

„Sendung nicht angekommen“ – Die Wiener Kleinkunstbühne *ABC* (1934–1938)¹

Opposition zwischen Zensur und Publikumsgeschmack?

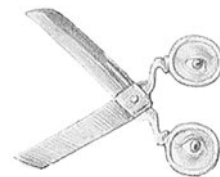
Von Mario Huber

1. Einleitung

Die von 1934 bis 1938 bestehende Kleinkunstbühne *ABC* genießt den Ruf eines subversiven Hortes, wenn nicht gar einer widerständigen Vereinigung vornehmlich linker Kräfte. Bereits in Ingeborg Reisners 1961 erschienener, bis heute in vielen Teilen maßgeblicher Dissertation über die Wiener Kleinkunst vor dem Zweiten Weltkrieg umweht das *ABC* eine Aura des Aufmüpfigen: „Das *ABC* stand eindeutig weit links und ließ dies auch erstaunlich klar erkennen, trotz ‚Vaterländischer Front‘. Das *ABC* war wohl sogar ziemlich direkt ‚von illegalen Kommunisten beeinflusst.‘“² Dass diese Beschreibung einen Zeitzeugenbericht wiedergibt und auf eine mündliche Äußerung Friedrich Torbergs zurückgeht,³ ist ein Charakteristikum der österreichischen Kabarettgeschichtsschreibung zur Zwischenkriegszeit. Allen voran haben nämlich die zu dieser Zeit vornehmlich als Autoren in Erscheinung tretenden Hans Weigel und Rudolf Weys mit ihren Lebenserinnerungen an die Kleinkunstszene der 1930er Jahre das Bild dieser Zeit geprägt.⁴ In ihren Jahrzehnte später veröffentlichten und für die Forschung lange Zeit unangefochten kanonischen Büchern werden z. T. Texte aus der Erinnerung aufgezeichnet, und Anekdotischem wird Raum gegeben. Auch Reisners Dissertation ist stark von diesem eher erinnernden als aufarbeitenden Blick geprägt, treten doch z. B. Hans Weigel und Franz Paul als (mündliche) Hauptquellen für das *ABC* in Erscheinung. Durch die nur relative Zuverlässigkeit der Erinnerung ergeben sich durchaus widersprüchliche Zeitzeugenberichte. Beispielsweise tritt der Schauspieler und Kommunist Peter Sturm der Behauptung, das *ABC* sei kommunistisch beeinflusst gewesen, entgegen: „Soviel ich weiß, waren im *ABC* drei Kommunisten: Jura [Soyfer], der Schauspieler Robert Klein-Lörk und ich. Die meisten waren linksbürgerlich, aber alle waren

- 1 Ich möchte an dieser Stelle dem Österreichischen Kabarettarchiv (ÖKA) sowie dessen Leiterin Dr. Iris Fink herzlich für die umfangreiche Unterstützung bei der Erstellung dieses Texts danken. Ebenfalls gilt mein Dank Dr. Sabine Pribil, die neben ihrer Dissertation über das *ABC* ihre umfangreiche Sammlung von Kabarettkritiken aus den 1930ern großzügigerweise dem ÖKA überlassen hat.
- 2 Ingeborg Reisner: *Kabarett als Werkstatt des Theaters. Literarische Kleinkunst in Wien vor dem Zweiten Weltkrieg*. Wien: Verlag der Theodor-Kramer-Gesellschaft 2004, S. 227.
- 3 Vgl. ebenda, S. 249.
- 4 Vgl. Hans Weigel: *Gerichtstag vor 49 Leuten. Rückblick auf das Wiener Kabarett der Dreißigerjahre*. Graz: Styria 1981, und Rudolf Weys: *Cabaret und Kabarett in Wien*. Wien: Jugend und Volk 1970.





antifaschistisch.“⁵ Auch in Andreas Hutters Biografie über den Autor Ernst Spitz, welcher u. a. für das *ABC* schrieb, ist von der „politisch schärfsten Kleinkunstbühne Wiens“ die Rede, die immer wieder Probleme mit dem Zensor, einem gewissen „Dr. Wessely“ hatte.⁶ Bei einer Generalprobe äußerte angeblich besagter Dr. Wessely zu einem nicht näher bezeichneten Stück: „Sie dürfen sich doch nicht über unseren Kanzler lustig machen!“⁷ Interessanterweise findet sich diese Geschichte mit ihrer antiständestaatlichen Pointe, inhaltlich und streckenweise wortidentisch, auch in der einige Jahre vor Hutters Biografie erschienenen Autobiografie Leon Askins,⁸ der vornehmlich als Regisseur – und nach eigener Aussage auch als künstlerischer Leiter – für das *ABC* tätig war.⁹ Askins Äußerungen wiederum sind insgesamt mit Vorbehalt zu lesen, meinte er doch sich erinnern zu können, dass Hans Weigel für Jura Soyfer im Sommer 1935 Verbindungen zur *Literatur am Naschmarkt*, einer seit 1933 bestehenden Kleinkunstbühne, hergestellt habe, weil Soyfer u. a. „gute Chansons“ für das „*Wiener Werkel* [!]“ geschrieben haben soll.¹⁰ Das *Wiener Werkel*, eine vom Schauspieler und überzeugten Nationalsozialisten¹¹ Adolf Müller-Reitzner gemeinsam mit Rudolf Weys gegründete Bühne, die das Kernensemble der nach dem ‚Anschluss‘ geschlossenen *Literatur am Naschmarkt* übernahm, wurde jedoch erst am 20. Jänner 1939 eröffnet,¹² als der Kommunist Jura Soyfer bereits ins KZ Buchenwald deportiert worden war. Allerhand Geschichten und Anekdoten ranken sich also um das Kabarett *ABC*, oft auch verbunden mit dem Namen Jura Soyfer. Die Literaturgeschichtsschreibung nimmt es mit den Details auch nicht immer genau. So schreiben z. B. Klaus Zeyringer und Helmut Gollner in ihrer 2012 erschienenen Literaturgeschichte Österreichs zu Recht über Soyfers *Der Weltuntergang oder Die Welt steht auf keinen Fall mehr lang* (uraufgeführt 1936 im *ABC*), doch wählen sie als prägnantes Beispiel für sein satirisches Können justament eine Stelle, die letztlich nicht gespielt wurde, wie Jürgen Doll hervorhebt.¹³

5 Zitiert nach Horst Jarka: Jura Soyfer. Leben, Werk, Zeit. Wien: Löcker 1987, S. 253.

6 Andreas Hutter: Rasierklingen im Kopf. Ernst Spitz – Literat, Journalist, Aufklärer. Eine Biografie und ein Lesebuch. Wien: Mandelbaum 2005, S. 202–203.

7 Zitiert nach ebenda, S. 202.

8 Bürgerlicher Name Leo Aschkenasy.

9 Vgl. Leon Askin und Hertha Hanus: Der Mann mit den 99 Gesichtern. Autobiographie. Wien: Böhlau 1998, S. 151.

10 Ebenda, S. 148.

11 Vgl. Daniela Loibl: Kabarett seiner Zeit. (Liter)arische Kleinkunst im *Wiener Werkel* von 1939–1944. Wien, Univ., Dipl.-Arb. 2003, S. 44.

12 Vgl. Hans Veigl: Lachen im Keller. Kabarett und Kleinkunst in Wien 1900 bis 1945. Verbesserte und stark erweiterte Neuaufl. Graz: Österreichisches Kabarettarchiv 2013. (= Kulturgeschichte des österreichischen Kabarett. 1.) S. 431–432.

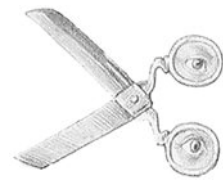
13 Vgl. Klaus Zeyringer und Helmut Gollner: Eine Literaturgeschichte. Österreich seit 1650. Innsbruck; Wien; Bozen: StudienVerlag 2012, S. 575. – Dies geht aus dem Programmzettel hervor. Es handelt sich dabei um eine parodistische Darstellung von Karl Kraus bzw. dessen aus *Die letzten Tage der Menschheit* bekannter Figur des „Nörglers“. Kraus’ aufsehener-

Ebenfalls erzählt Leon Askin in seiner Autobiografie von den kommunistischen Ambitionen im *ABC*. Er verweist dabei auf Dokumente zu dem im Zwangsarbeitslager Ohrdruf ermordeten Autor Walter Lindenbaum, die ihm vom Bibliothekar und Publizisten Herbert Exenberger zur Verfügung gestellt worden waren und welche die kommunistische Ausrichtung der Bühne bestätigen sollten.¹⁴ Hier zitiert Askin falsch, denn aus dem Akt geht gerade das Gegenteil hervor.¹⁵ Zwar war eine von der Bundes-Polizeidirektion Wien angeordnete Untersuchung des *ABC* wegen des Verdachts auf „kommunistische Tendenz“ durchgeführt worden, doch wurde im Bericht für die Generaldirektion für öffentliche Sicherheit vom 22. September 1935, in welchem auf mehrere Überprüfungen von Generalproben verwiesen wird, keine solche Tendenz festgestellt.¹⁶

Die hier angeführten, in vielerlei Varianten tradierten Episoden zeichnen trotz unterschiedlicher und sich zum Teil widersprechender Zeitzeugenberichte ein Bild, das grundsätzlich immer dieselbe Deutung erfährt. Zusammengefasst wird behauptet, dass die austrofaschistische Zensur „ein scharfes Auge“ auf die Bühne hatte.¹⁷ Hilde Haider-Pregler und Beate Hochholdinger-Reiterer unterstreichen, dass es jedoch trotz dieser Zensur in Wien vor dem ‚Anschluss‘ literarisch-politisches Kabarett gegeben hätte, welches klar gegen den Nationalsozialismus und gegen das austrofaschistische Regime Stellung bezogen habe.¹⁸ Zurückzuführen sei dies darauf, wie z. B. bereits 1977 bei Friedrich Scheu zu lesen ist, dass das ständestaatliche Österreich eine recht schwache, ja sogar „schlampige“¹⁹ Diktatur gewesen sei, über die

regendes ‚Schweigen‘ zu Hitler gab Anlass zu dieser spöttischen Szene. Gekürzt wurde die Stelle jedoch nicht aus Angst vor staatlicher Intervention, sondern aus Angst vor rechtlichen Schritten durch Kraus selbst. Kraus hatte bereits im Mai 1935 die Kleinkunstabühne *Die Stachelbeere* wegen eines ähnlichen Falls, den er als Verleumdung auslegte, geklagt – und Recht bekommen. Vgl. Jürgen Doll: Theater im Roten Wien. Vom sozialdemokratischen Agitprop zum dialektischen Theater Jura Soyfers. Wien: Böhlau 1997. (= Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur. 43.) S. 313–314.

