

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Weibliche Subjektivierungsprozesse als Theaterschaffende im Holocaust am
Beispiel Stella Kadmons und ihrer Bühne Der Liebe Augustin

verfasst von | submitted by

Charlotte Morschhausen BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 665

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Interdisziplinäres Masterstudium Zeitgeschichte
und Medien

Betreut von | Supervisor:

Assoz. Prof. Dr. Anke Charton M.A.

Dank

Ich möchte an dieser Stelle einigen Menschen danken, deren Unterstützung und Expertise maßgeblich zum Entstehen dieser Arbeit beigetragen haben.

An erster Stelle bedanke ich mich bei meiner Betreuerin Assoz. Prof. Dr. Anke Charton, die mich nicht nur im Prozess dieser Arbeit unterstützt hat, sondern deren Seminare mir während meiner gesamten Studienzeit immer neue Denkanstöße geliefert haben. Unabdinglich war in diesem Zusammenhang auch Dr. Anna Hájková, deren Arbeiten mich in Hinblick auf queere und diskriminierungskritische Perspektiven in der Holocaustforschung maßgeblich beeinflusst haben. Ein Dank gilt auch Dr. Theresa Eisele für ihre Ratschläge, insbesondere im Kontext des Antisemitismus. Ebenso möchte ich dem *Theatermuseum* und Dr. Kurt Ifkovits herzlich für die Einsicht in den Nachlass Kadmons sowie für viele erhellende Gespräche danken. Gleiches gilt für Dr. Iris Fink und das *Kabarettarchiv* in Graz, deren Bestände ich ebenfalls nutzen durfte. In diesem Zusammenhang bin ich auch dem *Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes* zu Dank verpflichtet.

Danke Judith für das Korrekturlesen und wirklich wichtige Impulse. Danke an Sophia, die sich ebenfalls (erfolgreich) durch den Dschungel an Fremdwörtern gekämpft hat – danke für deine Geduld mit mir. Das gilt für alle Menschen, die im letzten Jahr zu kurz gekommen sind, weil ich meine Zeit zwischen alten Papieren im Theatermuseum verbracht habe. Danke, dass es Euch gibt und dass ihr mich immer wieder ermutigt und/oder abgelenkt habt!

Nicht zuletzt danke an die Volksoper, die mich daran glauben lässt, dass weibliche Führungskonzepte auch am Theater Platz haben (und unabdingbar sind). Danke an Stella Kadmon, die vieles von dem vorgelebt hat, was wir heute mehr denn je benötigen.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung.....	5
1.1 Methoden und Begriffsdefinitionen.....	8
1.2 Quellen.....	15
1.2.1 Sekundärliteratur	17
1.3 Gliederung	18
2 Zeitgeschichtliche Kontextualisierungen 1902-1931	20
2.1 Das Rote Wien zwischen Utopie und kultureller Prekarität.....	21
2.2 Im Kontrast: Misogynie und Antisemitismus.....	27
2.3 Standortbestimmung des Wiener Kabarett in den 1920er Jahren	32
2.3.1 Traditionslinien des Jüdischen Theaters	32
2.3.2 Spielarten des Kabarett in Wien: Revue, Kabarettrevue, politisches Kabarett ..	35
3 Individuelle Sozialisierungs- und Subjektivierungsbedingungen Stella Kadmons bis 1931.....	38
3.1 Aufwachsen in der Familie Kadmon und weibliche Vorbilder.....	38
3.2 Karrierejahre 1922 bis 1931 im Kontext weiblich gelesener Stereotype	42
3.2.1 Wendepunkte als Spielerin: Erkennen und Ablehnen von Hierarchien.....	46
4 Der liebe Augustin: Einlösung des eigenen Subjekts.....	51
4.1 Kehrtwende der Hierarchie: Hinwendung zur und Wahrnehmung als Prinzipalin	51
4.1.1 Der Narr als subversive Figur	56
4.2 Gründung des <i>Lieben Augustins</i>	57
4.3 Analyse ausgewählter Texte des <i>Lieben Augustins</i>	59
4.3.1 Das Ensemble.....	59
4.3.2 Vergleiche der weiblichen Rollentypen der „Kurtisane“ und „Werkelfrau“	61
4.3.3 Der <i>Liebe Augustin</i> wird politisch: Rollenbilder im Angesicht des Faschismus.	70
4.4 Verhältnisse – Überschneidungen Kadmons privater und beruflicher Rollen	76
5 Unterbrechung des Subjektivierungsprozesses im Jahr 1938.....	82

5.1 Das Ende des <i>Lieben Augustins</i> und Flucht aus Wien.....	82
5.2 Exil in Belgrad: Die Scheinehe als Überlebensstrategie	87
6 Ausblick.....	93
7 Fazit	97
8 Literatur- und Quellenverzeichnis	103
8.1 Primärquellen.....	103
8.2 Sekundärquellen	104
8.2.1 Literatur.....	104
8.2.2 Zeitschriften	111
8.2.3 Online-Ressourcen.....	113
8.2.4 Filme	113
9 Abstract.....	114

1 Einleitung

„Ja, es ist wahr, daß die Zeitgeschichte zu kurz kommt, aber ich bin eben keine Historikerin [...]“¹. Diese handschriftlichen Worte finden sich im Nachlass Henriette Mandls in Bezug auf ihre 1993 erschienene Biografie von Stella Kadmon. Darin lässt sie in einem anekdotenhaften Stil das Leben der Schauspielerin und Theaterdirektorin Revue passieren. In wissenschaftlicher Hinsicht ist Kadmons Wirken wenig aufgearbeitet und auch im Gedächtnis der Wiener Theaterkultur kaum präsent. Es existiert lediglich eine Gedenktafel, die 1990 am Franz-Josef-Kai errichtet wurde.² Gleichzeitig nimmt die Tafel jedoch keinerlei Bezug auf Kadmons Emigration beziehungsweise ihr vorangegangenes Wirken in den 1930er Jahren und „absorbiert Kadmon in den Kanon der zweiten Republik“.³ Dabei eröffnet Kadmon, die über 50 Jahre Theater erfand und mitgestaltete, gerade heute ein wichtiges Forschungsfeld. Denn während viele Theaterinstitutionen mit ihrer hierarchischen Organisation ringen, stellt sich die dringende Frage nach Machtverschiebungen und weiblichen Führungsmodellen. Stella Kadmon wuchs in einer akkulturierten jüdischen Familie⁴ auf und begann bereits mit 20 Jahren ihre Schauspielkarriere. 1931 gründete sie schließlich im Souterrain des Wiener Cafés *Prückel* den *Lieben Augustin* und leitete ihn bis 1938. Sie wurde zur Flucht gezwungen, emigrierte erst nach Belgrad, ging dort eine Scheinehe mit ihrem Cousin ein und musste drei Monate in einem Versteck bleiben.⁵ 1939 gelang die Emigration nach Tel Aviv, wo sie bis 1947 lebte und ihrem Beruf als Diseuse weiter nachging. 1947 kehrte Kadmon mit dem ersten UNRAA-Transport nach Wien zurück. Dort knüpfte sie an die Vorkriegszeit an und eröffnete 1948 das *Theater der Courage*, in dem sie zeitkritische und antifaschistische Stoffe zur Aufführung brachte. Bis auf die Scheinehe im Exil blieb Kadmon unverheiratet und kinderlos. Anschließend an diese biografischen Eckdaten formuliere ich meine Forschungsfrage vor dem Hintergrund der Performanz weiblich gegenderter Identität in Kadmons Doppelrolle als Schauspielerin und Theaterdirektorin. Welche Strategien weiblicher Selbstermächtigung nutzte Kadmon mittels

¹ Vgl. Literaturhaus Wien, Nachlass Henriette Mandl, N1.Eb-105 S, IV.1-IV.3, IV 1.4 6S.

² Gedenktafel Stella Kadmon, in: Geschichte Wiki Wien, ohne Datum, https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Gedenktafel_Stella_Kadmon, letzter Zugriff am 09.05.2024.

³ Tanzer, Frances, „Performing the Austrian-Jewish (negative) symbiosis: Stella Kadmon's Viennese stage from Red Vienna to the Second Republic“, in: *Leo Baeck Institute Year Book*, 63 (2018), Oxford Academic, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/leobaek/yby012>, letzter Zugriff am 06.05.2024, S. 179-197, S. 179.

⁴ Vgl. Kadmon, Stella, „Und da stand unser "lieber" Hausmeister in SA-Uniform“, in: *Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands (DÖW)*, o. Jahr, <https://www.doew.at/erinnern/biographien/erzaehlte-geschichte/anschluss-maerz-april-1938/stella-kadmon-und-da-stand-unser-lieber-hausmeister-in-sa-uniform>, letzter Zugriff am 09.12.2024.

⁵ Vgl. Mandl, Henriette, *Cabaret und Courage. Stella Kadmon – Eine Biographie*, Wien: WUV-Univ.-Verlag 1993, S. 108.

ihrer theatralen Öffentlichkeit? Wie trug das Theater dazu bei, dass Kadmon trotz Unterdrückung und nationalsozialistischer Verfolgung Willen und Ideen zur gesellschaftlichen Transformation entwickelte? Da sich diese Analysen mit Kadmons Repräsentationen ihrer selbst auf der Bühne beschäftigen, ist diese Arbeit einerseits in der Theaterwissenschaft zu verorten. Andererseits möchte ich zeitgeschichtliche Kontextualisierungen leisten, da Kadmons Theaterschaffen keineswegs als losgelöst von der gesellschaftlichen Umgebung der 1920er sowie 1930er Jahre in Wien gelesen werden kann. Zu diesem Zweck lege ich den Fokus weniger auf die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg und die Institutionalisierung des *Theaters der Courage*, welche anderen Faktoren unterlag als die Kleinkunsthöhne des *Lieben Augustins*. Mein Interesse richtet sich – wie oben erwähnt – auf die spezifische Handlungsmacht, die Kadmon als junge, jüdische Frau in den 1930er Jahren erlangte. Aufgrund welcher Umstände entschied sich Kadmon, obwohl sie nach den damals geltenden gesellschaftlichen Maßstäben mehrfach marginalisiert war, dazu, eine eigene Bühne zu gründen? Insbesondere interessant ist auch ihre Doppelrolle als Schauspielerin und Theaterdirektorin, da sie somit ihre Handlungsmacht unmittelbar auf der Bühne performte. Schwerpunkt ist daher eine Analyse ausgewählter Programmausschnitte des *Lieben Augustins*, die Rückschlüsse auf Kadmons Selbstverständnis als Spielerin und Direktorin liefern. Inwiefern münzte sie ihr Geschlecht in einen Machtfaktor um und inwiefern schränkte dieses sie wiederum auch ein? Welche intersektionalen Faktoren spielen dabei ebenfalls eine Rolle? So stellt Stella Kadmons jüdische Identität ein zentrales Element dar, welches sie selbst, so meine derzeitige Hypothese, in den Vorkriegsjahren nicht explizit herausstellte. Frances Tanzers schreibt dazu im Kontext des *Lieben Augustins*, dass Kadmons Jüdisch-Sein gleichzeitig zentral und unausgesprochen gewesen sei.⁶ Trotz dieser Beobachtung blieb Kadmons Jüdisch-Sein 1938 der Grund ihrer Vertreibung sowie ihrer Flucht aus Wien. Zudem bezog der *Liebe Augustin* auf einer inhaltlichen Ebene Stellung zu zeitpolitischen Themen, auch da ab 1934 geflohene deutsche Künstler:innen das Programm mitgestalteten.⁷ Des Weiteren lässt sich die Frage nach Kadmos Handlungsmacht auch mit ihrer sozialen Stellung und Beweglichkeit beschreiben. Kadmons geschiedene Mutter unterstützte sie zeitlebens, wohingegen die Vaterfigur und damit eine patriarchale Machtinstanz wenig präsent war.⁸ Age wäre in dieser Hinsicht ebenfalls eine interessante Kategorie. In den 1970er Jahren scheint sich der Faktor des *Genders* mit Kadmons Fokussierung auf die Rolle als „Theaterprinzipalin“ erheblich abzuschwächen. Dies betont

⁶ Vgl. Tanzer, „Performing the Austrian-Jewish (negative) symbiosis“, S. 182, 184.

⁷ Vgl. Mandl, *Cabaret und Courage*, S. 66f.

⁸ Vgl. Ebd., S. 173.

wiederum, dass sich ihr junger Frauenkörper, der auf der Bühne ausgestellt war, paradoxerweise in ebenso ermächtigenden wie diskriminierenden Konstellationen wiederfand. Laut Birgit Peter berief sich Kadmon als Spielerin im *Lieben Augustin* primär auf eine „Parodie des verruchten Genres“.⁹ Diese Formulierung weist einerseits auf das Erfüllen eines Stereotyps für weiblich gegenderten Körper hin. Andererseits schafft das Mittel der Parodie einen Raum, in dem Handlungsmacht hergestellt werden kann. Während ich aufgrund solcher Momente Subjektivierungsprozesse nachzuvollziehen versuche, möchte ich die Quellen schließlich auch darauf befragen, wie Kadmons Identität durch eine Emigration möglicherweise erschüttert wurde. Sie musste nicht nur ihre Heimat zurücklassen, sondern sich auch in eine Scheinehe, in eine Abhängigkeit begeben. Mit dem Verlust des eigenen Theaters verlor Kadmon ihre Autonomie, die sie durch ihr Spiel auf der Bühne erlangt hatte. Es ergibt sich somit der Umkehrschluss der obigen Fragestellungen. Welche Subjektivierungsprozesse werden unterbrochen, wenn das Theater als Teil der Identität fehlt? Da ich mich auf diesen Aspekt des Theaters als Identitätsstifter:in konzentrieren möchte, bleiben Überlegungen zu Kadmons Heimatbegriff aus, obwohl dies ebenfalls von Interesse wäre. Dennoch sollen andere wichtige Kontextualisierungen Raum einnehmen. Kadmon wurde 1902 geboren, wuchs im Ersten Weltkrieg auf und begann ihre Karriere im Roten Wien. Historische Kontexte spiegeln sich, mit einem Fokus auf antisemitische und misogynen Umstände, auch in der Kulturszene wider. Daran anschließend möchte ich kurz auf den Ständestaat und die damit einhergehenden Veränderungen für Künstler:innen eingehen. Zudem erscheint mir der Blick auf das jüdische Kabarett in Wien sinnvoll. Welche Diskurse und Strategien lagen dieser Theaterform zugrunde, um einer marginalisierten Gruppe Handlungsspielraum zu verleihen? In jenem Kontext müssen der Austrofaschismus und schließlich der Holocaust als Konstante, als gesellschaftsbildendes Faktum, stets mitgedacht werden. Stella Kadmon war verfolgt und wäre bei einer misslungenen Flucht mit sehr hoher Wahrscheinlichkeit deportiert worden – ebenso wie unter anderem ihr Vater oder viele Weggefährten:innen. Schließen möchte ich die Arbeit mit Kadmons Rückkehr nach Wien und einem Ausblick auf jene Subjektivierungsprozesse, die nach 1947 eintraten. So war Kadmons Rückforderung des *Lieben Augustins* erst nach größten Mühen und Kämpfen erfolgreich, was ebenso Schlussfolgerungen auf ihre Stellung als weibliche Theaterdirektorin zulässt. Der Versuch, an die Programme der Vorkriegszeit anzuknüpfen, misslang, sodass

⁹ Peter, Birgit, „Geschichte schreiben und Geschichtsschreibung. Stella Kadmon – eine Wiener Legende“, in: *Verspielte Zeit: österreichisches Theater der dreißiger Jahre; [Symposium im Rahmen der Wiener Festwochen vom 14. bis 16. Juni 1996 im Museumsquartier in Wien]*, hrsg. v. Haider-Pregler, Hilde, Wien: Picus Verlag 1997, S. 247-254, S. 251.

Kadmon den *Lieben Augustin* schließen musste.¹⁰ Auch dieser Umstand ließe sich vor dem gesellschaftlichen Hintergrund der späten 1940er Jahre erklären, worauf ich hier jedoch nicht explizit eingehen werde.¹¹ Virulent bleibt der Effekt eines Identitätsverlustes, der sich durch ein nahtloses Anschließen an die frühere theatralen Umgebung nicht wiederherstellen lässt. Nach dieser Erfahrung fokussierte sich Kadmon auf die Etablierung eines antifaschistischen Theaters und trat als Schauspielerin in den Hintergrund. Dieser Subjektivierungsprozess bedarf weiterer Forschung, etwa mit jener Perspektive, dass Kadmons Körper somit von der Bühne verschwand.

1.1 Methoden und Begriffsdefinitionen

Aufgrund dieser ersten inhaltlichen Schilderungen ist die vorliegende Arbeit an der Schnittstelle der Zeitgeschichte und Theaterwissenschaft zu verorten und widmet sich der Erschließung einiger Primärquellen des *Lieben Augustins*. Diese sollen auf die performativ hervorgebrachte Geschlechtsidentität Stella Kadmons als Leiterin dieses Theaters hin untersucht werden. Methode ist dabei eine Diskursanalyse, die sich mit den Handlungsoptionen einer jungen, jüdischen Schauspielerin in Wien in den späten 1920er und 1930er Jahren befasst. Der Diskursbegriff nach Foucault definiert den Diskurs als soziale Praktik, die das Sagbare zu einem bestimmten zeitlichen und geografischen Zeitpunkt determiniert.¹² Das Dispositiv erweitere diesen Begriff um das Nicht-Sagbare. Dies meint all die Strukturen, die jenes Wissen und jene Macht hervorbringen, in denen sich das Subjekt verorten muss.¹³ Somit findet die Analyse der Quellen zunächst auf einer textuellen Ebene statt, um diese daraufhin in ihren historischen Kontext einzubinden. Es erfolgt keine Rekonstruktion der performativen Praxis des *Lieben Augustins*. Das Erkenntnisinteresse richtet sich darauf, was für Stella Kadmon als mehrfach diskriminierte Person sag- und machbar war und wie sie sich darin mittels eines eigenen Theaterbetriebs verortete. Die feministische Performance Theorie stellt dabei den Körper beziehungsweise die Verkörperung von Theorie und Praxis in den Vordergrund.¹⁴ Im

¹⁰ Vgl. Mandl, *Cabaret und Courage*, S. 148.

¹¹ Eine differenzierte Einschätzung dessen liefert die Dissertation von Eva Waibel, vgl. Waibel, Eva, *Inszenierte Erinnerung: Theater als Ort der Verhandlung und Vergegenwärtigung der NS-Vergangenheit in Wien 1965*, Diss., Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, Universität Wien 2023.

¹² Vgl. Tschiggerl, Martin, Walach Thomas, Zahlmann, Stefan, *Geschichtstheorie*, Wiesbaden: Springer VS 2019, <https://doi.org/10.1007/978-3-658-22882-8>, letzter Zugriff am 30.05.2024, S. 122.

