



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Armin Friedmann und das Unterhaltungstheater im
Wien des beginnenden 20. Jahrhunderts“

Verfasser

Johannes Andreas Löcker

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Stefan Hulfeld

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	3
Einleitung	5
Armin Friedmann – Ein Portrait	9
Jargontheater – Eine Übersicht	14
<i>Jargon</i> – Komik durch Sprache	15
Leopoldstädter jüdische Lokalpossen	18
Armin Friedmann über <i>Jargon-</i> bzw. <i>Judenstücke</i>	19
Fremdeinschätzung eines Friedmannschen Jargonstückes.....	20
Jargontheater und das (jüdische) Bürgertum	21
Jargon und Antisemitismus	22
Die Erfolgstrilogie – <i>Onkel Bernhard, Prokurist Poldi</i> und <i>Doktor Stieglitz</i>	26
Onkel Bernhard. Lustspiel in 3 Akten	26
<i>Dramaturgie und Komik</i>	27
<i>Räume und gesellschaftliche Wirklichkeiten</i>	32
<i>Rezeption</i>	34
Prokurist Poldi. Lustspiel in drei Akten.....	38
<i>Dramaturgie und Komik</i>	39
<i>Räume und gesellschaftliche Wirklichkeiten</i>	44
<i>Rezeption</i>	45
Doktor Stieglitz. Familienkomödie in drei Akten	48
<i>Dramaturgie und Komik</i>	49
<i>Räume und gesellschaftliche Wirklichkeiten</i>	52
<i>Rezeption</i>	53
Der Erfolg der drei Dramen an der Neuen Wiener Bühne und Zwischenresümee.....	55
Die Neue Wiener Bühne und ihre Bedeutung für die Wiener Theaterlandschaft	60
Das Theatergebäude.....	60
Die Direktionen und deren Spielzeiten	61
Das Publikum und die Bedeutung für die Wiener Theaterlandschaft.....	67

Auf dem Weg zum Werkverzeichnis – Ein Forschungsbericht	69
Recherche – Der Weg in die Archive	69
Die Problematik des Aufführungsnachweises – Theaterzettel.....	70
Das Theaterzensurarchiv des NÖ Landesarchivs	71
Die Bibliothek des Wiener Theatermuseums.....	72
Das Tagblatt-Archiv der Wienbibliothek im Rathaus	73
Zwischenresümee.....	73
Werkverzeichnis	74
Fazit.....	79
Quellenverzeichnis	81
Publikationen	81
Zeitschriften-/Zeitungsartikel	82
Archivquellen	84
Onlinequellen	84
Anhang.....	85
WIE SCHREIBT MAN EIN JUDENSTÜCK?	85
Erschließungsliste eines Teils des Briefkonvoluts von Armin Friedmann.....	86
Abstract	92
Lebenslauf.....	93

Einleitung

Ausgehend vom Interesse am Erkenntnisgewinn durch neue bzw. nicht allgemein bekannte und zum Teil nicht öffentlich zugängliche Dokumente, habe ich begonnen mich mit dem Journalisten und Dramatiker Armin Friedmann auseinanderzusetzen. Über die Erschließung des Briefnachlasses von Armin Friedmann des theaterhistorischen Archivs des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien soll das Leben und Werk Friedmanns aufgearbeitet werden. Nach Durchsicht der Briefe und der teilweisen Erschließung des Briefkonvolutes konnte festgestellt werden, dass der Großteil der Briefe im Kontext seiner journalistischen Tätigkeit als Kunstreferent diverser Zeitungen steht. Da jedoch nicht die journalistische Tätigkeit im Vordergrund des Interesses steht, begann an diesem Punkt die Recherche zum Dramatiker Armin Friedmann und seinem Werk. Die eigene Aussage Armin Friedmanns in einem Brief an den Offizier und Schriftsteller Franz Karl Ginzkey aus dem Jahr 1935, ca. 80 Theaterstücke geschrieben zu haben, legte die Basis zur Suche seiner Stücke.¹ Neben dem Erstellen eines Werkverzeichnisses rückte die Frage nach dem Erfolg seiner Werke ins Zentrum der Untersuchung. Den fast völlig vergessenen Journalisten und Dramatiker Armin Friedmann wiederzuentdecken war eine der Triebfedern dieses Unterfangens.

Weder haben sich bisher WissenschaftlerInnen im Bereich der Journalistik bzw. Publizistik und Kommunikationswissenschaft noch TheaterwissenschaftlerInnen mit dem Journalisten und Bühnenschriftsteller Armin Friedmann in größerem Ausmaß beschäftigt. Erwähnung finden einzelne von Friedmann in Personalunion mit Kompagnons verfasste Lustspiele – zu nennen sei beispielhaft der vom Theaterwissenschaftler Werner Hanak verfasste Aufsatz *Frau Breier aus Gaya meets The Jazz Singer*. In seiner Diplomarbeit *Leopoldstädter Ortmetamorphosen* erarbeitet Werner Hanak verschiedene räumliche Ebenen – das Theater als Ort, die Leopoldstadt, Schauplätze auf der Rolandbühne und die Orte in den Leopoldstädter jüdischen Lokalposen. Armin Friedmann bzw. dessen Theaterstücke dienen hierbei lediglich als Grundlage für Analysen von Orten in Jargonstücken. Die Publikation „*Trauerspiele mit Gesang und Tanz*“. *Zur Ästhetik und Dramaturgie jüdischer Theatertexte* von der Theaterwissenschaftlerin Brigitte Dalinger behandelt in den Überlegungen zum

¹ Vgl. Brief von Armin Friedmann an Franz Karl Ginzkey, Wien, 16.03.1935. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, I.N. 173.384.

Jargontheater ebenfalls einzelne Stücke Friedmanns und diese stellen hinsichtlich der Begriffsbildung des Jargontheaters eine wichtige Funktion dar. Darüber hinausgehend beschäftigt sich auch dieses Werk nicht mit Friedmann. Hinsichtlich einer umfassenderen Auseinandersetzung mit Armin Friedmann und dessen Werk muss konstatiert werden, dass es dahingehend bisher keine Anstrengungen gab seine Stücke und deren Auswirkungen näher zu untersuchen.

Nach einer kurzen Einleitung wird im Kapitel „Armin Friedmann – Ein Portrait“ ein Abriss des Lebens von Armin Friedmann gegeben. Da hierzu keine Sekundärliteratur vorhanden ist, wird vornehmlich auf biographische Lexikoneinträge zurückgegriffen. Neben diesen wurden das Trauungsbuch sowie das Beerdigungsprotokoll der Israelitischen Kultusgemeinde Wien, Quellen des Wiener Zentralfriedhofs, Zeitungsberichte und die Ergebnisse der eigenen, im Kapitel „Auf dem Weg zum Werkverzeichnis – Ein Forschungsbericht“ dargelegten Recherchen herangezogen. Mittels der Ergebnisse der durchgeführten Recherchen wird versucht einen Einblick in Friedmanns Leben zu geben, ohne dabei auf Vollständigkeit abzielen.

Das Grundlagenwerk zu jüdischer Dramatik „*Trauerspiele mit Gesang und Tanz*“. *Zur Ästhetik und Dramaturgie jüdischer Theatertexte* von Brigitte Dalinger dient als Basis für die theoretischen Überlegungen zum Jargontheater, welches im zweiten Kapitel behandelt wird. Da sehr viele Theaterstücke von Armin Friedmann als Jargonstücke bezeichnet werden können und dies auf die für diese Arbeit exemplarisch ausgewählten und behandelten Stücke ebenfalls zutrifft, wird der Begriff des Jargontheaters in diesem Teil in Form einer theoretischen Überblicksdarstellung erläutert und vorgestellt. Neben den zentralen Ausführungen Dalingers werden zeitgenössische Überlegungen und diverse Studien verschiedener Fachrichtungen, wie die des Literaturwissenschaftlers Matthias Richter, die des Schauspielers und Musikwissenschaftlers Georg Wacks und die des Historikers Klaus Hödl aufgegriffen und der Versuch unternommen den Stand der diesbezüglichen Forschung darzustellen. Die von Werner Hanak in seiner Diplomarbeit *Leopoldstädter Ortmetamorphosen* herausgearbeitete und analysierte Sonderform des Jargontheaters, die Leopoldstädter jüdischen Lokalposen, werden ebenso behandelt wie die Eigeneinschätzung von Armin Friedmann, was Jargonstücke seien bzw. wie man diese ‚Judenstücke‘ am besten verfasste.

Neben den Ausführungen zum Begriff des Jargontheaters wird die Beziehung vom (jüdischen) Bürgertum zu Jargonstücken ausgelotet und die Frage nach dem Verhältnis zwischen Jargontheater und Antisemitismus gestellt. Dabei werden vor allem die Thesen der HistorikerInnen Marline Otte, Klaus Hödl und Marcus G. Patka sowie Brigitte Dalinger behandelt.

Die Herausarbeitung der exemplarisch für Armin Friedmanns dramatisches Schaffen ausgewählte Erfolgstrilogie *Onkel Bernhard*, *Prokurist Poldi* und *Doktor Stieglitz* stellt den zentralen Teil dieser Arbeit dar. Die Stücke werden hinsichtlich des Inhalts, der Dramaturgie, der eingesetzten Komik und der Rezeption analysiert. Weiter werden die von Friedmann sehr detailliert gezeichneten räumlichen und gesellschaftlichen Wirklichkeiten dargestellt. Dem Erfolg bei Publikum und Kritik ist der Abschluss dieses Kapitels gewidmet. Dabei wird auf Basis der Dissertation *Geschichte der Neuen Wiener Bühne* des Theaterwissenschaftlers Gotthard Böhm der Erfolg der drei Stücke an der Neuen Wiener Bühne aufbereitet und durch die Darstellung des Erfolgs all jener Friedmann-Stücke die auf der Neuen Wiener Bühne zur Aufführung kamen, ergänzt.

Anhand der soeben genannten Dissertation von Böhm über die Neue Wiener Bühne wird diese im Kapitel „Die Neue Wiener Bühne und ihre Bedeutung für die Wiener Theaterlandschaft“ als Ort, an dem einerseits so genanntes ‚literarisches Theater‘ und andererseits Unterhaltungstheater gegeben wurde, chronologisch beschrieben. Es werden neben dem Theatergebäude, die Direktionen und deren Spielzeiten sowie das Publikum näher betrachtet und versucht einen Einblick in ein für das Wiener Theaterleben Anfang des 20. Jahrhunderts wichtiges, allerdings heute nicht mehr vorhandenes Theater zu geben.

Das abschließende Kapitel dieser Diplomarbeit zeichnet den vom Verfasser beschrittenen Weg zur Erforschung des dramatischen Werkes Friedmanns nach. Neben den Beschreibungen zur Recherche in den Unterlagen der Wienbibliothek im Rathaus, des Niederösterreichischen Landesarchivs, den verschiedenen Abteilungen des Wiener Theatermuseums und des theaterhistorischen Archivs des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft wird in diesem Abschnitt das Ergebnis der kleinteiligen Suche nach den Werken Armin Friedmanns in Form eines Werkverzeichnisses präsentiert.

Die vorliegende Arbeit versteht sich als Beitrag zur Grundlagenforschung im Bereich der Theaterwissenschaft, die eine heute fast völlig in Vergessenheit geratene

Persönlichkeit des Wiener Zeitungs- und Theaterlebens des beginnenden 20. Jahrhunderts und dessen Schaffen an die Oberfläche holt, einer breiteren Rezeption zugänglich macht und als Basis für weitere Untersuchungen dienen soll.

Armin Friedmann – Ein Portrait

Armin Friedmann wurde am 31. Dezember 1863 als Sohn des Juweliers David Friedmann und dessen Ehefrau Josefine Friedmann, geb. Taub, in Budapest geboren.² Er „absolvierte das Realgymnasium in Wien, wo er auch an der Universität Philosophie, kunsthistorische Archäologie etc. studierte“³. *Kürschners Deutschem Literatur-Kalender* und der Anrede in seiner Korrespondenz nach, ist davon auszugehen, dass er den Berufstitel Regierungsrat (RegR) führte.⁴ Am 20. April 1890 heiratete Armin Friedmann die Kaufmannstochter Therese Reichel im Wiener Stadttempel und sie lebten fortan in der Börsegasse 12 im ersten Wiener Gemeindebezirk.⁵

Seine journalistische Tätigkeit begann er 1888 (bis 1890) für *Über Land und Meer*, ab 1894 war er Musikreferent für Wien bei der *Neuen Musikzeitung* in Stuttgart, ab 1896 schrieb er für die *Frankfurter Zeitung*, ab 1897 für den *Pester Lloyd*, von 1898 bis 1900 schrieb er für die *Wage*. Ab dem Jahr 1898 war er für die *Wiener Mode* und als ständiger Kunstreferent bei der *Wiener Zeitung* und der *Wiener Abendpost* tätig.⁶ Von 1896 bis 1906 war Friedmann Redakteur des *Illustrierten österreichischen Volkskalenders* und von 1896 bis 1900 des *Volksbuchs zur Unterhaltung und Belehrung*. Ende 1919 wechselte er als ständiger Kunstreferent zum *Neuen Wiener Tagblatt*.⁷ Gemeinsam mit Hieronymus Lorm (eigentlich Heinrich Landesmann) übersetzte und erläuterte er 1897 *Swift's „Testament“*.

Als Bühnenautor scheint Armin Friedmann nachweislich erstmals 1904 mit dem, gemeinsam mit Ludwig Wolff verfassten Stück *Die Kunst für's Volk. Posse mit Gesang in drei Akten* (Theater in der Josefstadt) auf. Es sollen im Laufe von etwa vier Jahrzehnten mindestens 78 weitere Bühnenwerke folgen. Es konnten im Zuge dieser Arbeit 60 unter seinem Namen und 19 unter dem Pseudonym Fanfaron verfasste Stücke nachgewiesen werden. Er verfasste unter anderem komische Opern, Operetten,

² Vgl. Trauungs-Buch der Israelitischen Kultusgemeinde Wien unter <https://familysearch.org/pal:/MM9.3.1/TH-1942-25794-7213-34?cc=2028320&wc=MMGD-2MP:768582894>. (Letzter Zugriff: 27.05.2014)

³ Kosel, Hermann C. (Hg.): *Deutsch-Österreichisches Künstler- und Schriftsteller-Lexikon. Erster Band: Biographien der Wiener Künstler und Schriftsteller*. Wien: Verlag der Gesellschaft für graphische Industrie (Wiener Mode) 1902, S. 286.

⁴ Vgl. *Kürschners Deutscher Literatur-Kalender. NEKROLOG 1936–1970*. Hg. von Werner Schuder. Berlin/New York: Walter de Gruyter 1973, S. 180.

⁵ Vgl. Trauungs-Buch der Israelitischen Kultusgemeinde Wien unter <https://familysearch.org/pal:/MM9.3.1/TH-1942-25794-7213-34?cc=2028320&wc=MMGD-2MP:768582894>. (Letzter Zugriff: 27.05.2014)

⁶ Vgl. Kosel: *Deutsch-Österreichisches Künstler- und Schriftsteller-Lexikon*, S. 286.

⁷ Vgl. Holzer, Rudolf: „Armin Friedmann“, in: *Wiener Zeitung* Nr. 1, 240. Jg., 01.01.1947, S. 6.

Schwänke, Possen, Lustspiele, Komödien, Volksstücke, Sketche und Revuen, oftmals mit dem Zusatz ‚phantastische‘ bezeichnet (z.B. *Masken der Liebe. Phantastische Komödie in einem Akt* von Armin Friedmann, 1919). Zu den Aufführungsorten zählen neben Wiener (Unterhaltungs-) Bühnen wie die Neue Wiener Bühne, Rolandbühne, Residenzbühne, Carltheater, Theater in der Josefstadt, Apollo, Ronacher, Renaissancebühne, auch Wiener Etablissements (Cafés, Kleinkunsth Bühnen etc.) – darunter das Café Lurion, Maxim, Hölle, Stark, Max & Moritz, Reklame und viele mehr. In zahlreichen Komödien und Possen trat u.a. der junge Hans Moser auf. Für die Rolandbühne verfasste Friedmann gemeinsam mit Alfred Deutsch–German u.a. die erfolgreiche Lokalposse *Frau Breier aus Gaya*, in der die bekannte und äußerst beliebte Schauspielerin Gisela Werbezirk die Titelrolle verkörperte.

Neben dem Verfassen eigener Bühnenstücke hat Armin Friedmann die Übersetzung des Werkes *Die Braut im Junggesellenheim* von Middleton und Olivier vorgenommen und Stücke auf Basis fremder Ideen bzw. Werke geschrieben (z.B. *Der Gast des Königs*. Komische Oper in drei Akten von Armin Friedmann. Frei nach Charles Dickens. Musik von Heinrich Reinhardt; 1915). Im Jahr 1911 hat er den 1910 erschienenen, von den Rezensenten stark diskutierten und bei der Leserschaft sehr beliebten⁸ Roman *Die arme Margaret. Ein Volksroman aus dem alten Steyr* von Enrica von Handel-Mazzetti die Dramatisierung und Adaptierung für die Bühne durchgeführt. Der Journalist Rudolf Holzer schreibt, dass sich in Friedmanns literarischen Nachlass über 100 Stücke befunden haben sollen, welche von Holzer nach dessen Tod verwaltet wurden.⁹

Armin Friedmann werden folgende Pseudonyme zugeschrieben: Fanfaron^{10,11}, Kassian^{12,13}, Fritz Ahrensfeldt¹⁴, Fritz Ahrensfeld¹⁵, F. Armin^{16,17} und F. Arnim¹⁸. Für

⁸ Vgl. Dallinger, Petra-Maria: „Die arme Margaret. Ein Denkmal katholischer Selbsterniedrigung?“, in: Bünker, Michael/Schwarz, Karl W. (Hg.): *Protestantismus & Literatur. Ein kulturwissenschaftlicher Dialog*. Wien: Evangelischer Presseverband 2007, S. 117–135. (Protestantische Beiträge zu Kultur und Gesellschaft; 1)

⁹ Vgl. Holzer: „Armin Friedmann“, S. 6.

¹⁰ Vgl. *Kürschners Deutscher Literatur-Kalender. NEKROLOG 1936–1970*, S. 180.

¹¹ Vgl. *Bibliographia Judaica. Verzeichnis jüdischer Autoren deutscher Sprache*. Bearb. von Renate Heuer. Bd. 1. München: Kraus 1981, S. 107.

¹² Vgl. *Kürschners Deutscher Literatur-Kalender. NEKROLOG 1936–1970*, S. 180.

¹³ Vgl. *Bibliographia Judaica. Verzeichnis jüdischer Autoren deutscher Sprache*, S. 107.

¹⁴ Vgl. *Kürschners Deutscher Literatur-Kalender. NEKROLOG 1936–1970*, S. 180.

¹⁵ Vgl. *Bibliographia Judaica. Verzeichnis jüdischer Autoren deutscher Sprache*, S. 107.

¹⁶ Vgl. Degener, Hermann A. L. (Hg.): *Wer ist's? Zeitgenossenlexikon*. 4. Ausgabe. Vollkommen neu bearb. und wesentl. erweitert. Leipzig: Verlag von H.A. Ludwig Degener 1909, S. 400.

¹⁷ Vgl. Wininger, Salomon: *Große jüdische National-Biographie mit mehr als 8000 Lebensbeschreibungen namhafter jüdischer Männer und Frauen aller Zeiten und Länder. Ein*

seine in dieser Arbeit primär untersuchte Tätigkeit als Bühnenautor hat Armin Friedmann seine Werke unter seinem tatsächlichen Namen und seinem Pseudonym Fanfaron geschrieben.

Laut der *Großen jüdischen National-Biographie* von Salomon Wininger trat Friedmann im Jahr 1929 zum Christentum über.¹⁹ Diese Annahme konnte in keiner weiteren Quelle nachgewiesen werden und muss daher kritisch betrachtet werden. Nachweisbar ist allerdings der Austritt Friedmanns aus der Israelitischen Kultusgemeinde Wien am 8. Februar 1929.²⁰ Gegen den Übertritt zum Christentum spricht die Tatsache, dass Armin Friedmann am alten jüdischen Friedhof des Wiener Zentralfriedhofs (Tor 1, Gruppe 5B, Reihe 36, Grab 24) begraben liegt.²¹ Der Vermerk im Trauungs-Buch der Israelitischen Kultusgemeinde vom 6. Juni 1939, der die „Annahme des Zusatznamens Sara, Israel“²² dokumentiert ist weder ein Beleg für die Zugehörigkeit zur jüdischen Glaubensgemeinschaft noch kann die Zugehörigkeit zur katholischen Kirche ausgeschlossen werden. Laut der „Zweiten Verordnung zur Durchführung des Gesetzes über die Änderung von Familiennamen und Vornamen“ des Reichsgesetzblatts vom 17. August 1938²³, welche mit einer weiteren Verordnung auf Österreich ausgedehnt wurde, mussten Jüdinnen den Vornamen Sara und Juden den Vornamen Israel annehmen, wobei dabei nicht die Zugehörigkeit zur Kultusgemeinde ausschlaggebend war. Im Beerdigungsprotokoll von Armin Friedmann vom 29. Juni 1939 ist als Religion „Confessionslos“ vermerkt.²⁴ Aufgrund der Vermerke im Trauungs-Buch und im Beerdigungsprotokoll der Israelitischen Kultusgemeinde ist ein Übertritt zum Christentum sehr unwahrscheinlich.

Nachschlagewerk für das jüdische Volk und dessen Freunde. Bd. 2. Cernăuți: Buchdruckerei „Arta“ 1927, S. 344.

¹⁸ Vgl. *Bibliographia Judaica. Verzeichnis jüdischer Autoren deutscher Sprache*, S. 107.

¹⁹ Vgl. Wininger, Salomon: *Große jüdische National-Biographie mit mehr als 11.000 Lebensbeschreibungen namhafter jüdischer Männer und Frauen aller Zeiten und Länder. Ein Nachschlagewerk für das jüdische Volk und dessen Freunde*, Bd. 6. Cernăuți: Tipografia „Arta“ (F. Weiner-Ernst) 1932, S. 605.

²⁰ Vgl. Matrikenamt der Israelitischen Kultusgemeinde Wien, IKG Wien, Austrittsbuch 159/29.

²¹ Vgl. <http://friedhof.ikg-wien.at/result.asp?lang=de&bereich=&friedhof=2&gruppe=5b&reihe=36&grab=24>. (Letzter Zugriff: 19.05.2014)

²² Trauungs-Buch der Israelitischen Kultusgemeinde Wien unter <https://familysearch.org/pal:/MM9.3.1/TH-1942-25794-7213-34?cc=2028320&wc=MMGD-2MP:768582894>. (Letzter Zugriff: 27.05.2014)

²³ Vgl. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d5/RGBL_I_1938_S_1044.png. (Letzter Zugriff: 30.05.2014)

²⁴ Vgl. Matrikenamt der Israelitischen Kultusgemeinde Wien, IKG Wien, Beerdigungsprotokoll, 29.06.1939.

Im späten Nachruf des Journalisten und Kollegen Rudolf Holzer bei der Wiener Zeitung vom 1. Januar 1947, gibt dieser Einblicke in das Leben Armin Friedmanns, die über die fachliche Beschreibung und Wertschätzung hinausgeht. Friedmann wird bereits in den ersten Zeilen des Nachrufs als „Original, unbedingt eine Persönlichkeit der damaligen Wiener Journalistik“²⁵ bezeichnet. Eines seiner besonderen Merkmale ist das enorme Tempo, die „wieselartige Geschwindigkeit“²⁶ mit der er sich bewegte:

„auf der Gasse, in der Redaktion, von einem Zimmer ins andere, mit einer unvorstellbaren Geschwindigkeit, Behendigkeit [sic!] und Wendigkeit. Wenn man meinte, er sei in seinem Heime auf dem Börseplatz, war er schon in irgendeiner Kunstaussstellung, kaum hatte er sich von dort aus telephonisch gemeldet, war er schon in der Redaktion, kaum hatte er sich da empfohlen, war er schon im Café Museum, und wenn man ihn dort anrief, war er schon im Café Central. Aber dort lag schon die Post, er sei bei Direktor Jarno in der Josefstadt usw.“²⁷

Neben der außerordentlichen Geschwindigkeit wird Friedmann ein „unglaubliches Gedächtnisse“ und „auf allen Gebieten ein universelles, fabelhaftes Wissen“ bescheinigt.²⁸ Er wird weiter als „guter Kollege“, „Riesentemperament“ und als „besessener Journalist“ bezeichnet.²⁹ Rudolf Holzer führt in seinem Nachruf weiter aus:

„Armin Friedmann war und blieb bis in die letzten Lebenstage ein warmherziger, wohlwollender, gütiger Mensch; zu seiner Arbeitsbesessenheit gesellte sich Ehrgeiz, aber von der besten, reinsten Art, ohne Spur von Streberei oder Intrige; er war allen Kollegen gut und die, die er liebte, konnten auf ihn Häuser bauen.“³⁰

Weiter wird er als „leidenschaftlicher Sammler von Bildern, alten Instrumenten und in den letzten Lebensjahren – von Muscheln“³¹ bezeichnet.

Am 30. Mai 1939 stirbt Armin Friedmann in Wien³²; dazu Rudolf Holzer:

„Mit wehmutsvoller Genugtuung gedenkt man heute, daß diesem glühenden Wiener, diesem enthusiastischen Journalisten, das Los der Vernichtung durch Räuber und Mörder erspart blieb, daß Friedmann, knapp vor dem

²⁵ Holzer: „Armin Friedmann“, S. 6.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd.

²⁹ Ebd.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd.

³² Vgl. Trauungs-Buch der Israelitischen Kultusgemeinde Wien unter <https://familysearch.org/pal:/MM9.3.1/TH-1942-25794-7213-34?cc=2028320&wc=MMGD-2MP:768582894>. (Letzter Zugriff: 27.05.2014)

Ärgsten, in seinem schönen Heime, betreut von seiner gescheiten, stillen, liebenswürdigen Frau [Therese Friedmann, Anm. d. Verf.], starb; ihr blieb das harte Ende nicht erspart. Gedenkt man des Friedmannischen Heimes, dieser Atmosphäre kunstfreudigen, liebenswürdigen musischen Patriziates, so ist damit auch versunken und vergangen eine Kulturreminiszenz des einstigen Wien und seines großen Journalismus.³³

Der von Holzer verfasste Nachruf ist das einzige aufgefundene Dokument, welches einen so tiefen Einblick in die Persönlichkeit eines heute fast vergessenen Journalisten und Dramatiker gewährt. Armin Friedmanns Frau Therese Friedmann, geborene Reichel, wurde am 10. Juli 1942 von Wien nach Theresienstadt deportiert³⁴ und ist dort laut Todesfallanzeige³⁵ am 1. Dezember 1942 an Magen-Darm-Entzündung verstorben.

³³ Holzer: „Armin Friedmann“, S. 6.

³⁴ Vgl. <http://www.geni.com/people/Therese-Friedmann/6000000012546047858>. (Letzter Zugriff: 27.05.2014)

³⁵ Vgl. <http://www2.holocaust.cz/de/document/DOCUMENT.ITI.12282>. (Letzter Zugriff: 27.05.2014)

Jargontheater – Eine Übersicht

Wie der Bühnenverleger Max Pfeffer 1921 in seinem Artikel *Jargonstücke* für die Zeitschrift *Komödie*³⁶ ausführt, haben wir diese dramatische Form einem besonderen Zusammentreffen zu verdanken. Der Kritiker des Extrablatts Armin Friedmann und der Schauspieler und Dramatiker Hans Kottow wurden bei einer Vorstellung im Theater in der Josefstadt von Max Pfeffer bekannt gemacht. Friedmann hatte sich in einer Kritik negativ über ein Bühnenwerk Kottows geäußert. Beim Aufeinandertreffen in der Josefstadt haben sie rege über diese Kritik diskutiert. „Um der Debatte ein rasches Ende zu bereiten, schlug ich [Max Pfeffer, Anm. d. Verf.] den beiden Herren vor, gemeinsam ein Theaterstück zu verfassen. Nach dem Schluß der Vorstellung saßen sie bereits im ‚Weißen Hahn‘³⁷ und berieten über den Stoff.“³⁸ Dies war nach Pfeffers Überlieferung der Beginn der Zusammenarbeit für *Onkel Bernhard* und darüber hinaus der Grundstein „eine[r] neue[n] Gattung von Sprechkomödien“³⁹. Diese können als im (klein-)bürgerlichen jüdischen Milieu spielende, das Leben in diesem in komischer Form zum Ausdruck bringende Stücke bezeichnet werden.⁴⁰ Armin Friedmann zählt nach Ansicht Pfeffers als einer der ersten Vertreter dieser neuen Gattung.⁴¹ Max Pfeffer schätzt in seinem Artikel Jargontheater folgendermaßen ein:

„In den letzten Jahren hat eine neue Gattung von Sprechkomödien einen größeren Raum in den Spielplänen einiger Wiener Prosatheater eingenommen, so daß es sich wohl verlohnt, in kurzen Zügen einen Rückblick auf die Einbürgerung dieser Bühnenwerke zu werfen. Den Reigen dieser Komödien eröffnete am 30. Dezember 1915 das dreiaktige Lustspiel ‚Onkel Bernhard‘ von Armin Friedmann und Hans Kottow an der Neuen Wiener Bühne. [...] ‚Onkel Bernhard‘ hatte den Reigen eröffnet und alle anderen Jargonstücke folgten in kurzen Intervallen nach. [...] Man merkt also, daß die Judenkomödien sich getreu der Überlieferung vermehren wie der ‚Sand am Meer‘.“⁴²

Friedmann hat nicht nur Jargonstücke geschrieben, daher wäre eine gesonderte Untersuchung sämtlicher Werke nötig, um über die genaue Anzahl an Jargonstücken

³⁶ Der Untertitel der *Komödie* lautet ‚Wochenrevue für Bühne und Film. Offizielles Organ der Wiener Theater-, Konzert- und Kinomesse‘.

³⁷ Es handelte sich dabei um das direkt neben dem Theater in der Josefstadt angesiedelte Restaurant ‚Weißer Hahn‘, welches 1924 unter der Leitung von Max Reinhardt durch Carl Witzmann bei der Erneuerung der Sträußelsäle mit diesen verbunden wurde. Quelle: <http://www.josefstadt.org/Theater/Theater/Historisches.html>. (Letzter Zugriff: 11.10.2013)

³⁸ Pfeffer, Max: „Jargonstücke“. In: *Komödie*, 2/1921, 5.11.1921, S. 16.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Vgl. Dalinger, Brigitte: „*Trauerspiele mit Gesang und Tanz*“. *Zur Ästhetik und Dramaturgie jüdischer Theatertexte*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2010, S. 75.

⁴¹ Pfeffer: „Jargonstücke“, S. 16.