- 14 Vgl. Askin/Hanus, *Der Mann mit den 99 Gesichtern*, S. 151.
- 15 Vgl. Herbert Exenberger: *Walter Lindenbaum – Ein jüdisches Schicksal*. In: *Walter Lindenbaum: Von Sehnsucht wird man hier nicht fett. Texte aus einem jüdischen Leben*. Herausgegeben von H. E. Wien: Mandelbaum 1998, S. 11–23, hier S. 16.
- 16 Vgl. Bundes-Polizeidirektion Wien: *Café „Arkaden“; Cabarettvorstellungen mit kommunistischer Tendenz* (P.B. 29/17/35) 1935 (22. September 1935). In: *Ö.St.A./A.d.R./B.K.A. Walter Lindenbaum 347831/St.B.G.D. 35*, S. 3–6, hier S. 3.
- 17 Hilde Haider-Pregler: *Die große Zeit der Wiener Kleinkunst. Positionen der Unterhaltungskultur von der Jahrhundertwende bis zum Zweiten Weltkrieg*. In: *Kringel, Schlingel, Borgia. Materialien zu Peter Hammerschlag*. Herausgegeben von Volker Kaukoreit und Monika Kiegler-Griensteidl. Wien: Turia + Kant 1997, S. 113–143, hier S. 136.
- 18 Vgl. Hilde Haider-Pregler und Beate Hochholdinger-Reiterer: *Vorwort*. In: *Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre*. Herausgegeben von H. H.-P. und B. H.-R. Wien: Picus 1997, S. 11–13, hier S. 11.
- 19 Cissy Kraner: *Aber der Hugo ließ mich nicht verkommen*. Wien: Amalthea 1993, S. 15.



man, richtig verpackt, gut Witze hätte machen können.²⁰ Das *ABC* findet in solchen Darstellungen immer als subversivste Bühne Erwähnung. In der Folge soll versucht werden, diese Einschätzung anhand eines erweiterten Blicks zumindest teilweise zu entkräften. Dabei wird ein genauerer Blick auf das ‚Innere‘ der Kleinkunsthöhne *ABC* geworfen, also sowohl von überlieferten Texten als auch von zeitgenössischen Aussagen und verwaltungstechnischen Vermerken in ihren unterschiedlichen Iterationen ausgegangen und, soweit die Quellenlage ein solches Urteil erlaubt, differenziert, ob und inwiefern tatsächlich Kritik an den unterschiedlichen Faschismen geübt wurde und welche Rolle dabei Zensurmaßnahmen und der antisozialdemokratische Kurs des austrofaschistischen Regimes gespielt haben.

2. Vorgeschichte I: Konstitution des Austrofaschismus und Repressionsmaßnahmen

In der von Emmerich Tálos und Walter Manoschek als „Übergangsphase“²¹ zum Austrofaschismus titulierten Zeit zwischen März 1933 und April 1934, d. h. beginnend mit der Ausschaltung des Parlaments am 4. März 1933 und endend mit der sogenannten Mai-Verfassung vom 1. Mai 1934, erfolgten jene wesentlichen politischen und legislatischen Veränderungen, die den austrofaschistischen Staat möglich machten. Die vom späteren Regime provozierte Ausschaltung des Parlaments bzw. die Verhinderung des Wiederausammentretens nach dem Rücktritt aller drei Nationalratspräsidenten am 4. März 1933 nutzte Bundeskanzler Engelbert Dollfuß bekanntlich, um unter Zuhilfenahme einer Notstandsverordnung aus dem Jahr 1917, dem sogenannten „Kriegswirtschaftlichen Ermächtigungsgesetz“,²² eine Alleinherrschaft zu konstituieren,²³ deren verfassungsrechtliche „Absicherung“ schließlich mit der Verfassung vom 1. Mai 1934 erreicht wurde. Die folgenden weitreichenden Veränderungen unterschiedlicher rechtsstaatlicher Einrichtungen umfassten neben dem sukzessiven Verbot aller Parlamentsparteien – ausgenommen die von da an die parlamentarische Demokratie ersetzende „Vaterländische Front“ – auch eine massive Einschränkung der Pressefreiheit.²⁴

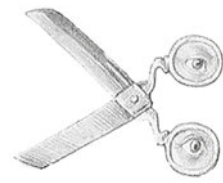
- 20 Vgl. Friedrich Scheu: *Humor als Waffe. Politisches Kabarett in der Ersten Republik*. Wien; München; Zürich: Europaverlag 1977. (= Veröffentlichung des Ludwig-Boltzmann-Instituts für Geschichte der Arbeiterbewegung.) S. 278.
- 21 Emmerich Tálos und Walter Manoschek: *Zum Konstituierungsprozeß des Austrofaschismus*. In: *Austrofaschismus. Politik – Ökonomie – Kultur. 1933–1938*. Herausgegeben von E. T. und Wolfgang Neugebauer. 5. Aufl. Wien: Lit 2005. (= Politik und Zeitgeschichte. 1.) S. 6–27, hier S. 6.
- 22 Kaiser und Reichsrat: Gesetz vom 24. Juli 1917, mit welchem die Regierung ermächtigt wird, aus Anlaß der durch den Kriegszustand verursachten außerordentlichen Verhältnisse die notwendigen Verfügungen auf wirtschaftlichem Gebiete zu treffen (Kriegswirtschaftliches Ermächtigungsgesetz 1917). In: *Reichsgesetzblatt für die im Reichsrate vertretenen Königreiche und Länder*. (R.G.Bl. Nr. 307 / 1917) S. 739–740.
- 23 Vgl. Tálos/Manoschek, *Zum Konstituierungsprozeß des Austrofaschismus*, S. 14.
- 24 Vgl. ebenda, S. 19–21.

2.1. Repressionsmaßnahmen

Nach der Gründung der „Vaterländischen Front“ am 20. Mai 1933 unter der Führung von Dollfuß setzte bald eine Welle von Verboten anderer Parteien und parteinaher Organisationen ein. So wurden z. B. die Kommunistische Partei Österreichs mit 19. Mai 1933, der Deutschösterreichische Heimatschutz und die Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei mit 19. Juni 1933 sowie die Sozialdemokratische Arbeiterpartei Deutschösterreichs mit 12. Februar 1934 verboten.²⁵ Neben dem deutschen Nationalsozialismus, von dem man sich im Sinne eines katholischen Österreich mit eigenständiger „Österreich“-Ideologie und dem Ziel der „Erfüllung der Sendung des deutschen Volkes im christlichen Abendland“, wie es Kurt Schuschnigg am Katholikentag im September 1933 formulierte,²⁶ abzugrenzen versuchte, standen vor allem die linksgerichteten Parteien im Visier des Regimes. Schon 1932 lassen sich vermehrt Repressionsmaßnahmen gegen sozialdemokratische und kommunistische Einrichtungen und Organisationen, verbunden mit Demonstrationsverboten, Beschlagnahmungen und Verhaftungen feststellen.²⁷ Dabei ist festzuhalten, dass der Kommunistischen Partei im Vergleich zu den Sozialdemokraten eine geringere Bedeutung zukam, da Letztere sich der Arbeiterfrage angenommen hatten.²⁸

Die Maßnahmen gegen die Presse setzten am 8. März 1933 mit einer wiederum durch das „Kriegswirtschaftliche Ermächtigungsgesetz“ ermöglichten „Vorzensur“ vornehmlich gegen kommunistische und sozialistische Medien ein.²⁹ Die Presse wie überhaupt das öffentlich gesprochene Wort sollten fortan dem ‚Volk‘ (d. h. der „Vaterländischen Front“ und ihrer „Österreich“-Ideologie) dienen. Die damit gegebene Medien- und Kommunikationspolitik zielte in erster Linie auf die Zerstörung der (Sozial-)Demokratie ab und richtete sich explizit gegen den „Bolschewismus“.³⁰ Die Umsetzung dieser Maßnahmen brachte eine (Vor-)Zensur mit sich, ohne dass die Zensur jemals ‚offiziell‘ eingeführt wurde. In der Mai-Verfassung von 1934 findet sich bezüglich Meinungsfreiheit lediglich folgender Passus:

- 25 Vgl. Wolfgang Duchkowitsch: Umgang mit „Schädlingen“ und „schädlichen Auswüchsen“. In: Austrofaschismus. Politik – Ökonomie – Kultur, S. 358–371, hier S. 359–360.
- 26 Zitiert nach Anton Staudinger: Austrofaschistische „Österreich“-Ideologie. In: Ebenda, S. 28–53, hier S. 34–35.
- 27 Vgl. Félix Kreissler: Kultur als subversiver Widerstand. Ein Essay zur österreichischen Identität. München; Salzburg: Edition KAPPA 1996, S. 138–140.
- 28 Vgl. Enzo Collotti: Die Krise der Demokratie und die klerikal-faschistische Diktatur in Österreich. In: Lachen und Jura Soyfer. Herausgegeben von Herbert Arlt und Fabrizio Cambi. St. Ingbert: Röhrig 1995. (= Österreichische und internationale Literaturprozesse. 4.) S. 9–26, hier S. 11.
- 29 Vgl. Duchkowitsch, Umgang mit „Schädlingen“ und „schädlichen Auswüchsen“, S. 359.
- 30 Ebenda, S. 358.



„Artikel 26

(1) Jeder Bundesbürger hat das Recht, seine Meinung durch Wort, Schrift, Druck, Bild oder in sonstiger Weise innerhalb der gesetzlichen Schranken frei zu äußern.

(2) Durch Gesetz können insbesondere angeordnet werden:

a) zur Verhütung von Verstößen gegen die öffentliche Ruhe, Ordnung und Sicherheit oder gegen die Strafgesetze eine vorgängige Prüfung der Presse, ferner des Theaters, des Rundfunks, der Lichtspiele und ähnlicher öffentlicher Darbietungen, verbunden mit der Befugnis der Behörde, solche Darbietungen zu untersagen;

b) Maßnahmen zur Bekämpfung der Unsittlichkeit oder grober Verstöße gegen den Anstand;

c) Maßnahmen zum Schutze der Jugend;

d) Maßnahmen zur Wahrung sonstiger Interessen des Volkes und des Staates.³¹

Dieses „scheinförmige Grundrecht“³² auf Meinungsfreiheit bzw. die unter Punkt 2 vage formulierten Gründe ihrer Einschränkung – Ruhe, Ordnung, Sicherheit, Bekämpfung der Unsittlichkeit, Schutz der Jugend, sonstige Interessen des Volkes und Staates – wurden anfänglich sowohl gegen nationalsozialistische als auch gegen sozialistische und kommunistische Aktivitäten in Stellung gebracht. Spätestens mit dem „deutschen Weg“ nach dem Juliabkommen vom 11. Juli 1936 richteten sich jedoch die Repressionsmaßnahmen nur noch gegen linke Parteien und Gruppierungen, was sich auch bei Gerichtsentscheiden an einem deutlichen quantitativen und qualitativen ‚Urteilsgefälle‘ zwischen ‚linken‘ und ‚rechten‘ Strafsachen ablesen lässt.³³

Grundsätzlicher Antrieb der Maßnahmen gegen Publizistik und Kunst war die Unterdrückung von gegnerischer Propaganda und Politik. Mit Gesetzen gegen „staatsfeindliche Druckwerke“ und zum „Schutz und Ansehen Österreichs“ wurde, abseits des zitierten Artikels 26 der Verfassung, gegen die Verbreitung von – nun so zu bezeichnender – illegaler Publizistik vorgegangen.³⁴ Voll ausgeschöpft wurde der Artikel 26 bis 1938 jedoch weder „im Normenbereich, noch in administrativer

31 Kundmachung der Bundesregierung vom 1. Mai 1934, womit die Verfassung 1934 verlautbart wird (Verfassung des Bundesstaates Österreich vom 1. Mai 1934). In: Bundesgesetzblatt für den Bundesstaat Österreich. (B.G.Bl. 1934 II. Nr. 1/1934) S. 1–32, hier S. 3–4.

