

Verena Finkenstedt

# Los Vieneses

Österreichische Kabarettkünstler\*innen  
im Spannungsfeld von Austrofaschismus,  
Nationalsozialismus und Franquismus







Verena Finkenstedt

# Los Vieneses

Österreichische Kabarettkünstler\*innen im  
Spannungsfeld von Austrofaschismus, National-  
sozialismus und Franquismus

BÖHLAU

Veröffentlicht mit der Unterstützung des  
Austrian Science Fund (FWF): PUB 972-G

Open Access: Wo nicht anders festgehalten, ist diese Publikation  
lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung –  
Nicht kommerziell 4.0 International Lizenz (CC-BY 4.0);  
siehe <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Die Publikation wurde einem anonymen, internationalen  
Peer-Review-Verfahren unterzogen.

<https://doi.org/10.7767/9783205217848>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek :  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind  
im Internet über <https://www.dnb.de> abrufbar.

© 2024 Böhlau Verlag, Zeltgasse 1, A-1080 Wien, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill NV, Leiden,  
Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Pader-  
born, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)

Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Brill  
Wageningen Academic, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau, und V&R unipress.

Umschlagabbildung: Nachlass Joham, F 609, MAE

Umschlaggestaltung: Michael Haderer, Wien

Satz: Bettina Waringer

Druck und Bindung: Hubert & Co. BuchPartner, Göttingen

Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier

Printed in the EU

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | [www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com](http://www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com)

ISBN 978-3-205-21783-1 (Print)

ISBN 978-3-205-21784-8 (OpenAccess)

# Inhalt

<b>Einleitung</b> . . . . .	II
Stand der Forschung und zentrale Erkenntnisinteressen . . . . .	13
Methodische Zugänge . . . . .	15
Quellenübersicht . . . . .	20
<b>1. Kindheit und Jugend in Wien</b> . . . . .	27
1.1 Der Bub aus der „Armeleutewohnung“ – Artur Kaps' Kinderjahre im Wien der Jahrhundertwende . . . . .	27
1.2 „Ich habe sehr schlecht gelebt, mit Hunger“ – Eine Kindheit im Ersten Weltkrieg. . . . .	39
1.3 Wien, sterbende Märchenstadt – Jugend in der Nachkriegszeit der Jahre 1918 bis 1922. . . . .	46
<b>2. Anfänge und erste Erfolge im Wiener Kabarett der 1920er- und 1930er-Jahre</b> . . . . .	53
2.1 „Verzweifle nicht mein kleiner Kaps!“ – Mühsame Anfänge im Wiener Kabarett in den Jahren 1923 bis 1932 . . . . .	53
2.2 „Wer etwas kann, der setzt sich durch“ – Zeitenwende(n) und erste Erfolge in den Jahren 1933 bis 1935 . . . . .	74
<b>3. Die Tourneen mit der „Wiener Spielzeugschachtel“ und ihre Arbeit für Kraft durch Freude</b> . . . . .	113
3.1 Auf Tournee mit der „Wiener Spielzeugschachtel“ – Erste Jahre im Ausland 1935 bis 1937. . . . .	113
3.2 „Alle mit uns befreundeten Komiker wurden deportiert und starben in Konzentrationslagern“ – 1938 und das Ende der jüdischen Wiener (Kabarett-)Kultur . . . . .	121
3.3 „Deutschlands größte und schönste reisende Revue“ – Die Arbeit der „Wiener Spielzeugschachtel“ für Kraft durch Freude ab 1938 . . . . .	128

3.5	<i>Herz Ass und Alles voor Heet</i> – 1941 und 1942 über die Schweiz, Deutschland und die Niederlande nach Paris . . . . .	155
<b>4.</b>	<b>Die Erfolge der „Vieneses“ im spanischen Revuetheater . . . . .</b>	<b>163</b>
4.1	<i>Todo por el corazón</i> – Erste Erfolge der <i>Revista Vienesa</i> in Spanien . . . . .	163
4.2	Años del hambre – Hungerjahre – Leben und Überleben in der spanischen Nachkriegszeit . . . . .	178
4.4	Die „Vieneses“ und die Abwehr – Mögliche Informationsdienste der <i>Kompanie Kaps-Joham</i> für den Nachrichtendienst Abwehr . . . . .	203
4.5	„Im Dienst einer [...] christlichen, katholischen Realität der Welt“ – Kunst, Kultur und Zensur im Franquismus . . . . .	214
4.6	<i>Melodías del Danubio</i> – Donaumelodien zu Kriegsende . . . . .	219
4.7	<i>Soñando con musica</i> – Die Musikshows der Jahre 1946 und 1947 . . . . .	229
4.8	<i>Sueños de Viena</i> – Die 1940er-Jahre neigen sich ihrem Ende zu . . . . .	234
4.9	<i>The Melody lingers on</i> – Ein Ausflug über den Ärmelkanal im Jahr 1949. . . . .	243
<b>5.</b>	<b>Das Jahrzehnt der Tourneen 1950 bis 1960 . . . . .</b>	<b>247</b>
5.1	Erneut unterwegs mit <i>Alles fürs Herz</i> – Das „Rekordjahr der Reisen“ 1950 bis 1952 . . . . .	247
5.2	<i>El Carrusel Vienés</i> – Die kurze Rückkehr der „Vieneses“ an den Paralelo im Jahr 1952 . . . . .	255
5.3	El Gran Circo Español – Die Wanderjahre 1953 und 1954 mit dem Revuezirkus . . . . .	259
5.4	Engagiert am Obersalzberg – Herta Frankels Auftritte für US-amerikanische Truppen im März 1954 in Berchtesgaden . . . . .	270
5.5	<i>Campanas de Viena</i> und <i>Leyendas del Danubio</i> – Die letzten Produktionen der „Vieneses“ am Paralelo . . . . .	274
5.6	„Reyes del Paralelo“ – Die Erfolgsgeschichte der „Vieneses“ am spanischen Theater – eine Analyse . . . . .	286
5.7	El Circo de los Vieneses und El Gran Circo Español – Die letzte Zirkustournee der „Vieneses“ in den Jahren 1959 und 1960 . . . . .	302

<b>6. Pionier*innenarbeit bei Televisión Española</b> . . . . .	307
6.1 Televisión Española und der Beginn einer neuen Ära – Die Anfänge des spanischen Nationalfernsehens in den Jahren 1956 bis 1964. . . . .	307
6.2 <i>Amigos del martes</i> und <i>Amigos del lunes</i> – Ein neues Abenteuer für Artur Kaps, Franz Joham und Herta Frankel . . . . .	315
6.3 Monte Carlo, Montreux, London und <i>La La La</i> – Kaps’ Verdienste um die internationale Anerkennung von TVE in den Jahren 1965 bis 1970. . . . .	338
6.4 Marilyn und das <i>Land der Fantasie</i> – Die Kinderprogramme von Artur Kaps und Herta Frankel . . . . .	350
<b>7. Abschied von den „Vieneses“ – Die letzten Jahre der Künstler*innen</b> . .	369
<b>Resümee</b> . . . . .	379
<b>Danksagung</b> . . . . .	387
<b>Bibliografie</b> . . . . .	389
<b>Quellenverzeichnis</b> . . . . .	403
<b>Interviewpartner*innen</b> . . . . .	409
<b>Bildnachweis</b> . . . . .	411
<b>Personenregister</b> . . . . .	415





Für David und Valerie



# Einleitung

Im Jahr 2006 forschte ich fast ein Jahr lang im barcelonischen Stadtviertel El Raval zur Entstehung der pakistanischen Diasporagemeinde in Barcelona, die nach der pakistanischen Diasporagemeinde Londons die zweitgrößte Europas darstellt. Dabei wurde ich auf einen Artikel in der spanischen Tageszeitung *La Vanguardia* aufmerksam. Unter dem Titel *Títeres en tiempos de cultura digital* – „Marionetten im Zeitalter digitaler Kultur“ – berichtete der Journalist David Barba über eine Gruppe jüdischer Kabarettkünstler\*innen aus Wien, die 1942 vor den Nationalsozialist\*innen nach Spanien flohen, in Barcelona unter dem Namen „Los Vieneses“ – „die Wiener\*innen“ – die brachliegende Revuekultur der Mittelmeermetropole neu belebten und zu gefeierten Stars aufstiegen. Ab 1959 wirkten die Wiener Exilkünstler\*innen Artur Kaps und seine Lebensgefährtin Friederike Diry, Franz Joham und seine Gattin Rosl von Bischoff sowie die Vedette und Marionettistin Herta Frankel entscheidend am Aufbau des spanischen Nationalfernsehens Televisión Española (TVE) mit. 1996 gründeten Herta Frankels künstlerische Erb\*innen dann das Marionettentheater Marionetarium am barcelonischen Hausberg Tibidabo. So zumindest fasste es der Artikel zusammen.<sup>1</sup> Diese Geschichte faszinierte mich, umso mehr, als ich in Österreich noch nie von den Künstler\*innen gehört hatte, während sie hingegen in Spanien immer noch berühmt schienen.

Ein paar Tage später rief ich beim Marionetarium an und fragte, ob ich zu Besuch kommen dürfte, um mehr über die „Vieneses“ zu erfahren. Die Leiter\*innen der Compañía de Marionetas Herta Frankel („Marionettenkompanie Herta Frankel“) Pilar Gálvez und Fernando Gómez hatten zumindest Rosl von Bischoff und Herta Frankel noch persönlich gekannt und fast zehn Jahre lang mit Herta Frankel zusammengearbeitet.<sup>2</sup> Pilar Gálvez empfing mich mit großem Entgegenkommen und nahm sich ausführlich Zeit, um mir einen ersten Einblick in Leben und Arbeit der Wiener Künstler\*innen zu geben. Während dieses Gesprächs erwähnte sie auch, dass ihre Marionettenkompanie über ein privates Archiv mit den Nachlässen von Herta Frankel, Artur Kaps und Friederike Diry mit rund 20.000 historischen Fotos, Partituren, Libretti und Sketchen, Briefen, persönlichen Dokumenten

---

<sup>1</sup> *La Vanguardia*, 16.8.2006.

<sup>2</sup> Spanische Namen von Institutionen, Körperschaften, Theaterensembles u. ä. sowie Titel von Liedern, Theaterstücken, Kompositionen u. ä. sind zum leichteren Verständnis einmalig in Klammer ins Deutsche übersetzt.

u. v. m. verfügte, die von der Jahrhundertwende in Wien bis in die 1990er-Jahre in Spanien reichten. Pilar Gálvez schien über mein Interesse sehr erfreut. Ihren Erzählungen zufolge hatten sie und Fernando Gómez bereits mit der Österreichisch-Spanischen Gesellschaft und dem österreichischen Außenministerium Kontakt aufgenommen und eingeladen, die Geschichte der „Vieneses“ von österreichischer Seite aus zu erforschen, waren bisher jedoch auf wenig Interesse gestoßen. Im Fall einer Forschung zu den „Vieneses“ sicherte mir die Leiterin der Compañía de Marionetas Herta Frankel ihre Unterstützung zu. Fünf Jahre später gewann ich dann während eines ersten Forschungsaufenthalts in Barcelona im Privatarchiv der Compañía de Marionetas Herta Frankel einen Eindruck von der Fülle der dort aufbewahrten Dokumente. Außerdem begann ich mit ersten Recherchen im Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques MAE („Dokumentationszentrum und Museum der darstellenden Künste“) des Institut del Teatre de Barcelona („Theaterinstitut Barcelona“), das den Nachlass von Franz Joham und dessen Ehefrau Rosl von Bischoff aufbewahrt, und mit der Suche nach noch lebenden ehemaligen Mitarbeiter\*innen der „Vieneses“. Fast zeitgleich erklärte sich Prof. Dr. Frank Stern vom Schwerpunkt für Visuelle Zeit- und Kulturgeschichte am Institut für Zeitgeschichte bereit, die Betreuung meines Forschungsprojekts im Rahmen einer Dissertation zu übernehmen.

Zu Beginn meiner Recherchen hatte ich noch vermutet, dass es sich bei den „Vieneses“ um jüdische Künstler\*innen handeln könnte, die vor der nationalsozialistischen Verfolgung nach Spanien geflohen waren. Als solche (und auch als Fluchthelfer\*innen jüdischer Künstler\*innen oder gar als Informant\*innen für die Alliierten) werden die „Vieneses“ heute in Spanien großteils noch immer erinnert.<sup>3</sup> Nach ersten Recherchen in Barcelona und in Wien im Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands und in den Archiven der Israelitischen Kultusgemeinde Wien stellte sich jedoch heraus, dass Artur Kaps und Herta Frankel zwar je einen jüdischen Großvater hatten, 1942 jedoch nicht als Flüchtlinge, sondern als Künstler\*innen von Kraft durch Freude (KdF) nach Spanien gelangten. Diese Erkenntnis veranlasste mich, meinen Zugang und auch meine Fragestellungen gänzlich zu revidieren. Statt mich den „Vieneses“ als jüdischen Flüchtlingen zu nähern, stellten sich mir nun Fragen nach der Kooperation mit nationalsozialistischen Organisationen und des Opportunismus gegenüber ihren jüdischen Kolleg\*innen. Wie sich jüdische Wiener Kabarett- und Revuekultur in Spanien – über die „Vieneses“ – in den 1940er- und 1950er-Jahren langfristig etablieren und noch in den 1960er-Jahren einen wichtigen Einfluss in den ersten Musik- und Kinderprogrammen des spanischen Nationalfernsehens spielen konnte, blieb trotzdem weiterhin ein vorrangiges Forschungsinteresse.

---

3 u. a. Interviews Gómez 9.1.2011, Jaraba 16.9.2011.

## Stand der Forschung und zentrale Erkenntnisinteressen

Schon während der ersten Recherchen stellte sich heraus, dass die Geschichte der „Vieneses“ bis dato weder im deutsch- noch im spanischsprachigen Raum historisch-kulturwissenschaftlich aufgearbeitet wurde. Auch gibt es keine in die Tiefe gehenden theater- oder medienwissenschaftlichen Publikationen zum Thema. Vor allem die Jugendjahre der Künstler\*innen und ihre Anfänge im Wiener Kabarett der Zwischenkriegszeit sind überhaupt noch nicht untersucht worden. Die wenigen Forschungen konzentrieren sich bisher entweder auf die Jahre 1942 bis 1960, in denen die Kompanie in Spanien mit ihren Ausstattungsvueen erfolgreich war, oder aber auf deren Arbeit bei TVE 1959 bis 1974: John London umreißt 1997 die Geschichte und Bedeutung der „Vieneses“ als Beispiel für „visuellen Eskapismus“ im Theater der spanischen Nachkriegszeit in einem Unterkapitel seines Werks *Reception and Renewal in Modern Spanish Theater 1939–1963*.<sup>4</sup> Theaterwissenschaftliche Publikationen zur Geschichte des spanischen Revuetheaters im 20. Jahrhundert weisen wiederholt auf die entscheidende Wirkung der „Vieneses“ auf die spanische Revuekultur hin, ohne jedoch in die Tiefe zu gehen oder gar die Anfänge dieser Wiener Kompanie aufzuarbeiten.<sup>5</sup> Zahlreiche populärwissenschaftliche und autobiografische Werke über die Entstehungsgeschichte von TVE heben die Pionier\*innenarbeit von Artur Kaps, Franz Joham und Herta Frankel in den Anfangsjahren von TVE hervor, bestehen aber im Wesentlichen aus persönlichen Erinnerungen und zahlreichen, oft humoristisch angehauchten Anekdoten.<sup>6</sup> In den meisten aktuellen medienwissenschaftlichen Publikationen über das spanische Nationalfernsehen wird auf Arbeit, Rezeption und Wirkung von Kaps, Joham und Frankel nur überblicksartig eingegangen.<sup>7</sup> Einzig Mar Binimelis, Josetxo Cerdán und Miguel Fernández Labayen widmen den Musikprogrammen der „Vieneses“ eine Einzelstudie und untersuchen in ihrem 2009 erschienenen Beitrag *Beyond Franco's Nationalism: Reading Modernity in the Origins of TVE* Artur Kaps' und Franz Johams Arbeit bei TVE auf subversive Ansätze. Allerdings sind ihre Recherchen zum Teil fehlerhaft, ihre Analysen spekulativ.

Forschungsarbeiten zur Geschichte des (jüdischen) Wiener Kabarett in der Zwischenkriegszeit interessieren sich meist für einige wenige zentrale und männliche Berühmtheiten wie Fritz Grünbaum, Karl Farkas, Armin Berg oder Hermann Leopoldi. Regisseur\*innen,

---

4 London 1997: 39.

5 Femenía Sánchez 1997; Montijano Ruiz 2010.

6 Baget Herms 1975, 1994; Balsebre 2011; Díaz 2006; Munsó Cabús 2001; Solanes 2009; Vila-San Juan 1981.

7 Guerrero 2011; Palacio 2008; Paz Rebollo/Martínez Valerio 2013, 2014; Rueda Laffond/Chicharro Merayo 2006.

Autor\*innen, Schauspieler\*innen und andere Mitwirkende aus der „zweiten Reihe“ sind als „kleine Leute“ hingegen äußerst selten Gegenstand detaillierter Recherchen, weshalb die meisten dieser Personen, die essentiell an der Produktion von Wiener Kabarettkultur beteiligt waren, heute gänzlich in Vergessenheit geraten sind. Dieses Schicksal teilt auch Artur Kaps, der bestenfalls als Textdichter in den Fußnoten der Publikationen über die großen Wiener Kabarettstars der Zwischenkriegszeit Erwähnung findet.<sup>8</sup> Artur Kaps' engste Mitarbeiter\*innen Franz Joham und dessen Ehefrau, die Vedette Rosl von Bischoff, und Artur Kaps' langjährige Lebensgefährtin Friederike Diry, die bereits in den 1920er-Jahren vermutlich als Sekretärin im Kabarett Simpl aktiv und mit wichtigen Größen des Wiener Kabarett wie Ralph Benatzky, Josma Selim oder Artur Marcel Werau befreundet war, haben es hingegen nicht einmal in die Fußnoten geschafft. Auch Herta Frankel, die vor ihrer Zusammenarbeit mit den „Vieneses“ als Tänzerin und Vedette mit durchaus bedeutenden Revuekompanien durch Deutschland und Italien tourte und auf ihren Tourneen bis nach Kairo gekommen sein soll – und also nicht nur aus feministischer Perspektive als alleinstehende, arbeitende und reisende Frau in den 1930er- und beginnenden 1940er-Jahren eine ausgesprochen spannende Biografie aufweist –, wurde vor ihrem künstlerischen Erfolg als bedeutendste Puppenspielerin Spaniens des 20. Jahrhunderts mehr als „schmückendes Beiwerk“ der Revuen der „Vieneses“ denn als eigenständige Künstlerin wahrgenommen und bisher nicht zum Subjekt kulturwissenschaftlichen Interesses. Die zeitgeschichtlich-kulturwissenschaftliche Rekonstruktion der Verlaufsgeschichte der „Vieneses“ soll daher auch neue Einblicke in bisher unerforschte Biografien von Regisseuren, Schauspieler\*innen, Variétéagenten, Choreografinnen und auch administrativen Kräften aus der „zweiten Reihe“ ermöglichen.<sup>9</sup>

Der künstlerische (Kabarett, Revue, Zirkus, Fernsehen) wie transnationale (Österreich, Deutschland, Italien, Schweiz, Frankreich, Rumänien, Belgien, Spanien, England und Portugal) Rahmen der Wiener Künstler\*innen im Spannungsfeld von drei autoritären bis totalitären Herrschaftssystemen – Austrofaschismus, Nationalsozialismus und Franquismus –, ihr Transfer jüdischer Wiener Kabarettkultur nach Spanien und ihre Bedeutung für den Aufbau des spanischen Nationalfernsehens während der späten Franco-Diktatur ist ein seltenes wie außergewöhnliches Phänomen. Ihre Biografien umspannen fast ein Jahrhundert von der Geburt Franz Johams im Jahr 1907 bis zum Tod Herta Frankels im Jahr 1996. Sie begannen im monarchistischen Wien der Jahrhundertwende und endeten in einem demokratischen Spanien kurz vor dem neuen Jahrtausend. Das Schaffen dieser österreichischen Künstler\*innen umfasste mehr als sieben Jahrzehnte und führte sie wie-

---

8 Ernst 2010; Usaty 2009.

9 Die gegenderte bzw. nicht-gegenderte Schreibweise bringt hier die tatsächlichen Geschlechterverhältnisse zum Ausdruck.

derholt durch zahlreiche Länder Europas. Fast genau 40 Jahre lang – beginnend in Österreich im Jahr 1934 bis zum Tod Francisco Francos in Spanien im Jahr 1975 – arbeiteten sie in Staaten, die durch autoritäre bis totalitäre Herrschaftsverhältnisse Herrschaftsverhältnisse geprägt waren. In diesem weit gespannten transnationalen Kontext waren für mich schwerpunktmäßig folgende vier Erkenntnisinteressen von Bedeutung: die zeithistorisch-kulturwissenschaftliche Rekonstruktion der bisher nur ansatzweise erforschten Verlaufsgeschichte dieser Revuekompanie; die Analyse der künstlerischen und politischen Positionen und Handlungsstrategien der Künstler\*innen, die aus teilweise jüdischen Familien stammten, unter besonderer Berücksichtigung distinkter politischer Kontexte – Austrofaschismus, Nationalsozialismus und Franquismus – sowie ihrer Kulturarbeit während dieser und auch für diese drei Herrschaftssysteme; die Dokumentation und Analyse des Transfers jüdischer Wiener Kabarettkultur nach Spanien in den Jahren 1942 bis 1974 und deren dortige Rezeption und Wirkung; die Analyse der erinnerungskulturellen Relevanz der „Vieneses“ im heutigen Spanien und Österreich im Kontext ihrer Entstehung und Transformation, sukzessiver Mythenbildungen und problematischer Ambivalenzen.

## Methodische Zugänge

Die individuellen Biografien von Artur Kaps, Friederike Diry, Franz Joham, Rosl von Bischoff und Herta Frankel sowie ihre künstlerische Gruppenbiografie zuerst als „Die Wiener Spielzeugschachtel“ und ab 1942 als „Vieneses“ im franquistischen Spanien lassen sich als Beispiele „transnationaler Leben“ lesen: Jan Logemann definiert diese als Lebensgeschichten, „die durch ein hohes Maß grenzüberschreitender Mobilität längerer Dauer geprägt waren und daher Formen transkultureller Adaption verlangten“.<sup>10</sup> Darauf basierend wird sich die vorliegende Annäherung an Leben und Schaffen der Künstler\*innen im Sinne einer transnationalen Verflechtungsgeschichte gestalten. Auch ihr nachhaltig wirkender Transfer jüdischer Wiener Kabarettkultur von Wien ins franquistische Spanien lässt sich so methodisch rekonstruieren und analysieren, weil „individuelle Leben und Karrieren [...] als ein Prisma [dienen], um transnationalen Prozessen nachzuspüren“.<sup>11</sup> Den transnationalen Lebensläufen und dem jahrzehntelangen, vielseitigen und höchst umfangreichen Wirken der Künstler\*innen kann man sich nur mithilfe eines multiperspektivischen Zugangs annähern. Daher wird diese Studie folgende drei Ebenen miteinander verknüpfen, die sich an Jan Kusbers Zugang zu *Kulturtransfer als Beobachtungsfeld historischer Kulturwissenschaften* orientieren:

<sup>10</sup> Logemann 2015: 81.

<sup>11</sup> Ibid.



1. die der individuellen Biografien und der Gruppenbiografie des Künstler\*innenkollektivs,
2. die der Netzwerke, in denen sich die Handelnden bewegen, und
3. die Ebene der distinkten urbanen Räume, die Leben und Schaffen der „Vieneses“ prägen.<sup>12</sup>

Zu 1.: Artur Kaps, Friederike Diry, Franz Joham und seine Gattin Rosl von Bischoff sowie Herta Frankel sind die Einzelpersonen, die tragend für das Künstler\*innenkollektiv agierten. Auf ihre Lebensläufe soll daher so detailliert, wie es die Quellenlage erlaubt, eingegangen werden. Artur Kaps kann als initiative und zentrale Figur der Kompanie erachtet werden, weshalb sich diese Arbeit insbesondere auf seine Biografie konzentrieren und mit seiner Herkunft und Kindheit beginnen wird. Sein Aufwachsen in den letzten Jahren der Habsburgermonarchie, seine Kindheit während der einschneidenden Ereignisse des Ersten Weltkriegs und seine Jugend nach dem Zusammenbruch des österreich-ungarischen Reiches inmitten der enormen gesellschaftlichen Veränderungen der 1920er-Jahre stehen jedoch stellvertretend für die Erfahrung der sogenannten „Kriegsjugendgeneration“ und somit auch für die biografische Prägung seiner großteils gleichaltrigen Kolleg\*innen.<sup>13</sup> Im Folgenden sollen die weiteren Protagonist\*innen – Friederike Diry, Franz Joham, Rosl von Bischoff sowie Herta Frankel – dann chronologisch dazu stoßen. Friederike Diry als langjährige Lebensgefährtin von Artur Kaps stand diesem als wichtige Ratgeberin und administrative wie organisatorische Verantwortliche zur Seite. Franz Joham sollte fast vier Jahrzehnte als Geschäftspartner von Artur Kaps und als wichtigster Komiker der Kompanie nicht nur die Revuen, sondern auch in den 1960er-Jahren Fernsehprogramme des spanischen Nationalfernsehens prägen. Rosl von Bischoff und Herta Frankel traten als zentrale Vedetten in den von Kaps und Joham produzierten Revuen auf, bei TVE wirkte Rosl von Bischoff als Schauspielerin und Herta Frankel als Puppenspielerin mit ihren eigenen Kinderprogrammen. Die weitere Gliederung dieser Arbeit schlägt einen Bogen von den Anfängen der Künstler\*innen im Wiener Kabarett der Zwischenkriegszeit zu den ersten Tourneen mit der eigenen Kompanie „Die Wiener Spielzeugschachtel“ und ihrer Arbeit für KdF. Ihrer Ankunft in Spanien und den darauffolgenden zehn Jahren als wichtigste Revuestars Barcelonas ist das nächste Kapitel gewidmet. Mit dem Niedergang der spanischen Revuekultur in den 1950er-Jahren mussten die „Vieneses“ auf mehrere lange Tourneen durch das europäische Ausland aber auch durch Spanien ausweichen, bevor sie ab 1959 bis Mitte der 1970er-Jahre neue berufliche Perspektiven beim beginnenden spanischen Fernsehen fanden. Es war mir wichtig, diese Lebensabschnitte, die sich sehr klar in den Biografien der Künstler\*innen abzeichnen, im Aufbau dieser Arbeit zu berücksichtigen. Ein

<sup>12</sup> Kusber 2010: 261–285.

<sup>13</sup> Herbert 2003: 97–102, Jureit 2006: 78–85.

letztes Kapitel beschäftigt sich überblicksartig mit den Biografien von Herta Frankel, Friederike Diry, Franz Joham und Rosl von Bischoff nach 1974 – also nach dem Verscheiden des zentralen Protagonisten und „Masterminds“ der „Vieneses“ Artur Kaps.

Um sich der Geschichte eines künstlerischen Kollektivs zu nähern, das wie der innere Zirkel der „Vieneses“ aus fünf Personen besteht, eignet sich methodisch am besten eine qualitativ gruppenbiografische Herangehensweise.<sup>14</sup> Einerseits war ihr Auftreten als Revuekünstler\*innen per se nur im Kollektiv möglich, andererseits lebten und arbeiteten Kaps, Diry, Joham, von Bischoff und Frankel über mehrere Jahrzehnte zusammen und wurden auch vom spanischen Publikum stets als Kollektiv – als „Vieneses“ – wahrgenommen. Wenn es ihrem Image diente, inszenierten sich die Künstler\*innen auch ganz bewusst als (reisende) „Familie“. Was zeichnete die „Vieneses“ nun als Künstler\*innenkollektiv aus, und wie können die einzelnen wie kollektiven Biografien nach Bourdieu aus ihrem Habitus heraus verstanden werden?<sup>15</sup> Welche Gemeinsamkeiten aber auch Differenzen zeichnen sich also in den jeweiligen Biografien in Bezug auf Herkunft, gesellschaftlichen und politischen Kontext sowie historische Milieus ab, in welchen sie sozialisiert wurden; welche weltgeschichtlichen Ereignisse waren für ihre Generation und auch ihr Kulturschaffen prägend? Welche künstlerischen Talente und Präferenzen lassen sich individuell und kollektiv erkennen? Welche Funktionen hatte jede\*r einzelne von ihnen in der Gruppe, wer von ihnen trat öffentlich auf, wer arbeitete hinter den Kulissen? Werner und Zimmermann fordern für ihren Ansatz einer „histoire croisée“ eine „Geschichtsschreibung [...]“, die von der Ebene der Handelnden ausgeht, von den Konflikten, in denen sie standen und von den Strategien, die sie zu ihrer Lösung entwickelten.<sup>16</sup> Daran soll eine „Analyse ihrer Aktionen“, in die „auch die Machtverhältnisse und Entscheidungsspielräume eingegangen sind“ anschließen.<sup>17</sup> In diesem Sinn stellen sich folgende weitere Fragen: Welche Bilder der „Vieneses“ zeichnen sich in biografischer, künstlerischer und politischer Hinsicht im Spannungsfeld ihres teils eigenen jüdischen Familienumfeldes, ihrer prägenden Sozialisation im jüdischen Wiener Kabarett der Jahrhundertwende und der 1920er- und 1930er-Jahre und ihrer Kulturarbeit im Kontext autoritärer, totalitärer und antisemitischer Regime – insbesondere des Nationalsozialismus – ab? Welche politischen Positionen vertraten die Künstler\*innen, welcher politischen und künstlerischen Strategien bedienten sie sich, um ihre Arbeit während dieser und für diese Machtsysteme zu ermöglichen? Welche (politischen) Funktionen nahmen sie als Künstler\*innen in Theater und Fernsehen wahr? Welche Hierarchien und Machtverteilungen lassen sich in der Gruppe ablesen? Welche

---

14 Harders/Schweiger 2009: 196 f.

15 Klein 2009: 426–428.

16 Werner/Zimmermann 2002: 617.

17 Ibid.

widersprüchlichen Erinnerungstraditionen und Mythen bildeten sich in Spanien um die Künstler\*innen? Und, schlussendlich, wie kommt es, dass Artur Kaps und seine Kolleg\*innen in Österreich gänzlich vergessen wurden, während die „Vieneses“ in Spanien bis heute legendären Status genießen?

Die individuellen Lebenswege der Künstler\*innen sowie ihre kollektive Biografie als „Wiener Spielzeugschachtel“ bzw. später als „Vieneses“ sollen, um mit Volker Depkat zu sprechen, „mit den Mitteln dicht beschreibender Erzählung vergangene Lebenswirklichkeiten [rekonstruieren] und so eine erzählte Welt entstehen [lassen], die um das Leben des historischen Subjekts herum organisiert ist“.<sup>18</sup> Im Sinne dieser „dicht beschreibenden Erzählung“, die die Lebensgeschichten ihrer Subjekte mit der sie umgebenden historischen sozialen, politischen und kulturellen Lebenswelt verknüpft, war es mir wichtig, in erster Linie auf die privaten wie künstlerischen Werdegänge der Künstler\*innen einzugehen.<sup>19</sup>

Zu 2.: Die Netzwerke, in denen sich die Künstler\*innen beruflich bewegten, sind zuerst einmal die Welt des großteils jüdischen Wiener Kabarettts, dann in einem zweiten Schritt ab 1934 ihre eigene Revuekompanie „Die Wiener Spielzeugschachtel“. Dabei war für die Tournéeen in Deutschland vermutlich die Zusammenarbeit mit der Mannheimer Künstleragentur Heinz Hoffmeister sehr wichtig, die laut Angaben des Deutschen Kabarettarchivs in- und ausländische Künstler\*innen an die nationalsozialistische Kulturorganisation Kraft durch Freude (KdF) vermittelte. Über die Netzwerke von KdF tourte die Kompanie ab 1938 wiederholt in Deutschland und Italien und später auch in von den Deutschen besetzten Gebieten wie den Niederlanden und Paris. Mithilfe von KdF gelangte sie 1942 über Vermittlung zweier wichtiger spanischer Impresarios nach Barcelona. In Spanien war die „Sociedad de Autores Españoles“ („Spanische Autoren-Gesellschaft“) ein wichtiges Netzwerk, das vor allem finanzielle Aspekte ihrer künstlerischen Tätigkeit regelte. Über die „Asociación de Músicos de España“ („Vereinigung spanischer Musiker“) fand die Kompanie in Spanien neue Musiker für ihr Orchester.<sup>20</sup> In den 1960er- und 1970er-Jahren arbeiteten Artur Kaps, Franz Joham, Rosl von Bischoff und Herta Frankl für das spanische Nationalfernsehen TVE, das aufs Engste mit der spanischen Politik verflochten war. Ab Mitte der 1960er-Jahre war es deren Auftrag, das spanische Nationalfernsehen auf internationalen Wettbewerben reüssieren zu sehen, in Folge wurden auch vermehrt internationale TV-Kooperationen eingegangen. Folgende Fragestellungen werden in diesem Zusammenhang unter anderem von Bedeutung sein: Welcher Netzwerke aus beruflichen und privaten Beziehungen bedienten sie die Künstler\*innen im Wien der Zwischenkriegszeit und auf ihren Tournéeen im Ausland – vor allem nach Kriegsbeginn

18 Depkat 2015: 5.

19 Pyta 2009: 332 f.

20 Tatsächlich spielten im Orchester der „Vieneses“ nur Männer.

1939? Wie waren diese organisiert und welchem politischen Einfluss unterstanden sie? Kammen diese Netzwerke miteinander in Kontakt, waren sie gar „miteinander verwoben“ und falls ja, wie?<sup>21</sup> Auf welche bereits existierenden Netzwerke konnten die Künstler\*innen bei ihrer Ankunft in Spanien zurückgreifen? Welche eigenen Netzwerke erarbeiteten sie sich in der spanischen Theaterszene, Medienlandschaft und Politik der 1940er-Jahre? Welche Bedeutung für die Künstler\*innen hatte in den Pionier\*innenjahren von TVE die enge Verflechtung von Fernsehschaffenden, politischen Entscheidungsträgern, anderen Kulturschaffenden aus dem Theater- und Variétébereich, wichtigen Wirtschaftsunternehmen und der Werbebranche? Auf welche nationalen und internationalen Kontakte konnte vor allem Artur Kaps bei seinen Fernsehproduktionen zurückgreifen? Wie war der Aufbau der „Marke“ „Los Vieneses“ im autoritären Regime im Spanien der 1940er- bis 1970er-Jahre möglich?

Zu 3.: Die urbanen Räume, in denen sich das Schaffen der Gruppe entwickeln und entfalten konnte, sind vor allem Wien und Barcelona. Wenn man Transkulturalität als „Überlappung von Kulturen, Sprachen und Konfessionen [...]“ versteht, dann kann man mit diesem Terminus sicherlich die Wiener Leopoldstadt und den Wiener Prater als zwei ganz spezifische urbane Settings beschreiben, die Artur Kaps durch ihre sprachliche, kulturelle und religiöse Vielfalt in Kindheit und Jugend zutiefst prägten.<sup>22</sup> Seine erste künstlerische Sozialisation erlebte der Regisseur und Produzent im Carltheater und in den jüdischen Kleinkunsthöfen der Leopoldstadt, seine\*ihre anfänglichen Erfahrungen machten er, Friederike Diry, Franz Joham und Rosl von Bischoff an den großteils jüdischen Kabarettstücken wie dem Moulin Rouge und dem Simpl im ersten Wiener Gemeindebezirk. Mit ihren Revuen Wiener Prägung sollte die „Wiener Spielzeugschachtel“ ab 1942 als „Vieneses“ in der Mittelmeermetropole Barcelona 20 Jahre lang die dortige Revuekultur entscheidend mitgestalten. Ab 1962 agierten Kaps, Joham, von Bischoff und Frankel ebendort als Hauptverantwortliche für stilbildende Musik- und Kinderprogramme bei TVE. Ihr künstlerisches Wirken in Barcelona wurde ermöglicht durch eine langjährige, distinkt barcelonische Revuetradition, die der Wiener Revuekultur in Bezug auf Internationalität und Dramaturgie stark ähnelte, wodurch die Revuen der „Vieneses“ beim barcelonischen Publikum leicht Anklang fanden. Ähnlich wie Wien mit den zahlreichen Spielstätten der Leopoldstadt und dem Prater verfügte Barcelona mit der Vergnügungsmeile Paralelo über ein urbanes Ausgeh- und Vergnügungsareal, in dem sich Theater, sonstige Vergnügungsetablissemments sowie diverse gastronomische Lokale dicht an dicht drängten. Diese zwei spezifischen urbanen Räume – das Wien der Jahrhundertwende, des Ersten Weltkriegs und der Zwischenkriegszeit und das Barcelona der 1940er- bis 1970er-Jahre – bildeten gleichsam die Bühne

---

21 Mitterbauer 2004: 98.

22 Makarska 212: 239.

für Leben und Kulturschaffen der Künstler\*innen und sollen in Form einer „dichten Beschreibung“ als Hintergrund für deren Biografien dienen.

Die biografische Arbeit an den Lebenswegen der „Vieneses“ ist eng verknüpft mit der Rekonstruktion und Analyse des Kulturtransfers, den diese wortwörtlich als „moving actors“ für die Vermittlung jüdischer Wiener Kabarettkultur ins benachbarte Ausland und später langfristig nach Spanien leisteten.<sup>23</sup> Wie auch Jan Logemann bestätigt, lassen sich die oben genannten Beobachtungsfelder der Einzel- bzw. Gruppenbiografien und der Netzwerke ebenfalls auf diese wichtige Fragestellung anwenden: „Der biografische Blick auf solche Migrant\*innen erlaubt es, bestimmte Aspekte von Transfer- und Austauschprozessen wenigstens in Teilbereichen konkret herauszuarbeiten: (1.) die Bedeutung von Migrant\*innen und deren physische Präsenz für grenzüberschreitenden und reziproken Wissens [- beziehungsweise Kulturtransfer]transfer, (2.) die Bedeutung von institutionellen oder persönlichen Netzwerken für die Verstetigung und Nachhaltigkeit von Austauschprozessen [...]“.<sup>24</sup> Hier stellt sich vor allem die Frage, wie die „Vieneses“ zentrale Elemente jüdischer Wiener Kabarettkultur nach Spanien (insbesondere Barcelona) bringen, dort vermitteln und in Revue und Fernsehen anhaltend etablieren und verankern konnten. Wie ist die euphorische Rezeption jüdischer Wiener Kabarettkultur im franquistischen Spanien der 1940er- und 1950er-Jahre zu erklären und wie prägte und veränderte der Transfer jüdischer Wiener Kabarettkultur, als dessen Vermittler\*innen Artur Kaps und Franz Joham und ihre Kompanie agierten, die spanische Revuetradition? Wie wirkte jüdische Wiener Kabaretttradition noch bis in die 1970er-Jahre im spanischen Nationalfernsehen nach?

## Quellenübersicht

Da Leben und Schaffen der Künstler\*innen bisher nur ansatzweise wissenschaftlich aufgearbeitet wurden, sodass kaum fundierte Sekundärquellen vorliegen, war die Rekonstruktion der Verlaufsgeschichte über Primärquellen vordringlich. Als solche stützte sie sich im Wesentlichen auf Archivrecherchen, Interviews mit Zeitzeug\*innen und Medienanalysen historischer Zeitungs- und Radioreportagen sowie der wenigen heute noch erhaltenen Fernsehsendungen, die die „Vieneses“ zwischen 1962 und 1974 für TVE kreierten. Recherchen im Archiv der Israelitischen Kultusgemeinde Wien (IKG), im Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes (DÖW), im Österreichischen Kabarettarchiv, in den Archiven der Wienbibliothek, im Österreichische Staatsarchiv, im Filmarchiv Austria sowie im Online- Printmedienarchiv ANNO der Österreichischen Nationalbibliothek und

23 Pernau 2011: 86.

24 Logemann 2015: 82.

im historischen Wiener Adressbuch *Lehmann's Allgemeinem Wohnungs-Anzeiger* gaben oft leider nur bruchstückhaft Auskunft über die frühen Biografien von Artur Kaps, Franz Joham, Rosl von Bischoff, Friederike Diry und ihre künstlerischen Anfänge in Wien. In Deutschland fand sich im Stadtarchiv München die Geburtsmatrike von Friederike Diry, die auch Rückschlüsse auf ihre soziale Herkunft ermöglichte.

Bedeutend mehr Information fand sich hingegen in barcelonischen Archiven, vor allem für die Zeit ab den 1920er-Jahren. Herta Frankel vermachte ihren Mitarbeiter\*innen Pilar Gálvez und Fernando Gómez ihre Marionettensammlung und den Nachlass von Artur Kaps und Friederike Diry mit rund 20.000 Bühnen- und Privatfotos, Presseauschnitten, Programmheften, Partituren, Sketchbüchern und anderen Dokumenten der „Vieneses“, die heute im Privatarchiv der Compañía de Marionetas Herta Frankel aufbewahrt werden. Diese Dokumente sowie der Nachlass von Franz Joham und seiner Frau Rosl von Bischoff im Archiv des Institut del Teatre de Barcelona, der ebenfalls über 10.000 Bühnen- und Privatfotos, Presseauschnitte, Bühnenbilder u. ä. umfasst, wurden gesichtet und analysiert. Ergänzende Einblicke gewährten zudem in Barcelona das Privatarchiv von Francisco Trilló Milián mit zahlreichen Fotos, Presseartikeln und Programmheften, die Franz Joham seinem langjährigen Fan und Freund geschenkt hatte, sowie wunderschöne Bühnenfotos der 1950er-Jahre der ehemaligen Mitarbeiterin der „Vieneses“ Irene Morello Guggenberger. Auch Herta Frankels Terminkalender der frühen 1950er-Jahre (erhalten im Privatarchiv der Compañía de Marionetas Herta Frankel), die über mehrere Jahre Tag für Tag Auskunft über ihre beruflichen Verpflichtungen, ihre Auftritte und Tourneen geben, stellen eine wichtige Quelle für die Rekonstruktion des Schaffens der „Vieneses“ in jenen Jahren dar.

An dieser Stelle möchte ich besonders auf die enorme Fülle an Bildmaterial aus den Jahren 1920 bis 1996 hinweisen, das in diesen Nachlässen erhalten geblieben ist: An die 50 private Fotoalben mit tausenden Aufnahmen, die die wichtigste Primärquelle für diese Forschungsarbeit bildeten und mit Methoden der historischen Bildforschung analysiert wurden, vermitteln rare Einblicke in Berufsleben und Freizeitgestaltung Wiener Kabarettkünstler\*innen der Zwischenkriegszeit, geben Zeugnis von den internationalen Tourneen im Auftrag von KdF, illustrieren das Leben der „Vieneses“ als vielbejubelte Revuestars in der spanischen Nachkriegszeit und beleuchten die mühevolle Pionier\*innenarbeit der 1960er-Jahre bei Televisión Española.<sup>25</sup> Eine Auswahl dieser Freizeitfotos und Bühnenfotografien soll in dieser Künstler\*innenbiografie wichtigen privaten wie künstlerischen Lebensabschnitten der „Vieneses“ veranschaulichend und ergänzend gegenübergestellt werden.<sup>26</sup>

Im Sinne einer Transparenz der Quellen war es mir wichtig, auch diese Fotografien als bildliche Quellen möglichst originalgetreu zu belassen, also selten mit Ausschnitten zu ar-

---

25 Paul 2013: 9 f.; Starl 2009.

26 Schmid 2003: 439–443.

beiten, sondern möglichst oft die Fotografien so abzubilden, wie die „Vieneses“ sie selbst in ihre Fotoalben eingeklebt und dort auch kommentiert hatten.

Die politischen Handlungsstrategien der „Vieneses“, die nach ihrem Tod zu zahlreichen, auch widersprüchlichen Mythenbildungen führten, lassen sich heute nur noch unzureichend rekonstruieren, weil einerseits die Akten von KdF und des deutschen Nachrichtendienstes Abwehr größtenteils zerstört wurden und daher Recherchen im Deutschen Militärarchiv Freiburg erfolglos blieben, andererseits keine Zeitzeug\*innen aus der Zeit vor 1947 mehr am Leben sind. Auch die Archive der „Abogadía Española“ (der „Spanischen Rechtsanwaltskammer“), die einen genauen Einblick in die geschäftlichen Aktivitäten der „Vieneses“ (und damit auch in ihre Arbeit für KdF und ihre finanziellen Interessen an deutschen Firmen im Spanien der 1940er-Jahre) sowie die Rechtsprozesse, mit denen sich Kaps und Joham als Unternehmer immer wieder konfrontiert sahen, geben könnten, sind leider auf 100 Jahre gesperrt, was eine Einsicht in die dort erhaltenen Dokumente noch bis in die 2040er-Jahre verwehrt. In den privaten Nachlässen der „Vieneses“ in Spanien sind nur sehr wenige Quellen – in erster Linie Privatfotografien – erhalten, die die Arbeit der „Vieneses“ für KdF belegen, zu einer möglichen Tätigkeit für die Abwehr finden sich dort – wenig überraschend – keine Hinweise. Diesbezügliche Recherchen im Archivo General del Ministerio del Interior de España („Allgemeines Archiv des Spanischen Innenministeriums“) in Madrid, das die Polizeiakten der Jahre 1942 bis 1945 aufbewahrt, ermöglichten leider ebenfalls keine relevanten Rückschlüsse. Eine Kontaktaufnahme mit der Comunidad Israelita de Barcelona („Israelitische Gemeinde Barcelonas“) zwecks Interviews mit Zeitzeug\*innen, die sich als Publikum an die „Vieneses“ erinnern, aber auch Auskunft geben könnten, wie ihre politischen Handlungsstrategien von Mitgliedern der jüdischen Gemeinde Barcelonas wahrgenommen wurden, verlief leider erfolglos. Einige generelle Informationen über die Arbeit deutscher Kabarett- und Revuekünstler\*innen für KdF fanden sich im Deutschen Kabarettarchiv in Mainz.

Wie bereits erwähnt, liegen nur wenige Sekundärquellen zu Leben und Werk der „Vieneses“ vor. Auskunft zur Rezeption und Wirkung ihres Kulturschaffens gab vor allem die Berichterstattung der österreichischen Presse der 1930er-Jahre und der spanischen Presse der Jahre 1942 bis 1996. Einerseits fanden sich in den Nachlässen der Künstler\*innen unzählige Zeitungsartikel, die diese aufbewahrt hatten, andererseits waren die Online-Archive der Österreichischen Nationalbibliothek ANNO sowie der spanischen Tageszeitungen *La Vanguardia* und *ABC* speziell für datums- und personenbezogene Recherchen sehr hilfreich. Die journalistischen und später populärwissenschaftlichen und autobiografischen Beiträge (vor allem zur Periode bei TVE) sind jedoch teils ungenau (oft machten die Wiener Künstler\*innen ganz im Stil ihrer Zeit auch selbst geschönte Angaben zu ihrer Herkunft oder verschleierten dunkle Flecken in ihren Lebenswegen), sodass sie als Quellen

für die Rekonstruktion der einzelnen Lebensläufe nur mit großer Vorsicht zu gebrauchen sind. Die autobiografischen Zeugnisse, die die Mitglieder der „Vieneses“ in Interviews mit spanischen Zeitungen hinterließen, lassen sich jedoch als Werkzeuge der (Selbst-)Inszenierungen inklusive jener biografischen Unwahrheiten, derer sich die „Vieneses“ als öffentliche Figuren bedienten, verstehen und stellen in diesem Kontext ebenfalls ein „wichtiges Erkenntnismittel biografischer Arbeit“ dar.<sup>27</sup>

Rund 30 ausführliche qualitative Interviews mit den künstlerischen Erb\*innen Herta Frankels, Fernando Gómez und Pilar Gálvez sowie mit ehemaligen Mitarbeiter\*innen und Freund\*innen der „Vieneses“, spanischen Künstler\*innen, Theateragenten, Journalisten und Kritikern der 1940er- bis 1970er-Jahre, weiters Expert\*innen (insbesondere österreichische und spanische Zeithistoriker\*innen, Medien-, Kultur- und Theaterwissenschaftler\*innen) halfen, die Geschichte der Kompanie von den Anfängen in Wien bis zu ihren vielfältigen Erfolgen in Spanien zu dokumentieren und Fragen bezüglich der individuellen Künstler\*innen-Biografien, ihrer künstlerischen Zugänge und ihrer Arbeit als Gemeinschaft zu beantworten sowie das Schaffen der „Vieneses“ in den jeweiligen politischen und kulturellen Kontexten zu verorten.<sup>28</sup> Auch ermöglichten sie es, den von den „Vieneses“ geleisteten Kulturtransfer besser in Bezug auf Rezeption und Wirkung zu analysieren. Semistrukturierte Interviews schienen mir für die biografische Arbeit zur Künstler\*innengruppe am geeignetsten. Einerseits führte ein von mir vorbereiteter Leitfaden durch die Interviews, der meine forschungsleitenden Fragen umfasste und gewährleistete, dass wichtige Erkenntnisinteressen nicht in der Intensität der Interviewsituation vergessen würden. Andererseits blieb bei dieser Interviewform genügend Raum, dass die Befragten frei antworten und in Ruhe auf die für sie relevanten Themen eingehen konnten. Gerade bei Interviews mit älteren Personen wie manchen ehemaligen Mitarbeiter\*innen der „Vieneses“, die 80 Jahre und mehr zählten, kann das freie Erzählen meiner Erfahrung nach die Erinnerung stark anregen und so „Fundstücke“ hervorbringen, für die ein stark strukturiertes Interview einfach keinen Spielraum lässt. Auch bei Expert\*inneninterviews zu den politischen Handlungsstrategien sowie zu Rezeption und Wirkung der Künstler\*innen, konnten die betreffenden Wissenschaftler\*innen so zusätzlich zu meinen Fragen ihre darüber hinausgehende Expertise und Meinung einbringen.

Da das spanische Nationalfernsehen in den 1960er-Jahren Fernsehprogramme zuerst live sendete und später dazu übergang, aus Ressourcenmangel Magnetbänder wiederholt wiederzuverwenden, blieben in den Archiven von TVE nur einige wenige von Kaps, Joham und Frankel gestaltete Musik- und Kinderprogramme erhalten. Eine sehr beschei-

---

27 Fetz 2009: 57.

28 Die gegenderte bzw. nicht-gegenderte Schreibweise bringt hier die tatsächlichen Geschlechterverhältnisse zum Ausdruck.



dene Auswahl der in den Archiven von TVE in San Cugat del Vallès bei Barcelona befindlichen Fernsehprogramme der Künstler\*innen konnte ich sichten und sie einer inhaltlichen und filmtechnischen Analyse unterziehen.<sup>29</sup> Ob in den Archiven der Fernsehstudios Estudios de Prado de Rey in der Nähe von Madrid eventuell noch Aufnahmen erhalten geblieben sind, konnte oder wollte mir bei TVE Barcelona niemand bestätigen, weil es zu dieser Epoche scheinbar kein Inventar gibt und sich die Suche nach alten Bändern im Archiv daher zu kompliziert und zeitraubend gestaltet. Bis vor kurzem schämte man sich bei TVE für die Programme der 1950er- und 1960er-Jahre wegen ihrer technischen Einfachheit und Fehler und ließ sie unbeachtet in den Archiven liegen, wie mir in mehreren Gesprächen mit heutigen Regisseuren und Produzenten von TVE versichert wurde.<sup>30</sup> Erst seit einigen Jahren erwacht allmählich ein neues Interesse an diesen zeit- und kulturhistorischen Dokumenten und es formt sich auch ein neues Bewusstsein für ihren Wert – doch nun fehlen der chronisch unterfinanzierten TVE die Mittel, um sich um die systematische Sichtung, Inventarisierung und Restaurierung der alten Aufnahmen zu kümmern, die ohne Restaurierung in wenigen Jahren für immer verloren sein könnten. In der Schlussphase meiner Forschungsarbeit erfuhr ich dann von María Paz Rebollo, die für ihre Analyse der frühen Kinderprogramme von TVE auch mehrere Episoden der Kinderserie *El país de la fantasía* sichtete, dass in den Archiven von TVE Madrid sämtliche Episoden der Serien *El país de la fantasía* und *Vuestro amigo Quique* erhalten geblieben seien und auch gesichtet werden können. Leider war es mir zu diesem Zeitpunkt aber nicht mehr möglich, zu einem neuerlichen Forschungsaufenthalt nach Spanien zu reisen. Ich musste mich mit der Sichtung des in San Cugat del Vallès gefundenen Materials und einigen von nostalgischen Fans auf der Internetplattform Youtube hochgeladenen Fragmenten der Kinderprogramme Herta Frankels begnügen. Die Schaffensperiode der „Vieneses“ bei TVE hat aber einen großen Schatz an Anekdoten hinterlassen, die ihre Kolleg\*innen und Mitarbeiter\*innen teils schriftlich, vor allem aber in Form von Interviewerzählungen überlieferten. Diese Anekdoten, deren „fragmentarischer, offener Charakter an der Bruchstelle von Wahrem und Erfundenem“ liegt, sollen versuchen, die Atmosphäre des Arbeitsalltags in den Anfangsjahren von TVE einzufangen.<sup>31</sup>

Die unglaubliche Fülle der in Spanien erhaltenen Quellen machte mehrere kürzere und einen sechsmonatigen Forschungsaufenthalt in Spanien notwendig, um die zahllosen Quellen in Ruhe sichten, analysieren und kontextualisieren zu können und auch die Interviews mit Zeitzeug\*innen durchzuführen. Die äußerst umfangreichen Nachlässe von Herta Frankel, Artur Kaps und Friederike Diry im Privatarchiv der Compañía de Mario-

29 Hickethier 1993; Korte 2010: 19–31.

30 u. a. Interview Albéndiz, 20.6.2013.

31 Fetz 2009: 435.

netas Herta Frankel sind nicht inventarisiert, was meine Recherchen erschwerte und einen auf die Inventarnummer genauen Ausweis der Quellen (wie zum Beispiel im öffentlich zugänglichen und professionell geführten Archiv des Institut del Teatre de Barcelona) unmöglich machte. Diesen äußerst umfangreichen visuellen, gegenständlichen und textlichen Quellen näherte ich mich methodisch nach Werner und Zimmermann im Sinne der induktiven Pragmatik und reflexiven Induktion.<sup>32</sup> Nach einer ersten Sichtung der wichtigsten Archive in Barcelona wurde mir klar, dass in diesen zu wenige verlässliche Quellen zu Kindheit und Jugend der Künstler\*innen erhalten geblieben waren und weiterführende Recherchen in österreichischen Archiven nötig sein würden. Nachdem ich meine Quellen dahingehend vervollständigt hatte, prüfte ich diese in einem ersten Schritt in einem „Kreuzverhör der Quellen“ auf ihre Verifizierbarkeit.<sup>33</sup> So verglich ich durchgehend die Fotos aus den privaten Alben von Kaps, Diry, Frankel und den Johams mit entsprechenden Zeitungsartikeln, die ja glücklicherweise ab ungefähr 1930 zur Arbeit der Künstler\*innen sehr zahlreich erhalten geblieben sind. Spanischen Interviewerzählungen Artur Kaps' zu seiner Kindheit in Wien stellte ich Recherchen in den Archiven der Israelitischen Kultusgemeinde Wien oder in *Lehmann's Allgemeinem Wohnungs-Anzeiger* und Interviewauskünften in österreichischen Zeitungen der 1930er-Jahre gegenüber, die ein gänzlich anderes Bild seiner Jugendjahre zeichneten. Dies, um nur zwei Beispiele zu nennen. In einem zweiten Schritt wurde die Arbeit an den Primärquellen durch umfangreiche Literaturrecherchen zur Zeit- und Kulturgeschichte Österreichs und Spaniens im 20. Jahrhundert kontextualisiert.

Da die Recherchen zu den Biografien und zum künstlerischen Schaffen der „Vieneses“ hauptsächlich über Primärquellen erfolgten, war es mir ein wichtiges Anliegen, den Umgang mit diesen im Text möglichst transparent und nachvollziehbar zu gestalten und diese so oft als möglich direkt zu zitieren. Die Rekonstruktion des künstlerischen Werkes und der ausgedehnten Tournées der Revuekompanie wurde von mir – so es die Quellenlage zuließ – zu dokumentarischen Zwecken absichtlich ausführlich gehalten in der Hoffnung, dass diese Recherchen als mögliche Basis für weiterführende Forschungen dienen mögen. Denn trotz der Überfülle des Quellenmaterials, das in Spanien zu der „spanischen Epoche“ der „Vieneses“ erhalten geblieben ist, fehlen essentielle Dokumente zur Kindheit und den beruflichen Anfängen der Künstler\*innen in Österreich, zu ihren politischen Positionen und Handlungsstrategien vor allem in Hinblick auf ihre Kulturarbeit und mögliche Informationsdienste für nationalsozialistische Geheimdienste – weshalb diese Arbeit nur einige Schlaglichter auf Leben und Werk der Künstler\*innen werfen kann. Eine theater- oder musikwissenschaftliche Studie zum Schaffen der „Vieneses“ bleibt ein Desiderat der Forschung.

---

32 Werner/Zimmermann 2002: 620–624, Werner/Zimmermann 2006: 30–50.

33 Fetz 2009: 433 f.

Während sich ältere Spanier\*innen als Theater- oder Fernsehpublikum noch gut an die „Vieneses“ erinnern und teils sogar noch deren populäre Hits singen können und auch jüngeren Spanier\*innen die Künstler\*innen als wegberaubende Pionier\*innen von TVE durchaus ein Begriff sind, sind das transnationale Leben und Schaffen von Artur Kaps, Franz Joham und ihrem Ensemble sowie der über sie erfolgte Kulturtransfer in Österreich gänzlich in Vergessenheit geraten. Bewusstsein dafür zu schaffen, dass jüdische Wiener Kabarettkultur der Jahrhundertwende und der Zwischenkriegszeit 1942 über die „Vieneses“ nach Spanien gelangte und dort mehr als 30 Jahre lang das gehobene Revue- und Marionettentheater sowie das beginnende Fernsehen, aber auch eine ganze Generation junger Theater- und Fernsehregisseur\*innen und Marionettist\*innen wesentlich beeinflusste und somit einen wichtigen Beitrag zur Theater- und Kulturgeschichte Spaniens in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts leistete, ist ein zentrales Anliegen dieser Publikation.

# 1. Kindheit und Jugend in Wien

## 1.1 Der Bub aus der „Armeleutewohnung“ – Artur Kaps' Kinderjahre im Wien der Jahrhundertwende

Artur Kaps wurde am 29. Februar 1908 im zweiten Wiener Gemeindebezirk, der Leopoldstadt, geboren. Dieses ungewöhnliche Geburtsdatum nannte er in späteren Interviews ein verheißungsvolles Omen für seine künstlerische Karriere und pflegte sein tatsächliches Alter im Scherz durch vier zu dividieren.<sup>1</sup> Die sozialen Verhältnisse, in denen Artur Kaps aufwuchs, waren bescheiden. Das *Kleine Kino- und Radioblatt* berichtete 1933 über ihn als „[...] de[n] junge[n] Mann aus der Armeleutewohnung“.<sup>2</sup> Als erfolgreicher Regisseur und Produzent malte Kaps später in Spanien seine Kindheit in leuchtenden Farben: Sein Vater sei der berühmte Impresario eines großen Wiener Varietés und ein guter Freund des Komponisten Franz Lehárs gewesen und ihm selbst also eine Laufbahn am Theater bereits in die Wiege gelegt.<sup>3</sup> Tatsächlich aber arbeitete Arturs Vater Karl Kaps als Offiziant – als kleiner Beamter – der Nordbahn, weshalb die Familie ihren Wohnsitz in Arturs Kindheit und Jugend stets in unmittelbarer Nähe des ehemaligen Nordbahnhofes hatte.<sup>4</sup> Kaps' Mutter

1 Interview Riba Viladrosa, 15.9.2011.

2 Kleines Kino- und Radioblatt 1933 Nr. 18, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

3 Digame, undatiert, ca. 1970, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

4 Karl Kaps, Sohn von Josef Kaps (geb. 4.5.1846 in Nikolsdorf) und Therese Kaps (geb. Heininger 16.8.1843 – Jänner 1925), wird am 1. April 1876 geboren und verstirbt am 29. Oktober 1946 im Spital der Barmherzigen Brüder an Herzschwäche (Matriken Pfarre St. Johann Nepomuk, Wien II). Der erste Wiener Nordbahnhof in unmittelbarer Nähe des Pratersterns war bis 1918 der bedeutendste und größte Bahnhof des Habsburgerreiches und verband Wien durch die k. k. privilegierte Kaiser-Ferdinands-Nordbahn mit Mähren, Österreichisch-Schlesien und Galizien. Nach Ende des Ersten Weltkriegs blieb der Bahnhof bis 1945 in Betrieb, auch wenn er für den geringeren Wirtschafts- und Personenverkehr nach Nordosten mittlerweile zu groß geworden war. Bedeutete der Nordbahnhof mit seiner eindrucksvollen Fassade im Stil des romantischen Historismus bis 1938 für zahlreiche ostjüdische Migrant\*innen das Tor zu einem erhofften besseren Leben in Wien, wurde er nach dem „Anschluss“ von den Nationalsozialist\*innen für die Deportation tausender Wiener Juden und Jüdinnen in die Vernichtungslager benutzt. Im Zweiten Weltkrieg schwer beschädigt, wurde der Nordbahnhof nach 1945 nur noch als Frachtenbahnhof Wien Nord genutzt und 1965 gesprengt (Czeike 1992: 40; Feuerstein/Milchram 2001:135).

Rosalia Kaps, Rosa gerufen, war Hausfrau, Artur nach eigenen Angaben ein „verwöhntes“ Einzelkind.<sup>5</sup> Diese unspektakulär wirkende Familienkonstellation gewinnt bei genauerer Betrachtung an Vielschichtigkeit und kann stellvertretend für die komplexen Beziehungen zwischen der jüdischen und nicht-jüdischen Bevölkerung Wiens um die Jahrhundertwende gelesen werden.

Artur Kaps' Mutter, die ihrem Sohn zeitlebens sehr nahestand, wurde am 19. September 1878 als Rosalia Maria Schönfeld in der Dreihufeisengasse im vierten Wiener Gemeindebezirk (heute Lehárgasse im sechsten Wiener Gemeindebezirk) geboren. Ihr Vater Leopold Schönfeld war Skontist aus Vischtian – Teplitz und Jude. Ihre Mutter Esther Juliana, geborene Schrey, wuchs in einer römisch-katholischen Familie auf und konvertierte erst anlässlich ihrer Heirat mit Leopold Schönfeld zum Judentum. Nach dem Tod ihres Mannes 1905 wechselte sie 1912 erneut ihre Konfession und trat als Theresie wieder zum römisch-katholischen Glauben über.<sup>6</sup> Als Esther Juliana, respektive Theresie, Schönfeld 1945 verstarb, wird sie im Grab der Eltern von Karl Kaps beigesetzt, vermutlich, weil ihr Mann Leopold in einem der jüdischen Friedhöfe der Stadt bestattet war.<sup>7</sup> Rosalia Maria Schönfeld, Artur Kaps' Mutter, wird mit 27 Jahren am 29. Oktober 1905 im neunten Wiener Gemeindebezirk im Pfarramt Maria Verkündigung nach römisch-katholischem Ritus getauft. Als ihre Taufpatin agiert ihre zukünftige Schwiegermutter Theresia Kaps.<sup>8</sup> Nach der Geburt ihres einzigen Kindes Artur lebten Rosa und Karl Kaps nur wenige Gehminuten vom Nordbahnhof entfernt in der Kronprinz-Rudolf-Straße 26 (heute Lasalle-Straße). Im August 1910 übersiedelte die Familie in die Novaragasse 48/15, wo sie bis Mai 1917 wohnte. Ab Mai 1917 zog die Familie Kaps in die Mayergasse 3/18, wo die Eltern bis zu ihrem Lebensende wohnhaft blieben.<sup>9</sup>

Aufnahmen der Familie, die einen näheren Eindruck von Arturs Kindheit und Jugend vermitteln könnten, sind leider nicht erhalten. Allein vier Kinderfotos, die Kaps um un-

5 Dígame, undatiert, ca. 1970, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

6 Bis 1905 findet sich im historischen Wiener Adressbuch *Lehmann's Allgemeinem Wohnungs-Anzeiger* ein Leopold Schönfeld in der Gonzgasse 11 im ersten Wiener Gemeindebezirk, der in der Liebiggasse 8 einen Papierhandel en gros betrieb. Eventuell handelte es sich dabei um Artur Kaps' Großvater (<http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/pageview/109641>, zuletzt abgerufen am 28.2.2023).

7 Artur Kaps' Mutter Rosalia hatte noch eine ältere Schwester Franziska, geboren am 21. Dezember 1875, die als Klavierlehrerin arbeitete. Franziska Schrey trat 1900 unverheiratet zum katholischen Glauben über und war zu diesem Zeitpunkt in der Hörlgasse 16 im neunten Wiener Gemeindebezirk gemeldet (Matriken der Israelitischen Kultusgemeinde Wien).

8 Taufschein Rosalia Schönfeld, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

9 Matriken der Israelitischen Kultusgemeinde Wien, Meldedaten des Wiener Stadt- und Landesarchivs sowie Auskunft der Nachbar\*innen der Mayergasse 3.

gefähr 1970 der spanischen Zeitschrift *Dígame* für ein Portrait überließ, haben die Zeit überdauert: Im Atelier inszenierte Bilder zeigen Kaps als Baby im weißen Strampelanzug auf einem kunstvoll verzierten Stuhl, als Kleinkind im Matrosenanzug mit Tennisschläger oder einem hölzernen Spielzeug und als achtjährigen Kinderdarsteller in der Rolle des Sohnes von Wilhelm Tell. Auf allen Aufnahmen blickt der kleine Karl ganz im Stil der Zeit aufmerksam und ernst in die Kamera.<sup>10</sup>

Das urbane Biotop, in dem Artur Kaps aufwuchs, war einzigartig in seiner Vielfältigkeit und Lebendigkeit. Wien war zu Beginn des 20. Jahrhunderts die viertgrößte Stadt Europas und mit mehr als zwei Millionen Einwohner\*innen die größte im deutschen Sprachraum.<sup>11</sup> Der zweite Gemeindebezirk bildete das Zentrum jüdischen Lebens in Wien. Jüdische und nicht-jüdische Wiener\*innen wohnten Tür an Tür, auf den Straßen wurde Deutsch, Jiddisch oder Jargon gesprochen.<sup>12</sup> Die sozialen Beziehungen der Leopoldstadt spiegelten Kaps' Familienverhältnisse im Großen wider.

Die Leopoldstadt muß etwas ganz Besonderes, muß anders gewesen sein als das übrige Wien und doch so sehr ein Teil der Stadt, daß sie schon nichts Exotisches mehr war. [...] Das enggeknüpfte Beisammenleben von Juden und Nichtjuden war ihren Bewohnern so selbstverständlich, daß es nicht zum Objekt der Betrachtung wurde. Hier wuchsen zum Beispiel Max Adler, Sigmund Freud, Alfred Polgar und Arnold Schönberg auf [...] Jüdischer Lebensrhythmus prägte den Bezirk ebenso wie christlicher. [...] Hier lebten nicht nur die Religionen, sondern auch die Klassen eng beisammen,

so charakterisiert die Filmemacherin Ruth Beckermann den 1938 zerstörten Lebensraum, der Artur Kaps ein Leben lang prägen sollte.<sup>13</sup>

Im Süden vom Donaukanal und im Norden vom Wiener Prater begrenzt, wurde die Leopoldstadt auch als jüdisches Ghetto bezeichnet oder nach dem ungesäuerten Pessachbrot „Mazzes-Insel“ genannt. Vor allem Juden und Jüdinnen aus den östlichen Gebieten der österreichisch-ungarischen Monarchie, die um die Jahrhundertwende in großer Zahl vor antisemitischen Ausschreitungen und Armut nach Wien flohen, fanden in der Leopoldstadt ein neues Zuhause. Doch die Realität, die sie dort erwartete, gestaltete sich oft

<sup>10</sup> *Dígame*, undatiert, ca. 1970, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

<sup>11</sup> Buchmann/Buchmann 2006: 31.

<sup>12</sup> Georg Wacks charakterisiert den Jargon als „die Sprache der Leopoldstadt, [...] nicht mehr ganz das Jiddisch der zugezogenen Ostjuden und noch nicht ganz Wienerisch“. Laut Wacks benutzt der Jargon „jiddisches Vokabular in einem Wiener Dialekt mit westjiddischer Syntax“, für die das Weglassen von Buchstaben und Silben und die Verwendung eines einzelnen „e“ anstatt des unbestimmten Artikels „eine/r/s“ charakteristisch war (Wacks 2002: 40).

<sup>13</sup> Beckermann 1984: 12.

nicht minder schwierig als in ihrer zurückgelassenen Heimat. Der Nordbahnhof, wo Kaps' Vater als kleiner Beamter arbeitete, bedeutete für viele von ihnen das Tor zu einem neuen Leben. Während die Elterngeneration der neu in Wien Angekommenen noch von Tag zu Tag als kleine Händler\*innen oder Hausierer\*innen überlebte, machten die Kinder bereits Karrieren in den „besseren“ Bezirken der Stadt.<sup>14</sup>

In der Architektur des Viertels spiegelte sich die soziale Topografie des „enggeknüpften Beisammenlebens von Juden und Nichtjuden“, von Religion und Klasse wider. An der eleganten Praterstraße, die achsengleich den Nordbahnhof und den Prater mit dem Donaukanal und der Altstadt verbindet, lebte das wohlhabendere Bürgertum, wie zum Beispiel die Großeltern Artur Schnitzlers oder der junge Elias Canetti. Die engeren Seitengassen, die von der Praterstraße abzweigten, beherbergten die weniger privilegierten Bevölkerungsschichten: Handwerker\*innen, Händler\*innen und Arbeiter\*innen und die Familien kleiner Beamt\*innen, wie Artur Kaps und seine Eltern in der Novara- und später in der Mayergasse.<sup>15</sup> Die zahlreichen Synagogen, Thoraschulen und Bethäuser gaben Zeugnis von den unterschiedlichen religiösen Schulen und Strömungen, denen die jüdische Bevölkerung der Leopoldstadt anhing.<sup>16</sup>

Der alltägliche Herzschlag der Leopoldstadt jedoch pochte in den unzähligen kleinen Kaffeehäusern, in denen Informationen ausgetauscht und Geschäfte abgeschlossen wurden, die Besucher\*innen lasen, Karten oder Schach spielten. Viele ärmere Kaffeehausgänger\*innen kamen auch nur, um sich ein wenig zu wärmen.<sup>17</sup> Zusammen mit den Kaffee-

14 Diese geografische und soziale Hierarchie zwischen den inneren Bezirken und der Vorstadt nahm um die Jahrhundertwende ein gängiger Witz aufs Korn: „Kommt ein galizischer Jude von einer Wien-Reise in sein Schtetl zurück und wird gefragt, was er alles erlebt hat. ‚Nu, ich hab den Nordbahnhof gesehen und den Praterstern und die Schiffgasse und den Karmelitermarkt.‘ ‚Und die Hofburg hast du nicht gesehen und das Burgtheater?‘ ‚Nein, in die äußeren Bezirke bin ich nicht gekommen“ (Troller 2004: 13 f.).

15 Beckermann 1984: 13–15; Löcker 2013: 33 ff.

16 Das aschkenasische Bürgertum hatte seine Synagoge, die knapp zweitausend Gläubigen Platz bot, in der Tempelgasse, während die sephardische Gemeinde die nach dem Vorbild der Alhambra im maurischen Stil gestaltete Synagoge in der Zirkusgasse besuchte. In der Leopoldgasse befand sich der orthodoxe polnische Tempel, in der Großen Schiffgasse die Schiffschul der streng orthodoxen Gemeinde aus Ungarn und Polen und in der Malzgasse die Talmud-Thora-Schule. Der Kaiser Franz Joseph-Huldigungstempel, der an die neunhundert Personen fasste, wurde nach seinem Standort auch Pazmanitentempel genannt. Dazu kamen noch zahlreiche Vereinsbethäuser, Lehr- und Lernstuben (Feuerstein/Milchram 2001:109–116, 131–134; Genée 1987: 53–61, 86–97).

17 Spirituosen wurden im Café Fetzer in der Praterstraße, Getreide im Stierböck'schen Kaffeehaus an der damaligen Schlagbrücke (heute Schwedenbrücke) und im Café Produktenbörse in der Taborstraße gehandelt. Das Café Pollitzer diente als Kleidertauschbörse, das Artistencafé an der Praterstraße als Vermittlungsagentur für beschäftigungssuchende Theater- und Zirkusleute. Zu den emblematischen Kaffeehäusern des Bezirks zählte auch das Café Rembrandt in der Unteren Augar-

häusern bildeten die zahlreichen Theater, Kabarets, Varietés und anderen kleinen Spielstätten wichtige Knotenpunkte im sozialen Geflecht des heterogenen Viertels. Durch die Einführung der „allgemeinen Spektakelfreiheit“ im Jahre 1776 war es auch nichtadeligen Personen möglich geworden, Theater zu führen, was zur Gründung der sogenannten Vorstadt Bühnen führte. Unter anderen entstand so auch das Theater in der Leopoldstadt, das spätere Carltheater, das für Kaps' Werdegang eine entscheidende Rolle spielte. Die sogenannten Volkstheater wurden zwar durchaus auch vom Adel besucht, doch ihr primäres Zielpublikum war das „Volk“, die nichtadelige Bevölkerung Wiens. Primäres Ziel der Vorstadt Bühnen war einzig die Unterhaltung ihres Publikums, während sich das Burgtheater verpflichtet fühlte, einen Bildungsauftrag gegenüber seinem adeligen und großbürgerlichen Publikum zu erfüllen.<sup>18</sup> Das oben erwähnte Carltheater, das bedeutendste Theater der Leopoldstadt, befand sich an der Praterstraße, nur wenige Meter von Artur Kaps' elterlicher Wohnung entfernt. Das berühmte Haus, das der Librettist Peter Herz als den „großen, weit strahlenden künstlerischen Mittelpunkt“ der Praterstraße und auch der Leopoldstadt bezeichnete, zog „Darsteller, Autoren, Komponisten magisch in den Bann des Viertels“.<sup>19</sup> Als Artur Kaps sieben Jahre alt war, wurde er als Kinderdarsteller für das

---

tenstraße. Im „amerikanischen“ Café in der Taborstraße waren wichtige Informationen über die Ausreise in die Vereinigten Staaten zu erhalten – Wissen, das nach 1938 Leben rettete (Beckermann 1984: 10–14). Die Lebendigkeit dieser Cafés beschrieb Joseph Roth: „Die Juden gehen gerne ins Café, um Zeitungen zu lesen, Tarock und Schach zu spielen und Geschäfte zu machen. [...] In den jüdischen Cafés gibt es stehende Gäste. Sie bilden im wahrsten Sinne des Wortes die ‚Laufkundschaft‘. Sie sind Stammgäste, ohne Speise und Trank einzunehmen. Sie kommen achtzehnmal im Laufe eines Vormittags ins Lokal. Das Geschäft erfordert es. Sie verursachen viel Geräusch. Sie sprechen eindringlich, laut und ungezwungen. Weil alle Besucher Menschen von Welt und guten Manieren sind, fällt niemand auf, obwohl er auffällig ist. In einem echten jüdischen Kaffeehaus kann man den Kopf unter den Arm nehmen. Niemand kümmert sich darum“ (Roth 2010: 62 f.).

18 Fischer-Lichte 1999: 168 f.; Stipschitz 2013: 16–19.

19 Herz 1984: 82.

Im Jahr 1781 von Carl Marinelli als „kaiserlich privilegiertes Theater“ eröffnet, zählte das Theater in der Leopoldstadt zu den bedeutendsten Wiener Vorstadt Bühnen und brachte bis ins Jahr 1838 hauptsächlich Lokalposen sowie Zauber- und Singspiele, darunter zahlreiche Werke von Johann Nepomuk Nestroy und Ferdinand Raimund, auf die Bühne. Auch Johann Nestroys Burleske *Die schlimmen Buben* in der Schule, die Artur Kaps zu einem längeren Sketch verkürzt jahrelang im Programm seiner Revuen führen sollte, wurde am Carltheater uraufgeführt. 1838 übernahm Karl Carl das Theater und ließ es von den Architekten Eduard von der Nüll und August Sicard von Sicardsborgen umbauen. Johann Nepomuk Nestroy, der Carl als Direktor nachfolgte, verlegte den künstlerischen Schwerpunkt des Hauses auf die Pariser Operette, deren Stil das Haus bis zu seiner Schließung im Jahr 1929 prägte. Komponisten wie Jacques Offenbach, Franz Lehár, Franz von Suppé, Edmund Eysler und Oscar Straus brachten ihr Werke im Carltheater zur Aufführung. Aber auch Zauberkünstler\*innen, berühmte Artist\*innen wie der Jongleur Rastelli oder dressierte Tiere



Carltheater entdeckt, und seine künstlerische Laufbahn begann. Wie es dazu gekommen sein soll, erzählt er 1933 dem *Kleinen Kino- und Radioblatt*:

Ich wohnte in einem Haus, in dem ein Glaser sein Geschäft hatte. Dieser Glasermeister hatte eines Tages Fenster für das Carltheater zu liefern. Die Lehrbuben packten da an einem Nachmittag das Glas und machten sich unter der Aufsicht eines Gehilfen, mit dem ich – ich war damals erst sieben Jahre alt – schon dicke Freundschaft geschlossen hatte, auf den Weg ins Theater. Es waren noch Ferien und weil mich das Ganze mächtig interessierte, ging ich mit. Ich ging auch ins Theater hinein. Da standen schon ein Dutzend Kinder herum. Ich stellte mich dazu, um zu hören, was es gibt. Auf einmal kommt ein Herr, sucht herum, bleibt vor mir stehen und sagt: ‚Das ist der Bub, den wir brauchen.‘ Ich wurde für den nächsten Tag mit meinem Vater ins Theater bestellt und war – für eine Kinderrolle engagiert.<sup>20</sup>

Als erfolgreicher Regisseur und Produzent gab Artur Kaps später in Spanien gerne an, Franz Lehár persönlich habe ihn für die Bühne entdeckt. Er habe als „der kleine Kaps“ große Erfolge als Kinderdarsteller gefeiert und davon geträumt, eines Tages der beste Hamlet aller Zeiten zu sein – eine Hoffnung, die sich zerschlug, als Kaps mit 14 Jahren für Kinderrollen zu groß und daher „arbeitslos“ geworden sei.<sup>21</sup> Laut einer anderen Erzählvariante, die Kaps in Spanien gerne zum Besten gab, begann er seine Karriere als Kinderstar am Burgtheater und glänzte dort in der Rolle des Sohnes in Schillers *Wilhelm Tell*. Später habe er bei Max Reinhardt Schauspielerei studiert, bis ihm bewusst geworden sei, dass es ihm als Darsteller an Talent fehle und er sich daher gänzlich auf die Arbeit als Regisseur verlegte habe.<sup>22</sup>

Wo auch immer Artur Kaps seine Anfänge am Wiener Theater später verortete, fest steht, dass seine künstlerische Sozialisation im Kindes- und Jugendalter im fruchtbaren Milieu der vorwiegend jüdischen Wiener Theater- und Kleinkunstszene der Leopoldstadt

---

waren um die Jahrhundertwende dort zu bestaunen. Zwischen 1900 und 1920 erlebte das Theater, das über tausend Personen Platz bot, während der silbernen Operettenära eine erneute Glanzzeit und konnte 40 Premieren von 31 Komponisten verzeichnen. Nach Nestroys Tod wechselte die Direktion jedoch häufig, bis das Theater schließlich 1929 in Konkurs ging. 1944 wurde das Gebäude schwer durch Bomben beschädigt und 1951 abgerissen (Faber/Kaldy 2009: 29; Löcker 2013: 35).

20 Kleines Kino- und Radioblatt 1933 Nr. 18, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

An dieser Geschichte mag durchaus etwas Wahres dran sein, denn tatsächlich listet *Lehmann's allgemeiner Wohnungsanzeiger* im Branchenverzeichnis des Jahres 1915 in der Novaragasse 27 einen Glasermeister namens Gottfried Fischl (<http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/pageview/146871>, zuletzt abgerufen am 28.02.2023).

21 Dígame, undatiert, ca. 1970, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

22 La Prensa, 14.6.1944, Nachlass Kaps/Diry, CMHF; Tele-Radio, 21–25.10.1962, CMHF.

erfolgte. Urbanisierung und industrialisierte Arbeitsverhältnisse brachten um die Jahrhundertwende für Millionen neuer Städter\*innen eine klare Trennung von Arbeits- und Freizeit, was wiederum die Entstehung neuer Formen städtischer Vergnügungskultur förderte. Soziale Reformen machten in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts eine Verkürzung der Arbeitszeiten sowie eine bessere Entlohnung möglich und wandelten somit auch die Art und Weise, in der Freizeit genutzt werden konnte. Varieté und Music Hall ergänzten das bereits existierende traditionelle Angebot an theatraler Unterhaltung und machten diese für ein Massenpublikum erschwinglich. Zirkus, Panoramen und Kino lockten Tausende in ihre palastähnlichen, überdimensionalen Etablissements. Denn die Populärkultur der Jahrhundertwende:

griff Erfahrungen, Themen und Ereignisse aus dem Leben der Großstadtbewohner auf und thematisierte sie in Theaterstücken, Kinofilmen, Panoramen oder Zirkusvorstellungen. Sie ermöglichte den Zuschauern und Besuchern auf unterhaltsame Weise eine emotionale oder intellektuelle Auseinandersetzung mit ihren Großstadterfahrungen, ohne dabei, im Gegensatz zur etablierten Hochkultur, ein spezielles Wissen vorauszusetzen. Auf diese Weise trug sie zur ‚inneren‘ Urbanisierung bei.<sup>23</sup>

Die Wiener Leopoldstadt bildete mit dem Prater ein riesiges innerstädtisches Areal, das Vergnügungssuchenden zahllose Attraktionen bot und Wien als Vergnügungsmetropole in eine Reihe mit Paris, London oder Berlin stellte. Um die heute schwer vorstellbare Konzentration unterschiedlichster Spielstätten zwischen Donaukanal und Prater zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu verdeutlichen, seien an dieser Stelle exemplarisch nur einige wenige Bühnen erwähnt, die sich allesamt in unmittelbarer Fußnähe des Wohnsitzes der Familie Kaps befanden und auf denen großteils Jiddisch oder Jargon gesprochen wurde.<sup>24</sup> Zahlreiche Bühnen spezialisierten sich auf Stücke in jiddischer Sprache wie neben anderen das Jüdische Künstlerkabarett und die Jüdischen Künstlerspiele in der Praterstraße 60, die Jüdische Bühne im Hotel Stefanie in der Taborstraße 2 oder die Freie Jüdische Volksbühne

23 Becker/Niedbalski 2011: II, 8 f.

24 In den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wurde Jargontheater vor jüdischem und nichtjüdischem Publikum gespielt, auch wenn Sprache und Inhalt der Stücke – Jargon und explizit jüdische Charaktere – sich primär an Ersteres richteten. Der Jargon wurde als spezifischer Wiener Dialekt wie das Böhmakeln in jenen Jahren von jüdischen und nichtjüdischen Wiener\*innen verstanden (Usaty 2009: 16, 18, 20 f.). Heute entzweit sich die Meinung von Historiker\*innen und Theaterwissenschaftler\*innen an der Frage, ob der Begriff „Jargon“ – der sowohl die jiddische Sprache als auch den mit Ausdrücken aus dem Jiddischen durchsetzten Wiener Dialekt der Leopoldstadt meinen konnte – von jüdischen wie nichtjüdischen Zeitgenoss\*innen wertfrei oder abschätzig gebraucht wurde (Dalinger 2009: 427–431; Soxberger 2008: 16–19; Usaty 2009: 16–21).

im Intimen Theater in der Praterstraße 34. Dazu kamen noch unzählige kurzlebige Ensembles und Gastspiele ausländischer Kompanien.<sup>25</sup> Zu den berühmtesten Kleinkunstensembles gehörte fraglos das Budapester Orpheum in der Praterstraße 25, das ab dem Jahr 1913 unter der Leitung von Karl Lechner und Isidor Feitel allabendlich ein Publikum von über 500 Zuseher\*innen mit Jargonhumor erheiterte. Star des Hauses war der legendäre Heinrich Eisenbach, zu dessen Bewunderern unter anderem Karl Kraus, Max Brod oder der jugendliche Karl Kaps zählten, dessen Jargonkomik aber auch erbitterte Gegner\*innen vor allem aus dem assimilierten jüdischen Bürgertum auf den Plan rief.<sup>26</sup> Doch Eisenbach war nicht nur einer der bedeutendsten Komiker des Wiener Jargontheaters, er entdeckte auch junge Schauspieler, die dank ihm selbst zu Größen der Wiener Theaterszene aufsteigen sollten – unter ihnen Hans Moser und Armin Berg, mit denen Artur Kaps später bekannt und befreundet sein sollte. In den 1920er-Jahren traten dort auf der nunmehrigen Rolandbühne populäre jüdische Schauspieler\*innen wie Gisela Werbezirk, Egon Friedell oder Franz Ressel in Jargonpossen auf.<sup>27</sup> Weitere kleinere Spielstätten in Gehweite von Kaps' Elternhaus waren das Café Astoria in der Praterstraße 60, Steiner's Künstlerspiele in der Praterstraße 52 und das Metropol-Variété am Praterstern. Der Komiker Armin Berg, mit dem Artur Kaps in den 1930er-Jahren zusammenarbeitete, lebte ab 1907 in der Praterstraße 50 und spielte ab 1908 beim Budapester Orpheum und ab 1913 an Sandor Bretts Café Reclame in der Praterstraße 34. Und auch Franz Engel, der Ende der 1920er-Jahre einer der wichtigsten Kollegen und Freunde Artur Kaps' wurde, wohnte mit seiner Frau in der Zirkusgasse in nächster Nähe von Kaps' elterlicher Wohnung.<sup>28</sup>

Ebenfalls prägend für die Kindheit des späteren Regisseurs war in seiner Buntheit und Lebendigkeit der Zirkus, für den sich Artur Kaps ein Leben lang begeistern sollte. Die imposanten Zirkusbauten des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts waren enorme Anlagen, die außer der runden Form nicht viel mit den heutigen mobilen und viel kleineren

25 Dalinger 1998: 37–156; Dalinger 2016: 29–33.

26 Während Nichtjuden und Jüdinnen über die „lustigen“ jüdischen Darsteller\*innen lachten, empfanden vor allem assimilierte Juden und Jüdinnen aus bildungsbürgerlichen Kreisen den Jargon als peinliche Sprachverunstaltung, die in ihren Augen antisemitische Vorurteile bediente und anstachelte (Dalinger 2009: 427–437; Wacks 2002: 50–55).

27 Dalinger 2013: 36 f.; Hanak 2008: 37; Löcker 2013: 39–42.

28 Faber/Kaldy 2009:18; Müller-Johnson 2014: 80; Usaty 2009: 13, 23.

All diese kleineren Spielstätten waren sogenannten „Rauchtheater“, in denen die Zuseher\*innen in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts auch während der Unterhaltung an ihren Tischen trinken, essen und natürlich rauchen konnten. Die Theater des Bildungsbürgertums hingegen waren in ihrer dualen Raumaufteilung in Bühne/Altarraum und Zuschauerraum mit rigid angeordneten Sitzreihen am ehesten mit Gotteshäusern – Kirchen oder Synagogen – dieser Zeit verwandt (Hanak 2008: 29–32, 41).

Zirkuszelten gemeinsam hatten. Drei riesige Zirkusse fanden sich in Kaps' Jugendjahren in unmittelbarer Nähe seines Wohnortes: der für über 3000 Zuschauer\*innen konzipierte Zirkus Renz in der Zirkusgasse 44, der Zirkus Busch mit seinem mächtigen Kuppelbau in der Ausstellungsstraße 145, der 2600 Personen fasste, und der Zirkus Zentral auf dem Gelände zwischen Ausstellungsstraße und Hauptallee.<sup>29</sup> In den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wurden in Wiener Zirkusetablissemments neben den traditionellen circensischen Darbietungen auch sogenannte Manege-Schaustücke aufgeführt, die sich aus der älteren Form der Zirkuspantomime entwickelt hatten und als Zirkusvorstellung mit Varieté- und Revuecharakter beschrieben werden können.<sup>30</sup> Diese vielfältige Möglichkeiten

29 Der Zirkus von Ernst Jacob Renz war einer der bedeutendsten Zirkusse des 19. Jahrhunderts und erlangte mit seinen Pferdedressuren internationale Berühmtheit. Das für die damalige Zeit außergewöhnlich vielfältige Programm brachte neben dem equestrischen Fach, das Renzs Spezialität blieb, Dressuren exotischer Tiere, Clown-Nummern und Luftakrobatik. Eines der populärsten Elemente war die Zirkuspantomime, für die Renz ein eigenes Hausballett mit 100 Tänzer\*innen zur Verfügung hatte. Nachdem die Erben von Ernst Jacob Renz 1899 in Konkurs gegangen waren, wurde das Renz-Gebäude in den 1920er- und 1930er-Jahren als Variété genutzt. 1944 von Bomben schwer beschädigt, wurde das Gebäude 1957 abgerissen (Eberstaller 1974: 29–42; Faber/Kaldy 2009: 23 f.).

Direktor Paul Busch, der als einer der ganz wenigen Zirkusartist\*innen seiner Zeit einer bürgerlichen Familie entstammte, wandelte 1892 ein Panorama in einen Zirkus um. Ähnlich seinem Konkurrenten Ernst Jacob Renz war Paul Busch ein begnadeter Pferdedresseur. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war auch der Zirkus Busch für seine spektakulären Zirkus-Pantomimen berühmt. In den 1910er-Jahren führte Max Reinhardt dort *König Ödipus* von Sophokles, das Legendenstück *Der verlorene Sohn* und Hofmannsthals *Jedermann* auf. Im Zuge des Verschwindens der stationären Zirkusetablissemments nach Ende des Ersten Weltkriegs wurde auch der Busch-Bau ab 1923 als Variété unter der Direktion von Turl Wiener weitergeführt und ab 1920 in ein Kino mit 1700 Sitzplätzen umgewandelt. Als größtes Kino Wiens verfügte das Busch-Kino über ein 60-köpfiges Orchester. 1945 wurde das Busch-Kino bei Bombenangriffen zerstört (Faber/Kaldy 2009: 16 f., 21; Eberstaller 1974: 68–73).

1923 wurde auf dem Gelände zwischen Ausstellungsstraße und Hauptallee, wo sich von 1895 bis 1901 der erste weltweite Themenpark Venedig in Wien befunden hatte, der Zirkus Zentral eröffnet, der sich auf Manege-Schaustücke, und Ausstattungsrevuen spezialisierte, deren Grenzen ineinander übergingen. 1924 hatte der Zirkus unter anderem das Spektakel *Indien in Wien* im Programm, das ein „Großes Ausstattung-Manege-Schauspiel mit 120 mitwirkenden Personen“ versprach und „indische Fakire, Yogis, großes Bajaderen-Ballett, Elefanten, Kamele, Pferde etc.“ und „Außerdem Kapitän Schneider mit seinen 50 Löwen“ brachte (Faber/Kaldy 2009: 23). Im Gedenkjahr des einhundertsten Todestages von Franz Schubert 1928 ehrte der Zirkus Zentral den Komponisten sogar mit einer eigenen Schubert-Revue. Der Zirkus Zentral blieb bis 1937 der bedeutendste Wiener Zirkus. 1938 floh Direktor Jakob Staub in die USA. Sein Zirkus diente nach seiner Emigration als Lagerhalle und wurde schlussendlich 1942 abgerissen (Eberstaller 1974: 74–77).

30 Die Zirkuspantomime entnahm ihre Themen der Mythologie, Heldensagen und Märchen, stellte historische oder aktuelle Ereignisse nach oder verwendete Sujets aus Opern und Tragödien. An den

eröffnende Kombination aus circensischen Nummern und Revue-Elementen inspirierte Artur Kaps später zu seinem Revue-Zirkus El Gran Circo Español, der neben klassischen Revue-Elementen auch Tierdressuren, Clown- und Akrobatiknummern im Programm hatte. Sicherlich erfüllte sich Kaps einen Kindheitstraum, als er 1951 und 1953 als Direktor des Gran Circo Español, dessen Zelt an die 6000 Zuschauer\*innen fassen konnte, durch Deutschland, Holland und Italien und 1959 noch einmal durch Spanien reiste.

Ein weiterer magischer Ort, der nur wenige Gehminuten von seinem Elternhaus entfernt lag, war das riesengroße Areal des Wiener Praters. Vor allem für die weniger Begüterten, zu denen auch Kaps' Familie zählte, bot der Prater zahlreiche erschwingliche Vergnügungen. Ein unüberschaubares Sammelsurium an Buden, Attraktionen, Sensationen zog Wiener\*innen, Schaulustige aus allen Ländern der Monarchie wie ausländische Tourist\*innen gleichermaßen an. Zu den wichtigsten Attraktionen zählte das Präuer'sche Panoptikum, ein Wachsfigurenkabinett, das sich in der Nähe des Pratersterns in der Ausstellungsstraße in unmittelbarer Nachbarschaft des Zirkus Busch befand. Die Elektrische Grottenbahn Zum Lindwurm war von der Jahrhundertwende bis Ende des Zweiten Weltkrieges bei Besucher\*innen allen Alters ebenso beliebt wie die berühmten, „d'Hutschn“ genannten Prater-Schaukeln und Achterbahnen. Peter Herz, den die sonntäglichen Praterbesuche als Kind begeisterten, erinnert sich an diesen heute verschwundenen Mikrokosmos:

[...] Da waren der kleinste Zwerg der Welt zu Hause, die Dame ohne Unterleib, der Riese Machnow, der Taucher, der blechgepanzert, in tiefe Kellerschlünde hinabtauchte, Feuerfresser, Flohzirkus-Inhaber, diese ganze schillernde Welt eines Rummelplatzes, wie ihn dieser Wiener Volksprater zum Leben erweckte. Und dann diese Vielzahl von Karusellen!<sup>31</sup>

Eingerahmt wurde der „Wurstelprater“, wie das Gelände des Vergnügungsparks im Volksmund hieß, von den überdimensionalen Etablissements des Zirkus Busch, des Zirkus Zentral und der Wiener Rotunde. All diese architektonischen Wahrzeichen und Sehenswürdigkeiten überragte die Silhouette des 1897 erbauten und über 60 Meter hohen Riesenrads.<sup>32</sup>

Zusätzliches Amusement boten im Prater verschiedenste Theaterbetriebe und mehrere Kinos. Beliebt war das aus einer Bretterbühne bestehende Varieté Leicht, das dank seiner

---

opulenten Spektakeln wirkten oft hunderte Artist\*innen und Tiere mit (Eberstaller 1974: 39).

31 Herz 1985: 19

32 In der 1873 für die Weltausstellung erbauten Rotunde, die lange Zeit als größter Kuppelbau der Welt galt, sang der legendäre Schauspieler Alexander Girardi auf dem Kutscherbock zum ersten Mal das berühmte *Fiakerlied* von Gustav Pick, das auch Artur Kaps später in seine Revuen integrieren sollte. Max Reinhardt inszenierte in dem riesigen Gebäude 1912 Karl Gustav Vollmöllers wortloses Theaterstück *Minakel* mit über 2000 Mitwirkenden (Czeike 1992: 85). Ibid: 54–88; Faber/Kaldy 2009: 20–28.

Berühmtheit auch bedeutende Künstler\*innen wie Alexander Moissi, Paula Wessely, Hans Moser, Paul Morgan oder Werner Krauß auf seine Bretter holen konnte. Auch Armin Berg trat nach eigenen Angaben zuerst im Prater im Gasthaus Zum Marokkaner auf, wo ihn Heinrich Eisenbach entdeckte und in sein Ensemble holte. Im Kratky-Baschik Zaubertheater mit seinen fast 1000 Sitzplätzen erstaunten Zauberkünstler\*innen ihr Publikum mit Tricks und Illusionen. Das Lustspiel-Theater wurde bereits 1905 in ein Kino umgewandelt und war damit eines der ersten Lichtspielhäuser des Vergnügungsviertels. In der ersten Blütezeit des österreichischen Films während der Zwischenkriegszeit sollte der Prater über insgesamt sechs Kinos verfügen, darunter auch der umgewandelte Zirkus Busch – mit 1700 Sitzplätzen und einem 60-köpfigen Orchester das größte der Stadt. Wichtig gestaltete sich der Prater auch als Naherholungsraum für die Wiener Bevölkerung. Ließ sich bis zur Jahrhundertwende die „bessere“ Gesellschaft im Fiaker auf der Hauptallee kutschieren, promenierte in Kaps' Kindheit vor allem Spaziergänger\*innen unter deren schattenspendenden Kastanienbäumen. Die ausgedehnten Praterauen bildeten den letzten erhalten gebliebenen Teil des ursprünglichen adeligen Jagdgebietes, und auf der weitläufigen Jesuitenwiese fanden Volksfeste statt. Am Heustadelwasser konnten Erholungssuchende in gemieteten Booten rudern, Kinder fingen dort Kaulquappen, Schwimmkäfer oder Feuer salamander und trugen sie als sonntägliche Beute in Einweckgläsern nach Hause.<sup>33</sup> Große Sportanlagen, eine Trabrennbahn in der Krieau und ein Galopprennplatz in der Freudenau ergänzten die vielfältigen Unterhaltungsmöglichkeiten des Wiener Prater. Durstige und hungrige Prater-Besucher\*innen konnten sich in einem der zahlreichen gastronomischen Betriebe erfrischen und stärken, gesellig beisammensitzen oder tanzen. All diese Kaffeehäuser, Tanzlokale und Restaurants für jede Geldbörse, einfache und günstige wie Der schwarze Bär, bürgerliche wie das berühmte Restaurant Eisvogel oder vornehme wie der Sachergarten, lockten Besucher\*innen unterschiedlichster sozialer Hintergründe und Nationalitäten:

Dieser Wiener Wurstelprater war eine Heimstatt des Vielvölkerstaates mit Volkstanz, versammelten sich hier doch jeden Sonn- und Feiertag Gäste aus der ganzen Monarchie: tschechische Dragoner, ungarische Honveds, Wiener Deutschmeister, Tiroler Kaiserschützen und ihre Mädels, diese häufig in heimischen Trachten, den buntbestickten Miedern ihrer Sonntagsgalatracht, den oft malerisch schönen Kopfbedeckungen der tschechischen Holkas, der ungarischen Piroshkas [...].<sup>34</sup>

---

33 Herz 1985: 9–23, 16 f.

34 Ibid: 16 f.

Die polyphonen Kulturen der Leopoldstadt und des Wiener Prater bildeten also für den heranwachsenden Artur Kaps ein sehr spezifisches urbanes Setting als Sozialisationsvorlage, das, um Anja Tippner zu zitieren: „Lebensgeschichte[n] nicht ausschließlich vor dem Hintergrund einer bestimmten Kultur, [...] konzeptualisiert[e]“.<sup>35</sup> Artur Kaps begegnete von früher Kindheit an transnationalen Lebenswelten und -entwürfen, was sich im Erwachsenenalter in seiner Arbeit und seinen Bekannt- und Freundschaften bis an sein Lebensende widerspiegeln würde.

Nur äußerst wenige Quellen sind aus Artur Kaps' Kindheit und Jugend erhalten. Interviews, die er in späteren Jahren in Spanien gab, zeichnen großteils ein geschöntes Bild seiner Kindheit und Jugend und haben mit der Realität nur wenig gemein. Obwohl sich seine frühe Sozialisation also nur noch fragmentarisch nachzeichnen lässt, muss die Hybridität der Leopoldstadt mit ihrer jüdischen und nichtjüdischen Bevölkerung Artur Kaps' Kinder- und Jugendjahre stark geprägt haben. Die Multikulturalität und Mehrsprachigkeit des zweiten Wiener Gemeindebezirkes, die ihn in seinen Kinder- und Jugendjahren umgab, halfen ihm später als erfolgreicher Regisseur und Produzent, in seiner transnationalen Arbeit in unterschiedlichsten politischen, kulturellen und sprachlichen Kontexten zu navigieren. Durch seine Tätigkeit als Kinderdarsteller am Carltheater kam Kaps schon früh mit den „Brettern, die die Welt bedeuten“ in Berührung, und die zahlreichen jüdischen Spielstätten, die sich in unmittelbarer Nähe der elterlichen Wohnung befanden, zogen den Heranwachsenden in den Bann von Kabarett und Varieté. Die überdimensionalen Zirkusbauten der Leopoldstadt und des Praters mit ihren märchenhaften Spektakeln und die vielen Kinos der Umgebung legten die Grundlage für eine lebenslange Liebe zum Zirkus und zum Film. Die Buntheit des Praters, die schillernden Attraktionen urbaner Vergnügungskultur in ihrer Vielfalt und Eindrücklichkeit evozierte Artur Kaps auch noch in seinen späteren Revuen im Spanien der 1940er- und 1950er-Jahre.

Die entbehrungsreichen Jahre des Ersten Weltkriegs und der Zusammenbruch der Habsburgermonarchie veränderten jedoch unwiederbringlich die Lebenswelten der Leopoldstadt und der gesamten Donaumetropole und hinterließen ihre Spuren auch in der Kindheit des späteren Regisseurs und Produzenten.

---

35 Tippner 2020: 29.

## 1.2 „Ich habe sehr schlecht gelebt, mit Hunger“ – Eine Kindheit im Ersten Weltkrieg

Am 28. Juni 1914 erschoss der neunzehnjährige Gavrilo Princip in Sarajewo das österreichische Thronfolgerehepaar. Als Österreich-Ungarn Serbien einen Monat später den Krieg erklärte, zerbrach die scheinbar festgefügte Welt der Habsburgermonarchie. Das „goldene Zeitalter der Sicherheit“, das die ersten sechs Lebensjahre von Artur Kaps umschloss, endete im grausamsten Krieg, den die Menschheit bis dahin gekannt hatte.<sup>36</sup> Kriegsbegeisterung und Hurra-Patriotismus, die der Kriegserklärung folgten, spiegelten sich auch in den Werken vieler Wiener Kabarettkünstler\*innen. So hatte auch Heinrich Eisenbachs Ensemble im Oktober 1914 das folgende Lied im Programm:

Prinz Eugenius schau hernieder,  
denn wir singen die alten Lieder  
Nun mit einem neuen Text.  
frech geworden sind die Serben,  
Wenn wir ihnen's Fell jetzt gerben  
Sind auf ewig sie bekleckst.<sup>37</sup>

Doch die Kriegseuphorie und die Hoffnung auf einen schnellen Sieg währten nicht lange. Dem militärischen Bündnis der sogenannten Mittelmächte, dem Österreich-Ungarn, das Deutsche Reich und wenig später auch Bulgarien sowie das Osmanische Reich angehörten, stand die zahlenmäßig, militärisch und wirtschaftlich überlegene Entente aus Frankreich, Russland, dem britischen Empire und deren Verbündeten gegenüber. Der österreichisch-ungarischen Armee, die nicht für einen tatsächlichen Kriegseinsatz, sondern eher zur Aufrechterhaltung des europäischen Kräfteverhältnisses gedacht war, mangelte es an Soldaten, Ausbildung und modernem Kriegsgerät. Sie war mit ihrer veralteten und mehr als unzureichenden Ausstattung und ihren langsamen, nicht miteinander kooperierenden Verwaltungseinheiten auf einen industriellen Krieg nicht vorbereitet. Auch die essentielle Frage, wie Gewerbe, Industrie und Landwirtschaft im Kriegsfall ihre Produktion aufrechterhalten und die Bevölkerung weiterhin mit lebenswichtigen Gütern versorgen sollten, war bei Kriegsbeginn nicht geklärt. Anfängliche Erfolge der Mittelmächte in Frankreich stagnierten schnell in einem Kriegs- und „Menschenmaterial“ fordernden Stellungskrieg. Die österreichisch-ungarische Armee musste schwere Niederlagen in Serbien, Galizien und den Karpaten hinnehmen. Schon bald nach der Kriegserklärung kamen die

---

36    Zweig 2010: 15.

37    Usaty 2009: 10, 25 f.



ersten Züge voll verwundeter Soldaten in Wien an. Im Mai 1915 trat dann das bisher neutrale Italien an der Seite der Alliierten in den Krieg ein und eröffnete damit eine neue Front im Süden. Mehr als zwei Millionen Soldaten der österreichisch-ungarischen Armee ließen bis Ende 1915 auf den Schlachtfeldern ihr Leben.<sup>38</sup>

Der Krieg beschränkte sich aber nicht auf die tatsächlichen Kampfgebiete, auch die Zivilist\*innen an der „Heimatfront“ hatten an seinen Folgen zu leiden. Aufgrund einer unterdurchschnittlichen Ernte 1914 und der englischen Seeblockade, die die Mittelmächte von wichtigen Handelsverbindungen abschnitt, mussten bereits 1915 Grundnahrungsmittel wie Brot, Zucker, Fett, Kaffee und Butter rationiert werden. Die Versorgungslage variierte in Wien nach Bezirk, oft war sogar mit Lebensmittelmarken in den Geschäften nichts zu bekommen. Hunger schlich sich in der Stadt ein.<sup>39</sup> Die Lebenswelt der Wiener Kinder wurde gleich die ihrer Eltern bald vom Krieg bestimmt. Viele Väter, die jubelnd in den Krieg gezogen waren, kamen nicht mehr oder verwundet, invalide oder traumatisiert zurück. Artur Kaps hatte Glück: Sein Vater Karl war als Bahnbeamter unabkömmlich. In den Jahre 1914 bis 1916 leistete er seinen Dienst als Kanzleiexpedient am Nordbahnhof, 1918 war er dort sogar Stationsmeister.<sup>40</sup> Doch viele andere Kinder mussten die Abwesenheit ihrer Väter und die Angst um diese ertragen, ihren Müttern bei der Bewältigung des immer schwieriger werdenden Alltags helfen oder mit den physisch wie psychisch gezeichneten Frontheimkehrern zurechtkommen. Da halfen auch propagandistische Bilderbücher wie *Vater ist im Kriege* wenig, die den Kindern die Absenz der Väter erklären sollten und diese zu Helden stilisierten.<sup>41</sup>

In ihrem Alltag imitierten Wiens Kinder die Kampfhandlungen der Erwachsenen im Spiel auf der Straße, stellten Schlachten nach, stürmten feindliche Stellungen, erschossen Gegner und machten Gefangene – Kriegsspiele, denen von Erwachsenen Seite großer pädagogischer Wert zugeschrieben wurde. Buben spielten dabei heldenhafte Kämpfer, die bereit waren, auf dem „Feld der Ehre“ ihr Leben für das Vaterland zu lassen, Mädchen verbanden echte oder imaginäre Wunden – Buben wie Mädchen wurden durch diese „unschuldigen“ Spiele auf ihre zukünftigen Rollen im „Großen Krieg“ vorbereitet. Doch nahmen Kinder auch an den weitaus weniger unschuldigen Ausbrüchen von Fremdenhass und Antisemitismus teil, wenn Tschech\*innen, Pol\*innen, Serb\*innen, Italiener\*innen oder Juden und Jüdinnen auf offener Straße von Wiener Bürger\*innen als Feind\*innen Österreich-Ungarns beleidigt und auch tätlich angegriffen wurden. Mit fortschreitendem Kriegsverlauf wurden Kinder immer stärker angehalten, ihren „Beitrag“ zum Krieg zu

38 Herwig 2014:14–16, 164–166, 171.

39 Eigner/Helige 1999: 126 f.; Maderthaler 2006: 321.

40 Öst. Staatsarchiv, GZ: ÖSTA-2052029/0001-KA/2016.

41 Presber 1915.

leisten: Ab 1915 sollten Schüler\*innen mit ihrem Taschengeld und unter Zuhilfenahme eines speziellen Kredits gleich den Erwachsenen Kriegsanleihen erwerben. Kinder und Jugendliche wurden im Namen des Vaterlandes schon früh zu Arbeitsdiensten herangezogen und halfen als unbezahlte Hilfskräfte in Regierungs- und Militärbüros, in Post- und Telegrafämtern und Bahnhöfen sowie in der Landwirtschaft in und um Wien. In den Schulen stellten Mädchen sogenannte „Liebesgaben“ wie selbst gestrickte Socken, Handschuhe oder Schals her, die an die Front gesendet wurden. Als immer mehr arbeitsfähige Männer an die Front geschickt wurden, waren es ab 1917 Schulkinder, die die verletzten Soldaten der Verwundetentransporte an den Bahnhöfen der Stadt empfangen und in die Spitäler und Rehabilitationsstätten geleiteten. Kriegspropaganda nahm einen wichtigen Platz im Lehrplan ein, die körperliche Ertüchtigung der Schüler\*innen samt paramilitärischer Übungen sollte diese bereits in jungen Jahren auf einen späteren Einsatz an der Front vorbereiten. Und natürlich mussten die Kleinsten selbst für Propagandazwecke herhalten, so wurden zum Beispiel besonders gerne Kinder in Uniform für Bildpostkarten fotografiert. Das von der Presse ausgeschlachtete Beispiel der zwölfjährigen galizischen Bauertochter Rosa Zenoch, die Soldaten während des Gefechts um Lemberg Ende August 1914 mit Wasser versorgt hatte und dabei selbst schwer verletzt worden war, inspirierte einige Wiener Kinder dazu, von zu Hause wegzulaufen und sich selbst auf den Weg zur Front zu machen, um dort als sogenannte Heldenkinder „Gott, Kaiser und Vaterland“ zu dienen.<sup>42</sup>

Manés Sperber, der selbst 1916 als Elfjähriger mit seiner Familie wie hunderttausende Andere vor den Kriegswirren nach Wien floh, erlebte die zweite Hälfte des Kriegs in der Leopoldstadt mit:

Die Ereignisse folgten ununterbrochen aufeinander, die Austräger der Extra-Ausgaben brüllten die neuen Nachrichten hinaus; besonders am Nachmittag und in den kühlen Abendstunden erschütterten ihre Schreie die Luft, manchmal klagend, als kündigten sie den Weltuntergang an, zuweilen herausfordernd, als wären sie Drohrufe einer unwiderstehlichen Gewalt. [...] Je mehr Blut vergossen wurde, je mehr die Völker leiden mußten, umso mächtiger wurde die Lüge.<sup>43</sup>

Und so gewöhnten sich die Kinder an den Krieg. „Ich verlor während der vier Kriegsjahre allmählich das Gefühl dafür, wie und was der Frieden sein könne. Meine Erinnerung an die Zeit vor dem Krieg verblaßte allmählich. Ich konnte mir einen Tag ohne Heeresbericht nicht mehr vorstellen [...]“, erinnert sich der 1907 geborene Sebastian Haffner in seiner Autobiografie. Er erlebte den Krieg als „ein großes aufregend-begeisterndes Spiel der Na-

42 Healy 2004: 211–257.

43 Sperber 1983: 183 f.

tionen, das tiefere Unterhaltung und lustvollere Emotionen bescherte als irgendetwas, was der Frieden zu bieten hat“, und ortete in dieser „tägliche[n] Erfahrung von zehn Jahrgängen deutscher Schuljungen“ die Grundlage für den späteren Nationalsozialismus.<sup>44</sup>

Am 21. November 1916 starb Kaiser Franz Joseph nach 68 Regierungsjahren und mit ihm eine Ära. Lebensmittelkrawalle begrüßten Kaiser Karl I., seinen erst 29-jährigen Nachfolger, nur eine Woche später, denn in den schneereichen und eiskalten Monaten, die auf den Tod des alten Monarchen folgten, wurde der Hunger zum ständigen Begleiter der Wiener Bevölkerung. Es fehlte zudem an Kohle und anderem Brennmaterial, vor allem alte Menschen und Kinder froren und erfroren. Der Mangel an Heizmaterial war derart groß, dass in Wien und Umgebung bald alles Holz „verschwand“: Wälder wurden abgeholzt, Gartenzäune und Brückengeländer abmontiert und gestohlen, sogar vor Grabkreuzen und Holzsärgen machten die verzweifelte Bürger\*innen nicht halt.<sup>45</sup> Im Februar 1917 wurden Wiens Schulen geschlossen, weil sie nicht mehr beheizt werden konnten. Die Kinder der Stadt litten an Hunger, Kälte, fehlender Kleidung und Hygiene, da auch Stoffwaren, Schuhe und Seife kaum noch erhältlich waren. Auf den Hunger folgten Unterernährungs- und Mangelkrankheiten wie Rachitis und Skrofulose. Eine Tuberkuloseepidemie raffte Kinder wie Erwachsene dahin. Nur am prosperierenden Schwarzmarkt oder bei den Landwirt\*innen waren noch Lebensmittel und essentielle Gebrauchsgüter zu haben. Um zu überleben, veräußerten die Stadtbewohner\*innen ihre Wertsachen bei den Landwirt\*innen der Umgebung. Doch die Familie von Artur Kaps war arm und besaß wenig, das sie hätte verkaufen können. Auch das Zusatzeinkommen, das Artur Kaps durch seine Arbeit als Kinderdarsteller verdiente, reichte nicht, um die Familie ausreichend zu versorgen. 1951 sagte er in einem der wenigen Interviews, in dem er seine Kindheit nicht verklärte: „Ich habe sehr schlecht gelebt, mit Hunger“.<sup>46</sup>

Während die Väter an der Front kämpften und starben, die Mütter die fehlenden Männer bei der Arbeit ersetzten, waren viele Wiener Kinder auf sich alleine gestellt, mussten auf ihre jüngeren Geschwister aufpassen, streunten wild durch die Stadt, bettelten aus eigener oder auf Initiative ihrer Eltern. Viele waren schon früh in die tagtägliche Suche nach Nahrung und Brennmaterialien eingebunden. Statt zur Schule gingen sie auf den Feldern in der Umgebung der Stadt Ähren oder Maiskolben klaben, gruben nach der Ernte die Kartoffeläcker nach liegengelassenen Kartoffeln um, suchten im Wald nach Brennholz, Brennnesseln, Kräutern, Sauerampfer- und Knoblauchblättern oder sonstigem Essbaren. Sie halfen ihren Müttern, Schrebergärten zu kultivieren, und züchteten Kaninchen und Hühner. Auch kleine Kinder standen stundenlang vor den Geschäften an, um

44 Haffner 2014: 25, 22 f.

45 Maderthaner 2006: 334 f.; Rauchensteiner 2014: 644.

46 „Yo he vivido muy mal, con hambre.“ (*El Pueblo Gallego*, 11.9.1951, Nachlass Kaps/Diry, CMHF).

zumindest ein wenig Essen für ihre Lebensmittelmarken zu erhalten. Viele Kinder und Jugendliche machten sich auf Hamsterfahrten in die Umgebung Wiens und sogar bis nach Böhmen oder Ungarn auf, um bei den Bauern und Bäuerinnen für Geld, Tabak und andere Tauschobjekte ein wenig Essen zu bekommen oder von mitfühlenden Seelen ein Glas Milch oder ein Stück Brot zu erbetteln. Hunger, Vernachlässigung und Verwahrlosung spiegelten sich auch im starken Anstieg der Jugendkriminalität wider – Heranwachsende stahlen, überfielen Mehl- und Brotlieferungen, brachen in Geschäfte, Keller und Lagerhallen ein. Wiederholt zogen Gruppen von Kindern und Jugendlichen durch Wiens Straßen, verlangten lautstark nach Essen, randalierten vor Bäckereien, warfen Fensterscheiben ein und plünderten. Der Kampf ums Überleben wurde nicht nur von den Erwachsenen in aller Härte geführt.<sup>47</sup>

Die russische Februarrevolution und die Abdankung von Zar Nikolaus II. entfachten Hoffnungen auf einen baldigen Kriegsausritt Russlands, die sich jedoch zunächst nicht erfüllten. Stattdessen erklärten die USA im April 1917 dem Deutschen Reich den Krieg. Doch sandten die Umwälzungen in Russland ein wichtiges Signal an die Arbeiter\*innen in ganz Europa. In Wien kam es aufgrund des allgegenwärtigen Hungers Ende Mai 1917 zu Streiks und Arbeiter\*innenunruhen, und die Sozialdemokratische Partei unter Victor Adler begann, sich für einen Friedensschluss mit den Alliierten einzusetzen. Währenddessen ging der industrialisierte Krieg in seine Endrunde. Distanzwaffen bestimmten zum ersten Mal in der Geschichte der Menschheit das Kriegsgeschehen: Artillerie, Infanteriewaffen und Giftgas forderten mehr Menschenleben als die traditionellen Nahkampfwaffen. Kleine U-Boote versenkten mit ihren Torpedos überdimensionale Panzerkreuzer, die tausende Soldaten mit in den Tod rissen. Zum ersten Mal wurden Bodenziele aus der Luft bombardiert. Der Massenkrieg hatte die Waffentechnik revolutioniert – Stahlhelm, Tarnkleidung, leichte Maschinengewehre, serienmäßige Panzer, Jagdflugzeuge und Bomber würden von nun an in keinem Krieg mehr fehlen.<sup>48</sup> Ein weiterer harter Winter machte Soldaten und Zivilist\*innen gleichermaßen zu schaffen. Obwohl auch das Wiener Kabarett unter den immer schlechteren Bedingungen und der immer rigideren Zensur litt, wurde weitergespielt:

Der vierte Kriegswinter war angebrochen. [...] Am schwarzen Brett im Simpl wurde eine Verlautbarung für die Künstler angebracht: ‚Es ist verboten, auf der Bühne vom Essen zu reden‘. Geheimpolizisten, sogenannte ‚Kieberer‘ saßen im Zuschauerraum und kontrollierten, ob die von der Zensur gemachten Striche eingehalten wurden. [...] In einer Morgenzeitung stand von der Verhaftung eines Conférenciers wegen Aufwiegelung. Was hatte er

---

47 Healy 2004: 252–256; Toth 1992: 58, 69.

48 Maderthaler 2006: 320.

gesagt? ‚Bei den römischen Ausgrabungen fand man in einem Steinsarg ein Skelett, von dem man annahm, daß es die Überreste eines österreichischen Generals seien, was aber, wie sich bald herausstellte, nicht der Fall sein konnte. Sie fragen, warum nicht? Es war ein Kopf dabei.‘ [...] Gab es denn überhaupt noch Zuschauer? Ja, die gab es, obwohl die Situation immer schlimmer wurde. Viele von ihnen gingen ja auch nicht mehr ins Theater oder ins Cabaret, um sich zu unterhalten, sondern um sich zu wärmen.<sup>49</sup>

Im Jänner 1918 schlug die Kriegsmüdigkeit an der „Heimatfront“ in offenen Protest um. Des Mangels am Nötigsten, der staatlichen Repressionen und des Wartens auf demokratische Reformen überdrüssig, gingen über 700.000 Arbeiter\*innen in fast allen Teilen der k. u. k. Monarchie und über eine Million Arbeiter\*innen im Deutschen Reich für eine bessere Lebensmittelversorgung, humane Arbeitsbedingungen, die Aufhebung der Zensur und ein sofortiges Kriegsende ohne Annexionen in Streik. Allein in Wien legten über 100.000 Menschen ihre Arbeit nieder.<sup>50</sup> Während Victor Adler in Österreich nach Konzessionen an die Streikenden – auch aus Angst vor militärischen Repressionen – die Wiederaufnahme der Arbeit erreichte, wurden die Unruhen im Deutschen Reich nach mehreren Tagen von Polizei und Militär niedergeschlagen, und die Forderungen der Arbeiter\*innen blieben unerfüllt. Anführer\*innen und Aktivist\*innen der Streiks wurden sowohl in Österreich-Ungarn als auch im Deutschen Reich in Massen verhaftet oder an die Front geschickt. Doch die Unruhen griffen auf die Armee über, und es kam zu Matrosenaufständen und Soldatenmeutereien in den südlichen Gebieten der Doppelmonarchie. Im Deutschen Reich führte die Niederschlagung des Januarstreiks nur wenige Monate später zur Novemberrevolution, die sich – beginnend mit dem Kieler Matrosenaufstand – bald auf das ganze

49 Wiener 1991: 48, 50 f. Die gesetzlichen Grundlagen für die Theaterzensur beruhten auf der Theaterordnung des Jahres 1850, die nach der niedergeschlagenen 1848er-Revolution in Kraft getreten war und den Zensoren Raum für relativ große Entscheidungsfreiheit aber auch Willkür bot. Die Theaterzensur bestand auch nach dem Zusammenbruch der k. u. k. Monarchie trotz zahlreicher Bestrebungen sie abzuschaffen bis zum Jahr 1926 weiter und regelte die Ausmerzung moralischer, religiöser und politischer Anstößigkeiten. War die Zensur eine Plage für die zu dieser Zeit im Theaterbetrieb tätigen Kreativen, so stellen heute Theaterzensurarchive, wie zum Beispiel das der ehemaligen Niederösterreichischen Statthalterei, bedeutende Quellensammlungen für die Erforschung der österreichischen und insbesondere der Wiener Theatergeschichte dar (Wagner-Trenkwitz 2004: 105–112).

50 In Österreich-Ungarn waren in Unternehmen und Betrieben, die Kriegsdienstleistungen erbrachten, Gesetze, die den Arbeiter\*innen eine Obergrenze ihrer Arbeitszeit, Arbeitspausen oder Sonntagsruhe zugestanden hatten, aufgehoben. Die Arbeitnehmer\*innen dieser Unternehmen waren in Folge Akten von Willkür, unter anderem Strafversetzungen an die Front, schutzlos ausgeliefert. Wiener Metallarbeiter\*innen arbeiteten zum Beispiel bei unzureichender Ernährung durchschnittlich 15 Stunden am Tag (Maderthaler 2006: 328 f., 340 f., Müller 2002: 230).

Land ausweitete. In Russland waren 1917 im Zuge der Oktoberrevolution die Bolschewist\*innen unter der Führung Lenins an die Macht gelangt und versprachen der kriegsmüden Bevölkerung Brot und Frieden. Bereits im Dezember trat ein Waffenstillstand zwischen Russland und den Mittelmächten in Kraft. Im März 1918 schied Russland dann aus dem Krieg aus und schloss mit den Mittelmächten in Brest-Litowsk einen Separatfrieden.<sup>51</sup>

Doch der Krieg ging weiter, und die Lebensmittelknappheit in Wien nahm immer dramatischere Ausmaße an. Im Juni 1918 waren jeder Person ein halbes Kilogramm Kartoffeln pro Woche zugeteilt, und immer noch wurden die Rationierungen gekürzt. Die Situation verschärfte sich weiter, als die Ernte 1918 den Bedarf an Grundnahrungsmitteln nicht einmal ansatzweise decken konnte. Zeitgleich wütete weltweit die Spanische Grippe, raffte Millionen in kürzester Zeit dahin und tötete in Wien allein im Herbst 1918 über 4000 durch Hunger und Entbehrung geschwächte Menschen. Der Zerfall des Habsburgerreiches war nun nicht mehr zu stoppen. Innerhalb weniger Wochen konstituierte sich im Oktober 1918 in Zagreb der Nationalrat der Slowenen, Kroaten und Serben, wurde in Prag ein unabhängiger tschechoslowakischer Staat ausgerufen, Anfang November bildete sich in Budapest im Zuge der Asernrevolution eine selbständige ungarische Regierung. Im Feld litt die österreichisch-ungarische Armee an Malaria, Ruhr, Typhus und anderen Seuchen und war zu unterernährt, um ihren Gegnern noch ernsthaften Widerstand entgegenzusetzen zu können.<sup>52</sup> Im Deutschen Reich breiteten sich die Unruhen und Proteste der Novemberrevolution aus, bis Kaiser Wilhelm II. sich fahnenflüchtig ins Niederländische Exil rettete, von wo er Ende November abdankte. Die Niederlage der Mittelmächte war mit jedem Tag greifbarer.<sup>53</sup>

Als am 3. November 1918 in der Nähe von Padua der Waffenstillstand zwischen Österreich-Ungarn und den Alliierten unterzeichnet wird, „bricht der Friede aus“, wie Kabarettist Fritz Grünbaum das weltgeschichtliche Ereignis persiflierte.<sup>54</sup> Artur Kaps ist zu diesem Zeitpunkt zehn Jahre alt. Wenige Tage später sind über 700 Jahre Habsburgermonarchie in den österreichischen Erblanden Geschichte:

Als am 12. November 1918 die Republik Deutschösterreich ausgerufen wurde, wußte jeder, was an diesem Tag endete, doch nicht, was damit beginnen mochte. Das Reich der

---

51 Herwig 2014: 363–374; Rauchensteiner 2014: 693–711.

52 Die in Venetien stationierten österreichisch-ungarischen Soldaten wogen durchschnittlich nur noch um die 50 Kilogramm. Verzweifelte Mannschaften baten ihre Vorgesetzten um Angriffe auf feindliche Stellungen, damit sie im Falle einer siegreichen Attacke deren Vorräte plündern konnten (Herwig 2014: 420; Österreichisches Bundesministerium für Landesverteidigung und Kriegsarchiv 1938: 184 f.).

53 Herwig 2014: 419–434; Maderthaler 2006: 335.

54 Wiener 1991: 56.

Habsburger war schon vorher zerfallen, die k. u. k. Armee hatte sich aufgelöst, niemand wollte mehr wissen, wofür sie gekämpft hatte, gegen wen und warum. In den Straßen der früheren Residenzstadt trieben sich versprengte Teile von Regimentern herum, die wenige Stunden nach ihrer Ankunft nichts mehr zusammenhielt; die Soldaten glichen zuweilen verirrt Marodeuren oder heimatlosen Bettlern, die darüber erschrakten, daß sie ängstlichen Passanten Furcht einflößen konnten. Man beklagte es, daß das Ende sich hinzog und der Nachkrieg noch immer nicht beginnen wollte, die Hungersnot wurde nicht gelindert und man fror in der feuchten Kälte – es fehlte an allem. Die Sieger hielten ihre Versprechen nicht, hieß es überall, das Brot war nun schlechter als je, es stank nach Fäulnis und schmeckte wie zermahlene Sägespäne. Das Ende nimmt kein Ende, wiederholte man im Spaß, doch mit verhärtem, bösem Gesicht.<sup>55</sup>

Der Große Krieg forderte von allen involvierten Parteien seinen Preis, und vor allem die weniger privilegierten Bevölkerungsschichten mussten ihn zahlen. Neun Millionen Soldaten und zwölf Millionen Zivilist\*innen hatten ihr Leben verloren. Unzählige Kämpfer kamen verwundet, verkrüppelt, krank und traumatisiert aus dem „Feld der Ehre“ nach Hause. In Österreich blieben 400.000 Frauen als Witwen und über eine Million Kinder als Halb- oder Vollwaisen zurück. Zwei Jahrzehnte später folgten die Kinder des Ersten Weltkriegs ihren Führern in einen neuen weltweiten Krieg.<sup>56</sup>

### 1.3 Wien, sterbende Märchenstadt – Jugend in der Nachkriegszeit der Jahre 1918 bis 1922

Der Krieg war vorbei, doch die Not der Bevölkerung hielt an. Die wenigsten Österreicher\*innen glaubten an den neu entstandenen Staat in seinen reduzierten Grenzen. Für viele Eltern bedeutete die einzige Möglichkeit, ihre Kinder durch diese entbehrungsreiche Zeit zu bringen, sie eine Zeit lang ins Ausland zu schicken, um sie dort von wohlmeinenden Pflegefamilien aufpäppeln zu lassen.<sup>57</sup> Zwischen 1919 und 1921 verließen an die 200.000 österreichische Kinder ihr Zuhause, vor allem Richtung Schweiz, Holland und Schweden – unter ihnen auch Artur Kaps' späterer Freund und wichtigster Geschäftspartner Franz Joham.<sup>58</sup> Ob auch Artur Kaps zu einer ausländischen Pflegefamilie geschickt

55 Sperber 1983: 261.

56 Healy 2004: 219; Herwig 2014: 1.

57 Von über 167.000 schulpflichtigen Kindern in Wien waren 1919 laut einer ärztlichen Untersuchung nur 6700 als nicht unterernährt eingestuft worden (Maderthaler 2006: 337).

58 Healy 2004: 257. Auch den Grazer Schauspieler Franz Joham, mit dem Artur Kaps ab den 1930er-

wurde, lässt sich aus den heute erhaltenen Quellen nicht erschließen. Als Einzelkind musste er auf jeden Fall nicht mit Geschwistern um Nahrung und elterliche Fürsorge konkurrieren.

Die Stadt Wien war durch den Zerfall Österreich-Ungarns aus ihren traditionellen wirtschaftlichen und kulturellen Verflechtungen gerissen worden. Über 300.000 Menschen verließen die „sterbende Märchenstadt“, wie Hermann Leopoldi Wien 1922 melancholisch besang, und wanderten in die Nachfolgestaaten des Habsburgerreiches ab:

Wien, Wien, Wien, sterbende Märchenstadt,  
die noch im Tod für alle ein freundliches Lächeln hat.  
Wien, Wien, Wien, einsame Königin im Bettlerkleid,  
schön auch im Leid bist du, mein Wien!<sup>59</sup>

Und Armin Berg sang 1919 in seinem *Hamsterlied* ironisch:

Ja, das Hamstern, hamstern, hamstern,  
Ach, das ist so wunderschön.  
Und nach allen Lebensmitteln,  
Möchte ein jeder hamstern geh'n.  
Jeder Jüngling, jedes Mädels,  
Sieht man schon an Rucksack trag'n  
D'Leut hab'n s' Essen nur im Schädel,  
Aber keiner hat's im Magen.<sup>60</sup>

Zwei neue Stars am Wiener Kabarethimmel, Franz Engel und Fritz Wiesenthal, machten sich dagegen über die Kriegsgewinnler\*innen lustig:

Wiesenthal: Du schaust ja blendend aus! Wie machst du das?  
Engel: Ich habe ein neues Geschäft. Ich kaufe die übrig gebliebenen Tafeln mit ‚Gott strafe England!‘ und verkaufe sie nach Indien.<sup>61</sup>

---

Jahren vier Jahrzehnte zusammenarbeiten sollte, sandte seine Familie nach Kriegsende in die Schweiz. Als er nach Hause zurückkam, sprach er mit einem so starken schweizer Dialekt, dass ihn seine Eltern fast nicht mehr verstanden (Radiointerview für *Diálogo con ...*, Radio Nacional de España, ca. 1980–1983, Privatarchiv Francisco Trilló Milián).

59 Maderthaler 2006: 333 f.; Schmidt-Dengler 2002: 33.

60 Usaty 2009: 18.

61 Wiener 1991: 49.



Im Zuge von Hungerkrawallen, Revolten und Streiks waren sich die minderprivilegierten Bevölkerungsschichten Wien ihrer politischen Macht bewusst geworden und verlangten nun nach einer umfassenden Neuordnung des sozialen Gefüges in Staat und Stadt. Artur Kaps' Heimatbezirk, die stark vom jüdischen Leben geprägte Leopoldstadt, war ein „rotes“ Viertel – selbst wenn die Sozialdemokratische Arbeiterpartei fürchtete, als „Judenpartei“ abgestempelt zu werden.<sup>62</sup> Einem Phänomen, das Österreich ab spätestens 1921 fest in seinem Griff hatte, konnten die Sozialdemokrat\*innen in ihren Bemühungen um politische und soziale Reformen und einer Neugestaltung der Wiener Kommunalpolitik jedoch wenig entgegensetzen: der Inflation. In Folge des Zerfalls des traditionellen, überregionalen Wirtschaftsraums und der rigorosen Bedingungen des Friedens von St. Germain kam es ab 1920 zu einer massiven Entwertung der Krone, der der österreichische Staat durch vermehrte Ausgabe von Papiergeld entgegenzuwirken versuchte. Diese Strategie führte ab 1921 jedoch zu einer vollkommen aus der Kontrolle geratenen Hyperinflation, während derer die Preise monatlich teilweise um bis zu 38 Prozent stiegen.<sup>63</sup> 1922 ätzte Berg in einem seiner populären *Trommelverse*, dass ein Kellner sich in diesen Tagen statt einer Brieftasche einen Papierkorb umhängen müsse und Hermann Leopoldi komponierte einen Inflations-Schlager:

Die feinsten Leute sind heute pleite  
und singen: I hab ka Geld, du hast ka Geld, er hat ka Geld.<sup>64</sup>

Die Bevölkerung reagierte widersprüchlich auf die rasante Geldentwertung: Viele gaben von Panik getrieben ihr immer wertloseres Vermögen mit vollen Händen aus, feierten die Nächte in Vergnügungsetablissemments durch, andere versuchten, ins Ausland zu retten, was noch zu retten war. Die Inflation leistete (Währungs-)Spekulation, Schiebertum und dem Ausverkauf österreichischer Produkte und Dienstleistungen Vorschub. Ausländische Tourist\*innen strömten in einer Art „Aasgeier-Tourismus“ nach Wien, um die Wertgegenstände verarmter Familien zu Spottpreisen aufzukaufen.<sup>65</sup> Während Spekulanten in kurzer Zeit unvorstellbare Vermögen anhäuferten, verlor ein Großteil des Wiener Mittelstandes seine Existenzgrundlage. Die Hyperinflation vertiefte die Risse zwischen den sozialen Schichten noch weiter.<sup>66</sup>

62 Beckermann 1984: 19.

63 Eigner/Helige 1999: 144.

64 Usaty 2009: 23.

65 Zweig 2010: 333 f.

66 1923 beklagte Otto Bauer, dass die rasante Geldentwertung das Bürgertum, das 1918 zum Teil noch hinter den Sozialdemokrat\*innen gestanden hatte, nun gegen diese aufbrachte: „Die Intellektuellen sahen nicht, daß die Arbeiterschaft trotz aller Lohnerhöhungen auf weit niedrigerem Niveau der Lebenshaltung als vor dem Kriege blieb; sie sahen nur, daß sich die Lebenshaltung der Arbeiter

Stadtrat Hugo Breitner versuchte, mit asketischen Sparmaßnahmen die Inflation in Zaum zu halten. Die ebenfalls von ihm eingeführte Luxussteuer belastete nicht nur teure Konsumgüter, sondern machte neben Hotels, Restaurants, gehobenen Konditoreien und Kaffeehäusern, Konzertcafés, Nachtlokalen und Bordellen auch Varietés und Kabarets zu schaffen und Breitner zu einem der meistgehassten Männer des Landes.<sup>67</sup>

In diesen unsicheren Jahren erstarkte in Wien – wieder einmal – der Antisemitismus, der in der Stadt ohnedies eine lange Geschichte hatte. Dass noch vor wenigen Jahren 300.000 jüdische Soldaten in der österreichisch-ungarischen Armee gedient und jüdische Organisationen im Ersten Weltkrieg zahlreiche patriotisch-wohlthätige Anstrengungen geleistet hatten, wurde von den Wiener Antisemit\*innen dabei bewusst außer Acht gelassen. Besonders angefeindet wurden die ostjüdischen Flüchtlinge, die während des Krieges auf der Flucht vor der russischen Armee nach Wien gekommen waren und sich vor allem in der Leopoldstadt niederließen. Dort halfen Familie, Freund\*innen, die Israelitische Kultusgemeinde und jüdische Wohltätigkeitseinrichtungen, konnten jedoch oft nur das Allernötigste beitragen. Zielscheiben einer „regelrechten Erregungskultur“ waren einerseits die über Nacht reich gewordenen „Kriegsgewinnler“ und Spekulanten jüdischer Herkunft, andererseits die unter armseligsten Bedingungen lebenden jüdischen Flüchtlinge, die „schmarotzenden Fremdjuden“, an denen gewaltbereite Antisemit\*innen ihre Ressentiments ungehindert abregieren konnten.<sup>68</sup> Vor allem in der Leopoldstadt kam es wiederholt zu antisemitischen Attacken:

In Wien vermehrten sich die antisemitischen Hetzblätter, Organe von meist deutschnationalen Gruppen, die in jeder Hinsicht die Vorläufer der Nazis waren. Demobilisierte Soldaten und junge Leute, die sich in Haltung und Kleidung soldatisch gaben, versammelten sich am Kai des Donaukanals, zwischen den Brücken, die in die jüdischen Wohngegenden des zweiten Bezirks führten. Sie bedrohten mit Stöcken und Revolvern die jüdischen Pasanten und mißhandelten sie, wenn sich eine Gelegenheit dazu bot. Sie schrien sich heiser, ihre Hetzrufe waren stets die gleichen, herausfordernd, beleidigend, drohend.<sup>69</sup>

---

doch allmählich immerhin besserte, während ihre Lebenshaltung mit dem Fortschritt der Geldentwertung immer tiefer sank. [...] Der Klassenneid gegen die Arbeiterschaft wurde zur stärksten Leidenschaft der untergehenden Schichten des Bürgertums. Es füllte die breiteren Schichten des Bürgertums mit Haß gegen die Revolution, gegen die Arbeiterklasse, gegen die Sozialdemokratie“ (Bauer 1923: 208).

67 Als Sozialist und Jude bot der „Steuerbolschewist“ Breitner nicht nur der politischen Rechten Angriffsfläche für antisemitisch motivierte Attacken (Maderthaler 2006: 353–355).

68 Hall 2009: 62, 59 f., Hoffmann-Holter 1995: 46, Rozenblit 2002: 237.

69 Sperber 1983: 271.

Wie gestaltete sich nun jüdische Kabarettkultur unter der Bedingung des Wiener Antisemitismus? 1924 antwortete Armin Berg sich selbst auf die Frage, „was ein Cabaret denn überhaupt sei“: „Ein Cabaret ist das, was die Christen nix verstehen und die Juden gern besuchen“. Über die Bedeutung jüdischer Künstler\*innen wie Zuseher\*innen für das Wiener Theater im Allgemeinen urteilte Ralph Benatzky 1928 in seinem Tagebuch

1. Jänner 1928. [...] Es gibt nur ein gutes, ideales Theaterpublikum: Die Juden! Sind viele im Raum, so wird gelacht, geweint, ist Wärme und Dankbarkeit da, Verständnis und Anerkennung, und, sind viele Juden in einer Stadt, ist eben auch Publikum da. Die geistige Beweglichkeit dieser Rasse, die rasche Auffassung, die Kultur, der Sinn für die Pointe sind ideal für den Künstler [...].<sup>70</sup>

Bis 1938 wurde in Wiener Kabarett Jargontheater vor jüdischem und nicht jüdischem Publikum gespielt, auch wenn Sprache und Inhalt der Stücke – Jargon und explizit jüdische Charaktere aus meist kleinbürgerlichem Milieu – sich primär an Ersteres richteten. Typenparodien nahmen Charaktere aus dem jüdischen Wiener Kleinbürgertum aufs Korn und persiflierten Stereotype wie das als jüdisch geltende „Reden mit den Händen“ (Gestikulieren) oder die Abneigung gegen das Baden, die Juden und Jüdinnen angeblich zu eigen sein sollte. Der Humor der Jargonpossen konnte durchaus ein zotiger sein. Sexuelle Anspielungen im Milieu der kleinen Leute bezogen sich gerne auf eheliche Untreue, hier vor allem auf den „Hausfreund“ genannten Geliebten der Ehegattin, die zu gegenseitiger Abneigung verkommene Liebe langjähriger Ehepaare, auf frische oder nur erhoffte Eroberungen, oder sie hielten die Freuden frisch vermählter Paare der Impotenz älterer Gatten entgegen. Beliebt waren auch Parodien populärer Schlager aus Operette und Kino oder Parodien auf Werke der deutschen Klassik. Sketche nahmen gerne Bezug auf aktuelle Ereignisse.<sup>71</sup>

Der Jargon wurde als spezifischer Wiener Dialekt wie das Böhmakeln in jenen Jahren von jüdischen und nichtjüdischen Wiener\*innen verstanden. Laut Usaty war „der ‚Jargon‘, wie das Jüdeln meist wertfrei genannt wurde, ein Stilmittel der Unterhaltungskultur – wie ja heute auch Dialekte im Kabarett eine bestimmte Funktionen erfüllen“. Doch Soxberger weist darauf hin, dass:

70 Usaty 2009: 63; Benatzky 2002: 66.

71 Unter das Genre der Parodien fällt auch eine *Erlkönig*-Parodie, die Artur Kaps 1934 verfasste. Der Conférencier und Stimmen-Imitator Franz Engel brachte darin den Klassiker in je einer Max Palenberg-, Armin Berg-, Hans Moser- und Alexander Moissi-Variante, in der er die charakteristische Sprechweise der bekannten Schauspieler persiflierte (Hayböck 1977: 186; Usaty 2009: 16–21, 28, 54 f.).

‚Jargonkomiker‘ eine keinesfalls neutrale Bezeichnung“ war, „denn ‚Jargonkomik‘, bzw. das ‚Mauscheln‘ waren etwas, von dem sich viele Wiener Juden heftig abgrenzten. Dies geschah mit gutem Grund, war doch eine angebliche ‚Würdelosigkeit‘ des jüdischen Charakters, der in seinem ‚Mauscheln‘ bzw. ‚Jargon‘ zum Ausdruck käme, ein fixer Bestandteil des antisemitischen Repertoires.<sup>72</sup>

Und tatsächlich rief das Jüdeln auf der Bühne zwiespältige Reaktionen im Publikum hervor. Während Nichtjuden und Jüdinnen über die „lustigen“ jüdischen Darsteller\*innen lachten, empfanden vor allem assimilierte Juden und Jüdinnen aus bildungsbürgerlichen Kreisen den Jargon als peinliche Sprachverunstaltung, die in ihren Augen antisemitische Vorurteilen bediente und anstachelte.<sup>73</sup> Auch wenn sich jüdische Wiener Kabarettkünstler\*innen wie Karl Farkas, Armin Berg oder Hermann Leopoldi in Blitzreimen, Couplets und Lieder gegen antisemitische Vorurteile und Zuschreibungen wehrten – Fritz Grünbaum nach eigenen Angaben sogar ein Duell wegen einer antisemitischen Beleidigung austrug und dabei verwundet wurde –, blieb der Vorwurf, dass Jargontheater der antisemitischen Hetze in die Hände spiele, bestehen. Auch Grünbaum, der als tief sinniger Philosoph unter den Conférenciers galt, wurde 1932 aufgrund seiner antisemitisch anmutenden Darstellung eines Winkeladvokaten in seinem letzten UFA-Film *Mensch ohne Namen* von jüdischen Zeitschriften aufs heftigste kritisiert. Stern und Eichinger weisen auf diese Ambivalenz zwischen blühender jüdischer Kultur und offensivem Antisemitismus wie auf die Konflikte zwischen den unterschiedlichen jüdischen Lagern von orthodox bis assimiliert hin, wenn sie „Wien als urbanen Migrationsort vor 1938, der jüdische Lebenswelten verband und auch trennte, der die Entwicklung einer jüdischen Wiener Kultur fördern wie auch zerstören konnte“ verorten.<sup>74</sup>

Im Oktober 1922 wurde unter der christlich-sozialen Regierung Seipl in Genf die österreichische Währung saniert. Eine Völkerbundanleihe von 650 Millionen Goldkronen und die Einführung des Schillings im Dezember 1924 konnten der Inflation ein Ende bereiten und die Währung stabilisieren. Der Preis dafür waren ein Anschlussverbot an Deutschland und eine neuerliche Wirtschaftskrise, die aus dem Einbruch von Exporten resultierte und auch die Arbeitslosigkeit wieder ansteigen ließ.<sup>75</sup> Mit dem Weg aus der Inflation begann jedoch die Hochphase des „roten Wien“. In einem außergewöhnlichen kommunalen Experiment bemühte sich die Sozialdemokratische Arbeiterpartei, die Wie-

72 Soxberger 2008: 19 ; Usaty 2009: 30.

73 Wacks 2002: 50–55.

74 Dalinger 2009: 427–431; Ernst 2010: 52; Soxberger 2008: 16–18; Stern/Eichinger 2009: XVII; Usaty 2009: 30, 67 f.; Wacks 2002: 50–55.