⁴² Ebd.

von Armin Friedmann Auskunft geben zu können. Die folgende Anmerkung von Max Pfeffer zeigt in launiger Weise, dass Friedmann oftmals unterstellt wurde nur Jargonkomödien geschrieben zu haben:

„Für meinen Verlag hat dieses reich assortierte Lager von Judenkomödien eine tragikomische Folge. Man glaubt mir nicht, wenn ich Werke namhafter literarischer Autoren den Bühnenleitern anbiete. Es ereignete sich sogar einmal, daß man das von mir verlegte Bach-Stück ‚Der Thomas Kantor‘, das am 20. Oktober 1917 am Deutschen Volkstheater in Wien die Uraufführung erlebte, durch die Titelbezeichnung ‚Kantor‘ und durch die Autorschaft Armin Friedmann ebenfalls für ein Judenstück gehalten hat. Wenn das Johann Sebastian Bach erlebt hätte!“⁴³

Jargon – Komik durch Sprache

Brigitte Dalinger stellt fest, dass in Bezug auf die spezielle Form des Jargonschwanks, die Leopoldstädter jüdischen Lokalposen⁴⁴, „[d]ie Komik der jüdischen Personen aus ihrer Sprache [resultiert]“⁴⁵. Oftmals handelt es sich um eine Mischung aus Hochdeutsch, Wiener Dialekt, westjiddischen und ostjiddischen Wörtern, die sich überschneiden und dadurch Teil der Komik werden. Ebenso verwenden manche Figuren aus Unwissen Fremdwörter in unangemessener Art, wodurch komische Situationen evoziert werden, die diese Figuren lächerlich wirken lassen.⁴⁶ Zur Differenzierung von Westjiddisch und Ostjiddisch und der diesbezüglichen Problemstellung führt Matthias Richter in seinem Werk *Die Sprache jüdischer Figuren in der deutschen Literatur (1750–1933)* den Begriff des „Literaturjiddischen“ ein, „[u]m den Unterschied zwischen tatsächlichem jüdischen Sprachgebrauch und den Sprachelementen in einer Figurenrede, die als spezifisch jüdische ausgegeben werden, nicht zu verwischen [...] Er [der Begriff des Literaturjiddisch, Anm. d. Verf.] bezeichnet die artifizielle Sprache, derer sich Autoren fiktionaler Texte zur besonderen sprachlichen Kennzeichnung jüdischer Figuren bedienen.“⁴⁷

Ein weiterer sprachlicher Aspekt sind die oftmals eingesetzten sprechenden Namen von Figuren, die an das jeweilige Ensemble angepasst wurden.⁴⁸

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Auf diese spezielle Form von Jargonstücken wird im Kapitel „Leopoldstädter jüdische Lokalposen“ näher eingegangen.

⁴⁵ Dalinger: „*Trauerspiele mit Gesang und Tanz*“, S. 81.

⁴⁶ Vgl. Ebd., S. 81f.

⁴⁷ Richter, Matthias: *Die Sprache jüdischer Figuren in der deutschen Literatur (1750–1933)*. Studien zu Form und Funktion. Göttingen: Wallstein 1995, S. 12.

⁴⁸ Vgl. Dalinger: „*Trauerspiele mit Gesang und Tanz*“, S. 64.

Um den sprachlichen Bedingungen einen Rahmen zu geben, soll an dieser Stelle ein kurzer historischer Überblick über den Einsatz von Jargon gegeben werden.

„Jüdische Lebensbilder“ gab es in Wien um 1897 das erste Mal zu sehen. Diese wurden in deutscher Sprache bzw. im Jargon gegeben. „[V]erfasst und gezeigt wurden sie vom Lehrer, Schauspieler und Sänger Albert Hirsch“.⁴⁹ Der Schauspieler und Musikwissenschaftler Georg Wacks schreibt in seinem Band zur Budapester Orpheumgesellschaft dazu:

„Hirsch ist deshalb so beachtenswert, weil er angeblich der erste war, der jüdisches Milieu aufs Brettl brachte und bekannte Figuren im ‚jüdischen Jargon‘ sprechen ließ, vor allem in seinen Possen oder sogenannten ‚Lebensbildern‘. Diese wurden überhaupt zu einem Spezifikum der Budapester Orpheumgesellschaft und waren Teil ihres großen Erfolges. In den Lebensbildern brachten sie vor allem die kleinen Leute des jüdischen Viertels auf die Bühne.“⁵⁰

Der Begriff *Lebensbild* geht auf den Dramatiker Friedrich Kaiser (1814–1874)⁵¹ zurück, der diesen im 19. Jahrhundert in Wien geprägt hat. Er wollte mit seinen ‚Lebens- oder Charakterbildern‘ den Typus eines ‚ernsten Volksstückes‘ begründen.⁵²

„Sie [die Lebensbilder, Anm. d. Verf.] zeigen ‚realistische Bilder aus dem Leben‘ in einer offenen Dramaturgie, denn nur diese erlauben das Nebeneinander von ernsten und komischen Szenen und Elementen und den Einsatz von Liedern und Couplets.“⁵³

Die jüdischen Lebensbilder von Albert Hirsch zeigten „das kleinbürgerliche jüdische Leben in realistischer und komischer und [...] harmloser Form [...] und zwar im ‚Jargon‘“⁵⁴. Allerdings war mit Jargon hier nicht Jiddisch gemeint, sondern ein Wiener Dialekt mit Westjiddischen Begriffen und Satzstellung; dieser Jargon wurde auch Jüdeln genannt. „Jüdeln darf man nicht mit der jiddischen Sprache verwechseln. Es ist deutsch mit einer bestimmten Melodik und einem bestimmten Humor.“⁵⁵ Zur Charakterisierung jüdischer Bühnenfiguren fand der Jargon auch Verwendung in

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Wacks, Georg: Die Budapester Orpheumgesellschaft. Ein Varieté in Wien 1889–1919. Mit einem Vorwort von Gerhard Bronner. Wien: Holzhausen 2002, S. 41f.

⁵¹ Friedrich Kaiser war am Carltheater engagiert und schrieb dort etwa 160 Stücke (Volksstücke bzw. Charakter- oder Lebensbilder). Vgl. Aust, Hugo/Haida, Peter/Hein, Jürgen: Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart. München: C.H. Beck 1989, S. 184f.

⁵² Vgl. Dalinger: „*Trauerspiele mit Gesang und Tanz*“, S. 62f.

⁵³ Ebd., S. 64.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Kreisler, Georg: *Lieder eines jüdischen Gesellen*. Basel: Dinslaken 1999. Zitiert nach Wacks: *Budapester Orpheumgesellschaft*, S. 40.

anderen Formen wie Leopoldstädter jüdische Lokalpossen, Jargonschwänke bzw. Judenstücke.⁵⁶ Ein Redakteur der Arbeiterzeitung schreibt zum Zusammenhang von jüdeln und Jargon bzw. als Beleg zur Abgrenzung zum Jiddischen am 1. Dezember 1917 in einer Rezension zu Friedmanns Stück *Prokurist Poldi* folgendes:

„Im übrigen standen auch einige Leute auf der Bühne, die nicht ordentlich jüdeln können. In Wien, wo es von Schauspielern wimmelt, die nur den Jargon beherrschen.“⁵⁷

Dieser kurze Kommentar kann als Beleg gesehen werden, dass es sich bei der von Brigitte Dalinger dargestellten Differenzbildung zwischen (Ost-)Jiddisch und dem Jargon, mit seinen oben beschriebenen Elementen, um eine von den Zeitgenossen selbstverständliche Differenz handelt, welche jedoch heute ihre Schwierigkeiten in der Darstellung des Phänomens liefert.

In dieser Verwendung des Begriffs Jargon – in Abgrenzung zum Jiddischen Theater – wird Jargontheater oft Dialekttheater genannt. Als Genre markiert der Begriff nach den Forschungen der Historikerin Marline Otte „eine Schnittstelle zwischen bürgerlicher Theaterwelt und volkstümlichem Schaustellermilieu“⁵⁸. Als integraler Bestandteil der Unterhaltungskultur war das Jargontheater und seine spezifischen Ausformungen eine u.a. beim Bürgertum sehr beliebte, viel besuchte und wirtschaftlich sehr erfolgreiche theatrale Form. In Bezug auf den Zusammenhang zwischen Jargontheater und (jüdischem) Bürgertum sei hier auf das Kapitel „Jargontheater und das (jüdische) Bürgertum“ dieser Arbeit verwiesen. Klaus Hödl beschreibt in seiner Publikation *Kultur und Gedächtnis* den Zusammenhang zwischen Jargontheater und Gesellschaft dahingehend, als dass

„sich Jargontheater auf die zeitgenössische jüdische Gesellschaft Zentraleuropas [bezog]. Dies wurde aber nicht als ein weitgehend abgeschlossenes, auf sich bezogenes Milieu skizziert, sondern als zur Gesamtgesellschaft gehörend dargestellt. Ethnische und kulturelle Minderheiten, und darunter natürlich auch Juden, wurden als Teil einer pluralen Gesellschaft verstanden.“⁵⁹

⁵⁶ Vgl. Dalinger: „*Trauerspiele mit Gesang und Tanz*“, S. 64.

⁵⁷ Str., J.: o.T., Arbeiter-Zeitung, Nr. 330, 01.12.1917, S. 7.

⁵⁸ Otte, Marline: „Eine Welt für sich? Bürger im Jargontheater, 1890–1920“. In: Gotzmann, Andreas/Liedtke, Rainer/Van Rahden, Till (Hg.): *Juden, Bürger, Deutsche. Zur Geschichte von Vielfalt und Differenz 1800–1933*. Tübingen: Mohr Siebeck 2001, S. 124.

⁵⁹ Hödl, Klaus: *Kultur und Gedächtnis*. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2012, S. 92.

Diese Darstellung ist deshalb von Interesse, da dies nicht nur in den Theaterstücken verhandelt wurde, sondern auch die gesellschafts-politische Frage, wie eine plurale Gesellschaft zu denken sei, eine zentrale Rolle spielte. Diese gesellschaftliche Aushandlung wurde jäh durch den Nationalsozialismus gestoppt.

Leopoldstädter jüdische Lokalpossen

Eine besondere Ausformung der Jargonstücke bezeichnet der Theaterwissenschaftler Werner Hanak die ‚Leopoldstädter jüdische Lokalpossen‘. Diese spielen in einem kleinbürgerlichen jüdischen Milieu in der Leopoldstadt. Die Popularität dieser speziellen Form ist vor allem auf die Volksschauspielerin Gisela Werbezirk zurückzuführen, für die in den 1910er- und 1920er-Jahre viele dieser Theaterstücke geschrieben wurden. Wichtigster Bezugspunkt für die von Hanak untersuchten Lokalpossen ist die Wiener Leopoldstadt. Hanak definiert die Leopoldstädter Lokalpossen wie folgt:

„Den Leopoldstädter Lokalpossen ist ausnahmslos das jüdische Milieu, in welchem sie sich entfalten, gemein. Zumeist ist es das Milieu selbst, das zum ‚Protagonisten der Geschichte wird. Die Sprache wandelt stets zwischen einem wienerischen Deutsch und einem noch heute leicht verständlichen Jüdeln. [...] Die jüdische Herkunft der Bühnenfiguren verraten vor allem einzelne sprachliche Ausdrücke sowie der Hang zur Thematisierung und Selbstkarikierung der jüdischen Identität und des Glaubens.“⁶⁰

Als Beispiele für diese Art des Jargonschwanks sei in diesem Zusammenhang zum einen auf das von Armin Friedmann und Ludwig Nerz verfasste Bühnenwerk *Paula Pelikans Pleite* verwiesen. Brigitte Dalinger analysiert unter anderem dieses Stück in Bezug auf die dramatischen Personen, die Personenkonstellationen und die Dialoge um darzulegen, wie die Autoren des Stückes – neben Milieu und Sprache – die jüdischen Bühnenfiguren kennzeichnen.⁶¹ Zum anderen *Frau Breier aus Gaya. Eine Revue mit drei Filmzwischenspielen und einem gerichtlichen Nachspiel* von Alfred Deutsch-German und Armin Friedmann, welche die Leopoldstadt vorrangig als Schauplatz wählt.⁶²

⁶⁰ Hanak, Werner: *Leopoldstädter Ortmetamorphosen. Eine theateranalytische Reise zu den Schauplätzen der Dramen der Rolandbühne in den Jahren 1919 bis 1926 sowie zu den „gesprochenen Orten“ der „Leopoldstädter Jüdischen Lokalpossen“*. Universität Wien, Dipl. Arb. 1994, S. 76.

⁶¹ Vgl. Dalinger: *„Trauerspiele mit Gesang und Tanz“*, S. 80–84.

⁶² Vgl. Hanak: *Leopoldstädter Ortmetamorphosen*, S. 80–88.

Armin Friedmann über *Jargon- bzw. Judenstücke*

Unter dem Titel „Wie schreibt man ein Judenstück. Armin Friedmann verrät sein Rezept“⁶³ wurde im Jahr 1932 auf einem Theaterzettel der Rolandbühne das von Friedmann humorvolle sowie dem Theaterbetrieb und dessen Proponenten gegenüber kritisch formulierte ‚Rezept‘ zum Schreiben von Jargonstücken abgedruckt. Es drückt in einer unkonventionellen Art dessen Erfahrung mit dem Theaterbetrieb und dem Schreiben von Jargonstücken aus. Beginnend mit dem Verweis darauf, dass er mit dieser Anleitung ein großes Geheimnis verraten würde, das ihm „eine noch größere Konkurrenz auf den Hals lade[t]“⁶⁴. Er verweist einleitend darauf, dass es auch negative Folgen hat, wenn man Autorin oder Autor von Jargonstücken ist:

„Sollen andere auch über die Achsel schief angesehen werden von sogenannten ‚Literarischen‘ und höhnisch abgeurteilt – so ganz von hoch oben herab! Denn das ist eine unerläßliche Begleiterscheinung, sobald man es gewagt hat, ein Judenstück zu schreiben und aufführen zu lassen.“⁶⁵

Nach diesen Worten beginnt Friedmann den in Form eines Kochrezepts abgefassten Hauptteil des Textes. Man solle sich einen Kompagnon suchen um sich mit diesem „ein paar Monate auf Tod und Leben herum [zu zanken] [...], zwischen Größen- und Kleinheitswahn herum [zu pendeln]“, „auf jeden schlechten Spaß furchtbar stolz [zu sein] und jeden guten des anderen beharrlich [zu streichen]“⁶⁶. Zentraler Aspekt seiner Darstellung ist die Art und Weise der Herangehensweise an den Witz bzw. Humor: „Die Satire soll nicht weh tun, die Lustigkeit darf nicht beleidigen. Die Leute im Parkett und in den Logen wollen sich wohl erkennen, jedoch nicht getroffen fühlen.“⁶⁷ Mit einem Seitenhieb auf den Theaterbetrieb schließt er das *Rezept*:

„Auch befrage man erfahrene Theaterleute, Direktoren, Dramaturgen, Regisseure, Darsteller um Rat und Meinung – sie spenden ja immer gern aus dem Born ihrer Weisheit – und tun just das – Gegenteil von dem, was sie meinen. Sehr wichtig! Alsdann kanns – vielleicht? – ein Erfolg sein, wenn nur die rechte Mischung von Humor und Ernst geglückt ist, der Dialog leicht und lebendig fließt und die nötigen Steigerungen vorhanden

⁶³ Friedmann, Armin: „Wie schreibt man ein Judenstück?“, in: Programm-Blätter, Neues Lustspielhaus, 1932, Theaterzettel Rolandbühne, Wienbibliothek im Rathaus. Zitiert nach Hanak: *Leopoldstädter Ortmetamorphosen*, S. 105.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Ebd.

⁶⁷ Ebd.

sind. Und wenn alle im Haus sagen: ‚Diesmal ist’s nichts!‘ – dann wird es sicher was!⁶⁸

Der im Bereich der Jargonkomödie sehr erfolgreiche Autor Armin Friedmann hat hiermit eine Quelle geschaffen, die Einblick in die Herangehensweise und die Entstehung von Jargonstücken geben.

Fremdeinschätzung eines Friedmannschen Jargonstückes

In der Arbeiter-Zeitung vom 20. Dezember 1919 erschien eine aufschlussreiche Darstellung vom Kritiker Otto König zum Friedmann-Stück *Doktor Stieglitz*, welche mehrere Aspekte eines so genannten Jargon- bzw. Judenstücks beschreibt und dazu eine Einschätzung zum möglichen Erfolg beim und zur Zusammensetzung des Publikums aufweist.

In diesem Artikel wurden die von Armin Friedmann selbst angesprochenen Ingredienzien eines ‚Judenstücks‘ detaillierter beschrieben: neben „Jargon und Milieuechtheit“, die falsche Anwendung von Fremdwörtern, Anspielungen auf schlechte Zeiten, die „Bombenrollen für Imitationskünstler“, eine „dramaturgisch leere Handlung“, Späße und Sentimentalitäten.⁶⁹ Ebenfalls kommt in dieser Kritik die Anspielung bezüglich der Abgrenzung von den „sogenannten Literarischen“⁷⁰ vor. Der Erfolg beim Publikum wird folgendermaßen dargestellt:

„Das Ding hat und wird dem Publikum der Neuen Wiener Bühne ausnehmend gut gefallen. Es wird zweifellos beste Kasse machen, denn es ist voll von allem, was Wiens echte und chemische Wiener alle Tage mit Vorliebe fressen.“⁷¹

Besonders aufschlussreich ist der Hinweis, dass das Stück „von Philo- und Antisemiten in gleicher Weise beklatscht werden kann“⁷². Hier zeigt sich, dass das Publikum der Neuen Wiener Bühne sehr vielfältig zusammengesetzt gewesen sein muss bzw. das Stück nicht nur von einem jüdischen Publikum besucht wurde.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ K[oenig], O[tto]: o.T., Arbeiter-Zeitung, Nr. 346, 20.12.1919, S. 6.

⁷⁰ Friedmann: „Wie schreibt man ein Judenstück?“.

⁷¹ K[oenig]: o.T., Arbeiter-Zeitung, Nr. 346, 20.12.1919, S. 6.

⁷² Ebd.

Jargontheater und das (jüdische) Bürgertum

Aufgrund der von traditionellen Eliten bestimmten Programmpolitik in den von staatlicher Seite subventionierten Theatern, haben vor allem jüdische Künstlerinnen und Künstler sowie Unternehmer die populäre Unterhaltungskultur im Wien des beginnenden 20. Jahrhunderts geprägt. Im besonderen Maße trifft das auf die sogenannte Mazzesinsel⁷³, den zweiten Wiener Gemeindebezirk – dort wiederum auf die Praterstraße – zu:

„Das Zentrum der vorwiegend jüdischen Leopoldstädter und auch der Wiener Unterhaltungskultur kann Anfang des 20. Jahrhunderts wohl ohne Übertreibungen im Gebiet vom Donaukanal bis zum Prater verortet werden. In der Praterstraße verfügten viele Häuser über Theater- bzw. Vortragssäle. Diese Spielstätten wurden, durch die hohe Dichte und Diversität der Unterhaltungsformen, mal kürzer und mal länger von verschiedenen Ensembles bespielt.“⁷⁴

Was Marline Otte in ihrem Aufsatz *Bürger im Jargontheater* für die Unterhaltungsindustrie und im speziellen die Unterhaltungstheater in Berlin für das frühe 20. Jahrhundert feststellt, kann in ähnlicher Form auch für Wien festgehalten werden: „Viele jüdische Künstler und Unternehmer versprachen sich gerade von diesem Bereich soziale Anerkennung und materielle Absicherung“.⁷⁵ Aufgrund der zahlreichen Unterhaltungsformen und den zum Teil sehr prekären Situationen von (jüdischen) Künstlerinnen und Künstlern – dies trifft vor allem auf ‚ostjüdische‘ Truppen zu –, wird in dieser Arbeit vorrangig auf die etablierten (jüdischen) Bühnen und die meist ‚assimilierten‘ Künstler eingegangen. Einen Aspekt haben all die Orte zur Unterhaltung gemein, denn sie waren „Orte der Begegnung unterschiedlicher sozialer Kreise, die sonst kaum in Berührung traten“⁷⁶. Otte führt in ihrer Studie, in der vor allem das Gebrüder Herrnfeld Theater in Berlin betrachtet wird, aus, dass

„[d]ie Präsenz des Bürgertums im Jargontheater immer wieder von Zeitgenossen hervorgehoben worden [ist]. Dementsprechende Hinweise lassen sich nicht nur in der Tagespresse, sondern auch den Akten der Berliner Theaterpolizei entnehmen. So attestiert ein Berliner Polizeileutnant 1901 auf eine Nachfrage des Landesgerichts, dass das ‚Gebrüder Herrnfeld

⁷³ Vgl. Beckermann, Ruth: *Die Mazzesinsel. Juden in der Wiener Leopoldstadt 1918–1938*. Wien/München: Löcker 1984.

⁷⁴ Löcker, Johannes A.: „Vom Donaukanal zum Praterstern. (Theater-)Topographie einer Vergnügungsstraße“. In: Peter, Birgit/Kaldy-Karo, Robert (Hg.): *Artistenleben auf vergessenen Wegen. Eine Spurensuche in Wien*. Wien u.a.: Lit 2013, S. 35.

⁷⁵ Otte: „Eine Welt für sich? Bürger im Jargontheater, 1890–1920“, S. 123.

⁷⁶ Ebd.

Theater' in gutem Rufe stehe und von Personen aller Bevölkerungsschichten besucht werde. So bestehe der Verkehr unter anderem aus ruhigem jüdischen Bürgerpublikum.⁷⁷

Wenngleich ein Umlegen auf die Wiener Verhältnisse eins zu eins nicht möglich ist, so kann angenommen werden, dass auch im Wiener Unterhaltungstheater vergleichbare Bedingungen⁷⁸ herrschten und sich das Wiener Bürgertum ebenfalls im Jargontheater unterhalten ließ. Bezüglich der Präsenz des Bürgertums als Publikum im Jargontheater hält der Historiker Klaus Hödl fest, dass „das Jargontheater von Anfang an vor allem im Bürgertum auf Resonanz [stieß]“⁷⁹. Er hebt hervor, dass es sich sowohl um ein jüdisches als auch ein nicht-jüdisches Bürgertum handelt, welche gleichermaßen das Jargontheater besuchten.⁸⁰ Dem im Jargontheater auf der Bühne Gesprochenen und Gezeigten konnten die Theaterbesucher „folgen, was auch notwendig war, weil die Akteure sich oftmals in Wortwitz übten und vorherrschende Vorurteile und Stereotypen in subtiler Weise dekonstruierten.“⁸¹ Dies machte das Jargontheater – im Gegensatz zu rein auf Jiddisch gegebenen Theaterstücken – zu einer Theaterform, das auch von einem nicht jüdischen Publikum besucht wurde. Eine genaue Analyse der Publikumszusammensetzung aller Jargontheater Wiens ist in dieser Arbeit nicht zu leisten, dazu müssten neben den Zensurakten im Niederösterreichischen Landesarchiv, die Zeitungs- und Magazinberichte des entsprechenden Zeitraums zusammengetragen und analysiert werden.

Jargon und Antisemitismus

„Die jüdische Komik ist fast immer eine Selbstpersiflage, eine ironisierte Darstellung des eigenen Volkes, wobei Eigenschaften zu – bis ins Groteske übersteigerten – Klischees werden.“⁸²

Die Frage nach (bedienten) Klischees und deren möglicher Verkehrung ins Negative durch AntisemitInnen soll anhand der Ausführungen von Brigitte Dalinger zusammengefasst dargestellt werden. „Der Diskurs um jüdische Identität versus Assimilation, um Antisemitismus und jüdischen Selbsthaß und die Verbindung zur

⁷⁷ Ebd., S. 128f.

⁷⁸ Vgl. Peter, Birgit/Kaldy-Karo, Robert (Hg.): *Artistenleben auf vergessenen Wegen. Eine Spurensuche in Wien*. Wien u.a.: Lit 2013.

⁷⁹ Hödl: *Kultur und Gedächtnis*, S. 92.

⁸⁰ Vgl. ebd.

⁸¹ Ebd., S. 93.

⁸² Haybäck, Eva Maria: *Der Wiener „Simplicissimus“ 1912 – 1974. Versuch einer Analyse des Kabarettis mit längster Bestandzeit im deutschen Sprachraum*. Band 1. Universität Wien, Diss. 1977, S. 78.

jiddischen Sprache, zum Jargon und zum Jüdeln [...] war in Bezug auf Theaterereignisse immer präsent.“⁸³ In Bezug auf das Jüdeln und der Diskussion innerhalb und außerhalb der jüdischen Gemeinde soll hier das in Dalingers Ausführungen beschriebene Beispiel nachgezeichnet werden. Es geht dabei um eine ‚Protestbewegung gegen das Jüdeln‘ über das im Artikel *Das Jüdeln* von P. Haller in der zionistischen *Wiener Morgenzeitung* vom 12. Mai 1926, in dem er über die Veranstaltung des Zentralvereins deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens schreibt:

„[...] ein löbliches Unternehmen und ebenso löblich waren die Enunziationen [sic!] der deutschen Presse, die ihr folgten. In diesen wie in jener kommt Entrüstung über die ‚Verhöhnung der jüdischen Religion‘ in Theater, Kabarets usw. zum Ausdruck, inhaltlich und sprachlich geübt, mit den Mitteln des bekannten, jüdischen Wesen wiedergeben wollenden, karikierenden Witz- und Anekdotengenres. [...] Das Jüdeln ist eine der Begleiterscheinungen der jüdischen Galuthkrankheit.“⁸⁴

Haller hält den Assimilationswilligen, die er mit diesem Artikel angreift, vor, das Jüdeln nur deshalb zu bekämpfen, da es von AntisemitInnen verwendet werden könnte.⁸⁵ Sie hätten

„richtig erkannt, daß der dicke Herr Kohn und die beleibte Frau Pollak, die bei den jüdelnden Darbietungen in den Vergnügungsstätten von ‚Naches‘ [nakhes, jidd., Vergnügungen, Anm. Brigitte Dalinger] zerfließen, auf halbem Wege stecken geblieben sind, zwar die jüdische Würde nicht mehr haben, aber noch eine Art von latentem Wohlgefallen an ‚Jüdischem‘, das einerseits die Nichtjuden an das Vorhandenseins von Juden gemahnt, andererseits diesen für immer den Weg versperrt, selbst zu werden wie die anderen. Es ist wohl nicht der innere Protest gegen die maßlos dumme und schäbige Verzerrung alles Jüdischen und gegen die innere Fäulnis derer, die an solchem Gefallen finden, sondern die Angst, es könnte sich in Antisemitismus und in weiterer Folge in Assimilationsunmöglichkeit verwandeln.“⁸⁶

Diese Ausführungen zeigen die differenten Ansichten und Debatten zwischen Assimilationswilligen und ZionistInnen. Wie der Historiker Marcus D. Patka in seiner Publikation *Wege des Lachens* ausführt, „[lehnten] [b]ürgerliche jüdische Kreise [...] neben dem Jargon auch die unschicklichen Zoten“ der Volkssänger und Mitglieder der

⁸³ Dalinger: „*Trauerspiele mit Gesang und Tanz*“, S. 79.

⁸⁴ Haller, P.: „Das Jüdeln“, in: *Wiener Morgenzeitung*, 12.05.1926. Zitiert nach Dalinger: „*Trauerspiele mit Gesang und Tanz*“, S. 79f.

⁸⁵ Vgl. Dalinger: „*Trauerspiele mit Gesang und Tanz*“, S. 80.

⁸⁶ Haller, P.: „Das Jüdeln“, in: *Wiener Morgenzeitung*, 12.05.1926. Zitiert nach Dalinger: „*Trauerspiele mit Gesang und Tanz*“, S. 80.

Budapester Orpheumgesellschaft⁸⁷ „radikal ab“.⁸⁸ Weiter „warf man den ‚Budapestern‘ sogar vor, den Antisemitismus zu schüren, denn das Publikum bestand nur zu einem Teil aus Juden, die sich an einer Selbstpersiflage ergötzen“⁸⁹.

Dalinger untersuchte, wie Verfasser von Jargonkomödien jüdische Bühnenfiguren gestalteten und ob in diesem Zusammenhang antisemitische Vorurteile bedient wurden. In ihren Ausführungen analysiert sie einige Leopoldstädter jüdischen Lokalpossen – unter anderem *Paula Pelikans Pleite* von Armin Friedmann und Ludwig Nerz.⁹⁰ Anhand dieses Beispiels attestiert sie Friedmann und Nerz, dass sie „sehr bewusst versuchten, dem Vorurteil vom betrügerischen Juden entgegenzuschreiben“⁹¹. Sie verwendeten zwar bei der Ausformung der Figuren „gewisse antisemitische Klischees“, wie „sprachliche Unsicherheit“, „fehlende Manieren“ und „skrupellosen Geschäftssinn“. Allerdings haben sie „durch die Charakterisierung der Dramatis Personae, die Personenkonstellation und die Dialoge einer Generalisierung und Stereotypisierung von antisemitischer Seite entgegenzuwirken [versucht]“⁹². Dalinger schränkt diese Einschätzung jedoch auf diesen Einzelfall ein. Ein generelles Urteil über den bewussten Umgang mit Klischees und der gewandten Umsetzung hinsichtlich der Dramaturgie und der „Verbalisierung des Problems eine[r] antisemitische[n] Umdeutung ihrer komischen bis betrügerischen Charaktere“⁹³ kann nicht gefällt werden, da dazu die Untersuchung sämtlicher Jargonkomödien nötig wäre. Abschließend wird festgehalten, „daß jeder komische und/oder negative Charakterzug einer jüdischen Bühnenfigur von antisemitischer Seite zur Stigmatisierung aller jüdischen Mitbürger verwendet werden konnte und dies häufig geschah“⁹⁴. Die Auseinandersetzung zwischen Zionisten und Assimilationswilligen belegt, dass von Seiten einiger Bühnenautoren versucht wurde mit Bedacht bei der Darstellung jüdischer

⁸⁷ Die Budapester Orpheumgesellschaft trat am 27.06.1889 zum ersten Mal unter dieser Bezeichnung im Hotel zum schwarzen Adler in der Taborstraße 11 auf. Unter der Leitung von Matthias Bernhard Lautzky und Josef Modl entwickelte sich das *Gastspiel* zu einer dauerhaften Wiener Unterhaltungsinstitution, die bis Juni 1919 bestand. Das Ensemble machte vor allem abendfüllende (Jargon-)Possen bzw. *Jüdische Lebensbilder* zu ihrem Spezifikum und war damit äußerst erfolgreich. Im Jahr 1913 bekam die Budapester Orpheumgesellschaft ihr eigenes Theatergebäude – in der Praterstraße 25 (der späteren Rolandbühne); ab diesem Zeitpunkt nannten sie sich Budapester Orpheum. Die letzte Vorstellung gab es am 17.06.1919 in Marie Pertl's III. Kaffeehaus, danach tritt es nicht mehr in Erscheinung. Vgl. Wacks: *Die Budapester Orpheumgesellschaft. Ein Varieté in Wien 1889–1919*.

⁸⁸ Patka, Marcus G.: „Jargon-Komik“, in: ders.: *Wege des Lachens. Jüdischer Witz und Humor aus Wien*. Weitra: Bibliothek der Provinz edition seidengasse 2010, S. 67.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Vgl. Dalinger: „*Trauerspiele mit Gesang und Tanz*“, S. 81–84.

⁹¹ Ebd., S. 83.

⁹² Ebd.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Ebd., S. 83f.

Figuren vorzugehen, diese allerdings sehr häufig durch AntisemitInnen für ihre Agitation verallgemeinert und in verkehrter Weise in die Alltagswelt transferiert wurde.