32 Duchkowitzsch, Umgang mit „Schädlingen“ und „schädlichen Auswüchsen“, S. 362.

33 Vgl. Wolfgang Neugebauer: Repressionsapparat und -maßnahmen 1933–1938. In: Austrofaschismus. Politik – Ökonomie – Kultur, S. 298–321, hier S. 308.

34 Vgl. ebenda, S. 308–309. Zusätzlich: Bundesgesetz zur Bekämpfung staatsfeindlicher Druckwerke. In: Bundesgesetzblatt für den Bundesstaat Österreich. (B.G.Bl. 1935 X. Nr. 33/1935) S. 65–66; Bundesgesetz zum Schutze des Ansehens Österreichs. In: Bundesgesetzblatt für den Bundesstaat Österreich. (B.G.Bl. 1935 LX. Nr. 214/1935) S. 848–849.

Durchführung oder in der Judizierung“.³⁵ Wichtig für die davon Betroffenen, in unserem Fall also die Kleinkunsth Bühnen, war, dass es auf Bundesebene keine zentrale Theater- und Filmzensur gab; diese fiel vielmehr in den Zuständigkeitsbereich der Länder.³⁶ Grundsätzlich muss zudem festgehalten werden, dass im Unterschied zum nationalsozialistischen deutschen Staat Künstler und Künstlerinnen nicht wegen ihrer künstlerischen Ausdrucksformen verfolgt wurden, sondern auf Grund ihrer politischen Tätigkeit.³⁷ Dass sich jedoch Politik und Kunst im Konkreten – und dies insbesondere auf Kabarettbühnen – auf vielerlei Arten überschneiden, ist nicht weiter verwunderlich und bedeutete einen gewissen Graubereich der rechtsstaatlichen Zuständigkeit – siehe Artikel 26, Punkt 2. Als Beispiel für die Querverbindungen zwischen politischer Tätigkeit und künstlerischer Ambition soll auf das *Politische Kabarett* (1926–1933) hingewiesen werden, eine linientreue sozialdemokratische Parteibühne, für die schon Jura Soyfer geschrieben hatte und die geradezu als repräsentativ für die vom Dollfuß-Regime gefürchtete austromarxistische Gegenkultur gelten kann.³⁸ Soyfer brachte im *ABC* seine Erfahrungen mit dem Agitationstheater ein und entschied sich in der Folge für die Kleinkunst respektive die Satire als wirksamste Form im Klassenkampf.³⁹

2.2. Kulturpolitik im Ständestaat

Eine eigenständige austrofaschistische Kulturpolitik war höchstens in Ansätzen oder in „Absichtserklärungen“ vorhanden.⁴⁰ Grundsätzliches Ziel war es sowohl von staatlicher als auch kirchlicher Seite, die Arbeiterbildungseinrichtungen auszuschalten und damit den kulturellen Einfluss der Sozialdemokratie zu beseitigen.⁴¹ Als konstitutives Element stand dabei die bereits erwähnte „Österreich“-Ideologie des politischen Katholizismus im Mittelpunkt. Diese wurde einerseits den damit durchaus vergleichbaren Vorstellungen des „Dritten Reichs“ und andererseits den konträren Konzepten aller linken Parteien und Gruppierungen entgegengestellt.⁴²

35 Anton Staudinger: Kulturpolitik des Politischen Katholizismus. In: Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre, S. 34–46, hier S. 36.

36 Vgl. Alfred Pfoser und Gerhard Renner: „Ein Toter führt uns an!“ Anmerkungen zur kulturellen Situation im Austrofaschismus. In: Austrofaschismus. Politik – Ökonomie – Kultur, S. 338–357, hier S. 344.

37 Neugebauer, Repressionsapparat und -maßnahmen 1933–1938, S. 311.

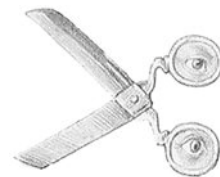
38 Vgl. Jürgen Doll: Volkstheater gegen rechts. Zur Erneuerung des Alt-Wiener Volksstücks durch das „Politische Kabarett“ (1926 bis 1933). In: Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre, S. 215–232, hier S. 215.

39 Vgl. Ulf Birbaumer: Linke Theatertheorie und Aufführungspraxis. Jura Soyfer zwischen Agitation und Katakomba. In: Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre, S. 201–214, hier S. 206–208.

40 Pfoser/Renner, „Ein Toter führt uns an!“, S. 338.

41 Vgl. ebenda, S. 339–340.

42 Vgl. Staudinger, Kulturpolitik des Politischen Katholizismus, S. 43.



Gegen nationalsozialistische Betätigung kamen die bereits erwähnten Maßnahmen bis zum 11. Juli 1936 zum Einsatz, als durch das „Juliabkommen“ der Bundesstaat Österreich und das Deutsche Reich beschlossen, „ihre Beziehungen wieder normal und freundschaftlich zu gestalten“. ⁴³ Dies bedeutete auch, dass Zugeständnisse an den reichsdeutschen Vertragspartner auch in kultureller Hinsicht gemacht werden mussten und dass der Vertrieb von bis zu diesem Zeitpunkt verbotenen deutschen Zeitungen und Büchern wieder erlaubt wurde. ⁴⁴ Von diesem Zeitpunkt an richteten sich die Repressionsmaßnahmen nur noch gegen links. ⁴⁵

Die Kulturpolitik des faschistischen christlichen Ständestaats folgte den Vorstellungen eines politischen Katholizismus – was keineswegs bedeutete, dass zwischen 1934 und 1938 jedes kulturelle Leben im Umfeld des früheren sozialdemokratischen Einflusses ausgelöscht war. ⁴⁶ Hier empfiehlt sich eine Differenzierung zwischen Opposition und Widerstand, zumal sich in der Diktatur des Ständestaats ein richtiggehendes Spektrum von systemimmanenter Opposition und Widerstand im „linken Untergrund“ zeichnen lässt. ⁴⁷ Obwohl Horst Jarka zugeben muss, dass eine Bewertung wegen der dürftigen Quellenlage schwer möglich sei, ordnet er die kabarettistische Kleinkunst eher dem zweiten Pol zu. ⁴⁸ Dem soll hier entgegengehalten werden, dass die Kleinkunsthöhnen und damit auch das ABC eher der systemimmanenten Opposition zuzurechnen sind. Gegen ein widerständiges Projekt in toto sprechen: die vielfältigen Zusammenhänge von legal gegründeten Veranstaltungslökalen, zahlendem Publikum und Publikumsgeschmack, der Abgabe von Steuern, Arrangements mit der Polizei sowie der Erwähnung der Programme oder auch von Kritiken in der Tagespresse. Interessant sind in diesem Zusammenhang zwei schon bei Jarka zu findende Hinweise. Der erste betrifft einen 1937 in der Zeitschrift *Pause* erschienenen Artikel des österreichischen Journalisten und Verlegers Leopold Wolfgang Rochowanski, in dem die Kabarettis in Wien als systemerhaltend eingestuft werden:

- 43 Vgl. Gemeinsames amtliches Kommuniqué der Regierungen des Bundesstaates Österreich und des Deutschen Reiches: Normalisierung der Beziehungen Österreich–Deutschland. In: Wiener Zeitung vom 12. Juli 1936, S. 2.
- 44 Vgl. Gabriele Volsansky: Die „Affaire Wenter“. Zum Verhältnis austrofaschistischer Kulturpolitik und Nationalsozialismus. In: *Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre*, S. 47–59, hier S. 50–52.
- 45 Vgl. Duchkowitsch, Umgang mit „Schädlingen“ und „schädlichen Auswüchsen“, S. 368–369.
- 46 Vgl. Erika Weinzierl: Österreichische Kulturpolitik in den dreißiger Jahren. In: *Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre*, S. 14–26, hier S. 14–15.
- 47 Vgl. Horst Jarka: Opposition zur ständestaatlichen Literaturpolitik und literarischer Widerstand. In: *Österreichische Literatur der dreißiger Jahre. Ideologische Verhältnisse, institutionelle Voraussetzungen, Fallstudien*. Herausgegeben von Klaus Amann und Albert Berger. 2., unveränderte Aufl. Wien: Böhlau 1990. (= Böhlau-Studien-Bücher.) S. 13–41, hier S. 13.
- 48 Vgl. ebenda, S. 29.

„So ein richtiges Kabarett ist ein wichtiges Ventil, der Staatsarzt verschreibt es dem Bürger, wenn Fieber auszubrechen droht, und der kluge Zensor ist besonders einverstanden, wenn er eine recht kräftige Dosis verabreichen darf, denn er weiß zu gut, daß sie niemals schadet. In Wien sind in den Kleinkunstabühnen viele tüchtige Regisseure, Schriftsteller, Maler und Künstler tätig, sie haben ihren Abenden ein charakteristisches Gesicht gegeben, trotzdem heutigen Tages für viele Gedanken schon ganz eigene Paßausweise notwendig sind und viele Grenzen überhaupt unüberschreitbar sind, sehr zum Nachteil der Kunst und des Geistes.“⁴⁹

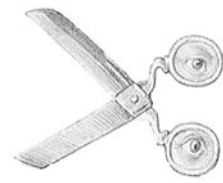
Der zweite betrifft den Umstand, dass im linken Untergrund die Opposition der Kleinkunstabühnen nur in bedingtem Maße anerkannt wurde, ja diese in zeitgenössischen Darstellungen von Kommunisten und Sozialisten nicht einmal genannt wurden.⁵⁰ Die ideologische Verortung als widerständig und links beruht überdies so gut wie ausschließlich auf Aussagen von Beteiligten und entspricht damit eher dem Selbstverständnis als der Rezeption und Wirkung.

Zusammengefasst ergibt sich folgendes Bild: Die politischen Veränderungen in Österreich verhinderten spätestens ab dem 1. Mai 1934 öffentliche politische Meinungsäußerungen abseits der offiziellen „Österreich“-Ideologie des Regimes. Obwohl die Zensur offiziell nicht eingeführt wurde, stellten die Verbindung von unterschiedlichen Parteiverbotsgesetzen und den damit einhergehenden Publikationsverboten sowie die auf Grund von Artikel 26 der Mai-Verfassung möglichen Interventionen ein dichtes Netz an Informationskontrolle durch das Regime dar. Die Situation verschärfte sich für die linksgerichteten Parteien ab dem 11. Juli 1936, als eine Annäherung an das Deutsche Reich in die Wege geleitet wurde. Dem entgegen oder dies relativierend steht die von unterschiedlichen Seiten vorgebrachte Feststellung, dass die gegebenen Möglichkeiten zur Repression nicht zur Gänze ausgeschöpft wurden. In den Bereichen Kunst und Kultur formierte sich in ähnlicher Weise eine Front gegen linke Aktivitäten mit der Besonderheit, dass die Repression politisch motiviert war und sich nicht gegen die künstlerische Darbietung per se richtete. Jedenfalls scheint es Usus gewesen zu sein, die Abfolge der Bühnenprogramme bei der zuständigen Behörde zwei Wochen vor der Premiere einzureichen und Streichungen in Kauf zu nehmen.⁵¹

49 Zitiert nach ebenda, S. 31. Jarka erwähnt auch gegenteilige Einschätzungen, welche eine schärfere Kontrolle der Kleinkunstabühnen forderten, doch ist dies wohl seiner Intention geschuldet, die Kleinkunstabühnen als widerständig zu entmythisieren.