75 Eigner/Helige 1999: 144–149.

ner Vorstädte durch wohlfahrtsstaatliche, pädagogische und kulturpolitische Maßnahmen aus ihrer sozialen wie kulturellen Marginalisierung zu heben. Durch intensiven kommunalen Wohnbau – und hier vor allem durch die Errichtung gigantischer Wohnanlagen, die zum architektonischen Symbol des „roten Wien“ werden sollten – konnten bis 1934 über 64.000 Gemeindewohnungen geschaffen werden, die knapp elf Prozent der Wiener Bevölkerung gesunden und erschwinglichen Wohnraum boten und bei deren Vergabe Familien und einkommensschwache Bürger\*innen bevorzugt wurden.<sup>76</sup> Die weitgreifenden Reformen der Wiener Sozialdemokrat\*innen wurden in den Bundesländern misstrauisch und ablehnend beobachtet, der „Wasserkopf“, wie die Bundeshauptstadt seit dem Zerfall des Habsburgerreiches abwertend bezeichnet wurde, mit immer stärkeren Ressentiments wahrgenommen:

Wien galt von außen als das rote und korrupte Wien, von dem die Provinz im Stich gelassen worden wäre. [...] Aus dieser Aversion gegen Wien wird in Folge einer der tragfähigsten Topoi antiurbaner Politik abgeleitet: die verrottete Kapitale gegen das reine Land. Sumpf gegen Berg.<sup>77</sup>

Die instabilen Jahre der österreichischen Nachkriegszeit, in denen viele Bürger\*innen ihr Geld bedenkenlos ausgaben, weil es am nächsten Tag bereits zu stark an Wert verloren hatte, diese „Inflationszeit allgemeiner Unterhaltungshypertrophie“, in der die tradierten Werte der „Welt der Sicherheit“ nicht mehr galten, hatten eine klare Botschaft an die Heranwachsenden gesandt – unter denen sich auch Artur Kaps befand: Nur wer sich rasch auf neue Situationen einzustellen weiß oder diese sogar voraussehen kann, überlebt. Nur wer ohne langes Nachdenken bereit ist, Risiken einzugehen, wird mit Erfolg belohnt.<sup>78</sup> Artur Kaps zeigte – ganz Kind seiner Zeit – als Textdichter, Regisseur und Produzent während seiner mehr als fünf Jahrzehnte und verschiedenste europäische Länder umspannenden Karriere stets ein außergewöhnliches Gespür für kommende Moden, Trends und innovative Techniken. Neuen Kontexten und Herausforderungen begegnete er mit strategischer Voraussicht, Flexibilität und Geschick.

---

76 Maderthaler 2006: 381–390.

77 Schmidt-Dengler 2002: 37 f.

78 Herbert 2003: 97–102; Herz 1985: 64; Zweig 2010: 15, 340–344.

## 2. Anfänge und erste Erfolge im Wiener Kabarett der 1920er- und 1930er-Jahre

### 2.1 „Verzweifle nicht mein kleiner Kaps!“ – Mühsame Anfänge im Wiener Kabarett in den Jahren 1923 bis 1932

Drei Dokumente aus dem Jahr 1923 belegen, dass der mittlerweile 15-jährige Artur Kaps in jüdischen Wiener Kabarett- und Varietékreisen verkehrte. Vermutlich verdiente er sich ein Zubrot mit dem Verfassen von humorvollen Gedichten über aktuelle Ereignisse, die er an Zeitungen verkaufte. Eines davon ist eine Parodie auf den ganz Wien bewegenden Konflikt zwischen dem berühmten Kraftmenschen Siegfried Breitbart und dem Telepathen Jan Hanussen, die in diesem Jahr beide in Wien auftraten:

„Ronacher‘ hat auf der Brüstung  
Schönen Mann in gold‘ner Rüstung,  
Der ganz ohne Müh‘ und Qualen  
Eisen bieget zu Spiralen,  
Muskeln hat wie Stahlgewand,  
Breitbart ist der Mann genannt.  
Seine Kunst, die ist kein Plunder,  
Breitbart ist ein blaues Wunder,  
Weil es nichts auf Erden gibt,  
was nicht beißt er oder biegt.  
Breitbart spendet Millionen,  
Ohne Wahl der Konfessionen,  
Jedoch schrie oft das Gesindel:  
„Eisen beißen ist ein Schwindel!“  
Was auch schon erkläret hat,  
Herr Hanussen (Telepath).  
Und er tobt ganz wild herum:

„Das kann auch mein Medium!  
 Breitbart läßt ruhig sich necken,  
 Denkt sich, Du kannst mich – nicht schrecken.  
 [...] Turl Kaps<sup>1</sup>

Im selben Jahr verstarb Heinrich Eisenbach, der legendäre Leiter des Budapester Orpheums. Der junge Kaps verfasste einen Nachruf, der in einer Wiener Zeitung veröffentlicht wurde:

Als ich von Deinem Tod erfahren,  
 Da traut' ich meinen Ohren kaum,  
 Weil wir vor kurzem noch beisammen waren.  
 Mir kommt es vor jetzt wie ein Traum.  
 Ich denk' zurück an manche frohe Stunde,  
 Als ich in ‚Max und Moritz‘ über Dich gelacht',  
 Als Du – es war vor wenigen Wochen –  
 Die ‚Abbauwitze‘ hast gebracht.  
 Alles vorbei, man trägt Dich jetzt zu Grabe.  
 Den Sarg lässt man hinunter dann.  
 Ich aber nie geglaubt es habe,  
 daß man beim Eisenbach auch weinen kann.  
 Wir zollen nicht Applaus zum ‚letzten Abgang',  
 Wie beim Theater sich's gehört,  
 Weil dies des Friedhofs heilige Ruhe  
 Und auch die Ruh' der Toten stört.

<sup>1</sup> Zeitungsausschnitt ohne weitere Angaben, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.  
 Hintergrund für dieses satirische Gedicht war der erbitterte Konflikt, der zwischen den beiden Unterhaltungskünstlern tobte. Der jüdische Kraftmensch Siegmund Breitbart war von Oktober 1922 bis Sommer 1923 im bekannten Wiener Varieté Ronacher engagiert, wo er große Erfolge feierte und in der Stadt eine veritable Breitbart-Euphorie auslöste. Jan Hanussen, der zeitgleich in Wien als Telepath auftrat, beschuldigte Breitbart jedoch, ein Schwindler zu sein, kopierte einige von Breitbarts Tricks und ließ sie von einem schwächlichen weiblichen „Medium“, das er unter Hypnose anleitete, ausführen. Im Gegensatz zu Hanussen, der als Hermann Chajm Steinschneider 1889 als Sohn eines mittellosen Wanderschauspielers in Wien zur Welt kam, bekannte sich der Zionist Siegmund Breitbart öffentlich zu seiner jüdischen Herkunft, ließ sich als „moderner Samson“ feiern und spendete große Geldbeträge an jüdische Organisationen. Hanussen näherte sich ab 1930 einigen hohen SA-Funktionären an und wurde 1933 unter ungeklärten Umständen in einem Wald in der Nähe von Berlin von SA-Leuten ermordet (Preisker 2013: 247–264; Veigl 2008: 165–186).

Leb' wohl, mein teurer Freund!  
 Um Dich jetzt trauert alt und jung.  
 Hab' Dank für all die frohen Stunden!  
 Du bleibst uns ewig in Erinnerung.  
 Und doch: Du lebst! Ich hab' Dich heut geseh'n:  
 Im Kino war ich, lieber Eisenbach!  
 Was Du dort schufst, das kann nicht untergeh'n!  
 Und wirkt bis in die fernsten Zeiten. Turl Kaps<sup>2</sup>

Die tiefe Verehrung und Trauer, die aus diesen Versen sprechen, zeigen, wie sehr Artur Kaps in seinen Kinder- und Jugendjahren vom jüdischen Wiener Jargontheater geprägt wurde, dessen herausragender Vertreter Heinrich Eisenbach gewesen war. In ein einfaches Album eingeklebt, haben diese beiden Zeitungsausschnitte die Zeit überdauert und ihn bis an sein Lebensende in Barcelona an die Welt des jüdischen Wiener Kabarettis erinnert.

Mit 14 Jahren wurde Artur Kaps nach eigenen Angaben für Kinderrollen zu alt und daher „arbeitslos“. Der bekannte Wiener Lied-Sänger Ernst Arnold, für den Artur Kaps 1934 den Text zum Wiener Lied-Klassiker *Wenn der Hergott net will* schreiben sollte, widmete ihm 1923 ein Foto mit der Widmung: „Gibt dir das Schicksal auch 'nen Klaps, verzweifle nicht mein kleiner Kaps“.<sup>3</sup> Zwischen 1923 und 1930 finden sich nur vereinzelte Spuren des jungen Turl Kaps. In Interviews in Spanien gab er später wiederholt an, er habe nach seiner Karriere als Kinderstar bei Max Reinhardt studiert und später dem berühmten Regisseur gemeinsam mit Billy Wilder und Otto Preminger assistiert. Diese Assistententätigkeit sei jedoch äußerst schlecht bezahlt gewesen. Da Otto Preminger aus einer wohlhabenden Familie stammte und Kaps ebenfalls von seinen Eltern unterstützt wurde, hätten sie sich diese Arbeit um wenig Geld leisten können. Billy Wilder aber sei Journalist geworden, um überleben zu können. Später habe sich Kaps seinen Lebensunterhalt mit dem Dichten von Liedtexten verdient und gleichzeitig bei Radio Wien gearbeitet. Kein anderer als Stefan Zweig, der Kaps, Preminger und Wilder schon früher mit warmen Mahlzeiten und kleineren Geldbeträgen aus dem ärgsten Schlamassel geholfen habe, habe ihn dann angeblich aufgemuntert: „Nur Mut! Alles kommt zu seiner Zeit.“ Und tatsächlich hätten seine Lieder Erfolg gehabt, und auch als Regisseur habe Kaps bald Triumphe gefeiert, bis ihn Josephine Baker nach Paris geholt habe, damit er dort ihre Shows inszeniere.<sup>4</sup> Von dieser Darstellung stimmt allerdings

2 Zeitungsausschnitt ohne weitere Angaben, Nachlass/Diry Kaps, CMHF.

3 Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

4 Dígama, undatiert, ca. 1970, Nachlass Kaps/Diry, CMHF. In den Studierenden-Listen des Max Reinhardt Seminars scheint der Name Artur Kaps in den Jahren 1923 bis 1932 nicht auf. Auch der Komiker Franz Joham und die Vedette Herta Frankel, mit denen Artur Kaps ab 1932 bzw. 1943 bis



vermutlich nur, dass Kaps auf die Hilfe seiner Eltern angewiesen war und erst nach mühsamen Anfangsjahren erste Erfolge feiern konnte. In einem anderen spanischen Interview erzählte Kaps, er habe nach seiner Tätigkeit als Reinhardts Assistent an den Kammerspielen Regie geführt und dort Goethe und Schiller inszeniert. Dem Publikum habe jedoch seine Regiearbeit nicht gefallen, worauf er beschlossen habe, ins Revuefach zu wechseln, um zu überleben.<sup>5</sup> Wesentlich glaubwürdiger klingt allerdings die Version, die er 1933 in Wien dem *Kleinen Kino- und Radioblatt* über seine Anfangsjahre im Showbusiness erzählte: Er sei mit einer Theatertruppe auf Tournee gegangen, die jedoch ein Misserfolg wurde, worauf er ohne Arbeit und Geld dagestanden habe. Darauf sei er zum Zirkus gewechselt, sei dort hinausgeworfen worden und schließlich wieder nach Wien zurückgekommen. In Wien habe er an diversen Theatern als Statist gearbeitet, was ihn aber nicht befriedigte. Um zu überleben, habe er begonnen, Couplets zu schreiben. Die ersten habe Franz Engel gesungen, eine *Erlkönig*-Parodie sei dann in der Interpretation von Armin Berg ein Erfolg geworden, wodurch Kaps zur Revue gekommen sei.<sup>6</sup>

Der Beruf des Artisten oder der Artistin barg – wie es auch die Anfangsjahre von Artur Kaps aufzeigen – tatsächlich viele Risiken. Zwar konnten Künstler\*innen zu Weltstars aufsteigen, wie es unter anderem dem Kraftmenschen Siegmund Breitbart gelang, doch das Gros der Mim\*innen in den Vorstadttheatern, Varietés und Kabarett lebte von der Hand in den Mund:

Plötzliche Arbeitsunfähigkeit, die immer wiederkehrende Arbeitslosigkeit, die der allgemeinen schlechten Arbeitsmarktlage sowie der häufig vorkommenden Zahlungsunfähigkeit der zumeist privat geführten Spielstätten gleichermaßen geschuldet ist, und verbreitete Armut gehören zum Alltag des Artistinnen- und Artisten-Berufs. Die Arbeits- und Lebensumstände stellten eine permanente Gratwanderung zwischen Aufstieg, Erfolg und Prestige auf der einen Seite und der Gefahr des jähen sozialen Absturzes auf der anderen dar.<sup>7</sup>

Um die Mitte der 1920er-Jahre hielt eine neue Form der Revue Einzug auf den deutschsprachigen Bühnen: die aus den Vergnügungsmetropolen Paris und London importierte

---

an sein Lebensende zusammenarbeitete, studierten nicht am Max Reinhardt Seminar, obwohl sie dies in Interviews öfters behaupteten (Auskunft des Max Reinhardt Seminars 2011). Billy Wilder lebte wirklich zwischen 1916 und 1926 in Wien, studierte jedoch nicht bei Max Reinhard oder assistierte diesem, sondern arbeitete ab 1925 als Journalist für *Die Bühne*. Quellen, die belegen könnten, dass Artur Kaps für Josephine Baker in Paris Regie führte, finden sich in seinem Nachlass nicht (Sikov 2017: 3–31).

5 La Prensa, 14.6.1944, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

6 Kleines Kino- und Radioblatt 1933, Nr. 18, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

7 Preisker 2013: 48.

Ausstattungsrevue, die den jungen Artur Kaps wesentlich prägen und deren strukturellen und inhaltlichen Schemata er bis ans Ende seiner Laufbahn als Revue-Regisseur und -Produzent treu bleiben sollte. Die Ausstattungsrevue erhielt ihren Namen von der Dominanz visueller Elemente: aufgrund ihrer opulenten Bühnenbilder und Kostüme, ihrer aufwendigen Choreografien und der Quantität der gebrachten Nummern und Darsteller\*innen, hier vor allem der nur im Kollektiv existierenden Girls, deren exakt synchronisierte, maschinengleiche Tanzarbeit der im Alltag Einzug haltenden Technologisierung Rechnung trug und das wichtigste Element jeder Ausstattungsrevue ausmachte.<sup>8</sup> Zugunsten der visuellen Effekte wurde auf eine Handlung weitestgehend verzichtet, lediglich eine minimale Rahmenhandlung oder die Figur eines Conférenciers hielt die einzelnen Szenen zusammen. Die Conférenciers wirkten auch in den Sketchen mit, die die reinen Bildfolgen mit gebärdereich dargestellter Situationskomik humoristisch durchbrachen. Zusätzliche Gesangseinlagen – jede Revue verfügte in ihrem Ensemble über eine Handvoll Operettensänger\*innen – halfen, dem Publikum zwischen den einzelnen Ausstattungsbildern und Tanzszenen optische „Verschnaufpausen“ und den Bühnentechnikern die nötige Zeit für den Umbau der Kulissen zu verschaffen. Zentrales Element war der weibliche Star, die Vedette, die einmal als verruchte Femme fatale, einmal als glamouröse Dame von Welt in den prächtigsten Kostümen präsentiert wurde und um die sich die gesamte Revue drehte. In Wien wurde vor allem auf die Strahlkraft berühmter ausländischer Tänzerinnen gesetzt.<sup>9</sup> Neben der Vedette und den Girl-Ensembles gehörten Nacktszenen zu den obligatorischen weiblichen Versatzstücken jeder Ausstattungsrevue. Diese Inszenierung entblößter weiblicher Körper muss auch unter dem Vorzeichen der Nachkriegsjahre betrachtet werden. Mit dem Ende des Ersten Weltkriegs waren bürgerliche Moralvorstellungen ins Wanken geraten oder gar zusammengebrochen, sportliche Betätigung und der Beginn der Körperkulturbewegung, die von den USA nach Europa übergriff, enthüllten weibliche Körper unter dem Vorzeichen egalitärer physischer Ertüchtigung. Nudität auf der Bühne wurde nun als gegen die überkommene, scheinheilige Prüderie der Vorkriegszeit gerichteter Fortschritt präsentiert – auch wenn in erster Linie die Patriarchen der Theaterwelt vom Verkaufswert nackter weiblicher Körper profitierten.<sup>10</sup>

8 Siegfried Kracauer beschäftigt sich in *Das Ornament der Masse* mit dem Phänomen der Girl-Gruppen, die er als gänzlich entindividualisierten Menschen-Apparat wahrnahm (Kracauer 1977: 50–63). Der Wiener Schriftsteller Alfred Polgar fand zudem, dass die perfekt gedrillten Girl-Gruppen, die von den männlichen Regisseuren und Produzenten auch mit Vorliebe als Objekte – als personifizierte Bauwerke, Spielkarten, Zigarrensorten und ähnliches – präsentiert wurden, neben ihrer erotischen Attraktion auch einen militärischen Reiz, gleich einem „Soldatenspiel“, auf die Zuseher\*innen ausübten (Traub 2010: 161–164).

9 Kothes 1977: 64 f.

10 Traub 2010: 160–168.

Musikalisch wurde die Ausstattungsrevue mit aktuellen in- und ausländischen Schlagern angereichert, die dem Publikum ein emotionales Identifikationsangebot offerierten. Die eigentliche Partitur der Revue setzte sich aus einem Repertoire populärer Rhythmen (vor allem aus dem Jazz) und bekannter Melodien aus der Wiener Klassik und Operette zusammen. Sie untermalte und verstärkte die einzelnen Bilder und leitete von einer Nummer zur nächsten über. Im Wesentlichen bildete die Musik durch das Primat des Visuellen jedoch ein zweitrangiges Element. In Wien wurden Ausstattungsrevuen gerne im Lokalkolorit rückwärtsgewandt-rührseliger Wien-Klischees und Wiener Stereotypen angesiedelt: Da wimmelte es nur so von gemütlichen Heurigenlokalen, Prater-Attraktionen, süßen Wiener Mädels, attraktiven Aristokrat\*innen und sonstigen „urwienerischen“ Typen. Der „gütige Kaiser“ und die „blaue Donau“ fehlten ebenfalls selten im walzer- und weinseiligen Programm. Politisch propagierte die Wiener Ausstattungsrevue ein von offizieller Seite gefördertes Bekenntnis zum jungen Staat Deutsch-Österreich, ab den beginnenden 1930er-Jahren wurden bewusst patriotische Inhalte als Reaktion auf den deutschen Nationalsozialismus auf die Bühnen der Stadt gebracht. Dem Motto „Für jeden etwas“ folgend, dem Kaps während seiner gesamten beruflichen Karriere anhing, versuchte die Ausstattungsrevue, ästhetisch wie musikalisch ein möglichst breites Publikum anzusprechen und warb mit kurzen einprägsamen Titeln, die selten aus mehr denn drei Worten bestanden.

Das Publikum, an das sich die Ausstattungsrevue primär richtete, war – ebenso wie das Milieu des Wiener Kabarets, in dem Kaps sozialisiert wurde – ein (klein)bürgerliches. Das Wiener Bildungsbürgertum, das traditionell auch den Großteil des Wiener Theaterpublikums gestellt hatte, zählte zu den Verlier\*innen der Inflationsjahre. Die während dieser Zeit zu Geld gekommenen neureichen Kreise, aus meist bildungsarmen Milieus, wünschten sich nun theatrales Vergnügen, das sich keinem Bildungsauftrag verpflichtet fühlte, sondern in erster Linie amüsante und spektakuläre Unterhaltung bot. So sahen sich zahlreiche Wiener Theaterdirektoren gezwungen, dem Geschmack des veränderten Publikums entgegenzukommen und anstatt literarischer Stücke das profitablere Genre der Revue auf den Spielplan zu setzen. Diese aufwendigen Großproduktionen befriedigten das Bedürfnis der neuen zahlungskräftigen Oberschicht nach luxuriösem Vergnügen. In den Bühnencharakteren zahlungskräftiger Lebemänner und mondäner Schönheiten, in den opulenten Kostümen aus teuren Stoffen, Federn, Pelzen und Brillanten und der weiblichen Personifizierung von Luxuswaren und Ferienorten, die nur wenige Wohlhabende auch tatsächlich besuchen konnten, fanden sie sich und ihre kürzlich errungenen Statussymbole widergespiegelt. Andererseits bediente die Ausstattungsrevue das Verlangen der aus dem Kleinbürgertum (dem auch Artur Kaps angehörte) und dem verarmten Mittelstand stammenden Zuseher\*innen, die für ihr schwer verdientes Geld möglichst „viel“ geboten haben wollten, nach abwechslungsreicher, eskapistischer Zerstreuung, „indem sie Surrogate nicht vorhan-

dener Realität lieferte“. So wurde die Revue als eine Spielart moderner großstädtischer Vergnügungskultur „zu einem latenten ideologischem Instrument, das, wenn auch nicht direkt beabsichtigt, durch die Realitätsferne seiner Inhalte indirekt die politischen wie sozialen Zustände zu konservieren half“.<sup>11</sup>

Der Trend zu opulenten und teuren Ausstattungsrevuen der 1920er-Jahre ging Hand in Hand mit der Kommerzialisierung der Raumgestaltung. Das Publikum wurde „auf Auge und Ohr reduziert“, und der Raum effektiver genutzt, das heißt mit mehr zahlendem Publikum gefüllt. Die bis dahin üblichen Tische der sogenannten Rauchtheater, an denen gegessen, getrunken und geraucht werden konnte, wichen platzsparenden Sitzreihen.<sup>12</sup> Bereits mit dem Anfang der 1930er-Jahre war die große Zeit der Ausstattungsrevue schon wieder vorbei, das Publikum hatte sich sattgesehen. Sie wurde von Rundfunk und Film und den kleineren Formen der Operettenrevue, die eine durchgehende, meist sentimentale Handlung mit Ausstattungsbildern und Balletteinlagen ausschmückte, und der Kabarettrevue (auch Kammerrevue genannt) abgelöst, die auf der reduzierten Bühne des Kabarett satirisch-kritischen Wortwitz mit den visuellen Elementen der Ausstattungsrevue kombinierte und die in Wien mit Fritz Grünbaum und Karl Farkas ihre Perfektion erreichte.<sup>13</sup>

11 Kothes 1977: 99, 98. Natürlich richtete sich die sozialdemokratische Kulturkritik der 1920er-Jahre gegen diese als kommerziell und oberflächlich bewertete bürgerliche Unterhaltungsindustrie, auch weil sie in ihren Augen die Arbeiter\*innen vom „eigentlichen Kampf“ ablenkte. Das Singen von politischen Liedern und die aus der Sowjetunion übernommene Sprechchorbewegung konnten das Bedürfnis der österreichischen Arbeiterschaft nach Unterhaltung aber nicht wirklich befriedigen (Müller 2004: 60–62). Obgleich die sozialdemokratische Arbeiterpartei eine eigene Kultur der festlichen Massenveranstaltung und damit ihre eigenen „Ornamente der Masse“ entwickelte, blieb ein entsprechender Gegenentwurf zur bürgerlichen – theatralen – Unterhaltungskultur weitgehend aus. In Deutschland hatte Erwin Piscator bereits 1924 seine Revue *Roter Rummel* zur politischen Agitation für die Kommunistische Partei genutzt und damit eine kommunistische Revuebewegung losgetreten, die von Berlin bald in die bedeutenden Industriezentren des Landes ausstrahlte. In Österreich engagierten sich ab 1926 Student\*innen, Schüler\*innen und Jugendfunktionär\*innen kabarettistisch in der „Sozialistischen Veranstaltungsgruppe“. Deren Erfolg führte 1927 zur Gründung des aus Student\*innen bestehenden „Politischen Kabarett“, das im sozialdemokratischen Wahlkampf in Wien und mehreren Bundesländern warb und vor allem christlich-soziale Politiker, Wiener Honoratioren und Beamte sowie faschistische Führer aus dem benachbarten Ausland persiflierte. Aus dem Politischen Kabarett gingen wiederum zahlreiche sozialistische Kabarettgruppen in Wien und der Provinz hervor, die sich ab 1932 „Rote Spieler“ nannten. 1930 entstanden zusätzlich noch die „Blauen Blusen“, so benannt nach dem traditionellen Kleidungsstück der sozialistischen Arbeiterjugend. Zur Bildung eines professionellen sozialistischen Kabarett kam es in Österreich jedoch nicht (Kothes 1977: 122–125; Veigl 2013: 357–368, 396).

12 Hanak 2008: 41.

13 Ibid: 51–116; Peter 2005: 123.

Im jüdischen Kabarett der Jahrhundertwende und in der Zwischenkriegszeit kreuzen sich zwei transnationale Erfahrungen. Um mit Shulamit Volkov zu argumentieren, ist die jüdische Diaspora per se ein transnationales Phänomen.<sup>14</sup> Und auch in den darstellenden Künsten trafen sich immer schon Inhalte, Techniken sowie Darstellungsformen aus unterschiedlichsten Ländern und Kulturen, weil Schriftsteller\*innen und Theaterschaffende als Vermittler\*innen im „dritten Raum, im Übergangsbereich von hybriden Kulturen“, essentiell an transnationalen Kulturtransfers beteiligt waren und sind.<sup>15</sup> Leben und Schaffen der vorwiegend jüdischen Kabarett- und Revuekünstler\*innen dieser Zeit verflochten auf jeden Fall (Sprach-)Kulturen und Nationen: Man denke an Heinrich Eisenbach, Gisela Werbezirk, Franzi Ressel und die anderen Künstler\*innen des Budapester Orpheums, die Artur Kaps in seiner Kindheit und Jugend so stark beeindruckten. Fritz Grünbaum war 1880 in Brünn geboren worden, Armin Berg 1883 in Hussowitz in Ungarn, Fritz Löhner-Beda 1883 in Ústí nad Orlicí in Böhmen, Hans Hofer 1907 in Prag, Hermann Krehan 1890 in Weimar, Willi Stettner 1895 in Darmstadt, um nur einige wenige Künstler zu nennen, mit denen Artur Kaps in den kommenden Jahren in Wien zusammenarbeiten sollte. Jüdische Ensembles aus Wien tourten mit ihren aktuellen Stücken nach Budapest, in diejenigen Provinzstädte der k. u. k. Monarchie, aber auch des Deutschen Reiches, die eine größere Deutsch oder Jiddisch sprechende Minderheit besaßen, sowie in die mitteleuropäischen Tourismusorte, an denen sich jüdisches Publikum zur Sommerfrische aufhielt.<sup>16</sup> Diese Tradition wurde auch nach dem Zusammenbruch der Habsburgermonarchie in der Zwischenkriegszeit fortgesetzt. Bühnenbilder und Kostüme der Produktionen stammten oftmals aus Paris. Gerne importierten Wiener Revuen auch ausländische Diven: Berühmtestes Beispiel dafür war sicherlich 1928 der skandalträchtige Auftritt von Josephine Baker im Wiener Ronacher. Das heute noch existierende Wiener Kabarett Simpl nannte sich wiederum nach der 1896 gegründeten Münchner Satirezeitschrift *Simplicissimus*. Aber gerade der Austausch zwischen der österreichischen und der deutschen Hauptstadt war in der Zwischenkriegszeit so intensiv, dass man geradezu von einer „Kabarettachse“ Wien–Berlin sprechen kann. Die großen jüdischen Conférenciers der Zwischenkriegszeit wie Fritz Grünbaum, Karl Farkas, Paul Morgan oder Kurt Robitschek pendelten regelrecht zwischen beiden Metropolen und traten zusätzlich wiederholt in österreichischen wie deutschen Filmproduktionen auf.<sup>17</sup>

14 Volkov 2010: 191.

15 Dalinger 2010: 105 f., Mitterbauer 2004: 98.

16 Fink/Knie 2018.

17 Seit der Jahrhundertwende war Berlin zudem DAS Vorbild für Wiener Autoren gewesen, an dessen Kulturleben und Avantgarde sie sich stark orientierten. Zahlreiche bedeutende Wiener Auto-

Um 1926 trat ein Mensch in Artur Kaps' Leben, der ihn bis zu seinem Tod 1974 begleiten sollte. Vermutlich im Kabarett Simpl lernte der 18-Jährige die 15 Jahre ältere Friederike Diry kennen, die in späteren Jahren in der Öffentlichkeit als seine Ehefrau auftrat, obgleich die beiden vermutlich nie heirateten.<sup>18</sup> Friederike Diry wurde am 13. Juli 1893 in München als Friederike Geiger geboren und arbeitete in den 1920er-Jahren im Simpl – vermutlich in einer administrativen Funktion.<sup>19</sup> Welcher Tätigkeit sie im Simpl genau nachging, lässt sich aufgrund fehlender Quellen heute leider nicht mehr feststellen. Auch Expert\*innen der Geschichte des Wiener Kabarets der Zwischenkriegszeit ist ihr Name nicht geläufig.<sup>20</sup> Diry reiste viel, Fotos in ihrem Nachlass zeigen sie mit anderen Mitwirkenden des Simpl in Holland, im istrischen Portorose (heute Portorož) an der Adria, in Berlin und St. Wolfgang am Wolfgangsee.<sup>21</sup> Sie war mit Armin Berg bekannt und mit dem Komponisten Ralph Benatzky und seiner Ehefrau, der Diseuse Josma Selim, befreundet, die bis 1923 gemeinsam im Simpl aufgetreten waren. Auf mehreren Fotos in ihrem Nachlass ist sie gemeinsam mit dem Ehepaar oder allein mit Josma Selim zu sehen. Ralph Benatzky schrieb Friederike Diry am 27. Februar 1925 eine Postkarte aus Berlin, die er an das „Cabaret Simplicissimus“ adressierte:

---

ren publizierten aufgrund der für sie günstigeren Autorenrechte auch in Berliner Verlagen (Mitterbauer 2004:77–79).

- 18 Der spanische Pass von Artur Kaps, den dieser bis an sein Lebensende verwendete, ist im Privatarchiv der CMHF erhalten und gibt seinen Familienstand mit ledig an.
- 19 Gleich Artur Kaps stammte Friederike Diry aus einfachen Verhältnissen. Ihr Geburtsregistereintrag gibt an: „München am 17. Juli 1893. Von der Verwaltung der koeniglichen Universitätsfrauenklinik in München wird unterm 16. dieses Monats angezeigt, daß dortselbst von der ledigen Bufftdame und Graveurstochter Anna Geiger, katholischer Religion, wohnhaft dahier Kranzstraße 19, am dreizehnten Juli des Jahres tausendachthundertneunzig und drei vormittags um sechs ein viertel Uhr ein Kind weiblichen Geschlechtes geboren worden sei, welches den Vornamen Friederike erhalten habe“ (STA München I 1893/5793, Stadtarchiv München).
- 20 Weder Simon Usaty, Julia Sobieszek noch Iris Fink und Hans Veigl vom Österreichischen Kabarettarchiv oder Helga Benatzky, der Nichte und Nachlassverwalterin von Ralph Benatzky, war der Name Friederike Diry ein Begriff. Friederike Diry steht somit stellvertretend für viele der in Administration und Technik tätigen Personen des Wiener Kabarets der Zwischenkriegszeit sowie für Künstler\*innen der zweiten Reihe, die heute fast gänzlich oder vollkommen in Vergessenheit geraten sind. Denn nur die Biografien der allerwichtigsten (männlichen) Kabarettgrößen wie Fritz Grünbaum, Karl Farkas oder Armin Berg sind gut dokumentiert, auch wenn sie häufig ins anekdotenhafte abgleiten. Die Lebensläufe bedeutender Persönlichkeiten wie zum Beispiel die von Franz Engel und Fritz Wiesenthal bleiben bis heute nur ansatzweise aufgearbeitet. Viele Frauen aus dem (männlich dominierten) Kabarett der Zwischenkriegszeit wie zum Beispiel die Textdichterin Ida Sinek, mit der Artur Kaps wiederholt zusammenarbeitete, sind heute fast gänzlich vergessen.
- 21 Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

Mein geliebtes Dirydol, wir danken dir von Herzen für Deine rührende und so außerordentlich liebe Aufmerksamkeit, die uns immer wieder gezeigt hat, was für ein Prachtkerl du bist! Wir lieben Dich nach wie vor von ganzem Herzen und freuen uns unendlich auf ein Wiedersehen Ende März. Rufe gleich am 28. an! Herzlichst von Josma und Deinem alten Ralph.<sup>22</sup>

Der Schlagerkomponist Artur Marcell Werau, der Hits wie den im Ersten Weltkrieg populären Marsch *Rosa, wir fabr'n nach Lodz!* oder das Couplet *Man soll mit Pollaks nicht kehren* komponiert hatte, schrieb ihr 1925 eine Widmung und schloss mit den Worten: „Bussi! Dein treuer Stammgast A. M. Werau“.<sup>23</sup> 1926 ist zum ersten Mal Artur Kaps an ihrer Seite im Simpl abgelichtet.<sup>24</sup> Friederike Diry sollte – egal, welche Beziehung die beiden tatsächlich verband – für Artur Kaps zeitlebens seine wichtigste Ratgeberin und eine seiner engsten Bezugspersonen bleiben.<sup>25</sup> Ehemalige Mitarbeiter\*innen von Kaps und Diry, die zwischen 1947 und 1974 in Barcelona bei den „Vieneses“ oder Televisión Española beschäftigt waren, beschreiben Friederike Diry als hochintelligent – sie sei das „Gehirn“ der ganzen Kompanie gewesen –, gebildet und sehr kultiviert. Eine Dame sei sie gewesen, autoritär, aber freundlich.<sup>26</sup>

In der zweiten Hälfte der 1920er-Jahre verschärfen sich die Fronten zwischen Sozialdemokrat\*innen und den Mitgliedern nationalistisch-rechtsgerichteter Parteien zusehends. Wiederholt kam es zu tätlichen Auseinandersetzungen zwischen Anhänger\*innen beider Lager. Am 15. Juli 1927 brannte in Wien der Justizpalast. Tausende wütende Arbeiter\*innen waren vor das Gebäude gezogen, um ihrem Unmut über das sogenannte Schattendorfer Urteil Ausdruck zu verleihen. Im Jänner hatten Mitglieder der rechtsgerichteten

22 Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

23 Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

24 Album 1, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

25 Tatsächlich finden sich auf privaten Aufnahmen von Diry und Kaps keine zärtlichen Gesten zwischen den beiden, nie sind sie sich umarmend oder bei der Hand haltend abgelichtet. In Spanien nehmen ehemalige Mitarbeiter\*innen der „Vieneses“ an, Friederike Diry sei vielleicht homosexuell gewesen: Kaps' spätere Assistentin beim spanischen Nationalfernsehen, Mari Campillo, meinte etwa ungefragt im Interview, Diry sei etwas „zärtlich“ mit ihr gewesen, mit dem Zusatz „Du verstehst, was ich meine“ (Interview Campillo, 6.9.2012). Auch private Fotos von Friederike Diry der 1920er- und 1930er-Jahre, in denen über einen längeren Zeitraum wiederholt eine „Beste Freundin“ (Kommentar neben den Fotos) auftaucht, nähren diese Theorie (Album 1, Nachlass Kaps/Diry, CMHF; Interview Gómez, 9.1.2011). Sollte Diry tatsächlich homosexuell gewesen sein, wäre es denkbar, dass Kaps sie während des Nationalsozialismus und später im franquistischen Spanien als seine Ehefrau ausgab, um sie vor Diskriminierung und Verfolgung zu schützen. Aufgrund fehlender Quellen müssen solche Annahmen jedoch rein spekulativ bleiben.

26 Interviews Campillo, 6.9.2012; Feliu, 10.5.2013; Solanes, 20.9.2011.

Frontkämpfervereinigungen Deutsch-Österreichs in dem burgenländischen Ort Schattendorf bei einem Zusammenstoß mit dem Republikanischen Schutzbund zu den Waffen gegriffen und dabei einen 40-jährigen Hilfsarbeiter und ein achtjähriges Kind erschossen. Der in ganz Österreich mit Spannung erwartete Prozess endete am 14. Juli 1927 mit einem Freispruch: Die Schützen von Schattendorf hätten aus Notwehr gehandelt. Aus Empörung über das Urteil und die teilweise positive Berichterstattung verschiedener konservativer Tageszeitungen ging die Wiener Arbeiterschaft am folgenden Tag auf die Straße und griff, nachdem berittene Polizeieinheiten den zuerst friedlichen Zug gewaltsam gesprengt hatten, die Redaktionsräumlichkeiten deutschnationaler Zeitungen, das Universitätshauptgebäude und schlussendlich den Justizpalast an, den sie in Brand steckte. Als sich die aufgebrachte Menge auch nach Warnschüssen nicht auflöste, ließ der Wiener Polizeipräsident Johann Schober auf die Demonstrant\*innen schießen, ohne auf Verwundete, Frauen, Kinder oder Sanitäter Rücksicht zu nehmen. 89 Menschen kamen ums Leben, mehr als fünfhundert wurden verletzt. Die Schüsse des 15. Juli 1927, die weder für Schober noch die Regierung Seipl Konsequenzen nach sich zogen, vergifteten auf Jahre hinaus das politische Klima in Wien und setzten einen ersten Schritt in Richtung des österreichischen Bürgerkriegs im Jahr 1934.<sup>27</sup>

In den unruhigen, von zahlreichen Krisen gebeutelten Jahren zwischen 1926 und 1930 scheint Artur Kaps angefangen zu haben, sich seinen Lebensunterhalt als Künstleragent zu verdienen. Davon gab es Wien in der Zwischenkriegszeit unzählige: „[D]ie vielen kleinen Varieté-Agenten, die herumlungerten, um irgendein Fräulein X für das Kabarett ‚Zum süßen Löchl‘ in irgendeinem weltverlassenen Provinznest zu gewinnen“, wie Ralph Benatzky es in seinem im Wiener Künstlermilieu der Zwischenkriegszeit spielenden Roman *In Dur und Moll. Roman eines Menschen und einer Zeit* bissig formulierte.<sup>28</sup> Kaps, der seit Kindertagen mit zahlreichen Persönlichkeiten der Wiener Theater- und Kleinkunstszene bekannt war, war für diese Tätigkeit geradezu prädestiniert und scheint raschen Erfolg gehabt zu haben. Anfang der 1930er-Jahre hatte er es bereits zum Leiter der Kabarettabteilung der Künstleragentur Josef Wolf gebracht, wie aus seinem beruflichen Adressstempel jener Jahre hervorgeht.<sup>29</sup> Private Fotos des Jahres 1927 zeigen Friederike Diry und Artur Kaps beim Ausflug mit Armin Berg und anderen Bekannten auf der verschneiten Rax, beim Flanieren im Wiener Prater im Frühling, beim sommerlichen Badeausflug ans Gänsehäufel an der Alten Donau. Auf Aufnahmen von ausgelassenem Badespaß in Bad

27 Botz 2002: 33–52.

28 Benatzky 1953: 86.

29 Ein Abdruck dieses Stempels findet sich im Forum der Webseite grammophon-platten.de ([http://grammophon-platten.de/e107\\_plugins/forum/forum\\_viewtopic.php?21603](http://grammophon-platten.de/e107_plugins/forum/forum_viewtopic.php?21603), zuletzt abgerufen am 28.02.2023).



Vöslau im Sommer 1927 sieht man Artur Kaps und Friederike Diry zum ersten Mal mit dem Kabarettisten Franz Engel, den Artur Kaps zu diesem Zeitpunkt eventuell bereits als Impresario managte und mit dem er bis 1935 an mehreren Revuen zusammenarbeiten sollte.<sup>30</sup> Franz Engel, über dessen Biografie im Verhältnis zu seiner Bedeutung für das Wiener Kabarett der Zwischenkriegszeit viel zu wenig bekannt ist, brillierte in Wien als Komiker, Conférencier, Couplet-Sänger und grandioser Stimmen-Imitator, geriet aber als Opfer der nationalsozialistischen Verfolgung von Juden und Jüdinnen nach dem Zweiten Weltkrieg in Vergessenheit.<sup>31</sup>

1928 reisten Kaps und Diry vermutlich aus beruflichen Gründen nach Brünn, im Sommer vergnügten sie sich auf den Trabrennbahnen in Wien Freudenu und im Sommerfrischekurort Baden. Auf einer weiteren Aufnahme sieht man Friederike Diry stolz hinter dem Steuer eines stattlichen Wagens mit dem Bildkommentar „die erste Ausfahrt“.<sup>32</sup> In diesem Jahr wurde in ganz Wien aufwendig des einhundertsten Todestages von Franz Schubert gedacht. Der Zirkus Renz inszenierte in seiner Manege eine opulente Schubert-Revue, in der die Geschichte des bettelarmen und von seiner Liebsten verschmähten Komponisten die Kassen des Direktors klingeln ließ. Und auch Artur Kaps sollte später in Spanien noch in den 1940er-Jahren mit einer opulenten Tanzszene mit dem Titel *Der arme Schubert*, die auf den gleichen Stereotypen aufbaute, im Programm seiner Revuekompanie großen Erfolg haben. Doch ist 1928 in Österreich nicht nur ein Jahr nostalgischer Erinnerung, sondern auch der Erregung und Ressentiments. Im Februar reist der US-amerikanisch-französische Star Josephine Baker aus Paris nach Wien.<sup>33</sup> Ein Auftritt

30 Album 1, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

31 Franz Engel wurde am 16. September 1898 in Wien geboren und war vor 1914 in den Emelka-Filmstudios seines Bruders beschäftigt. Nach Kriegsende begann er seine Karriere im Wiener Kabarett und Theater, unter anderem im Chat Noir, am Raimund Theater und in den Kammerspielen. 1932 übernahm er mit Karl Farkas die künstlerische Leitung des Moulin Rouge, ab 1934 arbeitete er als dessen Doppelconférence-Partner am Simpl. Zusätzlich nahm er humoristische Schallplatten auf, trat in mehreren Filmen auf (*Der falsche Feldmarschall* 1930, *Die große Liebe* 1932 unter der Regie von Otto Preminger) und war ab 1937 als Parodist bei Radio Wien tätig. Von den Nationalsozialist\*innen nach dem „Anschluss“ wegen seiner jüdischen Herkunft verfolgt, wurde er nach einer Odyssee durch die Niederlande und Paris 1944 in den Niederlanden verhaftet, in das Lager Theresienstadt und in Folge nach Auschwitz deportiert, wo er am 16. Oktober 1944 ermordet wurde (Trapp/Mittenzwei et al. 1999: Bd.2/1, 224 f.).

32 Album 1, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

33 Die künstlerischen Kontakte zwischen Wien und der Unterhaltungsmetropole Paris waren in den 1920er-Jahren sehr rege. Wiener Theaterdirektoren und Regisseure fuhren wiederholt nach Paris und London, um sich inspirieren zu lassen und neue Ideen oder ganze Revuebilder einzukaufen – eine Praxis, die Artur Kaps im Spanien der 1940er- und 1950er-Jahre fortsetzen sollte (Kothes 1977: 76; Wiener 1991: 92).

im Varieté Ronacher ist als erste Station einer internationalen Tournee geplant. Doch die konservativen Kräfte der Stadt fordern lautstark ein Auftrittsverbot der „nackten Negerin“, katholische Frauenverbände fürchten um das Seelenheil ihrer Söhne und Männer, Journalisten beschreiben Bakers Tanzstil im rassistischen Tonfall jener Jahre als „barbarisch“ oder gar „kannibalistisch“. Sogar im Nationalrat sind Für und Wider eines möglichen Auftritts der Baker Inhalt erhitzter Debatten. Die Stadt ist zweigeteilt: Jazz, Shimmy und entblößte schwarze Haut als Objekte lustvoller Sehnsucht für die einen oder moralischen Entsetzens für die anderen.<sup>34</sup> Und nur ein halbes Jahr später erregt die sogenannte Halsmann-Affäre in ganz Europa Aufsehen: Der jüdische Student Philipp Halsmann war mit seinem Vater im September 1928 in den Tiroler Bergen zum Bergsteigen auf Urlaub gewesen. Nach einem tödlich verlaufenden Bergunfall des Vaters wurde dem Sohn aus antisemitischen Motiven eine Ermordung seines Vaters unterstellt. In Innsbruck angeklagt und vor Gericht gestellt, wurde der 22-Jährige trotz seiner Unschuldsbeteuerungen und obwohl keine eindeutigen Beweise vorlagen zu mehreren Jahren Kerkerhaft verurteilt.<sup>35</sup>

1929, im Jahr des Börsenkrachs, ging Artur Kaps mit Franz Engel auf Tournee durch Deutschland. Stationen waren unter anderem Hamburg und auch das Kurhotel Fürstenhof in Magdeburg. Im Oktober 1929 scheint Artur Kaps in Steyr mit Fritz Grünbaum zusammengearbeitet zu haben, denn dieser schrieb ihm folgende Widmung auf ein Porträtfoto: „Weg, um Gotteswillen, vom Gas! Meinem l. Kollegen in Steyr und tatkräftigen Mitarbeiter in artibus Artur Kaps, in Freundschaft Fritz Grünbaum“.<sup>36</sup> Vielleicht bezog sich Grünbaum dabei auf den Elan des jungen Impresarios, vielleicht aber auch im Scherz auf die notorisch miserablen Fahrkünste von Kaps, die auch noch in späteren Jahren Freund\*innen und Mitarbeiter\*innen zur Verzweiflung trieben.<sup>37</sup> Im Sommer 1929 besuchten Diry, Kaps und Engel mit weiteren Bekannten wieder Bad Vöslau und trieben vor der Fotokamera ihre Scherze: Franz Engel in gestreifter Badehose, Artur Kaps im modischem Einteiler mit Gürtel, beide in der scherzhaften Pose eines von Gott und der Welt verlassenem Individuum.<sup>38</sup> Als der Börsenkrach des „Schwarzen Donnerstag“ am 24. Oktober 1929 eine weltweite Depression auslöste, befand sich die österreichische

---

34 Horak 2013: 515–530; Wiener 1991: 77 f.

35 Nachdem sich zahlreiche österreichische wie ausländische Prominente für Halsmann eingesetzt hatten, wurde er 1930 von Bundespräsident Miklas begnadigt, musste Österreich aber verlassen. Halsmann arrivierte zuerst in Paris und nach der Besetzung der Stadt durch deutsche Truppen ab 1940 in den USA zu einem international renommierten Mode- und Pressefotograf, der Stars und Persönlichkeiten von Marylin Monroe über Alfred Hitchcock bis zu Salvador Dalí ablichtete – Bilder, die heute Kultstatus genießen (Pollak 2002).

36 Album 1, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

37 Interview Campillo, 6.9.2012.

38 Album 1, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

Volkswirtschaft, die sich immer noch nicht vom Wegbrechen ihrer früheren Rohstoff- und Absatzmärkte erholt hatte, mitten in einer Phase der Umstrukturierung. Die Weltwirtschaftskrise trieb auch die österreichische Wirtschaft in eine schwere Rezession, gefolgt von starken Lohn- und Gehaltskürzungen und einem massiven Anstieg der Arbeitslosigkeit von ungefähr acht Prozent in den Jahren 1927 bis 1929 auf bis zu 38 Prozent am Tiefpunkt der Krise. Mit dem Verarmen ganzer österreichischer Regionen und großer Teile bäuerlicher und bürgerlicher Bevölkerungsgruppen ging auch der allgemeine Konsum zurück. Wirtschaftskrise, Arbeitslosigkeit und Verelendung wurden von einem Erstarken der nationalkonservativen und deutschnationalen Lager begleitet und boten auch dem österreichischen Nationalsozialismus Nährboden. Die Sozialdemokratische Partei verlor hingegen kontinuierlich an Rückhalt in der durch teilweise jahrelange Erwerbslosigkeit verbitterten und resignierten Arbeiterschaft.<sup>39</sup>

Nur zwei Fotos im Nachlass von Artur Kaps und Friederike Diry, die die beiden im Simpl und auf einer Fahrt nach Graz zeigen, geben Zeugnis vom Jahr 1930. Im Jänner 1931 genießen sie mit Franz Engel und seiner Frau Erna winterliches Vergnügen am Semmering: Friederike Diry umarmt vor tief verschneiter Winterlandschaft Franz Engel, der auf einer Rodel sitzend seine Stiefel Richtung Fotokamera streckt, Kaps genießt rauchend auf einer Bank mit Franz und Erna Engel die Wintersonne. Im Laufe des Jahres unternahm Artur Kaps mit Friederike Diry, dem Komiker Leo Stoll und weiteren Varieté\*künstler\*innen eine neuerliche Tournee durch Deutschland. Im Mai gastierten sie im Rahmen der „Erdal Varieté-Vorstellungen“ in Kassel, Mainz und im Wiesbadener Park-Kabarett. In Wiesbaden genossen Kaps, Diry, Stoll und weitere Ensemblemitglieder offensichtlich „strahlende Tage“ mit warmen Temperaturen und posierten beim Proben im Freien in Unterwäsche.<sup>40</sup> Leo Stoll gehörte als Schauspieler zur zweiten Reihe der jüdischen Wiener Kleinkunstszene und war in den ausgehenden 1910er-Jahren bei dem legendären Budapester Orpheum engagiert gewesen. Bereits 1917 wird „Leo Stoll vom Ronacher, der als fescher und eleganter Liebhaber präsentierte und Wiener Lieder zum Vortrag brachte“ als Ensemblemitglied des Budapester Orpheums erwähnt.<sup>41</sup> Ab 1919 zeichnet Leo Stoll als Regisseur mehrerer Kurzfilme verantwortlich, die jedoch fast alle verloren gingen. Erhalten geblieben ist *Sami kratzt sich* aus dem Jahr 1921, der heute zu den filmischen Kleinoden der frühen Zwischenkriegszeit zählt.<sup>42</sup> Im Juli 1931 weilten Friederike Diry und Artur Kaps mit

39 Maderthaner 2006: 429–433.

40 Album 1, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

41 Wacks 2002: 233, 235.

42 Glücklicherweise blieb Stolls 28-minütige Filmgroteske *Sami kratzt sich* im Filmarchiv Austria erhalten, in welcher die beiden Töchter des Zahnarztes Dr. Schmerzlos (Alexander Trebitsch) auf die Suche nach heiratsfähigen Männern gehen und dabei auf Sami Storchenbein (Josef Fleischmann)

Franz Engel und Gattin in Graz, und im Dezember signierte Franz Engel für Artur Kaps ein Porträtfoto mit der Widmung: „Meinem lieben Freund Artur Kaps, meinem tüchtigen Impresario zum frdl. Gedenken von seinem Franz Engel“.<sup>43</sup> Der Wiener Heimatschein von Artur Kaps gibt im Jahr 1932 als dessen Beruf Varietékünstler und seinen Familienstand als ledig an.<sup>44</sup>

Aus den wirtschaftlichen wie politischen Krisen, die Österreich Ende der 1920er- Jahre und Anfang der 1930er-Jahre erschütterten, ging eine Organisation gestärkt hervor: die österreichische Heimwehr, die ab 1927 Züge einer Massenbewegung entwickelte. Bereits 1920 war in Tirol der erste Verband der sogenannten Heimatwehr gegründet worden, die als politisch rechts stehender, antimodernistischer Schutzwehrverband in Marxismus und Sozialdemokratie ihre Hauptfeinde sah. Bis 1927 hatte sich die Heimwehr zur Kampfgruppe des bürgerlichen Lagers entwickelt, die bei Bedarf Streiks der Arbeiter\*innenbewegung niederschlug. Um dem entgegenzutreten, formierte sich 1924 der Republikanische Schutzbund als Kampfverband der Sozialdemokratischen Partei. In den Jahren zwischen 1927 und 1930 erhielt die Heimwehr massiven Zulauf aus den unterschiedlichsten Bevölkerungssegmenten und begann, während ihre Führer nun auch politisch tätig wurden, ihre Forderung nach einem ständisch organisierten und autoritär geführten Staat zu verstärken. In ihren Reihen fanden Angehörige der traditionellen wie neuen Mittelschichten, die um ihre soziale Existenz fürchteten, verschuldete Angehörige der Landbevölkerung, aber auch erwerbslose, um ihre Lebensgrundlage bangende und von der Sozialdemokratie enttäuschte Arbeiter\*innen zusammen. Ehemalige Offiziere der k. u. k. Armee, die durch Führungspositionen in der Heimwehr ihre soziale Stellung wiederherzustellen suchten, sammelten sich in den Führungsstäben ebenso wie Vertreter des provinziellen katholischen Bürgertums und adelige Grundbesitzer, die der mögliche Verlust ihrer ererbten Ländereien ängstigte. Bei Ausschreitungen hatte die Heimwehr als Instrument des bürgerlichen Lagers rechtlich relativ wenig zu fürchten – eine politische Tendenz, die bereits das Schat-

---

und seinen Freund Isidor Wehlkopf (Heinrich Burg) treffen (Wien 1921, Drehbuch und Regie: Leo Stoll, Kamera: Willi Winterstein). Erbarmungslos um die Gunst der attraktiveren Tochter ringend, rückt Isidor seinem Freund und Konkurrenten Sami schlussendlich mit Juckpulver zu Leibe, woraufhin Sami sich von unerträglichem Juckreiz geplagt windend und zuckend durch die Straßen der Leopoldstadt kratzt. In den 1910er-Jahren war eine ganze Reihe von *Sami*-Filmen entstanden, in denen Mitglieder des Budapester Orpheums mitwirkten, die aber bis auf *Sami kratzt sich* alle verloren gingen (Wacks 2002: 97, 225). *Sami kratzt sich* gibt nicht nur darüber Aufschluss, wie die Possen des Budapester Orpheums inhaltlich und darstellerisch angelegt waren, sondern übermittelt auch ein wichtiges filmisches Zeugnis von privatem wie öffentlichem Raum im Wien der beginnenden 1920er-Jahre.

43 Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

44 Ibid.

tendorfer Urteil 1927 angekündigt hatte. Das kritische Wiener Kabarett, das Anfang der 1930er-Jahre entstand, reflektierte diese innenpolitischen Entwicklungen. Ab 1931 brachten Stella Kadmon, Peter Hammerschlag, Grete Wagner, die später mit Kaps' Revuekompanie „Die Wiener Spielzeugschachtel“ auf Tournee gehen wird, und andere im Lieben Augustin im Keller des Café Prückl eine zeitkritische Auseinandersetzung mit dem beginnenden Austrofaschismus.<sup>45</sup>

Während sich in Deutschland die politische Lage zuspitzt, sind Artur Kaps und Friederike Diry im Juni 1932 auf Tournee in Mannheim und Heidelberg. Hitlers Nationalsozialist\*innen gewinnen – auch aufgrund der parteipolitischen Fragmentierung – immer mehr an Macht. In Wien mehren sich – auch als Reaktion auf den erstarkenden deutschen Nationalsozialismus – die konservativen Kräfte: Während die Arbeitslosigkeit mit 450.000 Beschäftigungslosen einen neuen Höchststand erreicht, steht Engelbert Dollfuß zum ersten Mal der österreichischen Regierung vor. Im selben Jahr übernehmen Karl Farkas, der zuvor dem Wiener Stadttheater vorgestanden hatte, und Franz Engel die künstlerische Leitung des Moulin Rouge und agieren auf dessen Bühne auch gemeinsam als Conférenciers.<sup>46</sup> Das Wiener Moulin Rouge in der Liliengasse 3 im ersten Wiener Gemeindebezirk war 1884 – also bereits fünf Jahre vor dem berühmteren Pariser Namensvetter – gegründet worden.<sup>47</sup> Das Etablissement, dessen Inneres Farkas und Engel neu gestalten und sogar mit einer Drehbühne versehen ließen, verfügte neben einer Bar auch über ein gehobenes Restaurant mit einem eigens von Straßburg nach Wien geholten Küchenchef.<sup>48</sup> Es ist anzunehmen, dass Franz Engel seinen Freund und Impresario Artur Kaps ans Moulin Rouge brachte. Am 27. August 1932 feierte die Erfolgsproduktion *Küsst österreichische Frauen!* im Moulin Rouge Premiere, bei der Artur Kaps als Aufführungsleiter mitwirkte: „30 Bilder von Karl Farkas, 9 Uhr; an Sonn- und Feiertagen 4 Uhr bei kleinen Preisen vollständig. Abendprogramm“ warb eine Anzeige im *Neuen Wiener Journal*.<sup>49</sup> *Küsst österreichische Frauen!* vereinigte traditionelle Elemente des Wiener Kabarets wie etwa Doppelconférencen zwischen Herrn Frisch (Karl Farkas) und Herrn Fröhlich (Franz Engel) oder die Persiflage aktueller Ereignisse (*Farkas' höhrende Wochenschau*) mit technischen Neuerungen.<sup>50</sup>

45 Budzinski 2002: 152 f.; Maderthaler 2006: 437–441.

46 Karl Farkas arbeitete auf der Bühne sonst vor allem mit Fritz Grünbaum zusammen. Doch gestaltete sich das Miteinander der beiden Granden des Wiener Kabarets oft schwierig, was immer wieder zu „Pausen“ in ihrer Kooperation führte (Peter 2005: 129).

47 Faber/Kaldy 2009: 13.

48 Haider-Pregler 2001: 39–41; Markus 1983: 118.

49 Wienbibliothek, YB 690/IN 746.

50 Die vermutlich aus Budapest stammende Doppelconférence, als deren Meister Grünbaum und Farkas galten, bestand in der Regel aus einem „Gescheiten“ und einem „Blöden“: „In schneller Rede und Gegenrede wird scheinbar improvisiert, Tages- und Zeitungsgeschehen, Alltagsbeobach-

So wurde ein Film ins Programm integriert, den Franz Engel, der auch als Conférencier durch die Revue führte, speziell für *Küsst österreichische Frauen!* gedreht hatte. Die obligatorischen Girls, die die Revue optisch bereicherten, stammten teils aus dem Theater an der Wien, dem Stadttheater und teils aus dem eigenen Haus. Obwohl die Revue ein großer Erfolg war und bis zweiten Februar 1933 auf dem Spielplan des Moulin Rouge stand, soll der als sparsam und knausrig bekannte Farkas nicht mit der längst überfälligen Gage für die Mitwirkenden herausgerückt haben, woraufhin ihn ein wütender Darsteller angeblich sogar ohrfeigte.<sup>51</sup>

Die Korrekturvorgabe eines längeren Presseartikels über Artur Kaps und die neue Farkas-Revue gibt Auskunft über die vielseitigen Tätigkeiten des aufsteigenden jungen Autors, Impresarios und Produzenten:

Artur Kaps persönlich! Sie haben doch sicherlich schon von Artur Kaps gehört. Sie haben doch sicher seinen Namen gelesen: als Produktionsleiter eines Films, als Autor eines Hörspiels, als Arrangeur einer großen Veranstaltung, als Impresario eines Künstlers von Weltruf oder als künstlerischer Gesamtleiter einer grossen Revue. Er kann einfach alles, was mit Theater zu tun hat und alles, was zum Theater gehört, hat mit ihm zu tun. Ob Szöke Szakall, Willy Forst, ob Fritz Wiesenthal oder Franz Engel, er managet sie alle, er erledigt ihre Geschäfte, er sucht mit ihnen ihre Repertoire aus.<sup>52</sup> Er ist in Wien sozusagen eine Mischung von Reinhardt zu Charell und Karl Lamac und Anny Ondra besetzen in Wien ihre Filme durch ihn, denn er weiss immer den richtigen Mann für die richtige Rolle.<sup>53</sup> Und Karl

---

tungen etc. dialektisch durchleuchtet. Der ‚Blöde‘ ist natürlich nur scheinbar blöd, mit gezielten Fragen entlarvt er auf unterhaltsame Weise Schwächen – nicht nur die des Gesprächspartners – und Missstände“ (Kiegler -Griensteidl 2005: 63).

51 Markus 1983: 118.

52 Szöke Szakall, eigentlich Jenő Gerő Grünwald (Budapest 1884 – Hollywood 1955): ungarischer Schauspieler, Charakterkomiker und Autor, der vor allem in Österreich und Deutschland in Theater und Film arbeitete. In den 1920er-Jahren war er im Wiener Kabarett, ab 1926 auch im deutschen Film als schergewichtiger, teddybärhafter Charakterdarsteller erfolgreich. Nach der nationalsozialistischen Machtergreifung 1933 trat Szakall nur noch in Österreich und Ungarn auf. 1936 emigrierte er nach London, 1939 in die USA, wo er in Hollywood zu einem beliebten Nebendarsteller avancierte. 1942 spielte er in Michael Curtiz' Drama *Casablanca* die Rolle des Oberkellners Carl (Bock/Bergfelder 2009: 465 f.; Weniger 2011: 26 f.).

53 Erik Charell, eigentlich Erich Karl Löwenberg (Breslau 1894 – München 1974): deutscher Bühnenimpresario, Regisseur und Schauspieler, der für seine opulenten Revuethater und Musikinszenierungen bekannt war. Bis 1933 war er eine der wichtigsten Persönlichkeiten der Berliner Unterhaltungskultur. Vor allem die Neufassung des Operettenklassikers *Im Weißen Rössl* machte ihn 1930 weltberühmt. Infolge von der deutschen Universum Film AG (UFA) engagiert, landete er bereits mit seiner ersten Filmregie den internationalen Erfolg *Der Kongress tanzt*. Von den Na-

Farkas spricht immer mit leuchtenden Augen von ihm, denn er hat seit der ‚Wunderbar‘ immer die Idealbesetzung für seine Stücke gefunden.<sup>54</sup> Nun ist er persönlich da und leitet die Aufführungen der Revue: *Küsst österreichische Frauen!* Denn Karl Farkas, der Autor, lässt sein Stück nur dann auf Tournee, wenn er die Gewähr hat, dass es ein Erfolg ist und die Gewähr ist Artur Kaps. Wenn er mit ist, geht es ganz anders, die Künstler spielen ganz anders. Alles ist zufrieden und der Erfolg ist da. Wenn man ihn persönlich kennen lernt, ist man überrascht. Nach dem Ruf, der ihm voran geht, stellt man sich einen älteren Herren vor, aber man ist überrascht, da er eher wie der jugendliche Komiker des Ensembles aussieht und nicht wie der Leiter. Aber wenn er plaudert, frisch drauf los, dann spürt man die Persönlichkeit dieses Menschen und man gewinnt den Eindruck, dass er ohne Kulissenluft nicht leben könnte und dass er ein Theaterbesessener ist und dass wir ihm dankbar sein müssen, denn er ist stets bemüht uns die Sorgen des Alltags zu verschuchen [...].<sup>55</sup>

Diese Zeilen dokumentieren nicht nur das breite Tätigkeitsfeld von Artur Kaps, sondern auch den Erfolg, den Artur Kaps als Agent durchaus bekannter österreichischer und deutscher Künstler\*innen mittlerweile genoss. Im September 1932 widmete Karl Farkas seinem jungen Kollegen eine Porträtfotografie mit den Worten: „Meinem lieben u. unermüdlichen [...] Mitarbeiter Arthur Kaps für [aufmerksame und mühevollen ?] Hilfe zum Dank! In aufrichtiger Freundschaft und Dankbarkeit Karl Farkas“.<sup>56</sup>

---

tionalsozialist\*innen 1933 als Jude bei der *UFA* sofort gekündigt und von den deutschen Bühnen vertrieben, emigrierte er in die USA und arbeitete als Regisseur am New Yorker Broadway. Nach der Gründung der Bundesrepublik kehrte er wieder nach Deutschland zurück, wo er als Regisseur erneut erfolgreich tätig war (Arnbom 2006: 129–133; Weniger 2011: 120–122).

Karel Lamač (Prag 1897 – Hamburg 1952): tschechischer Filmregisseur und -produzent, der mit leichten Komödien international bekannt wurde. Er entdeckte 1919 die junge tschechische Schauspielerin Anny Ondráková, die er bis in die 1930er-Jahre in seinen Filmen in Hauptrollen besetzte. 1930 gründeten beide die Ondra-Lamac-Film-G.m.b.H., die sich auf Komödien und Lustspiele spezialisierte und vor allem in Deutschland Filme drehte. Nach der Machtergreifung der Nationalsozialist\*innen arbeitete er in Österreich, nach dem „Anschluss“ kehrte er nach Prag zurück, von wo er nach Frankreich und in die Niederlande emigrierte. 1940 floh er nach England und diente als Flieger in der exil-tschechischen Armee. Ab 1942 drehte er in London anti-nationalsozialistische Filme. Nach dem Krieg lebte und arbeitete Lamač einige Jahre in Frankreich und New York. Anny Ondra trat nach der Emigration Lamačs nur noch in wenigen Filmen auf (Bock/Bergfelder 2009: 272 f.; Weniger 2011: 291–293).

54 *Die Wunderbar* lief 1930 in den Kammerspielen und wurde die kommerziell erfolgreichste Revue von Karl Farkas (Markus 2001: 14 f.).

55 Nachlass Kaps-Diry, CMHF.

Ob, und falls ja in welcher Wiener Zeitung, dieser Artikel erschien, lässt sich aus den heute erhaltenen Quellen nicht mehr rekonstruieren. Der Entwurf wurde vermutlich nach Mai 1933 verfasst.

56 Ibid. Wegen der verblassten Schrift ist ein Teil der Widmung kaum lesbar.

Für Kaps stellte die Mitarbeit an *Küsst österreichische Frauen!* einen Wendepunkt in seiner künstlerischen Laufbahn dar, arbeitete er doch an dieser Revue erstmals mit einigen Darsteller\*innen zusammen, denen er noch viele Jahre und sogar Jahrzehnte beruflich verbunden bleiben sollte. Allen voran muss der junge Komiker Franz Joham genannt werden, den Kaps am Grazer Orpheum entdeckt und für *Küsst österreichische Frauen!* nach Wien geholt hatte. Von 1932 bis zu Kaps' Tod im Jahr 1974 wird dieser sein wichtigster beruflicher Partner bleiben. Franz Joham war am 31. Juli 1907 in Graz in einfachen Verhältnissen geboren worden. Sein Vater Johann Joham arbeitete als Werkführer.<sup>57</sup> Seine Mutter Maria Joham, geborene Gsinn, entstammte einer bäuerlichen Familie und war Hausfrau. Der Vater verstarb, als Franz Joham noch ein Heranwachsender war, doch seiner Mutter sollte er Zeit ihres Lebens innig verbunden bleiben. Nach eigenen Angaben tanzte Joham in seiner Jugend in einem Kinderballett und spielte dann in Kinderrollen am Grazer Theater.<sup>58</sup> Auf Wunsch seines Vaters habe er zwar eine Lehre als Elektrotechniker begonnen, aber nebenher Unterricht an der Grazer Schauspielschule Neubauer-Neuber genommen, weil es ihn viel mehr auf die Bühne als in einen traditionellen Handwerksberuf gezogen habe.<sup>59</sup> Mit 18 Jahren sei Franz Joham zum ersten Mal in einer tragischen Rolle aufgetreten, doch das Publikum habe nur über ihn gelacht, worauf er beschlossen habe, sich in Zukunft nur noch dem komischen Fach zu widmen. Als Komiker habe er zunächst am Radio gearbeitet, bis er 1929 als Schauspieler in einer kleinen Kompanie nach Mähren engagiert worden sei, wo er sich wie viele deutschsprachige Schauspieler\*innen zuerst in der Provinz seine ersten Sporen verdient habe. Er sei durch winzige, entlegene Dörfer auf Tournee gegangen und habe in den verschiedensten Funktionen auf und hinter der Bühne gearbeitet. Bezahlung und Unterkunft seien auf dieser Tournee bescheiden gewesen: Während eines winterlichen Engagements am Deutschen Theater in Mährisch-Ostrau habe er in einem bescheidenen Dachbodenzimmer ohne Heizung logiert, das so kalt gewesen sei, dass über Nacht das Wasser in der Waschschüssel gefroren sei. 1930 sei Joham nach Graz zurückgekehrt und habe dort als Komiker in diversen Revuen am Grazer Orpheum gearbeitet, bis ihn Artur Kaps nach Wien engagiert habe.<sup>60</sup> So erzählte Franz Joham später in Spanien von seinen künstlerischen Anfängen.

57 Die Taufmatrike der Pfarre Graz-Graben vom 4.8.1907 gibt die Muchargasse 35 als Wohnort der Familie Joham an. In späteren Jahren lebte die Familie in Graz in der Leonhardgasse 24. Der Beruf des Vaters ist als Werkführer eingetragen, ohne jedoch zu spezifizieren im welchem Gewerbe. Als Taufpatin agierte Theresia Joham, deren Stand als „Zimmermannsgattin“ wiedergegeben wird. Es scheint, dass Franz Johams Umfeld also vor allem ein handwerkliches war (<https://matriken.graz-seckau.at/flashbook?id=198&currentPage=221>, zuletzt abgerufen am 17.04.2020).

58 Levante, undatiert, ca. 1942, MAE.

59 Grazer Zeitungsartikel ohne weitere Angaben, ca. 1952, F106963\_02, Nachlass Joham, MAE.

60 Spanischer Zeitungsartikel ohne weitere Angaben, ca. 1967, MAE; Radiointerview für *Diálogo con ...*, Radio Nacional de España, ca. 1977–1983, Privatarchiv Francisco Trilló Milián.



Auch Johams zukünftige Frau Rosl von Bischoff war für *Küsst österreichische Frauen!* als Girl engagiert. Rosa Edle von Bischoff wurde am 26. Februar 1911 im neunten Wiener Gemeindebezirk als uneheliches Kind des Konzertmeisters Benno Arthur Josef Alexander Orestes Ritter von Bischoff (geboren am 2. April 1889 in Graz) und der Kontoristin Maria von Mitschke (geboren am 30. Jänner 1892 in Haspruscha, Ungarn) geboren.<sup>61</sup> In ihrer Kindheit scheint die Familie um 1925 einige Zeit in Polen gelebt oder zumindest immer wieder Zeit dort verbracht zu haben, denn in einem frühen Poesiealbum Rosl von Bischoffs, das im Archiv des Institut del Teatre de Barcelona erhalten geblieben ist, finden sich Gedichte mit Widmungen aus diesem Jahr von Freundinnen aus Starograd und Skarszewy. Rosl von Bischoff und Franz Joham lernten sich spätestens 1931 am Grazer Orpheum kennen und lieben, wie eine Widmung von ihr an Joham aus diesem Jahr beweist: „Liebes, liebes Bürschele! Ich wünsche Dir von ganzem Herzen alles Gute zu Deinem Geburtstag! Eines wünsche ich mir ‚Halte mich lieb!‘ Deine Dich liebende Rosl; Graz Orpheum 31. Juli 1931“.<sup>62</sup>

1932 feierte Artur Kaps auch als Lieddichter größere Erfolge. Das gemeinsam mit Oskar Kanitz getextete Couplet *Von was leben die Leut?* (Musik: Artur Marcel Werau) ist bis heute in der Interpretation von Franz Engel erhalten geblieben:

Wenn ich mir betracht' so die heutige Zeit,  
da frag ich mich stets: ‚Von was leben die Leut?‘  
Sie essen, sie trinken, sie geh'n elegant,  
sie landen beim Rennen und rennen auf's Land.  
Sie spielen, sie rauchen, sie fördern den Sport,  
sie schwimmen, sie tauchen, sie reisen per Ford.  
Sie tanzen, sie lieben, sie handeln und streben,  
sie geh'n in Konkurs, aber schließlich sie leben,  
und das ist der Punkt, den ich nicht erfaß',  
die Menschen sie leben, doch ich frag mich, von was?  
Wenn ich mir so still meinen Smoking betracht',  
den hat man doch nicht gleich als Smoking gemacht,  
den hat doch erzeugt nicht ein einzelner Mann,  
da hängen doch hunderte Menschen daran,  
und wieviel da leben in Arbeit und Ehr'n,  
das will ich euch jetzt so in Kürze erklär'n.  
Im Süden, dort wo es stets heiter und warm,

61 Taufmatriken Dreifaltigkeitskirche, 1090-Wien. Rosa von Bischoff scheint in Programmheften der Jahre 1932 bis 1942 als Rosa, Rosl oder auch öfters als Rozy von Bischoff auf.

62 Album L-86, Nachlass Joham, MAE.

da gibt es im Tal eine herrliche Farm.  
Aus tausenden Schafen man Wolle gewinnt,  
davon lebt der Farmer, sein Weib und das Kind.  
Die Knechte, die Mägde, der Schafefriseur,  
der Färber, der Wäscher, der Magazineur,  
der Mann, der die Wolle in Säcke sortiert  
und sie dann sofort auf die Bahn transportiert.  
Und dort auf der Bahn, Sie, das ist eine Freud',  
da leben einmal wieder folgende Leut':  
Vor all'n der Minister und die Direktor'n  
und die Direktor'n, die es einmal schon war'n,  
der Vorstand, der Führer und der Kontrollor,  
der Träger, der Wächter, der Zollrevisor.  
Der Schaffner, der Schlosser und auch der Kassier,  
die Frau mit den Würsteln, der Mann mit dem Bier,  
und fährt dann der Zug endlich in die Station,  
da führt man sofort zur Fabrik den Waggon.  
Und von der Fabrik, Sie, das ist eine Freud',  
da leben einmal wieder folgende Leut':  
Der Baumeister, der die Fabrik hat gebaut,  
der Chef und sein Sohn und von dem seine Braut,  
der Weber, der Zeichner, der Manipulant,  
der Herr Prokurist und der Herr Praktikant.  
Der Mann, der die Stoffe verschickt und verpackt,  
der Diener, der sie auf das Postamt dann trägt,  
und jetzt kommt der Stoff zum Bestimmungsort hin  
und das ist mein Schneider der Samek in Wien.  
Und bei diesem Samek, das ist eine Freud',  
da leben einmal wieder folgende Leut':  
Der Samek, seine Frau und die Schwiegermama,  
seine Tochter, seine Freundin und der Großpapa,  
der Hausherr, der Knopf- und der Zwirnfabrikant,  
der Zuschneider und der Journallieferant.  
Sie schneiden, sie näh'n ohne Ruh', ohne Rast,  
der Smoking ist fertig, der Smoking, er paßt.  
Er paßt, und ich zahl' doch nichts, weil's mich nicht freut,  
jetzt sagen sie selbst: ‚Von was leben die Leut'?‘

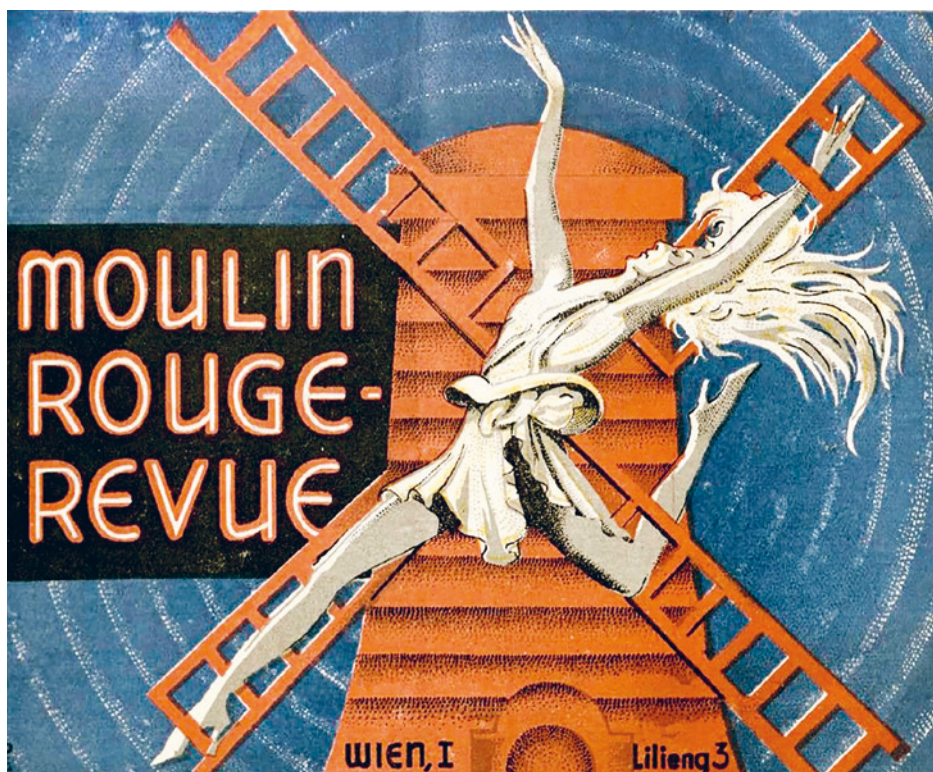


Abb. 1: Das Programmheft von *Küsst österreichische Frauen!*

Das Couplet sollte noch mehrere Jahrzehnte lang internationalen Erfolg erfahren. In Spanien der 1940er- bis 1960er-Jahre wurde es in einer spanischen Version in der Interpretation von Franz Joham sehr populär. In Österreich sang es Heinz Conrads noch 1979 in seiner wöchentlichen Fernsehsendung *Guten Abend am Samstag*.

## 2.2 „Wer etwas kann, der setzt sich durch“ – Zeitenwende(n) und erste Erfolge in den Jahren 1933 bis 1935

Am 30. Januar 1933 ernannte der deutsche Reichspräsident Paul von Hindenburg Adolf Hitler zum Reichskanzler. Der Machtergreifung der Nationalsozialist\*innen und dem Reichstagsbrand in der Nacht vom 27. auf den 28. Februar folgte eine Terrorwelle gegen die „inneren Feinde“, die sich in erster Linie gegen Juden und Jüdinnen und politische

**REVUE-BÜHNE**  
**MOULIN ROUGE**

Direktion: **ARTHUR GLÜCK**

---

Künstlerische Leitung: **KARL FARKAS** und **FRANZ ENGEL**  
Raumgestaltung nach Entwurf Architekt Professor **Karl Witzmann**

**KÜSST ÖSTERREICHISCHE FRAUEN!**

Eine lustige Ausstattungsrevue von heute und übermorgen  
in 23 Bildern  
von **KARL FARKAS**

Musik von **Walter Donaldson** mit Einlagen von **Edmund Eysler**,  
**Richard Fall**, **Karl Inwald**, **Fritz Lehner**, **Egon Goldberg**  
Gesangstexte **KARL FARKAS**  
In Szene gesetzt von **KARL FARKAS**  
Dekorationen und Kostüme würfe **Alfred Kunz**  
Choreographie und Tänze **Curt v. Paquet-Leon**, **Danny Rice**  
Filmregie **FRANZ ENGEL**  
Musikalische Leitung Kapellmeister **Karl Inwald**  
Ausführung der Kostüme **Atelier Bermann**  
Toilettenarrangement Propaganda **Fischer**



Direktor **Arthur Glück**

Abb. 2: Die Mitwirkenden bei *Küsst österreichische Frauen!*

**REVUE . . .**

Revue — ein farbenfroher Zauberreigen,  
Ein kleines Wort für große Pracht,  
Für Laune, die mit Schönheit überdacht,  
Für Träume, die sich nun verwirklicht zeigen . . .

Revue — ein Trip in die mondänsten Sprengel,  
Ein Lichtblick in des Alltags Einerlei —  
Es stellen die Humore Farkas — Engel,  
Und sexappeale Damen Anmut bei . . .

Revue! Es klopft das Herz im Takt der Tänze,  
Es lächeln Mädchen rhythmisch sich ins Herz —  
Musik und Farben, Stimmung allerwärts,  
Und die Erwartung wird erfüllt zur Gänze . . .

Revue! Die Stars erglänzen gleich den Sternen . . .  
Man blickt sie an und ist perdu,  
Und ist es aus — die Zauberwelt versunken,  
Dann flüstert man am Heimweg schönheitstrunken:  
Revue . . .



**Karl Farkas.**

Abb. 3: Einleitende Worte von Karl Farkas.

Gegner\*innen, vor allem Kommunist\*innen und Sozialist\*innen, richtete. Als im September 1933 für deutsche Kunst- und Kulturschaffende die Mitgliedschaft bei der neu gegründeten Reichskulturkammer verpflichtend wurde, jüdische, andere „nicht-arische“ oder politisch missliebige Künstler\*innen jedoch ausgeschlossen blieben, sahen sich dem Regime nicht genehme Bühnenkünstler\*innen von den deutschen Theatern vertrieben und um ihre berufliche Existenzgrundlage gebracht. Fast 40.000 deutsche Juden und Jüdinnen verließen Deutschland noch im selben Jahr.<sup>63</sup> Unter den Flüchtenden befanden sich zahlreiche Theaterschaffende, die nun in den deutschsprachigen Nachbarstaaten und -regionen nach neuen Beschäftigungsmöglichkeiten suchten. Auch zahlreiche österreichisch-jüdische Bühnenkünstler\*innen, die in Deutschland nicht mehr arbeiten durften, kehrten nach Österreich und insbesondere nach Wien zurück. Während die österreichische Regierung die Emigrant\*innenfrage herunterzuspielen versuchte, reagierten die einheimischen Bühnenkünstler\*innen abwehrend auf die zusätzliche Konkurrenz. Für die jüdischen Wiener Kabarettkünstler\*innen wiederum bedeutete das Auftrittsverbot auf deutschen Bühnen und in deutschen Filmproduktionen den Verlust einer wichtigen Einnahmequelle.<sup>64</sup> Der sonst eher unpolitische Unterhaltungsstar Fritz Grünbaum karikierte unter dem Eindruck der nationalsozialistischen Machtergreifung und ihrer Folgen im Oktober 1933 Hitlers Führungsverhalten:

Auf der völlig leeren Bühne stehen ein paar Dutzend würdiger Männer im Gehrock, vor ihnen eine unverkennbare Führergestalt, also: ein Mann mit Schmachlocke auf der Stirn und Zahnbürste unter der Nase. Er hält eine kurze Ansprache: ‚Meine Parteigenossen! Wir kommen zum Beschluß über ein wichtiges Bevollmächtigungsgesetz! Wer dafür ist, steht auf, wer dagegen ist, setzt sich!‘ Die Begehrockten sehen sich suchend um und bleiben natürlich stehen. Kurze Pause. Dann die Führerfigur mit vollem Munde: ‚Parteigenossen! Das Gesetz ist einstimmig angenommen!‘ – Vorhang!<sup>65</sup>

Die österreichischen Nationalsozialist\*innen fühlten sich durch Hitlers Ernennung zum Reichskanzler bestätigt und konnten enormen Zulauf aus den unterschiedlichsten Bevölkerungsschichten für sich verbuchen. Und auch an den Wiener Theatern mehrten sich die Bühnenkünstler\*innen, die mit dem Hakenkreuzabzeichen am Revers zur Arbeit erschienen.<sup>66</sup> Die Hoffnung der österreichischen Nationalsozialist\*innen, auch in Österreich mittels der Unterstützung der Wähler\*innen in die Regierung einzuziehen zu können, zerschlug

63 Bauer 2008: 220; Mittenzwei 1999: 24.

64 Bauer 2008: 220; Mittenzwei 1999: 24.

65 Ibid.

66 Ibid.

sich jedoch, als Bundeskanzler Dollfuß nach dem Rücktritt der drei Nationalratspräsidenten am 4. März 1933 Mitte des Monats die parlamentarische Demokratie unter Zuhilfenahme von Polizeigewalt ausschaltete und stattdessen eine autoritäre Regierungsdiktatur errichtete. Kurz nach der Auflösung des Republikanischen Schutzbundes (der illegal fortbestand) und dem Verbot der Kommunistischen Partei Österreichs, gründete Dollfuß als Folgepartei der Christlichsozialen Partei die Vaterländische Front, die als „patriotisch-österreichisch-nationale“ Sammlungsbewegung mit Monopolstatus die parlamentarische Demokratie ersetzen sollte. Nach einem Überfall von Nationalsozialisten auf einen Wehrzug christlich-deutscher Turner bei Krems, der im Juni ein Menschenleben und zahlreiche Verletzte forderte, verbot die Regierung Dollfuß auch die österreichische NSDAP. Kurz darauf wurde nach reichsdeutschem Vorbild eine Verordnung zur Errichtung von Anhaltelagern zur Internierung politischer Gegner\*innen erlassen.<sup>67</sup>

Viele österreichische Juden und Jüdinnen sahen im Austrofaschismus den einzigen politischen Schutz gegen den immer stärker werdenden Nationalsozialismus. Prominente jüdische Vertreter\*innen des Wiener Unterhaltungskabarets reagierten auf die politischen Veränderungen in Deutschland und Österreich, indem sie – ganz im Sinne des austrofaschistischen Regimes – in ihren Revuen einen neuen Austro-Patriotismus propagierten, der stark auf die Zeit der Monarchie rekurrierte. So brachte Theaterdirektor Hubert Marischka 1933 im Neuen Stadttheater die patriotische Revue *Oh du mein Österreich!*, deren Premiere des von der Regierung subventionierten Stücks sich dann auch zu einer Propagandaveranstaltung für den Ständestaat gestaltete. Dollfuß hatte bereits im Programmheft der Revue die Wichtigkeit der Verbreitung „vaterländischer“ Propaganda von der Bühne aus betont. *Oh du mein Österreich!* glorifizierte dementsprechend dann auch unterschiedliche österreichische Militärtraditionen, die von Prinz Eugen über Andreas Hofer bis hin zu der immer noch sehr beliebten österreichisch-ungarischen Militärmusikkapelle der k. u. k. Original Hoch- und Deutschmeister reichten.<sup>68</sup> Denn:

der ideologische Kitt, der den ‚autoritären, christlichen Ständestaat‘ zusammenhalten sollte, war die Idee einer spezifischen österreichischen Menschengattung, der spezielle historische Aufgaben zufallen sollten. Intellektuelle Versuche, Politikerreden, wurden dabei massiv untermauert durch die Populärmythologien eines ‚ewigen Österreichs‘. Die illustrierten Bilderbogen der ‚Österreichischen Woche‘ waren eine Ausprägung, andere Ausprägungen waren der Wiener Film oder die Operette.<sup>69</sup>

67 Ibid.

68 Anzenberger-Ramminger/Anzenberger 2016: 8–92; Haider-Pregler 2008: 77–79; Veigl 2013: 274–277.

69 Bauer 2008: 220; Mittenzwei 1999: 24.

Die im Wiener oder alpenländischen Milieu angesiedelten Theaterstücke und Revuen jener Jahre trugen ebenfalls dazu bei, diese Idee eines „österreichischen“ Menschentypus von der Bühne aus zu propagieren.<sup>70</sup>

Deutsche Exilkünstler\*innen und die unfreiwillig aus dem „Reich“ nach Wien zurückgekehrten österreichischen Bühnenkünstler\*innen verhielten sich aufgrund ihrer Erfahrung kritischer zu Nationalsozialismus und österreichischem Ständestaat. Auch das junge literarische Kabarett des Lieben Augustin, der Stachelbeere oder der Literatur am Nachmarkt prangerten die politischen Verhältnisse in Deutschland und in Österreich an, obwohl sich seine Vertreter\*innen mit Rücksicht auf die im März 1933 wieder eingeführte Zensur oft bedeckt gaben.<sup>71</sup> Artur Kaps stand allerdings dem Unterhaltungssektor bedeutend näher als dem kritischen literarischen Kabarett. Ähnliches gilt auch für den nur vier Jahre älteren Hugo Wiener, der in den 1930er-Jahren als Pianist, Komponist, Librettist und Kabarettautor arbeitete und über seine Beziehung zu den Vertreter\*innen des literarischen Kabarets später meinte:

Mich sah man selten in einem jener Theaterkeller. Ich hatte das Gefühl [...], daß mich die Kleinkunstleute ein wenig über die Achsel ansahen. Vielleicht mit Recht. Wir waren alle ungefähr im gleichen Alter, sie waren Idealisten, während ich trachtete, Geld zu verdienen. Ich hatte keine andere Wahl. [...] Ich hatte mich nicht nur selbst zu erhalten, ich unterstützte auch meine Familie [...].<sup>72</sup>

Kaps, der in diesen Jahren neben seiner Tätigkeit als Variétéagent, Textdichter, Aufführungsleiter und Produzent auch noch als Hörspielautor für Radio Wien arbeitete, befand sich in einer vergleichbaren Situation. Aus einer wenig privilegierten Familie stammend, hatte er bereits im Kindesalter mit seiner ersten Erwerbsarbeit begonnen. Im Februar 1933 gestaltete er für Radio Wien im Abendprogramm die humoristische Sendereihe *Was wäre wenn ...*, eine „lustige Faschingsfrage“, an der unter anderem Karl Farkas, Fritz Wiesenthal, Richard Eybner, William Bleyer und als Conférencier Ferry Micheler mitwirkten. Die Musik zur Sendung stammte vom Unterhaltungskomponisten Karl Eisele.<sup>73</sup>

1933 übernahm Fritz Grünbaum statt Karl Farkas, der das Moulin Rouge zugunsten des Casino-Theaters verließ, gemeinsam mit Franz Engel die Leitung des Etablissements.<sup>74</sup> Und Artur Kaps kletterte in der Hierarchie des Moulin Rouge eine Stufe höher. Bisher als

70 Yates 2010: 84 f.

71 Budzinski 2002: 155–160; Haider-Pregler 2008: 79.

72 Wiener 1991: 129 f.

73 *Radio Wien*, Heft Nr. 22, 24.2.–4.3.1933.

74 Arnborm/Wagner-Trenkowitz 2005: 67; Peter 2005: 131.

Aufführungsleiter von Karl Farkas tätig – nach *Küsst österreichische Frauen!* auch für Farkas' neue Revue *Hurrah – wir lieben!* –, schrieb er nun als Koautor mit Fritz Grünbaum die neuen Revuen für das Haus.<sup>75</sup> Wie es (angeblich) dazu kam, erzählte er in einem Interview:

Es ist noch gar nicht lange her, daß überall das Couplet gesungen wurde, ‚Von was leben die Leut?‘. Es war eine der ersten Arbeiten des damals noch ganz jungen und unbekanntenen Artur Kaps – und sein erster großer Erfolg. Wenn man vom Erscheinen dieses kleinen Liedes an den Werdegang seines Autors verfolgt, dann wird man, wie er selber lachend feststellt, finden, daß ‚es viel schneller ging als bei einem Kaufmann oder einer Firma‘. Nach verschiedenen Couplets und kleinen Arbeiten wagte sich Artur Kaps an eine Revue, die er schrieb und inszenierte. Fritz Grünbaum sah diese Revue in einem Vorstadt-Variété und war begeistert.<sup>76</sup> Er wünschte den Autor kennenzulernen. In der Pause trat Kaps auf Grünbaum zu und stellte sich ihm vor. ‚Sagen Sie dem Herrn Papa, daß mir die Sache außerordentlich gut gefällt und daß ich ihn bitten lasse, mich morgen zu besuchen.‘ Sprach Grünbaum. Er hielt den sehr jung aussehenden Mann für den Sohn des Autors. Rasch klärte sich das Mißverständnis auf und bald waren Grünbaum und Kaps gute Freunde und Mitarbeiter.<sup>77</sup>

Vom 10. Juni bis 22. Juli 1933 brachte das Moulin Rouge täglich um 21.30 Uhr *Wien – alles aussteigen. Eine lustige Ausstattungsrevue in 28 Bildern von Fritz Grünbaum und Artur Kaps*, bevor das Etablissements im August aufgrund der Sommerpause seine Türen schloss.<sup>78</sup> Die künstlerische Leitung der Revue oblag Fritz Grünbaum und Franz Engel. Der in Wien sehr populäre Klavierhumorist Hermann Leopoldi und der junge Komponist Bruno Uher steuerten die Musik bei.<sup>79</sup> Die *Wiener Allgemeine Zeitung* widmete der Revue am 14. Juni

75 *Hurrah – wir lieben!* lief im Moulin Rouge mit nur einer kurzer Unterbrechung im Mai vom 11. Februar bis 6. Juni 1933. Zum Ensemble zählten erneut Karl Farkas, Franz Engel, Fritz Wiesenthal und Lillian Ellis (*Neues Wiener Journal*, Wienbibliothek, YB 690/IN 746).

76 Auf welche Vorstadtrevue der Artikel sich hier bezieht, lässt sich heute nicht mehr rekonstruieren. Möglicherweise hatte Artur Kaps im Auftrag von Karl Farkas eine Revue des Moulin Rouge nach dem Ende ihrer Spielzeit für eine Vorstadtbühne abgeändert und anschließend inszeniert, wie es in den 1930er-Jahren üblich war.

77 *Die Stimme*, 30.11.1934, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

78 *Neues Wiener Journal*, Wienbibliothek, YB 690/IN 746, 1933 YB 690/IN 746.

79 Hermann Leopoldi (Wien 1888 – Wien 1959, bürgerl. Hermann Kohn) war Komponist, Schauspieler und Klavierhumorist und zählte ab den 1920er-Jahren zu den populärsten Wiener Unterhaltungskünstler\*innen und Schlager-Texter\*innen wie -Komponist\*innen (Weniger 2008: 220 f.). Bruno Uher (Wien 1912 – Wien 1976) war ein Wiener Komponist und Kapellmeister und arbeitete bereits als 18-Jähriger als einer der ersten Jazz-Arrangeure der Stadt. Zugleich war er als Kapellmeister an verschiedenen Bühnen Wiens engagiert (Theater in der Josefstadt, Scala, Stadt-



unter der Schlagzeile „Grünbaum startet seine erste Moulin-Rouge-Revue. Sensationserfolg von ‚Wien – alles aussteigen!‘“ eine begeisterte Kritik:

Die neue Revue im Moulin Rouge, ‚Wien – alles aussteigen‘, steht im Zeichen Fritz Grünbaums und Hermann Leopoldis. Das allein mag schon ihren Erfolg verbürgen, der tatsächlich nicht ausgeblieben ist. Fritz Grünbaum hatte diesmal übrigens einen ausgezeichneten jungen Mitarbeiter, Artur Kaps. Das musikalische Arrangement besorgte mit viel Geschick Bruno Uher, der auch ein hübsches Schlagerlied schrieb. Alle anderen Schlagermelodien, die bald in ganz Wien populär sein werden, komponierte Hermann Leopoldi selbst. Franz Engel führte zum ersten Mal allein Regie und beweist durch saubere Arbeit sein großes Talent. Er ist aber auch als Hauptdarsteller wie immer erfolgreich. Besonders hervorzuheben sind die von ihm ausgezeichnet vorgetragenen Schlagerlieder, die Conférences und seine Szenen in den Welt-Cafés. Engels Gegenspieler Fritz Grünbaum reißt das Publikum bald durch rührende Hilflosigkeit, dann wieder durch die lustige Verschlagenheit seines armen kleinen Girtlvers Tennebaum, aber auch durch beißenden Witz zu stürmischem Applaus hin. [...] Kapellmeister Karl Inwald weiß Leopoldis Musik prachtvoll zur Geltung zu bringen und Alfred Kunz trägt durch die wirklich schöne Ausstattung und die reizenden, überaus reichen Kostüme zu dem durchschlagenden Erfolg bei. [...] In der Revue selbst werden ganz neue Wege gegangen. Man merkt hier nichts von einer ‚Sommerrevue‘, keine Spur von ‚Schluß der Saison‘. [...].

Auch die *Wiener Mittagszeitung* meldete am 17. Juni 1933:

Täglich ist die neue lustige Revue im Moulin Rouge, ‚Wien – Alles aussteigen!‘ ausverkauft. Täglich ernten Autoren, Komponisten und all die anderen Mitwirkenden stürmischen Applaus. Es ist ein Sensationserfolg, wie in Wien schon lange nicht mehr gesehen hat.

*Wien – alles aussteigen!* war tatsächlich ein grandioser Erfolg beschieden. Das Titellied und der Schlager *Wienerwaldveilchen* wurden so populär, dass sie im Einzeldruck erschienen.<sup>80</sup> Ähnlich wie in *Oh du mein Österreich!* klangen auch in *Wien – alles aussteigen!* deutlich patriotische Töne an. Vor allem das Walzerlied *Klein, aber mein* (Text: Fritz Löhner-Beda, Musik: Hermann Leopoldi) beschwor die österreichische Einigkeit und huldigt Dollfuß

---

theater, Renaissancebühne) sowie am Münchner Gärtnerplatz-Theater. Uher komponierte bereits als jugendlicher Unterhaltungsmusik, später schrieb er v. a. Filmmusik, Schlager und Wienerlieder. Auch als Arrangeur (Klavier- und Orchesterarrangements) von Operetten und Schlagern war Uher in den 1930er-Jahren sehr gefragt ([http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_U/Uher\\_Bruno.xml](http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_U/Uher_Bruno.xml), zuletzt abgerufen am 28.02.2023).

80 Arnborn/Wagner-Trenkwitz 2005: 63.

als Verteidiger des Vaterlandes gegen das nationalsozialistische Deutschland.<sup>81</sup> Löhner-Beda verglich Dollfuß weiters mit dem Fürsten Metternich, der als führender Staatsmann der Restaurations- und Biedermeierzeit die Geschicke Österreichs lenkte:

Jeder hat ein Vaterland.  
 Meines liegt am Donaustrand.  
 Größ're gibt es ringsumher,  
 schön're aber nimmermehr,  
 [...] keines kommt dir an Schönheit gleich,  
 o du mein kleines Österreich!  
 Klein aber mein,  
 und darum hab ich dich auch so lieb.  
 Klein aber mein,  
 das war und das ist mein Prinzip.  
 Zum Glück g'hört doch immer a Kleinigkeit,  
 bisserl Lieb, bisserl Freud, bisserl Einigkeit.  
 Und deshalb wird immer mein Wahlspruch sein:  
 Klein, aber mein.  
 Bismarck war ein großer Mann,  
 jeder Deutsche denkt noch dran.  
 doch auch unser Metternich  
 hatte mancherlei für sich.  
 Und auch aller Ehren wert ist der Mann,  
 der jetzt uns g'hört  
 und mit kluger, tapf'rer Hand, frei uns erhält, unser Vaterland  
 [...].<sup>82</sup>

81 Dr. Fritz Löhner-Beda (Wildenschwert, Böhmen, 1883 – Auschwitz 1942, bürgerl. Fritz Löwy) war einer der bedeutendsten Librettist\*innen und Schlagertexter \*innen der Wiener Operette und des Wiener Kabarets der 1910er- bis 1930er-Jahre und Gründungsmitglied des jüdischen Sportvereins Hakoah. Für zahlreiche Operetten Franz Lehárs schrieb er die Libretti. Weiters war er als Kabarettautor und Schlagertexter äußerst erfolgreich. Nur einen Tag nach dem „Anschluss“ wurde Löhner-Beda verhaftet und mit dem ersten „Prominententransport“ nach Dachau und später nach Buchenwald gebracht. Indessen wurden Lehárs Operetten weiter aufgeführt, ohne dass Löhner-Bedas Name als Librettist aufscheinen durfte. Franz Lehár, dessen jüdische Frau 1938 von Hitler zur „Ehrenarierin“ erklärt wurde, setzte sich nicht für seinen Freund und Kollegen ein. Im Herbst 1942 wurde Löhner-Beda nach Auschwitz verlegt, wo er für die I. G. Farben AG Zwangsarbeit verrichten musste. Am 4. Dezember 1942 wurde Löhner-Beda in Auschwitz erschlagen, da er die geforderte Arbeitsleistung nicht erbringen konnte (Weniger 2008: 227).

82 Indirekt schreibt Löhner-Beda mit diesem Vergleich auch gegen Dollfuß' Spitznamen „Millimeternich“ an, der diesem vom Volksmund wegen seiner geringen Körpergröße verliehen wurde.

Wenig überraschend zeigte sich der österreichische Kanzler von *Klein, aber mein* sehr angetan.<sup>83</sup> Für Leopoldis Verdienste um das österreichische Nationalgefühl wurde ihm 1937 das Silberne Bundesverdienstkreuz der Republik verliehen – eine Auszeichnung, die er jedoch nur ein Jahr später teuer bezahlen musste. Von den Nationalsozialist\*innen als „Hausjude und Hauskomiker der Vaterländischen Front“ verfolgt, wurde Hermann Leopoldi kurz nach dem „Anschluss“ verhaftet.<sup>84</sup>

Der vergangenheitsseelige Wiener Lokalkolorit mit seinen „süßen Wiener Mädeln“, Heurigen, Fiakern, Walzern, Volkssängern und dem „guten alten Kaiser“, auf den Operette und Wiener Revue der 1930er-Jahre gerne zurückgriffen, bot in seiner realitätsfernen Sentimentalität dem Publikum genau jenen visuellen und emotionalen Eskapismus, der die Kassen der Theaterdirektoren und -produzenten klingeln ließ.<sup>85</sup> Doch die vielbeschworene „Wiener Gemütlichkeit“ und das „goldene Wiener Herz“, die *Wien – Alles aussteigen!* sowie den meisten anderen Revuen im Wien der 1930er-Jahre reichlich Stoff für rückwärtsgewandte Verklärung boten, wurden von kritischen Zeitgenoss\*innen sehr wohl durchschaut und entlarvt. Während Hilde Spiel von der „Dämonie der Gemütlichkeit“ spricht, erbost sich Ralph Benatzky am 12. Jänner 1930 in seinem Tagebuch über das „goldene Wiener Herz“, „wie es nie existierte“. Und über die Tendenz der beginnenden 1930er-Jahre in den Revuen, im Wienerlied und im Schlager unzählige Diminutive zu verwenden, schreibt Georg Stefan Troller sarkastisch: „Von nun an muss alles klein geraten sein, um zum ‚kleinen Mann‘, also dem Minderverdiener, zu passen“ – eine Feststellung, die sich ohne weiteres auf *Klein, aber mein* anwenden lässt, wo es zum Glück ja auch nur „a Kleinigkeit, bisserl Lieb, bisserl Freud, bisserl Einigkeit“ brauchte.<sup>86</sup>

Artur Kaps antwortete 1933 auf die Frage, wie man denn eine Revue „mache“:

[...] den Stoff hol ich mir aus der Zeitung. Ja, ich bin einer der eifrigsten Zeitungsleser. Da finde ich dann das Aktuelle und das ist dann der Faden, um den die Bilder gestellt, die Lieder komponiert und die Texte gedichtet werden. Natürlich muß ich auch auf die Personen der Revue Rücksicht nehmen. Wenn ich weiß, daß dieser oder jener berühmte Künstler mitwirkt, dann messe ich ihm die Rolle auf den Leib zu. Ja, wie ein Schneider. [...] Und dann kommen die ersten Proben. Da wird noch während der Probenarbeit fest

83 Interessant ist, dass Fritz Grünbaum, der sich noch 1932 in einem offenen Brief an den Herausgeber der zionistischen Zeitschrift *Die Neue Welt* als Gegner der Christlichsozialen, Heimwehren und „Starhembergianer“ deklariert hatte, in einer von ihm verfassten Revue eine derartige Huldigung an Kanzler Dollfuß zuließ. Vielleicht geschah dies unter dem noch frischen Eindruck der nationalsozialistischen Machtergreifung in Deutschland (Soxberger 2008: 14–18, 20 f.).

84 Peter 2009: 455 f.

85 Kothes 1977: 83 f.

86 Benatzky 2002: 75; Spiel 1991: 15; Troller 2004: 117.

dazugedichtet. Dann kommt die Generalprobe, bei der alle Mitwirkenden außer Rand und Band sind, wo es Tränen und fürchterliche Auftritte gibt, die mit der Revue gar nicht zu tun haben. Das Ende der Generalprobe ist, daß so ziemlich die ganze Revue umgestoßen wird – geschmissen sagt man bei uns. – Und erst während und nach der Premiere entsteht die Revue so, wie sie das Publikum zu sehen bekommt.<sup>87</sup>

In einem anderen Interview verweist „der junge hochbegabte Mitarbeiter Fritz Grünbaums“ auf die Parallelen zwischen Revue und Film:

Die Revue ist meiner Meinung nach die Form des Theaters, die dem Film am nächsten kommt. Revue und Film sind aus ähnlichen Gründen beim modernen Publikum so beliebt. Die rasche Folge der Bilder sowohl in der Revue wie im Film stellen die Geduld nicht auf so eine harte Probe, wie dies bei den meisten Theaterstücken der Fall ist. Der schnelle Wechsel der Schauplätze sagt dem Publikum, das an die nervöse Hast unserer Zeit gewöhnt ist, zu.<sup>88</sup>

Der Erfolg von *Wien – Alles aussteigen!* veranlasste Fritz Grünbaum, noch zwei weitere Revuen mithilfe seines jungen Koautors zu verfassen. Die nächste Revue, die die beiden gemeinsam schrieben, stand vom 31. August bis 20. November 1933 auf dem Spielplan des Hauses: „Täglich ½ 10 Uhr abends und Sonn- und Feiertage 4 Uhr nachmittags: Ausstattungrevue ‚Verliebe dich täglich‘“.<sup>89</sup> Fritz Grünbaum und Franz Engel verantworteten erneut die künstlerische Leitung der Revue, die Musik stammte von Karl Inwald, die Choreografie von Franz Rott, das Bühnenbild von Hermann Krehan.<sup>90</sup> Die *Wiener All-*

87 *Kleines Kino- und Radioblatt* 1933, Nr. 18, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

88 *Wiener Mittagszeitung*, 17.6.1933, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

89 *Neues Wiener Journal*, Wienbibliothek, YB 690/IN 746.

90 Programmheft, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

Über den Pianisten und Komponisten Karl Inwald, der in den 1930er-Jahren zahlreiche Schlagerlieder für Wiener Kabarettisten wie Armin Berg, Hermann Leopoldi oder Franz Engel schrieb und diese auch bei Auftritten am Flügel begleitete, finden sich so gut wie keine Sekundärquellen. Allerdings schrieb er im Jahr 1969 einen Brief an Artur Kaps, in dem er von seinem Leben nach 1934 berichtete: Nach dem „Anschluss“ emigrierte er von Budapest, wo er nach eigenen Angaben ab 1934 im Hotel Ritz als Pianist engagiert gewesen war, nach New York, wo er nach zwei Jahren ohne Arbeitslaubnis zunächst als Pianist in der österreichischen Exilzene gemeinsam mit Armin Berg auftrat, aber schon bald als Charly Inwald in den Luxuslokalen der New Yorker High Society als Barpianist Karriere machte. Inwalds Vater verstarb bereits 1936, seine Mutter kam im Lager Theresienstadt um, ein Bruder überlebte in Brasilien (Brief von Inwald an Kaps vom 18.8.1969, Nachlass Kaps/Diry, CMHF). Franz Rotts Biografie liegt ebenfalls fast zur Gänze im Dunklen. Das *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters* listet einen Ferenc Rott, der ab 1944 als

*gemeine Zeitung* nannte die Premiere „ein gesellschaftliches und künstlerisches Ereignis ersten Ranges“ und schrieb nur 14 Tage später von einem „durchschlagenden Sensationserfolg“, wobei sie neben der schauspielerischen Leistung vor allem die „einzigartigen, von Ladislaus Czettels Meisterhand geschaffenen Kostüme“ hervorhob.<sup>91</sup> Insgesamt 30 Bilder mit Titeln wie *Im Garten der Liebe*, *Amor läßt bitten!*, *Der Rendezvous-Kalender* und ähnlichen drehten sich um amouröse Verwicklungen und Missverständnisse. In der Szene *Die Utensilien der Liebe* traten 14 Girls als Lippenstift, Wimperntusche, Flakon, Federboa, Blumenstrauß, Shawl, Ehering und andere weiblich konnotierte Objekte auf. Franz Engel führte als Conférencier durch das Programm, in das auch einige Filmszenen integriert waren, und agierte in mehreren Doppelconférencen an der Seite Fritz Grünbaums.<sup>92</sup> Am 20. Oktober wurden Teile der Aufführung sogar live von Radio Wien übertragen. Doch Kaps war auch außerhalb Wiens künstlerisch tätig. Am 29. September meldete die *Wiener Allgemeine Zeitung* ein Gastspiel von *Küsst österreichische Frauen!* in Budapest. Als Leiter des Gastspiels nannte das Blatt Artur Kaps.<sup>93</sup>

Während der nationalsozialistische Terror in Deutschland auch unter den Theaterleuten immer mehr Opfer forderte – im September 1933 berichtete die *Wiener Allgemeine Zeitung* von „nicht-arischen“ Schauspieler\*innen und Regisseur\*innen, die sich in „Schutzhaf“ aus Verzweiflung das Leben nahmen – und in Wien nationalsozialistisch gesinnte Studierende die Universität mit Hakenkreuzfahnen, Tränengas und Rauchbomben unsicher machten, entwarf Kaps eine „revueartige Bilderfolge“ für den Opernsänger Alfred Picca-

---

Choreograf in Buenos Aires und Montevideo tätig war. Dass es sich dabei um eben den Choreografen handelt, der 1933 an *Verliebe dich täglich!* mitwirkte, ist möglich (Trapp/Mittenzwei et al. 1999: Bd. 2./2: 807).

Herrmann Krehan (Weimar 1890 – Würzburg 1972) war ein deutscher Schauspieler und Bühnenbildner, der auch unter dem Pseudonym H. M. Crayon auftrat. Ursprünglich Architekt, schuf er ab 1919 Bühnenbilder für bedeutende deutsche Theater und trat auch in einigen Filmen als Schauspieler auf. 1933 floh er nach Wien und arbeitete dort als Bühnenbildner, Conférencier und Schnellzeichner. 1935 emigrierte er über mehrere europäische Staaten und die USA nach Schweden, wo er den Krieg überlebte. Nach Kriegsende war Krehan erneut in den USA tätig und kehrte 1962 endgültig nach Deutschland zurück (Trapp/Mittenzwei et al. 1999: Bd. 2./1: 535 f.).

91 *Wiener Allgemeine Zeitung*, 31.8.1933, 14.9.1933, Wienbibliothek.

Ladislaus Czettel (Budapest 1893/1894 – New York 1949) arbeitete 1931–1932 als Bühnen- und Kostümbildner in Berlin u. a. für Max Reinhardt. 1933–1937 war er als Chefkostümbildner für die Wiener Oper, das Burgtheater und die Wiener Reinhardt-Bühnen tätig. 1938 floh er über Argentinien nach New York, wo er unter anderem Kostümentwurf an Erwin Piscators Dramatic Workshop unterrichtete (Trapp/Mittenzwei et al. 1999: Bd. 2/1, 160).

92 Programmheft, Nachlass Kaps/Diry, CMHF; *Neue Freie Presse*, 20.10.1933.

93 *Wiener Allgemeine Zeitung*, 24.9.1933, Wienbibliothek.

ver, die im November im Ronacher gezeigt wurde.<sup>94</sup> Die *Wiener Allgemeine Zeitung* berichtete unter der Schlagzeile „Piccavers Debut auf der Varietébühne“:

Die Programm-Sensation heißt diesmal Alfred Piccaver, dessen ungeheure Popularität sich das Ronacher-Variete in glücklichster Form zu Nutze macht. Alfred Piccaver tritt in der revueartigen Bildfolge ‚Das ewige Lied‘ auf, deren Idee von Artur Kaps stammt, dem gleichzeitig die stimmungsschönen, einleitenden Verse zu jedem der vier Bilder, in denen Piccaver sich hören läßt, zu verdanken sind. Es war ein glücklicher Gedanke, Piccaver im Kostüm zu zeigen. Er kommt einmal als venezianischer Gondoliere, dann singt er in Biedermeiermaske Schuberts ‚Leise flehen meine Lieder‘, um sich hierauf in einen angelsächsischen Seeoffizier zu verwandeln und schließlich in einer hypermodernen Bar aufzutreten. Piccaver singt seine vier Piecen mit bezauberndem Schmelz seiner gefeierten Stimme und findet im Variete den gleichen stürmischen Beifall wie an seiner eigentlichen Wirkungsstätte.“

Piccavers Szenen waren in Ballettszenen und in ein klassisches Varieté-Programm mit zirzensischen Darbietungen eingebettet. So lobt der Artikel unter anderem die „beiden ‚Bramsons‘ mit ihren Reifenphantasien“ und die „equilibristischen Spielereien der 3 Crescos“, und berichtet weiters, dass „[...] der urdrollige und entzückende Seelöwe ‚Aqua‘“ ebenso begeisterte wie das „elegante und technisch vollendete Tanzpaar Gerlys und Lysia“ oder die „atembeklemmenden Verrenkungen“ des Lime-Trios. Zusätzlich traten Seiltänzer\*innen, Luftakrobat\*innen, Clowns und die Jazzkapelle Karl Kral auf.<sup>95</sup>

Während im Moulin Rouge am 17. November 1933 *Verliebe dich täglich!* zum 100. Mal aufgeführt wurde, liefen die Proben für die neue Revue *Wir senden Liebe!!!*, deren Szenen sich um einen fiktiven, eben nur Liebe sendenden Radiosender drehten, bereits auf Hochtouren. *Wir senden Liebe!!!* wurde nach dem gleichen Muster gestrickt wie schon ihre beiden erfolgreichen Vorgängerinnen. Fritz Grünbaum und Artur Kaps lieferten den Text, Karl Inwald und Bruno Uher die Musik. Franz Engel übernahm wieder die Regie, während Hermann Krehan erneut das Bühnenbild entwarf und Ladislaus Czettel die Kostüme, für die „zwölf Blaufüchse und ungefähr 1500 Blumen und Blüten verwendet“ wurden, da in dem Bild *Die Blumen der Monate* die Darstellerinnen in über und über mit echten Blüten geschmückten Abendkleidern zu sehen waren.<sup>96</sup>

In der Besetzung der Revue spiegelt sich die Emigration deutscher Bühnenkünstler\*innen und die Rückkehr österreichischer Schauspieler\*innen und Tänzer\*innen nach Wien

94 *Wiener Allgemeine Zeitung*, 9.9.1933, 8.II.1933 Wienbibliothek, Seelig 1986: 44.

95 *Wiener Allgemeine Zeitung*, 26.II.1933, Wienbibliothek.

96 *Wiener Allgemeine Zeitung*, 17.II.1933, Wienbibliothek.

wider: Zahlreiche deutsche Exilkünstler\*innen und österreichische Deutschland-Heimkehrer\*innen wurden ins Ensemble integriert, darunter der Tenorbuffo Ernst Duschy, die Tänzerin und Soubrette Anny von Tubay und der Komiker Willi Stettner. Die Wienerin Lilian Ellis, die bereits an *Verliebe dich täglich!* mitgewirkt hatte, war aus Berlin, wo sie als Tänzerin und Ballettmeisterin an Kurt Robitscheks Kabarett der Komiker und im deutschen Film beschäftigt gewesen war, nach Wien zurückgekehrt. Die Schauspielerin Felicitas Corda, ebenfalls aus Wien, verließ Deutschland nach einem letzten Engagement in Breslau, und als zentraler Star war für die „blonde Revue“ die bekannte Wiener Soubrette Rosl Berndt engagiert, die ebenfalls „nach längerer Abwesenheit wieder“ auf einer Wiener Bühne zu sehen war.<sup>97</sup>

Nach der Premiere am 22. November 1933 lobte die *Wiener Allgemeine Zeitung* die „liebenswürdig geistreiche Verulkung des Radios“ und die „entzückenden lustigen Szenen mit zündenden Pointen, die das Publikum nicht aus dem Lachen kommen lassen“, Schönheit und Eleganz der Darstellerinnen und den Witz der Herren, allen voran natürlich Fritz Grünbaum und Franz Engel – aber bereits auch Franz Joham, „der ein volkstümlicher Lustigmacher im besten Sinne des Wortes ist“. Die Kritik meinte abschließend:

Daß die Revuen des Moulin Rouge keine Versager kennen, daß sie immer ihr Publikum fesseln, ist wirklich kein Zufall. In ihnen steckt ehrliche und unermüdliche Arbeit, Großzügigkeit der Inszenierung und ein Reichtum an Ideen, der fast schon an Verschwendung grenzt.<sup>98</sup>

Besonderes Lob erhielt auch das „angenehm ins Ohr gehende Duett ‚Wie geht’s Ihnen, Herr Fröhlich?‘“ (Text: Artur Kaps, Musik: Bruno Uher und Karl Inwald), das in der Interpretation von Fritz Grünbaum (Fritz Fröhlich) und Franz Engel (Fritz Schön), später auch von Fritz Grünbaum und Armin Berg gesungen, zu einem Klassiker des Wiener Kabarets der Zwischenkriegszeit werden sollte:

97 Trapp/Mittenzwei et al. 1999: Bd. 2/1, 198; *ibid.*: Bd. 2/2, 221, 912; *Wiener Allgemeine Zeitung*, 21.11.1933, 25.11.1933, Wienbibliothek.

Rosl Berndt (Wien 1903 – Chichester 1996, bürgerl. Rosa Dunkelblau) wurde in der Wiener Leopoldstadt geboren. Mit nur elf Jahren glänzte sie als „die kleine Rosl“ als Kinderstar am Carltheater, später als jugendliche Sängerin am Ronacher und Simpl. Nach ihrer Heirat mit Simpl-Besitzer Karl Müller, der ihren Künstlernamen Rosl Berndt kreierte, machte sie im Simpl Karriere als Chansonièrre und verzeichnete auch im Ausland große Erfolge. Ihren letzten Auftritt in Wien gab sie 1933 in *Wir senden Liebe!!!*, danach heiratete sie in zweiter Ehe einen rumänischen Ölmagnaten und zog sich von der Bühne zurück (Müller-Johnson 2014: 121–130).

98 *Wiener Allgemeine Zeitung*, 25.11.1933, Wienbibliothek. Am 24. Jänner 1934 übertrug Radio Wien Teile der Aufführung (*Wiener Zeitung*, 24.1.1934).

Schön: Wie geht's Ihnen, Herr Fröhlich?  
 Fröhlich: Wie geht's Ihnen, Herr Schön?  
 Schön: Ich danke, so allmählich.  
 Fröhlich: Auch mir könnt's besser gehen!  
 Schön: Was sagen Sie zur Garbo?  
 Fröhlich: Ich find sie sehr appart.  
 Sie hat sich jüngst entkleidet in meiner Gegenwart.  
 Schön: Sie kennen sie persönlich?  
 Fröhlich: Aus allernächster Näh!  
 Schön: Sie hat sich ausgezogen?  
 Fröhlich: Im Chambre Separee!  
 Schön: Wo ist denn das gewesen?  
 Fröhlich: Im Film hab ich's geseh'n.  
 Schön: Auf Wiedersehn, Herr Fröhlich!  
 Fröhlich: Auf Wiedersehn, Herr Schön!

Schön: Wie geht's Ihnen, Herr Fröhlich?  
 Fröhlich: Wie geht's Ihnen, Herr Schön?  
 Schön: Ich danke, so allmählich.  
 Fröhlich: Auch mir könnt's besser gehen!  
 Schön: Was sind Sie so verärgert, so bös und so nervös?  
 Fröhlich: Ich hab im Schlaf gesprochen,  
 drum ist meine Frau jetzt bös!  
 Schön: Was haben sie gesprochen,  
 daß sie es nicht verzeiht?  
 Fröhlich: Ich kauf dir einen Breitschwanz, geliebte Adelheid!  
 Schön: Und deshalb ist sie böse?  
 Fröhlich: Meine Frau heißt doch Helen'!  
 Schön: Auf Wiedersehn, Herr Fröhlich!  
 Fröhlich: Auf Wiedersehn, Herr Schön!  
 [...].

Und in noch weiteren 15 Strophen ärgert sich Fritz Fröhlich über die amourösen Abenteuer seiner Tochter, nimmt bekannte Wiener Persönlichkeiten und aktuelle politische Ereignisse aufs Korn, verdreht Sprichwörter, prahlt mit außerehelichen Eroberungen, schimpft über ungeliebte Verwandte und erzählt von absurden Erlebnissen.<sup>99</sup> Die Aben-

99 Sketchbücher, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.



teuer der beiden Protagonisten Fritz Fröhlich und Fritz Schön, die stets gleich gekleidet in schwarzen Hosen und weißem Sakko mit Girardi-Hut am Kopf und Spazierstock in der Hand auf die Bühne traten, sollten noch unzählige Sketche und Doppelconférencen füllen. Der Humor der beiden Figuren blieb bis in die 1960er-Jahre populär, und *Fröhlich und Schön* erheiterten im Doppelpack ihr Publikum an den unterschiedlichsten Spielstätten in Österreich, Deutschland, Italien, Rumänien, den Niederlanden, Spanien. In den Jahren 1942 bis 1944 wurde *Fröhlich und Schön* auch in den Lagern Theresienstadt und Westerbork von jüdischen Inhaftierten – ehemaligen Freunden und Mitarbeitern von Artur Kaps – aufgeführt.<sup>100</sup>

1933 bedeutete für Artur Kaps das Jahr des großen Durchbruchs. Nun als Regisseur, Produzent und Autor in Wien und Budapest an renommierten Etablissements tätig, arbeitete er mit den bedeutendsten Größen des Wiener Kabarets wie Karl Farkas, Fritz Grünbaum und Franz Engel zusammen. Und so schließt das *Kleine Kino- und Radioblatt* einen Artikel über ihn mit den Worten:

Weg ist der junge Mann aus der Armeleutewohnung, der heute ein berühmter und gar kein armer Mann mehr ist. Was ihn einigermaßen mit Stolz erfüllt ist, daß er alles aus eigener Kraft geworden ist und daß er draußen in der Vorstadt, von wo er hergekommen ist [die Leopoldstadt], so viel Erfolg hat [...].<sup>101</sup>

100 Artur Kaps hatte *Fröhlich und Schön* ab 1935 auf allen seinen Auslandstourneen mit seiner Kompanie, der „Wiener Spielzeugschachtel“, im Programm und brachte Couplet und Doppelconférencen auf Deutsch, Schweizerdeutsch, Italienisch und Niederländisch. In Spanien waren *Fröhlich und Schön* in den 1940er- und 1950er-Jahren dank ihm und seiner Truppe in einer spanischen Version als *Señor Pujades* und *Señor Castel(ls)* beliebt. Das populäre Couplet, in das Kaps stets aktuelle Ereignisse mit einflocht, wurde in den 1960er-Jahren durch das spanische Nationalfernsehen erneut einem größeren Publikum bekannt. Der jüdische Schauspieler Bobby John, 1934 Ensemblemitglied der „Wiener Spielzeugschachtel“, führte das Couplet mit dem Hofer-Kabarett im Lager Theresienstadt ab 1942 im Rahmen der „Bunten Abende“ auf, die inhaftierte Künstler\*innen organisierten. Der Schauspieler und Komiker Hans Hofer hatte 1934 ebenfalls bei der „Wiener Spielzeugschachtel“ mitgewirkt (Hippen 1988: 178–182). Nach Ende des Zweiten Weltkriegs erfreuten sich die Figuren *Fröhlich und Schön* in Deutschland weiterhin großer Beliebtheit. Bobby John, der die Verfolgung durch die Nationalsozialist\*innen überlebte, stand bis zu seinem Tod 1966 gemeinsam mit seinem Bühnenpartner Roman Sporer als *Fröhlich und Schön* auf der Bühne, und noch 1960 wurden Schallplatten mit Sketchen der beiden Wiener Protagonisten veröffentlicht (Brief von Roman Sporer an Kaps vom 14.6.66, Nachlass Kaps/Diry, CMHF; *Herr Fröhlich und Herr Schön* auf Tempo Schallplatten, EP 4195, Special-Record, im Besitz der Verfasserin). Franz Engel floh 1938 in die Niederlande, wo er 1943 von der deutschen Besatzung verhaftet und Ende des Jahres im Durchgangslager Westerbork interniert wurde. Dort trat er 1944 bei den von Max Ehrlich inszenierten „Bunten Abenden“ gemeinsam mit diesem als *Fröhlich und Schön* auf (Bergmeier 1998: 106, 114 f., 156; Trapp/Mittenzwei et al. 1999: Bd. 2/1, 225).

101 *Kleines Kino- und Radioblatt* 1933, Nr. 18, Nachlass Kaps, CMHF.

Während Fritz Grünbaum und Artur Kaps im Februar 1934 bereits die vierte gemeinsame Revue für das Moulin Rouge entwarfen, eskalierten die politischen Spannungen, die sich seit Jahren zwischen dem nationalkonservativen und dem sozialdemokratischen Lager aufgebaut hatten, vom 12. bis zum 15. des Monats in den sogenannten Februarkämpfen. Der österreichische Bürgerkrieg, während dessen sich Polizei, Bundesheer, Heimwehr und der illegale Republikanische Schutzbund in den Arbeiterbezirken Wiens und anderer österreichischer Industriestädte heftige Gefechte lieferten, endete mit mehr als 1600 Toten und Verwundeten (vor allem auf Seiten der Sozialist\*innen) und dem Verbot der Sozialdemokratischen Partei und aller ihrer Organisationen in Österreich. Vorangegangen waren den Februarkämpfen eine Rekordarbeitslosigkeit im Jahr 1933 von 600.000 Personen, also 27 Prozent der österreichischen Bevölkerung (von denen aber nur 60 Prozent vom Staat unterstützt wurden).<sup>102</sup> Der Ausgang des österreichischen Bürgerkriegs, von der Sozialdemokratin Hilde Spiel als „Ende unserer Welt“ empfunden, ließ manche Österreicher\*innen bereits ahnen, was die Zukunft bringen würde: „Was vier Jahre später geschah, war entsetzlich, aber vorhersehbar gewesen für alle, die ihre Augen nicht davor verschließen wollten“.<sup>103</sup>

Nur wenige Wochen später lief am 8. März 1934 im Moulin Rouge die vierte Grünbaum-Kaps-Revue *Herz ist Atout* an, die bis zum 30. April gespielt wurde und in der neben Franz Engel und Fritz Grünbaum auch Armin Berg mitwirkte.<sup>104</sup> Bruno Uher und Franz Inwald hatten die Musik geschrieben, Franz Rott zeichnete für Regie und Choreografie verantwortlich. Kostüme und Bühnenbilder stammten aus der Hand von Alfred Kunz. Das Ensemble bestand aus Franz Joham, Grete Wagner, Lola von Hübner, Gritt Schörk (vermutlich ein Pseudonym für Grete Schörg), Hans Hofer, Fritz Strehlen und Rosl von Bischoff. Armin Berg und Fritz Grünbaum sangen als *Zwei alte Bekannte* im Duett das seit *Wir senden Liebe!!!* populäre Couplet *Wie geht's Ihnen Herr Fröhlich?* und brachten danach erneut in den Rollen von *Fröhlich* (Grünbaum) und *Schön* (Berg) die Grillparzer-Parodie *Ottokar Schöns Glück und Ende*. In unterschiedlichen Sketchen wurden die Wiener Museen humoristisch vorgestellt. Grünbaum und Kaps verfassten auch den Text zu den Liedern, die in der neuen Revue gesungen wurde, darunter *Schade, kleine Frau* (Musik: Bruno

---

Der letzte Satz des Artikels verweist vermutlich auf eine von Kaps verfasste oder zumindest geleitete Revue an einem Vorstadttheater. Üblicherweise wurden in der Stadt erfolgreiche Revuen nach Spielschluss noch einmal an einem Vorstadttheater gezeigt, um maximalen Gewinn zu schöpfen und die ausgesprochen hohen Produktionskosten wieder einzufahren. Auf welche Revue sich der Artikel hier bezieht, konnte nicht mehr eruiert werden.

102 Eigner/Helige 1999: 171–175; Tälös/Manoschek 1984: 41–44.

103 Spiel 1989: 102.

104 *Neues Wiener Journal*, Wienbibliothek, YB 690/IN 746.

Uher/Karl Inwald), das später auch von den Comedian Harmonists interpretiert wurde.<sup>105</sup> Im Sommer 1934 taten Artur Kaps und Franz Joham einen gemeinsamen Schritt, der ihren Lebensweg entscheidend verändern sollte – sie gründeten ihre eigene Revuekompanie, die sie „Die Wiener Spielzeugschachtel“ taufte. Allerdings geschah dieser bedeutsame Schritt eher aus einer Notlage heraus. Laut späteren Erzählungen der beiden ging das Moulin Rouge aufgrund der zu aufwendigen Revuen in Konkurs, und Direktor Arthur Glück sah sich außerstande, den beiden ihre noch ausstehende Gage zu zahlen. Sie gaben sich aber mit einigen Kostümen und Bühnenbildern aus den vorangegangenen Revuen zufrieden und stellten damit ihre eigene kleine Produktion auf die Beine. Das erste Ensemble nahm sich mit ungefähr zehn bis zwölf Personen noch bescheiden aus: Eine Vedette samt Galan, zwei Komiker und an die sechs Girls brachten lose Nummern, die im Wesentlichen aus Doppelconférences, Sketchen, Gesang und Tanz bestanden.<sup>106</sup> Für die erste Revue *Alles fürs Herz* engagierte Artur Kaps Darsteller\*innen, mit denen er schon früher zusammengearbeitet hatte sowie einige junge Nachwuchstalente, die ihn vermutlich billiger kamen als altgediente Kabarett-Veteran\*innen. Der Komiker Leo Stoll, mit dem er schon 1930 auf Deutschlandtournee gegangen und der 1933 am Simpl engagiert gewesen war, und Franz Joham traten als zentrale Komiker der Revue auf.<sup>107</sup> Als Komiker der zweiten Reihe fungierten Bobby John und der deutsche Tenorbuffo Ernst Duschy, der bereits an *Verliebe dich täglich!* mitgewirkt hatte. Ebenfalls vom Moulin Rouge kam die junge Vedette Rosl von Bischoff. Neu war die Akrobatikränzerin Gigotte Walter, die mit ihren zwei „Kameraden“ atemberaubende Kunststücke vorführte. Die 20-jährige Wienerin Gretl Schörg tanzte und sang an der Seite Franz Johams in einem ihrer ersten Engagements überhaupt und begann mit *Alles fürs Herz!* eine 40 Jahre dauernde Bühnenkarriere als Schauspielerin und Operettensängerin.<sup>108</sup> Sie erinnert sich in ihren Memoiren an das Titellied der Revue:

105 Programmheft, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

Die Aufnahme der Comedian Harmonists ist bis heute erhalten (Electrola E.G. 3180, Matr.-Nr. ORA 66-III). Andere Quellen geben statt Fritz Grünbaum Rudolph Bertram als Koautor des Liedes an (*Radio Wien*, Heft Nr. 44, 28.7–3.8.1935). Rudolph Bertram war das Pseudonym des 1933 aus Deutschland geflohenen Textdichters und Komponisten Robert Gilbert (bürgerl. Robert David Winterfeld), der die Liedtexte zu 50 Operetten, darunter Welterfolge wie *Im weißen Rößl* oder *Der Kongreß tanzt*, und für über 100 Tonfilme, unter anderem *Die Drei von der Tankstelle*, geschrieben hatte (Trapp/Mittenzwei et al. 1999: Bd. 2/1, 312 f.).

106 Radiointerview für *Diálogo con ...*, Radio Nacional de España, ca. 1980–1983, Privatarhiv Francisco Trilló Milián.

107 Haybäck 1977: Bd. 2, 141.

108 Rittweger 2004.

Alles für's Herz  
 Freude und Schmerz.  
 Mal ist das Glück dir hold,  
 mal geht's daneben  
 so wie die Kugel rollt,  
 muss man das Leben eben nehmen.<sup>109</sup>

Die Premiere der Revue in Österreich fand laut Franz Joham am 25. Juli 1934 am Grazer Orpheum statt, denn Artur Kaps setzte auf die Bekanntheit des Grazers, die dieser in seiner Heimatstadt wegen seines früheren Engagements am Grazer Orpheum noch genoss. Zumindest erzählte Franz Joham dies später so in verschiedenen Interviews. Doch während der Vorstellung sei ihnen aufgefallen, dass das Publikum außergewöhnlich bedrückt gewesen sei und auf die Späße auf der Bühne kaum reagiert habe. In der Pause sei dann die Polizei erschienen und habe die weitere Aufführung untersagt: Kanzler Dollfuss sei ermordet worden. In Folge mussten alle österreichischen Theater eine Woche schließen, was für die junge Kompanie einen großen Verlust bedeutete. Nach der erzwungenen Pause konnte *Alles fürs Herz!* in Graz jedoch einen großen Erfolg verbuchen.<sup>110</sup> Tatsächlich war Engelbert Dollfuß an diesem Tag im Zuge eines nationalsozialistischen Putschversuches erschossen worden. Waren die Putschisten in Wien bald verhaftet wurden, konnten in der Steiermark, in Kärnten und Oberösterreich die nationalsozialistischen Aufstände erst nach einigen Tagen niedergeschlagen werden. Doch die geistigen Rädelsführer, die den Putschplan entworfen hatten, konnten sich nach Deutschland in Sicherheit bringen.<sup>111</sup>

Nach einem ermutigenden ersten Erfolg in Graz könnte die „Wiener Spielzeugschachtel“ mit ihrer Revue *Alles fürs Herz!* zu ihrer ersten Auslandstournee nach Bukarest aufgebrochen sein. Zwar sind weder in den Nachlässen von Kaps und Diry, die die Revue vermutlich als Sekretärin begleitete, noch im Nachlass von Joham und von Bischoff Dokumente dazu erhalten, aber Gretl Schörg, die als Soubrette mit auf Tournee ging, erinnert sich in ihren Memoiren an die Strapazen, die den Künstler\*innen von der Direktion zugemutet wurden:

Um die Kosten für die auswärtigen Einsätze so gering wie möglich zu halten, wurde jeweils die preiswerteste Lösung für Transport und Unterkunft gewählt. Unser erster Auslandsauftritt mit dieser Revue und diesem Programm erfolgte in Bukarest. Eine lange und äußerst unbequeme Fahrt wartete auf uns. In einem kleinen Eisenbahnabteil quetschten wir uns

109 Ibid.

110 Radiointerview für *Diálogo con ...*, Radio Nacional de España, ca. 1980–1983, Privatarchiv Francisco Trilló Milián.

111 Scheuch 2005: 135–146.

bei enormer Hitze mindestens 18 Stunden mit acht Personen zusammen. [...] Ebenso unvergesslich bleibt in meiner Erinnerung unsere Unterkunft in dieser Stadt. Die Direktion hatte uns alle in Privatzimmern untergebracht, zum Teil mit zwei oder gar drei Personen. Als wir abends müde in unserer Unterkunft ankamen, fiel es uns noch gar nicht so auf, wie primitiv alles war. [...] Ich bekam ein Doppelzimmer mit einer Kollegin. [...] Nach dem Waschen schlief ich sofort ein. Doch irgendetwas störte mich im Laufe der Nacht so heftig, dass ich wach wurde, das Licht einschaltete und meine Kollegin wach rüttelte. Als sie endlich wach geworden war, erschrak sie. ‚Gretl, du bist ja voller Wanzen!‘, rief sie entsetzt.<sup>112</sup>

Die Hitze, über die Schörg in ihren Memoiren klagt, würde durchaus zu einer Reise nach Bukarest im August 1934 passen.

Im Herbst gastierte die Revue an verschiedenen Bühnen der Wiener Vorstadt: im September und Oktober 1934 auf der Schmelz am Colosseum in der Schanzstraße, im November am Favoritner Colosseum in der Landgutgasse 2 und im Dezember am Variété Westend in Hernalz.<sup>113</sup> In der Vorstadt erwies sich die Kaps-Revue als überaus populär, denn ein Zeitungsartikel in der zionistische Zeitung *Die Stimme* vom Herbst 1934 berichtet anerkennend über:

die große Revue ‚Alles fürs Herz‘, die bereits einen Rekordbesuch von mehr als 70.000 Menschen aufweist und zu der sich die Leute drängen, als ob man dort etwas geschenkt erhielte. Allerdings: frohes Lachen ist auch ein Geschenk. Das wissen die Leute auf der Schmelz sowohl wie im Favoritner Colosseum, wo jetzt die Revue gespielt wird.<sup>114</sup>

Auch die *Illustrierte Kronen-Zeitung* lobte am 7. November 1935:

Der Schlager des Fünfhauser Colosseums, die große Ausstattungsrevue ‚Alles fürs Herz‘, ist jetzt ins Favoritner Colosseum übersiedelt, wo sie sieghaft dem ersten Hunderter entgegengeht. Artur Kaps ist damit wirklich ein Volltreffer gelungen. Es ist aber auch einfach alles da, was sich der Besucher nur wünschen mag. Eine verschwenderische Ausstattung, fesche Schlager, prachtvolle Kostüme, dazu viel Witz und Humor. Ganz ausgezeichnet auch die Darstellung. [...] Leo Stoll und Franz Joham, zwei Komiker von zwerchfellerschütternder Wirkung. [...] Besondere Anerkennung gebührt auch dem gut eingespielten Orchester unter Kapellmeister Leopold Führers Leitung. Das Favoritner Colosseum dürfte jedenfalls mit ‚Alles fürs Herz‘ für einige Zeit der Repertoiresorgen ledig sein.

112 Rittweger 2004: 28.

113 *Das Kleine Blatt*, 10.9.–13.12.1934.

114 *Die Stimme*, 30.11.1934, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

Für Franz Joham war 1934 auch abseits der Bühne ein arbeitsreiches Jahr. In einer ersten Filmrolle spielte er in der Musikkomödie *Ein Stern fällt vom Himmel* einen zerstreuten Aufnahmeleiter namens Schreiner an der Seite des berühmten Tenors Joseph Schmidt. Regisseur Max Neufeld hatte Deutschland ebenfalls 1933 verlassen müssen und war vorübergehend nach Wien zurückgekehrt, wo er den Musikfilm um den jungen, etwas tollpatschigen Tenor Joseph Reiner (Joseph Schmidt) inszenierte. Reiner gelingt nach zahlreichen Verwechslungen und Verwirrungen nicht nur der große Durchbruch als Sänger beim Film, er gewinnt auch die Liebe seiner angebeteten Annerl. Franz Joham hatte in dieser kleinen Nebenrolle die Möglichkeit, sein komisches Geschick auch im Film unter Beweis zu stellen. Auch in dem österreichischen Filmdrama *Vorstadtvarieté. Die Amsel von Lichtental* hatte Franz Joham eine winzige Rolle als Stellungspflichtiger, der von einem grimmigen Feldwebel (Fritz Imhoff) recht grob zur Stellung geschliffen wird. Regisseur Werner Hochbaum zeigte in diesem Filmdrama die Welt des einfachen Varietés in einem ungewöhnlich realistischen, ungeschönten Licht. In einer kargen Inszenierung, die ohne die übliche Opulenz der Varietéfilme jener Jahre auskommt, spielt Luise Ullrich eine junge Sängerin, die von den widersprüchlichen Erwartungen ihrer schauspielenden Familie und ihres eifersüchtigen Verlobten zerrissen wird.

Zeitgleich zu seinem Erfolg an den Wiener Vorstadtbühnen schrieb Artur Kaps für den Simpl eine eigene Revue, die sich um die beiden Conférenciers Franz Engel und Fritz Wiesenthal drehte. Im Mai 1934 war der Simpl-Besitzer Alexander Goldfarb nur knapp einer Pleite entgangen, vielleicht entsprang das Engagement des jungen Kaps dem Versuch, neuen Wind in das Etablissement in der Wollzeile 36 zu bringen. *Wir zeichnen hochachtungsvoll. Ein lustiger Brief in 26 Blättern von Artur Kaps* stand vom 15. September bis 29. November 1934 auf dem Spielplan des renommierten Hauses.<sup>115</sup> Neben den beiden bekannten Zugpferden wirkten auch einige alte Ensemblemitglieder des Moulin Rouge mit, die Kaps an den Simpl gefolgt waren: Lola von Hübner, Traute Alpenburg, John Pullmann, Grete Wagner, Rudolf Dittrich. Als Attraktion waren die Diseuse Charlotte Waldow, die bereits in den 1920er-Jahren mit Hermann Leopoldi und Fritz Wiesenthal an deren Kabarett *LW* aufgetreten war, und der Steptänzer Bobby York vom Londoner Palladium in die Revue integriert. Die Musik stammte von Robert Schwarz, Franz Engel übernahm die Regie.<sup>116</sup> Die Liedtexte verfasste Artur Kaps gemeinsam mit Ida Sinek, „eine bekannte Kabarettautorin“ und eine der ganz wenigen textenden Frauen am männlich dominierten Kabarett. *Wir zeichnen hochachtungsvoll* kam beim Publikum offensichtlich gut an, denn im November meldet ein Zeitungsartikel über Kaps: „Die lustige Kaps-Revue im Simpl, ‚Wir zeichnen hochachtungsvoll‘ geht bereits der 60. Aufführung entgegen“ und

<sup>115</sup> *Neues Wiener Journal*, Wienbibliothek, YB 690/IN 746, YB 690/IN 746; Usaty 2009: 61.

<sup>116</sup> *Wiener Neueste Nachrichten*, 20.9.1934; Ploog 2015: 541; Programmheft, Nachlass Kaps/Diry, CMHF; Wiener 1991: 105.

nennt weiters das Stück einen „Bombentreffer gleich zu Saisonbeginn“. <sup>117</sup> So hatte Kaps zeitgleich *Alles fürs Herz!* mit einem Ensemble weniger bekannter Darsteller\*innen an den Vorstadtbühnen laufen, während die in Wien seit 1920 populären und erfolgreichen Conférenciers Engel und Wiesenthal in einer anderen Kaps-Revue am prestigeträchtigeren Simpl in der Innenstadt auftraten.

Vom 30. November 1934 bis 14. Februar 1935 brachte Artur Kaps am Simpl seine neue Revue *Was ist gefällig?*, wiederum mit Franz Engel und Fritz Wiesenthal in den Hauptrollen. Bruno Uher schrieb die Musik, Franz Engel inszenierte und Artur Rebner, Salpeter (Pseudonym von Karl Pollach) und Ida Sinek verfassten Einlagen. <sup>118</sup> Annonciert wurde die neue Produktion wie folgt:

Ein Kaufhaus des Humors im Simplicissimus. Freitag, den 30. D., findet im Simplicissimus die Uraufführung der Novität ‚Was ist gefällig‘ von Artur Kaps statt. ‚Was ist gefällig‘ ist ein Kaufhaus des Humors, das in 24 Abteilungen Witz und Humor sprüht. Die musikalische Untermalung der Simpl-Novität hat Bruno Uher besorgt. [...]. <sup>119</sup>

Statt wie üblich in Bilder war die Revue einem Kaufhaus gleich in Abteilungen unterteilt. In der „Abteilung 14“ gab es eine Parodie auf einen Wiener und einen deutschen Bühnenklassiker, die sich *Flederfaust* nannte und Elemente aus der *Fledermaus* von Johann Strauß und Goethes *Faust* mischte. <sup>120</sup> Die „Abteilung 18“ brachte mit „Autosuggestion“ einen Sketch, in dem Franz Engel gnadenlos Autotypen und -marken verdrehte, aus einem „Cabriolett“ ein „Labrikoleh“, aus einer „Limousine“ eine „Melusine“ und aus einem „Cadilak“ ein „Ladikak“ machte. Implizit machten sich Engel und Wiesenthal in dem Sketch auch über „führende“ Politiker lustig:

Wiesenthal: Also was muß jeder Automobilist bei sich haben? Einen ...

Engel: Einen ...

Wiesenthal: Führer ...

Engel: Führer?

Wiesenthal: Schein.

<sup>117</sup> *Die Stimme*, 30.11.1934, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

<sup>118</sup> *Neues Wiener Journal*, Wienbibliothek, YB 690/IN 746.

Artur Rebner (Lemberg 1890–1949 Los Angeles) war ein österreichischer Autor und Komponist. Er schrieb Schlager, Chansons und Libretti für Texte für Operetten und Revuen. 1938 floh Rebner über die Schweiz und Frankreich nach Mexiko, von wo er 1947 in die USA reiste und sich in Hollywood niederließ (Trapp/Mittenzwei 1999: Bd. 2/2, 760).

<sup>119</sup> Artikel ohne weitere Angaben, vermutlich November 1934, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

<sup>120</sup> Haybäck 1977, Bd. 1: 189.

Engel: No also. (Pause) Wozu brauch ich einen Führerschein?

Wiesenthal: Jeder Führer muß einen Führerschein haben.

Engel: Bin ich ein Führer?

Wiesenthal: Nein, ein Fahrer.