¹³ Ebd., S. 122f.

¹⁴ Vgl. Dolan, Jill, „Fathom Languages: Feminist Performance Theory, Pedagogy, and Practice“, in: *A Sourcebook on Feminist Theatre and Performance: On and Beyond the Stage*, hrsg. v. Martin, C., London: Routledge, 1996, <https://search-ebcscobhost-com.uaccess.univie.ac.at/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=74828&site=ehost-live>, letzter Zugriff am 30.05.2025, S. 1-23, S.4f.

Körper der Darstellerin seien Repräsentationen der Ideologien einer Dominanzkultur manifestiert und so besäße dieser gerade deshalb die subversive Kraft, mit jenen zu brechen.¹⁵ So sei die Möglichkeit gegeben, die „angebliche Transparenz von performativen Texten zu demaskieren“ und zwischen Erfahrung und Wahrheit zu unterscheiden.¹⁶ Eng damit verwoben ist die Erkenntnisperspektive postkolonialer Gender und Queer Studies. Anna Babka beschreibt hier inhomogene Diskursfelder voller unterschiedlicher Stimmen, die sich der Vereinheitlichung und Normierung widersetzen würden. Die postkoloniale Theorie geht weiters davon aus, dass sexuelle und rassistisch stigmatisierte Körper Austragungsort von „hegemonialen Repräsentationsregimen und Sichtbarkeitsverhältnissen“ seien.¹⁷ In diesem Sinne sei eine „kritische Revision von universalistischen und ethnozentristischen Tendenzen des Feminismus“ unumgänglich.¹⁸

Vor dem Hintergrund jenes theoretischen Materials ergibt sich die Beschreibung der Subjektivierung Stella Kadmons, die mit ästhetischen Mitteln des Theaters operierte. Die Performanz von Geschlecht und intersektional verwobenen Diskriminierungsstrategien sind in den jeweiligen Diskursen der Zeit verhaftet und lassen sich biografisch und gesellschaftlich kontextualisieren. Um diese theoretischen Grundlagen zu vertiefen und der Verwendung der Begriffe *Gender* und Performanz Rechnung zu tragen, möchte ich hier auf Begriffsdefinitionen eingehen. Zunächst verstehe ich *Gender* als soziales und kulturelles Konstrukt. Nach Judith Butler handelt es sich dabei nicht um ein biologisches Geschlecht, in welches sich im Nachhinein soziale Normen einschreiben, sondern um einen „Geschlechtskörper“ als Effekt performativer Akte.¹⁹ Damit erscheint *Gender* als nicht-binär, instabil und stets in historisch- gewordenen Verhältnissen verhaftet. Dennoch bleibt obige Definition im Kontext des Forschungsgegenstandes zu problematisieren. Stella Kadmons Geschlechtsrepräsentationen sind einem (sichtbaren) biologischen Geschlecht zugeordnet, welches sie sogar explizit nutzte, um sich Räume anzueignen. Eine Ablehnung und Negation von Heteronormativität ist somit

¹⁵ Vgl. Ebd., S. 9.

¹⁶ Dolan, Jill, „In Defense of the Discourse: Materialist Feminism, Postmodernism, Poststructuralism...and Theory“, in: *A Sourcebook on Feminist Theatre and Performance: On and Beyond the Stage*, hrsg. v. Martin, C., London: Routledge, 1996, <https://search-ebSCOhost-com.uaccess.univie.ac.at/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=74828&site=ehost-live>, letzter Zugriff am 30.05.2024, S. 94-108, S. 97.

¹⁷ Babka, Anna, „Gender Studies“. In: *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, hrsg. v. Götsche, D., Dunker, A., Dürbeck, G., J.B. Metzler: Stuttgart 2017, https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1007/978-3-476-05386-2_16, letzter Zugriff am 30.05.2024, S. 109-114, S. 109.

¹⁸ Ebd., S. 109.

¹⁹ Vgl. Hardt, Yvonne, Körperlichkeit, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 2. Aufl., hrsg. v. Kolesch, Doris, Warstat, Matthias, Stuttgart: J.B. Metzler, 2014, S. 189-196, S. 191.

nicht zielführend, vielmehr muss eine Offenlegung und Problematisierung derselben stattfinden. Darin zeigt sich die Verwobenheit von *Gender* und dem biologischen Geschlecht, welche durch ständig wiederholte stilisierte Akte hervorgebracht und performativ verankert wird.²⁰ Auf Basis dieser Annahmen soll ein wissenschaftlicher Blickwinkel jene Momente markieren und sichtbar machen, in denen die Verbindung von *Gender* und Geschlecht produktiv wird, sei es, indem sie Agency schafft oder Diskriminierung zulässt. Somit trifft weniger die Dekonstruktion von Geschlecht den theoretischen Kern, sondern die Annahme, dass die Materialisierung von Körper und Bedeutungszuschreibungen als Wirkung von Macht zu lesen sind.²¹ Laut Foucault würden Körperformen durch Diskurse erst hervorgebracht und könnten unmöglich außerhalb eines diskursiven Feldes existieren.²² In Verbindung mit Macht entstehen Hegemonien, innerhalb derer ein Individuum nicht frei wählen kann, welche Identität es verkörpern möchte.²³ Einer dieser Diskurse, in der patriarchale Hegemonien wirkungsvoll sichtbar werden, ist jener der weiblichen Autor:innenschaft.²⁴ Überträgt man die Definition auf den vorliegenden Gegenstand und erweitert ihn um Performativität, kann der Begriff auch außerhalb der Literaturgeschichte produktiv werden. So gelingt es, an gendersensible theaterwissenschaftliche Diskurse anzuknüpfen, um insbesondere den verkörpernden Gestus von Spieler:innen ebenso als Autor:innenschaft zu begreifen. Frauen beziehungsweise weiblichen Autor:innen sei im Laufe der Kulturgeschichte Autonomie im sozialen, politischen wie kulturellen Sinn aberkannt worden, weshalb die Position der weiblichen Autor:innenschaft lange nicht existierte. Weibliche Autor:innenschaft sei nicht institutionalisiert worden und damit „abgeschnitten von der Produktion“.²⁵ Diese Beobachtung lässt sich auf weibliche Führungspersonen im Theater übertragen, da deren „Geschichtslosigkeit“ mit einem „strukturellem Ausschluss aus dem Entwicklungsprozess der abendländischen Zivilisation“ zu erläutern sei.²⁶ Aus demselben Grund fehle es an einem genuin weiblichen Kanon, der weibliche Geschichte(n) abbilde.²⁷ Diese These trifft ebenso auf das Theater, dessen

²⁰ Vgl. Babka „Gender Studies“, S. 110.

²¹ Vgl. Hardt, Yvonne, *Körperlichkeit*, S. 191.

²² Vgl. Ebd.

²³ Vgl. Fischer-Lichte, Erika, *Performativität/performativ*, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 2. Aufl., hrsg. v. Kolesch, Doris, Warstat, Matthias, Stuttgart: J.B. Metzler, 2014, S. 251-258, S. 254.

²⁴ Auch wenn hier von weiblicher Autorinnenschaft die Rede ist, verwende ich explizit die gegenderte Form, um auf die ebenfalls marginalisierte Position queerer oder trans* Personen hinzuweisen.

²⁵ Vgl. Gradinari, Irina, „III.3.3 Weibliche Autorschaft“, in: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Autorschaft*, hrsg. v. Wetzl, Michael, Berlin, Boston: De Gruyter, 2022, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9783110297065-017>, letzter Zugriff am 23.08.2024, S. 448-468, S. 450.

²⁶ Dahlke, Birgit, „Literatur und Geschlecht“, in: *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung*, hrsg. v. Becker, Ruth, Kortendiek, Beate, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1007/978-3-531-91972-0_92, S. 759-765, letzter Zugriff am 06.01.2025, S. 760.

²⁷ Vgl. Ebd.

Produzent:innen sowie den historiographischen Androzentrismus zu. Eine wesentliche Voraussetzung zur Entstehung eines (textuellen) Kanon sei die Abgrenzung von einer anderen Gruppe, in diesem Fall Frauen, die nicht als schreibende Subjekte gedeutet wurden. Darin zeigt sich, wie Diskurse performativ die Wirklichkeit konstituieren. Autorschaft als männliche Domäne zu begreifen, ist ein Effekt wiederholter Sprechakte, welcher wiederum die Stabilisierung des Diskurses bedinge.²⁸ Neuere Theaterliteratur versucht diesen Umstand umzuschreiben, indem Autorinnen wie Elfriede Jelinek oder Ingeborg Bachmann „selbstreferentiell-spielerisch mit dem ihnen aufgenötigten Scheinleichen-Diktum“ umgehen.²⁹ Unmittelbar damit verbunden ist die Bühne als Ort der Zurschaustellung performativen Akte, die eine maßgeblich von männlicher Produktion bestimmte geschlechtliche Identität hervorbringen. Autorinnen wie Jelinek oder Bachmann vollziehen hier eine Schleife, in der sie sich negative Stereotype sowie die Negation ihrer selbst aneignen und in ein „männliches Ich“ überführen.³⁰ Besonders die Definition „selbstreferentiell-spielerisch“, um eine Subjektposition ins Außen zu entwickeln, soll für Kadmon produktiv und um den Aspekt der Ironisierung erweitert werden. Diese Interaktion zwischen den männlich-produzierten Theatertexten sowie Kadmons Position als Spielerin und Theaterdirektion, die sie ebenso als Urheberin kennzeichnet, gilt es zu analysieren. Eine solche Auseinandersetzung erfährt vor dem Hintergrund der 1930er Jahren besonderen Nachhall, da der Rahmen für die Subversion von Autor:innenschaft für eine jüdische Frau sehr begrenzt erscheint. Daher verorte ich meine Forschungsfrage in einem Spannungsfeld zwischen Variabilität und Stabilität. Inwiefern nutzte Kadmon historisch stabile Geschlechtszuschreibungen, um sich so performativ einen Rahmen von Variabilität zu schaffen? Die bereits oft erwähnte Performativität definiere ich im Theaterkontext als „kulturelle Handlungen, die selbstreferentiell und wirklichkeitskonstituierend“ seien, sei es durch Sprechakte, Verkörperung von Bedeutungen oder inszenierte Handlungen auf der Bühne.³¹ Innerhalb dessen betont die *Gender* Performance wiederum, dass Geschlecht einen Inszenierungs- und Aufführungscharakter besitze und im Modus der Herstellung verhaftet sei.³² Darunter fallen Effekte von Handlungen, die durch Bewegungs- und Verhaltensweisen, Sprechmodi, Gesten,

²⁸ Vgl. Ebd., S. 762.

²⁹ Vgl. Dröscher-Teille, Mandy, *Autorinnen der Negativität Essayistische Poetik der Schmerzen bei Ingeborg Bachmann – Marlene Streeruwitz – Elfriede Jelinek*, Leiden (NL): Brill 2018, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.30965/9783846763179>, letzter Zugriff am 06.01.2025, S. 56.

³⁰ Ebd., S. 58.

³¹ Ebd. S. 251.

³² Vgl. Schrödl, Jennifer, *Gender Performance*, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 2. Aufl., hrsg. v. Kolesch, Doris, Warstat, Matthias, Stuttgart: J.B. Metzler, 2014, S. 131-133, S. 132f.

Blicke, Kleidungsstile erzeugt werden würden.³³ Im Umkehrschluss kann eine theatralen Offenlegung jener Effekte, die geschlechtliche Hegemonien herausbilden, eine Perspektivverschiebung und so eine Veränderung herbeiführen, beispielsweise in der Umdeutung der eigenen Negation.³⁴

Infolgedessen schließt diese Arbeit Überlegungen ein, wie sich in Diskursen wie dem der Autor:innenschaft Blickregime offenbaren. Dies beruht auf der Annahme, dass kulturelle Produkte wie Theatertexte komplexen Blickregimen („gaze-appartus“) unterworfen sind, die auf der binären Geschlechterdifferenz aufbauen.³⁵ In der Analyse einer weiblichen Subjektivierungsgeschichte meint dies, Zwischenräume innerhalb einer solchen androzentrischen Dominanz sichtbar zu machen. Dabei beziehe ich mich vorrangig auf den Begriff des *Male Gaze*. Dieser wurde in den 1970er Jahren von Laura Mulvey geprägt und entstand primär als filmwissenschaftliche Analysekategorie. Mulvey bezog sich auf psychoanalytische Konstrukte, um so aufzuzeigen, wie das Unterbewusstsein einer patriarchalen Gesellschaft den Film geprägt hat.³⁶ Grundlegend ist dabei die These, dass der Erfolg des Kinos von Schaulust und unbewussten Strukturen des Sehens beherrscht sei.³⁷ Dies kann ebenso auf das Theater angewendet werden, besonders im beginnenden 20. Jahrhundert. Auf dem boomenden Unterhaltungsmarkt konkurrierten das noch junge Kino und das Theater um die Gunst der Zuschauer:innen. In einer patriarchalen Gesellschaft sei beiden Medien der „pleasure in looking“³⁸ inhärent, welcher die Frau allerdings in einer passiven Position verorte. Somit projiziere der aktive männliche Blick (zumeist) erotisierende Fantasien auf die weibliche Protagonistin.³⁹ Der *Male Gaze* bestimmt die Perspektive des Films, sei es durch männliche Produzenten, männliche Protagonisten oder durch den männlichen Zuschauer vor der Leinwand.⁴⁰ Daher seien Frauen von aktiven Handlungsoptionen ausgeschlossen, da sie den *Male Gaze* lediglich erfahren und zurückgeben würden, ohne agieren zu können.⁴¹ Ebendies ist auf Kadmons Situation anzuwenden. Ihre Karriere war geprägt von männlichen Theaterdirektoren und -autoren sowie binären Figurenkonstellationen im Spiel auf der Bühne.

³³ Ebd., S. 132.

³⁴ Vgl. Dröscher-Teille, *Autorinnen der Negativität*, S. 65.

³⁵ Vgl. Kaplan, Ann E., „Is the Gaze Male?“, in: *Feminism and Film*, hrsg. v. Kaplan, E. Ann, New York: Oxford Univ. Press 2000, S. 119-139, S. 129.

³⁶ Vgl. Mulvey, Laura, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, in: *Feminism and Film*, hrsg. v. Kaplan, E. Ann, New York: Oxford Univ. Press 2000, S. 34-48, S. 34.

³⁷ Vgl. Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, S. 35.

³⁸ Ebd., S. 39f.

³⁹ Vgl. Ebd.

⁴⁰ Vgl. Kaplan, „Is the Gaze Male?“, S. 120.

⁴¹ Vgl. Ebd., S. 121.

Durch die Iteration des männlichen, erotisierenden Blickwinkels entsteht ein Mechanismus, der Frauen objektiviert und sexualisiert. Treten weibliche gelesene Personen auf der Leinwand oder auf Bühne in Erscheinung, vereinen sich in ihnen Spektakel und Narration.⁴² Im Gegensatz dazu ist männlichen Protagonisten dieser Anteil des Angesehen-werdens fremd. Männliche Identifikationsfiguren agieren aktiv und übertragen den *Male Gaze* auf das Publikum.⁴³ Im Sinne Sigmund Freuds, welcher das weibliche Geschlecht als etwas Unvollständiges imaginierte, bleibt auch in Kulturprodukten „the meaning of women sexual difference“.⁴⁴ Das machtvoll männliche Geschlecht konstituiert sich über die Ausgrenzung des Weiblichen – und bildet so einen Kanon, der weibliche Texte ausschließt. Den *Male Gaze* als Diskursfigur zu verstehen, bedeutet, Strukturen und genderbezogenen Diskriminierung offenzulegen sowie im Anschluss Strategien weiblicher Agency zu entwickeln.⁴⁵

Der *Male Gaze* spiegelt das Blickregime einer binären Dominanzkultur, in der männlich gelesenen Personen mehr Macht zugesprochen wird als weiblichen oder queeren Menschen. Ferner kann dieser Modus einer unreflektierten, privilegierten Perspektive auch auf andere Diskriminierungserfahrungen übertragen werden. Dies betrifft beispielsweise *Race*, *Age* und *Class*, die gleichfalls als Indikatoren für Diskriminierungs- sowie Ermächtigungserfahrungen dienen. Ich möchte hier die englischen Begriffen verwenden, um das theoretische Konstrukt zu betonen und an postkoloniale Theorien anzuknüpfen. Queerness ist bisher nicht als Teil des Analysegegenstandes sichtbar geworden, obwohl Kadmons nächstes Umfeld aus ebenfalls weiblich gelesenen Personen bestand.⁴⁶ In diesem Zusammenhang möchte ich darauf hinweisen, dass ich selbst aus einer weißen, nicht-jüdischen Perspektive spreche und daher mit Aussagen betroffener Personen in besonderem Maße sensibel umgegangen werden muss. Zusätzlich soll mit dem Bezug auf postkoloniale und rassismuskritische Theorien nicht gemeint sein, diese mit Antisemitismus gleichzusetzen. Vielmehr wird eine diskriminierungskritische Perspektive angestrebt, welche eine Sichtbarmachung marginalisierter Positionen zum Ziel hat. So nimmt etwa Katrin Stögner in ihrer Studie die Verwobenheit von Misogynie und Antisemitismus in den Blick.⁴⁷ Hilfreich ist in Anlehnung an die Ausführungen zur Performanz

⁴² Vgl. Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, S. 40.

⁴³ Vgl. Ebd., S. 41.

⁴⁴ Ebd., S. 42.

⁴⁵ Vgl. Kaplan, „Is the Gaze Male?“, S. 131.

⁴⁶ Nach der Rückkehr nach Wien und später nach dem Tod der Mutter übernahm Anni Neumann diese Rolle, vgl. Mandl, *Cabaret und Courage*, S. 169.

⁴⁷ Stögner, Karin, „Antisemitisch-misogyne Repräsentationen und die Krise der Geschlechtsidentität im Fin de Siècle“, in: *Wien und die jüdische Erfahrung 1900-1938: Akkulturation - Antisemitismus - Zionismus*, hrsg. v.

auch ein Aufsatz von Klaus Hödl. Darin plädiert dieser für das Hinterfragen dominanter Perspektiven, welche etwa die Repräsentation von Juden und Jüdinnen unter dem Aspekt der Akkulturation betrifft. Anstatt Thesen möglicher Identifizierung oder Analysen kultureller Produkte zu entwickeln, könne ein Fokus auf Handlungen sowie performative Akte neue Perspektiven schaffen.⁴⁸ Einen ähnlichen Ansatz verfolgt auch die feministische Holocaustforschung mit dem Begriff des sexuellen Tauschhandels, auf welchen ich später eingehen möchte.