50 Vgl. ebenda, S. 32, insbesondere Fußnote Nr. 75.

51 Vgl. Veigl, Lachen im Keller, S. 288.



3. Vorgeschichte II: „Kleinkunstbühnen“ und „Theater für 49“ im Wien der frühen 1930er Jahre

In den frühen 1930er Jahren kommt es, abgesehen vom 1934 gegründeten *ABC*, zu zahlreichen Gründungen von (manchmal sehr kurzlebigen) Kabarettbühnen: *Der liebe Augustin* (1931), *Literatur am Naschmarkt* (1933), *Die Stachelbeere* (1933), *Regenbogen* (1934), *Die Seeschlange* (1934), *Die Kleinkunst im Kasinotheater* (1934), *Grand Hotel* (1935), *Der Sechste Himmel* (1935), *Kleinkunst in den Colonnaden* (1935) oder *Der fröhliche Landmann* (1936).⁵² Dabei sind die Dichte der (hier nicht vollständig aufgelisteten) Kabarettunternehmungen mit literarischem Anspruch und ein „Einbruch des Theaters ins Kabarett“ hervorzuheben, beides Besonderheiten dieser „Blütezeit“ des Kabarett trotz der Diktatur des Ständestaats.⁵³

Der „Boom“ von Bühnengründungen in den frühen 1930er Jahren lässt sich, neben einer Emigrationswelle aus Deutschland und der hohen Arbeitslosenquote unter Schauspielern und Schauspielerinnen, auf eine bestimmte Formulierung im Wiener Theatergesetz von 1930 zurückführen. Dort wird differenziert zwischen Veranstaltungen, die „bloß bei der Behörde anzumelden sind“, und solchen, „die einer besonderen behördlichen Bewilligung (Konzession) bedürfen“.⁵⁴ Unter die bloße Anmeldepflicht, die eine Steuererleichterung bedeutete, fielen dabei auch

„Theatralische und Varietévorstellungen der nachfolgenden Art: [...] Aufführungen von Bühnenwerken, Varietévorstellungen, einzelner Szenen oder Varieténummern in geschlossenen Räumen oder im Freien, wenn die Anlage einen Fassungsraum von weniger als 50 Personen besitzt“.⁵⁵

Der Erste, der diese ‚Lücke‘ in den Verordnungen nutzte, war Rudolf Spitz mit der von ihm 1933 gegründeten Kabarettbühne *Die Stachelbeere*.⁵⁶ Von einigen Ausnahmen abgesehen,⁵⁷ basierten die bis zum ‚Anschluss‘ im März 1938 spielenden Kabarett rechtlich auf diesem Passus, galten also als nicht konzessionspflichtige Bühnen. Dabei wurde von Seiten der Behörden nicht weiter differenziert: Alle Bühnen mit

52 Vgl. Regina Thumser: „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst“. Kabarett im Österreich der Zwischenkriegszeit. In: *Zeitgeschichte* 27 (2000), H. 6, S. 386–396, hier S. 388–389.

53 Walter Rösler: Aspekte der Wiener Kleinkunst 1931 bis 1938. In: *Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre*, S. 233–245, hier S. 234.

54 Verwaltungsgerichtshof: Verordnung der Wiener Landesregierung vom 8. April 1930 betreffend die Neuverlautbarung des Wiener Theatergesetzes (Wiener Theatergesetz in der Fassung von 1930). In: *Landesgesetzblatt für Wien*. (L.G.Bl. Wr. Nr. 27 / 1930) S. 77–104, hier S. 77.

55 Ebenda.

56 Vgl. Ulrike Mayer: Theater für 49 in Wien 1934 bis 1938. In: *Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre*, S. 138–147, hier S. 140.

57 Die *Literatur am Naschmarkt* und *Der liebe Augustin* z. B. waren ob ihrer Größe – 150 bzw. 100 Sitzplätze – konzessionspflichtig. Vgl. Doll, *Theater im Roten Wien*, S. 275.

weniger als 50 Sitzplätzen wurden als „Kleinkunsthöfen“ bezeichnet.⁵⁸ Wie wichtig insgesamt – im wirtschaftlichen Zusammenhang mit der Arbeitslosigkeit von Schauspielern und Schauspielerinnen – diese behördliche Erleichterung gerade für das Kabarett war, zeigt ein im Februar 1934 in der *Arbeiter-Zeitung* erschienener Artikel von Fritz Rosenfeld:

„Es gibt in Wien bereits mehr als ein halbes Dutzend literarischer Kabarett; sie schießen aus dem Boden wie die Pilze nach dem Regen. Junge Autoren und junge Schauspieler suchen in diesen, zumeist als Arbeitsgemeinschaft geführten Kleinkunsthöfen ein Betätigungsfeld, und das Publikum geht in die Kabarett, weil sie unvergleichlich billiger sind als die Theater und weil sie in ihren Darbietungen den geistigen Zusammenhang mit der Zeit zu finden bemüht sind, den die Theater längst verloren haben.“⁵⁹

Mit Hans Weigel kann somit festgehalten werden, dass die Kabarett weniger aus eigenem literarisch-politischem Anspruch als aus der kulturpolitischen Situation Kapital schlugen.⁶⁰ So kann die Theatersituation im Wien der frühen 1930er Jahre als Blüte und zugleich als handfeste Krise gesehen werden. Die hohen Arbeitslosenzahlen unter Schauspielern, Regisseuren, Autoren, Musikern bildeten gemeinsam mit den juristischen Rahmenbedingungen den Nährboden für die vielen konzessionsfreien Unternehmungen der „Theater der 49“. Es ist nicht weiter verwunderlich, dass viele Bühnen erstens nicht lange bestanden und zweitens keiner Programmatik im strengen Sinn folgten.⁶¹

4. Das ABC: *Cabaret ABC* (1934) – *ABC im Regenbogen* (1935) – *Cabaret Regenbogen* (1937)

1934 fällt auch der Startschuss für das Kabarettunternehmen *ABC*. Der Name *ABC* leitet sich von der ersten Spielstätte des „Brettls“, dem Café City im Alsergrund (9. Wiener Gemeindebezirk, Porzellangasse 1), her.⁶² Mit „Von A–Z“ hatte das erste

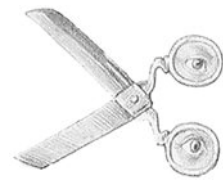
58 Vgl. Mayer, Theater für 49 in Wien 1934 bis 1938, S. 138.

59 Fritz Rosenfeld zitiert nach Doll, Theater im Roten Wien, S. 274.

60 Vgl. Sabine Pribil: „Die Freiheitsstatue um fünf Schilling“. Das *Cabaret ABC* (1934–38). Ein Beitrag zur Wiener Kabarettforschung. Wien, Univ., Diss. 2017, S. 95.

61 So geht z. B. aus einem Briefwechsel zwischen dem bereits erwähnten Rudolf Weys, zu dieser Zeit Autor der *Literatur am Naschmarkt*, und dem Direktor der Bühne, Friedrich Vas Stein, hervor, dass Weys bezüglich des Publikums wenig wählerisch war. Während einer Sommertournee im Jahre 1936 schreibt er nach Wien: „Stimmung schon ab der zweiten Nummer und durchhaltend bis zum Schluss [...] sehr bemerkenswert war, dass gut 25–30 % jüdisches Publikum gekommen war. Nazi schätze ich mit 50 %. Beiden gefiel es. Wir sitzen wirklich mit einem A ... auf mehreren Stühlen.“ Rudolf Weys zitiert nach Hilde Haider-Pregler: Das „Wiener Werkel“ – Ein „Wiener Januskopf“? Kabarett zwischen Opportunismus und Widerstand. In: Die „österreichische“ nationalsozialistische Ästhetik. Herausgegeben von Ilija Dürhammer und Pia Janke. Wien; Köln; Weimar: Böhlau 2003. (= Edition Die Angewandte – University Press. 1.) S. 159–176, hier S. 167.

62 Vgl. Reisner, Kabarett als Werkstatt des Theaters, S. 225.



Programm der von Hans Margulies geleiteten, zu dieser Zeit *Cabaret ABC* betitelten Kabarettböhne am 12. Oktober 1934 im Café City Premiere.⁶³ Mit der Premiere des Programms „Im ABC–D–Zug“ am 17. Juli 1935 erfolgte die Übersiedlung in das Café Arkaden (1. Wiener Gemeindebezirk, Universitätsstraße 3), die bisherige Spielstätte des Kabarettts *Regenbogen*,⁶⁴ wo man bereits Gastspiele gegeben hatte. Nach kurzfristigem Parallelbetrieb im Café City und im Café Arkaden⁶⁵ verblieb man in Letzterem und spielte dort unter dem Namen *ABC im Regenbogen*. Mit dem am 12. Juni 1937 erstmals gespielten „Bunten Sommerprogramm“ übergab Margulies die Leitung an Franz Paul, der für die letzten drei Programme verantwortlich zeichnete.⁶⁶ Um der Unternehmung den Anschein einer Neugründung zu geben, änderte man den Namen in *Cabaret Regenbogen*.⁶⁷ Die letzte Vorstellung des *Cabaret Regenbogen* fand aller Wahrscheinlichkeit nach am 10. März 1938 statt.⁶⁸ Mit dem 12. März 1938, dem ‚Anschluss‘ an das nationalsozialistische Deutsche Reich, wurden alle Wiener Kleinkunsthöhnen geschlossen, lediglich das bereits erwähnte *Wiener Werkel* konnte seinen Betrieb aufnehmen.⁶⁹ Insgesamt lassen sich dem *ABC* während des gut dreieinhalb Jahre dauernden Spielbetriebs an den unterschiedlichen Spielstätten 22 Programme⁷⁰ und über 150 Personen aus den Sparten Schauspiel, Musik, Regie, Bühnenbild, Kostüm etc.⁷¹ zuordnen.