Engel: Dann brauch ich einen Fahrerschein.<sup>121</sup>

Zeitgleich mit der neuen Revue am Simpl gastierte Kaps mit *Wir senden Liebe!!!* im Jänner 1935 am Colosseum in der Schanzstraße, wo er bereits im Vorjahr *Alles fürs Herz!* aufgeführt hatte. Leo Stoll, Walter Kochner und Franz Joham sowie Bobby York zählten zum Ensemble.<sup>122</sup>

1934 hatte Artur Kaps neben dem Durchbruch mit seiner eigenen Revue-Kompanie und seinen Kassenschlagern an Moulin Rouge und Simpl auch großen Erfolg als Liedtexter. Im Herbst verfasste er einen deutschen Text zu dem rumänischen Schlager *Nu Ma Uita (Vergiß mich nicht)*, Musik: Jon Vasilescu). Wesentlich populärer und bis heute bekannt wurde jedoch das Wienerlied *Wann der Herrgott net will, nutzt es gar nix!*, dessen Text er ebenfalls im Herbst 1934 gemeinsam mit dem Wiener Lied-Sänger Ernst Arnold verfasste:

Wenn der Herrgott net will, nutzt es gar nix,  
Schrei net rum, bleib schön stumm, sag es war nix.  
So war's immer, so bleibt es für ewige Zeit,  
Einmal ob'n, einmal unt, einmal Freud', einmal Leid.  
Wenn der Herrgott net will, nutzt es gar nix,  
Sei net bö's, net nervös, denk es war nix.  
Renn nur nicht gleich verzweifelt und kopflos herum,  
Denn der Herrgott weiß immer warum.  
Die Welt is so schön, und die Welt ist so reich,  
Doch ist halt das Leben für alle nicht gleich.  
Es geht durcheinander, es ist kunterbunt  
Und doch ist die bucklige Welt kugelrund.  
Ein jeder Mensch hofft, und ein jeder Mensch strebt,  
Doch viele sind da, die umsonst nur gelebt,  
Was nützt alles Denken, es gibt nur den Schluß,  
Es kommt schließlich alles, wie es kommen muß [...].<sup>123</sup>

<sup>121</sup> Sketchbücher, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

<sup>122</sup> *Illustrierte Kronen-Zeitung*, 8.1.1935.

<sup>123</sup> Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

Ernst Arnold (Wien 1892 – Wien 1962, bürgerl. Ernst Jeschke) war ein Komponist und Sänger von



Das Lied, das heute vor allem durch eine spätere Interpretation von Hans Moser bekannt ist, passte mit seiner autoritätshörigen, passiven Haltung gut ins katholisch-regressive Weltbild, das die ständestaatliche Regierung propagierte. Prominent wurde das Lied auch 1939 in Hubert Marischkas Filmkomödie *Das Glück wohnt neben an eingesetzt*.<sup>124</sup> Auch *Walzermelodien sind ein Gruß aus Wien*, dessen Text Artur Kaps und Hans Robinger zur Musik von Anna-Maria Chorinsky-Hardegg verfassten, fällt unter das Genre des sentimental Wiener Liedes.<sup>125</sup> Noch einen weiteren Liedtext schrieb Kaps gemeinsam mit Hans Robinger, nämlich zu dem amerikanischen Foxtrott *Oh Muki Muki Oh* (Musik: Peter DeRose), der unter anderem vom Oscar-Joost-Tanz-Orchester und mit dem Wiener Interpreten Luigi Bernauer eingespielt wurde (Polydor 17 147-A, aufgenommen im Juli 1935).

Vom 15. Februar 1935 bis 3. April 1935 brachte der Simpl eine dritte Kaps-Revue: „Simplicissimus: Täglich ½ 9; Sonntag auch ½ 5 Uhr bei kleinen Preisen: ‚Setzt Euch, Kinder!‘ mit Franz Engel, Fritz Wiesenthal, Charlotte Waldow, Fritz Strehlen und Joan Baron, North-Palast, New York“.<sup>126</sup> Die Liedtexte hatte Kaps erneut mit Ida Sinek verfasst, die Musik steuerte Robert Schwarz bei. Franz Engel übernahm die Inszenierung der Revue, die unter anderem der alten Nestroy-Burleske *Die schlimmen Buben* in der Schule eine moderne Fassung verpasste. Während das Programm einen „Lachkurs für Fortgeschrittene in 24 Klassen“ verspricht, urteilt die eher gemischte Premierenkritik in den *Wiener Neuesten Nachrichten*:

Man geht wieder in die Schule, hört und lernt viel, was für unverdorbene Kinderseelen nicht bestimmt ist. Bei der Anzahl der Klassen bleibt für jede nur wenig Zeit. Sie zeichnen sich durch Kürze und – das Sprichwort behält recht – auch durch Würze aus. [...] Der ‚Lachkurs‘, der manchmal sogar ein wenig sentimental wird, fand Beifall; das Publikum bei der Pressepremiere ging mit.<sup>127</sup>

---

Wienerliedern und der Bruder des Operetten- und Wienerliedsängers und Filmschauspielers Fritz Imhoff. Arnold begann seine musikalische Karriere 1912 als Opern- und Operettensänger. Sein großer Durchbruch gelang ihm in den 1920er-Jahren durch Auftritte im Radio (Spitznagel 2011: 14; Weber 2006: 350).

124 Pfoser/Renner 1984: 236–240.

125 Anna-Maria Chorinsky-Hardegg (Brünn 1899 – Wien 1988) war eine österreichische Komponistin und Sängerin. Ab Mitte der 1930er-Jahre komponierte sie eigene Wienerlieder und Schlager ([http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_C/Chorinsky-Hardegg\\_Anna-Maria.xml](http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_C/Chorinsky-Hardegg_Anna-Maria.xml), zuletzt abgerufen am 28.02.2023).

126 *Neues Wiener Journal*, Wienbibliothek, YB 690/IN 746.

127 Programmheft, Nachlass Kaps/Diry, CMHF; *Wiener Neueste Nachrichten*, 19.2.1935.

Die *Neue Freie Presse* berichtete unter dem Titel *Schlimme Buben in der Simpl-Schule* am 20. Februar 1935 um einiges positiver:

Nestroys altberühmte ‚Schlimme Buben in der Schule‘ werden von Zeit zu Zeit lebendig, man sieht sie gern wieder, auch wenn sie als hochmoderne Naseweise von 1935 in der Fassung von Artur Kaps kommen, zumal sie in Franz Engel und Fritz Wiesenthal drollige Darsteller finden. Eine solche urkomische Schulszene ist der Auftakt zu dem neuen ‚Lachkurs für Fortgeschrittene‘ in der Kleinkunsthöhne ‚Simplizissimus‘, der den Titel ‚Setzt euch, Kinder!‘ führt. Charlotte Waldow ist die arg zum Besten gehaltene Lehrerin, Gretl Jira und Edritha Ragetté sind im Gegensatz zu den bösen Franzl und Fritzl brave, sittsame und auch hübsche Kinder, an denen man seine Freude haben kann. Alle diese Personen kehren im Laufe der zwei Dutzend Bilder in verschiedenster Gestalt wieder, am wirksamsten in der Szene ‚Ich muß mal wieder in Grinzing sein‘, in der Wiesenthal einen Heurigungsänger einfach glänzend kopiert und Engel ein patriotisches Lied zum Herzen gehend vorträgt. Die Waldow hat ihre ganz große Szene als böhmakelnde Wohnungsvermieterin und findet auch mit dem ironischen Chanson ‚Schade‘ stürmischen Beifall. Franz Engel zeigt dann später noch, wie täuschend er künstlerische Berühmtheiten zu kopieren versteht, indem er Schallplatten von Marlene Dietrich, Joseph Schmidt, Hans Moser aussendet, und bringt auch wieder, vom Publikum bedankt, das von ihm geschaffene tönende Witzjournal. Der stets gern gesehene Fritz Strehlen, der fescbe Fred Steinbacher, die rassige Tänzerin Joan Baron und die 3 Charlies ergänzen das Ensemble. Robert Schwarz hat eine flüssige Musik komponiert. Der neue Lachkurs im ‚Simpl‘ sollte nicht versäumt werden.

Das *Tönende Witzjournal* von Franz Engel bestand im Wesentlichen aus sogenannten Black Outs, kurzen, szenisch dargestellten Witzen, die in den 1930er-Jahren sehr beliebt waren. Üblicherweise wurden drei bis fünf Black Outs hintereinander gespielt und manchmal mit politischen Anspielungen gespickt.<sup>128</sup> Eines dieser Black Outs des *Tönenden Witzjournals* in der „Klasse 22“ spielte sich zwischen einem Ohrenarzt (Fritz Wiesenthal) und seinem schwerhörigen Patienten ab (Fritz Strehlen) ab:

Arzt: Also, Sie sind wieder gänzlich hergestellt, Ihr Gehör ist vollständig in Ordnung. Sie hören wieder ausgezeichnet.

Patient: Was bin ich Ihnen schuldig?

Arzt: 30 Schillinge.

Patient: 40?

Arzt: Ja 50! Sie hören ausgezeichnet.

---

128 Haybäck 1977, I. Bd.: 186.

Ein anderes macht sich recht misogyn über verflogene eheliche Zuneigung lustig:

Mann und Frau kommen ins Kaffeehaus und setzen sich zu Tisch.

Mann (Franz Engel): Ober! Ober!

Kellner (Fred Steinbacher): Bitte? Die Herrschaften wünschen?

Mann: Was?

Kellner: Was die Herrschaften wünschen?

Mann: Mir bringen Sie einen Americain. Was willst du?

Frau (Edritha Ragetté): Auch einen Americain.

Mann: 2 Americain, aber schnell!

Kellner: Bitte sehr, bitte gleich!

Frau: Was du wieder für ein Gesicht machst!

Mann: Aber lass mich in Ruhe.

Frau: Ich kann dieses Leben nicht mehr ertragen, mein Dasein ist eine Qual! Ich habe genug. Diese Behandlung von dir ist menschenunwürdig. Ich halte das nicht mehr aus! Ich erschieße mich!

Nimmt einen Revolver aus der Tasche und erschießt sich.

Mann: Ober! Nur einen Americain!<sup>129</sup>

Die Revuen, die Artur Kaps 1933 bis 1935 für das Moulin Rouge und den Simpl schuf, gehörten zur Gattung der Kabarettrevuen:

Es werden unter einem weitgespannten Übertitel (= Thema) 20 bis 30 Einzelszenen (= Bausteine des alten Nummernkabarets, also: Couplet, Chanson, Conference, Sketch ...) mit einem losen Handlungsfaden verbunden. Von der klassischen französischen Jahresrevue übernahm man oft die *Compère/Commère* Gestalten (meist Grünbaum/Farkas oder Engel/Wiesenthal). Diese Figuren stellen in dem Stationsschema die Verbindung von einem Bild zum anderen her. [...] Die kompakte Kabarett-Revue wird von ein bis drei Autoren verfasst.<sup>130</sup>

Die Jahre 1934 und 1935 konsolidierten die Karriere von Artur Kaps: Der junge Regisseur und Produzent konnte an seine Erfolge von 1933 anknüpfen und diese mit der Gründung seiner eigenen Kompanie sogar noch ausbauen. Im Herbst 1934 titelt *Die Stimme* einen Bericht über Kaps mit *Ein Revue-Autor geht um die Welt* und nennt ihn einen „Arrivierten“,

129 Beide Blackouts stammen aus den Sketchbüchern im Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

130 Haybäck 1977, I. Bd.: 118.

der „als Autor und Regisseur in Zürich, Bern, Basel, Bukarest, Czernowitz und Budapest arbeitet“.<sup>131</sup> Der Artikel gibt auch Kaps' Einschätzung seines Metiers wieder:

„Es ist nicht wahr, daß in unserem Fach Menschen unterdrückt werden, und daß der Beruf für neue Leute schwer ist ...“ So wenigstens behauptet Artur Kaps – und er muß es wissen. Hat er doch in wenigen Jahren einen Aufstieg gemacht wie andere oft kaum in ebensovielen Jahrzehnten. Also hat Kaps nicht unrecht, wenn er sagt: ‚Wer etwas kann, der setzt sich durch!‘ Bei ihm zumindest war es ja so der Fall. [...].<sup>132</sup>

---

131 Leider lassen sich die im Artikel erwähnten Engagements in Zürich, Bern, Basel und Czernowitz aus den heute erhaltenen Quellen nicht mehr rekonstruieren. Dass Artur Kaps in jenen Jahren weit reiste, belegt außerdem ein späterer Brief Karl Inwalds an Artur Kaps: „Die Geschichte von unseren Pariser Erlebnissen habe [ich] oft und oft erzählt: Die Zuendholzverkaeuferin aus dem Kaffe Dogenhof, die wir am Place Pigalle trafen, dann wie wir in die Zimmer im ‚California‘ herein gespaenzelt haben und nicht zu vergessen die Nackttaenzerin. Dann wie wir bei Max Weldy [dem Besitzer und Kostümdesigner der berühmten Pariser Folies Bergère] die Kostuem und Decorentwuerfe geputzt haben ..... Ja, das waren Zeiten!!!“ (Brief vom 18.8.1969, Nachlass Kaps/Diry, CMHF). Der gemeinsame Besuch in Paris dürfte Ende der 1920er oder in den Jahren 1930 bis 1936 stattgefunden haben und zeigt auch die Verbindungen des Wiener Kabarets und der Wiener Revue zur französischen Vergnügungsmetropole (1936 übersiedelte Karl Inwald aus beruflichen Gründen nach Budapest).

132 *Die Stimme*, 30.11.1934, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.



Abb. 4: Artur Kaps (Bild Nr. 3 rechts) als Autor bei Radio Wien.



Abb. 5: „Admiral“ Fritz Grünbaum im Kreise seiner „Mannschaft“ bei einer „lustigen Donaufahrt“ 1933: links neben Fritz Grünbaum Franz Engel, rechts Franz Joham, ganz rechts stehend Artur Kaps.

**Wenn der Herrgott net will, nützt es gar nix!**

**M 18846** Lied **Richard Liebscher**  
 Text von Ernst Arnold und Artur Kaps Musik von ERNST ARNOLD, Op. 350

**1252** *Moderato* **Violine I**

*mf* (*langsam und ausdrucksvoll.*)

*Fine*

*drängen*

*meno* *rit.* *rit.*

*Refrain*

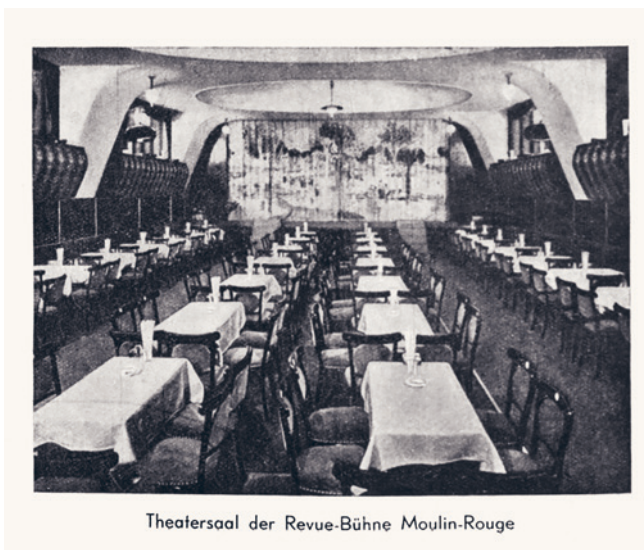
*rit.*

Aufführungsrecht vorbehalten.  
 Eigentum des Verlages Th. Schmidt's Nachf. Josef Blaha, Ges. m. b. H., Wien-Leipzig.  
 Copyright 1937 by Th. Schmidt's Nachf., J. Blaha in m. b. H. Musikverlag, Wien-Leipzig  
 J. B. Metz

**Nr. 419**

Abb. 6: Partitur zu „Wenn der Hergott net will, nützt es gar nix!“

Abb. 7: Die Bühne des Moulin Rouge um 1933  
Foto aus dem Programmheft zu *Verliebe dich täglich!*



Theatersaal der Revue-Bühne Moulin-Rouge



Abb. 8: Szenen aus dem Moulin Rouge mit Karl Farkas, vermutlich 1933.





Abb. g: Szenen aus dem Moulin Rouge: oben Karl Farkas und Franz Joham, unten rechts Franz Engel, Rosi von Bischoff und Franz Joham (v.l.n.r.), vermutlich 1933.

**REVUE-BÜHNE  
MOULIN ROUGE**

Direktion: ARTHUR GLÜCK

I., LILIENGASSE 3  
TELEPHON R-28-2-31

Künstler. Leitung: FRITZ GRÜNBAUM und FRANZ ENGEL  
Raumgestaltung Architekt Professor Karl Witzmann

# Wir senden Liebe!!!

*Die große Moulin-Rouge-Revue in 25 Bildern*  
von Fritz Grünbaum und Artur Kaps  
Musik von Bruno Uher und Karl Inwald  
In Szene gesetzt von Franz Engel  
Musikarrangement und Leitung: Karl Inwald  
Instrumentation: Bruno Uher  
Choreographie: Franz Rott – Tänze einstudiert: Anny v. Tubay – Bühnenbilder: Hermann Krehan  
Kostüme: Prof. Ladislaus Czettel  
Kostüm-Ausführung: Atelier Ella Bei



Direktor Arthur Glück

Abb. 10: Programmheft zu *Wir senden Liebe!!!*

**REVUE-BÜHNE  
MOULIN ROUGE**

Direktion: Arthur Glück

I., LILIENGASSE 3  
TELEPHON R-28-2-31

Künstlerische Leitung: Fritz Grünbaum

# Herz ist Atout!

*Die große Moulin-Rouge-Revue in 26 Bildern*  
von Fritz Grünbaum und Artur Kaps  
Musik von Bruno Uher und Karl Inwald  
In Szene gesetzt von Franz Rott  
Musikarrangement und Leitung: Karl Inwald  
Instrumentation: Bruno Uher  
Kostüme und Bühnenbilder: Alfred Kunz  
Choreographie: Franz Rott  
Kostüm-Ausführung: Wilhelm Bermann, Werkstätte für dekorative Kunst



Arthur Glück

Abb. 11: Programmheft zu *Herz ist Atout*.



Alice Pauli

18. Bild: **„Comment ça va?“**

**Trude D'Onel**

19. Bild: **„Bett von allen Seiten“.**  
Nach dem Französischen

Fröhlich . . . . .	Fritz Grünbaum
Lola . . . . .	Gretl Wagner
Lustig . . . . .	Harry Stollberg
Lang . . . . .	Fritz Strehlen
Stubenmädchen . . . . .	Marjorie Mertens



Artur Kaps

20. Bild: **Meines Abenteuer im Stickerel-geschäft.**

Die Spitzenhändlerin . . . . .	Christa Nissen
Der fremde Herr . . . . .	Harry Stollberg
Das Ladenmädchen . . . . .	Grete Schörg

— 10 —

Abb. 12: Foto des jungen Artur Kaps im Programmheft zu *Herzt ist Atout*.



Abb. 13: *Alles fürs Herz* am Colosseum in der Schanzstraße vermutlich 1934.



Abb. 14: Beim Proben: in der Mitte mit dem Finger zeigend Franz Joham, rechts sitzend Artur Kaps.



Abb. 15: *Die schlimmen Buben in der Schule* mit Franz Joham (links) und Rosl von Bischoff.



Abb. 16: Szenen aus *Alles fürs Herz*: oben die Girls als Zeitungskolporteurinnen, unten Franz Joham (links) und Leo Stoll als *Fröhlich und Schön*.



Abb. 17: Franz Joham (2. v. r.) als Stellungspflichtiger in Werner Hochbaums Film *Vorstadtvarieté*.



Abb. 18: Die Girls als Hockeyspielerinnen in der Szene *Wintersport im Sommer*.



Abb. 19: Die Girls auf der Bühne und in der Garderobe: unten ganz vorne links Rosl von Bischoff.



Abb. 20: Szenen aus *Alles fürs Herz* 1936: links oben und unten Joham und Stoll als *Fröhlich und Schön*, rechts oben die Girls, rechts unten Rosl von Bischoff.





Abb. 21: Franz  
Joham und Grete  
Schörg 1936.



Abb. 22: Doppelconférence: Franz Joham und Leo Stoll.

# 3. Die Tourneen mit der „Wiener Spielzeugschachtel“ und ihre Arbeit für Kraft durch Freude

## 3.1 Auf Tournee mit der „Wiener Spielzeugschachtel“ – Erste Jahre im Ausland 1935 bis 1937

Nach der Revue *Setzt Euch, Kinder!* scheint Kaps' Engagement am Simpl geendet zu haben. In seinem Nachlass findet sich zwar noch ein Programmheft zu einer *Simpl-Auslese 1934/1935* mit dem Titel *Cocktail für alle*, doch weder im Spielplan des Hauses der Jahre 1934 bis 1936 noch in der Presse gibt es Hinweise, dass dieses aus Szenen der vorhergegangenen Simpl-Revuen zusammengestellte Potpourri am Etablissement in der Wollzeile aufgeführt wurde. Vermutlich wurde die *Simpl-Auslese* an kleineren Bühnen der Wiener Vorstadt noch einmal „recycelt“<sup>1</sup>: Aus den erhaltenen Quellen lässt sich nicht eindeutig rekonstruieren, warum Artur Kaps nach seinen durchaus beachtlichen Erfolgen in den Jahren 1932 bis 1935 am Moulin Rouge und Simpl ab Mitte 1935 an keinem der renommierten Kabarets der Wiener Innenstadt mehr in Erscheinung trat. Vielleicht könnte ein (Rechts-)Streit über Autorenrechte mit Fritz Grünbaum seine Karriere in Wien beendet haben. Am 16. September 1935 berichtete *Der Morgen. Wiener Montagblatt* unter der Schlagzeile *Riesenerfolg Fritz Grünbaums in Nazi-Deutschland*:

Seit Monaten gastiert die Wiener Revue, ‚Wir senden Liebe‘, mit sensationellem Erfolg im Münchner ‚Colosseum‘. Als Unternehmer und Autor firmiert Artur Kaps; [...] Als dieselbe Revue noch im Wiener ‚Moulin rouge‘ gespielt wurde, waren Fritz Grünbaum und Artur Kaps die Autoren. Das Verschwinden des Namens Fritz Grünbaum bildet seit Wochen das Gesprächsthema Wiener Künstlerkreise, zumal der eigentliche Autor bereits versucht hat, zu seinem Recht zu kommen. ‚Wir senden Liebe‘ war ursprünglich für das ‚Moulin rouge‘ geschrieben; die Brüder Hamber hatten die Revue erworben. Sie haben sodann die Texte

---

<sup>1</sup> Haybäck 1977: Bd. 2: 141–161.

ohne Einverständnis oder Beteiligung Fritz Grünbaums an Kaps verkauft. Grünbaum steht jedoch auf dem Standpunkt, daß es ein bißchen viel von ihm verlangt ist, gleichzeitig auf seinen guten Autorennamen, der in Nazi-Deutschland mit gutem Grund unterdrückt wird, und auf seine Tantiemen zu verzichten.<sup>2</sup>

Artur Kaps hatte mit Fritz Grünbaum spätestens seit dem Jahr 1929 wiederholt zusammengearbeitet. Es ist anzunehmen, dass Artur Kaps in diesen Jahren viel von seinem älteren, erfahrenen Kollegen lernen konnte, der zweifelsohne zu den Besten seines Faches zählte. Dass Artur Kaps nun mit der gemeinsam verfassten, in Österreich äußerst erfolgreichen Revue auch im nationalsozialistischen Deutschland Furore (und Profite) machte, während Fritz Grünbaum dort selber als jüdischer Künstler nicht mehr auftreten durfte, scheint laut dem oben zitierten Artikel einen Skandal in der jüdischen Wiener Kabarettzene verursacht zu haben. Es ist möglich, dass Artur Kaps danach *Persona non grata* war, denn ab Mitte 1935 finden sich keine Hinweise dafür, dass er noch einmal als Regisseur und Produzent an den Bühnen der Innenstadt in Erscheinung getreten wäre. Stattdessen reiste er mit seiner Kompanie „Die Wiener Spielzeugschachtel“ auf einer fast sieben Jahre währenden Tournee durch die österreichische Provinz und das europäische Ausland, bis er und seine Mitarbeiter\*innen sich schlussendlich 1942 in Barcelona niederließen. Vielleicht war das Geschäft mit einer reisenden Revue zusätzlich auch lukrativer und weitaus weniger arbeitsintensiv als der Alltag an einer der zahlreichen Wiener Bühnen. Während einer Tournee konnte das Programm beibehalten werden, an den Wiener Bühnen mussten die Produzenten hingegen alle zwei bis drei Monate eine komplett neue und noch aufwendigere Revue aus dem Ärmel schütteln, um gegen die Konkurrenz bestehen zu können. Auch die Freude, neue Länder zu bereisen und vor ausländischem Publikum Erfolge zu feiern, könnte ein weiteres Motiv für die langjährige Tournee gewesen sein. Belegt ist zumindest, dass Kaps noch jahrzehntelang von verschiedenen Nummern aus *Wir senden Liebe!!!*, die er bis 1942 auf den internationalen Tourneen der Kompanie, unter anderem auch in Deutschland, mit großem Erfolg aufführte, profitierte. Ab 1942 wurde die Kompanie Kaps-Joham mit einigen aus der Feder Grünbaums stammenden Hits auch im franquistischen Spanien immens populär. Vor allem das Duett *Fröhlich und Schön*, das Fritz Grünbaum, Franz Engel und Armin Berg als erste Interpreten in Wien bekannt gemacht hatten, wurde zu einem Markenzeichen der Kompanie Kaps-Joham und sicherte Kaps und seinen Mitarbeiter\*innen noch bis weit in die 1960er-Jahre wiederholte Erfolge und Gewinne.

Im Frühling 1935 hatte *Alles fürs Herz!* noch in Wien am Colosseum in der Schanzstraße und am Margaretner Orpheum begeistert und war dann nach Aufenthalten Anfang

---

<sup>2</sup> *Der Morgen*, 16.9.1935, ANNO.

Mai am Badener Stadttheater und vom 16. bis 20. Mai am Salzburger Stadttheater nach Graz gereist.<sup>3</sup> In Salzburg zeigte Artur Kaps gleich direkt im Anschluss an *Alles fürs Herz!* die ältere Revue *Wir senden Liebe!!!*.<sup>4</sup> Die Rezensionen der Salzburger Zeitungen geben einen interessanten Aufschluss über den Charakter der Revue und über die Wahrnehmung durch ihr Publikum. Eine Salzburger Rezension beschreibt die Darbietung von *Alles fürs Herz!* als durchaus „zotig“:

[...] Nicht zuviel Distinguiertheit, sondern der nötige Schuß Naivität, zugleich nur ein wenig zurückgedämmte Prüderie möge der Besucher selbst mitbringen, um auch seinerseits zum vollen Erfolge zu gelangen [...].<sup>5</sup>

Eine andere Rezension des Salzburger Gastspiels von *Wir senden Liebe!!!* urteilt, dass die Interpreten der Revue nicht an die Großmeister der Doppelconférence Fritz Grünbaum und Karl Farkas heranreichen würden:

Wir senden Liebe, nennt sich die zweite Revue von Arthur Kaps, die gestern im Stadttheater bei Vielen wieder entsprechenden Anklang fand. [...] wieder konnte man [...] auch die beiden ‚lieben‘ Bekannten aus der Leopoldstadt, Fröhlich und Schön, trefflich verkörpert durch die ragenden und tragenden Säulen des Ensembles, Franz Johann und Leo Stoll, begrüßen. [...] Die Pikanterie von Grünbaum und Farkas wird freilich nicht in diesem Maße erreicht, wenn man sich auch da um Delikatesse bemüht. Da die ‚Kunstform‘ Revue nun einmal mit all diesen Namen auffällig verbunden bleibt, so ist eben aus dieser Mentalität heraus so manches mitzunehmen, das der wissende Besucher dann auch unbeschadet ‚genießen‘ kann. [...].<sup>6</sup>

Die Verortung von Fröhlich und Schön als „liebe Bekannten aus der Leopoldstadt“ weist klar auf den jüdischen Ursprung der beiden Figuren. Auch eine andere Besprechung des Gastspiels geht auf den jüdischen Charakter der beiden Protagonisten ein, der sich vermutlich durch ihr Sprechen im Jargon äußerte:

[...] ‚Zwei alte Bekannte‘, das fünfte Bild, sieht das Publikum bereits in bester Stimmung: ‚Wie geht’s Ihnen, Herr Fröhlich?‘ ‚Wie geht’s Ihnen, Herr Schön?‘ ‚Na, ja, es geht nur so

3 *Illustrierte Kronen-Zeitung*, 31.3.1935; *Badener Zeitung*, 27.4.1935; *Salzburger Volksblatt*, 15.5.1935, 17.5.1935, 21.5.1935, 28.5.1935.

4 *Salzburger Chronik für Stadt und Land*, 21.5.1935.

5 *Salzburger Chronik für Stadt und Land*, 17.5.1935, ANNO.

6 *Salzburger Chronik*, 21.5.1935, ANNO.

allmählich‘, ‚Auch mir könnt’s besser gehn‘. So beginnt ein fröhliches Duett, das Ernst Duschy und Franz Joham singend jüdeln.<sup>7</sup>

Zum weiteren Verlauf der Tournee im Sommer 1935 finden sich nur wenige Anhaltspunkte. Was sich aus den privaten Fotoalben von Franz Joham und Rosl von Bischoff jedoch nachvollziehen lässt, ist, dass die Kompanie nach einem „Gastspiel der Artur Kaps-Revue ‚Alles fürs Herz‘“ am Wiener Bürgertheater im Juni dann im August und September 1935 in München und Garmisch Patenkirchen weilte. Vermutlich kam es bei diesem Aufenthalt in Bayern dann auch zu dem bereits erwähnten skandalösen Gastspiel am Münchner Colosseum.<sup>8</sup>

Während die deutsche Regierung am Reichstag in Nürnberg am 15. September 1935 einstimmig die sogenannten Nürnberger Gesetze beschloss, reiste die „Wiener Spielzeugschachtel“ weiter nach Hamburg, wo die Revue am Fiora Theater unter dem Slogan „Arthur Kaps bringt persönlich die große Wiener Revue Alles fürs Herz“ gastierte. Den Herbst und Winter bis Jahresende verbrachte die Kompanie in Kassel und Berlin.<sup>9</sup>

Während Kaps und Joham mit ihrer Kompanie im Herbst und Winter 1935/1936 durch Deutschland tourten, wurden an zwei kleineren Vorstadtbühnen noch einmal alte Revuen von Kaps aus dem Moulin Rouge aufgeführt. Am 13. September 1935 eröffnete das Varieté Westend seine Spielzeit mit *Verliebe dich täglich!* Ballettregie führte der Wiener Tanzstar Ossy Rondjé. Die musikalische Leitung hatte Oskar Dub. Als Komiker war Fritz Strehlen engagiert.<sup>10</sup> Im Oktober 1935 eröffnete das Favoritner Colosseum in der Landgutgasse seine Saison mit einer Revue von Artur Kaps und Fritz Grünbaum namens *Frauen schenken Küsse* ebenfalls mit Ossy Rondjé.<sup>11</sup> Vom 18. Februar bis zum 1. März 1936 inszenierte Fritz Strehlen am Wiener Varieté Westend eine Revue unter dem Titel *Hallo die Liebe! Große Ausstattungsrevue in 30 Bildern von Artur Kaps*. Dabei verwendete er vor allem alte Szenen aus den Revuen, die Kaps mit Grünbaum für das Moulin Rouge entworfen hatte, sowie Szenen aus seinen Simpl-Revuen. Fritz Strehlen war neben seiner Funktion als Regisseur auch als Schauspieler in zahlreichen Bildern zu sehen, an seiner Seite agierten vor allem unbekannte Darsteller\*innen. Zahlreiche Sketche und Black Outs rundeten das Programm ab.<sup>12</sup>

7 *Salzburger Volksblatt*, 17.5.1935, ANNO.

8 Album F 580-1, Nachlass Joham, MAE.

9 *Wiener Zeitung*, 9.6.1935.

10 *Neues Wiener Journal*, 24.9.1935.

11 *Illustrierte Kronen-Zeitung*, 30.11.1935.

12 Programmheft, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

Ein Programmheft aus dem Jahr 1936 gibt Aufschluss, wie der Alltag der „Wiener Spielzeugschachtel“ funktionierte, die mittlerweile auf 60 Mitwirkende angewachsen war. Vor den Augen des Publikums inszenierte man sich als große Familie:

Man wohnt zusammen, ißt zusammen, fährt zusammen in das neue Engagement, und z. T. erfolgt das in den 12 Wagen der Truppe. Das Gepäck allein berechnet sich auf 3 Wagons. Und wenn man nach einer letzten Vorstellung an einem Ort noch solche Quantitäten verpacken und dann noch auf den Zug warten müßte, käme man nie und nimmer in 24 Stunden in der nächsten Stadt an. Also muß ein moderner Theaterbetrieb motorisiert sein. Jedes ‚Familien‘-Mitglied kann einen Wagen steuern, und zum Programmwechsel liegt ein genauer Fahrplan vor, demzufolge alle 2 Stunden ein anderer ‚Chauffeur‘ zu sein hat.<sup>13</sup>

Die Künstler\*innen hatten ein anstrengendes Tagespensum zu bewältigen, bereits um neun Uhr morgens begannen die täglichen, vierstündigen Proben. Am Nachmittag und Abend waren dann ein bis zwei Vorstellungen zu bewältigen. Trotzdem blieb den Darsteller\*innen Zeit, um die Sehenswürdigkeiten der verschiedenen Städte zu besichtigen, denn zumindest die Girls hatten einen freien Tag in der Woche. Friederike Diry, die die Organisation der Tournee verantwortete, verfügte statt eines Büros über einen „Bürokoffer, der eine höchst praktische Miniaturausgabe einer geordneten Buchhaltung mit Geschäfts- und Gagenbüchern, Landkarten, Briefpapier und Schreibmaschine darstellt“.<sup>14</sup> In Berlin lief die Revue im Concert-Café des Berliner Europahauses sehr erfolgreich bis April 1936.<sup>15</sup>

Inhaltlich stützte sich die Revue vor allem auf die rückwärtsgewandte Inszenierung Wiener Stereotypen, wie schon die erste Seite im Programmheft ankündigte:

Märchenstadt Wien! Für uns alle ein Begriff. Walzermelodien, Schönbrunn, Wäschermädl, Fiaker und was es sonst noch gibt an der schönen blauen Donau. Alles fürs Herz! Ein anderes Motto hätten sie gar nicht finden können, diese prachtvollen Künstler vom Donaustrand. Wenn die blonden Mädels ihre kleinen Liedchen singen, wenn das Ballett zu den Melodien Johann Strauß' uns an die große Tradition des Wiener Opernballetts erinnern, dann dreht sich die Zeit um etliche Jährchen zurück. Wer einmal in Wien war, kennt bestimmt die Stimmung, die sich so nach dem dritten, vierten Gläschen einstellt. Man möchte die ganze Welt umarmen. Das ist das große Geheimnis der Wiener Spielzeug-

13 Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

14 Ibid.

15 Nachlass Joham, Album F 580-I, MAE.

schachtel und seiner Künstler, daß sie uns in diese selige Stimmung hineinzaubern. Die Begeisterung, mit der sie uns alles zeigen, reißt uns mit.<sup>16</sup>

Großen Anklang fanden beim deutschen Publikum Szenen wie *Frühling in Schönbrunn*, *Abteilung Alt-Wien*, die urige Wiener Typen wie Waschmädel, Deutschmeister, das süße Mädel und den „ewigen Wiener“ brachte, oder *Wiener Märkte*, in der die Donau-Mädels als personifizierter Gemüse-, Obst-, Fisch-, Blumen-, Vieh-, Weihnachts- und Jahrmarkt auftraten. Auch der Donau- und Kaiserwalzer, der Radetzkymarsch, Wiener Straßensänger und das *Wiener Fiakerlied* durften bei dieser Wien-Schau nicht fehlen. Dass es sich dabei um Gustav Picks berühmtes *Fiakerlied* handelte, dessen Werk ja nach 1933 eigentlich nicht auf deutschen Bühnen aufgeführt werden durfte, weil er Jude war, scheint nationalsozialistische Autoritäten und Publikum nicht weiter gestört zu haben. Ein *Gruß aus den Alpen* mit Sennerin und zehn als Kühen verkleideten Girls verbreitete älplesisches Flair. Leo Stoll und Franz Joham parodierten in dem Sketch *Zwei von der Zankstelle* den Kino-Hit *Drei von der Tankstelle*, der 1930 mit Heinz Rühmann, Willy Fritsch, Oskar Karlweis und Lilian Harvey in den Hauptrollen in den deutschsprachigen Kinos für Furore gesorgt hatte. Zahlreiche Black Outs waren ins Programm eingebaut, um Zeit für den Umbau der Bühne für aufwendigere Szenen zu schaffen. Mit im Gepäck hatte die „Wiener Spielzeugschachtel“ auch die (noch wenige Monate vorher zumindest für das österreichische Publikum ganz klar als jüdisch erkennbaren) Herren *Fröhlich und Schön*.

Die opulente Vergangenheitsverklärung mit beschwingten Melodien und originalen Typen aus dem „Volk“ sowie die blonde oder erblondete Girl-Truppe der Donau-Mädels, die die „Wiener Spielzeugschachtel“ dem deutschen Publikum offerierte, kamen den kulturellen und ästhetischen Präferenzen der Nationalsozialist\*innen durchaus entgegen. Das Programmheft schließt dann auch ganz im Sinne nationalsozialistischer Ideologien mit den Worten: „Das Schönste, was ein Land hat, ist seine bodenständige Kunst. Das Höchste, was ein Künstler sich wünschen kann, ist, diese Kunst vor der Welt zu repräsentieren. Dies ist noch selten jemandem so gelungen wie der Wiener Spielzeugschachtel.“<sup>17</sup>

Die „Wiener Spielzeugschachtel“ brach dann Ende April 1936 von Berlin nach Frankfurt auf, wo sie vom ersten bis 15. des Monats ein Gastspiel am Schuhmann Theater gab. Reklame für ihren Auftritt machte die Kompanie, indem sie einen von einem Straußenvogel gezogenen Wagen samt herzförmigem Plakat durch die Straßen der Stadt schickte. Die Reise ging weiter in die Schweiz, wo die Wiener\*innen im Mai, Juni und Juli in Küsnacht, Zürich, Luzern, in Basel und St. Gallen auftraten. Nach Aufenthalten in Dornach

16 Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

17 Programmheft, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

und Rohrschach am Bodensee, wo die Kompanie sich Urlaub gönnte, kehrte sie kurz nach Wien zurück, nur um gleich darauf erneut nach Deutschland zu reisen, wo sie im Juli noch am Apollo Theater in Düsseldorf und in der ersten Augushälfte am Thalia Theater in Elberfeld im Wuppertal Station machte. In Elberfeld warb eine Annonce mit dem chauvinistischen Slogan für die Revue: „40 süße Beinchen der schönsten Wiener Frauen. Die große Wiener Ausstattungsrevue Alles fürs Herz“. <sup>18</sup> Die zweite Augushälfte und den September verbrachte die „Wiener Spielzeugschachtel“ in Amsterdam, wo sie am traditionsreichen Stadttheater Stadsschouwburg gastierte. Am 9. September 1936 feierte die Kompanie ein freudiges Ereignis, nämlich die Hochzeit von Franz Joham und Rosl von Bischoff, die seit spätestens 1931 ein Paar gewesen waren. Artur Kaps und Leo Stoll fungierten als Trauzeugen. <sup>19</sup> Rosl von Bischoff brachte in die Ehe eine Tochter aus einer früheren Beziehung namens Valentina mit, die ihre Mutter während der Tournee öfters besuchte. Nach dem Engagement in den Niederlanden weilte die Gruppe für den Rest des Jahres in Deutschland, Weihnachten 1936 feierten sie in Köln.

Während sich Artur Kaps und seine Mitarbeiter\*innen fast das ganze Jahr 1936 auf Tournee befanden, kündigte sich die zukünftige aggressive deutsche Expansionspolitik durch die Besetzung des entmilitarisierten Rheinlandes durch deutsche Truppen im März 1936 und durch die deutsche Unterstützung der spanischen Putschist\*innen unter General Francisco Franco bereits an. Auch die austrofaschistische Regierung nunmehr unter Bundeskanzler Kurt von Schuschnigg wurde von Hitler immer stärker unter Druck gesetzt. Im sogenannten „Juli-Abkommen“ beugte sich Ersterer weitgehend dessen Forderungen. Als Konsequenz erstarkten die österreichischen Nationalsozialist\*innen und mit ihnen auch der in Wien ohnedies virulente Antisemitismus. <sup>20</sup>

Das Jahr 1937 verbrachten die Mitglieder der „Wiener Spielzeugschachtel“ erneut größten Teils in Deutschland. Nur fragmentarisch lässt sich der Verlauf der Tournee anhand zweier Fotoalben von Artur Kaps und Friederike Diry rekonstruieren: Den in den Alben erhaltenen Privatfotos zufolge gastierte die Kompanie im März in Nürnberg, wo sie im Hotel Wittelsbach abstieg, im April trat sie in Mainz auf, im Mai in Dresden. Juni und Juli absolvierte die „Wiener Spielzeugschachtel“ Gastspiele in Magdeburg am Central Theater und in Hannover. Im August machte die Truppe Ferien an der Ostseeküste am Timmendorfer Strand und an den Seen bei Malente-Gremsmühlen in der Holsteinischen Schweiz. Im September spielte die „Wiener Spielzeugschachtel“ an der Neuen Volksoper in Hamburg. Wo die Kompanie den Rest des Jahres verbrachte, lässt sich aus den erhaltenen Quellen nicht mehr gänzlich eruieren. Friederike Diry listet jedoch in ausgeschnittenen und

18 Album 1, Nachlass Kaps/Diry, CMHF; Album F 580-1, Nachlass Joham, MAE.

19 Trauschein, Nachlass Joham, MAE; Album 1, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

20 Bernecker 2001: 91–100; Petschar/Pfundner 2013: 34.





Abb. 23: Straßenwerbung für die „Wiener Spielzeugschachtel“ in Deutschland 1936.



Abb. 24: Die Szene *Schmücke dein Heim mit Porzellan*.

eingeklebten Kommentaren neben Aufnahmen des Jahres 1937 noch Rostock, Chemnitz, München, Mannheim und Breslau als Stationen der Kompanie auf.<sup>21</sup>

### 3.2 „Alle mit uns befreundeten Komiker wurden deportiert und starben in Konzentrationslagern“ – 1938 und das Ende der jüdischen Wiener (Kabarett-)Kultur

Die ersten zwei Monate des Jahres 1938 verbrachte die „Wiener Spielzeugschachtel“ in Bremen und Stuttgart. München war eine weitere Station im Februar 1938.<sup>22</sup> Indes nahmen die politischen Spannungen zwischen Österreich und Deutschland ständig zu. Noch am 24. Februar beschwor Kanzler Schuschnigg in einer öffentlichen Rede die Unabhängigkeit Österreichs: „Bis in den Tod! Rot-Weiß-Rot! Österreich!“. Doch dazu sollte es nicht kommen. Während die „Wiener Spielzeugschachtel“ vom 1. bis 15. März in Zürich weilte, marschierten am 12. März 1938 deutsche Truppen in Österreich ein. Schuschnigg hatte am Vortag seinen Rücktritt im Radio mit den berühmten Worten „Gott schütze Österreich!“ bekannt gegeben und dem Bundesheer befohlen, sich im Falle eines deutschen Einmar-

21 Alben 1 und 2, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

22 Album 2, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

sches zurückzuziehen, damit kein „deutsches Blut“ vergossen werde. Innerhalb kürzester Zeit kam es auf den Straßen Wiens zu den ersten gewalttätigen Ausschreitungen gegen jüdische Bürger\*innen und zur Plünderung jüdischer Geschäfte. Zwei Tage später zog Hitler selbst unter dem Jubel zigtausender Menschen in Wien ein:

Junge Wienerinnen tanzten in den Straßen mit deutschen Soldaten, österreichische Polizisten sangen und schunkelten mit ihren deutschen Kollegen von der Schupo. Und immer wieder zogen SA-Trupps und zukünftige Hitler-Jungen mit den Rufen: ‚Juden hinaus!‘ und ‚Juda verrecke!‘ vorüber. [...] Alle Menschen trugen Hakenkreuze, nur den Juden war es verboten, so daß man sie auf Anhieb erkennen, meiden oder anstänkern konnte.<sup>23</sup>

Der Wiener Erzbischof ließ zu diesem Anlass die Glocken läuten und Hakenkreuzfahnen auf den Kirchtürmen hissen. Hitlers Rede am Heldenplatz am 15. März 1938 wurde von einer ekstatischen Menge bejubelt.<sup>24</sup>

Auf den „Anschluss“ folgten wochenlange pogromartige Ausschreitungen gegen Wiener Juden und Jüdinnen, Enteignungen, Misshandlungen und Demütigungen auf offener Straße. Vor allem die Leopoldstadt, Artur Kaps’ Heimatbezirk, litt unter den antisemitischen Attacken der plündernden Massen. In den Wochen nach dem „Anschluss“ wurden an die 30.000 Personen verhaftet, vor allem politische Gegner\*innen, Intellektuelle und jüdische Künstler\*innen, viele von ihnen wurden schon am 1. April mit den sogenannten „Prominententransporten“ nach Dachau verschleppt. Die schon bald staatlich gelenkte „Arisierung“ jüdischer Betriebe und Geschäfte zwang viele jüdische Geschäftsleute, ihre Unternehmen und Immobilien weit unter ihrem Wert zu verkaufen. Insgesamt wurden der jüdischen Bevölkerung Vermögenswerte in der Höhe des doppelten Gesamtbudgets Österreichs geraubt. Der „Anschluss“ markierte auch in Österreich für jüdische (Bühnen-) Künstler\*innen, Rechtsanwälte, Ärzt\*innen, Unternehmer\*innen, Journalist\*innen und Wissenschaftler\*innen das Ende ihrer beruflichen Tätigkeit. Viele flohen bereits in den ersten Tagen nach dem „Anschluss“ – die meisten kehrten nicht zurück. Erstes Ziel ihrer Flucht war für viele Wiener Juden und Jüdinnen die Schweiz. Ralph Benatzky, der bereits seit 1932 im schweizerischen Thun lebte, hielt in seinem Tagebuch die Stimmung jener Tage fest:

26. März 1938. Alle wissen, fühlen: Es kann nur noch schlimmer werden! Diese tiefe Depression allerorten, das Elend der Emigrant\*innen, deren Flut langsam die Zolldämme zer-

23 Patka 2001: 71; Trapp/Mittenzwei 1999 et al.: Bd. 2/1, 225; Album F580, Nachlass Joham, MAE; Album 3, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

24 Müller 2006: 221–228; Petschar/Pfundner 2013: 26 f.; Scheuch 2005: 238.

bröckelt, die schauererregenden Zeitungsartikel, der bestialische Druck auf eine religiöse Minorität, [...] abscheulich, greuliche Zeit!.<sup>25</sup>

Artur Kaps, Friederike Diry, Franz Joham, seine Frau Rosl gastierten mit ihrer Kompanie in den Tagen um den „Anschluss“ am Züricher Stadttheater. Schwerlich kann ihnen verborgen geblieben sein, was sich in ihrer Heimat abspielte. Vor allem ist anzunehmen, dass sich unter den flüchtenden Bühnenkünstler\*innen, die in diesen Tagen in Zürich eintrafen, Freund\*innen und Bekannte befanden und von den antisemitischen Ausschreitungen in Wien berichteten. Auch Franz Engel, Artur Kaps' Freund und wichtigster Kollege zwischen 1927 und 1935, hielt sich in diesen Tagen in Zürich auf. Die Schweiz sollte für ihn nach dem „Anschluss“ die erste Station einer Odyssee quer durch Europa werden. Ob sich die Wege von Kaps, Joham, Diry und Engel in Zürich kreuzten, ist nicht bekannt. In den Fotoalben des Ehepaares Joham und in den Alben von Kaps und Diry gibt kein Kommentar wieder, was diese anlässlich des „Anschlusses“ fühlten und dachten.<sup>26</sup> Artur Kaps, der selbst einen jüdischen Großvater hatte, war in der Wiener Kleinkunstszene aufgewachsen und sozialisiert worden, jüdische Darsteller\*innen wie Heinrich Eisenbach und dessen Ensemble Budapester Orpheum hatten sein Verständnis vom Kabarett geprägt. Aufgrund seiner Arbeit als Kinderdarsteller am Carltheater und als Erwachsener als Künstleragent, Produzent und Kabarettautor zählte Artur Kaps zahlreiche jüdische Bühnenkünstler\*innen zu seinen Freund\*innen, Mitarbeiter\*innen und Kolleg\*innen. Ähnliches gilt für seine Lebensgefährtin Friederike Diry, die seit den 1920er-Jahren als administrative Kraft hinter den Kulissen in der Wiener Kabarettszene arbeitete, für Franz Joham, der ab 1932 an Wiener Kleinkunsthöfen auftrat, und für dessen Frau Rosl von Bischoff.

Im Folgenden sollen kurz die Schicksale einiger ihrer wichtigsten Freund\*innen und Mitarbeiter\*innen nach 1938 umrissen werden. Allen voran muss Franz Engel genannt werden, der mit seiner zweiten Frau Pauline Hermann im Mai 1938 aus der Schweiz in die Niederlande emigrierte, wo er von 1938 bis 1942 in Amsterdam, Utrecht und Scheveningen bei Willy Rosens Theater der Prominenten engagiert war.<sup>27</sup> In mehreren Revuen des Thea-

25 Patka 2001: 71; Trapp/Mittenzwei 1999 et al.: Bd. 2/1, 225; Album F580, Nachlass Joham, MAE; Album 3, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

26 Patka 2001: 71; Trapp/Mittenzwei 1999 et al.: Bd. 2/1, 225; Album F580, Nachlass Joham, MAE; Album 3, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

27 Der deutsche Kabarettist Willy Rosen (Magdeburg 1894 – KZ Auschwitz 1944, bürgerl. Wilhelm Rosenbaum) wirkte an den legendären Berliner Kleinkunsthöfen Schall und Rauch und Kabarett der Komiker. 1933 floh er zuerst nach Wien. Ab 1937 leitete er in Amsterdam das Theater der Prominenten, das nach der deutschen Besetzung der Niederlande ab Juli 1941 als jüdisches Ensemble Theater van de Lach nur noch vor jüdischem Publikum auftreten durfte. 1942 wurde Willy Rosen im Lager Westerbork inhaftiert. Wie Franz Engel wurde er am 4. September 1944 ins Lager

ters der Prominenten trat er gemeinsam mit dem deutschen Kabarettisten Max Ehrlich in Sketchen und Couplets auf, die noch aus seiner Zusammenarbeit mit Artur Kaps stammten: unter anderem in *Die schlimmen Buben in der Schule* und als *Fröhlich und Schön*.<sup>28</sup> Zusätzlich kreierte er im Herbst 1938 eine eigene *Franz-Engel-Revue*, in der er am Amsterdamer Kabarett *Gaité* selbst verfasste Texte brachte und auch als Conférencier auftrat. 1939 reiste er noch vor Kriegsbeginn für fast sechs Monate nach Paris, wo er unter anderem mit Karl Farkas auf der Bühne stand. Zwischen Jänner und Juli 1939 führte er dort an verschiedenen Exilkabarets unter anderem zwei Kaps-Revuen auf, an denen er noch in Wien am Moulin Rouge und Simpl mitgewirkt hatte: *Wir zeichnen hochachtungsvoll* und *Wir senden Liebe!*. Als deutsche Truppen 1940 die Niederlande besetzten, verschärfte sich die Lebensumstände der deutschen und österreichischen Exilant\*innen zusehends. Bis 1942 spielte Franz Engel noch bei verschiedenen Revuen in Utrecht und Amsterdam, wiederum mit *Fröhlich und Schön*, dem ebenfalls von Kaps verfassten Couplet *Von was leben die Leut?* und dem Publikumsfavoriten *Gespielte Witze* (Artur Kaps' *Tönendes Witzjournal*) im Repertoire. 1943 wurde er verhaftet und Ende des Jahres im Durchgangslager Westerbork interniert, wo er 1944 bei den von Max Ehrlich inszenierten „*Bunten Abenden*“ erneut mit diesem als *Fröhlich und Schön* und auch als Conférencier auftrat. Am 4. September 1944 wurde Franz Engel nach Theresienstadt und am 16. Oktober weiter nach Auschwitz deportiert, wo er kurz nach seiner Ankunft ermordet wurde.<sup>29</sup>

Fritz Grünbaum, dessen Nummer *Fröhlich und Schön* die „Wiener Spielzeugschachtel“ immer noch mit viel Erfolg auf ihrer Tournee brachte, wurde in einem Zeitungsartikel aus dem Jahr 1934 noch als „guter Freund“ von Artur Kaps bezeichnet.<sup>30</sup> Er hatte noch

---

Theresienstadt und weiter nach Auschwitz deportiert, wo er im Oktober 1944 ermordet wurde (Trapp/Mittenzwei et al. 1999: Bd. 2/2, 797 f.).

28 Max Ehrlich (Berlin 1892 – KZ Auschwitz 1944) war ein deutscher Schauspieler und Kabarettist. Großen Erfolg brachte ihm seine Auftritte in den Haller- und Nelson-Revuen. Ab 1930 wirkte er in zahlreichen Spielfilmen und arbeitete als Komiker und Conférencier an fast allen Berliner Kleinkunstabühnen, darunter auch am Kabarett der Komiker. 1933 ging Max Ehrlich mit der Nelson-Revue auf internationale Tournee. 1935–1939 arbeitete er in Berlin beim Jüdischen Kulturbund. Im April 1939 floh er in die Niederlande, wo er bis 1942 bei Willy Rosens Theater der Prominenten engagiert war. 1942 wurde Max Ehrlich verhaftet und vorerst im Lager Westerbork, wo er die „Bunten Abende“ leitete, interniert. 1944 wurde er nach Theresienstadt und weiter nach Auschwitz deportiert und dort im Oktober 1944 ermordet (Trapp/Mittenzwei et al. 1999: Bd. 2/1, 208 f.).

29 Bergmeier 1998: 106, 114 f., 156; Trapp/Mittenzwei et al. 1999: Bd. 2/1, 225. Im sogenannten „Westerborkfilm/Acte 3“ (ab Minute 17 Sekunde 20) sind Aufnahmen von Franz Engel und Max Ehrlich in den Rollen von Fröhlich und Schön neben Willy Rosen und anderen Künstler\*innen bei den „Bunten Abenden“ im Lager Westerbork erhalten ([https://www.openbeelden.nl/media/958760/Westerbork\\_Acte\\_3\\_HD](https://www.openbeelden.nl/media/958760/Westerbork_Acte_3_HD), zuletzt abgerufen am 02.04.2023).

30 *Die Stimme*, 30.11.1934, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

bis zum 10. März 1938 mit Karl Farkas auf der Bühne des Simpl gestanden. Doch im Gegensatz zu diesem gelang es Grünbaum nicht, aus dem nunmehr nationalsozialistischen Wien zu fliehen. Mit dem ersten der sogenannten „Prominententransporte“ wurde er gemeinsam mit Hermann Leopoldi, den die Nationalsozialist\*innen als „Hausjuden“ der Vaterländischen Front verfolgten, ins Lager Dachau und in Folge ins Konzentrationslager Buchenwald deportiert. In Buchenwald wirkte er gemeinsam mit Hermann Leopoldi bei Kabarett-Abenden für die anderen Gefangenen mit. 1940 wurde Fritz Grünbaum wieder nach Dachau gebracht, wo er in den ersten Tagen des Jahres 1941 versuchte, sich das Leben zu nehmen. Nur wenig später, am 14. Jänner 1941, verstarb Fritz Grünbaum in Dachau an Erschöpfung.<sup>31</sup> Hermann Leopoldi konnte im Jänner 1939 von seiner Familie freigekauft werden und emigrierte nach New York, wo er im US-amerikanischen Exil mit seiner neuen Partnerin Helly Möslein als Klavier-Humorist tätig war. 1947 kehrte er nach Wien zurück und konnte seine Karriere erfolgreich fortsetzen.<sup>32</sup>

Armin Berg, der mit Grünbaum und Kaps an *Herz ist Atout* gearbeitet hatte, wurde verhaftet, glücklicherweise jedoch wieder freigelassen und konnte mit seiner Frau nach Prag und später nach New York fliehen. Armin Berg hielt sich dort trotz verschiedenster Engagements an Bühnen des New Yorker Exilkabarets nur mühsam über Wasser. 1949 machte er einen ersten Rückkehr-Versuch, der aber nicht erfolgreich verlief, weshalb er bereits 1951 ein zweites Mal nach New York emigrierte. Erst 1954 kehrte Armin Berg endgültig nach Wien zurück, verstarb jedoch nur zwei Jahre später am 23. November 1956.<sup>33</sup> Auch Karl Farkas war über Paris und Portugal die Flucht nach New York geglückt, er hatte allerdings seine Familie zurücklassen müssen. In Paris wurde Farkas 1939 nach Kriegsbeginn als feindlicher Ausländer inhaftiert, 1940 überquerte er bei Nacht zu Fuß die französisch-spanische Grenze in den Pyrenäen. Aus dem New Yorker Exil kehrte er 1946 nach Wien zurück und konnte als einer von wenigen Zurückgekehrten an seine Karriere vor 1938 anknüpfen. Er zählte zu den Publikumsliebblingen des frühen ORF und arbeitete auch am Simpl bis zu seinem Tod 1971 als einer der beliebtesten Entertainer\*innen des Landes.<sup>34</sup>

Zu den ehemaligen Kolleg\*innen von Kaps und Joham, die nach New York emigrierten, gehörten auch der Pianist und Kapellmeister Karl Inwald und der Bühnen- und Kostümbildner Ladislaus Czettel. Karl Inwald, der die Musik zu *Verliebe dich täglich!* und *Wir senden Liebe!!!* geschrieben hatte, gelang 1938 die Flucht von Budapest nach New York, wo er nach großen Anfangsschwierigkeiten, die er mit seinem guten Freund Armin Berg teilte,

---

31 Genée 2001: 64–66; Trapp/Mittenzwei et al. 1999: Bd. 2/1, 348.

32 Patka/Stalzer 2001: 181.

33 Usaty 2009: 129–172.

34 Markus 2001: 16–24.

als Barpianist in Lokalen der High Society Karriere machte.<sup>35</sup> Ladislaus Czettel, der für die Revue *Verliebe dich täglich!* die vielbeachteten Kostüme entworfen hatte, floh 1938 über Argentinien nach New York, wo er unter anderem Kostümentwurf an Erwin Piscators Dramatic Workshop unterrichtete. 1949 nahm er sich in New York das Leben.<sup>36</sup> Einen anderen Mitarbeiter von Kaps und Joham verschlug es an einen noch weiter entfernten Fluchtort. Der Komiker Fritz Strehlen, der bis zum „Anschluss“ am Simpl engagiert gewesen war, wo er an der Seite von Fritz Grünbaum und Karl Farkas in deren legendären Kammerrevuen auftrat, emigrierte nach Shanghai. Dort betrieb er mit einem Partner das Café-Restaurant Fiaker, in dem die vorwiegend europäischen Gäste mit Wiener Speisen verwöhnt und mit Operettenmelodien unterhalten wurden.<sup>37</sup>

Zürich, Schweden, die USA und London waren weitere Destinationen, an denen sich ehemalige Kolleg\*innen von Kaps und Joham vor den Nationalsozialist\*innen in Sicherheit bringen konnten. Willi Stettner, Komiker in *Wir senden Liebe!!!*, rettete sich mit seiner Frau 1938 nach Zürich, wo er am Züricher Schauspielhaus und ab 1942 am Rudolf-Bernhard-Theater engagiert wurde.<sup>38</sup> Rosl Berndt überstand den Krieg dank ihres schwerreichen Ehemannes in Rumänien.<sup>39</sup> Hermann Krehan, der wiederholt die Bühnenbilder zu Artur Kaps' Revuen geschaffen hatte, floh über mehrere europäische Staaten und die USA nach Schweden. Nach Kriegsende war Krehan erneut in den USA tätig, ab 1962 lebte er in Deutschland.<sup>40</sup> Die Schauspielerin Lilly Majus spielte nach *Küsst österreichische Frauen!* in mindestens noch einer Revue am Moulin Rouge. Ab 1937 arbeitete sie in den Niederlanden an Willy Rosens Theater der Prominenten, bis sie 1941 nach Großbritannien emigrierte und in London an mehreren Exilkabarets wirkte.<sup>41</sup>

Die Komiker Hans Hofer (bürgerl. Hanus Schulhof) und Bobby John, der 1934 bei der „Wiener Spielzeugschachtel“ engagiert gewesen war, konnten sich ebenfalls nicht vor der Deportation retten. Hans Hofer, mit dem Kaps und Joham an der Moulin Rouge-Revue *Verliebe dich täglich!* zusammengearbeitet hatte, kehrte nach dem „Anschluss“ mit seiner Frau in seine Heimatstadt Prag zurück. Im Juli 1942 wurden beide verhaftet und ins Lager Theresienstadt deportiert. Im Lager gründeten sie eine kleine Kabarett-Gruppe, das Hans Hofer-Kabarett, und gestalteten gemeinsam mit Bobby John „Bunte Abende“, inszenierten Revuen und auch klassische Stücke von Schnitzler oder Strauß. Für die „Bunten

35 Brief Inwalds an Kaps vom 18.8.1969, Nachlass Kaps/Diry, CMHF; Kaminski/Unterrieder 1987: 288; Trapp/Mittenzwei et al. 1999: Bd. 2/2, 919 f.; Usaty 2009: 120.

36 Patka/Stalzer 2001: 175.

37 Genée 2001: 262; Haybäck 1977: Bd. 2, 153.

38 Ibid: Bd. 2/2, 912.

39 Müller-Johnson 2014: 121–130.

40 Trapp/Mittenzwei et al. 1999: Bd.2./1: 535 f.; Veigl 2012: 69.

41 Trapp/Mittenzwei et al. 1999: Bd. 2/2, 626.

Abende“ textete Bobby John neue Strophen zu Kaps' Duett *Fröhlich und Schön* und Hans Hofer schrieb das Couplet *Von was leben die Leut?* in ein auf das Lager gemünztes Hungergedicht um. Hans Hofer, der zu den wichtigsten Kulturinitiatoren im Lager Theresienstadt zählte, assistierte im August und September 1944 Kurt Gerron bei den Aufnahmen zu dem von der SS angeordneten Propaganda-Film *Theresienstadt. Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet*. Während Kurt Gerron kurz nach Fertigstellung des Films in Auschwitz ermordet wurde, überlebte das Ehepaar Hofer die Shoah als Zwangsarbeiter\*innen in einem Rüstungsbetrieb nahe Dachau. Nach Kriegsende kehrten sie zuerst nach Prag zurück, übersiedelten jedoch 1960 nach Rostock, wo sie sich beide weiterhin dem Theater widmeten. Auch Bobby John überlebte und arbeitete ab 1946 am Münchner Kabarett *Der bunte Würfel*. Bekannt wurde er auch dort vor allem mit der Nummer *Fröhlich und Schön*.<sup>42</sup>

Weder Artur Kaps noch Friederike Diry oder Rosl von Bischoff gaben zu Lebzeiten Kommentare zum Schicksal ihrer jüdischen Freund\*innen und Kolleg\*innen. Nach dem „Anschluss“ war es ihnen bis 1945 als deutschen Staatsbürger\*innen unmöglich, öffentlich über dieses Thema zu sprechen, und auch nach 1945 waren Kommentare zur Shoah im franquistischen Spanien nicht ratsam. Kaps und seinen engsten Mitarbeiter\*innen war es stets ein Anliegen, sich als unpolitische Künstler\*innen zu präsentieren und jeglichen Konflikt mit franquistischen Autoritäten zu vermeiden. Allein Franz Joham erzählte 1980, fünf Jahre nach Francos Tod und mitten in der Phase der spanischen „transición“, in einem Interview: „Alle Komiker, mit denen wir befreundet waren, wurden deportiert und starben in Konzentrationslagern“ und nannte dies einen der Gründe, warum die „Vieneses“ nach 1945 nicht nach Österreich zurückkehrten.<sup>43</sup>

---

42 Hippen 1988: 178–182; Trapp/Mittenzwei et al. 1999: Bd. 2/1, 426, 462; Weniger 2008: 179 f.

43 „Todos los amigos cómicos fueron deportados y murieron en campos de concentración“ (*El Dominical de El Periódico*, 9.II.1980).



### 3.3 „Deutschlands größte und schönste reisende Revue“ – Die Arbeit der „Wiener Spielzeugschachtel“ für Kraft durch Freude ab 1938

Während der „Anschluss“ in Österreich das Ende jüdischer (Kabarett-)Kultur einleitete, reiste die „Wiener Spielzeugschachtel“ nach ihrem Gastspiel in der Schweiz weiter nach Stuttgart ans Friedrichsbau-Theater. Im April gastierte sie am Leipziger Varieté-Theater Krystall-Palast.<sup>44</sup> Im Mai 1938 gab die Kompanie dann ein Gastspiel an einem der renommiertesten Varieté-Theater Deutschlands, der Berliner Scala. Es war kein Zufall, dass im Mai 1938 ausgerechnet eine Wiener Revue an diesem bedeutenden Etablissement auftrat. Die deutschen Nationalsozialist\*innen hatten nach ihrer Machtübernahme rasch erkannt, dass sich die leichte Unterhaltung durch Revue, Kabarett und Varieté gut zur politischen Agitation gebrauchen ließ, und warben Künstler\*innen dieser Metiers für die Kulturorganisation Kraft durch Freude (KdF) an, die wiederum eine Unterorganisation der Deutschen Arbeitsfront (DAF) darstellte.<sup>45</sup> Auch die „Wiener Spielzeugschachtel“ stand spätestens in der Scala im Auftrag von KdF auf der Bühne, um dem deutschen Publikum die Kultur des österreichischen „Bruderstammes“ näherzubringen. Gebucht waren sie über die bekannte Mannheimer Künstleragentur Heinz Hoffmeister, die laut Angaben des Deutschen Kabarettarchivs noch weitere in- und ausländische Künstler\*innen an KdF vermittelte. Und so findet sich im Programmheft zum Auftritt an der Scala folgende künstlerische Absichtserklärung von Artur Kaps:

Wenn wir den vielen Hunderten, die allabendlich in den nächsten Wochen zu uns aufsehen werden, einige sorglos heitere, Aug', Ohr und Herz erfreuende Stunden beschern und ihnen damit neue Spannkraft für die Werktagsarbeit geben, wenn uns das gelingt, dann haben wir unser Ziel erreicht, dann glauben wir damit auch der großen Aufgabe des Sich-kennen-lernens, des Gedanken- und Gefühlsausstauschs zwischen Nord und Süd, zwischen den beiden alten Bruderstämmen, dann glauben wir, damit auch der großen Idee des Großen Deutschland gedient zu haben.<sup>46</sup> Wir wollen dieses Ziel erreichen, indem wir heitere Wiener Kunst in ihrer Urwüchsigkeit, die bodenständige Kunst unserer Heimat zeigen, indem wir Wiener Fröhlichkeit und Wiener Besinnlichkeit, Wiener Lieder und Wiener Humor, Wiener Schwung und Wiener Charme auf die Bühne bringen.<sup>47</sup>

---

44 Album F580-2, Nachlass Joham, MAE; Album 3, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

45 Peter 2009: 440.

46 Hervorhebung im Original.

47 Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

Unter welchen Umständen es zu dem Vertrag zwischen Kaps und Joham als Direktoren der Kompanie, der Agentur Hoffmeister und dem KdF kam, lässt sich aus den erhaltenen Quellen nicht mehr rekonstruieren. Recherchen im Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde ergaben, dass der Großteil der Personalakten von KdF im Zweiten Weltkrieg verloren ging, was eine genauere Spurensuche zu den Rahmenbedingungen des Engagements der „Wiener Spielzeugschachtel“ leider unmöglich macht. Sicherlich waren aber die Kontakte schon vor dem „Anschluss“ hergestellt worden. Kaps galt nach nationalsozialistischer Diktion als „Vierteljude“ oder sogar „Halbjude“. Sein Großvater mütterlicherseits, Leopold Schönfeld, war jüdisch gewesen ebenso wie seine Mutter Rosa Schönfeld, die erst 1905 anlässlich ihrer Heirat mit Artur Kaps' Vater zum Katholizismus konvertierte. Vermutlich schützte ihn zumindest noch 1938 sein „arisch“ klingender Familienname vor genaueren Nachforschungen der Nationalsozialist\*innen. Eigentlich hätte er als Bühnenkünstler den sogenannten „Ariernachweis“ erbringen müssen, um zu belegen, dass alle seine Vorfahren „arischen Blutes“ gewesen waren. Gefälschte Ariernachweise gab es aber durchaus zu kaufen. Was mag nun Artur Kaps bewogen haben, für jenes Regime zu arbeiten, das viele seiner engsten Freund\*innen und Kolleg\*innen von den Bühnen vertrieb und verfolgte? Neben den beruflichen und finanziellen Möglichkeiten, die die Arbeit für KdF bot, dürfte wohl Angst das ausschlaggebende Motiv dafür gewesen sein: Angst, das gleiche Schicksal wie seine „volljüdischen“ Bekannten zu erleiden, vom Theater verjagt, geächtet und verfolgt zu werden, und Angst um seine Mutter Rosa, der Kaps zeitlebens innig verbunden blieb.

Das Programm der „Wiener Spielzeugschachtel“ wurde zwar ab März 1938 den Vorgaben der neuen Auftraggeber angepasst, musste aber nur geringfügig verändert werden. Obwohl die neuen Machthaber in Österreich bestrebt waren, alle Spuren der Regierung der Vaterländischen Front auszulöschen, verfolgten sie durchaus eine ähnliche Kulturpolitik. Weiterhin erwünscht blieb vormoderner Wiener Lokalkolorit, in dessen Inszenierung Artur Kaps bereits über reichlich Erfahrung verfügte. Vor allem ab 1941 verfolgte der Wiener Reichsstatthalter Baldur von Schirach eine intensive Politik des „Wienerischen“ in Kunst und Kultur. Besonders gefragt waren am Theater und im Film „heitere Stücke im Wiener Tonfall und Ambiente“, denn das „rührselige Wiener Genre [...] hatte im Dritten Reich nicht nur seinen Platz, sondern eine politische Aufgabe“.<sup>48</sup> Ästhetisch und politisch ließen sich dafür vor allem Stücke aus der „guten alten Zeit“ verwerten, die im Barock, Biedermeier oder im Wien der Jahrhundertwende angesiedelt waren. Was die Bühnen Wiens dem österreichischen Publikum offerierten, das lieferte die mobile Wiener Revue von Artur Kaps und Franz Joham dem deutschen Publikum quasi nach Hause. Denn an nos-

---

48 Deutsch-Schreiner 2003: 183 f.

taligisch-sentimentalen Nummern im Programm fehlte es der „Wiener Spielzeugschachtel“ nicht: Da fand sich unter anderem ein *Panoptikum: Abteilung Alt Wien* mit Wäschermädl, dem lieben Augustin, dem Dreimäderlhaus und einem Deutschmeister, *Wiener Straßensänger* brachten Ohrwürmer aus Volkslied und Operette, und die *Wiener Donaumädels* tanzten zu den bekannten Melodien von *Donauwalzer*, *Radetzky marsch* und Brahms' *Ungarischem Tanz Nr. 5*. Ein populärer Bestandteil der Revue war die „Original Hoch- und Deutschmeister Regimentskapelle Nr. 4“, deren Musiker in historischen Vorkriegsuniformen auftraten. Die Szene *Wandergesellen*, in der ein Tischler-, ein Schuster- und ein Schneidergeselle auf der Walz durch Österreich ziehen, hieß nun *Quer durch die Ostmark*.

Noch immer bildeten von jüdischen Künstlern verfasste Nummern einen wesentlichen Teil des Programms der „Wiener Spielzeugschachtel“. Neben Gustav Picks berühmten *Fiakerlied* ist hier vor allem das Lied *Ich hab mir für Grinzing einen Dienstmann engagiert* zu nennen, dessen Text von Fritz Rotter stammte.<sup>49</sup> Die Doppelconférence *Fröhlich und Schön* hatten Fritz Grünbaum und Artur Kaps gemeinsam geschrieben. Die bereits erwähnten *Wiener Straßensänger* brachten unter anderem ein musikalisches Potpourri aus der Operette *Im Weißen Rössl*, dessen Libretto, Liedtexte und musikalische Einlagen größtenteils von jüdischen Künstlern stammten. Und auch die „wienerischsten“ aller österreichischen Komponisten, Johann Strauß Vater und Sohn, von denen Artur Kaps immerhin gleich zwei Musikstücke im Programm führte, waren nach nationalsozialistischer Auffassung nicht wirklich „arisch“ gewesen – was allerdings von den Nationalsozialist\*innen veruscht wurde.<sup>50</sup>

Im Laufe des Jahres 1938 inkludierte Kaps eine neue Nummer ins Programm, die mehrere Jahre lang großen Erfolg vor internationalem Publikum in Deutschland, der Schweiz, den Niederlanden, Italien und Spanien haben sollte. Acht Girls des Ensembles, darunter Rosl von Bischof, traten mit Akkordeons als die Akkordeon-Babies oder auch Accordeon-Babies auf. Bald schon waren sie im deutschen Radio zu hören und nahmen beim Plattenlabel Deutsche Grammophon/Die Stimme seines Herren ihre Lieder auf Schallplatte auf.<sup>51</sup> Anny Weltner leitete die Akkordeon-Babies, und Mia Ahlers unterstützte die Akkordeonspielerinnen stimmlich. Das Ensemble des Jahres 1938 setzte sich weiters zusammen aus Abendregisseur Josef Schubert, Franz Joham und Leo Stoll als erste Komiker, Fred Horst, Karl Leopold und Andreas Hildenbrand als Komiker der „zweiten Reihe“, Rosl von Bischoff und Georgette Dorée als Vedetten, der Akrobatiktänzerin Gigotte Walter mit ihren beiden „Kameraden“, und den Donaumädels Mizzi

49 Peter 2009: 440.

50 Ibid.

51 *Über die Prärie*, II260 A; *Böhmische Polka*, II275 A; *Ja, das hat der Casanova*, II581 A; *Schwarzer Peter*, II580 A; *Spatzenpolka*, II275 B; *Jeepers-Creepers*, II261 B; F 106959\_04, Nachlass Joham, MAE.

Winter, Wicky Wolf, Marly Soukup, Anthony Nelli, Mona Lée, H. Riedel, Elisabeth Pickhardt, Heddy Freiberger, Emmy Hein, Gretel Fleischner, Leonie Ohrens, Herma Titz und Rosemarie Engelhardt.<sup>52</sup>

Nach dem überaus erfolgreichen Gastspiel in Berlin, das Friederike Diry in ihrem Fotoalbum mit dem Kommentar „Glückliches Volk“ bedachte, führte die Tournee die Kompanie im Juni nach Düsseldorf ans Apollo Theater, das als KdF-Spielstätte diente.<sup>53</sup> Im Juli gastierte die „Wiener Spielzeugschachtel“ an der Hamburger Festhalle im Stadtpark Planen un Blumen. Hamburg war bereits seit 1935 von der DAF als deutsches „Tor zur Welt“ intensiv in die kulturpolitische Propagandamaschine einbezogen worden.<sup>54</sup> In ihrer Freizeit besuchten die Direktionsmitglieder Varietévorstellungen der internationalen Konkurrenz, um „auf dem Laufenden“ zu bleiben und neue Ideen und Inspirationen zu gewinnen. Die Ensemblemitglieder genossen die Sommertage beim Bad in der Elbe und Ostsee, amüsierten sich im Zoo, bei den deutschen Tennismeisterschaften und auf der Trabrennbahn in Altona.<sup>55</sup> Den August verbrachte die Kompanie in Chemnitz am Central Theater, wo sie als „Deutschlands größte und schönste reisende Revue“ angekündigt wurde, und am Mellini Theater in Hannover. Bis Mitte September gastierte die Kompanie noch in Mannheim und an den KdF-Festhallen in Ludwigshafen am Rhein. Die zweite Septemberhälfte machte das Ehepaar Joham mit Rosl Tochter Valentina Urlaub in Wien und besuchte auch die Familie von Franz in Graz.<sup>56</sup>

Zeitgleich mit dem Wien-Urlaub der Johams wurde dort im August und September 1938 die Ausstellung *Der ewige Jude* mit einem eigenen Österreich-Schwerpunkt in der Wiener Nordwestbahnhalle gezeigt, darunter auch Aufnahmen eines von der Sonne verbrannten, unrasierten Fritz Grünbaum im Lager Dachau. Die Legende zu den Fotos vermerkte „Juden und Judenknechte in Dachau auf Sommerfrische“. Die Ausstellung verzeichnete in den zwei Monaten 350.000 Besucher\*innen.<sup>57</sup> Ob Kaps, Joham oder ihre Mitarbeiter\*innen die Ausstellung besuchten, muss ungeklärt bleiben. Dass sie von den auf der Ausstellung gezeigten Fotos von Fritz Grünbaum erfuhren, ist anzunehmen. Nach den Familienbesuchen in Graz und Wien brachen die Johams gemeinsam mit der Mutter von Franz, Artur Kaps und Friederike Diry zu einer Reise nach Italien auf. Über den Passo Pordoi führte sie ihr Weg nach Venedig, wo sie im luxuriösen Hotel Bauer abstiegen. Bewältigt wurde die Reise, die sie weiter nach Mailand und Sanremo führte, im eigenen BMW.

---

52 verschiedene Programmhefte des Jahres 1938 und Album 3, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

53 Album 3, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

54 Liebscher 1998: 88.

55 Album F580-2, Nachlass Joham, MAE; Album 3, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

56 Album F580-2, Nachlass Joham, MAE.

57 Petschar/Pfundler 2013: 48.

Die Wahl der Reiseziele und Unterkünfte, der luxuriöse Wagen, die eleganten Anzüge der Herren und teuren Toiletten der Damen spiegeln den finanziellen Erfolg, den Artur Kaps und Franz Joham im Auftrag von KdF im Frühling und Sommer 1938 mit ihrer Kompanie hatten.<sup>58</sup>

Im Herbst 1938 gastierte die „Wiener Spielzeugschachtel“ in den Erfurter Reichshallen, im Weimarer Nationaltheater, in Jena, Worms, im Gloria-Palast in Gießen und in Frankfurt. Weihnachten verbrachte die Kompanie mit Rosls Tochter Valentina in Mainz, Sylvester in Bremen.<sup>59</sup> Mitte November wurden vom nationalsozialistischen Regime in ganz Deutschland und dem ehemaligen Österreich tagelange Pogrome organisiert. Von den 176.000 Wiener Juden und Jüdinnen waren zwischen März und November bereits 50.000 aus der Stadt geflohen, die Verbliebenen traf das Pogrom mit voller Härte. SS- und SA-Männer, Hitlerjugend und Zivilist\*innen steckten Synagogen und Bethäuser in Brand, plünderten und verwüsteten jüdische Geschäfte und Wohnungen. Zahlreiche Personen wurden erschlagen oder schwer verletzt, unzählige Männer und Frauen auf offener Straße misshandelt. Über 6500 Wiener Juden und Jüdinnen wurden verhaftet und größtenteils nach Dachau deportiert. Für die während der antisemitischen Ausschreitungen entstandenen Schäden sollte die jüdische Bevölkerung in Form eines „Bußgeldes“ aufkommen. Die Zahl der Wiener Juden und Jüdinnen, die in Österreich keine Zukunft mehr sahen, stieg nach der Erfahrung des Novemberprogromes prunghaft an. Doch die primären Fluchtländer wie die USA, Großbritannien, Kanada, Neuseeland, Australien, die Niederlande, Belgien und die Schweiz hatten bereits im Juli 1938 beschlossen, keine weiteren Flüchtlinge mehr aufzunehmen, und begründeten diese Entscheidung mit Wirtschaftskrisen, hohen Arbeitslosenraten und judenfeindlicher Stimmung im eigenen Land.<sup>60</sup>

Das Jahr 1939, das Europa in einen neuen Krieg stürzen würde, gestaltete sich für die „Wiener Spielzeugschachtel“ zumindest in der ersten Jahreshälfte ähnlich wie das vorangegangene. Immer noch tourte die Kompanie im Auftrag von KdF erfolgreich durch deutsche Städte.<sup>61</sup> Das Jahr begann für die Kompanie im Jänner mit einem Gastspiel in den Bremer Centralhallen. Der Direktor der Centralhallen veranstaltete den Künstler\*innen zu Ehren ein Festessen und organisierte eine von der Presse begleitete Stadtführung. Zahlreiche Aufnahmen zeigen die gutgelaunten Kompaniemitglieder, die die Aufmerksamkeit,

58 Alben F580-2 und F579-1, Nachlass Joham, MAE; Album 3, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

59 Album F580-2, Nachlass Joham, MAE; Album 3 Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

60 Fraller/Langnas 2010: 48 f., 57; Maderthaler 2006: 525–527.

61 Artur Kaps war für das Jahr 1939 nicht als in Wien wohnhaft gemeldet, was ihn als Person ohne gemeldeten Wohnsitz unter Umständen davor bewahrte, den sogenannten „Ariernachweis“ erbringen zu müssen. (<http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/zoom/261849>, zuletzt abgerufen am 28.02.2023).

die ihnen zuteilwurde, sichtlich genossen.<sup>62</sup> Danach reiste die Kompanie ans Haus der Arbeit nach Kiel. Im Februar gastierte die Kompanie im deutschen Nordwesten in Wilhelmshaven und Bremerhaven. Im März war die „Wiener Spielzeugschachtel“ am Schützenhaus in Gotha und in Halberstadt engagiert.<sup>63</sup> Währenddessen verschlechterte sich in Wien die Situation der jüdischen Bevölkerung konstant. Abendliche Ausgangssperren, das Verbot, an kulturellen Veranstaltungen teilzunehmen, sowie Zugangsbeschränkungen zu öffentlichen Parkanlagen, Freizeiteinrichtungen und Bädern verdrängten jüdische Bürger\*innen immer stärker aus dem öffentlichen Leben der Stadt. Im März 1939 konnten nur mehr wenige Wiener Juden und Jüdinnen einer Erwerbstätigkeit nachgehen, Verarmung und Verelendung folgten.<sup>64</sup> Außenpolitisch fuhr Deutschland indes im Frühling 1939 mit seinen Expansionsbestrebungen fort: Mitte März verleibte Hitler dem Dritten Reich mit der Rest-Tschechoslowakei, die nach der Besetzung der Sudetengebiete übrig geblieben war, das historische Böhmen und Mähren und Teile der westlichen Slowakei ein und brach damit alle auf der Münchner Konferenz gegebenen Zusagen. Großbritannien und Frankreich reagierten mit der Ankündigung, Polen im Falle eines bewaffneten Angriffs durch Deutschland militärisch beistehen zu wollen.<sup>65</sup>

Der April 1939 brachte der nun 60 Künstler\*innen starken „Wiener Spielzeugschachtel“ weitere Engagements im Osten Deutschlands – in Breslau und in Görlitz. Den Rest des Monats gönnte sich zumindest das Ehepaar Joham einen Erholungsurlaub und fuhr zum Schifahren an den Arlberg, wo Franz und Rosl im traditionsreichen Gasthof Hospiz abstiegen. Die Schnappschüsse, die sie während dieser Urlaubstage machten, zeigen Rosl beim Schifahren im Badeanzug, Franz stolz auf seinem neuen Volkswagen Cabrio sitzend, beide stets begleitet von ihrem Maskottchen, dem Foxterrier Punkti.<sup>66</sup> Im Mai 1939 ging die Tournee in Dresden weiter. Die Direktion traf dort Willi Schaeffers, einen der bedeutendsten deutschen Conférenciers der Zwischenkriegszeit, der von 1938 bis 1944 das berühmte, ehemals jüdische Kabarett der Komiker als Direktor inhaltlich und personell auf Parteilinie brachte.<sup>67</sup> Auch beim Zirkus Sarrasani, der 1939 für KdF arbeitete, waren die Ensemblemitglieder in Dresden zu Gast. Direktor Hans Stosch-Sarrasani jun. richtete zu Ehren der Wiener\*innen ein Festbankett aus.<sup>68</sup> Den Juni und Juli verbrachte die Kompanie in Hamburg an der Schiller-Oper. Kaps warb vor allem mit der Beliebtheit

---

62 F 759-1, Nachlass Joham, MAE.

63 Album 4, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

64 Maderthaler 2006: 526–528.

65 Keegan 2004: 65–70.

66 Album F654, Nachlass Joham, MAE.

67 Hippen 1988: 52.

68 Album 4, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

seines ersten Komikers: „Das ist Franz Joham. Sie sehen ihn persönlich täglich 20 Uhr in Großdeutschlands schönster, größter und ständig reisender Revue: Die Wiener Spielzeugschachtel ‚Alles fürs Herz‘.“<sup>69</sup> Die Wiener\*innen beschränkten sich in Hamburg aber nicht nur auf ihre Bühnenarbeit. Die Akkordeon-Babies traten mit Mia Ahlers beim Reichsender Hamburg auf, die Direktion nahm an der „Fünften Reichstagung der NS-Gemeinschaft Kraft durch Freude“ teil.<sup>70</sup> Rosl von Bischoff und ihr Mann flogen im Juni für einige Tage nach Wien, um dort ihre beiden Mütter und Valentina zu treffen. Mit dabei waren auch Artur Kaps und Friederike Diry. Wieder per Flugzeug nach Hamburg zurückgekehrt, genossen sie mit dem Rest des Ensembles die Sommertage, unternahmen Ausflüge zu beliebten Badeorten in der Nähe der Stadt oder besuchten die Insel Helgoland, den Tierpark Hagenbeck, die Hamburger Rennbahn und die deutsche Tennismeisterschaft.<sup>71</sup> Ende Juli ging die Tournee weiter nach Berlin, wo die Akkordeon-Babies vom 28. Juli bis 6. August bei der „16. Großen Deutschen Rundfunk- und Fernseh-Rundfunk-Ausstellung“ auftraten. Chemnitz war die nächste Station. Als KdF-Künstler\*innen werden Ensemblemitglieder der „Wiener Spielzeugschachtel“ dort öffentlichkeitswirksam fotografiert, wie sie Bär\*innen der Umgebung bei der Ernte behilflich sind. „Schauspieler bei der Erntehilfe“ titelt der Pressebericht.<sup>72</sup>

Doch in den letzten Augusttagen des Jahres 1939 wird die Gefahr eines Kriegsausbruchs immer immanenter. Die Direktion der „Wiener Spielzeugschachtel“ ist besorgt. Sowohl die Direktion als auch viele der Ensemblemitglieder haben als Kinder oder junge Erwachsene den Ersten Weltkrieg und seine Folgen erlebt. Ihre Furcht vor einem neuen Krieg spiegelt sich auch in ihren privaten Aufnahmen und Fotoalben wider: Auf Bildern aus dem August 1939 ist ein nachdenklicher Artur Kaps mit Friederike Diry und zwei anderen Ensemblemitgliedern bei einer Besprechung zu sehen. „Krieg?“ fragt ein eingeklebter Kommentar in einem Album des Ehepaares Joham. Andere als Kollage eingefügte Ausschnitte aus Zeitungsartikeln melden: „Der Papst appellierte an die Welt [...] Papst Pius XII. setzte sich in einer Rundfunksprache für die Erhaltung des Friedens ein“, „Privatautos eingezogen“, „Tage, die die Welt erschütterten“, „Der Führer und Stalin haben den ‚Pakt‘ geschlossen“, „Greuellügen“.<sup>73</sup> Am 24. August hatten Hitler und Stalin einen deutsch-sowjetischen Nichtangriffspakt vereinbart und in einem geheimen Zusatzprotokoll Osteuropa in Interessensphären aufgeteilt. Der Pakt mit der Sowjetunion ermöglichte es Deutschland, Polen am 31. August 1939 ohne Sorgen um einen Zweifrontenkrieg anzugreifen. Am

69 Album F654, Nachlass Joham, MAE.

70 Album 4, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

71 Ibid; Album F654, Nachlass Joham, MAE.

72 Album F654, Nachlass Joham, MAE.

73 Ibid.

3. September erklärten daraufhin Frankreich und Großbritannien Deutschland den Krieg. Anders als 1914 reagierte die deutsche Bevölkerung nicht mit Begeisterung, sondern vielmehr mit Angst und Besorgnis, lag doch die Erfahrung eines langen und grausamen Krieges gerade einmal zwei Jahrzehnte zurück.<sup>74</sup>



Abb. 25: Programmheft zum Auftritt in der Berliner Scala Mai 1938.

74 Bauer 2008: 367–370.



# Was wir wollen!

Von *Artur Kaps*, künstlerischem Leiter der „Wiener Spielzeugschachtel“

Die Revue „Wiener Spielzeugschachtel“ gibt im Mai zum erstenmal in der „Scala“ ein abendfüllendes Gastspiel. Hier nimmt der Direktor dieser Revue das Wort zu einer ersten „Vorstellung“ bei den Berlinern.

D=Züge, die von Wien nach Berlin und von Berlin nach Wien fahren, verkehren täglich. Für uns von der „Wiener Spielzeugschachtel“ aber verkehren sie jetzt in diesen Tagen zum erstenmal. In dieser einen Nacht wurde für uns der Schlafwagen der unmerkliche Übergang zu einer neuen Stadt, einem neuen Land, und — hoffentlich — zu neuem Erfolg. Das eintönige, rhythmische Hämmern des Zuges war für uns die alte ewig neue Melodie, die Verbindung zwischen dem Abschiedschmerz und der freudigen Erwartung, die eine neue Stadt bringt. Und wenn auch die Blumen, die man uns zur Abschiedsvorstellung überreichte, die lange Reise nicht überstanden, so blühten sie doch wieder auf, als wir sie hier in eine Vase voll frischen Spreewassers stellten.

Wir sind — das wollen wir ganz ernsthaft betonen — wir sind wirklich ein österreichisches Ensemble, eine Künstlergemeinschaft, die sich nicht nur „österreichisch“ oder „wienerisch“ nennt, sondern die in allen ihren Mitgliedern und auch als Ganzes wirklich in Wien geboren ist. Wir kommen nicht mit Superlativen, hinter denen der pfiffige Berliner womöglich doch nur Mittelmäßiges vermuten würde, wir sagen nicht, daß wir kommen, um den Berlinern zu zeigen, wie man Revue spielt, — nein, wir wollen nichts als unseren freundlichen Gastgeber Freude bereiten, indem wir ihnen Unterhaltung bringen, Unterhaltung auf Wiener Art und nach Wiener Rezept. Wir wollen Träume lebendig werden lassen, Träume, die an die Zeiten erinnern, als der Großvater kam und die Großmutter nahm. Wir haben deshalb sogar ganz Wien mitgebracht, unseren Stefansturm, unseren Prater, unseren unsterblichen „Heurigen“. Sogar die „zwei harben

Abb. 26: Einleitende Worte des Regisseurs im Programmheft.

Rappen“ sind mitgekommen, die statt vor dem Hotel Sacher in Wien nun auf der Bühne der „Scala“ stehen. Vielleicht muß man ein Wiener sein, um so unbekümmert mit Pferden, Denkmälern, ja dem ganzen Schönbrunn nach Berlin zu ziehen. Wir wären keine echten Wiener, wenn wir nicht auch Johann Strauß' unsterblichen Walzer „An der schönen blauen Donau“ brächten. Wir wären keine echten Wiener, brächten wir nicht auch den schneidigen, klingenden Radetzky-Marsch. Wir vermitteln die Bekanntschaft mit den Wiener Straßensängern, wie sie noch heute von Hof zu Hof ziehen, um die alten unsterblichen Melodien der Donaustadt zu singen. Wir führen auch in ein Alt-Wiener Panoptikum, in dem man liebe Bekannte aus dem Liede antrifft, wie das „Wiener Wäschermädel“, den „lieben Augustin“, das „süße Mädel“ und den „Deutschmeister“. Noch manchen wahllosen Griff in unsere bunte Spielzeugkassette könnten wir tun — wir spielen über drei Stunden am Abend — und wir wissen, daß man auch in Berlin überrascht sein wird von dem, was wir da auspacken.

Wenn wir den vielen Hunderten, die allabendlich in den nächsten vier Wochen zu uns aufsehen werden, einige sorglos heitere, Aug', Ohr und Herz erfreuende Stunden bescheren und ihnen damit neue Spannkraft für die Werktagsarbeit geben, wenn uns das gelingt, dann haben wir unser Ziel erreicht, dann glauben wir damit auch der großen Aufgabe des Sich-kennen-lernens, des Gedanken- und Gefühlsausstauschs zwischen Nord und Süd, zwischen den beiden alten Bruderstämmen, dann glauben wir, damit auch der großen Idee des Großen Deutschland gedient zu haben. Wir wollen dieses Ziel erreichen, indem wir heitere Wiener Kunst in ihrer Urwüchsigkeit, die bodenständige Kunst unserer Heimat zeigen, indem wir Wiener Fröhlichkeit und Wiener Besinnlichkeit, Wiener Lieder und Wiener Humor, Wiener Schwung und Charme auf die Bühne bringen.

D=Züge, die von Wien nach Berlin fahren, verkehren täglich. Sie schlagen Brücken von Stadt zu Stadt. Pferde, Komiker, blonde Mädels, Musikanten, Kostüme und was sonst noch zu einer Revue gehört, haben sie diesmal mitgebracht. Schade, daß diese Züge nicht nur ankommen, sondern auch wieder abfahren.



Abb. 27: In der Berliner Scala Mai 1938.



Abb. 28: *Wandergesellen* mit Franz Joham in der Mitte 1938.



Abb. 29: „Glückliches Volk“ im Mai 1938: im 2. Bild von oben rechts sitzend Friederike Diry, im Bild darunter stehend Rosl von Bischoff.



Abb. 30: Die Akkordeon-Babies.



Abb. 31: Die „Wiener Spielzeugschachtel“ am Apollo-Theater in Düsseldorf 1938.





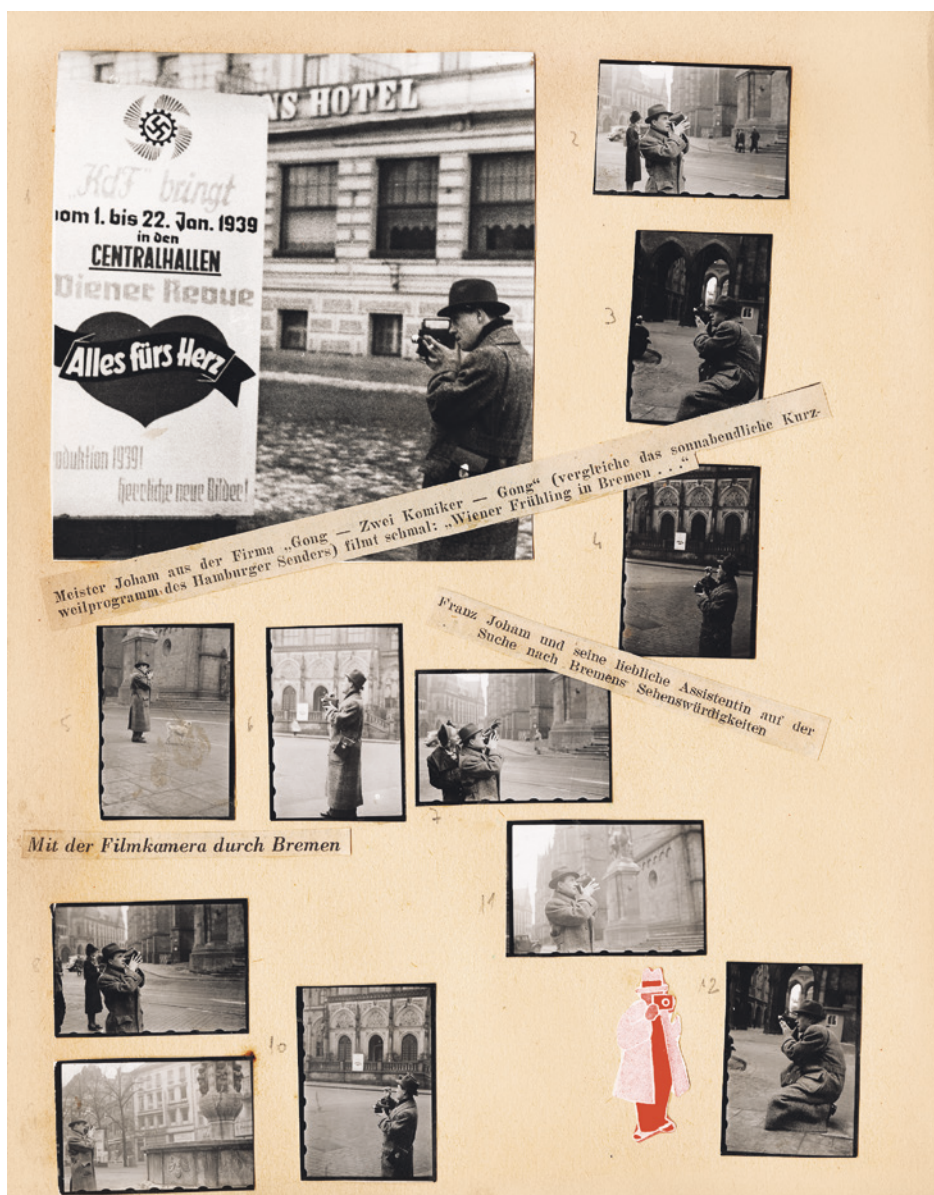


Abb. 33: Die „Wiener Spielzeugschachtel“ als KdF-Künstler\*innen“ in Bremen bei einem Stadtrundgang 1939 in Bremen bei einem Stadtrundgang 1939.



Abb. 34: „Krieg?“

### 3.4 Theater im Krieg – Die Italien-Tournee der „Wiener Spielzeugschachtel“ der Jahre 1939 bis 1941

Kurz nach Kriegsbeginn verabschiedete sich die Kompanie in Mannheim von Heinz Hoffmeister, über dessen Agentur sie für KdF gebucht waren, und reiste nach Augsburg ans Apollo Theater, wo Friederike Diry neben Fotos des Theaters und seines Direktors Franz Schnabl den Kommentar „Theater im Krieg“ einfügte.<sup>75</sup> In nur zwei Monaten hatte Deutschland große Teile Polens besetzt und nach heftigen Bombardements die Hauptstadt Warschau eingenommen.<sup>76</sup> Friederike Diry kommentiert in ihrem Album die Spannung dieser Tage. Von einem kurzen und siegreichen Krieg Deutschlands überzeugt, vermerkt sie neben einem Foto von Hitler mit Göring und anderen nationalsozialistischen Entscheidungsträgern: „Krieg“, „Siegen kann nur einer und das sind wir“, „Männer, die das Schicksal von Millionen zu verantworten haben“, „Abschlussbericht über den Feldzug im Westen. Die Parole für die Schlußphase des Kriegs: Nur ein Feind: England“.<sup>77</sup>

Nach einem letzten Gastspiel in München am Deutschen Theater brach die Kompanie im November 1939 zu einer ersten großen Italien-Tournee auf. Sicherlich waren die Gastspiele in Italien schon vor Kriegsbeginn vereinbart und geplant worden, doch muss es die Ensemblemitglieder erleichtert haben, das kriegführende Deutschland zu verlassen und in das (noch) friedliche Mittelmeerland zu reisen. Auch diese Tournee unternahm die „Wiener Spielzeugschachtel“ vermutlich im Auftrag von KdF: Aufnahmen von Hakenkreuz-Wimpeln auf den Wagen, mit denen die Direktion der Kompanie reiste, lassen darauf schließen, dass die Kompanie im verbündeten Italien in offizieller Funktion unterwegs war. Da KdF ab 1936 einen gezielten Austausch mit der italienischen Vorgänger-Organisation Opera Nazionale Dopolavoro begonnen hatte, ist es durchaus möglich, dass die Tournee der Wiener Kompanie im Rahmen dieser deutsch-italienischen Kooperation stattfand.<sup>78</sup>

Kaps hatte die Liedtexte, Sketche und Conférences der Revue ins Italienische übersetzen lassen und die Revue unter dem Titel *Tutto per il cuore* angekündigt.<sup>79</sup> So lautete das Titellied nun:

75 Album 5, Nachlass Kaps/Diry, CMHE.

76 Bauer 2008: 368 f.

77 Album 5, Nachlass Kaps/Diry, CMHE.

78 Album F658, Nachlass Joham, MAE; Album 5, Nachlass Kaps/Diry, CMHE; Liebscher 1998: 67–90.

79 Programmzettel, Nachlass Kaps/Diry, CMHE.

Sole per tutti,  
 canta nei cuori: mille sorisi di gioventù!  
 Questa Rivista,  
 parla d'amore,  
 canta di gioia e nulla più!  
 Batte il cuore,  
 dall'emozion,  
 batte il ritmo  
 della mia canzon [...]<sup>80</sup>

Am 5. November 1939 startete die Wiener Kompanie am Teatro Goldoni in Venedig, nur einen Tag später gastierten die Künstler\*innen bereits in Mailand am Teatro Lirico, bevor es weiter nach Turin und Rom ans Teatro Valle ging. In Rom nahm sich das Ensemble Zeit, um die Sehenswürdigkeiten der Ewigen Stadt zu bestaunen. Genua und La Spezia, wo die Künstler\*innen Weihnachten feierten, waren die nächsten Stationen der Tournee. Die letzten Tage des Jahres 1939 verbrachte die „Wiener Spielzeugschachtel“ in Livorno und San Remo. Neujahr feierte die Kompanie bereits in Florenz, wo ein längeres Gastspiel von zehn Tagen ein wenig Zeit zum Ausruhen brachte.<sup>81</sup> Bei einem anschließenden mehrtägigen Aufenthalt in Ravenna besuchte die Kompanie das Geburtshaus Benito Mussolinis in der nahegelegenen Ortschaft Predappio. Begleitet von italienischen Honoratioren legten Kaps und Joham gemeinsam in der Kirche Sant' Antonio vermutlich zu Ehren von Mussolinis Eltern einen Kranz nieder, den ein Band mit Swastika und der Aufschrift „Gli AF Viennese“ – eventuell „Die Wiener Arbeitsfront“ – zierte. Die Aufnahmen von Predappio zeigen, dass die Künstler\*innen der „Wiener Spielzeugschachtel“ im faschistischen Italien durchaus als kulturelle Repräsentant\*innen Hitler-Deutschlands auftraten und auch als solche wahrgenommen wurden.<sup>82</sup>

Ihre Tournee führte die Kompanie weiter nach Trieste ans Politeama Rosetti und Ende Jänner nach Bora. Im Februar 1940 spielte die Kompanie erneut in Rom, diesmal am Teatro delle Vittorie. Kaps und Diry trafen sich dort auch mit dem Wiener Schauspieler und Regisseur Willi Forst, flanierten gemeinsam durch die Stadt und bewunderten berühmte Sehenswürdigkeiten wie die Fontana di Trevi. Und Artur Kaps knüpfte Kontakte zum italienischen Film. Bald wurden die Donaumädels in Rom für Marcello Albanis italienisch-schweizerischen Spielfilm *Il bazar delle idee* („Der Ideenbazar“) gebucht. Die Akkordeon-Babies traten kurz darauf als Musikantinnen auch in Max Neufelds Film *Fortuna* auf, den

80 Album 6, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

81 Album 5, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

82 Album F658, Nachlass Joham, MAE; Album 5, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

dieser gerade in Cinecittà drehte.<sup>83</sup> Franz Joham hatte ja bereits 1934 eine kleine Rolle als Studiotechniker in Neufelds Musikkomödie *Ein Stern fällt vom Himmel* gespielt.<sup>84</sup> Regisseur Max Neufeld durfte mittlerweile als „Halbjude“ nicht mehr in Deutschland und Österreich arbeiten, weshalb er nach dem „Anschluss“ nach Italien ausgewichen war, wo deutsche und österreichische Filmflüchtlinge bis Ende der 1930er-Jahre noch Beschäftigung und auch einen Markt für ihre Filme fanden. Nach dem relativ langen Engagement in Rom stand der „Wiener Spielzeugschachtel“ ein arbeitsintensiver März mit zahlreichen kurzen Gastspielen bevor. Nur zwei bis maximal zehn Tage dauerten die Auftritte in Livorno, Pisa, Bergamo und Mailand, Bergamo und Padua jeweils. Ein ebenso dicht gedrängter April mit Stationen in Verona, Brescia, Venedig Triest und Udine folgte. Vermutlich ebenfalls noch im April wirkten Künstler\*innen der „Wiener Spielzeugschachtel“ in Turin erneut in einem Spielfilm mit – diesmal in *Il capitano degli ussari* („Der Husarenkapitän“) unter der Regie des Ungarn Sándor Szlatinay mit Clara Tabody in der weiblichen Hauptrolle.<sup>85</sup>

Währenddessen hatte Deutschland Anfang April Dänemark und Norwegen überfallen. Nur kurze Zeit später besetzten deutsche Truppen im Mai die neutralen Staaten Niederlande, Belgien und Luxemburg und drangen über die belgische Grenze nach Frankreich vor. Am 14. Juni 1940 fiel Paris in die Hände der Wehrmacht.<sup>86</sup>

Im Mai 1940 reiste die Kompanie über Treviso, Rimini, Neapel bis nach Palermo auf Sizilien. Trotz des dicht gedrängten Spielplans fanden die Ensemblemitglieder Zeit, in Neapel die faschistische Kolonialausstellung „La Mostra Triennale delle Terre Italiane d’Oltremare“ zu besuchen, auf der sich Rosl von Bischoff stolz mit einem schwarzen Baby im Arm fotografieren ließ, und Ausflüge nach Pompei und Capri zu unternehmen.<sup>87</sup> Am 10. Juni 1940 trat Italien auf Seite Deutschlands in den Krieg ein. Trotzdem machte das Ensemble im Juni Urlaub in Rimini, besuchte San Marino und den Comer See. Friederike Diry notierte neben Schnapsschüssen vom Badespaß in Rimini: „Abseits vom Kriege“. Doch schon bald holte der Krieg auch die „Wiener Spielzeugschachtel“ ein. In Rom, wo sich die Kompanie im Juli aufhielt, stand alles unter dem Zeichen der italienischen Mobilmachung. Kaps fotografierte auf den Straßen faschistische Kriegspropaganda, die die italienische Vormachtstellung im Mittelmeerraum forderte, und Diry fügte neben den Aufnahmen im Album den Kommentar „Kriegssommer in Rom“ ein. Im August führte die Tournee die Künstler\*innen weiter nach Neapel und Genua und im September erneut ans

---

83 Album 6, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

84 Ibid.

85 Album 6, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

86 Bauer 2008: 369–372.

87 Album F658, Nachlass Joham, MAE.

Mailänder Teatro Mediolanum.<sup>88</sup> Mit Angriffen der deutschen Luftwaffe auf Stützpunkte der Royal Airforce und Rüstungsbetriebe begann im August 1940 die Luftschlacht um England. Erste deutsche Luftangriffe auf London zogen die Bombardierung Berlins durch die Royal Airforce nach sich. Anfang September startete die Wehrmacht mithilfe italienischer Bomber großangelegte Luftangriffe auf London, die bis Mai 1941 über 40.000 Menschenleben forderten. Trotzdem konnte Hitler die Briten damit nicht zum Kriegaustritt bewegen. Und die Kriegsschauplätze weiteten sich auf außereuropäische (Kolonial-)Gebiete aus.<sup>89</sup> Die Angst vor dem nun bereits ein Jahr dauernden Krieg und auch vor einer möglichen Einberufung der männlichen Mitwirkenden saß der Kompanie trotz aller Erfolge im Nacken. Mit einem selbst verfassten Gedicht versuchte Artur Kaps im September 1940, seinem Freund Franz Joham Mut zu machen:

Jahre, die vorübergleiten,  
 Gute und auch schwere Zeiten,  
 Sorgen in den fernsten Landen  
 Alles hab'n wir überstanden.  
 Bubi, lass Dich nicht beirren,  
 alles Böse – ignorieren,  
 an das Schöne immer denken,  
 Woll'n wir unser Schifflin lenken  
 Müssen wir des Amtes walten,  
 Treu & fest zusammenhalten  
 wenn einmal der Mast auch bricht.  
 Gott war stets unser Begleiter  
 Also mach'a ma lustig weiter  
 Er verlässt bestimmt uns nicht.  
 Alles Liebe, Artur  
 Milano, September 1940.<sup>90</sup>

Spätestens in Mailand übernahm die Wienerin Gisa Geert die Choreografien für die Revue, die sich nun *Solo per Tutti* nannte.<sup>91</sup> Davor hatte Erwin Hoffmann vom Münchner Staatstheater die choreografische Leitung innegehabt.<sup>92</sup> Ebenfalls neu im Ensemble war die

88 Album 6, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

89 Bauer 2008: 372–377.

90 Album 5, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

91 Ibid.

92 Ibid.

junge ungarische Sängerin Marika Magyari. Die erst 18-Jährige wurde auf der Tournee von ihrer Mutter begleitet. Marika Magyari sollte gleich Gisa Geert noch viele Jahre wichtiges Ensemblemitglied der „Wiener Spielzeugschachtel“ bleiben. Von Mailand reisten Kaps und Joham mit ihren Mitarbeiter\*innen Ende September weiter nach Triest. Gastspiele in Pola, Udine, Venedig, Verona, Bozen und San Remo füllten den Herbst. Eine Aufnahme aus diesen Monaten zeigt Franz Joham und Artur Kaps stolz mit dem berühmten Komiker Erminio Macario, einem der bedeutendsten Stars der italienischen Revue der Zwischenkriegszeit.<sup>93</sup> Währenddessen greifen italienische Truppen von der italienischen Kolonie Albanien aus Griechenland an, und nur wenige Tage vor Weihnachten erlässt Hitler die „Weisung Nr. 21 Fall Barbarossa“, die die Vorbereitungen für einen Angriff auf die Sowjetunion in Gang setzt.<sup>94</sup> Weihnachten und die Silvesternacht 1940 verbringt die Kompanie erneut in Mailand. Das Neujahr feiert die Kompanie scheinbar unbeschwert im Rahmen eines „intimen Kaps-Joham-Festprogramms“ mit „Bleigießen und Kartenaufschlagen“, „italienischem Tartarfleisch, belegten Brötchen, Süßigkeiten, Rotwein, Punsch und Spumante“.<sup>95</sup> Nach einem letzten Gastspiel in Rom im Jänner 1941 nahm die Kompanie im Februar dann Abschied von Italien und reiste in die Schweiz. Seit die „Wiener Spielzeugschachtel“ zu ihrer Italien-Tournee aufgebrochen war, waren mehr als 15 Monate vergangen – 15 Monate, in denen Artur Kaps und die Mitglieder seiner Kompanie vielleicht erfolgreich „das Böse ignorieren“ und „lustig weitermachen“ konnten, für viele andere sich die Welt jedoch unwiederbringlich verändert hatte.<sup>96</sup>

---

93 Album 7, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

94 Bedürftig 2002: 52 f.

95 Album 7, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

96 Ibid.



Abb. 35: Besuch in Predappio: rechte Seite links oben Franz Joham (rechts) und Artur Kaps mit dem Kranz.





Abb. 36: Clara Tabody und die Akkordeon-Babies in *Il capitano degli ussari* 1940.



Abb. 37: In Cinecitta 1940: oben mehrere Aufnahmen von Rosl von Bischoff im Kostüm, links unten im Vordergrund Friederike Diry.

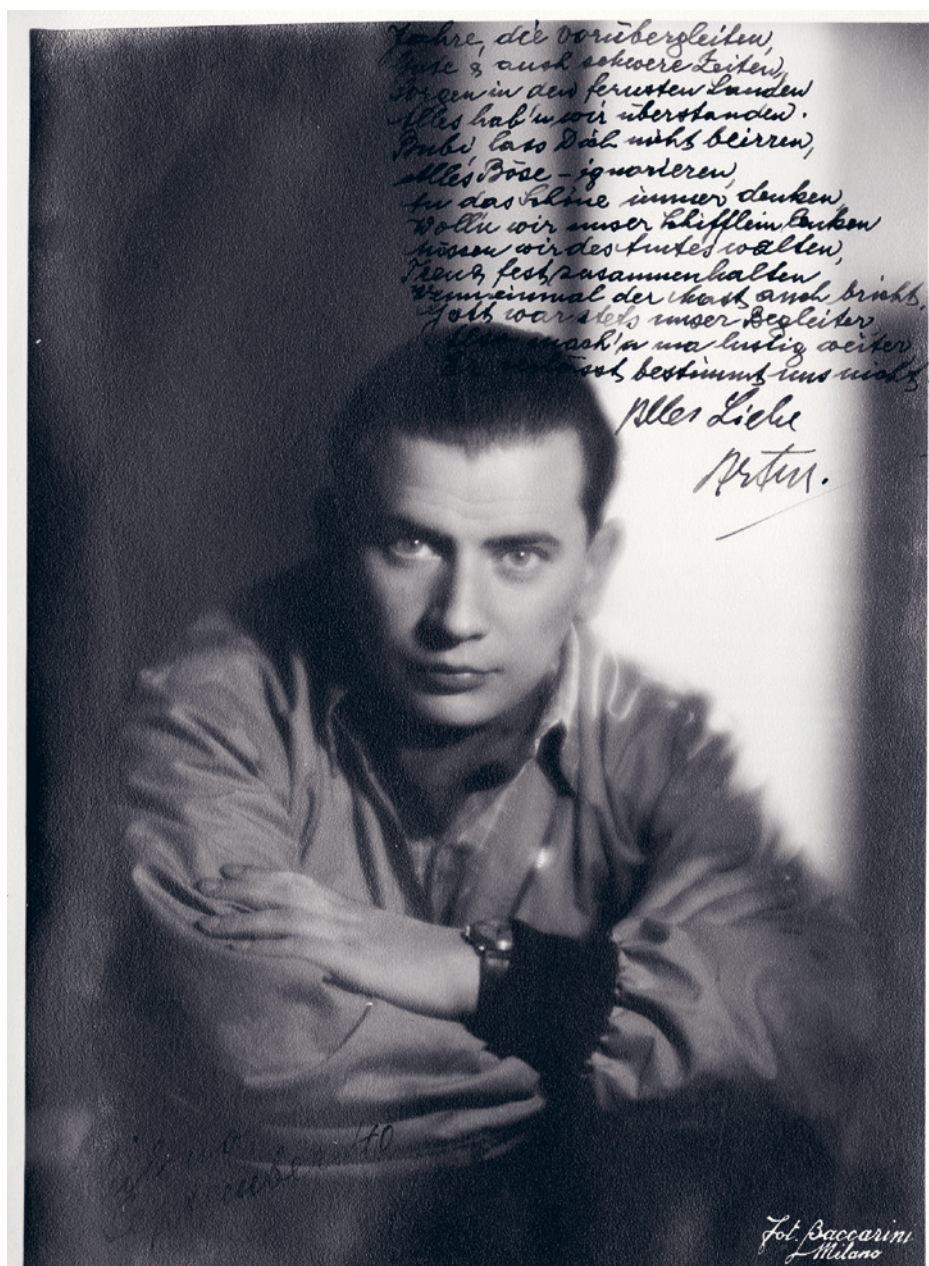


Abb. 38: „Gute und auch schwere Zeiten“.

### 3.5 *Herz Ass und Alles voor Heet* – 1941 und 1942 über die Schweiz, Deutschland und die Niederlande nach Paris

Ab März 1941 gastierten die Wiener Künstler\*innen am Corso in Zürich. Die mittlerweile in *Herz-Ass* umbenannte Revue war so erfolgreich, dass sie um vier Wochen verlängert wurde. Trotzdem notierte Friederike Diry in ihr Album: „Auch in trüben Zeiten den Humor nicht verlieren“.<sup>97</sup> Das Ensemble bestand mit den Komikern Franz Joham, Fred Horst, Andreas Hildenbrand, Willy Schmiedecamp, den Akkordeon-Babies, Gigotte und ihren zwei Tanzpartnern, den Sängerinnen Marika Magyar und Mia Ahlers, den Vedetten Elisabeth Pickhardt, Rosl von Bischoff, Mignon Tomschi, den rund 20 Wiener Donaumädels, Regisseur Kaps, Sekretärin Diry, Abendregisseur Josef Schubert sowie den Technikern aus fast 50 Personen.<sup>98</sup> Ihre Erfahrungen in Italien hatte die Kompanie zu der Szene *Quer durch Italien* inspiriert, in der die Ensemble-Girls als italienische Städte kostümiert unter anderem Venedig mit dem Markusdom, Pisa und seinen schiefen Turm und Rom samt Kolosseum verkörperten. Franz Joham moderierte die Szene – politisch ganz im Sinne der Achse Berlin–Rom – an:

[...] Der Grund, warum ich jetzt den Frack angezogen habe, entspringt dem Herzensbedürfnis, Ihnen nachfolgendes Bild als so sympathisch als möglich zu servieren. Nehmen Sie mich also jetzt als Oberkellner der Kunst. Passt auch wieder der Frack. Nehmen Sie mich also jetzt als Oberkellner der Kunst. Wir sind Monate in Italien gewesen, von Venedig bis Palermo, von Rom bis Turin, [...].

Und dann haben uns diese italienischen Künstler ein Bild ausgestattet und wir haben dieses Bild mit großem Erfolg in ganz Italien gespielt. Und nun ist der Moment, es Ihnen, für die es eigentlich bestimmt war, zu überbringen! Es ist uns eine Freude und eine Herzenspflicht, den Wunsch unserer vielen italienischen Freunde erfüllen zu können, indem wir Sie bitten, in unserem bescheidenen Rahmen eine kleine Reise nach und durch Italien zu machen. Nehmen Sie nachfolgendes Bild mit der gleichen Herzlichkeit auf, mit der wir in diesem Lande aufgenommen wurden!<sup>99</sup>

Das Programm umfasste weiters die Szenen *Sonne für alle*, *Musik für Dich*, *Piratenschiff* mit Tanzakrobatik von *Gigotte und ihren Kameraden*, den Telefonsketch *Halloh, hier Joham* sowie die Tanzszene *Nächtlicher Tango*. Und während die Nationalsozialist\*innen in Deutschland und den von Deutschland besetzten Gebieten die echten „Zigeuner\*innen“,

97 Ibid.

98 Album 7, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

99 Sketchbücher, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

also Roma und Sinti, im Porajmos verfolgt, zeigte die „Wiener Spielzeugschachtel“ in der Nummer *Zigeuner spielen auf* stereotype Zigeuner\*innenromantik mit Wohnwagen, Lagerfeuer und temperamentvollen Tänzen. In dem Bild *Masken, Frauen, Liebe* tanzten Vedetten und Girls des Ensembles in weiß-goldenen Abendkleidern mit goldenen Masken vor dem Gesicht. Marika Magyari hatte einen prominenten Auftritt mit dem Lied *Abschied von der Liebe*, und die Szene *Schubert und die Wienerinnen* brachte eine nostalgische Erinnerung an den „armen“ und bei Frauen angeblich unglücklichen Komponisten. Der chauvinistische Humor der Sketche ging oftmals auf Kosten der (Ehe-)Frauen, so auch in dem Ehesketch *Dämon Alkohol*:

Die Bühne ist ganz dunkel. Er kommt herein, vollkommen betrunken, stößt an Stühlen und Tischen an. Plötzlich flammt das Licht auf und sie steht im Morgenrock da.

Sie: So. Du kommst schon wieder betrunken nach Hause.

Er: Schatzi, ich bin nicht betrunken.

Sie: Oh du Schuft! Und so spät ist es wieder.

Er: Aber Schatzi, es ist doch erst 10 Uhr.

Sie: Das ist nicht wahr. Ich habe es soeben ganz deutlich eins schlagen gehört ---

Er: Na ja, die Null kannst du doch nicht hören.

Sie: Du weißt ganz genau, daß dir der Arzt das Trinken verboten hat. Jedes Glas Alkohol ist ein Nagel zu deinem Sarg.

Er: Das macht nichts, ich trinke weiter, und wenn mein Sarg auch wie ein Stachelschwein aussieht.

Sie: Der Arzt hat gesagt, dass du nicht lange leben wirst, wenn du soviel Alkohol trinkst.

Er: Ich habe einmal einen Onkel gehabt, der hat jeden Tag 2 Flaschen Wein getrunken und ist jetzt 85 Jahre alt geworden. Und dann habe ich mal einen Neffen gehabt, der hat keinen Tropfen Alkohol getrunken, und ist mit 2 ein halb Monaten gestorben.

Sie: Du Schuft, ich lasse mich scheiden. (weinend ab)

Er: (allein, fängt plötzlich an zu lachen)

Gestern hat mir jemand einen Witz erzählt, und den habe ich gerade eben verstanden [...]

Heute Nachmittag sagte mir ein Bekannter ich soll nicht immer die ganze Nacht bummeln. Er sagte: ich gehe immer mit den Hühnern ins Bett. Da habe ich gefragt: Ja können Sie denn so lange auf einer Stange sitzen?<sup>100</sup>

Im April 1941 gastiert die Kompanie im Kursaal Lugano und verbringt zu Ostern im Kurhaus Monte Brè „vier herrliche Ferientage“ „inmitten einer romantischen Bergland-

100 Alben F655, Nachlass Joham, MAE; Album 7, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

schaft“.<sup>101</sup> Nach den Ostertagen reist die Kompanie nach Basel und anschließend nach Luzern und Bern, wo Friederike Diry in ihr Album notiert: „In böser Zeit gute Tage“ – Hitler hatte mittlerweile den deutschen Balkanfeldzug gegen Griechenland und Jugoslawien begonnen.<sup>102</sup> Mitte Mai reist Rosl von Bischoff mit ihrem Mann zur Hochzeit ihrer Schwester Eglantine nach Wien und vermerkt neben den Aufnahmen: „Wiedersehen im Kriege“. Neben dem Wiedersehen mit ihrer Schwester und ihren Eltern genießt sie die Zeit mit ihrer Tochter Valentina, besucht ihre Schwiegermutter in Graz und urlaubt anschließend in Greifenburg am Kärntner Weißensee.<sup>103</sup>

In Wien hatten indes im Februar 1941 die Deportation der verbliebenen 51.000 Wiener Juden und Jüdinnen in das besetzte Polen begonnen. Der neue Reichsstatthalter Baldur von Schirach hatte die angebliche „Umsiedlung“ angeordnet, um ehemals jüdische Wohnungen für die „arische“ Bevölkerung der Stadt zu requirieren. Juden und Jüdinnen, die in sogenannten Mischehen lebten wie auch Artur Kaps' Mutter Rosa, Beamt\*innen der Israelitischen Kultusgemeinde und ihre Familien, schwerkranke, behinderte und altersgebrechliche Personen sowie Kriegsinvalide, ausgezeichnete Frontkämpfer und in Arbeitslagern Inhaftierte waren vorerst noch von Deportationen ausgenommen. Zugleich startete von Schirach eine großangelegte Propagandakampagne der „Wiener Kultur“, um Wien in den Rang der Theater- und Musikhauptstadt des Reiches zu heben. Mit dieser kulturpolitischen Strategie versuchte er, einerseits seine eigene Position im Reich zu stärken, andererseits Ressentiments gegen die Deutschen, die sich im Kriegsverlauf in Wien breitgemacht hatten, entgegenzutreten und den deutschen Nationalsozialismus bei der Wiener Bevölkerung wieder populärer zu machen.<sup>104</sup>

Währenddessen unternimmt der Rest der Kompanie eine zweite, jedoch wesentlich kürzere Italien-Tournee nach Mailand, wo Artur Kaps und Friederike Diry die faschistische Gedenkstätte des „Covo“ besuchen – ob sie dabei wieder als offizielle Repräsentant\*innen von KdF auftraten, bleibt aufgrund der fehlenden Quellen offen.<sup>105</sup> Der Ausflug wurde fotografisch festgehalten, und Friederike Diry klebte ein Zitat Mussolinis ins Album ein: „In dieser kleinen Umgebung, die mit dem Namen ‚Covo‘ geehrt wurde, befanden sich die Schwarzhemden, die Kühnen, die Legionäre und Freiwilligen des Krieges.“

---

101 Ibid.

102 Album 7, Nachlass Kaps/Diry, CMHF; Pätzold 2014: 42–46.

103 Alben F655, Nachlass Joham, MAE.

104 Fraller/Langnas 2010: 132; Deutsch-Schreiner 2003: 183–185.

105 Album 7, Nachlass Kaps/Diry, CMHF. In den Kellerräumen des „Covo“ hatte Mussolini anfänglich die Tageszeitung *Il Popolo d'Italia* herausgegeben. 1939 wurden die Räumlichkeiten, die schon seit längerem als ein Museum der faschistischen Revolution dienten, der „Scuola di mistica fascista Sandro Italico Mussolini“ übergeben (Rodina 2014:12).

Mussolini“.<sup>106</sup> Nach dem Gastspiel in Mailand kehrte die Kompanie für kurze Zeit nach Wien zurück. Fotos von Friederike Diry zeigen Artur Kaps im Prater beim Schießen mit einem Luftdruck-Maschinengewehr. Dirys Kommentar neben dem Bild lautet: „Ferien-erlebnisse für Erwachsene“.<sup>107</sup> Tatsächlich war das Schießen für die männlichen Ensemblemitglieder ein lustiges „Ferienerebnis“ geblieben. Bis Sommer 1941 war keiner von ihnen zum Kriegsdienst eingezogen worden – obwohl Deutschland mittlerweile in einen Zweifrontenkrieg eingetreten war, hatte doch am 22. Juni 1941 die deutsche Wehrmacht die Sowjetunion angegriffen und damit den deutsch-sowjetischen Nichtangriffspakt von 1939 gebrochen.

Ende Juli 1941 verließ die Kompanie Wien und brach im Auftrag von KdF zu einer Tournee durch Deutschland, in die besetzten Niederlande und Frankreich auf. Erste Station war Breslau, wo die „Wiener Spielzeugschachtel“ im Konzerthaus bis Mitte August „zur Freude für unsere Verwundeten“ auftraten.<sup>108</sup> Im Oktober spielte sie im Zirkus Sarrasani in Dresden. Ab November 1941 gastierte die „Wiener Spielzeugschachtel“ im besetzten Den Haag im City Theater. *Alles voor Het* hieß die Revue nun auf niederländisch. Von Den Haag ging es im Dezember nach Amsterdam, bevor die Kompanie die Weihnachtstage in 's-Hertogenbosch verbrachte. 1941 hielt sich auch ein alter Freund von Kaps und Joham unter äußerst schwierigen Umständen in den besetzten Niederlanden auf: Franz Engel war nach dem „Anschluss“ in die Niederlande geflohen, wo er bei verschiedenen Revuen in Utrecht und Amsterdam mitwirkte.<sup>109</sup> Natürlich drängt sich die Frage auf, ob es in Amsterdam zu einem Treffen zwischen den alten Bekannten kam. Sicherlich erfuhr Franz Engel von dem Gastspiel der „Wiener Spielzeugschachtel“. Ob Engel mit Kaps und Joham Kontakt aufnahm und ob diese es im Fall wagten, ihr gesichertes und äußerst lukratives Engagement als KdF-Künstler aufs Spiel zu setzen, um ihren jüdischen Freund zu treffen, kann aus den vorliegenden Quellen leider nicht beantwortet werden.

Im Jänner 1942 reiste die „Wiener Spielzeugschachtel“ dann im Auftrag von KdF nach Paris, um bis Anfang Februar die dort stationierten Wehrmachtstruppen zu unterhalten.<sup>110</sup> Der in den 1940er-Jahren in Paris lebende Bühnen- und Kostümbildner Erté, der ab 1948 auch wiederholt mit Artur Kaps zusammenarbeitete, erinnert sich in seinen Memoiren an die Zeit der deutschen Besatzung:

106 „In quel piccolo ambiente che era onorato col nome di ‚Covo‘ erano le camicie nere, gli arditi, i legionari i volontari di guerra. Mussolini“.

107 Album 7, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

108 Alben F655, Nachlass Joham, MAE.

109 Bergmeier 1998: 106, 114 f.

110 Noch am 17. Jänner hatte die Kompanie in der Wiener *Kronen-Zeitung* eine Annonce geschaltet, um nach „6 Gruppentänzerinnen“ zur „Vergrößerung des Balletts“ zu suchen, die sich bei der Tanzschule Fränzl in der Mozartgasse 6 in Wien IV vorzustellen hatten.

Natürlich kamen alle künstlerischen Aktivitäten in der ersten Zeit der Besetzung zum Erliegen, aber langsam, langsam belebten sie sich wieder. [...] Eine von Hitlers ersten Gesten, nachdem Paris fiel, war seine Proklamation: ‚Lasst Paris zum Lunapark des Reiches werden!‘ Diese Politik zielte nicht nur auf eine vorteilhafte internationale Meinung ab, sondern auch darauf, die Moral seiner Truppen aufrecht zu erhalten [...]. Die Deutschen wollten ein gai Paris, und viele von ihnen bekamen eines.<sup>III</sup>

Zu dem Erlebnis eines „gai Paris“ – eines „fröhlichen Paris“ – für die Soldaten der Wehrmacht trugen auch die Darbietungen der „Wiener Spielzeugschachtel“ bei. Zahlreiche Aufnahmen in den Alben von Kaps und Diry und der Johams belegen, wie stolz die Kompanie auf ihren Aufenthalt in der französischen Hauptstadt war.

Von Paris fuhr die Kompanie zur Truppenbetreuung nach Lille. Im Deutschen Kabarettarchiv in Mainz ist ein Merkblatt erhalten, das an KdF-Mitarbeiter\*innen vor einem Engagement in der Wehrmachtsbetreuung ausgeteilt wurde. Die Künstler\*innen waren aufgefordert, als „Mittler zwischen Heimat und Front“ zu agieren und den Soldaten „trotz Krieg die kulturellen und musischen Werte der Heimat [zu] vermitteln“. Weiters sollten sie den Soldaten „Ausspannung von schweren Einsätzen und hartem Dienst bringen und nicht zuletzt [...] die Kameradschaft vertiefen und die Einsatzfreudigkeit [der] Soldaten immer wieder neu beleben“. Untersagt waren „Zoten, Zweideutigkeiten oder sogenannte Soldatenwitze“ ebenso wie „Nachfeiern“ mit den Soldaten, denn „die Sorgen, die die Heimat [...] im Krieg hat, dürfen nicht die Sorgen des Soldaten werden, der morgen vielleicht wieder im Einsatz steht“. Zu besonnenem Alkoholkonsum wurde ebenfalls geraten:

Jeder trinke nur so viel Alkohol, wie er tatsächlich vertragen kann. Im Übrigen hat sich jeder so zu benehmen, wie er das von seinen eigenen Gästen erwarten würde. Wir wollen nicht prüde sein und auch nicht zimperlich, aber ebensowenig wollen wir nicht [sic!], dass dem eigenen guten Namen Schaden zugefügt wird durch Schwächlinge.

Zuletzt wurde noch empfohlen, dass sich der Einkauf von nicht rationierten Gütern des täglichen Lebens „in einem würdigen Rahmen“ bewegen sollte.

Im März 1942 kehrte die Kompanie nach Deutschland zurück und ließ sich in Mannheim neue Reisepässe ausstellen. Denn inzwischen war der Kompanie vermutlich über die

III „Naturally, in the early days of the Occupation, all artistic activity stopped dead, but little by little it revived. [...] One of Hitler's first gestures after Paris had fallen was his proclamation: ‚Let Paris be the Reich's Luna Park!‘ This policy was aimed not only at currying favourable world opinion but also at keeping up the morale of his troops.[...] The Germans wanted a ‚Gay Paree‘ and many of them got it“ (Erté 1975: 122).



Vermittlung von Heinz Hoffmeister ein Engagement angeboten worden, das das Leben von Kaps, Diry, der Johams und vieler anderer Ensemblemitglieder entscheidend verändern sollte. Bei einem Gastspiel in Berlin waren die spanischen Impresarios Jacinto Guerrero y Torres und José Juan Cadenas 1938 oder 1939 auf die „Wiener Spielzeugschachtel“ aufmerksam geworden und hatten sie zu einer einjährigen Tournee nach Spanien eingeladen. Kaps erzählte im franquistischen Spanien später gerne, dass er und Joham die Erlaubnis für die Spanienreise bei Propagandaminister Joseph Goebbels persönlich hätten einholen müssen: Goebbels habe die beiden mit drohender Stimme gefragt, ob sie Deutschland denn verlassen wollten, weil sie vielleicht am deutschen „Endsieg“ zweifelten. Joham sei vor Angst verstummt, er aber habe Goebbels versichern können, dass sie fest vom Sieg des Dritten Reiches überzeugt seien. Selbstverständlich hätten sie vor, nach Ende der Tournee aus Spanien zurückkehren, sie hätten ja bereits für das Jahr 1944 Verträge in Deutschland unterzeichnet.<sup>112</sup> Ob dieses Gespräch wirklich stattfand oder ob Kaps nur „dick“ auftrug, kann heute nicht mehr geklärt werden.<sup>113</sup> Allerdings war Artur Kaps, der stets äußerst weit-sichtig und strategisch handelte, sicherlich bewusst, dass Deutschland auf Dauer einem Mehrfrontenkrieg – im Dezember 1941 waren die USA nach dem japanischen Angriff auf Pearl Harbor in den Krieg eingetreten – nicht gewachsen sein würde. Dass er das Angebot der beiden spanischen Impresarios annahm, entsprang vermutlich nicht allein finanziellen Motiven, sondern auch dem Bestreben, sich und seine Kompanie möglichst weit vom Krieg entfernt im neutralen Spanien in Sicherheit zu wissen. Aus dem geplanten Jahr in Spanien sollten mehr als drei Jahrzehnten werden, denn Artur Kaps, Friederike Diry, Rosl von Bischoff und Franz Joham fanden in der Mittelmeermetropole Barcelona bis ans Ende ihres Lebens ein neues Zuhause.

---

112 Solanes 2009: 115 f.

113 In den Tagebüchern von Joseph Goebbels findet sich kein Hinweis auf ein Treffen zwischen Goebbels, Joham und Kaps (Fröhlich 2007).

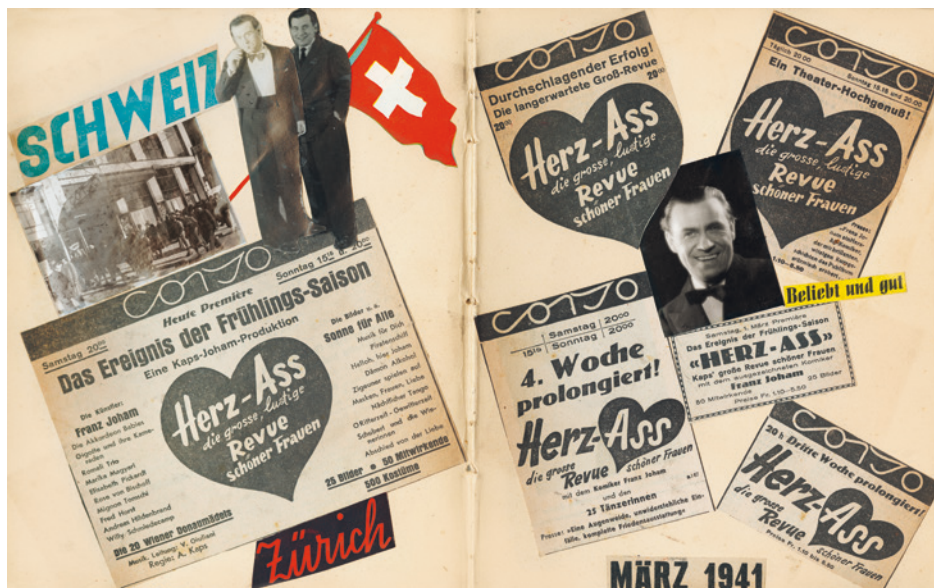


Abb. 39: Mit Herz Ass in der Schweiz 1941.



Abb. 40: „Zur Freude für unsere Verwundeten“.



Abb. 41: Rosl von Bischoff im Kostüm von *Masken, Frauen, Liebe*.

## 4. Die Erfolge der „Vieneses“ im spanischen Revuetheater

### 4.1 *Todo por el corazón* – Erste Erfolge der *Revista Vienesa* in Spanien

Am 1. Mai 1942 feierte die Compañía Kaps-Joham, wie die Kompanie nun auf Spanisch hieß, mit *Alles fürs Herz*, nun ebenfalls auf spanisch *Todo por el corazón*, ihre Premiere am barcelonischen Teatro Cómico.<sup>1</sup> Der Erfolg war sensationell. Die Tageszeitung *La Vanguardia Española* urteilte am folgenden Morgen:

CÓMICO. – Auftritt der Wiener Revuekompanie. Nach allem, was uns hier in diesem Genre angeboten wurde, derart zu triumphieren wie gestern Abend im Cómico ‚Todo por el corazón‘, eine Wiener Revue von Wiener Künstler\*innen interpretiert, zeigt uns, dass auch die Revue einen Ton besitzen kann, der sie vom Gewöhnlichen und Vulgären trennt. Noch mehr als durch seine Pracht und szenische Herrlichkeit zieht ‚Todo por el corazón‘ – ein Titel, der durch jeden beliebigen ersetzt werden könnte – den Applaus durch die Feinheit seiner Eleganz an, durch seine Lebendigkeit, durch die Harmonie zwischen Kostümen und Beleuchtung und durch seinen guten Geschmack, die allesamt die Aufführung kennzeichnen.<sup>2</sup>

---

1 In Katalonien besitzen Orte, Straßen, Plätze, wichtige Gebäude (darunter auch Theater, Kabarett- oder Konzertsäle) aufgrund der Zweisprachigkeit des Landes je einen spanischen und einen katalanischen Namen. Im Folgenden wird durchgängig die spanische Schreibweise verwendet.

2 „CÓMICO. – Presentación de la Compañía vienesa de revistas. Después de lo que aquí se nos ha ofrecido del género, triunfar, como triunfo anoche en el Cómico ‚Todo por el corazón‘, revista vienesa, interpretada por artistas „Vieneses“, indica que el espectáculo tiene un tono que le separa de lo corriente y vulgar. Más que por la suntuosidad y magnificencia escénicas, ‚Todo por el corazón‘ – título que podría ser substituido por cualquier otro – atrae y mueve el aplauso por la finura de la elegancia, la vivacidad, la armonía de trajes y luces y el buen gusto que caracterizan la presentación.“

Barcelona, neben Madrid die wichtigste Theaterstadt Spaniens, konnte auf eine lange und vielseitige Geschichte der darstellenden Künste zurückblicken. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden neben den traditionell-bürgerlichen Genres neue dramatische Formen wie die Revue, die Pantomime, das Couplet oder das realistische Sozialdrama populär, die vor allem bei der Arbeiterbevölkerung Barcelonas Anklang fanden und deren Aufführungsorte sich mehrheitlich an der Avenida del Paralelo (katalanisch La Avinguda del Paral·lel) befanden. Von der barcelonischen Bevölkerung nur verkürzt „El Paral·lel“ (katalanisch) oder „El Paralelo“ (spanisch) genannt, war diese Allee Ende des 19. Jahrhunderts nach der Schleifung der Stadtmauern als knapp zwei Kilometer lange Achse zwischen Barcelonas Hafen und der herrschaftlichen Plaza España angelegt worden. Obwohl ursprünglich als elegante Wohngegend geplant, wurden bis 1914 zahlreiche Theater am Paralelo erbaut: das Teatro Español, das Teatro Arnau, das Teatro Nuevo, das Victoria, das Olympia, das Condal, das Apolo und das bereits erwähnte Teatro Cómico, um nur die bedeutendsten zu nennen. Der Paralelo entwickelte sich rasch zur kulturellen Hauptschlagader der Mittelmeermetropole und war über Spaniens Grenzen hinaus für seine Vielfalt an Theatern, Zirkussen, Concertcafés, Schaubuden, Varietés und Nachtclubs bekannt. In den 1920er- und frühen 1930er-Jahren wurde er sogar mit New Yorks Broadway verglichen. Der Paralelo markierte aber auch die Grenze zwischen der bürgerlichen Innenstadt und den am Fuße des Burghügels Montjuïc gelegenen sozial benachteiligten Vierteln.<sup>3</sup> In seiner Buntheit und Lebendigkeit und seinem internationalen Flair ähnelte der barcelonische Paralelo stark den Vergnügungstätten der Wiener Leopoldstadt und des angrenzenden Praters. Auch die unmittelbare Nähe zu den ärmsten Vierteln der Stadt, nämlich dem barcelonischen „barrio chino“ („chinesisches Viertel“) und der Wiener Leopoldstadt, kennzeichnete beide Vergnügungsareale.

Engagiert wurde die Compañía Kaps-Joham von den spanischen Impresarios José Juan Cadenas (1872–1947) und Jacinto Guerrero y Torres (1895–1951), beide prominente Persönlichkeiten der spanischen Revuekultur des 20. Jahrhunderts.<sup>4</sup> Als deutscher Im-

---

3 Molner/Alberti 2012.

4 José Juan Cadenas hatte als Zeitungskorrespondent mehrere Jahre in Paris gelebt, bevor er nach Madrid zurückkehrte und dort als Leiter des Teatro Reina Victoria vor allem aufwendige Ausstattungrevuen nach Pariser Vorbild produzierte. Cadenas leitete 1942 auch das barcelonische Teatro Cómico. Maestro Jacinto Guerrero y Torres, einer der wichtigsten Komponisten spanischer Zarzuelas und Revuen im 20. Jahrhundert, eröffnete 1932 ebenfalls ein Theater in Madrid, das Teatro Coliseum, wo er in erster Linie eigene Werke aufführte. Maestro Guerrero zählte nicht nur zu den populärsten spanischen Komponisten seiner Zeit, sondern war auch ein pragmatischer Impresario und geschickter Geschäftsmann (Huerto Calvo/Peral Vega/Urzáiz Tortajada 2005: 108, 386). Die Zarzuela ist eine spanische Gattung des folkloristischen Musiktheaters, die Parallelen zur französischen Opéra comique oder der Operette aufweist. Ende des 17. Jahrhunderts zunächst als

presario vertrat zumindest am Anfang der Spanientournee Rene Rupli die Kompanie.<sup>5</sup> Auf diese ausgesprochen interessante Figur soll im Kapitel *Die Vieneses und die Abwehr* noch ausführlicher eingegangen werden. Es ist durchaus möglich, dass die Tournee der „Wiener Spielzeugschachtel“ auch dieses Mal im Rahmen eines KdF-Austausches organisiert wurde, wie spätere Quellen belegen.<sup>6</sup> Deutschland bemühte sich nach Ende des Spanischen Bürgerkriegs sehr darum, nicht nur den wirtschaftlichen, sondern auch den kulturellen Austausch mit Spaniens neuen Machthabern zu intensivieren.<sup>7</sup> Aus den Personallisten, die Kaps und Joham der spanischen Polizei bei ihrer Einreise vorlegen mussten, geht hervor, dass ihr Ensemble 1942 ohne Orchestermusiker an die 50 Künstler\*innen zählte: Artur Kaps als Regisseur, Friederike Diry als Sekretärin, die zwei Komiker Franz Joham und Fred Horst, die Vedetten Rosl von Bischoff, Marika Magyari, Mignon und die Akkordeon-Babies, Gigotte und ihre zwei „Kameraden“ Willy Schmiedecamp und Andreas Hildenbrand, die italienischen Stimmkünstler des Quartetts Mida sowie die Ensemblegirls.<sup>8</sup> Die Orchestermusiker wurden später in Spanien über die Asociación de músicos de España („Vereinigung spanischer Musiker“) gefunden und unter Vertrag genommen.<sup>9</sup>

Das Teatro Cómico im Volksmund auch als „palacio de la revista“, als „Revuepalast“ Barcelonas, bekannt, war in den Jahren 1904 bis 1905 an der Avenida del Paralelo Nr. 85–87 erbaut worden. Dank seiner zahlreichen Revueproduktionen, die im Sommer auch im Garten des Theaters stattfanden, erlangte es bald große Popularität. Zwischen 1925 und 1930 feierte dort der Impresario Manuel Sagrañes mit opulenten Ausstattungsrevuen, die er zur Gänze in Paris einkaufte, enorme Erfolge und bereitete somit den Weg für die gehobene Revue mitteleuropäischer Prägung, wie sie ab 1942 auch von Kaps und Joham am Teatro Cómico inszeniert wurde.<sup>10</sup> Dank seiner Größe, seiner charakteristischen, eindrucksvollen Jugendstilfassade, seiner ausgezeichneten Akustik und eines großen Orchestergrabens, seiner gemütlichen Logen und seines einladenden Foyers zählte das Teatro Cómico

---

höfisches Singspiel entstanden, wechseln gesprochene und gesungene Partien einander ab. Musikalisch bestanden Zarzuelas größtenteils aus originalen Kompositionen ergänzt um Volkslieder oder populäre Schlager, die zur Handlung passend ausgewählt wurden. Ihre Hochblüte erlebte die Zarzuela zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Ihr Niedergang wurde mit dem spanischen Bürgerkrieg eingeleitet und endete in dem erfolglosen Versuch Francos, die Zarzuela als „typisch“ spanische Musiktradition ideologisch zu instrumentalisieren (Apel 1969: 821; Huerto Calvo/Peral Vega/Urzáiz Tortajada 2005: 760).