Zuletzt bleibt der Begriff der Subjektivierung näher zu beleuchten, da dieser Prozess mit den genannten Kategorien und performativen Akten operiert. Zunächst besteht auch hier die Prämisse, dass das Subjekt, das Individuum, in seiner historischen Zeit verhaftet und in Veränderung begriffen ist. Der Subjektivierungsprozess meint die Konfrontation mit geltenden Normalitätsvorstellungen und die daraus resultierende Ablehnung oder Annahme.⁴⁹ Betonen möchte ich dabei, dass es in erster Instanz der Körper eines Subjekts ist, der den gesellschaftlichen Normalvorstellungen ausgesetzt ist, ohne direkten Einfluss darauf nehmen zu können. So ist eine Schauspieler:in mit dem in einer Mainstreamkultur als normal verstanden *Male Gaze* konfrontiert und ihm ausgesetzt. Im Kontext dieser Arbeit bedeutet dies weiterhin, dass der Körper einer Schauspieler:in zur Projektionsfläche wird, auf der das soziale Geschlecht des Subjekts performativ erscheint. Theaterwissenschaftlich kann von einem Verkörperungsprozess ausgegangen werden. Hier gilt die Annahme, dass der:die Spieler:in für die sprachlich erzeugten Bedeutungen des Textes als Zeichenträger:in diene und dahinter verschwinden solle, inzwischen als überholt.⁵⁰ Vielmehr gilt das Bewusstsein, dass der „phänomenale Leib“ der Grund sein müsse, dass eine Figur vorhanden sein kann.⁵¹ Bei Kadmon gerät die Frage nach der Trennung von Figur und Leib zur Herausforderung, da das Kabarett mit anderen Rollenzuschreibungen operiert als ein linear-narratives Theaterstück. Gerade die Position bei *Conférencieuse* lässt kaum eine Trennung in Spieler:in und Rolle zu.

Stern, Frank, Eichinger, Barbara, Wien: Böhlau, 2009, DOI: [10.26530/oapen_437175](https://doi.org/10.26530/oapen_437175), letzter Zugriff am 10.07.2024, S. 229-258.

⁴⁸ Vgl. Hödl, Klaus, „Jüdisches Leben im Wiener Fin de Siècle. Performanz als methodischer Ansatz zur Erforschung jüdischer Geschichte“, in: *Wien und die jüdische Erfahrung 1900-1938: Akkulturation - Antisemitismus - Zionismus*, hrsg. v. Stern, Frank, Eichinger, Barbara, Wien: Böhlau, 2009, DOI: [10.26530/oapen_437175](https://doi.org/10.26530/oapen_437175), letzter Zugriff am 25.02.2025, S. 399-419, S. 400, 417.

⁴⁹ Vgl. Ohnmacht, Florian, *Antirassismus und Privilegien. Rassismuskritische Subjektbildungen in der postmigrantischen Gesellschaft*, Bielefeld: transcript 2023, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9783839466964>, letzter Zugriff am 09.05.2024, S. 127.

⁵⁰ Vgl. Fischer-Lichte, Erika, *Verkörperung*, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 2. Aufl., hrsg. v. Kolesch, Doris, Warstat, Matthias, Stuttgart: J.B. Metzler, 2014, S. 403-405, S. 403.

⁵¹ Ebd., S. 405.

Bei der Formulierung von Subjektivierungsprozessen, gerade in Bezug auf Diskriminierungskategorien, besteht zudem die Gefahr von Essentialisierung. Beispielsweise können Begriffe wie „Femme Fatal“ oder „Vamp“ dazu dienen, soziale Positionen festzuschreiben, da diese aus ihrem jeweiligen Kontext herausgelöst werden.⁵² Gegenteilig könne ein essentialistisch gedachter Subjektivierungsprozess zu einer Romantisierung von Freiheit und Relativierung von Macht führen.⁵³ Denn Subjektivierung meint in dieser Definition auch, darauf hinzuweisen, dass die Herstellung alternative Handlungsräume keine absolute Freiheit zur Folge haben muss. Stella Kadmon gelang dies mit dem *Lieben Augustin*, ohne jedoch einer Flucht entgehen zu können oder die geltende Hegemonie männlicher Theaterdirektoren zu brechen. Zudem kam es in den 1970er Jahren zu tiefgreifenden Konflikten innerhalb des Leitungsteams des *Theater der Courage*, die einer kritischen Betrachtungen bedürfen, jedoch nicht Gegenstand dieser Arbeit sind.⁵⁴

1.2 Quellen

Wie zu Beginn erwähnt, erhielt Henriette Mandl 1987, zwei Jahre vor Kadmons Tod, den Auftrag, deren Erinnerungen zu verschriftlichen. Eineinhalb Jahre erzählte Stella Kadmon Mandl ihr Leben, welches diese auf Kassetten aufnahm und eine Biografie verfasste. Jenes Buch dient als roter Faden, anhand dessen sich der Verlauf von Kadmons Leben nachvollziehen lässt. Zudem bilden die darin enthaltenen Anekdoten und Selbstzeugnisse jene Erlebnisse ab, die Kadmon als einschneidend und erinnerungswert empfand. Dennoch muss die Instanz der Autorin mitgedacht werden, die schlussendlich entschied, welche Geschichte erzählt werden sollte. Henriette Mandls Nachlass im Literaturhaus Wien bietet bis auf Kopien des Gästebuchs des *Lieben Augustin* kaum Anhaltspunkte für die hier verhandelte Forschungsfrage.⁵⁵ Kadmons Nachlass selbst befindet sich im Wiener Theatermuseum und umfasst vor allem einzelne Texte des *Lieben Augustins*, Programmbücher des *Theaters der Courage* und bürokratische Dokumente aus der Nachkriegszeit.⁵⁶ Weitere wichtige Quellen sind Zeitungsberichte und Kritiken, auch zur Überprüfung der Erzählungen aus Henriette Mandls Biografie. Emigrationsbedingt sind die Texte aus der Zeit des *Lieben Augustins* nur lückenhaft erhalten. Dabei handelt es sich um einzelne Liedtexte, die mithilfe der umfassenden Arbeiten Birgit

⁵² Vgl. Ebd., S. 125.

⁵³ Vgl. Ebd., S. 126.

⁵⁴ Vgl. Mandl, *Cabaret und Courage*, S. 215ff.

⁵⁵ Literaturhaus Wien, Exilbibliothek, Nachlass Henriette Mandl, N1.EB-105 S IV. 1-IV. 3; N1.EB-105 W I.1-I.3.

⁵⁶ Theatermuseum Wien, Nachlass Stella Kadmon, E 3269-E 2957.

Peters und Ingeborg Reisners den jeweiligen Programmen zugeordnet werden können.⁵⁷ Zusätzlich vorhanden sind Sketche und Libretti von Kurzopern. Manche davon sind konkreten Spieler:innen zugeordnet. Des Weiteren bietet der Nachlass von Franz Eugen Klein, der ab September 1932 für den *Lieben Augustin* komponierte, Notenmaterial (ohne Text) beinahe aller Programme bis 1938.⁵⁸ Lediglich in seinem ersten Programm „Kitsch, Krach, Kemeinheit“ (Premiere am 9.9.1932) sind die Liedtexte vorhanden. Als ergiebig erwies sich auch der Teilvorlass von Hugo F. Königsgarten (Autor ab 1934)⁵⁹, welcher im Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands aufliegt. Darin enthalten sind die vollständigen Stücktexte von „Reineke Fuchs“ sowie „Odysseus Heimkehr“, die den Wandel des Programms zu einem „kabarettistischen Zeittheater“ belegen.⁶⁰ Weiteres Material, etwa auch Programmhefte beinahe aller Programme des *Lieben Augustins*, findet sich in drei Akten, die dem DÖW von Tilly Kadmon übergeben wurden.⁶¹ Gerade die oft selbstironischen Programmhefte geben Aufschluss über das Selbstverständnis sowie die Theaterpraxis des *Lieben Augustins*. Eben jenes Selbstverständnis der Schreibenden soll ebenfalls in meine Analyse einfließen. Was sagen Lied- und Sketchtexte über die Menschen aus, die diese herstellten und performten? Welche Geschlechterzuschreibungen finden sich darin? So bleibt festzustellen, dass diese Quellen zum einen vor dem Hintergrund ihres:r Erzeugers:in gelesen werden müssen, zum anderen aber auch von einem kollektiven Auftreten des *Lieben Augustins* vereinnahmt werden. So sollen etwa die Zusammenstellung Kadmons Nachlasses im Theatermuseum oder ihre Erzählungen in Interviews dahingehend hinterfragt werden, inwiefern Erinnerung bereits verfälscht war oder auch welche Aspekte die Person aktiv vermeiden wollte. Im Kontext dieser Arbeit möchte ich diese Problematik jedoch produktiv umdeuten. Selbstzuschreibungen und die darin enthaltenen Leerstellen sollen als Analysegegenstand wahrgenommen werden. Ob eine anekdotenhafte Erzählung so stattgefunden hat, ist zweitrangig. Vielmehr bleibt die Frage, warum sich die Sprechende an diese Episode erinnert. So kann auch abseits einer nicht geklärten Faktenlage eine Einordnung in gesamtgesellschaftliche Prozesse stattfinden.

⁵⁷ Vgl. Peter, Birgit, Gewitzt. Stella Kadmons Kabarett *Der Liebe Augustin*. Ein Beitrag zur Wiener Unterhaltungskultur der dreißiger Jahre, Dipl., Theaterwissenschaft, Grund- und Integrativwissenschaftliche Fakultät der Universität Wien 1996, sowie Reisner, Ingeborg, *Kabarett als Werkstatt des Theaters: literarische Kleinkunst in Wien vor dem Zweiten Weltkrieg*, Wien: Theodor Kramer Gesellschaft 2004.

⁵⁸ Theatermuseum Wien, Nachlass Franz Eugen Klein/Stella Kadmon, Musikalien, E 3269.

⁵⁹ Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands (DÖW), Teilvorlass Hugo F. Königsgarten, Akte 16637/1.

⁶⁰ „Der Liebe Augustin“, in: *Metzler Kabarett Lexikon / In Verbindung mit dem Deutschen Kabarettarchiv*, hrsg. v. Budzinski, Klaus, Reinhard Hippen, Stuttgart: J.B. Metzler 1996, S. 223-224, S. 223.

⁶¹ Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands (DÖW), Akten Stella Kadmon, Akte 09303-09305.

1.2.1 Sekundärliteratur

Es gibt einige Sekundärliteratur zu Kadmon, allerdings handelt es sich dabei vorrangig um Aufsätze und Beiträge in Sammelbänden oder Beiträgen zur Kabarettgeschichte. So bieten die Diplomarbeit Birgit Peters („Gewitzt. Stella Kadmons Kabarett *Der Liebe Augustin*. Ein Beitrag zur Wiener Unterhaltungskultur der dreißiger Jahre“, 1996) sowie die Dissertation Ingeborg Reisners („Kabarett als Werkstatt des Theaters: literarische Kleinkunst in Wien vor dem Zweiten Weltkrieg“, 1961) ausführliche Rekonstruktionen der Programmgestaltung und theatralen Praxis des *Lieben Augustins*. Nichtsdestotrotz beschreibt Birgit Peter im Kontext der theaterwissenschaftlichen Forschung eine nicht zu vernachlässigende Problematik. Das Programm des *Lieben Augustins* habe eine besondere Ambivalenz aus Unterhaltung und politischer Aufklärung geboten.⁶² Somit habe eine prinzipielle Abwertung aufgrund des Stempels der Unterhaltungskunst stattgefunden, was eine fundierte wissenschaftliche Auseinandersetzung verunmöglicht hätte.⁶³ Setzt man dies mit einer fehlenden weiblichen Perspektive in der historischer Forschung in Verbindung, wird deutlich, warum die Aufarbeitung Kadmons Wirkens bruchstückhaft geblieben ist. Etwa 20 Jahre später befasst sich Frances Tanzer in einem Aufsatz mit Kadmons jüdischer Identität. Tanzer argumentiert für eine Wahrnehmung Kadmons als Jüdisch, vor allem nach ihrer Rückkehr 1948. Kadmon habe einen Raum geschaffen, in dem jüdische Menschen repräsentiert worden seien.⁶⁴ In diesem Kontext möchte ich darauf hinweisen, dass Kadmons knapp achtjähriges Exil in Palästina nur in Schlaglichtern Eingang findet. Dies bleibt somit eine Leerstelle, die unter Umständen zu antisemitischer Fortschreibung führen kann, wenn so der Eindruck entsteht, Kadmons Identität sei von ihrem Jüdisch-Sein getrennt. Kadmons Exil ist maßgeblich stilbildend für jenes Theater, welches sie ab 1948 in Wien betrieb.⁶⁵ Deshalb möchte ich das Bewusstsein für die Auslassungen hervorheben, die jedoch für den Forschungsgegenstand notwendig sind. So beschäftigt sich Tanzer nicht mit Kadmons Exil in Belgrad, welches wiederum essentiell war, um Kadmons weiblicher Subjektposition nach ihrer Flucht zu begegnen. Dieses serbische Exil war 2018 Gegenstand einer Ausstellung im Jüdischen Museum Wien⁶⁶, welche sich weiblichen Handlungsräumen mittels Scheinehen während der NS-Zeit widmete. Lässt man diese Arbeit

⁶² Vgl. Peter, „Geschichte schreiben und Geschichtsschreibung. Stella Kadmon – eine Wiener Legende“, S. 247, 249.

⁶³ Vgl. Ebd., S. 247.

⁶⁴ Vgl. Tanzer, Frances, „Performing the Austrian-Jewish (negative) symbiosis“, S. 180.

⁶⁵ Vgl. Ebd., S. 181.

⁶⁶ Bergler, Sabine, Messinger, Irene (Hrsg:innen), *Verfolgt. Verlobt. Verheiratet - Scheinehen ins Exil. Persecuted. Engaged. Married - marriages of convenience in exile* (Übersetzung: Nick Somers), Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Wien: Jüdisches Museum 2018.

außen vor, wurde die Geschlechterperspektive bisher kaum bearbeitet, vor allem auch in Hinblick auf Kadmons Doppelrolle als Theaterdirektorin und Schauspielerin. Somit besteht in meinen Augen eine erhebliche Lücke in der wissenschaftlichen Aufarbeitung des Lebens der Stella Kadmon. Diese Diskrepanz bezieht sich ebenso auf theaterwissenschaftliche Forschung und die Vorbehalte gegenüber unterhaltendem Theater. Eine Masterarbeit kann diese Lücke kaum schließen, sondern in diesem Fall „nur“ die Frage nach weiblicher (und jüdischer) Handlungsmacht am Theater stellen und dies in einem spezifisch historischen Zeitraum, welcher diese Handlungsmacht verunmöglichen wollte. Ein zentrales Ziel ist es, neue Perspektiven zu schaffen und die Geschichte weiblicher Theaterschaffenden im Unterhaltungskontext zu beleuchten. Abschließend bleibt auf Literatur zu theoretischen Konzepten zu verweisen, die sich mit weiblicher Handlungsmacht im Holocaust beschäftigen. Auch wenn Kadmons Erzählungen den Holocaust selten direkt adressieren, muss dies Teil der Untersuchungen sein.⁶⁷ Die Shoa ist der Grund für die Ersütterung von Kadmons Geschlechtsidentität und markiert einen Bruch ihrer Lebensgeschichte. Die begehrte und erfolgreiche „Femme Fatal“ verlor ihre öffentliche Sichtbarkeit, wurde zur Flucht und schließlich zur Heirat gezwungen. Deshalb möchte ich auch die Forschung zu *Gender* im Holocaust miteinschließen, beispielsweise von Anna Hájková⁶⁸ und Sybil Oldfield.⁶⁹ Die darin intendierte Perspektivverschiebung nimmt nicht nur weibliche Geschichten in den Blick, sondern beleuchtet Momente weiblicher Agency inmitten der Verfolgung.

1.3 Gliederung

Aufgrund des inhaltlichen Vorhabens gliedert sich meine Arbeit in mehrere Unterpunkte, mit Schwerpunkten auf den zeithistorischen Kontextualisierungen sowie auf der Analyse des *Lieben Augustins*. Ausgehend von einer Beschreibung der gesellschaftlichen Verhältnisse des Roten Wiens und des Austrofaschismus, die das Theater- und Kulturleben bedingten, möchte ich auf die jüdischen Kleinkunstabühnen eingehen. Wo liegt der Ursprung, welchen Voraussetzungen unterlagen sie und wie wurden sie in der Öffentlichkeit wahrgenommen? Welche Theaterformen sind mit dem Begriff des „jüdischen Kabarets“ gemeint und welchen

⁶⁷ Mandls Biografie erschien 1993, Kadmon starb 1989, dementsprechend befand sich die Aufarbeitung des Holocaust aus der österreichischen Perspektive gerade in den Anfängen.

⁶⁸ Hájková, Anna, „Why we need a history of prostitution in the Holocaust“, in: *European Review of History: Revue européenne d'histoire*, 29 (2), 2022, <https://doi.org/10.1080/13507486.2022.2028739>, S. 194-222, letzter Zugriff am 09.05.2024.

⁶⁹ Oldfield, Sybil, *Between sorrow and strength: women refugees of the nazi period*, Cambridge University Press: Cambridge 1995 (2013), <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1017/CBO9781139052627>, letzter Zugriff am 09.05.2024.

Raum eröffnet dies für andere marginalisierte Gruppen? Daran anschließend möchte ich auf die Bedingungen eingehen, denen Schauspielerinnen unterworfen waren. In welchem Rahmen konnten Entscheidungen selbst getroffen oder der eigene Handlungsspielraum erweitert werden? Eine ähnliche Frage stellt sich im Kontext der weiblichen Handlungsmacht im Holocaust, auf die ich innerhalb des Kapitels zur Flucht eingehen möchte. Diese Zusammenhänge bilden den Boden für die biografischen Analysen Stella Kadmons. Beginnen möchte ich mit ihrer Kindheit und Jugend, die ich als Voraussetzung ihres weiteren Subjektivierungsprozesses begreife. Welchen Weiblichkeits- und Männlichkeitsbildern begegnete Kadmon in jungen Jahren? Welche Basis wurde geschaffen, damit Kadmon nicht nur Schauspielerin werden durfte, sondern sich auch als Theaterdirektorin selbstständig machen konnte? Welche Netzwerke waren bereits vorhanden, um diesen Schritt zu realisieren? Wichtig erscheinen mir auch Kadmons erste Engagements als Schauspielerin, die zu der Entscheidung führten, sich nicht in das bestehende Theatersystem einzugliedern. An diese Ausführungen knüpfe ich die Analysen zum *Lieben Augustin* an. Wie bereits erwähnt, möchte ich die verfügbaren Quellen auf selbstreferentielle und ermächtigende Episoden untersuchen, um so Kadmons Subjektivierungsprozess nachvollziehen zu können. Hier sind zunächst die theaterhistorischen Quellen, anhand derer ästhetische Strategien nachvollziehbar sind, zu nennen. Die Analyse der Texte, Zeitungsausschnitte und Fotos geben Rückschlüsse auf den künstlerischen Subjektivierungsprozess. Dieser betrifft jedoch nicht nur ihr eigenes Wirken auf der Bühne, sondern auch die Interaktion mit Kolleg:innen im *Lieben Augustin*. Hier beziehe ich mich primär auf Kadmons Umgang mit jenen Männern, die das Programm und somit Kadmons Identität auf der Bühne mitgestalteten. Auch die Analyse des Zusammenwirkens des Ensembles der *Lieben Augustins*, dessen Fixpunkt Stella Kadmon war, soll hier Eingang finden. Die Hervorhebung unterschiedlicher Rollen, die Kadmon in den 1930er Jahren spielte sowie die Analyse auf textueller und performativer Ebene, liefern Erkenntnisse, wie sie weibliche (und jüdische) Handlungsspielräume umsetzte und erweiterte. Dabei rücken die männlichen Autoren des *Lieben Augustins* in den Hintergrund, um den Blick auf die ephemeren, darstellenden und weiblichen Performer:innen zu lenken.

