen Veranstaltungsgruppe* propagandistisch und agitatorisch eine große Bedeutung in der Parteiarbeit ein. Die Szenen wurden gemäß der Publikumszusammensetzung auch spontan verändert, da gewisse satirische Elemente beispielsweise nur bei urbanem Publikum funktionierten.

Die *Roten Spieler* erfreuten sich bis zu ihrer Auflösung im Ständestaat umfassender Beliebtheit, wurden aber nach den Ereignissen im Februar 1934 systematisch sabotiert und bald verboten.

5.4 Das politische Kabarett

Das *politische Kabarett*, das der *sozialistischen Veranstaltungsgruppe* zugehörte, wurde im Herbst 1926 gegründet und bestand zu einem Großteil aus Mitgliedern von sozialdemokratischen Schüler- und Studentenorganisationen. Ziel des *politischen Kabarett*s war es, sich mithilfe von satirischen Darstellungen und kabarettistischen Szenen und Liedern am Bildungsauftrag der Partei zu beteiligen und durch ihr Schaffen im Bereich der Parteiagitation nützlich zu sein.

Geleitet wurde das politische Kabarett von Robert Ehrenzweig und Viktor Grünbaum, die beide – insbesondere Ehrenzweig durch seine Presseerfahrung – mit dem Wesen der sozialdemokratischen Bildungspolitik vertraut waren. Die Aufführungen des *politischen Kabarett*s erfolgten zunächst in Parteilokalen, sie waren von Anfang an sehr gut besucht und fanden beim Publikum großen Anklang. Einzelne aneinandergereihte Szenen wurden von einem Sprecher anmoderiert und übergeleitet, die Akteure bedienten sich der Satire als Mittel, um politische Missstände aufzuzeigen. Diese Intention wurde vom Sprecher gegebenenfalls betont und dem Publikum so verdeutlicht. Das Publikum wurde direkt angesprochen und sollte möglichst in das Theatergeschehen integriert werden.

6 Theatertheoretische Schriften vor 1934

„Literaturtheoretische Reflexionen scheinen bei Soyfer – im Gegensatz zu Brecht und der linken Literaturszene in Deutschland – von eher zweitrangiger Bedeutung zu sein. [...] Es geht darin hauptsächlich um die Rolle des Autors in der Gesellschaft und seine politisch-didaktischen Wirkungsmöglichkeiten. Fragen der Ästhetik werden kaum behandelt.“⁵⁰

Langmann nennt für dieses Theoriedefizit mehrere Gründe: einerseits den Rückzug vieler österreichischer Theaterleute aus der Politik in die private Abgeschiedenheit, andererseits die Existenz einer alternativen proletarischen Gegenöffentlichkeit in Österreich, speziell in Wien. Die austromarxistische Gegenkultur, die sich in ihren Bestrebungen, den neuen Menschen zu schaffen, wie erwähnt, auf vielerlei Bereiche erstreckte, brachte zwar keine einheitliche Theatertheorie hervor, dennoch war Soyfer geprägt von einigen Theoretikern der austromarxistischen Bildungs- und Kulturarbeit.

Besonders hervorzuheben ist Josef Luitpold Stern, der bereits 1912 in seinem Essay *Arbeiter und Dichter*

„die Überwindung des bürgerlichen Liberalismus in der sozialistischen Literatur, die Befreiung der Arbeiterdichter vom Vorbild Schillers und der Vormärz-Dichter, den Übergang von der allegorischen und rhetorischen Poesie zur Erlebnisdichtung“⁵¹

guthieß und annahm, „die deklamatorische Dichtung sei dabei, sich in kämpferische Poesie zu verwandeln.“⁵²

Josef Luitpold Stern forderte ein einheitliches Kulturprogramm für die Partei, das es jedoch in dieser Form nie geben sollte. Dennoch können aus der kulturpolitischen Praxis der Partei nach und nach Spezifika abgeleitet werden, die das österreichische Theater jener Zeit kennzeichnen:

„Das Kommunikationsverhältnis zwischen sozialistischem Autor und sozialdemokratischer Zuhörerschaft war eingebettet in das allgemeine Verhältnis zwischen Parteizentrale und Basis der Partei. Dies gilt sowohl für die institutionalisierte und formale als auch für die inhaltliche Seite dieses Zugangs.“⁵³

Jura Soyfer profitierte vor 1934 von diesem Zusammenfall von realem und intendiertem Publikum, er hatte einen ihm bekannten Adressaten, für den er seine Szenen, Texte und Lieder schrieb und mit dem er ideologisch übereinstimmte.

⁵⁰ Langmann, *Sozialismus und Literatur. Jura Soyfer*, S. 174.

⁵¹ Doll, *Theater im Roten Wien*, S. 32.

⁵² Ebd., S. 32.

⁵³ Langmann, *Sozialismus und Literatur. Jura Soyfer*, S. 175.

Einen weiteren Grund für das bestehende Theoriedefizit, nicht nur bei Jura Soyfer, sondern auch bei anderen zeitgenössischen Autoren sieht Langmann in den äußeren Umständen: Wie bereits erwähnt, wurde von sozialdemokratischer Seite erstmals 1925 versucht, politisches Theater in Österreich zu machen. Bereits zwei Jahre später wurde die Zensur de facto wiedereingeführt und spätestens mit 1934, also neun Jahre später, wurden alle Versuche in diese Richtung gänzlich ausgeschlossen.

„Anders als in Deutschland und Sowjetrußland, wo kontinuierlich heftige Auseinandersetzungen um Inhalt, Form und Finalität des sozialistischen Theaters geführt wurden, war diese Diskussion in Österreich kaum über den engen Kreis der Veranstaltungsgruppe hinausgedrungen.“⁵⁴

In der Zeitschrift der *sozialistischen Veranstaltungsgruppe*, der *Politischen Bühne*, die nur zwei Jahre lang erscheinen konnte, veröffentlichte Jura Soyfer 1932 seine beiden einzigen explizit theatertheoretischen Texte: *Das politische Theater* und *Die Tendenzbühne und ihr Publikum*.

Diese beiden Essays sind für die vorliegende Arbeit von besonderer Relevanz, da sie nicht nur Soyfers Theorien für ein politisches Theater vor 1934 widerspiegeln und so den Bruch, der sich in seinem Werk nach 1934 findet, abbilden. Des Weiteren stellen sie auch Soyfers erste Versuche dar, eine Publikumsdramaturgie zu entwickeln, die sich explizit auf die Produktions- und Rezeptionsbedingungen des politischen Theaters vor 1934 bezieht.

„Sie beschreiben seine Stellung zu einer Zeit, wo er noch in die Kommunikationsstrukturen der SDAP integriert war. Er hatte leichten Zugang zu ‚seinem‘ Publikum, und das Kommunikationsverhältnis zwischen sozialistischem Autor und sozialdemokratischer Zuhörerschaft war eingebettet in das allgemeine Verhältnis zwischen Parteizentrale und Basis der Partei. Die gilt sowohl für die institutionale und formale, als auch für die inhaltliche Seite dieses Zugangs.“⁵⁵

Soyfer, der das Theater als immanent politischen Ort ansah, legte das Hauptaugenmerk auf das Verhältnis und die Kommunikation zwischen dem Produzenten und dem Rezipienten. Seit 1932 durch seine zunehmende Mitarbeit in der Veranstaltungsgruppe, speziell im *politischen Kabarett* stärker an die Partei gebunden, richtete Soyfer seine rezeptionstheoretischen Ansätze auf den idealtypischen sozialdemokratischen Zuhörer aus. Er stellte sein politisches Theater in den Dienst der Partei.

Innerhalb der Sozialdemokratie koexistierten in diesen Jahren opponierende theoretische Ansätze zum Theater:

„Die scharfen Kontroversen um eine marxistische Ästhetik, die Ende der zwanziger und in den dreißiger Jahren im großen Stil ausgetragen wurden, [...] haben in der

⁵⁴ Doll, *Theater im Roten Wien*, S. 265.

⁵⁵ Langmann, *Sozialismus und Literatur*, S. 175.

österreichischen Sozialdemokratie nie stattgefunden, der Streit zwischen den beiden kontroversen Richtungen schwelte aber ununterbrochen. [...] David Josef Bach verfocht sein klassisches Kunstideal; daneben propagierte Ernst Fischer [...] ein operatives Kunstkonzept.⁵⁶

Jura Soyfer steht mit seinem Bekenntnis zur Tendenzbühne demnach in der Tradition Ernst Fischers und Josef Luitpold Sterns, deren theoretische Ansätze laut Pfoser mit jenen von Brecht und Piscator korrelieren.

„Für Bach ist [...] eine sozialistische Kunst gegebenenfalls nach der Machtübernahme durch die Arbeiterklasse vorstellbar, während Soyfer sie bereits während deren Aufstiegsphase für möglich hält.“⁵⁷

Für Jura Soyfer bestand kein Zweifel an der Möglichkeit und Notwendigkeit von politischem Theater, er selbst arbeitete theoretisch und praktisch an der Umsetzung eines solchen. Was nun unterscheidet Soyfers Arbeiten *während der Aufstiegsphase der Arbeiterklasse* im *Roten Wien* von seinen Stücken ab 1934, nach der Zerschlagung der Partei und dem Verbot aller Organisationen der Arbeiterklasse im Ständestaat?

Wie bereits erwähnt, richteten sich Soyfers theoretische Ansätze dezidiert an ein sozialdemokratisches Publikum. Der rezeptionstheoretische Ansatz, den Soyfer zum entscheidenden Moment der Abgrenzung eines proletarischen Theaters vom bürgerlichen macht, fasst ausschließlich das intendierte Publikum der Parteimitglieder und revolutionärer Arbeiterschaft, es richtete sich an das einheitlich zusammengesetzte Publikum des Agitproptheaters im *Roten Wien*.

Dadurch übernahm Soyfer jedoch auch formal einige Besonderheiten seitens der Kommunikationsstruktur von der SDAP, die sich im Zuge der Arbeiterbildungsbestrebungen der Partei ergeben hatten:

„Das Verhältnis von Produzenten und Rezipienten nähert sich bei Soyfer [...] dem Verhältnis von Lehrer und Schüler an. Bestimmte, schon vor-gewusste Inhalte werden demonstriert und sollen von den Rezipienten entsprechend nachvollzogen werden. Dies hindert jedoch nicht daran, daß dem Publikum auch in dieser Struktur die entscheidende Position zufällt.“⁵⁸

Zwar sind bei Soyfer, wie erwähnt, erste publikumsdramaturgische Ansätze erkennbar, schon aus dem obigen Zitat geht aber hervor, dass die Soyfersche Rezipientenrolle in keiner Weise mit jener Brechts zu vergleichen ist. Während Brecht vom epischen Theater eine eigene Zuschaukunst forderte, betonte Soyfer zwar die Wichtigkeit des Verhältnisses vom Produzenten zum Publikum der Tendenzbühne, leitete daraus jedoch keine Schlüsse hinsichtlich der Rolle des Zusehers ab, sondern erlangte lediglich

⁵⁶ Pfoser, *Literatur und Austromarxismus*, S. 264.

⁵⁷ Doll, *Theater im Roten Wien*, S. 267ff.

⁵⁸ Langmann, *Sozialismus und Literatur*, S. 177.

„[...] die Erkenntnis, daß unsere Zuschauer eine sich stetig entwickelnde, mit ihrem Theater in fortwährender Wechselbeziehung stehende Schicht sind. Wir gelangen zu einer fruchtbaren Definition der sozialistischen Tendenzbühne durch die dialektische Betrachtung des Publikums“⁵⁹.

Da Soyfer in den Kommunikationsstrukturen der Partei verhaftet blieb, galt auch für seine theatertheoretischen Ansätze, was Jürgen Doll über die sozialistische Veranstaltungsgruppe sagt:

„[...] die Mitglieder der Veranstaltungsgruppe fordern zwar einen neuen Schauspieltypus, aber keine neue Zuschauerhaltung. Sie betrachten die Zuschauer, nicht aber sich selbst als Schüler, wie es Brecht von den Akteuren seiner Lehrstücke erwartet hatte.“⁶⁰.

Nichtsdestotrotz stellen Soyfers Überlegungen einen fortschrittlichen Ansatz in der österreichischen Theatergeschichte dar, obgleich sie die Rolle des Zuschauers nicht zu verändern suchten, formulierte Soyfers doch den Anspruch, diese Rolle zu reflektieren und dialektisch zu betrachten.

⁵⁹ Soyfer, Werkausgabe Bd. 3, S. 300.

⁶⁰ Doll, *Theater im Roten Wien*, S. 270.

6.1 Politisches Theater

„Das Bürgertum von heute fordert kategorisch: Politik gehört nicht auf die Bühne! [...] Wie es aber in der Welt der Klassengegensätze keine Klassenharmonie und aufrichtige Werksgemeinschaft geben kann – so kann die Bühne gar nicht unpolitisch sein, solange es einen Klassenkampf gibt!“⁶¹

Jura Soyfer stellte diese Forderung nach einem politischen Theater an den Anfang seines ersten theatertheoretischen Essays, der 1932 in der *politischen Bühne*, der Zeitschrift der *sozialistischen Veranstaltungsgruppe*, veröffentlicht wurde. Er wirft in diesem Text dem Bürgertum vor, einst selbst vom politischen Theater profitiert zu haben, im Zuge der bürgerlichen Revolution 1848 nämlich, als Goethe, Schiller und Lessing „die Bühne zur politischen Tribüne“⁶² machten. Nun aber habe das Bürgertum die Seiten gewechselt und verwehre sich gegen das politische, das revolutionäre Theater der aufstrebenden Klasse des Proletariats.

„Soyfer stellt so eine Parallele her zwischen der Kunst des aufsteigenden Bürgertums und der des aufsteigenden Proletariats, eine Verknüpfung, die David Bach immer energisch bekämpft hatte. Konsequenterweise bedeutet für Soyfer, die Theorie der zwei Kulturen zu Ende denkend, das Agitationstheater den ersten Schritt zu einem sozialistischen Theater.“⁶³

David Josef Bach hingegen verwehrte sich gegen die Idee, dass es sozialistische Kunst schon vor der Errichtung der sozialistischen Gesellschaftsordnung im Staat geben könne. Er vertrat die Ansicht, dass das Proletariat zu erzieherischen Zwecken zwar an die Kunst herangeführt werden müsse, es sollte jedoch die bürgerliche Kunst kennenlernen. Bach war nicht der einzige Theoretiker der Partei, der dieser These anhing.

Jura Soyfer jedoch vertrat wie Ernst Fischer und andere Parteitheoretiker die Idee eines operativen Kunstkonzepts und betonte die Rolle des politischen Theaters für die Umerziehung des Proletariats zum *neuen Menschen*. „Die Arbeiterschaft soll das Theater finden, das nicht außerhalb, sondern innerhalb ihres Befreiungskampfes steht: die politische, revolutionäre Bühne!“⁶⁴

Der politische Inhalt des Stückes war ihm – wie den anderen Mitgliedern der Veranstaltungsgruppe – wichtiger als die Form oder die Ästhetik. Das Primat der Propaganda war nach Soyfers Ansicht von immanenter Wichtigkeit für das revolutionäre Theater des aufsteigenden Proletariats.

⁶¹ Soyfer, Werkausgabe Bd. 3, S. 295.

⁶² Ebd., S. 295.

⁶³ Doll, *Theater im Roten Wien*, S. 267ff.

⁶⁴ Soyfer, Werkausgabe Bd. 3, S. 296.

Dabei verfuhr er nach der politisch-didaktischen Methode der sozialdemokratischen Bildungspolitik:

„Soyfer knüpfte, wie es scheint, weniger an die direkten Erfahrungen der Parteibasis, auch nicht an eigene ‚Untersuchungsarbeit‘ an, sondern hielt sich mehr an die durch die Parteiinstanzen vermittelten und abstrahierten Einschätzungen, die er in politisch-pädagogischer Absicht an die Basis rückvermitteln wollte“⁶⁵

und näherte das Verhältnis zum Publikum so einem Lehrer-Schüler-Verhältnis an.

Das Publikum, auf das Soyfer in seinen theoretischen Überlegungen den Fokus legte, sollte mit den Mitteln des Theaters einen Erkenntnisgewinn erreichen und im sozialistischen Sinne umerzogen werden. „Wesentliches Moment seines literarischen Schaffens ist eine nachhaltige Wirkung auf den Rezipienten. Oberste Instanz für die Beurteilung seines Theaters ist das Publikum.“⁶⁶

Das Theater war somit Instrument zur Erziehung der Arbeiterklasse, das Publikum war verantwortlich für das Gelingen oder Misslingen der intendierten erzieherischen Absichten.

„Aus dieser Perspektive heraus mußte Soyfer literarisches Handeln in erster Linie als soziales erscheinen, welches darauf ausgerichtet ist, die politische Handlungsfähigkeit der als Subjekt der Geschichte verstandenen Arbeiterklasse zu vergrößern. Soyfer wollte also mit der Erziehung der ‚Klasse an sich‘ zu einer ‚Klasse für sich‘ beitragen.“⁶⁷

⁶⁵ Langmann, *Sozialismus und Literatur. Jura Soyfer*, S. 176.

⁶⁶ Ebd., S. 177.

⁶⁷ Ebd., S. 178.

6.2 Die Tendenzbühne und ihr Publikum

In seinem zweiten theatertheoretischen Essay des Jahres 1932, *Die Tendenzbühne und ihr Publikum*, beschäftigte sich Soyfer näher mit der Rolle des Publikums im politischen Theater. Wie bereits erläutert, standen Soyfers Theorien in der Tradition Ernst Fischers. Soyfer propagierte ein politisches, revolutionäres, proletarisches Theater: die Tendenzbühne, der in der Aufstiegsphase der Arbeiterklasse wichtige erzieherische Aufgaben zukamen.

Das Publikum der sozialistischen Veranstaltungsgruppe bestand überwiegend aus Parteimitgliedern, fortschrittlichen Arbeitern und ideologisch und politisch mit den Akteuren der politischen Bühne konformen linken Kräften aus Arbeiterschaft und Intelligenz. Doll meint,

„diese Übereinstimmung zwischen Bühne und Publikum unterscheidet nicht nur fundamental das sozialistische vom bürgerlichen Theater, sondern sie zeichne auch den sozialistischen Autor vor dem bürgerlichen Autor aus“⁶⁸,

da er das Publikum, das es für sein Theater zu gewinnen gelte, kenne und seine Interessen teile.

Das politische Theater der *sozialistischen Veranstaltungsgruppe* wurde seitens der Partei als wichtiger Teil des Arbeiterbildungswesens gewürdigt. Ihr Theater stand im Dienste der Propaganda und wurde als ausführender Teil der Erziehungsbemühungen der Partei gesehen. Dadurch ergab sich jedoch, wie bereits erläutert, das Problem, dass das Verhältnis zwischen Autor und Publikum ein sehr lehrhaftes wurde, was dazu führte, dass die Tendenzbühne ihr Ziel, den Erkenntnisgewinn und die sozialistische Erziehung nur auf den Zuschauer bezog, sich selbst aber aus diesem Prozess herausnahm.

Im Bezug auf Soyfers Zuschauerbetrachtung zeigt sich das besonders deutlich, wenn seine Überlegungen der Brechtschen Konzeption einer neuen Zuschauerhaltung im epischen Theater gegenübergestellt werden.

„Das bürgerliche Theater versucht den Klassenkampf einfach wegzuleugnen. Wie kann es da, wenn es ernste, erzieherische Absichten hat, dem Publikum überhaupt nahekommen?“⁶⁹

Soyfer umreißt einen marxistischen Publikumsbezug und unterscheidet ihn klar vom bürgerlichen, der gemäß ihm die Rezipienten in zwei Gruppen unterteilt: einerseits jene, die klassisches, feingeistiges Theater verstehen und schätzen, und andererseits solche, die sich nach seichter Unterhaltung und Zerstreung sehnen. Soyfer stellt dieser

⁶⁸ Doll, *Theater im Roten Wien*, S. 268.

⁶⁹ Soyfer, *Werkausgabe* Bd. 3, S. 299.

reaktionären Sichtweise die eigene gegenüber: „Dem Marxisten geht es nicht um ästhetische Wertkategorien, sondern um die soziologische, klassenmäßige Zugehörigkeit des Publikums, für das er Stücke schreibt und aufführt.“⁷⁰

Soyfer fordert zudem eine dialektische Betrachtung des Publikums ein, das in ständiger Wechselbeziehung mit dem politischen Theater steht und sich permanent weiterentwickelt. Durch diese dialektische Publikumsbetrachtung und die erzieherische, fortschrittliche Tendenz grenzt sich laut Soyfer das proletarische Theater vom bürgerlichen ab.

„Zwar finden sich in Soyfers Überlegungen zur Dialektik Bühne-Publikum erste Ansätze einer eigenständigen Publikumsdramaturgie, doch abstrahieren diese völlig von der tages- und parteipolitischen Praxis der Roten Spieler. Deshalb ist die in der Literatur vertretene Annäherung der damaligen theoretischen Ansichten Soyfers an diejenigen Brechts irreführend“⁷¹,

schreibt Jürgen Doll, der des Weiteren berichtet, es sei nicht anzunehmen, dass Soyfer sich mit Brecht und seinen Theorien auseinandergesetzt hätte. Brecht wurde im Kreis der österreichischen Austromarxisten fast ausschließlich als Autor der *Dreigroschenoper* und als Lyriker wahrgenommen. Insofern kann eine direkte Vorbildfunktion Brechts für Soyfer ausgeschlossen werden.

Der Publikumsbezug bei Brecht divergiert stark von Soyfers Theorien: Während Soyfer das Publikum dialektisch betrachten möchte, geht Brechts Konzept einer neuen Zuschauerhaltung darüber hinaus, sie „will keine feststehenden Wahrheiten übermitteln, sondern die Schauspieler (und Zuschauer) zum dialektischen Denken erziehen und zu einer ‚eingreifenden‘ Praxis führen.“⁷²

Auch Horst Jarka merkt an, dass etwaige Parallelen zwischen Soyfer und Brecht rückblickend vermehrt herausgearbeitet werden. Er schreibt,

„Soyfer mag die damals gedruckt vorliegenden Stücke Brechts [...] gelesen haben, sehr wahrscheinlich sah er die Wiener Brecht-Aufführungen der frühen dreißiger Jahre. Soyfers marxistische Lehrstücke [...] sind mit denen Brechts nicht zu vergleichen“⁷³.

