

***Konstantin Kaiser:
Die Erbitterung über das Versäumte - Jura Soyfer***

Dieses Leben ist schnell erzählt: 1912 im russischen Charkow geboren, jüdisch; der Vater ein Industrieller, der mit seiner Familie nach der Oktoberrevolution über Istanbul nach Wien kommt. Früh schließt sich der Mittelschüler Jura einer sozialistischen Schülergruppe an. Seine Begabung, satirische Gedichte und Szenen zu schreiben, wird rasch erkannt; bald gehört er dem Autorenkollektiv des "Politischen Kabarets" der Sozialdemokratischen Arbeiter-Partei an. Er beginnt ein Studium an der Universität Wien, wird Mitglied der "Akademischen Legion" des Republikanischen Schutzbundes und wartet, wie andere auch, am 12. Februar 1934 vergeblich am vereinbarten Sammelplatz. Illegal wird er nun Mitglied der KPÖ, legal Autor der Kleinkunstbühnen, schreibt für die "Literatur am Naschmarkt" und das "ABC im Regenbogen", gibt Französisch- und Russischstunden (dadurch entsteht sein Kontakt zu dem englischen New Writing-Schriftsteller John Lehmann). Manchen Text verfaßt er mit anderen zusammen, mit Franz Paul und Hans Weigel; beim "Lied vom einfachen Menschen" soll Friedrich Torberg mit Hand angelegt haben.

Das Treiben auf den Kleinkunstbühnen wird geduldet, aber scharf beobachtet. In der offiziellen Wiener Kulturzeitschrift "Die Pause" schreibt 1935 der "Hauptschriftleiter" Karl Pawek: Die Kleinkunstbühne "knüpft in den meisten Fällen mit einem Publikum typisch linksgerichteter liberaler und so weiter Intellektueller an. Das Pathos der Bühne tönt revolutionär. Aber man lebt in der Meinung, geistig bewegend und zündend könnten nur die Formeln der Revolution von gestern sein." Daran schließt sich die Hoffnung, man werde den seit 150 Jahren patinierten "Ideen der Französischen Revolution" bald entsagen und sich der neuen, großen Faszination öffnen: "Ist der entgegengesetzte Gedanke, ist unser konservatives, gläubiges, metaphysisches Weltbild nicht aus sich heraus zündend?"

So ganz verkehrt war diese Erwartung nicht. Dem Schauspieler Adolf Müller-Reitzner, der, illegales NSDAP-Mitglied, 1935 Soyfers "Lechner Edi" gespielt hatte, gelang es, mit dem 1939 gegründeten "Wiener Werkel" Gnade in den Augen des mittlerweile zum NSDAP-Anwärter aufgestiegenen und zum "Schriftleiter" abgestiegenen Pawek zu finden. Pawek findet 1940 in dem Etablissement den "gesunden Humor", dessen die Zeit bedarf.

Die Begründung wird nicht ohne einen philosophischen Background gegeben. Friedrich Theodor Vischer ist ihr geistiger Vater: "Die Wirklichkeit ist in jeder Weise hart. Der Realismus des Nationalsozialismus kämpft mit einem nie dagewesenen Einsatz um die reinste Verwirklichung unseres völkischen Lebens ... Es gehört aber geistige Konzentration dazu, in allen Mißlichkeiten des täglichen Lebens auf das letzte große, hintergründige Ziel besonnen zu sein. Hier setzt die politische Kleinkunst des politisch gesunden Volkes ein, indem sie das Menschliche, Allzu-Menschliche ... auf die leichten Flügel des Witzes nimmt."

Der Humor des "Volkes" ist an die Stelle der "intellektuellen" Satire getreten. Letztere hatte eine Voraussetzung, eine Norm, an der sie das Bestehende maß: die "soziale Utopie". Auch das sieht der Herr Schriftleiter klar. (Jener, der "gesunde Humor", hat auch eine Voraussetzung: die Not. Sie will als tragische Selbstverwirklichung hin zum Heldentod bejaht sein.)

Eine Aufgabe, die sich Soyfer in seinen "Mittelstücken" (eine Erfindung der Wiener Kleinkunsthöfen, das "Mittelstück", mit dem die plakative Enge der Sketches oder "Nummern" überwunden wurde, ohne das Tempo der Darbietung zu verlangsamen) stellte, war die *Schließung der Kluft zwischen dem Kleinmenschlichen und dem Geschichtlichen*. Der Nationalsozialismus, ob es nun in seinem ideologischen Programm lag oder nicht, hat diese Kluft zur unlösbaren Dichotomie aufgerissen. Es ist dies ein Resultat der NS-Periode, das die Versuche etwa Stella Kadmons, die Kleinkunst der dreißiger Jahre im Wien nach 1945 wiederzubeleben, zum Scheitern verurteilte.