Die Erfolgstrilogie – *Onkel Bernhard*, *Prokurist Poldi* und *Doktor Stieglitz*

Anhand dreier Stücke soll in diesem Kapitel ein kleiner Ausschnitt aus dem dramatischen Schaffen Armin Friedmanns dargestellt werden. Es werden die Dramen und deren Inhalte vorgestellt, die Rezeption (Kritiken, Zuschauerzahlen etc.) behandelt, das dramaturgische Konzept hinter den Stücken beleuchtet sowie der Witz und Humor, der in diesen Lustspielen vorkommt, vor- und dargestellt. Die Auswahl der drei Lustspiele wurde zum einen aufgrund des Zeitraumes der Ur- bzw. Erstaufführungen – *Onkel Bernhard* und *Prokurist Poldi* während des Ersten Weltkriegs und *Doktor Stieglitz* im ersten Jahr der Ersten Republik gewählt. Zum anderen wurden diese von der zeitgenössischen Kritik als Trilogie beschrieben und bewertet. Des Weiteren handelt es sich bei den drei Werken um sehr erfolgreiche Stücke an der Neuen Wiener Bühne und machten Armin Friedmann zu einem der meistgespielten Autoren dieses Theaters.

Onkel Bernhard. Lustspiel in 3 Akten

Autoren: Armin Friedmann und Hans Kottow

Verleger: Bühnenverlag Max Pfeffer, Wien–Leipzig

Uraufführung: Neue Wiener Bühne, 30. Dezember 1915

BERNHARD WÜRZBURGER Holzhändler	AMALIA ‚MALCHEN‘ ROSENBERG deren Tochter
DR. JUR. FRITZ WÜRZBURGER dessen Sohn	SELMA ROSENBERG deren Tochter
PAUL WÜRZBURGER ebenfalls dessen Sohn	SAMSON ‚DER ALTE‘ ELLINGER Betty Rosenbergs Vater
WALLY VON FERNWALL dessen Tochter; Musikerin	EDUARD LANDSHUTTER Handlungsreisender bei Würzburger
OTTO VON FERNWALL Ehemann von Wally	BERTHOLD GOLDFADEN Angestellter bei Würzburger
HERTHA VON FERNWALL Tochter von Wally und Otto	FRANZ KIRCHMEYER Geschäftsdienner bei Würzburger
SIDDY WÜRZBURGER Ehefrau von Fritz Würzburger	KATHI Dienstmädchen bei Rosenbergs
ADOLF ROSENBERG Prokurist bei Würzburger	CHARLES Diener bei Fernwalls
BETTY ROSENBERG dessen Ehefrau	

Dramaturgie und Komik

Am Beginn des ersten Aktes wiederholt der Geschäftsdienstler Franz einen Fehler bzw. eine Handlung, die nicht mehr gesetzt werden soll – dies zeigt folgender Wortwechsel zwischen ihm und seinem Chef, Bernhard Würzburger:

„FRANZ: Küß die Hand, Herr von Würzburger.

BERNHARD: Das von schenk ich Ihnen. – Und das Handküssen hab' ich Ihnen schon längst verboten. Merken Sie sich's einmal.

FRANZ: Jawohl, Herr von Würzburger – küß die Hand.“⁹⁵

Auf humorvolle Weise grenzt in weiterer Folge Bernhard Würzburger sein Privatunternehmen von den Methoden einer Behörde ab. Diese Art der Gegenüberstellung ist vermutlich sowohl damals als auch heute im Alltag der TheaterbesucherInnen verankert und lässt sich daher sehr einfach einbauen:

„WÜRZBURGER: Was stehen Sie denn da herum? – Gibt's drüben gar nicht zu tun? –

GOLDFADEN: Ich komm' nur nachschau'n, ob der Franz alles ordentlich gemacht hat.

WÜRZBURGER: Und dann kommt vielleicht wieder einer nachschau'n, ob Sie ordentlich nachgeschaut haben – sind wir denn hier eine Behörde? – Wir sind doch ungerufen ein Privatunternehmen – da muss gearbeitet werden.

GOLDFADEN: Wie der Herr Chef wünschen –“⁹⁶

Der folgende Scherz thematisiert den noch nicht versierten Umgang mit einer relativ neuen Technologie, dem Telefon, durch den Prokuristen Adolf Rosenberg:

„ROSENBERG (geht kopfschüttelnd zum Telephon, das fortläutet): Zustände! – in einem Welthaus! – Hallo, hallo! – Hier da – wer dort? Wie? – Nein, im Gegenteil, hier Würzburger – nicht Hofreitschule – falsch verbunden – Schluss!“⁹⁷

Der Prokurist Adolf Rosenberg entlässt einige Mitarbeiter des Unternehmens S. Würzburger & Sohn, da diese seiner Ansicht nach seine Tochter Malchen – die ebenfalls im Unternehmen arbeitet – mit deren Blicken belästigen. Da sie bereits in sämtlichen Büros gearbeitet hat, schlägt der Chef, der Holzhändler Bernhard Würzburger, vor, dass sie in seinem Büro ihre Arbeit verrichten solle. Da dieser Adolf Rosenberg ungefährlich erscheint, stimmt dieser dem Vorschlag zu. ‚Onkel Bernhard‘,

⁹⁵ Friedmann, Armin/Kottow, Hans: *Onkel Bernhard. Lustspiel in 3 Akten*. Regie und Soufflierbuch. Wien/Leipzig: Bühnenverlag Max Pfeffer 1916, S. 9.

⁹⁶ Ebd.

⁹⁷ Ebd., S. 10.

wie Bernhard Würzburger von seinen MitarbeiterInnen insgeheim genannt wird, hat vor fünf Jahren seine Frau verloren und fühlt sich seither sehr einsam. Er und Malchen Rosenberg vereinbaren, dass er ihr einen passenden Mann suchen wird und sie sich vollkommen auf seine Auswahl verlassen werde:

„MALCHEN: [...] Sie werden schon den Richtigen für mich finden ... und wenn Sie zu mir kommen und mir sagen: Malchen, den da hab ich für dich gesucht und gefunden, ich hab alles geprüft und genau erwogen ... du magst ihn getrost nehmen – du gehörst für ihn, wie er für dich.– dann werde ich nicht nein sagen!“⁹⁸

Woraufhin Bernhard Würzburger verkündet, den passenden Kandidaten bereits gefunden zu haben. Gleichzeitig teilt er dem Prokuristen Rosenberg mit, dass er soeben Malchen entlassen habe und sie in die Familie Würzburger einheiraten wird; allerdings sagt er nicht wen aus der Familie Würzburger.

Zum Verhältnis Bernhard Würzburgers zu seinen Söhnen und der ihm zugeschriebene Humor, welcher sich auch durch Selbstreflexion zeigt, kann anhand der beiden folgenden Beispiele – bei denen er sich u.a. selbst als reichen Vater bezeichnet – aufgezeigt werden:

„WÜRZBURGER: Guten Morgen, Kinder. Zigarre gefällig? (Reicht ihnen die geöffnete Kiste hinüber.)
OTTO (lehnt ab): Danke, Papa.
FRITZ: Par – don, Papa. Rauche lieber meine eigenen... die sind besser, als deine Bürozigarren... (Nimmt eine Zigarre mit Binde aus seinem Etui und steckt sie an.)
WÜRZBURGER: Ja, du kannst dir das erlauben, du hast einen reichen Vater...“⁹⁹

Nachdem Bernhard Würzburger seinen Sohn Paul aufgrund seines hohen Geldbedarfs – über die monatliche Alimentation in der Höhe von 1000 Kronen hinausgehend – tadelt, weist Paul seinen Vater auf die Leere in seinem Portemonnaie hin:

„PAUL: Hast du mir sonst noch was zu sagen, Papa?
WÜRZBURGER: Nein, bin schon fertig.
PAUL (bleibt ruhig vor dem Alten stehen, zieht seine Brieftasche heraus und schaut hinein, steckt sie wieder ein. Würzburger steht abgewandt von ihm, dann zieht Paul das Portemonnaie und klappert mit dem Geld, Würzburger schaut sich um).
WÜRZBURGER: Wünschst du noch etwas von mir, mein Sohn?

⁹⁸ Ebd., S. 33.

⁹⁹ Ebd., S. 13.

PAUL (stockend): Ich bemerke soeben, dass meine Kassenbestände einen bedauerlichen Mangel an Ueberschüssen aufweisen ... Wenn du so gut sein wolltest, Papa, mir jetzt etwas Geld zu geben ... würdest du dich bis drei Monat a dato nicht mehr über mich ärgern müssen.“¹⁰⁰

Dieser Witz findet auf zwei Ebenen statt: zum einen in der Bühnenanweisung, hinsichtlich des Geklappers in der Geldbörse und zum anderen in der Art und Weise des Hinweises an seinen Vater, dass die Geldbörse leer ist. Am Ende des Dialogs gibt Bernhard Würzburger seinem Sohn ein weiteres Mal zusätzliches Geld.

Da Betty Rosenbergs Tochter Selma nicht zur vereinbarten bzw. üblichen Zeit nach Hause kommt und sie sich Sorgen macht, reagiert Samson Ellinger zu Beginn des zweiten Aktes mit einer Geschichte. Sie handelt davon wie Betty Ellinger selbst vor über 30 Jahren einmal nicht pünktlich nach Hause kam:

„ELLINGER: [...] Und ich hab’ dich dann gefragt, – weisst du noch – wo warst du so lang, mein Kind? – hast du drauf gesagt: Bei Tant’ Hanni und da hab’ ich drauf gesagt: gut. Vielleicht ist Selma auch bei Hanni?
BETTY: Aber, Vater, die Tant’ Hanni ist doch schon über 20 Jahr tot.
ELLINGER: So? Das hat sie mir gar nicht gesagt. Deswegen seh’ ich sie so selten in letzter Zeit. Ich hab’ mir gleich gedacht, sie muss verhindert sein.“¹⁰¹

Im Anschluss an diesen Wortwechsel geht es auf die Schwerhörigkeit ihres Vaters beziehend wie folgt weiter:

„BETTY (lauschend): Hat es nicht geläutet?
ELLINGER: Ich hab’ nichts gehört –
BETTY (seufzend): Es war auch nichts –
(Es läutet draussen stark.)
BETTY: Dafür jetzt – das ist Selma – Adolf hat doch den Schlüssel –
ELLINGER: Ich hab’ nichts gehört ...“¹⁰²

Die beschriebenen Passagen spielen, wie der gesamte zweite Akt, in der Wohnung der Familie Rosenberg in der Negerlegasse im zweiten Wiener Gemeindebezirk. Nicht nur ‚Onkel Bernhard‘ hat Pläne für eine Hochzeit. Auch Eduard Landshutter – Handlungsreisender bei S. Würzburger & Sohn – will bei Adolf Rosenberg um Malchens Hand anhalten. Folgendes Verwirrspiel beginnt: Adolf Rosenberg glaubt, Paul Würzburger soll sein Schwiegersohn werden – unter Vermittlung des alten

¹⁰⁰ Ebd. S. 23.

¹⁰¹ Ebd., S. 37.

¹⁰² Ebd., S. 37f.

Würzburger. Dieser hat allerdings Interesse an der jüngeren Rosenberg-Schwester Selma, der er den Hof macht. Dies zeigt sich durch folgende Szene: Von Selma Rosenberg zum Abendessen eingeladen, erscheint Paul Würzburger bei Familie Rosenberg mit drei unterschiedlich großen Rosensträußen und überreicht diese den drei Damen des Hauses in der entsprechenden Größe, immer größer werdend erst Betty, dann Malchen und zum Schluss Selma. Dabei bringt Samson Ellinger die Familie Rosenberg in Verlegenheit:

„ELLINGER (zu Paul): Von wem bringen Sie das?

PAUL: Von mir selbst.

ELLINGER: Ach so, Sie sind ein Blumenhändler.

PAUL (lachend): Nein ...

ELLINGER (hält Pauls Hand fest): Wer sind Sie denn eigentlich?

PAUL: Paul Würzburger –

ELLINGER: Würzburger? – Sind Sie vielleicht ein Verwandter von S. Würzburger & Sohn?

PAUL: Ja – ich bin der Jüngste dieser Firma –

ELLINGER: So, so, so! Und da kommen Sie zu uns? – Was wollen Sie eigentlich da bei uns?¹⁰³

Betty Rosenberg entschuldigt sich bei Paul Würzburger daraufhin sofort mit dem Verweis auf das Hohe Alter Ellingers von 81 Jahren.¹⁰⁴

Eduard Landshutter glaubt, dass er der Schwiegersohn von Rosenberg werden wird; Betty Rosenberg (Adolfs Frau) ist der Meinung, dass ‚Onkel Bernhard‘ um die Hand von Malchen anhalten wird; nur Malchen Rosenberg und Bernhard Würzburger wissen wer wirklich gemeint ist. Aufgelöst werden diese Verwirrungen am Ende des zweiten Aktes und nun ist allen aus der Familie Rosenberg (mit Ausnahme des alten Ellingers) und Paul Würzburger klar, dass Bernhard Würzburger um die Hand von Melchen Rosenberg angehalten hat.

Der dritte Akt spielt bei Familie von Fernwall, dem Schwiegersohn von Bernhard Würzburger. In der familiären Runde erzählt Paul Würzburger von der Verlobung seines Vaters. Es wird heftig diskutiert wie man diese Verbindung verhindern könne, da „diese [...] für beide Teile das grösste Unglück [wäre]“¹⁰⁵. Als Lösung für dieses vermeintliche Problem wird eine Vermählung zwischen Landshutter und Malchen gesehen, um die sich Paul kümmern soll. Die Gruppe erweitert sich, als auch Bernhard

¹⁰³ Ebd., S. 58.

¹⁰⁴ Vgl. ebd.

¹⁰⁵ Ebd., S. 75.

Würzburger und die ganze Familie Rosenberg hinzukommen. Beim Eintreffen der Rosenbergs wird erneut auf das schlechte Hören Samson Ellingers rekuriert. Der folgende Dialog zeigt, wie genau er alles mitbekommt und dabei auf humorvolle Weise sich selbst in den Mittelpunkt stellt und Dinge ausspricht, die sich andere lediglich denken:

„ROSENBERG: [...] Ich hab' mir erlaubt, auch meinen Schwiegervater Herrn Samson Ellinger mitzubringen ... Er hat es sich trotz seiner hohen Jahre nicht nehmen lassen, seine Aufwartung zu machen ...

BETTY: Wir hätten ihn auch nicht allein zu Hause lasse können ... Das Dienstmädchen hat Ausgang ... hätten wir ihn einsperren sollen? ...

ELLINGER: Lauter überflüssige Redensarten ... Ich bin gekommen und ich bin da ... und fertig und schon.

WALLY (herzlich): Es ist uns sehr angenehm, Herr Ellinger, dass Sie uns die Ehre geben ...

ELLINGER: Nu, da hört Ihr's. Es ist ihr eine angenehme Ehre, dass ich gekommen bin ... Die Leute wissen doch, was sich gehört ... Ich bin nämlich seit sechs Jahren nicht ausgegangen ... Aber in so einem Fall geh' ich immer aus ...

WALLY (vorstellend): Mein Mann, meine Schwägerin, mein Schwager ...

ELLINGER: Das ist mir zu geschwind ... Also wer ist der Mann? Wer ist der Schwager? ... und Sie sind die Sportsdame ... Und Sie sind der Doktor ... und Sie sind der Museumsdirektor ... Den alten Herren kenn' ich schon, den brauchen Sie mir nicht extra vorstellen.“¹⁰⁶

Das prächtige Anwesen der Familie von Fernwall schlecht machend fährt Samson Ellinger fort:

„ELLINGER: [...] Die Herrschaften werden schon erlauben, dass ich meinen Hut im Zimmer aufbehalt' – es zieht hier fürchterlich. (Er stülpt sich den Rockkragen auf.)

WALLY: Hoffentlich gefällt es Ihnen trotzdem ein bisschen bei uns, Herr Ellinger –

ELLINGER: Etwas weit wohnt's Ihr da heraussten – etwas entlegen vom Geschäft – eine ganze Reise zu Buss gesagt. Bis man da herauskommt, man erlebt es nicht.“¹⁰⁷

Die Wiederholung von Worten sorgte womöglich für kurzfristige Erheiterung beim Publikum und stellte auf einer weiteren Ebene die unterschiedlichen Lebensumstände dar. Otto von Fernwall kaufte sich einen Tintoretto¹⁰⁸ und zeigt ihn voller Stolz seinen Gästen:

¹⁰⁶ Ebd., S. 81f.

¹⁰⁷ Ebd., S. 82f.

¹⁰⁸ Von welchem Mitglied der Familie Tintoretto (auch Robusti) das Bild stammt, geht aus dem Text nicht hervor.

„OTTO (unterbrechend zu Rosenberg): Sie sind gewiss wegen meines neuen Tintoretto gekommen – es stand doch so viel in den Zeitungen von dem interessanten Bild – ich will es Ihnen gerne zeigen –

[...]

ELLINGER (zu Otto): Ich hab’ auch ein sehr schönes Bild zu Hause. Eingerahmt in einer Rahme – der Pohlitzer alte Tempel photographisch photographiert. Zum Sprechen getroffen.“¹⁰⁹

Dies drückt aus, dass sich Rosenbergs im Anwesen der von Fernwall nicht wohl fühlen. Der Plan zur Lösung der Verbindung von ‚Onkel Bernhard‘ und Malchen Rosenberg geht auf geschickte Weise auf. Beide Seiten akzeptieren, dass sie und ihre Familien nicht zusammen passen. Allerdings gilt das nicht für alle Familienmitglieder, denn Paul Würzburger und Selma Rosenberg verloben sich noch an diesem Abend und überwinden diese Barriere.

Räume und gesellschaftliche Wirklichkeiten

Der erste Akt spielt im Kontor des Hauses von Familie Würzburger am Opernring. Die Bühnenanweisungen sprechen von einer „ruhige[n] Eleganz“, alles [ist] gediegen einfach und würdig“ und man soll merken, dass es sich um „[r]eiche Leute“ handelt, „die nicht protzen“.¹¹⁰ Die nähere Beschreibung des Chefbüros zeigt auf was mit der obigen Umschreibung gemeint ist: „Holztäfelung bis in die halbe Höhe“, [i]n der Mitte ein ovaler Tisch mit Zeitschriften, Zeitungen, Nachschlagebüchern, Mappen“, „[d]rei lederne Klubfauteuils“; im rechten Bereich des Zimmers ein „[g]rosser Schreibtisch mit Fauteuil, daneben Stuhl“; im linken Bereich ein Kamin.¹¹¹ An den Wänden sollen ein „Bild eines alten Herrn aus den Fünfzigerjahren“ sowie „einige Karten und gerahmte Pläne“ hängen.¹¹² Diese Beschreibungen zeigen ein Chefzimmer einer wohlhabenden jüdischen Holzhändlerfamilie im Jahr 1915, die dem jüdischen Bürgertum zugerechnet werden kann. Die Bedeutung des Chefbüros und den damit zur Schau gestellten Status zeigt eine kurze Passage des Dramas bei dem es um das Ausschlagen eines Geschäfts mit einem, den ethischen Vorstellungen des Unternehmers Bernhard Würzburger nicht akzeptablen Partners:

¹⁰⁹ Friedmann/Kottow: *Onkel Bernhard*, S. 85.

¹¹⁰ Ebd., S. 7.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Ebd.

„OTTO: Möchtest nicht d u , Papa, dem Verwalter, der draussen wartet, direkt sagen – natürlich, sehr höflich – er soll sich wieder zum Teufel scheren?!

WÜRZBURGER: Mit einem Wort: Ich soll die Suppe auslöffeln, die Ihr mir da eingebrockt habt – na schön! – Kann man ja schliesslich machen –

OTTO: Also dann hol' ich den Herrn. (Will ab.)

WÜRZBURGER: Halt! D a s nicht ... In mein Büro da, kommen mir solche Leute nicht herein, die von ihrem Brotherrn ihr Gehalt beziehen und sich hinter ihrem Rücken Provisionen ausbedingen. So einer darf nicht zu Hause erzählen, dass er vom Würzburger im Chefzimmer empfangen worden ist.“¹¹³

Das Geschehen verlagert sich im zweiten Akt in die Wohnung des Prokuristen Adolf Rosenberg, welche sich in der Negerlegasse im zweiten Bezirk befindet. Laut Bühnenanweisung ist das Wohnzimmer „bescheiden aber sehr reinlich“; es befinden sich hier „[a]lte Polstermöbel mit weissen gehäkelten Schutzdeckchen“.¹¹⁴ Im linken Bereich befindet sich ein „grosser breiter Fenstereinbau“, ein Nähtischchen mit Nähkorb“, ein „Stuhl“ und eine „Kommode“.¹¹⁵ „In abgeschrägter Ecke Türe zum Salon.“¹¹⁶ Weiters sind in diesem Raum ein Ofen, ein Lehnstuhl, ein Pfeifenständer, ein Divan und in der Mitte der Esstisch mit fünf Stühlen vorhanden. „Ueber dem Divan jüdische Bilder, Montefiore, gerahmte Familienfotos, Jahrzeitafel. Eingerahmtes Diplom. Pendeluhr.“¹¹⁷ Die Beschreibung der Ausstattung im Hause Rosenberg lässt auf ein kleinbürgerliches jüdisches Milieu schließen.

Der dritte Akt spielt bei Bernhard Würzburgers Schwiegersohn Otto von Fernwall. Das herrschaftliche Anwesen mit Park befindet sich außerhalb Wiens, Friedmann/Kottow beschreiben es als „schlossartige Villa im Cottage“¹¹⁸. Es spielt in der „Hall“¹¹⁹, eine Art Eingangshalle, die mit einem „Polsterdivan“, einem „grosse[n] offene[n] englische[n] Kamin mit freiem Feuer“ und davor einer „Raucherecke“ ausgestattet ist.¹²⁰ Eine breite Stiege verbindet die „Hall“¹²¹ mit weiteren Zimmern im Obergeschoß. Auf einem Plateau befinden sich „[a]n den Wänden Gobelins, ein paar altholländische Bilder in schwarzen breiten Ebenholzrahmen; auch sonst

¹¹³ Ebd., S. 17f.

¹¹⁴ Ebd., S. 36.

¹¹⁵ Ebd.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Ebd., S. 70.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Ebd.

Antiquitäten“¹²². Weitere Ausstattung – wie Friedmann/Kottow schreiben: „[w]enig, aber exquisit“ – „Vasen, Boulesuhren, etwas Marmor- und Bronzeplastik“.¹²³ Ein Wintergarten ist ebenfalls Teil der Villa. Wie aus den Beschreibungen hervorgeht, handelt es sich um ein feudales Anwesen einer aristokratischen Familie.

Friedmann/Kottow führen in ihren, jedem Akt vorangestellten, Bühnenbeschreibungen sehr detailreich die jeweiligen Wohnumstände aus und geben damit Einblick in die differenten Lebens- und Gesellschaftszusammenhänge der einzelnen Figuren und deren Familien.

Rezeption

Onkel Bernhard wurde von der Kritik mehrheitlich gut besprochen. An dieser Stelle werden Passagen einiger positiver Kritiken beispielhaft herausgegriffen und analysiert. Die folgenden Beispiele illustrieren die positiven Darstellungen der Kritik des Theaterstücks ebenso wie die Wirkung der Aufführung auf das Publikum.

Ein Punkt wurde von allen Kritikern der positiven Rezensionen angeführt: das Publikum habe sich gut unterhalten und das Stück habe gut gefallen. In der Arbeiter-Zeitung heißt es dementsprechend: „diese Geschichte hat gestern dem Publikum außerordentlich gut gefallen“¹²⁴; die Montags-Zeitung schreibt von „einem vollen Bühnenerfolg“ und einem „ehrlichen Lacherfolg“¹²⁵; das Wiener Montagblatt spricht von „eine[m] durchschlagenden Erfolg, der eine Serienaufführung erwarten läßt“¹²⁶; für die Neue Freie Presse „[war] [d]as Publikum froh, sich einen Abend lang ohne Hemmnis und Aergernis unterhalten zu dürfen“¹²⁷ und auch das Neue Wiener Journal schreibt von einem „großen Heiterkeitserfolg“¹²⁸. In zwei weiteren Punkt waren sich die Kommentatoren ebenfalls einig: die Handlung von *Onkel Bernhard* ist dünn und die Darstellung durch das Ensemble für den Erfolg sehr wichtig. Dazu schreiben die Redakteure: „Darstellung ausgezeichnet“¹²⁹, „Darstellung und Regie standen auf voller

¹²² Ebd., S. 70.

¹²³ Ebd.

¹²⁴ N.N.: „Neue Wiener Bühne“, in: *Arbeiter-Zeitung*, Nr. 360, 31.12.1915, S. 7.

¹²⁵ N.N.: „(Neue Wiener Bühne)“, in: *Montags-Zeitung*, Nr. 1860, 03.01.1916, S. 2.

¹²⁶ N.N.: „Neue Wiener Bühne“, in: *Wiener Montagblatt*, Nr. 1, 03.01.1916, S. 3.

¹²⁷ N.N.: „[Neue Wiener Bühne]“, in: *Neue Freie Presse* (Morgenblatt), Nr. 18447, 31.12.1915, S. 13.

¹²⁸ N.N.: „(Neue Wiener Bühne)“, in: *Neues Wiener Journal* (Mittagsblatt), Nr. 7962, 31.12.1915, S. 12.

¹²⁹ N.N.: „(Neue Wiener Bühne)“, in: *Montags-Zeitung*, 03.01.1916, S. 2.

Höhe¹³⁰, „ein Verdienst der Darstellung mit ihrer treuen Nachbildung all der kontrastierenden Gestalten aus einer kleinen Welt“¹³¹.

Der Kritiker der Arbeiter-Zeitung hebt den Aspekt der „kleinen jüdischen Schwächen“ hervor, in dem er berichtet, dass das Stück auch deshalb so gut beim Publikum ankam, da

„Onkel Bernhard‘ eine Verherrlichung des goldenen jüdischen Herzens und eine gutmütige, ja pietät- und respektvolle Verspottung der kleinen Schwächen und Absonderlichkeiten der älteren jüdischen Generation. Die Zuschauer fühlten sich gestern so recht zu Hause. Wie auf einem Familienfest.“¹³²

Über die Generationenfragen, die damit verbunden Schwierigkeiten und Auseinandersetzungen und die von Armin Friedmann und Hans Kottow so gut gezeichneten Figuren wird in drei der untersuchten Zeitungsartikel berichtet. So schreibt beispielsweise das Wiener Montagblatt davon, dass der Reiz dieses „jüdische Milieustück“ in den „gut geschauten Typen“ liege, die sich in zwei Gruppen teilen:¹³³

„Die ältere Generation ehrbar, solid und an der Tradition festhaltend, und die jüngere, sich gewaltsam assimilierende, die für Kammermusikabende, Autos und den Semmering schwärmt. Diese Gegenüberstellung ergibt zwanglos einige sehr lustige Situationen.“¹³⁴

Diese Ausführungen haben einen kleinen Einblick in die positiven Rezensionen gegeben und die von den Kritikern besonders berücksichtigten Aspekte vorgestellt.

Neben den positiven Kritiken werden auch negative Darstellungen des Uraufführungsabends, des Themas und der literarischen Umsetzung desgleichen veröffentlicht. In der Kritik der christlich-sozialen und antisemitischen Reichspost ist keine positive Berichterstattung zu erwarten, allerdings wird über den Abend berichtet:

Ein in durchaus jüdischem Geschäftsjargon abgewickelttes Lustspiel aus der jüdischen Handelswelt. Als Milieustudie scheint es ganz gelungen zu sein, auch Witz scheint nicht zu fehlen, nach der Heiterkeit und dem lebhaften Beifall des berufenen Premierenpublikums zu urteilen. Unserem arischen Empfinden und Verständnis liegen alle diese Dinge denn doch ein wenig zu

¹³⁰ N.N.: „Neue Wiener Bühne“, in: *Wiener Montagblatt*, 03.01.1916, S. 3.

¹³¹ N.N.: „(Neue Wiener Bühne)“, in: *Neues Wiener Journal* (Mittagsblatt), 31.12.1915, S. 12.

¹³² N.N.: „Neue Wiener Bühne“, in: *Arbeiter-Zeitung*, 31.12.1915, S. 7.

¹³³ N.N.: „Neue Wiener Bühne“, in: *Wiener Montagblatt*, 03.01.1916, S. 3.

¹³⁴ Ebd.

ferne, als daß wir uns zu einer kritischen Begutachtung entschließen könnten.¹³⁵

Eine Kritik muss hier näher betrachtet werden, da sie zwar zum einen eine Drittelseite einnimmt allerdings zum anderen eine antisemitische Hetze darstellt, die nicht unberücksichtigt bleiben darf. Es handelt sich dabei um eine im Wiener Montags-Journal publizierte Rezension. Beginnend mit dem Titel „Das Judenstück. ‚Onkel Bernhard‘ von **Friedmann** und **Kottow**.“ setzt der unbekannte Autor/die Autorin im ersten Absatz gleich mit antisemitischen Ausführungen nach:

„Jüdische Witze und der witzige Jud waren immer ein gerne gesehenes Possenrequisit, warum sollte man das ganze Judentum nicht zum Witz und als Witz heranziehen . . ? Das Sonderbare daran ist nur, daß immer wieder Juden von diesen Requisit Gebrauch machen . . . Daß arische Schriftsteller den Juden nicht so interessant finden, um ihn auf die Bühne zu bringen, ist begreiflich, ganz unbegreiflich ist aber, weshalb sich die jüdischen so gerne dazu verstehen, aus jüdischen Gebrechen und komisch vertonten Eigentümlichkeiten Tantiemen herauszuschlagen. Jüdischer Familiensinn — von Ariern selbst achtungsvoll anerkannt — erscheint den jüdischen Schriftstellern gerade gut genug, Witze daraus zu machen. Warum nur? Finden sie interessanteren Stoff nicht? Oder haben sie so wenig Achtung vor ihrer Rasse, daß sie diese für gute Tantiemen gerne an den Pranger des Spottes stellen . . . ?“¹³⁶

Das Vorurteil des kapitalistischen und gierigen Juden, der mit allem – und davon scheint nicht einmal die Familie ausgenommen zu sein, wie in dem Artikel erwähnt wird – Geld zu machen versucht, wird scheinbar selbstverständlich gleich zu Beginn bedient. Danach folgt eine Ausführung über ein ‚Milieu‘, welches „arischen Geschmack“¹³⁷ nicht treffe:

„Das neueste Stück dieses Genres atmet Milieu. Zweiter Bezirk. Erschwerung: aus Pohrlitz. Das ist die Stadt, in der nach der Angabe des alten Ellinger „fast lauter Juden“ wohnen. Wien macht Witze über Pohrlitz Friedmann und Kottow über die Pohrlitzer . . . Arischer Geschmack findet darin nichts Pikantes. Also machen sich die Juden über die Juden vor Juden lustig. Neben mir saß ein arisches Ehepaar, das bei den „besten Witzen“ des Herrn Ellinger keine Miene verzog. Auch über Eisenbach lachen nur Juden . . . Warum nur verspotten sich die Juden so gerne selber? Haben sie keine Achtung von sich selbst? [...] Ein Milieu, so recht aus dem Vollen heraus. Zweiter Bezirk mit Pohrlitz. Zweiter Bezirk ist gut, Pohrlitz ist gut, wie gut

¹³⁵ N.N.: „Neue Wiener Bühne“, in: *Reichspost*, Nr. 613, 31.12.1915, S. 9.