Doch nicht nur die (Lehr-)Stücke unterschieden sich stark voneinander, auch der Zugang und die theoretische Auseinandersetzung mit dem Medium Theater fanden bei Soyfer, wie auch bei den zeitgenössischen Autoren der Veranstaltungsgruppe, ungleich weniger Beachtung als bei Brecht und Piscator. Näher als Brecht standen Soyfer und die *Veranstaltungsgruppe* den Theorien Piscators, der ebenfalls die Propaganda für die – in

⁷⁰ Jarka, *Jura Soyfer*, S. 103.

⁷¹ Doll, *Theater im Roten Wien*, S. 268.

⁷² Ebd., S. 269.

⁷³ Jarka, *Jura Soyfer*, S. 512.

seinem Fall – kommunistische Partei vor Inhalt und Form der Stücke in den Vordergrund stellte. Dennoch beschäftigte auch er sich in weitaus größerem Maße mit formalen Fragen der politischen Theaterpraxis, als das in der österreichischen Linken damals geschah.

„Die Mitarbeiter der Veranstaltungsgruppe haben theoretisch kaum über ein Agitationstheater reflektiert, das sich an ein gleichgültiges oder feindliches Publikum richtet, obwohl sich dieses Problem für die Roten-Spieler-Truppen gestellt hatte.“⁷⁴

Selbst Soyfer, der in seinen Beiträgen in der politischen Bühne intensive theoretische Überlegungen anstellte, beschäftigte sich nur gedanklich damit, die Spielpraxis der zur *Veranstaltungsgruppe* gehörenden Truppen blieb davon unbeeinflusst. Jürgen Doll meint dazu,

„zwar finden sich in Soyfers Überlegungen zur Dialektik Bühne-Publikum erste Ansätze zu einer eigenständigen Publikumsdramaturgie, doch abstrahieren diese völlig von der tages- und parteipolitischen Praxis der Roten Spieler. Deshalb ist die in der Literatur vertretene Annäherung der damaligen theoretischen Ansichten Soyfers an diejenigen Brechts irreführend“⁷⁵.

Dennoch werden in der wissenschaftlichen Literatur zu Soyfer häufig Parallelen mit Brecht ausgewiesen, was jedoch nicht einem direkten Vergleich oder der Annahme, Soyfer selbst habe Anleihen bei Brecht genommen, geschuldet sein muss. Vielmehr ist es naheliegend, dass gewisse Ähnlichkeiten auftreten, wenn die politische Orientierung zweier Autoren sowie der politisch-historische Hintergrund, vor dem deren Stücke entstehen, in dem Maße ähnliche Charakteristika aufweisen, wie es bei Soyfer und Brecht der Fall war.

Peter Langmann sagt über Soyfers dialektische Publikumsbetrachtung, sie erinnere

„an Brechts Auffassung von der gesellschaftlichen Grundlegung seines ‚Theaters des wissenschaftlichen Zeitalters‘. Im Unterschied zu Soyfer problematisierte aber Brecht das Theater selbst in wesentlich stärkerem Maße und legte mehr Gewicht auf die abstrakte Ebene der Darstellung gesellschaftlicher Gesetzmäßigkeiten, während Soyfer – vom Volksstück beeinflusst – das Schwergewicht auf die subjektiv-psychologische Seite legt“⁷⁶.

was jedoch keinesfalls Jürgen Doll widerspricht, denn Langmann geht nicht von einer Beeinflussung oder einem Vorbild aus, das Brecht für Soyfer darstellt, sondern zeigt lediglich die den Umständen und Entstehungsbedingungen geschuldeten Parallelen auf.

Der bereits erwähnte lehrhafte Tonfall in Soyfers Stücken geht, wie schon erläutert, auf die allgemeine Kommunikationsstruktur innerhalb der Kultur- und Bildungseinrichtungen

⁷⁴ Doll, *Theater im Roten Wien*, S. 295.

⁷⁵ Ebd., S. 269.

⁷⁶ Langmann, *Sozialismus und Literatur. Jura Soyfer*, S. 176.

der Partei zurück, war aber auch symptomatisch für die mitunter unreflektierte Sichtweise, die Soyfer und die Mitglieder der *Veranstaltungsgruppe* auf das Publikum hatten.

„Denn die Mitglieder der Veranstaltungsgruppe fordern zwar einen neuen Schauspieltypus, aber keine neue Zuschauerhaltung. Sie betrachten die Zuschauer, nicht aber sich selbst als Schüler, wie es Brecht von den Akteuren der Lehrstücke erwartet hatte.“⁷⁷

Der Zugang zum Rezipienten ist das entscheidende Moment der unterschiedlichen Entwicklung, die Brechts und Soyfers theoretische Überlegungen zum Theater an diesem Punkt nahmen. Es darf jedoch nicht vergessen werden, dass Soyfers theoretische Auseinandersetzung erst am Anfang stand, als sie 1934 jäh unterbrochen wurde. Zudem war der Diskurs um ein politisches Theater zu jener Zeit in Deutschland nicht nur reger, sondern auch wesentlich weiter fortgeschritten, und nicht zuletzt war Brecht Soyfer an praktischer Erfahrung bei Weitem überlegen.

Während in Deutschland das Agitprop-Theater im Dienste der Partei vor allem von Erwin Piscator vertreten wurde, war diese praktische Auffassung und die enge Gebundenheit an die Partei – die nicht selten auch mit der materiellen und finanziellen Abhängigkeit zusammenfiel und durch diese mitbedingt wurde – im Roten Wien und innerhalb der Sozialdemokratischen Partei weit verbreitet.

„So erklärt letztlich die tiefgehende Identifizierung der Mitarbeiter der Veranstaltungsgruppe mit der erzieherischen Mission der Partei die relative Armut des theoretischen Beitrags des Wiener Agitprop zur internationalen Diskussion über ein politisch-agitatorisches Theater.“⁷⁸

Trotz der kurz umrissenen zahlreichen Unterscheidungen sieht Horst Jarka es dennoch als gerechtfertigt an, Jura Soyfer in einem Atemzug mit Bert Brecht zu nennen, wenn es um die Entwicklung des politischen Theaters in den zwanziger und dreißiger Jahren in Österreich im Vergleich zu Deutschland geht:

„Mit Recht hat Jürgen Hein [...] Soyfer ‚zwischen Horváth und Brecht‘ eingeordnet. [...] das Wesen der Stücke Soyfers liegt freilich in diesem ‚Zwischen‘, der Einfühlung, mit der der ‚Zugereiste‘ die lokale Tradition volksnahen Theaters nützte. Er belebte die Wiener Komödie mit politischem Zündstoff, verband Raimund und Nestroy mit Marx und Brecht, Traum und Satire mit politischer Forderung.“⁷⁹

⁷⁷ Doll, *Theater im Roten Wien*, S. 270.

⁷⁸ Ebd., S. 279.

⁷⁹ Jarka, *Jura Soyfer*, S. 512.

7 Jura Soyfer vor dem Februar 1934

„Zur Jahreswende 1933/34 liegen Monate intensiven Engagements hinter Soyfer. Kabarettssatiren, Agitproptexte, mehr als sechzig Gedichte in der Parteipresse haben während des vergangenen Jahres den Ruf des Einundzwanzigjährigen als schlagkräftigen Aktivisten der Feder gekräftigt. Der Name Jura ist ein Begriff.“⁸⁰

Was lag demnach zwischen den ersten literarischen Schritten und dem „Jura“, der ein Begriff in der linken Presse und Kleinkunst geworden war?

Soyfer war 1927 dem BSMÖ beigetreten und hatte seine ersten Gehversuche im journalistischen Bereich in dessen Monatsschrift, dem *Schulkampf*, getan.

1929 begann er, im politischen Kabarett der Sozialdemokratischen Partei mitzuarbeiten, und 1930 erschienen seine ersten Publikationen in der *AZ*. Waren diese vorerst noch sehr sporadisch gewesen und ohne großes Echo verhallt, tat er sich spätestens 1932 mit den Reportagen von seiner Tippeltour durch Deutschland hervor.

„Soyfers Bindung an die SDAP wurde in diesem Jahr 1932 insofern stärker, als seine schriftstellerischen Fähigkeiten im Dienste der Partei mehr und mehr zur Geltung kamen. Er war nicht nur in Vers und Prosa zu einem Autor der Arbeiter-Zeitung geworden; als der Aufgabenbereich des Kabarettts ausgeweitet wurde, hatte er auch Gelegenheit, sich mehr als bisher im Agitationstheater der Partei zu engagieren.“⁸¹

Während Jura Soyfer vom Gymnasiasten heranreifte und versuchte, journalistisch in der einschlägig linken Presse Fuß zu fassen, veränderte sich zeitgleich das österreichische Kulturleben im Angesicht der drohenden Gefahr durch den (Austro-)Faschismus zusehends.

„Damals (1925) entstand im Rahmen von koedukativen Ferienkolonien des VSM die Truppe ‚Die Roten Spielleute‘, aus der 1926 die ‚Sozialistische Veranstaltungsgruppe‘ hervorging.“⁸²

Die *Roten Spielleute*⁸³, die mit der Intention gegründet wurden, als mobiler Zweig *des Politischen Kabarettts* auch in der Provinz das Theater der *Sozialistischen Veranstaltungsgruppe* bekannt zu machen, erfreuten sich bald großer Beliebtheit und steigender Bekanntheit.

„Zwar teilten die Roten Spielleute mit ihren älteren Genossen das grundsätzliche Bekenntnis zu einem politischen Theater und den Willen zur kollektiven Kunstausübung, doch die der Arbeit zugrundeliegende Philosophie ist eine ganz

⁸⁰ Ebd., S. 166.

⁸¹ Ebd., S. 99.

⁸² Doll, *Theater im Roten Wien*, S. 85.

⁸³ später Rote Spieler, f.f. synonym verwendet

andere. Sie betrachten ihre dramatischen Versuche nicht als Vorstufe zu einem künftigen sozialistischen Theater, sondern einzig als ein Mittel der gegenwartsbestimmten Agitation und Propaganda.“⁸⁴

Auch Soyfers eigene theatertheoretische Texte, die er ab 1932 in der *politischen Bühne*, dem Organ der *Sozialistischen Veranstaltungstruppe*, publiziert, offenbaren diese Sichtweise des Theaters als Mittel zur Agitation und Propaganda.

Neben Soyfers Szenen für die *Roten Spieler* und das *politische Kabarett* war seine journalistische Tätigkeit für die AZ ein ebenso wesentlicher Teil seiner politischen Arbeit. Er veröffentlichte weiterhin Gedichte und Artikel in der AZ, hier sind jedoch insbesondere seine Reportagen von den Tippeltouren, die er in den Jahren von 1930 bis 1932 unternahm, nennenswert, sowie seine politisch satirische Lyrik, die *Zwischenrufe links*. Für diese schrieb er von 1931 bis zum 11. Februar (!) 1934 insgesamt 80 kurze Gedichte, die in der AZ publiziert wurden und die den Namen „Jura“ zu Bekanntheit verhalfen.

Jura Soyfer machte sich nicht nur in der linken Presse einen Namen, auch seine szenischen Arbeiten für das politische Kabarett und die *Roten Spieler* erfreuten sich großer Beliebtheit und fanden sowohl Anklang beim sozialistischen Publikum des *Roten Wien* als auch in den Provinzen, wohin die *Roten Spielleute* ihre Agitprop-szenen und die Tendenzbühnenstücke brachten. In dieser Phase des Auflebens der sozialistischen Kulturwelt fand der junge Jura seinen Weg und ein breites Umsetzungsfeld für seine szenischen Arbeiten.

Sein Heranreifen zum Theaterautor und seine Reflexion sowie intensive Auseinandersetzung mit der Materie spiegeln sich auch in den theatertheoretischen Überlegungen wider, die in Form von zwei Artikeln 1932 in der *Politischen Bühne* abgedruckt wurden.

Auch seine Rezensionen und Theaterkritiken zeugen von Soyfers Verständnis und Beschäftigung mit den spezifisch österreichischen Voraussetzungen für politisches Theater, er nutzt auch sie für theatertheoretische Überlegungen und Analysen, zusammen mit den beiden programmatischen Artikeln *Die Tendenzbühne und ihr Publikum* und *Die politische Bühne* geben sie einen Einblick in Soyfers Selbstverständnis als (Theater-)Autor und in seine Vorstellungen von politischem Theater und Tendenzbühne unter Berücksichtigung der historischen und lokalen Umstände.

Jura Soyfer stand 1934, mit 21 Jahren, sowohl in politischer und persönlicher als auch in künstlerischer und journalistischer Hinsicht mitten in einem regen Entwicklungsprozess. War er zu Beginn seiner schriftstellerischen Tätigkeit bei der Veröffentlichung seines ersten Gedichtes 1929 noch ein 16-jähriger Gymnasiast gewesen, der sich für das VSM-

⁸⁴ Ebd., S. 88.

Vereinsleben begeisterte und die Ferienkolonien mit jugendlicher Begeisterung genoss, so war er 1934 in vielfacher Hinsicht deutlich gereift.

Seine erste engere Beziehung zu einer Frau – Marika Szecsi – war bereits beendet und in eine Freundschaft übergegangen, seine Gymnasialzeit vorbei. Soyfer fand sich als Student der Germanistik an der zu diesem Zeitpunkt schon von deutschnationalem und nationalsozialistischem Geist durchsetzten Universität Wien wieder.

Er hatte die elterliche Wohnung verlassen und erlebte den Zustand, obgleich ihn die Eltern finanziell unterstützten, so gut es ihnen möglich war, finanziell weitgehend auf sich gestellt zu sein und somit kaum über finanzielle Mittel zu verfügen.

Er hatte auf seinen Tippeltouren einerseits durch die Menschen der Landstraße, wie er sie titelgebend in seiner ersten Reportage nennt, eine neue Form von Armut und Heimatlosigkeit kennengelernt. Andererseits hatte er auf der Reise durch Deutschland am Vorabend der nationalsozialistischen Machtergreifung einen traurigen Erkenntnisgewinn nicht nur über die Zukunft Deutschlands, sondern auch eine düstere Vorahnung hinsichtlich Österreichs kommender Jahre erhalten.

Er, der immer schon ein kritischer Beobachter der eigenen Partei war, hatte bis 1934 bereits viele Enttäuschungen hinnehmen müssen, er war sich der Zuspitzung des politischen Klimas gewahr und war durch die Ereignisse der letzten Jahre, der Jahre seines Erwachsenwerdens, nicht nur persönlich, sondern auch politisch sensibilisiert und gereift.

Soyfer spürte die *Verzweiflung der Jugend* – so der Titel eines Leserbriefes, den er als Replik auf einen Vorabdruck Ernst Fischers *Krise der Jugend* verfasst – und erkannte ihre Gefährlichkeit:

„wie sehr er die Entwurzelung als existenzielle Gefährdung erkennt – bei den für alle Politik bereits Verlorenen der Landstraße und bei einer Jugend, die der Hoffnungslosigkeit noch zu entrinnen sucht. Er sah die Anfälligkeit solch frustrierter Jugendlicher für politische Heilslehren faschistischer Prägung.“⁸⁵

Die kommenden Ereignisse sollten Soyfers trauriger Diagnose entsprechen.

⁸⁵ Jarka, *Jura Soyfer*, S. 64.

8 Historische Hintergründe

Bisher befasste sich diese Arbeit ausschließlich mit der Zeit nach dem Ende des Ersten Weltkrieges 1918 und der darauf folgenden ersten Republik, wo eine Koalition aus Christlichsozialen und Deutschnationalen die erste Regierung bildete. Vor allem in Wien waren jedoch die Sozialdemokraten eine machtvolle Massenpartei. Doch die Angriffe und Sanktionen der Reaktion spitzten sich zu. Die ökonomische Krise im Land verschärfte den Konflikt zusehends.

„Die sich stetig verschärfende wirtschaftliche Notlage des Landes, die Betriebsstillegungen, Lohnkürzungen und steigenden Arbeitslosenziffern zwangen die Bourgeoisie in politischer Hinsicht zunächst zum Manövrieren gegenüber der Arbeiterschaft und ihrer Partei.“⁸⁶

Die Vertretung der Arbeiterschaft, namentlich die Parteispitze der SDAP, unterließ es, sich in entscheidenden Situationen an die Seite der Arbeiter zu stellen, und gab so nach und nach immer mehr ihre Positionen auf. Dies ermöglichte der Reaktion ein immer schärferes Vorgehen gegen die fortschrittlichen Kräfte im Land.

„In dieser Latenzperiode vor dem endgültigen Sieg des Austrofaschismus traten nun alle Züge der Politik der Sozialdemokratie, die sie seit jeher ausgezeichnet hatten, verstärkt hervor. Man sah sich in die Defensive gedrängt und verhielt sich danach.“⁸⁷

Waren die Ereignisse in Schattendorf und um den sogenannten Schattendorfer Prozess damals der traurige vorläufige Tiefpunkt, so kam es in weiterer Folge zu immer schärferen Angriffen auf die Arbeiterschaft und die fortschrittlichen Kräfte im Land. Im folgenden Kapitel 8.1 sollen die Ereignisse bis zur gewaltsamen Errichtung des austrofaschistischen Ständestaates skizziert werden.

⁸⁶ Hautmann/Kropf, *Die Österreichische Arbeiterbewegung vom Vormärz bis 1945*, S. 160.

⁸⁷ Ebd., S. 161.

8.1 Entwicklungen am Vorabend des Februar 1934

Ökonomisch befand sich Österreich nach dem Ende des Ersten Weltkrieges durchgehend in einer sehr schwierigen und unsicheren Position. Zunächst war in dem durch den Krieg geschwächten Land eine Nachkriegskonjunktur bemerkbar, bereits zwei Jahre nach Kriegsende kam es jedoch zu einer galoppierenden Inflation, die das Land ökonomisch noch stärker schwächte. Mittels einer, von der SDAP im Parlament nicht ratifizierten, Völkerbundanleihe – die vonseiten der Sozialdemokratie kritisch betrachtet wurde, wie auch einige Texte Jura Soyfers zeigen – und der damit verbundenen Wiedereinführung der Schillingwährung konnte die Hyperinflation vorerst gestoppt und erstmals wieder ein kleiner Aufschwung verzeichnet werden. Die Völkerbundanleihe, die 1922 im Zuge der Genfer Protokolle beschlossen wurde, beinhaltete das Anschlussverbot Österreichs an Deutschland und garantierte die Souveränität des Staates.

Die 1929 einsetzende Weltwirtschaftskrise verschärfte nicht nur die ökonomische Situation in Österreich zusehends, auch drohte die politische Stimmung im Land zu kippen.

„Die sich stetig verschärfende wirtschaftliche Notlage des Landes, die Betriebsstillegungen, Lohnkürzungen und steigenden Arbeitslosenziffern zwangen die Bourgeoisie in politischer Hinsicht zunächst zum Manövrieren gegenüber der Arbeiterschaft und ihrer Partei.“⁸⁸

Die wirtschaftliche Not verstärkte die seit Kriegsende schwelende politische Polarisierung immens. Bereits vor 1929 hatte es zahlreiche Angriffe christlich-sozialer und deutschnationaler Kräfte auf die Sozialdemokratie gegeben. Der vorläufige Höhepunkt dieser Aggressionen ereignete sich am 30. Jänner 1927, als es bei einer Kundgebung des Republikanischen Schutzbundes im burgenländischen Schattendorf zum Eklat kam: Angehörige einer faschistischen Frontkämpferorganisation gaben Schüsse ab und töteten einen Kriegsinvaliden sowie ein achtjähriges Kind.

Das Burgenland als „jüngstes“ und östlichstes Bundesland Österreichs nahm 1927, als im benachbarten Ungarn Miklós Horthy regierte, durch seine geografische Nähe und ehemalige Zugehörigkeit zu Ungarn eine Sonderstellung ein, durch die weder der zur Sozialistischen Partei gehörende Republikanische Schutzbund noch die rechts stehende, jedoch offiziell nicht klar einer Partei zuzuordnende Heimwehr allzu stark präsent waren, um ungarischen Truppen keine militärische Angriffsfläche zu bieten.

Als sich jedoch die kaiserstreuen Frontkämpfer zusehends in der Region des ehemaligen Österreich-Ungarns formierten, nahm parallel auch die Organisation Republikanischer Schutzbündler zu. Frontkämpfer, Heimwehr und Schutzbund waren die größten

⁸⁸ Ebd., S. 160.

paramilitärischen Organisationen jener Zeit, es gab jedoch noch zahlreiche andere bewaffnete Gruppierungen auf beiden Seiten des politischen Spektrums.

Im Jänner 1927 plante die Frontkämpferorganisation eine Zusammenkunft im burgenländischen Grenzort Schattendorf, woraufhin auch die lokale Schutzbundgruppe beschloss, am selben Tag eine Kundgebung in einem Gasthaus, das nur 500 Meter entfernt vom Treffpunkt der Frontkämpfervereinigung Deutsch-Österreichs war, anzuhalten. Im Zuge dieser Kundgebung kam es zu einem Aufeinandertreffen der Frontkämpfer und des Schutzbundes im Bereich des Bahnhofes von Schattendorf, bei dem die Schutzbündler zahlenmäßig deutlich überlegen waren. Bei ihrer Rückkehr in den Ort fielen die tödlichen Schüsse.

Im auf diesen Vorfall folgenden sogenannten *Schattendorfer Prozess* am 14. Juli 1927 wurden die drei Schützen freigesprochen, was den wütenden Protest mehrerer Hundert Arbeiter vor dem Wiener Justizpalast zur Folge hatte. Das Gebäude wurde daraufhin in Brand gesteckt. Nachdem auch das Polizeiwachzimmer gestürmt wurde, scheute die Polizei sich nicht, auf die unbewaffnet demonstrierenden Arbeiter zu schießen. Der Polizeipräsident gab den Befehl, die Demonstration mit Waffengewalt aufzulösen, was nach sich zog, dass an jenem Tag über 1000 Verletzte und fast 89 Tote zu beklagen waren: vier aus den Reihen der Wiener Polizei, die 85 anderen waren Demonstranten.