5 Rupli scheint zumindest noch bis November 1943 als Impresario der Kompanie in Spanien auf (*Barcelona Teatral*, 25.11.1943).

6 F106967\_04, Nachlass Joham, MAE.

7 Hausmann 2001: 211–237.

8 Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

9 Interview del Arco de Izco, 12.4.2013.

10 Molner/Alberti 2012: 180.

mico zu den schönsten und emblematischsten Theatern der Stadt. Die Revue hatte in Spanien traditionell ein sehr gemischtes Publikum angezogen, wenngleich die gehobeneren sozialen Schichten dieses Genre zum Teil als „unsittlich“ mieden. Dank des heterogenen Publikums war jedoch der Kontakt zwischen Künstler\*innen und Zuseher\*innen während der Vorführungen wesentlich interaktiver und partizipativer als in anderen dramatischen Gattungen. Artur Kaps wusste dank seiner reichen Erfahrung, die er sich gemeinsam mit Franz Joham im Wiener Kabarett der 1930er-Jahre und später auf den internationalen Tourneen durch Europa erworben hatte, wie er die unterschiedlichen Erwartungen und Wünsche seiner Zuseher\*innen zu bedienen hatte. Seinem Motto „Hay que hacer espectáculos para todos los públicos“ – „Man muss Theater für jede Art von Publikum machen“ – gemäß wurden seine Revuen den Ansprüchen verschiedenster sozialer, politischer und kultureller Hintergründe und Altersklassen gerecht.

*Todo por el corazón* bestand aus denselben 27 Szenen wie die deutsche Version *Alles fürs Herz*. Die Sketche waren ins Spanische übersetzt und von den Schauspieler\*innen auswendig gelernt worden, wie sie es ja schon von ihren Tourneen in Italien und den Niederlanden gewohnt waren. Die Vorstellungen liefen etwa zwei Stunden mit einzelnen Bildern, die nur wenige Minuten dauerten. Anstatt Szenen, die besonderen Applaus erhalten hatten, zu wiederholen, wie es in spanischen Revuen jener Jahre üblich war, setzte *Todo por el corazón* auf einen raschen Wechsel der einzelnen Bilder, was der Revue große Lebendigkeit verlieh. Zusätzlich wurde mit jeder neuen Szene auch das Bühnenbild geändert, was für ständig neue Überraschungseffekte sorgte.<sup>11</sup> Im Folgendem soll der Ablauf von *Todo por el corazón* detailliert beschrieben werden, weil Kaps in allen seinen folgenden Revuen in Spanien diesem sehr erfolgreichen Schema treu bleiben sollte.<sup>12</sup> Eingeleitet wurde die Revue vom Bild *La caja de juguetes Vienesa* („Wiener Spielzeugschachtel“), das verschiedene Wiener Typen darstellte und mit dem Auftritt der Donaumädels abgeschlossen wurde: *La muchacha del ballet vienés* („Tänzerin des Wiener Balletts“) mit Rosl von Bischoff, *La lavandera vienesa* („Das Wiener Wäschermädel“) mit Marika Magyari, *El ama vienesa* („Die Wiener Hausmeisterin“) mit Vilma Ullman, *El soldado vienés* („Der Wiener Soldat“) mit Fred Horst, *El mozo vienés* („Der Wiener Laufbursche“) mit Willy Schmiedecamp, *Las muchachas del Danubio* („Die Donaumädels“) mit Emmi Adam, Gretl Binder, Erni Endler, Luise Fleischmann, Helli Gebauer, Leni Hausmann, Eva Hansl, und Mitzi Hes. Es folgte *Un señor de frack* („Ein Herr im Frack“) mit Franz Joham, der anschließend in *100 palabras españolas aprendidas en un momento* scheinbar „hundert spanische Wörter in nur einem Moment lernte“, wobei er in falschem Spanisch und mit grauenhaftem Akzent alle Wörter durcheinanderbrachte und das Publikum darüber Tränen lachte. Im Ehe-Sketch *Un drama*

11 London 1997: 38.

12 Programmheft, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

*para todos* („Ein Drama für alle“) traten eine Dame (Rosl von Bischoff), ihr Ehemann (Fred Horst), ein Freund Nr. 1 (Franz Joham), ein Freund Nr. 2 (Andreas Hildenbrand) und ein Polizist (Willy Schmiedecamp) auf. Darauf folgte der *Rákóczi-Marsch*, eine der inoffiziellen Hymnen Ungarns, mit den Donaumädels und das Trio Romali mit Rosl von Bischoff, Marika Magyari und Vilma Ullman. Mignon Tomschi hatte eine eigene Szene als Wiener Volkssängerin in *El músico callejero vienés*. Rosl von Bischoff, Marika Magyari, Vilma Ullman, Helli Gebauer und Mitzi Hes verkörperten in der Szene *En las montañas del Tirol* („In den Tiroler Bergen“) tanzende und singende Sennerinnen in stereotyp-alpiner Berglandschaft. Der Zauberkünstler und Jongleur Beda Lak führte die „schwierigsten Tricks der Welt“ auf, worauf die Donaumädels einen Straußwalzer tanzten und Franz Joham mit einer Komparsin einen komischen Tanz brachte. Die Tanzakrobatin Gigotte wurde in der Szene *El barco pirata* („Das Piratenschiff“) von ihren „Kameraden“ in atemberaubender Schnelligkeit durch die Luft gewirbelt. Darauf folgte die Sketche *El marido parte* („Der Ehemann geht weg“), in dem der Ehemann (Franz Joham) von seiner Frau (Rosl von Bischoff) Abschied nimmt, während ihr Liebhaber (Fred Horst) bereits anwesend ist, und *La gran excitación* („Die große Aufregung“), in der Franz Joham, Rosl von Bischoff, Fred Horst und Andreas Hildenbrand erneut einen Sketch über eheliche Untreue brachten. Die Stimmkünstlerinnen des Quartetts Mida erstaunten im Stil der amerikanischen Mills Brothers das Publikum mit ihrer klanggetreuen Imitation von Musikinstrumenten: Roberto Murolo, der später als Grande der canzone napoletana berühmt werden sollte, ahmte stimmlich die Posaune nach, Alberto Arcamone und Vincenzo Di Jacova imitierten Trompeten, Amilcare Imperatrice den Kontrabass. Franz Joham agierte danach als komischer Fremdenführer in *Lo que no dice el Baedeker* („Was nicht im Baedeker steht“). Mit dem bereits beschriebenen Bild *Viaje por Italia* („Reise durch Italien“) blieb die Revue auch danach beim Thema Fremdenverkehr. Passend zur imaginären Italienreise trat dann noch Marika Magyari mit einem neapolitanischen Volkslied auf, bei dem sie von Mignons Musikerinnenensemble begleitet wurde. Abschließend tanzten die Donaumädels eine Tarantella. Vor der Pause erschienen alle Darsteller\*innen gemeinsam auf der Bühne.

Den zweiten Teil der Revue eröffneten die die Donaumädels mit *Mujeres y mascararas* („Frauen und Masken“), einem Tanz mit goldenen Masken vor den Gesichtern. Im schon viele Jahre erprobten Schul-Sketch *Los muchachos traviesos en la escuela* brachten Pepito (Fred Horst) und Paquito (Franz Joham) ihren Lehrer zu Verzweiflung. Die deutsche Originalfassung nach der Nestroy-Burleske *Die schlimmen Buben in der Schule* ist in den Sketchbüchern von Artur Kaps im Privatarchiv der Compañía de Marionetas Herta Frankel erhalten geblieben:



Lehrer: Jetzt sag einmal, Peppi, was für ein Gedicht willst du eigentlich aufsagen?

Peppi: Die Glocke von Schiller

Lehrer: Na, pass auf, ich werde dir dabei helfen. Festgemauert ...

Peppi: Festgemauert steh ich jetzt da mit der Glocke in der Hand. Mit der Glocke in der Hand, kommt man durch das ganze Land. Wie läuten die Glocken so fern und nah? Der Lenz ist da! Zu Haus hab ich's so gut gekonnt, Herr Lehrer! Bäääh ...

Lehrer: Deine faulen Ausreden kenn ich schon. Aber wenn du das Gedicht bis morgen nicht kannst, wirst du diese Klasse nicht mehr verlassen.

Peppi: Zum Militär muss ich aber auch!

Lehrer: Wir kommen jetzt zur Geschichte! Franzl!

Franzl: Immer ich!

Lehrer: Was kannst du mir von Karl dem Großen sagen?

Franzl: Nur das Beste, Herr Lehrer!

Lehrer: (Mit dem Stock fest auf den Tisch schlagend) Peppi!

Peppi: Mir ist auch nichts Nachteiliges bekannt.

Lehrer: Peppi! Wo wurde Kaiser Karl gekrönt?

Peppi: Wo wurde Kaiser Karl gekrönt, wo wurde Kaiser Karl gekrönt? Am Kopf, Herr Lehrer.

Lehrer: (Aufs Pult schlagend) Setz dich! Mariechen, zeig du diesen beiden Strolchen, was du kannst. Wann wurde Amerika entdeckt?

Mariechen: Amerika wurde entdeckt im Jahre ...

Lehrer: Peppi!

Peppi: Was wolltest du mit dem Dolche sprich, die Stadt vom Tyrannen befreien.

Lehrer: Wir sind jetzt bei Geschichte.

Peppi: Das wirst du am Kreuze bereuen!

[...]

Lehrer: Setz dich, du Lümmel! Franzl!

Franzl: Immer ich!

Lehrer: Franzl, sag mir, wann wurde Amerika entdeckt?

Franzl: Das muss schon länger her sein.

Lehrer: Oh ja, schon sehr lange. Amerika wurde entdeckt im Jahre 1492.

Franzl: Stimmt!

Lehrer: Du!!

Franzl: Setz Dich!

Lehrer: (Fest aufs Pult schlagend; Franzl verschwindet unter der Bank; nochmals schlagend) Franzl, wo warst du denn?

Franzl: Im Luftschutzkeller, Herr Lehrer!<sup>13</sup>

13 Sketchbücher, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

Ins Auge sticht, wie diese ursprünglich harmlose Schulparodie auf den Krieg – Militärdienst, Bombardierung, Luftschutzkeller – Bezug nimmt. Leider ist keine spanische Übersetzung dieses Sketches erhalten geblieben, aus der hervorginge, ob diese Referenzen auch in der spanischen Version erhalten blieben. Das barcelonische Publikum, das erst vor kurzem einen drei Jahre dauernden Bürgerkrieg überstanden hatte, hätte sich mit diesen Verweisen wahrscheinlich identifizieren, können – hatte doch vor allem Barcelona eine Belagerung durch die Putschisten mit massiver Bombardierung erleben müssen, während derer sogar heranwachsende Knaben zur Verteidigung der Stadt eingezogen wurden.<sup>14</sup> Franzls empörter Protestruf „Immer ich!“, auf spanisch „¡Siempre yo!“ , brachte Franz Joham beim spanischen Publikum rasch den Spitznamen ‚*Siempre yo!*‘ ein, mit dem ihn Fans sogar auf der Straße begrüßten. In seiner *Spanischen Conference* nimmt Franz Joham auf diesen Spitznamen Bezug, wenn er sich beim spanischen Publikum für seine herzliche Aufnahme bedankt:

Ich freue mich, Gelegenheit zu haben, dem spanischen Publikum meinen Dank auszusprechen für die liebenswürdige Aufnahme, die wir in Spanien gefunden haben, und für die Aufmerksamkeit während unserer Darbietung. Ich brauche nicht zu betonen, dass ich mich sehr, sehr wohl hier fühle und hoffe, noch viele spanische Freunde zu gewinnen. Wenn mir auf der Straße oder im Hotel der Ruf: ‚Siempre yo!‘ entgegenschallt, so ist das für mich ein Beweis der Sympathien, die mir das spanische Publikum entgegenbringt.<sup>15</sup>

Nach dem überaus populären Schuls sketch folgte die Szene *3 tiros y 10 gordos* („3 Schüsse und 10 Treffer“) mit Lisa Wandland, Luise Fleischmann, Helli Gebauer, Erika Kowanda, Margit Sedlacek, Ineke Smit, Erni Strohmayer und Senta Sweden. Das Bild *Yo y el vino* (*Ich und der Wein*) setzte das populäre Wiener Lied *Ich hab mir für Grinzing einen Dienstmann engagiert* als Sketch um: Ein trinkfreudiger Herr stellt einen Dienstmann an, damit er ihn nach dem Heurigenbesuch sicher nach Hause bringt – nur ist am Schluss der Dienstmann gleich betrunken wie sein Auftraggeber. In *Parece que Peter está enamorado* („Es scheint, Peter ist verliebt“) tanzten Marika Magyari und die Donaumädels zu dem bekannten italienischen Schlager *Pippo non lo sa*. Mignons Musikerinnenensemble intonierte Franz Liszts *Ungarische Rhapsodien* und mit *Las Lageratanas* ein populäres Lied ihres Gastgebers Jacinto Guerrero y Torres. Beide Lieder sang Vilma Ullman.<sup>16</sup> Im Abschlussbild *Todo por vos* („Alles für Euch“) trat noch einmal das gesamte Ensemble der Revue auf.

<sup>14</sup> Mallofré 2009: 36; Orwell 1969: 9 f.

<sup>15</sup> Sketchbücher Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

<sup>16</sup> *La Vanguardia Española*, 2.5.1942.

*Todo por el corazón* gastierte noch bis Ende Mai 1942 im ausverkauften Teatro Cómico vor barcelonischem Publikum, im Juni brach die *Kompanie Kaps-Joham*, die mittlerweile in Barcelona unter dem Namen „Los Vieneses“ („die Wiener\*innen“) – bekannt geworden war, zu einer siebenmonatigen Tournee auf, die sie durch ganz Spanien führen sollte. Erste Station war Madrid, wo sie im Juni in Guerreros Teatro Coliseum auftrat. In der spanischen Hauptstadt sprach Kaps auch zum ersten Mal von seinen Plänen, noch 1942 in Madrid einen großen Revuefilm zu drehen, der von verschiedenen spanischen Finanziers produziert werden sollte.<sup>17</sup> Dass dies nicht nur ein PR-Gag für die spanische Presse war, bestätigt ein von ihm verfasstes Drehbuch mit dem Titel *Revista Vienesa* („Wiener Revue“), das in seinem Nachlass erhalten geblieben ist.<sup>18</sup> Die geplante Handlung von *Revista Vienesa* soll hier als Beispiel einer typischen leichten Wiener Musikkomödie der 1930er- und 1940er-Jahre umrissen werden, um aufzuzeigen, in welcher Tradition Kaps stand.

Die verwöhnte Tochter eines Wiener Bankdirektors, Grete von Waldorf, läuft nach einem Streit mit ihrem Vater von zu Hause weg und schließt sich einer Revuekompanie an. Im heruntergekommenen Wiener Orfeón, das vom pessimistischen und verlogenen Josef Behringer geleitet wird, beginnt Grete mit den anderen Girls zu proben. Die Bedingungen sind armselig, das Etablissement desolat, die Kostüme hässlich und zerlöchert. Grete muss zum ersten Mal in ihrem Leben hart arbeiten, leidet unter der Gemeinheit der Vedette Luise, schließt jedoch Freundschaft mit dem dicken tschechischen Komiker. Da das Orfeón kurz vor dem Konkurs steht, bleiben die Löhne immer öfter aus, bei Beschwerden droht Behringer mit der Schließung des Theaters. Die ursprünglich am Orfeón engagierte Musikerin Susi avanciert derweil in Madrid zum Star und erzählt im Scherz dem spanischen Theaterdirektor Meléndez von der „großartigen“ Revuetruppe Josef Behringers aus dem „prunkvollen“ Orfeón. Beeindruckt sendet dieser daraufhin ein Telegramm nach Wien, um die ihm unbekannt Truppe nach Madrid zu einem Gastspiel in die Scala einzuladen. Behringer erleidet vor Freude einen Anfall von Größenwahn und nimmt das Angebot an. Die Virtuosin Mignon und der tuberkulöse Ballettmeister Harry, der in seinen Glanzzeiten Primoballerino der Wiener Staatsoper war, zerbrechen sich inzwischen den Kopf, was sie dem spanischen Publikum präsentieren könnten. Während die Kompanie vollauf beschäftigt ist, sich auf ihr Gastspiel in Madrid vorzubereiten, treffen sich, ebenfalls in Wien, zwei junge Spanier. Einer ist niemand anderer als der Sohn von Meléndez, José, der in Wien studiert und nun auf Wunsch seines Vaters die Revue Behringers auf ihr Können prüfen soll. Der andere ist der ehemalige Stummfilmstar, Salvador Agueras, dessen Karri-

17 Zeitungsartikel ohne Angaben, Album 7, Nachlass Kaps/Diry, CMHF. Tatsächlich waren in Spanien Anfang der 1940er-Jahre einige deutsche Filmproduzenten und -regisseure tätig, die ihre Filmprojekte vor allem in den Dienst der deutschen Propaganda stellten (Irujo 2003: 79–82).

18 Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

ere den Übergang zum Tonfilm nicht überlebt hat. Da José sich aber auf Prüfungen vorbereiten muss, soll sich nun Salvador an seiner Stelle als José Meléndez die Behringer-Revue ansehen. Salvador erkennt natürlich sofort, dass Direktor Meléndez einem Schwindel aufgesessen ist, zögert jedoch, diesen aufzudecken. Er sieht seine eigene Chance gekommen, die Revue aufzupolieren und mit ihr als Star nach Hause zurückzukehren. Dafür muss er aber seinen Freund José und auch weiterhin die Kompanie belügen. Der Vertrag zwischen Behringer und Direktor Meléndez wird unterzeichnet, vorher hat aber der falsche José Meléndez sich die künstlerische Leitung der zukünftigen Revue von Behringer ausbedungen. Allerdings scheint das ganze Projekt an der chronischen Pleite Behringers zu scheitern, doch schlussendlich hilft Bankdirektor von Waldorf der Kompanie mit einem großzügigen Scheck aus. Behringer lädt sein gesamtes Ensemble und Salvador Agueras zu einer Feier im Heurigen Alt-Ottakring ein. Im Heurigen stoßen sie auf den echten José Meléndez, der mit anderen spanischen Studenten sein bestandenes Examen feiert. Salvador macht die beiden Gruppen bekannt, die spanischen Studenten und die Wiener Mädels unterhalten sich bestens miteinander. In der lauen Sommernacht verlieben sich auch Grete und Salvador bis über beide Ohren ineinander. Behringer fühlt sich verpflichtet, sich bei Direktor von Waldorf zu revanchieren und plant daher mithilfe Salvadors als Abschluss der Revue ein Bild mit Grete als Solistin: die *Brücke Wien–Madrid*, auf der sich Grete und Salvador als verliebtes Paar gegenseitig die Schönheiten ihrer beiden Städte zeigen. Im Orfeon wird nun auf Hochtouren geprobt: Die Girls stecken in neuen, glamourösen Kostümen, und sogar der kranke Harry findet zu seiner alten choreografischen Größe zurück. Der große Tag kommt näher, und die Kompanie macht sich bereit, nach Madrid aufzubrechen. Doch kurz zuvor werden alle Schwindel aufgedeckt, Meléndez reist nach Wien und kündigt Behringer den Vertrag auf, die Revue droht zu platzen. Tanzmeister Harry kann jedoch die spanische Tournee mit einer außergewöhnlichen Idee retten: Mitten in der Nacht führt er Direktor Meléndez zum Ufer der Donau, wo die Kompanie bereits wartet und im romantischen Licht der Straßenlaternen nur für ihn die Revue aufführt. Meléndez, hingerrissen von der Darbietung, erneuert den Vertrag, und am nächsten Tag reisen alle glücklich nach Madrid ab. In Madrid wird die Revue ein sensationeller Erfolg. Ballettmeister Harry stirbt jedoch erschöpft von den Strapazen der letzten Wochen. Als Finale findet die prunkvolle Hochzeit von Grete und Salvador statt.

Dieser Entwurf vereint in sich klassische Elemente der Wiener Musikkomödie der 1930er- und 1940er-Jahre: stereotyper Wiener Lokalkolorit, das „süße Wiener Mädel“ gleich in der Mehrzahl, Verwechslung, Heurigenromantik, und all das kombiniert mit eingängigen Melodien. Aber auch reale Persönlichkeiten und Kleinkunstabühnen, die die frühe Karriere von Kaps und Joham geprägt haben, wurden in das Drehbuch integriert: Der „dicke tschechische Komiker“ ist höchstwahrscheinlich von Armin Berg inspiriert,

mit dem Kaps und Joham im Moulin Rouge in Wien zusammenarbeiteten. Joham trat in seiner Anfangszeit als Komiker am Grazer Orpheum auf, später gastierten Kaps und Joham mit ihrer Kompanie in Wien am Margarethner und am Favoritner Orpheum. Der Direktor des Moulin Rouge Arthur Glück ging 1934 in Konkurs, zahlte Kaps und Joham statt ihrer Gage mit einem Teil der Bühnenbilder und Kostüme aus und könnte so vielleicht als Vorbild für den bankrotten Josef Behringer gedient haben. Die reale Mignon Tomschi stand Patin für die fiktive Mignon aus *Revista Vienesa*. Interessant sind auch die Einblicke, die das Drehbuch in die Alltagsrealität der Revuekünstler\*innen erlaubt: eine strenge Hierarchie und Rivalität unter den Mitwirkenden, diszipliniertes, harte Proben, das nicht unbedingt glamouröse Warten der Darsteller\*innen auf ihre spärlichen Gagen, das hohe geschäftliche Risiko der Theaterdirektoren sowie die Bedeutung finanzstarker Mäzene. Allerdings muss das Drehbuch auch vor dem politischen Hintergrund des Jahres 1942 gelesen werden: Deutschland hatte mehrfach erfolglos versucht, Spanien zu einem Kriegseintritt auf seiner Seite zu bewegen, unter anderem anlässlich des Treffens zwischen Hitler und Franco 1940 in Hendaya.<sup>19</sup> Zumindest auf kultureller Ebene Einigkeit zu zeigen und filmisch die „Vereinigung“ (Hochzeit) Spaniens und Deutschlands zu feiern, hätte sowohl der franquistischen als auch der nationalsozialistischen Propaganda gedient. Leider lassen die erhaltenen Quellen keine Rückschlüsse zu, warum das Drehbuch zu *Revista Vienesa* nicht verfilmt wurde. Artur Kaps setzte die *Brücke Madrid–Wien* tatsächlich 1945 in der Revue *Melodías del Danubio* („Donaumelodien“) in der Szene *Mano a mano* („Hand in Hand“) um, die den kulturellen Brückenschlag der „Vieneses“ zwischen Wien und Madrid zum Inhalt hatte. Das Bühnenbild stellte auf der linken Bühnenhälfte Madrid, auf der rechten Wien dar, die Ensemblemitglieder tanzten als jeweils eine spanische und eine Wiener Partie gekleidet einen Flamenco und einen Walzer.<sup>20</sup>

Ihre Spanientournee führte die Compañía Kaps-Joham im Juli 1942 weiter von Madrid an das Teatro Argensola in Zaragoza, wo Kaps die Revue folgendermaßen ankündigen ließ:

80 Künstler, 500 Kostüme

Schneiderei der Wiener-Werkstätten

Kostüme aus Pariser Schneidereien

Diese Revue war ein riesiger Erfolg in Antwerpen, Amsterdam, Basel, Berlin, Bordeaux, Brüssel, Den Haag, Düsseldorf, Hamburg, Köln, Mailand, München, Neapel, Paris, Rom, Stuttgart, Venedig, Wien, etc.

Wiener Walzer

<sup>19</sup> Bernecker 2010b: 84.

<sup>20</sup> Album II, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

Wiener Fröhlichkeit

Wiener Schönheiten

„Sketchs“ auf Spanisch

Mehr als 5 Millionen Zuseher haben diese Revue gesehen.<sup>21</sup>

Der außergewöhnliche Erfolg, den die „Vieneses“ innerhalb kürzester Zeit in Spanien feierten, lässt sich auch an der äußerst prestigeträchtigen Einladung ablesen, vor dem spanischen Diktator aufzutreten. Am 18. Juli 1942 sollten die Künstler\*innen bei einem großen Staatsempfang General Francos anlässlich des franquistischen Gedenktages Día del alzamiento nacional („Tag der nationalen Erhebung“) im Palacio Real de La Granja de San Ildefonso eine Vorstellung geben.<sup>22</sup> Organisiert wurde dieser Auftritt von Impresario Rene Rupli.<sup>23</sup> Geladen waren die Spitzen der spanischen Regierung, der Falange und des Militärs, darunter der spanische Außenminister Ramón Serrano Súñer, der sich schon früh für einen Kriegseintritt Spaniens an der Seite der Achsenmächte starkgemacht hatte. Auch der deutsche Botschafter Eberhard von Stohrer und andere deutsche Diplomaten wohnten den Feierlichkeiten bei.<sup>24</sup> Ebenfalls anwesend war der franquistische Bürgerkriegsheld General José Moscardó Ituarte, der später Kaps und Joham wiederholt protegieren sollte. Ein Ausschnitt aus einem deutschen Zeitungsartikel, den Kaps und Diry in einem privaten Fotoalbum neben Aufnahmen des Ereignisses einklebten, beschreibt das Zusammentreffen hochrangiger spanischer und deutscher Politiker, Diplomaten und Militärs wie folgt: „[...] Das Gartenfest vereint am Jahrestag der Nationalen Erhebung die spanischen Minister, Militärs und Vertreter der Falange mit dem Diplomatischen Korps in dem herrlichen Schloß im Guadarrama-Gebirge.“<sup>25</sup> Neben der Compañía de Revista Vienesa, die das Programm eröffnete, traten an diesem Abend auch mehrere der berühmtesten spani-

21 im Besitz der Verfasserin.

22 Dieses für das franquistische Regime überaus wichtige politische Ereignis, das von 1939 bis zum Tode Francos jährlich zelebriert wurde, gedachte der Militärrevolte in Spanisch-Marokko gegen die legitime Regierung Spaniens, die am 17. Juli 1936 den spanischen Bürgerkrieg eingeleitet hatte, und feierte zugleich den eigenen Triumph über die Anhänger\*innen der Frente Popular, der demokratisch gewählten Volksfrontregierung. Der Palacio Real de La Granja de San Ildefonso war eine ehemalige Sommerresidenz der spanischen Könige im Guadarramagebirge in der Nähe von Segovia und wurde auch von Franco regelmäßig besucht.

23 Album 11, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

24 Von Stohrer war einer der Organisatoren des Treffens zwischen Hitler und Franco im Oktober 1940 in Hendaya an der spanisch-französischen Grenze gewesen, bei dem Hitler den spanischen Regierungschef vergeblich gedrängt hatte, auf Seiten der Deutschen in den Krieg einzutreten (Bernecker 2010b: 84).

25 Album 7, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

schen Künstler\*innen dieser Epoche auf.<sup>26</sup> Der Auftritt der Wiener\*innen war ein großer Erfolg, die Künstler\*innen wurden im Anschluss von Franco persönlich empfangen und mit Geschenken geehrt. Dass die Kompanie eingeladen war, neben einer Elite spanischer Künstler\*innen bei dieser politischen Feier, die in erster Linie der Selbstinszenierung des franquistischen Regimes diente, mitzuwirken – und dies gerade einmal zweieinhalb Monaten nach ihrer Ankunft in Spanien –, ist nur über die Netzwerke von KdF zu erklären. Im Nachlass von Artur Kaps und Friederike Diry finden sich mehrere Fotos von Eberhardt von Stohrer im Gespräch mit verschiedenen deutschen Diplomaten – dabei auch anwesend Artur Kaps. Ein anderes Foto zeigt Mignon Tomschi und Elisabeth Pickhardt ins Gespräch mit dem deutschen Botschafter vertieft, andere die eindrucksvollen Gartenanlagen und die prächtige Bühne, die direkt über dem Bassin des großen Springbrunnens vor dem Schloss errichtet wurde.<sup>27</sup> In eines der privaten Fotoalben von Franz Joham klebte entweder er selbst oder seine Frau Rosl von Bischoff neben das Bild einer spanischen Flagge mit dem dreimaligen Ausruf „Franco! Franco! Franco!“ folgenden Artikel, der vermutlich in einem Presseorgan der DAF erschien und unter der Schlagzeile *Deutsche Künstler wurden in Spanien geehrt* vom Auftritt vor dem „Caudillo“ ausführlich berichtet:

Mitglieder der Kaps-Joham-Revuen berichteten in einem Brief vom 19. Juli von ihrem großen Erfolg und der herzlichen Aufnahme bei eine Sondervorstellung vor hohen Persönlichkeiten der spanischen Regierung. Der Brief wurde uns von den Empfängern freundlicherweise zur Veröffentlichung überlassen: Liebe Freunde und Freundinnen, am 16. Abends wurden wir mit einem Sonderwagen von Zaragoza nach Madrid gebracht, wo uns ein Vertreter des Casa civil empfing und wo es dann erst mal ein herrliches Mittagessen gab. Um 4 Uhr fuhren wir in zwei prächtigen Autobussen, recht bequem, weil die Wagen mit guten Stoßdämpfern versehen waren, nach Segovia, das ist 10 Kilometer von La Granja. Dort wurden wir in die Hotels einquartiert, und nach dem Abendessen fuhren wir nach La Granja weiter. Es ist dies eines der schönsten spanischen Schlösser mit einem herrlichen Garten, der dem von Versailles ähnelt. Mitten im Wasser war eine Bühne, 22 Mann Orchester, Scheinwerfer und alles, was zu einem würdigen Gartenfest gehört, war zur Stelle. Die Generalprobe klappte ausgezeichnet und wir fühlten uns in den Garderoben, die mit Teppichen und Gobelins ausgelegt waren und eigens zu diesem Zweck hergerichtet worden waren, wirklich wohl. Um 4 Uhr nachts fuhren wir dann wieder nach Segovia. Am 18. am Dia del Caudillo – Alcamiento Nacional, erschienen wir um 6 Uhr in dem prachtvollen Garten, der uns wie ein Märchentraum anmutete, wozu die marokkanische Garde nicht wenig beitrug. Wir begannen mit den für diesen Zweck besonders ausgesuchten Darbie-

26 Programmheft, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

27 Album 7, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

tungen erst bei Einbruch der Dunkelheit. Der Vorstellung wohnten bei: der Caudillo, alle spanischen Minister, der General Mogador [sic!], führende Persönlichkeiten der Regierung, wie Serrano Suner [sic!] und sämtliche in Madrid akkreditierten Botschafter.<sup>28</sup> Der Erfolg war grandios. Als im Schlussbild, beim Walzer ‚An der schönen blauen Donau‘ die Fontänen und die Wasserfälle, prachtvoll beleuchtet, zu rauschen begannen, setzte ein Applaus ein, der von einem so illustren Publikum geradezu verblüffend war. Nach der Vorstellung wurden im Empfangssaal die Solisten dem Caudillo persönlich vorgestellt. Mit Worten kann man nicht beschreiben, welch ein unvergeßlicher Eindruck das war. Der Caudillo reichte jedem von uns die Hand und äußerte sich lobend über unsere Darbietungen. Dann bekamen wir Geschenke. Mignon, Roszy und Marika ein goldenes Armband mit einer Platte, auf der das Wappen des Caudillo und auf der Rückseite das Datum eingraviert ist. Joham eine herrliche Zigarettendose mit den gleichen Gravierungen, die Damen vom Orchester gleiche Armbänder in Silber, die Girls, für die Frl. Binder als Kapitän erschien, erhielten Puderdosen, ebenfalls mit Wappen und eingraviertem Datum. Und Herr Kaps erhielt ein Bild mit persönlicher Widmung und Unterschrift. Anschließend gab es ein prachtvolles Abendessen, aber die schönen Tage von La Granja gingen zu Ende, die vielleicht die schönsten bleiben werden in unseren langen Wanderjahren. Das wäre ein Abend nach Eurem Geschmack gewesen! Wir haben natürlich auch der Fachschaft offiziell davon Mitteilung gemacht, schreiben es Euch aber ausführlich, weil wir wissen, wie sehr Ihr Anteil an uns nehmt, – denn Ihr kennt ja unseren Weg von Barcelona bis La Granja. Herzlichst Eure [...].<sup>29</sup>

Dieser Artikel legt nahe, dass die Künstler\*innen zu diesem Zeitpunkt entweder noch direkt für KdF arbeiteten oder zumindest mit dieser immer noch in engem Kontakt standen.

Im August 1942 reisten die „Vieneses“ ins Baskenland nach Valladolid, Santander, San Sebastián und Bilbao. Die Tournee ging weiter nach Pamplona, Burgos und im September nach Gijón, Salamanca und Badajoz nahe der portugiesischen Grenze. Ebenfalls noch im September erreichten die Künstler\*innen Andalusien mit Aufenthalten in Sevilla und Córdoba. Im Oktober machten sie in Málaga, Murcia und Elche Station, im November in Valencia.<sup>30</sup> Im Dezember kehrte die Compañía Kaps-Joham nach Madrid zurück, wo sie die Weihnachtstage und Neujahr verbrachte. Der bekannte spanische Revueorganisator Angel Fernández Montesinos erinnerte sich noch im Alter an die Aufführung von *Todo por el corazón*, die er als Kind in Murcia miterlebte, und an den großen Eindruck, die diese in der Provinzstadt hinterließ:

28 Gemeint ist hier der bereits erwähnte General José Moscardó Ituarte.

29 Originale Schreibweise beibehalten, Fr06967\_04, Nachlass Joham, MAE.

30 Album 7, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.



Ich sah die „Vieneses“ im Jahr 42. Ich war ein Bub und lebte gegenüber dem Theater Romeo in Murcia. Ich ging diese deutsche Revue anschauen. Sie sangen alles auf Deutsch. Nur die Sketche sprachen sie in einem geradebrechten Spanisch. Uns allen blieb der Mund offen stehen. Sie müssen daran denken, dass es die Nachkriegszeit war, und dass es hier nichts gab. Und dann sahen wir diese wunderbaren Kostüme, diese fabelhafte Musik, diese Ballettruppe, Mignon mit ihren Akkordeonistinnen, Marika Magyari. Es war ein solcher Eindruck, dass wir nicht glaubten, was wir da sahen. Vor allem war es eine sehr disziplinierte Revue. Sie waren Deutsche. Sie hoben sich von der spanischen Revue ab. [...] Die spanischen Revuen waren armselig: schlecht gemalte Kulissen, jedes Mädchen hatte ihre individuellen Strümpfe und unterschiedliche Schuhe an. Erst ab den 1950ern wurde das verbessert, und die Revue bekam eine Einheit und einen Charakter. Aber in jener Epoche nicht. Und wir sahen 20 blonde Frauen mit Perücke, die Strauß-Walzer tanzten, und sie tanzten göttlich. [...] Am ersten Tag sagten sich die Leute: ‚Was wird das wohl sein?‘ Die Theater waren vollkommen voll. Und das Publikum war gefesselt, überrascht und erstaunt.<sup>31</sup>

Während die „Vieneses“ den Großteil des Jahres 1942 durch das neutrale Spanien reisten, begann sich der Kriegsverlauf zu wenden. Nach dem japanischen Angriff auf Pearl Harbor waren die USA bereits im Dezember 1941 an der Seite Großbritanniens und der Sowjetunion gegen Deutschland und seine Verbündeten in den Krieg eingetreten und zählten somit zu insgesamt 38 Staaten, die sich gegen Jahresende 1941 weltweit im Krieg befanden. Die deutsche Wehrmacht wurde im Laufe des Jahres 1942 in Nordafrika in langwierige Kämpfe gegen britische Truppen um die Festungen Tobruk und El Alamein verwickelt, in Stalingrad von russischen Truppen eingekesselt. Im Herbst 1942 landeten britische und amerikanische Streitkräfte in Marokko und drängten die Wehrmacht auch in Nordafrika

31 „Yo vi a los „Vieneses“ el año 42. Yo era un niño, vivía enfrente del Romeo de Murcia. Y fui a ver aquel espectáculo alemán. Lo cantaban todo en alemán. Y solamente los cuadros humorísticos los hablaban en un castellano chapurreado. Nos quedamos todos boca abierta. Tiene que tener en cuenta que era la posguerra y aquí no había nada. Y vimos aquellos trajes maravillosos, aquellas músicas estupendas, aquel cuerpo de baile, Mignon con las acordeonistas, Marika Magyari. Era una impresión que no lo creíamos lo que estábamos viendo. Sobre todo era un espectáculo muy disciplinado. Eran alemanes. Contrastaron con la revista española. [...] Las revistas españolas quedaban bastante pobres: telones pintados sin mucha gracia, cada chica llevaba la media de su casa, los zapatos distintos – hasta que ya poco a poco en los años 50 aquello se arregló y formó una unidad y un carácter. Pero en aquella época no. Y vimos 20 señoras rubias con sus pelucas, bailando los vales de Strauß y bailando divinamente. [...] Y la gente el primer día decía: ¿Que será eso? Llenaron en absoluto. Cautivado, sorprendidos y asombrado“ (Interview Fernandez Montesinos, 24.9.2013).



Abb. 42: Deutscher Zeitungsbericht über den Auftritt im Palacio de la Granja sowie Fotos von Bühne und Parkanlagen.

in einen Zweifrontenkrieg. Alliierte Bomber flogen immer öfter schwere Luftangriffe auf deutsche Städte. Der „Blitzkrieg“ war nach Deutschland zurückgekehrt, und die Wiener Kompanie schätzte sich glücklich, in Spanien weit entfernt von den Kriegshandlungen zu gastieren. In Frankreich hatten die deutschen Besatzer 1942 mit der Deportation der französischen Juden und Jüdinnen Richtung Osten begonnen.<sup>32</sup> Auch in der Heimatstadt der „Vieneses“ setzte im Juni 1942 die letzte große Deportationswelle von Wiener Juden und Jüdinnen ein. Zu diesem Zeitpunkt lebten in der Stadt, die Reichsstatthalter Baldur von Schirach bereits im Vorjahr stolz als „judenfrei“ deklariert hatte, noch 8600 Juden und Jüdinnen vor allem vorgerückten Alters, 6600 davon in Mischehen – unter ihnen auch Artur Kaps' Mutter Rosa.<sup>33</sup>

#### 4.2 Años del hambre – Hungerjahre – Leben und Überleben in der spanischen Nachkriegszeit

Während Spaniens „Caudillo“ mit seinen Gefährten und ausländischen Gästen im Schlosspark von La Granja feierte, durchlitt ein Großteil der spanischen Bevölkerung „años del hambre“ – Hungerjahre. Dieses Kapitel soll im Folgenden den sozialen und wirtschaftlichen Kontext erläutern, den die Kompanie Kaps-Joham 1942 bei ihrer Ankunft in Spanien vorfand. Zahlreiche spanische Städte waren seit dem Bürgerkrieg zerbombt, so auch Barcelona, das als ehemalige Hochburg linker, anarchistischer und nationalistischer Kräfte nach 1939 unter besonders harten Repressionen zu leiden hatte. Ein Großteil der Produktionsanlagen Spaniens war im Krieg zerstört worden, die industrielle Produktion war in Folge zwischen 1935 und 1939 um mehr als ein Drittel gesunken, die Agrarproduktion um fast ein Viertel.<sup>34</sup> In den Erinnerungen vieler Spanier\*innen nur „los años tristes“, „los años grises“ oder „la década amarga“ – „die traurigen Jahre“, „die grauen Jahre“ oder „das bittere Jahrzehnt“ – genannt, war der Alltag im Spanien der Nachkriegszeit, der „posguerra“, vom Kampf ums Überleben bestimmt.<sup>35</sup> Katalonien und das Baskenland, das ebenfalls auf republikanischer Seite gekämpft hatte, waren von den franquistischen Repressalien stark betroffen. Viele katalanische und baskische Ortsnamen, zum Teil auch Personennamen, wurden durch kastilische Namen hispanisiert. Zusätzlich wurde die wirtschaftliche Macht der ehemals industriell führenden Regionen durch hohe Steuerabgaben gebrochen und langfristig gelähmt. Ebenfalls dramatisch und tiefgreifend waren die ideo-

32 Keegan 2004: 619–624; Pätzold 2014: 35 f., 50–53, 57 f., 65–71.

33 Maderthaner 2006: 529.

34 Bernecker 2010a: 177.

35 de Lirio 2008: 31, 35; Mallofré 2009: 192.

logischen und psychologischen Auswirkungen des Bürgerkrieges. Fast jede spanische Familie hatte Verwandte durch den Bürgerkrieg verloren. Die Kriegshandlungen hatten auf beiden Seiten hohe Verluste gefordert, darunter auch zahlreiche Minderjährige, viele Zivilist\*innen waren einfach eines Tages von gegnerischen Kommandos mitgenommen worden und blieben für immer „verschwunden“. Nach Kriegsende waren über 500.000 Spanier\*innen ins Exil nach Frankreich oder Lateinamerika geflohen, um den Repressionen der neuen Machthaber zu entgehen. Für die spanische Arbeiterschaft bedeutete der Sieg der franquistischen Rebellen einen tiefen Bruch in ihrer Identität und ein historisches Trauma, das ihr öffentliches Auftreten bis zum Ende des Franquismus bestimmen sollte. Die Bevölkerung wurde tief in zwei Lager, das der Sieger und das der Besiegten, gespalten. Das franquistische Regime übte nach Kriegsende an seinen besiegten Gegner\*innen erbarmungslos Rache. Zehntausende wurden in den Nachkriegsjahren verschleppt, eingekerkert, gefoltert, zu Zwangsarbeit verurteilt, ermordet, in Massengräbern verscharrt. Viele Familien sollten nie oder erst Jahrzehnte später vom wahren Schicksal ihrer verschwundenen Angehörigen erfahren.<sup>36</sup>

Vor allem Arbeiter\*innen litten in den Nachkriegsjahren bitteren Hunger, während einer zahlenmäßig kleinen Oberschicht fast jeder erdenkliche Luxus offenstand. Zu den Privilegierten zählten auch die Mitglieder der *Compañía Kaps-Joham*, wie sich an Aufnahmen der Herren in eleganten Anzügen und der Damen in Pelzmänteln und feinen Hüten, Schnappschüssen von Abendessen in gediegenen Restaurants und teuren Wagen ablesen lässt. Als gefeierte Stars freundeten sie sich schon bald mit der spanischen Haute-Volée an, gingen in modischen Künstlerlokalen wie dem *Mar Azul* in Barcelona ein und aus, spielten Tennis im exklusiven *Real Club de Polo de Barcelona*, ritten und machten Skiurlaub in den Pyrenäen. Der tiefe Eindruck, den die Möglichkeit eines guten oder sogar luxuriösen Lebens – ohne Krieg – auf Kaps und seine Ensemblemitglieder gemacht haben muss, als sie 1942 aus Deutschland (auf den „Blitzkrieg“ folgte mittlerweile die Bombardierung deutscher Städte durch die *Royal Air Force*) nach Spanien kamen, wo sich mit Geld zumindest am Schwarzmarkt alles kaufen ließ, erschließt sich aus privaten Fotos und aus Interviews jener Jahre. In einem Fotoalbum von Artur Kaps aus dem Jahr 1942 finden sich Aufnahmen von ihm mit Rosl von Bischoff und Friederike Diry auf der Terrasse eines Madrider Restaurants. Neben ihnen dreht sich ein großer Grill voller Hühner, und ein eingeklebter Kommentar verkündet: „... auch das gibt es hier!“<sup>37</sup> Herta Frankel, die ab 1943 als Vedette für die *Kompanie Kaps-Joham* in Barcelona arbeitete, erzählte in einem von *Televisión Española* geführten Fernsehinterview der 1980er-Jahre, sie wäre aus Italien nach Spanien gekommen, weil sie gehört hätte, dass es dort Schokolade und Bananen gäbe. Und Franz Joham antwortete im

36 Bernecker 2010a: 177–185.

37 Album 7, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

selben Interview auf die Frage, warum Los „Vieneses“ in Spanien geblieben wären: „Hier hatten wir Erfolg gehabt, und weil der Krieg weiterging, herrschte überall Dunkelheit [gab es keinen Strom]. Und hier gab es Strom und Sachen zum Essen. [...]“<sup>38</sup> Wahrscheinlicher ist jedoch, dass nicht nur Bananen und Schokolade die junge Künstlerin und ihre Kolleg\*innen nach Spanien lockten, sondern dass das neutrale Spanien inmitten des Europa immer stärker beherrschenden Krieges für Künstler\*innen, die Francos Regime nicht kritisch gegenüberstanden, einen sicheren Hafen zum Leben und Arbeiten darstellte.

Für die überwiegende Mehrheit der Bevölkerung war die Nachkriegszeit noch bis Anfang der 1950er-Jahre sehr wohl eine Epoche der Restriktionen und der Rationierungen. An den Tankstellen gab es nur ungenügend und noch dazu verschmutztes Benzin, Stromausfälle standen auf der Tagesordnung. Während weite Landstriche nur noch für die Selbstversorgung produzierten und die allgemeine Lebensmittelknappheit in erster Linie die südlicheren Teile Spaniens (vor allem Andalusien und die Extremadura), aber auch das Baskenland in tiefes Elend stürzten, blühten Korruption sowie der Schwarzmarkt. Auch Karten für die Aufführungen der „Vieneses“ wurden unter der Hand verkauft.

Der allgemeine Mangel machte auch vor den Theatern nicht halt. Oft fiel mitten in einem Stück der Strom aus, Publikum und Künstler\*innen mussten dann mit einem viel zu schwachen Notlicht vorliebnehmen. Aus diesem Grund hatte sich zumindest die *Compañía Kaps-Joham* ab dem Jahr 1944 eigene Generatoren angeschafft, um bei Stromausfall nicht im Dunkeln sitzen zu bleiben.<sup>39</sup> Theater und Lokale hatten für spanische Verhältnisse auch bereits früh zu schließen: Sperrstunde war unter der Woche um Mitternacht, am Samstag nur ein wenig später. Auch wurden nur wenige Theater im Winter geheizt, das Publikum behielt vor lauter Kälte Mäntel und Mützen an, während die meist leicht bekleideten Tänzer\*innen auf der Bühne froren und die Künstler\*innen beim Singen ihren eigenen Atem sehen konnten. Rationierungen, Korruption und natürlich der Schwarzmarkt wurden von vielen Künstler\*innen als Thema aufgegriffen und parodiert. In diesen schwierigen Jahren bevorzugte ein Großteil der spanischen Bevölkerung im Theater oberflächliche Unterhaltung, die sie für wenige Stunden Hunger und Elend vergessen ließ:

Es waren schwierige Zeiten für die Bevölkerung. Und Musik, Tanz und die Revuen halfen den Leuten, ihre Sorgen zu überwinden. [...] Auch wenn die Situation nicht zu Optimismus einlud, bestimmte der Überlebenswille den Alltag. Der Geschmack und die Vorlieben des Publikums änderten sich insofern, als sich der deutschen Tendenz folgend eine Verkitschung der Musikszene abzeichnete [...] Das barcelonische Nachtleben erlebte trotz der

38 „Aquí habíamos tenido éxito y como la guerra seguía era obscuridad en todos sitios y aquí había luz y había cosas para comer. [...]“ (*Memòria Popular*, 23. Februar 1982).

39 Interview del Arco de Izco, 12.4.2013.

Stromausfälle einen wichtigen Aufschwung – eine Wiedergeburt, die sich gleichermaßen auf die Gegend um die Ramblas und den Paralelo fokussierte, wo das Angebot auf den Theaterplakaten ständig breiter, attraktiver und preisgünstiger war. Ständig gab es neue Premieren heiterer und neuartiger Revuespektakel mit opulenter Ausstattung, die darauf abzielten ein Publikum zu unterhalten, das sich bereitwillig verführen ließ.<sup>40</sup>

Die „Vieneses“ bedienten mit ihren Revuen dieses Bedürfnis nach eskapistischer Unterhaltung. Sie waren sich der politischen und sozialen Bedingungen, unter denen sie in Spanien arbeiteten, vermutlich durchaus bewusst. Sie verkehrten zwar größtenteils in privilegierten Gesellschaftsschichten und verstanden es, sich dank ihrer guten Kontakte Vorteile zu verschaffen, andererseits grenzte direkt an den Paralelo das Arbeiter\*innenviertel *barrio chino*, das ärmste Viertel der Stadt, in dem sich die unmittelbaren Auswirkungen von Bürgerkrieg und Repression besonders drastisch zeigten. In einem Fotoalbum von Artur Kaps und Friederike Diry finden sich mehrere Aufnahmen von Kindern, teils in Lumpen, teils nackt, die sich in einem öffentlichen Brunnen in Barcelona waschen oder auf der Straße um Geld betteln, versehen mit dem Kommentar: „So was sieht man auf Schritt und Tritt“.<sup>41</sup> Kaps und Joham konnten mit ihrer Kompanie in diesem zweigeteilten Land erfolgreich vor „Sieger \*innen“ und „Besiegten“ spielen – vor der franquistischen Elite oder den Arbeiter\*innen auf den billigsten Rängen des *Teatro Cómico* –, weil sie die Inhalte ihrer Revuen bewusst unpolitisch gestalteten. Denkt man an den Auftritt der *Compañía Kaps-Joham* im Schlosspark von La Granja vor den franquistischen Granden, an die horrende Armut im *barrio chino* und an den Hunger in vielen Landesteilen, die die „Vieneses“ in jenen Jahren bereisten, klingt es wie ein Rechtfertigungsversuch, wenn Franz Joham in einem Interview 1980 erklärte: „Die Politik interessiert nur die Politiker, aber nicht den Rest der Bevölkerung [...] Von der Diktatur haben wir nichts bemerkt“.<sup>42</sup>

40 „Eran tiempos difíciles para la población y la música, el baile y los espectáculos de revista de variedades ayudaban a la gente a soportarse de sus desgracias. [...] Y, aunque la situación no invitaba al optimismo, el espíritu de superación impregnó la vida diaria. Los gustos y preferencias del público fueron cambiando a medida que se producía una progresiva edulcoración de la escena musical, siguiendo la tendencia de Alemania que rechazaba el ritmo sincopado del jazz que se había introducido en Europa. Las noches barcelonesas, a pesar de los cortes en el fluido eléctrico, estaban experimentando un auge importante. Un resurgir que se concentraba tanto en la zona de las Ramblas como en la del Paralelo, donde la oferta de las carteleras era cada vez más amplia, atractiva y a precios populares. Continuamente se estrenaban alegres y novedosos espetáculos arrevistados, con gran derroche de presentación y destinados a entretener a un público que se dejaba seducir fácilmente“ (Pujol Baulenas 2005: 137 f.). Die Ramblas verbinden als beliebte Flaniermeile die zentrale Plaza de Cataluña mit dem Hafen der Stadt und gelten als das Herz der Stadt.

41 Album 9, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

42 „La política sólo interesa a los políticos, no al resto de la gente [...] no nos dábamos cuenta de la dictadura“ (*El Dominical de El Periódico*, 9.II.1980).



Abb. 43: Beim Besuch in der Arena: oben in der Mitte Artur Kaps, dahinter Franz Joham, Rosl von Bischoff, Friederike Diry und Herta Frankel (v. l. n. r.), unten Rosl von Bischoff mit einem „picador“, einem Gehilfen des Matadors.



Abb. 44: Franz Joham und Rosl von Bischoff am Strand mit dem Jazzmusiker Bernard Hilda und dessen Gattin Flora.



### 4.3 *Luces de Viena* – Die Jahre 1943 und 1944 und der Entschluss der „Vieneses“, in Spanien zu bleiben

War der Spanienaufenthalt der Compañía Kaps-Joham ursprünglich als einjähriges Gastspiel geplant gewesen, muss Kaps und Joham im Laufe des Jahres 1942 bald klar geworden sein, dass sie in Spanien zumindest kurzfristig eine bessere Zukunft erwartete als im Dritten Reich, dessen anfängliche militärische Erfolge sich mittlerweile immer mehr zugunsten der Alliierten verschoben. 1943 brachten Kaps und Joham ihre erste in Spanien geschriebene Revue heraus: *Luces de Viena* („Wiener Lichter“) mit insgesamt 33 Szenen. Die Revue feierte am 5. Februar 1943 in Barcelona im Teatro Cómico ihre Premiere und etablierte dank ihres phänomenalen Erfolges die „Vieneses“ endgültig als eines der erfolgreichsten Revue-Ensembles in Spanien. Fast zeitgleich rief in Berlin Joseph Goebbels am 18. Februar 1943 die deutsche Bevölkerung zum „totalen Krieg“ auf. Ende März 1943 hatte *Luces de Viena* die mehr als eine Million Peseten, die seine Inszenierung gekostet hatte, bei seiner 100. Vorstellung vor stets ausverkauftem Saal bereits wieder eingespielt und sollte seinen Produzenten mit insgesamt mehr als 1000 Vorstellungen einen beträchtlichen Gewinn beschern.<sup>43</sup> War die vorhergegangene Revue *Todo por el corazón* noch als mobile Wanderrevue mit einfacheren Bühnenbildern konzipiert gewesen, so wurde bei der Ausstattung von *Luces de Viena* an nichts gespart. Die Tageszeitung *La Vanguardia Española* schrieb am Morgen nach der Premiere euphorisch:

„*Luces de Viena*‘, von Arthur Kaps und Franz Joham, übertrifft ‚*Todo por el corazón*‘ noch um vieles. [...] Die Darbietung war so präzise, so perfekt, dass sie weniger wie eine Premiere als wie ein seit langem dargebotenes Werk wirkte. Perfekte Rollenbeherrschung; vollendete Disziplin in den Paraden und in den Ensembles; tadellose Choreografien. [...] Der Erfolg von ‚*Luces de Viena*‘ war, wenn man vom bereits Gesagtem absieht, wärmstens und zweifellos verdient. Und, beim Applaus für das Stück, wurde auch nicht das Unternehmen Cadenas-Guerrero vergessen, das sich stets bemüht, Veranstaltungen zu präsentieren, die Barcelonas würdig sind.“<sup>44</sup>

43 *Dígame*, 30.3.1943.

44 „*Luces de Viena*‘, de Arthur Kaps y Franz Joham supera con mucho a ‚*Todo por el corazón*‘. [...] La interpretación fué tan justa, tan perfecta, que, más que de un estreno, parecía se trataba de una obra largamente representada. Plena posesión de los papeles; acabada disciplina en los desfiles y conjuntos; irreprochables coreografías. [...] El éxito de ‚*Luces de Viena*‘ fué, según se desprende de lo dicho, calurosísimo y, desde luego, justo. Y, al aplaudir a la obra, no se olvidó de la empresa Cadenas-Guerrero, siempre atenta a que los espectáculos que presenta sean dignos de Barcelona.“

Das Orchester wurde wie schon bei *Todo por el corazón* von Carlo Pezzi dirigiert. Inhaltlich und auch vom Aufbau her folgte *Luces de Viena* dem in Spanien bereits bewährten Schema von *Todo por el corazón*. Im Folgenden sollen nur die wichtigsten Elemente und Bilder wiedergegeben werden. Großteils bestand die Revue erneut aus Szenen, die auf Wiener Stereotypen aufbauten.<sup>45</sup> Begonnen wurde die Vorstellung mit den Bildern *Las Campanas de San Esteban* („Die Glocken des Stephansdoms“) und *Viena te saluda* („Wien grüßt dich“) mit Rosl von Bischoff (im Programmheft mittlerweile Roszi von Bischoff geschrieben), dem Mida Quartett, dem Primoballerino Peter und dem Ensemble. In *Lavanderas de Viena* („Wiener Wäschermädel“) mimte Marika Magyari gemeinsam mit dem Ensemble eine unglücklich verliebte Wäscherin. In *A orillas del Danubio* („Am Donauufer“) besangen Marika Magyari, Rosl von Bischoff und Elisabeth Pickhardt die Schönheit der Donau. In der Szene *Viena de nuestros abuelos* evozierten Mignon, Marika Magyari, das Mida Quartett, Andreas Hildenbrand und das Tanzensemble das verflossene „Wien ihrer Großeltern“. Das Mida Quartett hatte einen weiteren Auftritt als Donaufischer in *Pescadores del Danubio*. Österreichische Bergidyllen wurden im Lied *De nuestras montañas* („Aus unseren Bergen“) von Marika Magyari und Elisabeth Pickhardt und in einem „Tiroler“ Tanz des Ensembles in *Baile Tiroles* inszeniert. Zu den Sketchen zählten *Chistes escenificados* („In Szene gesetzte Witze“) mit Franz Joham und *Restaurante recomendable* („Empfehlenswertes Restaurant“), in dem sich Franz Joham im Restaurant, um ja nicht die Rechnung zahlen zu müssen, von Willy Schmiedecamp die Fliege ausborgen will, die dieser in seiner Suppe gefunden hat.<sup>46</sup> Franz Joham, Rosl von Bischoff, Fred Horst und Elisabeth Pickhardt parodierten das Thema Gesundheit in *Diagnóstico infalible* („Unfehlbare Diagnose“) und *El enfermo incurable* („Der unheilbare Kranke“), in dem Franz Joham als besserwisserischer Kranker seinen Arzt zur Verzweiflung treibt. Im Sketch *Farmacéutico por cinco minutos* („Apotheker für fünf Minuten“) bringt Franz Joham als vorgeblicher Apotheker in kürzester Zeit eine Apotheke gründlich durcheinander. In *Malditas ondas* („Verfluchte Wellen“), einem Radiosketch, ärgern sich Franz Joham, Fred Horst und Elisabeth Pickhardt über die nicht funktionierende Technik. In *A la luz de la luna* („Im Mondschein“) verbog sich die Kontorsionistin Henrietta zur Musik von Chopins *Claire de Lune*. Auch eine neue Vedette, Karin von Thalia, war mit zwei Soli in die Revue inkorporiert wurden. Mignon hatte mit ihren Musikerinnen wieder einen Auftritt mit Melodien von Franz Lehár, Vittorio Monti, Maestro Jacinto Guerrero y Torres, Manuel Quiroga Losada und dem deutschen Filmkomponisten Willy Schmidt-Gentner. Laut dem Musikproduzenten und Jazzexperten Pujol Baulenas verhalf die Popularität Mignons dem in Vergessenheit geratenen Akkordeon in Barcelona zu neuer Beliebtheit:

45 Programmheft, Nachlas Kaps/Diry, CMHF.

46 Vizcaino Casas 1983: 166.

Eine der Attraktionen der Revue war die blonde, sympathische Akkordeonistin Mignon, die an der Spitze ihres weiblichen Orchesters auftrat. Sie und Jean Febrer – von Hildas Orchester – waren zwei glänzende Stilisten und verhalfen dem Akkordeon, einem Instrument, das bereits in Vergessenheit geraten war, zu neuer Popularität. [...] Allmählich entdeckten auch viele lokale Orchester dieses melodische Instrument, das in den 1930er-Jahren Furore gemacht hatte, aufs Neue [...].<sup>47</sup>

Zwei Lieder der Revue sollten in Spanien auch dank Radio und Schallplatten große Popularität erlangen. *Los que viven del cordero* („Die vom Schaf leben“) war eine Übersetzung des in Wien von Franz Engel populär gemachten Liedes *Von was leben die Leut?*, dessen Text Kaps 1932 verfasst hatte. Das erfolgreichste Lied der Revue war aber zweifellos *¿Qué tal Señor Pujades? ¡Muy bien, Señor Castells!* mit Franz Joham und Fred Horst als Protagonisten. *¿Qué tal Señor Pujades? ¡Muy bien, Señor Castells!* war eine spanische Version des Wiener Couplets *Wie geht's Ihnen Herr Fröhlich? Wie geht's Ihnen Herr Schön?* aus der Revue *Verliebe dich täglich!* Den Text hatte Artur Kaps gemeinsam mit Fritz Grünbaum zur Musik von Karl Inwald verfasst. Kaps führte, wie bereits erwähnt, das Couplet seit 1935 auf, ohne jedoch Tantiemen an seinen Coautor zu zahlen. Kaps hatte das Wiener Original inhaltlich zwar an das katalanisch-spanische Publikum angepasst, formal jedoch nur wenig verändert. Joham und Horst traten im gleichen Kostüm wie Fritz Grünbaum, Armin Berg oder Franz Engel auf die Bühne – in Anzug mit Fliege, Spazierstock und Girardihut – nun aber mit den weitverbreiteten katalanischen Familiennamen Castells (Franz Joham) und Pujades (Fred Horst) ausgestattet. *¿Qué tal Señor Pujades? ¡Muy bien, Señor Castells!* landete einen Sensationserfolg beim spanischen Publikum und zählte auch im Radio zu den meistgespieltesten Melodien dieses Jahres.<sup>48</sup> Gleichsam als Synonym für die *Compañía Kaps-Jo-*

47 „Uno de los atractivos de la revista era la rubia y simpática acordeonista Mignon, que actuaba al frente de su orquesta femenina. Ella y Jean Febrer – de la orquesta de Hilda – fueron dos magníficos estilistas que consiguieron poner de moda el acordeón, un instrumento que estaba olvidado [...] Paulatinamente fueron muchas las orquestas locales que también recuperaron tan melódico instrumento, que había hecho furor en los años 30 [...]“ (Pujol Baulenas 2005: 139).

Bernhard Hilda, gebürtig Bernhard Levitzky, war ein Pariser Jazzmusiker aus einer jüdischen Familie russischer Herkunft und ein enger Freund von Artur Kaps. Kaps arbeitete von 1942 bis an sein Lebensende wiederholt mit Hilda zusammen. 1942 war Hilda mit seiner Ehefrau Flora und seinem Orchester aus dem besetzten Paris zuerst nach Nizza und später nach Barcelona geflohen, wo sie im November 1942 ankamen und bald im Hotel Ritz als Tanzkapelle sehr erfolgreich wurden. Das Hotel Ritz war in jenem Moment das Zentrum des Nachtlebens der barcelonischen High Society. Zahlreiche Gerüchte assoziieren Bernhard Hilda auch mit der Spionage für die Alliierten, weil er als populärer Musiker im Ritz Kontakte zur barcelonischen Elite für Informationsdienste genutzt haben soll (Pujol Baulenas 2005: 129–133).

48 Interview del Arco de Izco, 12.4.2013.

ham schrieb sich das Lied (mit seinen heute teils chauvinistisch anmutenden Strophen) in die spanische Erinnerungskultur der 1940er-Jahre ein. Mehr als zwanzig Jahre nach seiner spanischen Premiere wurde *¿Qué tal Señor Pujades? ¡Muy bien, Señor Castells!* mit Franz Joham und dem italienischen Komiker Gustavo Re im beginnenden Fernsehen erneut zu einem Hit:

Castells: ¿Qué tal Señor Pujades?  
 Pujades: ¡Muy bien, Señor Castells!  
 Castells: ¿Y la familia?  
 Pujades: Buena  
 Castells: ¡Y yo también muy bien!  
 Pujades: Le veo preocupado.  
 Castells: Es que mi disgusté con mi querida esposa.  
 Pujades: [...]  
 Castells: Es que ella me ha jurado no hablarme en todo un mes.  
 Pujades: Por eso preocupado y triste se le ve.  
 Castells: Lo estoy por que hoy mismo se acaba ya el mes.  
 ¡Adiós Señor Pujades!  
 Pujades: ¡Adiós Señor Castells!<sup>49</sup>

und in der zweiten Strophe:

---

49 Castells: Wie geht's Ihnen, Herr Pujades?  
 Pujades: Sehr gut, Herr Castells!  
 Castells: Und der Familie?  
 Pujades: Gut.  
 Castells: Und mir geht es auch sehr gut!  
 Pujades: Sie scheinen mir besorgt.  
 Castells: Das ist, weil ich mich mit meiner lieben Gattin gestritten habe.  
 Pujades: [...]  
 Castells: Sie hat mir geschworen, einen ganzen Monat lang nicht mit mir zu sprechen.  
 Pujades: Daher wirken Sie also traurig und besorgt.  
 Castells: Das bin ich, weil heute der Monat schon endet.  
 Auf Wiedersehen, Herr Pujades!  
 Pujades: Auf Wiedersehen, Herr Castells!

Castells: ¿Qué tal Señor Pujades?  
 Pujades: Muy bien, Señor Castells!  
 Castells: ¿Y la familia?  
 Pujades: Buena  
 Castells: ¡Y yo también muy bien!  
 Pujades: Le veo muy contento.  
 ¿Me explicará el porque?  
 Castells: Es que por vez primera  
 Soy padre desde ayer.  
 Pujades: ¡Que sea, enhora buena!  
 Castells: ¡Mil gracias!  
 Pujades: ¡Noy hay de que!  
 También a su Señora hoy felicitaré.  
 Castells: ¡No diga una palabra!  
 ¡No lo sabe mi mujer!  
 ¡Adiós Señor Pujades  
 Pujades: ¡Adiós Señor Castells !<sup>50</sup>

Im Jahr 1943, als die „Vieneses“ mit den Herren Pujades und Castells in Barcelona und auch im restlichen Spanien Furore machte, lebten die jüdischen Künstler, die das Couplet in Wien geschaffen und bekannt gemacht hatten, unter prekären Bedingungen im Exil oder waren von den Nationalsozialist\*innen bereits ermordet worden. Armin Berg und Karl Inwald hielten sich im New Yorker Exil mit Gelegenheitsauftritten notdürftig über Wasser. Franz Engel lebte in den besetzten Niederlanden von Verhaftung bedroht unter schwierigsten Umständen und verkörperte seinerseits gemeinsam mit seinem Bühnenpart-

50 Castells: Wie geht's Ihnen, Herr Pujades?  
 Pujades: Sehr gut, Herr Castells!  
 Castells: Und der Familie?  
 Pujades: Gut.  
 Castells: Und mir geht es auch sehr gut!  
 Pujades: Sie wirken sehr zufrieden. Verraten Sie mir doch wieso!  
 Castells: Ich bin seit gestern zum ersten Mal Vater.  
 Pujades: Na so was, herzlichen Glückwunsch!  
 Castells: Tausend Dank!  
 Pujades: Nichts zu danken! Gleich heute werde ich auch Ihrer Gattin gratulieren.  
 Castells: Sagen Sie bloß kein Wort, meine Frau weiß nichts davon.  
 Auf Wiedersehen, Herr Pujades!  
 Pujades: Auf Wiedersehen, Herr Castells!  
 E74-1, Nachlass Joham, MAE.

ner, dem ebenfalls vertriebenen deutschen Kabarettisten Max Ehrlich, *Fröhlich und Schön* auf den Exilbühnen Amsterdams und Utrechts. Fritz Grünbaum war bereits 1941 nach schweren Misshandlungen im Konzentrationslager Dachau an Erschöpfung gestorben.<sup>51</sup>

Am 24. April 1943 wurde anlässlich der 150. Aufführung von *Luces de Viena* die deutsch-österreichische Vedette Herta Frankel in die Vorstellung aufgenommen. Herta Frankel wurde 1913 in Wien als Tochter des Wiener Ingenieurs Adolph Fran(c)kel jr. und der deutschen Gutsbesitzertochter Henrietta Fran(c)kel (geb. Müller) geboren. Ihre Großeltern väterlicherseits waren der bekannte 1848-Revolutionär, Schriftsteller, Regisseur und Direktor des Brünner Stadttheaters Dr. phil. Adolf Franckel und die Sängerin und Tänzerin Aurelie Franckel (geb. Evers in Bayern).<sup>52</sup> Als die Ehe ihrer Eltern 1916 in die Brüche ging, wuchs Herta Frankel bei ihrer wohlhabenden Großmutter mütterlicherseits in Braunschweig auf, wo sie an der Kunstgewerbeschule Tanz studierte. Ab ungefähr 1930 arbeitete Herta Frankel als Tänzerin und Vedette bei unterschiedlichen Kompanien in Deutschland, Österreich, der Tschechoslowakei und in Kairo. Ende der 1930er-Jahre, als sie aufgrund ihres jüdischen Familiennamens in Deutschland und Österreich nicht mehr auftreten konnte, hatte sie unter dem Künstlernamen Francis Herter mehrere Engagements in italienischen Revuen, unter anderem bei Größen wie Erminio Macario und Wanda Osiris. 1942 kam sie mit der Kompanie Spadaro nach Barcelona, wo sie von Kaps entdeckt und engagiert wurde. In *Luces de Viena* brillierte Herta Frankel mit zwei neuen Tanzszenen. Eine davon war zur Musik der *Fledermaus* von Johann Strauß *El sueño de una camarista* („Der Traum einer Kammerzofe“), mit der Herta Frankel über Nacht als „bailarina del espejo“, als „Tänzerin im Spiegel“, berühmt werden sollte: Eine einfache Kammerzofe probiert während der Abwesenheit ihrer Arbeitgeberin deren Kleider vor einem Spiegel und träumt von einem Leben in Reichtum und Glück. Der Spiegel ist jedoch eine optische Illusion, in Wirklichkeit ahmt eine andere Tänzerin auf der anderen Seite des „Spiegels“ ihre Bewegungen präzise seitenverkehrt nach. Am Schluss des Bildes springt Herta Frankel zum Erstaunen des Publikums in den „Spiegel“ und verschwindet.

Auf dieses spektakuläre Bild Bezug nehmend, erklärte Kaps in einem Interview die Arbeitsweise seiner Kompanie:

Im Allgemeinen ergibt sich das Publikum dem Triumph einer Aufführung, ohne jemals das ‚Warum‘ zu analysieren. Aber diese Hingabe erzielt man nur mit einer Formel: Arbeit und Disziplin. Das ist unser großes Geheimnis. [...] Für ein einfaches Bild wie dieses und trotz aller Kunst unserer Primaballerina haben wir Stunden und Tage konstanter Proben

51 Genée 2001: 64–66; Usaty 2009: 129–172; Trapp/Mittenzwei et al. 1999: Bd. 2/1, 225.

52 Auf Herta Frankels interessanten familiären Hintergrund soll später noch ausführlicher eingegangen werden.

gebraucht; Bewegung für Bewegung, Perspektive für Perspektive, Geste für Geste sind auf der Grundlage anstrengender Arbeit festgelegt worden.<sup>53</sup>

Roland Barthes erkennt diese akribische Präzisionsarbeit an, wenn er 1957 in *Die Mythen des Alltags* schreibt:

Das Varieté [...] ist die ästhetische Form der Arbeit. Jede Nummer darin präsentiert sich als Übung oder als Ergebnis einer Anstrengung: Bald erscheint der Akt (des Jongleurs, des Akrobaten, des Komikers) als die Summe einer langen Trainingsphase, bald wird die Arbeit (der Zeichner, Skulpteure, Komiker) ab origine vollständig vor dem Publikum neu geschaffen.<sup>54</sup>

Um eine neue Revue auf ihre Stärken und Schwächen zu testen, hatte sich Artur Kaps eine ganz eigene Methode angeeignet. Er pflegte sich während der ersten Vorstellungen inkognito auf die billigsten Plätze des Theaters zu begeben, um aus der Reaktion der einfachsten und finanziell schwächsten Zuseher\*innen ablesen zu können, an welchen Stellen die Revue noch verbessert werden könnte. Auf Spanisch wurden die billigsten Plätze im Theater abwertend „gallinero“ – „Hühnerstall“ – genannt, weil die Zuseher\*innen dort so dicht aneinandergedrängt saßen wie Hühner auf einer Stange. Kaps sagte dann in seinem lebenslang miserablen Spanisch „Voy al gallino“ – „Ich gehe zum Hähnchen“, was bei seinen spanischen Mitarbeiter\*innen jedes Mal große Heiterkeit auslöste.<sup>55</sup>

Die Compañía Kaps-Joham ging auch mit *Luces de Viena* wieder auf Tournee durch Spanien und gastierte von Herbst bis Jahresende 1943 in Madrid im Teatro Calderón. Im Jänner 1944 reiste sie nach Córdoba und Sevilla, im Februar spielte sie in Zaragoza und im Baskenland. Den März verbrachten die „Vieneses“ in Valencia, wo sie an den „Fallas“, dem berühmten valencianischen Frühlingsfest, auf dem haushohe Skulpturen aus Pappmaché feierlich verbrannt werden, als Ehrengäste teilnahmen.<sup>56</sup>

Im Laufe des Jahres 1944 müssen die „Vieneses“ auch die Entscheidung getroffen haben, längerfristig oder gar für immer in Spanien zu bleiben. Bereits das Jahr 1943 hatte eine entscheidende Wende im Kriegsverlauf zugunsten der Alliierten gebracht: Mit der

53 „El público, en general, ante el triunfo de un espectáculo se rinde sin analizar nunca el porqué. Pero este rendimiento sólo se consigue con una fórmula: trabajo y disciplina. Esto es nuestro gran secreto. [...] Para un sencillo cuadro y contando con el arte de nuestra primera bailarina, hemos precisado horas y días de ensayos constantes; movimiento por movimiento, escorzo por escorzo y gesto por gesto, han sido fijado a base de un trabajo agotador“ (*Solidaridad Nacional*, 16. April 1943).

54 Barthes 2010: 231.

55 Interviews del Arco de Izco, 12.4.2013; Feliu, 3.4.2013.

56 Album 9, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

Kapitulation in Stalingrad musste die Wehrmacht eine erste große Niederlage hinnehmen und in den Folgemonaten an der gesamten Ostfront den Rückzug antreten. Auch die U-Boot-Schlacht im Atlantik konnte Deutschland nicht für sich entscheiden. Im Warschauer Ghetto kam es zum bewaffneten Aufstand gegen die bevorstehende Deportierung, auch in den Vernichtungslagern Treblinka und Sobibor erhoben sich jüdische Gefangene. In Nordafrika hatte Deutschland bereits im Frühling 1943 kapitulieren müssen. Im Juli 1943 landeten alliierte Truppen in Sizilien, was zum Sturz Benito Mussolinis führte, der jedoch schon nach kurzer Zeit mit deutscher Unterstützung eine Marionetten-Regierung in Norditalien aufbaute. Deutsche Einheiten besetzten im September 1943 Rom und begannen, die jüdische Bevölkerung Italiens zu deportieren. Im Jahr 1944, in dessen Verlauf das Deutsche Reich bereits kurz vor dem wirtschaftlichen Kollaps stand, setzten sich die Niederlagen der Wehrmacht im Osten fort. Die Rote Armee drang im August 1944 bis nach Bukarest und im September nach Finnland vor, woraufhin Rumänien und Finnland Frieden mit der Sowjetunion schlossen. Deutschland verlor somit innerhalb weniger Wochen zwei wichtige Verbündete. Im Juni 1944 fiel Rom widerstandslos in alliierte Hände, ebenfalls im Juni 1944 landeten alliierte Streitkräfte in der Normandie, um von Nordfrankreich aus im August 1944 auch Paris zu befreien. Ein Attentat auf Adolf Hitler im ostpreußischen Führerhauptquartier durch hochrangige Militärs im Juli schlug zwar fehl, offenbarte jedoch das Ausmaß des Zweifels am militärischen Geschick des „Führers“, der sich unter Militärs und Zivilbevölkerung immer stärker ausbreitete. Im Herbst des Jahres 1944 eroberte die Rote Armee gemeinsam mit jugoslawischen Partisanentruppen das besetzte Belgrad, kurz darauf wechselte Bulgarien auf die Seite der Alliierten, Ende des Jahres waren die letzten deutschen Truppen auch aus Griechenland abgezogen. Die bereits 1942 begonnene großflächige Bombardierung Deutschlands und Nordfrankreichs durch die Royal Airforce wurde 1943 und 1944 noch ausgeweitet. Zwischen 1943 und Kriegsende fielen hunderttausende Deutsche vor allem in den großen Städten und Industriezentren den Bombardierungen durch alliierte Luftstreitkräfte zum Opfer. Die Niederlage des Deutschen Reiches schien nur noch eine Frage der Zeit.<sup>57</sup>

Eine Rückkehr aus dem weiterhin neutralen Spanien in das kriegführende, von Hunger und Bombardierungen betroffene Deutschland war für die „Vieneses“ also vorläufig ausgeschlossen. Rosl von Bischoff hatte bereits im Sommer 1943 ihre damals ungefähr 14-jährige Tochter Valentina nach Barcelona geholt.<sup>58</sup> Im Winter 1944 machten sich die „Vieneses“

---

57 Keegan 2004: 158–170, 310, 505–530, 609–635; Pätzold 2014: 57 f., 65–77, 84–97.

58 Trotzdem litt zumindest Rosl von Bischoff zeitweise unter Heimweh und klebte Bilder von Riesenrad, Oper und Stephansdom zusammen mit einem getrockneten Edelweiß und dem Kommentar „Dieses schöne Land [...] ist mein Heimatland“ in ein Fotoalbum des Jahres 1944 (Album F579, Nachlass Joham, MAE).



im Teatro Español selbständig, das sie ihren Bedürfnissen entsprechend umbauten, vergrößerten und renovierten. Die Zusammenarbeit mit Cadenas und Guerrero war an einem Zerwürfnis über einen angeblichen Vertragsbruch durch die Compañía Kaps-Joham gescheitert, was einen mehrjährigen Rechtsstreit nach sich zog.<sup>59</sup> Noch in den 1980er-Jahren war Franz Joham auf Guerrero nicht gut zu sprechen und behauptete in einem Interview, er und Kaps wären damals zu einer Wiedergutmachung in der enormen Höhe von 500.000 Peseten verurteilt worden.<sup>60</sup> Das Teatro Español mit seiner charakteristischen Uhr in Form einer großen Sonne befand sich in der Nähe des Teatro Cómico ebenfalls am Paralelo und verfügte über die größte Bühne der Stadt. Laut Silvio del Arco de Izco, der in den Jahren 1944 bis 1949 für die Kontrolle der täglichen Einnahmen verantwortlich war, investierten Kaps und Joham an die 600.000 Peseten in Umbau und Renovierung des renommierten Hauses.<sup>61</sup> In einem Interview, das Artur Kaps am 14. Juni 1944 für *La Prensa* gab, spricht er sogar von einer Million Peseten. Dass Kaps und Joham in der Lage waren, derartige Summen für den Umbau des größten Theaters der Stadt aufzubringen, lässt ahnen, wie finanziell erfolgreich sie mit *Todo por el corazón* und *Luces de Viena* gewesen sein mussten.<sup>62</sup> Um den Umbau zu finanzieren, hatten Kaps und Joham gemeinsam mit Luis Aparicio Riera ein eigenes Unternehmen gegründet. Die Firma Aparicio-Kaps-Joham vermietete das Teatro Español an die Compañía Kaps-Joham. Silvio del Arco de Izco erklärt in einem Interview, wie die Einnahmen aus Abendkassa und Weiterverkauf gehandhabt wurden: Karten, die nicht an der Abendkassa, sondern im Weiterverkauf veräußert wurden, erfuhren einen Preisaufschlag von 20 Prozent. Zehn Prozent dieses Aufschlags gingen an die Firma Aparicio-Kaps-Joham, zehn Prozent an die Compañía Kaps-Joham. Die täglichen Einnahmen wurden nach Steuerabzug mit 60 Prozent für die Compañía Kaps-Joham und 40 Prozent für die Firma Aparicio-Kaps-Joham aufgeteilt. Zusätzlich verdiente Kaps an den Autorenrechten. Die Orchestermusiker waren über einen Einjahresvertrag an die Firma Aparicio-Kaps-Joham gebunden, nur Dirigent Carlo Pezzi war direkt bei der Compañía Kaps-Joham angestellt.<sup>63</sup>

59 *Ministerio de Justicia* 1951: 5–15; Interview del Arco de Izco, 12.4.2013.

60 *El Periódico*, 3.5.1981. Da rechtliche Akten in Spanien 100 Jahre lang gesperrt sind, konnten für diese Untersuchung in der „Abogacía Española“, der „Spanischen Anwaltskammer“, leider keine Recherchen durchgeführt werden, um Näheres zu diesem Rechtsstreit zu erfahren.

61 Interview del Arco de Izco, 12.4.2013.

62 Quellen aus dem Jahr 1947 weisen darauf hin, dass Kaps einen Teil seiner Gewinne eventuell in deutsche Bergbau-Unternehmen in Spanien investierte (NARA M1922. Records of the External Assets Investigation Section of the Property Division, OMGUS, 1945–1949; Roll Name 0044. Das Dokument ist unter <https://www.fold3.com/image/287378571> abrufbar, zuletzt abgerufen am 28.02.2023).

63 Interview del Arco de Izco, 12.4.2013.

Im neu renovierten Teatro Español richteten sich Kaps und Joham sogar eine Tiroler Stube mit holzgetäfelten Wänden und einem rustikalen Holztisch mit Eckbank und Stühlen ein, in die sie besonders gerne Freund\*innen, wichtigen Besuch und Journalisten einluden. Am 17. Mai 1944 feierte *Luces de Viena* mit einer Galanacht seine 1000. Vorführung, zu den Ehrengästen zählten der in Deutschland sehr erfolgreiche und ebenfalls KdF nahestehende Tangomusiker Juan Llossas, José Mallorquí, der dank seiner im Radio vorgelesenen Fortsetzungsromane berühmt war, und General Moscardó Ituarte.

Die dritte Revue der „Vieneses“ in Spanien trug den Namen *Viena es así* („So ist Wien“) und wurde am 24. Juni 1944 am Teatro Español uraufgeführt. Die Entwürfe der Bühnenbilder stammten aus den barcelonischen Werkstätten von Emilio Ferrer & Francisco Fontanals und José Mestres Cabanes sowie von Pedro Schild aus Madrid. Die Kostüme waren von Emilio Ferrer & Francisco Fontanals, Ella Bey aus Wien, Constanzi aus Rom, Cortezo aus Madrid und Julio de Torres aus Barcelona kreiert worden.<sup>64</sup> Als erste Nummer brachte das Orchester mit einem Potpourri *Musikalische Grüße aus Wien*, danach sang Marika Magyari das Titellied der Revue *Viena es así*, zu dem die Donaumädels tanzten. Es folgten weitere Tanzszenen, die beliebten von Franz Joham in Szene gesetzten Witze sowie mehrere Sketche mit Franz Joham, seiner Frau und Fred Horst, deren Humor meist zu Lasten der Protagonistinnen ging. In dem Sketch *En el manicomio* („Im Irrenhaus“) möchte eine berühmte Schauspielerin im Irrenhaus Studien für ihre nächste Rolle durchführen:

Arzt: Womit kann ich dienen?

Filmschauspielerin: Herr Doktor, ich bin Filmschauspielerin und habe in meinem nächsten Film die Rolle einer Irrsinnigen zu spielen. Ich möchte gerne hier einige Studien machen. Vielleicht sind Sie so liebenswürdig und führen mir einige Ihrer interessantesten Fälle vor.

Arzt: Bitte, mit größtem Vergnügen meine Gnädigste! Patient Nr. 8 soll hereinkommen, das ist einer meiner interessantesten Fälle.

Patient I: Lola ... Lola ... Lola

Filmschauspielerin: Das ist ja entsetzlich Herr Doktor. Was fehlt denn dem armen Mann?

Arzt: Ja, das ist eine merkwürdige Sache. Dieser Mann hatte eine Frau über alles geliebt. Die Frau ist ihm mit einem anderen durchgegangen, das hat er sich so zu Herzen genommen, dass er darüber den Verstand verloren hat.

Filmschauspielerin: Schrecklich!

Arzt: Und jetzt Patient Nr. 9.

Patient II: Lola ... Lola! (schreiend)

---

64 Programmheft, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

Filmschauspielerin: Was ist denn mit dem?

Arzt: Der hat die Lola geheiratet.<sup>65</sup>

Marika Magyari, Elisabeth Pickhardt und Rosl von Bischoff brachten gemeinsam als Trio Romali in der Kulisse eines Segelboots sitzend das Lied *Es eterna la primavera* („Der Frühling ist ewig“):

Es eterna la primavera  
 De los que viven para el amor.  
 Nada saben de los de fuera  
 Que sólo saben del corazón.  
 Su calendario no tiene días  
 Ni pasa el tiempo por su reloj.  
 Es eterna la primavera  
 De los que viven para el amor.<sup>66</sup>

Der aus der vorhergegangenen Revue populäre Hit *Los que viven del cordero* (im Original *Von was leben die Leut?*) wurde in der Interpretation von Franz Joham erneut ins Programm aufgenommen. Und auch zwei alte Bekannte, die Herren Fröhlich und Schön aka Pujades und Castells standen in *Dos viejos amigos* („Zwei alte Freunde“) wieder als Publikumsliebliche auf der Bühne. Artur Kaps' langjähriger Kollege Franz Engel, der beide Lieder in Wien populär gemacht hatte, sollte nur wenige Monate nach der Premiere von *Viena es así* Anfang Oktober 1944 in Auschwitz ermordet werden.<sup>67</sup>

Da Kaps in seinen Revuen auf mehrere Vedetten statt eines zentralen weiblichen Stars setzte, waren neben Marika Magyari auch Herta Frankel, Gigotte Walter und Mignon Tomschi prominent im Programm vertreten. Herta Frankel trat in mehreren opulenten Tanzszenen auf, zur Musik des Rosenkavaliers oder in einem Bild, in dem sie im Stil von Loïe Fuller einen Schleiertanz aufführte. Mignon und ihr Orchester integrierten als Hom-

65 Sketchbücher, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

66 Der Frühling währt ewig für diejenigen,  
 die für die Liebe leben.  
 Sie wissen nichts von den Menschen da draußen,  
 weil sie nur ihr Herz kennen.  
 Ihr Kalender hat keine Tage,  
 noch vergeht die Zeit auf ihrer Uhr.  
 Der Frühling währt ewig für diejenigen,  
 die für die Liebe leben.

67 Veigl 2012: 32 f.

mage an ihr katalanisches Publikum in ihre Darbietung eine Sardana. Die Sardana, ein langsamer, ernster Reigentanz, war nach Ende des Bürgerkriegs als katalanischer Nationaltanz verboten gewesen. Mignon intonierte mit ihren Musikerinnen zuerst mehrere bekannten Melodien von Franz Lehár, Edvard Grieg und Franz Schubert und spielte dann die ersten Takte der Sardana *El Saltiró de la Cartira*, später setzte dann das gesamte Orchester ein. Das Publikum sprang hingerissen auf und begann zu tanzen. Der Applaus sei unvorstellbar gewesen, so Silvio del Arco de Izco.<sup>68</sup> Die Revue schloss mit der spektakulären Tanzszene *Después de llover, sale el sol* („Nach dem Regen kommt die Sonne raus“), an dem das gesamte Ensemble beteiligt war. Publikum und Presse nahmen die neue Revue positiv auf.<sup>69</sup> *La Vanguardia Española* wusste am 25. Juni 1944 nach der Premiere zu berichten: „Während der Vorstellung und am Schluss der beiden Akte applaudierte das Publikum, das das Theater auf nie gesehene Weise füllte, allen Künstler\*innen lang und enthusiastisch.“<sup>70</sup> Der außergewöhnliche Erfolg von Kaps und Joham in Spanien fand auch in deutschen Medien sein Echo. Die *Berliner Illustrierte Zeitung* berichtete in einer Fotoreportage aus dem Jahr 1944 unter dem Titel *Lichter aus Wien am Paralelo* über die Popularität der „Vieneses“ in Barcelona:

Tagsüber verkünden es Plakate von allen Straßenbahnen: im Teatro Espanol am Paralelo, Barcelonas Reeperbahn, erstrahlen abends die ‚Lichter aus Wien‘. Mit sehr viel Herz und sehr viel liebenswerter Unbekümmertheit tanzen sich die hübschen Wienerinnen in die Herzen der Spanier hinein.<sup>71</sup>

Im Oktober 1944, also zu einem Zeitpunkt, als sich die Niederlage Deutschlands bereits abzuzeichnen begann, kaufte Kaps ein Grundstück mit einem kleinen baufälligen Haus in der Straße Besós Nr. 24 im Viertel La Teixonera nördlich des bekannten Parks Güell in einem der damals noch grünen Außenbezirke Barcelonas, das er nach seinen Vorstellungen großzügig renovieren und mit mehreren Terrassen versehen ließ. Die „Vieneses“ hatten mit ihren Revuen in Barcelona ungleich mehr Erfolg gehabt als in Madrid, wo das Publikum Revuen mit einer in sich geschlossenen Handlung bevorzugte. Auch beherbergte die Mittelmeermetropole die größte und finanzstärkste Kolonie an Auslandsösterreicher\*innen in Spanien.<sup>72</sup> Anfang Dezember 1944 zog Kaps mit seiner 15 Jahre älteren

68 Interview del Arco de Izco, 12.4.2013.

69 u. a. *La Prensa*, 28. 6.1944.

70 „Durante el curso de la representación y al final de los actos, el público, que llenaba el teatro de modo inverosímil, ovacionó larga y entusiastamente a todos los artistas.“

71 Zeitungsartikel ohne Datum, Album 8, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

72 Müller 2016: 34.

Lebensgefährtin Friedrike Diry, allgemein als Señora Kaps bekannt, auch wenn sie mit Kaps nicht verheiratet war, in das neue Haus in der Straße Besós Nr. 24 ein. Zahlreiche Fotos mit zufriedenen Kommentaren in Kaps' und Dirys Fotoalben belegen, wie stolz die beiden auf ihr eigenes Heim in Spanien waren. Sie nannten ihr Heim „Casa del campo“ – „Landhaus“ – oder auch „ein Stückerl Tirol in Spanien“ und teilten ihr neues Zuhause mit den Pudeln Wauwi und Mädi. Im Frühling 1945 erscheint zum ersten Mal auf Fotos vom Heim in der Calle Besós Nr. 24 auch Herta Frankel, die um diese Zeit zu Kaps und Diry gezogen zu sein scheint, und mit ihnen bis zu Kaps' Tod im Jahr 1974 zusammenlebte. Franz Joham und Rosl von Bischoff ließen sich mit Valentina und ihren Pudeln Guapa („Hübsche“) und Bruja („Hexe“) 1946 ebenfalls dauerhaft in Barcelona in der Ronda General Mitre Nr. 94 nieder.<sup>73</sup>

---

73 Alben 10–12, Nachlass Kaps/Diry, CMHE.  
Kaps, Diry, Joham und von Bischoff waren große Hundennarren. In ihren Fotoalben finden sich unzählige Fotos ihrer Haustiere.



Abb. 45: Leuchtreklame für *Luces de Viena* an der Fassade des Teatro Español: Mignon, Rosl von Bischoff, Franz Joham und Artur Kaps (v. o. n. u.).



Abb. 46: Szenen aus *Luces de Viena*: links Herta Frankel mit Kerzenleuchter als „bailarina del espejo“, unten das neue renovierte Foyer des Teatro Español.



Abb. 47: Franz Joham als Großmutter (Mitte oben) mit Tänzerinnen des Ensembles als Enkelinnen in der Szene *La cocina loca* („Die verrückte Küche“).





Abb. 48: General Moscardó Ituarte in Zivil bei der Galanacht anlässlich der 1000. Vorführung von *Luces de Viena* (oben in der Loge z. v. r.), unten in der Tiroler Stube (am Tischende z. v. r.) mit Artur Kaps und Rosl von Bischoff vorne rechts.



Abb. 49: Deutscher Zeitungsbericht über die „Vieneses“: oben links als Gäste des legendären Toreros Manolete in der barcelonischen Stierkampfarena.

### Von der Schmelz zur Puerta del Sol

Wiener Mädel und Wiener Humor begeistern Millionen Spanier

Vor zwei Jahren wurde zum ersten Mal in Madrid eine Wiener Revue mit dem Titel „Alles fürs Herz“ angeführt. Die Erwartungen waren groß, denn Wiener Scharm, Wiener Humor, Wiener Walzer stehen in Spanien hoch im Kurs. Was die Wiener Mädchen, es sind gleich ein paar Dutzend, den Besuchern des „Coliseum“ vorzuzugeln und vorzumustern, war



(Waffen: Studio Campus)

so beschwingt, daß nach der Premiere buchstäblich ganz Madrid von den Wienerinnen sprach. Ihr Erfolg wurde durch den Witz, die Verschmittheit des Komikers Franz Joham gefördert, der sich mit einem Gemisch aus Wienerisch und Spanisch in die Herzen der Zuhörer spielte. Drei oder vier Monate trat die Wiener Revue, die unter der Leitung von Artur Saps steht, im größten und modernsten Neue-Theater Madrids auf, aber als sie dann nach Barcelona weiterzog, erlebte sie im „Teatro Comico“ noch viel größere Erfolge: Sie mußte eineinhalb Jahre hindurch jeden Tag zweimal auftreten und war selbst dann noch nicht abgepfiff. Zu Beginn der letzten Winterperiode ist die Revue nach Madrid zurückgekehrt und hat hier wieder bis Mitte Jänner mit einer neuen Szenenfolge „Lucas de Vienna — Richter von Wien“ zahllose Besucher angelockt und unterhalten. Im Augenblick befindet sich die Revue auf einer Gastspielreise durch den Süden des Landes.

Unter Vertreter in Madrid hat sich nicht verneinen können, die Wiener Revue nicht bloß von einem Parfett-Platz aus anzuschauen, sondern auch hinter den Kulissen zu besuchen. Der kaiserliche Leiter Artur Saps läßt die Leser der „Wiener Kronen-Zeitung“ herzlich grüßen und frisch die Erinnerung auf an die Zeiten, da er vor zehn Jahren mit seiner Revue im „Coliseum“ auf der Schmelz zum ersten Mal auftrat und durch die „Wiener Kronen-Zeitung“, die ihm die erste Kritik geschrieben hatte, entdeckt wurde. Seitdem haben seine Tänzerinnen, Sängerinnen und Musikanten Deutschland, Holland, die Schweiz und Italien besucht, allein in Spanien war etwa drei Millionen Menschen gespielt und wurden sogar einmal eingeladen, in La Granja vor dem Caubillo und seinen Gästen aufzutreten. Wien haben sie darüber nicht vergessen. „Im Gegenteil“, sagte Saps, „wir führen den Stefansdom, das Riesenrad und den Prater in unseren Köpfen mit uns und wenn wir hier draußen vom Reichmarkt erzählen, oder einen Walzer spielen oder einen Nocker singen, dann erzählen wir jedesmal auch für uns selbst, walzen

für uns und jobeln mit ein bitter Heimweh.“ Nur ein kleiner Einwand bleibt: vor zwei Jahren war die Wiener Revue noch wienerischer. Einige Mädchen haben geheiratet, andere sind ausgeschieden und nicht wenige sind neu dagekommen. Aber wo soll man so fern von Wien Wienerinnen finden, mag man sie auch wie mit Stiefeln nachhaken? Also sind nicht mehr alle Tänzerinnen rund um den Stefansdom geboren oder anders ausgedrückt nur in ziemlich weiter Peripherie. Was ein Wiener merkt.

Waschechte Wienerin ist dafür Bisi Stranzinger, die zur Zeit im Rahmen des Madrider Gastspiels der Berliner Scala auftritt. Sie ist groß, blond, hat ein Stupsnäschen, das Witz verstrahlt und singt Wiener Lieder, daß „einem ganz anders ums Herz werden“ kann. Aber noch netter ist sie, wenn sie redet und wie sie daherredet. Ich kenne Wiener, die seit Jahren in Madrid leben und leicht närrisch wurden, als sie von einem jungen Mädchen so unerschrocken wienerisch angedert wurden. Ganz von ungefähr kommt das nicht, denn das erste spanische Wort, das die Bisi, die eigentlich Luise heißt, auf der Straße zu hören bekam, war ein perfektes „Virrop“: „Guapa“. Das heißt: „Schöne“, und kann noch gleichzeitig heißen: „Ansprüchige, Sympathische, Netze, Liebe, Verzaubernde“ und noch vieles mehr. Sie ist zum erstenmal in Spanien und ist begeistert von dem vielen Licht und der zauberhaften Sonne Madrids. Bloß die Berge fehlen ihr. Weil man mit Wienerisch wohl durch die Welt kommt, aber zum Einlaufen in Spanien besser eben doch spanisch spricht, hat sich die blonde Sängerin, die abends ihren Zuhörern singt: „Bühn' der's Wahnsinn' hat's“, schon einen tüchtigen spanischen Sprachkurs angelegt. Sie will damit bereits das kleine Sezeta, das man hier so zum Aperitif knack und ist, bestellen können: „gambas“, „almexas“, „percebes“, „cigalos“ und so weiter. Und wenn das Programm gewechselt wird, will sie auch schon ein spanisches Lied singen, denn sie ist nicht bloß „guapa“, sondern auch ehrgeizig. Die Madrider Kritik schreibt: Bisi Stranzinger ist eine neue Künstlerin aus Wien, die die melodischen Lieder ihrer Heimat in außerordentlicher Weise singt. Sie besticht den wunderbaren Reiz ihrer Jugend und ist eine echte Vertreterin der Wiener Kunst.“

A. Dieterich — Madrid.

### Landesbauernschaft Niederdonau

Eine Reichsregierung verleiht die Landesbauernschaft Niederdonau. Landesbauernführer Reinhold... über eine Verbesserung der Landesbauernschaft des Reiches unter dem Vorsitz des Staatssekretärs Rade. Als Hauptaufgabe der Landesbauernschaft bezeichnet er den Ausbau der landwirtschaftlichen Erzeugung und die ordnungsgemäße Ablieferung landwirtschaftlicher Produkte.

### Troost, ein Musiker u

### Zehnter Todestag des großen Baumeister

Nach der Verehrer des reichsgroßen Barock der Anhänger der feinstrebenden Geist wird tief beeindruckt sein von der raumgreifenden Größe und klingenden Harmonie etwa des königlichen Palastes oder des Hauses der Deutschen Kunst in München. Wir verdanken diese eingewordene Anschauung des Mächtigen, Einigen, Zeitens überbauenden dem vor 10 Jahren verstorbenen Baumeister Paul Ludwig Troost, der die Grundlagen der Baukunst des neuen Deutschen Reiches geschaffen hat. 1912 und in den späteren Jahren arbeitete Troost zunächst als Innenarchitekt, weil die Zeit noch nicht reif war, seinen nach Monumentalität strebenden Geist zu begreifen. Erst als Baumeister des neuen Reiches konnte er seinem Willen zur Kraft und Schönheit Gestalt geben und die Gedanken des Führers in seinem Schaffen dokumentieren. Als leitender Architekt im Norddeutschen Lloyd hatte er es verstanden, in Zusammenarbeit mit den Ingenieuren die

Abb. 50: Wiener Zeitungsbericht über die „Vieneses“.

#### 4.4 Die „Vieneses“ und die Abwehr – Mögliche Informationsdienste der Kompanie Kaps-Joham für den Nachrichtendienst Abwehr

Um die „Vieneses“ ranken sich in Spanien bis heute hartnäckig sehr widersprüchliche Gerüchte: Sie seien als jüdische Künstler\*innen auf der Flucht vor den Nationalsozialist\*innen nach Spanien gekommen, sie hätten als alliierte Spion\*innen agiert und ihre ausgezeichneten Kontakte zu den spanischen Eliten genutzt, um jüdische Künstler\*innen mit falschen Papieren aus Deutschland nach Spanien zu retten.<sup>74</sup> Ein anderes Gerücht wiederum behauptet, sie wären deutsche Agent\*innen gewesen und hätten Raubkunst zwischen ihren Bühnenbildern versteckt nach Spanien geschmuggelt, die später nach Brasilien gebracht worden wäre:

Am ersten Mai 1942 debütierte die Kompanie Los Vieneses im Teatro Cómico, an deren Spitze zwei Juden, Artur Kaps und Franz Joham, standen. Der Journalist Carlos Pardo erlebt den Erfolg der Vieneses aus nächster Nähe mit und erklärte mir den Grund, warum sich zwei Mitglieder dieser verfolgten Minderheit zur Zeit des Nationalsozialismus ohne Probleme von Österreich nach Spanien hätten begeben können: ‚Versteckt zwischen den Bühnenbildern transportierten sie wertvolle Gemälde, die sie im Auftrag eines Nazi-Chefs aus Deutschland heraus schmuggelten. Ich kann es bezeugen, weil mir Andrée Picard, ein Deutscher, der als V-Mann die Einreise der Vieneses organisiert hatte, diese Gemälde zeigte.‘ Später wurden diese Gemälde nach Curitiba, eine brasilianische Stadt, gesendet, wohin sich die Auftraggeber der Vieneses [nach Kriegsende] geflüchtet hatten.<sup>75</sup>

74 La Vanguardia 16.8.2006; Amorós et al. 1999: 527; Interviews Gómez, 9.1.2011; Mistral, 24.9.2013; Morell, 2.9.2013.

75 „El 1 de mayo de 1942 debutó en el Teatro Cómico la compañía Los ‚Vieneses‘, al frente de la cual estaban dos judíos, Artur Kaps y Franz Joham. El periodista Carlos Pardo vivió de cerca el éxito de Los Vieneses y me aclara la razón de que en pleno nazismo pudiesen trasladarse tranquilamente desde Austria dos miembros de la comunidad perseguida. ‚Escondidos entre los decorados llevaban cuadros valiosos que sacaban del país por encargo de algún jefe nazi. Puedo afirmarlo porque me los enseñó Andrée Picard, un alemán que actuó de enlace para que viniesen a España.‘ Con el tiempo los cuadros fueron enviados a Curitiba, una ciudad brasileña donde se habían refugiado quienes habían montado la operación de Los Vieneses“ (*La Vanguardia*, 28.4.2003). Laut den Recherchen des spanischen Journalisten José María Irujo blühte in den Kriegsjahren der Schmuggel von Raubkunst nach Spanien (Irujo 2003: 86 f., 97 f.) Auf den Personallisten der Kompanie Kaps-Joham, die die Gruppe bei ihrer Einreise in Spanien vorlegen mussten, scheint der Name Andrée Picard zwar nicht auf. Allerdings ist nicht klar, ob diese Personallisten auch wirklich noch vollständig sind. Sehr wohl ist aber eine Schauspielerin namens Elisabeth Pickhard vermerkt (Nachlass Kaps/Diry, CMHF). Andrée Picard könnte durchaus der Künstlername eines Andreas Pickhard gewesen sein, weshalb eine Verbindung der beiden nicht ausgeschlossen werden kann. Leider ver-

Auch von Tänzerinnen der „Vieneses“, die bei Kriegsende Selbstmord begingen, weil sie deutsche Spioninnen gewesen seien, wird erzählt.<sup>76</sup> Einzig die österreichische Mitarbeiterin Irene Morello Guggenberger, die in den letzten Revuen der 1950er-Jahre im Ensemble tanzte und zu Beginn der 1960er-Jahre bei TVE der populären Pudelpuppe Marilín ihre Stimme lieh, beurteilt die politische Position ihrer Arbeitgeber\*innen als neutral: „Sie waren weder Juden/Jüdinnen noch Nazis“.<sup>77</sup>

In Spanien existierte seit der Jahrhundertwende eine große deutsche Kolonie, deren Mitglieder als Kaufleute, Unternehmer und Techniker vor allem im chemischen und pharmazeutischen Sektor erfolgreich waren und bedeutenden wirtschaftlichen Einfluss besaßen. Mit Beginn des Bürgerkriegs hatten sich die Beziehungen zwischen Spanien und Deutschland verstärkt. Das Dritte Reich war von Rohstoffexporten (ab 1943 vor allem von Wolfram-Importen) aus Spanien abhängig. Hitler hatte bereits während des Bürgerkriegs Franco mit Kriegsgeschütz und Truppen unterstützt. Der „Caudillo“ gestattete den deutschen Nachrichtendiensten – trotz der offiziellen Neutralität Spaniens –, ein ausgedehntes Spionage- und Abhörnetzwerk auf spanischem Staatsgebiet aufzubauen und zu unterhalten, das auch eng mit dem spanischen Geheimdienst zusammenarbeitete. Aus wirtschaftsstrategischen Interessen entsandte das nationalsozialistische Deutschland zahlreiche Deutsche nach Spanien, um dort in erster Linie im Rohstoffabbau tätig zu werden. 1941 lebten rund 7500 Deutsche in Spanien, 1945 waren es bedeutend mehr, wobei Schätzungen der Alliierten von 8000 bis 15.000 variierten. Viele von ihnen hatten im Spanischen Bürgerkrieg auf Seite der Putschisten gekämpft. Die deutsche Gemeinschaft mit den meisten nationalsozialistischen Parteimitgliedern in Spanien befand sich in Barcelona. Gebürtige Österreicher\*innen waren darunter ebenfalls zu finden, denn in der Mittelmeermetropole lebten, wie bereits erwähnt, die meisten Auslandsösterreicher\*innen in Spanien. Aber auch in Madrid arbeiteten zahlreiche Deutsche österreichischer Herkunft – oftmals als Agent\*innen – für die deutsche Botschaft.<sup>78</sup>

Carlos Collado Seidel, der ausführlich zu den Aktivitäten deutscher Nachrichtendienste im Spanien der „posguerra“ geforscht hat, kommt zu dem Ergebnis, dass ein Großteil der ehemaligen profranquistischen deutschen Spanienkämpfer nach Ende des Bürgerkriegs für die deutschen Nachrichtendienste, vor allem für die Abwehr, tätig war. In den Jahren 1943 und 1944 hielten sich laut Collado Seidel in Spanien rund 250 Angehörige der Abwehr

---

starb der Journalist Carlos Pardo Gil, der den Artikel verfasst hatte, bereits vor meinen Recherchen in Spanien und konnte somit nicht mehr interviewt werden.

76 Interviews Gómez, 9.1.2011.

77 „No eran ni judíos ni Nazis“ (Morello Guggenberger, 5.1.2011).

78 Collado Seidel 1995: 131–135; Collado Seidel 2001: 12 61; Irujo 2003: 29–31; Müller 2016: 26, 30 f.; Spitz 1989; Weber 1992: 69 f.

und an die 2000 V-Leute auf. Auch die zahlreichen Mitarbeiter\*innen des diplomatischen Korps sollen seinen Recherchen zufolge geheimdienstliche Aufgaben übernommen haben. Wiederholte Beschwerden von alliierter Seite über die ungestörte Tätigkeit der deutschen Geheimdienste auf spanischem Boden wurden vom franquistischen Staatsapparat lange Zeit weitgehend ignoriert. Der Chef der Abwehr, Admiral Wilhelm Canaris, sprach hervorragend Spanisch und liebte Land und Kultur. Er war dem spanischen Staatschef Franco eng verbunden und reiste des Öfteren nach Madrid. Als sich der Zweite Weltkrieg 1940 auch nach Nordafrika ausbreitete und daher die Kontrolle über die Meerenge von Gibraltar militärstrategisch bedeutend wurde, unterhielt die Abwehr in Spanien ihre größte Auslandsorganisation, um möglichst viele Informationen über die benachbarten Kriegsschauplätze sammeln zu können. Auch der Funkverkehr aus Amerika und Afrika wurde in der deutschen Botschaft in Madrid gebündelt.<sup>79</sup>

Wenn man sich den ab dem Jahr 1942 für Deutschland immer ungünstigeren Kriegsverlauf vor Augen führt, verwundert es, dass die männlichen Ensemblemitglieder der „Vieneses“ bis Kriegsende nicht zum Kriegsdienst eingezogen wurden. Tatsächlich konnten deutsche Staatsbürger in Spanien einer Einberufung entgehen, wenn sie sich zu nachrichtendienstlichen Tätigkeiten bereit erklärten. Auch der Aufenthalt im neutralen Spanien wurde von solchen Hilfestellungen abhängig gemacht.<sup>80</sup> Erfolgreiche Künstler\*innen wie die Mitglieder der *Compañía Kaps-Joham*, die als Revuestars Zugang zu einflussreichen Persönlichkeiten aus Politik, Militär, Wirtschaft und Kultur hatten, waren für das Sammeln von Informationen geradezu prädestiniert. Dokumente, die vermuten lassen, dass die „Vieneses“ in Spanien für die Abwehr gearbeitet haben könnten, existieren und sollen in Kürze ausführlich behandelt werden. Mit Sicherheit kann eine solche Informations-tätigkeit anhand der erhalten gebliebenen Quellen jedoch nicht bestätigt werden, ebenso wenig wie sich die Frage beantworten lässt, ob die „Wiener Spielzeugschachtel“ eventuell schon auf ihren früheren Auslandstourneen durch Italien, die Schweiz, die besetzten Nie-

---

79 Bassett 2005: 130, 210, 221; Collado Seidel 1995: 135 f.; Collado Seidel 2001: 12 f.; Müller 2016: 29. Weihnachten 1942 hielt sich Canaris zeitgleich mit den „Vieneses“ in Madrid auf (Bassett 2005: 238 f.) Die widersprüchliche Figur des national-konservativen regimekritischen Abwehr-Chefs wird bis heute kontrovers beurteilt. Canaris war bereits seit 1938 in Attentatspläne gegen Hitler verwickelt. Anfang 1944 wurde er entmachtet und die Abwehr mit dem Sicherheitsdienst und der Gestapo zusammengelegt. Canaris wurde vorübergehend inhaftiert und schlussendlich als Leiter eines unbedeutenden Sonderstabs im Oberkommando der Wehrmacht kaltgestellt. Nach dem Attentat auf Hitler in der Wolfsschanze am 20. Juli 1944, in das enge Mitarbeiter von Canaris eingebunden waren, wurde er am 23. Juli 1944 verhaftet, im Februar 1945 ins KZ Flossenbrück überstellt und wenige Tage vor Kriegsende dort als Landesverräter gehängt (Müller 2006: 13–27, 207–221, 416–427).

80 Collado Seidel 1995: 134; Irujo 2003: 28.

derlande und Frankreich in den Jahren 1939 bis 1942 in den Diensten der Abwehr gestanden haben könnte.

Mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs und der Zerschlagung des deutschen Nationalsozialismus und des italienischen Faschismus verstärkte sich der internationale Druck auf das franquistische Regime. Spanien wurde insbesondere vorgeworfen, als sichere Zufluchtsstätte und Fluchtroute für Nationalsozialist\*innen aus dem mittlerweile von den Alliierten besetzten Deutschland zu dienen. Auch schon lange in Spanien ansässige deutsche Staatsbürger\*innen standen unter dem Verdacht, begeisterte Nationalsozialist\*innen gewesen zu sein. Regierungschef Franco versuchte einer weiteren politischen Isolation Spaniens entgegenzutreten, indem er die Auslieferung notorischer Nationalsozialist\*innen an die Alliierten genehmigte. Deutsche Staatsbürger\*innen, die aufgrund ihrer wirtschaftlichen und wissenschaftlichen Expertise einen Gewinn für Spanien darstellten, sollten aber vor einer Ausweisung bewahrt werden. Die Alliierten hatten bereits 1944 ein Entnazifizierungsprogramm für neutrale Staaten wie Spanien, die Schweiz, Portugal oder Schweden namens Operation Safehaven konzipiert, das garantieren sollte, dass nur diejenigen Deutschen in diesen Ländern bleiben dürften, die aktiv gegen den Nationalsozialismus aufgetreten waren. Ein Ziel der Operation Safehaven in Spanien war es auch, den beträchtlichen Einfluss deutscher Wirtschaftstreibender zu brechen und deutsche Vermögenswerte einzuziehen.<sup>81</sup>

Im November 1945 wurde mit der Organisation der Repatriierung in Spanien ansässiger deutscher Staatsbürger\*innen begonnen. Die ersten Repatriierungen per Flugzeug und Schiff liefen im Jänner 1946 an. Auch der bereits erwähnte Impresario Rene Rupli, der die „Wiener Spielzeugschachtel“ 1942 nach Spanien gebracht und im Juli desselben Jahres den prestigeträchtigen Auftritt vor General Franco und spanischen und deutschen Politikern, Diplomaten und Militärs anlässlich der Feier des Día del alzamiento nacional organisiert hatte, wurde 1946 mit einem amerikanischen Schiff, der SS Highland Monarch, nach Deutschland repatriert.<sup>82</sup> Nach seiner Rückkehr auf deutsches Territorium wurde Rupli einem Verhör durch das Office of Military Government for Germany (U.S.) (kurz OMGUS) unterzogen. OMGUS lagen Berichte vor, dass Rupli die Revuekompanie von Kaps und Joham im Auftrag der Abwehr nach Spanien geholt hätte. Das Protokoll seines Verhörs, das in den National Archives in Washington erhalten ist, gibt wörtlich an:

Auerbach-Rupli, Georg Rene: Laut seinen eigenen Angaben ist sein wirklicher Name Georg Auerbach. Eine verlässliche Quelle berichtet, dass sowohl Rene Rupli als auch seine Frau deutsche Agent\*innen waren, die unter Gustav Lenz arbeiteten. Sie kamen mit falschen Pässen, die ihnen die Gestapo zur Verfügung stellte, nach Spanien. Von Rupli wird

81 Collado Seidel 1995: 145; Collado Seidel 2001: 15; Weber 1992: 35–61, 69.

82 Collado Seidel 1995: 153.

berichtet, dass er die Wiener Revue, die von Artur Kaps und Franz Johann [sic!] geleitet wurde, als Abwehr-Zentrum organisierte. B-485 auf der Agenten-Liste. Begleitet von seiner Frau Susanne. Siehe Nachrichtensendung der Botschaft Nr. 1635, 15. Februar, 1946 nach Berlin gesendet.<sup>83</sup>

OMGUS unterzog alle Repatriierten der SS Highland Monarch, die sie verdächtigten, Nationalsozialist\*innen gewesen zu sein, nach ihrer Ankunft in Deutschland einem Verhör, so auch Rupli aka Auerbach.<sup>84</sup> Dieser war nach seiner Rückkehr in einem britischen Civilian Internment Camp in Hamburg interniert worden. In seinem Verhör durch OMGUS-Mitarbeiter am 29. Mai 1946 bestritt Rupli aka Auerbach jedoch jegliche Tätigkeit für die Abwehr.<sup>85</sup> Er gab zu Protokoll, dass er Jude sei, in Wirklichkeit Georg Auerbach heiÙe und von der Gestapo für sich und seine Frau falsche Schweizer Pässe erhalten habe:

Der Verhörte gibt an, dass sein wirklicher Name Auerbach sei, und dass er den Namen Rupli bei seiner Emigration aus Deutschland verwendet hätte. Er gab einen mündlichen Bericht über seine Reise von Hamburg nach Spanien, der ungefähr mit der Geschichte übereinstimmte, die Auerbach schon früher der US-amerikanischen Botschaft in Madrid erzählt hatte. Er bestritt jegliche – außer unerfreuliche – Kontakte mit der Gestapo. Auerbach sagte, er sei Jude und auf seiner letzten Reise von Deutschland in Richtung Spanien geflohen, nachdem er einen falschen Pass erworben habe. In Stuttgart habe die Gestapo seinen Pass konfisziert, einen anderen falschen ausgestellt, der auch auf den Namen Rupli lautete, aber seine Nationalität als schweizerisch angab. Diese Reise fand im Mai 1941 statt.

---

83 „Auerbach-Rupli, Georg Rene: According to his own statement his true name is Georg Auerbach. Reliable source reports that both Rene Rupli and his wife were German agents working under Gustav Lenz. They arrived in Spain with false Swiss passport provided by the Gestapo. He is reported to have organized the Viennese revue, directed by Arthur Kaps and Franz Johann [sic!] as an Abwehr center. B-485 on Agents list. Accompanied by his wife Susanne. See Embassy’s dispatch No. 1635, February 15, 1946 copied to Berlin“ (NARA M1922. Records of the External Assets Investigation Section of the Property Division, OMGUS, 1945–1949; Roll Name 0044). Das Protokoll des Verhörs ist unter <https://www.fold3.com/image/287378484/> abrufbar (zuletzt abgerufen am 28.02.2023).

84 Collado Seidel 2001: 110 f.

85 Rupli aka Auerbach bestritt während des gesamten Verhörs jegliche Tätigkeit für die Abwehr. Das Protokoll des Verhörs ist unter <https://www.fold3.com/image/287378571> abrufbar (zuletzt abgerufen am 28.02.2023). Laut dem spanischen Journalisten José Maria Irujo, der zu den Biografien deutscher Agent\*innen in Spanien forschte, arbeitete Kurt von Rohrscheidt unter Gustav Lenz für die Abwehr (Irujo 2003: 205). Tatsächlich scheint es in Madrid einen PelzgroÙhandel namens Pieleas S.A. gegeben zu haben, der als Tarnung für nachrichtendienstliche Tätigkeiten der SS und des SD diente und dem der Gestapo-Agent Walter Eugen Mosig als Direktor vorstand (ibid: 35).



Auerbach sagte, dass er nach seiner Flucht nur einmal nach Deutschland zurückgekehrt sei, als er eine kurze Reise von fünf oder sechs Tagen im Jahr 1942 oder 1943 nach Deutschland gemacht habe.<sup>86</sup>

Natürlich stellt sich beim Lesen dieses Interviewteils die Frage, warum die Gestapo einem aus Deutschland flüchtenden Juden nach seiner Verhaftung einen neuen gefälschten Pass ausstellte und warum Rupli nach seiner Ankunft in Spanien überhaupt noch einmal nach Deutschland zurückkehrte – gerade in den Jahren 1942 oder 1943. Tatsächlich half die Abwehr wiederholt Juden und Jüdinnen bei ihrer Flucht aus Deutschland oder dem besetzten Polen.<sup>87</sup> Falls Rupli in Spanien als Impresario für die Abwehr gearbeitet haben sollte – in den 1940er-Jahren war die „Wiener Spielzeugschachtel“ nicht die einzige deutsche Revuegruppe, die durch Spanien tourte –, könnte er im Auftrag des deutschen Nachrichtendienstes von Spanien aus die Tournee der „Wiener Spielzeugschachtel“ in die Wege geleitet haben und 1942, wie im Verhör angegeben, noch einmal für ein paar Tage nach Deutschland gereist sein, um die Kompanie dort zu treffen und nach Spanien zu begleiten. Aufgrund fehlender Quellen müssen diese Spekulationen jedoch unbelegt bleiben.

Rupli aka Auerbach machte während seines Verhörs einen verwirrten Eindruck, sprach wiederholt unzusammenhängend, was die Vernehmungsoffiziere den Eindruck gewinnen ließ, er müsse unter dem Einfluss von Drogen stehen. Interessant sind jedoch seine Aussagen über die Sociedad de Autores Españoles, deren Vizepräsident José Juan Cadenas war, einer der beiden spanischen Impresarios, die die Kompanie Kaps-Joham 1942 zu ihrem Gastspiel nach Spanien eingeladen hatten:

---

86 „This subject states that his real name is Auerbach, that he used the name Rupli on his emigration from Germany. He gave a verbal account of his trip from Hamburg to Spain, which account was about in line with the story Auerbach had previously given the American Embassy in Madrid. He disclaimed any but unpleasant contacts with the Gestapo. Auerbach said that he is Jewish and that he was fleeing to Spain on his last trip from Germany, having acquired a false passport. At Stuttgart his passport was picked up by the Gestapo and another false one was issued, also in the name of Rupli, but listing his nationality as Swiss. This trip took place in May 1941. Auerbach said that he had returned to Germany once since leaving, taking a short trip of five or six days in 1942 or 1943“ (NARA M1922. Records of the External Assets Investigation Section of the Property Division, OMGUS, 1945–1949; Roll Name 0044). Das Protokoll des Verhörs ist unter <https://www.fold3.com/image/287378571> abrufbar, zuletzt abgerufen am 28.02.2023).

87 So konnte unter anderem 1939 der polnische Rabbi Yosef Yitzchak Schneersohn auf Befehl von Admiral Canaris aus Polen nach Spanien gebracht werden, von wo aus er in die USA emigrierte. Auch das Unternehmen Sieben schleuste im September 1942 als Abwehr-Agenten getarnte Juden in die Schweiz. Weiters beschäftigte die Abwehr einige jüdische Topagenten wie zum Beispiel Edgar Klaus, Ivar Lisser, Richard Kauder (Bassett 2005: 172 f.; Müller 2006: 307 f., 363–371, 393 f.).

Auerbach stellte sich selbst als Theaterproduzent und -regisseur vor – als ein Impresario – und bestand darauf, dass ein gewaltiger Betrag an deutschen ausländischen Kapitalanlagen in Spanien in der Form von Gewinnen aus dem Unterhaltungssektor existiere. Der Verhörte gab an, dass es in Spanien eine Vereinigung oder Institution mit dem Kürzel ‚STAGMA‘ gäbe, deren voller Name ‚Spanische Authoren-Gesellschaft‘ oder ‚Sociedad de Autores Españoles‘ sei. Auerbach meinte, er kenne zwar weder den exakten Namen dieser Vereinigung noch die Adresse, bestand aber darauf, dass es eine sehr bekannte Organisation sei. Er behauptete, dass der Vizepräsident dieser Organisation ein gewisser José Juan Cadenas sei. Die Büros befänden sich angeblich im selben Gebäude wie die Büros der Spanischen Iberia Versicherungsgesellschaft America del Sur [in Madrid]. Die ‚STAGMA‘ solle an die 300 Angestellte beschäftigen. Auerbach behauptete, dass die ‚STAGMA‘ Deutschland mehrere Millionen Peseten für die Rechte an Theaterproduktionen, Musikpublikationen, -produktionen und Drehbüchern schuldet. Die Einnahmen der letzten zwei Jahre würden auf ungefähr 3,500 Peseten täglich geschätzt, von denen über 10 % in deutsche Hände hätte fließen sollen. Während des Krieges wurden diese Gelder aber nicht an Deutschland übermittelt, sondern für eine spätere Zahlung aufgespart, die tatsächlich aber nie geleistet wurde.<sup>88</sup>

Das Verhör geht zum Schluss noch einmal auf Ruplis/Auerbachs Bekanntschaft mit Kaps und Joham und deren wirtschaftliche Unternehmungen, unter anderem eine Aktienbeteiligung an einer Gasfirma in Madrid, ein:

88 „Representing himself as a theatrical producer and director – an impresario – Auerbach insisted that a tremendous amount of German external assets exist in Spain in the form of proceeds from the entertainment field. It was stated by the subject that there has existed in Spain an institution or association known as ‚STAGMA‘, the full styling of which is ‚Spanische Authoren-Gesellschaft‘ or ‚Sociedad de Autores Españoles‘. Auerbach said that he does not know either the exact name of this association or the address but insisted that it is a well known organization. He claimed that the vice-president of the organization is one Jose Juan Cadenas. The offices of the organization were said to be in the same building as those of the Spanische Iberia Versicherungsgesellschaft Amerika del Sur [in Madrid]. The ‚STAGMA‘ was also said to have approximately 300 employees. Auerbach claimed that several millions of Pesetas are owed Germany by ‚STAGMA‘ for rights to the production of theatricals, publishing and production rights of music and scripts. The daily proceeds were estimated to have been about Pesetas 3,5000 over the last two years, of which more than ten percent (10 %) were to have gone into German hands. He explained that during the war these funds were not transmitted to Germany but were accumulated for eventual payment which was never made“ (NARA M1922. Records of the External Assets Investigation Section of the Property Division, OMGUS, 1945–1949; Roll Name 0044).

Das Protokoll des Verhörs ist unter <https://www.fold3.com/image/287378571> abrufbar (zuletzt abgerufen am 28.02.2023). Vermutlich irrte sich Rupli hier, denn das Kürzel für ‚Spanische Authoren-Gesellschaft‘ war wahrscheinlich nicht ‚STAGMA‘ sondern ‚SPAGMA‘.

Auerbach gab zu, die Wiener Revue gemanagt zu haben, die von Kapps und Johann [sic!] finanziert wurde, aber bestritt jegliche Abwehr-Aktivität in dieser Hinsicht. Von Kapps und Johann wird angenommen, dass sie Aktien in einer Gasfirma in Madrid halten. Ein Rechtsanwalt namens Doval, dessen Kanzlei sich in der Viscaya-Bank [in Madrid] befindet, verwaltet ihre Geschäfte und beschützt Kapps. Letzterer ist ein Deutscher, der 1942 oder 1943 nach Spanien kam.<sup>89</sup>

Natürlich drängt sich an dieser Stelle die Frage auf, ob auch die „Vieneses“ ins Visier von Operation Safehaven gerieten. OMGUS verfügte, wie oben erwähnt, über verlässliche Quellen, dass Rupli und seine Ehefrau als Agent\*innen der Abwehr tätig waren. Ebenfalls wurde OMGUS berichtet, dass Rupli die *Compañía Kaps-Joham* als Abwehr-Zelle organisiert habe. Die Vermutung liegt nahe, dass sich die Ermittler von Operation Safehaven sehr wohl für die Aktivitäten von Kaps, Joham und deren Revuetruppe interessierten, dass es der äußerst geschickte und hervorragend vernetzte Kaps jedoch verstand, tatsächliche Konsequenzen von sich und seinen Mitarbeiter\*innen fernzuhalten. Deutsche Staatsbürger\*innen, die von den Entnazifizierungsmaßnahmen der Alliierten betroffen waren, spielten alle möglichen Karten aus, um sich einer drohenden Ausweisung aus Spanien zu entziehen – Kontakte zu einflussreichen Persönlichkeiten, sogenannte „christliche“ (karitative) Engagements und etwaige Verdienste um den spanischen Staat:

Die Betroffenen hoben in ihren Bittschreiben [...] ihre großen Leistungen für Spanien hervor [...]; selbst Orden und Ehrenbezeugungen sowie mit Dedikationen versehene Photos des Caudillo wurden als Leistungsnachweis angeführt. All diese Eingaben waren nicht ohne Belang und erzielten oft durchaus die gewünschte Wirkung. [...] Wer Fürsprecher aus dem kirchlichen Bereich hatte, wies sich als karitativ und sozial engagierter Mensch aus; [...]

89 „Auerbach admitted to organizing the Viennese revue which was financed by Kapps and Johann [sic!], but denied any Abwehr activity in this connection. Kapps and Johann were thought to have interests in a gas company in Madrid. A lawyer, Doval by name, with an office in the Banco Viscaya, does business for and protects Kapps. The latter is a German who came to Spain in 1942 or 1943“ (NARA M1922. Records of the External Assets Investigation Section of the Property Division, OMGUS, 1945–1949; Roll Name 0044). Das Protokoll des Verhörs ist unter <https://www.fold3.com/image/287378571> abrufbar (zuletzt abgerufen am 28.02.2023). Ins Auge sticht die Formulierung „Doval beschützt Kapps“. Leider sind juristische Dokumente in Spanien 100 Jahre lang für die Öffentlichkeit gesperrt, weshalb Recherchen in den Archiven der *Abogacía Española*, zu den Aktivitäten Dovals bisher unmöglich waren. Wahrscheinlich handelte es sich bei der Firma, deren Aktien Kaps und Joham angeblich besaßen, um die deutsche Holding SOFINDUS, die ab 1938 die Produktions- und Tochtergesellschaften der Unternehmen ROWAK und HISMA bündelte. HISMA hielt ab 1938 die Rechte an weit über 100 spanischen Minen (Bernecker 1996: 202–205; Collado Seidel 2001: 156 ff., 197 ff.).

Wichtig war es jetzt, auch eine aufrichtige spanische Gesinnung zu zeigen und Dankbarkeit über die bis dahin erfahrene Gastfreundschaft in Spanien zu bekunden. [...] Österreicher pochten auf ihre ehemalige Staatsangehörigkeit, um nicht nach Deutschland zu müssen; [...] – alle nur denkbaren Wege wurden beschritten, um nicht ausgeliefert zu werden.<sup>90</sup>

Die „Vieneses“ hatten sich zweifellos seit 1942 um die spanische Kulturlandschaft verdient gemacht, ihre Revuen galten als Export deutscher „Hochkultur“ und als moralisch einwandfrei. Zahlreiche karitative Auftritte vor allem in Spitälern zeugten von ihrem „christlichen“ Engagement. General Franco persönlich hatte die Künstler\*innen 1942 anlässlich ihres Auftritts im Palacio de la Granja mit signierten Geschenken geehrt. Artur Kaps, Franz Joham, Herta Frankel und Rosl von Bischoff waren vor dem „Anschluss“ österreichische Staatsbürger\*innen gewesen und inszenierten sich nach Kriegsende in der spanischen Öffentlichkeit auch ganz bewusst wieder als solche. Vor allem aber waren die „Vieneses“ als erfolgreichste Revuekünstler\*innen der letzten Jahre mit zahlreichen wichtigen spanischen Persönlichkeiten aus Politik, Wirtschaft und der sogenannten gehobenen Gesellschaft bekannt und befreundet – unter ihnen auch der vom franquistischen Regime hochdekorierte General José Moscardó Ituarte. Franz Joham gab in einem späteren Interview an, dieser hätte sich dafür eingesetzt, dass Kaps und Joham 1949 die spanische Staatsbürgerschaft erhielten.<sup>91</sup> Zieht man all diese Fakten in Betracht, scheint es naheliegend, dass die „Vieneses“ Wege fanden, trotz ihrer vermuteten oder tatsächlichen Nähe zur Abwehr auch nach der deutschen Niederlage und dem Zusammenbruch des Nationalsozialismus weiterhin in Spanien bleiben zu dürfen.

Ans Ende dieses Kapitels möchte ich eine kurze Analyse der politischen Positionen und Handlungsstrategien der „Vieneses“ stellen – soweit es die Quellenlage dazu zulässt, die äußerst dürftig ist und nur wenige Rückschlüsse ermöglicht. Private Korrespondenzen oder Tagebücher, die Einblicke in ideologische Überzeugungen geben könnten, sind weder

90 Collado Seidel 1995: 152 f.; s. ebenso Weber 1992: 57.

91 Interview mit Franz Joham aus dem Jahr 1984, Zeitungsausschnitt ohne weitere Angaben, Fro6963\_08, Nachlass Joham, MAE.

Collado Seidel dazu: „Natürlich genossen auch persönliche Freunde der höchsten Entscheidungsträger besonderen Schutz. [...] Staatssekretäre, Generäle, Gouverneure, sogar Bischöfe und Prälaten wandten sich mit Empfehlungsschreiben entweder an den Außenminister selbst oder baten ihrerseits einflussreiche Freunde, sich beim Außenminister oder dem zuständigen Ressortleiter für eine bestimmte Person einzusetzen“ (Collado Seidel 1995: 144). Denn „[...] man sah es als eine Sache der persönlichen Ehre an, die Ausweisung von langjährigen Freunden zu verhindern“ (ibid: 157, s. auch Irujo 2003: 146 f.). 1955 erhielt der germanophile General, der auch nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs beste Beziehungen zur bundesdeutschen (vor allem bayrischen) Wirtschaft und Aristokratie pflegte, das Große Bundesverdienstkreuz der Bundesrepublik Deutschland (Weber 1992: 201 f.).

in Österreich noch in Spanien erhalten geblieben. Über ihre politischen Überzeugungen schwieg sich die Kompanie Kaps-Joham in der Öffentlichkeit stets aus. Auch ihre Revuen und Fernsehprogramme gestaltete sie bewusst unpolitisch und in Interviews betonten sie durchwegs, dass ihre Kunst nichts mit Politik zu tun habe, sondern dem Publikum einfach nur Freude bereiten solle. Als Enkel eines jüdischen Großvaters und selbst in Kindheit und Jugend im jüdischen Kabarett der Zwischenkriegszeit sozialisiert, zeigt die Biografie von Artur Kaps (und auch die Herta Frankels) aufgrund der Kulturarbeit für KdF und der möglichen Geheimdiensttätigkeiten für die Abwehr politische Dimensionen auf, die sich nicht auf Schwarz-Weiß reduzieren lassen, sondern in den verschiedensten Grautönen changieren. Es ist schwer vorstellbar, dass die leitenden Mitglieder der „Vieneses“ ideologisch überzeugte Nationalsozialist\*innen waren. Aus den erhaltenen Quellen lassen sich keine antisemitischen Haltungen ablesen. Franz Joham meinte in einem Interview des Jahres 1980: „Alle Komiker, mit denen wir befreundet waren, wurden deportiert und starben in Konzentrationslagern [...]“. <sup>92</sup> Kaps und Joham arbeiteten auch nach 1938 mit jüdischen Künstler\*innen zusammen und waren zum Teil auch sehr eng mit diesen befreundet. In Italien war dies unter anderem der Regisseur Max Neufeld. In Spanien zählten der Jazzmusiker Bernard Hilda und der ungarische Pianist Georg Halpern zu den beruflichen wie privaten Kontakten der „Vieneses“. Bernard Hilda blieb bis ans Lebensende von Artur Kaps dessen enger Freund und kümmerte sich auch nach dessen Tod sehr um Herta Frankel. 1949 arbeitete Kaps in England mit dem Sänger Issy Bonn zusammen, der als zentraler Star der Revue *The Melody Lingers On* engagiert war. Issy Bonn trat in der Revue klar erkennbar als jüdischer Sänger mit seinem Hit *My Yiddishe Momme* auf. Auf ihrer Tournee durch die Bundesrepublik Deutschland besuchten die „Vieneses“ 1954 privat die Schauspieler\*innen Ernst Matray und Maria Solveg, die vor kurzem aus dem US-amerikanischen Exil zurückgekehrt waren. Mit ihrem ehemaligen Mitarbeiter, dem Komiker Bobby John, der die Lager Theresienstadt und Auschwitz überlebt hatte, hielten Kaps und Joham bis zu seinem Tod 1966 brieflichen Kontakt. <sup>93</sup> Auch mit Karl Inwald, der in den 1930er-Jahren

92 „Todos nuestros amigos cómicos fueron deportados y murieron en campos de concentración [...] Además, para nosotros fue tan terrible en Alemania y en todas partes“ (*El Periódico, El Dominical*, 9.II.1980). Ob Joham sich hier auf die Europa-Tourneen während der Kriegsjahre bezieht und damit sich und seine Kolleg\*innen als Opfer des Krieges begreift oder ob er eventuell indirekt Angst vor den Nationalsozialist\*innen ausdrückt, muss ungeklärt bleiben.

93 Anlässlich Bobby Johns Verscheidens schrieb dessen langjähriger Bühnenpartner Roman Sporer an Kaps, dessen Herzprobleme seien ein „Überbleibsel vom K.Z.“ gewesen und dass der Rabbiner sich nun weigere, die nichtjüdische Ehefrau Johns später einmal mit diesem gemeinsam am jüdischen Friedhof zu bestatten – beides Themen, über die man mit einem Antisemiten vermutlich nicht sprechen würde (Brief von Sporer an Kaps vom 14.6.1966, Privatkorrespondenz, Nachlass Kaps/Diry, CMHF).

zahlreiche Schlagerlieder für Wiener Kabarettisten wie Armin Berg, Hermann Leopoldi oder Franz Engel komponiert hatte und 1938 in die USA geflohen war, korrespondierte Artur Kaps bis mindestens Ende der 1960er-Jahre.<sup>94</sup> In Paris waren es vor allem jüdische Künstleragenten wie Roger Bernheim oder Charley Marouani, mit denen Artur Kaps eng in der Vermittlung von internationalen Künstler\*innen zusammenarbeitete. Andenken an jüdische Freund\*innen und Kolleg\*innen wie Josma Selim, Franz Engel, Armin Berg, Karl Farkas oder Fritz Grünbaum, darunter private Freizeitfotos von und mit diesen und persönliche Widmungen, die diese ihnen verehrt hatten, bewahrten sie nicht nur während des Nationalsozialismus sondern bis an ihr Lebensende auf. Befreundet waren die Künstler\*innen auch mit erklärten Antifaschistinnen wie Josephine Baker oder der kommunistischen Juliette Greco.

Fotos und die dazugehörigen Kommentare in den Fotoalben Friederike Dirys und der Johams lassen allerdings vermuten, dass diese möglicherweise Bewunderung für Mussolini und Franco empfanden: So wurde in beiden Alben der Besuch von Mussolinis Geburtshaus in Predappio im Jahr 1939 ausführlich festgehalten. Friederike Diry dokumentierte ebenso den Besuch der faschistischen Gedenkstätte Covo in Mailand im Jahr 1941 und klebte ein heroisierendes Mussolini-Zitat neben die Aufnahmen in das Album. Der Auftritt in La Granja vor Franco am 18. Juli 1942 nimmt in den Alben Friederike Dirys und der Johams viel Raum ein. Entweder Franz Joham oder seine Frau versahen einen Zeitungsartikel über diesen Auftritt mit dem Bild einer spanischen Flagge mit dem dreimaligen Ausruf „Franco! Franco! Franco!“.<sup>95</sup> Kaps und Joham hielten auch später zumindest brieflich Kontakt zum spanischen Diktator und dessen Familie, und Herta Frankel trat in den 1950er-Jahren mehrmals mit ihren Puppen vor Francos Enkelkindern auf oder sandte diesen Marionetten als kleine Aufmerksamkeit zum Geburtstag.<sup>96</sup> Ob diese Kontakte reinem Kalkül entsprangen und/oder auf persönlicher Bewunderung basierten, kann anhand der heute erhaltenen Quellen nicht mehr eruiert werden.

Dass opportunistische Motive wie Karriere- und Verdienstmöglichkeiten, die Möglichkeit, Tourneen in andere (nicht kriegführende) Länder zu unternehmen oder die Befreiung vom Wehrdienst für Kaps, Joham und ihr Ensemble ausschlaggebend waren, für KdF und möglicherweise auch die Abwehr tätig zu werden – oder ob vielleicht auch im Fall von Kaps Angst um die eigene Person oder die Mutter entscheidende Faktoren waren –, muss

94 Brief von Inwald an Kaps vom 18.8.1969, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

95 Album F658 und F106967\_04, Nachlass Joham, MAE; Album 5 und 7, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

96 Im Nachlass von Kaps und Diry ist ein Telegramm vom 13. April 1950 erhalten geblieben, in dem sich Francos Tochter und ihr frisch angetrauter Ehemann bei Kaps und Joham für deren Glückwünsche zu ihrer Hochzeit bedanken (Album 13, Nachlass Kaps/Diry, CMHF).

angenommen werden, konnte allerdings mithilfe der mir zugänglichen Quellen nicht mit absoluter Sicherheit bestätigt werden. Sicherlich war aber den „Vieneses“ die Problematik ihrer Arbeit für KdF – und eventuell auch die Abwehr – zumindest in späteren Jahren durchaus bewusst: So äußerten sie sich weder in Interviews über den Nationalsozialismus (mit Ausnahme des vorhin zitierten Interviews Franz Johams) noch sprachen sie mit ihren engsten Mitarbeiter\*innen über diese Zeit.<sup>97</sup> Herta Frankel vermied es laut ihren wichtigsten Mitarbeiter\*innen Pilar Gálvez und Fernando Gómez, von jenen Jahren zu erzählen, und blockte auch Fragen dazu stets ab.<sup>98</sup>

#### 4.5 „Im Dienst einer [...] christlichen, katholischen Realität der Welt“ – Kunst, Kultur und Zensur im Franquismus

Die Arbeit der Compañía Kaps-Joham in Spanien wurde wesentlich von der franquistischen Kulturpolitik und deren wichtigstem Instrument, der Zensur, beeinflusst. Daher soll in diesem Kapitel auf Ziele und Arbeitsweise der spanischen Zensur sowie auf die Konsequenzen für betroffene Künstler\*innen eingegangen werden. In den ersten Nachkriegsjahren glich die spanische Kulturlandschaft einer Wüste. Drei Jahre Bürgerkrieg hatten das Land ruiniert, die Wirtschaft lag am Boden, viele große Künstler\*innen hatten das Land verlassen oder arbeiteten schweigend in kleinem Rahmen. Franco verfügte weder über die intellektuellen Bestrebungen Mussolinis noch über die frustrierten künstlerischen Ambitionen Hitlers, sondern stand Kunst und Kultur im Wesentlichen desinteressiert gegenüber. Sein primärer Auftrag an die Kunst sei „die Ordnung wiederherzustellen“ –, wie er es bei der Einweihung der Escuela Superior de Bellas Artes de San Jorge („Oberschule der schönen Künste des Hl. Georg“) in Barcelona im Jahr 1942 formulierte.<sup>99</sup> Zur franquistischen „Ordnung“ zählte auch die Vermittlung katholischer Werte über die Kunst. Bereits 1935 hatte der Publizist und Schriftsteller Ernesto Giménez Caballero, der als Pionier des spanischen Faschismus später zu den einflussreichsten Kunsttheoretikern des Regimes zählen sollte, in seinem Manifest *El arte y el estado* („Kunst und Staat“) – beeinflusst durch einen langen Aufenthalt im faschistischen Italien – gefordert, die Kunst habe sich „in den Dienst einer harmonischen Realität, einer unvergänglichen, christlichen, katholischen Realität der Welt“ zu stellen.<sup>100</sup> Auch wenn Franco – im Namen der *hispanidad* auf eine „glorreiche“

97 Interview London, 23.9.2013.

98 Interviews Gálvez, 5.1.2011; Gómez, 9.1.2011; Riba Viladrosa, 15.9.2011.

99 „restablecer el orden“ (Vergniolle Delalle 2008: 22, 27).

100 „al servicio de una realidad armónica e imperecedera, realidad cristiana, católica del mundo“ (Llorente 1995: 21).

imperiale und koloniale Tradition Spaniens vor dem verlorenen spanisch-amerikanischem Krieg von 1898 zurückgreifend – einen an primär kastilischer Kultur und Tradition orientierten zentralistischen Nationalismus anstrebte, scheiterte der Versuch, eine franquistische Kunst zu schaffen, innerhalb kurzer Zeit. Der Falange fehlte es an herausragenden Ideologen oder Intellektuellen in ihren Reihen, außerdem schien Francos Persönlichkeit wenig geeignet, als künstlerische Inspiration zu dienen.<sup>101</sup>

Das bedeutendste und folgenschwerste Instrument der franquistischen Kulturpolitik war die Zensur, die ab spätestens 1939 in ganz Spanien das künstlerische Schaffen bis zu ihrer Aufhebung 1978 lähmte und beschnitt. Spaniens kulturelles Leben während des Franquismus zu verstehen, ist unmöglich, ohne den Einfluss der Zensur zu berücksichtigen.<sup>102</sup> Nach 1939 war die oberste Priorität der neuen Machthaber, die Reformen der Zweiten Republik rückgängig zu machen und alle liberalen Neuerungen ein für alle Male auszumerzen. Staat und „Caudillo“ sahen in ihrer autoritär-paternalistischen Rolle ihre vorrangige Aufgabe darin, die franquistische Trias Gott, Vaterland, Familie (Dios, patria, familia) in den Köpfen ihrer Bürger\*innen zu verankern. Kulturschaffende wie die Presse waren angehalten, auf jeglichen Protest zu verzichten und sich in Resignation zu üben: „Gehorsamkeit, darauf zu achten, nicht zu murren: enthusiastisches Schweigen“, wie 1939 verlangt wurde.<sup>103</sup> Goebbels und das Reichministerium für Propaganda halfen Franco ab 1939 bei Aufbau und Organisation der spanischen Zensur. Doch dauerhaft konnten oder wollten die Spanier\*innen nicht den Perfektionismus der nationalsozialistischen Zensur nachahmen, und so entstanden mit der Zeit – auch bedingt durch die Niederlage des Dritten Reiches – Lücken und Widersprüche in ihrem System, die Künstler\*innen und Intellektuellen einen minimalen Spielraum erlaubten.<sup>104</sup>

Folgende Bereiche wurden durch die Zensur kontrolliert: Literatur, Theater und Kino sowie die Presse. Theater, Presse und Kino wurden dabei besonders streng observiert, da sie in den Augen des franquistischen Systems größeren Einfluss auf die öffentliche Meinung ausüben konnten als die Literatur.<sup>105</sup> Bei Presseartikeln wurde auf den politischen Tonfall einerseits und die regimegetreue Wortwahl andererseits geachtet. Zusätzlich kursierten täglich neue Richtlinien, die die Zeitungen zwangen, gewisse Nachrichten zu verbreiten, andere hingegen zu verschweigen. Auch unliebsame Personen konnten so boykottiert werden, indem der Presse verboten wurde, gänzlich oder positiv über sie zu berichten. Würde man die prestigeträchtige Einladung Francos, auf der Gedenkfeier anlässlich des Día del

---

101 Bernecker 2010b: 199, Vergniolle Delalle 2008: 22.

102 Abellan 1987: 5 f.

103 „La obediencia, el cuidado de no murmurar: el silencio entusiasta“ (Neuschäfer 1994: 46 f.).