63 Vgl. Pribil, „Die Freiheitsstatue um fünf Schilling“, S. 134.

64 Vgl. ebenda, S. 177.

65 Vgl. ebenda, S. 200.

66 Vgl. Michael Thomae: Franz Paul (1896–1994). Ein Wiener Schriftsteller. Wien, Univ., Dipl.-Arb. 2000, S. 44–45.

67 Vgl. Pribil, „Die Freiheitsstatue um fünf Schilling“, S. 292.

68 Vgl. ebenda, S. 320.

69 Vgl. Rösler, Aspekte der Wiener Kleinkunst 1931 bis 1938, S. 244.

70 In weiterer Folge soll, wie auch bis jetzt, statt von *Cabaret ABC*, *ABC im Regenbogen* und *Cabaret Regenbogen* der Einfachheit halber nur noch vom *ABC* die Rede sein. Folgende Programme wurden gespielt: Im Café City: „Von A–Z“ (Premiere am 20. Oktober 1934), „Das steht in keinem andern Lexikon“ (21. November 1934), „Diktatur des Lachens“ (29. Dezember 1934), „Allerbester Karneval“ (6. Februar 1935), „17 Kleinigkeiten“ (22. März 1935), „Zwischen Übermorgen und Vorgestern“ (8. Mai 1935) (Gastspiel im Café Arkaden ab 15. Juni 1935), „Viva Don Quichote“ (8. Oktober 1935). Im Café Arkaden: „Im ABC–D–Zug“ (17. Juli 1935), „Alles dreht sich, alles bewegt sich“ / „Das bunte Herbstprogramm“ (25. September 1935/4. Oktober 1935), „Wienerisches-Allzuwienersches“ (12. Dezember 1935), „Grenzfälle“ (22. Februar 1936), „Zwischen Himmel und Erde“ (6. Mai 1936), „Spiel im Sommer“ (28. Juli 1936), „Da capo“ (24. September 1936), „Die Welt in 99 Jahren“ (7. November 1936), „Florian sucht den gestrigen Tag“ (8. Februar 1937), „Auf dem sechsten Erdteil“ (27. März 1937), „Aus der Fröhlingluft gegriffen“ (17. April 1937), „Buntes Sommerprogramm“ (12. Juni 1937), „Via Bagdad nach Vineta“ (9. September 1937), „Broadway-Melodie 1492“ (20. November 1937), „Die verlorene Melodie“ (4. Februar 1938). Vgl. Pribil, „Die Freiheitsstatue um fünf Schilling“, S. 134–324.

71 Vgl. ebenda, S. 431–523.

In der Folge soll erstens der Frage nach möglicher Kritik am Nationalsozialismus und am Austrofaschismus nachgegangen werden sowie zweitens die Verbindung zwischen Zensur, Presse und politischer Ausrichtung, vornehmlich am Beispiel Jura Soyfers, skizziert werden. Es gilt dabei nach wie vor im Auge zu behalten, dass die Frage, was tatsächlich gespielt wurde und was nur auf Papier überdauert hat, nicht abschließend beantwortet werden kann.

4.1. „Scharmante“ Kritik am Nationalsozialismus

Den Ruf des *ABC* als subversive Bühne zu relativieren ist keine Neuheit. So schreibt Horst Jarka in einer biografischen Notiz zu dem vom Frühjahr 1935 bis zum März 1938 als musikalischer Leiter des *ABC* tätigen Jimmy Berg:⁷² „Auch im *ABC* war nicht alles subversiv, was man zu hören bekam.“⁷³ Andererseits bemerkt Jarka zu Berg: „Bergs bittere Anklagen [...] entsprachen ganz dem besten Geist des *ABC*, der Kleinkunstbühne, die mehr als alle anderen das Mißfallen des Zensors erregte.“⁷⁴ Berg war dennoch kein besonders politischer Mensch, ist er doch eher durch Schlagger in Erscheinung getreten und heute noch durch Hans Mosers populär gewordene Interpretation seines Lieds *Sperrstund is'* in Erinnerung. Er wandte sich aber immer wieder dem politischen Zeitgeschehen zu.⁷⁵ Für das fünfte Programm des *ABC*, „17 Kleinigkeiten“ (Premiere am 22. März 1935), verfasste Berg u. a. das Chanson *Wenn die Trompeten blasen*, in dem von einem möglichen durch Deutschland provozierten (Gas-)Krieg gewarnt wird:

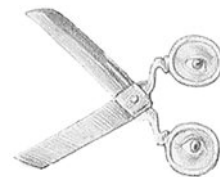
„Wenn die Trompeten blasen
 Es war einmal ein Land, ich sag' nicht, wie es heisst,
 Die Dichter und die Denker waren leider grad verweist.
 Und so kam zur Macht das Gegenteil
 Und weil – und weil
 Die Pleite immer höher stieg
 Brauchten sie Spiele und sie spielten Krieg.
 Sie rüsteten und rüsten
 Zu Wasser zu Lande und zur Luft,
 Ei, was ist das für ein süßer Duft,
 Mit dem sie sich so brüsten!

72 Bürgerlicher Name Simson Weinberg.

73 Horst Jarka: Wer war Jimmy Berg? In: Jimmy Berg: Von der Ringstraße zur 72nd Street. Jimmy Bergs Chansons aus dem Wien der dreißiger Jahre und dem New Yorker Exil. Herausgegeben von H. J. New York: Lang 1996 (= Austrian culture. 17.) S. 1–42, hier S. 7.

74 Ebenda, S. 6.

75 Ein in diesem Zusammenhang erwähnenswerter Text ist auch ein „Reinärischer Schlagger aus Berlin“, den Regina Thumser in Bergs Nachlass ausfindig gemacht hat. Der nach Thumser Angaben in den 1940er Jahren notierte und angeblich 1935 im *ABC* aufgeführte Text kann keinem Programm zugeordnet werden und wird deshalb hier nicht weiter beachtet. Vgl. Thumser, „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst“, S. 391.



Wenn die Trompeten blasen
Woll'n wir die Stadt vergasen,
mit Tschindara und Bumbara,
Die Mädchen singen tralala,
Hurrah,
Der Luftschutzbund ist da! [...]“⁷⁶

Obwohl im Programm auch in anderen Nummern, allen voran im Zensur-Sketch *Termiten* von Erich Ell⁷⁷ und in *Mauerblümchen*, ebenfalls von Jimmy Berg, politische Anspielungen auszumachen sind, lobte die Kritik den Unterhaltungswert der Aufführung, gerade weil sie nicht sehr politisch angelegt gewesen sei.⁷⁸ Im nachfolgenden Programm „Zwischen Übermorgen und Vorgestern“ (Premiere am 8. Mai 1935) wurden abermals mehrere politische Nummern gespielt, darunter auch *Abbazia 1898* von Fritz Eckhardt, in dem u. a. Hitler und Mussolini als am Strand spielende (und streitende) Kinder vorgeführt werden, und *Utopia 1975* von Hugo F. Königsgarten, eine Dystopie eines von einem „Führer“-Kellner geleiteten Kaffeehauses im Jahre 1975.⁷⁹ Insgesamt blieben die Texte aber eher harmlos (wie das zitierte Beispiel von Berg), und die Satire blieb auf außerösterreichische Ereignisse bzw. Personen beschränkt. Von einer strikten antinationalsozialistischen Ausrichtung kann zu dieser Zeit nicht die Rede sein. Aus der Spielzeit von „Zwischen Übermorgen und Vorgestern“ stammt auch ein Interview mit Hans Margulies in der Zeitschrift *Echo* vom 13. Juli 1935. Er resümiert die bisherigen Leistungen der Wiener Kleinkunsthöhnen und kommt im Zusammenhang mit dem ABC auch auf die politische Satire zu sprechen:

„Ja, wir können schon auf eine reiche Erfahrung zurückblicken, die uns belehrt, was das Publikum wünscht. Es hat sich gezeigt, daß alle Versuche bloße Unterhaltung zu bieten, fehlschlügen. Der wertvolle, wenn auch keineswegs literarisch überspitzte Inhalt ist es, der attraktiv wirkt, der Witz, der ein ganz bestimmtes Ziel trifft, die parodistische Anspielung und auch die politische Satire. Es kommt nur darauf an, wie man das macht – dann erregt man weder beim Publikum noch bei anderen Stellen Anstoß. Der Witz soll treffen, aber nicht verletzen, die parodistische Anspielung soll immer scharmant sein.“⁸⁰

Ob die Haltung Margulies' zur „politischen Satire“ eine der Interviewsituation angepasste ist oder nicht, lässt sich nicht mehr überprüfen. Jedoch bestätigen die überlieferten Texte das vom Bühnenleiter gezeichnete Bild der „nicht verletzen wollenden“ Komik. Die Erwähnung des Publikumsgeschmacks und „andere[r] Stellen“ als Gradmesser für Witz, Parodie und Satire zeigt auch eher den Betriebswirt als den

76 Jimmy Berg zitiert nach Pribil, „Die Freiheitsstatue um fünf Schilling“, S. 160.

77 Möglicherweise ein Pseudonym von Franz Paul. Vgl. ebenda, S. 153.

78 Vgl. ebenda, S. 163.

79 Vgl. ebenda, S. 169–172.

80 Hans Margulies zitiert nach ebenda, S. 178.

Agitator. Trotzdem war es gerade dieses Programm, welches die Aufmerksamkeit der Bundes-Polizeidirektion wegen angeblicher kommunistischer Tendenzen auf sich zog. Im Polizei-Communiqué findet sich neben der Verneinung einer kommunistischen Tendenz folgende Einschätzung der Bühne:

„Die Darstellungen des Cabarets ‚ABC‘ [...] wurden bereits zu wiederholten Malen durch Organe der Bundespolizeidirektion kontrolliert, da schon mehrmals Beschwerden über den Inhalt und die Darstellung der einzelnen Vortragsnummern eingelaufen waren. Anlässlich dieser Überprüfungen, die zumeist schon bei der Generalprobe durchgeführt und auch während der folgenden Aufführungen zeitweilig geübt wurden, konnte die Wahrnehmung gemacht werden, dass die einzelnen Darstellungen [...] – wie es allgemein bei den sogenannten ‚Kleinkunstabühnen‘ der Fall ist – fast durchwegs politische Anzüglichkeiten beinhalten, die in satyrischer und persiflierender Form gebracht werden. Anlässlich der Generalproben des Cabarets ABC [...] hat sich schon wiederholt der Fall ereignet, dass über Interventionen des anwesenden Polizeibeamten einzelne Textstellen, die besonders anzüglich waren, gestrichen werden mussten. [!]“⁸¹

Unklar bleibt, woher die Beschwerden kamen und welche Textstellen von den „Interventionen des anwesenden Polizeibeamten“ betroffen waren. Im Communiqué findet sich auch der bemerkenswerte Satz:

„Schliesslich beehrt sich die Bundespolizeidirektion noch zu bemerken, dass die in diesen Kleinkunstabühnen auftretenden Schauspieler fast durchwegs Juden, darunter viele Emigranten aus Deutschland, und dass auch ihre Besucher fast ausschliesslich Juden sind. [!]“⁸²

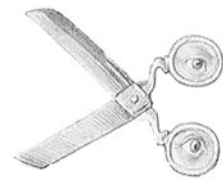
Die Zusammensetzung des Publikums und Margulies' Ausrichtung an dessen Geschmack können als einander verstärkende Faktoren gesehen werden, die eine bestimmte, „schärfere“ Themenwahl forcierten. Doch direkte Konsequenzen aus dieser Überprüfung gab es keine.