Wie konnte dergleichen im *Roten Wien* geschehen? Wie reagierte die Spitze der Arbeiterpartei auf die unverhohlene Aggression vonseiten der Regierung gegen fortschrittliche Kräfte im Land? Im selben Jahr, 1927, waren im sogenannten *Linzer Programm* der Sozialdemokratischen Partei große Absichten festgehalten und ein entschlossenes Handeln gegen die Reaktion geplant worden:

„[...] falls die Bourgeoisie sich der Umwandlung in die sozialistische Gesellschaftsordnung widersetze, die Arbeiterschaft gezwungen wäre, den Widerstand der Bourgeoisie mit den Mitteln der Diktatur zu brechen.“⁸⁹

Dass diesen Versprechungen nicht entsprochen wurde, sondern gegenteilig nach und nach immer mehr Bastionen der Sozialdemokratie aufgegeben wurden, um die trügerische Ruhe zu wahren und keine Provokationen zu liefern, hat die Geschichte gezeigt. Jura Soyfer musste nach seinen Tippeltouren durch Deutschland, wo er ein ähnliches Verhalten der Deutschen Arbeiterparteien hatte beobachten müssen, nun seine schon damals geäußerten Befürchtungen auch im Bezug auf die eigene Partei, die ihm bisher nicht nur ideologische Heimat gewesen war, verifizieren.

„Das Linzer Programm kam der Unzufriedenheit der Arbeiter durch energische, revolutionäre Sprache entgegen und war zweifellos auch als Mittel anzusehen, diese für die Partei gefährliche Stimmung abzufangen.“⁹⁰

⁸⁹ Ebd., S. 150.

Ob Jura Soyfer den Versprechungen des Linzer Programms noch Glauben schenkte, ist fraglich, selbst wenn das der Fall gewesen sein sollte, erkannte er wohl dennoch den defensiven Charakter, der diesen Verheißungen innewohnte.

„In Wirklichkeit leuchtete auch hinter dieser äußerst revolutionär klingenden Formel die spätere Rückzugspolitik durch, da die Diktatur des Proletariats nur als allerletztes Defensivmittel, gleichsam als Identifikation mit der bürgerlichen Lehre vom Widerstandsrecht angesehen wurde.“⁹¹

Auch die Ereignisse von 1927 zogen keinerlei praktische Reaktion der Parteileitung nach sich, die Reaktion schritt infolgedessen immer weiter fort, um die Abwehrkräfte der Arbeiterschaft zu schwächen. „Nun schaltete die Reaktion endgültig auf Offensivsturm gegen die letzten Festungen der österreichischen Arbeiterbewegung.“⁹²

Als Anfang der 1930er Jahre in immer mehr europäischen Ländern faschistische Parteien erstarkten oder an die Macht kamen, war auch in Österreich ein starker Zuwachs an Mitgliedern bei faschistischen Organisationen zu verzeichnen. Vor allem der Heimwehr schlossen sich zahlreiche Mitglieder an.

Bis 1933 kam es zu immer schärferen Angriffen auf die Positionen der Partei, die ihre Macht mehr und mehr zu verlieren drohte, was dazu führte, dass 1933

„die ständestaatlich-katholische Richtung des Faschismus, die in den Heimwehren über eine starke militärische Organisation und über die außenpolitische Rückendeckung Italiens verfügte, den Wahlsieg Hitlers am 5. März 1933 zu einem Staatsstreich gegen die demokratische Verfassung der Republik“⁹³

ausnutzte.

Die Parteispitze verhielt sich durchgehend defensiv, bis im März 1933 das Parlament durch den christlich-sozialen Bundeskanzler Engelbert Dollfuß ausgeschaltet und der SDAP damit jegliche legislative Handhabe entzogen wurde. Durch einen juristischen Streich war es Dollfuß gelungen, das Parlament zu entmachten: Nachdem die drei Nationalratspräsidenten aus strategischen Gründen ihre Ämter niedergelegt hatten, um in einer Abstimmung über die Beendigung des Eisenbahnerstreiks mit ihren Fraktionen stimmen zu können, stellte Dollfuß die Handlungsunfähigkeit des Parlaments fest und erklärte selbiges für aufgelöst. Er nützte das Notverordnungsrecht aus dem Ersten Weltkrieg, das nach Kriegsende nicht ausreichend für die Legislatur einer Republik adaptiert worden war, um ohne Volksvertretung regieren zu können. Mit Polizeigewalt

⁹⁰ Ebd., S. 150.

⁹¹ Ebd., S. 151.

⁹² Ebd., S. 160.

⁹³ Abendroth, *Sozialgeschichte der europäischen Arbeiterbewegung*, S. 123ff.

wurde in der Folgezeit eine weitere versuchte Zusammenkunft des Nationalrates verhindert. Der Weg in den faschistischen Ständestaat war geebnet.

„Viele Historiker sind der Meinung, daß noch am 15. März 1933, als Dollfuß das Parlament durch Polizei besetzen ließ, ein entschlossenes Vorgehen der Arbeiterschaft wahrscheinlich eine Weiterentwicklung zum Faschismus aufgehalten hätte.“⁹⁴

Nichts dergleichen geschah, die Versprechen von 1927 wurden nicht eingelöst, den empörten Arbeitermassen wurde kein Gehör geschenkt, was zu einer tiefgreifenden Desillusionierung innerhalb der Arbeiterbewegung und der Parteimitglieder führte.

„Daß auf diesen Affront im Gegensatz zu den Versicherungen und einstigen Drohungen der Partei kein Generalstreik folgte, dürfte der schwerste Fehler der Sozialdemokratie gewesen sein. Dies hat Otto Bauer später auch zugegeben.“⁹⁵

Schon bald darauf, am 20. Mai 1933 wurde zunächst die Kommunistische Partei Österreichs verboten, ebenfalls am 20. Mai wurde von Dollfuß die *Vaterländische Front*, eine Vereinigung christlich-sozialer und vaterländischer Kräfte gegründet. Am 30. Mai schloss sich das Verbot den Republikanischen Schutzbundes an, der jedoch in der Illegalität weiter arbeitete. Bald folgte die Auflösung von immer mehr sozialdemokratischen Organisationen, als erstes betraf dies den VSM, die Schülerorganisation, die für Jura Soyfer den ersten Schritt in die Partei bedeutet hatte.

„Die Entschlußlosigkeit der Parteiführung der SPÖ erlaubte es Dollfuß, Schritt für Schritt die organisatorischen Grundlagen der österreichischen Arbeiterbewegung zu vernichten.“⁹⁶

Dollfuß erließ reihenweise „Notverordnungen“, durch welche die in einer Demokratie notwendigen Wege zur Inkraftsetzung von Gesetzen umgangen werden konnten, was nicht nur das Verbot aller politisch linken Gruppierungen, sondern auch die Wiedereinführung der Zensur, die bereits 1927 schleichenden begonnen hatte, weiter vorantrieb. Die Partei sah zum Entsetzen Soyfers und seiner Genossen tatenlos zu.

„Durch Kompromissbereitschaft und Nachgiebigkeit gegenüber Dollfuß sollten wenigstens noch die letzten Reste der Demokratie gerettet werden. Jedoch das genaue Gegenteil trat ein.“⁹⁷

Nach 1933 verschärfte sich die Situation für Soyfer und seine Genossen zusehends, die Partei hatte mit dem März 1933 ein deutliches Zeichen gesetzt, das auch von den reaktionären Kräften richtig gedeutet wurde: Die geschwächte und eingeschüchterte

⁹⁴ Hautmann/Kropf, *Die Österreichische Arbeiterbewegung vom Vormärz bis 1945*, S. 161.

⁹⁵ Ebd., S. 161ff.

⁹⁶ Abendroth, *Sozialgeschichte der europäischen Arbeiterbewegung*, S. 124.

⁹⁷ Hautmann/Kropf, *Die Österreichische Arbeiterbewegung vom Vormärz bis 1945*, S. 161.

Parteiführung würde gegen die antidemokratischen Umtriebe im Land keinen nennenswerten Widerstand mehr leisten.

„Die Parteiführung schreckte vor dem Kampf zurück, weil Österreich zwischen dem nationalsozialistischen Deutschland und dem faschistischen Italien eingeklemt war und Dollfuß sowohl von Mussolini als auch vom Vatikan unterstützt wurde.“⁹⁸

Wolfgang Abendroth bemerkt jedoch, dass beispielsweise die Tschechoslowakei der österreichischen Arbeiterbewegung im Abwehrkampf zur Seite hätte stehen können.⁹⁹ Diese und andere Chancen ließ die Sozialdemokratie jedoch ungenutzt und so schritten die reaktionären Kräfte in Österreich immer weiter voran.

„Ununterbrochen rief die Parteiführung die empörten Arbeiter auf, ‚sich nicht provozieren zu lassen‘, was ihnen auch tatsächlich bis zum 12. Februar 1934 gelang. Dafür wurden sie nach und nach systematisch entmutigt und ihre Kampflinien aufgerollt.“¹⁰⁰

Nachdem die Sozialdemokratie systematisch entmachtet worden war, indem nicht nur der Schutzbund, sondern auch viele Vor- und Umfeldorganisationen verboten worden waren, wurde am 21. Jänner 1934 auch die AZ mit einem Verbot belegt.

Trotz des Verbotes des Republikanischen Schutzbundes war bekannt, dass der Schutzbund weiter – unter dem Schutz der Partei – illegal arbeitete und so fortwährend eine paramilitärische Organisation blieb, die aufseiten der Linken stand. Daher gab Dollfuß am 24. Jänner 1934 den Befehl, Parteiheime und Privathäuser nach Waffen zu durchsuchen, um die tatsächliche Entwaffnung des politischen Gegners voranzutreiben.

„Die sozialdemokratische Parteileitung war über die Pläne der Regierung unterrichtet. Sie gab aber keineswegs ihre abwartende Haltung auf und setzte noch immer trotz der offensichtlichen Unvermeidlichkeit eines Zusammenstoßes alle ihre Hoffnungen auf Verhandlungen mit Dollfuß und verschiedenen christlichsozialen Politikern.“¹⁰¹

Am 12. Februar schließlich widersetzte sich der Linzer Schutzbund unter dem Schutzbundkommandanten Richard Bernaschek einer Hausdurchsuchung mit dem Zweck der Entwaffnung der lokalen Schutzbundgruppe. Noch in der vorherigen Nacht hatte ihm die Parteileitung in einem verschlüsselten Telegramm davon abgeraten, eigenständig zu handeln, das Telegramm erreichte Bernaschek jedoch nicht, die Schutzbündler eröffneten das Feuer.

„So begann am 12. Februar 1934, 7 Uhr morgens, in Linz der bewaffnete Aufstand.“¹⁰²

⁹⁸ Abendroth, *Sozialgeschichte der europäischen Arbeiterbewegung*, S. 124.

⁹⁹ Ebd., S.124.

¹⁰⁰ Hautmann/Kropf, *Die Österreichische Arbeiterbewegung vom Vormärz bis 1945*, S. 161.

¹⁰¹ Ebd., S. 162.

¹⁰² Ebd., S. 162.

8.2 Die Februarkämpfe 1934

Der Widerstand der Linzer Schutzbundgruppe sprach sich bald herum und so kam es in vielen österreichischen Industriestädten, so auch in Wien, zu bewaffneten Auseinandersetzungen zwischen dem Schutzbund auf der einen sowie Heimwehr, Polizei und Bundesheer auf der anderen Seite. Durch die Parteiführung gab es nach wie vor keinerlei Handlungsanweisungen, der Schutzbund und die Arbeiter kämpften auf eigene Initiative.

„Der 12. Februar war gleichzeitig aber auch ein Debakel der Sozialdemokratischen Partei, ein Versagen des Schutzbundkommandos und der politischen Führung. [...] Die bewaffneten Arbeiter blieben ohne zentrale Führung durch die Partei und sich selbst überlassen.“¹⁰³

Dieser Umstand begünstigte ein geeintes Vorgehen kaum, die Kämpfe brachen nur in bestimmten Gebieten – neben Wien mit seiner sozialistischen Tradition hauptsächlich in Industrieorten, wo die Arbeiterschaft traditionell nicht nur stärker vertreten, sondern auch besser organisiert war – aus. Es gab auch innerhalb jener Gebiete, in denen gekämpft wurde, Unterschiede bezüglich Intensität, Organisation und Beteiligung.

„Bis zum 15. Februar fanden in Linz, Wien, Bruck an der Mur, Kapfenberg, Graz, Steyr, Attnang-Puchheim, Wolfsegg, St. Pölten und anderen Städten schwere Gefechte statt. Am heftigsten wurde in den Wiener Arbeiterbezirken Floridsdorf und Ottakring, um den Reumannhof in Margarethen und um den Karl-Marx-Hof in Döbling gekämpft.“¹⁰⁴

Viele Probleme, die sich während der Februarkämpfe besonders deutlich zeigten, wie die mangelnde Organisation, das Fehlen einer geschlossenen Linie und Haltung ebenso wie die mangelnde Kampfbereitschaft weiter Teile der Arbeiterschaft sind sowohl auf die vorausgegangene Schwächung der Bewegung zurückzuführen als auch auf die abwartende Haltung der Parteispitze, die sich in den vorausgehenden Jahren immer stärker abgezeichnet hatte und sich auch im Februar 1934 fortsetzte.

„Eine Minderheit war ungeduldig und voller Kampfwillen, der Großteil aber durch wirtschaftliche Not, hemmungslose demagogische Regierungspropaganda und die Erkenntnis des eigenen stetigen Zurückweichens vor einem immer mächtiger und gefährlicher werdenden Gegner ideologisch zermürbt und aufgeweicht.“¹⁰⁵

Otto Bauer, Julius Deutsch und andere führende Köpfe der SDAP waren noch am 12. Februar 1934 in die Tschechoslowakei geflüchtet, was ihnen nicht nur vonseiten der reaktionären Presse als Verrat an den eigenen Parteimitgliedern vorgeworfen wurde und zur Demoralisierung der Arbeiterschaft beitrug, auch in eigenen Reihen wurden kritische

¹⁰³ Hautmann/Kropf, *Die Österreichische Arbeiterbewegung vom Vormärz bis 1945*, S. 163.

¹⁰⁴ Ebd., S. 162.

¹⁰⁵ Ebd., S. 162.

Stimmen laut. Zwar bestand ein Konsens darüber, dass die Parteispitze ins Ausland hatte fliehen müssen, um drakonischen Strafen zu entgehen, dennoch fühlten sich die Arbeiter durch die Flucht Otto Bauers und anderer führender Parteimitglieder sowie durch die abwartende Haltung und die defizitäre Unterstützung durch die Partei in ihrem harten Kampf im Stich gelassen.

Die linken Kräfte in Österreich fanden in der Partei keine legitime Vertretung mehr und waren in den Kämpfen auf sich gestellt, sie bewiesen deutlich mehr Mut und Entschlossenheit als die Parteileitung, waren jedoch in den Kämpfen chancenlos gegen die zahlenmäßig überlegenen und besser bewaffneten Truppen von Heimwehr, Polizei und Heer. Trotz des desaströsen Ausgangs stellen die Februarkämpfe 1934 eine besondere Leistung der österreichischen Arbeiterschaft im Angesicht des drohenden Faschismus dar.

„Der 12. Februar 1934 war sowohl ein Heldenkampf wie ein Debakel. Er war Heldenkampf jener Teile der Arbeiterschaft, die trotz aller Schwierigkeiten zu den Waffen griffen, um in einer nunmehr aussichtslos gewordenen Auseinandersetzung die Ehre der Bewegung zu bewahren und die revolutionären Traditionen der österreichischen Arbeiter unter Beweis zu stellen.“¹⁰⁶

Da es die Parteileitung verabsäumt hatte, zum Generalstreik aufzurufen, war ein weiterer Vorteil verspielt worden: Hätten beispielsweise die Eisenbahner gestreikt, wäre die Mobilität von Heimwehr, Heer und Polizei stark eingeschränkt gewesen, was ihren Einsatz in der jeweiligen Kampfzone verzögern hätte können.

In weiten Teilen Österreichs kam es zu keinerlei Ausschreitungen, weshalb die bisweilen für die Februarkämpfe 1934 verwendete Bezeichnung „Österreichischer Bürgerkrieg“ historisch ungenau und irreführend ist. In fünf der neun Bundesländer kam es zu Kampfhandlungen: in Wien, Niederösterreich (St. Pölten), Tirol (Wörgl), Oberösterreich (Linz, Steyr, Ebensee, Attnang-Puchheim) und der Steiermark (Bruck an der Mur, Kapfenberg, Eggenberg).

Die Kämpfe fanden jedoch ausschließlich in größeren Industriestädten statt, in weiten Teilen des Landes war von diesen Unruhen nichts zu spüren, besonders in ländlichen Gegenden erfuhr die Bevölkerung erst nach Ende der Kämpfe von ihrem Ausmaß.

Selbst in Wien war – zum Teil bedingt im schlechten Informationsfluss durch die reaktionäre Presse und die Zensur – in vielen Bezirken über die in unmittelbarer Nähe stattfindenden Kämpfe wenig bis nichts bekannt.

Die Parteileitung kümmerte sich wenig um die Kämpfe in den Industriestädten der anderen Bundesländer,

¹⁰⁶ Hautmann/Kropf, *Die Österreichische Arbeiterbewegung vom Vormärz bis 1945*, S. 162ff.

„[...] Ziel der Partei war die Verteidigung ihrer stärksten Festung, des ‚roten Wien‘, folglich hatte auch der ‚Republikanische Schutzbund‘ eine ausschließlich defensive Rolle.“¹⁰⁷

So erfolgte der Aufruf zum Generalstreik erst, als die Kämpfe sich vor allem in den Arbeiterbezirken Wiens (Ottakring, Floridsdorf) sowie in und um große Gemeindebauten des *Roten Wien* – allen voran der Karl-Marx-Hof in Döbling – ausbreiteten und sich weiter zu verbreiten drohten.

„Aber nun fand der Aufruf zum Generalstreik beim Volk kein Gehör mehr. Es war zu spät. Der Schutzbund kämpfte allein. Die wenigen Kommunisten schlossen sich ihm an.“¹⁰⁸

Neben dem zu spät erfolgten und somit ungehört verhallten Aufruf zum Generalstreik sowie der fehlenden Vernetzung und Organisation und der geschwächten Position des Schutzbundes durch die Illegalität und die Entwaffnung war auch die mangelnde Solidarisierung der Exekutive ein Grund für das Scheitern des Republikanischen Schutzbundes in den Februarkämpfen. Hatten die Arbeiter am Beginn der Kämpfe noch erhofft, Teile der Polizei oder des Heeres würden ihnen zur Seite stehen, erwies sich diese Hoffnung bald als fataler Trugschluss: Die Polizei kämpfte aufseiten des Ständestaates, das Bundesheer startete sogar einen Artillerieeinsatz gegen die kämpfende Arbeiterschaft.

Trotz des mutigen Entschlusses zum Kampf, dem eine einzigartige Rolle zukam – „Als einzige europäische Arbeiterbewegung hat die österreichische den siegreichen Vormarsch des Faschismus in einem heroischen bewaffneten Kampf aufzuhalten versucht“¹⁰⁹ – wurden die Kämpfe schon am vierten Tag nach ihrem Einsetzen, am 15. Februar 1934 durch Heimwehr, Bundesheer und Polizei niedergeschlagen und somit beendet. Aufseiten des Schutzbundes waren massive Schäden und Opfer zu beklagen: Fast 200 Tote und über 2300 Verwundete gab es am 15. Februar 1934 in den Reihen des Republikanischen Schutzbundes. Insgesamt hatten die Kämpfe mehr als 1600 Tote und Verletzte gefordert, neben der Exekutive und dem Schutzbund stammten diese auch aus der Zivilbevölkerung.

Nach den Februarkämpfen wurden Kolomann Wallisch und acht weitere Mitglieder des Republikanischen Schutzbundes, die an den Kämpfen teilgenommen hatten, erschossen. Zahlreiche Sozialdemokraten wurden nach standrechtlichen Prozessen in Internierungslager und Gefängnisse gesperrt.

¹⁰⁷ Ebd., S. 161.

¹⁰⁸ Abendroth, S. 125.

¹⁰⁹ Hautmann/Kropf, *Die Österreichische Arbeiterbewegung vom Vormärz bis 1945*, S. 163.

Sofort nach dem Ende der Februarkämpfe wurden die Sozialdemokratische Partei und alle ihr verwandten Organisationen, die nicht schon in der Illegalität operierten oder aufgelöst worden waren, sowie die Gewerkschaften verboten.

Im Mai 1934 proklamierte Engelbert Dollfuß die Errichtung des Ständestaates in der sogenannten Maiverfassung.

9 Der Februar 1934 als Zäsur im Werk Jura Soyfers

Bei der näheren Beschäftigung mit Jura Soyfers Leben und Wirken fällt in politischer, privater und künstlerischer Hinsicht auf, dass die Ereignisse des Februar 1934 einen „Riß“ – wie Horst Jarka es in seinem Aufsatz zu Soyfers politischer Lyrik nennt – im Leben des Autors, des Journalisten und Sozialisten Soyfer hinterlassen habe.

„Wenn ich sage, daß die politische Entwicklung Soyfer zu der literarischen Form führt, in der er seine besten Werke schrieb, so will ich nicht mit ästhetisierendem Kleister den Riß verschmieren, den der Februar 34 im Leben und Schaffen Soyfers und anderer Schriftsteller seiner Überzeugung bedeutete.“¹¹⁰

Das Ziel des folgenden Kapitels ist es, abseits des „ästhetisierenden Kleisters“¹¹¹ zu untersuchen, wie sich dieser Riss vollzogen hat und inwiefern Soyfers Werk ein durch die Ereignisse im Februar 34 und deren Folgen Zerrissenes ist.

Zu diesem Zweck wird zunächst der aktuelle Forschungsstand dargelegt, um zu untersuchen, wie etwa Horst Jarka, Herbert Arlt, Fritz Langmann und andere Soyfer-Forscher diesen Bruch in Soyfers Leben und Werk wahrnehmen, wo sie ihn lokalisieren und wie sie ihn anhand von Soyfers Stücken, lyrischen und journalistischen Arbeiten aufzuzeigen versuchen.