104 Muñoz Cáliz 2005: 29; Neuschäfer 1994: 47 f.

105 Gubern 1975: 35 f.; Neuschäfer 1994: 51.



alzamiento im Jahr 1942 aufzutreten, außer Acht lassen, könnte man allein schon an der geradezu hymnischen Berichterstattung von Presse und Radio über die *Compañía Kaps-Joham* ablesen, dass diese dem franquistischen Staat während der 1940er- und 1950er-Jahre beileibe kein Dorn im Auge war.<sup>106</sup>

Während sich das franquistische System also nach allen Kräften bemühte, seine Bürger\*innen vor der unmoralischen Kunst der liberalen, westlichen Demokratien und vor allem vor der marxistischen Ideologie der Sowjetunion zu „schützen“, waren kulturelle Importe aus dem faschistischen Italien Mussolinis und dem nationalsozialistischen Deutschland sehr willkommen – ein Umstand, der Kaps, Joham und ihrer Kompanie 1942 zugutekam. Um zu verstehen, unter welchen unterschiedlichen Bedingungen Kaps und Joham ihre Revuen im Spanien der 1940er- und 1950er-Jahre konzipierten und umsetzten und ab 1960 für den spanischen Nationalsender *Televisión Española* arbeiteten, ist es wichtig zu beachten, dass die Strenge der Zensur in den vier Dekaden franquistischer Diktatur Schwankungen unterworfen war. In den Jahren der „posguerra“ wurde die Zensur aus Angst vor einer Erhebung der gerade eben besiegten Linken extrem rigide gehandhabt. Von 1951 bis 1956 war unter dem liberalen Erziehungsminister Joaquín Ruiz-Giménez Cortés eine gewisse kulturelle Öffnung möglich, auf die die katholische Kirche jedoch mit einer wesentlichen Verschärfung der Zensur bis zu den liberaleren Pressegesetzen des Jahres 1966 reagierte. Diese Verschärfung der Zensur war zusätzlich auch eine Antwort auf die wirtschaftliche Öffnung der 1960er-Jahre, um zumindest im intellektuellen und kulturellen Terrain die national-katholischen Werte der „España eterna“, des „ewigen Spaniens“, zu verteidigen, die mit der ökonomischen Öffnung schnell über Bord geworfen worden waren – eines der politisch-ideologischen Hauptprobleme des späten Franquismus.<sup>107</sup>

Die spanische Zensur zu verstehen, ist unmöglich, ohne den enormen Einfluss der katholischen Kirche mitzudenken. In Spanien bildeten weltliche Macht und katholische Kirche seit Jahrhunderten eine unzertrennliche Allianz: von der Reconquista, der die Verteidigung des christlichen Glaubens als Vorwand diente, bis hin zum Absolutismus, der mithilfe des religiösen Totalitarismus der Gegenreformation die Einheit des Königreiches erzwungen hatte. 1936 schlossen sich erwartungsgemäß fast alle spanischen Bischöfe der Militärrevolte an, und auch Papst Pius XII. begrüßte 1939 den Sieg der Putschist\*innen.<sup>108</sup> Die katholische Kirche und ihr Schutz wurden zu einem der Legitimationsgründe des franquistischen Regimes. Ein neuer Gründungsmythos, der den Bürgerkrieg mit dem „spanischen Kreuzzug“, der Reconquista, verglich, die als Sieg der Christ\*innen über die

106 Neuschäfer 1994: 51.

107 Ibid: 53.

108 Vergniolle Delalle 2008: 23.

„Ungläubigen“ seit Jahrhunderten als „Sieg der Zivilisation über die Barbarei“ in die spanische Erinnerungskultur eingeschrieben war, half, die Macht der neuen Potentaten zu festigen. Diese Sichtweise ermöglichte es vielen Katholik\*innen, die außerordentliche Gewalt des Bürgerkriegs und der darauffolgenden Repressionen zu rechtfertigen.

Der kirchliche Einfluss auf die Zensur zeigte sich vor allem in der obsessiven Angst vor allem Fleischlich-Sündigen, dem „pecado carnal“, weshalb jedwede Darstellung oder Repräsentationen von Nacktheit von der Zensur entschieden verfolgt wurde. Eine Farbskala von Weiß bis Rot gab über die moralische Gefährlichkeit eines künstlerischen Werkes Auskunft.<sup>109</sup> Der falangistische Politiker und Schriftsteller Dionisio Ridruejo beschrieb das Ausmaß des kirchlichen Einflusses auf die Zensur in den ersten Jahren der „posguerra“ folgendermaßen:

Drei Jahre lang leitete ich das Amt, das für die Zensur von Büchern, Kino und Theatern verantwortlich war. Aber selbst ich konnte die Zensur weder abschwächen noch steuern. Ein übergeordneter Rat, mehr oder weniger geheim mit zahlreichen geistlichen Vertretern, stellte Normen auf und gestaltete Ausschlusslisten. Das waren unwiderrufliche Entscheidungen.<sup>110</sup>

Mit der Niederlage der „Achsenpartner“ verlor die faschistische Falange ihre Macht zugunsten der klerikalen Kräfte, und Spanien erklärte sich 1945 offiziell zur „katholischen Demokratie“.<sup>111</sup>

In den Theatern bevorzugte das Regime leichte und unterhaltsame Kost anstelle dramatischer Genres, die sich mit der harten Realität der Nachkriegszeit auseinandergesetzt hätten. Obwohl alles andere als realitätsnah, galt die Revue den katholischen Sittenwächtern als besonders obszönes Machwerk und war insofern den strengsten Kontrollen unterworfen. Die legendäre spanische Vedette Carmen de Lirio erinnert sich in ihren Memoiren an die Allgegenwart der Zensur an den Revuetheatern:

Für die Künstler\*innen meiner Epoche war die Zensur ein Unheil. Im Varieté, in der Revue und in der Musikkomödie wurde sie sogar zu unserer Feindin. Aber auch Theater, Radio und Kino litten unter allen Arten von Attacken. Die Theaterzensur kontrollierte alles vom

109 Gallén 1985: 29.

110 „Durante tres años ocupé el cargo del que dependía los servicios de la censura de libros, cine y teatro. Pero yo mismo no podía aflojarla ni dirigirla. Una Junta Superior, más o menos secreta y con abundante participación eclesiástica, establecía normas y confeccionaba listas de exclusiones. Eran decisiones inapelables.“ (Beneyeto 1975: 124).

111 Muñoz Cáliz 2005: 50.

Libretto bis zur letzten Vorstellung. Selbstverständlich wurden auch die Kostüme und Requisiten zensuriert. Die Zensoren kamen zur Generalprobe, oder besser gesagt sie nahmen an ihr teil, und kehrten am Premierentag noch einmal zurück. Ab und zu kamen sie auch zu Vorstellungen. [...]. Die Strafen der Zensur bezahlte man mit Stempelmarken, die man in den Tabaktrafiken kaufte. Ich selbst zahlte mehrere zu 5000 Peseten, was in jenen Jahren ein ordentlicher Haufen Geld war. [...] Da es geradezu besessene Zensoren gab, wurde ein System von doppeldeutigen Gesten und doppelten Bedeutungen geschaffen, um diese hinter Licht zu führen. Das funktionierte sehr gut, kann ich euch versichern. Es war schwierig, dieses System aufrechtzuerhalten, aber gleichzeitig unterhaltsam, und man lernte viel dabei.<sup>112</sup>

Sowohl bei den Proben als auch später bei den Vorstellungen gaben die Zensoren acht, ob die Künstler\*innen dem kontrollierten und genehmigten Libretto – zensuriert wurden sowohl Dialoge als auch Liedtexte – folgten, Improvisationen waren strengstens verboten. Auch die Kostüme der Vedetten und Tänzer\*innen mussten die Zensur passieren, und Verstöße „gegen die Moral“ wurden mit beträchtlichen Geldstrafen geahndet.<sup>113</sup> Auch die „Vieneses“ hatten immer wieder mit der Zensur zu kämpfen, obwohl ihre Werke allgemein als Musterbeispiele der sogenannten „revista blanca“ – der moralisch einwandfreien Revue – galten: Harmlose Witze mussten aus den Sketchen entfernt, Tänzerinnen mit mehr Stoff bedeckt werden. Dass die Inhalte ihrer Revuen gänzlich unpolitisch gehalten waren, wurde bereits ausgeführt.<sup>114</sup>

Doch die Revuekünstler\*innen wussten sich mit allerlei Tricks gegen die Beschneidung durch die Zensur zu helfen. Neben dem bereits erwähnten „System“ von Zweideutigkeiten existierte das berühmte „rote Licht“, dass die Darsteller\*innen bei Aufführungen vor einem nahenden Zensor warnte:

---

112 „Para los artistas de mi época la censura fue nefasta. En las variedades, la revista y la comedia musical llegó a convertirse en nuestra enemiga. El teatro, la radio y el cine también sufrieron toda clase de embates. La censura de teatro controlaba desde el texto hasta la última función. Por supuesto también se censuraba el vestuario y el atrezzo. Los censores acudían, mejor dicho, asistían, al ensayo general y volvían el día del estreno. De vez en cuando, también aparecían por las representaciones. [...] Las multas de censura se pagaban en papel de estado, que se compraba en los estancos. Yo pagué varias de 5.000 ptas, que en esos años era un dinero goloso. [...] Como había censores obsesos, se llegó a crear un sistema de gestos dobles y dobles sentidos para engañarlos. Dio muy buen resultado, os lo puedo asegurar. Era difícil sostenerlo, pero a la vez era divertido, y se aprendía mucho“ (de Lirio 2008: 94 f.).

113 de Lirio 2008: 150 f.; Femenía Sánchez 1997: 245; Permanyer 2009: 61–63.

114 London 1997: 38.

Um den Zensor zu täuschen, gab es in vielen Theatern die sogenannte rote Glühbirne, die die gesamte Kompanie vor der Anwesenheit eines Zensors im Parkett oder vor seinem nahenden Eintreffen warnte. Dafür gab irgendein Mitglied der Kompanie (meistens der Hausmeister) von außerhalb des Zuschauerbereiches Bescheid, sobald der Zensor das Theater betrat. Sofort ließen die Tänzerinnen die Röcke herunter, bedeckten die betonten Dekolletés, und hörten auf, sich sinnlich im Takt der Musik zu wiegen.<sup>115</sup>

Der Theaterwissenschaftler Montijano Ruiz weist darauf hin, dass aufgrund der Improvisationen, der zweideutigen Wortspiele und vor allem der Mimik, Gestik und des Tonfalls der Darstellenden die Revuen dieser Zeit heute nicht mehr wirklich rekonstruiert werden können – sogar wenn Libretti, Lieder und Partituren oder Fotos der Aufführungen erhalten geblieben sind.<sup>116</sup> Diese Feststellung trifft leider auch auf die Aufführungen der „Vieneses“ zu – obwohl in ihren Revuen sicher weniger Zweideutigkeiten in Wortspiel und Gestik vorkamen als in anderen, weniger „familienfreundlichen“ Bühnenwerken dieses Genres.

#### 4.6 Melodías del Danubio – Donaumelodien zu Kriegsende

Am 8. Mai 1945 kapitulierte die deutsche Wehrmacht bedingungslos. Der „totale Krieg“, den das Deutsche Reich und seine Verbündeten entfesselt hatten, forderte mehr Todesopfer als irgendein anderes Kriegereignis in der Menschheitsgeschichte zuvor. Der Verfolgung und Ermordung von Juden und Jüdinnen, politischen Gegner\*innen, Roma und Sinti, Menschen mit Behinderung, Homosexuellen, Zeugen Jehovas oder Wehrdienstverweigerern fielen Millionen Menschen zum Opfer.<sup>117</sup>

Zeitgleich mit den letzten Kriegstagen in Europa gastierte *Viena es así* von April bis Mai 1945 am Madrider Teatro Madrid. Nach diesem Engagement genossen Artur Kaps und Friederike Diry scheinbar unbeeindruckt von den weltpolitischen Ereignissen in den Monaten Mai, Juni und Juli die „Kultur der Wohnung“ in ihrem „behaglichen Heim“ in Barcelona als eine willkommene Ruhepause nach den anstrengenden Monaten der Tournee mit *Viena es así*. Weder in den Fotoalben von Friederike Diry und Artur Kaps, noch

115 „Para burlar al censor existían en muchos teatros la denominada bombilla roja, [...] que alertaba a toda la compañía de la presencia de un censor en el patio de las butacas o que su llegada estaba cercana. Para ello, algún miembro de la compañía avisaba desde fuera del patio de las butacas (generalmente el conserje) una vez el censor entraba al teatro. Inmediatamente, las chicas se bajaban las faldas, se tapaban los pronunciados escotes y sus contorneos dejaban de mecerse sensualmente al compás de la música“ (Montijano Ruiz 2010: 265 f.).

116 Ibid: 269.

117 Benz 2008: 116; Friedländer/Kenan 2009: 449; Müller 2011: 387.

in den Alben des Ehepaars Joham oder Herta Frankels wird auf das Ende des Zweiten Weltkriegs in irgendeiner Weise – sei es durch Bilder, Zeitungsausschnitte oder Kommentare – Bezug genommen. Einzig in einem Fotoalbum von Diry und Kaps überrascht im Oktober 1945 eine kommentarlos eingeklebte Ein-Schilling-Note als einziger Verweis auf die Befreiung Österreichs.<sup>118</sup> Dieses Fehlen von Referenzen wirft natürlich Fragen auf, waren doch der Kriegsbeginn und auch kriegsverändernde Ereignisse in ihren Fotoalben ausführlich kommentiert worden. Eine mögliche Antwort wäre, dass die Mitglieder der Compañía Kaps-Joham zwar ideologisch dem Nationalsozialismus vermutlich nicht nahestanden, aber als KdF-Künstler\*innen und mögliche Informant\*innen der Abwehr aus beruflichen Gründen auf einen Gewinn Deutschlands gehofft hatten. Das Kriegsende brachte außerdem das ganze Ausmaß des Holocausts, dem viele ihrer Freund\*innen und Kolleg\*innen zum Opfer gefallen waren, zutage. Wie sich die „Vieneses“ in diesem Kontext zu ihrer eigenen Arbeit für nationalsozialistische Organisationen verhielten, kann aus den erhaltenen Quellen nicht mehr rekonstruiert werden. Die deutsche Niederlage ließ auch, wie bereits ausführlich dargestellt, den weiteren Verbleib der „Vieneses“ in Spanien unsicher erscheinen.

Obwohl *Viena es así* mit über 1.500.000 Zuseher\*innen durchaus ein finanzieller Erfolg gewesen war, markierte die nächste Revue *Melodías del Danubio* („Donaumelodien“) den kreativen und kommerziellen Zenit der Compañía Kaps-Joham während der 1940er-Jahre.<sup>119</sup> *Melodías del Danubio* feierte am 3. Oktober 1945 in Barcelona am Teatro Español Premiere und sollte mit 1500 Vorstellungen die erfolgreichste Revue der „Vieneses“ werden. In einem Interview erzählte Joham, die Produktion hätte die Unsumme von eineinhalb Millionen Peseten verschlungen und eineinhalb Jahre gedauert.<sup>120</sup> Die Revue war von Kaps inhaltlich und ästhetisch ganz auf das katalanische Publikum zurechtgeschnitten, und er hatte bedeutende katalanische Künstler\*innen für die Mitarbeit an der Revue gewonnen. Für den Höhepunkt von *Melodías del Danubio* ließ Kaps den „magischen“ Brunnen Barcelonas, eines der Wahrzeichen der Stadt, nachbauen. Die berühmte „fuente mágica“ war 1929 anlässlich der Weltausstellung vom Architekten, Ingenieur und Lichttechniker Carles Buïgas i Sans am Fuße des barcelonischen Hausberges Montjuïc als überdimensionaler Springbrunnen entworfen worden, dessen Wasserspiele bei Nacht in unterschiedlichen Farben beleuchtet bis heute Einheimische und Tourist\*innen gleichermaßen begeistern. Ebendieser Carles Buïgas i Sans konstruierte nun ein kleineres Abbild des „magischen“ Brunnens für die Bühne des Teatro Español, vor dessen illuminierten und parfümierten

118 Kommentare neben den Fotos, Album 10 und 11, Nachlass Kaps/Diry, CMHF; F106959\_05, Nachlass Joham, MAE.

119 *La Vanguardia Española*, 23.8.1945.

120 Zeitungsausschnitt ohne weitere Angaben, E 655, Nachlass Joham, MAE.

Fontänen Akrobat\*innen Kunststücke aufführten, sodass man sie nur als Silhouetten vor den Wasserspielen wahrnahm. Die Szene nannte sich *Fuentes de Buigas* („Buigas’ Brunnen“) und war gleichermaßen als Hommage an den berühmten Architekten und die Stadt Barcelona gedacht. *Fuentes de Buigas* wurde vom barcelonischen Publikum dementsprechend enthusiastisch aufgenommen. Diese Szene schrieb sich gleichsam als Synonym für das Schaffen der „Vieneses“ in Spanien in das kollektive Gedächtnis einer ganzen Generation ein und ließ die Wiener Kompanie in Katalonien schon zu Lebzeiten legendären Status erreichen.

Großen Beifall erhielt auch die Ballettszene *El pobre Schubert* („Der arme Schubert“), anhand derer ich kurz auf die Farbgestaltung der Revuen der „Vieneses“ eingehen möchte. Nur mithilfe der Schwarz-Weiß-Fotografien aus den Alben der „Vieneses“ ist die Farbauswahl und -kombination ihrer Revuen leider nicht mehr zu rekonstruieren. Aus mehreren Interviews mit ehemaligen Mitarbeiter\*innen und Zuseher\*innen geht jedoch hervor, dass Kaps für seine Revuen generell kräftige Farben bevorzugte.<sup>121</sup> Die ehemalige Solotänzerin der „Vieneses“ Filo Feliu erinnert sich an die farbliche Inszenierung von *El pobre Schubert*. Die Szene spielt des Nachts, weswegen das Bühnenbild in dunklen, vor allem blauen Farbtönen gehalten war. Theresa, Schuberts große Liebe (dargestellt von Filo Feliu), trug ein tiefrotes, weit schwingendes Kleid mit gelben Verzierungen, das sich intensiv von den nächtlichen Blautönen im Hintergrund abhob. Durchaus interessant ist auch der strukturelle Aufbau der Szene: Franz Joham stand am Rand der Bühne und erklärte als Conférencier dem Publikum einleitend die folgende Handlung. Marika Magyari nahm als Grete dann am gegenüberliegenden Rand der Bühne Platz und sang vom Orchester begleitet eine Schubertweise, während Fred Horst als verliebter Schubert vor der Kulisse eines Wiener Innenhofes mit mächtigen Bäumen und einer breiten, steinernen Stiege, die zum Haus seiner Angebeteten führte, sein vergebliches Liebeswerben um Theresa mimte. Filo Feliu, ehemalige Primaballerina am barcelonischen Liceo, dem bedeutendsten Opernhaus der Stadt, war von Kaps gerade siebzehnjährig auf Wunsch seiner Choreografin Gisa Geert für die Revue engagiert worden. Es war das erste Mal, dass in Spanien eine klassisch ausgebildete Balletttänzerin an einer Revue mitwirkte, was den Ruf der „Vieneses“ als niveauvolle, bürgerliche Revuekompanie weiter festigte. Diese durchaus klischeehafte Schubert-Idylle wurde mit großer Wahrscheinlichkeit von dem in Wien ab 1916 überaus populären Singpiel *Das Dreimäderlhaus* von Heinrich Berté inspiriert. Vermutlich beeinflusste auch Willi Forsts Schubert-Spielfilm *Leise flehen meine Lieder*, den der cinephile Kaps mit Sicherheit 1933 in Wien gesehen hatte, seine Inszenierung.<sup>122</sup> Eine weitere Tanzszene der Revue war *Mano a mano* („Hand in Hand“), in der Kaps tatsächlich den Szenenentwurf umsetzte,

121 Interviews Codina, 6.5.2013; Coll 20.9.2013; Feliu, 3.4.2013; Fernández Montesinos, 24.9.2013.

122 Interview Feliu, 3.4.2013; Dassanowsky 2005: 49–51; Traubner 2003: 400 f.; Wiener 1991: 33.

den er bereits im Drehbuch zu *Revista Vienesa* konzipiert hatte: Auf einer Brücke, die die ganze Bühne überspannte, tanzte Filo Feliu als personifiziertes Spanien in langem Kleid und weißer Schleppe mit Kastagnetten klappernd Flamenco, während Herta Frankel walzertanzend Österreich verkörperte. Ein drittes Bild, das Kaps an Filo Feliu tänzerisches Können angepasst hatte, war *Solíman el Magnífico* („Süleyman, der Prachtige“), das auf die erste Türkenbelagerung Wiens Bezug nahm. Filo Feliu stellte eine Tochter der Stadt Wien dar, die auserkoren war, Sultan Süleyman I. in seinem prachtvollen Zelt durch ihren anmutigen Tanz gnädig zu stimmen. Am Ende der Szene sinkt sie jedoch von einem Pfeil getroffen tödlich verwundet zu Boden.<sup>123</sup> Ideologisch passte der historische Kampf der christlichen Wiener\*innen gegen die muslimischen Belagerer mit seinen Reminiszzenzen an die spanische Reconquista natürlich hervorragend zum franquistisch-katholischen Weltbild.

Ein anderes Element, das wesentlich zum Erfolg von *Melodías de Danubio* beitrug, war das Mitwirken der legendären katalanischen Coupletsängerin und Schauspielerin Raquel Meller. Die Meller war in der Stummfilmära der 1920er-Jahre in Spanien ein Star gewesen und hatte auch international hohe Bekanntheit genossen.<sup>124</sup> In den 1930er- und 1940er-Jahren war ihr Stern jedoch gesunken. Als sie nach langer Abwesenheit vom Theater in *Melodías del Danubio* zum ersten Mal wieder die Bühne betrat, reagierte das barcelonische Publikum frenetisch. Kaps hatte Raquel Meller die Lieder *Duérmete mi clavel* („Schlaf, meine Nelke“), *Las madres del mundo* („Die Mütter der Welt“) und *Yo no sé por qué* („Ich weiß nicht warum“) auf den Leib geschrieben.<sup>125</sup> Ihr Auftritt mit der Compañía Kaps-Joham, dem noch weitere folgen sollten, bewahrte sie vor dem Vergessen und ermöglichte ihr für einige Zeit ein sehr erfolgreiches Comeback.

Franz Joham brachte neben seinen üblichen Sketchen auch zwei komische Lieder. Das satirische Liebeslied *¿Por qué llorar?* („Warum denn weinen?“), Musik und Text: Arthur Kaps) orientierte sich textlich stark an Marlene Dietrichs Klassiker *Wer wird denn weinen, wenn man auseinander geht* (Musik: Hugo Hirsch, Text: Arthur Rebner) aus dem Spielfilm *Der blaue Engel*.<sup>126</sup> Für das Bühnenbild des von Franz Joham gesungenen Twists *Fantasmas* („Gespenster“) wurde zum ersten Mal auf Spaniens Bühnen Schwarzlicht verwendet.<sup>127</sup> Franz Joham wird von einer ganzen Horde persifliert dargestellter Gespenster in weißen und daher im Schwarzlicht leuchtenden Leintüchern verfolgt, die ihn jedoch nicht wirklich erschrecken können. *Fantasmas* gelangte wegen seines witzigen Textes und seiner eingängigen Reime auch im Radio zu großer Beliebtheit und

123 Interview Feliu, 3.4.2013.

124 Molner/Alberti 2012:143.

125 Trilló Milián 2007: 32.

126 Trilló Milián 2007: 61.

127 Interview Fernández Montesinos, 24.9.2013.

wurde in den 1960er-Jahren erneut von Franz Joham für das spanische Nationalfernsehen TVE interpretiert:

Fantasmas,  
 no me dan miedo los fantasmas,  
 ni aunque se acerquen a mi lado,  
 ni los temí, ni me morí si tras de mí  
 yo vi a un fantasma.  
 Fantasmas, ni me dan frío ni me pasman;  
 Por el contrario me entusiasman  
 Y un placer es conocer y no temer a los fantasmas.  
 Pues en lugar de hacerme huir  
 A mi, nada, me hacen reír.  
 ¡Oh! Qué emoción da un fantasmón  
 en el balcón.<sup>128</sup>

Wie die meisten Lieder und Musikstücke der „Vieneses“ wurden *¿Por qué llorar?* und *Fantasmas* bei der Plattenfirma Odeon auf Schallplatte herausgegeben und bescherten Kaps neben dem direkten Gewinn aus seinen Revuen zusätzliche Einnahmen. Kaps erzählte in einem Interview im Jahr 1952 stolz, er sei der einzige Autor Spaniens, dem es gelungen sei, sich allein mit den Einnahmen aus seinen Autorenrechten ein Haus zu bauen.<sup>129</sup>

Da in den privaten Fotoalben der „Vieneses“ kaum auf das Kriegsende und nur marginal auf die Befreiung Österreichs eingegangen wird, ist es umso bemerkenswerter, dass Kaps und Joham die 250. Vorstellung von *Melodías del Danubio* am 4. Februar 1946 als Benefizveranstaltung für österreichische Kinderspitäler gestalteten und die Einnahmen für

128 Gespenster,  
 machen mir gar keine Angst.  
 Nicht einmal, wenn sie mir nahekommen,  
 nie habe ich sie gefürchtet,  
 noch nie bin ich vor Angst gestorben,  
 wenn ich hinter mir ein Gespenst sah.  
 Gespenster bringen mich weder zum Erschauern noch zum Erstarren,  
 im Gegenteil, sie begeistern mich,  
 und es ist ein Vergnügen, Gespenster zu kennen und sie nicht zu fürchten.  
 Also, statt mich zum Flüchten zu bringen,  
 nichts da, bringen sie mich zum Lachen.  
 Oh, was für ein Gefühl gibt ein großes Gespenst  
 auf dem Balkon“ (Trilló Milián 2007: 54).

129 *La Noche*, 26.2.1952.



Medikamente und Kleidung spendeten. Leider ist aus den Jahren vor 1948 keinerlei persönliche Korrespondenz erhalten, die über die Hintergründe dieser karitativen Initiative Aufschluss geben könnte. Allerdings hatte der Spanien-Österreicher Franz Josef Seefried bereits im Frühjahr 1945 die „Asociación Beneficia de Austria“, einen spanisch-österreichischen Hilfsverein, gegründet, der Geld und auch Lebensmittel nach Österreich schickte. In Spanien lebten zu diesem Zeitpunkt rund 400 Österreicher\*innen, wobei Barcelona die größte und auch finanziell bedeutendste österreichische Kolonie beherbergte. Sicherlich waren Kaps und seine Mitarbeiter\*innen durch die Presse aber auch durch ihre in Österreich verbliebenen Familien und Freund\*innen über die Nachkriegssituation – Bombenruinen, Lebensmittelknappheit, Armut, Besatzung – informiert und hatten daher den Beschluss gefasst, diese Benefizveranstaltung zu organisieren. Geldspenden kamen auch von den wichtigsten Autoritäten der Stadt, Zuseher\*innen gaben außerdem direkt im Teatro Español Kleidung, Schuhwerk und Medikamente ab. Vermutlich wurden diese Spenden über Seefrieds Hilfsverein nach Österreich gesendet, Dokumente dazu sind jedoch in den Nachlässen von Joham, Kaps, Diry und Frankel leider nicht erhalten.<sup>130</sup> Für diese Benefizveranstaltung hatte Kaps auch einen Auftritt der Primaballerinen Paul Goubé und Yvonne Alexander vom Ballet de Montecarlo in das reguläre Programm integriert. Zusätzlich wurde die Vorstellung von Radio España de Barcelona aufgezeichnet und übertragen. Die barcelonische Tageszeitung *La Vanguardia Española* berichtete am nächsten Tag – nicht frei von Selbstlob für das karitative Engagement der Barceloner\*innen:

Artur Kaps und Franz Joham, die ihre Kunst und ihre Tätigkeit bereits in den Dienst einer so noblen Sache wie der Verbesserung der finanziellen Situation der barcelonischen Krankenhäuser gestellt hatten, konnten als echte Wiener nicht die Kinder ihres Heimatlandes vergessen, die vom Weltkrieg schrecklich getroffen worden waren, und veranstalteten die gestrige Vorstellung zugunsten der unglücklichen Kinder Österreichs. Die großzügige Initiative erhielt den enthusiastischen Zuspruch, den sie verdiente und den Barcelona Werken der Nächstenliebe und der Wohltätigkeit stets zuteil werden lässt. Das Teatro Español war restlos ausverkauft, und das finanzielle Resultat der Veranstaltung wird es sicherlich erlauben, das angestrebte Ziel zu erreichen [...].<sup>131</sup>

<sup>130</sup> Nachlass Joham, MAE; Nachlass Kaps/Diry, CMHF; Müller 2016: 33 f.

<sup>131</sup> „Arthur Kaps y Franz Joham que ya pusieron su arte y sus actividades al servicio de causa tan noble como la de mejorar la situación económica de los hospitales barceloneses, no podían, como „Vieneses“, olvidar a los niños de su país, terriblemente castigados por la tremenda contienda mundial, y a beneficio de las desventuradas criaturas de Austria celebraron la función de anoche. La generosa iniciativa tuvo la entusiástica acogida que merecía y que Barcelona otorga siempre a estas obras de altruismo y caridad. El Teatro Español se llenó totalmente, y el resultado financiero de la velada permitirá, a buen seguro, cumplir el propósito perseguido.“

Bereits ein paar Monate vorher hatten die „Vieneses“ ein kostenloses Gastspiel vor den kleinen Patient\*innen des Kinderspitals San Juan de Dios in Barcelona gegeben, das auf großes mediales Echo gestoßen war. Sie sollten sich zukünftig wiederholt karitativ zugunsten Kinderspitäler in Spanien und ab 1951 in den erneut von ihnen bereisten Niederlanden, in Deutschland und in Italien betätigen. Vor allem Herta Frankel trat ab 1949 mit ihren Marionetten unzählige Male vor kranken Kindern auf. Dieses soziale Engagement war Kaps, Joham und Frankel sicherlich ein emotionales Anliegen, zugleich sicherte es ihnen auch gute Presse und die Sympathien des jeweiligen Publikums. Die Benefizveranstaltung zugunsten österreichischer Kinder im Februar 1946 bot ihnen außerdem die Möglichkeit, kurz nach der Niederlage Deutschlands ein wichtiges politisches Signal zu setzen und sich in der spanischen Öffentlichkeit ganz bewusst als Österreicher\*innen zu inszenieren. Auf die Bedeutung von karitativen Engagements für den weiteren Verbleib deutscher und österreichischer Staatsbürger\*innen in Spanien nach Kriegsende wurde bereits ausführlich im Kapitel *Die „Vieneses“ und die Abwehr* eingegangen.

Im März 1946 gastierten die Brüder Rolf und Freddy Knie mit dem Schweizer Nationalzirkus Knie im Circo Olympia am Paralelo. Zur Darnière des Zirkus Knie trug die Compañía Kaps-Joham mit ihrem Orchester bei. Als Dank überreichte ein Elefant des Zirkus Knie Kaps und Joham am darauffolgenden Tag einen Blumenstrauß vor dem Teatro Español – ein Spektakel das naturgemäß viele Schaulustige anlockte und von Kaps medienwirksam inszeniert wurde. In den Fotoalben von Kaps und Diry und den Johams finden sich zahlreiche Fotos von Kaps und Joham mit dem Elefanten vor dem Teatro Español und in der Manege des Zirkus Knie, wie sie mit mehreren Dickhäutern Späße treiben. Es war beileibe nicht der erste Kontakt, den Kaps und Joham mit dem Zirkus hatten – aber vermutlich trug dieses Erlebnis weiter zu Kaps' späterem Entschluss bei, selbst einen Revuezirkus zu gründen.

Im Frühjahr 1946 hatten sich die „Vieneses“ nach vier Jahren in Spanien in Barcelona gut eingelebt und waren mit ihren Revuen als Fixpunkt in das künstlerische, als öffentliche Personen auch in das städtische Leben integriert, wie die folgenden zwei Beispiele belegen. Im März 1946 wurden die „Vieneses“ als Ehrengäste in die barcelonische Stierkampfarena Corrida Monumental eingeladen: Rosl von Bischoff ritt hoch zu Ross in die Arena ein, um die traditionelle, feierliche Eröffnung der Stierkämpfe vorzunehmen, was eine große Ehre bedeutete und sich nebenbei gut für die Öffentlichkeitsarbeit der Kompanie vermarkten ließ. Joham trat als Torero selbst gegen Jungstiere an. Stierkampf wurde vom franquistischen Regime als „hispanische“ Tradition besonders gefördert. Auch die „Vieneses“ hatten in Barcelona rasch eine Begeisterung für diesen Sport entwickelt und freundeten sich mit dem legendären Torero Manolo Rodriguez, genannt Manolete, an, der im Mai 1943 zu Eh-

ren der Wiener Künstler\*innen sogar eine Feier in der Arena Barcelonas ausrichtete.<sup>132</sup> Der gänzlich unспортliche Kaps gab sich seiner Begeisterung für das blutige Spektakel hingegen lieber mit der Feder hin: Für *Melodías del Danubio* schrieb er zur Musik Augusto Alguerós den Text für das Lied *Tengo miedo, torero* („Ich habe Angst, Torero“), in dem sich die Geliebte eines Toreros vor dem Kampf um ihren Liebsten sorgt. Kaps widmete das Lied dem bekannten Torero Carlos Arruza. Im April 1946 erhielt Kaps am Karfreitag, an dem in ganz Barcelona Privatpersonen der Autoverkehr untersagt war, die Erlaubnis, mit seinem PKW von seinem abgelegenen Wohnhaus außerhalb der Stadt an den Paralelo zu fahren – von keinen geringeren Persönlichkeiten als dem barcelonischen Bürgermeister und dem Polizeidirektor. Die Erlaubnis wurde von Friederike Diry ins Fotoalbum geklebt und stolz mit dem Kommentar versehen „Man kann sich helfen“.<sup>133</sup> Diese zwei Begebenheiten illustrieren, dass sich die Compañía Kaps-Joham in den nur vier Jahren seit ihrer Ankunft in Spanien nicht nur einen festen Platz in den Herzen der Bewohner\*innen Barcelonas erobert hatte, sondern es auch auf sehr geschickte Weise verstand, sich mit den Autoritäten der Stadt gut zustellen und von ihren ausgezeichneten Kontakten zur wirtschaftlichen und politischen Elite zu profitieren. Kaps war als Regisseur und Produzent mit *Melodías del Danubio* zum unbestrittenen „König“ des Paralelo aufgestiegen. Nach einer einjährigen, sehr erfolgreichen Spielzeit in Barcelona, gingen die „Vieneses“ im Herbst 1946 auch mit *Melodías del Danubio* wieder auf eine ausgedehnte Tournee durch Spanien. Während dieser Tournee starb Artur Kaps' Vater Karl am 29. Oktober 1946 in Wien im Spital der Barmherzigen Brüder an Herzschwäche.<sup>134</sup>

---

132 Bernecker 2010a: 209; Album II, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

133 Album II, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

134 Matriken Pfarre St. Johann Nepomuk, Wien II.



Abb. 51: Filo Feliu tanzt vor „Süleyman, dem Prächtigen“ (oben), unten der magische Brunnen von *Melodías del Danubio*.



Abb. 52: Oben das geschmückte Foyer des Teatro Español, unten Mignon und ihre Akkordeonistinnen bei der Benefizveranstaltung zugunsten österreichischer Kinder.

#### 4.7 Soñando con musica – Die Musikshows der Jahre 1946 und 1947

Nach dem überaus großen Erfolg und der langen Spieldauer von *Melodías del Danubio* versuchte sich Kaps an einem neuen Genre, das sich weit weniger aufwendig gestaltete als die Konzeption einer neuen Revue, ihm jedoch ebenso erfolgversprechend erschien. Am 21. Dezember 1946 brachte er gemeinsam mit dem englischen Dirigenten und Pianisten Alberto Semprini *Soñando con musica* („Träumen mit Musik“) auf die Bühne des Teatro Español, das dem Publikum ein *Espectáculo musical escenificado por Artur Kaps con Alberto Semprini y su orquesta ritmo sinfónica* (eine „von Artur Kaps inszenierte Musikshow mit Alberto Semprini und seinem rhythmisch-sinfonischen Orchester“) versprach. Kaps, der ein gutes Gespür für junge, vielversprechende Talente und aktuelle musikalische Tendenzen besaß, engagierte für *Soñando con musica* die junge spanische Sängerin Mary Merche und übertrug für sie populäre amerikanische Hits ins Spanische – zum Beispiel *Till the End of Times* von Buddy Kaye und Ted Mossman als *Pobre corazón* – und mischte diese mit beliebten Melodien des spanischen Komponisten Manuel Quiroga Losada und brasilianischen Schlagern. Der erfahrende Orchesterleiter Semprini hatte für sein Orchester die besten Jazzmusiker der Stadt zusammengetrommelt.<sup>135</sup>

Eine weitere Idee von Kaps, die ganz wesentlich zum Gelingen der Show beitrug, war die Moderation des sehr beliebten Radiosprechers Joaquín Serrano Soler. Das Radio stellte im verarmten Spanien der „posguerra“ das wichtigste Massenmedium dar, weil es kostengünstig und daher breiten Bevölkerungsschichten zugänglich war. Populäre Sendungen konnten das öffentliche Leben zum Stillstand bringen, und beliebte Moderatoren genossen ikonenhaft uneingeschränkte Verehrung.<sup>136</sup> Serrano Soler erinnerte sich später an seinen ersten Bühnenauftritt bei den „Vieneses“:

Wenn ich es mir recht überlege, hatte Kaps recht, als er mir sagte, dass alles, was ich im Radio machte – dem Publikum Themen, Persönlichkeiten, Fakten, Projekte zu präsentieren – eigentlich Theater sei. [...] Daher war er sicher, dass meine Präsenz auf der Bühne die Attraktion des Stückes verdoppeln würde, weil das Publikum in Persona, körperlich, den Mann würde sehen können, der Tag für Tag im Radio sprach. [...] Wenn Kaps, als echter Mitteleuropäer, erst einmal eine Theorie gefasst hatte, servierte er sie dir dreimal täglich auf dem Tablett. Andererseits: Wer war schon fähig, gegenüber einem so klaren Vorschlag indifferent zu bleiben, der mit so viel Nachdruck vorgebracht wurde? Daher nahm ich Kaps' Plan ernst, und wir begannen, an ‚Soñando con música‘, einem ‚rhythmisch-sinfonischen‘ Musiktheater mit dem Orchester Albert Semprini, zu arbeiten. Wir führten das Stück an

135 Pujol Baulenas 2005: 214 f.

136 Bernecker 2010a: 209; Díaz 2006: 162.

verschiedenen Theatern Kataloniens mit großem Erfolg auf. Aber dies war nicht alles, denn am Samstag, dem 17. Mai 1947, einem Tag, an dem das Radioprogramm ‚Revista sonora‘ ausnahmsweise nicht zur Verfügung stand, sendeten wir die Show live vom Teatro Madrid über das Sendernetz von ‚Radio España de Barcelona‘ und anderer Radioanstalten aus Zaragoza, Gijón, Valladolid, Cádiz, La Coruña, Granada, Alcoy, Castellón, Vigo y Oviedo. Das war eine fabelhafte Erfahrung, die Artur Kaps – der ja gewohnt war, Nägeln mit Köpfen zu machen – später mit der Ausstrahlung seiner wunderbaren und unnachahmlichen Revuen wiederholte.<sup>137</sup>

Da das Konzept von *Soñando con musica* in Barcelona auf fruchtbaren Boden fiel, strickte Kaps noch zwei weitere Musikshows nach dem gleichen Muster mit dem Orchesterleiter Alberto Semprini und der Sängerin Mary Merche. Am 4. Februar 1947 hatte *Musica para ti* („Musik für dich“) seine Premiere am Teatro Español. Mary Merche sang die amerikanische Jazznummer *Bell Bottom Trousers* (*El chico del trombón* – „Der Junge mit der Posaune“), die es 1945 in den USA in unterschiedlichen Versionen in die Billboard Charts geschafft hatte. Im Anschluss an die Musikshow wurde zusätzlich noch ein Kinofilm gezeigt. Kaps’ letzte Musikshow *Escucha mis canciones* („Lausche meinen Liedern“) folgte wieder dieser Kombination. Später im Februar 1947 machten Kaps, Diry und das Ehepaar Joham Schiurlaub in den Pyrenäen, was in jenen Jahren in Spanien einen großen Luxus bedeutete. Mit dabei war auch Rosls Tochter Valentina, genannt Lilly. Von Mai bis Juli 1947 gastierte *Melodías del Danubio* in Valencia. Von Juni bis Juli genossen Kaps und Diry einen Badeurlaub auf Mallorca im Hotel Formentor, den Diry im Fotoalbum folgendermaßen kommentierte: „Eine Lust zu leben“ und „Herrlich ist die Welt“.<sup>138</sup>

137 „Pensándolo bien, Kaps tenía razón cuando me decía que todo lo que hacía yo en la radio – presentar al público temas, personalidades, hechos, proyectos – era espectáculo. [...] Por eso estaba seguro de que con mi presencia en el escenario la atracción sería doble, al poder ver en persona, físicamente, al hombre que a todas horas hablaba por la radio. [...] Kaps, como buen centroeuropo, cuando agarraba una teoría, te la servía en bandeja tres veces al día. Por otra parte, ¿quién era capaz de permanecer indiferente ante una sugerencia tan clara y recomendada con tanta insistencia? Así que me tomé en serio el planteamiento hecho por Kaps, y comenzamos a trabajar en ‚Soñando con música‘, espectáculo ‚rítmico-sinfónico‘ – con la orquesta de Alberto Semprini – que representamos en diversos teatros de Cataluña, con gran éxito. Pero esto no fue todo, ya que el sábado 17 de mayo de 1947 – día en que, excepcionalmente, dejó de ofrecerse ‚Revista sonora‘ – emitimos el show, desde el Teatro Madrid, a través de la red de emisoras de Radio España de Barcelona y de otras de Zaragoza, Gijón, Valladolid, Cádiz, La Coruña, Granada, Alcoy, Castellón, Vigo y Oviedo. Fue una experiencia fabulosa, que Artur Kaps – acostumbrado a no dar puntada sin hilo – repitió más adelante con la transmisión de sus maravillosas e inimitables revistas“ (Munsó Cabús 2003: 110 f.).

138 Album 12, Nachlass Kaps/Diry 12, CMHF.

Doch das „herrliche“ Leben in Spanien sollte kurz darauf durch ein einschneidendes Erlebnis kontrastiert werden: Unmittelbar vom Urlaub auf Mallorca kommend, reisten Kaps und das Ehepaar Joham im Juli 1947 zum ersten Mal seit 1942 nach Wien, um ihre Familie zu besuchen und vermutlich auch österreichische Tänzer\*innen für ihre nächste Revue anzuwerben. Der Kontrast zwischen dem luxuriösen Leben, das die „Vieneses“ in Spanien führten, und der Nachkriegsrealität von Kaps' Familie konnte nicht größer sein. Das Wiedersehen mit seiner einfachen, fast schon ärmlichen Familie und der zerbombten Stadt muss für Kaps so traumatisierend gewesen sein, dass er bei späteren Tourneen durch Deutschland und Italien in den 1950er-Jahren keinen einzigen Abstecher nach Wien machte, sondern die Stadt erst 1965 zwecks Dreharbeiten für TVE wieder besuchte. Andere Ereignisse jener Jahre, die die „Vieneses“ beeindruckt hatten, wie die Elefanten des Zirkus Knie oder Franz Joham beim Stierkampf, wurden in ihren Fotoalben mit doppelt bis dreimal so vielen Aufnahmen festgehalten. Vielleicht ist dieser Umstand aber auch nur darauf zurückzuführen, dass Fotomaterial im Wien der Nachkriegszeit schwer zu beschaffen war. In Kaps'/Dirys Album Nr. 12 finden sich nur fünf Fotos, dicht gedrängt auf einer einzigen Seite, die den Besuch in Wien skizzieren: zwei Schnapsschüsse von der einfach gekleideten Familie im Schrebergarten mit seiner Mutter und vermutlich Angehörigen der befreundeten Familie Schönherr – auf einer Bank gruppiert oder stolz vor den vollen Gemüsebeeten –, eine Aufnahme einer jungen Frau mit ihrem Sohn im noch unzerstörten Prater, ein kleines Foto des im Herbst 1946 verstorbenen Vaters und ein Foto eines kleinen Buben mit akkuratem Seitenscheitel, Anzug und Krawatte. Zwar titelt eine große Überschrift „Wien Julio 1947“, doch kein einziger Kommentar gibt wieder, was Kaps bei dieser Rückkehr gefühlt haben mag. Auch geht aus dem Album nicht hervor, wie lange sich Kaps in Wien aufhielt und ob ihn Friederike Diry oder auch Herta Frankel begleiteten, was jedoch zumindest im Fall von Friederike Diry anzunehmen ist.<sup>139</sup>

Hilde Spiel hatte Wien, aus ihrem englischen Exil kommend, im Jänner 1946 besucht. Wien lag in Ruinen, ausgebombt und grau, einer Geisterstadt gleichend:

Neun Monate nach dem Krieg liegt die Stadt noch immer im Chaos. Riesige Schutthaufen versperren Tore und Durchgänge, bombengeschädigte Gebäude bleiben gefährlich [...]. Es gibt wenig Verkehr; Mensentrauben kleben an beiden Seiten der Straßenbahnen, flankiert zumeist von Sowjetsoldaten [...]. Die sonderbar zusammengewürfelte Masse, die an Stelle der Wiener getreten ist, scheint zu hungrig und verdrossen, um tüchtig oder zumindest höflich zu sein. [...] In allen Bezirken die gleichen verbarrikadierten Läden, leeren Cafés und geschlossenen Restaurants.<sup>140</sup>

<sup>139</sup> Album 12, Nachlass Kaps/Diry, CMHF; F653, Nachlass Joham, MAE.

<sup>140</sup> Spiel 2009: 55 f.



Die ehemals mondäne Stadt war zur Provinz verkommen. Österreich als „erstes Opfer“ des Nationalsozialismus war in den Nachkriegsjahren sehr darum bemüht, rasch Gras über die Erinnerung an den eigenen Enthusiasmus für die Ideen des „Führers“ und die begeisterte Mittäterschaft an der Verfolgung der österreichischen Juden und Jüdinnen wachsen zu lassen. Der Schweizer Schriftsteller Max Frisch, der Wien im Jänner 1948 besuchte, empfand das fröhliche Totschweigen der jüngsten Vergangenheit als bedrückend und notierte in seinem Tagebuch:

[...] keiner sagt ein kritisches Wort, nie geradezu, jeder wohnt in einem undurchdringlichen Charme, worin er sich wohlfühlt, und wer sich wohlfühlt, ist duldsam. Aber geh! Das ist die Zauberformel, die alles Unwohle bannt. Aber geh! Hier wird die Sintflut stehenbleiben, zerrinnen, vor so viel Wärme des Gemüts einfach verdampfen. Wien bleibt Wien. [...] Was ist schon passiert? Sogar die Deutschen, die einzig allein schuld sind, daß Österreich auf der mißlichen Seite liegt, nimm sie auf die leichte Schulter.<sup>141</sup>

Seine früheren Kolleg\*innen und Freund\*innen aus der Wiener Kabarettzene dürfte Kaps in Wien 1947 mehrheitlich umsonst gesucht haben. Der Großteil der jüdischen Kabarettkünstler\*innen war geflohen oder ermordet, die jüdische Wiener Kabarettkultur vernichtet. Haider-Pregler schätzt, dass weit mehr als tausend Bühnenkünstler\*innen aus Wien vertrieben oder umgebracht wurden, und Mittenzwei urteilt über die Auswirkungen der nationalsozialistischen Rasse- und Kulturpolitik auf das deutschsprachige Kabarett: „Kein anderes Genre wurde von den Nationalsozialisten so liquidiert wie das Kabarett“.<sup>142</sup> Auf die Schicksale der wichtigsten Wiener Kolleg\*innen und Mitarbeiter\*innen von Artur Kaps und Franz Joham der 1930er-Jahre wurde bereits an früherer Stelle ausführlich eingegangen. Nur Karl Farkas und Hermann Leopoldi, mit denen Kaps in den frühen 1930er-Jahren zusammengearbeitet hatte, waren bereits 1946 und 1947 als zwei von wenigen Überlebenden nach Wien zurückgekehrt. Leopoldi erfasste die Wiener Nachkriegsmentalität sehr rasch und machte sich in seinem Lied *An der schönen roten Donau* (Musik: Hermann Leopoldi, Text: Kurt Robitschek) über den ehest vollzogenen Mentalitätswandel seiner Landsleute lustig:

Mutter, guck zum Fenster außel!  
 Uns beherrscht ein neicher Geist!  
 Schau mal nach, was ‚G’schamster Diener‘  
 in der Russensprache heißel!

<sup>141</sup> Frisch 1983: 206, 210.

<sup>142</sup> Haider-Pregler 1999: 153; Mittenzwei 1999: 49.

Jetztat kenn ma kan Genierer,  
 Freiheit ist ein schönes Wort.  
 Und das Bild von unser'm Führer  
 Schmeiß' ma in an g'wissen Ort!  
 [...]

An der schönen roten Donau  
 herrscht jetzt wieder Lust und Scherz,  
 wir ham schließlich kan Charakter,  
 doch wir ham a gold'nes Herz.  
 [...]

Wir wer'n keinen Richter brauchen,  
 auch ein Wein wird wieder sein,  
 und die letzten, harben Rappen  
 spann' ma in die Troika ein.  
 Uns're Hemden tan ma wechseln  
 und verkaufen unser G'wand.  
 Nur statt ‚arisch‘ heißt's ‚Towarisch‘,  
 Russenschand statt Rassenschand.<sup>143</sup>

Ob Kaps erst bei seinem Besuch in Wien 1947 vom Tod Franz Engels erfuhr, der ihm von allen Kolleg\*innen vermutlich am nächsten gestanden hatte, ist nicht bekannt. Wie auch immer, die Rückkehr muss für ihn ein Schock gewesen sein, ihm den unwiederbringlichen Verlust vieler geschätzter und geliebter Menschen und Örtlichkeiten vor Augen geführt und seinen Entschluss, endgültig in Spanien zu bleiben, gefestigt haben. Wien konnte für Kaps nicht mehr die Stadt sein, deren angeblich so fröhliche und lebensbejahende Atmosphäre er in jeder seiner Revuen nostalgisch verklärte. Auch stellt sich die Frage, wie er, Friederike Diry, Rosl von Bischoff und Franz Joham sich nach dem Krieg in Hinblick auf ihre Zusammenarbeit mit nationalsozialistischen Organisationen fühlten und diese vor sich selbst rechtfertigten – als sie als gut bezahlte KdF-Künstler\*innen durch Deutschland, Italien, die besetzten Niederlande und Frankreich reisten und als gefeierte Revuestars in Spanien womöglich Informationen für die deutsche Abwehr sammelten, während viele ihrer früheren Kolleg\*innen und Freund\*innen Exil, Verfolgung und Tod ausgesetzt waren. In zahlreichen Interviews mit ehemaligen Bekannten und Mitarbeiter\*innen der „Vieneses“ wurde mir übereinstimmend bestätigt, dass weder Kaps, noch Diry, Frankel (die ja erst 1943 in Barcelona zu den „Vieneses“ gestoßen war) oder das Ehepaar Joham in

<sup>143</sup> Das Lied kann unter <https://www.youtube.com/watch?v=g7JhLHtxskc> angehört werden (zuletzt abgerufen am 28.02.2023).

späteren Jahren über ihre Erfahrungen während des „Tausendjährigen Reiches“ sprachen und Fragen über diese Zeit nur ungerne und ausweichend beantworteten. Auch der Theaterwissenschaftler John London, der im Jahr 1986 mit Herta Frankel ein längeres Interview führte, machte die Erfahrung, dass die Künstlerin auf seine Fragen zur Zeit des Nationalsozialismus und zur politischen Position der „Vieneses“ äußerst zurückhaltend antwortete.<sup>144</sup> Im August 1947 kehrten Kaps und Diry nach Barcelona zurück. Diry kommentiert im Fotoalbum die Rückkehr neben Aufnahmen ihres sommerlichen Gartentores erleichtert: „Daheim. Endlich ist es soweit!“ – der Gedanke eine mögliche Rückkehr nach Wien scheint ein für alle Mal aufgegeben.<sup>145</sup>

#### 4.8 *Sueños de Viena* – Die 1940er-Jahre neigen sich ihrem Ende zu

Nach seinen drei einfacheren Musikshows inszenierte Artur Kaps mit *Sueños de Viena* („Träume von Wien“) seine nächste große Revue, die zugleich auch die letzte Revue der „Vieneses“ der 1940er-Jahre war. Produziert wurde die Show vom jungen, aufstrebenden Joaquín Gasa jr., der bereits im Teatro Cómico erste Erfolge als Produzent gefeiert hatte. *Sueños de Viena* wurde am 13. Oktober 1948 am Teatro Español uraufgeführt. Das Titellied der Revue wurde auch im Radio sehr populär:

Sueños de Viena  
 Recuerdos vivos de un milagro que pasó  
 Sueños de Viena  
 Sonrisa suave que en los labios se pintó.  
 Un vals acariciando nuestras vidas,  
 las viejas ilusiones tan queridas.  
 Suenos de Viena  
 Y en estos siempre unidos tu y yo.  
 Tres cosas hay en el mundo  
 Que cuestan de conseguir  
 Y nos parecen sencillas  
 Soñar, querer y reir.<sup>146</sup>

144 Interviews Campillo, 6.9.2012; Gálvez 5.1.2011, 9.6.2013; Gómez 24.4.2013; London, 23.9.2013.

145 Album 12, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

146 Träume von Wien

Lebendige Erinnerungen an ein Wunder, das zu Ende ging.

Träume von Wien

Die Entwürfe für Bühnenbild und Kostüme stammten von dem russisch-französischen Bühnenbildner, Illustrator und Modedesigner Erté (Romain de Tirtoff), der in seiner Frühphase als einer der europäischen Hauptvertreter des Art Deco galt. Erté hatte Kaps bereits im Frühherbst 1947 in Barcelona besucht, um eine mögliche Zusammenarbeit zu konkretisieren. Die Entwürfe Ertés wurden später von den barcelonischen Bühnenbildnern Emilio Ferrer und Francisco Fontanals und von prominenten barcelonischen Schneidereien ausgeführt. Der erfahrene Carlo Pezzi leitete das Orchester, und Friedel Korpinski wachte als Ballettmeisterin über die technische Perfektion der Tänzerinnen. Die Choreografien hatte Boris Skibine von den Folies Bergères in Paris und ehemaliges Mitglied der *Ballets Russes* entworfen. Für die technische Leitung zeichnete erneut Harry Stollberg verantwortlich.<sup>147</sup>

Für Kaps war es nicht leicht gewesen, das technisch hoch aufwendige Bühnenbild von *Melodías del Danubio* noch zu übertreffen. Doch auch für *Sueños de Viena* fiel ihm etwas Neues ein: Er ließ auf der Bühne des Teatro Español eine Eislauffläche installieren – die erste ihrer Art in Spanien. Kaps, der ständig auf der Suche nach neuen und spektakulären Elementen für seine Revuen war, hatte sich diesen Einfall vermutlich von der populären Eis-Revue *Holiday on Ice* abgeschaut. Für die neue Revue lud er aus Österreich das Weltmeisterpaar im akrobatischen Eiskunstlauf, die Geschwister Joe und Herti Duxa, das Vizeweltmeisterpaar Ilse und Erik Pausin und die österreichische Meisterin Frederika Gillard, aus England die Eiskunstläufer Robert und Joan Ogilvie und Valerie Moon zur Mitarbeit ein. Insgesamt war *Sueños de Viena* deutlich heterogener gestaltet als die vorhergegangenen Revuen: Klassische Wien-Stereotype (unter anderem *El vals del imperador* – „Kaiserwalzer“ zur Musik von Johann Strauß Sohn) wechselten mit exotisch-tropischen Bildern und Rhythmen (*Allí en Rio* – „Dort in Rio“), pseudo-historischen Szenen (*La bella Elena* – „Die schöne Helena“) oder einer „mittelalterlichen Romanze“, erstmalig auch Puppenthe-

---

Das sanfte Lächeln, das sich auf die Lippen legte.

Ein Walzer, der unser Leben liebte.

Die alten, so geliebten Freuden.

Träume von Wien,

in denen du und ich immer vereint sind.

Drei Dinge gibt es auf der Welt,

die schwer zu erlangen sind.

Sie erscheinen uns einfach,

träumen, lieben und lachen.

Musik: Carlo Pezzi und Augusto Alguero

Text: Artur Kaps

E73, Nachlass Joham, MAE.

<sup>147</sup> Album 12 und Programmheft, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

ater, den obligatorischen Sketchen von Franz Joham und Eiskunstlauf, wobei die barock anmutenden weißen Perücken der Eiskunstläufer\*innen nostalgisches Flair verbreiteten. In *La leyenda de la nieve* („Das Schneemärchen“) wirbelte Robert Ogilvie seine Partnerin Joan durch die Luft, in *Alegrías del invierno* („Winterfreuden“) tanzten Valerie Moon, Frederika Gillard, Joan Ogilvie, Hanne Nierenberger und Anthony Searle über das Eis. Das Finale machten in *A diez grados bajo zero* („10 Grad unter null“) Joe und Herti Duxa. Für das spanische Publikum war die Eislauffläche auf der Bühne natürlich etwas Unbekanntes: Herta Frankel erzählte 1982 in einem Interview mit TVE für die Sendereihe *Memoria Popular*, das Publikum habe gedacht, die Eislaufkünstler\*innen liefen auf Messern über das Eis. Einmal kam es auch zu einem technischen Desaster: Während eines längeren Stromausfalls, wie sie im Spanien der Nachkriegszeit häufig vorkamen, fielen gleichzeitig auch die Notstromaggregate aus, das gesamte Eis schmolz und setzte Orchestergraben und Parkett unter Wasser, woraufhin Kaps und Joham ihr Theater für einige Tage schließen mussten, bis alles getrocknet und die Eislauffläche erneut installiert war.<sup>148</sup>

*Sueños de Viena* sollte aufgrund eines wichtigen neuen Elements richtungsweisend für spätere Revuen der „Vieneses“ und auch für ihre zukünftige Arbeit bei TVE werden – Herta Frankel trat zum ersten Mal vor Publikum als Marionettenspielerin auf. *Grandes artistas en pequeño tamaño* zeigte „große Künstler\*innen in Kleinformat“: die berühmte Flamencosängerin Lola Flores, den Pianisten Alberto Semprini, Kaps' ehemaligen Partner der Musikshows, und Chiquilín, einen kleinen Jungen, der über seinen geplatzen Luftballon weint und der zum Publikumsliebling der Show wurde. Artur Kaps hatte bereits 1946 in Barcelona einer Marionettenvorführung beigewohnt, die ihn derart begeisterte, dass er beschloss, in Zukunft Marionetten in seine Revuen zu integrieren. Auch war Herta Frankel zu diesem Zeitpunkt auf der Suche nach einem neuen Tätigkeitsfeld, das es ihr erlauben würde, auch in fortgeschrittenerem Alter auf der Bühne tätig zu sein. Marionetten schienen dafür die ideale Lösung. Kaps beauftragte den bekannten katalanischen Puppenbauer Lluís Fontanet i Bosch, für *Sueños de Viena* ein eigenes Bild mit Marionetten zu entwerfen und zu realisieren. Ein großes Problem war, dass aufgrund des Gewichts der Marionetten, die bis zu 15 Kilogramm wiegen können, diese üblicherweise mithilfe einer Spielbrücke, die das Gewicht der Marionetten trägt und die Marionettenspieler\*innen entlastet, von mehreren Personen gehandhabt werden. Nun war es aber unmöglich, auf der Bühne des Teatro Español eine für das Publikum unsichtbare Spielbrücke zu installieren. Die einzig mögliche Lösung war, dass Herta Frankel alleine auf der Bühne stehend die Marionetten spielen würde. Dafür musste jedoch zuerst ein spezielles Spielkreuz entworfen werden, das es ihr erlaubte, die komplizierten Fadenpuppen ganz alleine zu bewegen. Als im De-

148 Trilló Milián 2007: 27.

zember 1947 die letzten technischen Hürden überwunden waren, brach für Herta Frankel eine anstrengende und harte Lehrzeit bei dem englisch-barcelonischen Marionettenspieler Harry Vernon Tozer an. Sie musste lernen, das ganze Gewicht der Marionetten – noch dazu in einer sehr unbequemen Haltung – mit nur einem Arm zu tragen, während sie mit der anderen Hand die Puppen bewegte.<sup>149</sup> Herta Frankel würde in späteren Interviews oft betonen, wie viele Tränen sie das Erlernen dieser schwierigen Kunst gekostet hatte. Doch trotz aller anfänglichen Schwierigkeiten entwickelte sie eine tiefe Liebe zu ihrer neuen Profession – so sah sie das Marionettenspiel nie als Beruf, sondern als Berufung – und sollte als eine der ersten weiblichen Marionettistinnen Spaniens bis an ihr Lebensende die Fäden ihrer „ninots“, ihrer „Kinder“, wie sie ihre Puppen auf Katalanisch nannte, ziehen.

Der Herbst 1948 hielt für Artur Kaps und Herta Frankel auch privat wichtige Ereignisse bereit. Ihre beiden Mütter reisten nach Spanien: Rosa Kaps für einen längeren Besuch, Margarete Müller-Frankel, um zukünftig gänzlich in der Nähe ihrer Tochter zu leben. Kaps' Mutter Rosa kam im November in Barcelona an – elf Albumseiten mit Fotos und zahlreichen Kommentaren dokumentieren die Ankunft der Mutter und vermitteln, wie wichtig Kaps dieses Wiedersehen gewesen sein muss.<sup>150</sup> Hertas Frankels Mutter hatte ihre Tochter bereits 1945 dank der Vermittlung einer jüdischen Hilfsorganisation (vermutlich des Joint Distribution Committee) in Spanien wiedergefunden. Ab dem 22. Oktober 1948 lebte sie bis zu ihrem Tod in Barcelona.<sup>151</sup>

149 Gasch 1949: 42–44.

150 Album 12, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

151 Herta Frankels Mutter Gertrud Elsbeth Margarethe (genannt Marja) Müller-Frankel (5. April 1891 Beierstedt/Braunschweig – 1969 Barcelona) war eine höchst schillernde Figur, auf deren Biografie, die auch wichtige Schlaglichter auf Herta Frankels Kindheit und Jugendjahre wirft, an dieser Stelle etwas ausführlicher eingegangen werden soll. Wichtigste Quelle dafür ist die im Privatarchiv der Compañía de Marionetas Herta Frankel erhaltene maschinengeschriebene Autobiografie von Margarethe Müller-Frankel, aus der im Folgenden ihr Lebensweg rekonstruiert wurde. Margarethe Müller stammte aus einer wohlhabenden, protestantischen Gutsbesitzerfamilie in Beierstedt bei Braunschweig. Nach einer standesgemäßen Erziehung lernte Margarethe in Marienbad ihren späteren Mann Ing. Adolf Frankel aus Wien kennen, der 20 Jahre älter war als sie. Sie heiratete ihn 1910, auch um dem langweiligen Braunschweig zu entkommen und im mondäneren Wien leben zu können. Adolf Frankel war technischer Direktor der Firma Brown Boveri in Floridsdorf. Obwohl oder vielleicht gerade weil sein Vater der bekannte 1848-Revolutionär, Schriftsteller, Regisseur und Direktor des Brünner Stadttheaters Dr. phil. Adolf Franckel war und seine Mutter Aurelie (née Evers in Bayern) Tänzerin und Sängerin, konnte Adolf Frankel mit den darstellenden Künsten nichts anfangen. In Wien bewegte sich die junge Gattin sehr zum Missfallen ihres Mannes in Künstlerkreisen und mehr und mehr auch in esoterisch-spiritistischen Zirkeln. In Lina Loos fand sie nach eigenen Angaben nicht nur eine Freundin, sondern auch ihre „spirituelle Meisterin“. Die junge Ehe begann zu bröckeln, auch die Geburt der Tochter Herta 1913 konnte die beiden unterschiedlichen Ehepartner\*innen einander nicht näherbringen. Herta wurde bis auf Sonntag von

---

der „Wartefrau Berta“ betreut, denn „zum Erziehen eines Kindes fühlte ich mich in keiner Weise berufen. Ich empfand mich ja selbst noch so unfertig, so kindlich.“ Auch war die wohlhabende Margarethe von ihrem Mann finanziell unabhängig. Sie verließ die gemeinsame Wohnung, zog in eine eigene Zweizimmerwohnung in der Wipplingerstraße, besuchte eine Schauspielschule und schickte Herta bereits als Kleinkind samt ihrem Kindermädchen zu ihrer Mutter nach Deutschland.

1919 zog Margarethe Müller-Frankel nach Berlin. So war sie auch in der Nähe ihrer Tochter Herta, die sie häufig besuchte. Herta wohnte mit ihrer Großmutter in Braunschweig am Petritorwall 7, im Nebenhaus des Komponisten Norbert Schultze, der später mit seinem Schlager *Lili Marleen* weltberühmt wurde. Die Nachbarschaft mit Schultze und auch dass sie angeblich in Franz Lehars Wohnhaus geboren worden war, deutete Herta Frankel später als glückliche Omen für ihre eigene künstlerische Karriere. In den 1920er-Jahren verkehrte Margarethe Müller-Frankel in der Berliner Bohème. Durch die Inflation der frühen 1920er-Jahre verloren jedoch sie sowie ihre Mutter bald ihr gesamtes Vermögen. Gezwungenermaßen arbeitete Margarethe als Journalistin beim Ullstein Verlag und schrieb vor allem über Mode und esoterische Themen. Auch als Medium versuchte sie sich. Zuletzt musste sie jedoch aus Geldnöten zu ihrer Mutter nach Braunschweig ziehen. Herta besuchte unterdessen die Kunstgewerbeschule in Braunschweig. Danach erhielt sie mit ungefähr sechzehn Jahren ihr erstes Engagement in Nürnberg, wohin sie von ihrer Mutter begleitet wurde. Später teilte sich Margarethe in Berlin eine Zweizimmerwohnung nahe des Bayrischen Platzes mit Herta, die mittlerweile ein Engagement in einer Revue an der Berliner Scala gefunden hatte. Margarethe begleitete Herta auch auf Tourneen nach Prag und Zürich. Um 1934 reisten Mutter und Tochter nach Wien – vielleicht weil Hertas jüdisch klingender Familienname ihr Engagements an deutschen Bühnen unmöglich machte –, und Herta traf auch ihren Vater wieder, der sich endlich mit ihrer Berufswahl aussöhnte. In einem Interview mit der spanischen Tageszeitung *Lecturas* vom 23. September 1943 erzählte Herta Frankel von diesem Vater-Tochter-Konflikt und davon, wie ihre Karriere begann: „Mit Tränen, vielen Tränen [...] Mein Vater war dagegen, dass ich mich dem Theater widmete, dem Tanz [...]. Er hielt das für wenig elegant.“

Als Spiritistin, der die Nationalsozialisten ab 1943 die Arbeit als Medium und Astrologin untersagten, verspürte Margarethe Müller-Frankel „Abneigung gegen die Rohheit und materielle Einstellung der Nazis“. In Wien freundete sich um 1934/1935 unter anderem mit Egon Friedell an. Zeitgleich starb Hertas Großmutter in Braunschweig. Während des Krieges lebte Margarethe unter ärmlichen Verhältnissen in Deutschland, arbeitete in verschiedenen Fabriken, als Angestellte in einem Buchladen, aber heimlich auch immer wieder als Medium, Wahrsagerin und Kartenleserin. 1945 konnte dann dank der Vermittlung einer jüdischen Hilfsorganisation der Kontakt zu ihrer Tochter in Barcelona wieder hergestellt werden.



Abb. 53: Pujades y Castells aus Sueños de Viena.





Abb. 54: Foto mit Widmung einer Darstellerin, im Bild unten nehmen Kaps und Joham nach der erfolgreichen Premiere von *Sueños de Viena* gemeinsam mit Darsteller\*innen und Bühnentechnikern den Applaus des Publikums entgegen.



Abb. 55: Straßenwerbung für *Sueños de Viena*.



Abb. 56: Szenen aus *Sueños de Viena*: oben Franz Joham als Taxifahrer in einem Sketch, unten Artur Kaps mit den Tänzer\*innen.

#### 4.9 *The Melody lingers on* – Ein Ausflug über den Ärmelkanal im Jahr 1949

Im Jahr 1949 realisierte Kaps ein überraschendes Projekt: Er konzipierte eine neue Revue für englisches Publikum mit bekannten englischen Künstler\*innen, in die er Szenen aus den spanischen Revuen der „Vieneses“ integrierte. Diese Show war nach dem Irving Berlin Klassiker *The Melody lingers on* benannt. Die Direktion der „Vieneses“ ging mit *The Melody lingers on* von Juni bis Dezember 1949 auf Tournee durch England. Was Kaps dazu bewogen haben mochte, dieses Risiko einzugehen, darüber kann nur spekuliert werden. Joham und er waren mit ihrer Kompanie auf ihren bisherigen Tourneen nie in England aufgetreten, hatten sich aber einen festen Platz in der spanischen Revuekultur der 1940er-Jahre erarbeitet. Ein möglicher Grund wäre, dass sich Kaps mit *Sueños de Viena* finanziell übernommen und sich das spanische Publikum nach sieben Jahren langsam an den wiederkehrenden Wien-Stereotypen seiner Inszenierungen sattgesehen hatte. Auch die Presse hatte über *Sueños de Viena* längst nicht mehr so euphorisch wie über die vorangegangenen Revuen geurteilt:

Von Idee und Aufbau her unterscheidet sich ‚Sueños de Viena‘ nur wenig von den vorangegangenen Revuen von Kaps und Joham. Nicht einmal der Titel zeigt Vorstellungskraft, er ist nichts mehr als eine seichte Variation des Grundthemas ihrer beharrlichen Wien-Evokationen. Die Eiskunstlaufnummern, auf die sich die Werbung konzentriert hatte, sind im Ausland längst mehr als bekannt, und das Kino hat sie uns mit einer Fülle von Möglichkeiten und in einer Pracht gezeigt, die das Theater, klarerweise, nicht erreichen kann. [...].<sup>152</sup>

Außerdem kritisierte die Rezension Johams Sketche als „ermüdend“ und nicht besonders witzig. Die ungewöhnlich harsche Kritik von Seiten der *Vanguardia Española* verwundert umso mehr, als die barcelonische Tageszeitung sonst nur in höchsten Tönen über die früheren Revuen der „Vieneses“ berichtet hatte. Dass sich verhältnismäßig wenige Fotos zu *Sueños de Viena* in den Alben der „Vieneses“ finden, mag ein weiterer Hinweis auf den mäßigen Erfolg der Revue sein.<sup>153</sup>

Kaps, der als Regisseur und Produzent ein außergewöhnliches Gespür für die Vorlieben seines Publikums besaß, erkannte sicherlich rasch, dass das spanische Publikum eine

152 „En su plan y desarrollo ‚Sueños de Viena‘ no difiere gran cosa de las anteriores revistas de Kaps y Joham. Ni siquiera el título denota inventiva ya que no es más que una leve variación sobre el tema de las machaconas evocaciones vienesas. Y por lo que se refiere a los números realizados sobre pista de hielo, acerca de los cuales se había forzado el reclamo, son ya cosa sobradamente conocida en el extranjero, y el cine los ha presentado con una amplitud de recursos y una fastuosidad que el teatro, evidentemente, no puede alcanzar. [...]“ (*La Vanguardia Española*, 14.10.1948).

153 Nachlass Joham, MAE; Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

Auszeit von den sentimental Wien-Nostalgien seiner Kompanie nötig hatte. Es spricht für seine internationale Vernetzung, dass er bereits Ende der 1940er-Jahre von dem isolationistischen Nachkriegsspanien aus eine auf ein englisches Publikum maßgeschneiderte Revue auf die Beine stellen und dafür Kooperationen mit internationalen Künstler\*innen eingehen konnte. Vielleicht half ihm sein früherer englischer Geschäftspartner Alberto Semprini, die notwendigen Kontakte für diese „revue cum musical comedy“ zu knüpfen.<sup>154</sup> Für diese Tournee arbeitete Kaps mit dem englisch-jüdischen Sänger Issy Bonn zusammen, dessen populäre Interpretation von *My Yiddishe Momme* (Text: Jack Yellen, Musik: Lew Pollack) Teil des Programms sein sollte.

Mit zahlreichen Auftritten in hauptsächlich auf Variété spezialisierten Spielstätten, in Provinztheatern wie dem Palace Theater in der Hafenstadt Grimsby (28.–30. Juni 1949), dem Empire in Sunderland, dem Moss Empire Theater in Nottingham (25. Juli 1949), aber auch wichtigen Häusern wie dem Birmingham Hippodrome (24. August 1949), dem London Coliseum und weiteren Spielstätten in London wie dem Finsbury Park Empire Theater (24. Oktober 1949) und dem Shepherds Bush Empire reiste *The Melody lingers on* durch England.<sup>155</sup> Nach der Premiere in der Provinzstadt Grimsby schrieb der *Grimsby Evening Telegraph* am 28. Juni 1949:

Grimsby hatte gestern eine seiner seltenen Gelegenheiten, eine Premiere zu sehen, als Issy Bonns neue Show ‚The Melody lingers on‘ am Palace Theater uraufgeführt wurde. Es gab einige Anfangsschwierigkeiten, aber wenn man von diesen absieht, verfügte die Revue über alle Elemente einer soliden Wandershow. Es ist eine spektakuläre Produktion mit einem internationalen Künstler\*innenensemble, die Issy Bonn und der Produzent Arthur Kaps vom spanischen Gran Teatro Español in Barcelona da bringen. Mr. Bonn steuert natürlich einige seiner bekanntesten Lieder bei, darunter ‚Yiddisher Mamma‘, aber klugerweise dominiert er mit seiner Persönlichkeit nicht die gesamte Show. Macky Boyd aus Dänemark hat genügend Gelegenheit, seinen an Danny Kaye erinnernden Humor zu nützen; Noberti zeigt, dass er ein Akrobat mit ungewöhnlichen Ideen ist; Micky Ressel, der südafrikanische E-Gitarrist, trifft den Geschmack des Publikums; Otero und Elverita tanzen auf attraktive Weise; Jean Edwards, Joan Arnold und *Los Tres Señoritas* treten mit Liedern auf; Darly and Co bringen zusätzlich noch eine ansprechende Hundenummer.<sup>156</sup>

154 Zeitungsausschnitt ohne weitere Angaben, Album Arthur Kaps Producing in England, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

155 Die Daten der unterschiedlichen Auftritte stammen aus einem kleinen Album von Artur Kaps, das die Tournee anhand von Zeitungsausschnitten dokumentiert und sich in seinem Nachlass im Privatarchiv der Compañía de Marionetas Herta Frankel befindet.

156 „Grimsby had one of its rare opportunities of seeing a premiere last night when Issy Bonn’s new

Mit der Premiere in Grimsby wollte Kaps vermutlich in der Provinz ausprobieren, wie die Show beim englischen Publikum ankam, um vor den Auftritten in den größeren Städten, vor allem London, noch eventuell nötige Änderungen vornehmen zu können. Das Programm der Show änderte sich von Auftritt zu Auftritt, je nach den mitwirkenden Künstler\*innen, und bestand aus ungefähr 18 bis 20 Szenen, war also deutlich kürzer als die Revuen, die Kaps in Spanien produzierte. Fixe Elemente während der gesamten Tournee waren Issy Bonn, die singenden Tres Señoritas (vermutlich Ensemblemitglieder der „Vieneses“), der südafrikanische Elektrogitarrist Micky Ressel, das akrobatische Tanzpaar Elverita & Otero, der Akrobat und Kontorsionist Noberti, die Sängerin Joan Edwards, der Pianist Kay Kent mit der Sängerin Joyce Boles, der dänische Komiker Wacky Boyd (der auch einige ältere Nummern Franz Johams aufführte) und Darly's & Co mit ihrer Hundenummer *Breaking Up the Happy Home*. Kaps fügte zusätzliche Szenen mit spanischem oder wienerischem Flair ein: *The Old Tavernne*, *Tango Serenade* oder *Memories of Strauss*. Issy Bonn erhielt für seine Darbietung lobende Kritiken:

Issy Bonn, der ganz sicher den letzten Tropfen Pathos aus seinen Liedern wringt, tut dies ein halbes dutzend Mal – zum offensichtlichen Gefallen des Publikums“ oder „Issy Bonn brachte letzte Nacht am Sunderland Empire in ‚The Melody lingers on‘ einen spritzigen Cocktail aus Liedern und Scherzen.<sup>157</sup>

Bereits im Juli 1949 war Kaps auf der Rückreise nach Spanien. Er hielt in Paris und besuchte seinen alten Freund, den Jazzmusiker Bernhard Hilda, der nach Kriegsende als Musiker und Leiter einer Künstleragentur aus Barcelona in seine Heimatstadt zurückgekehrt

---

show ‚The Melody lingers on‘ opened at the Palace Theatre. There were first night teething troubles, but allowing for them, all the ingredients of a sound road show are there. It is a spectacular production brought by Issy Bonn and producer, Arthur Kaps, from the Gran Teatro Español, Barcelona, with an international cast of artists. Mr. Bonn, of course, contributes a number of songs which have made his name, including ‚Yiddisher Mamma‘, but he wisely does not allow his personality to dominate the show. Macky Boyd, from Denmark, has plenty of opportunities to exploit his Danny Kaye brand of comedy; Noberti shows that he is an acrobat with unusual ideas; Micky Ressel, the South African electric guitarist correctly gauges the popular taste; Otero and Elverita dance attractively; and songs come from Jean Edwards, Joan Arnold and Los Tres Senioritas. In addition an engaging dog act ist put on by Darly and Co“ (Album *Arthur Kaps Producing in England*, Nachlass Kaps/Diry, CMHF).

157 „Issy Bonn, who can be trusted to wringt he last drop of pathos from a sentimental song, trusts himself to do so half-dozen times – to the evident relish of the audience“ (Evening Dispatch Birmingham, undatiert, Nachlass Kaps/Diry, CMHF) oder „Issy Bonn led a sparkling cocktail of song and frolics at Sunderland Empire last night in ‚The Melody lingers on‘“ (*Sunderland Echo*, undatiert, Album Arthur Kaps Producing in England, Nachlass Kaps/Diry, CMHF).

war und in den kommenden Jahrzehnten zahlreiche Künstler\*innen an Kaps vermitteln sollte. Während in England die Tournee von *The Melody lingers on* noch bis Dezember weiterging, machten sich die „Vieneses“ ab August 1949 mit *Melodías del Danubio* erneut auf Tournee durch Spanien mit Gastspielen in San Sebastián, Bilbao, Soria, Santander und Salamanca, wobei sie wahrscheinlich auf den bisherigen Erfolg dieser Revue setzten. Wie Kaps diese gleichzeitigen Tourneen in England und Spanien koordinierte, muss aufgrund fehlender Quellen leider ungeklärt bleiben. Sicher ist nur, dass selbst der – um ihn mit einem heutigen Schlagwort zu charakterisieren – Workaholic Kaps diesen enormen Aufwand vermieden hätte, wären nicht zwingende finanzielle Dringlichkeiten im Spiel gewesen. Von Oktober 1949 bis Jänner 1950 trat die Kompanie dann mit ihrer aktuellen Revue *Sueños de Viena* in Madrid auf.<sup>158</sup>

Das neue Jahrzehnt begann für die „Vieneses“ nach ihrem Gastspiel in Madrid mit einer ausgedehnten Tournee von *Melodías del Danubio* durch Portugal (April in Porto, Mai in Lissabon) und Südspanien (Ende Mai Auftritte in Málaga, Cadiz, Jerez und Juni in Granada).

---

158 Album 13, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

## 5. Das Jahrzehnt der Tourneen 1950 bis 1960

### 5.1 Erneut unterwegs mit *Alles fürs Herz* – Das „Rekordjahr der Reisen“ 1950 bis 1952

Die 1950er-Jahre brachten in Spanien eine langsame Besserung der harten Lebensbedingungen: „Das bittere Jahrzehnt der 40er-Jahre neigte sich seinem Ende zu, und für die 50er-Jahre ahnte man neue Horizonte, zwar noch sehr undeutlich, aber vielversprechend“, wie sich der Journalist und Theaterkritiker Albert Mallofré in seinen Memoiren erinnert.<sup>1</sup> War das Land nach Ende des Zweiten Weltkriegs als faschistische Diktatur bis 1948 politisch und wirtschaftlich weitgehend isoliert gewesen, trug der beginnende Kalte Krieg wesentlich dazu bei, dass sich die westlichen Großmächte der Bedeutung Spaniens als antikommunistischer Verbündeter bewusst wurden und den Boykott des franquistischen Regimes durch die UNO 1950 beendeten.<sup>2</sup> Im täglichen Leben gab es jedoch nur eine sehr allmähliche Lockerung der rigiden Gesetze: Während in den USA und wenig später auch in europäischen Ländern der Rock 'n' Roll seinen Siegeszug als Rebellion gegen den Konservatismus der Elterngeneration antrat, gestaltete sich der Alltag in Spanien immer noch katholisch-restriktiv. Begeisterte oder provozierte in anderen Staaten der Hüftschwung eines Elvis Presley, waren derartige „Laszivitäten“ im katholischen Spanien undenkbar. Auch Katalonien und das Baskenland litten weiterhin unter den Repressalien der Bürgerkriegsgewinner.

Bereits im Laufe des Jahres 1949 hatten Artur Kaps, Franz Joham und Fred Horst die spanische Staatsbürgerschaft angenommen. In der Zeitschrift *¡HOLA!* vom 8. Juli 1950 erklärte Kaps den Grund für diesen Schritt:

---

1 „La década amarga de los años 40 se encaminaba a su final, y para los años 50 se presentían nuevos horizontes, todavía muy indefinidos pero prometedores.“ (Mallofré 2009: 192).

2 Bernecker 2010a: 226.



Viele Gründe haben uns dazu verpflichtet: unsere Dankbarkeit dem Publikum und dem Land gegenüber, das uns immer so bewundernswert behandelt hat, die charakterliche Ähnlichkeit zwischen Spanien und unserem Geburtsort; der Umstand, dass wir hier acht Jahre lang gearbeitet haben und äußerst glücklich waren und der Hauptgrund, dass wir dank unserer Reise nach Spanien dem Horror des Kriegs entgehen konnten.<sup>3</sup>

Eine andere, sehr wahrscheinliche, aber weniger öffentlichkeitswirksame Motivation verschwieg Kaps in diesem Interview jedoch. Deutsche Staatsbürger\*innen, die als überzeugte Nationalsozialist\*innen bekannt waren und/oder während des Kriegs in Spanien für Deutschland spioniert hatten, waren von den Alliierten bis 1947 in großer Zahl aus Spanien ausgewiesen und zur Rückkehr auf deutsches Territorium oder in die Nachfolgestaaten des Dritten Reiches gezwungen worden, wie bereits im Kapitel *Die „Vieneses“ und die Abwehr* näher beleuchtet wurde. Etliche der vor der Repatriierung Stehenden, die über gute Kontakte zu spanischen Autoritäten verfügten, konnten sich durch Annahme der spanischen Staatsbürgerschaft der Ausweisung entziehen. Zwar waren die Rückführungen 1947 großteils beendet, aber vielleicht fürchteten die „Vieneses“, eventuell doch noch später nach Österreich ausgewiesen zu werden. In einem Interview im Jahr 1984 gab Franz Joham an, dass ihnen bei der Erlangung der spanischen Staatsbürgerschaft General Morscardó Ituarte behilflich gewesen sei, der als einer der wichtigsten franquistischen Heroen des Bürgerkriegs galt. Mit diesem und seinen Söhnen habe laut Joham die „Vieneses“ eine „eine große Freundschaft“ verbunden.<sup>4</sup> Kaps und Joham pflegten überhaupt beste Verbindungen zu den höchsten politischen Kreisen Spaniens. Herta Frankel trat in den 1950er-Jahren mehrmals mit ihren Marionetten vor Francos Enkelkindern auf oder sandte diesen Marionetten als kleine Aufmerksamkeit zum Geburtstag.<sup>5</sup>

3 „Muchas razones nos obligan a ello: la gratitud del público y al país, que siempre nos ha tratado admirablemente; la similitud de carácter con el lugar donde nacimos; el que aquí hayamos trabajado durante ocho años; que hemos sido sumamente felices, y la fundamental, que con nuestro viaje a España pudimos evitar sufrir los horrores de la guerra“.

4 „una gran amistad“ (Zeitungsausschnitt ohne weitere Angaben, Nachlass Joham, F106963\_08, MAE).

5 Im Nachlass von Kaps und Diry ist weiters ein Telegramm vom 13. April 1950 erhalten geblieben, in dem sich Francos Tochter und ihr frisch angetrauter Ehemann bei Kaps und Joham für deren Glückwünsche zu ihrer Hochzeit bedanken (Album 13, Nachlass Kaps/Diry, CMHF). Joaquín Gasa jr., dessen Vater jahrelang mit Kaps und Joham als deren Impresario im Teatro Cómico zusammengearbeitet hatte, behauptete in einem Interview sogar, Kaps hätte Politiker erpresst, nachdem diese sich mit Darstellerinnen des Ensembles eingelassen hätten (Interview Gasa jr., 18.8.2013). Ob an dieser Aussage etwas Wahres dran ist, kann aufgrund der heutigen Quellenlage nicht mehr rekonstruiert werden. Besuch aus Politik und Unternehmertum in den Garderoben der Künstler\*innen gehörte in jenen Jahren auf jeden Fall zum Alltag der Revuestars und sorgte immer wieder für Gerüchte und Skandale.

In dem Interview mit *¡Hola!*, in dem Kaps über seine Einbürgerung gesprochen hatte, kündigte er auch eine bevorstehende Tournee der „Vieneses“ in die Bundesrepublik Deutschland an, die eine „spanische Botschaft an Deutschland“ darstellen solle. Acht Eisenbahnwagons mit Equipment seien dafür bereits nach Deutschland gesendet worden.<sup>6</sup> Die Tournee startete im Juli 1950 vermutlich in Frankfurt im Althoffbau unter dem alten Revuetitel *Alles fürs Herz*. Kaps setzte damit wahrscheinlich auf den Wiedererkennungseffekt beim deutschen Publikum. Mit dabei war auch Rosls Tochter Lilly von Bischoff, die seit *Sueños de Viena* als Tänzerin bei der Compañía Kaps-Joham arbeitete. Das neue Programm von *Alles fürs Herz* setzte sich einerseits aus alten erprobten Elementen der ursprünglichen *Alles fürs Herz*-Revue – wie zum Beispiel ältere Sketche aus den 1930er-Jahren von Franz Joham und Fred Horst (*Hier irrt Schiller* oder *Herr Fröhlich*, *Herr Schön*) – andererseits aus in und für Spanien entwickelten Szenen zusammen – wie zum Beispiel *Buigas' Brunnen* (*Kaps & Johams Leuchtfontänen*), *Mano a mano* (*Das ungefährliche Duell*), *Fantasma* (*Spuk um Mitternacht*) oder Herta Frankels Marionetten (*Große Künstler in Kleinformat*). Kaps verließ sich also auf einen Stilmix aus wienerischen und spanischen Elementen, von dem er hoffte, dass er das deutsche Publikum ansprechen würde. Auch das Ensemble setzte sich aus deutschen, österreichischen und spanischen Künstler\*innen und Technikern zusammen. Als besondere Attraktionen hatte Kaps die Opern- und Zarzuela-Sängerin Ana María Olaria engagiert, ein junges von Kaps entdecktes Talent, das aufgrund seines zarten Alters von seinem Vater begleitet wurde. Die schwedische Balletttänzerin Ayoe Andersen, die in *Ein ungefährliches Duell* die „Widersacherin“ der Kastagnetten-Tänzerin Anita Lucena gab, die Kontorsionisten The Colbergs und die Boden- und Tischakrobaten Los Ovsaks kamen ebenfalls mit auf die Tournee. Wie bei den vorhergegangenen Revuen der Kompanie Kaps-Joham gestaltete sich der technische Aufwand enorm: Für den 15 Tonnen schweren Brunnen (*Kaps & Johams Leuchtfontänen*) musste ein sechs Meter tiefer Schacht bereitgestellt werden, die Tänzerinnen des Ensembles zogen sich pro Show an die 17 Mal um. Weitere Stationen waren Stuttgart, im August Mannheim, Anfang September das Thalia-Theater in Hamburg, Ende September das Capitoltheater in Düsseldorf und im September und Oktober der Sartory-Festsaal in Köln. Ab November gastierte das Revue-Ensemble Kaps-Joham in Bielefeld, Nürnberg, Augsburg und im Krone-Bau in München, wo sich die Johams mit Rosls Mutter trafen.<sup>7</sup>

Das Ausmaß der Zerstörung, das die alliierten Bombenangriffe in Deutschland ange richtet hatten und das fünf Jahre nach Kriegsende immer noch den öffentlichen Raum prägte, scheint den österreichisch-deutschen Kern der „Vieneses“ sehr berührt zu haben.

6 *¡Hola!*, 8.7.1950, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

7 Zeitungsausschnitt ohne weitere Angaben, Album Recortes; Album 13, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

In den Fotoalben der Johams finden sich Aufnahmen der zerbombten Stuttgarter Stifts- und Leonhardtskirche mit dem Kommentar „Deutsche Tragödie“.<sup>8</sup> Auch Kaps machte – ganz im Stile der Trümmerfotografie der 1940er- und 1950er-Jahre – zahlreiche Fotos von dem zerstörten Frankfurt: Eines zeigt sogar ein Werbeplakat für *Alles fürs Herz* vor den Ruinen ehemaliger Wohnhäuser.<sup>9</sup> Der Journalist Estelles berichtete für eine valencianische Zeitung über ein Interview, das er mit den „Vieneses“ nach ihrer Rückkehr nach Spanien führte:

Später nahm das Gespräch einen Hauch von Traurigkeit und Melancholie an, als ich die Künstler\*innen an ihre Tournee durch Deutschland, Italien und Portugal erinnerte; genau gesagt, als ich Herta Frankel fragte, welchen Eindruck ihre Heimat nach so vielen Jahren und Ereignissen auf sie gemacht hätte [...] Es entstand eine lange und schwere Stille. Kaps fasste sich endlich ein Herz und brach das Schweigen mit einer Neuigkeit [...], die Konversation ging angeregt und glücklich weiter. Aber mir ist es unmöglich, den Gesichtsausdruck Herta Frankels zu vergessen [...].<sup>10</sup>

Auch noch im Jahr 1951 empfanden viele Spanier\*innen Sympathien für Nazi-Deutschland und bedauerten, dass dieses den Zweiten Weltkrieg verloren hatte. Kaps wusste auch im Nachkriegsdeutschland die Presse geschickt einzusetzen und Sympathien für seine Truppe zu wecken. Sicherlich hatte er den Mitgliedern seines Ensembles genau eingeschärft, wie sie zur deutschen Nachkriegssituation Stellung zu nehmen hätten. So berichtete ein Journalist in Köln über die aus Danzig stammende Tänzerin Anita Dahms, dass diese eine der wenigen Überlebenden des torpedierten Passagierdampfers Wilhelm Gustloff sei, und über eine spanische Tänzerin: „Emma Santamaria [...] war schon in Gibraltar, spanisch Marokko und Tanger für die Kompanie tätig und ist entsetzt über die Zerstörung im Kölner Stadtbild“.<sup>11</sup> Diese Stellungnahmen der Ensemble-Mitglieder knüpften nahtlos an die Selbstwahrnehmung vieler Deutscher als Opfer der alliierten Bombardierungen an. Han-

8 F106962\_07, Nachlass Joham, MAE.

9 Album 13, Nachlass Kaps/Diry, CMHF; Hesse 2009: 730–737.

10 „Más tarde la conversación había de adquirir un matiz de tristeza, de melancolía, al recordarles su jira por Alemania, Italia, Inglaterra y Portugal; concretamente al preguntar a Herta qué impresión le produjo su patria después de tantos años y tantas cosas ... Se hizo un silencio largo y grávido. Kaps, haciendo de tripas corazón, echó en él una noticia, [...] la charla siguió su curso animado y feliz. Pero me es imposible olvidar la expresión de Herta Frankel [...]“ (*Las Provincias*, 24.4.1951, Nachlass Kaps/Diry, CMHF). Auffallend ist die euphemistische Formulierung „so viele Ereignisse“ für den Zweiten Weltkrieg.

11 Zeitungsausschnitt ohne weitere Angaben, Album 13, Nachlass Kaps/Diry, CMHF. Die erhaltenen Quellen lassen einen Auftritt der „Vieneses“ in Marokko sehr unwahrscheinlich erscheinen.

nah Arendt, die die Bundesrepublik 1949/1950 fast zeitgleich mit der Kompanie Kaps-Joham bereiste, schrieb über die häufigste Reaktion der Deutschen, wenn sie auf die Zerstörungen angesprochen wurden:

Ein ähnliches Ausweichmanöver kennzeichnet die Standardreaktion auf die Ruinen. Wenn es überhaupt zu einer offenen Reaktion kommt, dann besteht sie aus einem Seufzer, auf welchen die halb rhetorische, halb wehmütige Frage folgt: ‚Warum muss die Menschheit immer nur Krieg führen?‘.<sup>12</sup>

Kaps hatte das Programm von *Alles fürs Herz* für das deutsche Publikum unterhaltend und abwechslungsreich gestaltet. In Frankfurt schrieb der Journalist Peter Steinbach über den Regisseur: „[...] den Menschen, die Lebensfreude suchen, macht er’s leicht, und diese positive Wirkung seiner auf Herz und Tempo zugleich zugeschnittenen Show bereitet ihm selbst das größte Vergnügen“.<sup>13</sup> Ein anderer Artikel aus Stuttgart urteilte:

Mit oder ohne roten Faden, einer Fabel oder Leitidee wirken darin Musik und Tanz, Rhythmen und Farben, Artistik und Mimik, Witz, Humor, Phantasie und der unentbehrliche Schuß Gefühlsamkeit zusammen, ein paar Abendstunden heiter zu füllen. Die richtige Sommerkost für die heißen Tage, da man auch dem Denken Urlaub gibt, zumal, wenn auf der Bühne unseres Großen Hauses leibhaftige Fontänen und magisch angestrahlte Wasserkünste so üppig springen, daß wir von diesem rauschenden Effekt fast mehr als die Illusion einer labenden Kühlung empfinden.<sup>14</sup>

Mit diesem Wohlfühl-Programm, bei dem man „dem Denken Urlaub geben konnte“, kam die Kompanie Kaps-Joham dem Bedürfnis der deutschen Nachkriegs-Bevölkerung nach kurzweiliger Zerstreuung und flüchtigem Vergessen entgegen, denn um noch einmal Hannah Arendt zu bemühen:

[...] nirgends wird dieser Alptraum von Zerstörung und Schrecken weniger verspürt und nirgendwo wird weniger darüber gesprochen als in Deutschland. Überall fällt einem auf, dass es keine Reaktion auf das Geschehene gibt, aber es ist schwer zu sagen, ob es sich dabei um eine irgendwie absichtliche Weigerung zu trauern oder um den Ausdruck einer echten Gefühlsunfähigkeit handelt. [...] Dieser allgemeine Gefühlsangel, auf jeden Fall aber die offensichtliche Herzlosigkeit, die manchmal mit billiger Rührseligkeit kaschiert

12 Arendt 1989: 44 f.

13 Zeitungsausschnitt ohne weitere Angaben, Album *Recortes*, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

14 Fro6963\_05, Nachlass Joham, MAE.

wird, ist jedoch nur das auffälligste äußerliche Symptom einer tief verwurzelten, hartnäckigen und gelegentlich brutalen Weigerung, sich dem tatsächlich Geschehenen zu stellen und sich damit abzufinden.<sup>15</sup>

Vielleicht ist es zu hart formuliert, den „unentbehrlichen Schuß Gefühlsamkeit“, den die Kompanie Kaps-Joham ihrer Revue beimengte, unter „billige Rührseligkeit“ zu subsumieren, doch kam das leichte, eskapistische Unterhaltungsprogramm von *Alles fürs Herz* sicherlich der „Weigerung, sich dem tatsächlich Geschehenen zu stellen“ entgegen. Zynisch mutet es an, dass ausgerechnet das von Fritz Grünbaum mitverfasste Duett *Fröhlich und Schön* – zusammen mit alten Sketchen jüdischer Autor\*innen der 1930er-Jahre – im Nachkriegsdeutschland als eine der Hauptattraktionen angekündigt und vom Publikum enthusiastisch aufgenommen wurde.

Ende 1950 verließen Kaps und Joham mit ihrer Kompanie Westdeutschland und reisten zu einem fast zweimonatigen Gastspiel nach Italien, wo sie die Revue *Campane di Vienna* („Glocken aus Wien“) nannten. Auch in Italien besuchten sie altbekannte Spielstätten wie das Teatro Augusto in Genua (5.–25. Dezember 1950) und das Mailänder Teatro Puccini (2.–7. Jänner 1951). Ihr dicht gedrängter Spielplan führte sie weiter nach Turin ins Teatro Joal (22. Jänner), nach Carrara (29. Jänner), Viareggio (30. Jänner), Piombino (31. Jänner), nach Neapel ins Teatro Metropolitan (ab dem 2. Februar), Salerno (10. Februar) und Mailand (13. Februar).<sup>16</sup> In ihrer spärlichen Freizeit besuchten die „Vienneses“ die Terrassenhänge der Cinque Terre, die Altstadt von Neapel, Elba und Pompei. Über Monte Carlo kehrten sie im März 1951 wieder nach Barcelona zurück. Friederike Diry vermerkte nach ihrer Rückkehr zufrieden in einem Fotoalbum: „– und es ist, als sei die gute alte Zeit zurückgekehrt“.<sup>17</sup>

Doch lange sollte die Ruhepause nicht dauern, denn bereits im April 1951 gingen die „Vienneses“ wieder mit *Sueños de Viena* auf Tournee durch Spanien und Portugal. Die Auftritte der „Vienneses“ zwischen April und November 1951 illustrieren, welches unmenschliche Arbeitspensum der Preis für die Popularität und den finanziellen Erfolg der „Vienneses“ war: In nur 8 Monaten traten sie an mehr als 80 unterschiedlichen Spielstätten auf, in fast allen größeren Städten Spaniens ebenso wie in der abgelegensten Provinz.<sup>18</sup> Den Dezember verbrachte die Kompanie teilweise in Barcelona, wo sie ein Gastspiel am Teatro

15 Ahrendt 1989: 44.

16 Die genauen Tourneedaten stammen aus dem Terminkalender Herta Frankels des Jahres 1951 (Nachlass Frankel, CMHF).

17 Album 13, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

18 Die folgenden Tournee-Daten stammen wiederum aus Herta Frankels Terminkalender des Jahres 1951 (Nachlass Frankel, CMHF).

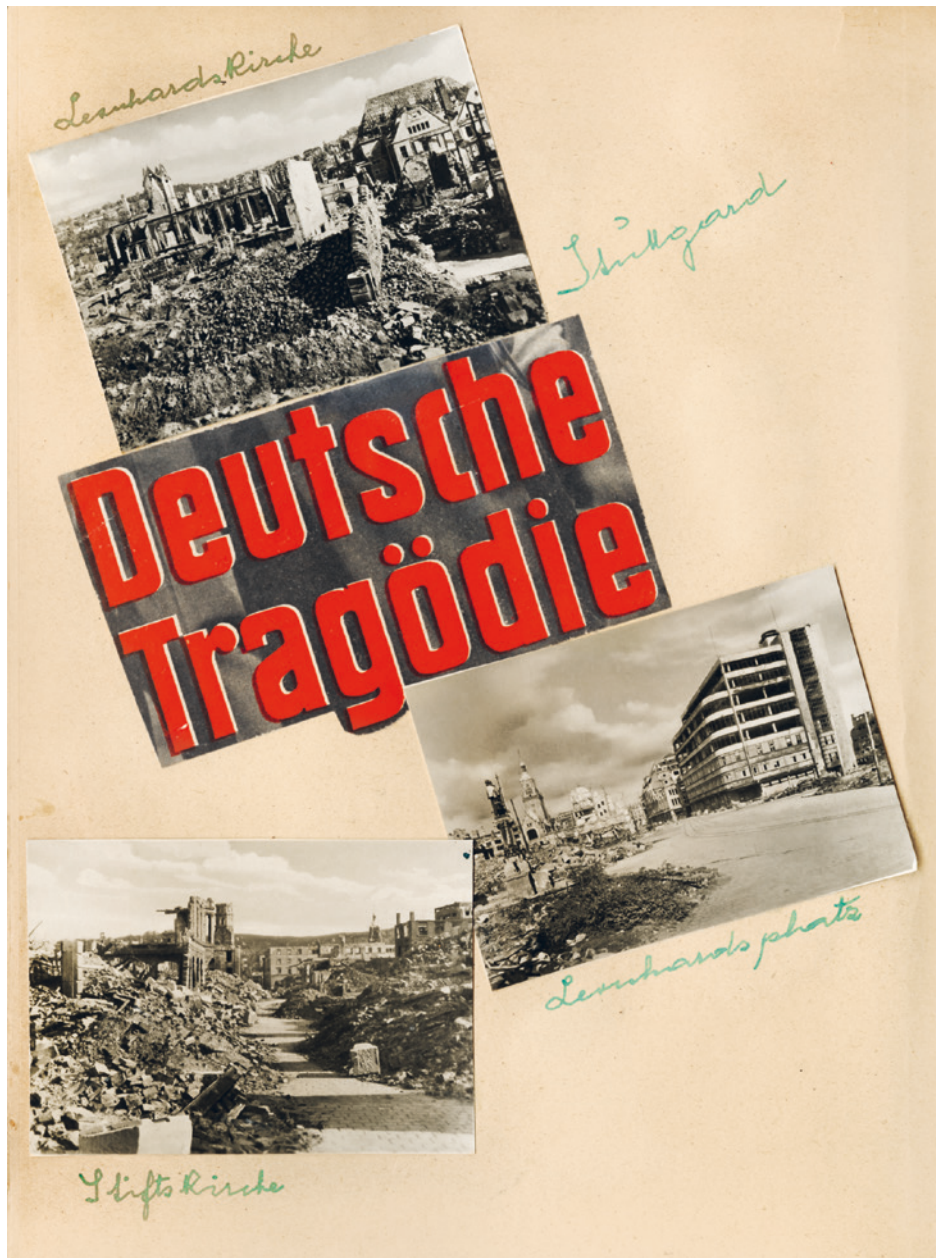


Abb. 57: Trümmerfotografie in Stuttgart 1950.



Abb. 58: Zeitungsberichte über *Alles fürs Herz* 1950.

Calderón gaben, in Madrid (17.–20. Dezember) und Porto (21. Dezember 1951 – 7. Jänner 1952). Friederike Diry hatte bereits im September im Fotoalbum kommentiert: „1951 – Das Rekordjahr der Reisen.“<sup>19</sup> Im Jänner 1952 blieb die *Compañía Kaps-Joham* noch bis zum siebten des Monats in Porto, wo sie Kontakte mit dem *Circo Americano* knüpfte, und spielte dann in Aveiro (Teatro Avenida, 8.–9. Jänner). Anfang Februar 1952 neigte sich die Tournee mit Gastspielen in Lissabon (Teatro Monumental und Teatro Politeama, 10. Jänner bis 2. Februar) ihrem Ende zu und endete im März in Madrid (ab dem 12. Februar bis in den März.) Erst im April 1952 kehrten die „*Vieneses*“ von ihrer einjährigen Tournee durch Spanien und Portugal nach Barcelona zurück.

19 Album 14, Nachlass, Kaps/Diry, CMHF.



Abb. 59: Auf Tournee durch Spanien 1951/1952.

### 5.2 El Carrusel Vienés -

#### Die kurze Rückkehr der „Vieneses“ an den Paralelo im Jahr 1952

Die internationalen Tourneen mit *The Melody lingers on* und *Alles fürs Herz* sowie die Tournee durch Spanien und Portugal mit *Sueños de Viena* hatten die Kompanie vermutlich finanziell saniert, dass sie unmittelbar nach ihrer Rückkehr nach Barcelona bereits am 12. April 1952 am Teatro Cómico eine neue Revue zur Premiere brachte: *El Carrusel Vienés* („Das Wiener Ringelspiel“). Zwar zählt *El Carrusel Vienés* nicht unbedingt zu den bedeutendsten Revuen der „Vieneses“, doch verlief die Premiere erfolgreich, und auch Kritik und Publikum nahmen die neue Revue nach der langen Abwesenheit der „Vieneses“ vom Paralelo durchaus wohlwollend auf. Kaps verzichtete diesmal auf ausufernde Technik – er hatte aus den Schwierigkeiten mit *Sueños de Viena* gelernt – und verließ sich lieber auf eindrucksvolle Ballettszenen mit großem Ensemble in historischen Kostümen. Die Entwürfe für die Kostüme stammten erneut von Erté aus Paris und weiters von Giorgio Vecca aus Rom und Julio Torres aus Madrid. Kaps hatte noch in London Irene d’Astrea als Vedette für *El Carrusel Vienés* engagiert, die zuvor drei Jahre lang als Vedette einer englischen



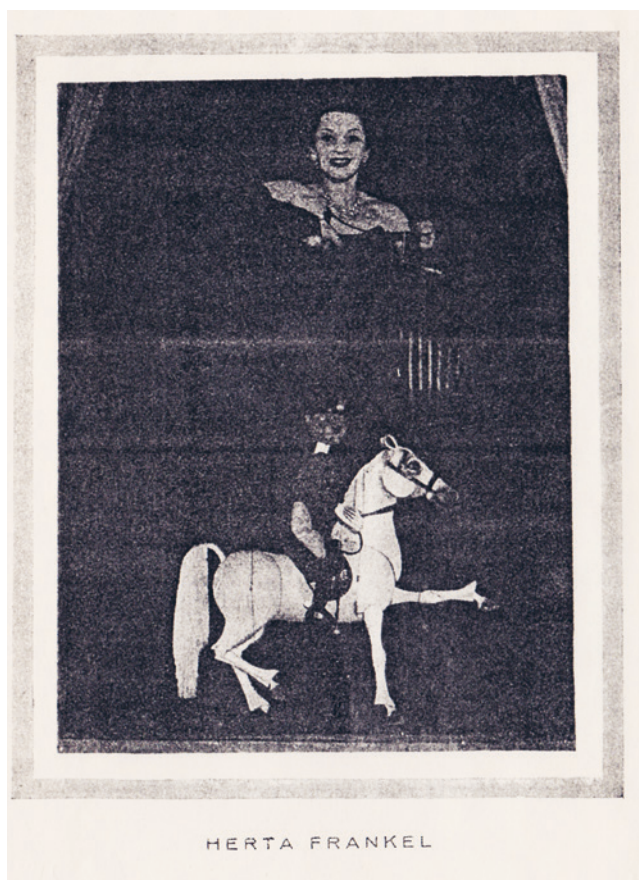


Abb. 6o: Programmheft zu *Carrusel Vienés*.

Truppe gearbeitet hatte.<sup>20</sup> Eine der Szenen nannte sich *Franz Lehár y sus operetas* („Lehár und seine Operetten“) und brachte ein gespieltes und getanztes Potpourri aus der *Lustigen Witwe*, *Paganini*, *Frasquita*, *Eva*, *Wiener Frauen*, *Die blaue Mazur* und *Der Graf von Luxemburg*. In *Amazonas de la selva* („Dschungelamazonen“) traten Herta Frankel und die Ensemblégirls in knappen Dschungelkostümen auf und nahmen als wilde Kriegerinnen ein wehrloses, männliches Opfer gefangen. Eine andere Nummer inszenierte einen Tango im Wien der 1920er-Jahre, und eine weitere Choreografie spielte am Wiener Südbahnhof. Franz Joham mimte mit Partnern unter anderem die *Drei Musketiere* und einen Fußballsketch. Herta Frankel hatte für die Revue eine neue Marionettennummer erarbeitet: *Estrellas de Hollywood* („Hollywoodstars“), in der Rita Hayworth, Danny Kaye, Harpo Marx

20 Programmheft, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

Abb. 61: Herta Frankel mit ihrer Marionette „Reiter der Spanischen Hofreitschule“ aus dem Programmheft zu *Carrusel Vienés*.



und andere berühmte Persönlichkeiten an ihren Fäden tanzten.<sup>21</sup> Danny Kaye hatte sie laut ihren eigenen Angaben persönlich im Juni 1951 in London getroffen, um sich sein Einverständnis für seine Darstellung zu holen. Um die Bewegungen Rita Hayworths perfekt zu beherrschen und die Persönlichkeit der Schauspielerin auch als Miniaturkopie möglichst präzise wiederzugeben, hatte sie mit der Marionette zu einem Filmausschnitt der Hayworth an die 30 Mal am Tag geprobt.<sup>22</sup>

Da *El Carrusel Vienés* beim barcelonischen Publikum gut ankam, konnten Artur Kaps und seine Truppe den Sommer 1952 in Barcelona verbringen. Kaps ließ sich einen Swimmingpool im Garten seines Hauses bauen – ein weiteres Zeichen, dass sich die Kompanie finanziell erholt hatte. Im Juli kam seine Mutter zu Besuch, im August auch die Mutter

21 Programmheft, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

22 Neue Presse, 23.II.1953, Album 5, Nachlass Frankel, CMHF.



Abb. 62: Grazer Zeitungsartikel über Franz Joham 1952: Das Foto rechts zeigt allerdings das barcelonische Teatro Español.

von Franz Joham. Im August reiste Kaps nach Stockholm, um dort eine Show der Cirkusrevyn zu besuchen. Ein Kommentar in einem der privaten Alben von Kaps titelt im September 1952 „Die schwedische Sache“ – vielleicht verhandelte Kaps mit den Cirkusrevyn über eine mögliche Zusammenarbeit für seine nächste Produktion, den Gran Circo

Español.<sup>23</sup> Von Oktober 1952 bis Jänner 1953 gastierte die Compañía Kaps-Joham mit *El Carrusel Vienés* in Madrid im Teatro Alvarez Quinto. Im November absolvierte die Kerntruppe der „Vieneses“ in Madrid auch einen ihrer ersten Fernsehauftritte mit Szenen aus *El Carrusel Vienés* beim spanischen Nationalsender TVE, der vor einem Jahr zu senden begonnen hatte: Franz Joham und der italienische Komiker Gustavo Re, der zusammen mit Herta Frankel 1942 nach Spanien gekommen war und in Zukunft der wichtigste Bühnenpartner von Franz Joham werden sollte, führten gemeinsam mit einem dritten Partner den Sketch der drei Musketiere auf, Rosl von Bischoff tanzte als eine weibliche und eine männliche Puppe verkleidet als das „mysteriöse Paar Rosi und Bob“ und Herta Frankel trat mit ihrer neuen Marionettennummer auf. Präsentator war David Cubdo, einer der ersten Fernsehmoderatoren von TVE.<sup>24</sup> Kaps kannte das neue Medium bereits von seinen Aufenthalten in England und Frankreich, wo das Fernsehen schon viel fortschrittlicher war als die noch sehr rudimentäre TVE. Er war überzeugt, dass Fernsehen das Medium der Zukunft sein und den Niedergang des Theaters und somit auch der Revuekultur bewirken würde. Deshalb setzte er alles daran, Kontakte zu den Verantwortlichen von TVE zu knüpfen, um den „Vieneses“ dort für die Zukunft neue berufliche Möglichkeiten zu eröffnen.

### 5.3 El Gran Circo Español – Die Wanderjahre 1953 und 1954 mit dem Revuezirkus

Im Jahr 1953 realisierte die Kompanie Kaps-Joham zwei erneute Tourneen durch die Bundesrepublik Deutschland, zuerst von Februar bis März noch einmal mit einer neuen Version von *Alles fürs Herz*, ab Mai mit dem Gran Circo Español, einer Zirkusrevue amerikanischen Stils, dessen Machart sich Kaps wahrscheinlich vom Circo Americano und den schwedischen Cirkusrevyn abgeschaut hatte. Am 14. Februar 1953 eröffnete *Alles fürs Herz* das neu renovierte Operettenhaus in Hamburg. Während dieses Gastspiels in Hamburg, verstarb am 5. März 1953 der sowjetische Diktator Josef Stalin. Kaps und Joham befürchteten, es könnte zum Krieg kommen, und die Sängerin Nati Mistral, die die „Vieneses“ 1953 nach Deutschland begleitete, erinnert sich: „Wir starben vor Angst“.<sup>25</sup> Mit auf Tournee waren neben der Kerngruppe der „Vieneses“ und Nati Mistral der berühmte Jongleur Bela Kremono und die Flamencotänzerin Laura Donoso. Kaps hatte in die neue Auflage von *Alles fürs Herz* Szenen aus *El Carrusel Vienés* integriert: *Erinnerungen an Lehár* (Franz Lehár y sus

23 Album 14, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

24 Baget Herms 1975: 52.

25 „Nos moríamos de miedo“ (Interview Mistral, 24.9.2013).

*operetas*), *Der Dschungel ruft* (*Las Amazonas de la selva*), *Bälle im Rhythmus* (*Pelotas volantes*) und *Rosi und Bob, das mysteriöse Tanzpaar*. Von Mitte bis Ende März gastierte die Revue in Wuppertal im Thalia Theater. Der Wuppertaler *Generalanzeiger* begeisterte sich am Tag nach der dortigen Premiere:

Der Autor und Regisseur Arthur Kaps ist ein Routinier der großen Schaubühne. Er weiß, was sein Publikum will – in Hamburg sowohl wie in Wuppertal oder in Lissabon. Die in Madrid gestartete Revue hat Arthur Kaps (Wiener von Geburt, Spanier aus Neigung) mit spanischem Pfeffer gewürzt und wienerisch süß überzuckert.<sup>26</sup>

Bei einem der Auftritte in Wuppertal gestalteten die „Vieneses“ den ersten Teil des Abends, die französische Chansonnière Josephine Baker, die bereits im Juni 1950 am Paralelo in einer Revue von Kaps aufgetreten war, den zweiten. Nati Mistral zufolge riet die fast 47-jährige Diva bei diesem Auftritt einem Zuseher, der eben im Begriff war, seinen Operngucker zu zücken: „Schauen Sie mich nicht mit dem Operngucker an – erhalten Sie sich Ihre Illusion!“<sup>27</sup>

Ende März reisten die „Vieneses“ über Paris zurück nach Barcelona, um ab Anfang April bis Mitte Mai ein Gastspiel von *El Carrusel Vienés* in Lissabon zugeben. Große mediale Aufmerksamkeit erregte ein Benefizfußballspiel der Tänzerinnen des Ensembles – in knappen Fußballdressen – für das Festival deportivo dos artistas de Teatro, Rádio e Cinema des Clube de Futebol Os Belenenses („Sportfestival der Theater-, Radio- und Filmkünstler\*innen“ des Fußballklubs Os Belenenses) im Fußballstadion Estádio do Restelo. Herta Frankel flog nach Beendigung des Lissabonner Engagements direkt nach Paris, um am 19. Mai 1953 mit ihren Marionetten neben Josephine Baker, Charlie Chaplin und Bing Crosby beim prestigereichen Wohltätigkeitsball Bal des Petits Lits Blanc („Ball der kleinen weißen Betten“) zugunsten tuberkulosekranker Kinder im Moulin Rouge aufzutreten.<sup>28</sup>

Der Rest der Kompanie bereitete inzwischen die zweite Tournee in die Bundesrepublik Deutschland vor – diesmal mit dem Revuezirkus El Gran Circo Español. Die „Vieneses“ steuerten die Revuenummern bei, für Akrobatik und Tierdressuren – Löwen, Pferde, Tiger, Elefanten, Seelöwen – war der deutsche Zirkus Belli verantwortlich. Laut Kaps kam die Deutschlandtournee dank Zirkusdirektor Harri Belli zustande, der im letzten Winter in Spanien und Portugal gastiert hatte und dort anscheinend von der Compañía Kaps-Joham unterstützt worden war und nun aus Dankbarkeit in Deutschland seine technische Organisation „im Rahmen eines Kulturaustausches“ für den Gran Circo Español zur Ver-

26 *Wuppertaler Generalanzeiger*, undatiert, E 653, Nachlass Joham, MAE.

27 Interview Mistral, 24.9.2013.

28 Album 4, Nachlass Frankel, CMFH.

fügung stellte.<sup>29</sup> Organisiert wurde die Tournee Nati Mistral zufolge vom Düsseldorfer Künstleragenten Hans Tenno, mit dem Kaps und Joham bereits in den 1930er-Jahren zusammengearbeitet hatten.<sup>30</sup> Die erste Vorstellung fand am 24. Mai 1953 in Lüneburg statt, insgesamt kamen in den Tagen um Pfingsten an die 24.000 Zuseher\*innen.<sup>31</sup> Nati Mistral, die erneut als Sängerin für die Tournee engagiert war, erzählt, dass der Gran Circo Español im Schnitt eine Woche an einem Ort blieb, bevor er weiterzog. Das riesige Zirkuszelt sei rasch auf- und abgebaut gewesen, obwohl es von acht Masten getragen wurde und an die 6000 Personen fasste.<sup>32</sup> Insgesamt 124 Fahrzeuge garantierten die Mobilität von 244 Tieren und Artisten aus 14 Nationen und der aufwendigen Technik:

Raumlautsprecher, amerikanische Scheinwerferkanonen (die mit einem geheimen Linsensystem den Akteur in der Manege um Meter an den Zuschauer heranrücken) und die sensationelle drehbare Manege. Dreifach gestaffelte Bühne mit Schwebedekorationen, 984 wertvolle Kostüme in leuchtendem Gelb und Rot, die spanischen Lieblings- und Nationalfarben, ein Heer von Fahnen aller Nationen geben dem Deutschland-Gastspiel des ‚Circo Español‘ den Charakter einer Zirkus-Olympiade. Lichtenanlage: 32 Filmscheinwerfer sorgen für Lichteffekte in allen Farbnuancen.<sup>33</sup>

In der enormen Zirkuskuppel fand sich Platz für drei parallel laufende Nummern. Neben 18 Großdekorationen für die einzelnen Szenen war auch Buigas’ Brunnen wieder mit auf Tournee und schoss 18 beleuchtete und parfümierte Wasserfontänen in die Luft. Kaps’ erklärtes Ziel war es, „Farbfilm, Fernsehen und plastischen Film mit der Zirkusrevue zu übertreffen“. <sup>34</sup> Kaps hatte auch architektonisch Zirkus und Theater verbunden: Statt einer traditionellen Bodenbühne verfügte der Zirkus wie am Theater über eine erhöhte Bühne und einen Vorhang dahinter.<sup>35</sup>

Artur Kaps hatte im Wesentlichen die Revuenummern aus *Alles fürs Herz* der vergangenen Monate übernommen und in das Zirkusprogramm integriert. Franz Joham nannte sich nun hispanisiert Paco Joham und nannte in der Presse Wien als seine Heimatstadt. Sein Sketch *Hauskonzert* – Joham gab vor, zu einer Schallplattenaufnahme die Arie des Figaros zu singen – und der Telefonsketch *Digame* („Sprechen Sie“) wurden als zwei Hö-

---

29 *Wuppertaler Generalanzeiger*, undatiert, Nachlass Joham, E 653, MAE.

30 Interview Mistral, 24.9.2013.

31 Ausschnitt aus einer Lüneburger Zeitung ohne weitere Angaben, E 655, Nachlass Joham, MAE.

32 Interview Mistral, 24.9.2013.

33 Ausschnitt aus einer Lüneburger Zeitung ohne weitere Angaben, E655, Nachlass Joham, MAE.

34 Ibid.

35 Interview Mistral, 24.9.2013.

hepunkte der Show gewürdigt und seine Mimik, die gänzlich ohne Maske auskam, mit der des legendären Clowns Grock verglichen. Besonders schätzte das deutsche Publikum, dass Joham zusätzlich die Honneurs für die Direktion in „bestem Österreichisch“ übernahm.<sup>36</sup> Die Flamencotänzerin Laura Donoso beeindruckte mit ihren Darbietungen und einem Feuertanz, Rosl von Bischoff schlüpfte in das tanzende Puppenpaar *Rosi und Bob*, das der valencianische Künstler Regino Maas kreiert hatte und das für Verwirrung und Überraschung sorgte. Herta Frankel trat wieder mit ihren *Großen Künstlern in Kleinformat* auf, zu denen mittlerweile auch ein vom Braunschweiger Puppenmacher Harro Siegel gestalteter Lipizzaner samt Reiter der Spanischen Hofreitschule gehörte. Weitere Revueelemente waren Auftritte des Barcelona-Ballets und der „singende Torero“ Joaquín Calvo. Besonders begeisterten das Publikum die spanischen Lieder der jungen Nati Mistral, die in andalusischer Spitzentracht und traditionellem spanischem Haarschmuck auftrat. Zu den klassischen Zirkusnummern gehörten Roman Bait, der Einrad fahrend jonglierte, die katalanischen Clowns Babusio's, die ein Roboter-Restaurant inszenierten, Trapezkünstler\*innen, Akrobatinnen und verschiedene Tierdressuren.<sup>37</sup>

Die junge Sängerin Nati Mistral entdeckte Kaps in Madrid, als sie eine Marionettenvorführung besuchte, die Herta Frankel für Francos Enkel gab. Als Kaps eine Probe ihres Könnens hörte, engagierte er die 18-Jährige vom Fleck weg für die Deutschland-Tourneen von *Alles fürs Herz* und des Gran Circo Español. Für Nati Mistral war es die erste berufliche Verpflichtung ins Ausland und eine willkommene Gelegenheit, sich der äußerst strengen Kontrolle ihres Vaters zu entziehen – eine Erfahrung, an die sie sich gerne und lebhaft erinnert. Besonders populär wurde eine ihrer Nummern im Gran Circo Español, in der sie valencianische Orangen an das Publikum verschenkte – 1953 eine Rarität in Deutschland. Am Ende der Nummer baute sie einen kleinen Scherz ein: Sie reichte einem erfreuten Zuschauer eine der Orangen, nur um sie im letzten Moment wieder zurückzuziehen. Nachdem sie die restlichen Orangen verteilt hatte, kehrte sie noch einmal zu dem Unglücklichen zurück und entschuldigte sich mit den Worten, dass sie doch noch ein Geschenk für ihn hätte, worauf sie ihm einen Kohlkopf, eine Zwiebel oder Karotte – aber nicht die ersehnte Orange – überreichte. Das restliche Publikum lachte natürlich über den Spaß, der arme Gefoppte machte, laut Mistral, meistens gute Miene zum bösen Spiel.<sup>38</sup>

Im Interview erzählt Nati Mistral auch mehrere Anekdoten über die oft abenteuerliche Tournee des Gran Circo Español. Wie der Rest des Ensembles reiste sie in einem traditionellen Zirkuswagen, der nach Beendigung eines Gastspiels von einem Traktor zum nächstgelegenen Bahnhof gezogen und dort gemeinsam mit den Tierwaggons auf einen Spezialtransport

36 Ausschnitt aus einer Lüneburger Zeitung ohne weitere Angaben, E653, Nachlass Joham, MAE.

37 Programmheft, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

38 Interview Mistral, 24.9.2013.

aufgeladen wurde. Die Artist\*innen blieben während der gesamten Fahrt mit Traktor und Zug in ihrer rollenden Behausung. In Worms ereignete sich ein Unfall, den Nati Mistral mit viel Glück unbeschadet überstand. Während der abendlichen Fahrt zum Bahnhof, bemerkte sie, dass ihr Wagen hinter dem Traktor ins Trudeln gekommen war, und glaubte zuerst, der Fahrer würde betrunken Schlangenlinien fahren. Als sie jedoch aus dem Fenster blickte, bemerkte sie zu ihrem Entsetzten, dass sich ihr Wohnwagen vollständig vom Traktor gelöst hatte und nun herrenlos über die Landstraße schlingerte. Schließlich stürzte der Wagen in einen Friedhof neben der Straße, alle Fensterscheiben und fragilen Gegenstände zerbrachen, aber Nati Mistral konnte heil aus dem Wrack klettern, um nun im Dunkeln die Grabsteine zu erblicken – für sie ein unvergessliches Erlebnis. Der Traktorfahrer kam erschrocken angerannt, mit viel Not wurde der Zirkuswagen wieder auf die Straße gezerrt und schließlich zum Bahnhof gebracht, während Nati Mistral im Inneren des Wagens vor Schreck und Kälte zitterte.

Eine weitere Anekdote aus ihrer Zeit mit dem Gran Circo Español beruht auf einem sprachlichen Missverständnis im Restaurant. Der innere Zirkel der „Vieneses“ – Kaps, Diry, Frankel und das Ehepaar Joham – sprach mit Nati Mistral nur Spanisch, weshalb sie während der Tournee nur wenige Brocken Deutsch lernte. Eines Tages fragte sie ein Kellner während des gemeinsamen Mittagessens, ob sie noch etwas Butter wolle. Nati Mistral verstand statt „Butter“ aber „puta“ – Hure – und fühlt sich vom diensteifrigen Kellner schwer beleidigt, bis die belustigten Austro-Spanier\*innen die Situation aufklärten. Sie beschreibt die Direktion der „Vieneses“ folgendermaßen: „Kaps war Jude, er hatte schreckliche Angst, und deshalb kamen sie [...] nach Spanien.“<sup>39</sup> Kaps und Joham seien während der Tournee des Gran Circo Español auch nie nach Österreich zurückgekehrt. Kaps sei sehr distanziert, in sich gekehrt und autoritär gewesen. Friederike Diry habe sich als geniale Administratorin um alle organisatorischen Belange der Tournee gekümmert, und Kaps habe jeden ihrer Ratschläge befolgt. Das Ehepaar Joham hatte sich einen Campingwohnwagen gekauft und ging, laut Mistral, außerhalb der Arbeit seine eigenen Wege.

Weitere Stationen des Gran Circo Español waren Braunschweig und Hameln, im Juli gastierte der Zirkus in der Kleinstadt Wanne-Eickel im Ruhrgebiet, an der Carnaper Straße in Wuppertal und in Berlin am Funkturm. Franz Joham feierte dort seinen Geburtstag, indem er in spanischer Tracht mit zwei Kunstreitern des Zirkus in eine Sportbar in Halensee ritt und dort sein Pferd gespritzten Weißwein trinken ließ, was ihm natürlich Schlagzeilen einbrachte. Im August hielt der Zirkus in Duisburg und in der nordrhein-westfälischen Kleinstadt Rheydt. Das *Rheydther Tagblatt* lieferte am 18. August 1953 eine detailreiche Beschreibung, inwiefern sich der Gran Circo Español von traditionellen Zirkusdarbietungen unterschied:

---

39 „Kaps era judío, tenía un miedo horroroso y por eso se vinieron a España“ (ibid).



Zirkusprogramm – geschickt angelegt. Viele hundert Gäste, die wohl vor allem interessiert waren, die Bedeutung des Wortes ‚Revue-Circus‘ kennenzulernen, füllten gestern Abend das Acht-Masten-Zelt des ‚Circo Español‘ auf dem Harmonieplatz in Rheydt. Neu fanden sie zunächst das bühnenartige Podium, auf dem sich der größte Teil des Geschehens abspielte, den Vorhang im Hintergrund, der entweder Auftrittsgasse oder Trennungswand zwischen zwei Bühnenteilen war, und die Tatsache, daß artistische Leistungen und Dressuren entweder mit den verschiedensten Mitteln bildmäÙig ansprechend gemacht waren oder aber in einer Folge von rein unterhaltsamen Darbietungen ‚versteckt‘ serviert wurden. Beachtlich war schon beim Eröffnungstanz des Barcelona-Balletts die Bewegungsregie, die Art, wie die ‚Girl-Truppe‘ den zur Verfügung stehenden Bühnenraum bis in die letzte Ecke nutzte und wie mit sehr sparsamer Gestik begonnen und eine langsame Steigerung erzielt wurde. Dieser Methode blieb der ‚Circo Español‘ bis zum farbenprächtigten Schlussbild treu. Mit jedem neuen Programmpunkt führte er hin zur nächsten noch wirkungsvolleren Darbietung.<sup>40</sup>

Ebenfalls im August sang Nati Mistral im Neuen Westdeutschen Rundfunk, eine geschickte Werbung für den spanischen Zirkus.<sup>41</sup> In Köln gestaltete der Zirkus eine Benefizveranstaltung für Kinder im Krankenhaus der Dormagen-Stiftung: Im Garten des Krankenhauses wurde eine Manege mit Gittern errichtet, in der Harri Belli seine Seelöwen vorführte. Rosl von Bischoff trat mit ihrer Doppelpuppe *Rosi und Bob* auf, Herta Frankel mit ihren Marionetten. Weitere Auftritte folgten in Bochum, in Marl in Nordrhein-Westfalen, in Detmold und Worms, wo sich Nati Mistrals Unfall mit dem Zirkuswagen ereignete. Im September gastierte der Gran Circo Español in Steipe, Köln und Trier, im Oktober in Ludwigshafen und Stuttgart, im November in Nürnberg, am Ostendplatz in Stuttgart, in Frankfurt und Trier. Doch die erfolgreiche Tournee wurde von einem traurigen Ereignis überschattet: Fred Horst, seit dreizehn Jahren der Bühnenpartner Franz Johams, erlitt einen Schlaganfall und musste die Tournee vorzeitig abbrechen. Nach einem Aufenthalt im Spital kehrte er nach Österreich nach Graz zurück.<sup>42</sup> In den kalten Wintermonaten machte der Gran Circo Español Pause, das riesige Zirkuszelt für 6000 Personen war unmöglich zu beheizen. Herta Frankel war im Dezember 1953 noch mit ihren Marionetten in Mannheim und im Palladium in Düsseldorf zu Gast.<sup>43</sup>

---

40 Album 5, Nachlass Frankel, CMHF.

41 *Rheinische Post*, 7.8.1953, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

42 Interview Nati Mistral, 24.9.2013.

43 Terminkalender 1953, Nachlass Frankel, CMHF.



Abb. 63: Mit dem Gran Circo Español in Berlin 1954.



Abb. 64: Szenen aus dem Gran Circo Español: oben balancieren Tänzer\*innen auf Bällen, unten überreicht Nati Mistral eine Orange.



Abb. 65: Szenen aus dem Gran Circo Español: ganz links die Flamencotänzerin Laura Donoso, darüber gemeinsam mit Franz Joham; rechts daneben Franz Joham (3. v. l.) in spanischer Tracht und Herta Frankel (2. v. l.) beim Schlussapplaus.



Abb. 66: Die Logistik des Gran Circo Español.



Abb. 67: Das große Zirkuszelt.

#### 5.4 Engagiert am Obersalzberg – Herta Frankels Auftritte für US-amerikanische Truppen im März 1954 in Berchtesgaden

Herta Frankels Leitsatz für 1954, den sie in ihrem Terminkalender zu Jahresbeginn eintrug, lautete: „Wir sind, was wir erleben“ – und 1954 sollte tatsächlich ein erlebnisreiches Jahr für die „Vieneses“ werden.<sup>44</sup> Am 2. Jänner 1954 flog Herta Frankel nach Paris und trat dort mit ihren Marionetten in der bekannten Music Hall Bobino auf. Artur Kaps und Friederike Diry kamen wenige Tage später nach, um sich mit den internationalen Künstleragenten Roger Bernheim und Paul Dubas zu treffen, mit denen Kaps auch noch später in seiner Zeit als Regisseur und Produzent bei TVE bis zu seinem Tod 1974 zusammenarbeiten sollte. Gemeinsam mit Diry und Frankel besuchte er täglich verschiedene Shows und Revuen, auf der Suche nach Inspirationen und Künstler\*innen – ein Brauch, der europäische Impresarios bereits in den 1920er-Jahren wiederholt nach Paris geführt hatte. Von Paris reiste das Trio nach Antwerpen, um den Jongleur Bela Kremó zu treffen. Ende Jänner gab Herta Frankel in Brüssel ihr Debüt im Ancienne Belgique, das sehr erfolgreich verlief. Ab Februar trat die Kerngruppe der „Vieneses“ für einen Monat mit einer kleineren Revue am Hamburger Hansa Theater auf.<sup>45</sup> Ebenfalls noch in Hamburg absolvierten die „Vieneses“ einen Fernsehauftritt, den Herta Frankel in ihrem Terminkalender als „aufregend“ bezeichnete.<sup>46</sup>

Im März 1954 war Herta Frankel in Berchtesgaden im Hotel General Walker zur Unterhaltung der dort stationierten amerikanischen Truppen engagiert. Ein Vertrag, den sie am 25. Februar 1954 in München mit der Münchner Varieté-Agentur Müller-Deen für die Special Service Civ. Entertainment Berchtesgaden Recreation Area schloss, gibt Einblick in ihre Arbeitsbedingungen: Auftrag war die Truppenbetreuung im Gebiet Berchtesgaden von 1. bis 31. März 1954 für eine Gage von 350 Dollar. Dafür hatte sie wöchentlich acht Vorstellungen im General Walker Hotel am Obersalzberg zu geben. Eintreffen sollte sie in Berchtesgaden-Strub in der Strub-Kaserne.<sup>47</sup> Das General Walker Hotel war im Dritten Reich als Platterhof eines der prunkvollsten Hotels und mit einer Kapazität von nur 200 Gästen vor allem dem inneren Zirkel der SS-Elite vorbehalten gewesen. 1952 baute die U.S. Army das durch Bombenangriffe der Alliierten schwer beschädigte Hotel wieder auf und nutzte es als Armed Forces Recreation Center.<sup>48</sup> Gemeinsam mit Artur Kaps und Friederike Diry reiste Herta Frankel an den Obersalzberg. Die Künstler\*innen waren von den

44 Nachlass Frankel, CMHE.

45 Hamburger Abendblatt, 5.2.1954, Nachlass Kaps/Diry, CMHE.

46 Nachlass Frankel, CMHE.

47 Ibid.

48 Beierl 2010: 219 f.; Neul 1997: 105–109.

Örtlichkeiten der ehemaligen „Führer“-Residenz stark beeindruckt und machten zahlreiche Fotos der Bunkeranlagen, des befestigten Kellers des General Walker Hotels sowie des zerbombten Berghofs. Diese Aufnahmen – mit dem stolzen Kommentar „Wir waren da“ versehen – kontrastieren im privaten Album mit Schnappschüssen der sonnigen Winterlandschaft, Frankel, Kaps und Diry beim Spaziergang im Schnee oder beim Sonnenbaden auf der Terrasse des Hotels, kommentiert mit „Herrlich!“ und „Herrliche Tage“.<sup>49</sup>

Neben ihren Auftritten im Skyline Room im General Walker Hotel gastierte Herta Frankel auch im Fremdenheim Ausserstorfer, im Hotel Zum Türken am Obersalzberg (dem ehemaligen Hauptquartier der SS-Führerleibwache) und am Berchtesgadener Hof (dem ehemaligen Grand Hotel Auguste Victoria, das im Dritten Reich europäische Royalties, Politiker und Nazi-Granden, unter anderem auch Eva Braun, beherbergt hatte), der ebenfalls als Armed Forces Recreation Center diente.<sup>50</sup> Frankel hatte ihre Nummern *Große Künstler in Kleinformat* und *Hollywoodstars* im Programm. Der *Südost-Kurier* berichtete am 24. März 1954 über die Show, bei der auch Rosl von Bischoff mit der Doppelpuppe *Rosi und Bob* auftrat:

Marionetten entzückten Berchtesgadener Kinder. Auf der Bühne im amerikanischen Kino in Berchtesgaden steht in einem schwarzen Gesellschaftskleid eine schlanke Frau, die Spanierin Herta Frankel. Jemand reicht ihr eine etwa kniehohe Gliederpuppe, die einen Klavierspieler darstellt. An unsichtbaren Fäden hält sie, mit hoherhobenen Händen, den kleinen Mann. Der wird auf einmal lebendig, setzt sich an einen weißen Miniaturflügel. Ein Scheinwerfer flammt auf, umfaßt mit seinem Lichtkegel nur den kleinen Ausschnitt mit dem winzigen Instrument und der Puppe und läßt den großen Rest der Bühne ins Schemenhafte versinken. Und nun spielt der Kleine, und was er spielt, wird hörbar; die Töne scheinen direkt aus dem Flügel zu kommen, die Täuschung ist vollkommen! [...].<sup>51</sup>

Das Ehepaar Joham war Ende März 1954 in Berchtesgaden eingetroffen, zuvor hatten die beiden in Tirol in Kitzbühel Schiurlaub gemacht. Nun wurden gemeinsam die Vorbereitungen für die erneute Tournee mit dem Gran Circo Español angegangen. Nach einem Gastspiel in Mannheim reiste der Zirkus im April nach Holland. Die traditionellen Zirkusnummern stellte nun der Zirkus Mikkenie, Hollands größter Zirkus, der bereits 1949 und 1950 durch Spanien getourt war. Auch ein neues Zelt beherbergte nun die „Vieneses“ und den Zirkus Mikkenie. Sensation war das Tigerbaby Whiskey, das von der Hündin Asta geäugt wurde, weil seine leibliche Mutter es hatte fressen wollen. Im April, Mai und

49 Album 15, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

50 Neul 1997: 117 f.

51 Album 5, Nachlass Frankel, CMHF.



Juni absolvierte der Gran Circo Español Auftritte und auch Benefizveranstaltungen in Bergen, Vlissingen, Goes, Leiden, Breda, Delft, Gouda, Dordrecht, Eindhoven und s-Hertogenbosch.

Ab Mitte Juni war der Revuezirkus erneut in Westdeutschland unterwegs: Düsseldorf, Bonn, Leverkusen, Bochum, Kassel. Am 23. Juni 1954 berichtete die *Rheinische Post* in einem ausführlichen Artikel über die Zirkusshow, dass Herta Frankel ihre Hände mit 500.000 Peseten versichert hätte. Die Marionettistin trat auch 1954 wiederholt vor kranken Kindern in Spitälern auf. Der deutschen Presse nannte sie dabei folgenden biografischen Hintergrund als Motiv:

Die Spanierin Herta Frankel verlor in einer Novembernacht des Jahres 1944 in London bei einem Bombenangriff ihr Kind. Als sie vor den Trümmern des Hauses stand, unter denen ihr zweieinhalbjähriges Söhnchen begraben lag, empfand sie Schmerz über ihren Entschluss das Kind mit auf Tournee zu nehmen. Und sie legte im Stillen ein Gelübde ab – wann immer sie Gelegenheit haben würde, Kinder glücklich zu machen.<sup>52</sup>

Es ist anzunehmen, dass Artur Kaps mit dieser sentimentalischen Geschichte an das Mitgefühl des deutschen Publikums appellieren wollte. Sicher ist jedoch, dass Herta Frankel 1944 bei der *Compañía Kaps-Joham* in Spanien engagiert war und das Land nicht verließ. Tatsächlich konnten sie mit ihren Marionetten große Erfolge in Deutschland für sich verbuchen. Am 28. Juli trat sie in der *Deutschen Wochenschau* auf, am 15. August 1954 erhielt sie für ihr karitatives Engagement den päpstlichen Segen von Pius XII. durch den Berliner Bischof Wilhelm Westkamm: „Herta Frankel hat in allen Ländern in unzähligen Kinderkrankenhäusern in uneigennütziger Weise Vorstellungen gegeben, tausende Kinderherzen erfreut und ihnen ein unvergessliches Erlebnis bereitet.“<sup>53</sup> Im streng katholischen Spanien brachte ihr diese hohe kirchliche Auszeichnung enorme Reputation.

Nach einem Gastspiel am Berliner Funkturm Areal blieb der Gran Circo Español noch bis Ende August 1954 im Volkspark Hasenheide in Berlin. Im September folgten kürzere Engagements in Salzgitter, Goslar, Holzminden, Paderborn, Rüsselheim und Wiesbaden. Nach einem Aufenthalt in Frankfurt folgte das abschließende Engagement in Essen von Mitte bis Ende Oktober. Am 24. Oktober 1954 gab der spanische Zirkus dort seine letzte Vorstellung.<sup>54</sup>

Während ihrer Deutschland-Tournee trafen die Direktionsmitglieder der „Vieneses“ zahlreiche Künstler\*innen, die sie vermutlich noch aus den 1920er- und 1930er-Jahren

52 *Illustrierte Woche*, 26.6.1954, Album 5; *Kasseler Zeitung*, 16. Juli 1954, Nachlass Frankel, CMHF.

53 *Katholische Presseagentur*, August 1954, Nachlass Frankel, CMHF.

54 Interview Mistral, 24.9.2013.

kannten. In Hamburg verbrachten sie im Jänner oder Februar 1954 zwei Tage mit Ernst Matray und Maria Solveg, die 1933 aus Deutschland in die USA geflohen, mittlerweile aber zurückgekehrt waren.<sup>55</sup> In die Zeit ihres Berliner Gastspiels fällt ein Treffen mit dem deutschen Schauspieler Werner Krauß, das die „Vieneses“ stolz fotografisch festhielten.<sup>56</sup> Krauß, für viele seiner Zeitgenoss\*innen der größte lebende Schauspieler, war umstritten, weil der „gottbegnadete“ Schauspieler als Antisemit dem Nationalsozialismus nahegestanden und auch die Rollen mehrerer Juden im propagandistischen Hetzfilm *Jud Süß* übernommen hatte. Wie es zu dem Treffen zwischen Krauß und den „Vieneses“ kam und woher diese den Schauspieler (ursprünglich) kannten, ist leider nicht nachvollziehbar.<sup>57</sup> Im September trafen sie in Wiesbaden mit dem deutsch-österreichischen Kameramann und Fotografen Arthur von Schwertföhrer zusammen.<sup>58</sup> Bei diesen Treffen sticht ins Auge, dass die Direktion der „Vieneses“ auch nach Kriegsende sowohl Kontakte zu Verfolgten des Nationalsozialismus wie auch zu Kollaborateuren pflegte.

Herta Frankel arbeitete bereits ab 29. Oktober für einen Monat in Kopenhagen im Atlantic Palace, auf der Hollandbühne und im Lorry. Im Dezember trat sie mit ihren Marionetten in Den Haag, in Brüssel im Ancienne Belgique und Antwerpen auf. Weihnachten verbrachte sie in Gand, und ab Jänner folgte ein erneutes Engagement in Düsseldorf im Palladium. Der Heimweg nach Barcelona erfolgte einmal mehr über Paris, wo Kaps mit Erté die Stoffe für neue Kostüme besprach.<sup>59</sup> Mitte Jänner bis Anfang April verbrachten die „Vieneses“ in Barcelona, Herta Frankel arbeitete an neuen Puppennummern, Kaps, Joham und Diry bereiteten eine Tournee mit *El Carrusel Vienés* durch Spanien vor.

55 Der gebürtige Ungar Ernst Matray hatte zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Schauspieler und Tänzer mit Max Reinhardt gearbeitet, später mit Ernst Lubitsch eine eigene Filmgesellschaft gegründet. 1933 musste er als Jude mit seiner Frau, der Schauspielerin und Tänzerin Maria Solveg, in die USA fliehen, wo das Ehepaar in Hollywood als Choreograf\*innen arbeitete. Nach Europa zurückgekehrt, übernahmen beide ab 1953 Regieaufträge an Hamburger Bühnen (Weniger 2011: 36–38, 333 f.).