Da es aus praktischen Gründen unmöglich war, eine ständige Überwachung zu installieren, wurde von der Bundes-Polizeidirektion eine andere, auf die Konzession bezogene Möglichkeit der Kontrolle in Betracht gezogen: Sollte sich eine Änderung bezüglich der Bewilligung, d. h. bei einer Veränderung von Anmeldepflicht zur Konzessionspflicht durch eine 50 Personen übersteigende Spielstätte ergeben, wären zusätzliche Kosten, die bei polizeilichen Überprüfungen entstehen, vom Konzessionsinhaber zu tragen gewesen.⁸³ Dieses Vorgehen nutzte perfide die schlechte wirt-

81 Bundes-Polizeidirektion, Café „Arkaden“; Cabaretvorstellungen mit kommunistischer Tendenz, S. 5–6.

82 Ebenda, S. 6. Der Verfasser des Schreibens der Bundes-Polizeidirektion war insgesamt nicht sehr um sprachliche Korrektheit bemüht; der Plural könnte sich demnach sowohl auf die Wiener Kleinkunstszene im Allgemeinen als auch nur auf das ABC beziehen.

83 Vgl. ebenda, S. 2.



schaftliche Lage der Kleinkunstbühnen aus, ohne direkte Repressionsmaßnahmen zu setzen. Vor diesem Hintergrund wird verständlich, dass Margulies bereits am 23. Juli 1935 – am selben Tag, als vom Informationsdienst im Generalsekretariat der Vaterländischen Front der Verdacht auf kommunistische Tendenz im *ABC* an die Generaldirektion für öffentliche Sicherheit weitergeleitet wurde⁸⁴ – um die Erteilung einer Varietékonzession angesucht und sich in weiterer Folge auch damit einverstanden erklärt hatte, die besagten Polizeikontrollen zuzulassen. Jedoch wurde das Ansuchen – auch nach abermaliger Initiative von Margulies – am 21. November 1935 endgültig mit der Begründung abgelehnt, dass kein „Lokalbedarf“ bestehe.⁸⁵ Auch hier bleibt offen, ob Margulies auf die ‚Schlampigkeit‘ einer Diktatur setzte, welche, wie er womöglich hoffte, keine tatsächliche Gefahr für die künstlerischen Ambitionen der Bühne darstellte, oder ob er ohnehin nur Programme mit ‚scharmanter‘ Kritik plante. Streichungen und Kürzungen wurden wohl so oder so in Kauf genommen. Für die Einschätzung der Bundes-Polizeidirektion war jedoch noch ein anderer Punkt entscheidend, nämlich dass Hans Margulies Mitglied der sozialdemokratischen Partei war. Schließlich wird am Ende des Communiqués betont, dass das *ABC* als eine, „wenn auch geschickt getarnte“, Fortsetzung des *Politischen Kabarett*s anzusehen sei⁸⁶ – eine im Sinne des ständestaatlichen Antisozialismus schwerwiegende Anschuldigung.

4.2. „Die Sendung ist nicht angekommen“ – Kritik am Ständestaat?

In diesem Zusammenhang verdient eine Nummer aus dem übernächsten Programm „Wienerisches-Allzuwienerisches“ (Premiere am 12. Dezember 1935) Interesse. Verfasst wurde sie vom ehemaligen Autor des *Politischen Kabarett*s Jura Soyfer. Die *Geschichtsstunde 2035* findet in einem Wiener Klassenzimmer im titelgebenden Jahr statt. Dabei wird die Geschichte Wiens in den 1930er Jahren abgeprüft, eine Zeit des „Neo-Mittelalters“,⁸⁷ wie Soyfer es nennt – was sich aber auch als eine Anspielung auf die von der Ständestaatsregierung forcierte ideologische Ausrichtung auf die österreichische Vergangenheit, nämlich die Habsburgermonarchie, deuten lässt.⁸⁸ Nachdem einige Prüfungsfragen sowohl den Professor als auch die Schüler und Schülerinnen als klar Nachgeborene ausgewiesen haben – Fußballer werden mit Komponisten verwechselt, und der sprichwörtliche Amtsschimmel wird zum

84 Vgl. Informationsdienst im Generalsekretariat der V.F.: Café Arkaden – Cabarettvorstellungen mit kommunistischer Tendenz (Exh. No. 332/35) 1935 (23. Juli 1935). In: Ö.St.A./A.d.R./B.K.A. Walter Lindenbaum 347831/St.B.G.D. 35, S. 2.

85 Vgl. Pribil, „Die Freiheitsstatue um fünf Schilling“, S. 180–183.

86 Vgl. Bundes-Polizeidirektion, Café „Arkaden“; Cabarettvorstellungen mit kommunistischer Tendenz, S. 3–4.

87 Jura Soyfer: Das Gesamtwerk. Herausgegeben von Horst Jarka. Wien: Europaverlag 1980, S. 518.

88 Vgl. Staudinger, Austrofaschistische „Österreich“-Ideologie, S. 34.

wilden Pferd –, folgt auch eine Frage, die sich direkt auf die ‚Sendung‘ Österreichs, also auf die Ideologie des Ständestaats bezieht:

„PROFESSOR. Funktionierte die Post gut?

HUBER. Ja ...

PROFESSOR. Falsch. Aus dem fünfzehnbändigen historischen Werk Surmingers *Die Geschichte Wiens im Neo-Mittelalter*, erfahren wir, daß damals jahrelang von einer österreichischen Sendung gesprochen wurde, ohne daß diese Sendung jemals angekommen wäre. Die Post muß also miserabel funktioniert haben. –⁸⁹

Zeitzeugenberichten zufolge hatte die Zensur mit dieser Stelle ein Problem, was zu ihrer Kürzung führte.⁹⁰ Deren Ausmaß ist freilich nicht eindeutig bestimmbar, da zum Programm unterschiedliche Programmhefte überliefert sind. In einem Programmheft aus dem Nachlass von Cissy Kraner wie auch in einer bei der Behörde eingereichten Programmabfolge ist *Geschichtsstunde 2035* enthalten, in einem Programmheft aus dem Nachlass von Franz Paul fehlt sie hingegen.⁹¹ In den Zeitungskritiken wird die Szene nirgendwo erwähnt.

Neue Freie Presse: „Dies ist das Kabarett, in dem an Stelle eines Theaterersatzes noch immer freundlich-fröhliche Kleinkunstbühnenkost geboten wird: Man begegnet dem fröhlichen und dem ernstesten Chanson, der spitz verspottenden Satire, bissigem Hohn und breitem, behaglichem Humor, man genießt eine treffsichere, aber wohlwollende Karikatur karikaturwürdiger Zustände und wird in jedem Augenblick unterhalten“.⁹²

Der Zeitspiegel: „Es ist die subtilste Kunst der Kleinkunstbühne, der wir hier begegnen. Fröhliche und ernste Chansons schaffen angenehme Abwechslung. Spitz verspottende Satyre und bissiger Hohn wechseln [mit] breitem, behaglichem Humor.“⁹³

Das Echo: „Einzelne Szenen wie *Othello auf Reisen* und die *Ballade vom Zehngroschentarif* zeigen, daß man geistreich unterhalten kann, ohne allzu angriffslustig zu sein.“⁹⁴

89 Soyfer, Das Gesamtwerk, S. 518.

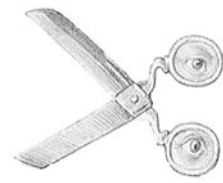
90 Vgl. Jarka, Jura Soyfer, S. 265.

91 Vgl. Pribil, „Die Freiheitsstatue um fünf Schilling“, S. 219.

92 Ib.: Kabarett ABC im Regenbogen. In: Neue Freie Presse vom 22. Dezember 1935, S. 18.

93 Grete Janouch: ABC im Regenbogen. In: Der Zeitspiegel vom 15. Jänner / 1. Februar 1936, S. 12.

94 -r.: A.B.C. im Regenbogen. Wienerisches – allzu Wienerisches. In: Das Echo (Wien) vom 19. Dezember 1935, S. 6.



Wiener Zeitung: „Da sie es im *Abc* besonders scharf auf Politik und Theaterdirektoren haben, gibt es genug Anlaß zur aktuellen Satire [...]. Alles in allem: recht amüsant.“⁹⁵

Für die Streichung von Soyfers *Geschichtsstunde 2035* spricht auch, dass die Kritiker immer wieder auf die Nummer *Zoo* von Peter Hammerschlag verweisen, in der die Wiener Theaterdirektoren vorgeführt wurden, wobei sich diese Nummer nur in jenem Programmheft ohne *Geschichtsstunde 2035* findet.⁹⁶ Kontroversielles lässt sich allenfalls aus der Kritik vom *Wiener Tag* herauslesen: „[...] durch die farbig-bunte Außenfassade erblickt man bereits die ernsten Hintergründe.“⁹⁷ Anscheinend fiel das Programm der Presse nicht sonderlich auf bzw. scheint nach der Streichung von Soyfers Sketch daran nichts mehr auszusetzen und keine Kritik am Ständestaat mehr vorhanden gewesen zu sein. Darin ist Horst Jarka zuzustimmen: Die satirische Absicht war da, doch wurde sie auf Grund der Zensur nicht artikuliert.⁹⁸ Weitere kritisch auf den Ständestaat bezogene Texte sind nicht überliefert.

4.3. Widerständiges von Jura Soyfer?

Das Programm „Grenzfälle“ (Premiere am 22. Februar 1936) enthielt das Chanson *5 Ringe* von Jura Soyfer und Jimmy Berg,⁹⁹ ein Text zur Winterolympiade 1936 in Garmisch-Partenkirchen. Es geht darin um die Teilnahme der beiden aus nationalsozialistischer Sicht als ‚Halbjuden‘ geltenden Sportler Helene Mayer und Rudi Ball für das Deutsche Reich. Die auch als „Olympia-Juden“ und „Alibijuden“ titulierten Teilnehmer waren Ziel von Kritik aus dem linken Lager.¹⁰⁰ Auch das *ABC*, respektive Soyfer und Berg, nahmen sich des tagesaktuellen Falles an:

„Die Straßen frei
Den zwei Paradejuden.
Die Straßen frei der Mayer und dem Ball.
Wir sind die zwei.
Die sich nach Deutschland sputen,
Denn toi toi toi, es braust ein Ruf wie Donnerhall!
Gestern rassistisch unzureichend,
Heut’ den Nibelungen gleichend
Ziehen wir in Garmisch ein.

95 Anonym: *Abc-Kabarett*. In: *Wiener Zeitung* vom 22. Dezember 1935, S. 10.

96 Vgl. Pribil, „Die Freiheitsstatue um fünf Schilling“, S. 387–391.

97 -z-: „Wienerisches – Allzuwienerisches“ im *A.B.C.* In: *Der Wiener Tag* vom 20. Dezember 1935 [Seitenzahl nicht lesbar].

98 Vgl. Jarka, *Opposition zur ständestaatlichen Literaturpolitik und literarischer Widerstand*, S. 29.

99 Vgl. Berg, *Von der Ringstraße zur 72nd Street*, S. 49–50.

100 Vgl. Pribil, „Die Freiheitsstatue um fünf Schilling“, S. 221–224.

Gestern rassistisch minderwertig,
 Heute schon olympiafertig,
 Und es steht die Wacht am Rhein ...

Platz dem Anti-Greuelpärrchen,
 Nieder mit dem Greuelmärchen,
 Sieg Heil in Olympia!
 Hepp hepp hurrah, hepp hurrah!