Bei der Lektüre der wissenschaftlichen Publikationen zu Jura Soyfer fällt zunächst auf, dass die Arbeiten Soyfers häufig in sein Werk vor und nach 1934 aufgeteilt und gesondert betrachtet werden.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, das Werk zwar als Ganzes anzusehen, jedoch Soyfers Schaffen vor 1934 jenem nach den Ereignissen im Februar 1934 gegenüberzustellen, um nicht nur Brüche, Veränderungen und Neuerungen festzustellen, sondern auch Kontinuitäten herauszuarbeiten. Hierbei werde ich vor allem auf Jürgen Dolls *Theater im Roten Wien* Bezug nehmen, da sich der Autor eingehend den Kontinuitäten in Soyfers Werk widmet.

Anders als in Dolls Arbeit möchte ich jedoch nicht hauptsächlich die veränderten äußeren Umstände im austrofaschistischen Ständestaat nach 1934 als die für die Diskontinuitäten in Soyfers Werk ausschlaggebende Bedingung betrachten, sondern mich ideologischen und politischen Veränderungen widmen, die in Soyfers unmittelbarem politischen und persönlichen Umfeld – und wohl auch in Soyfer selbst – nach 1934 stattfanden.

¹¹⁰ Jarka, Zur politischen Lyrik Jura Soyfers, S. 160.

¹¹¹ Ebd., S.160.

Das Romanfragment *So starb eine Partei* soll in dieser Untersuchung eine eher untergeordnete Rolle zugewiesen werden, es soll jedoch zur Untermauerung einiger, anhand von Soyfers dramatischen und lyrischen Arbeiten erstellten, Thesen angeführt werden.

Besonders interessant ist es, den Bruch, den die Ereignisse vom Februar 1934 im Werk Soyfers hinterlassen haben, anhand seines Publikumsbezuges nachzuvollziehen. Dazu eignen sich besonders die beiden einzigen direkt theatertheoretischen Texte – *Politisches Theater* sowie *Die Tendenzbühne und ihr Publikum* – die von Jura Soyfer vor 1934 verfasst wurden und jene Texte – zumeist Theaterkritiken und Rezensionen für den *Sonntag* – die nach 1934 entstanden und Hinweise auf Soyfers theoretische Überlegungen geben können.

Wie bereits erläutert, ist in Soyfers publikumsdramaturgischen Überlegungen vor 1934 eine gewisse Nähe zu Brecht feststellbar. Soyfers Auseinandersetzungen mit dem Publikum fanden jedoch auf einer anderen Ebene statt und waren weit weniger intensiv als Brechts Publikumsdramaturgie, in der eine genaue Analyse des bestehenden Publikums nicht-epischer Theaterdarbietungen dargelegt hat und in die gleichzeitig eine Konzeption des idealtypischen Zusehers für das epische Theater beinhaltet war.

Anhand des Vergleiches soll gezeigt werden, dass nicht nur die äußeren Faktoren – wenngleich diese selbstverständlich berücksichtigt und in diesem Kapitel auch dargelegt werden sollen – sich maßgeblich auf die veränderte Haltung Soyfers nach 1934 auswirkten, sondern dass abseits der kulturpolitischen und gesamtgesellschaftlichen drastischen Einschnitte auch ein innerer politischer Veränderungsprozess Soyfers nachvollzogen werden kann. Dieser Veränderungsprozess äußert sich besonders deutlich in der Rolle, die Soyfer dem Publikum zuschreibt, sowie in den formalen Neuerungen in seinem Werk.

Inwieweit sich politische Prozesse innerhalb der Linken in Soyfers Werk widerspiegeln, ist anhand der Hinwendung zu neuen literarischen Gattungen einerseits, wie auch Peter Langmann in seiner Studie zu Jura Soyfer bemerkt, feststellbar. Andererseits wird dies auch anhand seines Schreibstils, der Konzeption und Funktion der Charaktere der Soyferschen Stücke sowie anhand der Sprache, die sich nach 1934 ins Volkstümliche verlagert, belegt.

Langmann schreibt in seiner Studie zu Soyfer: „Jarkas These, das Jahr 1934 stelle für die österreichische Literatur und besonders für Soyfer eine wichtige Zäsur dar“¹¹², diese

¹¹² Langmann, *Sozialismus und Literatur. Jura Soyfer*, S. 39.

könne anhand mehrerer Faktoren erhärtet und nachvollzogen werden. Der Autor führt sechs dieser Faktoren an:

1. „Die Produktionsbedingungen gestalten sich durch die Etablierung einer autoritären Führung [...] grundlegend um.“¹¹³ Zensur, Verbot der linken Presse, Einkommenseinbußen und wirtschaftliche Gefährdung sind die Folgen.
2. Die Kleinkunsth Bühnen bieten Soyfer wie so vielen anderen oppositionellen Künstlern, Autoren und Theatermachern ein letztes Refugium.
3. Langmann führt weiter an:

„Die Zerschlagung der Strukturen der SDAP bringt für Soyfer auch eine einschneidende Veränderung in der Autor-Rezipienten-Beziehung mit sich. Intendiertes und reales Publikum fallen auseinander, was das Ende der parteigebundenen Tendenzdichtung Soyfers zur Folge hat. Diese Situation einer zunehmenden Vereinsamung führt zu einer verstärkten Reflexion des zuvor relativ ungebrochenen schriftstellerischen Selbstverständnisses, was auch in den Texten selbst zum Ausdruck kommt.“¹¹⁴

4. Langmann bemerkt „weltanschauliche Veränderungen“¹¹⁵ bei Soyfer. Das Volk als „monolithischer Herkules der Geschichte“¹¹⁶ wird aufgehoben und in seiner „immanenten Widersprüchlichkeit und Inkonsistenz erfaßt“¹¹⁷. Eine weitere Veränderung erkennt Langmann in Soyfers positiveren neuen Österreichbezug, der einherging mit dem Paradigmenwechsel in der illegalen KPÖ. Diese sah Österreich nicht mehr als zu Deutschland gehörig an – was einige Jahre zuvor auch in der österreichischen Linken, die die KPÖ inkludiert, durchaus üblich war – sondern als eigenständige Nation. Gemäß Jürgen Doll ist in Soyfers Schaffen nach 1934 zu erkennen, dass er sich mit der Thematik der Einheitsfront bzw. der Volksfront ebenso gedanklich beschäftigt hatte wie mit der Frage nach der nationalen Eigenständigkeit Österreichs.¹¹⁸
5. Soyfer widmet sich vermehrt für ihn neuen literarischen Gattungen wie dem Roman und dem Mittelstück.
6. Die journalistische Arbeit verkommt nach dem Wegfall der linken Presse und den damit verbundenen Einschränkungen zu einem reinen Brotberuf. Dennoch gelingt es Soyfer, im *Sonntag* nach und nach immer mehr verhältnismäßig kritische politische Bemerkungen einzustreuen.

¹¹³ Langmann, *Sozialismus und Literatur. Jura Soyfer*, S. 40.

¹¹⁴ Ebd., S. 40.

¹¹⁵ Ebd., S. 180.

¹¹⁶ Ebd., S. 180.

¹¹⁷ Ebd., S. 180.

¹¹⁸ Doll, *Theater im Roten Wien*, S. 294 ff.

Zusammenfassend können die sechs Punkte, die Langmann in seiner Studie erörtert hat, in drei Kategorien unterteilt werden, in denen sich die Änderungen im Soyferschen Werk nach 1934 vollzogen haben:

1. Veränderte Produktionsbedingungen
(Zensur, Presseverbot, eingeschränkte journalistische Möglichkeiten, Theater für 49, Kleinkunst, neue literarische Gattungen/Mittelstück);
2. Veränderte Rezeptionsbedingungen
(reales und intendiertes Publikum fallen auseinander, Selbstreflexion, die sich in Texten widerspiegelt, neuer Publikumsbezug);
3. Weltanschauliche Veränderungen
(positives Österreichbild, Beschäftigung mit Österreich als eigenständige Nation, Einheitsfront- und Volksfrontpolitik).

9.1 Veränderte Produktionsbedingungen

Die Ereignisse des Februar 1934 hatten das Land nicht nur politisch maßgeblich verändert, vor allem kulturell und sozial waren die Folgen weitreichend. Dies galt besonders für die entwurzelte Linke, die nach dem Verbot ihrer Parteien, KPÖ und SDAP, sowie all ihrer Vorfeld- und Schwesterorganisationen und zuletzt der linken Presse ihrer ideologischen Heimat sowie deren Organisationsstrukturen beraubt worden war.

Mit der gewaltsamen Errichtung des austrofaschistischen Ständestaates nach italienischem Vorbild kam es in Österreich auch zur Wiedereinführung der Zensur und damit zum Verbot der linken Presse. Dies betraf Soyfer, der einen wesentlichen Teil seines ohnehin bescheidenen Einkommens, aus seinen Publikationen in der *AZ* bezog, sehr direkt. Zur ideologischen Katastrophe kamen für Soyfer demnach die wirtschaftliche Bedrohung und der Verlust seines kulturellen Handlungsspielraumes.

„Die Februarereignisse, die das Verschwinden der Arbeiterpresse mit sich brachten, schnitten diese vielversprechende Entwicklung fürs erste ab. Wo hätte man solche Gedichte veröffentlichen können?“¹¹⁹

Noch konnten Soyfers Eltern ihm finanziell unterstützen, doch mit dem Verbot der linken Presse, speziell der *AZ*, ging Jura die finanzielle Unabhängigkeit verloren.

Soyfer, der zuletzt wöchentlich Gedichte für die *Zwischenrufe Links* in der *AZ* publiziert hatte, konnte daran nun nicht mehr anschließen.

„Sollte Soyfer nach jenen Februartagen, da jede politische Äusserung [sic!] von amtswegen auf ihren oppositionellen Gehalt geprüft wurde, damit beginnen, unpolitische Gedichte zu schreiben? Das mochte und konnte er wohl nicht.“¹²⁰

Wie einschneidend die Veränderungen des kulturellen Lebens im Ständestaat durch die Wiedereinführung der Zensur tatsächlich waren, deutet Peter Langmann an, als es um die Veränderungen im Soyferschen Werk nach 1934 geht:

„Die Produktionsbedingungen gestalten sich durch die Etablierung einer autoritären Führung, die ihren Ausdruck auch in einer von politischen Überlegungen diktierten und repressiven Kultur- und Literaturpolitik fand, grundlegend um.“¹²¹

Im folgenden Kapitel 9.1.1 dieser Arbeit soll anhand von Soyfers Werk gezeigt werden, inwiefern sich die Produktionsbedingungen für Journalisten, Kritiker und Lyriker sowie Dramatiker und Theatermacher im austrofaschistischen Ständestaat veränderten und wie diese Veränderungen in Soyfers Schaffen ihren Niederschlag fanden.

¹¹⁹ Herrmann, *Jura Soyfer*, S. 32.

¹²⁰ Ebd., S. 36.

¹²¹ Langmann, *Sozialismus und Literatur. Jura Soyfer*, S. 40.

„Abgesehen von der Einführung der Zensur verliert Soyfer zahlreiche Publikationsmöglichkeiten durch die Illegalisierung der Arbeiterbewegung, was zur materiellen Gefährdung seiner schriftstellerischen Existenz führen musste. An die Möglichkeit einer Publikation umfangreicherer Arbeiten, wie etwa eines Romanes, bzw. einer Aufführung von Stücken an größeren Bühnen ist nicht zu denken.“¹²²

Vor allem die Rolle der *AZ* für Soyfers Karriere wurde im Laufe dieser Arbeit schon hervorgehoben. Die Auflagenstärke und der hohe Bekanntheitsgrad der Zeitung hatten dafür gesorgt, dass sich der Name Jura innerhalb der fortschrittlichen Arbeiterschaft zu einem Begriff entwickelte. Auch finanziell war die Tätigkeit bei der *AZ*, die neben den gelegentlichen Russisch-Nachhilfestunden Soyfers einzige Einnahmequelle darstellte, für den jungen Autor von Bedeutung. Im Ständestaat war es Soyfer weder möglich, eine ähnlich große Leserschaft zu erreichen noch, auch nur annähernd, so offen Kritik zu üben wie in der *AZ*, wo Soyfer bis zum Schluss zu den schärfsten Kritikern des politischen Geschehens in Österreich, Deutschland und – ganz dem Internationalismus verpflichtet – in der ganzen Welt gehört hatte.

Anders als die journalistischen Arbeiten Soyfers waren seine szenischen Werke keiner breiten Masse bekannt, Soyfer hatte zumeist für kleinere Parteifeierlichkeiten oder Ferienlager der Parteijugend kurze Szenen und Spiele verfasst. Jura Soyfer, der 1934 erst 21 Jahre alt war, hatte zwar als Journalist schon für Aufsehen gesorgt, seine szenischen Arbeiten waren aber vor allem parteiintern bekannt und beliebt: Soyfer arbeitete beim *politischen Kabarett* mit, hatte theoretische Überlegungen zum Theater publiziert und einige Szenen für die *Roten Spieler* geschrieben.

Seine Mittelstücke und längere szenische Arbeiten entstanden aber erst nach 1934. Er verfasste sie für die Kleinkunsth Bühnen und Kellertheater, die sich nach der Wiedereinführung der Zensur zu einem Ausweichort für oppositionelle Theatermacher etablierten. Diese „Theater für 49“¹²³ boten auch Soyfer die Möglichkeit, seine Stücke aufgeführt zu sehen, und dienen dieser Arbeit als Anschauungsmaterial für Soyfers veränderten Zugang zum Theater nach 1934. Nicht nur die Form – Mittelstücke statt Agitpropsszenen – auch der Inhalt hatte sich gewandelt: Nach 1934 konnte auch in den Kellertheatern die Kritik bloß sehr vorsichtig und versteckt geäußert werden, was Soyfer jedoch nicht daran hinderte, dem Publikum gesellschaftlich relevante Themen sorgfältig in Metaphern chiffriert anzubieten.

Fritz Herrmann vertritt in seiner Dissertation zu Jura Soyfer die Ansicht, die größere Vorsicht und Behutsamkeit, die es nach 1934 an den Tag zu legen galt, hätten Soyfers

¹²² Ebd., S. 40.

¹²³ Da man erst für Vorstellungen/Veranstaltungen mit einer Besucherzahl von über 50 Personen eine Konzession gab, waren die „Theater für 49“, die es nicht nur in Österreich gab, eine beliebte Methode, um die Konzessionspflicht und viele damit verbundene Richtlinien zu umgehen.

Talent gefördert oder erst freigelegt.¹²⁴ Sein Talent entwickelte sich auf andere Art, als es sich unter den Vorzeichen des Roten Wien hätte entfalten können, als vorrangig darauf abgezielt wurde, plakative Agitpropszenen im Dienste der Propaganda zu entwerfen.

Soyfers Entwicklung in beiden Disziplinen – dem Journalismus und dem szenischen Schreiben – ist nie losgelöst von den historischen Ereignissen und von Soyfers politischem Umfeld zu betrachten. Im Folgenden sollen daher seine Arbeiten in beiden Bereichen nach 1934 im Schatten des Ständestaates, in der Erinnerung an den Niedergang der Partei im Februar 1934 und im Hinblick auf seine Mitgliedschaft bei der illegalen KPÖ beleuchtet werden.

¹²⁴ Herrmann, *Jura Soyfer. Anfänge eines volksverbundenen österreichischen Dichters*, S.37.

9.1.1 Theater: Theater für 49, Kellertheater, Kleinkunst

„Wenn die gattungsgeschichtliche und geobiographische Kosmetik der Literaturgeschichtsschreibung [...] nicht einmal das 38er Jahr als Einschnitt in der österreichischen Literatur unseres Jahrhunderts gelten läßt, dann ist es nicht verwunderlich, daß die Entwicklung vor und nach dem Februar 34 mit ihrem Niederschlag in der Literatur durch die Maschen rutscht.“¹²⁵

In Soyfers Werken, vor allem in Lyrik und szenischen Arbeiten, ist dieser Einschnitt jedoch deutlich zu erkennen und im Folgenden soll versucht werden, dies möglichst augenscheinlich darzulegen.

Jura Soyfer hat, wie bereits erwähnt, vor dem Februar 1934 nur wenige szenische Arbeiten verfasst, hauptsächlich waren diese für die zahlreichen Feiern der Sozialdemokratie gedacht. *König 1934* beispielsweise war für eine Silvesterfeier, *Christbaum der Menschheit* wurde, wie der Titel bereits verrät, für eine Weihnachtsfeier geschrieben. Als leitgebend galt in diesen Arbeiten der agitatorische Zweck, nicht die sprachliche Finesse oder der Stil, was vor allem im direkten Vergleich mit späteren Arbeiten Soyfers auffällt.

„Soyfer machte sich nichts aus dieser Diskrepanz zwischen lebendiger, oft überraschender Satire und erstarrter Fertig-„Sprache“. Im agitatorischen Zweck war der Stilbruch aufgehoben; die bewährten Glaubensformeln erhöhten die operative Wirkung aggressiver Kollektivität. (Erst nach dem Februar 1934 rückte Soyfer von diesen Agitproptechiken ab.[...]).“¹²⁶

Nach den Februarereignissen gab es eine Zeit, in der Jura Soyfer keine Arbeiten schrieb oder zumindest keine veröffentlicht oder aufgeführt wurden. Über die Dauer dieser Schaffenspause finden sich in der Sekundärliteratur divergierende Aussagen. Während einerseits von einer fast zweijährigen Pause die Rede ist, heißt es bei Horst Jarka andererseits:

„Im Sommer 1934 ist es soweit. Soyfer beginnt wieder zu schreiben. Die Unterbrechung, die der Februar seiner schriftstellerischen Tätigkeit verursachte, dauerte gerade so lange, als es nötig war, um aus der Erschütterung durch die Katastrophe den Keim zu ihrer Analyse reifen zu lassen.“¹²⁷

Nach dieser Pause nahm Jura Soyfer die Arbeit an seinem Parteiroman *So starb eine Partei* auf, dem er – vertraut man den Aussagen seiner Wegbegleiter – nach 1934 sein Hauptaugenmerk schenkte.

Nach den Ereignissen im Februar 1934 und der Schaffenspause debütierte Soyfer schließlich Ende 1935 im *ABC*. Das *ABC* galt als die am weitesten links stehende unter

¹²⁵ Jarka, *Zur politischen Lyrik Jura Soyfers*, S. 143.

¹²⁶ Jarka, *Sozialismus und Literatur. Jura Soyfer*, S. 163.

¹²⁷ Ebd., S. 182.

den zahlreichen Kleinkunsth Bühnen in Wien. Soyfer führt dort seine bis dahin längste szenische Arbeit auf: *Geschichtsstunde im Jahr 2035*. Die Szenenfolge zeigen trotz der herrschenden Zensur einen kritischen Blick auf das Leben im Ständestaat, getarnt als humoristische Rückschau auf die Zeit des Austrofaschismus, schlecht vorbereiteten Schülern im Jahr 2035 in den Mund gelegt.

„Soyfers Bedingungen unterschieden sich von denen anderer Kleinkunstautoren. Sie waren Theaterbesessene, er kam von der Politik. Daraus ergab sich für ihn eine spezifische Situation: Der Februar 1934 hatte der Politik, der er gefolgt war, ein Ende bereitet und damit den literarischen Mitteln seines Engagements.“¹²⁸

¹²⁸ Jarka, *Jura Soyfer*, S. 269.

9.1.2 Journalismus: Zensur, Verbot der linken Presse, Tätigkeit beim „Sonntag“

Nach der Etablierung des austrofaschistischen Ständestaates im Mai 1934 wurden nicht nur alle kommunistischen und sozialistischen Parteien und Organisationen verboten, auch die linke Presse wurde vollständig eingestellt. Als erstes kam es zum Verbot der *AZ*, für die Jura Soyfer seit Jahren tätig war und deren Leserschaft in die Hunderttausende ging.

Somit fiel für Soyfer nicht nur ein breites linkes Publikum weg, das er durch die Gedichte, die *Zwischenrufe links*, zumindest wöchentlich massenhaft zu erreichen vermochte. Ebenso schmerzte in finanzieller Hinsicht der Verlust seines Einkommens bei der *AZ*, die das einzige Einkommen Juras gewesen war.

Deutlich schwerer als Soyfers finanzieller Verlust wog aber das Wegfallen einer so weitreichenden Leserschaft, der Zerfall der Kommunikationsstrukturen der Partei, der Soyfers journalistische Arbeit entscheidend beeinträchtigte, beschränkte und teils gar verunmöglichte. Dieser Mangel traf Soyfer auch als Theaterautor, war er zuvor doch ausschließlich direkt für die Partei tätig gewesen. Dennoch war das Ausmaß im journalistischen Bereich bedeutend weitreichender.

Nicht nur die Tatsache, dass es seine als „Jura“ verfassten Gedichte in der *AZ* gewesen waren, die seinen Namen in linken Kreisen zur Bekanntheit verholfen haben, Soyfer hatte durch seine Tätigkeit als Journalist die Möglichkeit, direkt-operativ arbeiten zu können: Er hatte seine Reportagen genutzt, um auf Missstände aufmerksam zu machen, vor drohenden Gefahren zu warnen (etwa, als er die Zustände im präfaschistischen Deutschland 1930 schilderte), um Kritik, nicht nur an den anderen in Österreich operierenden Parteien, sondern auch an der eigenen Mutterpartei sowie der Sozialdemokratie zu üben.

Jura Soyfer wollte mit seinen Artikeln, Kritiken, Reportagen und Gedichten aufmerksam machen, hinweisen, warnen und zum Nachdenken anregen. All das war ihm nach dem Verbot der *AZ* und der linken Presse allgemein ebenso wie der Wiedereinführung der Pressezensur und den damit verbundenen Restriktionen nicht mehr im vergleichbaren Ausmaß wie zuvor im *Roten Wien* möglich.

Die Perspektivenlosigkeit, mit der sich ein junger sozialistischer Autor im Ständestaat konfrontiert sehen musste, mag – zusätzlich zur großen Enttäuschung über das Verhalten der SDAP – ein Grund für seine Schaffenspause gewesen sein. Soyfer war jedoch keinesfalls von ideologischen Zweifeln befallen, er hatte sich bald nach den Februarereignissen der illegalen KPÖ angeschlossen und die aktive politische Arbeit im Untergrund aufgenommen. Auch weiterhin schrieb und vervielfältigte er zusammen mit

Kommunisten und zahlreichen enttäuschten Sozialdemokraten, die sich ebenso der KPÖ angeschlossen hatten, Zeitschriften und Flugblätter.