Das folgende Kapitel widmet sich der veränderten Situation im März 1938 und somit Kadmons Flucht. Ebenfalls Eingang finden dort die Parameter der (Schein-)Ehe und die damit empfundene Abhängigkeit. Schließen möchte ich meine Ausführungen mit Kadmons Rückkehr nach Wien und einem Ausblick auf die folgende Ausrichtung des *Theaters der Courage*. So bildet die Frage, inwiefern das Exil zu einer Erschütterung von Kadmons

Bühnenidentität geführt hat, den Abschluss der Arbeit. Offen bleibt der Effekt dieser Erfahrung auf Kadmons weitere Karriere. Aus theaterwissenschaftlicher Perspektive betrifft dies die Fortführung des *Theater der Courage* sowie den Wandel des dortigen Programms. Dies wiederum gilt es auch aus zeitgeschichtlicher Sicht zu betrachten, etwa im Kontext des österreichischen Umgangs mit zurückkehrenden Vertriebenen. Gleichzeitig lässt sich auch an die Forschung zur Erinnerungskultur anknüpfen, da Kadmon im hohen Alter mit der Arbeit an der eigenen Biografie begann sowie zahlreiche Film- und Fernsehinterviews mit antifaschistischen Impetus gab.

2 Zeitgeschichtliche Kontextualisierungen 1902-1931

Stella Kadmons Leben fällt bereits vor der Gründung des *Lieben Augustins* in eine bewegte Zeit. 1902 in Wien geboren, verbrachte sie ihre Kindheit in den Ausläufern der Monarchie. 1910 bis 1916 besuchte sie die Schule, mit dem Ende des Ersten Weltkriegs begann Kadmon ihre Schauspielausbildung. Kadmons frühe Karriere erläutere ich in Kapitel 3, zunächst sollen hier die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen sowie die Topografie der Wiener Theaterszene zwischen 1902 und 1931 näher beleuchtet werden. An erster Stelle bleibt festzustellen, dass die Jahre bis zum Ersten Weltkrieg auch in Wien zahlreiche politische und militärische Krisen bedeuteten. Das politische System als solches begann sich mit der Etablierung des Parteiensystems sowie des Wahlrechts zu verändern, während gleichzeitig das Konzept des Vielvölkerstaats ins Wanken geriet.⁷⁰ Zudem grassierte unter dem Bürgermeister Karl Lueger der Antisemitismus. Diesen Aspekt werde ich an späterer Stelle beschreiben, da ich die Erfahrung antisemitischer Diskriminierung als konstituierend für Kadmons Subjektivierungsprozess halte. Anzumerken ist die hohe Ambivalenz jener Jahre, da sich Wien als Schmelztiegel unterschiedlichster Bevölkerungsgruppen ebenso zur Metropole und Kulturhauptstadt entwickelte. Während die Hoftheater die theatrale Versorgung der Oberschicht sicherstellten, boten zahlreiche Privattheater, die seit der josephinischen Schauspielfreiheit 1776 gegründet werden durften, ein Unterhaltungstheater für beinahe jeden Bezirk und jede Bevölkerungsgruppe.⁷¹ Das Bedürfnis nach einer städtischen Infrastruktur der Unterhaltung war groß, vor allem nach der eines musikalischen Unterhaltungstheaters. Mehr

⁷⁰ Vgl. Linhardt, Marion, *Residenzstadt und Metropole: Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858-1918)*, Tübingen: Niemeyer 2006, S. 25.

⁷¹ Vgl. Hadamowsky, Franz, *Wien - Theatergeschichte: von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, Wien: Jugend und Volk Verlag 1988, S. 453.

als 15 Wiener Bühnen spezialisierten sich auf die Operette.⁷² Gleichzeitig eröffneten Varietés, wie etwa das *Apollotheater* 1904, die Gastronomie, Tanz, Artistik und jegliche Auswüchse der Vergnügungskultur vereinten.⁷³ Ein ähnliches buntes musikalisches Repertoire in intimeren Rahmen versprachen auch die ersten Kabaretts, wie etwa *Die Hölle* im Souterrain des *Theaters an der Wien*, in der auch Fritz Grünbaum wirkte.⁷⁴ In diesem Umfeld überrascht es kaum, dass Kadmon, die aus einer musischen Familie stammte, in jene Unterhaltungsindustrie einsteigen wollte. Um das Jahr 1908 absolvierte sie ein Vortanzen für die Wiener Hofoper und wäre aufgenommen worden, hätte der Vater dies nicht verboten, da Tänzerinnen in seinen Augen Maitressen der Adligen seien.⁷⁵ Somit besaß Kadmon bereits als Kind eine Affinität zum Tanz, einer körperlichen Ausdrucksform, der das Stigma von sexuellen Dienstleistungen anhaftete. Diese patriarchalen Perspektive des Vaters, der *Male Gaze*, zeigte Kadmon das geltende Blickregime auf. Weibliche Körper auf einer Bühne wurden sexualisiert, bewertet und unterworfen. Gleichzeitig begünstigte das kulturelle Klima Wiens stetige Theatergründungen – ob sie nun erfolgreich waren oder nicht. Der Erfolg des seit Mitte des 19. Jahrhunderts existierenden Unterhaltungsgenres, mit der Operette als Dreh- und Angelpunkt, ließ auch kleinere Theaterunternehmungen entstehen. Die Gründung einer eigenen Bühne wie die des *Lieben Augustins* stellte somit ein beinahe alltägliches Phänomen dar und speiste sich ebenso aus Kadmons Ablehnung des institutionalisierten und kommerziellen Theaters.

2.1 Das Rote Wien zwischen Utopie und kultureller Prekarität

Während des Ersten Weltkriegs absolvierte Kadmon ihre Schulausbildung und wurde durch die Konfrontation mit Verwundeten insofern politisiert, indem sie sich fortan als Pazifistin identifizierte.⁷⁶ Aus der Zeit zwischen dem Schulabschluss 1916 und dem Beginn ihrer Schauspielausbildung liegen kaum Daten vor. Kadmon studierte ab dem Winter 1919 bis 1922 an der damaligen *Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst* Schauspiel bei Armin Seydelmann.⁷⁷ Somit wurde Kadmon in ihrer Studienzeit sowie in den Anfangsjahren ihrer Karriere im Roten Wien sozialisiert. In Anlehnung an die obigen Ausführungen möchte ich zum Einstieg Helmut Konrad zitieren:

⁷² Vgl. Linhardt, *Residenzstadt und Metropole*. S. 26.

⁷³ Vgl. Ebd., S. 37.

⁷⁴ Vgl. Ebd., S. 115.

⁷⁵ Vgl. Mandl, *Cabaret und Courage*, S. 17f.

⁷⁶ Vgl. Ebd., S. 21. Ungeklärt bleibt die Frage, ob Kadmons engere Familie, wie ihr Vater oder ihr älterer Bruder, im Ersten Weltkrieg an der Front dienten.

⁷⁷ Archiv der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien, 3.1.1.08 Matrikelbuch, Bd. 8, 150 (S. 140).

„Das Rote Wien wäre ohne die kulturelle und intellektuelle Hochblüte der Jahrhundertwende undenkbar gewesen, es ist zu keinem geringen Teil auch Erbe jener großen Zeit. Gleichsam als notwendige andere Seite der Medaille hat es aber schon vor dem Ersten Weltkrieg zu wachsen begonnen.“⁷⁸

Ab 1911, nach dem Tod des christsozialen Karl Luegers, besaßen die Sozialdemokrat:innen die parlamentarische Mehrheit in Wien, die jedoch keine inhaltlich einheitliche Richtung vorgaben.⁷⁹ Hier wirkte der Erste Weltkrieg als Katalysator, der, laut Konrad, ein schnelles, soziales und aufgeklärtes Krisenmanagement verlangt habe.⁸⁰ Im letzten Kriegsjahr herrschte in Wien das Elend. In der ersten Jahreshälfte kam es aufgrund der katastrophalen Versorgungslage zu Streiks der Soldaten und Arbeiter:innen, ab dem Herbst wütete die Spanische Grippe. Trotz eines kurzfristigen Kontrollverlustes sei es der SDAP (Sozialdemokratische Arbeiterpartei) schlussendlich gelungen, jene Mobilisierung der Massen zu kanalisieren und die absolute Mehrheit der Gemeinderatswahlen im Mai 1919 herbeizuführen.⁸¹ Diese Mehrheit blieb jedoch auf Wien beschränkt, im Parlament des Bundes geriet die Sozialdemokratie 1920 in die Opposition. Gleichzeitig brach die Einheit zwischen Wien und Niederösterreich entzwei, sodass Wien ab 1922 als eigenes Bundesland mit autonomen Rechten in der Gesetzgebung ausgestattet war. Zu betonen bleibt, dass das Rote Wien ein kommunales Experiment darstellte. Die Divergenz zu den Mehrheitsverhältnissen im Bund mussten zwangsläufig zu Spannungen zwischen der von der SDAP regierten Hauptstadt und den Christsozialen führen.⁸² Dies betraf unter anderem die Steuerpolitik, die Finanzstadtrat Hugo Breitner bis 1932 rigoros reformierte. Er erhöhte die Steuerlast vor allem für die Oberschicht, etwa durch die Lohnsummensteuer oder gesteigerte Abgaben auf Grundeigentum und jegliche Luxusgüter.⁸³ Jene Erträge flossen in unterschiedlichste Projekte, allen voran den sozialen Wohnungsbau, der der Prekarität Einhalt gebieten sowie Arbeitsplätze schaffen sollte und so zum nachhaltigsten Vorhaben der SDAP wurde.⁸⁴ Des Weiteren fokussierte sich die

⁷⁸ Konrad, Helmut., „Das Rote Wien. Ein Konzept für eine moderne Großstadt?“, in: ... *der Rest ist Österreich. Das Werden der Ersten Republik (Bd. II)*, hrsg. v. Konrad, Helmut, Maderthaner, Wolfgang, Wien: Gerolds 2008, S. 223–240, S. 425.

⁷⁹ Vgl. Ebd., S. 429.

⁸⁰ Vgl. Schwarz, Werner Michael, Spitaler Georg, Wikidal, Elke (Hrsg:innen), *Das Rote Wien. 1919-1934. Ideen, Debatten, Praxis*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Wien Museum, Basel: Birkhäuser 2019., S. 21.

⁸¹ Vgl. Konrad, „Das Rote Wien. Ein Konzept für eine moderne Großstadt?“, S. 431.

⁸² Vgl. Schwarz, Spitaler, Wikidal, *Das Rote Wien. 1919-1934. Ideen, Debatten, Praxis*, S. 29.

⁸³ Vgl. Konrad, „Das Rote Wien. Ein Konzept für eine moderne Großstadt?“, S. 433.

⁸⁴ Vgl. Ebd., S. 435f.

Stadtregierung auf eine flächendeckende Familienfürsorge, Hygienisierung, Bildungsgerechtigkeit sowie eine Demokratisierung der Kultur und des Sports für die breite Bevölkerung. Da sämtliche Lebensbereiche von der Sozialdemokratie durchdrungen waren, war diese im Alltag der Menschen stets präsent – ohne jedoch Gegner:innen auszuschließen, die aufgrund der demokratischen Regierung ebenfalls geduldet wurden.⁸⁵ Besonders Kadmons Bruder Otto engagierte sich für eine linke Politik. Es war bereits mit 18 Jahren polizeibekannt und später Mitglied der KPÖ sowie der Roten Hilfe.⁸⁶ Auch Stella Kadmon nahm bis zu dem Verbot der SDAP 1933 an den Kundgebungen des 1. Mai teil, welche als große Symbolfeiern der sozialdemokratischen Ideologie dienten.⁸⁷

Zu den Reformen des Roten Wiens zählte auch eine sukzessive Gleichstellung der Frau, welche ab 1918 wählen und ab 1919 uneingeschränkt studieren durfte. Das sozialdemokratische Frauenbild sah eine junge, autonome Weiblichkeit vor, die Mutter oder berufstätig sein konnte, „den Kindern eine Freundin, dem Mann eine Kameradin“.⁸⁸ Frauen waren Teil des Parlaments und kämpften für Selbstbestimmungsrechte, beispielsweise für das Recht des Schwangerschaftsabbruchs. Dennoch spielten sich solche Vorstöße in einem heteronormativen Setting ab, so blieb etwa Homosexualität weiterhin kriminalisiert.⁸⁹ Jener Idealtypus der sozialdemokratischen Frau war Teil einer Kleinfamilie und lasterfrei - mit dem stereotypen Weiblichkeitsbild der 1920er Jahre, dem vergnügungssüchtigen Flapper, hatte sie wenig gemein.⁹⁰ Dennoch eröffnete sich erstmals die Idee einer gleichberechtigten Beziehung zwischen Mann und Frau. So schlussfolgerte die Individualpsychologin Sofie Lazarsfeld, dass nur ein „sicherer Mann“ nicht davor zurückschreke, es mit einer „gleichwertigen oder gar überlegenen Frau“ aufzunehmen.⁹¹ Es entstand eine Perspektive, aus der heteronormative

⁸⁵ Vgl. Ebd. S. 439f.

⁸⁶ Vgl. „Die Jugendlichen Antifaschisten“, in: *Neues Wiener Tagblatt*, Nr. 212, 04.08.1925, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=19250804&seite=6&zoom=33&query=%22otto%2Bkadmon%22&ref=anno-search>, letzter Zugriff am 13.07.2024, S. 5-6, S. 6.

⁸⁷ Vgl. Bolbecher, Sieglinde, „Vom „Lieben Augustin“ zum „Theater der Courage“ – Erinnerung an Stella Kadmon“, in: *Die Welt des Jura Soyfer*, hrsg. v. d. Jura-Soyfer-Gesellschaft in Zsarb. mit d. Theodor-Kramer-Gesellschaft, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1991, S. 99-114, S. 106.

⁸⁸ Vgl. Schwarz, Spitaler, Wikidal, *Das Rote Wien. 1919-1934. Ideen, Debatten, Praxis*, S. 52.

⁸⁹ Vgl. Pilz, Katrin, „Sexualität“, in: *Das Rote Wien. Schlüsseltexte der Zweiten Wiener Moderne 1919–1934*, hrsg. v. McFarland, Rob, Spitaler, Georg, Zechner, Ingo, Berlin, Boston: De Gruyter 2020, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9783110641622-015>, letzter Zugriff am 13.07.2024, S. 317-339, S. 318.

⁹⁰ Vgl. Yazdanpanah, Marie-Noëlle, Veronika Duma, „Die „neue Frau“ und Frauenrechte“, in: *Das Rote Wien. Schlüsseltexte der Zweiten Wiener Moderne 1919–1934*, hrsg. v. McFarland, Rob, Spitaler, Georg, Zechner, Ingo, Berlin, Boston: De Gruyter 2020, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9783110641622-014>, letzter Zugriff am 13.07.2024, S. 294-316, S. 294.

⁹¹ Pilz, „Sexualität“, S. 331.

Machtverhältnisse neu zu verhandeln waren. Diese Idee einer Begegnung auf Augenhöhe ist für Theater, Revue und Kabarett, deren Inhalte sowie Produktionsbedingungen mit sexuellen Anspielungen, Stereotypen und Blickrichtungen operierten, nicht zu verachten. Nichtsdestotrotz waren Frauen aufgrund der Mehrfachbelastung in Lohn- sowie Carearbeit zu Beginn der Wirtschaftskrise besonders hart getroffen.⁹² Spätestens ab 1934 propagierte der Ständestaat wieder ein reaktionäres Frauenbild. 1931, in den Ausläufern des Roten Wiens, war jedoch ein Möglichkeitsraum für Kadmon entstanden, sich als Theaterleiterin zu etablieren und diese Position auch mit der Diktatur ab 1934 nicht aufgeben zu müssen.

Das Theater geriet jedoch trotz der hohen Kulturaffinität der Sozialdemokrat:innen bereits in den 1920er Jahren in eine handfeste Krise. Die Luxussteuer umfasste auch eine Lustbarkeitsabgabe, die bis 1939 jegliche Aufführung reglementierte. Zwar wurde 1919 die *Sozialdemokratische Kulturstelle* gegründet, die jedoch vor allem auf die Förderung eines sozialistischen Agitationstheater abzielte, wie das *Politische Kabarett* oder auch von Lai:innen betriebenes Arbeitertheater.⁹³ Konkurrierend blieben etwa das *Burgtheater*, welches auf seine „Klassiker“ pochte sowie das *Theater in der Josefstadt*, welches als „barockes Stiltheater“ die politische Vereinnahmung verweigerte.⁹⁴ Somit blieben, auch durch die fehlende Förderung der SDAP, Theater und Unterhaltung weiterhin getrennte und konkurrierende Räume. Theaterformen wie die Revue, das Varieté oder das Kino galten als steuerpflichtiges Konsumvergnügen. Der hohe Anteil der Privattheater in Wien (und auch das *Burgtheater*) sahen sich angesichts dieser finanziellen Lage einer handfesten Krise ausgesetzt, da Unterhaltung für viele Menschen unerschwinglich wurde. 1925 rechtfertigte Hugo Breitner seine Steuerpolitik vor dem *Wiener Bühnenverein* mit einem Artikel in der *Arbeiterzeitung*. Darin schilderte er die Steuerlast als unabdingbar, um Kriegsschäden auszugleichen. Zudem herrsche ein Ungleichgewicht zwischen der Bevölkerungszahl und deren Finanzkraft sowie der stetig steigenden Anzahl an Unterhaltungsbetrieben. Die unzulängliche Geschäftsführung der Theater sowie das Starsystem seien ebenso maßgeblich für die finanziellen Krisen.⁹⁵ Dieser Konflikt setzte sich bis in die 1930er Jahre fort, Theater blieb ein Spekulationsobjekt.