¹³⁶ Tyll red.: „Das Judenstück“, in: *Wiener Montags-Journal*, Nr. 1766, 03.01.1916, S. 2.

¹³⁷ Ebd.

muß erst die Mischung sein? Man schwimmt förmlich im jüdischen Schmalz. ¹³⁸

Dann werden die beiden Autoren Friedmann und Kottow direkt angegriffen:

„Sorgenlos leben die beiden Verfasser während des blutigen Krieges. Ist ihnen eben nichts anderes eingefallen, als: wie machen wir ein Stück das „geht“ und Tantiemen bringt ...? [...] Man wird lachen über das Stück und über den komischen alten Ellinger und über Pohrlitz. Ueber sich selbst lacht das Judentum, da es leuchtenden Auges in eine neue Zukunft sehen und sich selber durch Selbstachtung adeln sollte. Armes Volk, das so viele Schreiber und so wenig Dichter hat ...!“¹³⁹

Nachdem ein wenig Positives über die Darstellung der Schauspielerinnen und Schauspieler geschrieben wurde, wird zum Schluss der Kritik noch einmal breit ausgeholt und klargemacht, dass es sich für ein ‚arisches Publikum‘ nicht lohne *Onkel Bernhard* an der Neuen Wiener Bühne zu sehen:

„Ich muß gestehen, ich habe mich entsetzlich gelangweilt. Weil ich mir immer den Kopf zerbrochen habe, warum denn die Juden sich so gerne gar so interessant finden. Ich weiß bestimmt, eine katholische Komödie würden sie als geschmacklos verdammen, selbst die gewaltige Tragödie Schönherr von ‚Glaube und Heimat‘ ihren Beifall nur halb und halb gefunden. Das jüdische Thema variieren sie so gerne und nach allen Arten. Und was ist denn eigentlich daran interessant? Oder gar neu?“¹⁴⁰

Der Autor/die Autorin dieses Artikels fährt im gleichen Tonfall fort und rätselt darüber, ob „eine ethische Notwendigkeit [besteht], diese latente Wahrheit auf die Bühne zu bringen“ und ob „die ganze Mischpoche der Herren Friedmann und Kottow auf die Bühne“ gehöre.¹⁴¹ Als „ihre einzige Entschuldigung“ nennt er die „Tantiemen“, ohne welche „der Geschmack und Erfindungsgabe der beiden Bühnenaufsteller recht übel hergenommen werden“ würden.¹⁴²

Abschließend sei angemerkt, dass es sich bei dieser antisemitischen Darstellung in den untersuchten Zeitungen um eine Ausnahme handelt. Sie zeigt dennoch die antisemitische Haltung, welche in Teilen der Bevölkerung und bei JournalistInnen vorherrschte, weshalb sie in dieser Ausführlichkeit behandelt wurde.

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Ebd., S. 3.

¹⁴² Ebd.

Neben Zeitungsberichten schien die Betrachtung des entsprechenden Zensuraktes¹⁴³ des K.K. N.Ö. Statthaltereipräsidiiums naheliegend und wichtig. Allerdings bietet dieser keine neuen oder besonderen Erkenntnisse.

Die Zensurbehörde und der Großteil der Kritiker waren sich einig, dass es sich um ein gutes, jedoch handlungsarmes Lustspiel handelt, welches das bürgerliche jüdische Milieu in besonderer Weise zu beschreiben vermag. Die Umsetzung auf der Bühne wird in den Zeitungsartikeln als gelungen dargelegt. Die durchwegs guten Besprechungen in den Zeitungen waren dem großen Zuspruch des Publikums sicher zuträglich.

Welch enormen Zuspruch das Theaterstück beim Publikum fand, belegen die Zahlen der Neuen Wiener Bühne. Gotthard Böhm hat in seiner Dissertation mit dem Titel *Geschichte der Neuen Wiener Bühne* im Jahr 1965 eine Übersichtsarbeit vorgelegt, welche die Basis für die Auswertung der Spielzeiten in Bezug auf die drei in diesem Kapitel behandelten Dramen legt (siehe *Der Erfolg der drei Dramen an der Neuen Wiener Bühne* in diesem Kapitel).

Prokurist Poldi. Lustspiel in drei Akten

Autoren: Armin Friedmann und Ludwig Nerz

Verleger: Bühnenverlag Max Pfeffer, Wien–Leipzig

Uraufführung: Neue Wiener Bühne, 30. November 1917

MAX BLASS Kaufmann	SALO RAPPAPORT Schwager von Rosa Blass
ROSA BLASS dessen Frau	ELSA RAPPAPORT dessen Frau
IDA BLASS deren Tochter	SCHICK FRAU SCHICK
JULIUS BLASS deren Sohn	PICK FRAU PICK
EMMY BLASS deren Tochter	BONDY Praktikant bei Max Blass
LEOPOLD „POLDI“ MISCHLER Angestellter von Max Blass	VOKRÁL Hausknecht bei Max Blass
SOPHIE MISCHLER dessen Mutter	LINA Dienstmädchen bei Max Blass
DR. MED. IGNAZ S. RITZKY Hausarzt der Familie Blass	GRÖDL Kunde der Firma Max Blass
	EIN BRIEFTRÄGER

¹⁴³ Vgl. Zensurakt Stammzahl 1820, Registr. Zeichen XIV/197a4, Jahr 1915. Niederösterreichisches Landesarchiv St. Pölten.

Dramaturgie und Komik

Der beim Tuchgroßhändler Max Blass angestellte Leopold ‚Poldi‘ Mischler ist ein anständiger und tüchtiger Mitarbeiter und arbeitet seit mittlerweile 18 Jahre für das Unternehmen und möchte gerne Emmy Blass, die jüngere Tochter des Hauses Blass, heiraten. Am Tag der Geburt von Emmy Blass ist er als Praktikant bei Max Blass ins Unternehmen eingetreten. Allerdings soll sich Emmy Blass mit dem Sohn von Erasmus Baron von Kagersdorff verloben. Dies unter voller Zustimmung von Rosa Blass; Max Blass hat diesbezüglich Bedenken. Die relativierende Haltung von Max Blass bezüglich der Verbindung seiner Tochter mit dem Sohn von Erasmus Baron von Kagersdorff wird im folgenden Dialog mit seiner Frau Rosa Blass deutlich und zeigt den humorvollen Umgang mit dem Haderm des Vaters. Auf der Bühne hat diese Szene wohl ungemein komischer gewirkt, als aus dem Text selbst hervorgeht:

„R o s a : Also, die Sache gefällt Dir nicht, Blass?

B l a s s : Hab’ ich gesagt, sie gefällt mir nicht? Sie gefällt mir ja ... nur sehr besonders gefällt sie mir nicht.

R o s a (forschend): Du bist nicht entzückt?

B l a s s : Ich bin nicht entzückt? Ich bin ja entzückt – nur sehr entzückt bin ich nicht.

R o s a : Das wird schon kommen. Der junge Mensch hat ausgezeichnete Manieren ...

B l a s s : Und davon kann man leben? –

R o s a : Wenn man der Schwiegersohn von Max Blass ist, schon.

B l a s s : Rosa, mein Kind, ich sag’ Dir’s, wie es ist – die Sach’ gefällt mir ja sehr gut – aber ich bin nicht dafür.

[...]

B l a s s : Recht mag es sein – aber billig ist es nicht. Uebrigens, man wird doch da sehen – ich sag’ noch nicht ja ... ich sag’ noch nicht nein ... aber eher sag’ ich nein als ja.

R o s a : Und ich, Papa, sei mir nicht bös, ich sag’ eher ja wie nein.

B l a s s : Da wären wir ja halb und halb einig.¹⁴⁴

Max Blass hat die Befürchtung, dass Poldi Mischler um die Hand seiner Tochter Emmy anhalten könnte; dies würde nach seinen vorausschauenden Überlegungen zur Kündigung führen. Das würde die Existenz der Familie Blass gefährden:

„Blass: Und dann geht er mir aus dem Geschäft. Krach, hab’ ich die Kündigung. Und ich steh’ da, mit die Tüchel ... kann sie nicht verkaufen –

¹⁴⁴ Friedmann, Armin/Nerz, Ludwig: *Prokurist Poldi. Lustspiel in drei Akten*. Regie- und Soufflierbuch. Wien/Leipzig: Bühnenverlag Max Pfeffer 1918, S. 16.

verkaufen kann die Tüchel nur Poldi – ich kann keine neuen bestellen – bestellen kann sie nur Poldi.¹⁴⁵

Als Ausweg aus dieser Situation schlägt Rosa Blass vor, Poldi zum Prokuristen des Unternehmens zu machen und damit im Geschäft zu halten. Beim Warten auf den Hausarzt Dr. Ritzky beginnt Rosa Blass ihrem Mann die positiven Aspekte einer Ehe mit dem Baron näher zu bringen:

„R o s a : Und kaiserlicher Rat möchtest Du auch nicht werden? Wo jeder jetzt schon ein kaiserlicher Rat ist, nur Du nicht ...

B l a s s : Ich halt' nichts auf solche Sachen ... das weißt Du doch. Aber glaubst Du, dass der alte Kagersdorff das anregen könnte?

R o s a : Ich glaub' schon. Er ist ein bedeutender Anregerer.¹⁴⁶

Dann machen sich die Beiden über Dr. Ritzky und seine Verspätung lustig:

„B l a s s : [...] Wo bleibt Ritzky? Er müsst doch schon längst da sein ... Ich muss ihm telefonieren. Ihn wird doch kein Patient aufgehalten haben –

R o s a : Ritzky ist doch kein Doktor – er is doch nur ein Hausarzt ...¹⁴⁷

Als Dr. Ritzky eintrifft, wird die Szene um einen komischen Aspekt reicher:

„(Es klopft an der Mitteltür)

R o s a und B l a s s (zugleich): Herein! (Die Klinke bewegt sich, nochmaliges Klopfen.)

R o s a und B l a s s : Herein! Nochmaliges Klopfen, heftigeres Bewegen der Klinke.)

B l a s s : Warum kommen Sie denn nicht herein Herr Doktor – was sind das für Sachen?

D r . R i t z k y s S t i m m e (draussen): Weil ich nicht kann!

R o s a : Warum können Sie auf einmal nicht?

D r . R i t z k y s S t i m m e (draussen): Weil die Tür zugesperrt ist.

B l a s s : Richtig. Wo Ritzky recht hat, hat er recht! Aber wo hab' ich den Schlüssel – um Gotteswillen, wo ist der Schlüssel – (Sucht in allen Taschen.) Da ist er schon, in der rückwärtigen Brusttasche. Wenn ich jetzt den Schlüssel nicht gefunden hätt', hätt' der Doktor nicht hereinkönnen!¹⁴⁸

Dr. Ritzky wird als „[k]leiner, dünner, alter, weisshaariger Mann, [...] 72 Jahre¹⁴⁹ beschrieben und seine Art des Umkehrens seiner Aussagen bzw. Meinungen zeigt sich anhand folgenden Beispiels und wird in diesem Stück des Öfteren wiederholt:

¹⁴⁵ Ebd., S. 17.

¹⁴⁶ Ebd., S. 18.

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ Ebd., S. 18f.

¹⁴⁹ Ebd., S. 19.

„R i t z k y : Wieviel Grad habt's Ihr da herin im Zimmer? Seit zwanzig Jahren sag' ich Euch, Ihr sollt's Euch einen Thermometer anschaffen, aber bei Euch ist doch alles umsonst ... Am besten is, ma' red't gar nix ... Ihr folgt's doch nicht Eurem Hausarzt. Ich wer' noch müssen einen Professor kommen lassen ... und wenn der sagen wird, a Thermometer muss her, werd der Thermometer eine halbe Stund' später da sein.

R o s a : Dort hängt er doch, der Thermometer, Herr Doktor.

D r . R i t z k y : Hängt er dort, dann ist's gut. Dann halt ich erst recht mein Pelz an. Ein Thermometer macht doch nicht warm, er zeigt doch nur, wie kalt es ist im Zimmer. Wer braucht a Thermometer?!

R o s a : Nu, Herr Doktor, was is Neues?

B l a s s : Wir sind schon sehr neugierig.

D r . R i t z k y (überhört es): Alles gesund bei Euch, ja? ... Blass, Sie überarbeiten sich ... das ist nicht gut ... Sie sind nicht mehr der Jüngste. Hat das an Sinn, hat das an Zweck?

R o s a : Er macht doch gar nichts mehr ... alles macht doch der Poldi.

D r . R i t z k y : Poldi? Dann hab' ich nichts gesagt ... Und Sie werden a bisserl stark, Frau Blass.

R o s a : Stark, ich? Seit vorigen Monat hab' ich um vier Kilo abgenommen.

D r . R i t z k y : So? Abgenommen haben Sie – Dann hab' ich nichts gesagt ...¹⁵⁰

Dr. Ritzky, der Hausarzt der Familie Blass hat Erkundigungen zur Familie Kagersdorff eingeholt, um ihnen über die familiären und finanziellen Verhältnisse derselben zu berichten. Dr. Ritzky gibt den Blass' den Rat, Poldi mit ihrer älteren Tochter Ida zu verheiraten. Max Blass bietet Poldi Mischler die Prokura sowie die Hochzeit mit Ida – inklusive einer hohen Mitgift – an; jedoch nimmt Poldi nur die Prokura an, nicht aber Ida Blass zur Frau. Blass lädt Poldi Mischler und seine Mutter zum geplanten Abendessen mit von Kagersdorff – bei dem die Verlobung vom Sohn des Erasmus' Baron von Kagersdorff und Emmy Blass fixiert werden sollte – ein, um die Prokura zu feiern.

Im zweiten Akt treffen nach und nach die Gäste des Abendessens bei Blass ein. Entgegen der Planung von Max Blass – Baron von Kagersdorff mit Sohn sollten als erste um 19.30 Uhr eintreffen – findet sich Poldi Mischler mit seiner Mutter als erstes ein; Poldi lässt seine Mutter allein, da er noch etwas im Geschäft zu erledigen hat. Es handelt sich dabei um die Suche nach einem zusätzlichen Magazin für die Firma Blass. Herr Rappaport hat dazu seinen Cousin Popper – ein „Häuseragent“¹⁵¹ – und den Verwalter von Baron Kagersdorff mit einer Immobilie zu Poldi Mischler gesendet. Poldi hat das Geschäft, trotz einer angebotenen Extraprovision für ihn, abgelehnt, da es

¹⁵⁰ Ebd., S. 19f.

¹⁵¹ Ebd., S. 55.

sich bei der Immobilie um „eine Baracken“¹⁵² handelte. Erneut zeigt Friedmann, dass er entgegen gängiger Vorurteile ehrliche jüdische Kaufleute in seinen Dramen zeichnet:

„Rappaport: Weh’, was für ein Schmock! – (Wütend.) Und was haben Sie jetzt davon? So viel, wie wir alle – einen Schmarrn! Hätten Sie mich auch was verdienen lassen.

Leopold: Wie kommen Sie dazu?

Rappaport: Ich hab’ doch den Popper geschickt.

Leopold: Tut mir sehr leid, Herr Rappaport, aber faule Geschäfte mach’ ich mit keinem Kagersdorff, mit keinem Popper und mit Ihnen schon gar nicht.“¹⁵³

Elsa und Salo Rappaport versuchen den Besuch bei den Blass’ gleich mit einer Gratisbehandlung von Dr. Ritzky zu verbinden; Salo Rappaport beschreibt seine Beschwerden und deren Ursachen folgendermaßen:

„R a p p a p o r t : Zwei Kranke sind wir jetzt im Haus – mir war in der letzten Zeit auch nicht gut. Erstens einmal schlaf’ ich miserabel – wenn ich mich um zehne ins Bett leg’, bin ich um achte in der Früh schon wach.

D r . R i t z k y : Mir gesagt.

R a p p a p o r t : Mein Magen gefällt mir auch nicht mehr. Gestern ess’ ich Ihnen drei Stückl Beiried und a ganz a kleines Stückl Krautstrudl, nicht grösser wie so (zeigt ein grosses Stück), dann haben sie mir noch gewärmt a Stückl Kukuruz. Mein Leben geb’ ich her für a Stückl Kukuruz! Dann ein gemischtes Kompo’ Aepfel, Birnen, Zwetschken und als Dessert a paar Grammeln – und schon hab’ ich gespürt, ich hab’ kein’ Appetit mehr.

D r . R i t z k y : Essen Sie nächstens bloss zwei Stückl Beiried und nicht mehr a l s einen halben Meter Krautstrudl.

R a p p a p o r t : Und erst mein Kopf! Mein Kopf g’fällt mir nicht. Einen Druck hab’ ich – (Zeigt und schlägt rückwärts) da – da! Der Druck g’fällt mir nicht.

D r . R i t z k y (sich besorgt stellend): Das ist ernsthaft ... Mit dem Kopf dürfen Sie nicht spielen –

R a p p a p o r t : Wer spielt mir dem Kopf?

D r . R i t z k y : Das ist Ihr schwächster Körperteil.“¹⁵⁴

Ritzky hat die Rappaports durchschaut und stellt den Beiden anstatt eines Rezepts eine Rechnung aus:

„D r . R i t z k y : [...] Da muss ich Ihnen gleich etwas aufschreiben. Haben Sie vielleicht ein Blatterl Papier?

F r a u R a p p a p o r t : Siehst Du, das hab’ ich Dir immer gesagt.

R a p p a p o r t : Da haben Sie eine Geschäftskarten von mir, Herr Doktor.

[...]

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Ebd., S. 56.

Dr. Ritzky (schreibt langsam am Goldtischchen links).

Rappaport (zu seiner Frau): Was sagst Du, wie liebenswürdig Dr. Ritzky heute ist? – Na, war das eine gute Idee von mir, dass wir ihn gefragt haben?

Dr. Ritzky (steht auf und gibt ihm das angebliche Rezept).

Rappaport (erschrickt): Grosser Gott, was ist das?

Dr. Ritzky (trocken): Die Rechnung. Die ärztliche Note. Zwei Krankheiten von Ihrer Frau, drei von Ihnen – à zehn Kronen – macht netto fünfzig Kronen. Das ist meine Nachttax, weil schon der Luster brennt.¹⁵⁵

Nach und nach treffen die anderen Gäste im Hause Blass ein. Baron von Kagersdorff und Sohn teilen mittels einer Karte, die an Julius Blass im Kaffehaus geht, überraschend die Absage mit. Diese Situation wird durch ein kleines Wortspiel aufgeheitert, als Rosa Blass zu Ida sagt, dass nichts geschehen wäre, allerdings „[d]er Hochadel a bissel heiser geworden [is]“¹⁵⁶. Woraufhin Dr. Ritzky antwortet: „Und deshalb seid’s Ihr verschnupft“¹⁵⁷, was im Wienerischen verärgert bedeutet. Es stellt sich heraus, dass die von Kagersdorff vermutlich deshalb abgesagt haben, da Poldi Mischler den Verwalter der Kagerdorffs aus dem Geschäft komplimentiert hat und die Immobilie nicht gekauft hat. Daraufhin wird Poldi vorgeworfen für die Situation verantwortlich und im Unternehmen schon zu groß geworden zu sein. Nach einem Wortgefecht kündigt Poldi am Ende des zweiten Aktes seine Stelle bei Max Blass.

Zu Beginn des dritten Aktes nähern sich Poldi Mischler und Ida Blass bei der laufenden Übergabe der Geschäfte (Lagerbestände, Tuchmuster etc.) an und Poldi macht ihr Avancen. Max Blass kümmert sich nach Jahren der Nichtanwesenheit wieder um sein Tuchgeschäft und merkt dabei allerdings, dass er bezüglich der Tuch-Branche nicht mehr am aktuellen Stand ist und er selbst die Kundschaft nicht mehr persönlich kennt bzw. verwechselt. Auch haben sich die Kunden an Poldi ‚gewöhnt‘, was sich durch folgenden Dialog belegen lässt: „Grödl: Na, na, Herr von Blass ... I muass den Herrn Leopold haben ... i bin schon so an ihn g’wöhnt ... Sehng’s, der wass, was i brauch’ – besser als i selber.“¹⁵⁸ Im Wissen darum, dass das Unternehmen ohne Leopold Mischler nicht, im besten Fall nicht gut, weiterlaufen wird, schlägt Dr. Ritzky vor, Poldi nun doch Emmy Blass als Ehefrau anzutragen. Als Max Blass und Dr. Ritzky Poldi Mischler ihren Vorschlag unterbreiten, unterbricht sie dieser und sagt: „Ihr Schwiegersohn werd’ ich ganz gern, Herr Blass – aber – die Emmy brauch ich nicht

¹⁵⁵ Ebd., S. 56f.

¹⁵⁶ Ebd., S. 64.

¹⁵⁷ Ebd., S. 65.

¹⁵⁸ Ebd., S. 83.

dazu!¹⁵⁹ Das Lustspiel endet mit der Verlobung von Leopold ‚Poldi‘ Mischler und Ida Blass.

Räume und gesellschaftliche Wirklichkeiten

Prokurist Poldi spielt in einem bürgerlichen Haus in der im ersten Bezirk gelegenen Gonzagagasse. Der erste Akt spielt im Wohnzimmer der Familie Blass, die „[b]ehaglich, aber etwas altmodisch“¹⁶⁰ eingerichtet ist. Friedmann/Nerz beschreiben die Bewohner dieser Wohnung als „[w]ohlhabende Leute ohne besonderen Geschmack“¹⁶¹.

Der zweite Akt spielt im Salon der Wohnung Blass. In diesem befinden sich unter anderem ein „brennender elektrischer Kristalluster“, ein „Goldtischchenetablisement“ und ein „geschweifeter Diwan“.¹⁶² Der Salon wird von den Autoren folgendermaßen beschrieben:

„Der Salon muss einen diskret komischen Eindruck machen, weil das Mobiliar zusammengestoppelt ist und stilistisch nicht zusammengehört: Biedermeier, poliertes Holz, neben Rokoko, Weiss und Gold. Falsches neben Echtem. Wohlfeiles neben Kostbarem. Im ganzen: eine nicht unliebenswürdige, gar nicht unsympatische, weil naive Geschmacklosigkeit ist auszudrücken.“¹⁶³

Die Figur Rosa Blass gibt in einer kurzen Sequenz noch einen weiteren Eindruck von der Wohnung – als sie Sophie Mischler durch die Wohnung führt:

„Rosa (stolz bescheiden): Es ist ganz nett. Kommen Sie, Frau Mischler, ich zeig’ Ihnen die andern Räume. Eine ganze Masse Räume – also das ist der grosse Salon – wir haben auch noch einen kleinen intimen Salon – für die Intimitäten – rückwärts ist das Speisezimmer, da wird gegessen – dann haben wir noch ein Esszimmer, da wird gespeist.“¹⁶⁴

Neben der Beschreibung einzelner Räumlichkeiten bekommt man hier einen Eindruck vom Witz den Armin Friedmann und Ludwig Nerz in die Figurenrede bringen.

¹⁵⁹ Ebd., S. 88.

¹⁶⁰ Ebd., S. 7.

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² Ebd., S. 34.

¹⁶³ Ebd.

¹⁶⁴ Ebd., S. 49.

Auch die Arbeitsräumlichkeiten, die sich im selben Gebäude – vermutlich im Erdgeschoss – befinden, werden zum Spielort im dritten Akt. Das Geschäft hat „den Charakter von Kontor und Magazin zugleich“¹⁶⁵. Der Magazinbereich ist mit hohen Regalen, in denen Kartons stehen, ausgestattet. Im Bürobereich befinden sich ein „kleiner schwarzer Lederdiwan“, ein „eiserner Füllofen“, „der Schreibtisch des Chefs mit einem Fauteuil“ und „ein Doppelschreibtisch oder zwei aneinandergerückte Schreibtische“.¹⁶⁶ Insgesamt wird die Büroeinrichtung als „nicht modern, nicht zu elegant, alles gebraucht, aber auch weder dürftig, noch schäbig“¹⁶⁷ beschrieben.

Rezeption

Im Folgenden werden exemplarisch Rezensionen zu *Prokurist Poldi* analysiert und das von Kritik und Publikum gut aufgenommene Stück illustriert. Wie bereits bei *Onkel Bernhard* handelt es sich bei den untersuchten Kritiken um durchwegs positive Besprechungen, mit Ausnahme des Artikels in der Reichspost.

Beinahe alle untersuchten Zeitungen – Ausnahme stellt die Wiener Allgemeine Zeitung dar, diese äußert sich nicht zu diesem Punkt – schätzen in ihren Rezensionen *Prokurist Poldi* als Fortsetzung von *Onkel Bernhard* ein. So schreibt beispielsweise der Kritiker der Neuen Freien Presse davon, dass „der witzige Autor von ‚Onkel Bernhard‘, diesmal gemeinsam mit dem bekannten Schauspieler Ludwig N e r z zu dem lustigen Milieustück eine Art amüsanter Fortsetzung geschrieben [hat]: ‚Prokurist Poldi‘“¹⁶⁸. Hinsichtlich der positiven Aufnahme der Aufführung durch das Publikum spricht das Neue Wiener Journal davon, dass diese „mit lebhaftem Beifall aufgenommen wurde“¹⁶⁹ und die Neue Freie Presse schreibt: „Das Publikum unterhielt sich ausgezeichnet und rief mit den Hauptdarstellern die Autoren oft und herzlich“¹⁷⁰. Der Aspekt des Milieus wird in den analysierten Artikeln stark hervorgehoben. So wird in der Betrachtung der Wiener Allgemeinen Zeitung von einem „lustige[m], mit einfachen Kunstmitteln hergestellte[n] Schwank, voll guter jüdischer Witze, Wendungen, Figuren, Gefühls- und Denkmethode[n]“¹⁷¹ geschrieben und mit Bezug auf Friedrich Nietzsche die „Geburt der

¹⁶⁵ Ebd., S. 68.

¹⁶⁶ Ebd.

¹⁶⁷ Ebd.

¹⁶⁸ N.N.: „[Neue Wiener Bühne]“, in: *Neue Freie Presse* (Morgenblatt), Nr. 19138, 01.12.1917, S. 10.

¹⁶⁹ N.N.: „(Neue Wiener Bühne)“, in: *Neues Wiener Journal*, Nr. 8653, 01.12.1917, S. 7.

¹⁷⁰ N.N.: „[Neue Wiener Bühne]“, in: *Neue Freie Presse* (Morgenblatt), 01.12.1917, S. 10.

¹⁷¹ P., A.: „(Neue Wiener Bühne)“, in: *Wiener Allgemeine Zeitung* (6 Uhr-Blatt), Nr. 11889, 01.12.1917, S. 3.

Komödie aus dem Geist des Jargons¹⁷² verkündet. „Die Autoren kennen die Milieuwelt des Franz-Josef-Kai sehr genau. Sie haben ein scharfes Auge für das Innenleben dieses und der angrenzenden Bezirke¹⁷³ – so der Kritiker des Neuen Wiener Journals. In Bezug auf die Darstellung am Premierenabend wird in der Arbeiter-Zeitung ausgeführt, dass „[d]as Stück gestern sehr gefallen [hat]“; die Schauspieler „brauchten, um diesen Erfolg zu erzielen, nur ihre Rollen aus dem ‚Onkel Bernhard‘ weiterzuspielen“¹⁷⁴. Allerdings, so der Autor, „standen auch einige Leute auf der Bühne, die nicht ordentlich jüdeln können“¹⁷⁵. Anders in der Wiener Allgemeinen Zeitung: „So lange gemauschelt wird, schwellt eine gute Brise die Segel der Unterhaltung. Bei Hochdeutsch – oder wenn der Jargon ins Gefühlvolle abbiegt – tritt allsogleich Windstille ein und wir liegen an Ufern der Langeweile fest.“¹⁷⁶ Auf den besonderen Umgang der Autoren des Lustspiels mit dem im Kapitel *Jargon und Antisemitismus* angesprochenen Umstandes, dass AntisemitInnen die Darstellung jüdischer Figuren am Theater in die Alltagswelt übertrugen, wird in der Neuen Freien Presse eingegangen und berichtet, dass „sich die Autoren nie zu vergrößernden Uebertreibungen verleiten lassen, sondern immer geschmackvoll bleiben“¹⁷⁷.

Diese positiven Kritiken beschreiben zum einen die besonders detailreiche Herausarbeitung der Figuren, den gelungenen Einsatz jüdischen Witzes sowie die gute ‚Milieu‘-Kenntnis Armin Friedmanns. Zum anderen wird darauf verwiesen, dass die Darstellung durch die Schauspielerinnen und Schauspieler und der damit verbundene Einsatz des ‚Jüdelns‘ bzw. des ‚Jargons‘ auf der Bühne zum großen Erfolg und zur Unterhaltung des Abends beigetragen haben.

Zwei Rezensionen werden an dieser Stelle in besonderem Maße hervorgehoben. Im ersten Fall handelt es sich um die Kritik der Reichspost, welche auf ambivalente Weise eine Art Anerkennung von Leistung der Autoren – wenngleich dies in eingeschränktem Maß geschieht – und der Schauspielerinnen und Schauspieler formuliert:

„Wieder ein jiddisches Lustspiel: ‚Prokurist Poldi‘ von dem im Jargon schon bestens bewährten Armin Friedmann, welchem sich, als Renommierschrift der Firma Herr Ludwig Nerz, der Schauspieler, beigelegt hat. Nun, an diesem Lustspiel würde sich ein Autor allein gerade auch nicht

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ N.N.: „(Neue Wiener Bühne)“, in: *Neues Wiener Journal*, Nr. 8653, 01.12.1917, S. 7.

¹⁷⁴ Str., J.: „Neue Wiener Bühne“, in: *Arbeiter-Zeitung* (Morgenblatt), Nr. 330, 01.12.1917, S. 7.

¹⁷⁵ Ebd.

¹⁷⁶ P., A.: „(Neue Wiener Bühne)“, in: *Wiener Allgemeine Zeitung* (6 Uhr-Blatt), 01.12.1917, S. 3.

¹⁷⁷ N.N.: „[Neue Wiener Bühne]“, in: *Neue Freie Presse* (Morgenblatt), 01.12.1917, S. 10.

überheben. Es schildert in der gewissen, behaglich kleinmalerischen Art mit nicht sonderlich großem Aufwand an Erfindungskraft, dafür aber vieler Gefälligkeit und vielem, schlagenden Wortwitz eine kleine, harmlose Episode aus dem Wiener Geschäftsleben, und es wäre ungerecht, zu leugnen, daß man sich nicht übel unterhält. [...] Mit besserer oder geringerer Beherrschung des Jargons jüdeln sich über ein Dutzend Schauspieler wacker durch das Stück. In kleinerer Episodenfigur betätigt Herr S t ä r k wieder sein famoses Talent. Frl. W o l f f und Herr I w a l d schufen vollblütige Gestalten.“¹⁷⁸

Andererseits wird der Autor der Rezension durch antisemitisches Gedankengut auffällig – was bei der katholischen Reichspost nicht verwundert –, mit dem allgemeine Ressentiments bzw. Vorurteile bespielt und befördert werden:

„Allerdings darf man dabei nicht an das andere Jargonstück denken, jenes leider immer noch nicht geschriebene, welches das w i r k l i c h jüdische Geschäftsleben schildern müßte. Darin müßte es, wenn der Autor ehrlich wäre, weit weniger gemütvoll und ‚patriarchalisch‘, weit weniger menschenfreundlich, redlich und behaglich zugehen, als in den Bureaus von ‚Onkel Bernhard‘ und ‚Prokurist Poldi‘. Schließlich gibt es ja eine tägliche Gerichtssaalrubrik, die ungeschminkt ein wenig anders ‚dichtet‘ und in der die Herrschaften vom Stamme jener, welche zu verdienen lieben, wenn andere sterben müssen, eine ganz andere Rolle spielen.“¹⁷⁹

Armin Friedmann setzt mit seinen Lustspielen allerdings eine Gegenpositionen zu dieser hier zitierten. Dies geht vergleichsweise aus der dargelegten Rezension der Neue Freie Presse hervor. Der Autor der Reichspost behauptet in seiner Kritik eine Wirklichkeit, die aus in Vorurteilen festgeschriebenen ‚jüdischen Eigenschaften‘ besteht.