Zunächst konzentrierte er seine schriftstellerischen Bemühungen auf den Parteiroman *So starb eine Partei*, den er, wenn man seinen Zeitgenossen Glauben schenken darf, bis zuletzt in den Fokus seiner Aufmerksamkeit rückte und der – obwohl unfertig und nur fragmentarisch erhalten – den größten Teil seiner Arbeit nach 1934 ausmacht.

Dass Soyfer aber auch nach dem Wegfall der sozialistischen Veranstaltungsgruppe und der *Roten Spieler* keine unpolitischen Stücke schreiben würde, war ebenso klar, wie die Tatsache, dass er nach dem Verbot der AZ und der Liquidierung der linken Presse keine unpolitischen Tagesglossen verfassen würde.

Sein Betätigungsfeld war durch die Zensur in beiden Bereichen stark eingeschränkt, dennoch begann Soyfer bereits im Jahr 1934 für den *Sonntag*, die Wochenendausgabe der Zeitung *Wiener Tag*, zu schreiben. Obwohl der *Wiener Tag* keine linke Zeitung war, handelte es sich dabei um eine der wenigen vergleichsweise liberalen Publikationen in der Wiener Zeitungslandschaft des austrofaschistischen Ständestaates.

Zwar konnte Soyfer auch hier nur sehr vorsichtig kritische und linke Ansätze in seine Beiträge – größtenteils Theater- und Filmkritiken sowie alltägliche Berichte, etwa über einen Umbau in der Rotenturmstraße – einbringen, dennoch gelang es ihm, an der Zensur vorbei und geduldet von der Redaktion des *Sonntagstets* seine Positionen darzulegen und jedem noch so belanglosen Zwischenbericht einen politischen Aspekt abzugewinnen.

Nach 1934 begann Jura Soyfer vermehrt damit, Synonyme zu verwenden, Fritz Feder und Walter West etwa waren jene Namen, unter denen er seine Mittelstücke an Kleinkunsth Bühnen aufführen ließ. Bei den kurzen Artikeln, die er immer wieder im *Sonntag* publizierte, unterzeichnete er, wie es in der (Tages-)Zeitungsbranche Usus war, nur mit seinen Initialen oder einem Kürzel. Auch hier wich er aber immer öfter auf ein Alias aus, um vom Zensor nicht sofort als Jura Soyfer erkannt zu werden und so unnötig viel Aufmerksamkeit auf seine Artikel und Kritiken zu lenken, die ohne die Bürde des vorbelasteten Namens die Zensur größtenteils unbeschadet passieren konnten.

Neben der Arbeit am Parteiroman und der eingehenden Recherche¹²⁹ gab Soyfer weiterhin Russischunterricht, um sein mageres Gehalt als Gelegenheitsjournalist für den *Sonntag* aufzubessern. Dazu kam die illegale politische Arbeit, die aufgrund ihres

¹²⁹ Von dieser zeugt etwa ein Briefwechsel mit Otto Bauer direkt nach den Februarereignissen, der einen Besuch in Otto Bauers tschechoslowakischem Exil nach sich zog.

konspirativen Charakters nicht nur weit gefährlicher, sondern auch zeitraubender war als die Mitarbeit in der SDAP vor 1934.

Noch bevor Soyfer auch seine Arbeit als Theaterautor wiederaufnimmt, beginnt er, zusätzlich zum *Wiener Tag* gelegentlich für andere Zeitungen zu schreiben. Auch dort konnte Soyfer keine größeren Artikel mehr unterbringen, wie es etwa die Reportagen von seinen Tippetouren waren, die mehrseitig über mehrere Wochen verteilt als eine Art kleine Serie in der *AZ* zur Veröffentlichung kamen.

Dennoch nahm Soyfer auch nach 1934 jede sich bietende Gelegenheit an, seine Beiträge der Öffentlichkeit nahezubringen. Einerseits wohl aus Geldnot, andererseits bestimmt auch aus der Hoffnung heraus, über die als liberal bekannten Zeitungen ein für seine Botschaft empfängliches Publikum ansprechen zu können.

Ob Soyfer, der zu diesem Zeitpunkt noch an der Universität Wien Germanistik studierte und dessen Wunsch es einmal gewesen war, Journalist zu werden, sich zu diesem Zeitpunkt noch Hoffnungen macht, dem einstigen Berufswunsch auch nachkommen zu können, ist angesichts der politischen Umstände anzuzweifeln.

Allerdings war Soyfer zu jener Zeit, als er seine (journalistische) Arbeit wieder aufnahm, nicht mehr in jenem geschockten und desillusionierten Zustand, in dem er sich direkt nach den Februartagen befunden haben musste (was auch aus einigen seiner 1934 verfassten Briefe an seine damalige Freundin Helli Ultmann hervorgeht). Er hatte wieder neue Hoffnung gefasst, genährt durch die Arbeit im kommunistischen Untergrund. Soyfer glaubte noch an die Abwendbarkeit des faschistischen Übels in Österreich.

Als er sein Studium an der Universität aufgab, tat er dies vor allem, weil die Zustände an den österreichischen Universitäten, die nun fest in deutschnationaler Hand waren, für alle Andersdenkenden, insbesondere aber für jüdische und linke Kommilitonen und Professoren, untragbar geworden waren.

Was bei Soyfers Entscheidung, sein Studium zu beenden, jedoch auch eine Rolle gespielt haben mag, war zu diesem Zeitpunkt mehr denn je die fehlende Perspektive für den jungen jüdischen Sozialisten. Die Hoffnung, in naher Zukunft als Journalist arbeiten und von diesem Beruf leben zu können, war in noch weitere Ferne gerückt. Zudem war die Zeit für das Studium neben der politischen und journalistischen Arbeit zu knapp, die Wissenschaft und ihre Lehre waren nicht länger frei, sondern fest in rechter Hand. Immer größere Teile des Curriculums waren durchdrungen von deutschnationalem Gedankengut, die Lehrstellen mit rechtsdenkenden und bekennenden Faschisten besetzt.

9.1.3. Neue literarische Gattungen: Roman – Volksstück – Ballade – Bänkelsang – Morität – Mittelstücke

„Jura Soyfers Stücke sind kurz, sie dauern knapp eine Stunde. Ein Grund dafür ist, wie wir wissen, die Praxis des Wiener Kabarett in der Zwischenkriegszeit. Kurze Theaterstücke waren als so genannte ‚Mittelstücke‘ eingepasst in das 3-teilige Gesamtprogramm des Kabarettabends; in den Pausen wurden Getränke serviert und abkassiert. Die im Kabarett stattfindende Dramatik war in den Jahren des Austrofaschismus von 1934 bis 1938 die einzige Möglichkeit, überhaupt aufgeführt zu werden. Hier stand trotz Polizeizensur noch ein Fensterspalt offen für politisch engagierte Künstler und Künstlerinnen.“¹³⁰

Nachdem festgestellt wurde, dass die veränderten äußeren Umstände im austrofaschistischen Ständestaat auch in Jura Soyfers Werk viele Änderungen mit sich brachten, sollen sich die Ausführungen im folgenden Kapitel 9.2 die eben jenen veränderten Umständen geschuldete Hinwendung Jura Soyfers zu neuen literarischen Gattungen widmen.

Hatte er sich im journalistischen Bereich von Lyrik (wie in den *Zwischenrufen links* in der *AZ*) und politischen Reportagen auf kürzere tagesaktuelle Artikel, Kritiken und Rezensionen verlagert und sich in seinen szenischen Arbeiten vom Agitproptheater zum Kleinkunstautor gewandelt, so widmete er den größten Teil seiner Arbeitszeit nach 1934 dem Parteiroman.

Die Arbeit an *So starb eine Partei* war Soyfers erste intensive Arbeit an einem Prosatext, zuvor hatte er neben Lyrik und szenischen Arbeiten lediglich Reportagen und Artikel in Prosaform verfasst – die Gattung des Romans war gänzlich neu für den jungen Autor.

Soyfers Weggefährten berichten retrospektiv, die Arbeit am Roman sei ihm sehr wichtig gewesen, was einerseits sicher inhaltlich begründet war, da die Auseinandersetzung mit dem Niedergang jener Partei, in der Soyfer nicht nur ideologisch, sondern auch sozial stark verwurzelt war, ihn auch persönlich umfassend beschäftigt haben muss. Dennoch war es für Soyfer ungewöhnlich, Passagen bis hin zu ganzen Kapiteln seines Schaffens Freunden oder Mitstreitern vorzulegen oder sie mit ihnen zu besprechen.

Begründen mag sich dieses Vorgehen in seiner anfänglichen Unsicherheit im Umgang mit einem so umfangreichen Prosatext, allgemein war vermutlich auch das geplante Textausmaß einschüchternd. Dazu kam der Umstand, dass Soyfer während seiner Tätigkeit für die *AZ* zwar zu den kritischsten Stimmen gehört hatte, wenn es um die Akteure der SDAP ging, dennoch war diese Kritik noch sehr zurückhaltend und gemäßigt ausgefallen, da Soyfer die Loyalität zur eigenen Partei besonders in schwierigen Zeiten, wie sie Ende der 1920er und Anfang der 1930er Jahre herrschten, sehr wichtig war.

¹³⁰ Deutsch-Schreiner, *Von Schnitzler zu Soyfer*. S. 31

Rückblickend fällt diese Kritik ungleich schärfer aus: Zwar zeugen jene Teile, die von Soyfers Roman heute noch erhalten sind, von einer sehr differenzierten Betrachtung der politischen Ereignisse in und um die Partei, Soyfer war sichtlich bemüht, durch die eigene Enttäuschung und Desillusionierung nicht sein Urteilsvermögen trügen zu lassen. Dennoch wog manche Fehlentscheidung der Parteileitung angesichts der tragischen Ereignisse 1934 rückblickend umso schwerer.

Soyfer hatte die fertigen Teile des Romans gegen den Rat seiner Freunde wie etwa Mitja Rapoport – dem er nach seiner Verhaftung in einem Brief aus dem Wiener Landesgericht sein Bedauern darüber ausdrückt – nicht vervielfältigt oder auf sonstige Art gesichert. So wurde seine Arbeit an seinem wichtigsten Werk nicht nur durch seine Verhaftung vorzeitig unterbrochen, nach Soyfers Verhaftung gingen auch noch viele Teile und bereits beendete Kapitel verloren.

Da die Verhaftung Soyfers aufgrund einer Verwechslung mit Fritz Marek erfolgte, wurde sein Zimmer dementsprechend gründlich durchsucht und dabei wurde nicht nur illegales kommunistisches Propagandamaterial gefunden, sondern auch der unfertige Parteiroman. Die Schriften wurden in Evidenz genommen und waren danach nicht wieder auffindbar. Erhalten sind heute nur jene Teile, die Soyfer Freunden hatte zukommen lassen, um sie nach ihrer Meinung zum Text zu fragen, sowie wenige Kapitel, welche die Durchsuchungen unbeanstandet überstanden haben.

Weitreichender als die neue Gewichtung von Soyfers journalistischen Arbeiten, einzig Kritiken und Rezensionen veröffentlichte er sowohl vor 1934 in der *AZ* als auch nach 1934 im *Sonntag* regelmäßig, waren die gattungstechnischen, stilistischen und inhaltlichen Veränderungen in Jura Soyfers szenischen Arbeiten nach 1934.

Auf die ideologisch, persönlich und politisch motivierten Aspekte dieser inhaltlichen und formalen Neuerungen, respektive der neuen Gewichtung und Relevanz bestimmter Themen in Soyfers Mittelstücken nach 1934, wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit näher eingegangen. Im Folgenden möchte ich mich ausschließlich den äußeren Veränderungen und veränderten Rahmenbedingungen, die Soyfers Hinwendung zu neuen theatralen Formen zugrunde liegen, widmen.

Aus der Zeit vor 1934 sind nur wenige kurze Szenen oder Szenenfolgen von Jura Soyfer erhalten, die durchwegs für sozialistische Feiern und Veranstaltungen verfasst wurden. Durch seine Jugend – Soyfer war zum Zeitpunkt der Februarkämpfe 1934 erst 21 Jahre alt – kann auch ein natürlicher intellektueller und künstlerischer Reifungsprozess in den ein bis eineinhalb Jahren, die seine Schaffenspause nach dem Februar dauerte, angenommen werden. Auffallend ist jedoch das Anwachsen des Textausmaßes seiner szenischen Werke nach 1934.

Waren die Agitpropsszenen im Dienst der Partei noch sehr kurze, in Parteifeiern oder ein Programm eingebettete Arbeiten gewesen, so schrieb Soyfer nach 1934 zwar noch einige kürzere Texte – meist als Gemeinschaftsarbeit mit anderen Kleinkunstautoren – seine Hauptaufgabe waren jedoch die fünf Mittelstücke, die er in nur zwei Jahren für die Kellertheater der Wiener Kleinkunstszene verfasste.

Die Mittelstücke unterschieden sich jedoch nicht nur durch das Textausmaß von den früheren Agitpropsszenen: Zwar war der Inhalt stets ein politischer, bei den Mittelstücken war die Kritik jedoch aufgrund der Zensur wesentlich subtiler verpackt als in den frühen Arbeiten Soyfers.

Auch sprachlich weichen die Kleinkunstarbeiten Soyfers deutlich von jenen ab, die im Dienste der Partei entstanden waren: Die klare, harte Sprache der proletarischen Feiertexte war dem weicheren, melodischen Klang der zumeist im Wiener Idiom verfassten Mittelstücke gewichen. Die volkstümliche Sprache der späteren Arbeiten steht in der Tradition des Altwiener Volksstückes, die Zaubertexter dramaturgie erinnert an Nestroy und Raimund. Magische, zauberhafte Elemente, wie sie in jedem Mittelstück von Soyfer vorzufinden sind, wären im Agitpropstheater undenkbar gewesen.

Auch die Unterbrechung der Stücke durch zahlreiche Lieder, die an die Brechtschen Songs erinnern – waren für Soyfer ein Novum. Die musikalische Untermalung der *Rote Spieler*-Szenen beschränkte sich im Wesentlichen auf das Absingen der Internationale am Ende der Szenen, die im Zuge von Festveranstaltungen und Parteifeierlichkeiten gespielt wurde, und diente dazu, zum Programm der Veranstaltung überzuleiten.

Die Lieder der Mittelstücke wurden von befreundeten Künstlern vertont, Horst Jarka berichtet von der Leichtigkeit, mit der Soyfer die Arbeit für die Kleinkunsth Bühnen von der Hand zu gehen schien.¹³¹

Es kann folglich angenommen werden, dass Soyfer auch das Schreiben der Lieder, das relativ neu für ihn war, keine allzu großen Mühen bereitet haben dürfte. Dabei kam ihm sein Gespür für Metrik zugute, das er sich beim Schreiben der zahlreichen Gedichte, aber auch Texten und Parolen für politische Veranstaltungen und Demonstrationen angeeignet hatte.

Während Soyfer die – im Gegensatz zu den späteren nicht vertonten – Lieder, die er vor 1934 verfasst hat, schon als *Moritat* (wie etwa die *Moritat vom bürgerlichen Gewissen*, die im November 1932 in der *AZ* veröffentlicht wurde), *Song* (*Song des SA-Proleten*) oder *Ballade* (wie z. B. die *Ballade von den vielen Systemen*, erschienen im September 1932

¹³¹ Jarka, Jura Soyfer. S. 380.

ebenfalls in der AZ) nannte, kamen bei den Liedern, die er nach 1934 verfasste, eine neue Bezeichnung hinzu: *Chanson*.

Nannte Soyfer vor 1934 seine Lieder zum allergrößten Teil schlichtweg *Lied* (*Reformiertes Deutsches Kirchenlied, Marschlied für deutsche Kinder, Lied zur Laute* u. a.) so sind auffallend viele der Musikstücke aus Soyfers Kleinkunstwerken *Chansons*. Im *Weltuntergang* und in der *Broadwaymelodie* gibt es sogar jeweils drei *Chansons*. Auch kommt der Musik in den Mittelstücken Soyfers eine große Rolle zu: Sowohl im *Lechner Edi* als auch in *Astoria* unterhalten sich die Charaktere über Musik, sprechen teilweise in Liedzitate zueinander.

Bemerkbar wird somit, dass sich Jura Soyfer zusätzlich zu der für ihn neuen Gattung des Romans nach 1934 auch mit vielen anderen neuen Textgattungen und Ausdrucksformen auseinandergesetzt hat: Roman, Volksstück, Mittelstück, Zauberdramaturgie, volkstümliche Ausdrucksform in den Stücken, einfache Tagesmeldungen in der Zeitung. Hinzu kommt eine intensive Beschäftigung mit Musik und musikalischen Stilrichtungen. All diese Aspekte griff Soyfer nach 1934 erstmals oder zumindest zum ersten Mal in ungewöhnlicher Intensität auf.

9.2 Veränderte Rezeptionsbedingungen

Dieses Kapitel der vorliegenden Arbeit, in dem ich Soyfers Schaffen nach 1934 aufgreife, ist in drei Teile gegliedert:

Erstens die veränderten Produktionsbedingungen, im Sinne aller äußeren Umstände, die sich nach den Ereignissen des Februar 1934 maßgeblich verändert hatten und Einfluss auf Jura Soyfers Wirken oder seine Wirkungsbereiche hatten. Beispielsweise sind dies die Zensur, das Verbot der linken Presse, die finanziell schwierige Lage, das Wegfallen der Kommunikations- und Organisationsstrukturen der Sozialdemokratischen Partei und vieles mehr.

Zweitens umfasst das Thema die veränderten Rezeptionsbedingungen, definiert als all jene Faktoren, die Soyfers Schaffen nicht auf der Produktionsebene, sondern auf der Ebene des Empfängers beeinflussten. Das neue, bourgeoise Publikum der Kleinkunsthörsäle, die Leserschaft des *Wiener Tag*, die sich deutlich von der durchwegs linken Leserschaft der *AZ* unterschied, sowie das intendierte Publikum aus enttäuschten Sozialdemokraten, an die sich der Parteiroman richten sollte. Da Soyfer sein sehr homogenes Publikum, für das er im *Roten Wien* sowohl journalistische als auch szenische Arbeiten verfasst hatte, verloren gegangen war, galt es, sich neu zu orientieren. Keineswegs politisch oder ideologisch, wohl aber war sein künstlerisches Selbstverständnis infrage gestellt und daher Soyfers Schaffen einigen Änderungen und Adaptionen unterworfen.

Drittens sind die weltanschaulichen, die ideologischen und politischen Veränderungen in Soyfers nahem Umfeld, zu beobachten, die ihren Niederschlag in seinem Werk fanden. Die Linke war nach der Niederlage, die sie im Februar 1934 erlitten hatte, personell und moralisch geschwächt, durch das Verbot der beiden Parteien – SDAP und KPÖ – in die Illegalität gezwungen, und es war daher zu einem regen Diskurs innerhalb der Bewegung gekommen. Viele Positionen mussten neu überdacht werden. Am deutlichsten wird das am Beispiel des eigenen nationalstaatlichen Charakters Österreichs. War Österreich vor 1934 innerhalb der österreichischen Linken in der ersten Republik als Teil Deutschlands gesehen worden, so kam es nun, im austrofaschistischen Ständestaat, zu einem lebendigen Diskurs über den nationalen Charakter. Alfred Klahrs *Zur Frage der österreichischen Nation* erschien an genau jenem Tag im *Weg und Ziel*, an dem auch Soyfers längstes und bekanntestes Mittelstück, *Astoria* im *ABC*, uraufgeführt wurde.

Diese zeitliche Überschneidung kann als Beleg dafür gewertet werden, wie eng Soyfer in den Diskurs innerhalb der Linken eingebunden war und wie aufmerksam er ihn verfolgte.

Da der erste Teil zu den veränderten Produktionsbedingungen im vorangegangenen Kapitel bereits hinreichend dargelegt sein sollte, widme ich mich im folgenden Kapitel dem zweiten Teil, den veränderten Rezeptionsbedingungen, mit denen sich Soyfer nach der Etablierung des austrofaschistischen Ständestaates konfrontiert sah.

Nachdem das gesamte kulturelle Leben in Wien stark von der sozialdemokratischen Politik des *Roten Wien* geprägt war, wurden zunächst – nach der Wiedereinführung der Zensur – alle kulturpolitischen Ämter mit christlich-sozialen Politikern nachbesetzt, was die Kulturpolitik und den Geldfluss im Kultursektor in eben jene Richtung lenkte. Viele Etablissements, die nicht ohnehin durch die Zensur geschlossen worden waren, wurden auf diesem Weg in den finanziellen Ruin getrieben und sahen sich gezwungen, zu schließen.

Soyfers ehemaliges Theaterpublikum, die fortschrittlichen Arbeiter, die seinen Szenenfolgen in Arbeiterwohnheimen gelauscht hatten, die Parteifunktionäre und -mitglieder auf den Festveranstaltungen, die Jugendlichen in den sozialistischen Ferienlagern – sie alle konnte Soyfer in seiner Funktion als Kleinkunstautor nicht erreichen.

Seine Mittelstücke, die in den Kleinkunsttheatern der Kaffeehauskeller Wiens gespielt wurden, erreichten dort ein solches Kaffeehauspublikum: Bürgerliche, Oppositionelle und Künstler.

Für die Arbeiter jedoch war das Theater ein spätnachts in den Kaffeehauskellern unerreichbares, an den verbleibenden Häusern oft nicht finanzierbares und infolge des gleichgeschalteten, von der Zensur verzerrten Spielplans uninteressant gewordenes Vergnügen. Das Theater erreichte die Arbeiter nicht mehr.

Wie aber sollte Soyfer sein neues Publikum erreichen?