⁹² Vgl. Yazdanpanah, „Die „neue Frau“ und Frauenrechte“, S. 294.

⁹³ Vgl. Lambert, Richard, „Theater“, in: *Das Rote Wien. Schlüsseltexthe der Zweiten Wiener Moderne 1919–1934*, hrsg. v. McFarland, Rob, Spitaler, Georg, Zechner, Ingo, Berlin, Boston: De Gruyter 2020, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9783110641622-028>, letzter Zugriff am 13.07.2024, S. 641-666, S. 641f.

⁹⁴ Vgl. Ebd., S. 642, 663.

⁹⁵ Breitner, Hugo, „Lustbarkeitsabgabe und Theaterkrise“, in: *Arbeiter Zeitung*, Nr. 87, 29.03.1925, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=aze&datum=19250329&seite=9&zoom=33>, letzter Zugriff am 13.07.2024, S. 9.

Zusätzlich führten Kollektivvertragsverhandlungen zu Unmut zwischen den Direktionen und Angestellten.⁹⁶ So musste 1935 das Unterrichtsministerium eine Krisensitzung zur Rettung der strauchelnden Theater einberufen und Steuererleichterungen für die großen Häuser einrichten. Als die Kulturstelle 1937 ihre Souveränität an die Partei Dollfuß verlor und eine „Reinigung des Theaterbetriebs“ angeordnet wurde, stand die reiche Theaterkultur Wiens bereits vor dem Abgrund.⁹⁷ Da die Demokratie jegliche Auseinandersetzung mit szenischen Formen zugelassen hatte, pendelte die Rollen der Wiener Theater während der Ersten Republik somit zwischen bürgerlichem Staatstheater, politischer Aufklärung sowie der Vergnügungslust.⁹⁸ Die hohe Steuerlast sowie die Inflation ab 1924 führten jedoch gleichzeitig zu einer hohen Prekarität der Kulturschaffenden. Weiters bremste die Veränderung der politischen Lage in den 1930er Jahren die kulturelle Blüte. 1933 katapultierte der Eisenbahner-Streik das Parlament in die Beschlussunfähigkeit. Infolgedessen nutzte Engelbert Dollfuß, der seit dem Vorjahr Bundeskanzler war, das Ermächtigungsgesetz von 1917, um eine erneute Tagung des Nationalrats zu verhindern. Nach den Februarkämpfen 1934 löste der Austrofaschismus die Demokratie ab, da nun beinahe alle Gesetze per Ermächtigungsgesetz beschlossen wurden.⁹⁹ Das daraus resultierende Verbot der SDAP meinte auch, dass Wien kein eigenständig regiertes Bundesland bleiben konnte. Bereits seit 1931 war der Finanzhaushalt Wiens durch die Aufgabenteilung im Bund erheblich destabilisiert worden, was durch weitere Notverordnungen dazu führte, dass nicht nur der soziale Wohnungsbau ab 1934 nicht mehr tragbar war.¹⁰⁰ Mit der Maiverfassung führte das Regime eine Zensur ein, die sich primär gegen sozialdemokratische Meinungsäußerungen und Vereinigungen richtete.¹⁰¹ Man strebte ähnlich wie in Deutschland eine Gleichschaltung der Kultur an, sprach dem Burgtheater eine patriotische, „kulturpolitische Funktion des Deutschtums“ zu.¹⁰² Ebenso fußte die Ideologie

⁹⁶ Vgl. Fuhrich, Edda, „Schauen Sie sich doch in Wien um! Was ist von der Theaterstadt übriggeblieben?“ Zur Situation der großen Wiener Privattheater“, in: *Verspielte Zeit: österreichisches Theater der dreißiger Jahre; [Symposion im Rahmen der Wiener Festwochen vom 14. bis 16. Juni 1996 im Museumsquartier in Wien]*, hrsg. v. Haider-Pregler, Hilde, Wien: Picus Verlag 1997, S. 106-124, S. 106.

⁹⁷ Vgl. Ebd., S. 113.

⁹⁸ Vgl. Danielczyk, Julia, Peter, Birgit, „Zufluchtsort Theater. Theaterstadt Wien 1918-1920“, in: *... der Rest ist Österreich. Das Werden der Ersten Republik (Bd. II)*, hrsg. v. Konrad, Helmut, Maderthaner, Wolfgang, Wien: Gerolds 2008, S. 197-218, S. 198.

⁹⁹ Vgl. Suttner, Andreas, *Das schwarze Wien: Bautätigkeit im Ständestaat 1934-1938*, Wien: Böhlau, 2017, S. 20.

¹⁰⁰ Vgl. Ebd., S. 40.

¹⁰¹ Vgl. Staudinger, Anton, „Kulturpolitik des Politischen Katholizismus“, in: *Verspielte Zeit: österreichisches Theater der dreißiger Jahre; [Symposion im Rahmen der Wiener Festwochen vom 14. bis 16. Juni 1996 im Museumsquartier in Wien]*, hrsg. v. Haider-Pregler, Hilde, Wien: Picus Verlag 1997, S. 34-46, S. 36.

¹⁰² Vgl. Hüttner, Johann, „Die Staatstheater in den dreißiger Jahren. Kunst als Politik – Politik in der Kunst“, in: *Verspielte Zeit: österreichisches Theater der dreißiger Jahre; [Symposion im Rahmen der Wiener Festwochen vom 14. bis 16. Juni 1996 im Museumsquartier in Wien]*, hrsg. v. Haider-Pregler, Hilde, Wien: Picus Verlag 1997, S. 60-76, S. 69.

auf antidemokratischen, antisemitischen, völkischen und klerikalen Ansichten auf, die mit jenen Deutschlands oder Italiens verglichen werden können.¹⁰³ Die Mechanismen der NS-Diktatur setzten sich bis 1938 in Österreich nicht in gleicher Härte durch, sind jedoch intentional identisch und daher nicht zu verharmlosen.¹⁰⁴ Gewalt, Diskriminierung sowie gezielte Verfolgung von Gegner:innen waren an der Tagesordnung. Dies ändert sich 1936 mit dem Juli-Abkommen und den schlussendlichen Erfolgen des NS-Regimes, die Machtübernahme einzuleiten. So waren beispielsweise die nationalsozialistischen „Rassengesetze“ bald auch auf österreichischen Bühnen anzuwenden.¹⁰⁵ In Bezug auf Kadmon lassen sich jene zwölf Jahre beginnend mit ihrer Ausbildung bis zur Gründung des *Lieben Augustins* als eine äußerst dynamische und ambivalente Zeit beschreiben. In ihrer Kindheit erlebte sie die Hochblüte der Wiener Moderne sowie deren Zerfall durch den Ersten Weltkrieg. Danach vollzog sich ihre Sozialisierung als junge Frau sowie die Etablierung als Schauspielerin im Roten Wien. Einerseits bedeutete dies, Demokratie, Meinungsfreiheit, eine lebendige Kulturbranche sowie Tendenzen der geschlechtlichen Emanzipation zu erfahren. Gleichzeitig schwelte der Antisemitismus. Ebenso gehörten finanzielle Nöte und ständiger Konflikt auf den Straßen zum Alltag. Als maßgeblich für die Gründung des eigenen Theaters ist die Ambivalenz aus prunkvollen Revuen und kleineren Theaterunternehmungen, die sich wider aller Umstände beweisen mussten, zu bewerten. Retrospektiv betrachtet, bildete die Kulturbranche in Wien an sich einen Identifikationsfaktor, während sich analog dazu die Prekarität der Künstler:innen, die nicht in das Unterhaltungssystem passten, in die Ideologie der Arbeiter:innenpartei einreichte. Kadmon gelang es, sich ein großes Netzwerk aufzubauen, während wohl die Geisteshaltung des Roten Wiens auch die Idee einer kollektiven Theaterführung aufkommen ließen. Darauf möchte ich in den folgenden Kapiteln näher eingehen und diese Thesen in die Verhältnissen der Kabarettszene genauer einordnen.

¹⁰³ Vgl. Talos, Emmerich, „Das austrofaschistische Herrschaftssystem“, in: *Austrofaschismus: Politik, Ökonomie, Kultur 1933 - 1938*, hrsg. v. Tálos, Emmerich, Neugebauer, Wolfgang, Wien: Lit-Verl. 2014 (7. Auflage), S. 394-421, S. 400.

¹⁰⁴ Vgl. Ebd., S. 409.

¹⁰⁵ Vgl. Volsansky, Gabriele, „Die „Affaire Wenter“, Zum Verhältnis austrofaschistischer Kulturpolitik und Nationalsozialismus“, in: *Verspielte Zeit: österreichisches Theater der dreißiger Jahre; [Symposium im Rahmen der Wiener Festwochen vom 14. bis 16. Juni 1996 im Museumsquartier in Wien]*, hrsg. v. Haider-Pregler, Hilde, Wien: Picus Verlag 1997, S. 47-59, S. 51.

2.2 Im Kontrast: Misogynie und Antisemitismus

Ich widme dem Wiener Antisemitismus der Zwischenkriegszeit hier einen eigenen Abschnitt, um intersektional verschränkte Diskriminierungsdiskurse, in denen Misogynie und Antisemitismus aufeinandertreffen, hervorzuheben. Da der Fokus der Arbeit auf vergeschlechtlicher Diskriminierung liegt, möchte ich im Zuge dessen die Diversität des jüdischen Lebens ausdrücklich betonen, beispielsweise in Bezug auf die Religionsausübung. Die folgenden Schilderungen sollen Akkulturations- und auch Assimilationsprozesse nicht homogenisieren, sondern Hinweise auf Kadmons individuelle Lebensrealität geben. Somit müssen Verkürzungen stattfinden, die den Facettenreichtum sowie die historische Multidimensionalität des Themas stets mitdenken wollen.

Der Antisemitismus in Wien wurde mit Karl Luegers Amtsantritt 1897 Teil der politischen Agenda. Xenophobie sowie Ideologien des Nationalstaats integrierten sich in den jahrhundertealten religiösen Antisemitismus.¹⁰⁶ Die Ausgrenzung der jüdischen Bürger:innen ist untrennbar mit der Wiener Stadtgeschichte verwoben. Die Emanzipation, welche Ende des 18. Jahrhunderts einsetzte, war eine politisch erzwungene Integration, um antisemitischen Sondergesetzen zu entgehen.¹⁰⁷ Diese Assimilation allerdings mit einer Negation des jüdischen Bewusstseins zu vergleichen, entlarvt sich als Irrglaube. Vielmehr bedeutete dies die Entwicklung einer spezifisch jüdischen Identität, die auf Akkulturationsprozesse reagierte.¹⁰⁸ So stellte etwa der verbreitete Österreichpatriotismus eine Assimilationsstrategie von akkulturierten Juden und Jüdinnen dar.¹⁰⁹ Unabhängig von der Ausformung des eigenen Identitätsverständnisses wurde eine jüdische Identität in der Zwischenkriegszeit nichtsdestotrotz mehrheitlich als das „Andere“ gelabelt und diskriminiert. Somit ließen die Entmachtung Luegers sowie die rote Stadtregierung ab 1910 auf eine Mäßigung der Lage hoffen. Allerdings verhielt sich die SDAP im Umgang mit der antisemitischen Vergangenheit

¹⁰⁶ Vgl. Lichtblau, Albert, „Antisemitismus 1900–1938. Phasen, Wahrnehmung und Akkulturationseffekte“, in: *Wien und die jüdische Erfahrung 1900-1938: Akkulturation - Antisemitismus - Zionismus*, hrsg. v. Stern, Frank, Eichinger, Barbara, Wien: Böhlau, 2009, DOI: [10.26530/oapen_437175](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63717-p0041-9), letzter Zugriff am 10.07.2024, S. 39-58, S. 40.

¹⁰⁷ Vgl. Beller, Steven, „Was nicht im Baedeker steht. Juden und andere Österreicher im Wien der Zwischenkriegszeit“, in: *Wien und die jüdische Erfahrung 1900-1938: Akkulturation - Antisemitismus - Zionismus*, hrsg. v. Stern, Frank, Eichinger, Barbara, Wien: Böhlau, 2009, DOI: [10.26530/oapen_437175](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63717-p0041-9), letzter Zugriff am 10.07.2024, S. 1-16, S. 4.

¹⁰⁸ Ebd., S. 5.

¹⁰⁹ Vgl. Raggam-Blesch, Michaela, „Being different where being different was definitely not good“ Identitätskonstruktionen jüdischer Frauen in Wien, in: *Wien und die jüdische Erfahrung 1900-1938: Akkulturation - Antisemitismus - Zionismus*, hrsg. v. Stern, Frank, Eichinger, Barbara, Wien: Böhlau, 2009, DOI: [10.26530/oapen_437175](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63717-p0041-9), letzter Zugriff am 10.07.2024, S. 257-276, S. 271.

höchst ambivalent. Einerseits vereinnahmte sie den Antisemitismus als einzige der großen Parteien nicht programmatisch, auch da sich ein Großteil der Parteispitze aus jüdischen Politikern und Akademikern zusammensetzte.¹¹⁰ Dennoch positionierte sich die SDAP nicht klar und verwendete antisemitische Stereotype, um keine Wähler:innen zu verlieren. Diese Unentschlossenheit nutzten rechten Parteien, um das Feindbild des Roten Wiens mit antisemitischer Hetze aufzuladen. Die antisemitische Gewalt setzte sich somit in den 1920er Jahren fort. Ausschreitungen an Universitäten nahmen zu, touristische Orte verhängten Verbote und vor allem galizianische Juden und Jüdinnen, die im Ersten Weltkrieg geflohen waren, erlebten systematische Diskriminierung.¹¹¹ Jene Gewalt der Straße, die oft beinahe willkürlich aufgrund von Äußerlichkeiten passierte, habe unter anderem in dem Versuch gemündet, sich und die eigene jüdische Identität unsichtbar zu machen.¹¹² Eine neue Eskalationsstufe bildete beispielsweise der Mord an Hugo Bettauer. Der Verleger und Journalist veröffentlichte 1922 den Roman „Die Stadt ohne Juden“ und wurde 1925 von einem Sympathisant der NSDAP erschossen.¹¹³

Auch die Mitglieder der Familie Kadmon waren in die jüdische Gemeinschaft angebunden. Obwohl sich Kadmon in späteren Schilderungen primär als Wienerin und nicht als jüdisch identifizierte, verweist das Drehbuch zu einer ORF-Doku auf eine Szene aus ihrer Kindheit.¹¹⁴ Darin befindet sich die Familie auf Sommerfrische, ein Junge beschimpft den jüngeren Bruder Otto Kadmon mit den Worten „Jud, Jud, spuck in Hut, sag‘ deiner Mutter es schmeckt gut“, worauf der Kadmons Vater den Angreifer ohrfeigt. Die besorgte Großmutter schreitet ein, man müsse schnell und leise nach Hause gehen, da dies sonst in ein „Pogrom“ ausarten könne. Damit wird klar, dass Kadmons Familie durchaus antisemitischer Diskriminierung ausgesetzt war. Die Tatsache, dass jene Szene nicht in der finalen Dokumentation zu sehen ist, beweist die hohe Ambivalenz des Umgangs mit der eigenen erinnerten Identität.¹¹⁵ Deutlich wird dies

¹¹⁰ Vgl., Ebd., S. 64, 71.

¹¹¹ Vgl. Lichtblau, „Antisemitismus 1900–1938. Phasen, Wahrnehmung und Akkulturationseffekte“, S. 44.

¹¹² Vgl. Ebd., S. 50f.

¹¹³ Vgl. Lambert, Richard, Waldner, Gernot, „Literatur“, in: *Das Rote Wien: Schlüsseltexte der Zweiten Wiener Moderne 1919–1934*, hrsg. v. McFarland, Rob, Spitaler, Georg, Zechner, Ingo, Berlin, Boston: De Gruyter 2020, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9783110641622-028>, letzter Zugriff am 13.03.2025, S. 617–640, S. 324f.

¹¹⁴ Vgl. Krause, Cornelia, Palma, Bernd, *Stella Kadmon. Die Doyenne der Wiener Kleinkunst*, Drehbuch Jän. 1981, in: Theatermuseum Wien, Nachlass Stella Kadmon, E 4821, VM 2353 Kad, S. 3.

¹¹⁵ Annehmbar ist ebenso, dass der ORF in den 1980er Jahren eine Positionierung zum Holocaust vermeiden wollte. Die tatsächliche Doku setzt erst mit Kadmons Besuch in der Berliner Katakomben ein, im Drehbuch etwa auf S. 14, Kindheit, Jugend sowie frühere Karrierejahre fehlen, vgl. *Mutter Courage, Stella Kadmon. Ein Porträt*, R.: Hetzer, Koschka, Krauss, Cornelia, Palma, Bernd, in: ORF Archiv MARCO, 03.12.1981, 00:01:35min.

etwa auch am Beispiel des älteren Bruders Richard Kadmon. Dieser war Mitglied und erfolgreicher Ringer der *Hakoah*, einem jüdischen Sportverein, der zionistische Ideale vertrat. Die *Hakoah*, in der nicht-jüdische Sportler:innen nur als Trainer:innen zugelassen waren, habe sich dennoch ebenso als österreichischer Verein begriffen, der einer breiten Öffentlichkeit sichtbar gewesen sei.¹¹⁶ Als Kraftsportler konterkarierte Richard Kadmon den antisemitischen Vorwurf der körperlichen Schwäche gegenüber männlich gelesenen jüdischen Personen. Der männliche jüdische Körper wurde feminisiert und etwa mit an Tuberkulose erkrankten Schauspielerinnen verglichen, um sie als außerhalb des erwünschten gesellschaftlichen Diskurses zu markieren.¹¹⁷ Stella Kadmon stellte sich in ihren frühen Karrierejahren ebenso einer jüdischen Sichtbarkeit, indem sie explizit jüdische Rollen spielte, die mit diskriminierenden und sexualisierenden Stereotypen bedacht waren. Abseits des theatralen Diskurses kam eine Studie der Austrian Heritage Collection in den 1990er Jahren zu dem Ergebnis, dass unter den Überlebenden der Shoa deutlich mehr Männer als Frauen antisemitische Erfahrungen gemacht hätten.¹¹⁸ Dennoch waren Frauen ebenso betroffen. Allerdings verschränkte sich die Diskriminierung oft mit misogynen Vorurteilen, wie Karin Stögner betont. Während die Religion als gesellschaftskonstituierender Faktor verblasst sei, hätten *Gender* und *Race* jenen Platz als stabilisierende Ordnungsinstanzen eingenommen.¹¹⁹ So verwundert es nicht, dass die Emanzipationsbestreben der jüdischen sowie weiblichen Bevölkerung als Bedrohung wahrgenommen wurden. Es vereinigten sich Stereotype, in denen die Frau entweder als vermännlichte Intellektuelle oder als „Hure“ gelesen wurde mit jenen der unberechenbaren „schönen Jüdin“. ¹²⁰ Zuschreibungen einer verschwenderischen, faulen und geldgierigen Person stilisierten ein antisemitisches und misogynen Feindbild im Sinne des allgegenwärtigen Konsumgedankens. Stögner zieht hier eine Verbindungslinie zwischen dem Sexappeal und dem Appell zum Kauf einer Ware – einer Beobachtung, der gerade im Kontext der Revue beizupflichten ist.¹²¹ Zudem stellt die Sorge vor entgrenzter Sexualität, Lüsterheit sowie das Stereotyp der Geldgier essenzielle Tropen des Antisemitismus dar. Stögner

¹¹⁶ Vgl. Bunzl, John, „Hakoah Wien: Gedanken über eine Legende“, in: *Emanzipation durch Muskelkraft: Juden und Sport in Europa*, hrsg. v. Brenner, Michael, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2006, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.13109/9783666569920.111>, letzter Zugriff am 25.07.2024, S. 111–120, S. 115f.