56 Album 15, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

57 Ibid.

58 Arthur von Schwertföhrer war einer der meistbeschäftigten Kameramänner der Zwischenzeit gewesen und hatte Größen wie Fred Zinnemann zu seinen Freunden und Schülern gezählt. Als erklärter Gegner des Nationalsozialismus war er jedoch 1934 mit Berufsverbot belegt worden, nachdem er noch im selben Jahr bei Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* mitgewirkt hatte. Nach Kriegsende ließ er sich in Wiesbaden nieder und eröffnete dort sein eigenes Fotostudio, wo er als Werbe- und Porträtfotograf, aber auch als Dokumentarfilmer arbeitete. Ob die „Vieneses“ Schwertföhrer beruflich für Werbe- oder Porträtaufnahmen trafen oder ihn noch aus der Zwischenkriegszeit aus Wien oder Deutschland kannten und privat besuchten, lässt sich anhand der erhaltenen Quellen nicht mehr nachvollziehen.

59 Terminkalender 1954, Nachlass Frankel, CMHF.

Keine\*r der „Vieneses“ war über die neuerliche Tournee erfreut: Friederike Diry hatte in einem privaten Album das „Wiedersehen mit Barcelona“ erleichtert mit „Mach mal Pause“ kommentiert.<sup>60</sup> Herta Frankel trug in ihrem Terminkalender neben dem Abreisedatum ein „Schade“ ein.<sup>61</sup>

Nach einer Hauptprobe am 6. April 1955 folgte die Compañía Kaps-Joham ihrer üblichen Route nach Zaragoza und Pamplona. Der nach Österreich zurückgekehrte Fred Horst wurde mittlerweile vom italienischen Komiker Gustavo Re ersetzt. Die Kompanie besuchte im Wesentlichen Orte, in denen sie bereits wiederholt aufgetreten waren: im April und Mai San Sebastián, Bilbao, Vittoria, Burgos, Valladolid, Salamanca, Caseres, Badajoz und Córdoba, im Juni und Juli Sevilla, Granada, Alicante und Valencia. Bereits während der Tournee wurde für die neue Revue *Campanas de Viena* geprobt. Kaps fuhr auch mehrmals nach Barcelona zurück, um die dort vor Ort nötigen Vorbereitungen zu leiten. Anfang Juli 1955 kehrten die „Vieneses“ nach Barcelona zurück und widmeten sich nun intensiv den Proben für ihre neue Revue.

### 5.5 *Campanas de Viena* und *Leyendas del Danubio* – Die letzten Produktionen der „Vieneses“ am Paralelo

Die noch verbleibenden Jahre der 1950er gestalteten sich für die „Vieneses“ wesentlich ruhiger als die vorangegangenen: Kaps und Joham inszenierten in Barcelona noch zwei große Revuen und reisten erneut mit einem eigenen Zirkus durch Spanien, nahmen von neuerlichen Tourneen außerhalb Spaniens jedoch Abstand. Vermutlich hatten sie die Reisejahre 1950 bis 1955 zu sehr erschöpft – Kaps und Joham zählten nun doch schon 47 und 49 Jahre, Diry sogar schon 62 Jahre –, vielleicht gestaltete sich ihre finanzielle Situation durch den großen Erfolg ihrer neuen Revuen *Campanas de Viena* („Glocken aus Wien“) und *Leyendas de Danubio* („Donaulegenden“) derart zufriedenstellend, dass Tourneen ins Ausland auch gar nicht mehr nötig waren. *Campanas de Viena* wurde am 23. Juli 1955 am Teatro Cómico unter der Produktion von Joaquín Gasa jr. uraufgeführt. Herta Frankel vermerkte in ihrem Terminkalender „Debüt Campanas de Viena, glänzender Erfolg“.<sup>62</sup> Die Madrider Tageszeitung *El Mundo* berichtete am 25. Juli 1955, dass die Kompanie über drei Stunden spielte und insgesamt 18 Vorhänge geben musste, weil das Publikum noch nicht nach Hause gehen wollte. Auch die Kritiker der barcelonischen Presse zeigten sich mit dem neuen Werk zufrieden:

60 Album 15, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

61 Nachlass Frankel, CMHF.

62 Nachlass Frankel, CMHF.

Kaps und Joham traten gestern Abend endlich wieder mit ihrer Kompanie auf und brachten ihre neue Revue ‚Campanas de Viena‘, in der sich Schönheit und Fantasie ein Stelldichein geben. Die Revue ist eine wunderbare Abfolge von Licht- und Farborgien, eleganten Szenen, Raffinessen, von szenischen und choreografischen Fundstücken. Die Revue, die in schwindelerregendem Rhythmus gehalten ist, quillt über von Szenen, die einen hohen Kunstsinn offenbaren.<sup>63</sup>

Das franquistische Blatt *Destino* ging sogar so weit, *Campanas de Viena* als die beste barcelonische Revue der letzten 15 Jahre zu loben.<sup>64</sup>

*Campanas de Viena* zeichnet sich durch aufwendig inszenierte Tanzszenen und beeindruckende Bühnenbilder aus. In der Szene *Carita de Porcelana* („Porzellangesichtchen“), deren Bühnenbild noch aus den 1930er-Tourneen mit *Alles fürs Herz* stammte, tanzten die Ensemblegirls vor verschiedenen überdimensionalen Objekten aus (scheinbarem) Porzellan, die Beispiele „typischer“ Porzellankultur aus Holland, China, Wien und Spanien verkörperten. An der Choreografie zum Walzer *An der schönen blauen Donau* von Johann Strauß Sohn wirkten 40 Tänzer\*innen mit. Die Nummer *Hasta los gatos* („Sogar die Katzen“) brachte einen von Franz Joham gesungenen Cha-Cha-Cha, der in jenen Jahren in Spanien als Modetanz populär wurde. *Hasta los gatos* wurde später in den 1960er-Jahren im spanischen Fernsehen erneut ein Hit. Eine Szene aus dem Leben des Malers Toulouse-Lautrec mit Dialogen und Tanz spielte, von Jacques Offenbachs berühmtem Can Can untermalt, im Pariser Moulin Rouge. Die Choreografien stammten von Joan Davis vom Opera House Theatre in Blackpool (einem der größten Variététheater Großbritanniens), Gisa Geert und Friedel Korpinsky. Auch die katalanische Diva Raquel Meller trug drei Lieder bei: *Los zapaticos rotos* („Die zerrissenen Schuhe“; Text: Artur Kaps, Musik: Augusto Algueró), *El tiempo pasará*, *Madam* („Die Zeit wird vergehen, Madam“; Text: Artur Kaps, Musik: Carlo Pezzi), *Las tres carabelas* („Die drei Karavellen“; Text und Musik: Augusto Algueró). Mit diesem

63 „Kaps y Joham, con su Compañía, reaparecieron, por fin, anoche, representando su nuevo espectáculo ‚Campanas de Viena‘, donde la belleza y la fantasía tienen su asiento. Es una maravillosa sucesión de orgías de luces y colores, de elegancias, de refinamientos, de hallazgos escénicos y coreográficos. La revista, llevada a un ritmo vertiginoso, abunda en cuadros que revelan un supremo sentido de arte“ (*La Vanguardia Española*, 24.7.1955).

64 „Wenn es um guten Geschmack geht, ist diese Revue allen anderen überlegen, die in Barcelona seit ungefähr 1940 aufgeführt wurden. Überlegen in ihrer Erlesenheit sogar den ersten Revuen der ‚Viieneses‘. [...]“. „En cuanto a buen gusto, esta revista es superior a todas las que han sido presentadas en Barcelona desde 1940 acá. Superior incluso, en cuanto a primor y exquisitez, a los primeros espectáculos presentados por los ‚Viieneses‘[...]“ (*Destino*, 30.7.1955; Nachlass Kaps/Diry, CMHF).

Auftritt nahm die legendäre Sängerin ihren endgültigen Abschied von der Bühne.<sup>65</sup> Franz Joham, Gustavo Re, der bekannte Filmschauspieler Beny Deus, der ab den 1940er-Jahren in mehr als 100 spanischen Filmen mitwirkte, Irene d’Astrea, Rosl von Bischoff, Maria Wronsky und Joaquín Calvo traten in insgesamt sieben komischen Szenen auf.

Herta Frankel hatte eine neue Marionettenshow einstudiert: *Estrellas del Mundo* („Weltstars“), zu der auch der Lipizzaner samt Reiter der Wiener Hofreitschule sowie eine riesige und kompliziert zu handhabende 18-köpfige Girl-Group-Marionette – alle Puppen bewegten simultan Arne und Beine – gehörten. Die letzte Szene *Mírate al espejo* („Schau in den Spiegel“) spielte sich vor einem Bühnenbild ab, in das an die 50.000 kleinere und größere Spiegel eingearbeitet waren, die im Scheinwerferlicht glitzerten.<sup>66</sup>

*Campanas de Viena* lief so erfolgreich, dass ab April 1956 eine neue Version der Revue als *Primavera en Viena* („Frühling in Wien“) auf die Bühne des Teatro Cómico kam. Kaps hatte für die 33 Szenen ein internationales Team aus Choreografinnen, Bühnenbildnern und Technikern zusammengestellt: Hazel Gee von den Folies Bergères Paris übernahm einige Choreografien zusammen mit Joan Davis, Dick Hurran und Bob Roper vom Londoner Palladium kreierten Bühnenbilder, für die Kostümentwürfe zeichnete ebenfalls Bob Roper und wieder einmal Erté aus Paris verantwortlich. Zum Ensemble zählten Franz Joham, die Sängerin Michele Marion, Irene d’Astrea, Herta Frankel, Renita Kramer (eine Varieteetänzerin der Folies Bergères, die in den 1930ern bereits mit Max Reinhardt gearbeitet hatte und für *Primavera en Viena* als verschiedenste (Doppel-)Puppen verkleidet auftrat), die Komiker Gustavo Re und Beny Deus. Die Bailora Laura Donoso und der Einradkünstler und Jongleur Roman Bait waren bereits mit dem Gran Circo Español auf Tournee gewesen. Das Ballett Schulte-Vogelheim (dessen Leiter Willi Schulte-Vogelheim in den 1940er- und 1950er-Jahren als Choreograf für mehrere deutsche Spielfilme gearbeitet hatte) und Eugene’s Flying Ballet aus London, das mithilfe dünner Drahtseile über den Köpfen des Publikums zu schweben schien, wirkten ebenfalls an der Neuversion von *Campanas de Viena* mit. Auch der Donauwalzer aus *Campanas de Viena* wurde neben der schon älteren Tanzszene *En las montañas del Tirol* („In den Bergen Tirols“) gebracht und bot dem Publikum alt-österreichisches Flair. In das Programm waren einige beliebte Klassiker wieder aufgenommen worden. So beinhaltete der Sketch *Siempre yo* („Immer ich“) eigentlich die alte Nestroy-Burleske *Die bösen Buben in der Schule*, die bereits 1942 das barcelonische Publikum begeistert und Franz Joham populär gemacht hatte. Als *Dos viejos amigos* („Zwei alte Freunde“) traten einmal mehr die seit 1943 bekannten Herren Pujades und Castells als spanische Version der Herren Fröhlich und Schön auf.

65 Interview Coll, 20.9.2013.

66 Programmheft und Album 15, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

*Primavera en Viena* lief bis 23. Juli 1956 im Teatro Cómico. Es war das erste Mal, dass eine Revue bzw. ihre Neuadaption in Spanien an einem Theater ein Jahr lang ununterbrochen gespielt wurde.<sup>67</sup> Die *Dernière* wurde mit Beiträgen verschiedener bekannter spanischer Künstler\*innen groß gefeiert: darunter der Radiosprecher Joaquín Soler Serrano, der Bariton Juan Gual, der bekannte barcelonische Theaterschauspieler Alejandro Ulloa (der in spanischen Synchronisationen von Hollywoodfilmen Robert Taylor seine Stimme lieh), die Balletttänzerin Pepita San Salvador, der Zauberkünstler Mr. Dublin und viele mehr.

An die ungewöhnlich lange Spielzeit am Teatro Cómico schloss eine einjährige Tournee durch Spanien an. Von September bis November 1956 gastierten die „Vieneses“ mit großem Erfolg in Madrid am Teatro Madrid. Kaps betonte in diesen Monaten Journalisten gegenüber immer wieder, dass Theater zu machen für ihn kein Beruf, sondern eine Berufung sei – und scheute dabei auch nicht vor klischeehafter Selbstüberhöhung zurück: „Für Kaps bedeutet, sich dem Theater zu widmen, jede Minute, jede Stunde des Tages und der Nacht im Dienst seiner Mission zu stehen. Es ist, wie dem Leben zu entsagen“.<sup>68</sup> Der Verlauf der Tournee von Dezember 1956 bis September 1957 lässt sich anhand der erhaltenen Quellen kaum noch rekonstruieren. Die „Vieneses“ machten jedoch ziemlich sicher an denselben Stätten Halt wie schon auf früheren Reisen durch Spanien. Bei ihrem Gastspiel in Valencia im Oktober 1957 wurden sie Zeugen einer der schrecklichsten Überschwemmungen, die Valencia je heimgesucht hatte. Von dem Ausmaß der Katastrophe erschüttert, stellten Kaps und Joham den Rettungsteams ihre tragbaren Verstärker zur Verfügung, um Informationen und Instruktionen an die Bevölkerung übermitteln zu können. Dieser Akt der Hilfsbereitschaft gewann ihnen für viele Jahre den Dank der valencianischen Bevölkerung.<sup>69</sup>

Mit *Leyendas del Danubio* („Donaulegenden“) nahmen die „Vieneses“ ihren endgültigen Abschied vom barcelonischen Paralelo. Die Zeit der großen Revuen war vorbei – das Kino, vor allem der Farbfilm, und das aufkommende Fernsehen waren die Gründe für den langsamen, aber unaufhaltsamen Niedergang der ehemals blühenden Revuekultur Spaniens. Viele Theater waren bereits in Kinos umgewandelt worden, ab den 1960er- und vor allem den 1970er-Jahren wichen viele der alten Spielstätten auch Diskotheken und Nachtclubs. Hatte Kaps in den 1940er-Jahren noch geglaubt, die Revue könnte dem Vordringen des Kinos die Stirne bieten – „Die Revue [...] ist heute das einzige dramatische Genre, die den Kampf mit dem Kino gewinnen kann. Denn sie besitzt neben den plastischen

67 *El noticiero universal*, 24.7.1956, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

68 „Para Kaps dedicarse al teatro es vivir todos los minutos, todas las horas del día y de la noche dedicado a su misión. Es como renunciar a la vida“ (*El noticiero universal*, 20.9.1956, Nachlass Kaps/Diry, CMHF).

69 *Las Provincias*, undatiert, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

Effekten, den Farben, den Liedern, etwas, das sie dem Kino überlegen macht: den direkten Kontakt mit dem Zuseher“ –, so musste er wie auch viele andere Theaterschaffende in den 1950ern erkennen, dass Kino und Fernsehen die Zukunft der Unterhaltungskultur bestimmen würden.<sup>70</sup> Zusätzlich übernahmen sich Kaps und Joham mit der kostspieligen Produktion. Die 40 Millionen Peseten, die die neue Revue laut Joham gekostet hatte, konnten durch die Einnahmen aus den Eintritten nicht mehr amortisiert werden.<sup>71</sup>

Am 21. Dezember 1957 feierte *Leyendas del Danubio* am Teatro Cómico als letzte Revue der „Vieneses“ ihre Premiere. Die Musik stammte diesmal vor allem von Schubert, Mozart und Liszt. Zu den Gestalter\*innen der Revue zählten wieder die Choreografinnen Hazel Gee und Gisa Geert sowie der Bühnenbildner Bob Roper. Kaps, der seit seiner Tournee durch England 1949 eng mit britischen Varieté Bühnen zusammenarbeitete, hatte die George Carden London Dancers vom Londoner Palladium eingeladen. Auch unter den Tänzerinnen des Ensembles und den Vedetten fanden sich diesmal zahlreiche Engländerinnen wie Edith Georges, Esther Nasing oder Christina Lockhardt. Zu den Höhepunkten der Revue gehörte die opulente Szene *Ascensión al trono* („Thronbesteigung“), die den österreichischen Sissi-Mythos zur Vorlage nahm, der in diesen Jahren durch die Sissi-Filme von Ernst Marischka mit Romy Schneider in der Rolle der jungen Kaiserin auch in Spanien populär geworden war: Sissi wird zur Kaiserin Österreich-Ungarns gekrönt – während sie die zahlreichen Stufen zum Thron emporsteigt, entfaltet sich hinter ihr eine mehrere Meter lange samtene Schleppe, die mit dem Doppeladler der österreichisch-ungarischen Monarchie bestickt ist. An den Seiten huldigen die Tänzerinnen des Ensembles als Hofdamen in historisierten Kostümen der jungen Kaiserin.<sup>72</sup> In *Palacio de la ilusión* („Palast der Illusionen“) schwamm eine Tänzerin in einem in die Bühne eingelassenen Wasserbecken, das mit drei Seitenspiegeln und einem Deckenspiegel ausgestattet war, in dem sich die Tänzerin spiegelte, ohne dass das Publikum klar sagen konnte, welches Bild nun das reale sei. Diese Idee stammte ursprünglich aus den Folies Bergères aus dem Jahr 1927. Hazel Gee hatte zu einer von Franz Liszt's *Ungarischen Rhapsodien* eine aufwendige Choreografie mit zahlreichen Tänzer\*innen entworfen. In *Canción immortal* („Unsterbliches Lied“) sangen Michele Marion und ein Frauenchor das *Ave-Maria* von Schubert, die Szene spielte im Inneren einer Kapelle, in der Michele Marion vor bunten Glasfenstern dem Chor zugewandt stehend auftrat. Für die komischen Szenen sei hier nur stellvertretend der

70 „La revista [...] es por hoy el género que puede ganarle la batalla al cine. Tiene junto a los efectos plásticos, el colorido, la canción, algo superior al cine: el contacto directo con el espectador“ (Artikel ohne weitere Angaben, Nachlass Joham, E75-03, MAE); *El noticiero universal*, 20.9.1956, CMHF.

71 *La Vanguardia*, 20.9.1984.

72 Interview Coll, 20.9.2013.

Sketch *Campeones del Hogar* („Heim-Meister“) erwähnt, in dem Franz Joham und Irene d’Astrea einen Geschlechterkampf zwischen Ehegatten vorführten. Der Sketch spielt am Frühstückstisch des sich zankenden Paares, der wiederum von einem Boxring umgeben ist. Der Hausdiener macht dabei den Schiedsrichter. Wie ein Boxkampf verläuft der Ehestreit in Runden: Einmal zieht der Ehemann, einmal seine Frau den Kürzeren. Schlussendlich gewinnt die Gattin mit der Drohung, ihre Mutter einzuladen, zu ihnen zu ziehen, was ihren Gatten endgültig k. o. setzt. Der Sketch stammte noch aus den 1930er-Jahren und war ursprünglich im jüdischen Wiener Milieu angesiedelt.<sup>73</sup>

Ein trauriger Verlust warf einen Schatten über diese sehr erfolgreichen Monate: Am 24. Februar 1958 starb Franz Johams Mutter, an der er sehr gehangen hatte. Kaps intensivierte 1958 seine internationalen Kooperationen: Im Februar fuhr er mit Friederike Diry für fast drei Wochen nach Paris, wahrscheinlich um sich dort nach neuen Attraktionen umzusehen und Künstler\*innen „einzukaufen“. Mitte März kam der Pariser Agent Roger Bernheim, mit dem Kaps regelmäßig zusammenarbeitete, auf Besuch nach Barcelona.<sup>74</sup> Währenddessen lief *Leyendas del Danubio* weiterhin erfolgreich im Teatro Cómico. Zur 333. Vorstellung am 22. Mai 1958, die auch vom Radio übertragen wurde, erschienen als Ehrengäste Hans Antel, Hannelore Bollmann, der österreichische Schauspieler Hans Moser samt Gattin und die deutsche Filmschauspielerin Heidi Brühl. Zahlreiche Fotos von jenem Abend zeigen Antel, Hans und Blanca Moser, Bollmann und Brühl mit Kaps, Diry, den Johams und Frankel beim gemeinsamen Feiern nach der Vorstellung.<sup>75</sup> Antel gab am Tag darauf zusammen mit Heidi Brühl ein Interview für die barcelonische Presse, in dem er zwar betonte, eigentlich inkognito auf Urlaub zu sein, zugleich aber anklingen ließ, dass er ein Filmprojekt in Spanien plane. Tatsächlich realisierte Antel noch im selben Jahr die Reisekomödie *Oooh ... diese Ferien*, die teils an der Costa Brava und in Barcelona spielte und in dem neben Heidi Brühl, Hannelore Bollmann und Hans Moser auch Franz Joham in einer kleinen Rolle als spanischer Zollbeamter mitwirkte.

Im Juni 1958 kam einmal mehr Kaps’ Mutter zu Besuch nach Barcelona. Am 20. Juli fand die Dernière von *Leyendas del Danubio* im Teatro Cómico statt, zu der auch Josephine Baker als Attraktion anreiste. Eine Woche später gastierte die Revue bis September im Teatro Madrid in Madrid.<sup>76</sup> Im August reiste Kaps mit Diry nach Brüssel, um sich dort die Vorstellungen des Moskauer Zirkus anzusehen, und danach in die Schweiz nach Lausanne, wo beide das Cabaret Tabaris besuchten. Eventuell knüpfte er bereits Kontakte für

73 Im deutschsprachigen Original treten auch die Herren Schwarz, Grün und Blau als Freunde des Gatten auf (Sketchbücher, Nachlass Kaps/Diry, CMHF).

74 Nachlass Frankel, CMHF.

75 Album 16a, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

76 *Dígame*, 29.7.1958, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.



sein nächstes Zirkusprojekt, das er im kommenden Jahr realisieren würde. Den Dezember verbrachten die „Vieneses“ in Zaragoza im Teatro Principal und in Valencia. Das neue Jahr begann die Kompanie mit Gastspielen in Valencia und San Fernando.<sup>77</sup>

Herta Frankel hatte bereits 1955 zusätzlich zu ihrer Arbeit bei *Campanas de Viena* mit eigenen Marionettenvorstellungen für Kinder begonnen, die sehr erfolgreich verliefen. Konsequenter verfolgte sie ihre Karriere als Puppenspielerin und gab immer mehr Vorstellungen für Kinder und Erwachsene in Barcelona und anderen katalanischen Städten. Im Oktober und November 1958 trat sie insgesamt neunmal mit ihren Puppen im spanischen Nationalfernsehen TVE auf.<sup>78</sup> Ihre Arbeit für das spanische Fernsehen sollte zwei Jahre später auch für Artur Kaps, Franz Joham und Rosl von Bischoff die Eintrittskarte bei TVE bedeuten.



Abb. 68: *Campanas de Viena* am Teatro Cómico.

<sup>77</sup> *Provincias*, 23.1.1959, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

<sup>78</sup> Terminkalender 1958, Nachlass Frankel, CMHF.



Abb. 69: Moulin Rouge aus *Campanas de Viena*.



Abb. 70: Franz Joham und Irene d'Astrea in *Hasta los gatos*.



Abb. 71: Franz Joham als Conférencier bei *Campanas de Viena*.

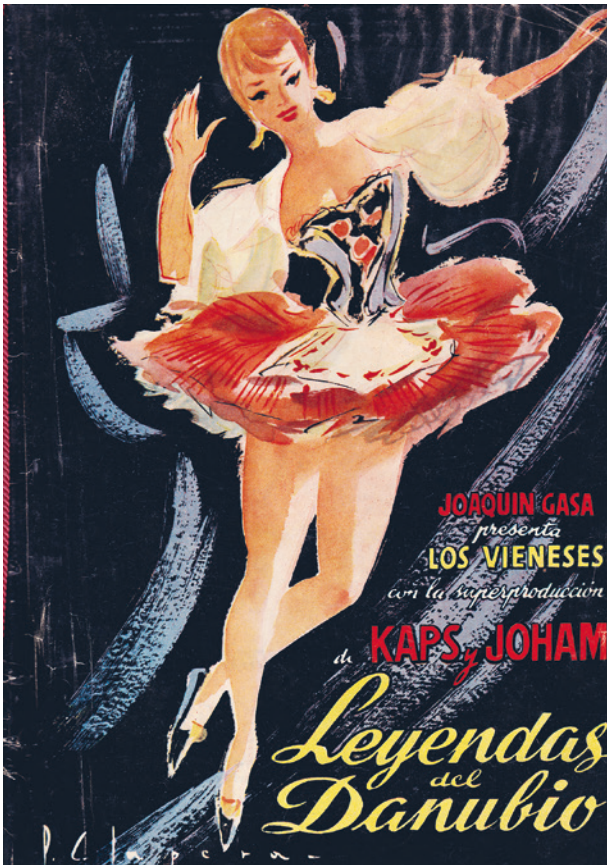


Abb. 72: Programmheft zu *Leyendas del Danubio*.



Abb. 73: *Ascensión al trono* aus dem Programmheft zu *Leyendas del Danubio*.



Abb. 74: Herta Frankel (rechts oben), unten *In den Bergen Tirols* aus dem Programmheft zu *Leyendas del Danubio*.



Abb. 75: Fotos von Artur Kaps, Franz Joham und Gisa Geert, der langjährigen Choreografin der „Vienneses“, aus dem Programmheft zu *Legendas del Danubio*.

## 5.6 „Reyes del Paralelo“ – Die Erfolgsgeschichte der „Vieneses“ am spanischen Theater – eine Analyse

Von 1942 bis 1959 zählte die Compañía Kaps-Joham zu den erfolgreichsten Revue-Ensembles Spaniens, von ihrem barcelonischen Publikum wurden die „Vieneses“ – trotz der Auszeiten, die sie sich und ihrem Publikum in Form von Tourneen durch Spanien, England, Portugal, Deutschland und Italien immer wieder einräumten – als „reyes del Paralelo“ bezeichnet, als „König\*innen des Paralelo“. Schon die erste Revue der „Vieneses“ *Todo por el corazón* hob sich aufgrund verschiedener Charakteristika, auf die im Folgenden näher eingegangen werden soll, deutlich von den in Spanien zu diesem Zeitpunkt üblichen Revuen ab. Kaps sollte in allen seinen folgenden Revuen bis Ende der 1950er-Jahre diese Unterschiede bewusst betonen und noch ausbauen.

Die dramaturgischen Bausteine für ihre Revuen hatten Artur Kaps und Franz Joham im jüdischen Wiener Kabarett der Zwischenkriegszeit kennengelernt und integrierten sie jahrzehntelang in ihre Produktionen für das Theater und später auch das beginnende spanische Fernsehen. Zu diesen zentralen Elementen zählte insbesondere die Figur des Conférenciers, der sein Publikum als charismatischer und humorvoller Führer durch das Programm der Revuen (und später auch der Fernsehprogramme bei TVE) begleitete. In den Revuen (und Musikprogrammen bei TVE) hatte Franz Joham diese wesentliche Aufgabe inne. Sein Handwerk als Conférencier hatte Franz Joham in Wien bei Fritz Grünbaum, dessen langjährigem Kollegen und Konkurrenten Karl Farkas sowie bei Franz Engel und Fritz Wiesenthal gelernt, die als geniale (Doppel-)Conférenciers bekannt gewesen waren. Es ist anzunehmen, dass deren Präsentationstechnik, Humor und Stil Franz Joham wesentlich beeinflussten. Klassische Doppelconférencen, in denen meist ein „Gescheiter“ und ein „Blöder“ gemeinsam aktuelle Ereignisse aufs Korn nahmen, ließ Kaps als Señor Pujades und Señor Castells ins Spanische transferieren. Das dazu gehörige Lied *¿Qué tal Señor Pujades Qué tal Señor Castells?* – im Original *Wie geht's Ihnen, Herr Fröhlich? Wie geht's Ihnen, Herr Schön?* – wurde in Spanien sowohl auf der Bühne als auch im Radio und ab den 1960er-Jahren dank der Musikproramme bei TVE erneut immens populär. Die beiden Figuren waren im Wien der Zwischenkriegszeit von Fritz Grünbaum und Franz Engel populär gemacht worden. Die Rechte dazu hatte sich Artur Kaps, wie bereits erwähnt, angeeignet, ohne seinem Koautor Fritz Grünbaum die ihm zustehenden Tantiemen zu bezahlen – eine Praxis, die durchaus häufiger vorkam. Dass Artur Kaps jedoch 1935 im Rahmen von *Alles fürs Herz* mit beiden Figuren auch sehr erfolgreich im nationalsozialistischen Deutschland auf Tournee gegangen war – während Fritz Grünbaum dort als Jude nicht mehr auftreten durfte –, hatte in der Wiener Kabarettszene einen veritablen Eklat ausgelöst, infolge dessen Artur Kaps nicht mehr an den jüdischen Etablissements

der Wiener Innenstadt als Regisseur in Erscheinung getreten war. Ein weiterer Hit, der zuerst jahrelang auf den spanischen Theaterbühnen und im spanischen Radio gespielt und später ebenfalls noch einmal im Fernsehen sehr erfolgreich wurde, war das Couplet *Los que viven del cordero*, im Original *Von was leben die Leut'*. Den Text dazu hatten Artur Kaps und Oskar Kanitz zur Musik von Artur Marcel Werau verfasst. In Wien hatte Franz Engel als Interpret das Couplet Anfang der 1930er-Jahre bekannt und beliebt gemacht. Ein ganz wichtiger Teil der Revuen der „Vieneses“ waren weiters Sketche, die im deutschsprachigen Original ganz klar im jüdischen Milieu der Zwischenkriegszeit angesiedelt waren. Sie sorgten auch in Spanien in den Revuen der „Vieneses“ und später in den Musikprogrammen im Fernsehen für die Heiterkeit, die beim spanischen Publikum so gut ankam und dem Publikum sorgenbefreite Momente eskapistischer Unterhaltung ermöglichte.

Die Revue war in Spanien, als sogenanntes „género frívolo“, in den gehobenen sozialen Schichten Spaniens bis in die 1940er-Jahre als frivoles, anrühiges Genre verpönt. Man assoziierte mit ihr auch eine gewisse Nähe zu sozial benachteiligteren Bevölkerungsgruppen, von denen man sich abheben wollte. In Barcelona kam noch dazu, dass sich aufgrund der Nähe zum Hafen gleich neben dem Paralelo das *barrio chino*, Barcelonas Arbeiter\*innen- und Rotlichtviertel, befand.<sup>79</sup> Zu Beginn des Jahrhunderts hatten viele Coupletsängerinnen neben ihrer künstlerischen Tätigkeit auch als Sexarbeiterinnen ihren Lebensunterhalt verdient. Aus diesen Gründen bevorzugte Barcelonas Bourgeoisie die altehrwürdigen Theater im Zentrum der Stadt, wie etwas das Liceu, das Romea, das Tívoli oder das Poliorama, die sich allein schon aufgrund ihrer Lage vom Paralelo, der kulturellen Arterie des „Proletariats“, abgrenzten.<sup>80</sup> Kaps offerierte nun dem barcelonischen Publikum ein elegantes, perfekt durchinszeniertes Spektakel ohne jegliche Spur von Frivolität, das als „*revista blanca*“ – als „familienfreundliche“ Revue – das Bürgertum mit der Revue aussöhnte und in Scharen zuerst ins Teatro Cómico und später ins Teatro Español strömen ließ.<sup>81</sup> Ganze Familien und sogar Nonnen und Priester besuchten Aufführungen der „Vieneses“.<sup>82</sup> Der spanische Theaterwissenschaftler Montijano Ruiz erklärt diese neue Begeisterung des Bürgertums für die Revue folgendermaßen:

Die Mittelklasse eilt tatsächlich in Scharen zu den Revuevorführungen, sobald die Revue einmal von allen geschmacklosen und obszönen Konnotationen, die sie noch aus der Vor-

79 Ausführlich und lebendig schildert Paco Villar die Geschichte des legendären barcelonischen Viertels im 20. Jahrhundert (Villar 2009).

80 Molner/Alberti 2012: 41.

81 Die Farbe Weiß stand in der moralische Bewertungsskala der Kino- und Theaterkritik der 1930er- bis 1970er-Jahre für „unbescholten“ oder „moralisch einwandfrei“.

82 Interview Feliu, 3.9.2013.



kriegszeit mitgebracht hat, frei ist und als soziale Praxis betrachtet wird, die Prestige bringt: [...] zu sehen und gesehen zu werden. Das Interesse der Mittelklasse wird sehr wichtig, wenn man bedenkt, dass das Theater in den ersten Jahren der Nachkriegszeit von dieser aufstrebenden Schicht lebt, die eine viel größere Kaufkraft besaß als jene einfachen sozialen Schichten, die oft aufhörten, die Revuetheater zu füllen, weil sie eher damit beschäftigt waren, ein Stückchen Brot aufzutreiben, um ihren Hunger zu stillen [...].<sup>83</sup>

Wichtiges Element dieser „revista blanca“ war der Humor Franz Johams und seiner Partner\*innen, der gehobener als der anderer Komiker\*innen am Paralelo war und das Publikum nie provozierte oder gar schockierte. Auch das weibliche Publikum, welches in Spanien das Revuetheater wegen seiner Obszönität zumeist gemieden hatte, fühlte sich von den Revuen der „Vieneses“ angesprochen. Herta Frankel hob in den späten 1950er-Jahren in einem Radiointerview die Bedeutung der Zuseherinnen für den Erfolg der „Vieneses“ in Spanien hervor: „Der Erfolg von ‚Primavera en Viena‘ und von allen Kaps-Joham-Produktionen beruht darauf, dass sie nicht nur den Männern gefallen, sondern auch den Frauen.“<sup>84</sup>

Ein weiterer entscheidender Faktor für den Erfolg der „Vieneses“ lag im Niedergang der einst glänzenden barcelonischen Revuekultur als Folge des spanischen Bürgerkriegs. Kaps und Joham hatten das Glück, zur richtigen Zeit an den richtigen Ort zu kommen: Sie fanden 1942 in Barcelona ein Vakuum im Genre der gehobenen Ausstattungsrevue vor, das sie mit ihren Produktionen füllen konnten. Der barcelonische Paralelo, der noch 20 Jahre vorher mit dem New Yorker Broadway verglichen worden war, konnte nach dem Bürgerkrieg aufgrund der franquistischen Repressionen, des Exils vieler Künstler\*innen und der Wirtschaftskrise nicht mehr an seine einstige Glanzzeit während der 1920er- und der ersten Hälfte der 1930er-Jahre anschließen:

83 „Efectivamente, la clase media acude en masa a las representaciones de revista una vez ésta ha sido liberada de todas las notas chabacanas y soeces anterior a la Guerra Civil y es considerada una práctica social que otorga prestigio [...] para ver y ser visto ante otros miembros de la comunidad. Su incidencia será importantísima si tenemos en cuenta, que el teatro durante los primeros años de la posguerra se nutre de esa clase media ascendente que poseía un poder adquisitivo superior a esas clases populares que dejaron en muchos casos de llenar los teatros de revista, más preocupados en buscar un trozo de pan con el que mitigar su hambre [...]“ (Montijano Ruiz 2010: 274).

84 „El éxito de ‚Primavera en Viena‘, y el de todas las producciones de Kaps y Joham, se debe a que no solamente gustan a los hombres, sino también a las mujeres.“ (Album Radiosketches, Nachlass Frankel, CMHF).

Der Paralelo bot ein kaltes und trostloses Bild, nur an den Feiertagen belebte sich die populäre Allee ein wenig. Die Mehrheit der Music Halls schloss im Laufe der 1940er-Jahre still ihre Türen. [...] Der Niedergang des Paralelo war eine unbestreitbare Tatsache, durchbrochen, wenn man so will, nur von vereinzelt aufsehenerregenden Triumphen, wie dem der Kompanie ‚Los Vieneses‘ [...].<sup>85</sup>

Die Impresarios, die die gehobene Ausstattungsrevue mitteleuropäischer Prägung in Barcelona in den 1920er- und 1930er-Jahren populär und den Paralelo über die Grenzen Spaniens hinaus berühmt gemachten hatten, waren nach dem Bürgerkrieg nicht mehr aktiv.<sup>86</sup> Der Paralelo als Vergnügungsmeile der Stadt erlebte ab den 1940er-, aber vor allem ab den 1960er-Jahren mit dem Aufkommen des Fernsehens einen rasanten Niedergang und seine schillernde Geschichte geriet jahrzehntlang in Vergessenheit. Erst in den letzten Jahren besinnen sich Künstler\*innen, Wissenschaftler\*innen und barcelonische Bürger\*innen erneut dieses bedeutenden kulturellen Erbes. In Madrid, das als Zentrum des franquistischen Staates weniger politischen, finanziellen und kulturellen Repressionen ausgesetzt war als die ehemalige anarchistische Hauptstadt Barcelona, gestaltete sich die gehobene Revuekultur in den 1940er-Jahren wesentlich lebendiger, was sicherlich mit ein Grund war, weshalb sich Kaps, Joham und ihre Kompanie schlussendlich in der Mittelmeermetropole und nicht in der spanischen Hauptstadt niederließen.

Von Bedeutung war weiters, dass Kaps und Joham in Barcelona an eine ganz spezifische katalanische Revuetradition anknüpfen konnten:

Im Gegensatz zur Madrider Revue, stellte die katalanische Revue ein wesentlich internationaleres Spektakel mit kosmopolitischem Flair dar, das fähig war, Scharen an Besucher\*innen anzulocken, Spanier\*innen und Ausländer\*innen, um sie mit überwältigenden Inszenierungen zu ergötzen, die auf musikalischen Szenen und zahlreichen Sketchen aufgebaut waren.<sup>87</sup>

85 „El Paral·lel ofrecia un aspecte fríu y desolador, salvo los días festivos en los que la popular vía se animaba algo más. La mayoría de los music-halls cerraron sus puertas en silencio a lo largo de la década de 1940. [...] La decadencia del Paral·lel era un hecho indiscutible, alterada, si se quiere, por algún triunfo sonado, como el de las revistas de la compañía ‚Los ‚Vieneses‘“ [...] “ (Villar 2009: 218 f.).

86 Der Autor, Impresario und Schauspieler Joaquim Montero i Delgado (1869–1942) und der Impresario Manuel Sagrañes waren nach dem Bürgerkrieg ins Exil gegangen. Auch die bedeutenden Impresarios Ferran Bayés (? – ?) und Eulogio Velasco (? – 1957) inszenierten in den 1940er-Jahren am Paralelo keine neuen Produktionen (Gallén 1985: 160). Die biografischen Hintergründe genauer zu beleuchten, gestaltet sich aufgrund fehlender Quellen äußerst schwierig.

87 „Frente a ella [la revista madrileña], la revista catalana se constituía como un espectáculo mucho

Die katalanische Revue kam im Gegensatz zur theatralen Tradition Madriids ohne ein durchgehendes, in sich geschlossenes Libretto aus, vielmehr verband sie einzelne, lose Szenen durch Sketche und ähnelte somit ungleich mehr dem Stil der opulenten Ausstattungsvorstellungen, den Kaps und Joham aus Wien mitbrachten. Da jedoch das von der Zarzuela geprägte Madrider Publikum eine abgeschlossene Handlung mit Anfang, Spannungsbogen und Ende gewohnt war, konnte sich der Erfolg der Compañía Kaps-Joham in der spanischen Hauptstadt bei weitem nicht mit ihrem Triumph in Barcelona messen.<sup>88</sup>

Ihr Beliebtheit beim barcelonischen Publikum konnten die „Vieneses“ noch steigern, indem sie gezielt katalanische Elemente in das Wiener Setting ihrer Revuen integrierten: sei es eine in den ersten Jahren des Franquismus verbotene Sardana in *Viena es así*, die legendäre Sängerin Raquel Meller in *Melodías del Danubio* und *Campanas de Viena*, die barcelonische Primaballerina Filo Feliu oder der „magische“ Springbrunnen des Architekten Carles Buigas i Sans in *Melodías del Danubio*, die Marionetten des Puppenmachers Lluís Fontanet i Bosch in *Sueños de Viena* oder den Komiker Beny Deus in mehreren späteren Revuen der 1950er-Jahre. Auch engagierte Kaps katalanische und spanische Textdichter, um die schon etwas betagten Sketche aus dem Wien der 1930er-Jahre zu übersetzen, zu aktualisieren und an den Geschmack des barcelonischen Publikums anzupassen oder neue Sketche für die Kompanie zu verfassen. Franz Joham, der auch als Conférencier durch die Revuen führte, betonte stets die große Dankbarkeit, die er und seine Kolleg\*innen dem spanischen und besonders dem katalanischen Publikum gegenüber verspürten. Im Lied *Soy español de corazón* („Im Herzen bin ich Spanier“) betont er zuerst noch auf Spanisch seine Verbundenheit mit dem katalanischen Publikum und baut dann im katalanisch gesungenen Refrain zahlreiche Anspielungen auf barcelonische Örtlichkeiten, regionale Bräuche und spezifisch katalanische Wörter ein. Auch der Schutzheiligen Kataloniens, der berühmten Schwarzen Madonna von Montserrat, huldigt er:

Soy español de corazón  
 Aquí tienen mis buenos amigos  
 Al mismo Franz Joham que vino de Viena,  
 como vuelven los hijos a casa  
 A ver a los suyos por la Noche-Buena.  
 Aquí mismo y en este escenario,  
 Hablando tu idioma, colme mis afanes,

---

más internacional y con aires cosmopolitas capaz de atraer a multitud de visitantes, nacionales y extranjeros, para deleitarse con deslumbrantes montajes contruidos a base de diversos cuadros musicales y algún que otro sketch“ (Montijano Ruiz 2010: 247).

88 Interviews Gallen, 11.7.2013; Jaraba 16.9.2011.

Y yo mismo me vi sorprendido  
 Del calido aplauso de los Catalanes.  
 A este pueblo Catalan,  
 Yo le debo lo que soy,  
 Y le brindo este refrán,  
 Que es de ayer como de hoy.  
 ¡Ay que soc, que mira, mira, Catala de corazón,  
 Y aqui digo ,antes vos altres: roda el mond y torna al Born‘  
 !Ay mi virgen ‚murenetá‘, Muntserrat de mis amores,  
 Que bunica es Barsezona y la Rambla de las Flores.<sup>89</sup>

In den 1940er- und 1950er-Jahren, in denen der Gebrauch der katalanischen Sprache in Katalonien vom franquistischen Regime unterdrückt und teilweise auch verboten wurde, stieß diese Liebeserklärung ans katalanische Publikum, seine Sprache und Kultur selbstverständlich auf große Begeisterung. Zahlreiche Benefizveranstaltungen in und um Barcelona, auf die ich später noch genauer zu sprechen kommen werde, festigten die Popularität der „Vieneses“ beim katalanischen Publikum zusätzlich.

Zu den Charakteristika, die die Revuen der „Vieneses“ von den traditionellen spanischen Versionen dieses Genres unterschieden, zählten auch der Einsatz der weiblichen Attraktionen, professioneller Bühnenbilder und Kostüme. Die spanischen Revuen der

---

89 Im Herzen bin ich Spanier.  
 Hier sehen meine guten Freunde  
 denselben Franz Joham, der aus Wien kam,  
 wie die Kinder nach Hause kommen, um zu Weihnachten die Ihren zu sehen.  
 Hier auf dieser Bühne,  
 deine Sprache sprechend, habe ich meine höchsten Ziele erreicht  
 und war überrascht  
 vom herzlichen Applaus der Katalanen.  
 Diesem katalanischen Volk  
 verdanke ich, was ich bin.  
 Und ich widme ihm diesen Refrain,  
 der gestern wie heute gleich ist.  
 Ich bin, schau, schau, im Herzen Katalane.  
 Und ich sage vor euch: Einmal um die Welt und zurück zum Born.  
 Meine schwarze Jungfrau, meine geliebte Madonna von Montserrat,  
 wie schön ist Barcelona und seine Rambla de las Flores“.  
 Originale Schreibweise inklusive orthografischer Fehler beibehalten (E73, Nachlass Joham, MAE). Die Rambla de las Flores ist ein Teil der berühmten Ramblas, Barcelonas Flaniermeile zwischen der Plaza de Cataluña und dem Meer. Der Born ist eines der ältesten Viertel im Herzen der Stadt.

1930er- und 1940er-Jahre setzten vor allem auf die Präsenz eines zentralen weiblichen Stars, der Vedette. Die restliche Handlung war um diese herum aufgebaut und nur von nachrangiger Bedeutung.<sup>90</sup> Kaps brach dieses Schema auf, indem er auf gleich mehrere (hauptsächlich weibliche) Attraktionen setzte: wie zum Beispiel in *Todo por el corazón* die Akkordeonistin Mignon und ihre Musikerinnen, die akrobatische Tänzerin Gigotte und die Vedetten Marika Magyari und Rosl von Bischoff, die sich als temperamentvolle Dunkle und fragile Blondine perfekt ergänzten. 1943 wurde die rothaarige Herta Frankel zunächst als Vedette, später hauptsächlich als Marionettenspielerin inkludiert, und ab *Carrusel vienés* traten in den späteren Revuen der Kompanie englische Vedetten wie Irene d’Astrea auf. Als männliche Stars agierten die Komiker Franz Joham und Fred Horst, später auch Gustavo Ré und Beny Deus. Kaps hatte sicherlich eine Begabung, einerseits junge Talente wie zum Beispiel Filo Feliu, Mary Merche oder Nati Mistral zu entdecken, andererseits alternen Diven wie Raquel Meller oder Josephine Baker noch einmal in ihrer ganzen früheren Herrlichkeit zu inszenieren.

Wegen der (Über-)Betonung der zentralen Vedette vernachlässigten spanischen Revuen oftmals Bühnenbilder und Kostüme: „Das Wichtige bestand aus der Vedette, dem spitzbübischen Verwirrspiel der Handlung und der Anmut der Musik. Die Bühnenbilder hingegen waren aus Papier, und man legte nicht viel Wert auf die Inszenierung“.<sup>91</sup> Die auf Holz gemalten und für spanische Verhältnisse aufwendigen Bühnenbilder von *Todo por el corazón* rissen das Publikum zu Begeisterungstürmen hin. Von diesem Erfolg ermutigt, sollte Kaps zukünftig noch mehr Gewicht auf spektakuläre und technisch neuartige Ausstattung legen: In den Revuen der 1940er- und 1950er-Jahre kamen unter anderem Feuerwerke, Schwarzlicht, überdimensionale Springbrunnen (*Fuentes de Buigas in Melodías del Danubio*), Eislaufflächen (mehrere Eiskunstlaufszenen in *Sueños de Viena*) oder verspiegelte Wasserbecken (*Palacio de Ilusión in Leyendas del Danubio*) zum Einsatz. Kaps engagierte Bühnenbildner und Kostümdesigner\*innen aus London, Paris und Rom, um mit den neuesten internationalen Trends mithalten zu können. Bei Entwurf und Anfertigung der Kostüme wurde größter Wert auf teure Stoffe, extravagante Schnitte und bis ins Detail perfekte Ausführung gelegt. Wichtig war auch, dass die Kleider der Damen zwar elegant-erotisch wirkten, aber in keinsten Weise die strengen Vorgaben der spanischen Zensur verletzen. Für Spanien ungewohnt war auch, dass die Ensemblegirls von Kopf bis Fuß in einheitliche Kostüme gekleidet waren. Der barcelonische Schriftsteller Marco Ordoñez, dessen Großvater als Violinist für die „Vieneses“ gearbeitet und seinen Enkel als

90 Gallén 1985: 158.

91 „[...] lo importante consistía en la vedete, el enredo picaresco del libro y la gracia de la música. Los decorados, en cambio, eran de papel y la presentación no se tenía en cuenta“ (Vizcaino Casas 1983: 166).

Kind zu ihren Aufführungen mitgenommen hatte, vergleicht die opulenten Settings der österreichisch-spanischen Künstler\*innen sogar mit dem Bühnenbild von Ernst Lubitschs Film *The Love Parade*:

Wenn ich die alten Fotos betrachte, die meine Großmutter wie einen Schatz hütete: Freitreppen aus falschem Perlmutter, die sich im Himmel über dem Schnürboden verloren, Reihen von Musikern in glänzenden Smokings, Tänzerinnen mit Haar von der Farbe gesponnenen Eigelbs und Oberschenkeln aus frischer Butter, luxuriöse Lichtspiele und sich drehende Bühnen, Eislaufflächen [...] und Bühnenbilder von Erté – all dies in einem leuchtenden Schwarzweiß, das an Lubitsch erinnerte, unsterblich gemacht, als wäre die Welt von ‚The Love Parade‘ auf einer barcelonischen Bühne mitten in einer Epoche der Einschränkungen und Rationierungen wieder auferstanden.<sup>92</sup>

Für Tempo, Kurzweil und Spannung sorgten auch rasche Wechsel zwischen Sketchen, musikalischen und tänzerischen Einlagen. Neu waren dabei neben den spektakulären Bühnenbildern auch die harmonische Kombination von Kostümen, die fortschrittliche Lichttechnik und vor allem die disziplinierten Tänzerinnen des Ensembles, die die Choreografie perfekt und simultan beherrschten. Im Spanien der 1940er- und 1950er-Jahre war dies sonst nur in den Revuen der großen Vedette Celia Gámez, die auch Artur Kaps sehr bewunderte, üblich.<sup>93</sup> Kaps antwortete in einem Interview, vermutlich im Jahr 1948, auf die Frage nach seinem Erfolgsgeheimnis:

Ja, wir realisieren unsere Revuen auf der Grundlage künstlerischer Würde und Schönheit. Eine Revue, die weder allein auf den farbenfrohen Witz setzt, noch zu sehr auf eine unmoralisch-schlüpfrige Ausrichtung, sondern eine Revue für alle Zuseher\*innen, wie fordernd sie auch sein mögen. Da jede Nummer einem unterschiedlichen Geschmack entspricht, nimmt sich das Publikum von der Revue, was ihm\*ihr am besten gefällt. Daher haben alle Nummern stets Erfolg. Alle haben stets einen Teil des Publikums, der garantiert applaudiert. Wir versprechen nie mehr, als wir geben können. Aber immer können wir mehr geben, als wir versprechen. [...] Für uns gibt es kein Publikum aus Valencia, aus Barcelona,

92 „Viendo las fotos que atesoraba mi abuela: escalinatas de falso nácar que se perdían en el cielo de los telares, hileras de músicos con smokings relucientes, bailarinas con cabello de huevo hilado y muslos de mantequilla fresca, lujosísimos juegos de luces, y pistas giratorios, y pistas de hielo, [...] y escenografías diseñadas por Erté, todo ello immortalizado en un blanco y negro fulgurante, lubitschiano, como si el mundo de ‚El desfile de amor‘ hubiera resucitado sobre un escenario barcelonés en plena época de restricciones y racionamiento“ (Ordoñez 2013: 324 f.).

93 Barcelona Deportiva, 17.3.1952 Nachlass Kaps/Diry, CMHF; Femenía Sánchez 1997: 246 f., 320; London 1997: 39.

noch irgendeiner Region. Es ist unser Publikum, das Publikum der Vieneses, und daher überall und immer freundlich zu uns.<sup>94</sup>

Man könnte dem noch ein Zitat Franz Johams aus dem Jahr 1943 hinzufügen, der in viel einfacherer Form und in geradebrechtem Spanisch die unterschiedlichen Zutaten einer erfolgreichen Revue benennt: „Heiterkeit, Musik und hübsche Frauen. Mit diesen Elementen leichter Triumph. Hier in Spanien war der Applaus groß.“<sup>95</sup> Gerade in den Hungerjahren der spanischen „posguerra“, nahmen die Kaps-Revuen – auch wenn die Kompanie in Spanien offiziell *Compañía Kaps-Joham* hieß, wurden ihre Revuen einer „Trademark“ gleich „Kaps-Revuen“ genannt – eine wichtige psychologische Aufgabe wahr, die ihre phänomenale Popularität zu erklären hilft. Die Revuen der *Compañía Kaps-Joham*, die ihr Publikum in glorreichere und romantischere Zeiten im fernen Wien der Vergangenheit entführten, wirkten durch ihre opulente Ausstattung mit luxuriösen Interieurs und Kostümen ungleich „exotischer“ als die meisten zeitgenössischen spanischen Revuen. Der Theaterwissenschaftler John London nennt diese Strategie der „Vieneses“ „visuellen Eskapismus“.<sup>96</sup>

Als wesentlicher Faktor trug auch Kaps' Erfahrung und sein außergewöhnliches Geschick im Umgang mit der Presse und anderen Massenmedien zum großen Erfolg der „Vieneses“ in Spanien bei. Die jahrzehntelange Präsenz der „Vieneses“ in spanischen Printmedien und im spanischen Radio hinterlässt einen schier unerschöpflichen Fundus an Reportagen und Interviews mit den zentralen Mitgliedern der Kompanie. Um Bernhard Fetz zu zitieren: „[...] wie wollte man öffentlichen Figuren gerecht werden, ohne eine Analyse der [...] medialen (Selbst)inszenierungen zu unternehmen und ohne diese als zur ‚Wahrheit‘ einer Biografie gehöriges Moment zu betrachten?“<sup>97</sup> In diesem Sinne möchte ich an dieser Stelle daher ausführlich auf die Öffentlichkeits- und Pressearbeit der *Compañía Kaps-Joham* eingehen.

94 „Sí, nosotros preparamos nuestra revista a base de dignidad artística y belleza. Revista que no se fundamenta ni en el chiste subido de color, ni en la situación resbaldiza hacia lo inmoral, sino una revista que pueden ver todos los espectadores por exigentes que sean. Después, como cada uno de los cuadros responde a un gusto distinto, el público toma de ellos lo que más prefiere, y por ello todos constituyen un éxito siempre, tienen todos un sector que los aplaude indefectiblemente. Nosotros no prometemos más de lo que podemos dar, pero siempre podemos dar más de lo que prometemos. [...] Por nosotros no hay publico de Valencia, ni de Barcelona, ni de ninguna región. Es público nuestro, de los „Vieneses“, y, por lo tanto, siempre amable con nosotros el de todas partes“ (Zeitungsausschnitt ohne weitere Angaben, E75-03, Nachlass Joham, MAE).

95 „[...] Alegría, música y mujeres guapas. Con estos elementos fácil triunfo. Aquí los aplausos fueron grandes [...]“. (Zeitungsausschnitt, vermutlich aus Albacete, 8.11.1943, E75-3, Nachlass Joham, MAE).

96 London 1997: 39.

97 Fetz 2009: 57.

Kaps bediente sich bei seiner Pressearbeit einiger grundlegender Strategien, denen er während seiner jahrzehntelangen Karriere als Regisseur und Produzent für Theater, Zirkus und Fernsehen treu blieb. Er verstand es intelligent, Konflikte mit der Zensur zu vermeiden. Kaps, Joham und diejenigen Mitglieder seines Ensembles, denen Kaps gestattete, Interviews zu geben, verhielten sich Journalisten gegenüber stets freundlich, jovial und betont bescheiden. Silvio del Arco de Izco, der als junger Mann die täglichen Einnahmen der „Vieneses“ kontrollierte, erzählt im Interview vom freundschaftlichen Verhältnis, das die „Vieneses“ mit Journalisten, vor allem denen, die für das Radio arbeiteten, pflegten.<sup>98</sup> Da Kaps in den 1930er-Jahren selbst bei Radio Wien mitgewirkt hatte, war ihm die weitreichende Bedeutung dieses Mediums bewusst. Er freundete sich mit bedeutenden Persönlichkeiten des katalanischen Radios an, darunter auch die sehr populären Moderatoren Gerardo Esteban und Joaquín Soler Serrano oder der für seine „radionovelas“ bekannte José Mallorquí.<sup>99</sup> Joaquín Soler Serrano wirkte 1947 bei Kaps Musikshow *Soñando con musica* mit. Revuen und Musikshows der „Vieneses“ wurden auch live im Radio übertragen und kommentiert, zum Beispiel am 4. Februar 1946 die Benefizveranstaltung zugunsten österreichischer Kinderspitäler oder am 12. Mai 1958 anlässlich der 333. Vorstellung von *Leyendas del Danubio*. Gerne luden Kaps und Joham Journalisten in ihre Garderoben oder auch in ihre Tiroler Stube, den sogenannten „camerino tiroles“, im Teatro Español ein. Silvio del Arco de Izco erzählte des Weiteren, dass Kaps und Joham durchaus auch für eine positive Berichterstattung bezahlt hätten – vielleicht auch durch die zahlreichen großflächigen Werbeeinschaltungen, die Kaps und Joham in verschiedenen spanischen Zeitungen in Auftrag gaben.<sup>100</sup>

Ganz wesentlich punkteten die „Vieneses“ bei der Presse mit den Sympathiewerten Franz Johams, mit seiner komischen Mimik und seinem gewinnenden Lachen, mit denen er Publikum und Journalisten gleichermaßen für sich begeistern konnte. *La Voz de España* schrieb um 1944: „Franz Joham ist ein extrem sympathischer Mensch. Das weiß ganz Spanien. Mehr noch als mit seinem angeborenen Humor oder seinem feinen Spiel gewinnt er sein Publikum mit seiner Sympathie.“<sup>101</sup> Im selben Artikel erklärt Artur Kaps der Presse auch die Bedeutung Franz Johams als „roter Faden“ der Revuen und beruft sich dabei ebenfalls auf die Sympathiewerte des Komikers:

98 „familiaridad con los periodistas, sobre todo con los de la radio“ (Interview del Arco de Izco, 12.4.2013).

99 Radionovelas, Fortsetzungsromane, die eigens für das Radio geschrieben wurden, waren in den 1940er-Jahren immens populär und konnten während ihrer Sendezeit das Arbeitsleben gänzlich zum Erliegen bringen (Bernecker 2010a: 209).

100 Interview del Arco de Izco, 12.4.2013.

101 „Franz Joham es un hombre extremadamente simpático. Esto lo sabe toda la España. Más que sus gracias ingenuas, que sus chistes de fino acticismo, los públicos están ganados por su simpatía.“ (Zeitungsausschnitt, undatiert, E75-3, Nachlass Joham, MAE).



Klar, dass die Revue, wie ich sie verstehe, aufgewertet wird durch einige unbestreitbare, ewig junge Melodien und einen Künstler, der als inkarnierter ‚roter Faden‘, von dem auch Goethe spricht, alle Teile harmonisch und einheitlich verbinden soll. [...] Wir haben diesen inkarnierten ‚roten Faden‘ in der Sympathie Franz Johams, der täglich noch mehr Gefühl in seine Arbeit legt [...].<sup>102</sup>

Als besonders drollig wurden auch Johams fehlerhaftes Spanisch und sein starker Akzent, der mit den Jahren zu seinem Markenzeichen werden sollte, wahrgenommen und in frühen Interviews aus den Jahren 1942 bis 1945 teilweise auch wortwörtlich wieder gegeben: „Ah!‘ sagt er in einem kaum verständlichen Kauderwelsch – ‚Das spanische Publikum sehr sympathisch. Wir glaubten nicht, dass hier Revue gefallen würde. Wir kamen wenige Tage und jetzt sind wir schon viele Monate hier‘.“<sup>103</sup>

Schon bald nach ihrer Ankunft in Spanien begannen die „Vieneses“, ihre Popularität für Wohltätigkeitsveranstaltungen zu nutzen, über die in der Presse ausführlich berichtet wurde. Zu den ersten karitativen Aktivitäten zählte am 29. Juli 1943 anlässlich der fiesta mayor des Paralelo eine Essensausgabe an mittellose alte Menschen, bei der die Stars persönlich die alten Damen und Herren als Kellner\*innen bedienten.<sup>104</sup> Danach gaben Rosl von Bischoff, Elisabeth Pickhardt und Marika Magyari vor den Gästen noch unentgeltlich ein Ständchen.<sup>105</sup> 1946 trat Herta Frankel zum ersten Mal mit ihren Marionetten vor den kleinen Patient\*innen des Kinderspital San Juan de Dios in einem der Außenbezirke Barcelonas auf.<sup>106</sup> Diesen beiden frühen Beispielen sozialen Engagements sollten noch unzählige weitere in Spanien, Deutschland, Holland und Italien folgen. Herta Frankel wurde 1957 in Anerkennung ihrer karitativen Bemühungen durch den Berliner Erzbischof Westkamp der päpstliche Segen übermittelt. Diese kirchliche Auszeichnung brachte Herta Frankel im streng katholischen Spanien immense Reputation. Im Wochenblatt *Aire Libre* vom 8. Februar 1960 meinte sie gegenüber der Journalistin Cruz de Tenerife, dass der

102 „Claro que la revista como yo la recibo, valorada por unas melodías indiscutibles, de eterna primavera y un artista que sea el ‚hilo encarnado‘ de que hablaba Goethe para reducir a armonía y unidad todas las partes.[...] Nosotros tenemos este ‚hilo encarnado‘ en la simpatía de Joham que cada día parece poner más emoción en su trabajo [...].“

103 „;Ah!‘ – dice entre un chapurreo apenas comprensible – ‚El público español muy simpático. No creíamos que aquí gustaría revista. Y llegamos poco días y ya estamos muchos meses.‘“ (Zeitungsausschnitt ohne weitere Angaben, E75-3, Nachlass Joham, MAE).

104 Eine fiesta mayor ist in Spanien ein jährliches Stadt- oder Dorffest, das manchmal bis zu einer Woche lang gefeiert wird. In größeren Städten begehen auch die einzelnen Stadtteile ihre eigene fiesta mayor.

105 Zeitungsausschnitt ohne weitere Angaben, 579-2, Nachlass Joham, MAE.

106 Die „Vieneses“ hatten in diesem Spital bereits 1943 eine Wohltätigkeitsveranstaltung gegeben.

päpstliche Segen zu den schönsten Erinnerungen ihres Lebens zähle. Sie habe in den letzten Jahren mehr als 500 Krankenhäuser besucht, um dort unentgeltlich mit ihren Marionetten aufzutreten: „Mir kommt das, was ich gemacht habe, als nichts Außergewöhnliches vor. Ich betrachte diese Werke der Wohltätigkeit als Verpflichtung aller Künstler\*innen gegenüber jenen, die leiden“.<sup>107</sup>

Die „Vieneses“ nahmen auch pressewirksam an sportlichen Veranstaltungen teil oder organisierten selbst Aufmerksamkeit erregende Spektakel. Am 1. April 1944 lud der berühmte Torero Manolete die Mitglieder der *Compañía Kaps-Joham* in die *Arena Barcelonas* ein. Auch Joham versuchte sich im Jahr 1946 im Stierkampf, allerdings nur an einem Jungstier. Eine barcelonische Tageszeitung berichtete am nächsten Morgen über den „Wiener, der sich als Torero versuchte“. Joham verriet im Interview, dass ihm die Stierkämpfe so gut gefielen, dass „er, wenn er statt in Wien in Sevilla geboren wäre, Torero geworden wäre“. Das Ehepaar Joham betonte Journalisten gegenüber gerne seine Sportlichkeit – Franz Joham ließ sich bevorzugt beim Schifahren, Reiten, beim Tennismatch mit dem französischen Jazzmusiker Bernhard Hilda, beim Fußball spielen oder eben in der Stierkampfarena ablichten, Rosl von Bischoff machte als (Spring-)Reiterin hoch zu Ross oder als Schifahrerin eine elegante Figur.<sup>108</sup>

Die Selbstinszenierung als Wiener Künstler\*innen gehörte zum Standardrepertoire im Umgang mit der Presse. Die „Vieneses“ gaben sich als gebildet, kultiviert, international und weitgereist, betonten, wie viele Sprachen sie beherrschten, traten dabei aber bewusst bescheiden auf und punkteten mit „Wiener“ Humor und Charme. Der Umgang mit biografischen Fakten wurde dabei grundsätzlich nicht sehr streng gehandhabt bzw. im Interesse der Kompanie geschönt. Die ärmliche Kindheit von Artur Kaps im jüdischen Bezirk Wiens oder die bescheidene Herkunft Franz Johams waren nur in ganz wenigen Interviews in den Jahren der „posguerra“ Thema. Lieber erfand sich der „Mastermind“ der „Vieneses“ gegenüber der Presse ein glamouröseres Aufwachsen als Sohn eines berühmten Wiener Impresarios. Auch Herta Frankel gab sich der spanischen Presse gegenüber stets als Wienerin aus, obwohl sie nur ihre ersten drei Lebensjahre in Wien verbracht und dann in Deutschland aufgewachsen war. Zusätzliche internationale Legitimation erhielten Kaps und Joham durch ihre angeblichen Freundschaften mit Max Reinhardt, Otto Preminger und Billy Wilder, derer sie sich im späten Franquismus vor Journalisten wiederholt brüsteten. In den ersten Jahren des franquistischen Regimes hätten Freundschaftsbezeugungen für jüdische Künstler\*innen der Kompanie mehr geschadet als genützt.

107 „A mí no me parece nada extraordinario lo que he hecho. Yo considero una obligación de todo artista hacer estas obras de caridad a los que sufren.“ (Nachlass Frankel, CMHF).

108 „[...] el vienés que probió a ser torero“ und „Tanto, que si en vez de nacer en Viena, yo hubiera nacido en Sevilla, yo sería ,torrero.“ (Zeitungsausschnitt ohne weitere Angaben, E655, Nachlass Joham, MAE). Verschiedene Zeitungsausschnitte, E655, Nachlass Joham, MAE.

Wichtig bei der Selbstinszenierung waren auch die unterschiedlichen Rollen, die jede\*r Einzelne von ihnen gegenüber der Presse spielte und die als Gesamtes ein breites Spektrum künstlerischer und menschlicher Qualitäten abdeckten. Kaps hüllte sich dabei in den Nimbus des genialen, ständig beschäftigten Regisseurs und Produzenten, der keinen Urlaub kannte, in seiner Arbeit vollkommen aufging und ständig neue Ideen ausbrütete. Joham trat der Presse gegenüber als das menschlich greifbare Gegenstück des distanzier-ten Künstlers Kaps auf, der in seiner sympathisch-kordialen Persönlichkeit die „Seele“ der Kompanie darstellte. Im Gegensatz zu Artur Kaps scheute er sich auch nicht, in Interviews seine einfache Herkunft zuzugeben, was ihm gerade von Seiten des weniger privilegier-ten Publikums zusätzliche Sympathien eintrug. Rosl von Bischoff als elegante Ehefrau von Franz Joham – ideale Gefährtin auf der Bühne und im Leben – verkörperte die trotz ihrer adeligen Herkunft und ihres Ruhms bodenständige und warmherzige Gattin, ein Rollenstereotyp, das sich im chauvinistischen Franquismus gut verkaufte. Herta Frankel schließlich repräsentierte die vielseitige und mysteriöse Diva, die als „vestalische“ Künst-lerin mit dem Theater verheiratet war, dem sie ihr Leben opferte. Dass Frankel eigent-lich die Lebensgefährtin des als verheiratet auftretenden Kaps war, kam in der spanischen Öffentlichkeit nie zur Sprache. Auffallend ist, dass Friederike Diry, die in Spanien als „la Señora Kaps“, als Ehefrau von Artur Kaps, galt, keine Interviews gab: Vielleicht waren ihre Spanisch-Kenntnisse zu bescheiden, vielleicht passte die deutlich ältere, etwas korpulente Dame nicht zum öffentlichen Bild der erfolgreichen Revuestars, vielleicht scheute das Or-ganisationsgenie der „Vieneses“ einfach nur den Presserummel.

In fast allen Interviews, die die „Vieneses“ von 1942 bis 1960 der spanischen Presse ga-ben, priesen sie ihr Gastland und vor allem Barcelona in den höchsten Tönen und hatten insbesondere für das spanische Publikum nur Lobeshymnen übrig. So erzählte zum Bei-spiel Herta Frankel in *Lecturas* am 23. September 1943 – noch mit italienischen Einspreng-seln in ihrem Spanisch –, sie sei mit verschiedenen Ensembles durch die ganze Welt gereist und habe sich aber ständig gefragt, wo sie denn eines Tages für immer bleiben wolle:

Oft, oft habe ich mich gefragt: ‚In welchem Land würde ich für immer leben wollen?‘ Aber das ideale Land für mich habe ich nie gefunden. Alle Städte haben früher oder später etwas, das stört ... Und trotzdem habe ich in Spanien die Stadt gefunden, in der ich mir wünsche, für immer zu wohnen, mein Leben lang. Das ist Barcelona.<sup>109</sup>

109 „Muchas veces, muchas ... Yo pensaba ¿En qué país yo podría vivir para siempre? Ma non encontra-ba el ideal para mí ... Todas las ciudades tienen algo que más tarde o más temprano molesta ... Sin embargo he encontrado en España la ciudad en que yo desearía vivir siempre ... tutta la vida. Es Barcelona.“ (Nachlass Frankel, CMHF).

In einer ausführlichen Reportage über Franz Joham, die vermutlich Ende 1946 in einer Tageszeitung aus Ávila erschien, urteilte dieser über das spanische Publikum: „Das spanische Publikum ist sehr verständnisvoll und sehr intelligent.“ Und weiter: „Und ich fühle mich so wohl hier.“<sup>110</sup> Seine Frau Rosl von Bischoff sagte gegenüber dem Provinzblatt *Llobregat* um 1948: „[...] Euer herrliches Spanien kennenzulernen, mit seiner Sonne, seinen Bräuchen, und seinen so unglaublich freundlichen und höflichen Einwohner\*innen. Können Sie schreiben, dass ich Spanien liebe, als wäre es mein zweites Heimatland?“<sup>111</sup> Der spanische Brauch, der die „Vieneses“ am meisten beeindruckte, war der Stierkampf. Journalisten gegenüber betonten sie stolz ihre Freundschaft mit den bekannten Toreros Manolete und Carlos Arruza. Herta Frankel begeisterte sich auch pressewirksam für spanische Dichtkunst – vor allem für Calderón, Lope de Vega und Tirso de Molina – und klassischen spanischen Gesang.

Aber nicht nur ihre Vorliebe für den Stierkampf und die Wertschätzung für spanische Kunst und Kultur wurden von den „Vieneses“ immer wieder betont, auch katholische Autoritäten und Gläubige wurden mit Hinweisen auf die (vermeintliche) Religiosität der „Vieneses“ beglückt. Weder in den Nachlässen von Kaps, Diry, Frankel oder den Johams finden sich Hinweise auf besondere Religiosität. Obwohl protestantisch getauft, erklärte Herta Frankel 1944 in einem Interview, welchen unvergesslichen Eindruck die Kapelle der Virgen del Pilar in Zaragoza auf sie gemacht habe „Mich hat diese Kapelle so unbeschreiblich berührt, dass ich sie nie vergessen werde. Auf meinem Nachtkästchen habe ich immer ein Bild von unserer Señora del Pilar. Und das gleiche Bild habe ich an meine Mutter gesendet.“<sup>112</sup> 1948 konvertierte sie öffentlichkeitswirksam zum Katholizismus, allerdings eher aus Kalkül denn aus religiöser Überzeugung. Sie sei, so zumindest die Mitarbeiter\*innen ihrer Marionettenkompanie, zeitlebens nicht besonders gläubig gewesen.<sup>113</sup>

Dank dieser geschickten Strategien und Selbstinszenierungen konnte Kaps sich auf eine positive, oft sogar euphorische Berichterstattung in der spanischen Presse und auch im spanischen Radio verlassen. Kritische oder gar negative Beiträge über die „Vieneses“ gehören im Zeitraum von 1942 bis 1960 zu den absoluten Ausnahmen. Und auch auf Tourneen durch England, Deutschland, Italien oder Portugal verstand es der erfahrene Produzent

110 „Es muy comprensivo y muy inteligente.“ Und weiter: „¡Y me encuentro aquí tan a gusto ...“ (Zeitungsausschnitt ohne weitere Angaben, E75-03, Nachlass Joham, MAE).

111 „[...] conocer a vuestra magnífica España, con su sol, sus costumbres, y sus habitantes tan gentiles y caballeros. ¿Puedo poner que quiero a España como si fuera mi segunda patria (Zeitungsausschnitt, undatiert, E 75–03, Nachlass Joham, MAE).

112 „[...] me dio tan inefable impresión que no podré olvidarla nunca. En mi mesa de noche tengo siempre una imagen de Nuestra Señora del Pilar. Y otra igual le envié a mi madre.“ (*Dígame*, undatiert, wahrscheinlich November 1944, Nachlass Kaps/Diry, CMHF).

113 Interviews Gálvez 5.1.2011, 9.6.2013; Gómez 9.1.2011.

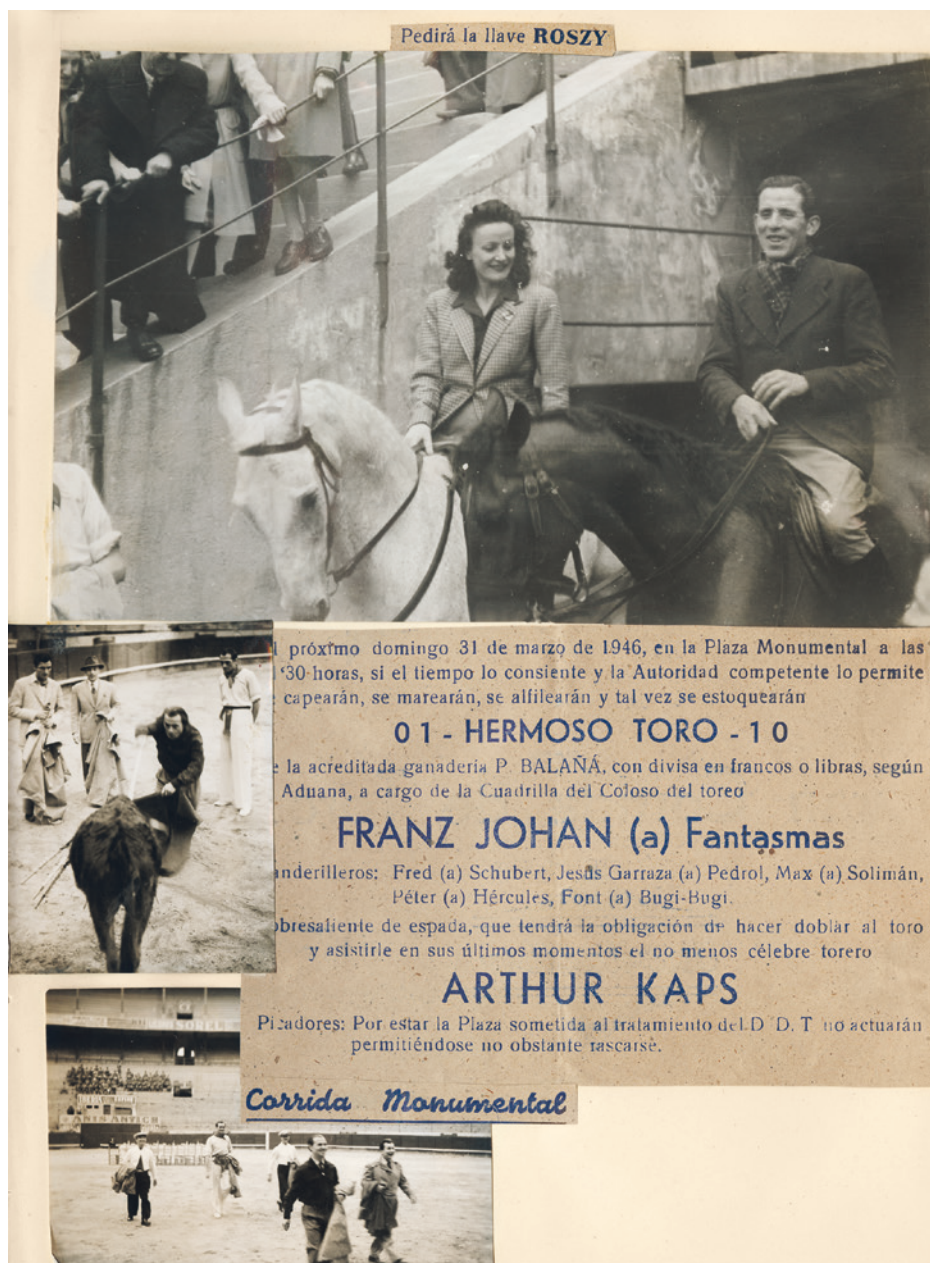


Abb. 76: Rosl von Bischoff und Franz Joham in der Stierkampfarena 1946.

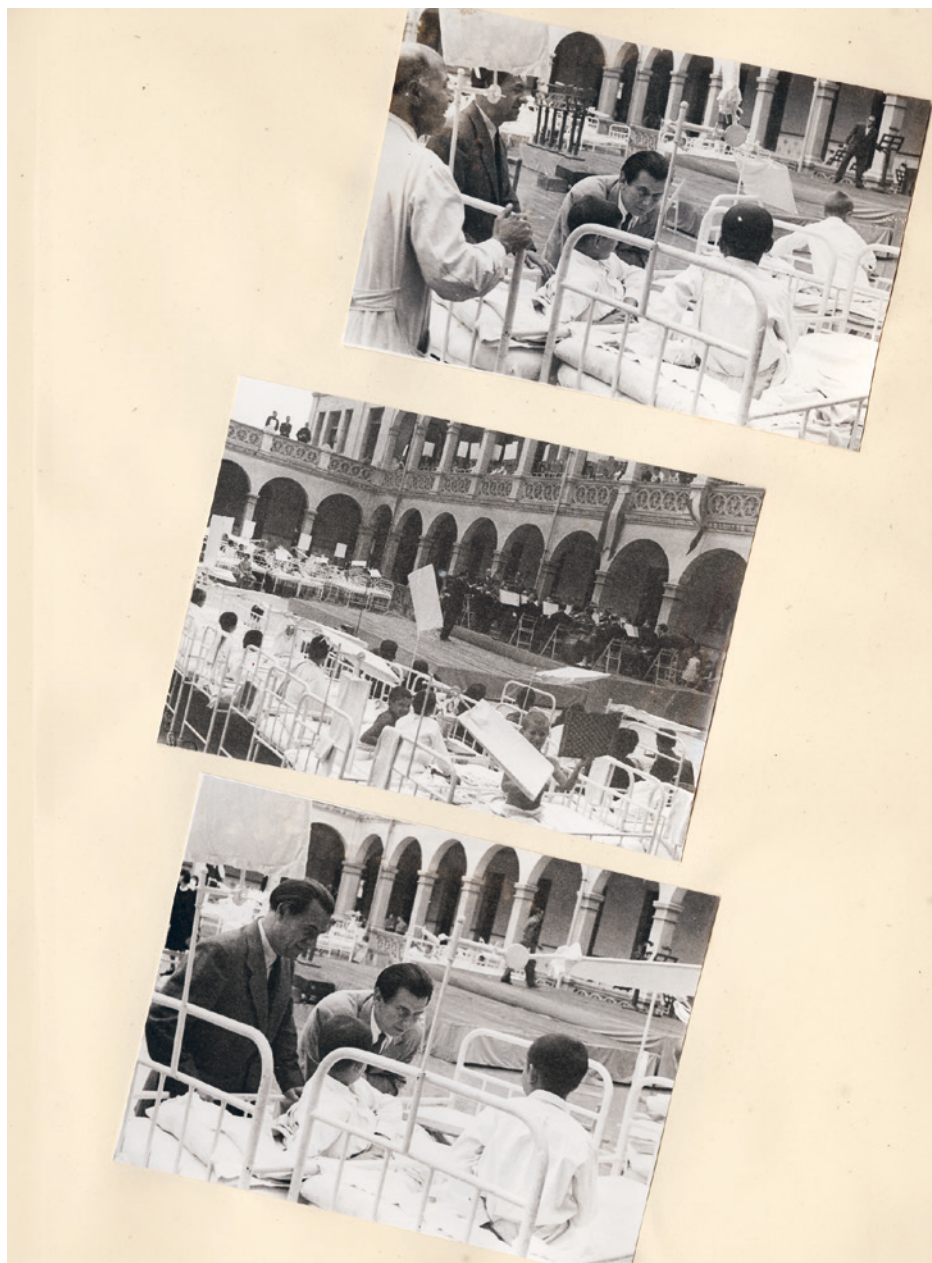


Abb. 77: Artur Kaps und Franz Joham bei einer Benefizveranstaltung im Kinderkrankenhaus San Juan de Dios.

glänzend, Presse, Radio und 1953 und 1954 auch das beginnende deutsche Fernsehen vor den Karren seiner Kompanie zu spannen.

### 5.7 El Circo de los Vieneses und El Gran Circo Español – Die letzte Zirkustournee der „Vieneses“ in den Jahren 1959 und 1960

Ab April 1959 versuchte sich die Compañía Kaps-Joham mit zwei großangelegten Revuezirkusprojekten in Spanien – 1959 unter dem Namen El Circo de los Vieneses, 1960 als Gran Circo Español. Als Finanziers hatten sich Kaps und Joham mit Juan Martín Carcellé, Direktor des Circo Price Madrid, und einer gewissen Carmen Sanchiz zusammengetan. Joaquín Gasa jr. erwähnte im Interview, dass hinter Carmen Sanchiz ein hoher Politiker als Geldgeber gestanden habe, dessen Namen er allerdings nicht nennen wollte.<sup>114</sup> Die Tournee durch Spanien war von April bis November 1959 angedacht, danach sollten Gastspiele in verschiedenen europäischen Hauptstädten folgen. Auch diese Zirkustournee gestaltete sich als immenser logistischer Aufwand. Das Zirkuszelt, obwohl kleiner als auf der Deutschland-Tournee mit dem Gran Circo Español, fasste immerhin 3000 Zuseher\*innen. 22 Lastwagen und 30 Anhänger transportierten die nötigen Materialien, 18 Wohnwagen waren für die Artist\*innen und sechs Schlafwagen für die Arbeiter vorgesehen. Zwei Küchenwagen sorgten für die Verköstigung der rund 150 Mitwirkenden, ein Wagen diente als mobile Eintrittskasse, drei Wagen transportierten die Kostüme und funktionierten gleichzeitig als Künstler\*innengarderoben. Weitere drei Wagen waren für die Direktion bestimmt, zwei Lieferwagen für Werbezwecke einsetzbar. Zuletzt standen noch 18 Vehikel für den Tiertransport zur Verfügung. Zudem hatte der Zirkus seine eigenen zwei Kraftwerke im Gepäck.<sup>115</sup> Der Circo de los Vieneses lässt sich artistisch eigentlich nicht wirklich als Zirkus beschreiben, sondern glich am ehesten einer Revue unter einem Zirkuszelt, denn das Programm bestand aus Szenen von *Leyendas del Danubio*. Sogar das große Wasserbecken von *Palacio de Ilusión* ging mit auf Tournee. Die einzige zirkensische Attraktion war eine Affen-Nummer mit den Gibsons Hollywood Chimpancés. Im April 1959 trat der Circo de los Vieneses in Reus, Tarragona, San Sebastián und Pamplona auf. Im Juli gastierten die „Vieneses“ in La Coruña, wo Kaps in einem Interview die täglichen Kosten für seinen Revuezirkus auf 70.000 Peseten bezifferte. Insgesamt hätten die Installationen 30 Millionen Peseten gekostet. Auch gab Kaps stolz an, er sei der bestverdienende Komponist und Autor Spaniens.<sup>116</sup> Im August reiste

114 Interview Gasa jr., 18.8.2013.

115 Zeitungsausschnitt, 23.3.1959, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

116 Ausschnitt aus einer Tageszeitung aus La Coruña, 9.7.1959, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

die Kompanie nach San Sebastián und Victoria und machte im September in Gerona Station.<sup>117</sup>

Die geplante Europatournee mit dem Circo de los Vieneses sollte sich nicht realisieren, doch von Jänner bis Mai 1960 organisierte Kaps gemeinsam mit Juan Martínez Carcellé in Barcelona das *Festival Mundial del Circo* („Weltfestival des Zirkus“), für das der Circo de los Vieneses, der sich nun El Gran Circo Español nannte, Zirkusnummern „aus fünf Kontinenten“ einlud. Martínez Carcellé war einer der großen Zirkusproduzenten Spaniens des 20. Jahrhunderts. In den Jahren 1949 und 1950 hatte er auch den holländischen Zirkus Mikkenie nach Spanien geholt und vermutlich den Kontakt zwischen Kaps und Mikkenie für die Tournee des Gran Circo Español durch Holland hergestellt.<sup>118</sup> Hauptattraktion war die in Spanien und den USA legendäre Trapezkünstlerin Pinito del Oro die mit dieser Tournee zugleich ihren Abschied von der Zirkusbühne geben wollte.<sup>119</sup> Zahlreiche internationale Akrobatiknummern und Tierdressuren rundeten das Programm ab. Nach dem Zirkusfestival in Barcelona tourte der Gran Circo Español durch Zaragoza (Mai), Pamplona (Juli), Vitoria und San Sebastián (August) und La Coruña (September). Im Oktober 1960 gastierte das *Festival Mundial del Circo* auch in Madrid. Weitere Stationen waren Alicante (Oktober) und Valencia (November). Doch in Valencia wurde auch der Zirkus Opfer einer verheerenden Überschwemmung, die das Zelt überflutete und zerstörte. Franz Joham erinnerte sich noch 1984: „Während einer Überschwemmung in Valencia hatten wir uns an einem Tag an einen hochgelegeneren Ort [...] geflüchtet, als wir Teile unseres Zirkuszelts und Zeltstangen auf dem Wasser treiben sahen. Das war wirklich traurig.“<sup>120</sup>

Herta Frankel reiste nicht mit dem Gran Circo Español, sondern arbeitete zeitgleich als Puppenspielerin in Madrid für das spanische Fernsehen und hatte ihre eigenen Auftritte in verschiedenen spanischen Städten. Anfang Februar probte sie in Madrid intensiv mit ihren Puppen für das Kinderprogramm *Tiovivo* („Karussell“), das von Februar bis Mai 1960 ausgestrahlt wurde. Da ihre Bekanntheit in Spanien in den letzten Jahren vor allem durch das Fernsehen stetig gewachsen war, ging sie nun als Puppenspielerin von Juni bis Anfang November 1960 alleine auf Tournee durch ganz Spanien. Sie machte dafür als 47-Jährige extra den Führerschein und spielte in Zaragoza, Logroño, Bilbao, Santander, Calahorra,

117 *Unidad*, 10.8.1959, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

118 Zeitungsausschnitt, 23.3.1959, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

119 Die Popularität der Trapezistin war in Spanien derart groß, dass ihr Name sogar sprichwörtlich verwendet wurde: „Du wirst fallen, wenn du glaubst, dass du Pinito del Oro bist“. Programmheft, Nachlass Kaps/Diry, CMHF).

120 „Cuando las riadas de Valencia [...] refugiados en un punto de alto, vimos flotar sobre las aguas, parte de la lona y otros útiles. Fue realmente muy triste.“ (*La Vanguardia*, 20.9.1984).





Abb. 78: Mit dem Zirkus unterwegs in Spanien 1959/1960.

Estella, Pamplona, Valladolid, Burgos, Soria, Tudela, in verschiedenen baskischen Städten, Salamanca, Madrid, Oviedo und in Galizien.

Mit dem Circo de los Vieneses und dem Gran Circo Español ging für die „Vieneses“ eine über drei Jahrzehnte dauernde Epoche der Arbeit im Revuetheater und im Zirkus in den unterschiedlichsten Ländern Europas zu Ende. Ab 1961 verlagerte sich ihr beruflicher Schwerpunkt auf die Arbeit bei Televisión Española. Kaps bewahrte mit diesem vorausblickenden Schachzug sich und seine engsten Mitarbeiter\*innen vor dem Niedergang der spanischen Revuekultur, vor finanziellem Abstieg und auch davor, in vorgerücktem Alter als ehemalige Revuestars in Vergessenheit zu geraten. Mit ihren Sendungen für TVE sollten Artur Kaps als Regisseur und Produzent, Franz Joham als Moderator und Komiker und vor allem Herta Frankel mit ihren Marionetten einen nationalen Bekanntheitsgrad erreichen, der ihre Popularität während ihrer Revue- und Zirkuszeit 1942 bis 1960 bei weitem in den Schatten stellte. In den 1960er-Jahren zählten die drei zu den Superstars des beginnenden spanischen Fernsehens und waren dem Fernsehpublikum bis in die kleinsten Dörfer des Landes, in denen es meistens nur einen Fernseher in der ganzen Gemeinde gab, ein Begriff.



# 6. Pionier\*innenarbeit bei Televisión Española

## 6.1 Televisión Española und der Beginn einer neuen Ära – Die Anfänge des spanischen Nationalfernsehens in den Jahren 1956 bis 1964

Die ersten technischen Versuche mit dem Medium Fernsehen fanden in Spanien bereits in der Zeit der Zweiten Republik in Barcelona statt.<sup>1</sup> Der spanische Bürgerkrieg unterbrach dann diese ersten Bemühungen, auch die Wirtschaftsblockaden der Alliierten und die isolationistische Politik des Franco-Regimes schufen in der ersten Hälfte der 1940er-Jahre kein produktives Klima für einen weiteren Fortschritt der neuen Technik. Erst Ende der 1940er-Jahre wurden gezielt erste technische Versuche mit dem neuen Medium unternommen, die vor allem auf das private Interesse des damaligen technischen Direktors von Radio Nacional de España (RNE) Luis Guijarro Alcocer zurückgingen und fast ohne staatliche Unterstützung durchgeführt wurden. Erst ab dem Jahr 1952 begann sich der spanische Staatsapparat für das Medium Fernsehen als potentiell Propagandamittel zu interessieren.<sup>2</sup>

Nach vier staatlich kontrollierten Probejahren, in denen sich einige wenige Mitarbeiter von Radio Nacional España (RNE) mit den technischen Herausforderungen des Fernsehens vertraut machten, wurde das spanische Nationalfernsehen Televisión Española (TVE) in Madrid 1956 – natürlich an einem bedeutenden franquistischen Feiertag – feierlich inauguriert. Spanien gehörte damit zu den letzten europäischen Ländern, die sich dem neuen Medium öffneten. Die technische Ausstattung des ersten Studios von TVE in

---

1 1932 importierte der Ingenieur Vincente Guíñeau für private Experimente ein Fernsehgerät aus England und kam tragischerweise einige Jahre später bei einer Explosion, die von seinen Versuchen mit eben diesem Gerät ausgelöst wurde, ums Leben. Die erste öffentliche Vorführung eines Fernsehapparats organisierte 1934 der Ingenieur und Direktor von Radio Barcelona Joaquín Sánchez Cordovéz mit einem selbst gebauten Gerät, das aber noch kaum Aufmerksamkeit erregte. Eine umfassende Darstellung der ersten technischen Versuche mit dem Medium Fernsehen in Katalonien während der Zweiten Republik unternimmt Francesc Canosa Farran (2009).

2 Baget Herms 1975: 49 f.; Duran Froix 2009: 13 f.; Guerrero 2010: 34 f.

Madrid am Paseo de la Habana ließ noch mehr als zu wünschen übrig.<sup>3</sup> Nur wenige Spanier\*innen profitierten 1956 tatsächlich von dem neuen Medium: Einerseits war das von TVE ausgesendete Signal noch so schwach, dass nur im Raum Madrid empfangen werden konnte. Andererseits zählte ganz Spanien zu diesem Zeitpunkt um die 3000 Fernsehgeräte (hauptsächlich im Gebiet von Madrid), weil sich die meisten Haushalte die im Verhältnis zum Durchschnittseinkommen teuren Apparate nicht leisten konnten. In Barcelona konnten erst 1959 an die 5000 Fernsehapparate das Programm von TVE empfangen.<sup>4</sup> Zum Vergleich: In Großbritannien waren gegen Ende der 1950er-Jahre neun Millionen Fernsehapparate registriert, in Frankreich eine Million.<sup>5</sup> Um Fernsehgeräte für die Bevölkerung erschwinglicher zu machen, wurde 1957 ihre Produktion zum nationalen Interesse erklärt und der Verkaufspreis fixiert.<sup>6</sup> Die Produktion von Fernsehapparaten sollte in den kommenden Jahren rapide steigen. Ende 1963, als das Sendesignal von TVE immerhin bereits 75 Prozent des spanischen Festlandes erreichte, gab es in Spanien bereits mehr als 800.000 Geräte, 1965 schon mehr als eineinhalb Millionen, die sich vor allem auf städtische Bereiche konzentrierten. Auch war die Sendezeit von drei Stunden täglich im Jahr 1956 auf neun Stunden täglich im Jahr 1963 gestiegen. 1968 verfügten 48 Prozent der spanischen Haushalte über einen eigenen Fernsehapparat, 1969 sendete TVE für rund 3 Millionen Geräte und 15 Millionen Zuseher\*innen täglich. Doch erst ab den 1970er-Jahren konnte man in Spanien wirklich vom Fernsehen als einem Massenmedium sprechen, das nahezu die gesamte Bevölkerung des Landes erreichte. Daher verdrängte das Fernsehen nur langsam die traditionellen Formen von Massenkultur, die in Spanien jahrzehntelang für Unterhaltung gesorgt hatten: Stierkämpfe, Fußball, Radio, Kino oder die sogenannte „Schundliteratur“ der Kiosks.<sup>7</sup>

Da Film und Radio bereits vor dem Bürgerkrieg entstanden waren, konnten sie eine relative Unabhängigkeit vom franquistischen Regime bewahren. Das neue Medium hingegen war von Anfang an von einem staatlichen Monopol und einer engen personellen Verflechtung zwischen Staatspolitik und den Verantwortlichen von TVE gekennzeichnet – obwohl Staatschef Franco anfangs nur geringes Interesse an dem neuen Medium zeigte:

Für die spanische Diktatur waren die Massenmedien weniger wichtig als für ihre italienischen und deutschen Vorgänger. Die Kontrolle der Bevölkerung funktionierte eher über

3 Rueda Laffond/Chicharro Merayo 2006: 83.

4 Díaz 2006: 147.

5 Rueda Laffond/Chicharro Merayo 2006: 86.

6 Balsebre 2011: 222–233.

7 Balsebre 2011: 222–233; Duran Froix 2009: 14; Rueda Laffond/Chicharro Merayo 2006: 42, 87.

Repression und das Aufrechterhalten der kollektiven Angst als über eine effiziente ideologische Indoktrinierung.<sup>8</sup>

Doch mit Ende der 1950er-Jahre, als das Franco-Regime im Kalten Krieg verstärkt internationale Anerkennung als wichtiger Verbündeter gegen den Kommunismus erfuhr, wandten sich die spanischen Machthaber mehr und mehr von direkten Repressionen ab und setzten stattdessen verstärkt auf eine „sanftere“ Art der Indoktrinierung durch staatliche Propaganda. So stellte anlässlich der Inauguration 1956 auch der erste Direktor von TVE Jesús Suevos Fernández-Jove in seiner Rede das neue staatliche Fernsehen ganz klar in den Dienst des franquistischen Staates:

Alle bei TVE Beschäftigten sind von festen Idealen geprägt und werden diese Elemente in den Dienst des einen, großen und freien Spaniens stellen und alles nur Mögliche tun, damit das Fernsehen Spaniens, des Caudillos und unserer Tradition würdig ist.<sup>9</sup>

Bis lange nach Francos Tod sollte das Nationalfernsehen im Dienste staatlicher Propaganda und Indoktrinierung stehen.<sup>10</sup>

Der Beginn des Fernsehens fiel in Spanien zusammen mit großen sozialen Veränderungen in der zweiten Hälfte der 1950er-Jahre und in den 1960er-Jahren. 1956 und 1957 hatten massive Preissteigerungen soziale Unruhen zur Folge, zeitgleich kam es zu Studierendenprotesten, die auch bereits einen ersten Toten forderten. Die Inauguration von TVE am 29. Oktober 1956 schrieb sich in die Logik des franquistischen Vorgehens gegen das zivile Aufbegehren ein – als Beweis, dass das System sehr wohl fähig sei, seinen Bürger\*innen den lange ersehnten Fortschritt zu bringen.<sup>11</sup> Bereits 1953 hatte Franco ein Konkordat mit dem Vatikan geschlossen, das eine wichtige innenpolitische Stütze des franquistischen Systems darstellte und als sein erstes internationales Abkommen Francos Herrschaft auch außenpolitisch zu legitimieren half. Vor allem der Einfluss der Kirche auf den Erziehungssektor und die Zensur wurde dabei neuerlich bestärkt. Die öffentlichen Medien waren angehalten, sich in den Dienst des kirchlichen Dogmas zu stellen und sich seiner aktiven

8 „Pour la dictature espagnole, la communication de masse était moins prioritaire que chez ses aînées italienne et allemande. Le contrôle de la population passait plus par la repression et par l'entretien de la peur collective que par un embrigadement idéologique efficace.“ (Duran Froix 2009: 8).

9 „[...] todos formados en firmes ideas que utilizarán estos elementos en servicio de la España una, grande y libre y que harán todo lo posible para que la televisión sea digna de España, del Caudillo y de nuestra tradición“ (*La Vanguardia*, 30.10.1956).

10 Balsebre 2011: 222.

11 Duran Froix 2009: 12.

Verbreitung zu verpflichten.<sup>12</sup> Im Fernsehen fürchtete die Kirche einen möglichen Born „unmoralischer“ oder gar „perverser“ Bilder, was in ihren Augen eine konstante Überwachung durch die Zensur nötig machte. In diesem Klima eines staatlich zementierten Katholizismus gewann die elitäre katholische Laienorganisation Opus Dei in der zweiten Hälfte der 1950er-Jahre stetig an Macht und strebte danach, wichtige Positionen in Staat, Wirtschaft und Gesellschaft mit ihren Mitgliedern und Sympathisanten zu besetzen. Das neoliberale Wirtschaftsmodell, das die Proponenten des Opus Dei anstrebten, schien nach zwei Jahrzehnten wirtschaftlicher Isolation und archaischer Autarkie durchaus innovativ und verlockend. Doch bevor der von den Technokraten des Opus Dei 1959 entworfene „Stabilisierungsplan“ für Spanien ab 1962 das Jahrzehnt des „Wirtschaftswunders“ einleiten konnte, verschlechterten sich die Lebensbedingungen der Landbevölkerung, Arbeiter\*innen und Kleinunternehmer\*innen durch die Rezession, die die Maßnahmen des „Stabilisierungsplans“ kurzfristig zur Folge hatten, dramatisch. Produktionssenkungen, Entlassungen und niedrigere Reallöhne waren an der Tagesordnung.

In diesen wechselvollen Jahren verkörperte das Fernsehen Fortschritt und individuellen Komfort:

Daher konnte das neue Medium voll und ganz seine Rolle als Symbol der Moderne bei der Bevölkerung spielen. Seit den 1960er-Jahren überholte der kleine Bildschirm für die Spanier\*innen die Waschmaschine und sogar das Auto als zivilisatorisches Objekt par excellence. Das Fernsehgerät verkörperte gleichzeitig den Fortschritt, die Zukunft, den individuellen Komfort, [...].<sup>13</sup>

Das Fernsehen wurde somit vor allem zum Symbol für eine Verbesserung der Lebensumstände, die in jenen Jahren ein kollektiver Wunsch der spanischen Bevölkerung war und zeitgleich zu einer der wichtigsten Transformationen Spaniens der 1960er-Jahre führte: dem ländlichen Exodus. Aus Dankbarkeit gegenüber den Großgrundbesitzern\*innen, die im Bürgerkrieg den Putsch der Militärs von Anfang an unterstützt hatten, verzichtete Franco bis zu seinem Tod auf nachhaltige Agrarreformen. Deshalb blieb die Landwirtschaft im Wesentlichen in den Händen weniger Großgrundbesitzer\*innen, die sich auf die Arbeitskraft unterbezahlter Landarbeiter\*innen verließen.<sup>14</sup> Man muss sich dabei vor Augen halten, dass

<sup>12</sup> Bernecker 2010a: 228 f.

<sup>13</sup> „[...] le nouveau media pouvait pleinement jouer son role de symbole de la modernité auprès de la population. Dès les années 1960, le petit écran, dépassait la machine à laver et même l'automobile comme objet civilisationnel de reference pour les Espagnols. Il incarnait à la fois le progress, l'avenir et le confort individual, [...]“ (Duran Froix 2009: 8).

<sup>14</sup> Bernecker 2010a: 222 f.

noch im Jahr 1960 ganze 42 Prozent aller spanischen Berufstätigen in der Landwirtschaft arbeiteten.<sup>15</sup> Im Zuge der ab den 1960er-Jahren massiv einsetzenden Landflucht migrierte die ländliche Bevölkerung auf der Suche nach Beschäftigungsmöglichkeiten und besseren Lebensbedingungen zu Hunderttausenden in die größeren Städte (in erster Linie nach Madrid, Barcelona, Bilbao und San Sebastián) und, sobald einmal die Grenzen geöffnet waren, auch ins Ausland: Zwischen 1950 und 1960 verließen über eine Million Landarbeiter\*innen die agrarischen Landstriche Kastiliens, Andalusiens und der Extremadura in Richtung inländischer Ballungszentren, bis 1969 emigrierten fast eineinhalb Millionen Spanier\*innen vor allem in die Bundesrepublik Deutschland, die Schweiz und Frankreich.<sup>16</sup> Durch die Binnenmigration verlor das ehemalige Agrarproletariat seine traditionellen Familien- und Sozialstrukturen und damit auch seinen gewohnten Zeitvertreib. Das Leben in der Stadt, geprägt von Anonymität und langen Arbeitszeiten, erschwerte oder verhinderte längere Karten- und Dominopartien und machte regelmäßige Treffen am Stammtisch oder zum Boggia-Spielen unmöglich, die allesamt den spanischen Alltag am Land gekennzeichnet hatten. Die neuen Städter\*innen boten dem Fernsehen ein geeignetes Zielpublikum – vorausgesetzt, sie konnten sich den Erwerb eines Fernsehgerätes leisten.<sup>17</sup> Diejenigen, für die ein eigener Apparat zu teuer kam, trafen sich bei Verwandten, Freunden, in Bars oder Restaurants, die sich ein eigenes Fernsehgerät angeschafft hatten, oder gründeten sogenannte „Teleclubs“, deren Mitglieder sich ein gemietetes Gerät teilten. Noch 1969 kamen rund 122 Fernsehgeräte auf 1000 spanische Bürger\*innen, während zum Beispiel Schweden ein Verhältnis von 296 zu 1000, Großbritannien ein Verhältnis von 283 zu 1000 oder die Bundesrepublik Deutschland ein Verhältnis von 247 zu 1000 aufwies.<sup>18</sup>

Da das Fernsehen als Medium in allen technischen und kreativen Bereichen eine eigene Herangehensweise erforderte, es aber noch keine spezifische Berufsausbildung gab, versuchten sich zunächst vor allem Theater-, Radio- und Filmschaffende in der neuen Branche. Diese ursprünglich aus anderen Berufsfeldern stammenden Autodidakt\*innen des spanischen Fernsehens, zu denen auch Artur Kaps, Franz Joham, Gustavo Re und Herta Frankel zählten, mussten sich viele Kenntnisse erst langsam und mühevoll aneignen. Julio Herrero, Mitarbeiter von Kaps bei TVE, der selbst vom Radio kam, erinnert sich an diese abenteuerliche Anfangszeit:

Hier hatte niemand eine Ahnung vom Fernsehen. Als einige wenige – noch vor Kaps, ich selbst begann 1958 – begannen wir, das Fernsehen zu erfinden. [...] Niemand hatte es uns

---

15 Rueda Laffond/Chicharro Merayo 2006: 44.

16 Bernecker 2010a: 232 f., 238.

17 Duran Froix 2009: 8 f.

18 Rueda Laffond/Chicharro Merayo 2006: 83.



beigebracht. Und so wurde begonnen, indem wir Sachen sehr schlecht machten. [...] wenn wir jetzt die Sendungen aus dieser Epoche anschauen, erscheinen sie uns grauenhaft.<sup>19</sup>

Neben diesen Pionieren und ganz wenigen Pionierinnen – außer den Sekretärinnen und Stylistinnen war das spanische Fernsehen in jenen Anfangsjahren fast zur Gänze eine Männerdomäne – gab es bei TVE aber auch viele „untergebrachte“ Personen, die weder über eine brauchbare Ausbildung noch Erfahrung oder Motivation verfügten. Die Inkompetenz vieler Mitarbeiter von TVE gab bald Anlass zu folgendem Spruch: „Wer etwas kann, kann etwas. Wer nichts kann, ab zum Fernsehen.“<sup>20</sup>

Bis Mitte der 1960er-Jahre wurden alle Programme nach relativ kurzer Vorbereitung live gesendet, was die Qualität der Sendungen erheblich schmälerte und auch mit unkalkulierbaren Risiken verbunden war. Grund dafür war zuerst das Fehlen technischer Möglichkeiten, später, als bereits Magnetbänder verwendet wurden, mangelte es TVE wie öfters an Budget:

Televisión Española hatte nur sehr wenig Geld. Die Magnetoskophänder waren Monster. Diese Bänder mussten alle in den USA gekauft werden. Und damals, wenn man eine Sendung machte, drehte man und sendete sogleich. Und wenn wir um mehr Bänder baten, sagten sie: ‚Nein, nein löscht, was du bereits gesendet hast, und verwende das Band noch einmal. Neue Bänder gibt es nicht, wir können keine kaufen.‘<sup>21</sup>

Synonym für die häufigen technischen Pannen wurde das Schild „*Rogamos disculpas (...)*“ – „*Wir bitten um Entschuldigung (...)*“ –, das dem Publikum viel Geduld abverlangte.

Im Jahr 1964, das vom Regime aufwendig als „XXV. año de paz“ – als „25. Friedensjahr“ nach dem Sieg der franquistischen Putschist\*innen – zelebriert wurde, führte der Platzmangel im Studio am Paseo de la Habana zur Eröffnung der neuen, größeren Estudios de Prado de Rey in Pozuelo de Alarcón, einer kleinen Gemeinde am Rande von Madrid, die

19 „Aquí nadie sabía televisión. Nosotros, antes que Kaps, unos cuantos – estaba yo en el año 1958 – empezamos a inventar la televisión. [...] Nadie nos había enseñado. Y así se empezó – haciendo cositas muy mal. [...] si ahora miramos los programas de aquella época nos parecen horriblos.“ (Interview Herrero, 7.1.2011).

20 „El que vale, vale; y el que no, a Televisión.“ (Vila-San-Juan 1981: 65).

21 Das erste Aufnahmegerät mit Videosignal wurde erst 1960 von TVE angekauft (Balsebre 2011: 222). Die ab den 1960er-Jahren verwendeten Magnetbänder der Marke Ampex waren so teuer, dass sie wiederverwendet werden mussten: „Televisión Española tenía muy poco dinero. Los magnetoscopios eran unos monstruos. Estas cintas había que comprarlas en Estados Unidos todas. Y entonces cuando se hacía un programa, se grababa, se emitía. Y cuando pedíamos más cintas, dijeron: ‚¡No, no borra lo que ya has hecho, utiliza la cinta!‘ Cintas nuevas no hay, no podemos comprarlas.“ (Interview Solanes, 20.9.2011).

auch heute noch die Zentrale von TVE beherbergen. Doch auch in den neuen Studios sahen sich die Mitarbeiter\*innen von TVE mit zahlreichen Unzulänglichkeiten konfrontiert. Bei allen Mängeln bot das Produktionszentrum Prado de Rey den Fernseherschaffenden aber doch entscheidende Vorteile: Einerseits war das neue Studio mit modernen Kamerasystemen ausgestattet, die erstmals Simultanaufnahmen aus verschiedenen Perspektiven ohne vorherige Umbauarbeiten ermöglichten, andererseits konnten nun alle technischen, kreativen und administrativen Produktionsschritte zentralisiert an einem Ort koordiniert werden. Mit der Inauguration der Estudios de Prado de Rey endete für TVE die erste Epoche des Experimentierens und Lernens durch Versuch und Irrtum, und es begann eine Phase der Konsolidierung, die in der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre – ganz wesentlich durch die Initiative Artur Kaps’ – zur internationalen Anerkennung von TVE führen sollte.<sup>22</sup> Ein fundamentales Problem von TVE blieb jedoch bis in die 1980er-Jahre der rasche Wechsel der verantwortlichen Direktoren, die reihenweise nach wenigen Jahren oder sogar nur wenigen Monaten ihre Position aufgrund der politischen Machtkämpfe, die hinter den Kulissen von TVE ausgetragen wurden, aufgaben oder verloren.<sup>23</sup>

Unterhaltungsprogramme bildeten von Anfang an einen wesentlichen Schwerpunkt von TVE.<sup>24</sup> Zu den beliebtesten Unterhaltungsformaten der Spanier\*innen zählten Varieté-, Musik- und Quizsendungen. Carreras Lario urteilt über die Bedeutung der Musik- und Varietéprogramme:

Die Musik- und Varietéprogramme stellten eine wichtige Säule in der Konsolidierung des Fernsehens dar, und man kann sie von diesem Standpunkt auch als Faktor für die soziale Entwicklung und den Wandel der Mentalitäten betrachten. Man kann diese erste Gründungsphase als sehr ‚hausgemacht‘ beschreiben, denn die angewandten Formate stammten eher aus der nationalen Tradition denn aus einer Öffnung nach außen.<sup>25</sup>

Auch Live-Übertragungen von Fußballspielen gehörten zu den Hauptattraktionen des neuen Mediums.<sup>26</sup> Finanziert wurden die Unterhaltungssendungen vor allem über Spon-

22 Guerrero 2010: 48 ff.

23 Balsebre 2011: 221.

24 Díaz 2006: 152. Der erste auf TVE gezeigte Spielfilm war übrigens die österreichische Produktion *Sissi – Die junge Kaiserin* von Ernst Marischka mit Romy Schneider und Karlheinz Böhm in den Hauptrollen (Durán Froix 2008: 34).

25 „Constituían, pues un pilar fundamental en la consolidación del medio televisivo, y pueden considerarse desde este punto de vista como un factor de desarrollo social en la procura, inadvertida, del cambio de mentalidades. Podemos calificar esta primera etapa fundacional como muy doméstica, pues los modelos empleados se obtenían de la tradición nacional más que de la apertura hacia el exterior“ (Carreras/Natividad 2011: 32).

26 Vila-San-Juan 1981: 47.

soren aus der Wirtschaft, sogenannte „patrocinadores“, die sehr oft dem Programm auch seinen jeweiligen Namen gaben. TVE brachte Musik- und Varietéprogramme daher vor allem zu Sendezeiten am Wochenende, an denen mit möglichst viel Zuseher\*innen zu rechnen war. Daraus ergab sich jedoch das Paradox, dass TVE zwar ein bis 1977 dem Ministerium für Tourismus und Information unterstelltes staatliches Organ darstellte, aber wie eine private Fernsehanstalt finanziert wurde. Mitte der 1960er-Jahre machten Werbeeinnahmen noch rund 90 Prozent des Gesamtbudgets von TVE aus.<sup>27</sup>

Da das erste Studio am Paseo de la Habana nicht ausreichend Platz für die Produktion bot, wurden viele dieser Programme bis zur Eröffnung der neuen Estudios de Prado de Rey live aus Theatern oder Konzertsälen gesendet. Neben Raum fehlte auch die Figur eines kreativen Produzenten, der sich längerfristig um die Gestaltung der Programme gekümmert hätte – oft wechselten die Verantwortlichen von Sendung zu Sendung. Programmchef Enrique de las Casas beklagte noch 1959 den Mangel an charismatischen Regisseuren und Produzenten:

Da ein solches Individuum, das fähig wäre, seinen Stempel und seine eigene Persönlichkeit einer bestimmten Sendezeit aufzudrücken, nicht existiert, gestalten sich die Sendungen in Folge neutral, ohne Charisma und unfähig, eine Spielzeit von mehr als einigen Wochen zu überdauern.<sup>28</sup>

Auch waren viele Unterhaltungsformate zu heterogen gestaltet, es fehlte ihnen der rote Faden in Form populärer Moderator\*innen, die durch das Programm führten und dieses zusammenhielten. In Artur Kaps und Franz Joham sollte TVE noch 1959 genau diesen Typus von Regisseur/Produzent und Präsentator finden, die ihren gemeinsamen Programmen eine unverwechselbare Note verleihen würden.

Die ersten Varieté- und Quizsendungen von TVE orientierten sich stark am traditionellen Stil der älteren Radioprogramme und waren wie diese in voneinander unabhängige Segmente strukturiert, die dem Fernsehpublikum leichte Unterhaltung und Musik boten. Sie waren einfach und kostengünstig zu produzieren und nahmen es mit den Sendezeiten, die auch oft überzogen wurden, nicht besonders genau. Da das Radio aufgrund seines geringen Kaufpreises von der unmittelbaren „posguerra“ bis Ende der 1960er-Jahre das bedeutendste Massenmedium des Landes blieb, boten viele Musiker\*innen und Sänger\*innen TVE ihre kostenlose Mitarbeit an, wenn ihnen als Gegenleistung Sendezeit bei RNE zugesichert wurde. TVE konnte somit bereits in seinen bescheidenen Anfangsjahren mit

27 Rueda Laffond/Chicharro Merayo 2006: 54–57, 94.

28 „Al no existir este tipo de individuo, capaz de imprimir su sello y personalidad propia a un determinado tiempo en antena, a un puro tiempo de emisión, los programas resultan neutros, sin garra, incapaces de resistir la acción exhaustiva de unas cuantas semanas de programación“ (Guerrero 2010: 42 ff., 45).

Auftritten der bekanntesten spanischen Musikschaffenden rechnen. Insofern verwundert es nicht, dass sich die Unterhaltungsprogramme von TVE erst mit der Zeit zu eigenständigen und ausdifferenzierten Formaten mit einer eigenen Bildsprache entwickelten, die auch vermehrt ausländische Konzepte und Erfahrungen integrierten.<sup>29</sup> Die Zeit der spanischen Revuekultur, deren Niedergang sich bereits ab den 1950er-Jahren mehr und mehr abgezeichnet hatte, war mit dem Beginn der populären Unterhaltungsprogramme im Fernsehen endgültig vorbei.

### 6.2 *Amigos del martes* und *Amigos del lunes* – Ein neues Abenteuer für Artur Kaps, Franz Joham und Herta Frankel

Am 14. Juli 1959 wurde auf Barcelonas Hausberg Montjuïc das Fernsehstudio Miramar eröffnet – ein erster, zaghafter Schritt in Richtung Dezentralisierung von TVE. Auf eine Einweihungsfeier musste jedoch aufgrund fehlender finanzieller Ressourcen verzichtet werden. Anwesend waren nur der Direktor von TVE Miramar Lluíz Ezcurra, Programmchef Enrique de las Casas und ihr Team.<sup>30</sup> Die Einweihung von TVE Miramar steht symbolhaft für die weitere Entwicklung der barcelonischen Studios, die durch einen konstanten Mangel an finanziellen, räumlichen und technischen Ressourcen gekennzeichnet war. TVE Miramar war in einem seit längerem aufgelassenem Restaurant untergebracht, das die Stadtverwaltung TVE kostenlos überlassen hatte. Das Gebäude glich einer Ruine, verfügte jedoch über einen sehr schönen Garten mit spektakulärem Blick auf Meer und Stadt. Madrid hatte das neue Studio mit zwei Kameras mit vier fixen Objektiven ausgestattet, die nur zwei unterschiedliche Fokussierungen erlaubten. Ein Fokuswechsel war nur elektrisch möglich und dauerte ganze zwei Sekunden. Zusätzlich erhielt das Team von TVE Miramar die technische Grundausrüstung für den Schnitt von 16 mm Telekino und Filmen. Auch die Räumlichkeiten lassen sich bestenfalls als rudimentär beschreiben: Das „Studio“ maß gerade einmal 20 Quadratmeter, auf denen die zwei Kameras, die auf großen Stativen mit

29 „Aber, vor allem ab der Sendung *Gran Parada* in der Saison 59–60, öffnet sich das spanische Fernsehen und kauft oder adaptiert ausländische Formate. Es entfernt sich vom Einfluss des Radios, wird ‚mehr Fernsehen‘, indem es stärker eine eigene Bildsprache annimmt. Das Studio löst das Theater ab, die Aufzeichnung die Livesendung, und die direkte Werbeeinschaltung wird wichtiger als die kommerzielle Formel des Sponsorings.“ „Pero, sobre todo a partir de *Gran Parada*, en la temporada 59–60, la televisión española abre ventanas y compra o adapta patentes y formatos exteriores. Se aparta de los modelos radiofónicos, y se torna ‚más televisión‘ al asimilar el lenguaje de la imagen. El estudio sucede al teatro, la grabación al directo, y la publicidad directa arrumba la fórmula comercial del patrocinio“ (Carreras/Natividad 2011: 32).

30 Solanes 2009: 21.

Rädern bewegt wurden, das unerlässlichste Mobiliar – ein Tisch und Sessel für Moderator und Gäste – und das Personal Platz finden mussten. Zusätzlich befand sich im Studio ein Lesepult mit einem handgemalten Schild „*Rogamos disculpas (...)*“ für technische Notfälle. Die Beleuchtung, obwohl äußerst schwach, erzeugte in dem winzigen Studio eine kaum auszuhaltende Hitze. Die Mitarbeiter\*innen von TVE Miramar mussten die ersten Monate nach der Eröffnung ohne Gehalt auskommen, weil die Verwaltung von TVE Madrid lange brauchte, um sie in ihre Buchhaltung aufzunehmen.<sup>31</sup>

Dies war nun die Arbeitssituation, mit der sich Kaps, Joham und Frankel 1959 bei TVE Miramar konfrontiert sahen. Kaps hatte das Potential des Fernsehens bereits in den frühen 1950er-Jahren erkannt. Ihm war klar, dass das Fernsehen in Zukunft als wichtigstes Massenmedium Theater, Kino und Radio verdrängen würde.<sup>32</sup> In diesem Bewusstsein nutzte er die erste Gelegenheit, die sich ihm bot, um einen Fuß in die Tür von TVE zu bekommen. Herta Frankel hatte schon seit mehreren Jahren erste Kinderprogramme mit ihren Marionetten für TVE Madrid gestaltet, doch die endgültige Eintrittskarte der „Vieneses“ in die Welt von TVE war die Sendung *Estilo* („Stil“), eines der ersten Programme von TVE Miramar, das in erster Linie für das weibliche Publikum produziert wurde. 1959 lud Ramón Solanes i Pinyol, Programmdirektor bei TVE Miramar, Franz Joham ein, *Estilo* mit seinen Liedern und Sketchen aufzuheitern. Doch Joham, dem Kameras nahezu panische Angst einjagten und der überhaupt die Arbeit im Theater – vor Publikum – bevorzugte, war von diesem Vorschlag nicht sonderlich begeistert. Der erste Beitrag, zu dem ihn Solanes i Pinyol überreden konnte, war ein Playback seines alten Schlagers *Los que viven del cordero* – die spanische Version von *Von was leben die Leut'*, die auch noch 1959 beim Publikum großen Anklang fand. Joham machte Solanes i Pinyol daraufhin mit Artur Kaps bekannt. Solanes i Pinyol war an einer Zusammenarbeit mit Kaps überaus interessiert, weil dieser über gute Bühnenkünstler\*innen, einen großen Schatz an Bühnenbildern und Kostümen und vor allem über Kontakte in ganz Europa verfügte. Über die Sendung *Estilo* gelangten mit der Zeit auch noch Gustavo Re und Rosl von Bischoff zu TVE.<sup>33</sup> Kaps hatte laut Solanes i Pinyol zu diesem Zeitpunkt zwar überhaupt keine Ahnung von Fernsehregie und -produktion, kam aber jeden Abend ins Studio, um Solanes bei der Arbeit zu beobachten und so zu lernen.<sup>34</sup>

Artur Kaps konnten seine langjährige und vielseitige Erfahrung bald auch in das Varietéprogramm *Club del martes* („Dienstagsclub“) einbringen, für das er Sketche und auch die Drehbücher schrieb. *Club del martes* wurde ab dem 15. November 1960 am Dienstagabend von 22.30 Uhr bis 23.30 Uhr ausgestrahlt und bestand aus Musiknummern, Liedern, Tanz-

31 Ibid: 19 f.

32 *Ondas*, 2.7.1952.

33 Solanes 2009: 116–118.

34 Interview Solanes, 20.9.2011.

nummern und Sketchen. Auch Zauber- und Kartenkünstler\*innen, Jongleur\*innen oder akrobatische Tänzer\*innen traten auf. Verantwortlicher Produzent war Ramon Solanes i Pinyol, durch die Sendung führte TVE Miramars erster Moderator José Luis Barcelona. Für humoristische Einlagen wurden Franz Joham und Gustavo Re mit einer „Best of“-Auswahl ihrer Sketche engagiert. Die meisten dieser Sketche stammten noch aus dem jüdischen Kabarett der Wiener 1930er-Jahre. Zwar hatte Ramon Solanes durchaus Bedenken, dass ihr Humor bereits etwas veraltet sein könnte, jedoch vertraute er darauf, dass die beiden bekannten Komiker vor allem beim älteren Publikum gut ankommen und diese an die „alten“ Zeiten der „Vieneses“ erinnern würde. Auch Enrique de las Casas, in diesem Moment bereits Programmchef in Madrid, war mit der humoristischen Darbietung der beiden zufrieden, äußerte jedoch Zweifel, ob sich das Fernsehpublikum mit gleichbleibenden Komikern nicht bald langweilen würde, und meinte, dass es sicherer sei, die Komiker immer wieder auszuwechseln. Sein Pessimismus erwies sich als unbegründet, Franz Joham und Gustavo Re sollten als Duo noch viele Jahre die Gunst des spanischen Fernsehpublikums genießen.<sup>35</sup>

Vorbild für *Club del martes* war die äußerst erfolgreiche Musiksendung *Gran Parada* („Die große Parade“), die in Madrid produziert wurde und die die bekanntesten spanischen Stars der Epoche zu Gast hatte. Das barcelonische TVE Miramar, das in ständigem – auch nationalistisch bedingtem – Wettbewerb zu TVE Madrid stand, beabsichtigte, als Konkurrenz zu *Gran Parada* ein eigenes Musikprogramm mit internationalen Künstler\*innen zu gestalten. Damit war die Idee zu *Club del martes* geboren, die Realisierung erwies sich jedoch aufgrund des schmalen Budgets als äußerst schwierig. Zu Beginn konnten nur Künstler\*innen engagiert werden, die gerade in den Theatern und Kabarett von Barcelona zu Gast waren und ihren Auftritt im Fernsehen als Werbung für ihre Schallplatten und ihr Bühnengagement nutzen wollten. Viele von ihnen kamen über das Cabaret Emporium zum Studio Miramar. Dort traten Größen wie Gilbert Bécaud, Charles Trenet, Juliette Greco oder Peter, Paul and Mary auf. Julio Herrero erzählt im Interview, dass Kaps, er und andere Mitarbeiter noch bis weit in die 1960er-Jahre fast jede Nacht ausgingen, um sich Varietéprogramme anzusehen und so vielleicht neue Künstler\*innen für ihre Sendungen zu finden.<sup>36</sup>

35 Carreras/Natividad 2011: 29, 31; Solanes 2009: 119.

36 Eine Anekdote erläutert die heute undenkbare Art und Weise, wie Kaps potentielle Kandidat\*innen für sein Musikprogramm fand und engagierte: Als Kaps und Mitarbeiter sich eines Nachts in den Jahren 1962–1964 auf der Suche nach Künstler\*innen wieder einmal ins barcelonische Nachleben stürzten, wurde ihnen mitgeteilt, dass sich der italienische Sänger Domenico Modugno, der 1958 mit seinem Hit *Volare – Nel blu dipinto di blu* internationale Bekanntheit erlangt hatte, inkognito in Barcelona aufhalte. Kaps und Herrero zogen so lange durch diverse Lokale, bis sie Modugno fanden und ihn überzeugen konnten, am nächsten Abend in Kaps' Sendung *Amigos del lunes* aufzutreten (Interview Herrero, 7.1.2011).

Zusätzlich zu seiner Arbeit bei *Estilo* und *Club del martes* realisierte Artur Kaps 1960 auch bereits die 15-minütige Sendung *Tiovivo* – eines der ersten Kinderprogramme von TVE mit Herta Frankel und ihren Marionetten. Im Jahr 1961 erhielt Kaps dann mit der Musiksendung *Amigos del martes* („Freunde vom Dienstag“), die ab 10. Oktober 1961 *Club del martes* ablöste und zur gleichen Sendezeit ausgestrahlt wurde, endgültig eine feste Anstellung bei TVE Miramar und konnte seine Position als einer der wichtigsten TV-Regisseure Spaniens ausbauen. Überzeugt hatten die Direktion in Madrid seine internationalen Kontakte, die jahrelange internationale Erfahrung als Theaterregisseur und -produzent, die er in die Arbeit bei TVE einbrachte, und dass er seit 1949 die spanische Staatsbürgerschaft besaß. Kaps' Ziel für das neue Programm war: „den Spanier\*innen alle großen nationalen und ausländischen Persönlichkeiten zu präsentieren, die Bedeutung und ‚Klasse‘ besäßen“.<sup>37</sup> Ähnlich wie schon bei *Club del martes* traten neben populären Musiker\*innen aus dem In- und Ausland Franz Joham, der auch als Moderator durch die Sendung führte, und Gustavo Re auf mit ihren im Stil klassischer Doppelconférences gehaltenen Sketchen unter dem Titel *El tonto soy yo* („Der Blöde bin ich“). Varieté-, Zirkuskünstler\*innen und Tänzer\*innen waren ebenfalls fester Bestandteil der Sendungen.

Finanziert wurde *Amigos del martes* wie die meisten Unterhaltungsformate jener Jahre über die bereits erwähnten „patrocinadores“. Die grünen Zahlen, die der Direktor von TVE Miramar Lluíz Ezcurra dank der „patrocinadores“ schrieb, halfen, die ohnehin prekäre Existenz eines katalanischen Fernsehstudios gegenüber der spanischen Regierung zu legitimieren. Die Werbeeinnahmen garantierten Ezcurra außerdem eine gewisse Unabhängigkeit von der Zentrale in Madrid. Auch *Amigos del martes* wurde von Victor Sagi, einem der bedeutendsten Werbefachleute Barcelonas, über verschiedene „patrocinadores“ finanziert. Sagi arbeitete ab 1959 als Produzent für TVE Miramar und kooperierte ab den 1960er-Jahren auch mit bedeutenden multinationalen Unternehmen in Frankreich. Ein finanzstarker „patrocinador“ von *Amigos del martes* und später auch *Amigos del lunes* war die Firma Cobega, die in Spanien Flaschen für Coca-Cola abfüllte.<sup>38</sup> Internationale Künstler\*innen zu verpflichten kam teuer – Kaps bezifferte in einem Interview aus dem Jahr 1963 die Kosten pro Sendung mit rund 500.000 Peseten.<sup>39</sup> Artur Kaps, Franz Joham und Herta Frankel waren über die Agentur Sagi Consejeros de Publicidad bei TVE angestellt – Kaps hatte sogar seine eigenen Räumlichkeiten in den Büros Sagis an den erstklassigen Adressen Rambla de Cataluña 42 und Paseo de Gracia 11.<sup>40</sup> *Amigos del martes* wurde rasch

37 „Presentar a los españoles todas las figuras grandes nacionales y extranjeras que posean categoría y ‚clase‘.“ (*Teleradio*, 15.–21.10.1962).

38 Balsebre 2011: 221 f., 250.

39 *Solidaridad Nacional*, 29.9.1963, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

40 Balsebre 2011: 246.

zum beliebtesten Musikprogramm der Spanier\*innen und übertraf an Popularität auch die konkurrierende Madrider Sendung *Gran Parada*, die mit der Internationalität und dem künstlerischen Niveau des von Kaps produzierten Programms nicht mithalten konnte. Einerseits überzeugte die moderne Ästhetik des Programms – Sagi, dem ein innovatives Design für die Sendung vorschwebte, beauftragte den barcelonischen Grafikdesigner Leopoldo Pomés den Vorspann zu entwerfen –, andererseits hatte Kaps seinen Freund Bruno Coquatrix, Pariser Impresario und Direktor der legendären Pariser Music Hall Olympia, überzeugt, Künstler\*innen, die dieser für das Olympia engagierte, gleich für TVE Miramar mit zu verpflichten.<sup>41</sup> Im Jahr 1962 wurde der allwöchentliche Sendetermin von *Amigos del martes* über Kaps' Kopf hinweg auf Montag verschoben, was natürlich dem Programm auch gezwungenermaßen einen neuen Namen bescherte: *Amigos del lunes* („Freunde vom Montag“), das bis 28. September 1964 ausgestrahlt wurde. Der für *Amigos del lunes* ausgehandelte und am 1. Oktober 1961 unterzeichnete Vertrag garantierte Kaps und Joham ein Jahreseinkommen von je 600.000 Peseten, Herta Frankel und ihren Marionettist\*innen, die in *Amigos del lunes* als Ergänzung zu ihren Kindersendungen am Sonntag kurze Auftritte absolvierten, 960.000 Peseten jährlich. Zusätzlich sollten Kaps, Joham und Frankel 50 Prozent der Gewinne, die Sagi aus den von ihnen gestalteten Programmen zog, erhalten. Im Gegenzug banden sich die drei Künstler\*innen für zwei Jahre exklusiv an die Agentur Victor Sagis.<sup>42</sup> Ein Element, das wesentlich zum Erfolg von *Amigos del lunes* beitrug, war die im italienischen Fernsehen sehr beliebte Mausfigur Topo Giggio, die ab 1963 in das Programm inkludiert wurde und deren Stimme von Ana María Solsona synchronisiert wurde.<sup>43</sup> In die Zeit von *Amigos del lunes* fällt auch die Eröffnung des neuen Studios „Plató B“ in den Räumlichkeiten von TVE Miramar am 14. November 1962 mit einer moderneren Ausstattung und drei Kameras, die komplexere Aufnahmen ermöglichten.<sup>44</sup>

Wichtig ist der soziopolitische Kontext, in welchem Kaps seine TV-Programme zwischen 1962 und 1966 gestaltete. Im Mai 1962 wurde nach einer bisher unerreichten Streikwelle in der Geschichte des Franquismus – 100.000 Arbeiter\*innen demonstrierten in Madrid, Asturien, dem Baskenland, Andalusien, Valencia und Katalonien für ausreichende und angemessene Löhne, Versammlungsfreiheit und politische Vertretung in den Unternehmen – in Asturien, dem Baskenland und Katalonien der Ausnahmezustand ausgerufen. Und die spanische Opposition begann, verstärkt im internationalen Ausland ihre Forderung nach mehr Demokratie vorzutragen. Eine Aufnahme Spaniens in die Europäische Wirtschaftsgemeinschaft, die das Land nur wenige Monate zuvor beantragt hatte, war unter

---

41 Solanes 2009: 121.

42 Balsebre 2011: 246.

43 Carreras/Natividad 2011: 29.

44 Baget Herms 1994: 33.



diesen Umständen ausgeschlossen. Franco musste sich dem internationalen Druck beugen, der bisherige Minister für Tourismus und Information und falangistische Hardliner Gabriel Arias-Salgado zurücktreten. Ihm folgte der gemäßigte Manuel Fraga Iribarne nach, der seinerseits Roque Pro Alonso zum Generaldirektor von TVE ernannte.<sup>45</sup> Fraga Iribarnes Politik der Öffnung und „Europäisierung“ – „aperturismo“ genannt – äußerte sich vor allem im beginnenden Tourismusboom, einer mildereren Handhabung der Zensur gegenüber den Medien und gipfelte 1966 in den neuen, etwas gelockerten Pressegesetzen. Von dieser vorsichtigen Öffnung in Richtung Europa profitierte auch Artur Kaps in seiner Bemühung, internationale Künstler\*innen von Rang und Namen für TVE zu verpflichten.

Als 1964 *Amigos del lunes* erneut auf einen anderen Tag verlegt werden sollte, entschied sich der verärgerte Kaps, den Namen des Programms in Zukunft von keinem Wochentag mehr abhängig zu machen und benannte *Amigos del lunes* kurzerhand in *Noche de estrellas* um.<sup>46</sup> *Noche de estrellas* kann im Spanischen „Sternennacht“ aber auch „Nacht der Stars“ bedeuten. *Noche de estrellas* lief vom 18. Oktober 1964 bis zum 30. August 1965 und wurde ab Ende 1964 aus dem neuen und größeren Studio Teatro-Ópera de Hospitalet im barcelonischen Vorort Hospitalet de Llobregat gesendet, das eigens für größere Varieté- oder Theatersendungen gedacht war. Sehr zu Freude Franz Johams bot dieses Studio nun auch Platz für Publikum, was den Programmen mehr Lebendigkeit verlieh und ihm als alten Theaterprofi seine Auftritte vor Kamera wesentlich erleichterte.<sup>47</sup>

Leider sind fast alle Musiksendungen von Kaps und Joham aus diesen Jahren, die heute wichtige kulturhistorische Dokumente darstellen würden, verloren gegangen. Bis Mitte der 1960er-Jahre wurden die meisten Programme live gesendet, und als TVE zur Verwendung von Magnetbändern überging, wurden diese, wie bereits erwähnt, mehrmals überspielt und wiederverwendet, um Kosten zu sparen. Die von Kaps und Joham gestalteten Musikprogramme lassen sich daher nur ansatzweise anhand einiger weniger erhaltener Drehbücher, Presseartikel, Interviews mit ehemaligen Mitarbeiter\*innen und mithilfe autobiografischer Erinnerungen von Fernsehschaffenden jener Jahre rekonstruieren. Aus diesen Quellen geht jedoch übereinstimmend hervor, dass *Amigos del martes*, *Amigos del lunes* und *Noche de estrellas* in den 1960er-Jahren zu den beliebtesten Unterhaltungsprogrammen von TVE zählten und sich in das kollektive Gedächtnis einer Generation von frühen TV-Begeisterten einschrieben. Auf zwei teilweise erhaltene Dokumente der TV-Arbeit von Kaps und Joham möchte ich im Folgenden kurz eingehen. In den Archiven von Radio Televisión Cataluña in San Cugat in der Nähe von Barcelona finden sich eine knapp 30-minütige Folge von *Amigos del lunes* vom 14. Juni 1962 (leider jedoch ohne Ton) und ein undatiertes Fragment

45 Munsó Cabus 2001: 67 f.

46 Vila San-Juan 1981: 74.

47 Guerrero 2010: 52.

einer Episode von *Noche de estrellas. Amigos del Lunes* vom 14. Juni 1962 ist noch ganz im Stil eines klassischen Varietéprogramms gestaltet: Franz Joham begrüßt zu Beginn der Sendung das Publikum vor der einfachen Kulisse eines bürgerlichen Wohnzimmers und führt anschließend als Conférencier durch die Sendung. Es folgt nach einer kurzen schwarzen Blende ein Jongleur, der vor einem geometrisch gestalteten Bühnenbild, das an die Skyline New Yorks erinnert, sein Können mit Keulen, Bechern, Ringen und Bällen zum Besten gibt. Nach einer kurzen schwarzen Blende moderiert Franz Joham die nächste Nummer an: die berühmte Clowngruppe Rastelli, die musizierend ihre Späße miteinander treibt. Der Hintergrund soll an ein Zirkuszelt erinnern, durch einen Samtvorhang treten die vier Clowns auf und ab. Nach der Clownshow leitet eine sehr lange schwarze Blende über zum abschließenden Sketch von Franz Joham und Gustavo Re, die mit viel Mimik und Gestik vor der gemalten Kulisse einer Kleinstadt einen Dialog im Stil einer Doppelconférence führen. Nach einer kurzen schwarzen Blende erscheint wieder Franz Joham als Moderator und verabschiedet sich vom Publikum. Die Kameraführung bleibt während der ganzen Sendung statisch und wechselt allein zwischen Totale und Halbnahe. Die Protagonisten agieren wegen der geringen Größe des Studios sehr knapp vor den Bühnenbildern, was der Sendung einen stark eindimensionalen Charakter verleiht.

Von einer undatierten Folge von *Noche de estrellas* sind zwei Minuten erhalten, in denen jedoch mehrmals die Tonspur abreißt. Das Fragment stammt vermutlich vom 26. April 1965, es wurde auf jeden Fall bereits im neuen Studio Teatro-Ópera de Hospitalet gedreht. Nach dem kurzen Vorspann, in dem ein weißer Schriftzug vor nächtlichen Feuerwerken den Titel der Sendung und Franz Joham als Präsentator ankündigt, während eine schnulzige Männerstimme die verjazzte Titelmelodie: „Sternennacht/Nacht der Stars, der Mond träumt, während das Herz singt“ intoniert, begrüßt Franz Joham im Smoking vor einem schwarz-weiß gehaltenen Bühnenbild die Zuseher\*innen.<sup>48</sup> Leider reißt an dieser Stelle der Ton ab. Es folgt ein kurzer Mix, der die Musiknummern der Sendung ankündigt: die madagassische Yéyé-Band Les Surf mit *Pequeños pero prácticos* („Klein aber praktisch“), der belgische Liedermacher Salvatore Adamo mit *Fetichista capilar* („Haarfetichist“) und die französische Chansonnière Sylvie Vartan mit ihrem Hit *La plus belle pour aller danser* („Die Schönste des Tanzes“) vor jeweils plastisch-dreidimensionalen Bühnenbildern, die ganz im geometrischen Stil der Sixties gestaltet sind. Das größere Studio verleiht den Aufnahmen wesentlich mehr Tiefe und Dimension als noch bei *Amigos del lunes*. Auch die Kamera ist deutlich mobiler, fokussiert aus verschiedenen Winkeln und spielt mit verschiedenen Einstellungen von Totale, Halbnahe, bis Close-up. Ein winziger Teil des Abspannes ist ebenfalls erhalten geblieben: Feuerwerkskörper schreiben den Namen des Programms in den Nacht-

48 „Noche de estrellas, la luna suena mientras canta el corazón“. Franz Johams Anmoderation: „Televisión Española les tiene preparada una mirada formidable [...]“

himmel, darauf wird Artur Kaps als Regisseur und Produzent in weißem Schriftzug vor demselben nächtlichen Feuerwerk wie schon zu Beginn der Sendung genannt. Auffallend ist, um wie viel professioneller sich *Noche de estrellas* im Vergleich zu *Amigos del lunes* bereits gestaltet: Während *Amigos del lunes* vom 14. Juni 1962 de facto noch eine abgefilmte Varieté-sendung darstellt, hat *Noche de estrellas* bereits eine dem Fernsehen eigene Bildsprache und Ästhetik entwickelt und gibt somit ein prägnantes Beispiel, wie sich das spanische Fernsehen langsam von den alten von Theater und Radio vorgegebenen Strukturen und Arbeitsweisen löste. Die Fortschritte, die Kaps und sein Team hinsichtlich des Bühnenbilds, der Beleuchtung und Kameraführung in nur zwei bis drei Jahren machten, sind beeindruckend.

Stellvertretend für zahlreiche andere populäre europäische und amerikanische Künstler\*innen, die Kaps in den Jahren 1961 bis 1965 für seine Musikprogramme gewinnen konnte, seien nur die folgenden Stars genannt: Kaps' alte Bekannte Josephine Baker, Shirley Bassey und Bernhard Hilda, der junge Adriano Celentano, Lale Andersen, die 1939 mit *Lili Marleen* weltberühmt wurde, Sacha Distel und Juliette Greco. 1963 trat als österreichisches Folklore-Kuriosum Franzl Lang aus Sankt Anton am Arlberg mit einem Jodler auf, den Franz Joham seinen Publikum folgendermaßen vorstellte: „[...] Der Jodler ist ein Volksgesang aus Österreich und der Schweiz ... er ist der Flamenco Tirols“.<sup>49</sup> Als Gäste kamen kamen weiters Esther Ofarim aus Israel und Chet Baker, Françoise Hardy, Frank Sinatra jr., Luis Aguilé – einer der wichtigsten argentinisch-spanischen Popsänger, dessen Lied *Cuando salí de Cuba* („Als ich Kuba verließ“) zur inoffiziellen Hymne der Exil-Kubaner\*innen wurde –, Gilbert Bécaud, Nana Mouskouri, der italienische Sänger und Schauspieler Tony Dallara, Andy Russell und die afroamerikanische Hollywood-Diva Dorothy Dandridge mit einigen Liedern aus ihrem Musicalfilm *Carmen Jones*, den sie unter der Regie von Otto Preminger gedreht hatte, Kaps' alter Bekannter, der Pianist Alberto Semprini, oder die italienische Schlagersängerin Rita Pavone. Roman Solanes i Pinyol nennt in seinen Erinnerungen

49 Josephine Baker: Oktober 1961, 9. September 1963, 14. September 1964. Josephine Baker kannte Kaps und Joham noch aus ihrer Revue-Zeit. Erhalten geblieben ist ein Brief, den die Baker Kaps als Reaktion auf ihren Auftritt bei TVE im Oktober 1961 am 4. November 1961 schrieb: „Lieber Freund, ich war hochofregut, neulich mit Ihnen einige Augenblicke zu verbringen, und unsere Show war gut dank Ihnen.“ – „Cher Ami, j'ai été enchantée de passer quelques moments avec vous l'autre jour et notre spectacle a été bon grâce a vous.“ (Nachlass Kaps/Diry CMHF).  
Shirley Bassey und Bernhard Hilda: 6. Mai. Mai 1963.  
Adriano Celentano: 15. Juli 1963.  
Sacha Distel: 16. September 1963.  
Juliette Greco: 7. Oktober 1963 und 10. August 1964.  
Lale Anderson: 14. Oktober 1963.  
Franzl Lang: 28. Oktober 1963.  
„[...] El Jodler es un canto folclórico de Austria y Suiza ... Es el flamenco del Tirol“ (E-74, Nachlass Joham, MAE).

als weitere Gaststars noch den deutschen „Zauberbeiger“ Helmut Zacharias, Charles Aznavour, Gigliola Cinquetti, Domenico Modugno, Sammy Davis jr. und die Hollywood-Diva Jane Mansfield, die er zwar als nicht sonderlich intelligent oder schauspielerisch begabt, aber als ausgesprochen sympathisch erlebte.<sup>50</sup> Fotos aus dem Nachlass von Artur Kaps zeigen auch Jonny Hallyday, den Wiener Zitherspieler Anton Karas, der die Titelmelodie zu Carol Reeds Filmklassiker *The Third Man* spielte, oder Gilbert Bécaud im barcelonischen Studio.<sup>51</sup> Das Verhältnis zwischen spanischen und internationalen Musikern gestaltete sich ungefähr zwei Drittel zu einem Drittel. Zu den spanischen Stars zählten unter anderem die große Bailaora Carmen Amaya, die Sängerin Luisita Calle, Tony Vilaplana, Carmen Sevilla, Augusto Alguero jr., Rudy Ventura – einer der Pioniere der Popmusik in katalanischer Sprache –, und das Dúo Dinámico. 1965 war Lola Flores, eine der wichtigsten Vertreterinnen andalusischer Folklore, Flamencotänzerin und Schauspielerin, zu Gast in der Sendung.<sup>52</sup> Julio Herrero erinnert sich an Kaps' Engagement, für seine Musiksendungen nach Möglichkeit die Besten der Besten anzuwerben: „Das war es, was Kaps machte: das Beste für das Programm. Er pflegte zu sagen, dass das Publikum das Wichtigste sei, und er überlegte nicht zweimal. Je mehr er dem Publikum geben konnte, umso besser“.<sup>53</sup>

Der unbestrittene Höhepunkt aller von Kaps und Joham gestalteten Musikprogramme war jedoch zweifellos am 3. Dezember 1962 der Auftritt Marlene Dietrichs. Dieses höchst außergewöhnliche Engagement hatte Kaps wahrscheinlich seinem alten Freund Bernhard Hilda und Bruno Coquatrix, dem Direktor des Pariser Olympia, zu verdanken, die die

50 Esther Ofarim und Chet Baker: 9. Dezember 1963.

Françoise Hardy: 3. Jänner 1964.

Frank Sinatra jr.: 2. März 1964.

Luis Aguile: 9. März 1964 und 26. April 1965.

Gilbert Bécaud: 16. März 1964.

Nana Mouskouri: 6. April und 1. September 1964, 22. Februar 1965.

Tony Dallara: 13. April 1964.

Andy Russel und Dorothy Dandridge: 20. Juli 1964.

Alberto Semprini: 1. September 1964.

Rita Pavone: 30. August 1965.

(Nachlass Joham, E-74, MAE, Solanes 2009: 122 f.).

51 Weißes Album, nicht nummeriert, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

52 Augusto Alguero jr.: 1. März 1965.

Salvatore Adamo: 26. April 1965.

Dúo Dinámico: 16. Mai 1965.

Lola Flores: 19. Juli 1965.

(Nachlass Joham, E-74, MAE).