9.2.1 Auseinanderfallen von realem und intendiertem Publikum nach 1934

Wie im Laufe dieser Arbeit bereits mehrfach erwähnt, begann Jura Soyfer seine schriftstellerische Karriere unter sehr günstigen Bedingungen für einen Autor: Er bediente die etablierten Kommunikationsstrukturen der Sozialdemokratischen Partei, profitierte von deren Organisationsstrukturen und fand in den linken Medien ein sachkundiges und verständiges Publikum, das mit ihm ideologisch übereinstimmte.

Er verfasste seine Artikel und szenischen Arbeiten im Wissen um die politische Einstellung und die Ansichten seines Publikums, er erreichte eben jene, an die seine Texte implizit gerichtet waren. Die *Roten Spieler* führten ihre Szenen vor einem durchwegs linken Publikum auf, das sich zu einem Großteil aus Parteimitgliedern und fortschrittlichen Arbeitern zusammensetzte. Satirische Anspielungen und Verweise, Persiflagen und politische Bemerkungen konnten die Autoren gehäuft einstreuen, in dem Wissen, dass das Publikum sie versteht und zu deuten weiß.

Es gab kein Ungleichgewicht hinsichtlich der Informiertheit zwischen Sender- und Empfängerebene, das Publikum war politisch interessiert und verfolgte das Tagesgeschehen aufmerksam. Dieser Umstand stellte den von der Parteileitung erwünschten Lehreffekt der Stücke sicher.

Auch im journalistischen Bereich war Soyfer sich seiner Leserschaft gewiss: Die Abonnenten und Käufer der *AZ* waren Linke und größtenteils Sozialdemokraten wie der Autor selbst. In seinen in der *AZ* veröffentlichten Gedichten sprach Soyfer die Leserschaft auch oft direkt als Teil eines großen „Wir“ an, das nach der Erschaffung des neuen Menschen strebte und das gegen dieselben Missstände ankämpfte wie er.

Das gemeinschaftliche Element, die Solidarität und der Zusammenhalt waren politische Mittel der SDAP, einten die Leserschaft und stellten den einzelnen Leser in einen großen gesellschaftlichen Zusammenhang.

Im Ständestaat sah Soyfer sich nicht nur mit Problemen konfrontiert, die durch die Bedingungen hervorgerufen wurden, unter denen er seine Werke verfasste, sondern auch solche, die das Publikum betrafen, das er zu erreichen suchte und jenes, das er tatsächlich noch erreichen konnte.

Ersteres, das intendierte Publikum der fortschrittlichen Autoren, war die Arbeiterschaft, waren Sozialisten und Kommunisten, waren alle jene, die vor der Niederlage der Partei ein Teil dessen waren, was die Parteileitung unter der „Einheitsfront“ verstand: Ein geeintes Vorgehen aller ähnlich denkenden, linken, fortschrittlichen Kräfte im Land gegen einen gemeinsamen Feind – den aufstrebenden Faschismus.

Jura Soyfer fokussiert sich in seinen theatertheoretischen Schriften vor 1934 auf eben jene, sie sind das Publikum, das er in *Die Tendenzbühne und ihr Publikum* zu erkunden sucht. Ebenso waren sie jenes Publikum, das er im *Roten Wien* mit seinen szenischen Arbeiten zu erreichen vermochte. *Das Publikum zu erforschen und verändern*, wie er 1932 schrieb, war allerdings nun, im austrofaschistischen Ständestaat von noch größerer Bedeutung als vor 1934. War diese Formulierung vor 1934 noch den sozialistischen Bildungsbestrebungen entsprungen, die das Theater als ein weiteres Mittel zur Erziehung zum *neuen Menschen* verstand, so ergab sich nun eine Notwendigkeit.

Das neue Publikum, die bürgerlichen, gemäßigt linken Zuseher der Kleinkunsthöfen, galt es, zu erforschen, es war die Unbekannte in der Gleichung, in der Mittel und Ziel bekannt waren. Die neuen Wege, die der Autor zu gehen gezwungen war, führten an diesem Publikum nicht vorbei.

Der Weg zum *neuen Menschen* war ein weiter geworden, die Ereignisse des Februar 1934 hatten die propagierte Einheitsfrontpolitik der Partei Lügen gestraft, innerhalb der nun illegalen linken Bewegung sah man sich gezwungen, neue Allianzen anzudenken. Der Volksfrontgedanke löste die gescheiterte Idee der Einheitsfront im politischen Diskurs als *conditio sine qua non* ab.

Dieser Prozess des Umdenkens muss auch in Soyfer stattgefunden haben, denn er spiegelt sich in seiner Theaterarbeit wider. Er konnte sich nun nicht mehr, wie es im *Roten Wien* der Fall gewesen war, an ein ideologisch mit ihm übereinstimmendes Publikum wenden, es galt, das neue Publikum zu erforschen, kennen- und einschätzen zu lernen und es zu verändern, es auf die drohenden Gefahren des Faschismus aufmerksam zu machen, es für die eigene Sache zu gewinnen und zu begeistern. Hierbei mussten all diese Ziele unter dem Aspekt an der immer schärfer werdenden Zensur vorbei erreicht werden.

Dass es dabei zu keiner Preisgabe seiner Positionen kam, wohl aber zu einer Modifikation seiner Mittel und Methoden, zeugt von Soyfers eingehender Kenntnis gesellschaftlicher Dynamiken und Notwendigkeiten.

Die Volksfrontpolitik bedeutet, auf Soyfers Werk umgelegt, dass er nach 1934 versuchen musste, auch Andersdenkende, bürgerliche Zuseher der Kleinkunsthöfen anzusprechen und zu erziehen; in einem ganz anderen Ausmaß selbstverständlich, als er es vor 1934 als Teil der sozialistischen Veranstaltungsgruppe und damit im Auftrag der sozialistischen Erziehung zum *neuen Menschen* getan hatte.

Es galt nun nicht mehr, die austromarxistischen Ideen zu verbreiten und den Zusammenhalt unter den Parteimitgliedern zu stärken, sondern das Publikum, das zwar

durchwegs aus Oppositionellen bestand, weiter zu politisieren und es auf gesellschaftliche Missstände hinzuweisen.

9.2.2 Jura Soyfers Publikumsbezug nach 1934:

„Erst in der Erwägung der stark rezeptionsseitig orientierten Literaturauffassung Soyfers kann man richtig ermessen, was der politische Umbruch, die Zerstörung der Kommunikationsstrukturen der SDAP, die Einführung der Zensur und die neuen Produktionsbedingungen unter dem Diktat des Ständestaates für den Autor bedeutet haben müssen.“¹³²

Wie in der vorliegenden Arbeit bereits erläutert, finden sich sowohl in Soyfers explizit (*Die Politische Bühne* und *Die Tendenzbühne und ihr Publikum*) als auch in den implizit (Theaterkritiken und Rezensionen sowie einige in der *AZ* erschienene Artikel) theatertheoretischen Texten vor 1934 erste Versuche, eine eigenständige Publikumsdramaturgie zu entwickeln.

Im Lauf des erwähnten Kapitels wird dargelegt, dass es sich dabei keineswegs um ausgefeilte theoretische Überlegungen handelt, wie sie etwa bei Bertolt Brechts Abhandlungen über die Zuschauerrolle im epischen Theater zu finden sind, dennoch sind die Überlegungen, die Soyfer anstellt, die Bedeutung, die er dem Zuschauer zukommen lässt, im Hinblick auf den theatertheoretischen Entwicklungsstand in Österreich Anfang der 1930er Jahre bemerkenswert.

Wie Peter Langmann feststellt, sind Soyfers theoretische Überlegungen hinsichtlich des Theaters und der Rolle des Rezipienten explizit auf die Produktions- und Rezeptionsbedingungen vor 1934 bezogen. Daher musste Soyfer seine Ansätze nach 1934, im austrofaschistischen Ständestaat, selbstverständlich adaptieren und neue Überlegungen formieren. Soyfer, für den das Theater stets ein Ort des politischen Diskurses war, ist nun

„gezwungen, den ideologischen Kampf, von dessen Notwendigkeit er mehr denn je überzeugt ist – sonst hätte er sich nicht der KPÖ angeschlossen –, mit anderen Mitteln als vorher fortzusetzen“¹³³.

Er musste, da sich die politischen Umstände grundlegend geändert und teilweise in ihr Gegenteil verkehrt hatten oder das zu tun drohten, auch die Mittel, mit denen er arbeitete, überdenken.

In politischer Hinsicht hatte sich seine Arbeit gewandelt, denn er war der illegalen KPÖ beigetreten, seine politische Arbeit fand nun konspirativ im Untergrund statt im Schutz und in der Sicherheit einer Massenpartei wie im *Roten Wien* statt. Auch das Theater war in den Untergrund – in die Keller der Wiener Kaffeehäuser – gegangen. Mit illegaler, konspirativer Theaterarbeit sollte Jura Soyfer allerdings erst einige Jahre später auf tragische Weise in Kontakt kommen: beim illegalen Lagerkabarett im KZ.

¹³² Langmann, *Sozialismus und Literatur. Jura Soyfer*, S. 179ff.

¹³³ Jarka, *Jura Soyfer*, S. 216.

Noch fand seine Theaterarbeit zu anderen Bedingungen statt als seine politische Arbeit, der Einfluss des politischen Diskurses innerhalb der illegalen Linken auf Soyfers szenische Arbeiten wurde jedoch im Zuge dieser Arbeit bereits erwähnt: Wie sich die KPÖ in der Zeit nach 1934 von der Einheitsfrontpolitik abwandte und die breitere Volksfrontpolitik zu favorisieren begann, so kann eine ähnliche Entwicklung auch in Jura Soyfers Publikumsbezug festgestellt werden.

Waren seine Zuseher und Leser im *Roten Wien* noch all jene gewesen, die der Einheitsfrontgedanke einschloss (Sozialisten, Kommunisten, revolutionäre Arbeiterschaft) und hatte sein Wirkungsfeld kaum darüber hinausgereicht, so war die Lage nach 1934, im austrofaschistischen Ständestaat, als er zu den Bedingungen der Machthaber, der christlich-sozialen und der erstarkenden faschistischen Bewegung, Theater zu machen und zu schreiben gezwungen war, beinahe gegenteilig:

„[...] das Publikum Soyfers hatte sich geändert. Die Leser des ‚Sonntag‘, die Besucher der Kleinkunstprogramme waren [...] keine Arbeiter, sondern Kleinbürger und Intellektuelle, die zum großen Teil zwar prinzipiell dem bestehenden Regime abgeneigt waren [...] die aber doch ganz anders als die sozialdemokratischen Parteimitglieder angepackt werden mussten“¹³⁴.

Soyfers Publikum hatte sich verändert, es bestand nun fast ausschließlich aus eben solchen Bürgern, die es in eine breit angelegte Volksfront zu inkludieren gegolten hätte. Aber wie die Maßnahmen und Notwendigkeiten bei der Agitation und Organisation einer Volksfront gänzlich andere waren als beim Bilden einer Einheitsfront, genau so unterschiedlich waren auch die Anforderungen an das Agitproptheater, das sich an ein ideologisch homogenes Publikum richtete, und die neuen Aufgaben der Kleinkunstabühnen.

Soyfers theatertheoretische Überlegungen tragen diesem Umstand Rechnung:

„Hatte Soyfer 1932 in der Politischen Bühne programmatische Erklärungen über ein proletarisches Theater abgegeben [...], so tritt er nun für ein von bürgerlichen Intellektuellen getragenes, experimentelles Theater mit künstlerischen Ambitionen ein.“¹³⁵

Soyfers in der politischen Bühne publizierte Überlegungen bezogen sich auf ein explizit politisches Theater, es erfüllte alle vier von Robert Ehrenzweig genannten Gesichtspunkte, die politisches Theater kennzeichnen. Von den zahlreichen Definitionen, die versuchen, den komplexen Begriff des politischen Theaters zu fassen, bietet es sich im Fall Soyfers an, Ehrenzweigs Überlegungen heranzuziehen, da es anhand der Theorie eines Zeitgenossen Soyfers, der wie er in der Sozialdemokratischen Partei beheimatet war, am ehesten möglich ist, Soyfers Werk historisch und politisch korrekt zu verorten.

¹³⁴ Herrmann, *Jura Soyfer*, S. 158.

¹³⁵ Jarka, *Jura Soyfer*, S. 268.

Robert Ehrenzweig bestimmt das politische Theater in vierfacher Hinsicht¹³⁶:

1. Die strikte Trennung zwischen bürgerlicher und proletarischer Kunst;
2. Der politische Inhalt;
3. Das Primat der Propaganda über die Kunst;
4. Die ideologische Übereinstimmung zwischen dem Produzenten und dem Publikum.

Alle vier Kriterien waren in Soyfers frühen szenischen Arbeiten erfüllt, nach 1934 war das zu einem großen Teil durch die politischen Zustände im Land nicht mehr möglich. Zwar war der Inhalt von Soyfers Stücken nach wie vor stets ein politischer, die ideologische Übereinstimmung mit dem Publikum war aber nur noch in einem sehr rudimentären Maß gegeben.

Jürgen Doll sagt über Jura Soyfers Theaterarbeit im austrofaschistischen Ständestaat:

„Soyfer war in der Tat unter allen Kleinkunstautoren der einzige, der sich nachdrücklich mit Fragen der Dramaturgie, des sozialen Status des Schriftstellers und der Rolle des Publikums auseinandersetzte“¹³⁷.

Soyfers Publikumsbezug wandelte sich folglich nach 1934 maßgeblich, da das Publikum ein anderes war als im *Roten Wien*.

Die Aufgabe seines *radikalen antiästhetischen Rigorismus*¹³⁸ wie Langmann es ausdrückt, ist eines von vielen Anzeichen für diesen geänderten Publikumsbezug. Langmann konstatiert bei Soyfer nach 1934 einen *gestörten Bezug zum Rezipienten*, der sich auf vielfältige Art in den *werkimmanenten Kommunikationsstrukturen*¹³⁹ in Soyfers Mittelstücken widerspiegelt:

„[...] die Betonung des Gegensatzes zwischen Individuum und Gesellschaft, eine stärkere Gewichtung der auktorialen Position, die Störung des eindeutigen Realitätsbezuges, die Aufhebung der ‚Massen‘ als monolithischen Herkules der Geschichte, die Thematisierung des Fortschritts-Begriffes“¹⁴⁰.

Langmann macht auch auf die in Soyfers Mittelstücken häufig vorkommende Figur des „*einsamen Warners vor der Katastrophe*“¹⁴¹ aufmerksam, der nicht zu den anderen Figuren des Stückes vordringen kann, wie etwa Professor Guck im *Weltuntergang* oder Johnny in *Vineta*. Ein Interpretationsansatz, der sich aufdrängt, bezieht sich auf das Thema, dass Soyfer sich oftmals nicht nur mit dem auktorialen Erzähler identifiziert haben

¹³⁶ Doll, *Theater im Roten Wien*, S. 266.

¹³⁷ Doll, *Theater im Roten Wien*, S. 291.

¹³⁸ Langmann, *Sozialismus und Literatur. Jura Soyfer*, S. 180.

¹³⁹ Ebd., S. 180.

¹⁴⁰ Ebd., S. 180.

¹⁴¹ Ebd., S. 119.

dürfte, sondern dass auch die „*einsamen Warner*“¹⁴², die keinen Anklang finden, das gestörte Verhältnis zwischen Autor und Rezipienten jener Zeit abbildet.

„Gehalt und Form der Soyferschen Schriften erklären sich [...] entscheidend aus zwei gesellschaftlichen Faktoren: erstmals aus der bewussten weltanschaulichen Parteinahme Soyfers für eine bestimmte Gesellschaftsschicht; zweitens aus dem Charakter des Publikums, das diese Schriften lesen oder konsumieren sollte“¹⁴³,

schreibt Fritz Herrmann in seiner Dissertation über Jura Soyfer. Dass sich an Soyfers Parteinahme für eine bestimmte Gesellschaftsschicht nach 1934 nichts geändert hat, zeigt schon ein kurzer Blick auf die Figuren seiner Mittelstücke: Arbeitslose, Ausgesteuerte, Vagabunden, Prostituierte.

Jura Soyfers gesellschaftlicher und politischer Weitblick manifestiert sich auch darin, dass er diese und andere politische Inhalte und Ziele auch vor dem Publikum der Kleinkunsth Bühnen, dessen Zusammensetzung und „Charakter“ sich so sehr von jenem der früheren Arbeiten Soyfers unterschied. Dies lässt seine Entschlossenheit und sein Talent erkennen.

¹⁴² Ebd., S. 119.

¹⁴³ Herrmann, Jura Soyfer. Anfänge eines volksverbundenen österreichischen Dichters. S. 23.

9.2.3 Beispiele für Soyfers veränderten Publikumsbezug anhand von Rezensionen, Kritiken und Stücken

Wurde an anderer Stelle dieser Arbeit die Zuschauerrolle, die Soyfer für seine szenischen Arbeiten vor 1934 intendiert und analysiert hatte, anhand der beiden theatertheoretischen Texte – *Politisches Theater* und *Die Tendenzbühne und ihr Publikum* – die er in der *politischen Bühne* veröffentlicht hatte, dargelegt, so müssen in Ermangelung solcher explizit theoretischer Texte nach 1934 seine neueren publikumsdramaturgischen Ansätze aus Theaterkritiken und Rezensionen sowie andere journalistische Arbeiten herangenommen und versucht werden, aus diesen Ableitungen zu formulieren.

Der Aufsatz *Vom lebendigen Nestroy*, den Soyfer 1937 anlässlich Nestroys 75. Todestag verfasste und der im *Wiener Tag* veröffentlicht wurde, wird in der wissenschaftlichen Literatur zu Jura Soyfer häufig herangezogen, wenn es um das Verhältnis vom Autor zum Rezipienten geht. Soyfer spricht darin von Nestroys „Publikum, das genau weiß: Diese Theaterspielerei geht uns an, von unserem Leben ist sie erfüllt, unsere Probleme stehen zur Diskussion, über unsere Sache wird hier verhandelt!“¹⁴⁴.

Eben dieses Publikum Nestroys war jenem, das Soyfer nun in seiner Tätigkeit als Kleinkunstautor zu erreichen suchte, wesentlich ähnlicher, als seinem intendierten Publikum, auf das er vor 1934 abzielte:

„die kleinen Kaufleute, die Handwerker, die Lohnarbeiter der äußeren Wiener Bezirke! Nicht allein die kleinen Leute besuchten Nestroys Theater. Auch die höheren Stände waren zahlreich vertreten“¹⁴⁵.

Wie sollte Soyfer demnach mit einem ähnlichen Publikum verfahren? Wie gelang es ihm, politisches Theater zu machen, das die Sache der Menschen vertrat, die er mit seinen Stücken erreichte? „Ob realistisch oder nicht: er sagte die Wahrheit, und zwar die Wahrheit seines Publikums.“¹⁴⁶ Soyfer zitiert Nestroy, wenn er fragt, ob es denn edler sei, von den Räubern abzustammen oder von den Beraubten und stellt fest: „Zwischen Nestroy und seinem Publikum gab es oft Meinungsverschiedenheiten. Über obige Frage niemals“¹⁴⁷.

Ähnlich mag es Soyfer mit den bürgerlichen Oppositionellen in den Wiener Kleinkunsttheatern gegangen sein: Zwar war man sich in vielerlei Hinsicht uneins, nie aber darüber, dass der Weg, den Österreich ging, nicht in den Faschismus führen dürfe.

¹⁴⁴ Soyfer, Werkausgabe Bd. 3, S. 302.

¹⁴⁵ Ebd., S. 302.

¹⁴⁶ Ebd., S. 305.

¹⁴⁷ Ebd., S. 305.

Soyfer wird nicht nur heute gerne mit Nestroy verglichen, er dürfte sich auch selbst in ihm teilweise wiedergefunden haben:

„Nicht nur im Jahre 1848 blieb der große Dichter (...) bei dieser seiner Grundanschauung, sondern auch in der Folgezeit. Zwar wurde er, als die Märzstürme verweht waren, allmählich gemäßigter (...) aber mit keinem Atemzug servil“¹⁴⁸.

Des Weiteren schreibt Soyfer, Nestroy wäre geprägt von dem

„seelischen Schock [...], den er in den blutigen Oktobertagen erlitt. Nestroy litt auch unter der Unzulänglichkeit der liberalen Bewegung; ganz klar sah er die unrühmlichen Halbwahrheiten des Wiener Vormärz-Bürgertums [...]. Stellt man gegenüber, was er in der Zeit des großen Freiheitsrausches schrieb und was in der nachfolgenden Zeit der Reaktion, so ergibt sich immer noch und immerhin eine gewisse Linie“¹⁴⁹.

¹⁴⁸ Soyfer Werkausgabe Bd. 3, S. 304.

¹⁴⁹ Ebd., S. 304.

9.3 Weltanschauliche Veränderungen

Von den zahlreichen Veränderungen, die Jura Soyfer in der Zeit nach den Februarkämpfen 1934 durchlief, wurden einige im Verlauf dieser Arbeit bereits erläutert oder zumindest skizziert: die veränderten Produktionsbedingungen, die sich aus dem politischen Machtwechsel und den dadurch bedingten kulturpolitischen Veränderungen ergaben und die teils weitreichende Folgen – wie die Wiedereinführung der Zensur und das Verbot der linken Presse – hatten.

Die veränderten Rezeptionsbedingungen waren zum Teil den neuen äußeren Gegebenheiten der Theaterproduktion geschuldet, teils aber auch in Jura Soyfers nach 1934 problematisiertem Publikumsbezug sowie Soyfers eigener künstlerischer Weiterentwicklung und privater Reifung begründet. Als weiterer wesentlicher Grund für die Veränderungen im Verhältnis zwischen Autor und Rezipient galt jedoch die politischen und weltanschaulichen Veränderungen, die Soyfer nach 1934 durchlief.

„Betrachtet man Soyfers Produktion nach dem Februar 1934, so lassen sich im Vergleich mit seinen Arbeiten vorher eindeutige thematische und formale Veränderungen feststellen, die sicherlich der geänderten politischen Situation zuzuschreiben sind und doch auch eine entscheidende Änderung in seinem Selbstverständnis erkennen lassen.“¹⁵⁰

Diese Veränderungen betrafen Soyfers Selbstverständnis als Autor ebenso wie sein politisches Selbstverständnis: Hatte er sich in der Zeit vor 1934 stark mit der SDAP identifiziert, war nicht nur politisch, sondern auch kulturell und sozial in der Partei beheimatet gewesen, so musste er sich nun, da er sich der illegalen KPÖ angeschlossen hatte, ideologisch neu verorten. Der Roman *So starb eine Partei* zeugt von diesem Prozess und von der Tatsache, wie schwer es Soyfer als überzeugtem Sozialisten und Parteimitglied gefallen sein muss, Abschied vom *Roten Wien* zu nehmen.