Bei der zweiten Rezension handelt es sich um die Kunstfertige und Humorvolle im Wiener Montags-Journal, die zum Teil ‚jüdelnd‘ über den Theaterabend – und darüber hinaus, über die besondere Art von Friedmann’schen Jargonstücken – berichtet:

„Zum erstenmal: ‚Prokurist Poldi‘ .. Nu?! Und von Armin Friedmann und Louis Nerz ... Nu, was soll ich Ihnen sagen? Sie wissen doch?! ‚Onkel Bernhard‘ ist tot, es leb’ ‚Prokurist Poldi‘! Versteh’n? Also da is e Kaufmann. Am ‚Kee‘. E Jud, natürlich. Aber e moderner. Er mauschelt sozusagen ungeheuer diskret. Der hat zwei Töchter: ein ‚Aschenbrödel‘ und einen Backfisch. Den möcht’ der Poldi – I w a l d gibt ihn, Diskretion zweiter Güte, mauschelt nur mit die Händ’ ... Aber der Backfisch will e Grafen, der von Poldi entlarvt wird. Poldi aber nimmt das ‚Aschenbrödel‘. Weil das die wahre Prinzessin ist und auch mehr Mitgift hat ... Was will das aber besagen. Da is e Doktor, der weiß alles besser. Und der mauschelt ...

¹⁷⁸ N.N.: „Neue Wiener Bühne“, in: *Reichspost*, Nr. 556, 01.12.1917, S. 8.

¹⁷⁹ Ebd.

hmmmm ... (Geste Morgan als Konzipient). Das Wasser läuft ein' im Mund zusamm', wenn der mauschelt. Was soll ich Ihnen sagen: S t ä r k gibt ihn! Man hört also alle Nuancen, sieht alle Gestikulationen, man fühlt sich, mit einem Wort daham ...! Nur Hertha Wolf [sic!] kann nix mauscheln – die sollte Herr Friedmann in Lektion nehmen ... Sonst spielt sie gut, auch Fr. Neustädter, Fr. Lohrer, Fr. Förster, die das Mauscheln noch lernt... Beim dritten Stück von ‚Onkel Toni‘ wird's schon geh'n ... Vorläufig: 100 Aufführungen, ohne die im Ausland. Tantiemen – nicht auszurechnen. Kurz: Das ‚Wiener Lustspiel‘ ist geboren!“¹⁸⁰

Dieser Kritik wird hier in voller Länge Platz gegeben, da ihr Autor eine besondere Art – die der Aufführung wahrscheinlich am nächsten kommende – wählt über das Jargonstück *Prokurist Poldi* zu schreiben.

Dem Zensurakt des K.K. N.Ö. Statthalterei-Präsidiums liegt nur das Ansuchen der Neuen Wiener Bühne und die Stellungnahme der Behörde bzgl. der Aufführungsbewilligung, jedoch keine so genannte ‚Relation‘ – ein Bericht eines Beobachters bzw. Beurteilers der Behörde vor Ort – bei.¹⁸¹

Doktor Stieglitz. Familienkomödie in drei Akten

Autoren: Armin Friedmann und Ludwig Nerz
 Verleger: Bühnenverlag Max Pfeffer, Wien–Leipzig
 Uraufführung: Theater in der Friedrichstadt (Berlin)
 Premiere an der Neuen Wiener Bühne: 18.12.1919

MORITZ KOPPLER Fabrikant	RAFFINGER Tapezierer
CLARISSE KOPPLER dessen Frau	FRÄULEIN GRÖBL
MARTA KOPPLER deren Tochter	FRAU NOWAK
ERICH KOPPLER deren Sohn	PINAGL
LEO VRIESS VON VRIESSHEIM Neffe von Clarisse Koppler	PERATZ
SIMON STIEGLITZ	LISI Stubenmädchen
ROBERT STIEGLITZ dessen Sohn	KARL Diener
FRAU BERTA BLAU seine Cousine	HERR SCHLESINGER Dienstbote von Vriess v. Vriessheim

¹⁸⁰ Y.: „(Neue Wiener Bühne)“, in: *Wiener Montags-Journal*, Nr. 1866, 03.12.1917, S. 3.

¹⁸¹ Vgl. Zensurakt Stammzahl 2002, Registr. Zeichen XIV/197a4, Jahr 1917. Niederösterreichisches Landesarchiv St. Pölten.

Dramaturgie und Komik

Der erste Akt beginnt mit der Darstellung der Liaison zwischen Erich Koppler – Sohn des Unternehmers Moritz Koppler –, der bei der Matura durchgefallen ist und daher Privatstunden bei Robert Stieglitz nehmen muss, und Lisi, dem Stubenmädchen des Hauses Koppler. Dem Vater gefällt dieser Umstand nicht, da es sich seiner Ansicht nach nicht gehört eine Liebschaft mit dem Stubenmädchen zu haben. Er unterstellt dem Sohn dessen Cousin Leo Vriess von Vriessheim nachzueifern, der allerdings ‚nur‘ das süße Leben im Kopf hat und in einer überheblichen aristokratischen Art agiert. Erich Koppler lebt in einem wohlhabenden Haus und ihm werden alle Wünsche erfüllt.

Marta Koppler – Moritz Kopplers Tochter – und Robert Stieglitz lieben sich. Nach seiner Promotion zum Doktor der Medizin, die an diesem Tag stattfindet, möchte Robert Stieglitz bei Kopplers um die Hand ihrer Tochter anhalten. Am Tag der Promotion von Robert Stieglitz lädt dieser Moritz Koppler – in dessen Haus er lebt und dessen Sohn er Nachhilfeunterricht gibt – zu dieser ein:

„Robert: Sie kommen doch mit der Frau Gemahlin zu meiner Promotion, Herr Koppler? Sie erweisen mir und meinem Vater die Ehre –

Koppler: Gewiss – aber natürlich – ja – wann ich kann – aber ich werde nicht können – ich hab zu viel zu tun – ich muss in’s Geschäft hinüber. Wenn ich nicht da bin, geschieht alles verkehrt. Man ha ja keinen Menschen.

Robert: Aber Ihr Herr Neffe ist doch da?

Koppler: Der Leo? Das ist ein ausgezeichnete Krawattelbinder –

Robert: Schade, schade, aber die gnädige Frau wird doch kommen?

Koppler: (ausweichend) Unbedingt ... aber es ist auch noch nicht ganz sicher. Wenn sie kann, oh dann kommt sie schon. Aber sie wird nicht können. Sie hat auch so viel zu tun ... mit den Nerven ... Aber die Familie wird vertreten sein. Meine Tochter, die ist Ihnen sicher ... (sich verbessernd) Das heisst, die kommt bestimmt. Darüber können Sie ganz beruhigt sein.“¹⁸²

Dieser kurze Dialog zeigt den Witz hinsichtlich des nicht klar absagen Könnens von Moritz Koppler und dem damit verbunden Ausweichen. Am Ende des Dialogs weist Koppler bereits mit dem Versprecher „Meine Tochter, die ist Ihnen sicher“¹⁸³ darauf hin, was in dem Stück verhandelt wird. Allerdings hat die Mutter, Clarisse Koppler, andere Pläne: Sie will ihre Tochter mit Leo Vriess von Vriessheim gegen ihrer beiden Willen verheiraten. Einen Eindruck von der Figur Clarisse Koppler gibt folgender

¹⁸² Friedmann, Armin/Nerz, Ludwig: *Doktor Stieglitz. Familienkomödie in drei Akten*. Regie- und Soufflierbuch. Wien/Leipzig: Bühnenverlag Max Pfeffer 1922, S. 12f.

¹⁸³ Ebd., S. 13.

Dialog zwischen ihr und dem Dienstmädchen Lisi, der das Hierarchie- und Macht-Denken von Clarisse – die eine geborene Adelige ist – verdeutlicht und von Friedmann und Nerz überzeichnet dargestellt wird:

„Koppler: (zu Lisi, die hereinstürzt) Was is? Wo brennt’s?

Lisi: Die gnädige Frau hat geläutet. [...]

Clarisse: (sehr vornehm) Sagen Sie doch, meine Liebe – wie oft soll ich eigentlich schellen?

Lisi: Ich hab wirklich nicht gehört, dass die gnä Frau geschellen haben – die Glocke muss rein verdorben sein.

Clarisse: Ich hab Sie schon einige Male ersucht, nicht gnä Frau sondern Euer Gnaden zu sagen.

Lisi: Von jetzt ab wird ich immer Euer Gnaden sagen, gnä Frau.¹⁸⁴

Moritz Koppler hat gegen die Verbindung seiner Tochter mit dem aufstrebenden Arzt Stieglitz nichts einzuwenden. Allerdings hat auch Roberts Vater, Simon Stieglitz, mit seinem Sohn andere Pläne, denn er möchte, dass sein Sohn die Tochter des sehr einflussreichen Generaldirektors Hauner heiratet. Beim Gespräch zwischen den beiden Vätern zeigt sich in einer kurzen Passage der Witz von Simon Stieglitz:

„Stieglitz: Der Frack da, der ist noch von meiner seligen Hochzeit, – das heisst, von der Hochzeit meiner Seligen, Gott, war ich damals selig ... Aber was ist das gegen heute? Damals war ich auch aufgeregt, ob alles gut ausgehen wird, aber gegen heute ist das gar nichts. Gott, wenn meine Selige den heutigen Tag erlebt hätte ... (Er trocknet sich die Augen) Die Freude hätt’ sie nicht überlebt. – Ein grosses Glück, dass sie nicht mehr da ist – es wär zuviel gewesen für sie ... Du hast sie doch gekannt, Koppler, war die Frau eine Frau?¹⁸⁵

Im Gespräch zwischen Moritz Koppler und Simon Stieglitz sprechen die beiden anfangs von etwas völlig anderem – der eine spricht von einer Wohnung für seinen Sohn und der andere von seiner Tochter:

„Stieglitz: [...] Ich hab nur noch ein paar Worte mit Dir zu reden. Koppler. Etwas Hochwichtiges, kannst du Dir denken.

Koppler: Kann ich mir denken. Aber mach’ Dich und mich nicht nervös. Stieglitz, setz Dich da ruhig herüber zu mir – da hast eine Zigarre – eine Promotionszigarre – die wird Dir schmecken.

[...]

Stieglitz: Ob ich Dir was zu sagen hab, ich bin doch nicht zu meinem Vergnügen da. Also hör’ – –

Koppler: (erwartungsvoll) Es handelt sich wahrscheinlich um Deinen Sohn?

¹⁸⁴ Ebd., S. 14.

¹⁸⁵ Ebd., S. 22.

Stieglitz: (etwas ironisch) Um wen denn wird es sich handeln? Um Wilson? Hab ich andere Sorgen als meinen Robert? (gerührt) Hast du eine Ahnung, was das für ein Kind ist, mein Robert?

Koppler: (freundlich) Ich weiss, ich weiss.

Stieglitz: (auf den Tisch schlagend) Nichts weisst Du. [...] Ich hab nur sagen wollen, dass Du keine Ahnung hast von meinem Robert, w i e er ist und w a s er ist.

Koppler: (steht auf, etwas feierlich) Mein lieber alter Freund Stieglitz, ich bin Dir sehr verbunden, aber so ganz leicht, wie Du Dir das vorstellst, geht die Sache nicht.

Stieglitz: Grosser Gott, hast Du sie schon vergeben?

Koppler: Vergeben? (Vorsichtig) Na, vergeben kann man gerade nicht sagen ...

Stieglitz: (hitzig) Aber wirst mir doch den Vorzug geben vor fremden Leuten. Wo wir uns beide unberufen schon über vierzig Jahre kennen ... und bei uns wird nix ruiniert ... wir gehen schön Obacht ... aber neu hergerichtet muss sie werden.

Koppler: (erstaunt) Hergerichtet?

Stieglitz: Ja, und frisch gestrichen. So wie sie jetzt ist, ist sie nicht zu brauchen. Sie muss glänzen.

Koppler: (perplex) Von was redest Du da eigentlich?

Stieglitz: Na, von der Wohnung in der Wassergassen, in Deinem Haus.

Koppler: So – so – so – von der Wohnung in Wassergassen redest Du? Warum hast Du das nicht gleich gesagt.¹⁸⁶

Simon Stieglitz mietet die Wohnung für die Praxis des Sohnes in der Wassergasse 32 im dritten Bezirk. Zum Ende des ersten Aktes spitzt sich die Situation zu und beide Väter sprechen offen von ihren Plänen für ihre Kinder. Die einzige die in dieser Situation vor Sicherheit strotzt, ist Marta, die mit folgendem Satz ihre Haltung unterstreicht: „Und der Junge wird doch noch mein Mann“.¹⁸⁷

Im zweiten Akt hat der alte Stieglitz die neue Ordination seines Sohnes eingerichtet, sich um Patienten bemüht und in Zeitungen Annoncen aufgegeben. Dies sorgt bei Robert Stieglitz für Verwunderung und Ablehnung, da er von diesem Vorgehen nichts wusste und nun Absagebriefe erhält. Die Zeitungsannoncen werden von ihm zurückgezogen. Clarisse Koppler versucht bei einem Besuch in der neuen Praxis die Beziehung zwischen ihrer Tochter und Robert Stieglitz zu beenden, in dem sie versucht Robert Stieglitz davon zu überzeugen, dass er Marta von einer bevorstehenden Verlobung mit der Tochter von Herrn Haubner – es handelt sich um die von Simon Stieglitz gewünschte Hochzeit, die er als Stadtgespräch lanciert hat – erzählen soll, was er ablehnt, da es aus seiner Sicht keine Verlobung mit ihr geben wird. Leo Vriess von

¹⁸⁶ Ebd., S. 23–26.

¹⁸⁷ Ebd., S. 45.

Vriessheim bringt eine Nachricht von Generaldirektor Hauner, dass dieser vom Stadtgespräch, die Verlobung von Dr. Stieglitz mit dessen Tochter, gehört hat und dies nicht goutiert. Die Situation spitzt sich so zu, dass Robert Stieglitz seinem Vater jegliche zukünftige Einmischung verbietet und damit einen Bruch mit diesem riskiert. Simon Stieglitz hält am Ende des zweiten Aktes fest:

„Ach so ist das? Jetzt versteh ich erst – das Fräulein Koppler kommt vor dem Vater – nu schön – nu gut – ich werde Dich nicht mehr stören – in die Wohnung da setz ich meinen Fuss nicht mehr herein – Du hast keinen Vater mehr und ich hab keinen Sohn mehr – das sind fremde Herrschaften – ich empfehle mich, Herr Doktor! (Im Abgehen) Ich bin wie eine alte Uhr – wir passen nicht zu den feinen Möbeln.“¹⁸⁸

Im dritten Akt kommt gleich zu Beginn auf, dass die Firma Koppler die Schulden vom alten Stieglitz, für die Möbel der Praxis/Wohnung seines Sohnes in der Wassergasse 32, bezahlt hat. Er ist aufgrund der Zerwürfnisse mit seinem Sohn sehr aufgebracht, ist verletzt, fühlt sich unverstanden. Robert möchte sich mit seinem Vater aussprechen, allerdings schlägt der Versuch fehl.

Leo Vriess von Vriessheim hat sich in der Zwischenzeit mit Helen Hauner, der Tochter des Generaldirektors Hauner, verlobt. Moritz Koppler und Simon Stieglitz sprechen sich bei einem Domino-Spiel aus und bereden die bevorstehende Fahrt von Robert Stieglitz nach Malta, wo er eine neue Krankheit erforschen möchte. Am Ende versöhnen sich Vater und Sohn, der dann Marta Koppler heiraten kann.

Räume und gesellschaftliche Wirklichkeiten

Im Gegensatz zu *Onkel Bernhard* und *Prokurist Poldi* werden bei *Doktor Stieglitz* weniger Angaben zur Ausstattung und zu den Wohnumständen im Allgemeinen gemacht. Doch ist zu sagen, dass die Ausstattung in diesem Stück nicht so üppig ist, wie bei den beiden anderen Werken. Dies ist auf den Status der Figuren zurückzuführen, da es sich bei *Doktor Stieglitz* um einen Arzt aus dem jüdischen Kleinbürgertum handelt.

Der erste Akt spielt im Wohnzimmer der Familie Koppler. Es handelt sich um ein „[e]legantes, gediegenes, nicht allzu modernes Wohnzimmer“, so die Beschreibung der Autoren in der Bühnenanweisung. Es hat ein „Raucheretablissement“, eine

¹⁸⁸ Ebd., S. 72.

„Chaiselongue“, einen „Schreibtisch an der Wand“ und einen „thronartige[n] Fauteuil“ als Ausstattung.¹⁸⁹

Das „[a]rztliche Ordinationszimmer bei Dr. Stieglitz“ in der Wassergasse 32 im dritten Bezirk stellt die Kulisse des zweiten Aktes dar. Es hat einen Kamin mit Kaminuhr und ist mit einem Schreibtisch und einem „Schränkchen“¹⁹⁰ ausgestattet.

Die sich im vierten Stock befindliche Wohnung von Simon Stieglitz ist der Schauplatz des dritten Aktes. Es handelt sich um eine „[s]ehr einfache und bescheidene, doch nicht ärmliche, durchaus behagliche Wohnstube“¹⁹¹. Ausgestattet ist sie mit einem „Diwan“, einem „Ofen“, „Lehnstühlen“ und „[a]n der Wand ein Herren- und ein Damenporträt aus den Achtunvierzigerjahren“.¹⁹²

Mehr Einblick in die Wohn- bzw. Lebensumstände der Figuren geben uns die Autoren bei diesem Theaterstück leider nicht.

Rezeption

Die Rezensionen zu *Doktor Stieglitz* sind durchwegs positiv. Erneut fällt auf, dass von einer Fortsetzung, in diesem Fall vom dritten Teil *Onkel Bernhards* gesprochen wird und aus diesem Grund manche Witze schon langweilig geworden wären. Im Folgenden werden einige Ausschnitte der untersuchten Kritiken angeführt um einen Eindruck von der Kritikermeinung zu geben. So schreiben sowohl die Arbeiter-Zeitung als auch die Neue Freie Presse von einem großen Erfolg beim Publikum: „Das Ding hat und wird dem Publikum der Neuen Wiener Bühne ausnehmend gut gefallen. Es wird zweifellos beste Kasse machen, denn es ist voll von allem, was Wiens echte und chemische Wiener alle Tage mit Vorliebe fressen“¹⁹³ und „für den starken Beifall konnte Herr Armin F r i e d m a n n wiederholt danken“¹⁹⁴. Die Kritik in der Arbeiter-Zeitung gibt folgenden Eindruck vom Stück:

„Ein neuer, waschechter Friedmann. Und so einer tut jetzt dringend not – der Neuen Wiener Bühne nämlich, die ein Serienstück braucht. Und das ist dieses ‚Lustspiel‘ mit Jargon und Milieuechtheit, Pollakwitzen, Fremdwörterverknorrxungen, schelmischen Anspielungen auf die bittere Zeit und das süße Dreimäderlhaus, geschickt so eingerichtet, daß es von Philo- und Antisemiten in gleicher Weise beklatscht werden kann, theatralisch voll

¹⁸⁹ Ebd., S. 3.

¹⁹⁰ Ebd., S. 53.

¹⁹¹ Ebd., S. 73.

¹⁹² Ebd.

¹⁹³ K[önig], O[tto]: „Neue Wiener Bühne“, in: *Arbeiter-Zeitung*, Nr. 346, 20.12.1919, S. 6.

¹⁹⁴ Hfd., I.: „[Neue Wiener Bühne]“, in: *Neue Freie Presse* (Morgenblatt), Nr. 19869, 20.12.1919, S. 8.

von ‚Bombenrollen‘ für Imitationstechniker und dramaturgisch leer an Handlung, zusammengebacken aus Späßen und Sentimentalitäten, also von jenem ‚Humor‘, den man als ‚literarhistorisch‘ bezeichnen kann. Und das ist auch das einzig Literarische, das man dem Stücke nachsagen darf.¹⁹⁵

Einschränkender verhält es sich bei der Rezension der Neuen Freien Presse, die zu berichten weiß, dass dieser ‚dritte Teil‘ von *Onkel Bernhard* schwächer ist, als die Vorherigen:

„Es ist zwar scheinbar eine andere Familie, aber im Grunde doch dasselbe Manufakturmilieu mit den selben Tönen, Nuancen und Scherzen. Nur nicht mehr so ursprünglich und überzeugend echt wie im ersten Teil dieser Trilogie. Die dritte Generation ist ja gewöhnlich schwächer und minder tüchtig und verschleudert das sorglos, was die erste erworben und die zweite erprobt hat. [...] Vieles davon hat schon wiederholt gewirkt, aber in diesen Tagen, wo alte Sachen so hoch im Kurse stehen, ist es selbstverständlich, daß auch Schwankautoren gewendete Witze nicht verschmähen. Die auf dieses Genre eingespielten Darsteller blieben keine Nuance schuldig.“¹⁹⁶

Das Wiener Montags-Journal geht hinsichtlich der Handlung mit dem Stück härter ins Gericht. Hierbei handelt es sich weniger um eine Kritik als vielmehr um eine Verhandlung der Publikumsreaktion:

„Eine neue Possenfigur von F r i e d m a n n und N e r z und wieder wird sie von Ludwig S t ä r k verkörpert. Was nützt es, daß sie diesmal „Doktor Stieglitz“ heißt? Es ist ja doch der gute Onkel Bernhard ... Also lassen wir die Kritik und buchen wir oftmaliges herzliches Lachen und ungetrübte Heiterkeit bis zum Ende, manchmal sogar unter leichtem Gähnen ... Herr J e n s e n und Herr S t ä r k jüdelten ohne Anstrengung, die anderen etwas mühevoller. Aber im ganzen großen gings doch ganz gut. Er war ein Mauschelerfolg.“¹⁹⁷

Im Gegensatz zu den Rezensionen in der Reichspost zu *Onkel Bernhard* – Enthaltung – und *Prokurist Poldi* – anerkennend, aber stark antisemitisch – handelt es sich bei der Kritik zu *Doktor Stieglitz* um eine positive Besprechung, wenngleich auch hier der latente und offen zur Schau gestellte Antisemitismus des Autors festzustellen ist:

„Mit Erfolg wird hier die erfolgreich aufgenommene Linie des ‚Onkel Bernhard‘ fortgesetzt. In der beschaulichen Milieuschilderung von jüdischen Wiener Händlerfamilien ist Armin Friedmann schlechthin Meister. Diesmal heißt der Fabrikant Moritz Koppler, er ist gutherzig, hat eine offene Hand, versteht jeden Spaß, macht gern selber einen, und hat gar

¹⁹⁵ K[önig], O[tto]: „Neue Wiener Bühne“, in: *Arbeiter-Zeitung*, 20.12.1919, S. 6.

¹⁹⁶ Hfd., I.: „[Neue Wiener Bühne]“, in: *Neue Freie Presse* (Morgenblatt), 20.12.1919, S. 8.

¹⁹⁷ N.N.: „(Neue Wiener Bühne)“, in: *Wiener Montags-Journal*, Nr. 1971, 22.12.1919, S. 4.

nichts dagegen, daß sich sein Töchterl mit dem Sohn seines armen Freundes Stieglitz verlobt. Soviel Güte wäre ja ganz hübsch und in der Tat atmet dieses Lustspiel stellenweise wirkliches Gemüt. Schade nur, daß man an solche Judenfamilien nicht zu glauben vermag und sich fragt, wo in aller Welt denn dieser Moritz Koppler lebt, der seiner Tochter den armen Schlucker Dr. Stieglitz zur Frau gibt, der heimlich die Schulden fremder Leute bezahlt und überhaupt rundherum ein sozusagen goldener Kerl ist. [...] Dem Jargon sind seine humorvollsten Seiten abgewonnen, gute und beste jüdische Witze fallen in dicken Hagelwettern nieder. Schade nur, recht schade, daß man weiß, um wieviel weniger harmloser es in solchen jüdischen Fabrikantensfamilien zugeht, um wieviel weniger sauber dort Geschäfte zu sein pflegen, um wieviel weniger gütig die Herzen und offen die Hände. [...] Es gab viel Heiterkeit und Beifall.¹⁹⁸

Man erkennt bei dieser Kritik die selbe Strategie, wie sie auch schon bei der Berichterstattung über *Prokurist Poldi* angewendet wird. Es wird in beiden Fällen vom Redakteur darauf verwiesen und behauptet, dass Armin Friedmann nur ‚gute Juden‘ kennt und diese seiner Ansicht nach im Alltag nicht vorkommen, womit typisch antisemitische Vorurteile geschürt werden.

Im Theaterzensurarchiv des Niederösterreichischen Landesarchivs ist zu *Doktor Stieglitz* kein Zensurakt, einschließlich Ansuchen der Neuen Wiener Bühne und Bericht der Zensurbehörde vorhanden.

Der Erfolg der drei Dramen an der Neuen Wiener Bühne und Zwischenresümee

In der Direktionszeit von Emil Geyer – beginnend mit der Spielzeit 1912/13 und beendet mit der Spielzeit 1921/22 – werden die drei in diesem Kapitel behandelten Dramen von Armin Friedmann ur- bzw. erstaufgeführt.

Die Trilogie beginnt mit der Uraufführung von *Onkel Bernhard* in der Saison 1915/16. Sie findet, wie man den Kritiken entnehmen kann, unter starkem Beifall des Publikums am 30.12.1915 statt. Der Theaterwissenschaftler Gotthard Böhm beschreibt dies in seiner Dissertation zur Neuen Wiener Bühne mit einer gastronomischen Metapher:

„Nun, das gute Gasthaus kann in der zweiten Hälfte der Saison 1915/16 über 175 Mal ‚Onkel Bernhard‘ servieren. Das Rezept des typischen jüdischen Lustspiels wird in Zukunft noch oft die finanzielle Bilanz der Neuen Wiener Bühne aufbessern.“¹⁹⁹

¹⁹⁸ B.: „Neue Wiener Bühne“, in: *Reichspost* (Morgenblatt), Nr. 430, 20.12.1919, S. 7.

¹⁹⁹ Böhm, Gotthard: *Geschichte der Neuen Wiener Bühne*. Bd. 1. Universität Wien, Diss. 1965, S. 215.

Der Erfolg der ersten Spielzeit lässt sich ungetrübt in die darauf folgende übernehmen. *Onkel Bernhard* wird am 15.09.1916 wieder in den Spielplan aufgenommen; „zahlreiche Rollen sind, dem neuen Ensemble entsprechend, umbesetzt; am 8. April wird die 230. Vorstellung gefeiert“²⁰⁰. Auch in der Saison 1917/18 steht *Onkel Bernhard* wieder auf dem Spielplan der Neuen Wiener Bühne, es werden vier Vorstellungen gegeben.

Es handelt sich dabei allerdings nicht um die letzten Aufführungen dieses Stücks auf der Neuen Wiener Bühne. In der Spielzeit 1926/27 wird es unter der Direktion Robert Volkner²⁰¹ wieder aufgenommen und neun Mal gespielt.²⁰² Es handelt sich dabei um die letzten Vorstellungen von *Onkel Bernhard* auf dieser Bühne. Während der Direktion Emil Geyer steht es auf Platz zwei der meistgespielten Stücke und wird 234 Mal gespielt²⁰³. Spielzeit- und Direktionsübergreifend wurde das Lustspiel insgesamt 243 auf den Brettern der Neuen Wiener Bühne gegeben.

Mit der Spielzeit 1917/18 feiert ein weiterer zukünftiger Kassenschlager seine Uraufführung: es handelt sich um das von Armin Friedmann und Ludwig Nerz erarbeitete Stück *Prokurist Poldi*, dessen erste Aufführung am 30.11.1917 stattfindet. Es wird in dieser Saison 114 Mal aufgeführt²⁰⁴ und sowohl von der Kritik als auch vom Publikum sehr gut aufgenommen. „[D]ie neue Wiener Bühne [gastiert erfolgreich] unter der Leitung Geyers von 1. bis 9. Mai in Budapest mit ‚Lokalbahn‘, ‚Arzt am Scheideweg‘ und ‚Prokurist Poldi‘.“²⁰⁵ Die Teilnahme an der Gastspielreise lässt den Erfolg des Stückes besser einschätzen.

Prokurist Poldi wird am 06.10.1918, etwa einen Monat vor der Proklamation der Ersten Republik (12.11.1918), in der Spielzeit 1918/19 „für zwei Vorstellungen“²⁰⁶ wieder in den Spielplan aufgenommen. Das Stück erfährt an der Neuen Wiener Bühne keine weitere Wiederaufnahme. In beiden Aufführungsreihen innerhalb der Direktionszeit von Emil Geyer wird es das fünft erfolgreichste Stück des Theaters in der Wasagasse. Insgesamt wird es 116 Mal zur Aufführung gebracht.²⁰⁷

²⁰⁰ Ebd., S. 223.

²⁰¹ Vgl. Böhm, Gotthard: *Geschichte der Neuen Wiener Bühne*. Bd. 2. Universität Wien, Diss. 1965, S. 87–96.

²⁰² Vgl. ebd., S. 95.

²⁰³ Vgl. Böhm: *Geschichte der Neuen Wiener Bühne*. Bd. 1, S. 404f.

²⁰⁴ Vgl. ebd., S. 248.

²⁰⁵ Böhm: *Geschichte der Neuen Wiener Bühne*. Bd. 1, S. 273.

²⁰⁶ Ebd., S. 277.

²⁰⁷ Vgl. ebd., S. 405.

Als letztes der drei exemplarisch ausgewählten Dramen feiert in der Saison 1919/20 *Doktor Stieglitz* an der Neuen Wiener Bühne Premiere: „am [...] 18. Dezember [hält] wieder ein Kassenschlager [...] Einzug“²⁰⁸, konstatiert Gotthard Böhm und fährt fort:

„175 Mal wird es in dieser Saison in Eugen Jensens Inszenierung gespielt, von 2. bis 10. Mai 1920 mit Rudolf Schildkraut, dem alten Stieglitz der Berliner Uraufführung, den in der Wasagasse sonst Ludwig Stärk spielt.“²⁰⁹

Auch dieses Stück wird von der Kritik „überaus freundlich bewertet“²¹⁰; ebenso wird es sehr positiv vom Publikum aufgenommen – was durch die Anzahl an Vorführungen belegt wird. Es ist in dieser Spielzeit das beste neu aufgenommene Stück.²¹¹

Doktor Stieglitz wird auf den Spielplan der Saison 1920/21 wiederaufgenommen, die erste Vorstellung findet am 01.09.1920 statt, wird 46 Mal gezeigt und feiert in dieser Spielzeit die 200. Aufführung.