53 „Es lo que hacía Kaps: lo mejor para el programa. El decía que el público era lo primero y no tenía contemplaciones. Cuanto más podía dar al público, mejor“ (Interview Herrero, 7.1.2011).

Diva überreden konnten, entgegen ihrer politischen Haltung im franquistischen Spanien aufzutreten. Kaps organisierte einen grandiosen Empfang am barcelonischen Flughafen mit Musikkapelle, Dutzenden Blumensträußen und hunderten Fans und Reportern. Der Auftritt der Dietrich bei TVE Miramar war Stadtgespräch, und die Fotos von ihrer Ankunft in Barcelona fanden sich auf den Titelseiten der wichtigsten Tageszeitungen.<sup>54</sup> Roman Solanes i Pinyol erinnert sich, dass Kaps unmittelbar vor dem Auftritt der Dietrich noch ein unerwartetes Problem mit dem Bühnenbild zu lösen hatte. Bereits einige Tage vorher hatte Kaps für das Studio eine weiß gestrichene Stiege anfertigen lassen, von der die Diva, das erste Lied des Abends singend, langsam herabsteigen sollte. Kaps hatte alles bis ins letzte Detail geplant, die Stiege war mit Kork belegt, damit die Schuhe der Diva nicht das leiseste Geräusch verursachen würden, die Kameras sollten sie von rechts im günstigsten Winkel im Profil filmen. Sogar auf Blumen im Studio war verzichtet worden, weil die Künstlerin diese angeblich nicht ausstehen konnte. Ein paar Stunden vor der Sendung erschien Marlene Dietrich zur Generalprobe. Sie zog sich in der Künstler\*innengarderobe um und erschien in einem bodenlangen, engen, weißen Kleid. Kaps versteinerte, da ihm klar war, dass sich dieses Kleid farblich nicht von der weißen Stiege abheben würde. Auf seine Frage, ob sie noch ein anderes Kleid mitgebracht hatte, antwortete die Dietrich trocken mit Nein. Kaps blieb nichts anderes übrig, als im letzten Moment zu improvisieren. Er ließ die weiße Stiege schwarz streichen und, weil nur noch wenig Zeit bis zur Sendung blieb, mit den Bühnenscheinwerfern trocknen. Zusätzlich orderten die Dekorateure die Haarföhne aus der Make-up-Abteilung, um mit diesen zusätzlich beim Trocknen zu helfen. Glücklicherweise wurde die Stiege rechtzeitig bis zur Sendung trocken. Ohne dass auch nur ein schwarzer Fleck die helle Robe der Diva beschmutzt hätte, ging der Auftritt der Dietrich wie geplant über die Bühne und wurde zum vollen Erfolg.<sup>55</sup> Der einzige öffentliche Auftritt von Marlene Dietrich in Spanien wurde nicht aufgezeichnet und ist heute leider verloren.<sup>56</sup> Nicht einmal die Liste der Lieder, die sie an jenem Abend sang, blieb erhalten. Das einzige Lied, von dem man mit Wahrscheinlichkeit annehmen kann, dass es die Dietrich an jenem Abend vortrug, war *Sag mir, wo die Blumen sind*, da sie es laut einer barcelonischen Tageszeitung noch in der Generalprobe einstudiert hatte.<sup>57</sup>

In allen Sendungen führte Franz Joham als Moderator durch den Abend und stellte die verschiedenen Künstler\*innen dem spanischen Fernsehpublikum vor. Im Archiv des Institut del Teatre de Barcelona sind in seinem Nachlass die Drehbücher zu *Amigos del martes*

54 So zum Beispiel: *La Vanguardia Española* am 4.12.1962.

55 Solanes 2009: 123 f.

56 Marlene Dietrich war zuvor bereits einmal in Spanien 1960 auf einer privaten Feier in Adelskreisen in Madrid aufgetreten (Balsebre 2011: 248).

57 *La Vanguardia Española*, 4.12.1962.

vom 6. Mai bis 30. Dezember 1963 erhalten und helfen bei der teilweisen Rekonstruktion der Sendungen in diesem Zeitraum. Sie geben Aufschluss über die aufgetretenen Künstler\*innen, aber auch, wie Franz Joham diese ganz im Stil der beginnenden 1960er-Jahre amodierte und wie er sich auf die Livesendungen vorbereitete.<sup>58</sup> Die Drehbücher wurden wahrscheinlich von seiner Frau Rosl getippt: Es finden sich zahlreiche Rechtschreibfehler, auch fehlen die im Spanischen wichtigen Akzente, zum Teil sind Wörter einfach nach Aussprache geschrieben – vermutlich, um Joham das Memorieren schwieriger Passagen zu erleichtern. Im Folgenden nun ein kurzes Beispiel aus seinen Moderationen, die ihn in Spanien zum Superstar machten. Am 15. Juli 1963 scherzte Franz Joham über Ferienverhalten und Arbeitsmoral:

[...] bevor ich Ihnen die nächste Künstlerin präsentiere, erlauben Sie mir, Sie herzlich zu grüßen ... ein Gruß an diejenigen, die zu Hause sind, in den Bars oder Restaurants. Ein Gruß an diejenigen, die sich auf dem Festland befinden, auf dem hohen Meer, im Gebirge oder am Strand ... auf Urlaub ... dort bräunen sie sich, gehen mit der Harpune fischen ... schwimmen, rudern im Boot, fahren Wasserschi und tanzen des Nachts ... denn die Ferien sind kurz und danach kann man sich ja im Büro wieder ausruhen. Wir ruhen uns aber nicht aus in unserem Bemühen, Sie zu unterhalten, und bitten daher unseren nächsten Gast auf die Bühne [...].<sup>59</sup>

Franz Joham gestaltete zusätzlich zu seiner Funktion als Moderator zusammen mit Gustavo Re und Rosl von Bischoff Sketche, die als humoristische Einlagen die Musiksendung aufheiterten. Die Sketche wurden größtenteils von spanischen Autoren geschrieben, aber auch alte Sketche aus dem Wien der 1930er-Jahren wurden „wiederverwertet“, wie zum Beispiel *El amor eterno* („Ewige Liebe“), in dem der Vater dem ihm missliebigen Freund der Tochter mithilfe eines fingierten Mordversuchs zu beweisen versucht, dass dessen Liebe zu seiner Tochter alles andere als „ewig“ sei. Im ebenfalls schon betagten Sketch *Los dos*

58 Nachlass Joham, E-74, MAE.

59 „¡Buenas noches queridos amigos! Nuestros primeros invitados que acaban Vd. de ver se llaman Madelene and Puc ... y espero que eran de su agrado ... Pero antes de presentarles el proximo artista, permítente que les saludo cordialmente ... Saludo a los que están en casa, en los establecimientos, en los bares y restaurantes. Saludo a los que están en la tierra y los que están en el alto mar, en la montaña y los que están en la playa ... de vacaciones ... ali se tostan ... practican la pesca submarina ... nadan, reman ... esquián sobre el agua bailan de noche ... porque las vacaciones son cortas y descansar ya pueden después en las oficinas ... Nosotros no descansamos en nuestro intento de distraerles y vamos a dar paso a nuestra proxima invitada que es una bella y buenísima bailarina española La Singla!“

Originale Schreibweise beibehalten (Ibid.)

*mosqueteros* („Die zwei Musketiere“), der auf aktuelle Tagespolitik umgeschrieben wurde, parodierten Joham und Re Kennedy Chruschtschow und den Kalten Krieg. Jede Strophe wurde zu einer anderen Melodie gesungen, unter anderem zu *Fröhlich und Schön*, die in ihrer spanischen Version als *Señor Pujades y Señor Castells* durch das Fernsehen zu erneuter großer Popularität kamen, oder *Old Mac Donalds had a farm*. *Amigos del martes* und *Amigos del lunes* erfreuten sich derart großer Beliebtheit, dass bald regelrechte Fanclubs entstanden:

Ich erinnere mich, dass ich ein großer Fan dieser wunderbaren Gruppe war. Ich wollte keine einzige Sendung verpassen, meine Freunde aus meinem Viertel und ich versammelten uns jeden Montag pünktlich um 22.00 Uhr in der ‚Bar Piti‘, einem kleinen Lokal in der Nähe meines Hauses am Paseo San Gervasio, vor einem kleinen Schwarz-weiß-Fernsehapparat, und folgten aufmerksam dem Humor von Franz Joham und Gustavo Re und die persönlichen und einzigartigen Anmoderationen der Künstler\*innen durch Franz Joham.<sup>60</sup>

Diese Schilderung ist typisch für das spanische Fernsehverhalten der beginnenden 1960er-Jahre. Da sich nur wenige privilegierte Haushalte eines der teuren Fernsehgeräte leisten konnten, versammelte sich die Mehrheit der Fernsehbegeisterten in den Bars und Restaurants, die sich bereits einen Apparat angeschafft hatten.<sup>61</sup>

Das Team von *Club del martes*, *Amigos del lunes/martes* und *Noche de estrellas* setzte sich folgendermaßen zusammen: Artur Kaps kümmerte sich als Regisseur und Produzent um die Gestaltung des Programms und engagierte die Künstler\*innen. Als Moderatoren wurden José Luis Barcelona (*Club del martes*) und Franz Joham (*Amigos del lunes/martes*, *Noche de estrellas*) bekannt. Letzterer gestaltete zusammen mit Gustavo Re auch die beliebten Sketche.<sup>62</sup> Für den Ton sorgten Enrique de la Riva und Santiago García. Hinter der Kamera arbeiteten Antonio García, José Estian und José Orriols. Am Mischpult stand

60 „Recuerdo que yo fui un gran entusiasta de esta maravillosa compañía, no podía perderme ni un programa y con mis amigos del barrio, cada lunes puntualmente a las diez de la noche nos reuníamos en el ‚Bar Piti‘, un pequeño establecimiento situado cerca de mi casa del Paseo San Gervasio, delante de un pequeño aparato en blanco y negro, donde estábamos atentos a las gracias de Franz Joham y Gustavo Re, y las personales y únicas presentaciones de artistas que Franz Joham hacía.“ (Trilló Milián 2007: 70).

61 Die Bars waren traditionell der Treffpunkt der (männlichen) spanischen Bevölkerung und dienten weniger privilegierten Bevölkerungsschichten, die sich nur kleine, dunkle Wohnungen leisten konnten, oft auch als „erweitertes“ Wohnzimmer.

62 Kaps ehemalige Assistentin Mari Campillo erwähnt im Interview, dass sich Joham und Re sehr gut verstanden hätten, Kaps Re hingegen nicht leiden konnte. Eventuell war diese Aversion Kaps' auf Res Alkoholkrankheit zurückzuführen (Interview Campillo, 6.9.2012).

José Luis Monforte, Ricardo Albiñana und Enrique Fornells verantworteten die Beleuchtung. Das Bühnenbild stammte von Manuel Benet, Angel Sanllehy und Franciso Serret. Als Kaps' technische Assistenten arbeiteten Julio Herrero und Antonio Jaume. Margarita Llopart und Montserrat Martínez gestalteten das Make-up. Als Schauspieler traten Fernando Rubio und Juan Domenech auf.<sup>63</sup> Mari Campillo kümmerte sich als eine der ersten weiblichen Mitarbeiterinnen von TVE Miramar als Kaps Assistentin um die internationale Organisation und Administration und betreute auch die eingeladenen Künstler\*innen während ihres Aufenthalts in Barcelona. Auf die Frage, was den Erfolg eines Programms ausmache, antwortete Kaps 1962 in einem Interview, dass es auf alle Mitwirkenden ankomme, betonte aber zugleich die Autorität des Regisseurs:

Es existiert kein bestimmtes Element oder ein ausschlaggebender Faktor für den Erfolg. Der Erfolg hängt ebenso vom Regisseur, wie der Kamera, der Beleuchtung, dem Bühnenbild, dem Ton, den Drehbüchern ab ... nun ja, eigentlich von der perfekten Koordination des Programms im Allgemeinen und vom Enthusiasmus, mit dem alle Personen, die mitwirken, dem Regisseur folgen.<sup>64</sup>

Im Jahr 1963 wurde Joham von der Tageszeitung *Pueblo* zur beliebtesten TV-Persönlichkeit Spaniens gekürt.<sup>65</sup> Spätestens nach *Amigos del lunes* war sein Bekanntheitsgrad dermaßen gestiegen, dass er auf der Straße laufend von Passant\*innen aufgehalten und angesprochen wurde:

Viele Leute hielten mich auf der Straße auf, um mit mir zu reden. Manche sagten mir: ‚Sie gehören zur Familie.‘ Andere versicherten mir, sie würden ihre Fernsehapparate verkaufen, falls ich TVE verlassen würde. Glauben Sie mir, ich habe gute Freunde und sogar Familienmitglieder gewonnen.<sup>66</sup>

63 Auf einer Franz Joham gewidmete Plakette sind die Namen und Funktionen aller Mitarbeiter\*innen eingraviert (Nachlass Joham, E 70, MAE).

64 „No existe un elemento o factor determinado. El éxito depende tanto del realizador como de las cámaras, las luces, los decorados, el sonido, los guiones ... En fin, de la perfecta coordinación del programa en general y del entusiasmo que pongan en seguir al realizador todas aquellas personas que intervengan en él“ (*TeleRadio*, 15.–21.10.1962).

65 Balsebre 2011: 247.

66 „Mucha gente, a mi paso por la calle, me paraba a charlar. Algunas personas me decían: ‚Usted es como de la familia.‘; otros aseguraron venderse el televisor si yo me iba ... Créame que he ganado grandes amigos e incluso parientes ...“ (*Lecturas*, undatiert, vermutlich 1965, originale Schreibweise beibehalten, Nachlass Joham, E73, MAE). Im gleichen Interview erwähnte Joham, dass er, sobald die laufende Staffel von *Noche de estrellas* beendet sei, nach Österreich fahren werde, um



Franz Johams Popularität als Fernsehmoderator machte ihn auch für die beginnende Werbung im Fernsehen attraktiv. 1962 spielte er in der romantischen Kinokomödie *Martes y trece* („Dienstag, der 13.“) in einer der Hauptrollen mit, für deren Drehbuch Artur Kaps mitverantwortlich zeichnete.<sup>67</sup> Aufgrund des schlechten Drehbuchs war dem Film jedoch nur sehr bescheidener Erfolg beschieden.<sup>68</sup> Artur Kaps, Herta Frankel und Franz Joham gelangten in den 1960er-Jahren als Fernsehstars nicht nur zu landesweiter Popularität, sondern auch zu beträchtlichem Wohlstand. Joham und seine Frau konnten sich zum Beispiel Anfang der 1960er-Jahre ein Apartment im Wintersportort La Molina in den Pyrenäen kaufen, um dort ihrer großen Leidenschaft, dem Schifahren, nachzugehen – eine Sportart, die sich in jenen Jahren nur Privilegierte leisten konnten.<sup>69</sup>

Durch ihre jahrzehntelange internationale Erfahrung mit Theater, Radio und Zirkus waren Kaps, Joham, Frankel und Re auf die Arbeit beim Fernsehen bestens vorbereitet: Sie verfügten über das technische Wissen um Inszenierung und (Selbst-)Präsentation und brachten auch die nötige Disziplin und Bereitschaft mit, unglaublich intensive, lange Arbeitstage in Kauf zu nehmen. Als „alte Theater-Hasen“ konnten sie professionell und spontan auf unvorhergesehene Schwierigkeiten reagieren und behielten vor laufender Kamera die Nerven, was zu einer Zeit, als fast alle Fernsehprogramme live gesendet wurden, von enormer Wichtigkeit war. Joham, Frankel und Kaps waren, wie bereits ausgeführt, zudem Profis im Umgang mit der Presse. Kaps hatte sich in seinen Jahren als Theaterregisseur und -produzent unzählige internationale Kontakte in allen für TVE wichtigen Ländern Europas aufgebaut, die ihm nun auch in seiner Fernsehkarriere zugutekamen. Juan Felipe Vila-San Juan, jahrzehntelanger Mitarbeiter bei TVE Madrid, schreibt über Kaps: „Kaps hatte ‚Kontakte‘ auf der ganzen Welt. Er war einer der wichtigsten Showproduzenten, die es in Europa je gab [...]“.<sup>70</sup> Mari Campillo, langjährige Assistentin von Kaps, nennt als dessen wichtigste geschäftliche Kontakte den internationalen Agenten William Morris in London und den USA, die Agentur Tavel & Marouani in Paris, Bruno Coquatrix vom Pariser Olympia, den italienischen Sänger Tony Dallara in Mailand, einen gewissen Agenten namens Mira in Rom, Elio Gigante, Impresario von Größen wie Wanda Osiris, Anna Magnani, Mina oder Milva und Direktor des Festivals von San Remo, und

---

dort Schiurlaub mit Angehörigen zu machen und das Grab seiner Mutter zu besuchen. Danach gehe es nach Deutschland, wo er einen Film und einige Kurzfilme für das deutsche Fernsehen drehen solle.

67 In Spanien gilt nicht Freitag, der 13., sondern Dienstag, der 13., als Unglückstag.

68 Trilló Milián 2007: 71.

69 Zeitungsartikel ohne weitere Angaben, Nachlass Joham, E73, MAE.

70 „Kaps tenía ‚contactos‘ en todo el mundo. Era uno de los productores de espectáculos más importantes que han existido en Europa [...]“ (Vila-San Juan 1981: 58).

einen Señor Bermudez in Madrid.<sup>71</sup> Aus Kaps' Korrespondenz und den Terminkalendern Herta Frankels jener Jahre geht hervor, dass auch Bernhard Hilda gemeinsam mit Roger Bernheim internationale Künstler\*innen an Kaps vermittelte.<sup>72</sup> Auch Jordi Morell arbeitete als Agent wichtiger spanischer Künstler\*innen oft mit Kaps zusammen.<sup>73</sup>

Auch als 1965 die Beatles in Barcelona auftraten, war es scheinbar Kaps, der im Hintergrund die Fäden zog. Da es zu teuer war, die Beatles für einen Auftritt in *Noche de estrellas* zu gewinnen, jedoch TVE Miramar ausführlich über dieses Ereignis berichten wollte, setzte sich Kaps mit Mel Evans, dem Manager der Beatles, mit dem er laut Solanes i Pinyol befreundet war, in Kontakt, um über die Möglichkeit einer Zusammenarbeit mit TVE zu verhandeln. Als die Beatles in Madrid landeten, wartete Kaps bereits am Flughafen, um Mel Evans in Empfang zu nehmen. Und er kam mit einem geradezu unglaublichen Angebot von diesem Treffen zurück: Die Beatles würden TVE erlauben, das Konzert in Barcelona zu filmen und ein paar Tage später auszustrahlen – kostenlos. Als sich der barcelonische Programmchef Roman Solanes i Pinyol enthusiastisch auf den Weg nach Madrid machte, um die Unterschrift von Adolfo Suárez, des damaligen Generaldirektors von TVE einzuholen, erlebte er allerdings eine herbe Enttäuschung. Adolfo Suárez, ein überzeugter Falangist, lehnte das überaus großzügige Angebot der Beatles schlichtweg mit dem Kommentar ab: „Televisión Española interessiert sich nicht für diese Langhaarigen. Außerdem bezweifle ich, dass sie wirklich so viele Fans haben. Ein paar Jungs und Mädchen, hysterische Pubertierende, und nicht viel mehr.“<sup>74</sup> Als Solanes i Pinyol die Nachricht von Suárez' Nein nach Barcelona brachte, habe sich Kaps schweigend mit gesenktem Kopf in sein Büro zurückgezogen, ohne auch nur ein Wort dazu zu verlieren. Am 3. Juli 1965 spielten die Beatles in Barcelona vor 25.000 Zuschauer\*innen in der Stierkampfarena Monumental. Die Straßen rund um die Arena waren voller Fans, die keine Karten mehr bekommen hatten und sich das Konzert der „melenudos“ – der „Langhaarigen“ – zumindest anhören wollten.<sup>75</sup>

Doch trotz aller Erfahrung und Professionalität stellte die Arbeit bei TVE eine große Herausforderung für den mittlerweile nicht mehr jungen Kern der „Vieneses“ dar. Artur Kaps zählte 1959 51, Franz Joham 52 und Herta Frankel 46 Jahre. Hervorzuheben sind sicherlich die Entschlossenheit und das Durchhaltevermögen, mit denen sie sich dem neuen Medium stellten, Neues probierten und aus Fehlern lernten. Für alle bestand die größte

71 Interview Campillo, 6.9.2012.

72 Nachlass Kaps/Diry und Herta Frankel, CMHF.

73 Interview Morell, 2.9.2013. Morells Vater war bereits der Impresario von Raquel Meller und Bernhard Hilda gewesen.

74 „A Televisión Española no le interesan esos meleudos. Además, pongo en duda que tengan tantos seguidores; grupos de chicos y chicas, adolescentes históricos, y no mucho más.“

75 Solanes 2009: 71–73.

Schwierigkeit darin, in – im Vergleich zum Theater – nur sehr kurzer Zeit Vorbereitung und Proben der wöchentlichen Fernsehprogramme bewältigen zu müssen. Auch das wöchentliche Einstudieren neuer Inhalte war weit fordernder als die Spielzeit am Theater, wo dieselbe Revue bis zu 1500 Mal aufgeführt wurde.<sup>76</sup> Franz Joham war sich auch des hohen Risikos, das die kurze Vorbereitungszeit barg, vollauf bewusst. Vermutlich 1965 äußerte er sich in einem Interview mit der Zeitschrift *Lecturas* darüber folgendermaßen:

Das Fernsehen hat eine enorme Macht, es kann einen Künstler vernichten, wenn er dort nicht hineinpasst, es kann ihn aber auch bis über die Wolken heben, wenn er gefällt. Ich glaube, es ist das schwierigste Medium von allen, weil man nur kurze Zeit für die Vorbereitung der Nummern sowie für die Proben hat.<sup>77</sup>

Franz Joham fehlte zumindest in den ersten Jahren bei TVE im Studio außerdem das Publikum, an dessen Reaktionen er auf der Bühne sofort die Wirkung seines Spiels hatte ablesen können.<sup>78</sup> Für Herta Frankel gestaltete sich die kurze Vorbereitungszeit sicher am schwierigsten, da die mit Puppen gestalteten Kindersendungen zu den aufwendigsten und arbeitsintensivsten Programmen zählten.<sup>79</sup> Artur Kaps musste sich bei seiner herausfordernden Arbeit nicht nur mit konservativen Direktoren wie Adolfo Suárez herumschlagen, sondern es auch mit der alles lähmenden Bürokratie des staatlichen Fernsehsenders aufnehmen.<sup>80</sup> Darüber hinaus wurde ihm des Öfteren von seinen Vorgesetzten in Madrid vorgeworfen, er bringe zu viele „Ausländer\*innen“ in seinen Programmen.<sup>81</sup> In einem

76 Francisco Trilló Milián, Freund und langjähriger Fan Franz Johams, erinnert sich an dessen Einstellung zum Fernsehen: „Theater bedeutet, zu wiederholen und zu wiederholen, was Du bereits gut geübt hast. Fernsehen ist ungeheuer ermüdend. Du beendest ein Programm und beginnst sofort, ein neues vorzubereiten und zu proben.“

„El teatro es repetir y repetir, lo que tan bien tienes practicado, pero la televisión es tremendamente cansada; terminas un programa y ya inmediatamente comienzas a estudiar y ensayar uno nuevo“ (Trilló Milián 2007: 70).

77 „[...] la televisión tiene una fuerza enorme, capaz de hundir a un artista, si no encaja bien, o de subirlo a las nubes en caso que agrade. Creo que es la faceta más difícil de todas, ya que siempre se cuenta con poco tiempo para la preparación de los números, así como para los ensayos“ (undatiertes Artikel, Nachlass Joham, E73, MAE).

78 S. ebenso Hickethier 1993: 173.

79 Fernando Gómez, einer ihrer beiden späteren Assistent\*innen, führt sogar den Magenkrebs, an dem Herta Frankel in fortgeschrittenem Alter litt und schlussendlich auch verstarb, auf den großen Stress während ihrer Zeit bei TVE zurück (Interview Gómez, 9.1.2011).

80 Vila-San-Juan 1981: 64.

81 Mari Campillo erinnert sich, dass eine englische Band einmal gezwungen wurde, bei ihrem Auftritt auf Spanisch zu singen, was „completamente surrealista“ – „vollkommen surrealistisch“ – gewesen sei (Interview Campillo, 6.9.2012).

Interview mit *Teleradio* im Jahr 1962 antwortete Kaps auf die Frage, was schwieriger zu inszenieren sei – Theater oder Fernsehen –, nur vage:

Alles ist leicht ... und schwierig. Man kann keine Unterschiede machen. Das Wichtigste ist, mit Enthusiasmus zu arbeiten. Ich bin verliebt in meine Arbeit und habe mich immer darauf beschränkt, nur das zu machen, was mir künstlerisch gefällt und mich befriedigt.<sup>82</sup>



Abb. 79: Franz Joham als Moderator im einfachen Studio von TVE Miramar.

82 „Todo es fácil ... y difícil. No pueden establecerse distinciones. Lo principal es trabajar con entusiasmo. Yo estoy enamorado de mi trabajo, y siempre me he limitado hacer aquello que me gusta y satisface artísticamente“ (*Teleradio*, 15.–21.10.1962).



Abb. 80: Rosl von Bischoff und Franz Joham in einem Sketch für TVE.



Abb. 81: Marlene Dietrich und Franz Joham am Bildschirm.



Abb. 82: Franz Joham begrüßt Josephine Baker im Studio.



Abb. 83: Regisseur Kaps (vorne rechts) applaudiert den Künstler\*innen nach einer gelungenen Sendung.



Abb. 84: TV-Sketch mit Rosl von Bischoff (rechts), Gustavo Re (ganz rechts) und Franz Joham.



Abb. 85: Franz Joham im Studio mit Juliette Greco.



Abb. 86: Franz Joham mit jungen Fans.





Abb. 87: Rosl von Bischoff mit Anton Karas.



Abb. 88: Franz Joham im Studio mit Rudi Carell.



Abb. 89: Franz Joham im Studio mit Johnny Hallyday.



Abb. 90: Franz Joham und Gustavo Re im Studio.

### 6.3 Monte Carlo, Montreux, London und *La La La* – Kaps' Verdienste um die internationale Anerkennung von TVE in den Jahren 1965 bis 1970

„Apertura“ – „Öffnung“ – wurde Mitte der 1960er-Jahre in Spanien zum wichtigsten politischen Schlagwort und zog sich in den Jahren des Spätfranquismus durch alle Lebensbereiche. Doch die politische Öffnung, nach der sich so viele Spanier\*innen sehnten, sollte noch bis mehrere Jahre nach Francos Tod auf sich warten lassen. Denn „apertura“ bedeutete für das franquistische Regime erst einmal nur eine wirtschaftliche Öffnung – durch Außenhandel und Tourismus. Ab 1964 begann auch TVE, sich verstärkt am europäischen Ausland zu orientieren. Der als despotisch geschilderte Roque Pro Alonso konnte sich nicht lange an der Spitze von TVE halten, sein weitaus weltoffenerer Nachfolger Jesús Aparicio Bernal bestellte den aufgeschlossenen Barceloner Lluís Ezcurra als seinen Stellvertreter, der die Geschicke von TVE 17 Jahre lang wesentlich mitgestaltete und die treibende Kraft hinter der Öffnung von TVE Richtung Europa wurde.<sup>83</sup>

Am 15. November 1966 ging der zweite Kanal von TVE auf Sendung. Da er über Ultra High Frequency gesendet wurde und zunächst nur zu sehr eingeschränkten Zeiten auf einem begrenzten Gebiet entlang der Linie Madrid–Zaragoza–Barcelona empfangen werden konnte, wurde er vom Fernsehpublikum entweder begeistert UHF oder abwertend „el canalillo“ – „das Kanälchen“, „der kleine Kanal“ – genannt. Doch der zweite Kanal sollte sich schon bald zum künstlerischen und politischen Vorreiter von TVE entwickeln. Viele der Persönlichkeiten, die das spanische Fernsehen in den kommenden Jahrzehnten prägten, sammelten beim „kleinen Kanal“ ihre ersten Erfahrungen. Zahlreiche Programme für den zweiten Kanal wurden in den barcelonischen Estudios Miramar produziert, die im Vergleich zu den Estudios de Prado del Rey und Estudios de Teatro-Ópera de Hospitalet über die kleinsten Räumlichkeiten verfügten und daher gerne für Produktionen für den „kleinen Kanal“ herangezogen wurden.<sup>84</sup>

Kaps und Joham gestalteten zwischen 1965 und 1970 die folgenden Musiksendungen: *Noche del sábado* („Samstagnacht“) mit 60 Folgen vom 2. Oktober 1965 bis zum 24. Februar 1968, vom 26. Oktober 1968 bis zum 8. Jänner 1969 *Noche de Europa* („Europanacht“) und 1969 bis 1970 *Esta noche con ...* („Heute Abend mit ...“), nun mit der andalusischen Sängerin Conchita Bautista als Moderatorin. Franz Joham hatte noch kurze Zeit *Noche del sábado* moderiert, doch wurden sein Stil und Humor mittlerweile als nicht mehr zeitgemäß empfunden. *Noche del sábado* wurde unter der Regie von Artur Kaps wöchentlich aus den Madrider Estudios de Prado del Rey gesendet, die über die großzügigsten Räumlichkeiten und modernste Technik verfügten. *España Semanal* beschrieb 1967 in einem

83 Vila-San-Juan 1981: 71.

84 Guerrero 2010: 52 f.; Vila-San-Juan 1981: 84 ff.

ausführlichem Artikel, wie lange und intensiv sich ein Produktionstag für die mittlerweile rund 150 Mitwirkenden gestaltete: Bereits um acht Uhr morgens fingen Hilfskräfte mit dem Aufbau der Licht- und Tonanlagen an – an die zwanzig Mikrofone und hundert Scheinwerfer galt es in Position zu bringen. Um zehn Uhr vormittags erschien das Orchester und begann unter der Aufsicht von Artur Kaps, Dirigent Rafael Ibarbia und der Tontechniker mit den Proben. Nach einer Mittagspause von drei bis halb fünf Uhr nachmittags gingen die Proben, nun bereits im Kostüm, weiter. Ab sieben Uhr abends starteten die Kameraproben, Zeiten wurden gemessen, die Positionen der Künstler\*innen mit Kreide am Boden markiert. Zwischen acht und neun Uhr wurde zu Abend gegessen, um dreiviertel zehn Uhr dann das geladene Publikum – mehr als 200 Personen – ins Studio gelassen, um zehn Uhr waren Publikum, Künstler\*innen, Orchester und technische Mitarbeiter bereit für die Aufnahme. Um halb elf Uhr nachts begann die Show, Kaps präsierte am Kontrollpanel vor mehreren Monitoren, um die vier Kameras zu dirigieren und unerwartete Fehler, wie zum Beispiel das Auftauchen eines Mikrophons im Bild, sofort zu korrigieren. Nach eineinhalb Stunden höchster Konzentration war die Show beendet, die Anwesenden gratulierten dem Regisseur, und ein spanischer Bankbeamter händigte den ausländischen Künstler\*innen umgehend ihr Honorar in bar aus.<sup>85</sup>

1967 wurde das Format von *Noche del sábado* grundlegend geändert. Bereits 1965 hatte Kaps bei einem Wienbesuch anlässlich des Eurovisionskongresses in einem Interview mit dem *Morgenexpress* angekündigt, zukünftige Kooperationen mit anderen europäischen Fernsehanstalten zu suchen:

Gerade in dieser Hinsicht habe ich in Wien interessante Gespräche geführt [...]. Es gibt zwar noch keine Verträge, die Verhandlungen sind im Anfangsstadium, aber: Es ist nicht unmöglich, daß es zu großen internationalen Musiksendungen mit den Ländern Spanien, Portugal, Deutschland und Österreich kommt.<sup>86</sup>

Bis 1967 scheinen diese Verhandlungen dann erfolgreich zu Ende geführt worden zu sein, denn am 23. Oktober 1967 schreibt der einflussreiche Journalist Viriato (Pseudonym von Enrique del Corral Vázquez) für die Tageszeitung *ABC* über die Neugestaltung von *Noche del sábado*:

*Noche del sábado*, Fernsehen ohne Grenzen. Adolfo Suárez, Direktor von TVE I [...] bekam die sinnvolle Erlaubnis, ‚Samstagabend‘ grundlegend zu verändern. ‚Samstagabend‘ ist nun zu einer Art Fernsehen ohne Grenzen geworden, zu einem internationalen und sogar komparativen Programm, an dem europäische Fernsehanstalten zusammenarbeiten. Am

85 *España Semanal*, 26. 2.1967, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

86 *Morgenexpress*, 29.3.1965, *ibid.*

Samstag sahen wir wichtige ‚Shows‘ aus Italien und Deutschland, und deren Zuseher\*innen werden im Gegenzug die unsere sehen: die von Carmen Sevilla-Augusto Algeró.<sup>87</sup>

Dass jedoch die beliebten Sketche von Franz Joham und Gustavo Re dieser Neuerung zum Opfer fielen, kritisiert Viriato als „Charakterverlust“ der Sendung.<sup>88</sup> Eventuell war dies ein Versuch der Direktion von TVE, die zwei mittlerweile doch schon betagten Komiker einfach vom Bildschirm „verschwinden“ zu lassen. Franz Joham und Gustavo wurden jedoch schon bald wieder ins Programm aufgenommen, sehr wahrscheinlich nach Protesten ihrer Fangemeinde.<sup>89</sup>

Die Begeisterung, die Viriato in obigem Artikel über die neuen, internationalen Kooperationen von TVE anspricht, gibt die allgemeine Stimmung von Fernsehchaffenden und -publikum wieder. Als spanische Fernsehkritiker (als einer der Ersten auch Viriato) ab Mitte der 1960er-Jahre auf internationale TV-Festivals ins Ausland eingeladen wurden, wo

87 „Noche del sábado, televisión sin fronteras. Adolfo Suárez, director de TVE I [...] ha tenido el buen acuerdo de modificar sustancialmente ‚Noche del sábado‘. ‚Noche del sábado‘ se ha convertido ahora en una especie de televisión sin fronteras, en un espacio internacional y comparativo incluso, en el que colaboran las emisoras de Europa. El sábado vimos los ‚shows‘ centrales de Italia y Alemania, cuyos espectadores verán, en cambio, el nuestro: el de Carmen Sevilla-Augusto Algeró.“ Adolfo Suárez González war noch bis 1969 verantwortlicher Programmdirektor für den ersten Kanal von TVE, von 1969 bis 1973 hatte er die Position des Generaldirektors von TVE inne.

Die Schauspielerin und Sängerin Carmen Sevilla und der Komponist Augusto Algeró jr. waren in den 1960er-Jahren das Starchepaar Spaniens. Algerós Vater hatte in den 1940er- und 1950er-Jahren die Musik zu vielen populären Liedern von Artur Kaps komponiert.

88 „Etwas missfällt uns jedoch: die Kürzung des Programms zugunsten eines Fernsehfilms, und den ‚Charakterverlust‘ ohne das Auftreten von Joham-Re in ihren außerordentlich beliebten ‚Sketchen‘. Mag sein, dass das Programm jetzt auf ‚höherem‘ Niveau viel gewonnen hat, aber dafür hat es für einen sehr großen Teil des Publikums seinen ‚Humor‘ verloren; diesen unbestrittenen Humor, den das Auftreten zweier meisterhafter Schauspieler des Genres Varieté ihm auf populärem Niveau gab.“ „Algo, sin embargo, nos disgusta: El acortamiento del programa según el nuevo esquema, en beneficio, en cambio, de un telefilme, y la pérdida de ‚carácter‘ de ‚Noche del sábado‘ sin la intervención de Joham-Re en sus popularísimos ‚sketchs‘. Puede que ahora, a nivel ‚superior‘, el programa haya ganado mucho, pero, en cambio, para amplísimos sectores de audiencia ha dejado de tener ‚gracia‘; esa gracia indudable que la intervención de dos actores magistrales del género variedades le daban a nivel popular“ (Nachlass Kaps/Diry, CMHF).

89 Bereits am 6. November 1967 berichtet *Hoja del lunes* in einer Kritik: „Das Auftreten von Franz Joham und Gustavo Re sichert den populären Ton der beliebten Sendung, den sie nie verlieren darf, denn die beiden haben Scharen von legitimen Bewunderer\*innen. Mit gutem Recht, sowie ihre schwierige und bewundernswerte Kunst.“ „La actuación de Franz Joham y Gustavo Re mantiene el tono popular del popular programa que no debe perder nunca, porque ellos tienen legión de admiradores de ley. De buena ley, como su arte, tan difícil y admirable.“ (Nachlass Kaps/Diry, CMHF).

sie die neuesten europäischen Entwicklungen verfolgen konnten, mussten sie feststellen, dass die spanischen Fernsehproduktionen der europäischen Konkurrenz in vielerlei Hinsicht hinterherhinkten. Nach ihrer Rückkehr übten sie dementsprechende Kritik an der isolationistischen Haltung der Verantwortlichen. Bald wurde es daher den Direktoren von TVE, Jesús Aparicio Bernal und seinem Stellvertreter Lluíz Ezcurra, ein vorrangiges Anliegen, das Ansehen des spanischen Fernsehens international zu heben. 1967 gewann Spanien erstmals auf dem bedeutenden Festival de Télévision de Monte Carlo die „Goldene Nymphe“ und errang somit seinen ersten Achtungserfolg im europäischen Ausland.<sup>90</sup> Auch Artur Kaps war, manchmal in Begleitung von Friederike Diry, regelmäßiger Gast auf den großen europäischen Festivals, um sich über aktuelle Trends und technische Neuerungen zu informieren und Anregungen und Ideen für seine eigenen Programme zu sammeln. 1966 wurde Kaps zusätzlich zu seiner Arbeit als Regisseur und Produzent zum Vorstand der „Oficina de contratación“, der administrativen Abteilung von TVE, die für die Anstellung von Künstler\*innen zuständig war, für die Bereiche Varieté und Musikprogramme ernannt. Ihm unterstanden somit alle Kontakte mit internationalen Künstler\*innenagenturen und Musiklabels, und er verantwortete sämtliche Verträge, die TVE mit Künstler\*innen aus diesen Sparten schloss.

1966 weilte Artur Kaps auf dem Rose d’Or Festival in Montreux, um sein gemeinsam mit Herta Frankel gestaltetes Kinderprogramm *Día de fiesta* („Feiertag“) vorzustellen, und berichtete von dort täglich an seine Lebensgefährtin Herta Frankel, was sich Neues auf dem Festival tat.<sup>91</sup> Seine telegrammartigen Briefe – die zu den ganz wenigen erhaltenen aus der privaten Korrespondenz von Artur Kaps zählen – geben einen anschaulichen Einblick in den anstrengenden Parcours aus Film screenings und internationaler Vernetzungs- und PR-Arbeit, den Kaps in den intensiven Festival-Tagen absolvierte. Am 24. April 1966 schrieb er an Herta Frankel:

Samstags 7h Abends. Meine liebe Puppenfrau! Um 8h auf,  $\frac{3}{4}$  9  $\frac{1}{2}$  Stunde zu Fuß zum Pavillon. Von  $\frac{1}{2}$  10–1. Ostdeutschland schlecht (1). Schweden mit Leander gut (2). Schweiz

90 Das Festival de Télévision de Monte Carlo war 1961 vom monegassischen Fürst Rainier III. gegründet worden und wurde in den 1960er-Jahren jährlich im Februar abgehalten (Moran/Malbon 2006: 82, Vila-San-Juan 1981: 75–82).

91 Das Rose d’Or Festival wurde ebenfalls 1961 in Montreux gegründet und entwickelte sich bald zu einem wichtigen internationalen Markt für TV-Unterhaltungsprogramme. Die Idee hinter dem Festival war, dass europäische Fernsehanstalten Unterhaltungsformate tauschen sollten, um so die Programmlöcher während der Sommermonate zu füllen. Darum wird das Festival bis heute jährlich im Frühling abgehalten. Der Gewinn der prestigeträchtigen „Goldenen Rose“ bedeutete für viele Fernsehschaffenden in den 1960er-Jahren einen Ritterschlag und verbesserte ihre Karrierechancen in ihren Heimatländern deutlich (Moran/Malbon 2006: 82).

fabelhaft (3). II Fernsehen gut (4). Dann Essen [...]. 3h Frankreich: außer Konkurrenz, katastrophal, 4h Jugoslawien detto, 5h Deutschland Tiere fabelhaft. 8h Bankett morgen Ausflug in die Berge Fahrt ins Blaue. 24 jurados sind. Auf meiner Seite habe ich Schweiz Österreich Deutschland I und 2. Polen Also insgesamt 6. [...] Einen Preis halte ich für ausgeschlossen. Bis Dienstag ist noch Zeit die Leute zu Preparieren. Mit allen rede ich von den Puppen. Irgendetwas kommt dabei heraus. Glaube, dass wir zu einer Gemeinschaftsproduktion kommen. Das wäre für Bubi gut. Österreich Deutschland Schweiz. [...] ich bin sehr müde es ist alles so anstrengend. Alles Liebe. Schau daß der Film weitergeht und Bald zu Belter kommt. Bussi Arthur.<sup>92</sup>

Das Bemühen von TVE, den bisherigen isolationistischen Mief abzuschütteln und sich endlich mit dem europäischen Ausland auszutauschen, steht symbolisch für die politischen Sehnsüchte vieler Spanier\*innen in den späten Jahren des Franquismus. Das Regime kam dem Verlangen seiner Bürger\*innen nach mehr Demokratie anstelle autoritärer Bevormundung – scheinbar – entgegen und erließ 1966 und 1967 gleich mehrere neue Gesetze. Diese stellten zwar die Möglichkeit politischer Reformen in den Raum, beabsichtigten aber von vornherein nicht, die angedeuteten Versprechen auch einzulösen. Sie dienten der spanischen Regierung in erster Linie als „Schönheitsoperation“ vor dem regimekritischen Ausland, von dem man sich intensivere wirtschaftliche Beziehungen und vor allem Tourist\*innen erhoffte. Das neue Pressegesetz von 1966 schaffte erstmals seit dem alten noch mitten im Bürgerkrieg erlassenen Gesetz des Jahres 1938 die Vorzensur ab, doch waren Journalist\*innen und Redakteur\*innen nun dem Prinzip der Eigenverantwortung, Selbstkontrolle und Selbstzensur unterworfen, wollten sie gerichtliche Konsequenzen

92 Nachlass Kaps/Diry, CMHF. Originale Schreibweise beibehalten.

Auffallend ist, dass Kaps mittlerweile deutsche und spanische Wörter und Satzstellungen mischt. Mit „¾ 9 ½ Stunde zu Fuß zum Pavillon“ meint Kaps, dass er um dreiviertel acht Uhr morgens eine halbe Stunde zu Fuß zum Pavillon lief.

„Jurados“ ist spanisch für Jurymitglieder.

Der Film, auf den sich Kaps hier bezieht, ist vermutlich die von Kaps produzierte Kindersendung *Día de fiesta*, die TVE 1966 bis 1969 ausstrahlte und die Frankel mit ihren Puppen gestaltete.

Mit „Bis Dienstag ist noch Zeit die Leute zu Preparieren“ spricht Kaps sehr deutlich seine Tätigkeit an, im Hintergrund die Weichen für die Prämierung einer spanischen Produktion zu stellen.

Der Kern der „Vieneses“ – Kaps, Diry, Frankel und Johans Ehefrau – riefen Franz Joham mit dem Spitznamen „Bubi“.

1969 kam es tatsächlich für die von Kaps produzierte Kinderserie *El país de la fantasía* („Das Land der Fantasie“) zu einer Gemeinschaftsproduktion mit dem Hessischen Rundfunk.

Belter war eine spanische Plattenfirma, mit der TVE eng zusammenarbeitete und an der Kaps anscheinend auch Anteile besaß (Interview Peiró, 19.8.2014). Viele der Lieder aus den Kinderprogrammen von Kaps und Frankel wurden auf Belter veröffentlicht.

vermeiden. TVE reagierte mit Unsicherheit und Verwirrung auf die neuen Pressegesetze und auf die gespannte politische Lage: Einmal wurden die kleinsten Indiskretionen intern streng zensuriert, ein anderes Mal erlaubten die Programmdirektoren ohne weiteres Aufheben gröbere „Tonentgleisungen“.<sup>93</sup> Die antifranquistische Opposition bestehend aus Arbeiter\*innen, Studierenden, linken Intellektuellen, katalanischen und baskischen Nationalist\*innen und auch immer mehr sympathisierenden (vor allem jungen) Geistlichen konnten die neuen Gesetze aber nicht zufriedenstellen, und mit Ende der 1960er-Jahre nahm der Widerstand gegen die staatliche Unterdrückung noch nie dagewesene Ausmaße an.<sup>94</sup>

In diesem ungewissen und risikoreichen Klima arbeiteten Kaps und seine Kolleg\*innen weiter an der internationalen Etablierung des spanischen Staatsfernsehens, die zumindest auf kultureller Ebene der europaweiten Ächtung der franquistischen Diktatur entgegenwirken sollte. 1968 besuchte Kaps gemeinsam mit Friederike Diry das Festival de Télévision de Monte Carlo und informierte Herta Frankel wieder täglich über die Qualität der gezeigten Beiträge und seine Überzeugungsarbeit im Hintergrund:

Meine liebe Puppenfrau! Endlich ist heute morgen ein Brief von Dir gekommen der erste. [...] Die Programme sind sehr flau bis jetzt [...] Ob wir etwas bekommen [einen Preis] ist sehr schwer zu sagen. 1. muss das was wir zeigen sehr gefallen. 2. ist es eine politische Frage. Bin mit allen sehr gut aber wer weiss wie das im Moment ist auf den es ankommt. [...] So Puppenfrau das ist alles für heute sonst geht der Brief nicht weg. Wen Du diesen Brief bekommst bin ich auch schon bald da. [...] Alles Liebe Arthur.<sup>95</sup>

Und am Tag vor dem Screening des spanischen Beitrags erzählte ihr der erschöpfte Kaps von den internationalen Kinderprogrammen, die er auf dem Festival gesehen hatte: „[...] Kinderprogramme sind sehr flau. Unsere Sachen sind viel besser. Nur haben die Leute unbegrenzte Mittel“.<sup>96</sup>

Obwohl Kaps nicht mit einem spanischen Sieg rechnete – „Für uns sehe ich schwarz. [...] Bin sehr nervös“ –, gefiel der spanische Beitrag der Jury und gewann gleich zwei Preise: die „Goldene Nymphe“ und den „Prix Unda“.<sup>97</sup> Auch in Montreux konnte sich

93 Vila-San-Juan 1981: 92 f.

94 Bernecker 2010b: 145; Vergniolle Delalle 2008: 170 f.

95 11.2.1968, Nachlass Kaps/Diry, CMHF. Originale Schreibweise beibehalten, unleserliche und unklare Stellen in Klammern.

96 13.2.1968, Nachlass Kaps/Diry, CMHF. Kaps bezieht sich hier auf den konstanten Ressourcenmangel von TVE.

97 Am 13.2.1968 an Herta Frankel, Nachlass Kaps/Diry, CMHF; Vila-San-Juan 1981: 95.



Spanien die „Goldene Rose“ sichern. Kaps hatte nach eigenen Angaben den Film für den Wettbewerb ausgewählt. Verbunden mit dieser Ehrung war eine Mitgliedschaft in der Jury des Festivals des kommenden Jahres, die Artur Kaps übernehmen sollte.<sup>98</sup>

Wenn sich ehemalige Kolleg\*innen und Mitarbeiter\*innen an Artur Kaps erinnern, fallen ihnen nach der Hingabe, fast schon Besessenheit, mit der der Regisseur seiner Arbeit nachging, sofort seine Überzeugungskraft und Überredungsgabe ein.<sup>99</sup> Solanes i Pinyol erzählt, dass Kaps es verstanden habe, stets den schwachen Punkt seines Gegenübers zu erahnen und ihn dahin zu bringen, wo er ihn haben wollte. Seine manipulativen Fähigkeiten nutzte Kaps auch auf den großen internationalen Festivals. Vila-San-Juan schreibt in seinen autobiografischen Erinnerungen an die Pionierjahre von TVE, dass Kaps sich nicht scheute, die Jurymitglieder auch mit Unwahrheiten zugunsten von TVE zu manipulieren. So lief zum Beispiel auf einem Festival de Télévision de Monte Carlo ein Beitrag der jungen spanischen Produzentin Pilar Miró im Wettbewerb, hatte aber keine Chancen auf einen Preis. Als Kaps sie eines Tages während des Festivals elegant angezogen auf der Straße traf, soll er in seinem zungenbrecherischen Spanisch zu ihr gesagt haben: „Du gehst jetzt sofort in Hotel und zieh dir der hässlichste Kleid an, der du hast. Nichts Gutes dir anziehen. Ich möchte dich nie wieder so sehen.“<sup>100</sup> Bald klärte sich Kaps' eigenartiges Verhalten auf. Er hatte scheinbar der Jury erzählt, Miró sei Halbwaive und müsse mit dem Wenigen, was sie bei TVE verdiene, ihre Mutter und ihre zwei kleinen Geschwister ernähren. Deswegen sei eine Auszeichnung auch so wichtig für sie, weil ihr diese bessere Karrierechancen und auch ein höheres Gehalt garantieren würde. Miró erhielt tatsächlich eine lobende Erwähnung der Jury.

Nach den Triumphen von TVE 1967 und 1968 in Monte Carlo und Montreux war der Sieg beim Eurovision Song Contest 1968 das nächste große Ziel der spanischen Fernsehschaffenden. Dem Auftritt der spanischen Sängerin Massiel am Eurovision Song Contest war zudem ein innenpolitischer Skandal vorangegangen, dessen Wogen nun durch einen Sieg unbedingt geglättet werden mussten. Der wichtigste Drahtzieher im Hintergrund sollte dabei dank seiner internationalen Kontakte Artur Kaps werden. Ursprünglich hatte TVE auf Anraten von Artur Kaps den jungen katalanischen Sänger Joan Manuel Serrat auserkoren, Spanien beim Eurovision Song Contest am 6. April 1968 in London mit dem Ohrwurm *La La La* zu vertreten. Spanien wollte sich mit dieser Wahl europaweit als modernes, aufgeschlossenes Land präsentieren und seinem internationalen Image als verstaubter Diktatur entgegentreten. Serrat, der sonst meistens auf Katalanisch sang – in Katalonien erreichte gerade die Epoche der antifranquistischen Musikbewegung „Nova

98 Schriftl. Interview mit dem ORF 1968, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

99 Interviews Campillo, 6.9.2012; Herrero, 7.1.2011; Solanes, 20.9.2011.

100 „Tú te vas ahora mismo en hotel y te pone el peor ropa que tengas. No te pones nada bueno. No quiero verte nunca más así.“ (Vila-San-Juan 1981: 101 f.).

Cançó“ (katalanisch für „Neues Lied“) ihren ersten Höhepunkt –, sollte als Repräsentant Spaniens beim Eurovision Song Contest *La La La* natürlich auf Spanisch vortragen.<sup>101</sup> Kaps hatte das Lied, das nicht unbedingt durch einen tiefsinnigen Text glänzte, wegen seiner eingängigen Melodie ausgewählt und den deutschen Stararrangeur Bert Kaempfert, der schon für Frank Sinatra *Strangers in the Night* komponiert hatte, beauftragt, die Orchestermusik dazu einzustudieren.<sup>102</sup> Außerdem brachte Kaps die internationale PR-Maschine ins Rollen, sandte Aufnahmen des Liedes in Deutsch, Englisch, Französisch und Italienisch sowie Poster, die Serrat als spanischen Teilnehmer ankündigten, an alle wichtigen europäischen Fernsehanstalten und bemühte sich um Auftritte des jungen Sängers in möglichst vielen internationalen TV-Shows.<sup>103</sup>

Gleichzeitig geriet Joan Manuel Serrat aber in Katalonien unter immer größeren Druck: Seine katalanischen Fans und Kolleg\*innen der „Nova Cançó“ warfen ihm vor, sich mit einem Beitrag in spanischer Sprache beim Eurovision Song Contest für das Franco-Regime zu prostituieren. Als Serrats Manager José María Lasso de la Vega dann Ende März plötzlich ankündigte, Serrat würde in London nur auftreten, wenn er auf Katalanisch singen dürfte, löste dies im spätfranquistischen Spanien einen politischen Eklat aus. Lasso de la Vega hatte hoch gepokert und gehofft, TVE mit seiner Drohung nur zwei Wochen vor dem Eurovision Song Contest zu neuen Verhandlungen zwingen zu können und dazu zu bewegen, Serrat zumindest eine Strophe des Liedes auf Katalanisch singen zu lassen, um die katalanischen Fans zu versöhnen und damit auch den Verkauf von Serrats

101 Rodgers 1999: 368 f.

102 Kaps war nach eigenen Angaben mit Kaempfert befreundet und hatte für ihn *Strangers in the Night* ins Spanische übersetzt (schriftl. Interview mit dem *ORF* 1968, Nachlass Kaps/Diry, CMHF). Im Interview mit *Solidaridad Nacional* gab Kaps sogar an, Kaempfert habe aus Freundschaft auf sein Honorar für die Orchestrierung verzichtet (*Solidaridad Nacional*, 20.3.1968, Nachlass Kaps/Diry, CMHF). Kaps' Assistentin Mari Campillo behauptet allerdings, Kaps habe offiziell seinen Namen unter das Arrangement gesetzt, um Bert Kaempfer Probleme mit dem deutschen Fiskus zu ersparen (Interview Campillo, 6.9.2012). Kaps erzählte in dem Interview mit *Solidaridad Nacional* weiter, er habe für Udo Jürgens das Lied *Merci Chérie* ins Spanische übersetzt. Laut dem österreichischen Boulevardblatt *Express* übersetzte Kaps für Jürgens ebenfalls *17 Jahr', blondes Haar* ins Spanische, holte den Kärntner Schlagerstar mehrmals in seine Musikprogramme nach Spanien und drehte für das spanische Fernsehen auch eine 60-minütige Dokumentation über ihn. Der Artikel vom 3. August 1966 aus dem Nachlass von Kaps und Diry im Privatarchiv der CMHF zeigt ein gemeinsames Foto von Kaps und Jürgens.

103 *Solidaridad Nacional*, 20.3.1968, Nachlass Kaps/Diry, CMHF. Die Tageszeitung *Solidaridad Nacional* gibt Serrats dicht gedrängten Terminkalender für März 1968 wie folgt an: 20. März Auftritt im Schweizer Fernsehen in Genf, 23. März Auftritt im deutschen Fernsehen, 26. März Auftritt für die französische ORTF in Paris, 1. April Auftritt im irischen Fernsehen, 2. April neuerlicher Auftritt in der italienischen RAI. Insgesamt waren 15 internationale Auftritte in nur 20 Tagen vorgesehen (20.3.1968, Nachlass Kaps/Diry, CMHF).

neuer Platte zu sichern. Doch sein Plan schlug fehl, denn die Direktoren in Prado del Rey beschlossen, Serrat umgehend zu ersetzen. Die Wahl fiel auf die junge, noch recht unbekannt Sängerin Massiel, die gerade auf Tournee in Mexiko weilte. Nach der Zusage Massiels, die ihre Tournee umgehend abbrach, arrangierte Kaps unter enormem Zeitdruck die Neuaufnahme von *La La La* und bewegte die Veranstalter in London noch im letzten Augenblick dazu, Massiel als Ersatz für Serrat zu akzeptieren.<sup>104</sup>

Nach diesem Skandal war es für TVE von entscheidender Wichtigkeit, beim Eurovision Song Contest gute Bewertungen zu erzielen, um eine internationale Blamage zu vermeiden. Die Direktion setzte all ihre europäischen Kontakte in Bewegung, um die Jurymitglieder für Spaniens neue Teilnehmerin zu gewinnen. Auch wenn dafür keine sicheren Beweise vorliegen, ist es laut ehemaligen Mitarbeitern von TVE und Medienhistorikern wahrscheinlich, dass Spanien die Stimmen der Jurymitglieder ganz ungeniert kaufte.<sup>105</sup> Kaps wurde anscheinend nach Deutschland geschickt, um dort mithilfe eines lukrativen Angebots die deutsche Stimme beim Eurovision Song Contest zu sichern. Denn während ein Großteil der europäischen Länder bereits auf Farbfernsehen umgestellt hatte, flimmerten in Spanien die Bildschirme noch immer in Schwarz-Weiß. Es war vor allem eine politische Entscheidung, ob das Land sich auf das deutsche Farbfernsehsystem PAL oder das französische SECAM festlegen würde. Kaps soll sich der deutschen Stimme am Eurovision Song Contest im Gegenzug dafür vergewissert haben, dass Spanien das deutsche PAL erwerben würde. Tatsächlich gewann Massiel – im ausgestellten, weiß-rosa Blümchenkleid und unterstützt durch drei Backgroundsängerinnen – dank der deutschen Punkte ganz knapp vor dem englischen Favoriten. Im Oktober 1969 entschied sich die spanische Regierung, das deutsche Farbfernsehsystem anzukaufen. Trotzdem sollte es noch bis 1975 dauern, bis das spanische Publikum Fernsehen auch wirklich in Farbe genießen konnte. Für Artur Kaps bedeutete Spaniens Sieg im Eurovision Song Contest 1968 den Höhepunkt seiner TV-Karriere. 1968 war zwar ein Jahr der beruflichen Triumphe für den stillen Drahtzieher hinter den Kulissen, doch privat traf Artur Kaps im Mai 1968 ein schwerer Schlag: Seine Mutter Rosalia, der er zeitlebens sehr nahestand, verstarb 90-jährig am 2. Mai in Wien.<sup>106</sup>

Auch der österreichische ORF begann sich nun für den europaweit agierenden österreichisch-spanischen Fernsehschaffenden zu interessieren. Ein schriftliches Interview mit 43 Fragen, das der ORF nach dem Eurovision Song Contest 1968 mit Artur Kaps führte, gibt Einblick in dessen Arbeitsweise, seine internationalen Kontakte und seine Einschätzung des spanischen, aber auch des österreichischen Fernsehens. Die Frage, was Kaps unter

104 Vila-San-Juan 1981: 99.

105 Guerrero 2010: 55; Solanes 2009: 135–145; Vila-San-Juan 1981: 96–100.

106 Matriken Pfarre St. Johann Nepomuk, Wien II.

dem Begriff „Unterhaltung“ verstände, beantwortete dieser mit: „Eine sehr variierte Sendung, die sehr ansprechend sein muss, viel Humor hat und wo jeder vor dem Fernsehschirm glaubt, dass sie für ihn gemacht ist.“ Aus dem Interview geht auch hervor, dass der ORF hoffte, von Kaps' internationaler Erfahrung zu profitieren und diesen eventuell sogar als Mitarbeiter gewinnen zu können: So fragte man ihn unter anderem nach „Tips, damit der ORF im internationalen Showgeschäft mithalten könne“, und ob es besser wäre, „bei Eigenproduktionen die nationale Eigenheit zu bewahren, oder ob man versuchen sollte, den internationalen Geschmack zu treffen“. Kaps' Empfehlung lautete, etwas zu produzieren, „was man nur in Österreich mit Österreichern machen kann“. Ihm war jedoch bewusst, dass dann „die Gefahr besteht, dass die Show international gefallen würde, aber vielleicht in Österreich nicht.“ Die Frage, ob Kaps denn nicht Lust habe, auch für den ORF Musikprogramme zu produzieren, beantwortete dieser trocken damit, dass bis jetzt diesbezüglich noch niemand direkt an ihn herangetreten und auch eine mit dem ORF geplante österreichisch-spanische Gemeinschaftsproduktion durch einen Direktionswechsel beim ORF schlussendlich nicht zustande gekommen sei.<sup>107</sup> Auf die interessante Frage, ob denn die Voraussetzungen gegeben seien, dass Kaps Unterhaltungschef beim ORF werden könne oder ob ihm dieser als Rundfunkanstalt zu klein sei, findet sich leider keine Antwort, sondern nur der Vermerk, dies sei bereits im vorigen Brief beantwortet worden, der nicht erhalten geblieben ist.<sup>108</sup>

Kaps blieb auch nach dem Eurovision Song Contest für TVE international aktiv. Am 24. Dezember 1968 wurde *Noche de Europa* mit Kaps als Regisseur und Produzent live aus der Kongresshalle München gesendet. Rund 2000 spanische Gastarbeiter\*innen, die in München lebten, waren im Publikum anwesend und folgten den TV-Lieblingen Conchita Bautista, Franz Joham, Gustavo Re und Herta Frankel, die mit ihren Marionetten auftrat, durch die Show. Die Sendung wurde sowohl vom deutschen als auch vom spanischen Fernsehen für 40 Millionen Zuseher\*innen übertragen.<sup>109</sup> Gleichzeitig erreichte in Spanien der Widerstand gegen das franquistische Regime einen neuen Höhepunkt. Ausgedehnte Streiks und Student\*innenproteste, gefolgt von blutigen Repressalien, erschütterten das Land. Im Jänner 1969 ließ die Regierung dann zusätzlich für drei Monate den Ausnahmezustand ausrufen. Im März 1969 sollte Spanien als Gastland den Eurovision Song Contest veranstalten. Laut Vila-San Juan wurde der Ausnahmezustand gerade noch rechtzeitig auf-

107 Kaps bezieht sich hier vermutlich auf Verhandlungen, die er 1965 mit dem ORF führte (*Morgenexpress*, 29.3.1965, Nachlass Kaps/Diry, CMHF).

108 Nachlass Kaps/Diry, CMHF. Interessant ist auch, dass Kaps die Frage, ob er irgendeiner Form von Zensur unterworfen sei, verneinte und feststellte, dass „die Kirche nur in der Ausführung der religiösen Programme am Sonntag interveniere“.

109 *Eco de Canarias*, 24.12.1968, Nachlass Kaps/Diry, CMHF.

gehoben, damit das Festival stattfinden konnte. Kaps hatte bereits im Vorfeld das Festival de Palma de Mallorca organisiert, auf dem der neue spanische Beitrag ausgesucht worden war: die junge Sängerin Salomé mit *Vivo cantando* („Ich lebe singend“).<sup>110</sup> Kaps war gemeinsam mit dem neuen Generaldirektor von TVE Adolfo Suárez, der später als erster demokratisch gewählter Ministerpräsident Spaniens das Land in die „transición“ führen sollte, einer der Hauptverantwortlichen für den Erfolg des Eurovision Song Contests. Die aufwendige Ausrichtung des Eurovision Song Contest im Teatro Real in Madrid, mit der sich Spanien international profilieren und von den internen Krisen und Menschenrechtsverletzungen ablenken wollte, kostete der chronisch unterfinanzierten TVE jedoch ihre letzten Ressourcen.<sup>111</sup>

Von 1969 bis 1970 gestaltete Kaps für TVE sein letztes Musikprogramm *Esta noche con ...* („Heute Abend mit...“). Erhalten blieben in den Archiven von TVE Catalunya fast drei Minuten der Kameraprobe einer Show mit dem spanisch-französischen Operetensänger Luis Mariano, in der – leider ohne Ton – neben dem Star der Sendung und zahlreichen Kameraleuten Regisseur Artur Kaps, die Moderatorin Conchita Bautista und Kaps' Assistentin Mari Campillo zu sehen sind. Kaps, klein und untersetzt, gealtert, aber hochkonzentriert, dirigiert die Kameraleute, gibt Marianos Weg durch das Studio vor, verbessert einen Dialog zwischen Bautista und ihrem Gast, lässt die endgültigen Positionen des Sängers mit Kreide am Boden markieren. Der Umgang von Kaps mit Luis Mariano und seinen Mitarbeiter\*innen ist nicht unfreundlich, aber ernst und bestimmt. Zeit, die Arbeit durch Scherze aufzulockern, hat er keine.

Ab 1971 produzierte und führte Kaps zwar weiterhin Regie für die Kinderprogramme Herta Frankels, auf die ich im folgenden Kapitel ausführlich eingehen werde, jedoch gestaltete er keine Musikprogramme mehr. Sein Zenit als Regisseur und Produzent bei TVE war überschritten. Ob er wie so viele führende Mitarbeiter von TVE politischen Intrigen zum Opfer fiel, sich mit Generaldirektor Adolfo Suárez überworfen hatte, mit 63 Jahren vielleicht als zu alt empfunden wurde oder ob ein anderer Grund ausschlaggebend war, muss aufgrund der fehlenden Quellen leider ungeklärt bleiben.

1972 oder 1973 wurde ein neues künstlerisches Projekt an Artur Kaps herangetragen, in das er seine Erfahrung als Regisseur und Produzent großer Revuen nach über zehn Jahren Fernseharbeit erneut direkt einbringen konnte. Der Unternehmer Ramón Riba Martorell wollte gemeinsam mit seinen Söhnen in Barcelona am noblen Boulevard Paseo de San Juan ein ehemaliges Kino in ein elegantes Revuetheater namens Scala für die gehobene Gesellschaft mit eigenem Restaurant verwandeln, das sich am berühmten Pariser Lido orientieren sollte. Auf der Suche nach einem künstlerischen Direktor lernten

110 *La Vanguardia Española*, 27.2.1969.

111 Vila-San-Juan 1981: 104 f.

die Brüder Riba Viladrosa zuerst Gustavo Re und Franz Joham kennen, die jedoch kein zufriedenstellendes Konzept zu entwerfen vermochten. Erst Artur Kaps erstellte innerhalb kürzester Zeit, nachdem er Paris besucht und sich dort aktuelle Revuen angesehen hatte, ein künstlerisches Konzept, das die Brüder Riba Viladrosa überzeugte.<sup>112</sup> Für die Realisierung seiner beiden Revuen *Cita en la Scala* („Rendezvous in der Scala“, 1973) und *Aquí la Scala* („Hier die Scala“, 1974) lud er alte Mitarbeiter\*innen aus der Zeit der „Vieneses“ ein, unter ihnen Herta Frankel mit ihren Marionetten oder die Choreografin Gisa Geert. Auch auf Elemente aus seinen Revuen der 1940er- und 1950er-Jahre griff Kaps zurück wie etwa auf die Wasserspiele von Buigas oder eine versenkbare Eislauffläche. Die Scala öffnete am 2. Juni 1973 ihre Türen und beeindruckte neben Kaps' niveauvoller Inszenierung mit ihrer eleganten Architektur und einer vielseitig nutzbaren Drehbühne in der Mitte des Lokals. Zur sehr erfolgreichen Eröffnung erschien das Who's who der barcelonischen High Society, sogar der neue Direktor von TVE Juan José Rosón reiste extra aus Madrid an. Kaps' Name stand also auch 1973 noch als Garant für abend- und kassenfüllende Revue-Unterhaltung.<sup>113</sup>

Franz Joham, der stets die Bühne dem Fernsehen vorgezogen hatte, engagierte sich ab Mitte der 1960er-Jahre erneut in mehreren Theaterproduktionen. Zuerst schlüpfte er für die Compañía Lírica de Amadeo Vives in einer Aufführung der Strauß-Operette *Die Fledermaus*, die in verschiedenen spanischen Städten, unter anderem in Madrid, Barcelona und Valencia, gastierte, in die Rolle des Froschs und begeisterte das Publikum mit seinen Improvisationen. Ab circa 1966 tingelte er laut seinem Freund Francisco Trilló Milián neuerdings mit einer – im Vergleich zur ehemaligen Kompanie der „Vieneses“ allerdings bescheidenen – Revuetruppe durch Spanien. José María Lasso de la Vega, einer der wichtigsten Produzenten des Landes, managte die Show, die sich *Cita de estrellas* („Rendezvous mit den Stars“) nannte. Neben Franz Joham und Gustavo Re, die durch ihre Arbeit bei TVE in jedem Winkel Spaniens bekannten waren, traten noch weitere spanische und lateinamerikanische Stars und Sternchen sowie eine Truppe von zehn Tänzerinnen auf. Nach zwei Jahren Tournee durch die spanische Provinz wurde Franz Joham von dem katalanischen Regisseur José María Loperena für sein Vaudeville *Sexo a domicilio* („Sex frei Haus“) am barcelonischen Teatro Políorama engagiert. Das erfolgreiche Stück, in dem Joham neben Gustavo Re und einigen anderen bekannten Bühnenkünstler\*innen auftrat, hielt sich mehr als ein Jahr lang auf der Bühne des Políorama und stand danach noch in Madrid und Valencia auf dem Spielplan. Aufgrund des Erfolgs von *Sexo a domicilio* trat

112 Interview Ramón Riba jr., 15.9.2011.

113 Unter den Gästen, die ein Jahr später die Premiere des neuen Programms *Aquí la Scala* besuchten, befand sich unter anderem auch Salvadore Dalí mit seiner Frau Gala (*La Vanguardia Española*, 27.5.1973, 3.6.1973, 5.6.1973, 6.6.1974).

der Produzent Rafael Casado an Joham heran und gewann ihn für seine Adaption eines englischen Vaudevilles von Ray Cooney und John Chapman, das unter dem Titel *El visón volador* („Der fliegende Nerz“) am 5. September 1969 in der Übersetzung von Luis Tejedor und unter der Regie von Jaime Azpilicueta am Teatro Cómico in Madrid Premiere feierte. 1970 wurde das Stück auch in Barcelona am Teatro Barcelona gespielt und ging anschließend noch zwei Jahre auf Tournee durch Spanien.<sup>114</sup>

#### 6.4 Marilyn und das *Land der Fantasie* – Die Kinderprogramme von Artur Kaps und Herta Frankel

In ihren Anfangsjahren produzierte Televisión Española zwar vereinzelte Kindersendungen, es gab aber noch kein Konzept für eine einheitliche Programmgestaltung für das junge Publikum. Nationalistisch-katholische Werthaltungen, die das franquistische Regime auch im schulischen Lehrplan vorgab, prägten die vom staatlichen Fernsehen ausgestrahlten Kinderprogramme. Antonio Farré de Calzadilla, Generalsekretär von TVE, erklärte 1959, dass es Aufgabe des Fernsehens sei, „dazu beizutragen, die Bildung der Kinder zu ergänzen, indem es ihnen patriotische und religiöse Empfindungen von unbestreitbarem Wert einschärfe“.<sup>115</sup> Zwischen 1958 und 1963 sendete TVE Kinderprogramme am Wochenende und auch Donnerstagnachmittag, doch war die für Kinder reservierte Sendezeit noch sehr begrenzt. Grund dafür war, dass TVE bis 1966 nur über einen Kanal verfügte und Sendungen daher möglichst attraktiv für ein breites Publikum gestalten musste. Die sogenannten „infantiles“ – Kinderprogramme – wurden also nicht primär für Kinder konzipiert, sondern für die ganze Familie. Zusätzlich imitierten oder kopierten sie oft Sendungen für Erwachsene, auf die „kindliche Psyche“ gingen die Produzenten in jenen Jahren nicht ein.<sup>116</sup> Bis 1964 wurde bei der Gestaltung der Programme auch nicht zwischen verschiedenen Altersstufen unterschieden. Oftmals ideologisch angereicherte Unterhaltungsformate, Programme, die Sachwissen vermittelten, und Quizsendungen dominierten das Genre, das bis heute erst ansatzweise wissenschaftlich untersucht wurde.<sup>117</sup>

114 ABC, 5.9.1969; *La Vanguardia Española*, 30.10.1970; Trilló Milián 2007: 72 ff.

115 „[...] han de contribuir a completar su formación, inculcándoles de sentimientos patrióticos y religiosos de incuestionable transcendencia“ (*Tele-Radio*, 4.5.1959)

116 „Kinder wurden als klein geratene Leute, als kleine Erwachsene betrachtet, und ihnen wurden – kleine – Probleme und – kleine – Sorgen zugeschrieben, wie sie auch die Großen hatten.“ – „Los niños eran considerados gente menuda, adultos pequeños, y se les atribuían problemas – pequeños – y preocupaciones – pequeñas – como tenían los mayores“ (Paz Rebollo/Martínez Valerio 2013: 54, 45 f.).

117 Eine der ersten Analysen der frühen Kinderprogramme von TVE haben die Kommunikationswis-

Herta Frankel war mit ihren Marionetten bereits ab 1956 gelegentlich in Kindersendungen von TVE aufgetreten, die in Madrid in den Estudios Paseo de la Habana produziert wurden. Zwischen 1960 und 1973 gestaltete sie dann unter Artur Kaps' Regie in den barcelonischen Estudios Miramar und später in den Estudios Teatro-Ópera de Hospitalet wöchentliche Kinderprogramme, die eine ganze Generation von Spanier\*innen prägten.<sup>118</sup> Für viele Kinder bedeuteten die Momente vor dem Fernsehgerät den Höhepunkt der Woche. Auch heute noch erinnern sich zahlreiche Erwachsene, wie sie als Kinder gebannt die Abenteuer von Herta Frankels Figuren Woche für Woche verfolgten:

Ich erinnere mich, dass ich mich vor dem Fernsehgerät, das einem schwarz-weißen Ameisenhaufen glich, auf den Boden setzte, wenn ich von der Schule heimkam. Ich erinnere mich auch an die Brote mit Schokolade, die mir meine Mutter mit einem großen Glas Duralex der Marke Cola Cao brachte, während ich meine Augen nicht einen einzigen Moment vom Bildschirm abwandte. Und ich erinnere mich an eine Dame, die mit einem Akzent wie die Russen in der Serie *Superagente 86* sprach. Sie war sehr schlank, mit einer perfekten Frisur, die architektonisch mithilfe von Haarspray und Lockenwicklern modelliert war. Immer trug sie kuriose Kleider im Stil ‚Pop‘ mit enormen, silbernen Gürtelschnallen, die durch die elegantesten Leopardenfellmäntel zur Vollendung gebracht wurden.<sup>119</sup>

Doch nicht alle Erinnerungen an Herta Frankels Puppensendungen sind so positiv:

Ich muss gestehen, dass Herta Frankel mir auf die Nerven ging. Ihre aufdringliche Stimme mit diesem katastrophalen ‚österreichisch-ungarischen‘ Akzent, den sie nie zu korrigieren lernte, quietschte entsetzlich in meinen Ohren. Ihre Figuren, die Hundedame ‚Marilyn‘, ‚Pepito‘, die kleine Maus ‚Violeta‘ verursachten mir Hautausschlag. Alles in allem fand ich

---

senschafterinnen Paz Rebollo und Martín Valerio unternommen (Paz Rebollo/Martín Valerio: 2013, 2014).

118 Im Nachlass von Herta Frankel finden sich im Privatarchiv der CMHF die Drehbücher der Kinderprogramme, Marionetten und sonstige Puppen, Bühnenbilder, Zubehör, Fotos, Werbematerial, Schallplatten, Zeitungsartikel u. v. m.

119 „Recuerdo que me sentaba en el suelo, delante de televisor de formica en blanco y negro, al volver de la escuela. Recuerdo también los pedazos de pan con chocolate que me traía mi madre con un gran vaso Duralex de Cola Cao [...] mientras yo no apartaba la vista de la pantalla ni tan solo un momento. Y recuerdo a una señora que hablaba como los rusos que salían en la serie del Superagente 86, muy delgada, con una perfecta ‚coiffure‘ arquitectónicamente moldeada a base de la laca y rulo, y vistiendo siempre curiosos modelos ‚pop‘ de enormes hebillas plateadas rematados por los más elegantes abrigos de leopardo.“ (<http://agpandorabox.blogspot.co.at/2008/07/herta-frankel-en-el-pas-de-la-fantasia.html>, zuletzt abgerufen am 28.02.2023).



sie abstoßend und schnulzig, genauso wie mich ihre Begleiter abstießen: Gustavo Re und Frank Johan [sic], [...] bei deren vermeintlich lustigen Kinderliedern mir übel wurde.<sup>120</sup>

Ein Großteil der von Kaps und Frankel geschaffenen Sendungen ging verloren, weil TVE bis Mitte der 1960er-Jahre live sendete. Ab circa 1965 ging TVE zwar zur Verwendung von Magnetbändern über, diese wurden aber nach Gebrauch erneut bespielt, um Kosten zu sparen. Von den zwölf Jahren gemeinsamer Arbeit, die Herta Frankel und Artur Kaps in die Kinderprogramme von TVE steckten, sind heute nur noch die ab 1968 produzierten Serien und einige Kurzfilme in den Archiven von TVE erhalten.

Ab Februar 1960 brachten Artur Kaps und Herta Frankel das knapp einstündige Kinderprogramm *Tiovivo* („Karussell“), das als eine Art Varietéprogramm für Kinder aufgebaut war. Der mit Marionetten gestaltete Teil kreiste um die Abenteuer der Puppen Tía Christina (Tante Christina), Pepito (ein populärer Diminutiv für den Namen José), Tontón (Dummkopf) und Gruñón (Brummbär), die schon in den 1940er- und 1950er-Jahren mit den „Vieneses“ auf Tournee gegangen waren. Tía Christina war eine ältere Dame, die ihr Haar streng zu einem Knoten zusammengebunden trug. Fernando Gómez, künstlerischer Direktor der Compañía de Marionetas Herta Frankel, erinnert sich, dass die leicht grantig wirkende Tía Christina, deren Stimme von Herta Frankel gesprochen wurde, als mütterliche Figur agierte und zum Beispiel die anderen Protagonist\*innen schalt, wenn sie Unfug anstellten. Der schlaue Schuhputzer Pepito, von dem Herta Frankel sagte, er gleiche ihr von allen ihren Marionetten vom Charakter her am meisten, und der unschuldige Dummkopf Tontón bildeten ein gegensätzliches Paar, das dem Prinzip der Doppelkonferenz der 1930er-Jahre folgte.<sup>121</sup> Tontón stellte oft scheinbar dumme Fragen, die der spitzbübische Pepito dann beantwortete. Gruñón war der „Philosoph“ der Gruppe, der sich über absurde Themen den Kopf zerbrach. Seinen Leitsatz „Immer wenn das Gleiche passiert, geschieht dasselbe“ wiederholte er wieder und wieder.<sup>122</sup> Neben den zentralen Protagonist\*innen traten in *Tiovivo* immer wieder auch Gäste auf, wie zum Beispiel die ewig hungrige Comicfigur Carpanta oder Franz Joham und sein Partner Gustavo Re.<sup>123</sup> Im

120 „Reconozco que me ponía de los nervios. Su voz impertinente, con aquél desastroso acento ‚austro-húngaro‘ que nunca fue capaz de corregir, me chirriaba en los oídos de una manera espantosa. Sus personajes, la perrita ‚Marilín‘, ‚Pepito‘, la ratita ‚Violeta‘ me producían urticaria. Me resultaba, en suma, una mujer repugnante y cursi, como me repugnaban también sus acompañantes: Gustavo Re y Frank Johan, [...] , cuyas supuestamente graciosísimas canciones infantiles me provocaban el vómito“ (<http://abuelocebollera.blogspot.co.at/2008/01/herta-frankel-un-recuerdo-en-blanco-y.html>, zuletzt abgerufen am 28.02.2023). Originale Schreibweise beibehalten.

121 *La Vanguardia Española*, 15.9.1961.

122 „Siempre que pasa igual, sucede lo mismo“ (Interview Gómez, 24.4.2013).

123 *Tele-Radio*, 1.8.1960. Carpanta – „Carpanta“ bedeutet im Spanischen soviel wie „Mordshunger“ –

Unterschied zu den sehr personalintensiven Musikprogrammen, an denen bis zu 150 Personen mitarbeiteten, wurden die Kindersendungen von einem kleinem Team gestaltet, das aus ungefähr zehn Personen bestand. *Tiovivo* wurde wöchentlich sonntags um 18.30 ausgestrahlt.<sup>124</sup> Da sich bald herausstellte, dass das kindliche Fernsehpublikum im Gegensatz zu den Erwachsenen negativ auf die Fäden der Marionetten reagierte, begann Herta Frankel, für ihre Kinderprogramme immer öfter Stab- und Handpuppen zu verwenden, die von ihr und ihren Assistentinnen „unsichtbar“ bewegt werden konnten.<sup>125</sup> In *Tiovivo* trat Herta Frankel auch zum ersten Mal mit der Handpuppe Marilín auf, einer weißen Pudeldame, die zu ihrer berühmtesten Figur werden und sie bis zu ihrem Lebensende begleiten sollte. 1960 hatte Herta Frankel die andalusische Puppenmacherin María Elvira de Loyzaga Torres mit der Kreation mehrerer Handpuppen beauftragt: Loyzaga Torres entwarf in Folge für Frankel die schwarze Katze Chifú, drei Zwerge, einen Löwen und drei singende Hunde. Einer der drei singenden Hunde war die Pudeldame Marilín. Marilín, die sich mit Vorliebe darüber beschwerte, dass ihr das Fernsehen nicht gefalle – „¡No me gusta la televisión!“ –, schien auf Herta Frankels Arm zu sitzen und selbständig zu sprechen. Dabei entspannen sich zwischen der Puppenspielerin und ihrer schlagfertigen Kreatur oftmals absurde Dialoge, die stark an die Sketche des Wiener Kabarettts der 1920er- und 1930er-Jahre erinnern.

Neben ihrer Tätigkeit bei TVE trat Herta Frankel mit ihren Puppen auch bei Kinderveranstaltungen in Barcelona auf, ging auf ausgedehnte Tournées durch ganz Spanien und nutzte so zusätzlich die enorme Popularität, die ihr das Fernsehen brachte. Zur Beliebtheit von Frankels Kindersendungen trugen auch die bei Belter erschienenen Langspielplatten bei, die Abenteuer der aus dem Fernsehen bekannten Figuren erzählten und die 1963 mit dem „Gran Premio Del Disco“, dem „Großen Schallplattenpreis“, ausgezeichnet

---

war ein kleines Comicmännchen unbestimmten Alters, dessen einziges Ziel darin bestand, seinen ewigen Hunger zu stillen, was ihm jedoch nie gelang. Carpanta erschien zum ersten Mal in der Zeitschrift *Pulgarcito* („Der kleine Floh“) im Jahr 1947. Der Zeichner José Escobar Saliente hatte die Figur in der Zeit der spanischen „posguerra“ entworfen, als ein großer Teil der spanischen Bevölkerung aufgrund der strengen Rationierungen Hunger litt. Auch wenn das Comic humoristisch und nicht sozialkritisch gestaltet war, um nicht mit der Zensur in Konflikt zu kommen, war Carpanta doch eine künstlerische Reaktion auf die harten Lebensbedingungen jener Jahre. Carpanta erfreute sich in den 1940er- und 1950er-Jahren derart großer Popularität, dass seine Fans tatsächlich Essenspakete für die kleine Figur an die Redaktion des *Pulgarcito* oder an die Adresse Escobars schickten. In den 1960er-Jahren verfilmte TVE die Abenteuer des Antihelden mit einem realen Darsteller. Die 13 Episoden wurden im Rahmen der Kinderprogramme Herta Frankels gezeigt (Calvo Carilla et al. 2013: 264).

124 *Tele-Radio*, 7.3.1960.

125 *Tele-Radio*, 7.1.1974.

wurden.<sup>126</sup> Kaps und Frankel erschlossen sich mit diesem geschickten Marketing natürlich auch zusätzliche Einnahmequellen. Im Privatarchiv der Compañía de Marionetas Herta Frankel ist eine Aktenmappe erhalten, die die Aufschrift „Censura“ („Zensur“) trägt. Aus den darin befindlichen Dokumenten geht hervor, dass Herta Frankel im August 1962 bei der regionalen baskischen Zensurbehörde um Genehmigung ihres Programms für Auf-führungen ihres Marionettentheaters in Bilbao ansuchte und diese auch erhielt. Nach dem Vermerk, es handle sich bei den Inhalten um dieselben, die bereits sonntags im Kinder-programm von TVE gelaufen waren, findet sich auch das Skript zu folgendem Dialog zwischen Herta Frankel und der naseweisen Marilín:

Herta: Du bist der Kapitän eines Schiffes und auf hoher See kommt ein Hurrikan.

Was würdest du tun?

Hund: Ich würde einen Anker werfen.

Herta: Aber es kommt ein zweiter Hurrikan.

Hund: Dann würde ich einen zweiten Anker werfen.

Herta: Aber wenn ein dritter Hurrikan käme ...

Hund: Dann würde ich einen dritten Anker werfen.

Herta: Aber, Marilyn, wo nimmst du nur so viele Anker her?

Hund: Und wo nehmen Sie die ganzen Hurrikans her?<sup>127</sup>

Die kleinen Zuseher\*innen jener Jahre waren (und sind zum Teil auch heute noch) über-zeugt, dass die damals über 50-jährige Herta Frankel, die von Marilín jedoch nur als „Se-ñorita Herta“ („Fräulein Herta“) angesprochen wurde, eine vollendete Bauchrednerin war. Doch in Wirklichkeit lieb die Österreicherin Irene Morello Guggenberger, die vor ihrer Karriere als Puppenspielerin in der Ballettgruppe der „Vieneses“ getanzt hatte, bis 1962 der Pudeldame ihre Stimme. Nach 1962 sprach Adela Donate Marilíns Part.<sup>128</sup> Die Puppe Ma-

126 *La Vanguardia Española*, 10.10.1963.

127 „Herta: Bien, eres el capitán de un barco, y en alta mar viene un huracán.

Que harías tú?

Perra: Hecharía una ancla.

Herta: Pero viene un segundo huracán...

Perra: Hecharía una segunda ancla...

Herta: Pero llegaría un tercer huracán...

Perra: Hecharía la tercera ancla...

Herta: Pero, Marilyn, de donde sacas tantas anclas?

Perra: ¿Y de donde saca Vd. los huracanes?“

Originale Schreibweise beibehalten (Nachlass Frankel, CMHF).

128 Interview Guggenberger, 5.1.2011

rilín wurde in Spanien bei Kindern und Erwachsenen derart populär, dass der Name Marilín in den 1960er-Jahren auch als Synonym für die Hunderasse Pudel gebraucht wurde und zahlreiche Hundehalter\*innen ihre Pudel nach der beliebten Fernsehfigur benannten. Doch Marilín war vor allem der Star des kindlichen Publikums. Herta Frankel erhielt tausende Briefe, in denen kleine Fans nach Details aus dem Leben Marilíns fragten oder ihr zum Beispiel rieten, gut auf die Pudeldame achtzugeben, damit sie sich im Winter nicht verkühle.<sup>129</sup> In einem TV-Interview erzählte Herta Frankel 1991, dass sich des Öfteren verzweifelte Eltern an sie wandten und sie um Hilfe bei der Erziehung ihrer Kinder baten:

Ich wurde auf der Straße von Eltern aufgehalten: ‚Bitte, Fräulein Herta, lassen Sie Marilín im Kinderprogramm meiner Tochter ausrichten, dass sie ihre Suppe essen soll!‘ Das war ein familiäres Erfolgserlebnis, wenn die Tochter dann ihre Suppe aß.<sup>130</sup>

Auf *Tiovivo* folgte 1961 die Kinderserie *Lo que cuenta la tía Christina* („Was Tante Christina erzählt“), die erneut als zentrale Figuren Tía Christina, Tontón, Gruñón, Pepito und Marilín brachte. Manuel Segura schrieb die Drehbücher zu den einzelnen Episoden. Herta Frankel beschreibt in einem Interview mit der wöchentlichen TV-Zeitschrift *Tele-Radio* die für die beginnenden 1960er-Jahre aufwendigen Dreharbeiten:

Man braucht eine spezielle Kulisse, die sich allen Bedürfnissen der Kamera anpasst. Ebenso notwendig sind eine Drehbühne, ein Panorama, auf das man Szenenbilder projizieren kann, und eine eigene Installation, die den Eindruck verschiedener Ebenen erweckt. Außerdem muss man es verstehen, die unterschiedlichen Trickeffekte wie Wolken, Rauch, Wasser, Feuer etc. perfekt zu kombinieren.<sup>131</sup>

Auch die Serien *Fiesta con nosotros* („Party mit uns“), die von 1962 bis 1965 gesendet wurde, und *Día de Fiesta* („Feiertag“), die zwischen 1966 und 1968 lief, wurden nach dem Prinzip von *Tiovivo* und *Lo que cuenta la tía Christina* gestaltet, aber vom beliebten Radio- und Fernsehmoderator Juan Viñas Bona präsentiert, den Frankel und Kaps ursprünglich noch von seiner Tätigkeit bei Radio Nacional de España kannten und in dessen Fernsehpro-

129 *La Provincia*, 9.8.1966, Nachlass Frankel, CMHF.

130 „Me pararon en la calle: ¡Por favor Señorita Herta, haga que Marilín le diga a mi hija que coma la sopa! Y era el éxito de la familia si la hija luego comió la sopa.“ (*Palmera*, 16.3.1991, SC61084, Archiv TVE Catalunya).

131 „Hay que contar con un ‚plateau‘ especial que se adapte a todas las necesidades de la cámara. También es obligatoria una plataforma que gire, un ciclorama para proyectar decorados, una instalación especial que ofrezca sensación de distintos planos y, además, saber conjugar a las perfección todos los efectos especiales: nubes, humo, agua, fuego [...]“.

grammen Herta Frankel schon mehrmals aufgetreten war. In einer 1964 von TVE durchgeführten Umfrage wählten spanische Fernsehzuschauer\*innen *Fiesta con nosotros* unter die beliebtesten zehn Programme.<sup>132</sup> Die Kommunikationswissenschaftlerinnen Paz Rebollo und Martínez Valerio charakterisieren den varietéartigen Aufbau der Serie folgendermaßen:

Herta Frankel und ihre Marionetten stellten die zentrale Achse des Programms dar, das aus Märchen, Quizteilen, Spielen, verschiedenen Auftritten von Musiker\*innen, Zirkusleuten, etc. und den Abenteuern von Tim und Struppi und der Familie Feuerstein bestand. Ziel war es, auch die Kinder einen unterhaltsamen Nachmittag verbringen zu lassen. Herta Frankel repräsentierte die Mutter, die sich mit ihren Kindern, den Marionetten, unterhielt, ihnen Ratschläge erteilte oder sie auch tadelte.<sup>133</sup>

Zwischen 1962 und 1964 trat Herta Frankel mit ihren Puppen zusätzlich zur wöchentlichen Folge von *Fiesta con nosotros* auch in Kaps' Musiksendung *Amigos del lunes* auf. Wie bereits erwähnt, waren Regisseur und Produzent Artur Kaps, Moderator Franz Joham und Herta Frankel dafür über die Werbeagentur Sagi Consejeros de Publicidad angestellt.<sup>134</sup>

Zu den ältesten heute noch erhaltenen Kindersendungen Herta Frankels und Artur Kaps' zählen die zwei Kurzfilme *Herta Frankel y sus pequeños amigos* („Herta Frankel und ihre kleinen Freunde“) und *Cita con Marilín: Eran tres Paraguas* („Rendezvous mit Marilín: Es waren einmal drei Regenschirme“) aus dem Jahr 1968. Beide sind auf der online Videoplattform Youtube abrufbar und sollen im Folgenden kurz beschrieben werden. Die Kameraführung des 13-minütigen Films *Herta Frankel y sus pequeños amigos* wirkt, an heutigen Maßstäben gemessen, unbeholfen und plump: eine Abfolge statischer Einzelbildern in der Totalen, die nur durch einige wenige Close-ups, Zooms und Kameraschwenks aufgelockert wird. Wieder einmal bedient sich Kaps auch für diesen Kinderfilm klassischer Elemente des Kabarets. Am Anfang bringen Herta Frankel und Marilín einen Sketch: Marilín erzählt, sie sei auf der Straße einem kleinen Jungen begegnet, der sich verlaufen hatte und auch seine Adresse nicht wusste, woraufhin ihn die gewitzte Pudeldame kurzerhand zur entsetzten Herta Frankel nach Hause schickte. Als nächstes erscheint ein kleines Männchen (Stabpuppe), das gleich einem Conférencier eine Geschichte von einigen Zwergen und ihrer großartigen Erfindung ankündigt. In der nächsten Einstellung sieht

<sup>132</sup> Palacio 2008: 63.

<sup>133</sup> „Herta Frankel y sus marionetas constituían el eje central de la emisión compuesta de cuentos, concursos, juegos, actuaciones y las aventuras de Tintín y los Picapedras. Su objetivo también era hacer pasar a los niños una tarde divertida [...]. Representaba el papel de la madre que dialogaba, aconsejaba, incluso regañaba a sus hijos (marionetas)“ (Paz Rebollo/Martínez Valerio 2014: 48).

<sup>134</sup> Balsebre 2011: 246.

man tatsächlich drei Zwerge (Handpuppen), die im Wald ein „Volámetro“ bauen, einen Apparat, mit dem man an schwer erreichbare Plätze fliegen kann. Die kleine Maus Violeta (Stabpuppe) soll das „Volámetro“ ausprobieren, um schlussendlich eine geheime Mission im Dienst der Zwerge durchzuführen. Ihr Jungferflug führt Violeta nach Paris – neben dem durch den Himmel schwebenden Mäuschen wird ein Foto des Eiffelturms eingebildet. Nun ist die Tauglichkeit des „Volámetros“ bewiesen, und Violeta kann ihre eigentliche Mission beginnen. Sie soll einen verzauberten Prinzen aus einem Vulkankrater befreien und muss dabei mit einem riesigen Krokodil kämpfen. Die technikaffine Handlung dieser Sendung steht ganz im Zeichen des spanischen „Wirtschaftswunders“ der späten 1960er-Jahre, als die technokratische Regierung und breite Teile der Bevölkerung technischen Fortschritt als Symbol für Modernisierung und „apertura“ begrüßten.<sup>135</sup>

Der 10-minütige Kurzfilm *Eran tres Paraguas* ist die älteste heute noch in Farbe (Kodak Eastmancolor) erhaltene Kindersendung, die Artur Kaps und Herta Frankel gestalteten. Frankel verwendete dafür Marionetten, Hand- und Stabpuppen aus den Werkstätten von Regino Más, Lluís Fontanet i Bosch i Bosch und Loyzaga Torres. Zusätzlich zum eigens entworfenen Szenenbild von Manuel Benet „recyclte“ Kaps alte Bühnenbilder aus der Zeit der „Vieneses“, die von Ferrer & Fontanals und José Guardia stammten. Die Kulissen waren in kräftigen Farben, vor allem Rottönen, Weiß und Gelb gehalten, die sich vom dunklen Hintergrund deutlich abhoben. Carmen Puig fertigte die Kostüme der Puppen an. Herta Frankel bewegte gemeinsam mit den Solistinnen Adela Donate, Angela Codesal, Pilar Egler und María Rosa Sánchez die Figuren. Namentlich nicht aufscheinende Schüler\*innen durften bei der Führung der einzelnen Puppen nur assistieren. Die Kameraführung (Mario Bistagne) wirkt lebendiger als in *Herta Frankel y sus pequeños amigos*. Für heutiges Empfinden rasante Zooms wechseln mit Kameraschwenks, zahlreichen Close-ups und Halbtotals. Ein Gewitter wird als special effect mit echtem Wasser inszeniert. Manuel Salina und Luis Moreno Palli komponierten die Filmmusik. Während des Vorspanns erscheint im Hintergrund das Schattenspiel eines Orchesters (Stabpuppen), das von einem kahlköpfigen Dirigenten (Marionette) geleitet wird. Darüber leuchten die Namen der Mitwirkenden in kräftigen Buchstaben in Gelb, Rosa, Hellblau und Weiß auf. Anschließend begrüßt die Pudeldame Marilín das junge Publikum, umgeben von zahlreichen bunten Luftballons auf einer Mauer sitzend.<sup>136</sup> In jedem Ballon versteckte sich eine Geschichte, die frei werde, sobald der Ballon platze. Und tatsächlich: Ein Ballon zerplatzt, und es beginnt die Geschichte von der kleinen Maus Casilda (Stabpuppe) und den drei Regenschirmen. Die Marionette Pepito erzählt einleitend gleichsam als Conférencier vor der Kulisse

135 <https://www.youtube.com/watch?v=nli-t83gba8> (zuletzt abgerufen am 28.02.2020).

136 Tatsächlich musste die Handpuppe Marilín immer auf einem Objekt sitzen, damit der sie bewegendende Arm verdeckt blieb. Meistens nahm sie auf Herta Frankels Arm Platz.

eines Theaters von der kleinen Maus Casilda, die seit längerem in einem Schaufenster drei hübsche Regenschirme bewundere. Casilda könne es sich jedoch nicht leisten, auch nur einen zu kaufen. Die Kamera schwenkt rasch auf die Szenerie einer abendlichen Straße: Casilda blickt von ihrem Hauseingang auf das Schaufenster mit den Regenschirmen. Plötzlich beginnen die drei Regenschirme zu sprechen und teilen der erstaunten Maus mit, sie würden sich im Schaufenster langweilen und gerne mit ihr kommen. Gemeinsam besuchen die vier Casildas Freund\*innen, denen Casilda je einen Regenschirm schenkt. Gerade als sie ihren letzten Schirm hergegeben hat, zieht ein gewaltiges Gewitter auf, und die arme Casilda wird schrecklich nass. Doch plötzlich fliegen die Schirme durch die Luft auf die kleine Maus zu und bilden einen Regenschutz für sie. Ganz im Sinne christlicher Werte vermittelt dieser Kinderfilm seinem Publikum, dass Altruismus und Großzügigkeit am Ende stets belohnt werden.<sup>137</sup>

Zwischen 1961 und 1968 hatten Kaps und Frankel im Wochenrhythmus ihre Kinder-sendungen produziert – Kaps zusätzlich zu seinen ebenfalls sehr arbeitsintensiven Musik-programmen. Zeit, um neue kreative Ansätze oder technische Lösungen zu entwickeln, war ihnen dabei kaum geblieben. Daher machte sich Kaps 1968 aktiv auf die Suche nach innovativen Ideen, die seinen und Herta Frankels Kinderprogrammen eine neue Richtung geben und sie attraktiver gestalten würden. Auf dem Festival de Télévision de Monte Carlo sah er dann im selben Jahr eine mit Puppen gestaltete tschechische Kinderserie, die ihn so beeindruckte, dass er nach ihrem Vorbild eine ähnliche für TVE konzipierte: *El país de la fantasía* („Das Land der Fantasie“). Die Serie, die einen kreativen und technischen Quantensprung zu den vorhergegangenen Programmen darstellte, entstand in Koproduktion mit dem Hessischen Rundfunk und erzählte in 26 Episoden die Abenteuer des Mäuse-mädchens Violeta. Kaps ging kein Risiko ein, sondern sicherte sich die Mitwirkung eines in der Produktion von Kinder- und Zeichentrickfilmen erfahrenen Teams aus der Tschechoslowakei bestehend aus dem Puppenmacher Zdeněk Podhurský, dem Regisseur Eduard Hofmann und den beiden Kameraleuten Jiří Vojta und Jirí Safár. Podhurský, der in der Tschechoslowakei bereits die Puppen für mehrere Kinderfernsehserien, darunter auch die sehr erfolgreiche Serie *Broucci*, geschaffen hatte, entwarf mehr als 200 Hand- und Stab-puppen für *El país de la fantasía*.

An dieser Stelle möchte ich kurz darauf hinweisen, dass Herta Frankel bereits seit dem Beginn ihrer Karriere als Marionettistin mit bedeutenden spanischen und internationalen Puppenmacher\*innen zusammenarbeitete. 1946 hatte der katalanische Puppenbauer Lluís Fontanet i Bosch für sie die Marionetten Chiquitín, den Pianisten Semprini, zwei Trapez-künstler, Harpo Marx, Lola Flores, musizierende Clowns, den Schuhputzer Pepito und

137 <https://www.youtube.com/watch?v=wu-cZeGS7VI> (zuletzt abgerufen am 28.02.2023).

Tía Christina entworfen, mit denen sie Ende der 1940er-Jahre in den Revuen der „Vienneses“ auftrat. Der deutsche Puppenmacher Harro Siegel baute dann 1951 für Herta Frankel einen Indianerhäuptling und einen Reiter der Spanischen Hofreitschule samt Lipizzaner. Seine Schülerin Irmgard Sturm schuf im folgenden Jahr für Herta Frankel die Marionette einer Balletttänzerin, die der legendären Anna Pawlowa glich. Fritz Herbert Bross, der das System des deutschen Spielkreuzes revolutionierte, kreierte 1960 für Herta Frankel einen akkordeonspielenden Matrosen, den „Geigenspieler mit dem weißen Gesicht“ und einen Flamencogitarristen. Im selben Jahr hatte auch Elvira de Lozaga Torres für Herta Frankel die bereits erwähnten Handpuppen inklusive der berühmten Pudeldame Marilyn gefertigt. 1969 baute nun Podhurský die Figuren für *El país de la fantasía* vor Ort in Barcelona: die Heldin Violeta, Piraten, Engel, „sprechende“ Wecker, Geister, Ritter, Clowns, grimmige Piraten, wilde Indianer und unzählige, unterschiedliche Tiere.

In der Produktion der Sendung teilte sich Kaps mit dem tschechischen Regisseur Eduard Hofmann, Jorge Herrero und Pascual Cervera die Regie, wobei Kaps aber dem gesamten Team als Produktionsleiter vorstand. Das Drehbuch schrieb erneut Manuel Segura. Zusätzlich wurde auch noch die Schriftstellerin Carmen Kurtz hinzugezogen, deren Kinderbücher zu den wichtigsten Werken spanischer Jugendliteratur der 1960er-Jahre zählten.<sup>138</sup> Die Musik, die bei *La Voz De Su Amo (His Master's Voice)* auf Schallplatte erschien, komponierten unter anderem der bekannte Filmkomponist José Nieto und Alfredo Domenech, der auch für Sänger wie Tony Dallara arbeitete. Populäre spanische Sänger\*innen wurden eingeladen, Lieder für die einzelnen Episoden beizutragen. Das Szenenbild entwarf wie schon bei Kaps' früheren Kinderserien Manuel Benet. Für den Schnitt zeichnete Ramón Blazquez verantwortlich. Die Vorbereitungen für die Serie waren immens aufwendig, weil für jede Szene ein neues Szenenbild kreiert und die Bewegungen und Stimmen der Figuren einstudiert werden mussten. Spezialeffekte erzielten die Kameraleute durch den Einsatz von Wasser, Feuer und Rauch. Gepröbt und gedreht wurde in einer ehemaligen Garage neben Kaps', Frankels und Dirys Anwesen am Stadtrand von Barcelona, das Kaps in ein Studio umgewandelt hatte. Herta Frankel bewegte mit bis zu acht Assistentinnen, alle schwarz gekleidet, die Stab- und Handpuppen vor Kulissen, die sich farbig von einem schwarzen Hintergrund abhoben. Mit *El país de la fantasía* kopierten Frankel und Kaps auch das System der populären italienischen Fernsehserie *Topo Gigio*, in der ebenfalls eine kleine Maus die Hauptrolle spielt. Artur Kaps hatte bereits 1964 mit Erfolg spanisch synchronisierte Ausschnitte der italienischen Serie in sein Musikprogramm *Amigos del lunes* eingebaut.<sup>139</sup>

In den Archiven von TVE Cataluña in Sant Cugat del Vallès, wenige Kilometer von

138 Pérez/Ihrle 2002: 326 f.

139 Interview Campillo, 6.9.2012.



Barcelona entfernt, sind drei kurze Fragmente verschiedener Episoden von *El país de la fantasía* erhalten, die hier kurz vorgestellt werden sollen.<sup>140</sup> In *Violeta y la lámpara de Aladino* („Violeta und Aladins Lampe“) findet die kleine Maus Aladins Lampe auf dem Dachboden. Als sie diese vom Staub befreit, erscheint der Lampengeist und trägt ihr singend seine Dienste an. In der psychedelisch anmutenden Episode *Violeta y Neptuno* („Violeta und Neptun“) fliegt Violeta mit einer Rakete auf den Neptun, wo sie von bösen Außerirdischen angegriffen wird und gerade noch entkommen kann. In *Violeta y el vagabundo* („Violeta und der Vagabund“) wandert ein bärtiger Landstreicher vor der Kulisse eines Waldes und fährt dann eine Weile auf einem Heuwagen mit. Gleichzeitig ertönt aus dem Off ein Lied über einen Vagabunden und dessen Suche nach dem Glück. Während des Liedes spielt der Schnitt abwechselnd mit einem zwei- und viergeteilten Bildschirm – eine innovative technische Neuerung in jenen Jahren.

Auf die Episode *El gorilla feo* („Der hässliche Gorilla“), die ein nostalgischer Fan Herta Frankels auf Youtube öffentlich gemacht hat, möchte ich im Folgenden näher eingehen, weil sie beispielhaft zeigt, wie die Kindersendungen von TVE noch in den ausgehenden 1960er-Jahren katholische Ideale vermittelten.<sup>141</sup> Violeta hat einen eleganten Haarsalon eröffnet, wie die Zuseher\*innen zu Beginn von Marilín und Chifú erfahren, die in einem Heißluftballon hoch über der Erde schweben. Doch ist die kleine Maus keine sonderlich erfahrene Friseurin: Sie verbrennt ihren Kundinnen die Haare, bekleckert sie mit Farbe oder geht zu großzügig mit dem Schaumfestiger um. Eines Abends, als Violeta ihr Geschäft gerade schließen will, betritt ein Gorilla, der sehr unter seinem schmutzig braunen Fell leidet, ihren Salon. Er bittet die kleine Maus, ihm das Fell weiß zu färben, damit er hübscher aussehe. Denn er sei so hässlich, dass niemand etwas mit ihm zu tun haben wolle. Violeta kann zwar seiner Bitte nicht nachkommen, rät ihm aber, sich am Strand von der Sonne das Fell bleichen zu lassen. Sie erzählt ihm auch von einem leerstehenden Hause in einem kleinen Dorf am Meer, das er benützen könne. Der hässliche Gorilla zieht

140 4AM340. Zwei Mitarbeiter von RTVE Cataluña teilten mir bei meinen Recherchen im Jahr 2013 mit, dass weder in den Archiven in Sant Cugat del Vallès noch in Madrid mehr als einige wenige Fragmente der von Kaps und Frankel gestalteten Kinderprogramme erhalten wären (Interview Albéndiz, 20.6.2013). In der Schlussphase meiner Forschungsarbeit erfuhr ich hingegen von María Paz Rebollo, die für ihre Analyse der frühen Kinderprogramme von TVE auch mehrere Episoden von *El país de la fantasía* sichtete, dass in den Archiven von TVE Madrid sämtliche Episoden der Serien *El país de la fantasía* und *Vuestro amigo Quique* erhalten geblieben seien und auch gesichtet werden könnten. Leider war es mir zu diesem Zeitpunkt aber nicht mehr möglich, zu einem neuerlichen Forschungsaufenthalt nach Spanien zu reisen. Darum muss ich mich im Folgenden bei meiner Beschreibung und Analyse leider auf die wenigen Fragmente aus dem Archiv von Sant Cugat del Vallès beschränken.

141 <https://www.youtube.com/watch?v=FvFukjCtvYs> (zuletzt abgerufen am 1.3.2023).

tatsächlich in das besagte Haus ein, was die Nachbarinnen – drei elegante Pudeldamen – erbost, die sich vor dem hässlichen Affen fürchten und verlangen, dass ihn der Bürgermeister aus dem Dorf jagen solle. Als bei der Familie Bär ein Brand ausbricht, weil Mutter Bär vergisst, das Bügeleisen auszuschalten, bevor sie außer Haus geht, wird ihr schlafendes Kind von den Flammen eingeschlossen. Die Pudeldamen verweigern aus Angst ihre Hilfe. Nur der von allen geächtete Gorilla riskiert sein Leben und rettet den kleinen Bären vor dem sicheren Tod. Marilyn und die Katze Chifú kommentieren das Geschehen aus ihrem Heißluftballon und machen die kleinen Zuseher\*innen auf die Gefahr eines eingeschalteten Bügeleisens aufmerksam. Drei Engelchen, die ebenfalls die Ereignisse von ihrer Himmelswolke aus beobachtet haben, erkennen, dass die Hilfsbereitschaft des Affen „bondad“ („Güte“) und „sacrificio“ („Opferbereitschaft“) verkörpere, und beschließen, sich mit ihm anzufreunden. Sie steigen vom Himmel herab und verwandeln das braune und nun zusätzlich vom Brand versengte Fell des Gorillas in einen strahlend weißen Pelz. Die Pudeldamen überdenken beschämt ihr bisheriges Verhalten und schenken dem Affen ein neues, schönes Haus. Aufgrund seiner anziehenden, weißen Farbe gewinnt der Affe nun viele Freund\*innen.

Auffallend ist die hierarchische Teilung der Erzählung in eine Handlungsebene auf der Erde und zwei am Himmel agierende moralische Instanzen. Marilyn, Chifú und die drei Engelchen, die die Vorkommnisse auf der Erde stets im Blick haben, beurteilen von oben die Handlungen der Protagonist\*innen, sei es aus dem Heißluftballon oder von einer Wolke aus. Als „himmlische“ Kommentator\*innen und Richter\*innen geben sie dem kindlichen Publikum einerseits praktische Ratschläge und vermitteln andererseits christliche Moralvorstellungen: Immer das Bügeleisen auszuschalten, bevor man\*frau außer Haus gehe, und dass nicht das Äußere zähle, sondern die guten Taten, dank derer die jungen Zuseher\*innen Freund\*innen sowie die Achtung ihrer Mitmenschen gewinnen können. „Güte“ und „Opferbereitschaft“ werden von Gott in Form stellvertretend handelnder Diener\*innen, der Engelchen, belohnt.<sup>142</sup> Der Wunsch nach sozialer Anerkennung und Integration, die das weiße, von allem „Bösen“ und Hässlichen gereinigte Fell des Gorillas symbolisiert, erfüllt sich durch den selbstlosen Dienst am Nächsten.<sup>143</sup>

*El país de la fantasía* konnte durchaus auch auf internationalem Niveau als herausragendes Kinderprogramm bestehen. 1970 wurde die Serie in Mailand mit dem „Marconi Preis“, auf dem Festival de Télévision de Montecarlo mit der „Goldenen Nymphe“ und in

142 Sánchez-Redondo Morcillo 2004: 31.

143 Die soziale Ausgrenzung des Gorillas aufgrund seines als „hässlich“ gewerteten braunen Felles mutet heute außerordentlich rassistisch an. Tatsächlich wurden und werden in kolonialistischen Kontexten People of Color mit Affen, insbesondere mit Gorillas und Schimpansen, verglichen und so als tiergleich und nicht menschlich entwertet.

Gijón mit dem „Platero de Oro“ ausgezeichnet. Nach *El país de la fantasía* dauerte es zwei Jahre, bis TVE ein neue von Kaps und Frankel gestaltete Kinderserie ins Programm nahm. *Vuestro amigo Quique* („Euer Freund Quique“) war auch die letzte Kindersendung, die Artur Kaps in den Jahren 1972 und 1973 für das spanische Nationalfernsehen produzierte. Die Serie, die mehr als 40 Episoden zählte, war vielseitiger und kurzweiliger gestaltet als *El país de la fantasía*. Anstatt in jeder Episode eine längere, in sich geschlossene Handlung zu verfolgen, die sich die gesamte Serie um die gleichen Protagonist\*innen dreht, ähnelt *Vuestro amigo Quique* vom Aufbau her erneut einer – kindergerechten – Varietéshow: Kurze Geschichten mit Puppen wechseln sich ab mit Liedern, Witzen und Comicsequenzen. Der sprechende Papagei Quique (Kurzform des männlichen Vornamens Enrique) führt als Conférencier durchs Programm, kündigt die verschiedenen Programmpunkte an und treibt seine Scherze mit „Señorita Herta“ und den Zuseher\*innen. Eine Programmankündigung in der Tageszeitung *La Vanguardia Española* beschreibt den frechen Vogel und die Gestaltung des Programms wie folgt:

Der Papagei Quique ist eine neue Figur in der Sammlung Herta Frankels: ein köstliches, naseweises Plappermäulchen, dessen Abenteuer jetzt von TVE als Serie gebracht werden. Die für Kinder geeigneten Drehbücher und die perfekte telegene Gestaltung machen diese Serie zu etwas Speziellem im Bereich der sonst üblichen Kinderprogramme.<sup>144</sup>

In den Archiven von TVE Cataluña in Sant Cugat del Vallès ist eine undatierte Episode von *Vuestro amigo Quique* – leider nur in Schwarz-Weiß – erhalten, die Aufschluss über die Gestaltung der Serie gibt.<sup>145</sup> Nach einer kurzen Einleitung durch Quique beginnt die erste Musikszene, die Herta Frankel und ihre Assistentinnen mit Stabpuppen gestalteten. In einem *Bosque de setas* („Pilzwald“) singen und tanzen Stein- und Fliegenpilze unterschiedlicher Größen mit aufgemalten Gesichtern (Baby- und Kinderpilze sowie „erwachsene“ Pilze). Auch das Mäusemädchen Violeta aus *El país de la fantasía* spaziert mit einem Fuchs durch den Wald. Danach bringen Quique und „Señorita Herta“ einen Sketch, in welchem der Papagei Herta Frankel das Phänomen des Echos erklärt. Ein weiteres kurzes Video mit Stabpuppen veranschaulicht den positiven Einfluss von Musik auf die individuelle und kollektive Arbeitsleistung: In einer Schneiderei werden ein Schneider beim Nähen, seine Gehilfen beim Zuschneiden der Stoffe, ein Löwe beim Bügeln und die tippende Sekretärin

144 „Quique, el loro, es un nuevo personaje de la galería de Herta Frankel; un delicioso personaje parlanchín y métome-en-todo, cuyas peripecias andan ya, seriadas, por la antena de TVE a través de unos guiones idóneos y una realización perfecta, muy televisual, que convierte a la serie en algo distinto dentro del campo consabido de esta modalidad“ (*La Vanguardia Española*, 9.7.1972).

145 4K216.

an der Schreibmaschine gezeigt. Alle arbeiten zufrieden und beschwingt – die Botschaft: Es arbeitet sich einfach leichter mit Musik. Im Anschluss erzählen zwei Marionetten einen Witz mit pädagogischer Botschaft:

Clown: Reiter, weißt du was ein Esel ist?

Reiter: Natürlich! Ein Pferd, das nicht zur Schule gehen wollte!

Beide Figuren sind mit Sprechblasen dargestellt, die im Hintergrund in die Kulisse geschnitzt sind. Der Dialog ist in die Sprechblasen hineingemalt. Als nächstes folgt ein einfacher Musikvideoclip: Eine Puppe gibt vor einem schwarzen Hintergrund, von dem sich weiß leuchtende Notenzeilen und Violinschlüssel abheben, das Lied *Siempre cantar* („Immer singen“) zum Besten. Ihre Darbietung wird immer wieder von kurz eingeblendeten Fotos von Julio Iglesias, Manolo Escobar, Luis Aguilé, Victor Manuel, Jaime Marrey und Charles Aznavour durchbrochen und wirkt wie ein einfacher Vorläufer heutiger Musikvideos. Als nächsten Programmpunkt kündigt Quique danach die Abenteuer des Clowns Grogui an: Ein Comicstrip zeigt den Clown beim Wasserschifahren, aus dem Off kommentiert ein Erzähler seine immer waghalsigeren Sprünge. Nach einigen gefährlichen Manövern stürzt Grogui dann auch und verliert den Kontakt mit dem Boot. Fast ertrinkt er, doch ein paar Enten retten ihn ans sichere Ufer. Zurück im Zirkus bügelt ihn zwar der Schneider trocken, trotzdem verkühlt sich Grogui. „Nicht alles kann gut ausgehen“, meint der Erzähler aus dem Off zum Schluss und gibt diese Botschaft den kleinen Zuseher\*innen als Warnung mit auf den Weg.<sup>146</sup> Wiederum erscheint Quique auf seiner Stange sitzend und leitet die letzte Musikszene ein, die eine Geschichte aus der Bibel zum Inhalt hat. Zahlreiche Stabpuppen bauen die Arche Noah, sägen, hämmern, teeren und singen dabei ein fröhliches Lied: „Wir arbeiten hart, um uns zu retten“.

Die Kindersendungen, die Herta Frankel und Artur Kaps zwischen 1960 und 1973 für TVE gestalteten, können nicht losgelöst vom bildungspolitischen Kontext jener Zeit betrachtet werden. Kirche und Staat nahmen massiven ideologischen Einfluss auf jedwedes pädagogische Programm: Sämtliche für Kinder konzipierten Unterhaltungsformate, einschließlich der Fernsehprogramme, unterlagen der staatlichen, von Vertretern der Kirche durchgeführten Zensur. Das Bildungsgesetz von 1945, das bis 1970 in Kraft blieb, stellte das Schulwesen in den Dienst von Religion und Vaterland und verlangte die Vermittlung katholischer Werte und patriotischen Nationalgefühls als primäres erzieherisches Ziel.<sup>147</sup>

<sup>146</sup> „No todo puede salir bien.“

<sup>147</sup> „Die Schule hat der Religion zu dienen. [...] Sie dient [...] der christlichen Politik Francos, die sich auf die unsterbliche Doktrin der Kirche stützt, der Lehrerin der Wahrheit und des Lebens. Die Schule hat dem Vaterland zu dienen. Die Formung patriotischen Geistes hat als zentrale Disziplin

Kinder sollten durch eine „Pädagogik des Schmerzes“ und durch „rigorose Disziplin“ zu ergebenden Bürger\*innen und standhaften Katholik\*innen erzogen werden.<sup>148</sup> Diese Forderung zog sich als pädagogischer roter Faden durch die 1950er- und bis in die 1960er-Jahre hinein. Auch das spanische Nationalfernsehen TVE war verpflichtet, ab seiner Inauguration im Jahr 1956 diesem Bildungsauftrag zu entsprechen. Herta Frankel war bewusst, wie verheerend sich eine Kritik von kirchlicher Seite auf ein pädagogisches Format auswirken konnte. In einem Interview mit der wöchentlichen Fernsehzeitung *Tele-Radio* im Jahr 1961 hebt die Puppenspielerin deshalb hervor, dass ihr der Berliner Bischof Westkamm 1954 den päpstlichen Segen Pius' XII. für ihre karitative Tätigkeit in Kinderspitälern übermittelte (und sie daher für die Gestaltung von Kinderprogrammen gleichsam prädestiniert sei) und betont weiter: „Ich versuche immer, das, was die Kinder sich wünschen, zu suchen und ihnen mittels christlicher Werte anzubieten.“<sup>149</sup>

In den 1960er-Jahren erlebte Spanien durch den starken wirtschaftlichen Aufschwung in Landwirtschaft und Industrie, den die Opus Dei nahen Technokraten einleiteten, sukzessive Reformen im Bildungssystem. Die wirtschaftliche und technische Modernisierung des Landes bedurfte zahlreicher und gut ausgebildeter Arbeitskräfte, was neue Anforderungen an das veraltete Bildungssystem stellte:

Die technokratische Epoche nimmt einen ‚funktionalen Diskurs‘ auf, der – ohne mit dem der ideologischen Legitimation inkompatibel zu sein – die Prozesse der pädagogischen Modernisierung rechtfertigt, die die wirtschaftliche und soziale Entwicklung des Landes fordert.<sup>150</sup>

Finanziert wurden die Bildungsreformen durch Devisen, die einerseits durch ausländische Tourist\*innen ins Land kamen. Andererseits waren es spanische Gastarbeiter\*innen, die Geld aus anderen europäischen Ländern nach Hause schickten. Auch erste Bestrebungen, Schulbildung allen zugänglich und obligatorisch zu machen, wurden unternommen. Die

---

die Seelen unserer Kinder und Jugendlichen zu erleuchten und mit Hingabe zu erfüllen“ – „La escuela al servicio de la Religión. [...] Sirve [...] a la política cristiana de Franco, basada en la doctrina inmortal de la Iglesia, maestra de la verdad y la vida. La escuela al servicio de la Patria. La formación del espíritu nacional, como esencial disciplina que ha de iluminar y enfervorizar el alma de nuestros niños y nuestros jóvenes“ (Sánchez-Redondo Morcillo 2004: 44).

148 Sánchez-Redondo Morcillo 2004: 30 f.

149 „Intento siempre buscar y ofrecerles lo que desean a través de un sentido cristiano“ (*Tele-Radio*, 6.2.1961).

150 „El período tecnocrático incorpora un ‚discurso funcional‘, que, sin ser incompatible con el de legitimación ideológica, se dirige a la justificación de los procesos de modernización educativa exigidos por el desarrollo económico y social del país“ (Benito 1989: 7).



Abb. 91: Mehrsprachige Werbebroschüre zu *El país de la fantasía*.

Folgen der wirtschaftlichen „apertura“ schlugen sich nicht nur im Bildungsbereich nieder, die Forderung nach qualifizierten und motivierten Arbeitskräften beeinflusste auch das Kinderprogramm von TVE: Beflissenheit, Pflichtgefühl und Freude an der Arbeit sollten über das Fernsehen bereits in jungen Jahren vermittelt werden. In diesem Spannungsfeld zwischen rigiden katholischen und nationalistischen Konservatismen, marktwirtschaftlichen Anforderungen und vorsichtigen Modernisierungstendenzen mussten Kaps und Frankel ihre Kinderprogramme positionieren.

An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass es leider nicht möglich war, die von Kaps und Frankel gestalteten Kinderprogramme *El país de la fantasía* und *Vuestro amigo Quique* in den Madrider Archiven von TVE zur Gänze zu sichten, sodass eine Analyse der pädagogischen Inhalte nur im Ansatz erfolgen konnte. Abgesehen davon entsprach eine weiterführende Analyse auch nicht den vorrangigen Erkenntnisinteressen dieser Forschungsarbeit. Zwei wiederkehrende moralische Topoi fallen jedoch bereits bei einer flüchtigen Sichtung auf: die Signifikanz katholischer Werte und die positive Darstellung von Erwerbsarbeit. Herta Frankel hob in Interviews aus jener Zeit wiederholt hervor, dass ihren Kindersendungen eine christliche Ethik zugrunde liege. Wie dies die Gestaltung der einzelnen Programme beeinflusste, habe ich beispielhaft bereits weiter oben umrissen. Im



Abb. 92: Die Maus Violeta aus *El país de la fantasía*.



Abb. 93: Mehrsprachige Werbebroschüre zu *El país de la fantasía*: links oben Herta Frankel mit Violeta.

Herta Frankel, manos mágicas  
de Televisión Española.  
Hace más de diez años que esta mujer,  
intuitiva y sensible,  
dedica sus esfuerzos  
a los pequeños telespectadores.  
Sus programas han llevado nombres tan sugestivos  
como «Lo que cuenta la tía Cristina»,  
«Aventuras de Pepito», «Los pequeños amigos  
de Herta Frankel»...  
Su último trabajo es esta serie  
de veintiséis episodios: «EL PAIS DE LA FANTASIA».

Herta Frankel, the magical hands of  
Spanish Television.  
This sensitive and intuitive woman  
has dedicated her efforts  
to young television spectators  
for more than ten years.  
Her programmes have included imaginative titles  
such as «Aunt Cristina's Tales», «Adventures of Pepito»,  
«The young friends of Herta Frankel»...  
Her latest production is this series  
of twenty six episodes entitled «THE LAND OF FANTASY».

Folgenden möchte ich nun abschließend einige kurze Beispiele dafür geben, wie sich die von der technokratischen Regierung geforderte Arbeitsmoral in den Kinderprogrammen von Frankel und Kaps widerspiegelt. Die Episode *El gorilla feo* der Serie *El país de la fantasía* endet damit, dass Violeta ihren Haarsalon schließen muss. Doch sie reagiert unverzagt, weil „sie weder Schwierigkeiten noch Arbeit erschrecken würden“. In der Episode *¿Quién está contento?* („Wer ist glücklich?“) meint die kleine Maus zum Abschluss: „Ja, ich bin glücklich. Ich lebe, arbeite und habe viele Freunde. Was mehr kann ich mir wünschen?“<sup>151</sup> Auch die oben beschriebene Episode von *Vuestro amigo Quique* zeichnet ein affirmatives Bild von (Erwerbs-)Arbeit: Während der Clown Grogui beim Freizeitvergnügen leichtsinnig handelt, im Wasser „untergeht“ und zusätzlich noch mit Schnupfen bestraft wird, arbeiten die Erbauer der Arche Noah (ebenso wie die Angestellten der Schneiderei) „hart“ – aber zufrieden singend. Fleiß macht also nicht nur Spaß, so die pädagogische Botschaft, er sichert das Überleben und wird dem kindlichen Publikum als grundlegende Tugend, die durch das Symbol der Arche Noah in einem christlichen Kontext positioniert wird, vermittelt.

---

151 „No me asustan los contratiempos ni el trabajo“. „Sí, soy feliz. Vivo, trabajo y tengo muchos amigos. ¿Que más puedo desear?“ <https://www.youtube.com/watch?v=Z9cM9h5PUxY> (zuletzt abgerufen am 1.3.2023).





## 7. Abschied von den „Vieneses“ – Die letzten Jahre der Künstler\*innen

1964 antwortete Artur Kaps auf die Frage eines Journalisten: „Wie würden Sie reagieren, wenn Ihnen eine unheilbare Krankheit diagnostiziert würde?“ mit „Ich weiß es nicht. Ehrlich gesagt, ich weiß es nicht.“<sup>1</sup> Wenige Jahre später sah sich der Kettenraucher Kaps Anfang der 1970er-Jahre tatsächlich mit der Diagnose Lungenkrebs konfrontiert. Über den Verlauf der Krankheit, Therapieversuche und Kaps' Umgang mit seiner Krankheit ist fast nichts bekannt. Fest steht, dass Kaps kurz nach Eröffnung der Scala bereits zu geschwächt war, um noch wie gewohnt seiner Arbeit nachgehen zu können.<sup>2</sup> Erhalten geblieben ist auch ein Brief, den Kaps drei Monate vor seinem Tod am 4. Oktober 1973 an seinen alten Freund Bernard Hilda in Paris schrieb:

Mein lieber Freund Bernard, heute bin ich aus der Klinik nach Hause gekommen. Meine Situation hat sich ein wenig gebessert. Ich fahre nur in die Klinik, wenn Behandlungen notwendig sind. Ungefähr dreimal pro Woche. Der Rest sind kleine Behandlungen, Spritzen, etc., die ich zu Hause bekomme. Das nur zu meiner persönlichen Situation. Umarmungen, Arthur.<sup>3</sup>

Auch Herta Frankel litt 1973 unter ernsthaften gesundheitlichen Problemen. Die Sorge um ihren Lebensgefährten, die fordernden Vorbereitungen und Dreharbeiten für *Vuestro amigo Quique* sowie die zusätzlichen Auftritte im barcelonischen Revueetablissement Scala müssen Herta Frankel bis zum Zusammenbruch erschöpft haben. Im November 1973 erkrankte sie an einem Magengeschwür und erlitt einen konsekutiven Magendurchbruch, an dem sie beinahe gestorben wäre. Nach sechs Wochen strenger Bettruhe, während derer sie zwei Wochen fast nur Wasser zu sich nahm, kehrte sie wieder in ihren nor-

---

1 „¿Cómo reaccionaría si le diagnosticasen una enfermedad incurable?“ „No lo sé. Sinceramente, no lo sé“ (*Teleexpress*, 13.II.1964, Nachlass Kaps/Diry, CMHF).

2 Interview Riba Viladrosa jr., 15.9.2011.

3 „Querido Amigo Bernard, hoy he vuelto de la clínica a casa, mi situación es un poquito mejor. Voy a la clínica solamente cuando los tratamientos están necesarios. El resto queda para pequeñas tratamientos, inyecciones, etc. los tomo en casa. Eso solamente sobre mi situación particular. Abrazos Arturo“. Originale Schreibweise beibehalten (Nachlass Kaps/Diry, CMHF).

malen Arbeitsalltag zurück und trat erneut jeden Abend in der Scala auf.<sup>4</sup> Am 13. Jänner 1974 wurde Kaps stationär in eine barcelonische Klinik aufgenommen und erhielt noch am 21. Jänner im Krankenbett von den TVE-Direktoren Juan Rosón und Lluíz Ezcurra die „Encomienda de la orden Isabel la Católica“ verliehen, eine der höchsten Auszeichnungen, die Spanien in den Bereichen Kunst und Wissenschaft zu vergeben hat. Am 23. Jänner 1974 verstarb Artur Kaps fast 66-jährig in Barcelona im Beisein Herta Frankels, Franz Johams, seines guten Freundes Julio Iglesias, Ramón Riba Viladrosas und anderen.<sup>5</sup> Er wurde am 25. Jänner am barcelonischen Friedhof Cementerio de Montjuïc in einem prominenten Grab beigesetzt, nachdem am Tag zuvor zahlreiche Freund\*innen, Kolleg\*innen, Mitarbeiter\*innen und Fans bei seiner Aufbahrung von ihm Abschied genommen hatten.<sup>6</sup>

Am schwersten traf der Tod von Artur Kaps seine beiden Lebensgefährtinnen Herta Frankel und Friederike Diry. Sie verloren mit ihm nicht nur ihre wichtigste Bezugsperson, sondern mussten auch das große Anwesen am Stadtrand von Barcelona bald weit unter seinem Wert verkaufen. Das Haus wurde niedergerissen, im Zuge des Baubooms der 1970er-Jahre wurde an seiner Stelle ein Wohnblock errichtet. Auch die Miete für das riesige Lager, in dem die Bühnenbilder, Requisiten und Kostüme der „Vieneses“ aufbewahrt wurden, konnten Herta Frankel und Friederike Diry nicht mehr aufbringen. Das Lager wurde aufgelöst, und die wertvollen Stücke wurden für nur 50.000 Peseten verkauft, vieles landete auch einfach auf dem Müll.<sup>7</sup> Nur einige wenige Bühnenbilder wurden gerettet und blieben im Archiv des Institut del Teatre de Barcelona erhalten. Frankel und Diry zogen gemeinsam in eine kleinere Wohnung in der nahegelegenen Straße Calle Capellades, in der „die beiden Kaps-Witwen“, wie sie Pilar Gálvez von der Compañía de Marionetas Herta Frankel nannte, bis zu Dirys Tod gemeinsam wohnten.<sup>8</sup> Herta Frankel schrieb am 4. Mai 1974 an den tschechischen Puppenbauer Podhurský:

Viele Gruesse von Frau Kaps unser Leben ist natürlich traurig und einsam, wir koennen es immer noch nicht fassen, er war so jung in seiner Mentalitaet. und wollte noch soviel schaffen, so wie er war.<sup>9</sup>

TVE gestaltete Artur Kaps zu Ehren die Hommage *Páginas de una vida* („Seiten eines Lebens“), in der viele internationale Persönlichkeiten sein Schaffen in Theater und Fernsehen würdigten. Bruno Coquatrix vom Pariser Olympia nannte das Verscheiden von Artur Kaps einen großen Verlust für TVE und die ganze Branche. Der belgische Sänger Adamo, der fran-

4 *Tele-Radio*, 7.1.1974.

5 Interview Riba Viladrosa jr., 15.9.2011.

6 *La Vanguardia Española*, 22.1.1974, 24.1.1974.

7 Interview Gómez, 9.1.2011; *La Vanguardia*, 20.9.1984.

8 Interview Gálvez, 5.1.2011.

9 Nachlass Frankel, CMHF; Originale Schreibweise beibehalten.

zösische Chansonnier Sacha Distel, der seine Beziehung zu Artur Kaps als eine Vater-Sohn-Beziehung beschrieb, der spanische Sänger Manolo Escobar, der italienische Popstar Tony Dallara und andere erinnerten sich an Artur Kaps als einen Produzenten, der für ihr künstlerisches Schaffen von entscheidender Bedeutung gewesen sei. Juliette Greco, mit der Kaps laut seiner Assistentin Mari Campillo gut befreundet war und die er jedes Mal, wann er nach Paris reiste, besuchte, charakterisierte Kaps, den die meisten seiner Kolleg\*innen und Mitarbeiter\*innen nur als unnahbaren Perfektionisten kannten, als gefühlvolle und sensible Persönlichkeit:

Er war ein Mann, der die französische Sprache liebte, der das französische Chanson gut kannte, perfekt kannte. Er war ein Mann, der viele Emotionen besaß, viel Zärtlichkeit. Manchmal, wenn er etwas sehr Trauriges hörte, eine sehr traurige Liebesgeschichte, eine Geschichte von Kurt Weill, Brecht, oder so etwas, wenn er bestimmten Erinnerungen nachhing, dann hatte er Tränen in den Augen. Für mich ist Herr Kaps nicht tot, denn jemand, der Bilder macht, [...] Bilder hinterlässt, der stirbt nie.<sup>10</sup>

Der italienische Star Domenico Modugno betonte die Originalität der von Kaps gestalteten Musiksendungen:

Ich erinnere mich vor allem daran, wie dynamisch dieser Mann war. [...] Er schaffte es immer den richtigen Moment zu erwischen. In der Regie seiner Programme gab er immer etwas Neues, Originelles, noch nie Dagewesenes.<sup>11</sup>

Durch die Sendung führten Conchita Bautista und Franz Joham. *Páginas de una vida* endet mit einem Blick in das verlassene Studio und auf den leeren Regiestuhl mit Kaps' Namen. Aus dem Off ertönt dessen Stimme mit dem Leitsatz, dem er bei seiner Arbeit in unterschiedlichsten Metiers stets treu geblieben war: „Alle Shows müssen für alle Arten von Publikum gemacht sein“.<sup>12</sup>

10 „Il était un homme qui aimait la langue française, qui connaissait bien la chanson française, parfaitement bien. Et c'était un homme qui a eu beaucoup d'émotion, beaucoup de tendresse. Il y avait quelques fois quand il a écouté une chose très triste, une histoire d'amour très triste, une histoire de Kurt Weill, de Brecht, comme ça, quand il a rappelé des souvenirs précises, il avait les larmes dans les yeux. Pour moi Monsieur Kaps n'est pas mort, parce que quelqu'un qui fait [...], qui laisse des images ne meure jamais.“

Die Erwähnung des Sozialisten Kurt Weill und des Kommunisten Bert Brecht – vielleicht eine absichtliche Spitze der linken Greco gegenüber dem franquistischen Nationalfernsehen – wurde in der spanischen Übersetzung ausgelassen.

11 „Recuerdo sobre todo el dinamismo de este hombre. [...] Conseguía captar el momento preciso. En la realización des sus programas sabía dar siempre algo nuevo, algo original, algo inédito.“

12 „Todos los espectáculos deben ser para todos los publicos“ – das einzige Tondokument, das von Artur Kaps erhalten ist.

Doch Kaps' Vermächtnis lebte nicht nur in der Erinnerung der Künstler\*innen und Kolleg\*innen, mit denen er gearbeitet hatte, und in einer Riege junger TV-Regisseur\*innen, die bei und von ihm gelernt hatten, weiter. Auch literarisch setzte der barcelonische Schriftsteller Marco Ordoñez, dessen Großvater viele Jahre als Orchestermusiker der „Vieneses“ arbeitete, auf die Erzählungen seines Großvaters zurückgreifend Kaps in seinem 2013 erschienen Roman *Un jardín abandonado por los pájaros* („Ein von den Vögeln verlassener Garten“) ein Denkmal:

Kaps war der Ziegfeld des Paralelo, klein und elektrisch aufgeladen wie George Cohan, strahlende Augen, gerunzelte Stirn, eine ewige Zigarette zwischen den Lippen. Er drückte Knöpfe und Schalthebel auf seinem Weg, trat mit den Füßen gegen flackernde batteriegetriebene Scheinwerfer, damit sie erneut ansprangen. Er war Regisseur, Autor, Komponist und Impresario, er dachte sich alles aus, er kontrollierte alles: Skripte, Partituren, Auftritte und Abgänge, die Ballettnummern, die Gisa Geert leitete [...], die Kombination von Vorhängen und Bühnenbildern, die Werbung, die Anstellungen, die Farben [...]. Er war diktatorisch, oft despotisch, und seine Wutanfälle waren legendär. Lacht ihr nur, pflegte er zu sagen, ich bin derjenige, der sich aufregt, damit alles gut geht, aber mich sieht ja keiner. Es gab keinen Urlaub. Wer Urlaub will, der kann bei Gasa arbeiten gehen, sagte er.<sup>13</sup>

Kaps war eine Persönlichkeit, die sich nur im engsten Kreis seiner Freund\*innen offenbarte, sein Privat- und Innenleben strikt von jeglicher Öffentlichkeit abschirmte. Im Gespräch mit ehemaligen Mitarbeiter\*innen und Kolleg\*innen entsteht das Bild eines Mannes, der sich distanziert verhielt, für seine Arbeit lebte, oft zu sehr in Gedanken versunken war, um seine Umwelt wahrzunehmen. Jordi Morell, der als Impresario spanischer Künstler\*innen mit Kaps bei TVE zusammenarbeitete, beschreibt Kaps als ungemein fokussiert

13 „Kaps era el Ziegfeld del Paralelo, pequeño y eléctrico como George Cohan, ojos brillantes, ceño fruncido, un eterno puro entre los dientes, apretando botones y palancas a su paso, pateando los parpadeantes focos de batería para que volvieran a encenderse. Era director, autor, compositor y empresario, lo imaginaba todo, lo controlaba todo, los guiones, las partituras, las entradas y salidas de la escena, los números de baile que dirigía Gisa Geert, [...] la combinación de telones y decorados, la publicidad, las contrataciones, el color y [...]. Era dictatorial y a menudo despótico, sus cóleras eran legendarias. Vosotros sonreíd, decía, yo soy el que se enfada, para que todo salga bien, a mí no me ve nadie. No había vacaciones, quien quiera vacaciones que se vaya con Gasa, decía“ (Ordoñez 2013: 327 f.).

Florenz Ziegfeld jr. war um die Jahrhundertwende einer der wichtigsten Theaterproduzenten am New Yorker Broadway.

George Cohan war ebenfalls eine Broadway-Legende der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Der Impresario Joaquín Gasa war in den 1940er-Jahren der größte Konkurrent der „Vieneses“ am Paralelo.

bei der Arbeit, als einen „Workaholic“, der für persönliche Gespräche keine Zeit hatte und sich auch keine nahm. Außer den beruflichen Kontakten bei TVE habe er sonst wenige Bekanntschaften gepflegt, da er nach der Arbeit immer gleich nach Hause gefahren sei. Zu seinen wenigen Freunden habe vor allem Bernard Hilda erzählt – Morell, der Kaps für einen Juden hält, erklärt dies mit einem Verweis auf die „gemeinsame Herkunft und Religion der beiden“.<sup>14</sup> Auch Elena Monras, eine der ersten Regisseurinnen bei TVE, hat Kaps als einen besessenen Arbeitenden im Gedächtnis behalten: „Er hat immer, immer gearbeitet. Das war wie eine Krankheit. Sein Verstand ist immer um die Arbeit gekreist und gekreist und gekreist.“<sup>15</sup> Kaps, stets damit beschäftigt, neue Ideen und Projekte auszubrüten, sei oft so abwesend gewesen, dass er auf den Gängen der Estudios Miramar Kolleg\*innen nicht grüßte, was ihm von vielen als Kälte oder Arroganz ausgelegt wurde.<sup>16</sup> Kaps' Assistentin Mari Campillo erinnert sich an ihren Chef, der sie ganz selbstverständlich auch am Wochenende zu sich zum Arbeiten bestellte, als autoritär und hierarchisch: „Der Regisseur war der Regisseur!“<sup>17</sup> Kaps habe ihr zwar auf den langen gemeinsamen Bahnreisen durch Europa – der extrem klaustrophobische Kaps habe Flugzeuge und Aufzüge stets gemieden – von seiner Arbeit als Regieassistent für Max Reinhardt und seiner Freundschaft mit Billy Wilder und Otto Preminger erzählt, doch empfand Campillo diese Erzählungen eher als „Geschichten“, und sonst wurde über Privates nicht gesprochen. Nach ihrem Privatleben und dem Wohlergehen ihrer Familie habe sich Kaps nie erkundigt. Mit den meisten Künstler\*innen habe er eine rein professionelle Beziehung gepflegt, mit ganz wenigen wie Gilbert Bécaud und vor allem Juliette Greco, die er oft in Paris besuchte, sei er befreundet gewesen. Bei den Mitarbeiter\*innen von TVE genoss Kaps laut Campillo großen Respekt. Seine wichtigste Ratgeberin sei allerdings Friederike Diry gewesen, die er nach jeder Sendung anrief, um sie gleich nach ihrer Meinung zu fragen.<sup>18</sup> Berühmt war Kaps auch für seine Knausrigkeit und seine lautstarken Wutausbrüche, die seine Mitarbeiter\*innen fürchteten und die manche Zusammenarbeit mit anderen Künstler\*innen für immer beendeten.<sup>19</sup> Unzählige Fotos in den Archiven von TVE und vor allem der *Compañía de Marionetas* Herta Frankel zeigen Kaps bei der Arbeit – ernst, Befehle austeilend, konzentriert, bestimmt, in sich gekehrt, wütend, selten lächelnd – und bestätigen seine Charakterisierung durch Kolleg\*innen und Mitarbeiter\*innen. Auch in der Öffentlichkeit

14 Interview Morell, 2.9.2013.

15 „Siempre, siempre trabajaba. Esto era como una enfermedad. Siempre estaba su mente dando vueltas, vueltas y vueltas.“

16 Interview Monras, 6.9.2012.

17 „¡El director era el director!“

18 Campillo beschreibt Diry als hochintelligente – „[...] die intelligenteste von allen“ – und sehr kultivierte Dame (Interview Campillo, 6.9.2012).

19 Erté 1975: 140.

gaben Journalisten dieses Bild von ihm wieder: „Dann waren da noch die „Vieneses“ mit der Spontanität Franz Johams im Gegensatz zum eisernen Ernst von Artur Kaps [...]“.<sup>20</sup>

Kaps' künstlerische Bandbreite, seine Wandlungsfähigkeit und sein internationales Knowhow als Regisseur und Produzent bleiben auf jeden Fall außergewöhnlich. Bereits 1975 – nur ein Jahr nach dem Tod Artur Kaps' – würdigte Baget Herms die Pionierarbeit von Artur Kaps und Franz Joham:

Man kann sagen, dass dies das goldene Zeitalter der Musikprogramme bei TVE war, weil die Konkurrenz zwischen beiden Sendungen ‚La gran Parada‘ für TVE Madrid und ‚Amigos del martes‘ für TVE Miramar dazu beitrug, dass erstklassige Persönlichkeiten jener Epoche wie Juliette Greco, Nina und Frederick, Gilbert Bécaud, Carmen Amaya, und am 3. Dezember 1962 keine geringere als Marlene Dietrich, im Fernsehen auftraten. Sie alle waren zu Gast bei ‚Amigos del martes‘, das sich in das Star-Programm von TVE verwandelte. Die Sendung von Artur Kaps und Franz Joham war zweifellos einer der Generatoren des ‚Fernseh-Booms‘ in Spanien [...]. Der Erfolg von ‚Amigos ...‘ – später wurde die Sendung am Montagabend ausgestrahlt – wurde wahrscheinlich von keinem anderen Musikprogramm von TVE erreicht.<sup>21</sup>

Und der Mediensoziologe Díaz betont, dass die Jahre 1962 und 1963 bei TVE Miramar auch heute noch „die legendäre katalanische Schule – la mítica escuela catalana“ genannt würden, und dies aufgrund dreier Sendungen: *Amigos del lunes*, *Día de fiesta*, *Ésta es su vida* (Regie: Eugenio Pena). Zwei davon gestaltete Artur Kaps und beeinflusste als wichtiges Vorbild eine Riege junger Regisseur\*innen und Produzent\*innen bei TVE.<sup>22</sup>

Vom Kern der „Vieneses“ blieben nach Kaps' Tod nur zwei künstlerisch aktiv: Herta Frankel und Franz Joham. Johams Ehefrau Rosl von Bischoff hatte sich schon früher immer mehr von Bühne und Fernsehen zurückgezogen, und Friederike Diry war bereits 81 Jahre alt. Franz Joham hatte 1974 nach dem Tod von Artur Kaps zwar die Fertigstellung

20 „Luego estaban ‚Los ‚Vieneses‘“ con la espontaneidad de Franz Joham ante la seriedad férrea de Artur Kaps [...]“ (Díaz 2006: 148).