¹¹⁷ Vgl. Wagner, Philipp, „„Schejne Körper“ Jüdische Körper als Brennpunkte antisemitischer Stereotype“, in: *...mehr als ein Sportverein*, 100 Jahre *Hakoah* Wien 1909 – 2009, hrsg. v. Betz, Susanne Helene, Löscher, Monika, Schölnberger, Pia, Innsbruck: Studienverlag 2009, S. 37–47, S. 43.

¹¹⁸ Vgl. Lichtblau, „Antisemitismus 1900–1938. Phasen, Wahrnehmung und Akkulturationseffekte“, S. 49.

¹¹⁹ Vgl. Stögner, „Antisemitisch-misogyne Repräsentationen und die Krise der Geschlechtsidentität im Fin de Siècle“, S. 240f.

¹²⁰ Vgl. Ebd. S. 230.

¹²¹ Vgl. Ebd., S. 240.

beschreibt weiterhin, dass die Uneindeutigkeit des weiblichen Geschlechts sowie des Jüdisch-Seins entscheidend dazu beigetragen hätten, jene Menschen als unauthentisch und unkontrollierbar zu verunglimpfen.¹²² Die (jüdische) Frau sei zu einer modernen Hexe stilisiert worden, die mit Waffen kämpfe, die niemand hätte zuordnen können.¹²³ Beispielhaft erwähnt Stögner die Figur der Lulu. Lulu repräsentiere den sexbesessenen Vamp, der sich jedem männlichen Zugriff verwehre und durch die eigene Lust ins Verderben stürze.¹²⁴ Jenem Rollentypus war Stella Kadmon gerade in ihren frühen Karrierejahren verpflichtet, wie später zu erläutern ist. Das Rollenbild des Vamps, welches sich um die Jahrhundertwende formte, spiegelte eine moderne Verführerin. In Anlehnung an den biblischen Sündenfall entzog sich der Vamp christlichen Moralvorstellungen und zielte auf eine „Gefährdung des männlichen Selbstverständnisses“ ab.¹²⁵ Dies unterstreicht Stögners argumentative Verbindung zwischen Antisemitismus und Misogynie. Gleichzeitig bot der Vamp die Subversion patriarchaler Normalvorstellungen und changierte somit zwischen der Dämonisierung des Weiblichen und dem Potenzial weiblicher Selbstermächtigung. Besonders deutlich wird dies in einer Lesart, die den Vamp als Vereinigung der Stereotypen der Femme Fatal und des weiblichen Vampirs deutet. Der Zusammenschluss aus der aktiven Gefahr des Vampirs und der passiven, „automatischen“ Verlockung der Femme Fatal verlieh dem Vamp emanzipatorische Kraft.¹²⁶ Aufgrund dieser Wandlungsfähigkeit blieb der Vamp dem Zeitgeist angepasst. In den 1920er Jahren wich der selbstzerstörerische, sexuelle Kontrollverlust einer bewussten Intelligenz, der „Lust an der Inszenierung ihrer Weiblichkeit“.¹²⁷ Dennoch birgt der Vamp neben dieser Öffnung weiblicher Handlungsräume den Widerspruch, dass die Frau erst durch die Erfüllung des *Male Gaze* und durch den handlungsunfähig gewordenen Mann existieren könne.¹²⁸ Legt man diese theoretischen Thesen mit den angeführten Episoden aus Kadmons Leben übereinander, muss angenommen werden, dass die von Stögner beschriebene doppelte Diskriminierung aus Antisemitismus und Misogynie Kadmon begleitete. Zugleich bot die Rolle des Vamps sowie die damit einhergehende subversive Erfüllung von Stereotypen eine Strategie, dieser Marginalisierung zu entgehen.

¹²² Vgl. Ebd., S. 243f.

¹²³ Vgl. Ebd., S. 252.

¹²⁴ Vgl. Ebd., S. 247.

¹²⁵ Vgl. Müller Robert, „Von der Kunst der Verführung: der Vamp“, in: *Diesseits der "Dämonischen Leinwand"* Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino, hrsg. v. Koebner, Thomas, München: Text + Kritik 2003, S. 259-281, S. 259f.

¹²⁶ Vgl. Ebd., 261.

¹²⁷ Ebd., 269, 277.

¹²⁸ Vgl. Ebd., S. 277.

Die verschränkten Diskriminierungen des Jüdischen und Weiblichen lassen sich im Kontext des Theaters der 1920er Jahre auch mit einem gesteigerten Exotismus begründen. Im institutionellen Theater war etwa der Topos der Salome charakteristisch, in der sich ein weiteres Mal die Angst vor „vermännlichten Frauen im Rausch der Revolution“ manifestierte.¹²⁹ Auch das unterhaltende Theater reproduzierte Rassismen und Exotismen, beispielsweise in Bezug auf die Jazzmusik, den Wiener Skandal um Josephine Baker oder die Oper *Jonny spielt auf*.¹³⁰ Der rassifizierte Körper war fester Bestandteil der Revue- und Operettenbühne. Marion Linhardt beschreibt in ihren Ausführungen über jüdische Repräsentationen in der frühen Wiener Operette das Unterhaltungstheater als Körpertheater, das Sprechtheater hingegen als Texttheater.¹³¹ Um Pauschalisierungen zu vermeiden, möchte ich den Kontext der Operette im beginnenden 20. Jahrhundert hier explizit hervorheben. Abseits der im Sprechtheater tradierten und höchstproblematischen rassistischen Aufführungspraxen, wären jüdische Operettendarsteller (Linhardt schreibt vor allem von männlichen Personen) dem Groteskfach zugeordnet gewesen. Dieses implizierte komische, körperbetonte Tänze, etwa auch Affendarstellungen.¹³² Es entstand eine Körperkunst, die Spieler:innen auf ihre äußerlichen Merkmale reduzierte und deklassierte. Besonders junge Frauen, die Schauspieler:innen werden wollten, begegneten jener Objektifizierung und Fetischisierung. Deutlich wird dies anhand der Revuetänzerinnen (die „Girls“), welche im hierarchischen Theatersystem gefangen und auf ihre Beine reduziert, der Gefahr der unkontrollierbaren Weiblichkeit beraubt wurden. Laut Brigit Peter sei „das“ Girl in der Masse geschlechtslos geworden.¹³³ In einer Zuspitzung dieser These lassen sich „die“ Girls als identitätslos beschreiben, die lediglich über ihr äußerliches Geschlecht und den männlichen Blick sichtbar wurden. Zudem konnte dieser männliche Blick nie befriedigt werden. Ein Artikel der *Bühne* weist im Jänner 1928 auf die zunehmende Nacktheit in der Revue hin und moniert, dass jede Frau „Hässlichkeiten“ besäße, die eigentlich zu verbergen wären.¹³⁴ Dieser

¹²⁹ Vgl. Stögner, „Antisemitisch-misogyne Repräsentationen und die Krise der Geschlechtsidentität im Fin de Siècle“, S. 205.

¹³⁰ Vgl. O.A., Jonny und Josephine. Gegen „Vern“ und „Sittenverfall“, in: *Kampf um die Stadt: Politik, Kunst und Alltag um 1930*, hrsg. v. Kos, Wolfgang, Wien: Czernin, 2010, S. 579-583, S. 581f.

¹³¹ Vgl. Linhardt, Marion, „Wer kommt heut in jedem Theaterstück vor? Ä Jud!“, Bilder des ›Jüdischen‹ in der Wiener Operette des frühen 20. Jahrhunderts“, in: *Judenrollen*, hrsg. v. Bayersdörfer, Hans-Peter, Fischer, Jens Malte, in Zusammenarbeit mit Halbach, Frank, Berlin, New York: Max Niemeyer Verlag, 2008. <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9783484970304>, letzter Zugriff am 11.07.2024, S. 191-206, S. 195.

¹³² Vgl. Ebd., S. 198.

¹³³ Vgl. Peter, Brigit, *Schaulust und Vergnügen. Zirkus, Variété und Revue im Wien der Ersten Republik*, Diss., Institut für Theater-, Film-, und Medienwissenschaft, Universität Wien 2001, S. 153.

¹³⁴ G. M. (anonym), „Wohin soll das noch führen?“, in: *Die Bühne*, Nr. 168, 28.01.1928, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno->

Anspruch an absolute Schönheit war Teil des System absurder Bewertungen, denen die Revuetänzer:innen in Wien bestehen mussten. Dabei ist keineswegs die Entscheidung jener Frauen für die Revue in Abrede zu stellen, sondern vielmehr das System zu hinterfragen. Wenn Zeitgenossen von einer „militärischen Dienstpflicht braver, armer Mädchen, die es zur Bühne zieht“¹³⁵ sprechen, impliziert dies ein fremdgesteuertes Vorgehen mit der Pflicht sich voyeuristischer und patriarchaler Gewalt auszusetzen. In diesem Milieu eröffnete das Kabarett der 1920er Jahre nun den Raum, um jenes „erotische Reservoir“ zu überwinden.¹³⁶ Das *Metzler Kabarett Lexikon* konstatiert jedoch, dass die Kabaretts des „selbstbewusst gewordenen Frauentypus“ nur von kurzer Dauer und von Männern dominiert gewesen seien.¹³⁷ Stella Kadmon kommt in diesem Beitrag nicht vor. Aus diesem Grund möchte ich die folgenden Kapitel nutzen, um jene Verhältnisse der Marginalisierung einer jungen Schauspielerin zu untersuchen, verbunden mit der Frage, inwiefern sich diese Zuschreibungen mit dem *Lieben Augustin* änderten.

2.3 Standortbestimmung des Wiener Kabarets in den 1920er Jahren

2.3.1 Traditionslinien des Jüdischen Theaters

Laut Steven Beller sei das Rote Wien kulturell und intellektuell maßgeblich von Juden und Jüdinnen mitgestaltet worden. Jene reziproke Beeinflussung der Kunst sei jedoch mittels des antisemitischen Schlagworts „Verjudung“ zu einer negativen Tatsache uminterpretiert worden, ohne die positiv diversifizierenden Aspekte zu beachten.¹³⁸ Das jüdische Theater der Jahrhundertwende bis in die 1930er Jahre bewegte sich in diesem Spannungsfeld zwischen jüdischer Identität, dem Umgang mit Antisemitismus sowie der Spiegelung zeitgeistiger Theatertrends. Diese Vielschichtigkeit ist – ebenso wie die Formen der Akkulturation – in diesem Kapitel nicht vollumfänglich zu erörtern. Dennoch möchte ich innerhalb dieser Vielfalt einige Schlaglichter setzen, um das Verhältnis zwischen Theater und der Repräsentation

[plus?aid=bue&datum=1928&page=210&size=45&qid=QYAT2SGP8I8CUL49TACKZKGH541W1D](https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=bue&datum=1928&page=210&size=45&qid=QYAT2SGP8I8CUL49TACKZKGH541W1D), letzter Zugriff am 11.07.2024, S. 28-29, S. 28.

¹³⁵ Heller, Fred, „Girls im Bild“, in: *Die Bühne*, Nr. 65, 04.02.1926, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=bue&datum=1926&page=295&size=45&qid=QYAT2SGP8I8CUL49TACKZKGH541W1D>, letzter Zugriff am 11.07.2024, S. 17-18, S. 18

¹³⁶ „Frauenkabarett“, in: *Metzler Kabarett Lexikon / In Verbindung mit dem Deutschen Kabarettarchiv*, hrsg. v. Budzinski, Klaus, Reinhard Hippen, Stuttgart: J.B. Metzler 1996, S. 107-108, S. 107.

¹³⁷ Ebd., S. 108.

¹³⁸ Vgl. Beller, „Was nicht im Baedeker steht. Juden und andere Österreicher im Wien der Zwischenkriegszeit“, S. 3, 7.

jüdischer Erfahrung aufzuzeigen. Wie sehr jüdische Kulturschaffende in der Entwicklung der populären Unterhaltungskultur und damit auch des Kabarett beteiligt waren, zeigt etwa die Gründung der *Budapester Orpheumgesellschaft* 1889. Aus niederschweligen Singspielen fahrender Künstler:innen, die in Gaststätten auftraten, entwickelte sich ein Ensemble, welches bis 1914 höchsterfolgreich varié- und kabarettartige Aufführungen präsentierte. Diese gastierten in ganz Wien, während sich die mehr oder minder festen Spielstätten allesamt im zweiten Wiener Gemeindebezirk befanden.¹³⁹ Die jüdischen Mitglieder der „Budapester“ verhandelten in ihren Texten die Haskala, Akkulturation und Säkularisierung.¹⁴⁰ Laut Georg Wacks sei das Programm zwischen Partien im (wiener-jiddischen) „Jargon“ sowie jenen, die „nichts jüdisches an sich hatten“ changiert und erfuhren so eine breite Rezeption.¹⁴¹ Trotz dieser Ambivalenz der Zielgruppen schließt die *Orpheumgesellschaft* durchaus an den Kontext jiddischer Populärdramatik an, die ab 1876 in Rumänien gegründet, enormen Anklang fand und sich durch eine sehr hohe Produktivität auszeichnete.¹⁴² Melodramen und Volksstücke trugen einem Bedürfnis nach Vergnügen Rechnung, spiegelten laut Brigitte Dalinger jedoch ebenso jüdische Lebenswelten der Zwischenkriegszeit, indem etwa Akkulturation, Traditionsverlust und Orientierungslosigkeit thematisiert wurden.¹⁴³ Charakteristisch seien auch stereotype Figuren gewesen, deren Überzeichnung eine Umkehr der Selbst-Persiflage ins Antisemitische bedeuten konnte, was aus heutiger Sicht zu problematisieren ist.¹⁴⁴ Dennoch habe die Komik und Satire solcher Stereotypisierungen als zentrales Element der Distanzierung sowie der Durchbrechung der Schwere einer Inszenierung gedient.¹⁴⁵ Auch seien Hosenrollen sehr beliebt gewesen, was als Indiz für das Befragen von Identitätsmustern, sowie -vorgaben verstanden werden kann.¹⁴⁶ Des Weiteren wohnten dem jüdischen Theater als Theater einer Minderheit soziale Funktionen inne, die als Gemeinschaftsbildung sowie als Alltagsflucht

¹³⁹ Vgl. Langer, Christopher, *Das Jüdische an der Budapester Orpheumgesellschaft*, Dipl., Centrum für Jüdische Studien, Universität Graz 2014, S. 31, 34f.

¹⁴⁰ Vgl. Ebd., S. 56.

¹⁴¹ Wacks, Georg, „Der schöne Moritz von der Klabriaspattie. Die Budapester Orpheum Gesellschaft. Eine Ausnahmeerscheinung der Wiener Unterhaltungskultur“, in: *Jüdisches Kabarett in Wien 1889-2009*, hrsg. v. Arnbohm, Marie-Theres, Wacks, Georg, Wien: Armin Berg Verlag 2009, S. 53-62, S.54f.

¹⁴² Vgl. Dalinger, Brigitte, „„Schund“, „Jargon“ und schöner Schein. Jüdische Erfahrung/en im jüdischen Theater“, in: *Wien und die jüdische Erfahrung 1900-1938: Akkulturation - Antisemitismus - Zionismus*, hrsg. v. Stern, Frank, Eichinger, Barbara, Wien: Böhlau, 2009, DOI: [10.26530/oapen_437175](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:5:1-63717-p0043-7), letzter Zugriff am 10.07.2024, S. 427-437, S. 432.

¹⁴³ Vgl. Ebd., S. 434.

¹⁴⁴ Vgl. Dalinger, Brigitte, „Jiddische Theatertradition und jüdischer Humor“, in: *Alle meschugge? Jüdischer Witz und Humor, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung*, hrsg. v. Patka, Markus G., Stalzer, Alfred, Wien: Amalthea 2013, S. 35-42, S. 42.

¹⁴⁵ Vgl. Ebd., S. 36f.

¹⁴⁶ Vgl. Ebd., S. 40

erkennbar wurden.¹⁴⁷ Die Stücke des jüdischen Theaters in Wien verwendeten zumeist die jiddische Sprache und schufen so Austragungs- und Verhandlungsorte von Identität, indem das Jiddische auf der Bühne eine Öffentlichkeit erhielt. Dies nimmt Bezug auf eine Diskrepanz innerhalb des Diskurses des Jiddischen. Einerseits förderte die theatrale Herausstellung die Anerkennung als Literatursprache, andererseits barg die Verwendung in stereotypisierenden Kontexten stets auch die Gefahr der Diskriminierung.¹⁴⁸ Gerade zionistische Dramatik bediente sich des Jiddischen, auch aus Gründen der Politisierung. Die Revue „Juden hinaus“ im *Jüdisch-Politischen Kabarett* (1927) kritisierte etwa sozialdemokratisch oder bürgerlich eingestellte Juden und Jüdinnen.¹⁴⁹ Diese Entwicklung hin zu unterhaltenden, aber zeitkritischen, literarischen Stoffen hatte das jüdische Theater mit der übrigen Wiener Theaterszene gemein.