Jura Soyfer ist am 16. Februar 1939 im Konzentrationslager Buchenwald an Typhus gestorben. Er war am 13. März 1938 bei dem Versuch, sich der Schweizer Grenze zu nähern, von dienstfertigen österreichischen Gendarmen festgenommen worden. Im KZ Dachau entstand das legendäre "Dachaulied". Auch das KZ Buchenwald hatte sein Lagerlied; sein Dichter war der gleichfalls dort umgekommene Fritz Beda-Löhner, Lehár-Librettist und Autor des "Jüdisch-Politischen Kabarets" in Wien. Buchenwald war, anders als Dachau, ein von kriminellen Kapos beherrschtes Lager. In unmittelbarer Nähe wird eine "Goethe-Eiche" verehrt, an der Goethe bei seinen Spaziergängen vom nahegelegenen Weimar wohl vorbeigekommen sein mag.

Soyfers Leben: ein rasches und kurzes Aufblühen, gleich von der Finsternis wieder verschlungen; die Einheit von Leben und Kunst wird mit dem frühen Tod besiegelt. Da bleibt alles straff und pointiert; keine Allmählichkeit; die zwischen die Worte einsickert; keine Distanz zwischen Leben und Schreiben, die selbstkritisch-resignativ ironisiert werden könnte.

Als 40 Jahre nach Soyfers Tod eine Art Soyfer-Renaissance begann, spielte diese existentielle Authentizität eine nicht unerhebliche Rolle. Sie erfüllt, wie bei Büchner, Trakl und Heym eine Funktion, die Walter Benjamin mit dem Begriff der *Aura* umschrieben hat. Das fragmentarisch gebliebene Lebenswerk erhält eine scheinhafte Geschlossenheit. Was uns im Alltag empören würde, die Auslöschung eines Menschenlebens, scheint uns in der Literatur den unmittelbaren Zugang zu einem Werk zu erleichtern.

Von Jura Soyfer blieben die in der "Arbeiter-Zeitung" und die im "Kuckuck" bis 1934 gedruckten Artikel, einige Rezensionen und Reportagen, Briefe aus dem Landesgericht Wien (wo er wegen seiner illegalen Tätigkeit für die KPÖ bis Februar 1938 eingekerkert war) und aus dem KZ. Sein Roman "So starb eine Partei" wurde beschlagnahmt; nur Fragmente haben sich erhalten; ein Teil konnte aus dem Englischen (John Lehmann) rückübersetzt werden. Tagebücher, persönliche Aufzeichnungen, Werknotizen fehlen

völlig. Die Stücke und Szenen kursierten in zahlreichen Abschriften. Viele dieser Kleinkunsthöhlen-Typoskripte dürften in der allgemeinen Angst vor Hausdurchsuchungen verbrannt worden sein.

Das "Dachaulied" konnte mit seinem ersten Komponisten, Herbert Zipper, aus dem KZ entkommen. Auch Marcel Rubin vertonte es, nachdem ihm ein Leidensgefährte im französischen Internierungslager den Text aus dem Gedächtnis mitgeteilt hatte. Die Zeilen *Stich den Spaten in die Erde, / grab dein Mitlied tief hinein, / und im eignen Schweiß werde / selber du zu Stahl und Stein* geben eine Art Lagerideologie wieder, verzweifelte Sinngebung der erlittenen Pein, und sind mir nur erträglich, wenn ich sie als Ausdruck größten Schmerzes, als das direkte Eindringen der zerstörerischen KZ-Wirklichkeit in die Poesie des Liedes verstehen kann.

Gesammelt wurden Soyfers verstreute Texte zunächst von Helli Andis, Soyfers Gefährtin, die über Frankreich in die USA exilierte, und in England, wo das Exilkabarett "Laterndl" den "Lechner Edi", die Austrian Youth Players "Vineta" auf englisch spielten. Der junge Schriftsetzer Herbert Steiner kümmerte sich darum, und nach ihm der Schauspieler Otto Tausig, 1947 Herausgeber einer ersten Auswahl aus dem Werk. Erst der in den USA lehrende österreichische Germanist Horst Jarka unternimmt eine konsequente Sammlung der immer noch in aller Welt verstreuten Texte, rettet, was noch zu retten ist. In Österreich hat niemand die Energie dazu. "Vergessen als Prinzip reifer Kulturvölker" (Soyfer). Jarka muß feststellen, daß Typoskripte, die Tausig seinerzeit vorlagen, inzwischen wieder verschwunden sind.