21 „Puede decirse que fue ésta la etapa dorada del ‚musical‘ en TVE, ya que la dura competencia entre ambos espacios hizo que por televisión pasaron auténticas figuras de primera línea en aquel momento como Juliette Greco, Nina y Frederick, Gilbert Bécaud, Carmen Amaya, y el 3 de Diciembre 1962 lo hizo nada menos que Marlene Dietrich. Todos ellos actuaron en ‚Amigos del martes‘, que se convirtió en el programa-estrella de TVE. El espectáculo de Artur Kaps y Franz Joham fue sin duda uno de los generadores del ‚boom‘ de la TV en España“ [...]. El éxito de los ‚Amigos ...‘ – luego pasarán a emitirse en la noche del lunes – no ha sido igualado probablemente por ningún otro ‚musical‘ de TVE“ (Baget Herms 1975: 84).

22 Díaz 2006: 148.

von Kaps' zweiter Revue für die *Scala, Aquí la Scala* („Hier die Scala“), übernommen, doch war er in erster Linie Schauspieler. Als Regisseur und Produzent verfügte er über zu wenig Können und Erfahrung, um weitere Revuen für die Brüder Riba Viladrosa zu gestalten. Er lebte einige Jahre zurückgezogen als Privatmann – laut Trilló Milián wurde ihm während dieser Zeit kein interessantes Angebot unterbreitet –, erst 1977 kehrte er in der musikalischen Komödie *El diluvio que viene* („Die kommende Sintflut“) als dickschädeliger, aber liebenswerter Bürgermeister Don Crispín auf die Bühne zurück.<sup>23</sup> *El diluvio que viene* war die spanische Adaption des sehr erfolgreichen italienischen Musicals *Aggiungi Un Posto a Tavola* („Fügen Sie am Tische noch einen Platz hinzu“) von Pietro Garinei, Sandro Giovannini (Text) und Armando Trovaioli (Musik), das auf David Forests Roman *After me the deluge* („Nach mir die Sintflut“) basierte. Die 1977 uraufgeführte Komödie dreht sich um den jungen Dorfpriester Silvestre, den Gott telefonisch vorwarnt, dass er bald eine neue Sintflut schicken werde. Silvestre solle eine Arche bauen, um damit die Tiere und sein Dorf zu retten, das zur Wiederbevölkerung der Welt nach der Sintflut ausersehen sei. Die Brüder Ramón und Antonio Riba Viladrosa, die auch die barcelonische Scala leiteten, hatten die italienische Produktion in der Regie der Autoren Garinei und Giovannini mit dem Bühnenbild und den Kostümen Giulio Coltellaccis und der Choreografie Gino Landis übernommen. Rafael Ibarbia, der bereits mit Kaps als Dirigent bei TVE zusammengearbeitet hatte, übernahm die musikalische Leitung. Mehrere Drehbühnen, die sich in beide Richtungen bewegen ließen, verliehen dem Stück eine im Spanien der 1970er-Jahre unbekannt Dynamik. Publikum und Kritik reagierten begeistert. Die kritische Tageszeitung *El País* nannte das Musical zwar kommerziell und eskapistisch, gestand ihm aber innerhalb seiner Grenzen als Unterhaltungsware einzigartige Perfektion zu.<sup>24</sup> *El diluvio que viene* lief bis 1980 in Madrid im Teatro Monumental ohne Unterbrechung und erwies sich damit als das bis dato erfolgreichste Musical auf Spaniens Bühnen. Nach dem Triumph in Madrid ging das Stück für drei weitere Jahre auf Tournee durch Spanien und wurde 1983 zum Abschluss erneut im Teatro Monumental gespielt. Joham war zum Zeitpunkt der Premiere bereits 71 Jahre alt, trotzdem hielt er als zentrales Mitglied des Ensembles sechs Jahre lang bis zur *Dernière* durch.<sup>25</sup>

23 Trilló Milián 2007: 77.

24 *El País*, 20.3.1977.

Das Genre der Revue und der musikalischen Komödie hatten in Spanien ab den 1950er-Jahren durch die Konkurrenz von Film und Fernsehen harte Zeiten zu überstehen. *El diluvio que viene* markierte den Beginn einer neuen Ära des musikalischen Unterhaltungsformats, nun vom Stil her näher an den Musicals des englischsprachigen Raums.

25 Trilló Milián 2007: 77–84.



Nach dem Ende von *El diluvio que viene* trat der Madrider Produzent und Regisseur Angel Fernández Montesinos, der in seiner Kindheit in Valencia von den Revuen der „Vieneses“ geprägt worden war, an Joham heran, um ihn zur Mitarbeit an seiner neuen Revue *Volver al ayer* („Rückkehr nach gestern“) zu gewinnen, die im zweiten Akt eine Hommage an die immer noch populären Klassiker der „Vieneses“ beinhaltete.<sup>26</sup> Fernández Montesinos engagierte neben Joham noch andere Größen der barcelonischen Theaterszene wie die als „Königin des Paralelo“ bekannte Mary Santpere. *Volver al ayer* feierte am 20. September 1984 am barcelonischen Teatro Victoria seine Premiere. Franz Joham sang den alten Hit *Los que viven del cordero* (*Von was leben die Leut*) und interpretierte gemeinsam mit Mary Santpere *Señor Pujades y Señor Castells* (*Fröhlich und Schön*).

Für Franz Joham gestaltete sich diese nostalgische Rückschau auf die Glanzzeiten des Paralelo ambivalent, denn obwohl das barcelonische Publikum den alternden Komiker immer noch herzlich empfing und *Volver al ayer* ein grandioser Erfolg beschieden war, wurden die Reihen der ehemaligen „Vieneses“ immer lichter: Nach Artur Kaps war 1979 auch sein guter Freund Gustavo Re verstorben.<sup>27</sup> Auch Franz Joham musste seinen mittlerweile 77 Jahren Tribut zahlen: Erste Gedächtnisprobleme machten sich bemerkbar, wenn er zum Beispiel die Strophen von *Los que viven del cordero* verwechselte. Nach über 300 Aufführungen wurde *Volver al ayer* vom Spielplan genommen, weil die Madrider Geschäftsführung unter finanziellen Schwierigkeiten litt.<sup>28</sup> Mit der Dernière des Stückes nahm Franz Joham seinen endgültigen Abschied von der Bühne. Seine Gedächtnislücken häuften sich, bis schließlich außer Zweifel stand, dass er an Alzheimer litt. In den letzten Jahren seines Lebens verschlechterte sich sein Zustand unaufhaltsam: Er verirrt sich wiederholt in den Straßen Barcelonas und wurde von Passant\*innen, die ihn erkannten, nach Hause gebracht. Zuletzt vergaß er auch seine Kenntnisse der spanischen Sprache und konnte sich nur noch auf Deutsch verständigen. Als mit der Zeit eine Pflege zu Hause unmöglich wurde, sah sich seine Gattin genötigt, Franz Joham in einem Altersheim in Castelldefels in der Nähe von Barcelona unterzubringen, wo er am 15. Oktober 1991 84-jährig verstarb. Seine Frau Rosl von Bischoff verschied als letzte der „Vieneses“ 2001 in Barcelona.<sup>29</sup>

26 Interview Fernández Montesinos, 24.9.2013.

27 *La Vanguardia*, 20.9.1984.

28 Trilló Milián 2007: 85 ff.

29 Interview Gómez, 9.1.2011.

Wann Friederike Diry verschied, konnte leider nicht in Erfahrung gebracht werden. Laut einem Vermerk ihres im Privatarchiv der CMHF erhaltenen Passes lebte sie am 20.7.1975 noch (Nachlass Kaps/Diry, CMHF). Interessant ist, dass sie am Friedhof Cementerio de Montjuïc in einem gemeinsamen Grab mit Artur Kaps und Herta Frankel beigesetzt wurde, ohne dass ihr Name oder sonstige Daten am Grabstein vermerkt wurden (Interview Riba Viladrosa, 15.9.2011).

Herta Frankel hatte nach dem Tod von Artur Kaps weiterhin für die barcelonische Scala gearbeitet und war zusätzlich mit ihren Puppen auf Festivals in ganz Spanien aufgetreten. 1981 und 1982 arbeitete sie ein letztes Mal mit ihren Puppen für TVE an der Serie *Cometa Blanca* („Der weiße Drache“). Als 1985 die jungen Marionettenspieler\*innen Pilar Gálvez und Fernando Gómez zur ihr stießen, legte dieses Zusammentreffen den Grundstein für die Gründung der *Compañía de Marionetas Herta Frankel* („Marionettenkompanie Herta Frankel“). 1995 und 1996 realisierte die Kompanie in der katalanischen Provinzstadt Lleida, in Barcelona und Sevilla Ausstellungen über Herta Frankels Leben und Werk, die insgesamt an die 90.000 Besucher\*innen anzogen.<sup>30</sup> Herta Frankel, die bis zuletzt als Marionettenspielerin aktiv war, starb nach längerer Krankheit am 17. Februar 1996 in Barcelona im Alter von 82 Jahren.<sup>31</sup> Die *Compañía de Marionetas Herta Frankel* besteht bis heute in Barcelona fort. 1996 wurde im barcelonischen Vergnügungspark Tibidabo das „Marionetarium“ gegründet, wo die Kompanie jährlich vor Tausenden Kindern und Erwachsenen auftritt. Die Produktionen der *Compañía de Marionetas Herta Frankel* wurden auf zahlreichen internationalen Festivals ausgezeichnet. Außerdem verwahrt die Kompanie den künstlerischen Nachlass Herta Frankels mit mehr als 300 bis zu 70 Jahre alten Puppen, die sie sorgsam restauriert und mit neuem Leben erfüllt, und die privaten Nachlässe von Artur Kaps, Herta Frankel und Friederike Diry mit mehr als 20.000 Dokumenten. Die *Compañía de Marionetas Herta Frankel* widmet sich der Erforschung und Weitergabe der Geschichte der „Vieneses“ und betreibt im „Marionetarium“ ein kleines Museum, das die Geschichte Herta Frankels während und nach ihrer Zeit mit den „Vieneses“ dokumentiert. Seit 1996 hat die Kompanie zahlreiche junge Marionettenspieler\*innen ausgebildet und auch damit Herta Frankels Vermächtnis lebendig gehalten.<sup>32</sup>

---

30 Interview Gómez, 9.1.2011.

31 Laut Fernando Gómez war Herta Frankel an Magenkrebs erkrankt (Ibid).

32 Weiterführende Information zur *Compañía de Marionetas Herta Frankel* findet sich unter [www.marionetarium.com](http://www.marionetarium.com) (zuletzt abgerufen am 1.3.2023).



# Resümee

Die Geschichte der „Vieneses“ ist in Hinblick auf den Transfer jüdischer Wiener Kabarettkultur nach Spanien und ihre jahrzehntelange Bedeutung für die dortige Revuekultur und das spanische Nationalfernsehen TVE in jeder Hinsicht einzigartig. Man könnte die Künstler\*innen, um mit Jan Logemann zu sprechen, als „transnationale Mittler[\*innen]“ bezeichnen, „die als Brückenbauer[\*innen] zwischengesellschaftlichen Transfer und Austausch beförderten“.<sup>1</sup> Von aufstrebenden Nachwuchskünstler\*innen im Wien der 1930er-Jahre, die zwar bereits Seite an Seite mit den Großen des Wiener Kabarets arbeiteten, aber selbst doch noch zur zweiten Reihe zählten, schafften Artur Kaps, Franz Joham und ihr Ensemble 1942 – über nationalsozialistische Netzwerke wie KdF und eventuell auch den Sicherheitsdienst Abwehr – den Sprung zu den wichtigsten Revuestars der spanischen Nachkriegszeit. Die Biografien von Artur Kaps, Friederike Diry und Franz Joham illustrieren auch die Geschichte eines wirtschaftlichen und sozialen Aufstiegs über die „Kunst“: Aus einfachen familiären Verhältnissen stammend, brachten sie es durch ihre berufliche Tätigkeit schon in relativ jungen Jahren zu beträchtlichem Ansehen und Wohlstand. Artur Kaps und Franz Joham teilten zudem ihr Leben mit Frauen mit adeligem oder großbürgerlichem Hintergrund, die sie ohne die gemeinsame Arbeit im Kabarett wohl nicht kennengelernt hätten.

Fast 20 Jahre lang prägten die „Vieneses“ mit opulenten Ausstattungsrevuen in verschiedenen Wiener Settings das spanische und insbesondere das barcelonische Revuetheater. Ausschlaggebend für diesen ungewöhnlichen Erfolg war vor allem am Beginn ihrer „spanischen Epoche“ einerseits das hohe künstlerische und technische Niveau ihrer Produktionen, das – mit wenigen Ausnahmen – die Professionalität der spanischen Revuen weit übertraf, andererseits die Unterstützung durch nationalsozialistische Organisationen und Netzwerke in Spanien sowie die euphorische Rezeption Wiener – und zu diesem Zeitpunkt also deutscher – „Hochkultur“ im frühen Franquismus, als deren Vertreter\*innen die „Vieneses“ in Spanien wahrgenommen wurden. So belebte und erneuerte jüdische Wiener Kabarettkultur die nach dem Bürgerkrieg brachliegende Revueszene der Mittelmeermetropole Barcelona.

Bis Ende der 1950er-Jahre dominierten die „Vieneses“ das barcelonische Revuetheater und prägten mit ihren aufwendigen Inszenierungen eine neue Generation junger Theater-

---

1 Logemann 2015: 82.

regisseure. Kaps entdeckte und förderte in seiner Funktion als Produzent und Regisseur zahlreiche junge Talente wie Filo Felio, Mary Merche, Laura Donoso oder Nati Mistral, die mit ihren Engagements bei den „Vieneses“ den Grundstein für ihre späteren Karrieren legten. John London, der zu Theater im franquistischen Spanien geforscht hat, beurteilt den „visuellen Eskapismus“, den die Spektakel der „Vieneses“ ihrem Publikum im ärmlichen Nachkriegsspanien boten, als „den wahrscheinlich interessantesten Fall einer Integration ausländischer Produktionen in ein nationalistisches Setting [in Spanien].“<sup>2</sup> Die pompösen Kostüme und Bühnenbilder und der Einsatz modernster Bühnentechnik trugen ebenso zum Erfolg der „Vieneses“ bei wie die Integration spanischer (insbesondere katalanischer) Elemente und Künstler\*innen in ihre Revuen. Zahlreiche Wohltätigkeitsveranstaltungen und ein äußerst geschickter Umgang mit Presse und Radio waren weitere ausschlaggebende Faktoren für die enorme Popularität der österreichischen Künstler\*innen in Spanien. Ihre Revuen galten als Musterbeispiele der „revista blanca“ – der moralisch einwandfreien Revue –, was ihnen trotz der äußerst rigiden staatlichen und kirchlichen Zensur das Wohlwollen weltlicher wie geistiger Autoritäten sicherte.

Meinen Recherchen zufolge waren Artur Kaps, Franz Joham und ihr Ensemble die einzige Wiener Revuekompanie, die dank ihres Transfers jüdischer Wiener Kabarettkultur in einer spanisch geprägten Kulturtradition im 20. Jahrhundert mehr als drei Jahrzehnte anhaltenden Erfolg und derart breite Popularität genoss. Ein sehr bedingter Vergleich lässt sich bestenfalls mit der Kulturarbeit Hugo Wieners und Cissy Kraners in Kolumbien und Venezuela in den Jahren 1938 bis 1948 ziehen. Allerdings muss an dieser Stelle ausdrücklich darauf hingewiesen werden, dass Hugo Wiener und seine Ehefrau 1938 von den Nationalsozialist\*innen verfolgt mit äußerst geringen Mitteln nach Kolumbien flohen, während Artur Kaps, Franz Joham und ihre Mitarbeiter\*innen ab dem Jahr 1938 ihre Tourneen durch Europa über die Netzwerke der nationalsozialistischen Organisation KdF organisierten und vermutlich auch auf diesem Weg nach Spanien gelangten, mit Sicherheit jedoch in Spanien auf diese Netzwerke zurückgreifen konnten. Parallelen können daher ausschließlich in Bezug auf die Inhalte und Darstellung (stereotyper und klischeehafter Österreich- und Wien-Bilder), die die Produktionen der „Vieneses“ in Spanien wie auch die Revuen von Hugo Wieners Kompanie *Ases de Viena* – „Asse aus Wien“ – in Kolumbien und Venezuela kennzeichneten, gezogen werden.<sup>3</sup> Hugo Wiener und Cissy Kraner

2 „Probably the most interesting case of the integration of foreign productions into a nationalist setting [...]“ (London 1997: 37 f.).

3 Das Programm von Hugo Wieners kleiner Revuekompanie weist durchaus Parallelen mit den Inszenierungen auf, die die „Vieneses“ ihrem spanischen Publikum offerierten. Auch die Strategien, mit denen beide Kompanien Wiener Kabarett- und Revuekultur in spanischsprachige Kultur(en) transferierten, ähneln sich teilweise: Hugo Wiener trat im Jahr 1938 mit seiner Gruppe in Bogota

kehrten 1948 nach Wien zurück, die „Vieneses“ blieben hingegen bis an ihr Lebensende in Spanien.

Artur Kaps, Franz Joham, Rosl von Bischoff und Friederike Diry lebten und arbeiteten ab 1934 Zeit ihres Lebens in autoritären bzw. totalitären Regimen: zuerst ab 1934 im austrofaschistischen „Ständestaat“, ab 1938 im nationalsozialistischen Deutschen Reich und in Italien unter der Diktatur Mussolinis sowie ab 1942 im franquistischen Spanien. Herta Frankels berufliche Karriere lässt sich vor 1942 nur teilweise rekonstruieren, aber auch sie war ab Ende der 1930er-Jahre bei italienischen Revuekompanien beschäftigt, bevor sie 1943 nach Spanien kam. Die politischen Haltungen der Künstler\*innen heute zu rekonstruieren, gestaltet sich sehr schwierig. Quellen, die Rückschlüsse auf ihre ideologische Überzeugungen ermöglichen würden wie zum Beispiel private Korrespondenzen oder Tagebücher, sind weder in Österreich noch in Spanien erhalten geblieben. Über ihre politischen Überzeugungen schwieg sich die Kompanie Kaps-Joham in der Öffentlichkeit stets aus. Auch ihre Revuen und Fernsehprogramme gestalteten ihre Mitglieder bewusst unpolitisch und in Interviews betonten sie durchwegs, dass ihre Kunst nichts mit Politik zu tun habe, sondern dem Publikum einfach nur Freude bereiten solle. Doch muss angemerkt werden, dass die „Freude“, die die Wiener Revuekünstler\*innen ihrem Publikum bereiteten, den jeweiligen Regierenden gelegen kam, weil sie als eskapistische Unterhaltung von der Verfolgung und Ermordung politischer Gegner\*innen und Minderheiten, Krieg, Hunger und Rationierungen, politischer Repression und weiteren Missständen ablenkte. Kaps als Strategie der Kompanie verstand es meisterhaft, sich in wechselnden politischen Kontexten zu behaupten, sich mit den jeweils relevanten Autoritäten gut zu stellen, in schwierigsten Situationen „obenauf zu schwimmen“ und für sich und seine „Familie“, Friederike Diry, Franz Joham, Rosl von Bischoff und später auch Herta Frankel, das Beste aus den jeweiligen Umständen herauszuholen. Auch wenn keinerlei Hinweise auf eine antisemitische Haltung der „Vieneses“ existieren, wie im Kapitel *Die „Vieneses“ und die Abwehr* ausführlicher dargelegt wurde, profitierten Kaps und Joham nach 1933 in Deutsch-

---

unter dem Namen *El ballet vienés* („Das Wiener Ballett“) auf. Im Programm fanden sich unter anderem Österreichische Bauerntänze. Das kolumbianische Publikum war über Cissy Kraners Akzent entzückt, als sie auf Spanisch konferierte. Auch Franz Joham punktete in Spanien mit seinem zeitlebens starken Akzent und absichtlich eingebauten „lustigen“ Fehlern, die auf falscher Aussprache und den daraus resultierenden Missverständnissen basierten. Hugo Wiener integrierte im weiteren Verlauf seines Exils kolumbianische Elemente ins Programm, wie das bekannte Lied *La cucaracha* oder den kolumbianischen Nationaltanz Bambuco. Die „Vieneses“ inkludierten in Katalonien unter anderem traditionelle Sardana-Melodien in ihre Revuen und hatten damit großen Erfolg. In Caracas richteten Hugo Wiener und seine Frau ihr Kabarettlokal als Tiroler Stube ein, die „Vieneses“ bauten sich ebenfalls eine Tiroler Stube im Teatro Español ein, in die sie gerne prominenten Besuch baten (Wiener 1991: 162–166, 174, 211, 229).

land bzw. nach 1938 in Deutschland und Österreich sicherlich davon, dass die jüdischen Altmeister\*innen des Wiener und Berliner Kabarets, von denen beide gelernt hatten, vertrieben und ermordet wurden und sie mit ihrer Revuekompanie die dadurch entstehende kulturelle Lücke für sich nutzen konnten. Von Künstler\*innen der zweiten Reihe rückten sie dadurch gleichsam in die erste Reihe vor. Ihre erste eigene Revue *Alles fürs Herz* enthielt Lieder, Sketche, Doppelconférences und Musiknummern, die von jüdischen Künstler\*innen verfasst bzw. ursprünglich von diesen bekannt gemacht worden waren. Darunter vor allem die Nummer *Herr Fröhlich und Herr Schön*, deren Autorenrechte sich Artur Kaps 1935 von Fritz Grünbaum widerrechtlich angeeignet hatte. Während Fritz Grünbaum in Deutschland nicht mehr auftreten durfte, tourte die Kompanie Kaps-Joham mit *Alles fürs Herz* sehr erfolgreich im nationalsozialistischen Deutschland, was in Wien einen veritablen Eklat in der Kabaretszene auslöste. *Herr Fröhlich und Herr Schön* begeisterten auch noch Jahrzehnte später als *Pujades y Castells* im franquistischen Spanien ihr Publikum sowohl auf der Bühne als auch im Radio oder im Fernsehen und bescherten den „Vieneses“ erheblichen Wohlstand.

In den Jahren 1938 bis 1942 brachte die Kompanie Kaps-Joham im Auftrag der nationalsozialistischen Kulturorganisation KdF traditionelle jüdische Wiener Kabarettkultur für ein deutsches und internationales Publikum. Ihre Ensemblemitglieder waren (möglicherweise auch als Informant\*innen der Abwehr) gut bezahlt, geschützt und in den Kriegsjahren von der Wehrpflicht befreit. Die Verfolgung seiner langjährigen Freund\*innen und Kolleg\*innen mag Kaps mit der Befürchtung erfüllt haben, er könnte aufgrund seiner Freundschaft mit diesen und wegen seines jüdischen Großvaters der Nächste sein – ein Motiv, das ihn neben finanziellen Aspekten vielleicht zur Zusammenarbeit mit KdF bewegen haben mag. Eventuell fürchtete er auch um seine als Jüdin geborene Mutter und suchte ganz bewusst die Nähe zu nationalsozialistischen Organisationen, um sich und seine Familie vor Verfolgung zu schützen. 1942 brachte er sich und seine Truppe im neutralen Spanien vor Krieg, Bombenangriffen und Rationierungen in Sicherheit und füllte mit den „Vieneses“, die als „deutsche“ Künstler\*innen im Nachkriegsspanien den franquistischen Autoritäten willkommen waren, gekonnt das Loch, das der Bürgerkrieg und die Repressalien des Regimes in die einst blühende Theaterszene am barcelonischen Paralelo gerissen hatten. Befreundet mit wichtigen Militärs und Politikern sowie den Spitzen der Polizei, deren Protektion er suchte und auch erhielt, pflegte er beste Kontakte zu den Zentren der Macht und zählte mit den „Vieneses“ zu den erfolgreichsten Unterhaltungstars der spanischen Nachkriegszeit. Derart politisch bestens vernetzt, konnten sich die „Vieneses“ auch nach Ende des Zweiten Weltkriegs als ehemalige Deutsche vor einer möglichen Repatriierung schützen – obwohl die alliierten Kräfte offensichtlich von Informationsdiensten der Künstler\*innen für die deutsche Abwehr ausgingen. Und auch in den

Jahren des Spätfranquismus gelang es Kaps, durch den Wechsel zum spanischen Nationalfernsehen TVE, das politisch aufs engste mit dem franquistischen Regime verflochten war, in diesem neuen Metier wichtige Positionen zu erklimmen und auch Herta Frankel, Franz Joham, Rosl von Bischoff und Gustavo Re dort neue berufliche Möglichkeiten zu eröffnen. Dies, obwohl weder er noch seine Kolleg\*innen gebürtige Spanier\*innen waren, sondern zumindest Kaps, Joham (und vermutlich auch seine Frau) sowie Frankel erst 1949 die spanische Staatsbürgerschaft erhalten hatten.

Die Geschichte der „Wiener Spielzeugschachtel“ kann mit Sicherheit als ein Beispiel dafür gelesen werden, wie der Nationalsozialismus populäre (jüdische) Unterhaltungskultur zur eskapistischen Unterhaltung der Zivilbevölkerung wie der Wehrmacht als auch zu Propagandazwecken im Ausland instrumentalisierte. Österreichische Filmschaffende wie Willi Forst oder Karl Hartl, die nach 1938 für die Wien-Film gearbeitet hatten, verteidigten ihre Arbeit in den Jahren 1938 bis 1945 als „subversiven“ Versuch, auch im Nationalsozialismus „österreichische“ Filme zu machen.<sup>4</sup> Eventuell beurteilten die „Vieneses“ ihr künstlerisches Schaffen während des Nationalsozialismus ähnlich, doch möchte ich an dieser Stelle ein Zitat Hilde Spiels aus dem Jahr 1946 auf Regisseur Artur Kaps übertragen:

Hier ist ein Mann, der sich mit den Gewalten, die sich seines Landes im Jahr 1938 bemächtigten, geeinigt hat. [...] Während all dieser Zeit aber hat er nicht nur vom Stand der Lage profitiert – in Freiheit lebend, indes andere im Gefängnis zugrunde gingen; sich satt essend, indes andere Hunger starben –, sondern in Wahrheit mitgeholfen, zu stützen und zu erhalten, als kleines Rad in jenem Getriebe, durch das die Maschine in Gang gehalten war.<sup>5</sup>

Denn wie bereits erwähnt, verfolgte vor allem ab 1941 der Wiener Reichsstatthalter Baldur von Schirach eine intensive Politik des „Wienerischen“ in Kunst und Kultur, denn das „rührselige Wiener Genre [...] hatte im Dritten Reich nicht nur seinen Platz, sondern eine politische Aufgabe“.<sup>6</sup> Während die Kompanie mit Nummern jüdischer Kolleg\*innen im Programm ab 1938 im Auftrag von KdF erfolgreich durch Europa tourte – und u. a. mit der künstlerischen Erbauung deutscher Soldaten eine kriegserhaltende Funktion hatte –, wurden ebendiese Kolleg\*innen vertrieben, verfolgt und ermordet. Auch den Diktaturen in Italien und Spanien, die durchaus antisemitische Züge hatten, waren die Revuen der Künstler\*innen als Import „deutscher Hochkultur“ willkommen.<sup>7</sup> So profitierten die „Vie-

4 Bono 2010: 125–128.

5 Spiel 2009: 77.

6 Deutsch-Schreiner 2003: 183 f.

7 Mussolinis und Francos Haltung zum Judentum hier näher zu beleuchten, würde den Rahmen dieses Resümees sprengen.



neses“ vom Paradox, dass sie in Italien und Spanien nach 1938 jüdische Unterhaltungskultur mit großem Erfolg auf die Bühne (und später auch ins spanische Fernsehen) bringen konnten, ohne dass den Machthabenden dieser Umstand wahrscheinlich bewusst war.

Nach ihrer fast drei Jahrzehnte umspannenden Theaterarbeit in den verschiedensten europäischen Ländern schafften die „Vieneses“ zu Beginn der 1960er-Jahre rechtzeitig den Einstieg in das neue Medium Fernsehen, das den durch Ton- und Farbfilm eingeleiteten Niedergang des Revuetheaters fortsetzte und beschleunigte. Artur Kaps, der stets ein Gespür für richtungsweisende Entwicklungen und technische Errungenschaften besaß, erkannte schon früh in den 1950er-Jahren die Bedeutung des eben beginnenden Fernsehens und den enormen Einfluss, den dieses global auf die Gesellschaft und die traditionelle Unterhaltungskultur ausüben würde. Die Pionier\*innenarbeit, die er, Franz Joham, Gustavo Re und Herta Frankel für TVE leisteten, legte einen Grundstein für das Selbstverständnis und die europaweite Anerkennung des spanischen Nationalsenders. Die international ausgerichteten Musikshows, im Rahmen derer Artur Kaps sogar erklärte Antifaschist\*innen wie Marlene Dietrich oder Juliette Greco ins Spanien der beginnenden „transición“ brachte, sind bis heute legendär und waren ihrer Zeit dermaßen weit voraus, dass sie mittlerweile – meiner Meinung jedoch ungerechtfertigt – als regimekritisches, subversives Kulturprogramm interpretiert werden.<sup>8</sup> Herta Frankels Puppensendungen, die die Künstlerin von 1959 bis 1973 unter der Regie von Artur Kaps für TVE kreierte, schrieben sich als erste Kinderprogramme im spanischen Fernsehen in das kollektive Gedächtnis einer ganzen Generation ein. Als eine der wichtigsten spanischen und europäischen Marionettist\*innen des 20. Jahrhunderts prägte sie zudem mehrere Generationen an Puppenspieler\*innen. Ihre künstlerischen Erb\*innen Pilar Gálvez und Fernando Gómez geben mit der *Compañía de Marionetas Herta Frankel* bis heute Herta Frankels Vermächtnis an ihr Publikum und an junge Schüler\*innen dieser alten Kunst weiter und verwenden dabei noch immer die historischen Puppen, die Herta Frankel seit den 1940er-Jahren von den bedeutendsten europäischen Marionettenmacher\*innen des 20. Jahrhunderts fertigen ließ.

Obwohl die „Vieneses“ in Spanien bis heute legendär sind, gerieten Artur Kaps, Franz Joham und ihr Ensemble in Österreich gänzlich in Vergessenheit. Sie hatten in den 1930er-Jahren zwar bereits erste beachtliche Erfolge im Wiener Kabarett erzielt, waren jedoch ab 1935 mit der „Wiener Spielzeugschachtel“ mehr im europäischen Ausland auf Tourneen unterwegs gewesen, als dass sie in Österreich auftraten. Nach 1945 kehrten sie nicht nach Österreich zurück, weil sie in Spanien immer noch bessere Lebens- und Arbeitsbedingungen vorfanden als im zerstörten und besetzten Nachkriegsösterreich. Außerdem genossen sie in Spanien als österreichische Revuekünstler\*innen einen Sonderstatus und hatten sich

---

8 Cerdán/Labayen 2009.

im spanischen Revuetheater mit ihren Ausstattungsrevuen Wiener Prägung einen Nischenplatz erarbeitet. Vielleicht scheuten sie auch eine Rückkehr, weil in Wien den überlebenden und heimgekehrten jüdischen Kabarettkünstler\*innen ihre Rolle während des Nationalsozialismus bekannt war und sie im Wiener Kabarett der Nachkriegszeit daher wenig Perspektiven gehabt hätten. Für TVE leisteten Artur Kaps, Franz Joham, Gustavo Re und Herta Frankel Pionier\*innenarbeit, während in Österreich unter anderem Karl Farkas und Ernst Waldbrunn in den Anfangsjahren des ORF ähnliche Funktionen wahrnahmen wie Kaps, Joham und Re bei TVE.

Als die letzten Mitglieder der „Vieneses“ verstorben waren, bildeten sich zahlreiche, ambivalente Mythen und Legenden um die österreichischen Revuestars und ihre politischen Positionen in den Jahren 1938 bis 1945: Sie seien als Juden und Jüdinnen vor den Nationalsozialist\*innen nach Spanien geflohen, sie hätten verdeckt als alliierte Spion\*innen gearbeitet und dabei ihre ausgezeichneten Kontakte zu den spanischen Eliten genutzt, um unter anderem jüdische Künstler\*innen aus Deutschland nach Spanien zu retten. Eine andere Erzähltradition wiederum behauptet, die „Vieneses“ wären deutsche Agent\*innen gewesen und hätten Raubkunst zwischen ihren Bühnenbildern versteckt nach Spanien geschmuggelt. Auch von Tänzer\*innen der „Vieneses“, die bei Kriegsende Selbstmord begingen, weil sie deutsche Spion\*innen gewesen seien, wird berichtet. All diese widersprüchlichen Gerüchte enthalten durchaus ein Körnchen Wahrheit: Artur Kaps und Herta Frankel hatten beide jüdische Großväter, in Barcelona arbeiteten sie mit geflohenen jüdischen Musikern wie Georg Halpern und Bernard Hilda zusammen, der Impresario der Kompanie Kaps-Joham René Rupli kam nach eigenen Angaben als Jude mit gefälschten Papieren nach Spanien. Verschiedene Dokumente wiederum lassen eine Informationstätigkeit der „Vieneses“ für die Abwehr als durchaus möglich erscheinen. Interessanterweise werden die „Vieneses“ dabei vor allem von linken Intellektuellen als jüdische Künstler\*innen und alliierte Spion\*innen wahrgenommen, während hingegen ihre gut belegte Arbeit für KdF im öffentlichen Bewusstsein nicht verankert ist.<sup>9</sup> Mutmaßungen über eine Kollaboration mit deutschen Geheimdiensten finden sich in Gestalt eher reißerisch gehaltener Spekulationen in diversen Zeitungsartikeln. Insgesamt bestimmt in Spanien aber immer noch die Annahme, die „Vieneses“ seien jüdische Flüchtlinge gewesen, den öffentlichen Diskurs und die Rezeption ihres Schaffens.

Die Fülle der in Barcelona zu den „Vieneses“ erhaltenen Quellen ist beeindruckend. So sind im Privatarchiv der Compañía de Marionetas Herta Frankel unter anderem sämtliche Partituren der Revuen der „Vieneses“ erhalten. Diese aufzuarbeiten zählte nicht zu meinen vordringlichen Forschungsinteressen und hätte auch den Rahmen dieser Forschungsarbeit

---

9 Interviews Gómez, 9.1.2011; Jaraba, 16.9.2011.

gesprengt, wäre aber durchaus von musikwissenschaftlichem Interesse, weil sie den Transfer österreichischer Musiktraditionen nach Spanien und deren Rezeption dort beleuchten könnten. Auch die vom Pariser Designer Erté gestalteten Bühnenbilder der „Vieneses“ der 1950er-Jahre, von denen noch einige im Archiv des Institut del Teatre de Barcelona aufbewahrt werden, werfen ein Schlaglicht auf die transnationale Vernetzung und Produktion europäischer Revuekultur in der Mitte des vergangenen Jahrhunderts. Im Laufe meiner Recherchen stieß ich in Barcelona zusätzlich immer wieder auf weitere bemerkenswerte österreichische Bühnenkünstler\*innen, die einen regen Transfer moderner österreichischer Theaterkultur nach Spanien in der ersten Hälfte und Mitte des 20. Jahrhunderts bezeugen.<sup>10</sup> Am Ende dieser Publikation möchte ich daher die Hoffnung teilen, dass meine Recherchen als Bezugspunkt für weiterführende theater- oder musikwissenschaftliche Forschungen zu den „Vieneses“ oder gar zum wechselseitigen Kulturtransfer zwischen Wien und Barcelona im Bereich der darstellenden Künste im 20. Jahrhundert dienen mögen. Vor allem aber versteht sich diese Publikation als Hommage an die Meister\*innen jüdischer Wiener Kabarettkultur der Jahrhundertwende und Zwischenkriegszeit, die mit ihrer Kunst Artur Kaps, Friederike Diry, Franz Joham und Rosl von Bischoff entscheidend prägten. Von ihnen erlernten die „Vieneses“ ihr Können, und es waren die Jargonpossen eines Heinrich Eisenbach, einer Gisela Werbezirk oder einer Franzi Ressel, das scharfsinnige Konferieren von Fritz Grünbaum, Karl Farkas oder Fritz Wiesenthal, die Lieder und Couplets von Franz Engel, Rosl Bernd, Hermann Leopoldi und Karl Inwald, die unverwechselbare Komik eines Armin Berg, um nur einige wenige Künstler\*innen hier stellvertretend zu nennen, dank derer die „Vieneses“ ab 1942 in Spanien Berühmtheit erlangten. Auf die in Wien erlernten Elemente jüdischer Kabaretttradition griffen die „Vieneses“ in Spanien jahrzehntelang zurück und legten damit den Grundstein für ihre beachtlichen Karrieren am spanischen Theater und im spanischen Nationalfernsehen. Es waren die *Zwei alten Bekannten*, die jüdischen Wiener Herren *Fröhlich und Schön*, in den 1930er-Jahren personifiziert von Fritz Grünbaum und Armin Berg bzw. Franz Engel, die hispanisiert als Señores Pujades y Castels zum Synonym für den Erfolg der „Vieneses“ in Spanien werden sollten. An all diese berühmten, weniger bekannten oder heute in Vergessenheit geratenen Künstler\*innen soll diese Publikation erinnern.

---

10 Barcelona erlebte in den 1920er- und 1930er-Jahren eine starke Max-Reinhard-Rezeption (Interview Molner, 12.9.2013). In den 1950er-Jahren arbeitete die deutsche Max-Reinhard-Schülerin Dolly Latz (bürgerlich Daniela Landa) aus Wien kommend mit wichtigen Protagonist\*innen der katalanischen Avantgarde am renommierten barcelonischen Teatro Griego. Dolly Latz zählte zu den ersten weiblichen Regisseur\*innen jener Jahre.

# Danksagung

An dieser Stelle möchte ich Pilar Gálvez, Alexandra Gutiérrez und Fernando Gómez von der Compañía de Marionetas Herta Frankel danken, die mir mit großem Vertrauen ihr riesiges Privatarchiv monatelang zur Verfügung stellten, mich teilweise während meiner Forschungsaufenthalte bei sich zu Hause beherbergten und mich mit ihrem umfangreichen Wissen, ihrem schier grenzenlosen Enthusiasmus, wiederholtem Rat und großem Zeitaufwand neben ihrer herausfordernden beruflichen Tätigkeit unterstützten. Ohne ihr Engagement und Entgegenkommen wäre diese Studie unmöglich gewesen. Den Mitarbeiter\*innen der Wienbibliothek, des Institut del Teatre de Barcelona (insbesondere Anna Valls Passola, Carme Sáez González, Carme Carreño Pombar, Teresa González Borrajo und Zeitzeuge Josep Anton Codina), der Israelitischen Kultusgemeinde Wien (insbesondere Wolf-Erich Eckstein), des Österreichischen Kabarettarchivs (insbesondere Iris Fink), des Deutschen Kabarettarchivs, des Deutschen Militärarchivs Freiburg und des Stadtarchivs München (insbesondere Karin Marezky) danke ich für ihre wiederholte Unterstützung, ihre Freundlichkeit und Geduld. Mein Dank geht auch an Irene Morello Guggenberger und ihre Tochter sowie Francisco Trilló Milián, die ihre privaten Archive und ihre Erinnerungen an die „Vieneses“ mit mir teilten. Danken möchte ich ebenfalls Nicolás Albéndiz und Ignacio Lorenzo von Televisión Española, die mir mit ihrer Erfahrung zur Seite standen und für mich die (chaotischen) Archive von Televisión Española nach alten Programmen von Kaps, Frankel und Joham durchsuchten. Auch den zahlreichen Interviewpartner\*innen in Österreich, Spanien, England und Deutschland, die mir mithilfe ihrer Erinnerung und Expertise wertvolle Einblicke in Leben, Arbeit und die künstlerische Einschätzung der „Vieneses“ gewährten, möchte ich an dieser Stelle meinen Dank aussprechen.

Mein aufrichtiger Dank geht an Prof. Dr. Frank Stern vom Schwerpunkt für Visuelle Zeit- und Kulturgeschichte am Institut für Zeitgeschichte der Universität Wien für die Betreuung meines Dissertationsprojekts, seinen Glauben an die Machbarkeit meines Vorhabens, für seinen wichtigen Rat und seine stets ermutigende Kritik.

Meinen Eltern, die mir als liebevolle Babysitter\*innen Zeit und Raum für die Fertigstellung der Dissertation gaben und mich in schwierigen Momenten zum Weitermachen ermutigten, möchte ich abschließend ganz besonders danken.

Ein Marietta-Blau-Forschungsstipendium im Jahr 2013 und der Wiener Preis der Kulturabteilung der Stadt Wien im Rahmen des Theodor-Körnerfonds im Jahr 2016 ermöglichten die wiederholten Forschungsaufenthalte in Barcelona.

# Bibliografie

- Abellan, Manuel L. (Hg.): *Censura y literatura peninsulares*, Amsterdam: Rodpoi, 1987.
- Alady (Carles Saldanya Beut): *Rialles, llagrimes i „Vedettes“*. *Memòries de Alady*, Barcelona: Editorial Bruguera, 1965.
- Amorós, Andrés/Díez Borque, José María/Alvar, Carlos (Hg.): *Historia de los espectáculos en España*, Barcelona: Castalia Ediciones, 1999.
- Anzenberger-Ramminger, Elisabeth/Anzenberger, Friedrich: „Die Musik der ‚Hoch- und Deutschmeister‘ in der Donaumonarchie“ in: Anzenberger, Friedrich (Hg.): *Symposiumsbericht. Symposium zur Musik der „Hoch- und Deutschmeister in der Donaumonarchie“*, Spital an der Drau: Österreichischer Blasmusikverband, 2016, 8–92.
- Apel, Willi (Hg.): *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Mass.: Belknap Press, 1969.
- Arendt, Hannah: *Zur Zeit. Politische Essays*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1989.
- Arnbom, Marie-Theres/Wagner-Trenkowitz, Christoph: „In der Tiefe aber schlummert der Poet“. Die 30er Jahre zwischen Aufbruch und Untergang“, in Arnbom, Marie-Theres/Wagner-Trenkowitz, Christoph (Hg.): *„Grüß mich Gott!“ Fritz Grünbaum. Eine Biografie*, Wien: Christian Brandstätter, 2005, 61–72.
- Arnbom, Marie-Theres: *War'n Sie schon mal in mich verliebt? Filmstars, Operettenliebhaber und Kabarettgrößen zwischen Wien und Berlin*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2006.
- Badenas, Miquel: *Carles Saldana i Beut. Alady – L'últim rei del Paral·lel*, Barcelona: Editorial Mediterrània, 2001.
- Baget Herms, José M.: *18 años de TVE*, Barcelona: Diafora, 1975.
- Baget Herms, José M.: *Història de la televisió a Catalunya*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1994.
- Balsebre, Armand: *Victor Sagi. Historia de la Publicidad*, Barcelona: Ediciones Invisibles, 2011.
- Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*, Berlin: Suhrkamp, 2010.
- Bassett, Richard: *Hitlers Meisterspion. Das Rätsel Wilhelm Canaris*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2005.
- Bauer, Kurt: *Nationalsozialismus. Ursprünge, Anfänge, Aufstieg und Fall*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2008.
- Bauer, Otto: *Die österreichische Revolution*, Wien: Wiener Volksbuchhandlung, 1923.
- Becker, Tobias/Niedbalski, Johanna: „Die Metropole der tausend Freuden. Stadt und Vergnügungskultur um 1900“, in: Becker, Tobias/Littmann, Anna: *Die tausend Freuden der Metropole. Vergnügungskultur um 1900*, Bielefeld: transcript, 2011, 7–20.
- Becker, Tobias: „Das Vergnügungsquartier. Heterotopischer Raum in den Metropolen der Jahrhundertwende“ in: Becker, Tobias/Littmann, Anna: *Die tausend Freuden der Metropole. Vergnügungskultur um 1900*, Bielefeld: transcript, 2011, 137–170.

- Beckermann, Ruth: *Die Mazzeinsel. Juden in der Wiener Leopoldstadt 1918–1938*, Wien/München: Löcker, 1984.
- Bedürftig, Friedmann: *Drittes Reich und Zweiter Weltkrieg. Das Lexikon*, München/Zürich: Piper, 2002.
- Beierl, Florian: *Hitlers Berg. Geschichte des Obersalzbergs und seiner geheimen Bunkeranlagen*, Berchtesgaden: Beierl, 2010.
- Beller, Steven: „Was nicht im Baedeker steht: Juden und andere Österreicher im Wien der Zwischenkriegszeit“, in Stern, Frank/Eichinger, Barbara (Hg.): *Wien und die jüdische Erfahrung 1900–1938. Akkulturation – Antisemitismus – Zionismus*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2009, 1–16.
- Benatzky, Ralph: *In Dur und Moll. Roman eines Menschen und einer Zeit*, Wiesbaden: Der Greif, 1953.
- Benatzky, Ralph: *Triumph und Tristesse. Aus den Tagebüchern von 1919 bis 1946*, Berlin: Parthas, 2002.
- Beneyeto, Antonio: *Censura y política en los escritores españoles*, Barcelona: Editorial Euros, 1975.
- Benito, Agustin Escolano: „Discurso ideológico, modernización técnica y pedagogía crítica durante el Franquismo“, in: *Historia de la educación*, 8 (1989): 7–29.
- Benz, Wolfgang: *Der Holocaust*, München: C. H. Beck, 2008.
- Bergmeier, Horst J. P.: *Chronologie der deutschen Kleinkunst in den Niederlanden 1933–1944*, Hamburg: Hamburger Arbeitsstelle für deutsche Exilliteratur, 1998.
- Bernecker, Walther L.: *Krieg in Spanien 1936–1939*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991.
- Bernecker, Walther L.: „Deutschland und Spanien in der Epoche des Nationalsozialismus“ in Bernecker, Walther L./Dotterweich, Volker: *Deutschland in den internationalen Beziehungen des 19. und 20. Jahrhunderts*, München: Ernst Vögel, 1996, 191–219.
- Bernecker, Walther L.: *Spanische Geschichte. Vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, München: C. H. Beck, 2001.
- Bernecker, Walther L.: *Geschichte Spaniens im 20. Jahrhundert*, München: C. H. Beck, 2010a.
- Bernecker, Walther L.: *Spaniens Geschichte seit dem Bürgerkrieg*, München: C. H. Beck, 2010b.
- Binimelis, Mar/Cerdán, Josetxo /Fernández Labayen, Miguel: „Beyond Franco’s Nationalism: Reading Modernity in the Origins of TVE“, in: Castelló, Enric/Dhoest, Alexander/O’Donnel, Hugh (Hg.): *The Nation on Screen: Discourses of the National on Global TV*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2009: 291–308.
- Bock, Hans-Michael/Bergfelder, Tim (Hg.): *The Concise Cinegraph. Encyclopaedia of German Cinema*, New York/Oxford: Berghahn Books, 2009.
- Bono, Francesco: *Willi Forst. Ein filmkritisches Portrait*, München: edition text + kritik, 2010.
- Botz, Gerhard/Oxaal, Ivar et al. (Hg.): *Eine zerstörte Kultur. Jüdisches Leben und Antisemitismus in Wien seit dem 19. Jahrhundert*, Wien: Czernin, 2002.
- Buchmann, Bertrand Michael/Buchmann, Dagmar: „Die Epoche vom 18. Jahrhundert bis um 1860“, in Csendes, Peter/Oppl, Ferdinand (Hg.): *Wien. Geschichte einer Stadt – Von 1790 bis zur Gegenwart*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2006: 15–169.
- Budzinski, Klaus: *Pfeffer ins Getriebe. So ist und wurde das Kabarett*, München: Universitas, 2002.
- Calvo Carilla, José/Peña Ardid, Carmen/Ara Torralba, Juan Carlos (Hg.): *El relato de la transición. La transición como relato*, Zaragoza: Prensa de la Universidad de Zaragoza, 2013.

- Cañadas Gascón, Xavier: *El caso Scala. Terrorismo de estado y algo más*, Barcelona: Virus Editorial, 2008.
- Canosa Farran, Francesc: *Republica TV. La Catalunya de la primera televisió*, Barcelona: Dux Editorials S.L., 2009.
- Carreras Lario, Natividad Christina: *Los primeros programas de variedades de TVE. De la Hora Philips a Escala en HI-FI*, in: *Revista Comunicación*, Nr. 9, Vol. I (2011), 19–33.
- Casares Rodicio, Emilio: *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2002.
- Collado Seidel, Carlos: „Zufluchtsstätte für Nationalsozialisten? Spanien, die Alliierten und die Behandlung deutscher Agenten 1944–1947“, in: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, I (1995), 131–158.
- Collado Seidel, Carlos: *Die Angst vor dem „Vierten Reich“. Die Alliierten und die Ausschaltung des deutschen Einflusses in Spanien 1944–1958*, Paderborn: Ferdinand Schöningh, 2001.
- Czeike, Felix (Hg.): *Leopoldstadt und Brigittenau. Wien in alten Ansichtskarten*, Zaltbommel: Europäische Bibliothek, 1992.
- Dachs, Robert: „Man neckt uns am Mars!“: Ein Offener Brief an Hollywood“, in: Patka, Marcus G./Stalzer, Alfred (Hg.): *Die Welt des Karl Farkas*, Wien: Holzhausen, 2001, 45–54.
- Dalinger, Brigitte: *Verloshene Sterne. Geschichte des jüdischen Theaters in Wien*, Wien: Picus, 1998.
- Dalinger, Brigitte/Ifkovits, Kurt/Braidt, Andrea B. (Hg.): *„Gute Unterhaltung!“: Fritz Grünbaum und die Unterhaltungskultur im Wien der 1920er und 1930er Jahre*, Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2008.
- Dalinger, Brigitte: „Schund“, Jargon und schöner Schein. Jüdische Erfahrung/en im jüdischen Theater“, in Stern, Frank/Eichinger, Barbara (Hg.): *Wien und die jüdische Erfahrung 1900–1938. Akkulturation – Antisemitismus – Zionismus*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2009, 427–437.
- Dalinger, Brigitte: „Interkulturalität, Kulturtransfer und Theaterwissenschaft“, in Mengel, Ewald et al. (Hg.): *Weltbühne Wien. Worldstage Vienna, Vol. I: Approaches to Cultural Transfer*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2010, 105–115.
- Dalinger, Brigitte: „Jiddische Theatertradition und jüdischer Humor“, in Patka, Marcus G./Stalzer, Alfred (Hg.): *Alle Meschugge? Jüdischer Witz und Humor*, Wien: Amalthea, 2013, 35–42.
- Dalinger, Brigitte: „Jüdisches und Jiddisches“, in Dalinger, Brigitte/Hanak-Lettner, Werner/Nogler, Lisa (Hg.): *Wege ins Vergnügen. Unterhaltung zwischen Prater und Stadt*, Wien, 2016, 29–33.
- Dassanowsky, Robert von: *Austrian Cinema. A History*, Jefferson: McFarland, 2005.
- De Lirio, Carmen: *Memorias de la mítica vedette que burló la censura*, Barcelona: ACV Ediciones, 2008.
- Depkat, Volker: *Biografieforschung im Kontext transnationaler und globaler Geschichtsschreibung*, BIOS, 1+2–2015, 3–18.
- Deutsch-Schreiner, Evelyn: „Theater im ‚Reichskanzleistil‘. NS-Ästhetik auf ostmärkischen Bühnen und ihr Nachhall in der Zweiten Republik“, in Dürhamer, Ilija/Jahnke, Pia (Hg.): *Die ‚österreichische‘ nationalsozialistische Ästhetik*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2003, 177–187.
- Díaz, Lorenzo: *50 años de TVE*, Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- Díaz, Lorenzo: *La España alegre. Ocio y diversión en el siglo XX*, Madrid: Editorial Espasa, 1999.
- Duran Froix, Jean-Stephane: „Television contra memoria. Uso y abuso de la historia en la televisión franquista“, in: *Historia y Comunicación Social*, 13 (2008), 33–45.



- Duran Froix, Jean-Stephane: *La télévision espagnole. Un contre-modèle?*, Paris: Editions Ophrys, 2009.
- Eberstaller, Gerhard: *Zirkus und Varieté in Wien*, Wien/München: Jugend und Volk, 1974
- Eigner, Peter/Helige, Andrea: *Österreichische Wirtschafts- und Sozialgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert. 175 Jahre Wiener Städtische Versicherung*, Wien: Brandstätter, 1999.
- Ernst, Franziska: *Hermann Leopoldi. Biografie eines jüdisch-österreichischen Unterhaltungskünstlers und Komponisten*, Universität Wien: Diplomarbeit, 2010 (s. Weblinks [http://othes.univie.ac.at/9151/1/2010-02-23\\_8903677.pdf](http://othes.univie.ac.at/9151/1/2010-02-23_8903677.pdf)).
- Erté: *Things I Remember. An Autobiography*, London: Peter Owen, 1975.
- Faber, Elisabeth/Kaldy, Robert: *Wiener Vergnügungsstätten*, Erfurt: Sutton, 2009.
- Faulstich, Werner (Hg.): *Die Kultur der 20er Jahre*, München: Wilhelm Fink, 2008.
- Femenía Sánchez, Ramón: *La Revista. Apuntes sobre la historia del género frívolo*, Madrid: J. Garcia Verdugo, 1997.
- Fest, Werner: *Spurensuche am Isonzo. Das Tagebuch des Thomas B.*, Klagenfurt/Wien: Kitab, 2011.
- Fetz, Bernhard: „Biografisches Erzählen zwischen Wahrheit und Lüge, Inszenierung und Authentizität“, in Klein, Christian (Hg.): *Handbuch Biografie. Methoden, Traditionen, Theorien*, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2009, 54–60.
- Fetz, Bernhard: „Zur Bedeutung der Quellen“, in ebd., 433–438.
- Fetz, Bernhard: „Zur Einführung. Der März 1938 – Vor- und Nachgeschichten“, in Fetz, Bernhard/Fingernagel, Andrea et al. (Hg.): *Nacht über Österreich. Der Anschluss 1938 – Flucht und Vertreibung*, St. Pölten/Salzburg/Wien: Residenz Verlag, 2013, 9–12.
- Feuerstein, Michaela/Milchram, Gerhard: *Jüdisches Wien. Stadtpaziergänge*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2001.
- Fink, Iris/Knie, Roland: *Überlandpartie! Kabarett auf Sommerfrische*, Wien: Böhlau, 2018.
- Fischer-Lichte, Erika: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen: A. Francke, 1999.
- Friedländer, Saul/Kenan, Orna: *Das Dritte Reich und die Juden. 1933–1945*, München: C. H. Beck, 2010.
- Fraller, Elisabeth/Langnas, George (Hg.): *Mignon. Tagebücher und Briefe einer jüdischen Krankenschwester in Wien 1938–1949*, Innsbruck: Studienverlag, 2010.
- Frisch, Max: *Tagebuch 1946–1949*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983.
- Fröhlich, Elke (Hg.): *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil III Register 1923–1945: Geographisches Register, Personenregister*, München: K. G. Saur, 2007.
- Gallén, Enric: *El teatre de la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939–1954)*, Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre, 1985.
- Gasch, Sebastián: *Títeres y marionetas*, Barcelona: Argos S.A., 1949.
- Genée, Pierre: *Wiener Synagogen 1825–1938*, Wien: Löcker, 1987.
- Genée, Pierre (Hg.): *Hallo, hier Grünbaum!*, Wien: Löcker, 2001a.
- Genée, Pierre: „Fritz Grünbaum. Eine biografische Skizze“ in: Patka, Marcus G./Stalzer, Alfred (Hg.): *Die Welt des Karl Farkas*, Wien: Holzhausen, 2001b, 55–68.
- Gubern, Roman: *Un Cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*, Barcelona: Editorial Euros, 1975.
- Gurrero, Enrique: *El entretenimiento en la televisión española. Historia, industria y mercado*, Barcelona: Deusto S.A. Ediciones, 2011.

- Haffner, Sebastian: *Geschichte eines Deutschen. Die Erinnerungen 1914–1933*, Stuttgart/München: Pantheon, 2014.
- Haider-Pregler, Hilde: „Exilland Österreich“, in: Trapp, Frithjof/Mittenzwei, Werner et al. (Hg.): *Handbuch des deutschen Exiltheaters 1933–1945*, Band 1, München: K. G. Saur, 1999, 97–155.
- Haider-Pregler, Hilde: „Jeder Zeit ihre Kunst“. Karl Farkas und die österreichische Revue der Zwischenkriegszeit“, in: Patka, Marcus G./Stalzer, Alfred (Hg.): *Die Welt des Karl Farkas Fehler! Textmarke nicht definiert.*, Wien: Holzhausen, 2001, 25–44.
- Haider-Pregler, Hilde: „Das ‚Wiener Werkel‘ – Ein ‚Wiener Januskopf‘? Kabarett zwischen Opportunismus und Widerstand“, in: Dürhamer, Ilija/Jahke, Pia (Hg.): *Die ‚österreichische‘ nationalsozialistische Ästhetik*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2003, 159–176.
- Haider-Pregler, Hilde: „Gefällige Zeitspiegelungen? Überlegungen zur Wiener Revue, zu Girl-Truppen und patriotischen Bekenntnissen“, in: Dalinger, Brigitte/Ifkovits, Kurt/Braidt, Andrea B. (Hg.): *„Gute Unterhaltung!“. Fritz Grünbaum und die Unterhaltungskultur im Wien der 1920er und 1930er Jahre*, Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2008, 67–79.
- Hall, Murray G.: „Hinaus mit den Juden! Von Graffiti und der Zeitung bis zur Leinwand“, in: Stern, Frank/Eichinger, Barbara (Hg.): *Wien und die jüdische Erfahrung 1900–1938. Akkulturation – Antisemitismus – Zionismus*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2009, 59–70.
- Hanak, Werner: „Unterhaltung<sup>3</sup>. Gedanken zur Spannung im Raum“, in: Dalinger, Brigitte/Ifkovits, Kurt/Braidt, Andrea B. (Hg.): *„Gute Unterhaltung!“. Fritz Grünbaum und die Unterhaltungskultur im Wien der 1920er und 1930er Jahre*, Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2008, 25–41.
- Harders, Levke/Schweiger, Hannes: „Kollektivbiografische Ansätze“, in: Klein, Christian (Hg.): *Handbuch Biografie. Methoden, Traditionen, Theorien*, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2009, 194–198.
- Hausmann, Frank-Rutger: *Auch im Krieg schweigen die Musen nicht. Die Deutschen Wissenschaftlichen Institute im Zweiten Weltkrieg*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2001.
- Haybäck, Eva Maria: *Der Wiener „Simplicissimus“ 1912–1974. Versuch einer Analyse des Kabarettis mit längster Bestandszeit im deutschen Sprachraum*, Universität Wien: Dissertation, 2 Bände, 1977.
- Healy, Maureen: *Vienna and the Fall of the Habsburg Empire. Total War and Everyday Life in World War I*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Herbert, Ulrich: „3 politische Generationen im 20. Jahrhundert“, in: Reulecke; Jürgen (Hg.): *Generationalität und Lebensgeschichte im 20. Jahrhundert*, München: Oldenbourg, 2003, 95–114.
- Herwig, Holger: *The First World War. Germany and Austria-Hungary 1914–1918*, London/New York: Bloomsbury, 2014.
- Herz, Peter: „Entzauberte Praterstraße“, in: Beckermann, Ruth: *Die Mazzesinsel. Juden in der Wiener Leopoldstadt 1918–1938*, Wien/München: Löcker, 1984, 82–85.
- Herz, Peter: *Gestern war ein schöner Tag. Liebeserklärung eines Librettisten an die Vergangenheit*, Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1985.
- Hesse, Wolfgang: „Der ‚Engel‘ von Dresden. Trümmerfotografie und visuelles Narrativ der Hoffnung“, in: Paul, Gerhard (Hg.): *Das Jahrhundert der Bilder. 1900–1949*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2009, 730–737.
- Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 1993.
- Hippen, Reinhard: *Es liegt in der Luft. Kabarett im Dritten Reich*, Zürich: pendo, 1988.

- Hoffmann-Holter, Beatrix: „Jüdische Kriegsflüchtlinge in Wien“, in Heiss, Gernot/Rathkolb, Oliver (Hg.): *Asylland wider Willen. Flüchtlinge in Österreich im europäischen Kontext seit 1914*, Wien: Dachs, 1995, 45–59.
- Horak, Roman: „We Have Become Niggers“, in *Culture Unbound*, Volume 5 (2013), 515–530.
- Huerto Calvo, Javier/Peral Vega, Emilio/Urzáiz Tortajada, Héctor: *Teatro Español. De la A a la Z*, Madrid: Editorial Espasa Calpe, 2005.
- Irujo, José Maria: *La lista negra. Los espías nazis protegidos por Franco y la Iglesia*, Buenos Aires: Aguilar 2003.
- Janke, Pia: *Politische Massenfestsche in Österreich zwischen 1918 und 1938*, Wien/Köln, Weimar: Böhlau, 2010.
- Jureit, Ulrike: *Generationenforschung*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.
- Kaminski, Gerd/Unterrieder, Else: „Austrian Musical Theater and Music in China“, in Tung, Constantine/Mackerras, Colin (Hg.): *Drama in the People's Republic of China*, Albany: State University of New York Press, 1987, 284–305.
- Keegan, John: *Der Zweite Weltkrieg*, Berlin: Rowohlt, 2004.
- Kiegler-Griensteidl, Monika: „Ich hab oft so schreckliche Träume‘, ... manchmal träumt mir, ich heiß Grünbaum und bin beim Kabarett“, in: Arnbom, Marie-Theres/Wagner-Trenkwitz, Christoph (Hg.): *„Grüß mich Gott!“ Fritz Grünbaum. Eine Biografie*, Wien: Christian Brandstätter, 2005, 89–105.
- Klein, Christian: „Grundfragen biografischen Schreibens“ in: Klein, Christian (Hg.): *Handbuch Biografie. Methoden, Traditionen, Theorien*, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2009, 54–60, 424–438.
- Knoch, Habbo: „Die funkische Gemeinschaft. Radio und Gesellschaft in den zwanziger Jahren“, in Schöttker, Detlev (Hg.): *Mediengebrauch und Erfahrungswandel*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003, 64–75.
- Koreen, Maegie: *Claire Waldoff. Die Königin des Humors*, Gelsenkirchen: Chanson-Cafe, 2014.
- Korte, Helmut: *Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch*, Berlin: Erich Schmidt, 2010.
- Kothes, Franz-Peter: *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900–1938. Typen, Inhalte, Funktionen*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen's, 1977.
- Kracauer, Siegfried: *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977.
- Kusber, Jan: „Kulturtransfer als Beobachtungsfeld historischer Kulturwissenschaften. Das Beispiel des neuzeitlichen Russlands“, in Kusber, Jan et al. (Hg.): *Historische Kulturwissenschaften. Positionen, Praktiken, Perspektiven*, Bielefeld: transcript, 2010: 261–285.
- Lichtblau, Albert: „Antisemitismus 1900–1938. Phasen, Wahrnehmung und Akkulturationseffekte“, in Stern, Frank/Eichinger, Barbara (Hg.): *Wien und die jüdische Erfahrung 1900–1938. Akkulturation – Antisemitismus – Zionismus*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2009, 39–58.
- Liebscher, Daniela Giovanna: „Organisierte Freizeit als Sozialpolitik. Die faschistische *Opera Nazionale Dopolavoro* und die NS-Gemeinschaft *Kraft durch Freude* 1925–1939“, in Petersen, Jens/Schieder, Wolfgang (Hg.): *Faschismus und Gesellschaft in Italien. Staat – Wirtschaft – Kultur*, Köln: SH, 1998, 67–90.
- Llorente, Ángel: *Arte e ideologia en el franquismo (1936–1951)*, Madrid: Edición Visor, 1995.
- Logemann, Jan: *Transatlantische Karrieren und transnationale Leben: zum Verhältnis von Migrantinnenbiografien und transnationaler Geschichte*, BIOS, 1+2–2015, 80–101.

- 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: LIT, 2013, 33–46.
- London, John: *Reception and Renewal in Modern Spanish Theater (1939–1963)*, London: W. S. Maney & Sons Limited, 1997.
- Maderthaler, Wolfgang: „Von der Zeit um 1860 bis 1945“ in: Csendes, Peter/Opll, Ferdinand (Hg.): *Wien. Geschichte einer Stadt – Von 1790 bis zur Gegenwart*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2006, 175–524.
- Makarska, Renata: „Kakanien der neuen Generation. Zentraleuropa zwischen Transkulturalität und Differenz“, in Kimmich, Dorothee/Schahadat, Schamma (Hg.): *Kulturen in Bewegung. Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität*, Bielefeld: transcript, 2012, 235–260.
- Mallofré, Albert: *Simplemente, vivíamos*, Barcelona: Ediciones Carena, 2009.
- Markus, Georg: *Karl Farkas. „Schau'n Sie sich das an“. Ein Leben für die Heiterkeit*, Wien/München: Amalthea, 1983.
- Markus, Georg: „Er war das Lachen des Jahrhunderts‘. Erinnerungen an Karl Farkas“, in Patka, Marcus G./Stalzer, Alfred (Hg.): *Die Welt des Karl Farkas*, Wien: Holzhausen, 2001, 9–24.
- Ministerio de Justicia: *Colección legislativa de España. Primera Serie, Jurisprudencia civil*, Edición Oficial, Tomo XX (Mayo y Junio), Madrid: Sección de publicaciones, 1951, 5–15.
- Mittenzwei, Werner: „Verfolgung und Vertreibung deutscher Bühnenkünstler durch den Nationalsozialismus“, in Trapp, Frithjof/ Mittenzwei, Werner et al. (Hg.): *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933–1945*, Bd. 1, München: K. G. Saur, 1999, 7–79.
- Mitterbauer, Helga: „Kulturvermittlung um 1900: Hermann Bahr, Franz Blei und Max Brod“, in Kokorz Gregor/Mitterbauer, Helga (Hg.): *Übergänge und Verflechtungen. Kulturelle Transfers in Europa*, Bern: Peter Lang, 2004, 75–98.
- Moeller, Felix: *Der Filmmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich*, Berlin: Henschel, 1998.
- Molner, Eduard/Alberti, Xavier: *Carrer i escena. El Paral·lel 1892–1939*, Barcelona: Viena Edicions, 2012.
- Montijano Ruiz, Juan José: *Aproximación a la historia del teatro frívolo español*, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2010.
- Moran, Albert/Malbon, Justin: *Understanding the Global TV Format*, Bristol: Intellect Books, 2006.
- Müller, Sven Oliver: *Die Nation als Waffe und Vorstellung. Nationalismus in Deutschland und Großbritannien im Ersten Weltkrieg*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2002.
- Müller, Christian: „Zwischen Tradition und Innovation. Zum sozialdemokratischen Politischen Kabarett im Wien der Zwischenkriegszeit“, in Panagl, Oswald/Kriechbaumer, Robert (Hg.): *Stachel wider den Zeitgeist. Kabarett, Flüsterwitze und Subversives*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2004, 59–78.
- Müller, Karl/Wagener, Hans: *Österreich 1918 und die Folgen. Geschichte, Literatur, Theater und Film*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2009.
- Müller, Michael: *Canaris. Hitlers Abwehrchef*, Berlin: Ullstein, 2006.
- Müller, Rolf-Dietrich: Gebhardt: *Handbuch der deutschen Geschichte. Der Zweite Weltkrieg 1939–1945*, Band 21, Stuttgart: Klett-Cotta, 2011.
- Müller, Stefan A.: „Die Beziehungen Österreichs zu Spanien: 1945–1978“, in Müller, Stefan A./

- Schrißls, David/ Skordos, Adamantios T.: *Heimliche Freunde. Die Beziehungen Österreichs zu den Diktaturen Südeuropas nach 1945: Spanien, Portugal, Griechenland*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2016, 19–129.
- Müller-Johnson, Liesl: *Rosl und ihre Tochter. Leben und Kabarett zwischen 1914 und 1936*, Wien: Milena, 2014.
- Muñoz Cáliz, Berta: *El teatro crítico español durante el Franquismo visto por sus censores*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005.
- Munsó Cabús, Joan: *La otra cara de la televisión. 45 años de historia y política audiovisual*, Barcelona: Flor de viento ediciones, 2001.
- Munsó Cabús, Joan: *Joaquín Soler Serrano a fondo*, Barcelona: Editorial Planeta, 2003.
- Neul, Josef: *Adolf Hitler und der Obersalzberg. Eine Dokumentation in Wort und Bild*, Rosenheim: Deutsche Verlagsgesellschaft, 1997.
- Neuschäfer, Hans-Jörg: *Adiós a la España eterna. La dialectica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona: Editorial Anthropopos, 1994.
- Nics, Peter/Weissenböck, Jarmila: *Tanz. Zwanzigstes Jahrhundert in Wien*, Wien: Österreichisches Theatermuseum, 1979.
- Ordoñez, Marco: *Un jardín abandonado por los pajaros*, Barcelona: El Aleph, 2013.
- Ortega y Gasset, José: *Idea del Teatro*, Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, 1977.
- Orwell, George: *Hommage to Catalunya*, London: Harvest Books, 1969.
- Gruber, Christine: „Joseph Schmidt“ in: Österreichische Akademie der Wissenschaften (Hg.): *Österreichisches Biografische Lexikon 1815–1950*, Band 10, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1994, 276–277.
- Österreichisches Bundesministerium für Landesverteidigung und Kriegsarchiv (Hg.): *Österreich-Ungarns letzter Krieg 1914–1918*, Bd. VII (Das Kriegsjahr 1918), Wien: Verlag der militärwissenschaftlichen Mitteilungen, 1938.
- Österreichisches Kabarettarchiv: „Verdrängte Jahre. Unterhaltungskultur im Schatten der Krisen“, in: *Materialsammlung (= Kabarett und Kleinkunst, Mitteilungen des ÖKA)*, 3 (2008).
- Palacio, Manuel: *Historia de la televisión en España*, Barcelona: Editorial Gedisa, 2008.
- Patka, Marcus: „Wien trotz Weltuntergang. Die Jahre des Exils in der Lebensbilanz von Karl Farkas“, in: Patka, Marcus G./Stalzer, Alfred (Hg.): *Die Welt des Karl Farkas*, Wien: Holzhausen, 2001, 69–86.
- Patka, Marcus: „Ein Mann wie ein Berg“, in: Arnbom/Wacks (Hg.): *Jüdisches Kabarett in Wien 1889–2009*, Wien: Armin Berg, 2009, 20–24.
- Paul, Gerhard: *BilderMACHT. Studien zur Visual History des 20. und 21. Jahrhunderts*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2013.
- Paul, Gerhard: *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2017.
- Pauley, Bruce F.: „Politischer Antisemitismus im Wien der Zwischenkriegszeit“, in: Botz, Gerhard et al. (Hg.): *Eine zerstörte Kultur. Jüdisches Leben und Antisemitismus in Wien seit dem 19. Jahrhundert*, Wien: Czernin, 2002, 241–259.
- Paz Rebollo, María Antonia/Martínez Valerio, Lizette: „Nuevos programas para nuevas realidades: la programación infantil y juvenil en TVE (1969–1975)“, in: *Journal of Spanish Cultural Studies*, 14.3 (2013), 291–306.

- Paz Rebollo, María Antonia/Martínez Valerio, Lizette: „La primera conformación de una audiencia infantil y juvenil para la televisión en España (1958–1968)“, in: *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 20 (2014), 43–58.
- Pätzold, Kurt: *Zweiter Weltkrieg*, Köln: PapyRossa, 2014.
- Pérez, Janet/Ihrle, Maureen (Hg.): *The Feminist Encyclopedia of Spanish Literature. A–M*, Westport: Greenwood Press, 2002.
- Permanyer, Lluís: *El Molino. Un segle d'història*, Barcelona: Angle Editorial, 2009.
- Pernau, Margrit: *Transnationale Geschichte*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2011.
- Peter, Birgit: „Wien lacht wieder!‘ Fritz Grünbaum und die Revue“, in: Arnbom, Marie-Theres/Wagner-Trenkwitz, Christoph (Hg.): „Grüß mich Gott!“ *Fritz Grünbaum. Eine Biografie*, Wien: Christian Brandstätter, 2005, 123–134.
- Peter, Birgit: „Imago und Vergessen. Wienbilder und ihre unsichtbaren Urheber“, in: Stern, Frank/Eichinger, Barbara (Hg.): *Wien und die jüdische Erfahrung 1900–1938. Akkulturation – Antisemitismus – Zionismus*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2009, 439–461.
- Petschar, Hans/Pfundner, Michaela: „Der ‚Anschluss‘ 1938. Ein Bildessay“, in: Fetz, Bernhard/Fingernagel, Andrea et al. (Hg.): *Nacht über Österreich. Der Anschluss 1938 – Flucht und Vertreibung*, St. Pölten/Salzburg/Wien: Residenz, 2013, 13–50.
- Pfoser, Alfred/Renner, Gerhard: „Ein Toter führt uns an!“. Anmerkungen zur kulturellen Situation im Austrofaschismus“, in: Tálos, Emmerich/Neugebauer, Wolfgang (Hg.): „Austrofaschismus“. *Beiträge über Politik, Ökonomie und Kultur 1934–1938*, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 1984, 223–246.
- Ploog, Karin: *Als die Noten laufen lernten, Geschichte und Geschichten der U-Musik bis 1945*, Bd. 1.1, Norderstedt: BoD, 2015.
- Pollak, Martin: *Anklage Vatermord: der Fall Philipp Halsmann*, Wien: Zsolnay, 2002.
- Preisker, Julia: „Jüdische Artistik in Wien um 1900. Ein fragmentarischer Einblick: das Varieté Reklame und seine Künstlerinnen und Künstler“, in: Peter, Birgit/Kaldy-Karo, Robert (Hg.): *Artistenleben auf vergessenen Wegen. Eine Spurensuche in Wien*, Wien: LIT, 2013, 47–59.
- Presber, Rudolf: *Vater ist im Kriege. Ein Bilderbuch für Kinder*, Berlin: H. Hilger, 1915.
- Pujol Baulenas, Jordi: *Jazz en Barcelona 1920–1965*, Barcelona: Almendra Music, 2005.
- Pyta Wolfram: „Keine theoretische Überlastung der Biografie“, in: Klein, Christian (Hg.): *Handbuch Biografie. Methoden, Traditionen, Theorien*, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2009, 332–333.
- Rauchensteiner, Manfred: *The First World War and the End of the Habsburg Monarchy*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2014.
- Reichelt, Peter/Brockmann, Ina (Hg.): *Klaus Kinski. Ich bin so wie ich bin*, Wien/München: Brandstätter 2001.
- Rittweger, Klaus: *Grete Schörg. „Es war sehr schön. Es hat mich sehr gefreut“. Mein Theaterleben*, Gelnhausen: Wagner, 2004.
- Rodgers Eammon (Hg.): *Encyclopedia of Contemporary Spanish Culture*, London/New York: Routledge, 1999.
- Rodina, Aldo: *Giovanni Marinelli. Una carriera nell'ombra del regime*, Adria: Apogeo Editore, 2014.
- Roth, Joseph: *Juden auf Wanderschaft*, München: Deutscher Taschenbuchverlag, 2010.
- Rozenblit, Marsha L.: „Segregation, Anpassung und Identitäten der Wiener Juden vor und nach

- dem Ersten Weltkrieg“, in Botz, Gerhard et al. (Hg.): *Eine zerstörte Kultur. Jüdisches Leben und Antisemitismus in Wien seit dem 19. Jahrhundert*, Wien: Czernin, 2002, 227–239.
- Rueda Laffond, José Carlos/Chicharro Merayo, María del Mar: *Televisión en España 1956–2006. Política, consumo y cultura televisiva*, Madrid: Editorial Fragua, 2006.
- Sánchez-Redondo Morcillo, Carlos: *Leer en la escuela durante el franquismo*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004.
- Scheuch, Manfred: *Der Weg zum Heldenplatz. Eine Geschichte der österreichischen Diktatur*, Wien: Kremayr & Scheriau, 2005.
- Schmid, Josef: „Abbildungen in Biografien“, in Klein, Christian (Hg.): *Handbuch Biografie. Methoden, Traditionen, Theorien*, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2009, 439–443.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: *Ohne Nostalgie. Zur österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2002.
- Schmidhammer, Arpad: *Lieb Vaterland magst ruhig sein! Ein Kriegsbilderbuch mit Knüttelversen*, Mainz: Joseph Scholz, 1914.
- Seelig, Lutz E.: *Ronacher. Die Geschichte eines Hauses*, Wien/Graz u. a.: Böhlau, 1986.
- Sikov, Ed: *On Sunset Boulevard. The Life and Times of Billy Wilder*, Jackson: University Press of Mississippi, 2017.
- Sobieszek, Julia: *Zum Lachen in den Keller. Das Simpl von 1912 bis heute*, Wien: Amalthea, 2007.
- Solanes, Ramon: *La Tele sota Franco. L'Aventura de Miramar*, Barcelona: Ara Llibres, 2009.
- Soxberger, Thomas: „Will the real Fritz Grünbaum please stand up? Die biografische Forschung zu Fritz Grünbaum und ihre Probleme“, in: Dalinger, Brigitte/Ifkovits, Kurt/Braidt, Andrea B. (Hg.): *„Gute Unterhaltung!“. Fritz Grünbaum und die Unterhaltungskultur im Wien der 1920er und 1930er Jahre*, Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2008, 9–23.
- Sperber, Manès: *All das Vergangene*, Wien/Zürich: Europaverlag, 1983.
- Spiel, Hilde: *Die hellen und die finsternen Zeiten. Erinnerungen 1911–1946*, München: Südwest, 1989.
- Spiel, Hilde: *Die Dämonie der Gemütlichkeit*, München: Paul List, 1991.
- Spiel, Hilde: *Rückkehr nach Wien. Ein Tagebuch*, Wien: Milena, 2009.
- Spitznagel, Dagmar: *Wien-Margareten*, Erfurt: Sutton, 2011.
- Spitzzy, Reinhard: *So entkamen wir den Alliierten. Bekenntnisse eines „Ehemaligen“*, München/Berlin: Langen Müller, 1989.
- Stadler, Friedrich: „Antisemitismus an der Philosophischen Fakultät der Universität Wien – Am Beispiel von Moritz Schlick und seines Wiener Kreises“, in Rathkolb, Oliver (Hg.): *Der lange Schatten des Antisemitismus. Kritische Auseinandersetzung mit der Geschichte der Universität Wien im 19. und 20. Jahrhundert*, Wien: Vienna University Press, 2013, 207–238.
- Starl, Timm: *Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980*, München/Berlin: Koehler & Amelang, 1995.
- Starl, Timm: *Bildbestimmung. Identifizierung und Datierung von Fotografien 1839 bis 1945*, Marburg: Jonas, 2009.
- Stern, Frank/Eichinger, Barbara: „Einleitung“, in Stern, Frank/Eichinger, Barbara (Hg.): *Wien und die jüdische Erfahrung 1900–1938. Akkulturation – Antisemitismus – Zionismus*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2009, XIII–XXV.
- Stipschitz, Gertrude E.: „Historische Voraussetzungen für Zirkus und Schauvergnügen in Wien“, in:

- Peter, Birgit/Kaldy-Karo, Robert (Hg.): *Artistenleben auf vergessenen Wegen. Eine Spurensuche in Wien*, Wien: LIT, 2013, 13–32.
- Strachey Lytton: *Eminent Victorians*, Oxford: Oxford University Press, 2003.
- Tálos, Emmerich/Manoschek, Walter: „Zum Konstituierungsprozess des Austrofaschismus“, in Tálos, Emmerich/Neugebauer, Wolfgang (Hg.): *„Austrofaschismus“. Beiträge über Politik, Ökonomie und Kultur 1943–1938*, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik, 1984, 31–52.
- Tippner, Anja: „Mitteleuropäisch-jüdische Lebensgeschichte als transnationale Verflechtungsgeschichte. Eduard Goldstücker's dialogische Erinnerungen“, in Dorn, Lena et al.: *Zwischen nationalen und transnationalen Erinnerungsnarrativen in Zentraleuropa*, Boston: De Gruyter 2020, 27–48.
- Torberg, Friedrich: *Die Tante Jolesch*, Dießen: Langen Müller, 1975.
- Torberg, Friedrich: *Die Erben der Tante Jolesch*, Berlin/Darmstadt/Wien: Wiener Verlag, 1978.
- Toth, Marie: *Schwere Zeiten. Aus dem Leben einer Ziegelerbeiterin*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 1992.
- Trapp, Frithjof/Mittenzwei, Werner et al. (Hg.): *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933–1945*, Bd. 1 und 2, München: K. G. Saur, 1999.
- Traub, Ulrike: *Theater der Nacktheit. Zum Bedeutungswandel entblößter Körper auf der Bühne*, Bielefeld: transcript, 2010.
- Traubner, Richard: *Operetta. A Theatrical History*, London: Routledge, 2003.
- Trilló Milián, Francisco: *Mi amigo Franz Joham*, Barcelona: Mirto, 2007.
- Troller, Georg Stefan: *Das fidele Grab an der Donau. Mein Wien 1918–1938*, Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler, 2004.
- Usaty, Simon: „Ich glaub' ich bin nicht ganz normal“. *Das Leben des Armin Berg*, Wien: Edition Steinbauer, 2009.
- Veigl, Hans: (Hg.): *Bombenstimmung. Das Wiener Werkel. Kabarett im Dritten Reich*, Wien: Kremayr & Scheriau, 1994.
- Veigl, Hans: *Einzelgänger & Exzentriker. Außenseiter wider den Zeitgeist*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau; 2008.
- Veigl, Hans/Fink, Iris (Hg.): *Verbannt, verbrannt, vergessen und verkannt. Kurzbiografien zum Thema Verfolgung und Vertreibung österreichischer Kabarett- und Kleinbühnenkünstler 1933–1945*, Graz: Österreichisches Kabarettarchiv, 2012.
- Veigl, Hans: *Zum Lachen in den Keller. Kabarett und Kleinkunst in Wien 1900 bis 1945*, Graz: Österreichisches Kabarettarchiv, 2013.
- Vergniolle Delalle, Michelle: *La palabra en silencio. Pintura y oposición bajo el franquismo*, Valencia: PUV, 2008.
- Vila-San-Juan, Juan Felipe: *La „trastienda“ de TVE. Los primeros 25 años de televisión y los últimos 25 de política en España*, Barcelona: Plaza y Janés, 1981.
- Vila-Sanjuán, Sergio: *Estaba en el aire*, Barcelona: Ediciones Destino, 2013.
- Villar Paco: *Historia y leyenda del Barrio Chino. Crónica y documentos de los bajos fondos de Barcelona 1900–1992*, Barcelona: Edicions La Campana, 2009.
- Vizcaino Casas, Fernando: *Contando los 40. Mis episodios nacionales*, Barcelona: Edición Planeta, 1983.



- Volkov, Shulamit: „Jewish History. The Nationalism of Transnationalism“, in Budde, Gunilla et al. (Hg.): *Transnationale Geschichte. Themen. Tendenzen. Theorien*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2010, 190–201.
- Wacks, Georg: *Die Budapester Orpheumsgesellschaft. Ein Varieté in Wien 1889–1919*, Wien: Holzhausen, 2002.
- Wagner-Trenkwitz, Christoph: „Ich mit der Hand und das Pferd mit dem Schwanz – Fritz Grünbaum und die österreichische Kabarettzensur“, in Panagl, Oswald/Kriechbaumer, Robert (Hg.): *Stachel wider den Zeitgeist. Kabarett, Flüsterwitze und Subversives*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2004, 103–119.
- Weber, Ernst: „Das Wienerlied in den zwanziger und dreißiger Jahren“, in Fritz, Elisabeth Th./Kretschmer, Helmut (Hg.): *Wien, Musikgeschichte. Band 1: Volksmusik und Wienerlied*, Münster: LIT, 2006, 312–379.
- Weber, Petra-Maria: *Spanische Deutschlandpolitik 1945–1958. Entsorgung der Vergangenheit*, Saarbrücken/Fort Lauderdale: Breitenbach Publishers, 1992.
- Weigl, Hans: *Gerichtstag vor 49 Leuten. Rückblick auf das Wiener Kabarett der dreißiger Jahre*, Graz/Wien/Köln: Styria, 1981.
- Wendling, Paul: *Kriegsbilderbuch 1914–1916*, Duisburg: J. A. Steinkamp, 1916.
- Weninger, Kay: *Zwischen Bühne und Baracke. Lexikon der verfolgten Theater-, Film- und Musikkünstler 1933–1945*, Berlin: Metropol, 2011.
- Werner, Michael/Zimmermann, Bénédicte: „Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der Histoire croisée und die Herausforderung des Transnationalen“, in: *Geschichte und Gesellschaft*, 28. Jahrg., H. 4, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2002, 607–636.
- Werner, Michael/Zimmermann, Bénédicte: „Beyond Comparison. Histoire Croisée and the Challenge of Reflexivity“, in: *History and Theory*, Vol. 45, Hoboken: Wiley, 2006, 30–50.
- Wiener, Hugo: *Zeitsprünge. Erinnerungen eines alten Jünglings*, Wien/München: Amalthea, 1991.
- Winniger, Salomon: *Große Jüdische National-Biografie*, Bd. 2, Czernowitz: Oriental, 1927.
- Yates, W. E.: „Cultural Revolutions. Major Trends in Twentieth Century Austrian Drama“, in Mengel, Ewald et al. (Hg.): *Weltbühne Wien. Worldstage Vienna, Vol. I: Approaches to Cultural Transfer*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2010, 79–95.
- Zuckmayer, Carl: *Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 1996.
- Zweig, Stefan: *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 2010.

## Weblinks

- <http://abuelocelebolla.blogspot.co.at/2008/01/herta-frankel-un-recuerdo-en-blanco-y.html> (zuletzt abgerufen am 29.12.2020)
- <http://agpandorabox.blogspot.co.at/2008/07/herta-frankel-en-el-pas-de-la-fantasa.html> (zuletzt ab-

gerufen am 28.02.2023)  
<http://laviejaaswad.blogspot.com.es/search?updated-max=2007-01-08T11:09:00%2B01:00&max-results=20&start=20&by-date=false> (zuletzt abgerufen am 29.12.2020)  
[http://othes.univie.ac.at/9151/1/2010-02-23\\_8903677.pdf](http://othes.univie.ac.at/9151/1/2010-02-23_8903677.pdf) (zuletzt abgerufen am 05.07.2022)  
<http://www.architektenlexikon.at/de/694.htm> (zuletzt abgerufen am 28.02.2023)  
<http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/pageview/109641> (zuletzt abgerufen am 28.02.2023)  
<http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/zoom/115508> (zuletzt abgerufen am 28.02.2023)  
<http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/pageview/146871>  
[http://grammophon-platten.de/e107\\_plugins/forum/forum\\_viewtopic.php?21603](http://grammophon-platten.de/e107_plugins/forum/forum_viewtopic.php?21603) (zuletzt abgerufen am 28.02.2023)  
<http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/zoom/138667> (zuletzt abgerufen am 28.02.2023)  
<http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/zoom/261849> (zuletzt abgerufen am 28.02.2023)  
<http://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/zoom/265323> (zuletzt abgerufen am 28.02.2023)  
[http://www.reietheater.at/?page=service&subpage=gift&detail=35622&id\\_text=8](http://www.reietheater.at/?page=service&subpage=gift&detail=35622&id_text=8) (zuletzt abgerufen am 13.02.2020)  
[http://www.imdb.com/title/tt0031375/?ref\\_=ttfc\\_fc\\_tt](http://www.imdb.com/title/tt0031375/?ref_=ttfc_fc_tt) (zuletzt abgerufen am 10.04.2023)  
<http://www.marionetarium.com> (zuletzt abgerufen am 07.11.2022)  
[http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_C/Chorinsky-Hardegg\\_Anna-Maria.xml](http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_C/Chorinsky-Hardegg_Anna-Maria.xml) (zuletzt abgerufen am 22.04.2023)  
[http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_U/Uher\\_Bruno.xml](http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_U/Uher_Bruno.xml) (zuletzt abgerufen am 22.04.2023)  
<http://www.oesterreich-am-wort.at/ausstellungen/hermann-leopoldi/leopoldi-im-exil> (zuletzt abgerufen am 6.05.2017)  
[https://www.openbeelden.nl/media/958760/Westerbork\\_Acte\\_3\\_HD](https://www.openbeelden.nl/media/958760/Westerbork_Acte_3_HD), zuletzt abgerufen am 02.04.2023  
[http://www.scij-spain.org/?page\\_id=150](http://www.scij-spain.org/?page_id=150) (zuletzt abgerufen am 22.04.2023)  
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-42620995.html> (zuletzt abgerufen am 20.04.2022)  
<http://www.yadvashem.org> (zuletzt abgerufen am 31.01.2022)  
<https://www.old3.com/image/287378484> (zuletzt abgerufen am 17.04.2023)  
<https://www.old3.com/image/287378571> (zuletzt abgerufen am 17.04.2023)  
<https://matriken.graz-seckau.at/flashbook?id=198&currentPage=221> (zuletzt abgerufen am 17.04.2020)

Auf der Internetplattform Youtube finden sich zudem historische Aufnahmen von Artur Kaps, Franz Joham, Gustavo Re und Herta Frankel, Beispiele ihrer TV-Arbeit aus den Jahren 1960 bis 1973 sowie Dokumentationen, die TVE in Erinnerung an die Fernseh pionier\*innen gestaltet hat:

[https://www.youtube.com/watch?v=M\\_liAn5IZsU](https://www.youtube.com/watch?v=M_liAn5IZsU) (zuletzt abgerufen am 29.04.2023)

<https://www.youtube.com/watch?v=hpXsk6oIGa4&list=PL57C8B02FC81AE920> (zuletzt abgerufen am 29.04.2023)

<https://www.youtube.com/watch?v=NjCkcXXcd74> (zuletzt abgerufen am 29.04.2023)  
[https://www.youtube.com/watch?v=W\\_kUVxpfXKo](https://www.youtube.com/watch?v=W_kUVxpfXKo) (zuletzt abgerufen am 29.04.2023)  
<https://www.youtube.com/watch?v=Z9cM9h5PUxY> (zuletzt abgerufen am 29.04.2023)  
<https://www.youtube.com/watch?v=r82DMiWLors> (zuletzt abgerufen am 29.04.2023)  
<https://www.youtube.com/watch?v=zwM8EVilkMo> (zuletzt abgerufen am 29.04.2023)  
[https://www.youtube.com/watch?v=vtokZlr\\_I\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=vtokZlr_I_8) (zuletzt abgerufen am 29.04.2023)  
<https://www.youtube.com/watch?v=FvFukjCrvYs> (zuletzt abgerufen am 25.04.2023)  
<https://www.youtube.com/watch?v=nli-t83gba8> (zuletzt abgerufen am 25.01.2019)  
<https://www.youtube.com/watch?v=wu-cZeGS7VI> (zuletzt abgerufen am 25.04.2023)

# Quellenverzeichnis

## I. Institut del Teatre de Barcelona

Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques (MAE)  
Plaça de Margarida Xirgu, s/n  
08004 Barcelona  
Spanien

Fonds Franz Joham  
(Nachlass Franz Joham und Rosl von Bischoff)

Fotoalben des Ehepaars Joham (Auswahl in chronologischer Reihenfolge)

### **Album L-86 (1931–1933)**

Bilder von Joham, Rosl von Bischoff und Karl Farkas im Grazer Orpheum 1931 und dem Ensemble des Wiener Moulin Rouge 1933 (mit Armin Berg und Fritz Grünbaum)

### **Album F 609 (1933–1934)**

Bilder der Revuen *Wir senden Liebe* bis *Alles fürs Herz*

### **Album F 580-1 (1935–1936)**

Sommer 1935: Freizeitfotos in Wien und München mit Rosl von Bischoffs Eltern

September 1935 – September 1936: Aufnahmen der ersten Tournee mit *Alles fürs Herz* durch Deutschland, die Schweiz und die Niederlande mit Gastspielen in Hamburg, Kassel, Berlin, Frankfurt, Luzern, Küsnacht, Zürich, Basel, Düsseldorf und Amsterdam

### **Album F580-2 (1938–1939)**

Februar–September 1938: Tournee mit *Alles fürs Herz* durch die Schweiz und Deutschland mit Gastspielen in Berlin, Leipzig, Potsdam, Düsseldorf, Hamburg, Hannover

August 1938: Sommerurlaub an der Ostsee

September 1938: Urlaub in Wien und Graz mit Franz Johams Familie und anschließende Italienreise mit Franz Johams Mutter nach Venedig und Mailand

### **3 Alben F654 (1939)**

April 1939: Schiurlaub am Arlberg

Mai–Juni 1939: neuerliche Tournee mit *Alles fürs Herz* durch Deutschland mit Gastspielen in Dresden und Hamburg

Juni 1939: Kurzurlaub in Wien mit Rosl von Bischoffs Eltern und Tochter und Rückflug nach Hamburg

Juli–September 1939: Gastspiele und Rundfunkauftritte in Berlin und Chemnitz (Kriegsbeginn)

#### Album F658 (1940)

Jänner–März 1940: erste Italien-tournee mit Gastspielen in Florenz, Bologna, Ravenna, Besuch von Mussolinis Geburtshaus in Predappio, Trieste, Bora und Rom

März 1940: Dreharbeiten in *Cinecitta* für Max Neufelds Film *Fortuna*. Die Accordeon Babies treten im Film als Musikerinnen auf

März–Juni 1940: weitere Gastspiele in Livorno, Pisa, Mailand, Bergamo, Padua, Verona, Brescia, Venedig, Udine, Treviso, Rimini, am Comer See, in Neapel, Sizilien, Turin und anschließendem Urlaub in Rimini und San Marino

#### 3 Alben F655 (1941–1942, 1950)

##### Album 1941

März–April 1941: Tournee mit *Herz Ass* durch die Schweiz, Gastspiele in Zürich, Lugano, Basel und Bern

Mai 1941: Wienbesuch bei Rosl von Bischoffs Eltern und Tochter und Besuch von Johams Mutter in Graz; anschließend Sommerurlaub in Kärnten am Weissensee

August–Oktober 1941: Deutschlandtournee mit *Alles fürs Herz* in KdF-Spielstätten mit Stationen in Breslau und Dresden

November–Dezember 1941: Tournee mit *Alles voor Het* in den besetzten Niederlanden mit Gastspielen in Amsterdam, Utrecht, und Weihnachten in Hertogen Bosch

Anmerkung: Immer wieder Seiten aus dem Album rausgeschnitten

##### Album F 609 (ca. 1944–1947)

Bühnenfotos der Revuen *Luces de Viena*, *Melodías de Viena*, *Sueños de Viena*

#### 3 Alben F653 (1947, 1953–1954)

Album mit schwarzem Ledereinband 1947: Privatfotos vom Winterurlaub der Johams in den Pyrenäen und einer ersten Reise nach Wien nach dem Krieg (Zeitungsartikel über Zerstörung Wiens)

Album mit blauem Einband 1953–1954: Tourneen mit dem Gran Circo Español

Album mit grünem Ledereinband 1950er-Jahre: Privatfotos, Franz Joham beim Stierkampf

#### Album F655 (1950)

April–Juni 1950: Tournee mit *Melodías del Danubio* durch Portugal und Andalusien

September–November 1950: Tournee mit *Alles fürs Herz* durch Deutschland mit Gastspielen in Stuttgart, Hannover, Bielefeld und München

Dezember 1950: Italien-tournee mit *Campane de Vienna* und Gastspiele in Genua, Elba und Monte Carlo

#### F610 (1960er–bis 1970er-Jahre)

Fotos von der Arbeit bei TVE in den 1960er-Jahren (Franz Joham mit Marlene Dietrich 1962), des Musicalhits *El diluvio que viene* mit Franz Joham in der Hauptrolle 1977 und Aufnahmen der letzten nostalgischen Auftritte von Franz Joham in *Volver al ayer* gemeinsam mit weiteren ehe-

maligen Revuestars der 1940er- bis 1950er-Jahre

Eine genaue Auflistung aller im Nachlass Franz Johams erhaltenen Gegenstände inklusive Bühnenbilder der 1950er-Jahre findet sich unter:

<http://www.cdmae.cat/fons-franz-joham/> (zuletzt abgerufen am 27.2.2023)

## II. Privatarchiv der Compañía de Marionetas Herta Frankel (CMHF)

Parc d'atraccions Tibidabo

Plaça del Tibidabo, 3 i 4

08035 Barcelona

Spanien

Das Privatarchiv der Compañía de Marionetas Herta Frankel verwahrt die Nachlässe von Artur Kaps, Friederike Diry und Herta Frankel. Die äußerst umfangreichen Nachlässe sind weder inventarisiert noch katalogisiert. Daher wird im Folgenden auch nur eine rudimentäre Aufstellung der wichtigsten verwendeten Quellen vorgenommen.

### A) Nachlass Artur Kaps und Friederike Diry

#### 1) 20 private Fotoalben von Artur Kaps und Friederike Diry

Die privaten Fotoalben enthalten Bühnenfotos, Zeitungsausschnitte, Freizeit-Schnappschüsse und Kommentare in chronologischer Reihenfolge.

##### **Album Kaps/Diry 1 (ca. 1924–1937)**

Schnappschüsse aus dem Simpl, Postkarten von befreundeten KabarettkünstlerInnen, Freizeitfotos von Ausflügen in die Wiener Umgebung, Tourneen mit Franz Engel in Deutschland 1929–1931

Fotos aus dem Moulin Rouge 1933 mit Grünbaum, Berg und den Johams

Hochzeit von Joham und Bischoff in Amsterdam 1936

##### **Album Kaps/Diry 2 (1938–1940)**

Tournee mit der „Wiener Spielzeugschachtel“ durch Deutschland für KdF, Italien-Tournee mit *Sole per tutti* 1940

##### **Album Kaps/Diry 3 (1938)**

Tournee mit der „Wiener Spielzeugschachtel“ durch Deutschland für KdF

##### **Album Kaps/Diry 4 (Dez. 1938–1939)**

Tournee mit der „Wiener Spielzeugschachtel“ durch Deutschland für KdF

##### **Album Kaps/Diry 5 (1939–Jänner 1940)**

Italien-Tournee

##### **Album Kaps/Diry 6 (Jänner–Okt. 1940)**

Italien-Tournee

##### **Album Kaps/Diry 7 (Herbst 1940–Sommer 1942)**

- Tournee durch Italien, Deutschland, Niederlande 1941  
 Aufenthalt in Paris, Ankunft in Spanien Mai 1942, Auftritt vor Franco Juni 1942
- Album Kaps/Diry 8 (2. Jahreshälfte 1942)**  
 Auftritte in Spanien 1942
- Album Kaps/Diry 9 (1942–Frühling 1944)**  
*Luces de Viena*, Spanien-Tournee
- Album Kaps/Diry 10 (1944–1945)**  
*Viena es así*, Spanien-Tournee, Hausbau
- Album Kaps/Diry 11 (1945–1946)**  
*Melodías del Danubio*
- Album Kaps/Diry 12 (1947–1949)**  
*Musikshows 1947*, Wienbesuch 1947, *Sueños de Viena* 1948
- Album Kaps/Diry 13 (1949–1951)**  
 England-Tournee mit *The Melody Lingers on* 1949, Portugal-Tournee mit *Melodías del Danubio* 1950, Deutschland-Italien-Tournee mit *Alles fürs Herz* 1950–1951, Spanien-Tournee mit *Sueños de Viena* 1951
- Album Kaps/Diry 14 (1951–1952)**  
 Spanien-Tournee mit *Sueños de Viena* 1951, *El Carrusel Vienés* 1952
- Album Kaps/Diry 15 (1953–1954)**  
*El Carrusel Vienés* 1953, Deutschland-Tournee mit *El Gran Circo Español*, Aufenthalt am Obersalzberg 1954
- Album Kaps/Diry 16a (1956–1959)**  
*Primavera en Viena* 1956, *Leyendas del Danubio* 1957–1958, *El Circo de los Vieneses* 1959
- Album Kaps/Diry 16b (1938)**  
 einige wenige Fotos der Deutschland-Tournee 1938 mit der „Wiener Spielzeugschachtel“
- Album Kaps/Diry 17 (1959–1964)**  
 Spanien-Tournee mit *El Gran Circo Español* 1959, *Festival Mundial del Circo* 1960, Studioaufnahmen bei TVE 1961–1964
- Album Kaps/Diry *Fotos Télé* (1960er-Jahre)**  
 Aufnahmen aus den Studios von TVE mit prominenten Gästen wie Marlene Dietrich, Josephine Baker, Anton Karas, Jonny Hallyday u. a.
- Album Kaps/Diry *Artur Kaps Producing in England* (1949)**  
 Zeitungsausschnitte und Programmhefte der England-Tournee mit *The Melody Lingers on*
- 2) Materialien aus Wien der 1920er- bis 1940er-Jahre  
 4 Sketchbücher aus den 1930er- und 1940er-Jahren mit Sketchen und Doppelconférences von Hugo Wiener, Leo Deutsch, István Békeffy, Laszlo Vadni, Miklas Lasslo, Paul Morgan, Fritz Grünbaum u. a.  
 Kleines Album von Artur Kaps mit Künstler\*innenwidmungen der 1920er- und 1930er-Jahre  
 Mehrere Autorenverträge von Kaps mit diversen Wiener Musikverlagen  
 Programmhefte der Simpl- und Moulin Rouge-Revuen der Jahre 1933–1936

## 3) Materialien aus Spanien 1942–1974

Programmhefte der Revuen und der Zirkustourneen 1942–1960

Album *Recortes* mit Presseauschnitten der 1950er- und 1960er-Jahre

Partituren der Revuen der 1940er- und 1950er-Jahre

2 Schachteln mit privater und beruflicher Korrespondenz der 1950er- bis 1970er-Jahre

u. v. m.

## B) Nachlass Herta Frankel

an die 300 Marionetten und Puppen der 1940er- bis 1990er-Jahre

mehrere private Fotoalben der 1930er- bis 1990er-Jahre

Drehbücher der Kinderprogramme für TVE

Programmhefte Marionettentheater der 1960er- und 1970er-Jahre

Album *Radiosketche* 1950er-Jahre

Mappe *Censura*: Ansuchen bei der regionalen baskischen Zensurbehörde um Genehmigung ihres Programms für Aufführungen ihres Marionettentheaters in Bilbao im August 1962 mit den Drehbüchern zu *Tiovivo*

Terminkalender der 1950er-Jahre

u. v. m.

## III. Privatarchiv Francisco Trilló Milián

Franz Joham schenkte seinem langjährigen Fan und Freund Francisco Trilló Milián zahlreiche Programmhefte, Fotos mit Widmungen und Zeitungsartikel.

## IV. Privatarchiv Irene Morello Guggenberger

Irene Morello Guggenberger, ehemalige Tänzerin der „Vieneses“ und „Stimme“ der Handpuppe Marilín verfügt über zahlreiche eindrucksvolle Bühnenfotos der 1950er-Jahre

## V. La Revista Musical en España, Vol. 6, El maravilloso mundo de los „Vieneses“

Zahlreiche Lieder der Revuen und Musikshows der 1940er-Jahre sind bei Gardenia Discos auf einer Doppel-CD erschienen:

CD 1: *Todo por el corazón, Luces de Viena, Música para ti*

CD 2: *Sueños de Viena, Viena es así*





# Interviewpartner\*innen

## Ehemalige Mitarbeiter\*innen der Compañía Kaps-Joham der Jahre 1947–1959

- Silvio del Arco de Izco: Buchhalter der Tageseinnahmen in den 1940er-Jahren, 12.4.2013
- Filo Feliu: Solotänzerin der Revue *Melodías del Danubio*, 3.4.2013
- Enrique Gassols: Sein Vater arbeitete als Musiker bei den „Vieneses“, Telefoninterview, 8.1.2011
- Beatriz Halpern: Tochter von Georg Halpern, der als Pianist in den 1940er-Jahren mit den „Vieneses“ arbeitete, 24.9.2013
- Irene Morello Guggenberger: Ensembletänzerin der 1950er-Jahre, 5.1.2011
- Nati Mistral: Sängerin des Gran Circo Español, 24.9.2013

## Ehemalige Mitarbeiter\*innen und Kolleg\*innen bei TVE

- Mari Campillo: Assistentin von Kaps bei TVE, 6.9.2012
- Julio Herrero: Programmdirektor bei TVE Miramar und Artur Kaps' rechte Hand, 7.1.2011
- Helena Monras: Regieassistentin von Kaps und eine der ersten Regisseurinnen bei TVE, 6.9.2012
- Irene Morello Guggenberger: Stimme der Puppe Marilín bis 1962, 5.1.2011
- Ramon Solanes i Pinyol: Produzent und Programmleiter bei TVE Miramar, 20.9.2011

## Ehemalige Mitarbeiter\*innen von Herta Fankel der Jahre 1985–1996

- Pilar Gálvez: Geschäftsführerin der Compañía de Marionetas Herta Frankel, 5.1.2011, 9.6.2013
- Fernando Gómez: künstlerischer Leiter der Compañía de Marionetas Herta Frankel, 9.1.2011, 24.4.2013

## Theater- und Künstleragenten

- Joaquín Gasa jr.: populärer spanischer Sänger der 1960er-Jahre, Sohn des barcelonischen Impresarios Joaquín Gasa, Telefoninterview 18.8.2013
- Jordi Morell: Künstleragent, der in den 1960er-Jahren mit Kaps zusammenarbeitete, 2.9.2013
- Ramón Riba Viladrosa: Besitzer der barcelonischen Scala in den 1970er-Jahren, 15.9.2011

## Journalisten und Kritiker der 1940er- bis 1970er-Jahre

- Gabriel Jaraba: Journalist seit 1967 und Professor an der Universitat Autònoma de Barcelona, 16.9.2011

- Albert Mallofre: Journalist der 1940er- bis 1960er-Jahre, 11.9.2012
- Juliá Peiro: spanischer Journalist, Schriftsteller und Fotograf der 1950er- bis 1990er-Jahre, 19.7.2013

#### Stimmen aus dem Publikum

- Ángel Fernández Montesinos: spanischer Theaterregisseur, der die Revuen der „Vieneses“ in seiner Kindheit in den 1940er-Jahren erlebte und von diesen geprägt wurde, 24.9.2013
- Francisco Trilló Millán: jahrzehntelanger Fan der „Vieneses“ und Freund von Franz Joham, 8.9.2012
- Fernando Rodriguez: Besitzer des Restaurant Can Lluís, in dem die „Vieneses“ in den 1960er-Jahren zu verkehren pflegten, 23.7.2013
- Jose María Coll: Direktor des barcelonischen Theaters Sala Muntaner, 20.9.2013

#### Expert\*inneninterviews mit spanischen, englischen und österreichischen Kultur-, Theater- und Medienwissenschaftler\*innen, Archivar\*innen und Zeithistoriker\*innen

- Nicolás Albéndiz: Regisseur und Archivar bei TVE, 20.6.2013
- Josep Anton Codina: Archivar, Zeitzeuge und „menschliche Bibliothek“ am Instiut del Teatre Barcelona, 6.5.2013
- Iris Fink: Archivleiterin am Österreichischen Kabarettarchiv, 7.3.2014
- Enric Gallen: spanischer Theaterwissenschaftler, der zur Geschichte des katalanischen Theaters im 20. Jahrhundert forscht und lehrt, 11.7.2013
- Roman Gubern: spanischer Medienwissenschaftler, 10.9. 2012
- John London: Theaterwissenschaftler und Direktor des Centre for Catalan Studies an der Queen Mary University in London, Telefoninterview 23.9.2013
- Eduard Molner: spanischer Theaterwissenschaftler und Journalist, der unter anderem zur Revuekultur am barcelonischen Paralelo 1894–1939 forscht, 12.9.2013
- Felip Solé: Historiker und Filmregisseur beim katalanischen Fernsehsender TV3, der wiederholt zur Geschichte Spaniens der 1930er- und 1940er-Jahre geforscht und Filme über diese Zeit gedreht hat, 20.9.2011

# Bildnachweis

- Abb. 1: Das Programmheft von *Küsst österreichische Frauen!* (77112C, Wienbibliothek)
- Abb. 2: Die Mitwirkenden bei *Küsst österreichische Frauen!* (77112C, Wienbibliothek)
- Abb. 3: Einleitende Worte von Karl Farkas (77112C, Wienbibliothek)
- Abb. 4: Artur Kaps (Bild Nr. 3 rechts) als Autor bei Radio Wien (*Radio Wien*, 10.3.1933, ANNO)
- Abb. 5: „Admiral“ Fritz Grünbaum im Kreise seiner ‚Mannschaft‘ bei einer *„lustigen Donaufahrt“* 1933: links neben Fritz Grünbaum Franz Engel, rechts Franz Joham, ganz rechts stehend Artur Kaps (*Illustrierte Kronen-Zeitung*, 24.8.1933, ANNO)
- Abb. 6: Partitur zu „Wenn der Herrgott net will, nützt es gar nix“ (77112C, Wienbibliothek)
- Abb. 7: Die Bühne des Moulin Rouge um 1933, Foto aus dem Programmheft zu *Verliebe dich täglich!* (77112C, Wienbibliothek)
- Abb. 8: Szenen aus dem Moulin Rouge mit Karl Farkas, vermutlich 1933 (F104886\_01, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 9: Szenen aus dem Moulin Rouge: oben Karl Farkas und Franz Joham, unten rechts Franz Engel, Rosl von Bischoff und Franz Joham (v. l. n. r.), vermutlich 1933 (F104886\_3, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 10: Programmheft zu *Wir senden Liebe!!!* (77112C, Wienbibliothek)
- Abb. 11: Programmheft zu *Herz ist Atout* (77112C, Wienbibliothek)
- Abb. 12: Foto des jungen Artur Kaps im Programmheft zu *Herz ist Atout* (77112C, Wienbibliothek)
- Abb. 13: *Alles fürs Herz* am Colosseum in der Schanzstraße vermutlich 1934 (F106429\_01, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 14: Beim Proben: in der Mitte mit dem Finger zeigend Franz Joham, rechts sitzend Artur Kaps (F106429\_03, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 15: *Die schlimmen Buben in der Schule* mit Franz Joham (links) und Rosl von Bischoff (F106428\_01, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 16: Szenen aus *Alles fürs Herz*: oben die Girls als Zeitungskolporteurinnen, unten Franz Joham (links) und Leo Stoll als *Fröhlich und Schön* (F106429\_05, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 17: Franz Joham (2. v. r.) als Stellungspflichtiger in Werner Hochbaums Film *Vorstadtvarieté* (F104886\_06, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 18: Die Girls als Hockeyspielerinnen in der Szene *Wintersport im Sommer* (F106965\_08, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 19: Die Girls auf der Bühne und in der Garderobe: unten ganz vorne links Rosl von Bischoff (F106965\_07, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 20: Szenen aus *Alles fürs Herz* 1936: links oben und unten Joham und Stoll als *Fröhlich und Schön*, rechts oben die Girls, rechts unten Rosl von Bischoff (F106965\_02, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 21: Franz Joham und Grete Schörg 1936 (F106965\_02, Nachlass Joham, MAE)

- Abb. 22: Doppelconférence: Franz Joham und Leo Stoll (F106965\_03, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 23: Straßenwerbung für die „Wiener Spielzeugschachtel“ in Deutschland 1936 (F610-13, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 24: Die Szene *Schmücke dein Heim mit Porzellan* (F610-13, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 25: Programmheft zum Auftritt in der Berliner Scala Mai 1938 (im Besitz der Verfasserin)
- Abb. 26: Einleitende Worte des Regisseurs im Programmheft (im Besitz der Verfasserin)
- Abb. 27: In der Berliner Scala Mai 1938 (F580-2, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 28: *Wandergesellen* mit Franz Joham in der Mitte 1938 (F610-19, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 29: „Glückliches Volk“ im Mai 1938: im 2. Bild von oben rechts sitzend Friederike Diry, im Bild darunter stehend Rosl von Bischoff
- Abb. 30: Die Akkordeon-Babies (F610-12, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 31: Die „Wiener Spielzeugschachtel“ am Apollo-Theater in Düsseldorf 1938 (F580-2, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 32: Das Ehepaar Joham beim Ausspannen an der Ostsee (Album F580-2, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 33: Die „Wiener Spielzeugschachtel“ als KdF-Künstler\*innen in Bremen bei einem Stadtrundgang 1939 (F759-1, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 34: „Krieg?“ (Album F654, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 35: Besuch in Predappio: rechte Seite links oben Franz Joham (rechts) und Artur Kaps mit dem Kranz (F106964, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 36: Clara Tabody und die Akkordeon-Babies in *Il capitano degli ussari* 1940 (F578-1, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 37: In Cinecitta 1940: oben mehrere Aufnahmen von Rosl von Bischoff im Kostüm, links unten im Vordergrund Friederike Diry (F578-1, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 38: „Gute und auch schwere Zeiten“ (F578-1, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 39: Rosl von Bischoff im Kostüm von *Masken, Frauen, Liebe* (F106977, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 40: Mit *Herz Ass* in der Schweiz 1941 (F10691X\_01, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 41: „Zur Freude für unsere Verwundeten“ (F10691X\_02, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 42: Deutscher Zeitungsbericht über den Auftritt im Palacio de la Granja sowie Fotos von Bühne und Parkanlagen (F106967\_01, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 43: Beim Besuch in der Arena: oben in der Mitte Artur Kaps, dahinter Franz Joham, Rosl von Bischoff, Friederike Diry und Herta Frankel (v. l. n. r.), unten Rosl von Bischoff mit einem „pica-dor“, einem Gehilfen des Matadors (F1943F106978, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 44: Franz Joham und Rosl von Bischoff am Strand mit dem Jazzmusiker Bernard Hilda und dessen Gattin Flora (F106958\_01, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 45: Leuchtreklame für *Luces de Viena* an der Fassade des Teatro Español: Mignon, Rosl von Bischoff, Franz Joham und Artur Kaps (v. o. n. u.) (F106428\_02, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 46: Szenen aus *Luces de Viena*: links Herta Frankel mit Kerzenleuchter als „bailarina del espejo“, unten das neue renovierte Foyer des Teatro Español (F106428\_03, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 47: Franz Joham als Großmutter (Mitte oben) mit Tänzerinnen des Ensembles als Enkelinnen in der Szene *La cocina loca* (F106428\_04, Nachlass Joham, MAE)

- Abb. 48: General Moscardó Ituarte in Zivil bei der Galanacht anlässlich der 1000. Vorführung von *Luces de Viena* (oben in der Loge 2. v. r.), unten in der Tiroler Stube (hinten am Tischende 2. v. r.) mit Artur Kaps und Rosl von Bischoff vorne rechts (F106966, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 49: Deutscher Zeitungsbericht über die „Vieneses“: oben links als Gäste des legendären Toreros Manolete in der barcelonischen Stierkampfarena (F106963\_1, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 50: Wiener Zeitungsbericht über die „Vieneses“ (*Wiener Illustrierte-Kronenzeitung*, 21.1.1944, ANNO)
- Abb. 51: Filo Feliu tanzt vor „Süleyman, dem Prächtigen“ (oben), unten der magische Brunnen von *Melodías del Danubio* (F106428\_05, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 52: Oben das geschmückte Foyer des Teatro Español, unten Mignon und ihre Akkordeonistinnen bei der Benefizveranstaltung zugunsten österreichischer Kinder (F106428\_07, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 53: *Pujades y Castells* aus *Sueños de Viena* (F106428\_07, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 54: Foto mit Widmung einer Darstellerin, im Bild unten nehmen Kaps und Joham nach der erfolgreichen Premiere von *Sueños de Viena* gemeinsam mit Darsteller\*innen und Bühnentechnikern den Applaus des Publikums entgegen (F106428\_04, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 55: Straßenwerbung für *Sueños de Viena* (F106428\_04, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 56: Szenen aus *Sueños de Viena*: oben Franz Joham als Taxifahrer in einem Sketch, unten Artur Kaps mit den Tänzer\*innen (F106428\_50, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 57: Trümmerfotografie in Stuttgart 1950 (F106962\_07, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 58: Zeitungsberichte über *Alles fürs Herz* 1950 (F106963\_06, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 59: Auf Tournee durch Spanien 1951/1952 (F106955\_12, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 60: Programmheft zu *Carrusel Vienés* (im Besitz der Verfasserin)
- Abb. 61: Herta Frankel mit ihrer Marionette „Reiter der Spanischen Hofreitschule“ aus dem Programmheft zu *Carrusel Vienés* (im Besitz der Verfasserin)
- Abb. 62: Grazer Zeitungsartikel über Franz Joham 1952: Das Foto rechts zeigt allerdings das barcelonische Teatro Español (F106963\_02, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 63: Mit dem Gran Circo Español in Berlin 1954 (F653-01, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 64: Szenen aus dem Gran Circo Español: oben balancieren Tänzer\*innen auf Bällen, unten überreicht Nati Mistral eine Orange (F653-01, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 65: Szenen aus dem Gran Circo Español: ganz links die Flamencotänzerin Laura Donoso, darüber gemeinsam mit Franz Joham; rechts daneben Franz Joham (3. v. l.) in spanischer Tracht und Herta Frankel (2. v. l.) beim Schlussapplaus (F653-01, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 66: Die Logistik des Gran Circo Español (F653-01, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 67: Das große Zirkuszelt (F653-01, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 68: *Campanas de Viena* am Teatro Cómico (im Besitz der Verfasserin)
- Abb. 69: *Moulin Rouge* aus *Campanas de Viena* (F610-16, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 70: Franz Joham und Irene d’Astrea in *Hasta los gatos* (F610-16, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 71: Franz Joham als Conférencier bei *Campanas de Viena* (F608-2, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 72: Programmheft zu *Leyendas del Danubio* (im Besitz der Verfasserin)
- Abb. 73: *Ascensión al trono* aus dem Programmheft zu *Leyendas del Danubio* (im Besitz der Verfasserin)

- Abb. 74: Herta Frankel (rechts oben), unten *In den Bergen Tirols* aus dem Programmheft zu *Leyendas del Danubio* (im Besitz der Verfasserin)
- Abb. 75: Fotos von Artur Kaps, Franz Joham und Gisa Geert, der langjährigen Choreografin der „Vieneses“, aus dem Programmheft zu *Leyendas del Danubio* (im Besitz der Verfasserin)
- Abb. 76: Rosl von Bischoff und Franz Joham in der Stierkampfarena 1946 (F653-03, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 77: Artur Kaps und Franz Joham bei einer Benefizveranstaltung im Kinderkrankenhaus San Juan de Dios (F653-03, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 78: Mit dem Zirkus unterwegs in Spanien 1959/1960 (F106982\_01, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 79: Franz Joham als Moderator im einfachen Studio von TVE Miramar (F608-I, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 80: Rosl von Bischoff und Franz Joham in einem Sketch für TVE (F608-I, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 81: Marlene Dietrich und Franz Joham am Bildschirm (F608-I, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 82: Franz Joham begrüßt Josephine Baker im Studio (F608-I, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 83: Regisseur Kaps (vorne rechts) applaudiert den Künstler\*innen nach einer erfolgreichen Sendung (F608-I, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 84: TV-Sketch mit Rosl von Bischoff (rechts), Gustavo Re (ganz rechts) und Franz Joham (F608-I, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 85: Franz Joham im Studio mit Juliette Greco (F581-01\_05, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 86: Franz Joham mit jungen Fans (F610-6, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 87: Rosl von Bischoff mit Anton Karas (F581-01\_03, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 88: Franz Joham im Studio mit Rudi Carell (F610-6, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 89: Franz Joham im Studio mit Johnny Hallyday (F581-01\_01, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 90: Franz Joham und Gustavo Re im Studio (F608-I, Nachlass Joham, MAE)
- Abb. 91: Mehrsprachige Werbebroschüre zu *El país de la fantasía* (im Besitz der Verfasserin)
- Abb. 92: Die Maus Violeta aus *El país de la fantasía* (im Besitz der Verfasserin)
- Abb. 93: Mehrsprachige Werbebroschüre zu *El país de la fantasía*: links oben Herta Frankel mit Violeta (im Besitz der Verfasserin)

Die mit Bleistift eingetragenen Nummern und Beschriftungen neben einigen Fotos in den Alben stammen von den Archivar\*innen des MAE.

# Personenregister

Artur Kaps, Franz Joham, Herta Frankel und Rosl von Bischoff wurden nicht mit in das Register aufgenommen.

## A

Adam, Emmi 166  
Adamo, Salvatore 321, 323, 370  
Adler, Max 29, 44  
Adler, Victor 43  
Aguilé, Luis 322, 363  
Ahlers, Mia 130, 134, 155  
Albani, Marcello 147  
Albéndiz, Nicolás 408  
Albiñana, Ricardo 327  
Alexander, Yvonne 224  
Algueró, Augusto 226, 235, 275, 276, 340  
Alguero, Augusto jr. 323  
Alpenburg, Traute 93  
Amaya, Carmen 323, 374  
Andersen, Ayoe 249  
Andersen, Lale 322  
Antel, Hans 279  
Anthony, Nelli 131  
Aparicio Bernal, Jesús 338, 341  
Aparicio Riera, Luis 192  
Arcamone, Alberto 167  
Arco de Izco, Silvio del 192, 195, 295, 407  
Arendt, Hannah 251  
Arias-Salgado, Gabriel 319  
Arnold, Ernst 29, 55, 95, 96, 244, 245  
Arruza, Carlos 226, 299  
Aznavour, Charles 322, 363

## B

Bait, Roman 262, 276  
Baker, Josephine 55, 56, 60, 64, 65, 213, 260, 279, 292, 322, 323, 333  
Barba, David 11  
Baron, Joan 96, 97  
Bassey, Shirley 322  
Bautista, Conchita 338, 347, 348, 371  
Bécaud, Gilbert 317, 322, 323, 373, 374  
Beckermann, Ruth 29  
Belli, Harri 260, 264  
Benatzky, Ralph 14, 50, 61, 63, 82, 122  
Benet, Manuel 327, 357, 359  
Berg, Armin 13, 34, 37, 47, 48, 50, 51, 56, 60, 61, 63, 83, 86, 89, 114, 125, 171, 186, 188, 213, 386  
Bernauer, Luigi 96  
Berndt, Rosl 86, 126  
Bernheim, Roger 213, 270, 279, 329  
Berté, Heinrich 221  
Bey, Ella 193  
Binder, Gretl 166  
Bischoff, Benno Arthur Josef Alexander Orestes von 72  
Bischoff, Valentina von 119, 131, 132, 134, 157, 191, 196, 230  
Bismarck, Otto von 81  
Bistagne, Mario 357  
Blazquez, Ramón 359  
Bleyer, William 78  
Böhm, Karlheinz 313



Bollmann, Hannelore 279  
 Bonn, Issy 212, 244, 245  
 Braun, Eva 271  
 Breitbart, Siegfried 53, 56  
 Breitner, Hugo 49  
 Brett, Sandor 34  
 Brod, Max 34  
 Bross, Fritz Herbert 359  
 Brühl, Heidi 279  
 Buigas i Sans, Carles 220, 290

## C

Cadenas, José Juan 160, 164, 184, 192, 208, 209  
 Calderón de la Barca y Barreda González de Henao Ruiz de Blasco y Riaño, Pedro 299  
 Calle, Luisita 323  
 Calvo, Joaquín 262, 276  
 Campillo, Mari 62, 326, 327, 328, 330, 345, 348, 371, 373, 407  
 Canaris, Wilhelm 205, 208  
 Canetti, Elias 30  
 Carell, Rudi 336  
 Carreras Lario 313  
 Casado, Rafael 350  
 Casas, Enrique de las 314, 315, 317  
 Celentano, Adriano 322  
 Cervera, Pascual 359  
 Chaplin, Charlie 260  
 Chapman, John 350  
 Charell, Erik 69  
 Chorinsky-Hardegg, Anna-Maria 96  
 Cinquetti, Gigliola 322  
 Codesal, Angela 357  
 Codina, Josep Anton 408  
 Collado Seidel, Carlos 204, 207, 211  
 Coltellacci, Giulio 375  
 Conrads, Heinz 74  
 Cooney, Ray 350  
 Coquatix, Bruno 319, 323, 328, 370  
 Corda, Felicitas 86

Corral Vázquez, Enrique del (Viriato) 339, 340  
 Crosby, Bing 260  
 Czettel, Ladislaus 84, 85, 125, 126

## D

Dahms, Anita 250  
 Dallara, Tony 322, 323, 328, 359, 371  
 Dandridge, Dorothy 322, 323  
 d'Astrea, Irene 255, 276, 279, 281, 292  
 Davis, Joan 275, 276  
 Davis, Sammy jr. 323  
 del Arco de Izco, Silvio 180  
 de las Casas, Enrique 218, 275  
 del Oro, Pinito 303  
 DeRose, Peter 96  
 Deus, Beny 276, 290, 292  
 Dietrich, Marlene 97, 222, 323, 324, 333, 374, 384  
 Di Jacova, Vincenzo 167  
 Diry, Friederike 62, 196, 213, 248, 342, 373, 376  
 Distel, Sacha 322, 370  
 Dittrich, Rudolf 93  
 Dollfuß, Engelbert 68, 77, 80, 81, 82, 91  
 Domenech, Alfredo 359  
 Domenech, Juan 327  
 Donate, Adela 354, 357  
 Donoso, Laura 259, 262, 267, 276, 380  
 Dorée, Georgette 130  
 Dubas, Paul 270  
 Dub, Oskar 116  
 Duschy, Ernst 86, 90, 116  
 Duxa, Joe und Herti 235, 236

## E

Egler, Pilar 357  
 Ehrlich, Max 88, 124, 189  
 Eichinger, Barbara 51, 392  
 Eisele, Karl 78

Eisenbach, Heinrich 34, 37, 39, 54, 55, 60, 123, 386  
 Ellis, Lilian 79, 86  
 Endler, Erni 166  
 Engel, Erna 66  
 Engel, Franz 34, 47, 50, 56, 61, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 72, 78, 79, 80, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 93, 94, 96, 97, 98, 101, 104, 114, 123, 124, 158, 186, 188, 194, 213, 233, 286, 287, 386  
 Engelhardt, Rosemarie 131  
 Erté (Romain de Tirtoff) 158, 235, 255, 273, 276, 293, 386  
 Escobar, Manolo 363, 371  
 Esteban, Gerardo 295  
 Estian, José 326  
 Eybner, Richard 78  
 Ezcurra, Lluíz 315, 318, 338, 341, 370

**F**

Farkas, Karl 13, 51, 59, 60, 61, 64, 68, 69, 70, 75, 78, 79, 88, 98, 103, 104, 115, 124, 125, 126, 213, 232, 286, 385, 386  
 Farré de Calzadilla, Antonio 350  
 Febrer, Jean 186  
 Feitel, Isidor 34  
 Feliu, Filo 221, 222, 227, 287, 290, 292, 380, 407  
 Fernandez Montesinos, Angel 176  
 Fernández Montesinos, Angel 175, 222, 376, 408  
 Ferrer, Emilio 193, 235, 357  
 Fink, Iris 61, 408  
 Fleischmann, Luise 166, 169  
 Fleischner, Gretel 131  
 Flores, Lola 236, 323, 358  
 Fontanals, Francisco 193, 235, 357  
 Fontaner i Bosch, Lluís 236, 290, 357, 358  
 Forest, David 375  
 Fornells, Enrique 327  
 Forst, Willi 69, 147, 221, 383  
 Fraga Iribarne, Manuel 319  
 Franckel, Adolf 189, 237  
 Fran(c)kel, Adolph jr. 189  
 Franckel, Aurelie 189  
 Fran(c)kel, Henrietta 189  
 Franco, Francisco 14, 15, 119, 127, 165, 172, 173, 174, 180, 204, 205, 206, 211, 213, 214, 215, 248, 307, 308, 309, 310, 319, 338, 345, 363, 383  
 Freiburger, Heddy 131  
 Freud, Sigmund 29  
 Friedell, Egon 34, 238  
 Fritsch, Willy 118

**G**

Gálvez, Pilar 11, 21, 23, 214, 370, 377, 384, 407  
 Gámez, Celia 293  
 García, Antonio 326  
 García, Santiago 326  
 Garinei, Pietro 375  
 Gasa, Joaquín jr. 234, 248, 302, 407  
 Gebauer, Helli 166, 167, 169  
 Gee, Hazel 276, 278  
 Geert, Gisa 149, 150, 221, 275, 278, 285, 349, 372  
 Georges, Edith 278  
 Gerron, Kurt 127  
 Gigante, Elio 328  
 Gillard, Frederika 235, 236  
 Giménez Caballero, Ernesto 214  
 Giovannini, Sandro 375  
 Glück, Arthur 90, 172  
 Goebbels, Joseph 160, 184, 215  
 Goethe, Johann Wolfgang von 94  
 Goldfarb, Alexander 93  
 Gómez, Fernando 11, 12, 21, 23, 62, 214, 330, 352, 377, 384, 407  
 Göring, Hermann 146  
 Goubé, Paul 224, 225  
 Greco, Juliette 213, 317, 322, 335, 371, 373, 374, 384  
 Grieg, Edvard 195

Grünbaum, Fritz 13, 45, 51, 59, 60, 61, 65,  
68, 76, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 88,  
89, 90, 98, 101, 113, 114, 115, 116, 124,  
125, 126, 130, 131, 186, 189, 213, 252,  
286, 382, 386  
Gual, Juan 277  
Guardia, José 357  
Guerrero y Torres, Jacinto 160, 164, 169, 185  
Guijarro Alcocer, Luis 307

## H

Habsburg, Franz Joseph von 42  
Habsburg, Karl I. von 42  
Haffner, Sebastian 41  
Hallyday, Johnny 337  
Hallyday, Jonny 323  
Halpern, Georg 212, 385, 407  
Halsmann, Philipp 65  
Hammerschlag, Peter 68  
Hansl, Eva 166  
Hanussen, Jan 53  
Hardy, Françoise 322, 323  
Hartl, Karl 383  
Harvey, Lilian 118  
Hausmann, Leni 166  
Hayworth, Rita 256  
Hein, Emmy 131  
Hermann, Pauline 123  
Herrero, Jorge 359  
Herrero, Julio 311, 317, 323, 327, 407  
Herz, Peter 31, 36  
Hes, Mitzi 166, 167  
Hilda, Bernard 183, 186, 212, 245, 297,  
322, 323, 329, 369, 373, 385  
Hilda, Flora 183  
Hildenbrand, Andreas 130, 155, 165, 167,  
185  
Hindenburg, Paul von 74  
Hirsch, Hugo 222  
Hitler, Adolf 68, 74, 76, 81, 119, 122, 133,  
134, 146, 147, 149, 150, 157, 159, 172,  
173, 191, 204, 205, 214

Hochbaum, Werner 93, 109  
Hofer, Andreas 77  
Hofer, Hans 60, 88, 89, 126, 127  
Hoffmann, Erwin 149  
Hoffmeister, Heinz 18, 128, 129, 146, 160  
Hofmann, Eduard 358, 359  
Horst, Fred 130, 155, 165, 166, 167, 185,  
186, 193, 221, 247, 249, 264, 274, 292  
Hübner, Lola von 89, 93  
Hurran, Dick 276

## I

Ibarbia, Rafael 339, 375  
Iglesias, Julio 363, 370  
Imhoff, Fritz 93, 96  
Imperatrice, Amilcare 167  
Inwald, Karl 80, 83, 85, 86, 89, 99, 125,  
186, 188, 212, 213, 386

## J

Jaume, Antonio 327  
Jira, Gretl 97  
Joham, Johann 71  
Joham, Maria 71, 131, 134, 258, 279  
John, Bobby 88, 90, 126, 127, 212, 408

## K

Kadmon, Stella 68  
Kaempfert, Bert 345  
Kanitz, Oskar 72, 287  
Kaps, Josef 27  
Kaps, Karl 27, 28, 40, 226  
Kaps, Rosalia 27, 28, 129, 157, 178, 213,  
231, 237, 238, 257, 279, 346, 382  
Kaps, Therese 27  
Karas, Anton 323, 336  
Karlweis, Oskar 118  
Kaye, Buddy 229  
Kaye, Danny 244, 245, 256, 257  
Knie, Freddy 225  
Knie, Rolf 225

Kochner, Walter 95  
 Korpinsky, Friedel 275  
 Kowanda, Erika 169  
 Kramer, Renita 276  
 Kraner, Cissy 380, 381  
 Kraus, Karl 34  
 Krauß, Werner 37, 273  
 Krehan, Hermann 60, 83, 84, 85, 126  
 Kremó, Bela 259, 270  
 Kunz, Alfred 80, 89  
 Kurtz, Carmen 359

**L**

Lak, Beda 167  
 Lamac, Karl 69, 70  
 Landi, Gino 375  
 Lang, Franzl 322  
 Lasso de la Vega, José María 345, 349  
 Lechner, Karl 34  
 Lée, Mona 131  
 Lehár, Franz 27, 31, 32, 81, 185, 195  
 Lenin, Wladimir Iljitsch 45  
 Lenz, Gustav 206, 207  
 Leopoldi, Hermann 13, 47, 48, 51, 79, 80,  
 82, 83, 93, 125, 213, 232, 386  
 Leopold, Karl 130  
 Lirio, Carmen de 217  
 Liszt, Franz 169, 278  
 Llopert, Margarita 327  
 Llossas, Juan 193  
 Lockhardt, Christina 278  
 Logemann, Jan 15, 20, 379  
 Löhner-Beda, Fritz 60, 80, 81  
 London, John 13, 234, 294, 380, 408  
 Lope de Vega Carpio, Félix 299  
 Loperena, José María 349  
 Loyzaga Torres, Elvira de 353, 359  
 Lucena, Anita 249  
 Luis Barcelona, José 316, 326

**M**

Maas, Regino 262  
 Macario, Erminio 150, 189  
 Magnani, Anna 328  
 Magyarí, Marika 150, 155, 156, 165, 166,  
 167, 169, 176, 185, 193, 194, 221, 292,  
 296  
 Majus, Lilly 126  
 Mallofré, Albert 247  
 Mallorquí, José 193, 295  
 Mansfield, Jane 323  
 Manuel, Victor 363  
 Mariano, Luis 348  
 Marion, Michele 276, 278  
 Marischka, Hubert 77, 96, 278, 313  
 Marouani, Charley 213, 328  
 Marrey, Jaime 363  
 Martínéz Carcellé, Juan 302, 303  
 Martínéz, Montserrat 327  
 Marx, Harpo 257, 358  
 Más, Regino 357  
 Massiel (María de los Ángeles Santamaría  
 Espinosa) 344, 346  
 Matray, Ernst 212, 273  
 Meller, Raquel 222, 225, 275, 290, 292, 329  
 Merche, Mary 229, 230, 292, 380  
 Mestres Cabanes, José 193  
 Metternich, Klemens Wenzel Lothar von 81  
 Micheler, Ferry 78  
 Milva (Maria Ilva Biolcati) 328  
 Mina (Anna Maria Mazzini) 328  
 Miró, Pilar 344  
 Mistral, Nati 259, 260, 261, 262, 263, 264,  
 266, 292, 380, 407  
 Mitschke, Maria von 72, 134, 249  
 Modugno, Domenico 317, 322, 371  
 Moissi, Alexander 37, 50  
 Monforte, José Luis 327  
 Monras, Elena 373, 407  
 Montijano Ruiz, Juan José 219, 287  
 Monti, Vittorio 185

Moon, Valerie 235, 236  
 Morell, Jordi 329, 372, 373  
 Morell, Josep 407  
 Morello Guggenberger, Irene 21, 204, 354, 407  
 Morgan, Paul 37, 60  
 Morris, William 328  
 Moscardó Ituarte, José 173, 175, 193, 211, 248  
 Moser, Blanca 279  
 Moser, Hans 34, 37, 50, 96, 97, 279  
 Möslein, Helly 125  
 Mossmann, Ted 229  
 Mouskouri, Nana 322, 323  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 278  
 Müller-Frankel, Margarete 237  
 Murolo, Roberto 167  
 Mussolini, Benito 147, 157, 191, 213, 214, 216, 381, 383

**N**

Nasing, Esther 278  
 Neufeld, Max 93, 148, 212  
 Nieto, José 359  
 Nina und Frederick (Nina und Frederick van Pallandt) 374

**O**

Ofárim, Esther 322, 323  
 Offenbach, Jacques 275  
 Ogilvie, Robert und Joan 235, 236  
 Ohrens, Leonie 131  
 Olaria, Ana María 249  
 Ondra, Anny 69, 70  
 Ordoñez, Marco 292, 372  
 Oro, Pinito del 303  
 Orriols, José 326  
 Osiris, Wanda 189, 328

**P**

Palli, Luis Moreno 357

Pardo, Carlos 203, 204  
 Pausin, Ilse und Erik 235  
 Pavone, Rita 322, 323  
 Peter, Paul and Mary 317  
 Pezzi, Carlo 185, 192, 235, 276  
 Picard, Andrée 203  
 Piccaver, Alfred 85  
 Pick, Gustav 118, 130  
 Pickhardt, Elisabeth 131, 155, 174, 185, 194, 296  
 Pius XII. 134, 216, 272  
 Podhurský, Zdeněk 358, 359, 370  
 Polgar, Alfred 29, 57  
 Pollach, Karl 94  
 Pollack, Lew 244  
 Pomés, Leopoldo 319  
 Preminger, Otto 55, 64, 297, 322, 373  
 Presley, Elvis 247  
 Preußen, Wilhelm II. von 45  
 Princip, Gavrilo 39  
 Pro Alonso, Roque 320, 338  
 Puig, Carmen 357  
 Pullmann, John 93

**Q**

Quiroga Losada, Manuel 185, 229

**R**

Ragetté, Edritha 97, 98  
 Rebner, Artur 94, 222  
 Re, Gustavo 187, 259, 274, 276, 311, 316, 317, 318, 321, 325, 326, 334, 337, 340, 347, 349, 352, 376, 383, 384, 385  
 Reinhardt, Max 32, 35, 36, 55, 56, 69, 84, 273, 276, 297, 373  
 Ressel, Franz 34, 60, 244, 245, 386  
 Riba Martorell, Ramón 348  
 Riba Viladrosa, Ramón 370, 407  
 Riba Viladrosa, Ramón und Antonio 349, 375  
 Ridruejo, Dionisio 217

- Riedel, H. 131  
 Riva, Enrique de la 326  
 Robinger, Hans 96  
 Robitschek, Kurt 60, 86, 232  
 Rodriguez, Manolo (Manolete) 226, 297, 299  
 Romanow-Holstein-Gottorp, Nikolaus II. von 43  
 Rondjé, Ossy 116  
 Roper, Bob 276, 278  
 Rosen, Willy 123, 124, 126  
 Rosón, José 349, 370  
 Rotter, Fritz 130  
 Rott, Franz 83, 89  
 Rubio, Fernando 327  
 Rühmann, Heinz 118  
 Ruiz-Giménez Cortés, Joaquín 216  
 Rupli, Rene 165, 173, 206, 207, 208, 209, 210, 385  
 Russel, Andy 322, 323
- S**
- Safár, Jirí 358  
 Sagi, Victor 318, 319  
 Salina, Manuel 357  
 Salomé (Maria Rosa Marco Poquet) 348  
 Sanchéz, María Rosa 357  
 Sanchiz, Carmen 302  
 Sanllehy, Angel 327  
 San Salvador, Pepita 277  
 Santamaria, Emma 250  
 Santpere, Mary 376  
 Savoyen, Eugen von 77  
 Schaeffers, Willi 133  
 Schild, Pedro 193  
 Schirach, Baldur von 129, 157, 178, 383  
 Schmidt-Gentner, Willy 185  
 Schmidt, Joseph 92, 93, 97  
 Schmiedecamp, Willy 155, 165, 166, 167, 185  
 Schneider, Romy 278, 313  
 Schnitzler, Artur 30  
 Schober, Johann 63  
 Schönberg, Arnold 29  
 Schönfeld, Esther Juliana 28  
 Schönfeld, Leopold 28, 129  
 Schörg, Grete 89, 90, 91, 92, 112  
 Schubert, Franz 35, 64, 195, 221, 278  
 Schubert, Josef 130, 155  
 Schulte-Vogelheim, Willi 276  
 Schuschnigg, Kurt von 119, 121  
 Schwarz, Robert 93, 96, 97  
 Sedlacek, Margit 169  
 Segura, Manuel 355, 359  
 Seipl, Ignaz 51, 63  
 Selim, Josma 14, 61, 213  
 Semprini, Alberto 229, 230, 236, 244, 322, 323, 358  
 Serrano Soler, Joaquín 229  
 Serrano Súñer, Ramón 173  
 Serrat, Joan Manuel 344, 345, 346  
 Serret, Franciso 327  
 Sevilla-Augusto Algueró, Carmen 340  
 Sevilla, Carmen 323, 340  
 Siegel, Harro 262, 359  
 Sinatra, Frank jr. 323  
 Sinatra, Frank jr. 322  
 Sinek, Ida 61, 93, 94, 96  
 Skibine, Boris 235  
 Smit, Ineke 169  
 Sobieszek, Julia 61  
 Solanes i Pinyol, Ramon 316, 317, 322, 324, 326, 329, 344, 407  
 Soler Serrano, Joaquín 277, 295  
 Solsona, Ana María 319  
 Solveg, Maria 212, 273  
 Soukup, Marly 131  
 Sperber, Manés 41  
 Spiel, Hilde 82, 89, 231, 383  
 Stalin, Josef Wissarionowitsch (geb. Dschughaschwili, Iosseb Bessarionis dse) 134, 259  
 Steinbacher, Fred 97, 98  
 Stern, Frank 12, 51  
 Stettner, Willi 60, 86, 126

Stohrer, Eberhard von 173, 174  
 Stollberg, Harry 235  
 Stoll, Leo 66, 67, 90, 92, 95, 108, 111, 112,  
 115, 118, 119, 130, 409  
 Stosch-Sarrasani, Hans jr. 133  
 Strauß, Johann (Sohn) 94, 130, 176, 189,  
 245, 275, 349  
 Strauß, Johann (Vater) 130  
 Strehlen, Fritz 89, 96, 97, 116, 126  
 Strohmayer, Erni 169  
 Sturm, Irmgard 359  
 Suárez, Adolfo 329, 330, 339, 340, 348  
 Suevos Fernández-Jove, Jesús 309  
 Sugrañes, Manuel 165, 289  
 Sweden, Senta 169  
 Szakall, Szöke 69  
 Szlatinay, Sándor 148

**T**

Tabody, Clara 148, 152  
 Tenno, Hans 261  
 Thalia, Karin von 185  
 Tirso de Molina (Gabriel Téllez) 299  
 Titz, Herma 131  
 Tomschi, Mignon 155, 165, 167, 172, 174,  
 175, 176, 185, 186, 194, 292  
 Torres, Julio 255, 357  
 Torres, Julio de 193  
 Toulouse-Lautrec, Henri de 275  
 Trenet, Charles 317  
 Trillo Milián, Francisco 375  
 Trilló Milián, Francisco 21, 349  
 Troller, Georg Stefan 82  
 Trovaioli, Armando 375  
 Tubay, Anny von 86

**U**

Uher, Bruno 79, 80, 85, 86, 89, 94  
 Ullman, Vilma 166, 167, 169  
 Ulloa, Alejandro 277  
 Ullrich, Luise 93  
 Ulman, Vilma 167  
 Usaty, Simon 61

**V**

Vartan, Sylvie 321  
 Vasilescu, Jon 95  
 Vecca, Giorgio 255  
 Veigl, Hans 61  
 Ventura, Rudy 323  
 Vernon Tozer, Harry 237  
 Vilaplana, Tony 323  
 Vila-San Juan, Juan Felipe 328, 344  
 Viñas Bona, Juan 355  
 Vojta, Jiří 358

**W**

Wagner, Grete 68, 89, 93  
 Waldow, Charlotte 93, 96, 97  
 Walter, Gigotte 90, 130, 155, 165, 167, 194,  
 292  
 Wandland, Lisa 169  
 Weltner, Anny 130  
 Werau, Artur Marcel 14, 62, 72, 287  
 Werbezirk, Gisela 34, 60, 386  
 Wessely, Paula 37  
 Westkamm, Franz Johannes Wilhelm 272,  
 364  
 Wiener, Hugo 35, 78, 380  
 Wiesenthal, Fritz 47, 61, 69, 78, 79, 93, 94,  
 96, 97, 98, 286, 386  
 Wilder, Billy 55, 56, 297, 373  
 Winter, Mizzi 131  
 Wolf, Josef 63  
 Wolf, Wicky 131  
 Wronsky, Maria 276

**Y**

Yellen, Jack 244  
 York, Bobby 93, 95

**Z**

Zacharias, Helmut 322  
 Zeno, Rosa 41  
 Zweig, Stefan 55