In der Spielzeit 1925/26 – das Theater wird in dieser Zeit von einer Arbeitsgemeinschaft ehemaliger Ensemblemitglieder geleitet²¹² – wird das Stück in den Spielplan wiederaufgenommen und 12 Mal aufgeführt.²¹³ In der Direktionszeit von Emil Geyer gelangt *Doktor Stieglitz* 221 Mal zur Aufführung, was es zur dritterfolgreichsten Produktion dieses Direktors macht. In der gesamten Zeit des Bestehens der Neuen Wiener Bühne wird das Lustspiel 233 Mal gespielt.

Die soeben dargelegten Erfolge der drei exemplarisch ausgewählten Dramen sollen im weiteren durch einen Überblick der von Armin Friedmann stammenden Dramen, die an der Neuen Wiener Bühne zur Aufführung gelangten, ergänzt werden. Im Zeitraum von 1910 bis 1924 wurden folgende elf Friedmann-Stücke gespielt (Chronologische Nennung inklusive der Angabe des Premierendatums und der Spielzeiten, in denen das jeweilige Stück gespielt wurde, in Klammern):²¹⁴

Der kleine Vulkan. Schwank in 3 Akten von Alexander Engel und Armin Friedmann (Premiere: 17.12.1910; Spielzeit: 1910/11)

²⁰⁸ Ebd., S. 324.

²⁰⁹ Ebd.

²¹⁰ Ebd.

²¹¹ Vgl. ebd., S. 325.

²¹² Vgl. Böhm: *Geschichte der Neuen Wiener Bühne*. Bd. 2. S. 84.

²¹³ Vgl. ebd., S. 85.

²¹⁴ Vgl. Böhm: *Geschichte der Neuen Wiener Bühne*. Bd. 2, S. LXI, I–XXXI, XXXIV–LVII.

Onkel Bernhard. Lustspiel in drei Akten von Armin Friedmann und Hans Kottow (Premiere 30.12.1915; Spielzeiten: 1915/16, 1916/17, 1917/18, 1926/27)

Prokurist Poldi. Lustspiel in 3 Akten von Armin Friedmann und Ludwig Nerz (Premiere 30.11.1917; Spielzeiten: 1917/18, 1918/19)

Der Wienerische Hanswurst. Ein Altwiener Possenspiel in 3 Akten von Armin Friedmann (Premiere: 19.04.1918; Spielzeit: 1917/18)

Doktor Stieglitz. Lustspiel in drei Akten von Armin Friedmann und Ludwig Nerz (Premiere: 18.12.1919; Spielzeiten: 1919/20, 1920/21, 1925/26)

Präsident Stopper. Lustspiel in 3 Aufzügen von Armin Friedmann und Gustav Beer (19.11.1920; Spielzeit: 1920/21)

Der rote Strich. Tragikomödie in einem Akt von Armin Friedmann (Premiere: 13.10.1921; Spielzeit 1921/22)

General Goldstein. Lustspiel in 3 Akten von Armin Friedmann und Gustav Beer (Premiere: 24.02.1922; Spielzeit: 1921/22)

Frau Lohengrin. Lustspiel in 3 Akten von Armin Friedmann und Fritz Lunzer (Premiere: 16.09.1922; Spielzeit: 1922/23)

Amor in Nikolsburg. Lustspiel in 3 Akten von Armin Friedmann und Hans Kottow (Premiere: 11.07.1923; Spielzeit: 1922/23)

Susanna im Bade. Schwank in 3 Akten von Armin Friedmann (Premiere: 16.12.1924; Spielzeit: 1924/25)

Während der Direktion von Emil Geyer (1912/13–1921/22) war Armin Friedmann mit 728 Aufführungen, der meistgespielte Autor der Neuen Wiener Bühne; dahinter liegen der französische Dramatiker Eugène Brieux mit 535 und der Schauspieler und Dramatiker Ludwig Stärk mit 240 Aufführungen.²¹⁵ Unter den 20 meistgespielten Dramen befinden sich mit *Onkel Bernhard* (234 Vorstellungen), *Doktor Stieglitz* (221), *Prokurist Poldi* (116), *Präsident Stopper* (79), und *General Goldstein* (53) fünf Friedmann-Stücke.²¹⁶ Wie den Ausführungen von Gotthard Böhm zu entnehmen ist, hat Emil Geyer „sein Vorhaben, literarisch-theatralisch wertvolle Stücke durch zugkräftige Unterhaltungsware auf dem Spielplan halten [zu] können, ohne dabei zu Wertlosem,

²¹⁵ Vgl. Böhm: *Geschichte der Neuen Wiener Bühne*. Bd. 1. S. 404.

²¹⁶ Vgl. ebd., S. 404f.

Vulgärem zu greifen“, dadurch umsetzen können indem „er Stücke [...] wie Friedmanns und Stärks typisch jüdische Schwänke, die, für die Neue Wiener Bühne wie geschaffen, auf ihr kreierte wurden“ auf den Spielplan setzte.²¹⁷ Daneben wurden noch „französische Boulevardstücke mit Niveau“ (wie zum Beispiel Brieux, Hermant, Rivoire-Besnard etc.), „das gepflegte Wiener Konversationsstück“ (z.B. Müller, Dörmann, Frank, Siegfried Geyer etc.) oder „das wirkungsvolle zeitgenössische Trivialdrama in literarischer Nachbarschaft“ (z.B. Artzibaschew, Dymow, Tschirikoff etc.) zur Aufführung gebracht.²¹⁸

Es wurde in diesem Kapitel ein Eindruck dessen gegeben, wie Armin Friedmann und seine jeweiligen Kompagnons mit Witz sichere Lacher platzierten und wie viel Humor sie zum einen in die Figuren und deren Figurenreden und zum anderen in ganze Situationen legten. Verbindendes der drei Dramen ist nicht nur der enorme Erfolg beim Publikum, sondern auch in der – wie bereits in manchen Rezensionen angeklungen – flachen Handlung der einzelnen Lustspiele begründet. Die Friedmann und seinen Kollegen zugeschriebene Milieukennntnis, die nie übertriebene Darstellung der Charaktere sowie die präzise Darstellung der Lebensumstände und der damit verbundenen Schwierigkeiten, lassen viele zeitgenössische Kommentatoren und später Gotthard Böhm in seiner Dissertation zur Neuen Wiener Bühne davon sprechen, dass es sich bei *Prokurist Poldi* und *Doktor Stieglitz* um eine Fortsetzung von *Onkel Bernhard* handelt; oder wie Böhm in chronologischer Reihenfolge schreibt: „Onkel Bernhard’ oder die Geburt des jüdischen Schwanks“²¹⁹, „Onkel Bernhard’, II. Teil: ‚Prokurist Poldi’“²²⁰ und zu guter letzt „Doktor Stieglitz’: ‚Onkel Bernhard’, III. Teil“²²¹.

²¹⁷ Ebd., S. 407.

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ Ebd., S. 214.

²²⁰ Ebd., S. 248.

²²¹ Ebd., S. 324.

Die Neue Wiener Bühne und ihre Bedeutung für die Wiener Theaterlandschaft

Im Folgenden wird überblicksartig die Neue Wiener Bühne als Ort, der für Armin Friedmann viele große Erfolge brachte und ihn zu einem der meistgespielten Autoren dieser Bühne machte, beleuchtet. Als Grundlage dieses Abschnitts dient die von Gotthard Böhm im Jahr 1965 an der Universität Wien eingereichte Dissertation mit dem Titel *Geschichte der Neuen Wiener Bühne*. Darüber hinaus ist keine weitere Forschungsliteratur vorhanden. Die Neue Wiener Bühne findet hauptsächlich in Theaterlexika Erwähnung.

Das Theatergebäude

Das Theatergebäude in der Wasagasse 33 beherbergte von 1866 bis 1868 das Harmonietheater und von 1868 bis 1908 das (Danzers) Orpheum. Von 1908 bis 1928 wurde es von der Neuen Wiener Bühne bespielt.²²² Das Gebäude wurde 1865 erbaut, der Theaterraum vom bedeutenden Architekt Otto Wagner geplant und innerhalb von 70 Bautagen eingerichtet.²²³

„Die Bühne, etwas breiter und tiefer als jene des damaligen Burgtheaters am Michaelerplatz, kann nach zwei Seiten hin geöffnet werden: nach dem Garten, der als Sommerarena, und nach dem Saal, der als Zuschauerraum benutzt werden soll. Auf der Bühne werden keine Kulissen, sondern nur mehr geschlossene Dekorationen verwendet. Der Zuschauerraum, der von 300 Gasflammen in sechs großen Lustern beleuchtet wird, faßt 1300 Personen, ist mit braunem Holz vertäfelt und besteht aus Parkett, Parterrelogen, Logen im ersten Rang (darunter auch einer Hofloge) und einem zweiten Rang (vorne mit Logen, hinten mit billigen Sitzen).“²²⁴

Dieser von Wagner geschaffene Raum wird vermutlich von Robert Löwe, der aus dem Harmonietheater 1868 die Singspielhalle Orpheum macht, zu einem Rauchertheater umgebaut.²²⁵ Danach wird das Etablissement von Eduard Danzer und Gabor Steiner unter dem Namen Danzers Orpheum geführt. 1908 wird der „Zschauerraum des ehemaligen Varietés nun in einen richtigen Theaterraum verwandelt“²²⁶.

²²² Vgl. ebd., S. I.

²²³ Vgl. ebd., S. 3.

²²⁴ Ebd., S. 3f.

²²⁵ Vgl. ebd., S. 4.

²²⁶ Ebd., S. 9.

„An die Stelle der für ein Rauchertheater mit Restaurationsbetrieb erforderlichen Tische in Parkett und erstem Rang treten Fauteuils. Ein Rang Logen und darüber ein Balkon mit Sitzreihen wird adaptiert, 800 Personen finden nach dem Umbau Platz. [...] [D]er Innenraum wirkt hell, auch eleganter und bequemer als bisher, behaglich und intim und doch geräumig.“²²⁷

Eine weitere Adaption erfährt das Theater unter Emil Geyer im Jahr 1912: „Durch die Entfernung zweier Parterrelogen ändert sich der Fassungsraum des Theaters, der nun laut Aktenstück AB 63/5 der k.k. Polizeidirektion Wien mit 811 Plätzen festgesetzt wird“²²⁸. Im August 1934 wird den Hauseigentümern die Abrissgenehmigung für den Theateranbau und die Bewilligung „an seiner Stelle ein Gebäude zur Einstellung von Kraftfahrzeugen“²²⁹ zu errichten, erteilt. Zur Parkgarage kommt es aufgrund von Anwohnerprotesten nicht – stattdessen werden Wohnungen eingebaut.²³⁰

Die Direktionen und deren Spielzeiten

Adolf Steiner – 1908/09 bis 1910/11

Robert Wiene schließt am 22. August 1908 einen Pachtvertrag auf die Dauer von zehn Jahren ab. Mitte September 1908 erhält er eine erweiterte Singspielhallenkonzession und die „Bewilligung zur Veranstaltung von Theatervorstellungen in Danzers Orpheum“²³¹. Er plant seine im Kleinen Schauspielhaus in der Johannesgasse begonnene literarische Bühne weiterzuführen und ein modernes Repertoire aufzubauen. Zur Seite steht ihm Adolf Steiner.²³² Wiene und Steiner bauen das Theater zu einem 800 Zuschauer fassenden Theater um.²³³ Erfolg und Misserfolg wechseln sich in der ersten Spielzeit der Neuen Wiener Bühne ab. Robert Wiene scheidet am Ende der ersten Saison aus dem Theater aus – was mit dem „finanziellen Mißerfolg der künstlerisch so erfolgreichen ersten Spielzeit zusammenhängen“²³⁴ könnte. Die Singspielhallenkonzession geht an Albert Ostermann.²³⁵ Es „treten Gustav Charlé und Berthold Wolf, dieser als administrativer Leiter, in die Direktion ein, die nun aus Fischer, Steinert,

²²⁷ Ebd., S. 9f.

²²⁸ Ebd., S. 131f.

²²⁹ Böhm: *Geschichte der Neuen Wiener Bühne*. Bd. 2, S. 99.

²³⁰ Vgl. ebd., S. 99–101.

²³¹ Archiv der Stadt Wien, MABT IV – 3102/08. Zitiert nach Böhm: *Geschichte der Neuen Wiener Bühne*. Bd. 1, S. 8.

²³² Vgl. Böhm: *Geschichte der Neuen Wiener Bühne*. Bd. 1, S. 5–8.

²³³ Vgl. ebd., S. 9f.

²³⁴ Ebd., S. 40.

²³⁵ Vgl. ebd., S. 39f.

Charlé und Wolf besteht²³⁶. Adolf Steinert scheidet im März 1911 aus der Direktion aus, seine Anteile am Theater behält er allerdings, und geht als Regisseur an das Deutsche Volkstheater.²³⁷ Im April 1911 „entschließt sich auch Gustav Charlé, aus der Neuen Wiener Bühne auszuscheiden“²³⁸.

Gotthard Böhm führt hinsichtlich des Spielplans und des Erfolges von Steinert als Direktor aus, dass

„[e]s weniger ein literarischer Spielplan [ist] als ein Spielplan der Novitäten: unter den fünfzig in seiner dreijährigen Direktionszeit aufgeführten Stücken sind zwölf Uraufführungen und sechsundzwanzig Erstaufführungen. [...] Steinerts größter Erfolg war, daß er die Neue Wiener Bühne, die ja den Stempel ‚Orpheum‘ trug, sozusagen im Handumdrehen als ein nach künstlerischen Prinzipien geleitetes, ernstzunehmendes Theater durchsetzte.“²³⁹

Steinerts Scheitern wird von Böhm an zwei Aspekten festgemacht:

„Erstens daran, daß er durch seine Bindung an den Theaterverleger Sliwinski einerseits und an Gustav Charle [...] andererseits, mit einem Über-Soll von Stücken konfrontiert war. [...] Zweitens misslang Steinert das Erziehen eines ‚Neue Wiener Bühne‘-eigenen Publikums (wobei nicht zuletzt die ungünstige örtliche Lage des Theaters hinderlich war). Steinerts Publikum war ein modernistisches Zufallpublikum. Es war weder literarisch, [...] noch war es auf nacktes Amüsement bedacht.“²⁴⁰

Trotz einiger Erfolge und vieler Premieren hat sich unter dieser Direktion kein nachhaltiges und über die drei Spielzeiten hinausgehendes Theater etabliert.

Hubert Reusch – 1911/12

Die Direktoren Wolf und Fischer, die nun über die Singspielhallenkonzession verfügten, haben als neuen künstlerischen Leiter Hubert Reusch an die Neue Wiener Bühne verpflichtet.²⁴¹ „Das Ensemble wird so gut wie völlig ausgewechselt.“²⁴² Neben einem in dieser Saison stattfindenden Bassermann-Gastspiel „[war] auch die übrige Spielzeit erfolgreich – dennoch sind Fischer und Wolf der Direktionsführung müde geworden. Mit dem Einverständnis der Hausbesitzer übergeben sie ihren Pachtvertrag

²³⁶ Ebd., S. 40.

²³⁷ Vgl. ebd., S. 93–95.

²³⁸ Ebd., S. 99.

²³⁹ Ebd., S. 107.

²⁴⁰ Ebd., S. 107f.

²⁴¹ Vgl. ebd., S. 109.

²⁴² Ebd., S. 109.

Dr. Emil Geyer.²⁴³ Alles in allem handelt es sich bei der Spielzeit 1911/12 um eine Saison mit einzelnen Erfolgen und einem Bassermann-Gastspiel, das einen „bedeutenden Publikumserfolg“ bringt, bei dem die „Fiaker vom Portal des Theaters am Ende der Wasagasse bis zum Schottenring sich zur Anfahrt drängten“.²⁴⁴

Emil Geyer – 1912/13 bis 1921/22

Die Neue Wiener Bühne bekommt mit der Spielzeit 1912/13 einen neuen Direktor. Es handelt sich dabei um Emil Geyer, der sich als „Gründer und Leiter des Märkischen Wandertheaters [...] einen Namen gemacht und große Verdienste erworben“²⁴⁵ hat. Sein Programm umfasste „vor allem literarisch wertvolle Stücke“, aus diesem Grund „war ihm der Ruf eines ‚literarischen Theaterdirektors‘ nach Wien vorausgeeilt“.²⁴⁶ Sein Konzept für die Neue Wiener Bühne lässt sich anhand eines Interviews aus dem Jahr 1918 rückblickend wie folgt darstellen:

„Was ich auf dem Theater geben will ist nicht Literatur, sondern Theaterkunst, Kunst des Theaters, die bekanntlich ihre eigenen vom Dichterischen oft ganz unabhängigen Gesetze hat. Immer ist es freilich mein hoher Ehrgeiz gewesen, spröde und eigenwillige Dichtungen dem Theater zu erkämpfen, die Bühne als solche durch die Reize derartiger Werke zu befruchten und ihre Möglichkeiten zu steigern. Immer habe ich auch gewußt und bedacht, daß die Mittel der Bühne keinen edleren Zweck kennen als den, der wirklichen dramatischen Dichtung zu dienen. Aber nur dort, wo eben das wirklich dramatische Element in der Dichtung mit dem Theatralischen zusammentrifft, ergibt sich die richtige Theaterkunst. [...] Was ich mir als echtes Theater denke, ist eine Zusammenfassung aller Wirkungsmöglichkeiten, die Bühne und Darsteller besitzen, wobei ich mich, wie ich ja selbst des öfteren bewiesen habe, absolut nicht auf die sogenannte schwere Literatur festlegen möchte. [...] Nur die Gefahren des absoluten Theaters sind zu vermeiden: Geistlosigkeit und brutale Mache. [...] Anders steht es ja mit dem sogenannten Unterhaltungsbedürfnis, das gewiß auf dem Theater ebenfalls befriedigt werden soll, aber auf einem möglichst hohen Niveau, wie es die Neue Wiener Bühne freilich, die ich jetzt leite, nicht immer einhalten kann, denn dieses Theater ist Außenseiter unter den Wiener Bühnen, schon lokal äußerst ungünstig gelegen und bei seinen Kassenbedürfnissen auf den mehr oder glücklichen Zufall eines ‚Schlagers‘ angewiesen. Hier zwingt Not oft nicht allzu wählerisch zu sein und jenes Stück zu erlangen, das das fast unvermeidliche Defizit der ersten Monate der Saison deckt und außerdem durch seine Zugkraft die Aufführung jener dichterisch und theatralisch hochwertigen Werke ermöglicht, um

²⁴³ Ebd., S. 127.

²⁴⁴ Ebd.

²⁴⁵ Ebd., S. 129.

²⁴⁶ Ebd.

derentwillen ich eigentlich mein Theater führe, das lediglich vor einem vollen Kassenschrank zu administrieren, ich gar keine Neigung hätte.“²⁴⁷

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Geyers Konzept darin besteht anspruchsvolles Theater durch Unterhaltungserfolge zu subventionieren. Die von Gotthard Böhm durchgeführte Analyse der gespielten Dramen²⁴⁸ während der Direktion Emil Geyer zeigt, dass er „sein Vorhaben, literarisch-theatralisch wertvolle Stücke durch zugkräftige Unterhaltungsware auf dem Spielplan halten zu können, durchführte, ohne dabei zu Wertlosem, Vulgärem zu greifen“²⁴⁹. Unter Geyer wurde Wedeking, Tolstoi, Gorki, Tschechow, Shakespeare, Shaw, Ibsen, Strindberg, Hauptmann, Maeterlinck, Sternheim, Lautensack, Georg Kaiser, Paul Kornfeld, Fontana uvm. auf die Bühne gebracht. Um dies zu finanzieren, setzte er daneben Stücke von Friedmann, Stärk, Brioux, Hermant, Siegfried Geyer, Auernheim, Birinski u.a. auf den Spielplan.²⁵⁰

Neben dem abwechslungsreichen Programmieren des Spielplans avancierte Emil Geyer zum „Talente-Entdecker“²⁵¹, so entdeckte er zum Beispiel Kurt von Lessen, Rudolf Forster, Maria Eis, Herbert Waniek, Gustav Dießl, Karl Farkas, Benno Smytt.²⁵² Neben Gast-Schauspielern und Gast-Schauspielerinnen wie Albert Bassermann, Alexander Moissi, Paul Wegener, Ida Roland, Tilla Durieux, Adrienne Geßner, Carola Toelle, Max Gülstorff und Robert Volberg holt Geyer folgende Gäste zum ersten Mal nach Wien: Maria Orska, Maria Fein, Friedrich Kayßler, Helene Fehdmer, Gertrud Eysoldt, Herta von Hagen, Arnold Korff, Albert Steinrück, Else Lehmann und Ferdinand Bonn.²⁵³

Emil Geyer übergibt mit Ende der Saison 1921/22 die Neue Wiener Bühne an Eugen Robert; die Vertragsunterzeichnung findet am 24.06.1922 statt.²⁵⁴ Als Grund für den Rückzug Geyers nennt Gotthard Böhm eine persönliche Angelegenheit: „Geyer resigniert, weil seine Frau, die ihm all die Jahre zur Seite stand, sich von ihm trennt“.²⁵⁵ Er verlässt Wien und kehrt „erst in der Reinhardt-Ära des Theaters in der Josefstadt [...] als stellvertretender Direktor und Spielleiter an die Donau zurück“²⁵⁶.

²⁴⁷ N.N.: „Gespräch mit Direktor Dr. Emil Geyer“, in: *Fremden-Blatt* (Morgen-Ausgabe), Nr. 49, 21.02.1918, S. 10f.

²⁴⁸ Vgl. Böhm: *Geschichte der Neuen Wiener Bühne*. Bd. 1, S. 404–407.

²⁴⁹ Ebd., S. 407.

²⁵⁰ Vgl. ebd., S. 407f.

²⁵¹ Ebd., S. 408.

²⁵² Vgl. ebd.

²⁵³ Vgl. ebd., S. 409f.

²⁵⁴ Vgl. ebd., S. 403.

²⁵⁵ Ebd., S. 377.

²⁵⁶ Ebd., S. 403.

Eugen Robert/Siegfried Geyer – 1922/23 bis 1924/25

Bei Eugen Robert handelt es sich um einen Theatergroßunternehmer. Er leitet zum Zeitpunkt der Übernahme der Neuen Wiener Bühne fünf Theater in Berlin: das Theater am Kurfürstendamm, die Tribüne, die Theater in Schöneberg und Steglitz und das Kabarett Grössenwahn.²⁵⁷ „Als Direktor der Robert-Bühnen in Wien wirkt unter der Generaldirektion Roberts Siegfried Geyer.“²⁵⁸ Anfangs wird noch unter der Konzession Emil Geyers gespielt; im Februar 1923 erhält Siegfried Geyer die entsprechende Konzession. Das Programm der Neuen Wiener Bühne soll in etwa gleich bleiben.²⁵⁹ Robert etabliert ein Gäste-System an der Neuen Wiener Bühne, was dazu führt, dass die eingeladenen „Stars hohe Gagen erhalten, [während] sich die von seinen Direktions-Vorgängern übernommenen Ensemblemitglieder mit der in Wien üblichen Norm begnügen [müssen]“²⁶⁰. Als Gäste werden u.a. Else Lehmann, Eleonore Duse, Albert Bassermann, Arnold Korff, Ferdinand Bonn, Hugo Thimig und Paul Wegener empfangen. Siegfried Geyer legt im September 1923 die Leitung der Wiener Robert-Bühnen (Renaissancebühne und Neue Wiener Bühne) nieder, da er die Kammerspiele und das Bürgertheater übernommen hat. Eugen Robert sucht noch im September um die Konzession für die Neue Wiener Bühne an – diese hatte bisher Siegfried Geyer – und erhält diese nach Einsprüchen des Bühnenvereins (es folgt eine große Auseinandersetzung mit Robert) im März 1924.²⁶¹ Nach Erteilung der Konzession wird die Neue Wiener Bühne für Eugen Robert uninteressant, da „[s]eine Berliner Bühnen in dieser Zeit der aufkommenden Theaterkrise seine ungeteilte Aufmerksamkeit [verlangen] – er übergibt die Neue Wiener Bühne an Siegfried Geyer“²⁶². „Geyer wird im August 1924 ‚künstlerischer Leiter‘ in der Wasagasse, daneben leitet er die Kammerspiele und das Moderne Theater.“²⁶³ Siegfried Geyer kommt im Dezember 1924 in finanzielle Probleme; alle drei von ihm geleiteten Theater müssen in ein Ausgleichsverfahren. Kurzzeitig hat Geyer Robert Blum die Leitung der Neuen Wiener Bühne übertragen. Im April 1925 wird die Neue Wiener Bühne der Sanierung der anderen beiden Häuser geopfert und geschlossen.²⁶⁴

²⁵⁷ Vgl. Böhm: *Geschichte der Neuen Wiener Bühne*. Bd. 2, S. 1.

²⁵⁸ Ebd.

²⁵⁹ Vgl. ebd., S. 1f.

²⁶⁰ Ebd., S. 27.

²⁶¹ Vgl. ebd., S. 27–31.

²⁶² Ebd., S. 31.

²⁶³ Ebd.

²⁶⁴ Vgl. ebd., S. 32f.

Arbeitsgemeinschaft ehemaliger Ensemblemitglieder der Neuen Wiener Bühne

Nach positiven Verhandlungen mit den Hauseigentümern der Wasagasse 33, der Einigung mit der Theaterkommission und der Verleihung einer Personal- und Lokalkonzession an Franz Schöber kann die Neue Wiener Bühne am 25. Dezember 1925 wieder eröffnet werden.²⁶⁵ Der Versuch das Theater durch Wiederaufnahmen alter Kassenschlager (darunter *Doktor Stieglitz* von Armin Friedmann) zu retten, scheitert: „Am 16. Mai schliessen sich die Pforten der Neuen Wiener Bühne abermals. [...] Der dilettantische Rettungsversuch endet mit der Entziehung der Konzession von Franz Schöber“²⁶⁶.

Robert Volkner

Am 24. Oktober 1926 unterzeichnet Robert Volkner den Pachtvertrag für die Neue Wiener Bühne und beginnt sofort das Theater zu renovieren und zu adaptieren: „Bereits am 22. Dezember weisen Ecke Thurngasse und Währingerstrasse, Ecke Porzellangasse und Bauerngasse Lichtreklamen den Zugang zur renovierten Neuen Wiener Bühne“²⁶⁷. Im März 1927 kommt es zu einer Einigung zwischen dem Prager Deutschen Theater und Volkner, wonach dieser mit der nächsten Spielzeit das Theater leiten wird.²⁶⁸ „Ab 12. April stellt Volkner, da sein Abgang bereits feststeht, zur Verbesserung der Bilanz alte Schwänke in Dienst: zunächst ‚Causa Kaiser‘ (zehnmal), dann ‚Onkel Bernhard‘ (neunmal).“²⁶⁹ Am 9. Mai 1927 schließt die Neue Wiener Bühne erneut.²⁷⁰

Emil Richter-Roland

Am 12. Dezember 1927 unterschreibt Emil Richter-Roland einen Pachtvertrag für die Neue Wiener Bühne, die er nun neben der Roland-Bühne im Nestroyhof führen wird. Ende April 1928 wird die Neue Wiener Bühne erneut geschlossen und trotz etlicher Pläne von unterschiedlicher Seite nicht wieder eröffnet.²⁷¹

²⁶⁵ Vgl. ebd., S. 84.

²⁶⁶ Ebd., S. 86.

²⁶⁷ Ebd., S. 87.

²⁶⁸ Vgl. ebd., S. 94.

²⁶⁹ Ebd., S. 95.

²⁷⁰ Vgl. ebd.

²⁷¹ Vgl. ebd., S. 96–99.

Das Publikum und die Bedeutung für die Wiener Theaterlandschaft

Die Neue Wiener Bühne erlangt ab der Direktion Emil Geyers „schnell den Ruf einer literarischen, dem Neuen zugewandten Bühne“²⁷². Dieser Ruf währt noch bis inklusive der Direktion Robert/Geyer. „Dann aber sinkt die Neue Wiener Bühne sehr rasch zu einem Unterhaltungstheater herab. Die Neue Wiener Bühne schlechthin – das ist die Neue Wiener Bühne unter der Leitung Emil Geyers“²⁷³, so die abschließende Einschätzung von Gotthard Böhm. Er stellt zwei Aspekte in den Vordergrund seiner Einordnung der Neuen Wiener Bühne in die Sprechtheaterlandschaft von der Jahrhundertwende bis zur Theaterkrise in den 1920er Jahren: zum einen die „wichtige Rolle im Kampf für die expressionistische Dramatik“ und zum anderen, „dass sie dem Wiener Publikum immer wieder Gelegenheit gibt, grosse Schauspieler, an denen das Burgtheater vorbeigeht, in wichtigen Rollen im Rahmen eines Wiener Ensembles zu sehen“.²⁷⁴ Besondere Erwähnung erfährt die Ensemblekultur und das darauf aufbauende „vollendete Ensemblespiel“, das den „wichtigsten literarisch ambitionierten Bühnen vergleichbarer Größe“ – Böhm zählt hier das Intime Theater (Roland-Bühne), das Residenztheater (Kammerspiele) und die Volksbühne auf – „überlegen erscheint“.²⁷⁵ Der Neuen Wiener Bühne kann „eine ernstzunehmende Rolle zugewiesen werden“ und „[rückt] dem Theater in der Josefstadt und dem Deutschen Volkstheater an die Seite“, so Gotthard Böhm abschließend.²⁷⁶

Hinsichtlich der Zusammensetzung des Publikums kann anhand der vorliegenden Quelle vor allem auf die Direktion Emil Geyers rekurriert werden. „Was seinen Vorgängern nicht gelungen war, gelingt Emil Geyer: er schafft der Neuen Wiener Bühne ein spezielles Publikum.“²⁷⁷ Es handelt sich dabei zum einen um ein „spezifisch jüdisches Publikum“, welches „mit den Schwänken von Friedmann und Stärk, mit den Werbezirk-Stücken, mit literarisch anspruchsvollen Werken jüdischer Autoren oder mit jüdischen Stoffen“ erobert wurde.²⁷⁸ Zum anderen zeigt es ein „literarisch interessiertes“ Publikum auf, welches „stets zur Stelle [ist], wenn selten gespielte Werke Großer der Literatur aufgeführt oder die ersten Versuche der jungen Generation, so des aufkommenden Expressionismus, zur Diskussion gestellt

²⁷² Ebd., S. 103.

²⁷³ Ebd.

²⁷⁴ Ebd., S. 105f.

²⁷⁵ Ebd., S. 106.

²⁷⁶ Ebd., S. 107.

²⁷⁷ Böhm: *Geschichte der Neuen Wiener Bühne*. Bd. 1, S. 419.

²⁷⁸ Ebd., S. 419f.

werden“.²⁷⁹ Über Gastspiele gelingt es Geyer fallweise die eine Gruppe für die Vorliebe der anderen zu interessieren.

²⁷⁹ Ebd., S. 419f.