Die Aufgabe, die Literatur der Verfolgten, des antifaschistischen Widerstands und des Exils zu retten, soweit es noch möglich ist, nimmt in Österreich nach wie vor der glückliche Zufall wahr; Soyfers Werk wurde in den siebziger Jahren von der "linken Melancholie" entdeckt, die einen österreichischen Kurt Tucholsky und Erich Kästner in ihm fand. Aus Soyfer wurde ein linker Republikaner, der die Rückständigkeit seiner provinziellen Heimat geißelte, der all dem Kleinbürgerlich-Anachronistischen unverzagt die Stirn bot und der schließlich – tragischer Unterton – an der "Dummheit und Bosheit" seiner Mitmenschen zugrunde gegangen war. Seine satirischen Gedichte und Szenen wurden in den Dienst der politischen Aufklärung gestellt, zur farbigen Illustration der Zeitgeschichte bemüht.

Mit dem Bild des linken Republikaners Soyfer war auch eine gewisse Starrheit verbunden. Dieser Zeitkritiker hatte seine Prinzipien und paßte sie nur listig den sich wandelnden Umständen an. Der Übergang von den Agitprop-Stücken, die Soyfer vor 1934 für die "Roten Spieler", für proletarische Feierstunden schrieb, zu den „Mittelstücken“, die nach 1934 auf Kleinkunsthöhlen gespielt wurden, erklärte sich einfach aus der Rücksichtnahme auf die Ständestaat-Zensur, so z. B. die Wiederaufnahme von Motiven des alten Wiener Volkstheaters, die Reminiszenzen an Raimund, Nestroy, ja sogar Anzengruber. Horst Jarkas 1987 erschienene Soyfer-Biographie begann mit der Zerstörung dieses falschen Bildes. Gerhard Scheits Soyfer-Studie "Theater und revolutionärer Humanismus" (1988) analysierte erstmals die inneren Widersprüche, von

denen Soyfer vorwärtsgetrieben wurde, die Probleme des Theaters und des Dramas, vor die er gestellt war und deren Lösung er anstrebte. Soyfers literarisches Werk erscheint als ein Prozeß, dessen Ausgang mit dem frühen Tod des Autors lange nicht fixiert ist.

Es gibt aber eine Konstante im Wirken Soyfers, die ich mir ungern abhandeln lasse: *die Erbitterung über das Versäumte*. Es ist dies eine angesichts der Geschichte der Ersten Republik naheliegende Erbitterung. Die Jahre, die gegeben waren, das bevorstehende Unheil abzuwenden, verstrichen ungenutzt; die inneren Kämpfe, in denen sich die Republik aufrieb, lenkten oft eher von den wirklichen Lebensfragen der Nation ab, statt daß sie jene, die am Herannahen des Unheils interessiert waren, beiseite geschoben hätten.

Das Maß, das der Satiriker Soyfer den Zeitgenossen anlegte, war ihre Fähigkeit oder Unfähigkeit, der "aufhaltsamen" Katastrophe tätig zu begegnen. Nichts war ihm widerwärtiger als der gemütlliche Umgang mit der Apokalypse, wie ihn etwa der nachmalige Landesleiter der Reichsschrifttumskammer Karl Hans Strobl empfahl: "Uns Österreichern kann der Weltuntergang keine besonderen Überraschungen bringen. Wir sind die allgemeine Konfusion so gewohnt, daß wir eine erhebliche Steigerung in den letzten Stunden nicht einmal bemerken werden. Um aber für alle Fälle gerüstet zu sein, treffe ich schon jetzt Vorkehrungen, mich im kritischen Augenblick der großen Vernichtung zu entziehen." Der Text schlingert zwischen dem Albernem und dem Makabren weiter und gipfelt in der Idee, daß beim Weltuntergang Karl Hans Strobl jedenfalls überbleiben müsse, in einer Arche Noah des Schwachsinn. Das Herbeizitiere des Weltuntergangs erfüllt die Funktion, die Gegenwart als ein lässiges Provisorium zu handhaben.