[..]
 Sechs Wochen lang
 Die Friedensglocken klingen,
 Das Ausland hat Devisen eingebracht.
 Adieu mit Dank.
 Nun wird aus den fünf Ringen
 Die altbekannte Kette wieder neu gemacht.
 Und beim Teufel jetzt die Huld ist,
 Weil der Jud schon wieder schuld ist,
 Der die Schuldigkeit getan.
 Feuert raus man nach der Feier
 Rudi Ball, Helene Mayer,
 stimmen sie begeistert an:

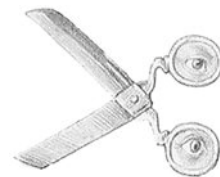
Platz dem Antigreuelpärrchen,
 Nieder mit dem Greuelmärchen,
 Und sie rufen lauten Munds:
 hinaus mit uns, hinaus mit uns! —¹⁰¹

Die zunächst gegen die opportunistischen jüdischen Sportler gerichtete Kritik schlägt in eine Entlarvung des NS-Kalküls um: Nachdem die jüdischen Sportler ihre Schuldigkeit als Vorzeigejuden getan hätten, würde aus den fünf Ringen der Olympiade wieder die „altbekannte Kette“ des Antisemitismus geschmiedet. Den gesinnungslosen Sportlern fällt ihre Entscheidung auf den Kopf. Trotz der Kritik am Antisemitismus, am Nationalsozialismus (und am jüdischen Opportunismus) markierte der Text, sollte er in dieser Form gespielt worden sein, entgegen dem Programmtitel keinen „Grenzfall“. Vom *Neuen Wiener Abendblatt* wurde das Chanson als „treffsicher parodierte Olympiade“¹⁰² bezeichnet. Insgesamt fiel ein durchaus positives Urteil über den Abend: „Das Kabarett *ABC im Regenbogen* (Café Arkaden) treibt diesmal seine satirische Angriffslust unter dem heftigen Geknatter wirksamen kabarettistischen Kleingeschützes bis an die äußerste Grenze kritischer Auseinandersetzung mit dem Zeitgeschehen vor.“¹⁰³

101 Berg, Von der Ringstraße zur 72nd Street, S. 49–50.

102 -ic.: Grenzfälle im *ABC*. In: Neues Wiener Abendblatt vom 3. März 1936, S. 4.

103 Ebenda.



Jura Soyfers Schaffen nimmt im Zusammenhang mit der Frage nach oppositionellen bis widerständigen Aktivitäten im *ABC* einen besonderen Stellenwert ein. In insgesamt neun Programmen waren Texte von Soyfer vertreten, davon vier Mittelstücke, gezeichnet mit den Pseudonymen Walter West, Fritz Feder und Norbert Noll.¹⁰⁴ Soyfers Kritik an den Faschismen sowie seine Komik und Satire sind bereits recht gut erforscht.¹⁰⁵ Nach Jürgen Doll stellt im Kontext der Kleinkunsthöhnen die Behandlung von wirtschaftspolitischen Themen eines der Alleinstellungsmerkmale Soyfers dar.¹⁰⁶ Damit ist die grundsätzliche Richtung von Soyfers Beitrag auch zum *ABC* bezeichnet.¹⁰⁷

Bereits Soyfers erstes Mittelstück, *Der Weltuntergang oder Die Welt steht auf keinen Fall mehr lang* aus dem Programm „Zwischen Himmel und Erde“ (Premiere am 6. Mai 1936), ermöglicht einen Blick auf Soyfers am Publikum ausgerichtete Dramaturgie. Der im Zauberrahmen des Stücks anthropomorph eingeführte Komet Konrad nähert sich der Erde, was deren Untergang bedeutet. Die Endzeitstimmung auf der Erde löst sich schließlich im letzten Bild, dem „Epilog im Kosmos“, in Wohlgefallen auf, weil sich der Komet Konrad in die Erde verliebt hat.¹⁰⁸ Dazwischen spannt sich eine relativ lose verbundene Szenenfolge um den Gelehrten Professor Guck, der von Szene zu Szene, von Irrtum zu Irrtum stolpert. Als der Professor seine Erfindung, die den Weltuntergang abwenden soll, dem „Führer“ präsentiert, kommt es zu folgendem Gespräch:

104 Vgl. Pribil, „Die Freiheitsstatue um fünf Schilling“, S. 502–504.

105 Eine kleine Auswahl: Horst Jarka: Komik und Zeitgeschichte bei Jura Soyfer. In: Lachen und Jura Soyfer, S. 27–52. Alessandra Schininà: Komik in der Ästhetik Jura Soyfers. Elemente des Kabarets und des Volksstücks im Werk des Dichters. In: Lachen und Jura Soyfer, S. 107–122. Gilbert Badia: Soyfers Darstellung des Austrofaschismus und des deutschen Faschismus. In: Jura Soyfer (1912–1939) zum Gedenken. Herausgegeben von Herbert Arlt und Klaus Manger. St. Ingbert: Röhrig 1999. (= Österreichische und internationale Literaturprozesse. 7.) S. 118–135. Michaela Bürger: „Hitler hat Deutschland zum Schweigen gebracht“. Sprachkritik und Faschismuskritik bei Jura Soyfer. In: Jura Soyfer (1912–1939) zum Gedenken, S. 185–200. Reinhold Schrappeneder: Gegen Dummheit und Menschenverachtung. Ironie und Spott als literarische Waffe im Werk Jura Soyfers. In: Jura Soyfer (1912–1939) zum Gedenken, S. 220–227.

106 Vgl. Doll, Theater im Roten Wien, S. 282.

107 Auch in der bereits erwähnten Kritik zum Programm „Grenzfälle“ aus der *Wiener Zeitung* wird z. B. auf die – nicht mehr erhaltene – „volkswirtschaftliche Gegensuite“ *Auf dem Gold-Blockberg* von Soyfer hingewiesen. -ic.: Grenzfälle im *ABC*, S. 4. – Horst Jarka, der Herausgeber von Soyfers Schriften, war bemüht, jeweils alle einem Stück zuordenbaren Szenen zu kompilieren, was die Frage nach den tatsächlichen Aufführungen im *ABC* unbeantwortbar macht. Der Abgleich mit den Programmzetteln lässt zwar Schlüsse auf zum Teil nicht gespielte Szenen, doch keine definitiven Aussagen zu (für einige diesbezügliche Ungereimtheiten siehe: Doll, Theater im Roten Wien, S. 301, 307, 346–348, 393). Wegen dieser schwierigen Quellenlage sind die in der Folge angestellten Überlegungen nur als begründete Vermutungen aufzufassen.

108 Vgl. Soyfer, Das Gesamtwerk, S. 560.

„GUCK. Ich glaube, Sie ermessen nicht ganz die Bedeutung meiner Erfindung.
Der Komet wird uns alle zerschmettern.
FÜHRER. Zum Zerschmettern bin ich da!
GUCK. Aber die ganze Menschheit –
FÜHRER. Menschheit? Kenn' wa nich!
GUCK. Eine Massenhinrichtung –
FÜHRER. Kenn' wa schon.
GUCK. Aber bedenken Sie: Alles, was Menschenantlitz trägt ...
FÜHRER. Bloß kein liberalistisches Gequassel! Weltjudentum, Freimaurerei
und Bolschewismus haben einen Kometen entsandt: einerseits um die Welt
gleichzeitig zu vernichten und zu beherrschen, anderseits um unser Volk durch
fremdplanetarische Einflüsse zu zersetzen.“¹⁰⁹

Soyfers Anspielungen waren darauf angelegt, erkannt zu werden; das entsprach der Programmatik des Autors und der des Kabarett insgesamt. Dass Hitler für den „Führer“ Pate stand, ist ersichtlich, jedoch bleibt es bei dieser oberflächlichen Persiflage. Ob freilich diese Szene überhaupt je in dieser Form gespielt wurde, bleibt offen, da die Figur des „Führers“ in den Programmheften als „Lenker“ angegeben ist.¹¹⁰ Anstoß scheint das Stück nicht erregt zu haben; es erhielt durchwegs gute Kritiken und wurde nicht frühzeitig abgesetzt. Die letzte Aufführung von Soyfers Stück fand übrigens am 11. Juli 1936, dem Tag des Juli-Abkommens, statt.¹¹¹

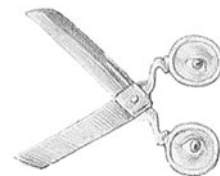
In den folgenden Programmen waren keine Arbeiten von Soyfer vertreten, sein nächstes Stück für das *ABC* war *Die Botschaft von Astoria* im Programm „Auf dem sechsten Erdteil“ (Premiere am 27. März 1937).¹¹² Ob dieses Programm überhaupt

109 Ebenda, S. 538.

110 Vgl. Pribil, „Die Freiheitsstatue um fünf Schilling“, S. 230.

111 Vgl. ebenda, S. 247.

112 Aus Platzgründen kann hier nicht weiter auf die zwei Programme ohne Soyfers Beteiligung, „Die Welt in 99 Jahren“ (Premiere am 7. November 1936) und „Florian sucht den gestrigen Tag“ (Premiere am 8. Februar 1937), eingegangen werden. Gerade diese zeigen, dass auch unabhängig von Soyfer durchaus Ambitionen vorhanden waren, im *ABC* politische Stücke auf die Bühne zu bringen. Dabei sind vor allem die Autoren Fritz Eckhard, Franz Paul und Ernst Spitz zu nennen. Zwar sind die (wenigen aus dieser Zeit) erhaltenen Texte nicht sehr aussagekräftig, doch lassen einige Kritiken die Ausrichtung der Programme durchscheinen. So schreibt z. B. die *Wiener Zeitung* zu „Die Welt in 99 Jahren“: „Sie [die Autoren] sind auch keine Dichter, sondern Satiriker, beschweren ihre Phantasie nicht mit zukünftigen, sondern gegenwärtigen Problemen und außerdem verraten sie von ihrem Standpunkt aus schwärzesten Pessimismus – allein was die von ihnen anerkannten 99 Jahre betrifft, die hier zum ersten Male nicht als Thema eines Leitartikels, sondern in Form einer Revue erscheinen. Selbstverständlich ist die Irrealität so weit getrieben, daß das *ABC* risikolos persiflieren kann, und die Realität so weit, daß der Humor, den man sonst im Kabarett gerne sucht, den ernstesten Pflichten der Autoren den Platz räumen muß“. St.: Kabarett *ABC*. In: *Wiener Zeitung* vom 15. November 1936, S. 10. In der Kritik vom 11. März zu „Florian sucht den gestrigen Tag“ wird bekrittelt, dass das neue Programm sich allzu ausführlich mit dem Alltagsleben auseinandersetzt und die „Kleinkunstphilosophie, deren Pflicht [darin bestehe], zu unterhalten, mitunter dem Bestreben, destruktiv zu belehren, weicht“. St.: Cabarett *ABC*. In: *Wiener Zeitung* vom 11. März 1937, S. 11. Der „destruktive“ Charakter