„Obwohl die Ereignisse Soyfer den Schritt von der Linksopposition zur KPÖ – einen Schritt, den er schon vor dem Februar erwogen hatte und der schon damals zeitweise ein sehr kleiner Schritt gewesen wäre – leicht machten, konnte ihn doch der Zusammenbruch der Partei, die ihm trotz aller Kritik jahrelang ideologische Heimat gewesen war und bei der er so aktiv mitgearbeitet hatte, nicht unberührt lassen.“¹⁵¹

Während nach den Februarereignissen eine schriftstellerische Pause in Soyfers Leben begann, pausierte er jedoch keinesfalls in seiner politischen Arbeit, obwohl das nach der Enttäuschung durch die Niederlage im Februar 1934 nicht überraschend gewesen wäre. Doch Soyfer schloss sich der KPÖ an, die schon zu Jahresanfang verboten worden war. Nicht nur die praktische politische Arbeit nahm Soyfer sofort auf – gemeinsam mit Mitja

¹⁵⁰ Jarka, Zur politischen Lyrik Jura Soyfers, S. 162.

¹⁵¹ Jarka, *Jura Soyfer*, S. 179.

und Marika vervielfältigte und verteilte er Flugblätter –, auch am politischen Diskurs innerhalb der in der Illegalität zur Massenpartei herangewachsenen KPÖ beteiligte sich Soyfer rege und verfolgte aufmerksam die innerparteilichen Denkprozesse und neuen theoretischen Ansätze.

Zunächst wurde ein Einheitsfrontabkommen mit einer Splittergruppe der verbleibenden SDAP-Mitglieder beziehungsweise deren äußerst linkem Flügel – den Revolutionären Sozialisten (RSO) geschlossen. Das war für Soyfer, der schon zu VSM-Zeiten einer äußerst links stehenden Gruppe des Schülerverbandes angehört hatte, nichts grundlegend Neues, denn die *Achtzehner* waren vonseiten der Parteileitung früher schon aufgrund ihrer Nähe zu kommunistischen Organisationen kritisiert worden. Als sich die Strategie aber – nachdem sich die innenpolitische Lage vor allem im Hinblick auf das Geschehen im benachbarten Deutschland zuspitzte – wandelte und die breiter angelegte Volksfront vor der Einheitsfront favorisiert wurde, begann auch in Soyfer ein Umdenkprozess. Die Früchte dieses Prozesses trägt sein Werk ebenso implizit wie explizit: Nicht nur Form und Inhalt veränderten sich gemäß des politischen Sinneswandels und der neuen Denkanstöße, auch der Publikumsbezug Soyfers wandelte sich dementsprechend.

Im folgenden Kapitel 9.3.1 sollen drei Beispiele dargelegt werden, demnach sich die politischen Kurswechsel und Neuerungen im linken Lager explizit in Soyfers szenischen Arbeiten nach 1934 widerspiegeln. Der Wechsel von der Einheitsfront- zur Volksfrontpolitik kann anhand von Soyfers Publikumsbezug sowie mithilfe der werkimmanenten Kommunikationsstrukturen ebenso rekonstruiert werden wie Soyfers positiver Österreichbezug nach 1934.

Die nach 1934 in der KPÖ stattfindende Auseinandersetzung mit der Frage einer eigenständigen österreichischen Nation schlägt sich in Jura Soyfers letztem Mittelstück Stück *Astoria*¹⁵² besonders deutlich nieder.

¹⁵² Dieses wurde am selben Tag uraufgeführt, an dem auch Alfred Klahrs „Zur Frage zur österreichischen Nation“ erstmals im *Weg und Ziel* abgedruckt wurde.

9.3.1 Einheitsfront und Volksfrontpolitik: Kurswechsel im linken Lager nach 1934

Am Beginn von Soyfers politischer Arbeit in der SDAP beziehungsweise in dessen Schülerorganisation, dem VSM, lehnte die Parteileitung der Sozialdemokraten den Zusammenschluss zu einer Einheitsfront mit anderen sozialistischen und kommunistischen Gruppen sowie der KPÖ entschieden ab. Soyfer schloss sich bald einer sehr weit links stehenden Gruppierung des VSM, den sogenannten „Achtzehnern“, an.

Die *Achtzehner* hatten engen Kontakt zu kommunistischen Gruppierungen, es gab auch eine politische Zusammenarbeit mit der Kommunistischen Partei, was von der sozialdemokratischen Parteileitung äußerst ungern gesehen wurde und auch Sanktionen nach sich zog. Nicht nur dieser Umstand legt nahe, dass Soyfer unter den ersten in der SDAP war, die dem Einheitsfrontgedanken etwas abgewinnen konnten. Sein Gedicht „*Einheitsfront*“ ist eine offene Aufforderung zur Bildung dieser, angesichts der „Einheitsfront“, die das rechte und konservative Lager damals längst geschlossen hatte.

Innerhalb der SDAP kam diese Einsicht jedoch weit später – zu spät, wie sich im Februar 1934 zeigen sollte. Erst nachdem die Kampfhandlungen bereits begonnen hatten, formulierte die Partei die Order, sich mit Kommunisten zusammenzuschließen, um den heldenhaften Kampf des Republikanischen Schutzbundes zu unterstützen.

Nach der Niederlage im Februar 1934 und dem Parteiverbot schlossen sich, wie bereits erwähnt, zahlreiche enttäuschte Sozialdemokraten der illegalen KPÖ an¹⁵³. Die KPÖ konnte so zu einer – unter Beachtung der Verhältnisse der Illegalität – Massenpartei heranwachsen. Auch der äußerst linke Flügel der SDAP arbeitete in der Illegalität unter dem Namen RSO (Revolutionäre Sozialisten) weiter, bald wurde ein Einheitsfrontabkommen mit der illegalen KPÖ und weiteren in der Illegalität operierenden kommunistischen Gruppen geschlossen.

Als sich die Lage im benachbarten Deutschland zuspitzte und auch im austrofaschistischen Ständestaat Österreichs die faschistischen und äußerst rechten Kräfte weiter erstarkten, war bald klar, dass die illegale politische Arbeit innerhalb der sehr engen politischen Grenzen der linken Einheitsfront, die zudem durch die Illegalität zur konspirativen Arbeit gezwungen war und der dadurch in vielerlei Hinsicht die Hände gebunden waren, keine ernst zu nehmende Perspektive aufwies.

Während eine sozialistische und kommunistische Einheitsfront noch vor dem Februar 1934 die Rettung für die Partei hätte bedeuten können, hätte man von der relativen

¹⁵³ Die genaue Zahl dieser lässt sich aufgrund des konspirativen Charakters der illegalen politischen Arbeit nicht feststellen.

politischen Macht der SDAP zumindest in Wien noch profitieren können und legislative Möglichkeiten zum Abwehrkampf gegen die Reaktion gehabt, so waren diese Möglichkeiten nun in weite Ferne gerückt und der politische Kampf ungleich schwerer als in den Jahren davor.

Eine Einheitsfrontpolitik wurde vor allem durch die von der *Komintern* (Kommunistische Internationale) 1928 bis 1934 vertretene Sozialfaschismusthese, nach der die Sozialdemokratie der linke Flügel des Faschismus sei, verunmöglicht. Hintergrund der Sozialfaschismusthese war

„die Stellung der sozialdemokratischen Parteien zu faschistischen [...] Bewegungen in den verschiedenen Ländern. Diese Haltung bildete einen nicht unwichtigen Teil der Erfahrungen [...] der Kommunistischen Parteien, mit der politischen Praxis der rechten sozialdemokratischen Führungen“¹⁵⁴ sowie „praktische Erfahrungen mit der Haltung sozialdemokratischer Parteien zu faschistischen oder weißgardistischen konterrevolutionären Regierungen, so in Ungarn, Bulgarien und Polen“¹⁵⁵.

Die mangelnde Kooperation von Sozialdemokraten und Kommunisten hatte schon in Deutschland den Abwehrkampf gegen den Faschismus entscheidend geschwächt. Auch vonseiten der Sozialdemokratie wurde die Einheitsfrontpolitik vielfach verunmöglicht, die Fronten verhärteten nach Vorkommnissen, wie jene im sogenannten „*Blutmai*“ 1929, als ein sozialdemokratischer Polizeipräsident auf kommunistische Demonstranten schießen ließ, zusehends.

Erst 1935 verabschiedete sich die *Komintern* auf dem 7. Weltkongress der *Komintern* offiziell von der Sozialfaschismusthese, eine proletarische Einheitsfront im antifaschistischen Kampf bildete aber zu jener Zeit durch die geschwächte Position der Arbeiterbewegung und die bereits fortgeschrittene Faschisierung in Deutschland und Österreich längst keine Perspektive mehr.

Georgi Dimitroff spricht sich am 2. August 1935 auf dem 7. Weltkongress der *Komintern* für eine breite Einheitsfrontpolitik sowie die Volksfrontstrategie aus:

„Bei der Mobilisierung der werktätigen Massen zum Kampf gegen den Faschismus ist die Schaffung einer breiten antifaschistischen Volksfront auf der Grundlage der proletarischen Einheitsfront eine besonders wichtige Aufgabe“¹⁵⁶.

¹⁵⁴ Schleifstein, Josef: Die „Sozialfaschismus“-These. Zu ihrem geschichtlichen Hintergrund. Verlag marxistische Blätter: Frankfurt am Main 1980. S. 39-52. Zitiert nach: <http://www.trend.infopartisan.net/trd1108/t071108.html>. Letzter Zugriff: 06.03.2012, 13:07 Uhr.

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Dimitroff, Georgi: Die Offensive des Faschismus und die Aufgaben der Kommunistischen Internationale im Kampf für die Einheit der Arbeiterklasse gegen den Faschismus. Bericht auf dem VII. Weltkongress der Kommunistischen Internationale (2. August 1935).

Dimitroff geht auch auf die Ereignisse des Februar 1934 in Österreich ein und mahnt, nicht zu unterschätzen, welche neue Perspektive und Erfahrung selbst zahlenmäßig sehr kleine Parteien als Bündnispartner mit sich bringen können.

„Was haben aber die Ereignisse gezeigt? Nicht die österreichische Sozialdemokratie mit Otto Bauer und Karl Renner an der Spitze behielt recht, sondern die kleine österreichische Kommunistische Partei, die die faschistische Gefahr in Österreich rechtzeitig signalisierte und die Arbeiter zum Kampf rief.“¹⁵⁷

Auch die illegale KPÖ Österreichs beschäftigte sich von nun an intensiv mit den Fragen der Einheitsfront- und Volksfrontpolitik. Dass in einem Land wie dem austrofaschistischen Ständestaat, wo die gesamte Arbeiterbewegung gezwungen war, in der Illegalität zu operieren, nur eine breite Volksfront unter Miteinbeziehung bürgerlicher Antifaschisten sinnvoll war, steht außer Frage.

Wie äußert sich nun Soyfers Einstellung zur Frage der Einheits- und Volksfrontpolitik in seinem Werk nach 1934? Inwiefern spiegelt sich der politische Diskurs, der zu diesen Fragen in der Linken stattfand, in Soyfers Schriften wider?

Die Einheitsfrontbildung im Saarland und ihr Scheitern hatte Soyfer durchdacht und seine Erkenntnisse verschriftlicht, bereits 1932 setzt er sich lyrisch mit dem Einheitsfrontgedanken auseinander.

Nach 1934 musste er sich mit dem Volksfrontgedanken auseinandersetzen. Allein seine selbst formulierten Ziele und Anforderungen an ein politisches Theater, das Publikum zu erforschen und zu verändern, stellten ihn vor diese Aufgabe, denn das Publikum, das er nun zu erreichen vermochte, bestand überwiegend aus linken Bürgerlichen. Wenn er sie erreichen wollte, wenn er mit seinem Theater an ihrer Erziehung mitzuarbeiten gedachte, wenn er sie über den zeitlichen Rahmen der Vorstellung hinaus zu beeinflussen suchte, musste er das gemeinsame Ziel, das Autor und Publikum nach wie vor hatten, verfolgen.

Hatte er in seinen Agitpropstücken die Zusammengehörigkeit zwischen Autor und Publikum und ihr Aufgehen in der sozialistischen Bewegung betont, so stand er nun vor einer neuen Aufgabe: Die Gemeinsamkeiten nicht zu betonen, sondern sie erst zu finden und aufzuzeigen, er musste den Zusammenhalt nicht nur zu stärken, sondern erst helfen, diesen herzustellen.

Hatte er vor dem Februar 1934 stets das kollektive „Wir“ der Sozialdemokratie betont, so wurde er zwar auch in seinen Mittelstücken nicht müde, zu versichern: „Auf uns kommt's an!“¹⁵⁸, das „Wir“, das „Uns“ aber war ein anderes, ein breiteres, als noch zuvor. Das Aufgehen des Einzelnen in der Masse, die Unterordnung des Individuums unter das

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ Soyfer, Werkausgabe Bd. 2, S. 134.

Kollektiv, das in den frühen szenischen Arbeiten noch vorgeherrscht hatte, ist nun, nach dem Bruch im Februar 1934, überholt:

„Dieser Bruch hatte unter anderem folgende Konsequenzen: die Betonung des Gegensatzes zwischen Individuum und Gesellschaft, eine stärkere Gewichtung der auktorialen Position, [...] die Aufhebung der Massen als ‚monolithischen Herkules der Geschichte‘ [...]“¹⁵⁹.

Nicht nur inhaltlich sondern auch formal änderte Soyfer seine Positionen nach 1934 und wandte sich seinem Publikum in einer ebensolchen Weise zu, wie es Dimitroff von den Kommunisten im politischen Alltag zu Erschaffung einer Volksfront verlangt hatte.

¹⁵⁹ Langmann, *Sozialismus und Literatur. Jura Soyfer*, S. 180.

9.3.2 Positiver Österreichbezug und österreichische Nation in den Stücken Jura Soyfers nach 1934

Jürgen Doll merkt in seinem Werk „Theater im Roten Wien“ an, dass die Kleinkunsth Bühnen, die im Allgemeinen als politisch links gerichtet gelten, in der Zeit nach 1934 keineswegs durchwegs links oder oppositionell orientiert waren, an einigen Kleinkunsttheatern

„nahm die politische Satire relativ geringen Raum ein und verschwand vorübergehend ganz nach dem Februar 34, was diesen Bühnen bittere Kritik von Seiten der illegalen Linken einbrachte“¹⁶⁰.

Dieser Umstand begründete sich möglicherweise in der Tatsache, dass die Theaterleute der Sozialdemokratie nicht zum äußerst linken Flügel der Partei gehört hatten:

„Die Mehrheit der sozialistischen Studenten ebenso wie die Anhänger der Linksopposition wechselten [...] zu den Kommunisten über. Von den Theaterleuten allerdings [...] trat mit Ausnahme von Jura Soyfer keiner der KP bei“¹⁶¹.

Diese Tatsache drückt gemäß Doll die tiefe Verbundenheit der Theaterleute zur Sozialdemokratie aus. Während die Akteure an einigen Kleinkunsth Bühnen im reinen Nummernkabarett verhaftet waren, tendierten andere zur Aufführung sogenannter Mittelstücke.

„Dabei handelte es sich um ein etwa 50 Minuten dauerndes Kurzdrama, das in der Mitte des Abendprogramms, zwischen der ‚Servierpause‘ und der ‚Zahlpause‘ plazierte [sic!] war.“¹⁶²

In der illegalen Linken zeichneten sich unterdessen neben der Frage der Einheitsfront- und Volksfrontpolitik, die von der *Komintern* forciert wurde und in den Kommunistischen Parteien vieler Länder diskutiert worden war, eine zweite Trendwende ab: Im Diskurs um die Frage nach der nationalen Eigenständigkeit Österreichs kam es innerhalb der linken KPÖ zu einem Paradigmenwechsel. Hatte die Linke 1934 noch geschlossen Österreich als Teil Deutschlands betrachtet, so beschäftigten sich die Mitglieder in der Illegalität nun unter geänderten Vorzeichen intensiv mit dem Aspekt des nationalen Charakters Österreichs. Alfred Klahr formulierte 1937 in seiner im *Weg und Ziel* abgedruckten Artikelserie *Zur nationalen Frage in Österreich* eine erste Analyse aus marxistischer Sicht.

Während sich dieser Diskurs in Soyfers Werk nach 1934 eindeutig wiederfindet, war allgemein an den Kleinkunsth Bühnen Wiens zunächst wenig von diesem Thema zu bemerken:

¹⁶⁰ Doll, *Theater im Roten Wien*, S. 277.

¹⁶¹ Ebd., S. 273.

¹⁶² Ebd., S. 276.

„Die Kritik an der austrofaschistischen Kulturpolitik ist bei vielen Kleinkunstautoren mit einem prononcierten Österreich-Patriotismus verbunden“¹⁶³.

Dieser Patriotismus war häufig getragen von einer nostalgischen Stimmung gegenüber der Habsburgermonarchie, wie etwa bei Rudolf Weys.

„Allgemein unterscheidet sich der Patriotismus der Kleinbühnenautoren von der ständestaatlichen Österreich-Ideologie dadurch, daß er nicht ‚alpenländisch gefärbt‘, sondern wienerisch-großstädtisch, antiprovinziell, demokratieverbunden, tolerant ist und den slawischen und jüdischen Beitrag zur spezifisch österreichischen Kulturtradition nicht unterschlägt.“¹⁶⁴

Jura Soyfer aber bildet hier eine der wenigen Ausnahmen an den Wiener Kleinkunsth Bühnen im austrofaschistischen Ständestaat. Er stellt sowohl der deutschnationalen rechten Propaganda als auch dem nostalgischen Österreichbild mancher Kleinkunstautoren ein kritisches Österreichbild aus marxistischer Sicht gegenüber.

Jura Soyfers Mittelstücke weisen zahlreiche Volkstheateranleihen auf, Jarka schreibt zu Soyfers neuer Figurenkonzeption in seinen nach 1934 entstandenen Mittelstücken:

„Der Sprung vom Agitprop zum Theater bedeutet für Soyfer zweifellos eine künstlerische positive Entwicklung. Nun reichte es nicht mehr aus, Allegorien gesellschaftlicher Kräfte nebeneinander agieren zu lassen. Soyfer ging es freilich nicht um ein individualistisches, psychologisches Theater, seine Figuren repräsentieren gesellschaftliche Typen – Typen mit individuellen Zügen, die den sozialen Verhältnissen auf der Bühne Leben verleihen“¹⁶⁵.

Die Typen in Soyfers Mittelstücken waren geradezu idealtypisch für das Altwiener Volksstück. Peter Langmann bemerkt die typisierte Namensgebung in Soyfers Mittelstücken (beispielsweise im Weltuntergang: erster Wiener, zweiter Wiener), die die oben zitierte Behauptung Jarkas unterstreicht. Was Soyfer jedoch von anderen Kleinkunstautoren maßgeblich unterscheidet, ist die politische Dimension, die seine Repräsentanten den Mittelstücken einschreiben. Soyfer zielt nicht darauf ab, die Gesellschaft bloß abzubilden, sein immanent politisches Theater trachtet auch nach der Etablierung des austrofaschistischen Ständestaates und danach, das Publikum zu erforschen und zu verändern.

Besonders deutlich werden Soyfers Absichten in seinem längsten und letzten Mittelstück *Astoria*. Das mag daran liegen, dass sein politisches Bewusstsein, das nach dem Februar 1934 zutiefst erschüttert war, in der Illegalität gewandelt und gefestigt worden war und zu dem Zeitpunkt, als *Astoria* entstand, bereits eine gesellschaftliche Analyse der Verhältnisse im austrofaschistischen Ständestaat aus marxistischer Sicht ermöglichte.

¹⁶³ Ebd., S. 277.

¹⁶⁴ Ebd., S. 278.

¹⁶⁵ Jarka, *Jura Soyfer*, S. 271.

Astoria wird von Jarka und Langmann als „Satire auf die Abstraktion Ständestaat“¹⁶⁶ und „literarisches Dokument der Identitätskrise Österreichs“¹⁶⁷, als „Austria der dreißiger Jahre“¹⁶⁸ verstanden, Doll führt jedoch aus, dass es sich um einen kapitalistischen Staat im Sinne der marxistisch-leninistischen Definition im Allgemeinen handle, und die Homonymität mit Austria ebenso missverständlich wie zufällig sei.

„Genaugenommen nimmt er vollinhaltlich die Thesen von Lenins Staat und Revolution, demzufolge der bürgerliche Staat sowohl Ergebnis wie Ausdruck des unversöhnlichen Charakters der Klassengegensätze sei.“¹⁶⁹

Doll konstatiert: „Diese Analyse findet sich satirisch zugespitzt in der Darstellung des astorischen Staates“¹⁷⁰.

Doll verortet aber ebenso wie Jarka und Langmann die in *Astoria* verarbeitete Heimatlosigkeit des Sozialisten Soyfer im austrofaschistischen Ständestaat. *Die Dialektik von Staat und Heimat*¹⁷¹, wie Doll es nennt, spiegelt sicherlich Soyfers Auseinandersetzung mit der nationalen Frage wider. Die „Heimatlosigkeit der Vagabunden“¹⁷² steht für die „Heimatlosigkeit des Proletariats“¹⁷³, was sich dem Publikum jedoch erst im Laufe des Stückes erschließt.

Die Heimatlosigkeit ist bis zu einem gewissen Grad auch Zeugnis von Soyfers eigener Entwurzelung nach dem Verlust der politischen und ideologischen Heimat der SDAP, die jedoch keine privat oder individuell empfundene Heimatlosigkeit war, sondern sinnbildlich für die politische Heimatlosigkeit tausender ehemaliger Sozialdemokraten nach dem Februar 1934 steht. Folglich ist dieser implizit eine gesellschaftliche Komponente eingeschrieben.