Um eine Verbindung zu Stella Kadmon aufzuzeigen, möchte ich abschließend auf die Rolandbühne eingehen, die seit 1913 in der Praterstraße bestand. 1921 lobte das *Neue Wiener Journal* diese als vielversprechend und verwies auf den reichhaltigen Spielplan aus Gastspielen, moderner Literatur, amerikanischen Operetten und jüdischen Volksstücken.¹⁵⁰ Kadmon wirkte beispielsweise 1924 mit Armin Berg in „Der Bucklige“¹⁵¹ oder 1925 in der Revue „Rund um den Mittelpunkt“ mit. 1924 wurde die Rolandbühne von dem *Theater der Komiker* (welches aus der *Budapester Orpheumgesellschaft* hervorgegangen war) bespielt. Dieses Ensemble sei als wienerisch-jüdisch definiert worden, da die Stücke mit jiddischen Ausdrücken in einem urbanen, akkulturierten Milieu operierten.¹⁵² Kadmon war demnach in das Netzwerk der jüdischen Bühnen der 1920er Jahre integriert. Auch die Gründung des *Lieben Augustins* beleuchtet im Kontext ihrer jüdischen Mitglieder erwähnte Diskurse wie die Schaffung einer eigenen Öffentlichkeit oder Momente der Alltagsflucht. Intendiert wird abschließend eine Perspektivverschiebung. Anstatt trennscharfe Linien zwischen jüdischen

¹⁴⁷ Vgl. Dalinger, „Schund“, „Jargon“ und schöner Schein. Jüdische Erfahrung/en im jüdischen Theater“, S. 433, 435.

¹⁴⁸ Vgl. Ebd., S. 428.

¹⁴⁹ Vgl. Patka, Markus G., Stalzer Alfred, „Lachen in der Krise – Kabarett im Wien der Zwischenkriegszeit“, in: *Alle meschugge? Jüdischer Witz und Humor, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung*, hrsg. v. Patka, Markus G., Stalzer, Alfred, Wien: Amalthea 2013, S. 67-72, S. 71.

¹⁵⁰ Vgl. „Die Rolandbühne - Jargontheater“, in: *Neues Wiener Journal*, Nr. 9992, 01.09.1921, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19210901&seite=8&zoom=33>, letzter Zugriff am 23.07.2024, S. 8.

¹⁵¹ Vgl. *Der Humorist*, Nr. 24, 24.12.1924, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=hul&datum=19241224&seite=3&zoom=33&query=%22der%2Bbucklige%22%2B%22roland%2B%2Bchne%22&ref=anno-search>, letzter Zugriff am 23.07.2024, S. 3. Anhand dieser Kritik wird beispielsweise deutlich, wie an der Rolandbühne Stereotype Anwendung fanden.

¹⁵² Vgl. Usaty, Simon, „Ein Cabaret is das, was die Christen nix verstehn und die Juden gern beuschen.“ Das Theater der Komiker“, in: *Jüdisches Kabarett in Wien 1889-2009*, hrsg. v. Arnbom, Marie-Theres, Wacks, Georg, Wien: Armin Berg Verlag 2009, S. 63-68, S. 64.

und nicht-jüdischen Bühnen zu ziehen, gilt vielmehr die Beobachtung, dass jüdische Kabarettformen einer Minderheit zur Auseinandersetzung mit der eigenen Erfahrung dienten. Dabei nahmen sie im urbanen, kulturellen Milieu Wiens auf andere theatrale Unternehmungen Einfluss und wurden wiederum von diesen geprägt. Diese Diversität als gegebenen anzunehmen, vermeidet einen binären Diskurs, welcher in jüdisch und nicht-jüdisch trennt und sich jeweils über das Andere definiert.

2.3.2 Spielarten des Kabarets in Wien: Revue, Kabarettrevue, politisches Kabarett

Eine eindeutige Definition des Kabarets als Wiener Theatergattung der Jahrhundertwende erscheint beinahe unmöglich. Der Unterhaltungsbetrieb beschränkte sich keineswegs auf literarisch-theatralische Programme, sondern nahm unterschiedlichste Kunstgattungen in sich auf.¹⁵³ Wie Birgit Peter und Julia Danielczyk formulieren, wurde im Wien der Ersten Republik alles, was der Schaulust diene, ausprobiert und aufgeführt.¹⁵⁴ Nichtsdestotrotz formierte sich Ende des 19. Jahrhunderts in den Kaffeehäusern der europäischen Großstädte eine Form des Stegreiftheaters mit improvisierten Vorträgen. Diese individuellen in kleineren Etablissements präsentierten Aufführungen bildeten den Gegenpol zu den Ausstattungsrevuen der 1920er Jahre. Dort sollte die schiere Quantität der Nummern, Kostüme und Darsteller:innen ein qualitatives Maximum der Unterhaltung suggerieren.¹⁵⁵ Innerhalb dieser Masse tauchte ein über-individualisierter Star auf – „Traumobjekt“ des Mannes und „Wunschbild“ der Frau im Publikum.¹⁵⁶ Jener männliche Blick auf die Frauenkörper auf der Bühne bildete einen roten Faden der Wiener Unterhaltungskultur. Des Weiteren fanden neben den visuell opulenten Schauwerten humoristische Conférences statt, dessen Personal sich mit jenem der Kabarettszene überschneidet (beispielsweise Fritz Grünbaum, Armin Berg, Karl Farkas). Jene Namen sind auch mit den frühen Kabarets, wie dem *Simpl* (ab 1912) oder der *Hölle* (ab 1906) verbunden. Neben den personellen Interferenzen zur Revue besaß das Kabarett eine programmatische Nähe zum Variété, welches sich durch den gleichzeitigen Konsum von Kunst, Frivolitäten und gastronomischen Angeboten auszeichnete. So bot beispielsweise die *Hölle* in den späten 1920er Jahren intellektualisierte „Kabarett-Revuen“, die das Bedürfnis

¹⁵³ Vgl. Reisner, *Kabarett als Werkstatt des Theaters: literarische Kleinkunst in Wien vor dem Zweiten Weltkrieg*, S. 25.

¹⁵⁴ Vgl. Danielczyk, Peter, „Zufluchtsort Theater. Theaterstadt Wien 1918-1920“, S. 198.

¹⁵⁵ Vgl. Kothes, Franz-Peter, *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900 – 1938. Typen, Inhalte, Funktionen*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1977, S. 61.

¹⁵⁶ Ebd., S. 64.

nach großen Revuen, die jedoch finanziell nicht mehr stemmbar waren, erfüllen sollten.¹⁵⁷ Um das Verhältnis dieser Bühnen, auf denen auch Kadmon auftrat, und Weiblichkeit näher zu fassen, möchte ich jenes kurz anhand der Programmstruktur der *Hölle* näher erläutern. Grundsätzlich setzte sich ein Abend aus Musikstücken, Chansons, Einaktern und speziellen Darbietungen (unter anderem auch „Schönheitsabenden“) zusammen, wobei besonders die Einzelvorträge einen besonderen Stellenwert besaßen.¹⁵⁸ Die darin auftretenden Frauen konnten zu gefeierten Stars avancieren. Auf den ersten Blick ergab sich so eine größere Individualität als in den Reihen der Girls in der Revue. Dennoch waren die Inhalte der Chansons meist sexuell und spielten auf naive Verführungen an, die das vorherrschend männliche Publikum erregen sollten.¹⁵⁹ Zudem verfassten maßgeblich männliche Künstler die Liedtexte und projizierten den *Male Gaze* unmittelbar auf die Körper der weiblichen Darsteller:innen. So handelte der Chanson „Das Blasen“, von Leo Fall geschrieben und von Milda Breiten vorgetragen, in unmissverständlicher Zweideutigkeit um die Liebeskompetenzen eines Trompeters.¹⁶⁰ Die männlich-imaginierte Bühnenpersönlichkeit setzte sich in den *Separees* der *Hölle* fort, in denen die Sängerinnen private Einlagen gaben und den zahlenden Zusehern nicht selten ausgeliefert waren.¹⁶¹ Auch hier soll weder die Entscheidung jener Frauen, noch die suggerierte Nähe zur Sexarbeit ausschlaggebend oder bewertet sein, sondern die Tatsache, dass ein objektifizierter, sexualisierter Blick auf Darstellerinnen vorherrschend war. Dennoch konnte die Erfüllung dieser Erwartungen auch zu finanziellen Vorteilen und gesellschaftlichem Aufstieg verhelfen. Dass die individuelle Identität dabei kaum eine Rolle spielte, ist anhand der Tänzer:innen der *Hölle* belegbar. Man erwartete eine austauschbare „Sinnlichkeit und Leidenschaft“, sodass aufgrund des ephemeren Charakter des Tanzes kaum Namen der Tänzer:innen überliefert sind.¹⁶² Kadmon trat 1927/1928 als Diseuse und Tanzsoubrette in der *Hölle* auf. Zu dieser Zeit war die Wirtschaftskrise bereits deutlich spürbar, die Hochzeit der *Hölle* vorbei. Dennoch liefern jene Rezeptionspraxen und Kontexte Hinweise darauf, in welchen Machtkonstellationen Kadmon vor der Gründung ihres eigenen Theaters verhaftet war. Wenn die Kritik von einem „reizenden

¹⁵⁷ Vgl. Arnbom, Marie-Theres, „Girls, Tänze, Schlager, alles, was der heutige Sinn begehrt“ - Operette und Revue in der Zwischenkriegszeit“, in: „“, in: *Alle meschugge? Jüdischer Witz und Humor, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung*, hrsg. v. Patka, Markus G., Stalzer, Alfred, Wien: Amalthea 2013, S. 93-98, S. 97.

¹⁵⁸ Vgl. Wacks, Georg, „Das Theater und Kabarett „Die Hölle““, in: *Das Theater und Kabarett „Die Hölle“*, hrsg. v. Arnbom, Marie-Theres, Wacks, Georg, Wien: Armin Berg Verlag 2010, S. 8-134, S. 13,40, 62.

¹⁵⁹ Vgl. Ebd., S. 24.

¹⁶⁰ Vgl. Ebd., S. 100.

¹⁶¹ Vgl. Ebd., S. 73.

¹⁶² Vgl. Ebd., S. 55.

Rückenakt“¹⁶³ schrieb oder Kadmon mit von Grünbaum geschriebenen Chansons erwähnt wird, sind die spezifisch gegenderten Aspekte der Kabarettbühne mitzudenken. Dieser Bezug ist in den männlich-dominierten Text- sowie Blickregimen zu verorten, ausgehend von den Produktionsbedingungen und der Publikumsgenese. Allerdings zeigt sich ebenso eine erhöhte soziale Mobilität der Performerinnen, welche ihnen Agency sowie einen erweiterten Gestaltungsraum des eigenen Lebens ermöglichte.

Abschließend möchte ich in wenigen Worten auf eine weitere Kabarettform eingehen, die das Rote Wien politisch vereinnahmte. Neben den privatwirtschaftlichen Unterhaltungstheatern unterhielt die Sozialdemokratie ebenfalls eigene Kabaretts. So bestand 1926 bis 1928 das *Politische Kabarett*, welches zunächst lose Programmpunkte aneinanderreichte, um ab 1929 allmählich geschlossenere Formen zu verwenden. Der Journalist Robert Ehrenzweig, der ebenfalls für das *Politische Kabarett* schrieb, argumentierte im selben Jahr für eine Subversion der Revue. Sie besäße „sozialistisches Potenzial“, sei „Stoff vom Stoff unserer Zeit“ und müsse um tagespolitischen Witz ergänzt werden.¹⁶⁴ So prägte das *Politische Kabarett* satirische Stoffe, die beispielsweise direkte Kritik an den Heimwehren äußerten und ihr Figurenrepertoire an das Altwiener Volkstheater anlehnten.¹⁶⁵ Ziel war eine didaktisch-politische Einwirkung auf das Publikum, wobei das *Politische Kabarett* eher einer Parteibühne glich, die vorrangig von Sozialdemokrat:innen besucht wurde.¹⁶⁶ Zudem existierten von 1932 bis Februar 1934 die *Roten Spieler*, die von der Kulturstelle offiziell unterstützt wurden und der Propaganda dienten. Auf der Bühne standen meist Lai:innen, die in ihren Ortsgruppen aufklärerisch tätig waren und vor dem Nationalsozialismus warnten.¹⁶⁷ Mit dem Verbot der SDAP 1934 endete auch das künstlerisch-politische Engagement der *Roten Spieler*.

¹⁶³ Der Tag, Nr. 1786, 27.11.1927, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aaid=tag&datum=19271123&query=%22Stella%22+%22Kadmon%22+%22H%c3%b6lle%22&ref=anno-search&seite=6>, letzter Zugriff am 23.07.2024, S. 6.

¹⁶⁴ Yazdanpanah, Marie-Noëlle, „Konsum und Unterhaltung“, in: *Das Rote Wien. Schlüsseltexte der Zweiten Wiener Moderne 1919–1934*, hrsg. v. McFarland, Rob, Spitaler, Georg, Zechner, Ingo, Berlin, Boston: De Gruyter 2020, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9783110641622-014>, letzter Zugriff am 13.07.2024, S. 65-86, S. 78f.

¹⁶⁵ Vgl. Doll, Jürgen, „Volkstheater gegen rechts. Zur Erneuerung des Alt-Wiener Volksstücks durch das „Politische Kabarett“ (1926 bis 1933)“, in: *Verspielte Zeit: österreichisches Theater der dreißiger Jahre; [Symposium im Rahmen der Wiener Festwochen vom 14. bis 16. Juni 1996 im Museumsquartier in Wien]*, hrsg. v. Haider-Pregler, Hilde, Wien: Picus Verlag 1997, S. 215-232, S. 219, 225.

¹⁶⁶ Vgl. Doll, Jürgen, „Sozialdemokratisches Theater im Wien der Zwischenkriegszeit. Vom Sprechchorwerk zu den Roten-Spieler-Szenen“, in: *Verdrängte Moderne - vergessene Avantgarde. Diskurskonstellationen zwischen Literatur, Theater, Kunst und Musik in Österreich 1918-1938*, hrsg. v. Kucher, Heinz, Göttingen: V&R unipress 2015, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.14220/9783737004947.79>, letzter Zugriff am 23.07.2024, S. 79-94, S. 85.

¹⁶⁷ Vgl. Ebd., S. 91.

Zusammenfassend lässt sich das Kabarett Ende der 1920er Jahre als ein Genre begreifen, welches unterschiedliche Erfahrungsräume und unterschiedliche Publika erschloss, sich jedoch in Personal und Diskursen überschneidet. So waren in den 1930er Jahren viele Spieler:innen von hoher Arbeitslosigkeit betroffen. Jüdische Protagonist:innen stießen zusätzlich auf antisemitische Ablehnung.¹⁶⁸ Des Weiteren übernahm das Kabarett die der Revue und dem Variété eigene sexualisierte, voyeuristische Provokation, die sich primär auf die Stereotypisierung weiblicher Performer:innen bezog. Schlussendlich fehlte der Schritt, tagesaktuelle Gegebenheiten von der staatlichen Propaganda auf eine privatwirtschaftliche Bühne zu transferieren. Stella Kadmon traf diese Entscheidung 1931, zwei Jahre vor der Gründung der Konkurrenzunternehmen der *Literatur am Naschmarkt* oder der *Stachelbeere*. Die von Ehrenzweig geforderte „Anzüglichkeit statt Ausgezogenheit“¹⁶⁹ spiegelte die Maxime des *Lieben Augustins* wider und bezog sich auf eine Unterhaltung mit literarischem Witz, die immer wieder anzüglich sowie gleichzeitig tagespolitisch agieren sollte. Damit vereinten sich drei Tendenzen. Erstens jene erfolgsversprechende Hinwendung zu den weiblich-gegenderten und sexualisierten Ausdrucksformen der Kabarettrevuen, zweitens jene des linken künstlerisch-politischen Aktivismus, der mit dem Verbot der Parteibühnen unmöglich wurde und drittens die breite Unterhaltungstradition jüdischer Künstler:innen, die bis dahin nicht zwangsläufig in politischem Engagement verortet war.

3 Individuelle Sozialisierungs- und Subjektivierungsbedingungen Stella Kadmons bis 1931

3.1 Aufwachsen in der Familie Kadmon und weibliche Vorbilder

Stella Kadmon hatte zeitlebens ein enges Verhältnis zu ihrer Mutter sowie zu ihren Brüdern, weshalb ich den Erläuterungen ihrer ersten Engagements den familiären Hintergrund voranstellen möchte. Im Zuge dessen sollen auch weibliche Vorbilder sowie die Nähe zum jüdischen Wien dargestellt werden.

Die Großmutter Antoinette Landesmann, geboren in Kolomea (Kolomyja, Ukraine), ließ sich von ihrem ersten Mann und Vater der Kinder scheiden, um schließlich in Wien den aus

¹⁶⁸ Vgl. Patka, Stalzer, „Lachen in der Krise – Kabarett im Wien der Zwischenkriegszeit“, S. 72.

¹⁶⁹ Yazdanpanah, „Konsum und Unterhaltung“, S. 79.

Tschechien stammenden Richard Landesmann zu ehelichen. Die Tochter Malvine Kadmon, geboren 1878 in der Ukraine, studierte ab 1898 in Wien Klavier, nachdem ihr die Mutter eine Schauspielausbildung versagt hatte.¹⁷⁰ Circa um das Jahr 1900 heiratete sie Moritz Kadmon, welchen Malvine in dessen Heimat Belgrad begleiten sollte. Somit lagen Stella Kadmons Wurzeln im östlichen Teil des Habsburgerreiches – trotz der späten Einwanderung gegen Ende des 19. Jahrhunderts entwickelte die Familie eine ausgeprägte Wiener Identität. Die Gründe verbleiben im Spekulativen, legen jedoch einen Akkulturationsprozess nahe. Auch wenn laut Stella Kadmons eigener Aussage, schon die Großeltern nicht religiös gewesen seien¹⁷¹, bildete die Leopoldstadt den Lebensmittelpunkt der Familie. Als jüdisches Ghetto im 15. Jahrhundert entstanden, blieb der zweite Wiener Gemeindebezirk in Folge eines der Zentren jüdischen Lebens. Wie kaum ein anderer Ort in Wien war (und ist) die soziologische sowie ethnische Vielfalt jüdischer Kultur dort repräsentiert.¹⁷²

Die Ehe der Kadmons war von Konflikten geprägt. Malvine weigerte sich, in Belgrad zu leben, weshalb sie kurz vor der Geburt der Tochter nach Wien zurückkehrte. Laut Henriette Mandl habe dabei der erzwungene Verzicht auf ihre Pianistinnenkarriere eine erhebliche Rolle gespielt.¹⁷³ Ebenso hätten die Angestellten des gutbürgerlichen Haushalts der Landesmanns sowie die Fürsorge der eigenen Mutter Malvine Kadmon nie mit tradierten Vorstellungen der Care-Arbeit konfrontiert.¹⁷⁴ Stattdessen trug Malvine Kadmon nach der Rückkehr nach Wien mit Klavierstunden erheblich zum finanziellen Unterhalt der Familie bei. Mit der Scheidung von Moritz Kadmon (zwischen 1924 und 1926) sowie dem Tod der Eltern (1923, 1925) erlangte Malvine Kadmon eine soziale Beweglichkeit, die es ihr erlaubte, Stella bei jeglichen Unternehmungen zu begleiten. Die Kadmons lebten bis 1910 in der Heinestraße, bevor es zu einem Umzug in die Blumauergasse 25/Ecke Zirkusgasse kam. Trotz der in Mandls Biografie geschilderten gut situierten Lebenssituation gilt es zu vermuten, dass sich die Lage nach dem Ersten Weltkrieg verschlechterte. Die Wohnung in der Blumauergasse befand sich in der

¹⁷⁰ Vgl. Mandl, *Cabaret und Courage*, S. 14.