gespielt wurde, ist nicht geklärt. Nicht nur, dass sich in keiner Zeitung eine Besprechung finden lässt; es wurden auch alle Stücke außer *Die Botschaft von Astoria* in das nächste Programm „Aus der Fröhrlingsluft gegriffen“ (Premiere am 17. April 1937) übernommen.¹¹³ Zeitzeugen und dem Programmheft zufolge scheint die überlieferte Fassung wenig mit der für das Programm vorgesehenen gemein zu haben.¹¹⁴ Nach Hans Weigel sei es dem Zensor auch nicht auszureden gewesen, „Astoria“ mit „Austria“ zu identifizieren.¹¹⁵ Insgesamt lässt sich das überlieferte Stück mit Doll als grundsätzliche marxistische Faschismusanalyse lesen, die nicht auf den österreichischen Ständestaat, sondern hauptsächlich auf das NS-Regime gemünzt war, den Zusammenhang von Faschismus und Finanzkapital herausstrich und als Antwort eine soziale (bewaffnet errungene) Utopie imaginierte.¹¹⁶ Das ständestaatliche Regime beziehungsweise die Zensur arbeiteten wohl weniger „schlampig“ als eher überkorrekt. Zwei weitere Mittelstücke Soyfers wurden schließlich unter Franz Paul, dem Nachfolger von Hans Margulies, aufgeführt – und zu großen Publikumserfolgen,¹¹⁷ vielleicht auch deshalb, weil die politischen Ambitionen zurückgeschraubt worden waren. Die mit Pauls Leitungsübernahme erfolgte Namensänderung in *Cabaret Regenbogen* scheint mit den Vorfällen um *Die Botschaft von Astoria* zusammengehungen zu sein und wird als Versuch gewertet, eine Neugründung vorzutauschen.¹¹⁸ In Bezug auf den Leitungswechsel und Soyfers Rolle bemerkt Peter Sturm: „Franz Paul war meiner Meinung nach mutiger als Margulies, begründen kann ich es nicht, es war mein Eindruck. Beide aber schätzten Jura hoch ein, denn er war ein Kassenmagnet ohnegleichen.“¹¹⁹ Die Beschreibung passt aber in das Bild einer am Publikumsgeschmack ausgerichteten Bühne, deren Zuschauer anscheinend die kritischen, mit antikapitalistischem Einschlag versehenen Texte Soyfers goutierten.

scheint aber insgesamt der Beliebtheit des ABC keinen Abbruch getan zu haben, da vor allem letzteres Programm ein veritabler Renner wurde. Vgl. Pribil, „Die Freiheitsstatue um fünf Schilling“, S. 273.

113 Vgl. ebenda, S. 279, und Doll, Theater im Roten Wien, S. 345.

114 Pribil, „Die Freiheitsstatue um fünf Schilling“, S. 274.

115 Vgl. Doll, Theater im Roten Wien, S. 350.

116 Vgl. ebenda, S. 350–374.

117 Vgl. ebenda, S. 374.

118 Auch Soyfer verwendet z. B. in der Folge statt des Pseudonyms Walter West nur noch Fritz Feder und Norbert Noll. Vgl. Pribil, „Die Freiheitsstatue um fünf Schilling“, S. 293.

119 Peter Sturm, zitiert nach Jarka, Jura Soyfer, S. 254. – Dass Soyfers Stücke gut ankamen, wird auch aus seinem Briefwechsel mit Helli Ultmann ersichtlich. Diese berichtet ihm aus der Untersuchungshaft von einem durch seine *Broadway-Melodie 1492* (Premiere am 20. November 1937) „ausverkauften“ ABC. Helli Ultmann an Jura Soyfer, 8. Dezember 1937. In: Jura Soyfer: Sturmzeit. Briefe 1931–1939. Wien: Deuticke 2002, S. 102–103, hier S. 102. – Wie das Publikum von der einen Person Jura Soyfer hinter den drei nachweislichen Pseudonymen – West, Feder und Noll – erfahren hat, wird dabei nicht beantwortet, auch bleibt offen, ob *Die Botschaft von Astoria* hier mitgedacht wurde.

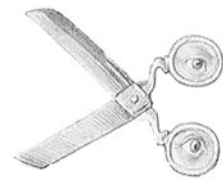
Jura Soyfer wurde schließlich am 17. November 1937 auf „Verdacht der Betätigung für die Kommunistische Partei“ verhaftet. Die Anklage vom 7. Dezember stützte sich auf das „Gesetz zur Bekämpfung staatsfeindlicher Druckwerke“, denn Soyfer hatte nicht nur Kontakte zu kommunistischen Kreisen, sondern es waren bei ihm auch sozialistische und kommunistische Schriften gefunden worden. Die Anklage wurde auf seine Tätigkeit für die Kleinkunsthöfen ausgeweitet: „Aus den ebenfalls in seiner Wohnung gefundenen Manuskripten der von ihm verfaßten und zum Teil von den als Sammelpunkten marxistischer Elemente bekannten Kleinkunsthöfen *Literatur am Naschmarkt* und [*ABC im*] *Regenbogen* aufgeführten Theaterstücken geht seine kommunistische Gesinnung einwandfrei hervor.“ Zusätzlich wurde wegen „Verbreitung staatsfeindlicher Druckwerke“ Anklage erhoben.¹²⁰ Wieder gilt es anzumerken, dass die Klagen auf Grund von Parteiverbotsgesetzen (und den damit verbundenen Einschränkungen von Printmedien) eingebracht wurden und nicht wegen künstlerischer Aktivitäten per se.

5. Fazit

Eine eindeutige Beurteilung der Zusammenhänge zwischen Text und Zensur nur nach ideologischen Maßstäben beziehungsweise ohne Berücksichtigung der sozio-ökonomischen Rahmenbedingungen, unter denen die Beteiligten lebten und sicherlich litten, ist nicht möglich oder unzureichend. Wie die Beispiele zeigen, sind in den überlieferten Texten keinerlei Verschlüsselungen von politischen Botschaften, die die Zensur sozusagen umschiffen sollten, auffindbar. Vielmehr sind die tagesaktuellen Themen relativ offen präsentiert; insofern wird auf der Bühne nicht mehr als ein „Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums“¹²¹ getrieben, und dies nicht besonders raffiniert. Eine insgesamt widerständige Bühne *ABC* scheint es nicht gegeben zu haben; von gewissen oppositionellen Tendenzen zu sprechen, ist – Jura Soyfers Beiträge dabei ausgenommen – plausibler. Der dem *ABC* von außen zugewiesene Status einer linken Bühne steht im Gegensatz zu deren Ambitionen beziehungsweise deren Leitung. Wie z. B. Hans Margulies' Ansuchen um eine Konzession trotz der damit verbundenen möglichen Repressionsmaßnahmen zeigt, war das monetäre Moment ein ausschlaggebendes, wenn nicht lebensnotwendiges; die Möglichkeiten der künstlerischen Expression wurden hintangestellt. Aufgrund der vielen Bühnengründungen ist außerdem von einer starken Konkurrenz auszugehen, was ein ständiges Buhlen um Publikum mit sich brachte. Zu bedenken ist auch, dass den Kleinkunsthöfen anscheinend eine marginale Rolle im kulturellen Leben Wiens zugeschrieben wurde, sowohl von Seiten der Öffentlichkeit als auch der linken Opposition. Brisante Inhalte konnten keine Wirkung entfalten, weil sie, wohl auch infolge von (Selbst-)Zensur, schlicht nicht erkennbar waren. Die zeitgenössischen Kritiken berichten von gelungenen und durchgefallenen Program-

120 Jarka, Jura Soyfer, S. 426–435.

121 Jürgen Henningsen: *Theorie des Kabarets*. Ratingen: Henn 1967, S. 9.



men, ohne dass dabei ein größerer Skandal zu vermelden gewesen wäre. Ob auch von einer impliziten (Selbst-)Zensur der Medien auszugehen ist, muss offenbleiben.

Im Zentrum der Zensur standen in erster Linie der ‚Schutz‘ und das ‚Ansehen‘ des Ständestaats. Selbst jene Stücke, die sich auf den NS-Staat bezogen und denen die Zensur vielleicht weniger zusetzte, sind, wie die Beispiele *Abbazia 1898* oder *5 Ringe* zeigen, nicht sehr kontrovers beziehungsweise ist davon in den zeitgenössischen Rezensionen nichts zu lesen.¹²² Dass im Ständestaat überhaupt relativ wenige antinationalsozialistische Stücke geschrieben beziehungsweise gespielt wurden, hatte nach Hans Weigel auch damit zu tun, dass die Autoren das Gefühl hatten, damit nur einer gewissen Pflichtschuldigkeit nachzukommen.¹²³ Insgesamt ist hier Jürgen Doll zuzustimmen, wenn er die Intentionen der Kleinkunstautoren dahingehend zusammenfasst, dass sie die „vorgefundenen Meinungen, mehr oder weniger treffend, mehr oder weniger amüsant“ illustrieren und nicht analysieren wollten.¹²⁴ Wurden aktuelle Themen aufgegriffen, sollten diese publikumswirksam umgesetzt werden und keiner eindeutigen Ausrichtung – antiklerikal, antifaschistisch, antiantisemitisch – folgen, diese aber auch nicht gänzlich ausschließen. Dass alle im *ABC* tätigen Personen, wie Peter Sturm behauptet, antifaschistisch eingestellt waren, mag stimmen, dass aber gegen den Faschismus ‚klar‘ Stellung bezogen wurde, muss aus heutiger Sicht verneint werden, ebenso eine (Selbst-)Positionierung ‚weit links‘.

Auch wenn dem *ABC* von der Bundes-Polizeidirektion keine kommunistische Tendenz nachgewiesen wurde, war mit Jura Soyfers Texten marxistische Kritik auf die Bühne gekommen. Überspitzt formuliert, war der ideologische Widerstand im *ABC* mit dem Namen Jura Soyfer identisch. Die Bühnenwirksamkeit eines trotz seiner Pseudonyme identifizierbaren ‚Linken‘ bedeutete in dieser prekären wirtschaftlichen Situation ein willkommenes Alleinstellungsmerkmal – ‚subversiv‘ in Bezug auf den Ständestaat und den Nationalsozialismus wurde das *ABC* dadurch freilich nicht. Dies belegt indirekt der stärkste Eingriff der Zensur in die Programme des *ABC*: Er betraf mit *Die Botschaft von Astoria* ‚kommunistisch‘ Identifizierbares. Ein Blick in die Texte erweist, dass Soyfers Abneigung gegen den österreichischen Ständestaat oder das nationalsozialistische Deutsche Reich jener *gegen* das Finanzkapital nachgereiht war – weil er *für* den Kommunismus schrieb. Soyfers Verhaftung erfolgte nicht wegen seiner Tätigkeit für das *ABC*: Die Repressionsmaßnahmen des Ständestaats wurden auf Grund des Parteiverbots und anderer, auf Printmedien bezogener Gesetze in vollem Umfang wirksam. Seine Tätigkeit für die Kleinkunsthöhnen war aber diesbezüglich nur ein Surplus.

122 Eine mögliche Anschlussüberlegung wäre z. B. eine Untersuchung, die nach Textveränderungen und der Aufführungspraxis der Kabarettbühnen Ausschau hält, die durch das Juli-Abkommen bedingt sein könnten.

123 Vgl. Doll, *Theater im Roten Wien*, S. 283.

124 Ebenda, S. 285.