Aber auch bei Soyfer ist der "Weltuntergang" nicht simpel als Chiffre – in Soyfers Fall: für den Sieg des Faschismus, für den drohenden Weltkrieg, für die Auslöschung Österreichs – zu lesen. Er ist eher ein Bild der sozialen Entropie, die dann eintreten wird, wenn die das Leben zerstörenden Mächte ihrem blinden Selbstlauf überlassen werden. Die historischen Katastrophen, die sich politisch Denkenden seit Beginn der dreißiger Jahre am Horizont abzeichneten, bestätigen und verdeutlichen nur die elementare Gefährdung, der Soyfer das Menschlich-Lebendige ausgesetzt sieht.

Das Spiel in der versunkenen Stadt "Vineta" (1937) wird darum zum zentralen Text für alle Soyfer-Interpreten. Karl Kraus schon hatte Wien mit Vineta, einer in einer Springflut untergegangenen Stadt, in der das Leben geisterhaft weitergeht, verglichen, so 1924 in einer Glosse, in der er den "Damenabend der Genossenschaft bildender Künstler" im Künstlerhaus einer schockhaften Konservierung unterzieht. Jarka zitiert Kraus' "Wiedersehen des Tages": *An den Häusern und Läden war alles erneut,/ die Waren lebendig, verblichen die Leut,/ kein Gefühl, kein Gedanke, kein wirkender Wille/ .../ viel irdische Hülle auf allen Wegen,/ kein Hinterbliebner kam mir entgegen;/ du lebst noch? schienen sie zu fragen ...*"

In Soyfers "Vineta" gerät ebenfalls ein Lebendiger in die tote Stadt, deren Bewohner sich alterslos in den immer gleichen Zirkeln bewegen. Der Schauplatz ist in den Norden, an die See verlegt, in eine Art spätmittelalterliches Hamburg, der Handelsstadt, wo schon

Heinrich Heine die "schreckliche Bemerkung" machte, "daß ein unergründlicher Blödsinn auf allen diesen Gesichtern lag und daß alle Menschen ... in einem wunderbaren Wahn gefangenen schienen". Heine "hatte sie schon vor zwölf Jahren, um dieselbe Stunde, in derselben Bewegung gesehen, und sie hatten seitdem ununterbrochen in derselben Weise gerechnet, die Börse besucht, sich einander eingeladen, die Kinnbacken bewegt, ihre Trinkgelder bezahlt, und wieder gerechnet ..."

Jura Soyfer mögen diese Stellen bekannt gewesen sein (er liebte Heine); wichtig ist das neue Problem, das bei Heine hier – ich will nicht behaupten, zum ersten Mal – auftaucht. Es ist das Problem des Verlusts der Gegenwart und damit auch der zeitlichen Orientierung. Alles, was die Menschen tun, scheint der Vorsorge für eine nahe Zukunft geschuldet, und dennoch ist es nur die Vergangenheit, die durch die schmale Pforte der Gegenwart alle Zukunft für sich vereinnahmt. Bei Heine ist es das Geldkapital, das über Zins und Zinseszins die Zeit verzehrt, bei Marx ist es die aufgehäufte tote Arbeit, die als Kapital die lebendige Arbeit in sich saugt. Beide treten leidenschaftlich dafür ein, daß sich zwischen solcher Vergangenheit und solcher Zukunft eine Lücke bilde, eine wahrhaft lebendige Gegenwart. Noch Benjamins Protest gegen Kants Vorstellung einer kontinuierlich vorlaufenden Zeit entspringt diesem Motiv, das nicht unbedingt als messianischer Impuls gedeutet werden muß (wie Benjamin selbst es tat).

Soyfers Dramaturgie ist vielfach ein Spiel mit der Zeit, ob in Form der im "Lechner Edi" auftretenden Zeitmaschine oder im Kontrast des lebendigen und darum alternden Besuchers Vinetas mit der Alterslosigkeit der Stadtbewohner. Im "Weltuntergang" schafft die Bemessenheit der Zeitspanne erst die dramatische Entwicklung: Sinn und Unsinn menschlicher Handlungen werden an der Zeit erfaßbar, die mit ihnen vertan oder gewonnen ist. Alle seine Stücke appellieren, die Gegenwart nicht preiszugeben. Zugleich aber schwingt in ihnen, als scharfer Impetus der Satire, die Erbitterung über das Versäumte.

Aus: Konstantin Kaiser: Das unsichtbare Kind. Essays und Kritiken. Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft 2001 (Erstveröffentlichung in "Die Presse" (Wien), 11./12. Februar 1989)

Mit freundlicher Genehmigung der Sonderzahl Verlagsgesellschaft 2002.