Auf dem Weg zum Werkverzeichnis – Ein Forschungsbericht

Dieses Kapitel stellt die Vorgehensweise bezüglich der Quellenbeschaffung und -sichtung dar. Ziel ist es, von Armin Friedmann verfasste Dramen zu belegen und aufzuzeigen welche Quellen für die vorliegende Arbeit fruchtbar gemacht werden können.

Recherche – Der Weg in die Archive

Aufgrund des in der bisherigen Forschung nicht berücksichtigten Schaffens und Lebens von Armin Friedmann und der damit verbundenen spärlichen Literaturlage – vor allem die Sekundärliteratur betreffend – musste für die Diplomarbeit auf verschiedene Primärquellen zurückgegriffen werden. Diese Arbeit kann als Beitrag zur Bearbeitung eines wesentlichen kulturellen Bereichs – der Wiener Unterhaltungskultur Anfang des 20. Jahrhunderts – gesehen werden. Zu Beginn der Recherche stand die Erwähnung Armin Friedmanns in einem Brief an Franz Karl Ginzkey vom 16. März 1935, dass er „an die 80 aufgeführte Bühnenwerke verfaßt habe“²⁸⁰. Diese Angabe galt es zu verifizieren. Da bis dato kein Werkverzeichnis vorlag, war es nötig dieses mithilfe von Dokumenten diverser Archive zu erstellen. Die erste Anlaufstelle war das Theaterzensurarchiv des Niederösterreichischen Landesarchivs (NÖLA) in St. Pölten, da sich dort neben Zensurakten auch Textbücher befinden. Als zweiter wesentlicher Forschungsast wurde die Bibliothek des Theatermuseums, in welchem ebenfalls Werkmanuskripte vorliegen, konsultiert. Von den Ergebnissen dieser Recherchen ausgehend, fungierten Zeitungsberichte von und über Armin Friedmann – die im Tagblattarchiv der Wienbibliothek im Rathaus²⁸¹ gesammelt zur Verfügung stehen – als weitere Quellen zu aufgeführten Theaterstücken. Im Theatergrafik-, Plakate- und Programmarchiv (lose Theaterzettel) und in der Bibliothek (gebundene Theaterzettel) des Theatermuseums Wien wurden die Nachforschungen zu Friedmanns Stücken um den Bereich Theaterzettel ausgedehnt. Auf die Problematik des Theaterzettels im Zusammenhang mit Aufführungsnachweisen wird in einem späteren Kapitel detaillierter eingegangen.

Der quantitativen Erfassung der Werke Armin Friedmanns folgte die Untersuchung des im Archiv des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft

²⁸⁰ Brief von Armin Friedmann an Franz Karl Ginzkey, Wien, 16.03.1935. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, I.N. 173.384.

²⁸¹ Tagblattarchiv Armin Friedmann, Wienbibliothek im Rathaus, TP 013679.

befindliche Briefkonvolut²⁸² mit Briefen an Armin Friedmann. Neben Briefen, die seine journalistische Tätigkeit betreffen, befinden sich hier Korrespondenzen, welche hinsichtlich seines dramatischen Schaffens von Interesse sind. Teil dieser Arbeit ist, neben der inhaltlichen Auswertung der für Friedmanns Theaterarbeit wichtigen Briefe, die systematische Erschließung dieses Briefnachlasses²⁸³ und die damit verbundene Möglichkeit, dieses Konvolut einer weiteren Bearbeitung bzw. Forschung zur Verfügung zu stellen. Die im Teilnachlass Armin Friedmann, der sich im Theatrumuseum Wien befindet, vorhandenen Briefe und Lebensdokumente geben wertvollen Aufschluss über sein Leben und Werk. Dieser Teilnachlass ist grob vorsortiert und die systematische Erfassung in Bearbeitung. Weitere Korrespondenzen – von Armin Friedmann verfasst – konnten in der Handschriftensammlung der Wienbibliothek im Rathaus gefunden werden; ebenso Archivalien im Nachlass Hans Mosers²⁸⁴.

Die Problematik des Aufführungsnachweises – Theaterzettel²⁸⁵

Als Nachweis dafür, dass Theaterstücke aufgeführt wurden, sollten ursprünglich – neben weiteren Belegen wie beispielsweise Zeitungsartikel/Rezensionen – Theaterzettel dienen. Allerdings stellte sich im Zuge der Recherchen heraus, dass ein aufgefundener Theaterzettel nicht zwingend einen solchen Nachweis darstellt. Die Problematik bei Theaterzetteln ist vielschichtig. Zum einen ist die Recherche schwierig, da man meist lediglich über Spielstätten suchen kann; Vorwissen bzgl. der Aufführungsorte wird dabei jedoch vorausgesetzt. Die Ergebnisse bleiben immer lückenhaft, da zwar viele Theaterzettel gesammelt und archiviert werden, allerdings ohne einheitliche Systematik inner- wie auch außerhalb von Sammlungen. So befinden sie sich beispielsweise im Theatrumuseum Wien einerseits in gebundener Form in der Bibliothek und andererseits

²⁸² Der Bestand hat einen Umfang von ca. 300–400 Schriftstücken. Der genaue Umfang kann erst nach vollständiger Erschließung festgestellt werden.

²⁸³ Der bisherige Fortschritt der systematischen Erschließung findet sich im Kapitelanhang. Die komplette Erschließungsliste wird als Anhang der Diplomarbeit beigelegt (nicht als Teil dieses Kapitels).

²⁸⁴ Nachlass Hans Moser, Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, ZPH 688.

²⁸⁵ Zur Definition von Theaterzettel: „Der Theaterzettel ist der Mittler derjenigen Nachrichten, die die Intendanz einer Theaterunternehmung dem Zuschauer über Drama und Aufführung außerhalb der Vorstellung mitzuteilen wünscht. [...] Darüber hinaus hat er verschiedentlich die Funktion, die Bürger eines Ortes mit der Tatsache einer bevorstehenden Theatervorstellung bekanntzumachen. Der Theaterzettel gibt den Titel des gespielten Stückes bekannt und kündigt das Datum, meist auch die Anfangszeit und den Ort der Aufführung an nun nennt in der Regel die veranstaltende Gesellschaft.“ Johann-Richard Hänsel: *Die Geschichte des Theaterzettels und seine Wirkung in der Öffentlichkeit*. Diss., Freie Universität Berlin, 1962, S. 25. Weitere interessante Beiträge zur Thematik finden sich in Matthias J. Pernerstorfer (Hg.): *Theater – Zettel – Sammlungen. Erschließung, Digitalisierung, Forschung*. Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2012.

lose im Theatergrafik-, Plakate- und Programmarchiv. Abhängig von der Spielstätte muss nun innerhalb einer Institution an zwei Orten nach entsprechenden Theaterzetteln gesucht werden. Sie finden sich allerdings auch in Nachlässen und Konvoluten in unterschiedlichen Archiven, was das Auffinden zum Zufall macht. Zum anderen lässt die bloße Existenz eines Theaterzettels noch keinen Schluss auf eine tatsächliche Aufführung eines Theaterstückes an einem bestimmten Tag und Ort zu, da eine Nichtaufführung oder Verschiebung aufgrund verschiedener Umstände immer mitbedacht werden muss.

Für die vorliegende Studie ist der Aufführungsnachweis in Teilbereichen über Theaterzettel jedoch möglich. Wenn für ein Theaterstück zum Beispiel Zettel für mehrere Aufführungen vorhanden sind und/oder die Stücke über einen längeren Zeitraum gegeben wurden, kann angenommen werden, dass es sich bei dem Stück um ein aufgeführtes handelt. Weiters wird für diese Untersuchung keine Unterscheidung zwischen Theaterzettel und Programmheft gemacht²⁸⁶, da Theaterstücke von Armin Friedmann auf verschiedenen Bühnen (u.a. Varietés, Cafés etc.) aufgeführt wurden und diese unterschiedliche Formen der Ankündigung verwendeten.

Wie dargelegt, kann eine vollständige Überprüfung von tatsächlichen Aufführungen nicht auf Basis von Theaterzetteln durchgeführt werden. Um eine Annäherung zu erreichen, werden in dieser Arbeit Zensurakten aus dem Zensurarchiv des NÖ Landesarchivs, Werkmanuskripte der Bibliothek des Wiener Theatermuseums und Rezensionen des Tagblattarchivs der Wienbibliothek im Rathaus herangezogen.

Das Theaterzensurarchiv des NÖ Landesarchivs²⁸⁷

Der Archivbestand „Statthaltereie, Landesausschuss und Landesregierung 1905–1935“ wird im Niederösterreichischen Landesarchiv (NÖLA) in St. Pölten aufbewahrt. Dieser Bestand beinhaltet Dokumente des „Landesausschuss[es] des Erzherzogtums Österreich unter der Enns und NÖ Landesregierung, selbstständiger Wirkungsbereich (1905–1935)“ und der „K.K. Statthaltereie für Niederösterreich und NÖ Landesregierung, übertragener Wirkungsbereich (1905–1935)“. Unter zweiteren Bereich fällt das Theaterzensurarchiv, das die Zensurakten und Textbücher der (k.k.) n. ö. Statthaltereie – die zuständige Zensurbehörde – der Jahre 1870 bis 1926 versammelt. Von Zensur waren

²⁸⁶ Vgl. Hänsel: *Die Geschichte des Theaterzettels und seine Wirkung in der Öffentlichkeit*, S. 25.

²⁸⁷ Zur Geschichte des Niederösterreichischen Landesarchivs: *Das Niederösterreichische Landesarchiv in St. Pölten*. St. Pölten: Sonderpublikation des NÖ Instituts für Landeskunde 2000.

in diesem Zeitraum alle Wiener Privatbühnen betroffen. Der Bestand umfasst in etwa 12.000 Textbücher und Zensurakten. Da bis dato noch nicht alle Akten und Bücher in den Onlinekatalog eingearbeitet sind, ist selbst für die quantitative Erhebung ein Besuch im Landesarchiv St. Pölten unumgänglich. Die Akten sind nach Theatern, AutorInnen und chronologisch geordnet, was das Auffinden einzelner Dokumente – von unterschiedlichen Suchbedingungen ausgehend – erleichtert. Die AutorInnen sind alphabetisch auf Karteikarten geordnet, wobei jedes Theaterstück auf einer Karte verzeichnet ist.

Nach Auswertung der Karteikarten kann zum einen der Nachweis erbracht werden, dass Armin Friedmann seine Theaterstücke einerseits unter seinem Namen und andererseits unter seinem Pseudonym Fanfaron verfasst hat und zum anderen konnte eine erste Auflistung seiner dramatischen Werke erstellt werden. Es können somit bis zum Jahr 1926, auf Basis der Dokumente im NÖLA, 63 Theaterstücke von Armin Friedmann (davon 19 unter dem Pseudonym Fanfaron) als aufgeführt nachgewiesen werden. Auch hier muss auf die Lückenhaftigkeit der Sammlung hingewiesen werden, was weitere Recherchen in anderen Archiven bestätigen.

Die Bibliothek des Wiener Theatermuseums

Zur Überprüfung der Eigenaussage bzgl. der angeblich „an die 80 aufgeführte[n] Bühnenwerke“ Armin Friedmanns und der Ergebnisse im NÖLA wurde in diesem Zusammenhang die Bibliothek des Wiener Theatermuseums konsultiert. Überraschenderweise konnten auch hier – neben den bereits angesprochenen, gebundenen Theaterzetteln – auf Karteikarten verzeichnete Textbücher von Stücken Armin Friedmanns ausfindig gemacht werden. Die Auswertung der Karteikarten zeigte ein annähernd deckungsgleiches Ergebnis bei den Theaterstücken bis 1926 wie die Recherchen im NÖLA (mit Ausnahme dreier Stücke, welche nur im Theatermuseum verzeichnet sind). Das Werkverzeichnis konnte allerdings um Stücke ab dem Jahr 1926 ergänzt werden. Allerdings stellt sich hierbei das Problem des Beleges hinsichtlich einer bestätigten Aufführung, da im Gegensatz zum NÖLA keine Zensurakten oder andersartige Dokumente, die die Aufführung belegen, vorhanden sind.

Ein weiterer Schritt zu einem zwar lückenhaften, aber ausführlichen Werkverzeichnis wurde gemacht. Es konnten bis zum Jahr 1926 weitere drei, und für die Jahre 1927 bis 1939 ein Theaterstück hinzugefügt werden. Weiter konnten die für das Kapitel „Die Erfolgstrilogie – *Onkel Bernhard*, *Prokurist Poldi* und *Doktor*

Stieglitz“ exemplarisch ausgewählten Werke im Zuge der Recherche im Wiener Theatermuseum reproduziert werden.

Das Tagblatt-Archiv der Wienbibliothek im Rathaus

Um einen weiteren Nachweis für gespielte Stücke von Friedmann erbringen zu können bzw. möglicherweise noch nicht ins Werkverzeichnis aufgenommen Stücke zu finden, wurde das Tagblattarchiv der Wienbibliothek herangezogen. Das Tagblatt-Archiv ist in der Sammlung „Dokumentation“ der Wienbibliothek im Rathaus angesiedelt und umfasst mehr als 60.000 Mappen an biographischen Unterlagen, die in Personenmappen geordnet sind.²⁸⁸ Die Personenmappe zu Armin Friedmann umfasst die Jahre 1904–38 und hat einen Umfang von 166 Blatt. Durch die Auswertung der Rezensionen konnten weitere – bis dahin nicht bekannte – zehn Theaterstücke in das Werkverzeichnis aufgenommen werden; darunter drei frühe Werke (1908, 1917 und 1924) sowie sieben Stücke zwischen 1928 und 1936. Neben dem Tagblatt-Archiv hat die Wienbibliothek im Rathaus noch einige Autographen und Textbücher²⁸⁹ von Armin Friedmann im Bestand (wobei *Casanova am Rhein* und *Klein Dorrit* nicht als aufgeführt belegt werden können).

Zwischenresümee

Bezogen auf die Ausgangsfrage, wie viele Theaterstücke Armin Friedmann verfasst hat und wie viele von ihnen aufgeführt wurden, ist das Ergebnis dieser Arbeit nur eine Annäherung. Es gelang 73 Werke ausfindig zu machen und mit Jahresangabe und Aufführungsort klar zuzuordnen – und somit als aufgeführt zu bezeichnen; zwei Textbücher (*Casanova am Rhein* und *Klein Dorrit*) aus der Wienbibliothek im Rathaus und vier aus dem Bestand der Bibliothek des Wiener Theatermuseums können zumindest als von Friedmann verfasst und überliefert gelten. Es muss davon ausgegangen werden, dass das Werkverzeichnis nicht vollständig ist, da zum einen seine Eigenaussage von den an die 80 aufgeführten Stücke und zum anderen die in

²⁸⁸ Vgl. <http://www.wienbibliothek.at/bestaende-und-sammlungen/dokumentation/bestaende/index.html>. (Letzter Zugriff: 30.05.2014)

²⁸⁹ Folgende Textbücher liegen in der Wienbibliothek im Rathaus auf: *Die arme Margaret*, *Der Gast des Königs*, *Casanova am Rhein*, *Miss Exzentrik* und *Klein Dorrit*.

einem Zeitungsartikel zu seinem 70. Geburtstag angeführten „83 Stücke, die er verfasst [habe]“²⁹⁰ nicht nachgewiesen werden konnten.

Werkverzeichnis

Abgebaut! Lebensbild von Fanfaron. (1923, Stark) [NÖLA]

Abschied von der Liebe. Phantastische Komödie in einem Akt von Fanfaron. (1913, Apollo) [NÖLA]

Die arme Margret. Ein Volksschauspiel aus dem alten Steyr in vier Akten von Armin Friedmann. Nach dem gleichnamigen Roman von Enrica v. Handel-Mazzetti. (1911, Deutsches Volkstheater) [NÖLA]

Die Braut im Junggesellenheim von Middleton und Olivier, deutsch von Armin Friedmann (1929, Komödie) [Tagblatt-Archiv]

Das Brauthemd. Phantastische Grotteske von Armin Friedmann. (1922, Hölle) [NÖLA]

Brautschau in Nikolsburg. Komödie in drei Akten von Armin Friedmann und Hans Kottow. (1923, Neue Wiener Bühne) [NÖLA]

Caressa. Der Meisterschütze. Sketch von Armin Friedmann. (1921, Stark) [NÖLA]

Casanova am Rhein. Ein Spiel in 3 Aufzügen von Armin Friedmann und Paul Frank. (1911) [Wienbibliothek im Rathaus]

Doktor Stieglitz. Lustspiel in drei Akten von Armin Friedmann und Ludwig Nerz. (1919, Neue Wiener Bühne) [NÖLA]

Die drei Grazien. Schwank in einem Akt von Fanfaron. (1920, Hölle) [NÖLA]

Ehrgeiz in der Küche. Eine kleine, komische Oper in einem Akt von Armin Friedmann. Mit freier Benützung einer Vorlage von (Eugène) Scribe. Musik nach Albert Lortzing von Ary van Leeuwen (1921, Wiener Musikalische Kammerspiele) [NÖLA]

Die erste Nacht. Sketch in einem Akt von Fanfaron. (1917; 1922 Café Lurion) [NÖLA]

Es war einmal ein Kupferschmied. Volksstück mit Gesang in drei Akten von Armin Friedmann. (1912, Raimundtheater) [NÖLA]

Familie Hatschek von Armin Friedmann. (1924, Renaissancebühne) [Tagblatt-Archiv]

Der Feuerwehrmann. Posse in einem Akt – nach fremdem Motiv – von Fanfaron. (1915, Theater in der Josefstadt) [NÖLA]

Figurini. Sketch von Fanfaron. (1922, Café Lurion) [NÖLA]

²⁹⁰ Wallis, Alfons: „Der Siebziger Armin Friedmann“, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 31.12.1933, S. 6.

- Floras Töchter. Schwank in 3 Akten* von Armin Friedmann und Kurt Breuer (1935, Kammerspiele) [Tagblatt-Archiv]
- Frau Breier aus Gaya. Revue mit drei Filmzwischenspielen und einem gerichtlichen Nachspiel* von Alfred Deutsch-German und Armin Friedmann. (Rolandbühne 02.10.1923) [NÖLA]
- Frau Lohengrin. Komödie in drei Akten* von Armin Friedmann und Fritz Lunzer. (1922, Renaissancebühne) [NÖLA]
- Fredericus Rex. Ein Zeitbild in einem Akt* von Armin Friedmann. Musik nach Friedrich dem Grossen von Ary van Leeuwen. (1921, Wiener Musikalische Kammerspiele) [NÖLA]
- Die führende Marke. Lustspiel* von Armin Friedmann und Fritz Gottwald (1934, Kammerspiele) [Theatermuseum Wien und Wienbibliothek im Rathaus/Tagblatt-Archiv]
- Der Gast aus Wien. Schwank* von Armin Friedmann und Fritz Lunzer (1929, Carltheater) [Tagblatt-Archiv]
- Der Gast des Königs. Komische Oper in drei Akten* von Armin Friedmann. Frei nach Charles Dickens. Musik von Heinrich Reinhardt. (1915, Kaiserjubiläums-Stadttheater) [NÖLA]
- Ein gefährlicher Herr. Sketch in einem Akt* von Armin Friedmann. (1919, Künstlerspiele „Pan“; 1925, Reklame) [NÖLA]
- General Goldschein. Geschichte in drei Akten* von Armin Friedmann und Gustav Beer. (1922, Neue Wiener Bühne) [NÖLA]
- Der Girglhof. Posse/Bauernkomödie* von Armin Friedmann (1931, Neues Wiener Schauspielhaus) [Tagblatt-Archiv]
- Der Glückstrompeter. Liebesgeheimnis. Operette in drei Akten* von Gustav Beer und Armin Friedmann, Musik von Heinrich Reinhardt. (o.J., Wiener Colosseum) [NÖLA]
- Der Hausherr von Nr. 17. Wiener Volksstück in drei Akten* von Armin Friedmann. (1917, Volksbühne) [Tagblatt-Archiv]
- Der Herr Curator. Schwank in drei Akten* von Armin Friedmann. (1911, Theater in der Josefstadt) [NÖLA]
- Der Herr Oberregisseur. Sketch* von Fanfaron. (1923, Hölle) [NÖLA]
- Die Herrin von Byzanz. Tragikomödie in einem Akt* von Armin Friedmann. (1920, Ronacher) [NÖLA]
- Ilonka. Eine Komödie aus dem Wiener Rokoko. Drei Akte* von Armin Friedmann. (1925, Renaissancebühne) [NÖLA]

- In Schönbrunn. Ein Stück mit Musik* frei nach Emil Balassa von Armin Friedmann und Gustav Beer. (Rolandbühne 01.03.1921) [NÖLA]
- Ein kecker Fratz. Sketch in einem Akt* von Armin Friedmann. (1922, Stark) [NÖLA]
- Klein Dorrit. Komische Oper in 3 Akten* von Armin Friedmann, frei nach Charles Dickens; Musik von Heinrich Reinhardt. [Wienbibliothek im Rathaus]
- Der kleine Vulkan. Schwank in drei Akten* von Alexander Engel und Armin Friedmann. (1910, Neue Wiener Bühne) [NÖLA]
- Konsul Max. Grotteske Komödie in drei Akten* von Armin Friedmann und Fritz Lunzer. (1922, Renaissancebühne) [NÖLA]
- Die Kunst für's Volk. Posse mit Gesang in drei Akten* von Armin Friedmann und Ludwig Wolff. (1904, Theater in der Josefstadt) [NÖLA]
- Liebe auf den ersten Blick. Grotteske in einem Akt* von Fanfaron mit freier Benützung einer fremden Grundidee. (Theater in der Josefstadt 1915; Rideamus 1916; Variété Gartenbau 1919) [NÖLA]
- Madame Boccaccio. Schwank in drei Akten* von Alexander Engel und Armin Friedmann. (1920, Theater in der Josefstadt) [NÖLA]
- Der Mädchenhändler. Posse in einem Akt* von Fanfaron. (1922, Stark) [NÖLA]
- Mama Blaustein. Lustspiel in drei Akten* von Armin Friedmann und Gustav Beer. (Theater in der Josefstadt 1923; Rolandbühne 06.03.1923) [NÖLA]
- Marquis Komaro. Phantastischer Sketch* von Fanfaron. (1922, Max & Moritz) [NÖLA]
- Masken der Liebe. Phantastische Komödie in einem Akt* von Armin Friedmann. (1919, Künstlerspiele „Pan“) [NÖLA]
- Maxi. Komödie in einem Akt* von Armin Friedmann und Louis Taufstein. (1924, Reklame) [NÖLA]
- Mein Mann, der grosse Künstler. Schwank in drei Akten* von Armin Friedmann. (1925, Volkstheater im k. k. Prater) [NÖLA]
- Miss Exzentrick. Operette in einem Akt* von Alexander Engel und Armin Friedmann. Musik von Heinrich Reinhardt. (1910, Apollo) [NÖLA]
- Miss Pastrana. Posse in einem Akt* von Fanfaron. (1924, Reklame) [NÖLA]
- Mitzi's Polterabend. Sketch* von Fanfaron. (1921, Hölle) [NÖLA]
- Moritz, der Gute. Schwank in drei Akten* von Armin Friedmann und Julius Horst. (1924, Neues Wiener Stadttheater) [NÖLA]

- Mozart auf der Reise nach Prag. Singspiel in einem Akt* von Armin Friedmann. Freinach W(olfgang) A(madeus) Mozart bearbeitet von Ary van Leeuwen. (1921, Wiener Musikalische Kammerspiele) [NÖLA]
- Nach der Redoute. In flagranti. Sketch in einem Akt* von Armin Friedmann. (1921, Künstlerspiele „Pan“) [NÖLA]
- Der (neue) Filmstar. Eine Kinoposse* von Fanfaron. (1921, Maxim) [NÖLA]
- Olga, die Perle. Schwank in drei Akten* von Armin Friedmann. (1925, Residenzbühne) [NÖLA]
- Onkel Bernhard. Lustspiel in drei Akten* von Armin Friedmann und Hans Kottow. (1915, Neue Wiener Bühne) [NÖLA]
- Paula Pelikan's Pleite. Komödie in drei Akten* von Armin Friedmann und Ludwig Nerz. (Rolandbühne 12.02.1926) [NÖLA]
- Pepi die Perle* von Armin Friedmann. (Rolandbühne 28.05.1925) [Theatermuseum Wien]
- Präsident Stopper. Lustspiel in drei Akten* von Armin Friedmann und Gustav Beer. (1920, Neue Wiener Bühne) [NÖLA]
- Professor Jonas oder Balaena mysticetus L. Phantastische Grotteske in einem Akt* von Fanfaron. (1921, Deutsches Volkstheater) [NÖLA]
- Prokurist Poldi. Lustspiel in drei Akten* von Armin Friedmann und Ludwig Nerz. (1917, Neue Wiener Bühne) [Theatermuseum Wien]
- Die Rachel. Komödie in drei Akten* von Armin Friedmann. (1923, Theater in der Josefstadt) [NÖLA]
- Rittmeister Barches. Komödie in einem Akt* von Fanfaron und Harry Lutz. (1922, Café Lurion) [NÖLA]
- Der rote Strich. Tragi-Komödie in einem Akt* von Armin Friedmann. (1921, Hölle) [NÖLA]
- Des Sängers Fluch* von Armin Friedmann. (1908, Theater in der Josefstadt) [Tagblatt-Archiv]
- Schandkerl! Chantecler up to date. Eine parodistische Ballettoperette aus dem Vogelreiche* von Fanfaron. (1910, Apollo) [NÖLA]
- Schottenring* von Armin Friedmann und Ludwig Nerz (1933, Kammerspiele) [Tagblatt-Archiv]
- Seid umschlungen Billionen. Schwank in 6 Bildern* von Armin Friedmann und Alfred Deutsch-German. (Rolandbühne 01.02.1924) [Theatermuseum Wien]

- Sie und ihr Zimmerherr. Wiener Volksstück mit Gesang in drei Akten* von Armin Friedmann und Fritz Lunzer. (1924, Volkstheater im k. k. Prater) [NÖLA]
- Der Stempel. Schwank in einem Akt* von Fanfaron. (1920, Stark) [NÖLA]
- Susanna im Bade. Schwank in drei Akten* von Armin Friedmann. (1924, Residenzbühne) [NÖLA]
- Die Tante aus Dingsda. Burleske in einem Akt* von Fanfaron und Harry Lutz. (1922, Café Lurion) [NÖLA]
- Theaterblut. Operette in zwei Akten* von Armin Friedmann und Gustav Beer. (1920, Apollo) [NÖLA]
- Der Thomas-Kantor. Eine deutsche Komoedie in drei Aufzügen* von Armin Friedmann. (1917, Deutsches Volkstheater) [NÖLA]
- Treu, fleissig und ehrlich. Ein Wiener Possenspiel aus der Backhändel-Zeit* von Fanfaron. (Theater in der Josefstadt 1919; Hölle 1922; Rolandbühne 06.04.1923) [NÖLA]
- Die unmögliche Go-Go. Ein Tag aus dem Leben eines Laufmädels. In fünf Bildern* von Paul Frank und Armin Friedmann. (1924, Residenzbühne) [NÖLA]
- Weltgeschichte gefällig? Revue* von Fritz Grünbaum und Armin Friedmann (1928, Boulevardtheater) [Tagblatt-Archiv]
- Der Wienerische Hannswurst. Ein Alt-Wiener Possenspiel in drei Aufzügen* von Armin Friedmann. (1917, Neue Wiener Bühne) [NÖLA]
- Die Witwe. Komödie in 3 Akten* von Renato Simoni. Aus dem Venezianischen Dialekt frei übersetzt und für die deutsche Bühne bearbeitet von Armin Friedmann. (1908, Theater in der Josefstadt) [NÖLA]
- Die Zuweg. Wiener Volksstück* von Armin Friedmann und Kurt Breuer (1936, Bürgertheater) [Tagblatt-Archiv]

Fazit

Diese Arbeit versteht sich als Beitrag zur theaterwissenschaftlichen Grundlagenforschung. Es wurde der Versuch unternommen Armin Friedmanns Leben und dramatisches Werk anhand der vom Verfasser erstmalig zusammengetragenen biographischen Informationen und Theatertexte darzustellen. Ein Teil der Friedmannschen Theaterstücke kann unter den Begriff Jargonstück eingeordnet werden, mit der Darstellung des Forschungsstands zum Jargontheater wurde die Grundlage dafür gelegt. Das Themenfeld wurde aus verschiedenen Blickwinkeln bearbeitet – neben theaterwissenschaftlichen, wurden auch literaturwissenschaftliche und historische Aspekte in die Untersuchung eingebracht. Daneben wurde auf die Beziehung des (jüdischen) Bürgertums zu Jargonstücken und die zeitgenössische Antisemitismusdebatte eingegangen.

Anhand der Analyse und Darstellung der Trilogie *Onkel Bernhard*, *Prokurist Poldi* und *Doktor Stieglitz* konnte einerseits gezeigt werden wie Armin Friedmann und seine jeweiligen Kompagnons den für Jargonstücke üblichen Witz und Humor herausgearbeitet haben und andererseits Lebensumstände und Familienverhältnisse darzustellen wussten. Armin Friedmann wusste als Teil des jüdischen Bürgertums in Wien sehr genau über das Umfeld Bescheid und hat dies auch für seine Stücke genutzt. Der Erfolg bei Kritik und Publikum ist über diese drei Stücke hinaus beeindruckend. Wie in dieser Arbeit gezeigt werden konnte, lässt sich die Frage nach dem Erfolg von Armin Friedmann als Bühnenautor zumindest für die an der Neuen Wiener Bühne gegebenen Stücke belegen. Hier seien nochmal die 728 Aufführungen, die während der Direktion Emil Geyers (1912/13–1921/22) erwähnt, die Armin Friedmann in diesem Zeitraum zum meistgespielten Autor der Neuen Wiener Bühne machten. Diese Anzahl an Aufführungen bedeutet, dass an der Neuen Wiener Bühne durchschnittlich jeden fünften Tag ein Friedmann-Stück gespielt wurde.

Der Abschnitt über die Neue Wiener Bühne gibt einen ergänzenden Einblick in die (bauliche) Geschichte des Theatergebäudes, beschreibt die Programmatik der einzelnen Spielzeiten und Direktionen, in die Zusammensetzung des Publikums und eine mögliche Verortung in der zeitgenössischen Wiener Theaterlandschaft.

Das die Arbeit abschließende Kapitel verdeutlicht den Charakter theaterwissenschaftlicher Grundlagenforschung. Der Weg in die Archive hat es dem Verfasser ermöglicht einen fast vergessenen Journalisten und Bühnenautor wiederzuentdecken und dessen aufgeführte Theaterstücke in einem Werkverzeichnis zu versammeln. Die Ergebnisse dieser Forschungsarbeit können als Basis für weitere Untersuchungen zu Armin Friedmanns Werk dienen. Neben der zu vervollständigenden Erschließungsliste des Briefkonvoluts des theaterhistorischen Archivs des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft sollte der Teilnachlass zu Armin Friedmann im Theatermuseum Wien weiter sortiert und systematisch erschlossen werden. Neben der Aufarbeitung dieser beiden Bestände wäre es empfehlenswert den biographischen Teil dieser Arbeit zu erweitern. Dies kann beispielsweise durch die Auswertung des Teilnachlasses im Theatermuseum, der noch viele nicht bearbeitete (Lebens-)Dokumente beinhaltet, geschehen.