In *Astoria* bildet sich Soyfers marxistische Staatsauffassung ab, wie bereits Peter Langmann anmerkt. Soyfer setzt sich darin kritisch mit dem entfremdeten Staat, wie Friedrich Engels ihn in *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staates* charakterisierte, auseinander:

„Der Staat ist also keineswegs eine der Gesellschaft von außen aufgezwungene Macht; [...] Er ist vielmehr ein Produkt der Gesellschaft auf bestimmter

¹⁶⁶ Ebd., S. 308ff.

¹⁶⁷ Ebd., S.308ff.

¹⁶⁸ Ebd., S. 308ff.

¹⁶⁹ Doll, *Theater im Roten Wien*, S. 355.

¹⁷⁰ Ebd., S. 355.

¹⁷¹ Doll, *Theater im Roten Wien*, S.345.

¹⁷² Ebd., S.345.

¹⁷³ Ebd., S. 347.

Entwicklungsstufe; er ist das Eingeständnis, daß diese Gesellschaft sich in einen unlösbaren Widerspruch mit sich selbst verwickelt [...]“¹⁷⁴.

In diesem Widerspruch, so Engels, sei

„eine scheinbar über der Gesellschaft stehende Macht nötig geworden, [...] diese, aus der Gesellschaft hervorgegangene, aber sich über sie stellende, sich ihr mehr und mehr entfremdende Macht ist der Staat“¹⁷⁵.

Engels führt anschließend aus, was diese entfremdete Macht des Staates kennzeichnet: Durch die stetig wachsende Mobilität des Menschen sei der Staatsbegriff immer mehr losgelöst von territorialen Fragen zu betrachten. Der Verwaltungsapparat, Militär und Waffen, Steuern und Schulden wären es heute, was einen Staat ausmacht.

Astoria, der „Staat ohne Volk und Land“¹⁷⁶ ist infolgedessen dieser entfremdete Staat schlechthin: Ohne ein Territorium vorweisen zu können, besteht der Staat ausschließlich aus Verwaltungsapparat, Hierarchie, Militär (in Gestalt der Lakaien), Bürokratie, Schulden und Steuern.

„Astoria ist eine vieldeutige Chiffre: neben Zügen, die Anklänge an Österreich und das faschistische Deutschland erkennen lassen, findet auch die Zuschreibung von Funktionen der Utopie und der Heimat sowie die Problematisierung des Staatsbegriffs und eine Kritik an der Bürokratie schlechthin statt.“¹⁷⁷

Langmann spricht von einer Utopie der Heimat, Doll stellt fest, Soyfer verhandle in *Astoria* die Dialektik von Heimat und Staat.

„Die aus dem üblichen gesellschaftlichen und historischen Gesamtzusammenhang herausgerissene ‚Staatsmaschinerie‘ [...], die hier gleichsam aus der ‚Retorte‘ kommt, erscheint als eine [...] mehr und mehr entfremdete Macht. So läßt sich die Darstellung *Astorias* nicht nur vor der Folie der zeitgenössischen historischen Realität des Ständestaates, sondern auch aus der Rezeption der marxistischen Staatsauffassung durch Soyfer erklären.“¹⁷⁸

Wenn sich demnach in Soyfers letztem Mittelstück *Astoria* seine Staatsauffassung widerspiegelt, so muss davon ausgegangen werden, dass diese nach seinem Beitritt zur illegalen KPÖ überdacht und modifiziert sowie um eine österreichische Perspektive angereichert wurde.

Formal zeigt sich Soyfers positiver Österreichbezug und seine Beschäftigung mit der nationalen Frage vor allem durch seine Hinwendung zur Tradition des

¹⁷⁴ Friedrich Engels: *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats*. 6. Aufl. 1953, (1. Aufl. 1946). Berlin: Dietz, 1953. S. 169 (Bücherei des Marxismus-Leninismus Bd. 2).

¹⁷⁵ Ebd., S.169.

¹⁷⁶ Langmann, *Sozialismus und Literatur. Jura Soyfer*, S.130.

¹⁷⁷ Langmann, *Sozialismus und Literatur. Jura Soyfer*, S. 133.

¹⁷⁸ Ebd., S. 137.

„Alt-Wiener-Volkstheaters; seine ‚Volksfront-Strategie‘ besteht in der Aufnahme des Volksstückes [...]. Zum ersten Mal bildet sich in diesem Zusammenhang bei Soyfer ein kritischer, aber dennoch positiver Heimatbegriff, den er den völkischen Mystifikationen seiner Zeit bewußt als Kampf-Begriff entgegensetzt“¹⁷⁹.

Die Sprache der Figuren in Soyfers Mittelstücken ist eine andere als jene der Agitpropstücke: Hatte Soyfer sich vor 1934 am deutschen politischen Theater und am Agitpropstil der deutschen Linken orientiert, so wandelte sich die Figurenkonzeption nun zusehends zum typisch Österreichischen. Der Wiener Dialekt (Henderln, grippöses Wetter, Nachtmahl usw.), die Redewendungen und Spitznamen (*Spezi* usw.) und auch die Ortsangaben (z. B. in *Astoria*: St. Ulrich, Maria Wördern) – die es in den Agitpropsszenen gar nicht gab –, alles weist darauf hin, dass es sich hier um ein dezidiert österreichisches Theater handelt.

Auch die typisierten Rollenbenennungen, die in diesem Kapitel eingangs schon erwähnt wurden, weisen auf österreichische Eigenheiten hin (ein Wiener, grantiger Polizeibeamter usw.).

Inhaltlich kann der positive Österreichbezug Soyfers nach 1934 selbstverständlich nur noch chiffriert und damit implizit in die Stücke einfließen, alles andere war aufgrund der Zensur unmöglich. Die heute erhaltene Version von Soyfers Mittelstück *Astoria* ist ohnehin schon eine vom Zensor stark gekürzte und entstellte Version des Stückes, selbst der Titel wurde abgeändert. Ursprünglich hätte das Stück den zweideutigen Titel: „*Die Botschaft von Astoria*“ tragen sollen.

„[Der] Dualismus Staat – Heimat durchzieht das ganze Stück und kann als eine seiner Grundaussagen interpretiert werden. Die Vagabunden Hupka und Pistoletti, die durch die ihnen fremd gewordenen Welt ziehen [...], sind nicht bloß Arbeits- und Obdachlose, sondern vor allem Heimatlose.“¹⁸⁰

Soyfer unterscheidet die Begriffe Staat und Heimat in *Astoria* deutlich:

„Die demonstrative Trennung zwischen Staat und Heimat muß als Kampfansage an all jene politischen Systeme verstanden werden, die ihren eigenen unterdrückerischen Charakter mit Heimat-Ideologie und dem Rückzug auf das bodenständig-vaterländische zu kaschieren versuchen, durch die politische Ausbeutung des Heimatbegriffes ein ‚Allgemeinwohl‘ konstruieren, in dessen Interesse zu handeln sie vorgeben“¹⁸¹.

Soyfer unterscheidet in diesem 1937 entstandenen Stück mit großer Genauigkeit nicht nur Heimat und Staat, sondern entlarvt auch die trügerische Heimatliebe.

¹⁷⁹ Ebd., S. 40.

¹⁸⁰ Langmann, *Sozialismus und Literatur. Jura Soyfer*, S. 138.

¹⁸¹ Ebd., S. 139.

„Es wird gezeigt, daß dieser Rekurs auf das ‚Vaterland‘ und die ‚Heimat‘ nur als Vorwand dient, die Interessen einiger weniger durchzusetzen, die aus der ‚Heimatliebe‘ der Menschen politisches Kapital schlagen.“¹⁸²

Die „Heimatliebe“¹⁸³, unter deren Deckmantel im austrofaschistischen Ständestaat politisch taktiert und instrumentalisiert wurde, zeugt nicht nur von großem politischen Scharfsinn, sondern auch von einer besonderen Gabe, die dunklen Vorzeichen seiner Zeit zu deuten und literarisch zu verarbeiten.

„Es ist bedeutend und wirft ein Schlaglicht auf die politische Situation der späten dreißiger Jahre, dass Soyfer den Heimatbegriff nun nicht rundweg ablehnt, sondern daß er der Gleichsetzung von Staatsinteresse und Heimatliebe einen politisch-emanzipatorischen Heimatbegriff gegenüberstellt.“¹⁸⁴

¹⁸² Ebd., S. 139.

¹⁸³ Ebd., S.139.

¹⁸⁴ Ebd., S. 139.

10 Schlussbemerkung und Ausblick

Beim Verfassen der vorliegenden Diplomarbeit war das primäre Ziel, herauszufinden, inwieweit die Ereignisse des Februar 1934 Jura Soyfers Leben und Wirken nicht nur beeinflussten, sondern auch gleichsam in zwei Teile dividieren.

Zunächst war ich davon ausgegangen, in Soyfers nach 1934 entstandenen dramatischen, lyrischen und journalistischen Texten implizite Verweise auf die Februarereignisse, deren Vorgeschichte und Folgen zu finden. Das sollte sich jedoch in dieser Form nicht bewahrheiten. Bald stellte sich heraus, dass Soyfer dieses Thema ausschließlich im Parteiroman „So starb eine Partei“ behandelt hatte oder behandeln wollte: der Roman blieb unvollständig, er endet mit noch vor Einsetzen der Kampfhandlungen im Februar 1934.

Dennoch bedeuteten die Ereignisse von 1934 für Soyfer selbst ebenso einen Wendepunkt wie für die österreichische Geschichte. Soyfer, der ein Kind des Roten Wien, ein ideologisches Kind des Austromarxismus war, musste nach dem Niedergang der Partei nicht nur seine politischen Positionen hinterfragen, sondern zugleich seinen Zugang zur Kunst, zum Theater, zu seinem Publikum. In der vorliegenden Arbeit wurde versucht zu zeigen, dass der Bruch, den der Februar 1934 in Soyfers Werk hinterlassen hat sich auf drei Ebenen manifestiert. Da sich aufgrund der veränderten politischen, wirtschaftlichen und kulturpolitischen Situation einige grundlegende Veränderungen für Soyfers Arbeitsbedingungen ergeben hatten war der Bruch zunächst am deutlichsten auf der Produktionsebene feststellbar. Zudem war die Literatur hierzu besonders zahlreich, da die Entstehung und Verbreitung der Kleinkunstabühnen die veränderten Produktionsbedingungen im Ständestaat sehr ausführlich behandelt.

Von besonderer Bedeutung für diese Arbeit waren selbstverständlich auch die theatertheoretischen Texte Soyfers, zeigen sie doch besonders deutlich seine starke Prägung durch die Kulturpolitik des Roten Wien. Insofern war die wissenschaftliche Betrachtung der zweiten Ebene, auf der sich der Bruch in Soyfers Werk nach 1934 manifestiert, der Rezeptionsebene, natürlich für die Entstehung dieser Arbeit umso wichtiger. Soyfers intensive gedankliche Auseinandersetzung mit seinem Publikum schien zunächst für einen Autor seiner Zeit ungewöhnlich zu sein, spiegelt bei genauerer Betrachtung aber doch sehr stark die Ideen und Ideale der sozialistischen Veranstaltungsgruppe wider. Die Krise, in die Soyfer die Februarereignisse gestürzt haben müssen zeigt sich deutlich an seinem gestörten Verhältnis zum großteils bürgerlichen Publikum der Kleinkunstabühnen.

Die dritte Ebene - die der Ideologie - ist nicht nur die am wenigsten erschlossene und dokumentierte, sondern auch jene, die wohl der genauesten Betrachtung und Analyse bedarf. In der vorliegenden Arbeit wurden zwei der großen Streitpunkte der linken Bewegung Österreichs in den 1930er Jahren - die Frage der Volksfrontpolitik und die nach der nationalen Eigenständigkeit Österreichs - behandelt, die Soyfers Entwicklung vom zwar kritischen aber loyalen Parteischreiber zum Mitglied der illegalen KPÖ dokumentieren. Die Art und Weise, auf die sich diese beiden Themen trotz der Zensur und der genauen Beobachtung, unter der Soyfer im Ständestaat nachweislich stand in seinen Texten widerspiegeln ist wohl beispielhaft für den widerständigen Charakter von Jura Soyfers Werk.

Besonders die Frage nach Soyfers Position im Diskurs um den nationalen Charakter Österreichs wäre einer weiteren und ausführlicheren Betrachtung wert. Zwar finden sich in der Sekundärliteratur vor allem im Bezug auf sein bekanntestes Mittelstück *Astoria* immer wieder Verweise auf diese Thematik, im Hinblick auf die gegenständliche Arbeit wäre aber vor allem eine Gegenüberstellung von *Astoria* und dem Themenkomplex von Staat, Heimat und Nation in Soyfers frühem Werk vor 1934 von Interesse um seine politische Entwicklung sinnbildlich für den diesbezüglichen Diskurs innerhalb der linken Bewegung nach vor und nach 1934 kenntlich zu machen.

Bibliografie

Primärliteratur

Soyfer, Jura: Werkausgabe. Hg. von Horst Jarka. Bd. I – IV. 2. Aufl. 2003. Wien: Deuticke, 2003.

Sekundärliteratur

ABENDROTH, WOLFGANG: Sozialgeschichte der europäischen Arbeiterbewegung. 4. Aufl. 1968. (1. Aufl. 1965. Erstausgabe): Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1968.

ABENDROTH, WOLFGANG: Einführung in die Geschichte der Arbeiterbewegung. Von den Anfängen bis 1933. Bd. 8 der Reihe Beiträge zur politischen Bildung. Hg. von Uli Dietrich & Marion von Hagen. 3. Aufl. (1. Aufl. 1985): Heilbronn, Distel-Verlag, 1997.

AICHINGER, ILSE: Vorwort. Jura Soyfer Werkausgabe Bd. 3, 2. Aufl. 2003. Wien: Deuticke, 2003.

ARLT, HERBERT (Hg.): Jura Soyfer und die Alte Welt. Wien: INST, 2009 (TRANS-Studien zur Veränderung der Welt. Hg. von Herbert Arlt, Bd. 9).

ASPETSBERGER, FRIEDBERT: Literarisches Leben im Austrofaschismus. Bd. 2 der Reihe „Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur“. Königstein: Hain, 1980. In Verbindung mit Claudio Magris, Triest herausgegeben von Friedbert Aspetsberger und Alois Brandstetter, Klagenfurt

DEUTSCH-SCHREINER, EVELYN: „Von Schnitzler zu Soyfer: österreichische Einakter als Beitrag zur Theater-Avantgarde“. In: Jura Soyfer und die Alte Welt. Wien: INST, 2009 (TRANS-Studien zur Veränderung der Welt. Hg. von Herbert Arlt, Bd. 9), S. 31-39.

DOLL, JÜRGEN: „Versuche antifaschistischer Theaterarbeit im Wien der dreißiger Jahre in Jura Soyfer“. In: Zeitschrift der Jura Soyfer Gesellschaft. 3. Jg. Nr. 2/1994.

- DOLL, JÜRGEN:** Theater im Roten Wien: vom sozialdemokratischen Agitprop zum dialektischen Theater Jura Soyfers. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 1997 (Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur; Bd. 43) (Hg. in Verbindung mit Claudio Magris herausgegeben von Klaus Amann und Friedbert Aspetsberger).
- DOLL, JÜRGEN:** „Jura Soyfers *Vineta* und die französische Avantgarde.“ In: Jura Soyfer und die Alte Welt. Wien: INST, 2009 (TRANS-Studien zur Veränderung der Welt. Hg. von Herbert Art, Bd. 9), S. 57-66.
- ENGELS, FRIEDRICH:** Der Urprung der Familie, des Privateigentums und des Staats. Bücherei des Marxismus-Leninismus Bd.2., 6. Aufl. 1953, (1.Aufl. 1946). Berlin: Dietz, 1953.
- HAUTMANN, HANS & KROPF, RUDOLF:** Die Österreichische Arbeiterbewegung vom Vormärz bis 1945. Wien, Europaverlag 1974.
- HERRMANN, FRITZ:** Jura Soyfer. Anfänge eines volksverbundenen österreichischen Dichters. Univ.-Diss. Wien, 1949.
- JARKA, HORST:** Zur politischen Lyrik Jura Soyfers. In: Protokolle. Wiener Halbjahresschrift für Literatur, Kunst und Musik. Hg. von Otto Bleicha. H. 77/2, S. 142-169.
- JARKA, HORST:** Jura Soyfer. Leben, Werk, Zeit. Wien: Löcker, 1987.
- JARKA, HORST:** Vom lebendigen Soyfer. In: Zeitschrift der Jura Soyfer Gesellschaft. JG.1, 1989, Heft 1.
- JARKA, HORST:** Nachwort. Jura Soyfer Werkausgabe Bd.3, 2.Aufl. 2003, Wien: Deuticke, 2003.
- LANGMANN, PETER:** Sozialismus und Literatur – Jura Soyfer. Studien zu einem österreichischen Schriftsteller der Zwischenkriegszeit. Frankfurt a. M.: Hain Meisenheim, 1986. (Literatur in der Geschichte – Geschichte in der Literatur. Bd. 12) (in Verbindung mit Claudio Magris, Triest herausgegeben von Friedbert Aspetsberger und Alois Brandstetter, Klagenfurt).
- PFOSER, ALFRED:** Literatur und Austromarxismus. Wien: Löcker, 1980.
- WEINZIERL, ERIKA:** „Österreichische Kulturpolitik der dreißiger Jahre.“ In: Haider-Pregler, Hilde & Reiterer, Beate (Hg.): Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre. Wien: Picus, 1997.

INTERNETQUELLEN:

DIMITROFF, GEORGI: Die Offensive des Faschismus und die Aufgaben der Kommunistischen Internationale im Kampf für die Einheit der Arbeiterklasse gegen den Faschismus. Bericht auf dem VII. Weltkongress der Kommunistischen Internationale (2. August 1935). Zitiert nach:
<http://www.marxists.org/deutsch/referenz/dimitroff/1935/bericht/>. Letzter Zugriff: 06.03.2012 14:02.

SCHLEIFSTEIN, JOSEF: Die „Sozialfaschismus“-These. Zu ihrem geschichtlichen Hintergrund. Verlag marxistische Blätter: Frankfurt am Main 1980. S. 39-52. Zitiert nach:
<http://www.trend.infopartisan.net/trd1108/t071108.html>. Letzter Zugriff: 06.03.2012 13:07.

Abkürzungsverzeichnis

AZ	Arbeiter-Zeitung
BSM	Bundes sozialistischer Mittelschüler
BSMÖ	Bundes sozialistischer Mittelschüler Österreichs
KPÖ	Kommunistische Partei Österreichs
ÖH	Österreichische HochschülerInnenschaft
RSO	Revolutionäre Sozialisten
SDAP	Sozialdemokratische Arbeiterpartei
UFA	Universum Film AG
VSM	Verband Sozialistischer Mittelschüler
VSMÖ	Verband Sozialistischer Mittelschüler Österreichs

Lebenslauf

Name: Julia Wagentristl

Geburtstag: 17.09.1086

Geburtsort: Eisenstadt

Wohnort: 1190 Wien

Ausbildung:

1992 – 1996: Übungsvolksschule der Pädagogischen Akademie Burgenland/Eisenstadt

1996 – 2004: Gymnasium der Diözese/Eisenstadt

seit 2004: Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien

Berufserfahrung:

2007- 2012: Freie Mitarbeit im Filmarchiv Austria

seit 2011: Freie Mitarbeit Textbearbeitung Austria Presse Agentur/APA Mediawatch

seit 2012: Organisatorische Mitarbeit im Jüdischen Filmclub Wien

Sonstiges:

2007/2008: Mandatarin der Bundesvertretung der Österreichischen HochschülerInnenschaft

seit 2009: Mitglied der Jura Soyfer Gesellschaft

Erklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig angefertigt habe. Es wurden nur die in der Arbeit ausdrücklich benannten Quellen und Hilfsmittel benutzt. Wörtlich oder sinngemäß übernommenes Gedankengut habe ich als solches kenntlich gemacht.

Datum, Ort

Unterschrift

Zusammenfassung

In der vorliegenden Arbeit wurde versucht aufzuzeigen, inwieweit die Ereignisse im Februar 1934 und deren Folgen einen Bruch in Jura Soyfers politischem, privatem und künstlerischem Leben bewirkt haben. Dazu wurde zunächst Soyfers Schaffen vor 1934 dargelegt, wobei besonders seine theatertheoretischen Texte im Fokus standen. In Kapitel 9 der gegenständlichen Arbeit schließlich wurde versucht zu zeigen, dass der Bruch, den die Februarereignisse initiiert hatten sich auf drei Ebenen vollzog: erstens auf der Produktionsebene, da durch die Wiedereinführung der Zensur die Produktionsbedingungen grundlegend verändert wurden. Zweitens auf Rezeptionsebene, da laut Horst Jarka nach 1934 bei Soyfer eine Störung des Verhältnisses zwischen Autor und Rezipienten feststellbar ist. Drittens auf ideologischer Ebene, da Soyfer einige der Positionen, die er vor 1934 vertrat später, als Mitglied der illegalen KPÖ modifiziert oder gar aufgegeben hatte: exemplarisch hierfür wurde in der gegenständlichen Arbeit versucht zu zeigen, inwiefern sich der politische Diskurs um die Volksfront- und Einheitsfrontpolitik sowie die Frage nach dem nationalen Charakter Österreichs in Soyfers Mittelstücken widerspiegelt.

Abstract

The present thesis tries to demonstrate, to what extent the events of February 1934 and their consequences altered the political, private, and artistic life of Jura Soyfer. For this purpose, Soyfer's work predating the year 1934 was set forth, whereby his texts on dramatic theory were dealt with in particular. Finally, chapter 9 of the present thesis attempts to highlight the fact that the break, that had been initiated by the events of February, strongly influenced three levels: firstly, the production level, since the its conditions were fundamentally changed through the reintroduction of censorship. Secondly, the level of audience reception was affected, since, according to Horst Jarka, a disturbance between the author and recipient is detectable in Soyfer's work after 1934. Thirdly, the ideological level, for Soyfer, as a member of the illegal Communist Party of Austria (KPÖ), modified or even gave up positions that had been supported before 1934: exemplary thereof, this thesis tries to point out how far the political discourse of the people's front and unity front policies as well as the question for Austria's national character is reflected in Soyfer's middle plays.