Die in dieser Arbeit nicht zu leistende Untersuchung aller Theaterstücke Armin Friedmanns könnte fruchtbar sein, um einen über die exemplarische Auswahl und Darstellung hinausgehende Betrachtung seines Schaffens zu erhalten. Der nicht untersuchte Zeitraum der 1930er Jahre sei an dieser Stelle nur kurz angesprochen und würde wohl eine lohnendes Unterfangen für weiterführende Forschung darstellen.

Mit der Verfolgung und Vernichtung der jüdischen Bevölkerung durch die Nationalsozialisten wurde auch eine Unterhaltungskultur zerstört, zu der Armin Friedmann und seine Unterhaltungsdramatik beigetragen haben. Dieser unwiederbringliche Verlust und das nach dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr vorhandene kulturelle Gefüge in Wien haben wohl dazu geführt, dass Armin Friedmann und viele andere in Vergessenheit geraten sind. Es ist unsere Aufgabe als WissenschaftlerInnen diese aufgerissenen Lücken zu erforschen und zu füllen.

Quellenverzeichnis

Publikationen

- Aust, Hugo/Haida, Peter/Hein, Jürgen: *Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. München: C.H. Beck 1989.
- Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.): *Theatralia Judaica. Emanzipation und Antisemitismus als Momente der Theatergeschichte. Von der Lessing-Zeit bis zur Shoah*. Tübingen: Niemeyer 1992. (Theatron; 7)
- Böhm, Gotthard: *Geschichte der Neuen Wiener Bühne*. 2 Bände. Universität Wien, Diss. 1965.
- Botz, Gerhard [u.a.] (Hg.): *Eine zerstörte Kultur. Jüdisches Leben und Antisemitismus in Wien seit dem 19. Jahrhundert*. Wien: Czernin 2002.
- Dalinger, Brigitte: *Quellenedition zur Geschichte des jüdischen Theaters in Wien*. Tübingen: Niemeyer 2003. (Conditio Judaica; 42)
- Dalinger, Brigitte: „*Trauerspiele mit Gesang und Tanz*“. *Zur Ästhetik und Dramaturgie jüdischer Theatertexte*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2010.
- Dalinger, Brigitte: *Verloschene Sterne. Geschichte des jüdischen Theaters*. Wien: Picus 1998.
- Dallinger, Petra-Maria: „Die arme Margaret. Ein Denkmal katholischer Selbsterniedrigung?“, in: Bünker, Michael/Schwarz, Karl W. (Hg.): *Protestantismus & Literatur. Ein kulturwissenschaftlicher Dialog*. Wien: Evangelischer Presseverband 2007, S. 117–135. (Protestantische Beiträge zu Kultur und Gesellschaft; 1)
- Feuchtmüller, Rupert: *Die Praterstraße in der Wiener Leopoldstadt*. Wien: Brandstätter 1992.
- Gotzmann, Andreas/Liedtke, Rainer/Van Rahden, Till (Hg.): *Juden, Bürger, Deutsche. Zur Geschichte von Vielfalt und Differenz 1800–1933*. Tübingen: Mohr Siebeck 2001. (Schriftenreihe wissenschaftlicher Abhandlungen des Leo Baeck Instituts; 63)
- Hänsel, Johann-Richard: *Die Geschichte des Theaterzettels und seine Wirkung in der Öffentlichkeit*. Freie Universität Berlin, Diss. 1962.
- Hanak, Werner: *Leopoldstädter Ortmetamorphosen. Eine theateranalytische Reise zu den Schauplätzen der Dramen der Rolandbühne in den Jahren 1919 bis 1926 sowie zu den „gesprochenen Orten“ der „Leopoldstädter Jüdischen Lokalposen“*. Universität Wien, Dipl. Arb. 1994.

Haybäck, Eva Maria: *Der Wiener „Simplicissimus“ 1912 – 1974. Versuch einer Analyse des Kabarett mit längster Bestandzeit im deutschen Sprachraum*. 2 Bände. Universität Wien, Diss. 1977.

Hödl, Klaus: *Kultur und Gedächtnis*. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2012.
(Perspektiven deutsch-jüdischer Geschichte)

Löcker, Johannes A.: „Vom Donaukanal zum Praterstern. (Theater-)Topographie einer Vergnügnungsstraße“. In: Peter, Birgit/Kaldy-Karo, Robert (Hg.): *Artistenleben auf vergessenen Wegen. Eine Spurensuche in Wien*. Wien u.a.: Lit 2013, S. 33–45.

Otte, Marline: „Eine Welt für sich? Bürger im Jargontheater, 1890–1920“. In: Gotzmann, Andreas/Liedtke, Rainer/Van Rahden, Till (Hg.): *Juden, Bürger, Deutsche. Zur Geschichte von Vielfalt und Differenz 1800–1933*. Tübingen: Mohr Siebeck 2001, S. 121–145.

Patka, Marcus G.: „Jargon-Komik“, in: ders.: *Wege des Lachens. Jüdischer Witz und Humor aus Wien*. Weitra: Bibliothek der Provinz edition seidengasse 2010. S. 62–75.

Pernerstorfer, Matthias J. (Hg.): *Theater – Zettel – Sammlungen. Erschließung, Digitalisierung, Forschung*. Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag 2012.

Peter, Birgit/Kaldy-Karo, Robert (Hg.): *Artistenleben auf vergessenen Wegen. Eine Spurensuche in Wien*. Wien u.a.: Lit 2013.

Richter, Matthias: *Die Sprache jüdischer Figuren in der deutschen Literatur (1750–1933). Studien zu Form und Funktion*. Göttingen: Wallstein 1995.

Stern, Frank/Eichinger, Barbara (Hg.): *Wien und die jüdische Erfahrung 1900–1938. Akkulturation - Antisemitismus - Zionismus*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2009.

Teichgräber, Axel: *Das ‚Deutsche‘ Volkstheater und sein Publikum. Wien 1889 bis 1964. Ein theaterwissenschaftlicher Beitrag zur Morphologie des Publikums an Hand der Spielplananalyse eines kontinuierlich geführten Wiener Theaters*. Universität Wien, Diss. 1965.

Wacks, Georg: *Die Budapester Orpheumgesellschaft. Ein Varieté in Wien 1889–1919*. Mit einem Vorwort von Gerhard Bronner. Wien: Holzhausen 2002.

Zeitschriften-/Zeitungsartikel

Holzer, Rudolf: „Armin Friedmann“, in: *Wiener Zeitung*, Nr. 1, 240. Jg., 01.01.1947, S. 6.

K[oenig], O[tto]: o.T., *Arbeiter-Zeitung*, Nr. 346, 20.12.1919, S. 6.

N.N.: „Gespräch mit Direktor Dr. Emil Geyer“, in: *Fremden-Blatt* (Morgen-Ausgabe), Nr. 49, 21.02.1918, S. 10f.

Pfeffer, Max: „Jargonstücke“. In: *Komödie*, 2/1921, 5.11.1921, S. 16.

Wallis, Alfons: „Der Siebziger Armin Friedmann“, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 31.12.1933, S. 6.

Rezensionen zu Onkel Bernhard:

N.N.: „Neue Wiener Bühne“, in: *Arbeiter-Zeitung*, Nr. 360, 31.12.1915, S. 7.

N.N.: „(Neue Wiener Bühne)“, in: *Montags-Zeitung*, Nr. 1860, 03.01.1916, S. 2.

N.N.: „[Neue Wiener Bühne]“, in: *Neue Freie Presse* (Morgenblatt), Nr. 18447, 31.12.1915, S. 13.

N.N.: „(Neue Wiener Bühne)“, in: *Neues Wiener Journal* (Mittagsblatt), Nr. 7962, 31.12.1915, S. 12.

N.N.: „Neue Wiener Bühne“, in: *Reichspost*, Nr. 613, 31.12.1915, S. 9.

N.N.: „Neue Wiener Bühne“, in: *Wiener Montagblatt*, Nr. 1, 03.01.1916, S. 3.

Tyll red.: „Das Judenstück“, in: *Wiener Montags-Journal*, Nr. 1766, 03.01.1916, S. 2f.

Rezensionen zu Prokurist Poldi:

N.N.: „[Neue Wiener Bühne]“, in: *Neue Freie Presse* (Morgenblatt), Nr. 19138, 01.12.1917, S. 10.

N.N.: „(Neue Wiener Bühne)“, in: *Neues Wiener Journal*, Nr. 8653, 01.12.1917, S. 7.

N.N.: „Neue Wiener Bühne“, in: *Reichspost*, Nr. 556, 01.12.1917, S. 8.

P., A.: „(Neue Wiener Bühne)“, in: *Wiener Allgemeine Zeitung* (6 Uhr-Blatt), Nr. 11889, 01.12.1917, S. 3f.

Str., J.: „Neue Wiener Bühne“, in: *Arbeiter-Zeitung* (Morgenblatt), Nr. 330, 01.12.1917, S. 7.

Y.: „(Neue Wiener Bühne)“, in: *Wiener Montags-Journal*, Nr. 1866, 03.12.1917, S. 3.

Rezensionen zu Doktor Stieglitz:

B.: „Neue Wiener Bühne“, in: *Reichspost* (Morgenblatt), Nr. 430, 20.12.1919, S. 7.

Hfd., I.: „[Neue Wiener Bühne]“, in: *Neue Freie Presse* (Morgenblatt), Nr. 19869, 20.12.1919, S. 8.

K[önig], O[tto]: „Neue Wiener Bühne“, in: *Arbeiter-Zeitung*, Nr. 346, 20.12.1919, S. 6.

N.N.: „(Neue Wiener Bühne)“, in: *Wiener Montags-Journal*, Nr. 1971, 22.12.1919, S. 4.

Archivquellen

Allgemein:

Brief von Armin Friedmann an Franz Karl Ginzkey, Wien, 16.03.1935. Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, I.N. 173.384.

Tagblattarchiv Armin Friedmann, Wienbibliothek im Rathaus, TP 013679.

Nachlass Hans Moser, Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, ZPH 688.

Ad Onkel Bernhard:

Zensurakt Stammzahl 1820, Registr. Zeichen XIV/197a4, Jahr 1915.
Niederösterreichisches Landesarchiv St. Pölten.

Ad Prokurist Poldi:

Zensurakt Stammzahl 2002, Registr. Zeichen XIV/197a4, Jahr 1917.
Niederösterreichisches Landesarchiv St. Pölten.

Onlinequellen

Trauungs-Buch der Israelitischen Kultusgemeinde Wien unter
<https://familysearch.org/pal:/MM9.3.1/TH-1942-25794-7213-34?cc=2028320&wc=MMGD-2MP:768582894>. (Letzter Zugriff: 27.05.2014)

<http://friedhof.ikg-wien.at/result.asp?lang=de&bereich=&friedhof=2&gruppe=5b&reihe=36&grab=24>.
(Letzter Zugriff: 19.05.2014)

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d5/RGBL_I_1938_S_1044.png.
(Letzter Zugriff: 30.05.2014)

<http://www.geni.com/people/Therese-Friedmann/6000000012546047858>. (Letzter Zugriff: 27.05.2014)

<http://www.josefstadt.org/Theater/Theater/Historisches.html>. (Letzter Zugriff: 11.10.2013)

<http://www.wienbibliothek.at/bestaende-und-sammlungen/dokumentation/bestaende/index.html>. (Letzter Zugriff: 30.05.2014)

Anhang

„WIE SCHREIBT MAN EIN JUDENSTÜCK?“

Armin Friedmann verrät sein Rezept

Von Armin Friedmann, dem vielseitigen Autor und Polyhistor, wird demnächst ein Stück aus dem jüdischen Milieu (mit Gisela Werbezirk in der Hauptrolle), an einer Wiener Bühne zur Uraufführung gelangen. Der illustre Autor schreibt uns:

Verehrter Herr Chefredakteur!

Sie waren so gütig, mich einzuladen, Ihnen und Ihren Lesern zu verraten, wie man eigentlich ein ‚Judenstück‘ schreibt. Soll ich das große Geheimnis wirklich ausplaudern und mir eine noch größere Konkurrenz auf den Hals laden, als ich ohnehin schon – Gott besser’s! habe? Meinetwegen. Ich bin so. Sollen andere auch über die Achsel schief angesehen werden von sogenannten ‚Literarischen‘ und höhnisch abgeurteilt – so ganz von hoch oben herab! Denn das ist eine unerläßliche Begleiterscheinung, sobald man es gewagt hat, ein Judenstück zu schreiben und aufführen zu lassen.

Also: Man nehme – so fangen alle Kochrezepte an – also, man nehme einen Kompagnon und zanke sich mit ihm ein paar Monate auf Tod und Leben herum, tobe, wüte, rase, beleidige und werde beleidigt, pendle zwischen Größen- und Kleinheitswahn herum, sei auf jeden schlechten Spaß furchtbar stolz und streiche jeden guten des andern beharrlich aus und sehe dann nach einiger Zeit nach, was das Alles geworden ist. Aber ohne ernste Arbeit geht es durchaus nicht, gibts keinen kleinen Jokus. Man muß schon ausgerüstet sein. Die Satire soll nicht weh tun, die Lustigkeit darf nicht beleidigen. Die Leute im Parkett und in den Logen wollen sich wohl erkennen, jedoch nicht getroffen fühlen. Und ein bisschen lieb haben muss der Puppenspieler alle seine Puppen, sonst wird es eine leere, kalte Sache.

Etwas Talent kann auch nicht schaden. Auch befrage man erfahrene Theaterleute, Direktoren, Dramaturgen, Regisseure, Darsteller um Rat und Meinung – sie spenden ja immer gern aus dem Born ihrer Weisheit – und tun just das – Gegenteil von dem, was sie meinen. Sehr wichtig! Alsdann kanns – vielleicht? – ein Erfolg sein, wenn nur die rechte Mischung von Humor und Ernst geglückt ist, der Dialog leicht und lebendig fließt und die nötigen Steigerungen vorhanden sind.

Und wenn alle im Haus sagen: ‚Diesmal ist’s nichts!‘ – dann wird es sicher was!

Immer Ihr
Armin Friedmann²⁹¹

²⁹¹ Friedmann, Armin: „Wie schreibt man ein Judenstück?“, in: Programm-Blätter, Neues Lustspielhaus, 1932, Theaterzettel Rolandbühne, Wienbibliothek im Rathaus. Zitiert nach Hanak, Werner: *Leopoldstädter Ortmetamorphosen. Eine theateranalytische Reise zu den Schauplätzen der Dramen der Rolandbühne in den Jahren 1919 bis 1926 sowie zu den „gesprochenen Orten“ der „Leopoldstädter Jüdischen Lokalpossen“*. Universität Wien, Dipl. Arb. 1994, S. 105.

Erschließungsliste eines Teils des Briefkonvoluts von Armin Friedmann

Theaterhistorisches Archiv, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der
Universität Wien

Biographische Informationen

Friedmann, Armin: 31.12.1863 Budapest - 30.05.1939 Wien; Journalist, Theaterkritiker,
Dramatiker

Provenienz des Bestands

Eduard Castle kaufte als Leiter des Instituts für Theaterwissenschaft das Briefkonvolut
an, in dem sich Friedmanns Korrespondenzen mit Felix Salten, Alfred Polgar, Ödön
von Horvath uvm. finden.

Umfang

3 Archivboxen

Abkürzungsverzeichnis

Anm. Anmerkungen

Beil. Beilage(n)

Bl. Blatt

Dr. Druck

eh. eigenhändig

hs. handschriftlich

masch. maschinschriftlich

Korr. Korrektur(en)

Ms. Manuskript

o.D. ohne Datum

o.O. ohne Ort

S. Seite(n)

Typoskr. Typoskript

U. Unterschrift

Mappe 1 (Archivbox 1)

- Kaufmann, Isidor: 1 Postkarte, Wien, 02.03.1912 (Hs.)
Weber-Fülöp, Elisabeth: 1 Brief, Wien, 03.02.1927 (Hs., 1 Bl.)
Schneyy-Mühlau, Alphons: Mühlau, 23.05.1927 (Hs., 2 Bl.)
Felix Dörmann, o.O., 08.07.1927 (Hs., 1 Bl.)
Pick-Morino, Brief, Wien, 20.11.1927 (Hs., 1 Bl.)
L. A. Graf, Brief, Wien, 30.12.1928 (Hs., 3 Bl.)
Ernst Graner, Brief, Wien, 19.09.1935 (Hs., 1 Bl.)
Robert von Schneider, Visitenkarte, o.O., o.D. (Dr., Hs.)

Mappe 2 (Archivbox 1)

- Schwathe, Hans: 1 Visitenkarte, Wien, 15.09.1928 (Dr., Hs.)
Alt, Louise von: 1 Brief, Wien, 02.02.1930 (Hs., 1 Bl.)
Ribarz, Louise: 1 Brief, Bettlach, 05.04.1930 (Hs., 1 Bl.)
Hesshaimer, Ludwig: 1 Brief, Wien, 30.03.1932 (Hs., 1 Bl.)
Pauli-Rottler, Maria: 1 Brief, o.O., 23.10.1933 (Hs., 1 Bl.)
Dobrowsky, Josef: 1 Brief, o.O., 10.12.1934 (Hs., 1 Bl.)
Weixlgärtner, Pepi: 1 Brief, Wien, 13.10.1935 (Hs., 2 Bl.)
Zossany, J[...]: 1 Brief, [Ort nicht lesbar], 22.11.19[35] (Hs., 2 Bl.)
Dill, [...]: 1 Brief, Wien, 30.12.1935 (Hs., 1 Bl.)
Kett, F.: 1 Brief, Wien, 12.03.1936 (Hs., 1 Bl.)
Michaletz, Ludwig: 1 Brief, Wien, 27.04.1936 (Hs., 1 Bl.)

Mappe 3 (Archivbox 3)

- Stettenheim, Julius: 1 Brief, Berlin, 30.09.1884 (Hs., 2 Bl.)
Stettenheim, Julius: 1 Brief, Berlin, 11.10.1884 (Hs., 1 Bl.)
Stettenheim, Julius: 1 Brief, Berlin, 21.10.1884 (Hs., 1 Bl.)
Stettenheim, Julius: 1 Brief, Berlin, 09.11.1884 (Hs., 2 Bl.)
Stettenheim, Julius: 1 Brief, Berlin, 13.11.1884 (Hs., 1 Bl.)
Falke, [...]: 1 Brief, o.O., °°.°°.1885 (Hs., 2 Bl.)
Stettenheim, Julius (Berliner Wespen): 1 Brief, Berlin, 22.03.1888 (Hs., 2 Bl.)
Stettenheim, Julius: 1 Brief, Berlin, 25.12.1888 (Hs., 2 Bl.)
Stettenheim, Julius: 1 Brief, Berlin, 04.02.1890 (Hs., 2 Bl.)
Stettenheim, Julius: 1 Brief, Berlin, 10.04.1890 (Hs., 2 Bl.)

Hagn, L[udwig] von: 1 Brief, München, 17.03.1891 (Hs., 2 Bl.)
Hagn, L[udwig] von: 1 Brief, München, 18.02.1892 (Hs., 2 Bl.)
Zossany, J[...]: 1 Brief, [Ort nicht lesbar], 26.06.1895 (Hs., 2 Bl.)
Israels, Josef: 1 Brief, Haag, 29.04.1900 (Hs., 2 Bl.)
Larsson, Carl: 1 Brief, o.O., °.12.1906 (Hs., 2 Bl.)
Bettelheim, Anton: 1 Visitenkarte, 25.11.[1907] (Dr., Hs.)
Dall'Oca Bianca, Angelo: 1 Postkarte, Verona, 17.03.1913 (Hs.)
Dall'Oca Bianca, Angelo: 1 Postkarte, Verona, 18.03.1913 (Hs.)
Dall'Oca Bianca, Angelo: 1 Postkarte, Verona, 28.03.1913 (Hs.)
Dall'Oca Bianca, Angelo: 1 Postkarte, Verona, 27.12.1920 (Hs.)
Dall'Oca Bianca, Angelo: 1 Postkarte, Verona, 30.12.1921 (Hs.)
Loewith, [...]: 1 Brief, München, 12.09.1931 (Hs., 1 Bl., 2 Photographien)
Tischler, Victor: 1 Brief, Wien, 20.09.1931 (Hs., 1 Bl.)
Paunzen, Arthur: 1 Brief, Wien, 21.03.1933 (Hs., 2 Bl.)
Probst, Erich: 1 Brief, Wien, 27.09.1935 (Hs., 1 Bl.)
Temple, F.: 1 Brief, Voggendorf a.d. Donau, o.D. (Hs., 2 Bl.)
Israels, Josef: 1 Brief, Haag, o.D. (Hs., 4 Bl.)
Klaaz, Carl Theodor von: 1 Brief, Wien, o.D. (Hs., 2 Bl.)
Kralik, Heinrich von: 1 Brief, o.O., o.D. (Hs., 2 Bl.)
Humbusch, Kaspar Ritter von: Notiz, o.O., o.D. (Hs., 1 Bl.)

Mappe 3A (Archivbox 3)

Buchbinder, S[...] an Eisler, Hugo: 1 Brief m. Kuvert, München, 28.02.1894 (Hs., 2 Bl.)
Verein der bildenden Künstler Steiermark (gez. A. Wagner/Alfred Zoff): 1 Brief, Graz,
14.12.1908 (Hs., 1 Bl.)
Zelezny, Franz: 1 Brief, Wien, 28.10.1910 (Hs., 1 Bl.)
Arnsburg, Marie: 1 Karte, o.O., 26.01.1927 (Hs.)
Adrian-Dusseck, Eduard: 1 Postkarte, 02.01.1928 (Hs., Briefmarke lose)
Schmutzer, Alice: 1 Brief m. Kuvert, Wien, 21.09.1929 (Hs., 2 Bl.)
Pausinger, Clemens: 1 Brief m. Kuvert, Wien, 03.04.1930 (Hs., 1 Bl.)
Frankl, Gerhart: 1 Brief m. Kuvert, Wien, 17.05.1930 (Hs., 2 Bl.)
Filkuka, Anton: 1 Brief, Wien, 14.10.1931 (Hs., 1 Bl.)
Hesshaimer, Ludwig: 1 Postkarte, Wien, 25.02.1932 (Hs.)
Arnsburg, Marie/Reiner-Arnsburg, Sofie: 1 Postkarte, Schladming, 22.06.1932 (Hs.)

Arnsburg, Marie/Reiner-Arnsburg, Sofie: 1 Postkarte, Schladming, 23.06.1933 (Hs.)
Hlaváč, F. (?): 1 Brief, Prag, 29.12.1933 (Hs., 1 Bl.)
W[...], P[...] (?): 1 Postkarte, Wien, 02.01.1934 (Hs., Briefmarke lose)
Sterrer, K[arl]: 1 Karte, o.O., 21.06.1934 (Hs.)
Engelhart, [Josef]: 1 Karte, o.O., 26.09.1934 (Hs.)
Schneider, Karl: 1 Brief, Wien, 19.07.1935 (Hs., 1 Bl.)
Simon, Wolfgang: 1 Brief, Amsterdam, 12.09.1936 (Hs., 1 Bl.)
Darnaut, Hugo: 1 Patezettel, Wien, 11.01.1937 (Dr. m. hs. Adressierung, 1 Bl.)
Hampel, Walter Sigm[und]: 1 Brief, Wien, 16.04.1937 (Hs., 2 Bl.)
Hafner, Rudolf: 1 Brief m. Kuvert, o.O., °.11.1937 (Hs., 1 Bl.)
Rosso, Merdardo: 1 Brief, o.O., o.D. (Hs., 2 Bl.)

+ 2 Kuverts, 1 Karte, 1 Empfangsschein, 1 Karton

Mappe 3a (Archivbox 3)

Falke, Jacob von: 1 Brief, Wien, 10.02.1894 (Hs., 2 Bl.)
Volkelt, Johannes: 1 Brief, Leipzig, 17.03.1900 (Hs., 2 Bl.)
Frimmel, Th[eodor] von: 1 Brief, Wien, 19.09.1900 (Hs., 2 Bl.)
M[...], H[...]: 1 Brief, Wien, 17.05.1901 (Hs., 1 Bl.)
Frimmel, Th[eodor] von: 1 Korrespondenzkarte, Wien, 22.04.1904 (Hs.)
Chiavacci, V[inzenz]: 1 Korrespondenzkarte, Klagenfurt, 05.08.1907 (Hs.)
Fjæstad, G[ustav] A[dolf] [Christensen]: 1 Brief, Kampudden, 20.09.1910 (Hs., 2 Bl.)
Gelber, Adolf: 1 Brief, Wien, 16.05.1916 (Ms. m. U., 2 Bl.)
Temple, Hans: 1 Brief, Wien, 15.10.1924 (Hs., Visitenkarte m. hs. Notiz und U.)
Czylarz, [...]: 1 Brief, Wien, 06.03.1928 (Ms. m. hs. Korr. u. U., 1 Bl.)
Pauli-Rottler, Maria: 1 Postkarte, o.O., 26.11.1929 (Hs.)
Speidel, Justine/Hink-Speidel, A[...]/Flink, Wilhelm/Wolfs[...], F. (?): 1 Brief, Wien,
11.04.1930 (Hs. m. 4 U., 1 Bl.)
Brecka, Hans: 1 Brief, Wien, 04.01.1931 (Hs., 1 Bl.)
Springer, [...]: 1 Postkarte, Prag, 29.04.1933 (Hs.)
Ankwicz-Kleehoven, Hans: 1 Brief, Wien, 01.10.1933 (Ms. m. U., 2 Bl.)
Schmid, Hermann: 1 Postkarte, Wien, 12.12.1934 (Hs.)
Kaufmann, Philipp/Kaufmann, Kitty (?): 1 Brief m. Kuvert, Leeds, 04.06.1937 (Hs.,
3 Bl., Einladungskarte und Zeitungsausschnitt als Beilage)

Loewith, M[argarete]: 1 Brief, München, o.D. (Hs., 1 Bl.)

Soyka, Josef: 1 Brief, Wien, o.D. (Hs., 1 Bl.)

Mach, Franz: 1 Brief, o.O., o.D. (Hs., 2 Bl.)

Teuber, Oscar: 1 Visitenkarte m. eh. Notiz, o.O., o.D.

Dreger, Tom an Illustriertes Wiener Extrablatt (Referenten bildende Künste): 1

Einladungskarte, Wien, 17.03.1924 (Hs.)

zusätzlich 2 Korrespondenzkarten, 1 Postkarte, 1 Aquarellpostkarte, 1

Postkartenvorderseite, 1 Briefmarke

Mappe 4: Handel-Mazzetti Briefkonvolut (Archivbox 3)

1. Enrica von Handel-Mazzetti an Armin Friedmann:

Visitenkarte, o.O., o.D. (Ms. m. hs. Nachricht)

Telegramm, Linz, 13.9.1911° (Ms., 1 Bl.)

Brief, [Graz], 5.9.1911 (Hs., 6 S.)

Brief, Linz, 16.9.1911 (Hs., 8 S.)

2 Visitenkarten, Linz, 2.11.1911 (Hs. Nachricht)

Visitenkarte, Linz, 17.11.1911 (Hs. Nachricht)

2 Visitenkarten, Linz, 23.11.1911 (Hs. Nachricht)

Visitenkarte, Linz, 12.12.1911 (Hs. Nachricht)

Korrespondenzkarte, Linz, 28.12.1911 (Hs., 2 S.)

Brief, Linz, 2.2.1912 (Hs., 8 S.)

Brief, Linz, 10.2.1912 (Hs., 13 S.)

Brief, Linz, 25.2.1912 (Hs., 6 S.)

Brief, Linz, 22.5.1912 (Hs., 3 S.)

2 Visitenkarten, Linz, 19.6.1912 (Hs. Nachricht)

2. Diverses

Zeitungsausschnitt „Handel-Mazzettis Volksschauspiel ‚Die arme Margaret‘ in Wien“,

Postzeitung, Augsburg, 29.5.191[2] (inkl. Notiz von Klose & Seidel, Bureau für Zeitungsausschnitte)

4 Szenenfotos – Postkarten

1 Postkarte mit Abbildung, „277 CHANTILLY. – Musée Condé (170). – La Ménagère.

– Scène d’intérieur. – (Leys) – LL.“

Zeichnung mit Beschreibungen (2 S.)

Abstract

In dieser Arbeit wird das Leben und Werk des fast vollständig vergessenen Journalisten und Bühnenautors Armin Friedmann dargestellt. Die im Wiener Kultur- und Kunstleben Anfang des 20. Jahrhunderts bekannte und geschätzte Persönlichkeit trat neben seiner Tätigkeit als Kunstreferent verschiedener Wiener Zeitungen ab den 1910er Jahren als Autor von Unterhaltungsdramatik in Erscheinung. Dabei ist er einer der ersten Theaterautoren die Jargonstücke schrieben. Der Begriff des Jargontheaters wird anhand verschiedener Blickrichtungen untersucht und um Diskurse hinsichtlich der Bereiche Jargonstücke/(jüdisches) Bürgertum und Jargontheater/Antisemitismus ergänzt. Die Entstehung des Werkverzeichnisses und der damit verbundenen Recherche in der Wienbibliothek im Rathaus, dem Niederösterreichischen Landesarchiv, den verschiedenen Abteilungen des Theatermuseums Wien und dem theaterhistorischen Archivs des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien wird ebenso Platz eingeräumt, wie der Betrachtung der Neuen Wiener Bühne in den Bereichen Theatergebäude, Direktionen/Spielzeiten, Publikum und die Bedeutung für die Wiener Theaterlandschaft. Im Zentrum steht die exemplarische Darstellung der Erfolgstrilogie *Onkel Bernhard*, *Prokurist Poldi* und *Doktor Stieglitz*. Die drei Dramen werden auf ihre Dramaturgie, ihren Witz/Humor, ihre Rezeption und die Darstellung des Milieus analysiert und vorgestellt. Der Erfolg dieser drei Werke wird ebenso belegt wie der darüber hinausgehende Erfolg von Friedmann-Stücken an der Neuen Wiener Bühne.

Lebenslauf

Johannes Andreas Löcker

geboren am 1. März 1980 in Hallein/Salzburg

Staatsbürgerschaft: Österreich

Ausbildung

- 10/2006 – 07/2014 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien
- 10/2005 – 08/2006 Studienberechtigungsprüfung Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien
- 04/1997 – 03/2000 Lehre zum Großhandelskaufmann

Universitäre Tätigkeiten

- 10/2013 – 07/2014 Tutor bei Univ.-Prof. Dr. Annette Storr, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien
- 03/2009 – 02/2012 Studienassistent im Bereich der Studieneingangs- und Orientierungsphase, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien
- 03/2007 – 02/2009 Tutor bei Univ.-Prof. Dr. Stefan Hulfeld, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien

Außeruniversitäre Tätigkeiten

- 07/2010 Teilnehmer an der IP/IPP Summer School „Performative Presence of the Past“, Johannes Gutenberg-Universität Mainz
- 11/2009 – 11/2011 Mitbegründer und Herausgeber der Schriftenreihe *SYN. Magazin für Theater-, Film- und Medienwissenschaft*
- 08/2007 Praktikum in der Handschriftensammlung der Wienbibliothek im Rathaus, Bearbeitung des Teilnachlasses „Max Reinhardt“
- 07/2006 – 12/2007 Volontariat in der Handschriftensammlung der Wienbibliothek im Rathaus, Bearbeitung des Teilnachlasses „Max Reinhardt“