¹⁷¹ Kadmon, Stella, „Und da stand unser "lieber" Hausmeister in SA-Uniform“, in: *Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands (DÖW)*, o. Jahr, <https://www.doew.at/erinnern/biographien/erzaehlte-geschichte/anschluss-maerz-april-1938/stella-kadmon-und-da-stand-unser-lieber-hausmeister-in-sa-uniform>, 29.07.2024.

¹⁷² Vgl. Beckermann, Ruth, „Die Mazzesinsel“, in: *Die Mazzesinsel: Juden in der Wiener Leopoldstadt 1918-1938*, hrsg. v. Beckermann, Ruth, Wien: Löcker 1992 (4. Auflage), S. 13.

¹⁷³ Vgl. Ebd., S. 15.

¹⁷⁴ Vgl. Mandl, *Cabaret und Courage*, S. 176.

zweiten Stiege, Richard Landesmann war als Lederhändler 1913 in Konkurs gegangen.¹⁷⁵ Malvine und Stella Kadmon konnten die Wohnung dennoch bis 1938 halten, die um 1910 mindestens sieben Personen der Familie Kadmon/Landesmann beherbergt und somit eine gewisse Größe aufgewiesen haben musste. In der Zirkusgasse befand sich bis 1938 der Türkische Tempel der sephardischen Glaubensgemeinde, der auch Moritz Kadmon angehörte. Gleichzeitig habe in der derselben Straße das Volksheim als Treffpunkt der Sozialdemokrat:innen des zweiten Bezirks gedient.¹⁷⁶ Nicht weit davon entfernt bot die Praterstraße Vergnügungsetablissemments, Theater, Cafés und Kleinkunsth Bühnen (etwa die Rolandbühne). Beinahe metaphorisch steht somit auch das Wohnhaus Stella Kadmons in einem direkten Spannungsfeld zwischen jüdischem Leben, politischem Engagement sowie der (jüdischen) Theaterkultur. Deshalb verwundert es kaum, dass Kadmons Brüder ebenfalls in unterschiedliche Vereins- und Sozialstrukturen eingebunden waren. Otto Kadmon (geboren 1907) verteilte bereits in der Schule Flugblätter, mit welchen er zum Pazifismus und Atheismus aufrief.¹⁷⁷ Ab etwa 1925 trat Otto Kadmon antifaschistischen Gruppierungen bei, sodass sein Name auch im Kontext des Mordes an dem deutschnationalen Josef Mohapel fiel.¹⁷⁸ Obwohl sich die Tat später als unpolitisch herausstellte, wurde Mohapel zum Märtyrer stilisiert und die Leopoldstadt zum Austragungsort rechts motivierter Anschläge.¹⁷⁹ Weiters engagierte sich Otto Kadmon als studierter Jurist bei der *Roten Hilfe*, die politisch Inhaftierten Unterstützung etwa in Form von rechtlichem Beistand gewährte.¹⁸⁰ 1933 heiratete er zum Schein Irma Ehrlich, um dieser ein Studium der Rechtswissenschaft zu ermöglichen.¹⁸¹ Otto emigrierte 1938 in die USA, auch nachdem die KPÖ ihn zu Beginn des Jahres 1936 wegen trotzkistischer Tätigkeiten ausgeschlossen hatte, er sich jedoch rege um eine Wiederbestellung bemühte.¹⁸² Richard Kadmon (geboren 1900), angestellt als Betriebsleiter der Firma Altesse, identifizierte sich als Gewerkschafter und Gründer des Firmensportklubs mit den sozialdemokratischen

¹⁷⁵ Vgl. *Wiener Allgemeine Zeitung*, Nr. 10547, 05.06.1913, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=waz&datum=19130605&query=%22richard+landesmann%22&ref=anno-search&seite=7>, letzter Zugriff am 02.08.2024, S. 7.

¹⁷⁶ Vgl. Marek, Franz, „Erinnerungen“, in: Beckermann, *Die Mazzesinsel: Juden in der Wiener Leopoldstadt 1918-1938*, S. 102.

¹⁷⁷ Vgl. Bolbecher, „Vom „Lieben Augustin“ zum „Theater der Courage“ – Erinnerung an Stella Kadmon“, S. 100.

¹⁷⁸ Vgl. „Die Jugendlichen Antifaschisten“, in: *Neues Wiener Tagblatt*, Nr. 212, 04.08.1925, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=19250804&seite=6&zoom=33&query=%22otto%2Bkadmon%22&ref=anno-search>, letzter Zugriff am 13.07.2024, S. 5-6, S. 6.

¹⁷⁹ Vgl. Beckermann, „Die Mazzesinsel“, S. 20.

¹⁸⁰ Vgl. Peter, Gewitzt. Stella Kadmons Kabarett *Der Liebe Augustin*. Ein Beitrag zur Wiener Unterhaltungskultur der dreißiger Jahre, S. 12.

¹⁸¹ Vgl., Ebd.

¹⁸² Vgl. Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands (DÖW), Akte 22.865/61, 495/20/25.

Idealen des Roten Wiens.¹⁸³ Gleichzeitig gestaltete er die Ringersektion der *Hakoah* entscheidend mit und war nicht zuletzt 1931 an der Organisation der Arbeiterolympiade der SDAP beteiligt.¹⁸⁴ Neben den sportlichen Erfolgen verschrieb sich die *Hakoah* einer jüdischen Sportler:innen-Identität und einem entsprechenden Selbstbewusstsein, welches dem Antisemitismus entschieden begegnen wollte.¹⁸⁵ Zusätzlich ist das Ringen eher in heteronormativ gegenderten Kontexten und infolgedessen in einem von Stärke und Härte dominierten Männlichkeitsbild zu lesen. Die Ringersektion, auch Richard Kadmon selbst, mischten sich immer wieder unter studentische, antisemitische Schlägertrupps, um jüdische Spaziergeher:innen vor Handgreiflichkeiten zu schützen und für „die Menschenrechte“ einzustehen.¹⁸⁶

Abschließend verbindet die Geschwisterbeziehungen eine omnipräsente Mutter, primär in Bezug auf Stella Kadmons Karriere. Malvine Kadmon reiste bis 1931 nicht nur mit an jeden Spielort, sondern saß im *Lieben Augustin* allabendlich an der Theaterkasse und war auch im Probenbetrieb anwesend.¹⁸⁷ Peter Hammerschlag, bis 1935 Hausautor im *Lieben Augustin*, zog in Briefen und Pamphleten regelmäßig über Malvine Kadmon her. Darin bemühte er antisemitische, deutschnationale und vor allem auch misogynen Zuschreibungen, die vor Boshaftigkeit strotzten.¹⁸⁸ Jene misogynen Tendenzen lassen sich auch in den Texten, die Hammerschlag für Stella Kadmons Auftritte dichtete, nachweisen und sollen im Hauptteil der Arbeit, auch auf mögliche Brechungen hin, untersucht werden. Anzunehmen ist, dass Hammerschlag seine Abneigung aufgrund eines ausgeprägten Konkurrenzverhältnisses zu Kadmons Mutter und Brüdern entwickelte, auch da der (abwesende) Vater Moritz Kadmon in den Schmähschriften nicht vorkommt.¹⁸⁹ Interessanterweise finden sich im Nachlass Kadmons drei schwülstige Liebesgedichte, die mit den Initialen M.K. gekennzeichnet und aufgrund der Adressierung einer weiblichen Konkurrentin eher einer Frau zuzuschreiben sind. In Ingeborg

¹⁸³ Vgl. Peter, Gewitzt. Stella Kadmons Kabarett *Der Liebe Augustin*. Ein Beitrag zur Wiener Unterhaltungskultur der dreißiger Jahre, S. 11.

¹⁸⁴ Vgl. Peter, Birgit, „Katzenweib – geliebte Herrin. Stella Kadmon und Peter Hammerschlag“, in: *Kringel, Schlingel, Borgia: Materialien zu Peter Hammerschlag*, hrsg. v. Kiegler-Griensteidl, Monika, Wien: Turia & Kant 1997, S. 143-165, S. 154.

¹⁸⁵ Vgl. Bunzl, John (Hrsg.), *Hoppauf Hakoah! Jüdischer Sport in Österreich. Von den Anfängen bis in die Gegenwart*. Wien: Junius 1987, S. 114.

¹⁸⁶ Vgl. Jüdisches Museum Wien (Hrsg:in), *Hak Koah: Ein jüdischer Sportverein in Wien, 1909-1995*, Wien: Der Apfel 1995, S. 65f.

¹⁸⁷ Vgl. Mandl, *Cabaret und Courage*, S. 177.

¹⁸⁸ Vgl. Peter, „Katzenweib – geliebte Herrin. Stella Kadmon und Peter Hammerschlag“, S. 154f.

¹⁸⁹ Vgl. Ebd., S. 154.

Reisners Auflistung der Programme des *Lieben Augustins*¹⁹⁰ und deren Urheber:innen findet sich kein passender Name. So liegt die Annahme nahe, es könne sich bei der Autorin um Malvine Kadmon handeln, die zudem durchaus künstlerische Ambitionen besaß. In den drei Gedichten wird eine unerfüllte Liebe einer Autorin auf Reisen beschworen, es geht um einen Mann „auf der Badeliste“, während das „Schicksal hinter Bergen lauert“.¹⁹¹ Des Weiteren werden Eifersucht und weibliche Konkurrenzverhältnisse beschrieben. Im Schottencafé in Wien warte man darauf, „der Dame mit den gefärbten Tatzen [...] die giftigen Augen auszukratzen“.¹⁹² Diese Zeilen suggerieren ein Bild einer begehrten, allerdings selbstständigen Person, welche sich aus Vernunftgründen gegen die Liebe entscheidet. Einerseits werden Stereotype einer gefühligen, eifersüchtigen Weiblichkeit eingehalten, andererseits scheint der Mann nie zu genügen, um die eigene Autonomie aufzugeben. Dieses Narrativ lässt sich – anhand der vorhandenen Quellen – sowohl auf Malvine als auch Stella Kadmon übertragen. Neben dieser Identifikation mit einer autonomen Weiblichkeit deuten Stella Kadmons Wohnort sowie das soziale Netzwerk der Familie auf eine Integration in jüdische Lebenswelten, abseits der konkreten Religionsausübung, hin. Eine solche Einbindung, unabhängig davon, ob sie Teil einer bewussten Identität waren, lassen Erfahrungen von Diskriminierung und Verfolgung erahnen, auch wenn Kadmon diese in späteren Jahren nicht thematisierte. Zudem fand das Familienleben in eher matriarchalischen Verhältnissen statt, in denen sich schließlich Richard und Malvine Kadmon die Rolle des Familienoberhauptes teilten. So ergibt sich die These, dass sich Stella Kadmons Selbstbewusstsein zu einem nicht geringen Teil aus der unbedingten Unterstützung der Mutter speiste. Des Weiteren bestand kaum eine Notwendigkeit einer Heirat. Die engen familiären Beziehungen sorgten für soziale Sicherheit, während die eigene Erwerbstätigkeit den Lebensunterhalt garantierte.

3.2 Karrierejahre 1922 bis 1931 im Kontext weiblich gelesener Stereotype

Das folgende Kapitel widmet sich dem Versuch, Kadmons frühe Engagements nachzuvollziehen, um so Rückschlüsse auf einen Subjektivierungsprozess zu erhalten, an dessen „Ende“ die Gründung eines eigenen Theaters stand. Die Rekonstruktion der Rollen

¹⁹⁰ Vgl. Reisner, *Kabarett als Werkstatt des Theaters: literarische Kleinkunst in Wien vor dem Zweiten Weltkrieg*, S. 281-325.

¹⁹¹ Malvine und Stella Kadmon hielten sich in den 1920er Jahren in unterschiedlichsten Kurorten auf, etwa Ischl oder Karlsbad. Vgl. Theatermuseum Wien, Nachlass Stella Kadmon, E 3269, VM 2347 Kad., *Kompliziertes Innenleben*; VM 24502 Kad., *Reisebekanntschaft*.

¹⁹² Theatermuseum Wien, Nachlass Stella Kadmon, E 3269, VM 2947 Kad., *Konsequenz des Herzens*.

erfolgt mithilfe von historischen Zeitungen sowie einzelner Literaturbeiträge und weist daher einige Widersprüche und Lücken auf. Die fraglichen Eckdaten beziehen sich vor allem auf die Jahre 1924 bis 1928. Hier diente auch die Biografie von Fritz Grünbaum¹⁹³, welcher Kadmon protegierte, als Quelle.

In der Saison 1922/23, unmittelbar nach dem Diplom an der Staatsakademie, wurde Stella Kadmon als „Erste Naive“ an das Landestheater Linz engagiert. Um zum dortigen Direktor Max Höller vorgelassen zu werden, färbte sie sich aufgrund seiner Vorgaben die Haare blond.¹⁹⁴ Dies bildet eine antisemitische Referenz, in dem ein als „arisch“ definiertes Aussehen verlangt wurde, um ausgrenzenden Hegemonien gerecht zu werden. Ein ähnliches Narrativ beinhaltet der Fall des jüdischen Schauspielers Leo Reuss. Reuss erhielt in Deutschland 1935 Berufsverbot und gab sich daraufhin als blondierter Tiroler aus, der sogleich in das Ensemble des *Theaters in der Josefstadt* aufgenommen wurde.¹⁹⁵ Die Fotos Kadmons aus ihrem Linzer Engagements zeigen sie jedoch brünett¹⁹⁶ – nichtsdestotrotz weist die Anekdote auf eine Anpassungsfähigkeit und vor allem auch auf ein Bewusstsein geltender Diskriminierungsstrukturen hin. Zudem bildet das Rollenfach der „Ersten Naiven“, welches sie auch als „Soubrette“ beibehalten sollte, geschlechtliche Stereotypisierung ab. Die „Erste Naive“ oder die Soubrette nimmt Bezug auf eine niedrigere Bevölkerungsschicht und lehnt sich im Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts an den „Typus der koketten, selbstbewussten und womöglich intriganten Zofe“ an.¹⁹⁷ Die Soubrette sei dabei keine Identifikationsfigur gewesen, sondern habe als besonderes Exempel der Wandlungsfähigkeit von Stimme und Körper gegolten.¹⁹⁸ In Hinblick auf Kadmons weitere Karriere scheint hier eine gewisse Abneigung zur mimetischen Darstellung und die Hinwendung zur Ironisierung von Charakteren bereits angelegt. In Linz spielte sie im Winter 1922 in Stücken wie „Evas Sündenfall“ Partien als

¹⁹³ Wagner-Trenkwitz, Christoph, und Arnbom, Marie-Theres (Hrsg.:innen), *Grüss mich Gott! Fritz Grünbaum 1880-1941: Eine Biographie*, Wien Brandstätter Verlag 2005.

¹⁹⁴ Vgl. Mandl, *Cabaret und Courage*, S. 29.

¹⁹⁵ Vgl. Fink, Iris, Roland, Knie, *Überland Partie! Kabarett auf Sommerfrische*, Wien: Böhlau 2018, Vandenhoeck und Ruprecht, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.7767/9783205208204>, 29.07.2024, S. 194f.

¹⁹⁶ Vgl. Mandl, *Cabaret und Courage*, S. 28, 32, 33.

¹⁹⁷ Linhardt, Marion, „Verwandlung – Verstellung – Virtuosität. Die Soubrette und die komische Alte im Theater des 19. Jahrhunderts“, in: *Rollenfach und Drama: Europäische Theaterkonvention im Text*, hrsg. v. Detken, Anke, Anja Schonlau, Narr Francke Attempto 2014, <https://elibrary-narr-digital.uaccess.univie.ac.at/book/99.0000/9783823378426>, letzter Zugriff am 02.08.2024, S. 181-196, S. 184.

¹⁹⁸ Vgl. Ebd., S. 190.

„Erste Naive“, die Kritiken lobten sie als „charmant und putzig“¹⁹⁹ oder ihr „pikant-graziöses Wesen“.²⁰⁰ Im Frühjahr wechselte Kadmon das Rollenfach, nachdem Höller sie als „Kind-Weib“ bezeichnet hatte.²⁰¹ Laut eines Porträts des *Humorist* gehörte Wendla aus Wedekinds „Frühlings Erwachen“ bereits im Februar 1923²⁰² zu Kadmons Repertoire, während andere Quellen die Uraufführung erst in den Juni 1923 datieren.²⁰³ Höller besetzte sie daraufhin in einem weiteren Stück Frank Wedekinds als Lulu („Erdgeist/Die Büchse der Pandora“). Beide Figuren, Wendla und Lulu, sind in eine schablonenhafte Ambivalenz aus Kindlichkeit, Versuchung und Verführung verstrickt, die in beiden Fällen zum Tod führt. Lulu erscheint laut Karin Stögner als Inbegriff des naturhaften, monströsen Vamps, der sich schließlich auch als jüdisch entpuppt.²⁰⁴ Solche Rollen „autonomer und amoralischer Frauen“, welche von ihrem Sexualtrieb fehlgeleitet waren, dominierten die Bühnen und Leinwände der späten 1920er Jahre.²⁰⁵ Deutlich wird darin der Zusammenstoß weiblicher, selbstbewusst gewordener Subjektpositionen mit auf den weiblichen Körper projizierten misogynen und antisemitischen Vorurteilen. Diese Beobachtung potenziert sich mit Kadmons „Durchbruch“ als Rahel in Grillparzers „Die Jüdin von Toledo“. Die Jüdin Rahel verführt darin einen christlichen Mann, die Rezeptionsgeschichte ist doppeldeutig. In einem Moment wird Rahel ihr Jüdisch-Sein abgesprochen, im nächsten wird die ungebändigte Sexualität als Metapher auf den Eintritt jüdischer Lebensrealitäten in die Mehrheitsgesellschaft gedeutet.²⁰⁶ Aus einem anderen Blickwinkel scheint das Stück jedoch auch auf Voyeurismus und Antisemitismus abzuzielen. Das *Linzer Tagblatt* betonte im März 1923 Kadmons „eigensinnig, kokette und durch ihrer Fremdheit Rasse“ bestechende Darstellung.²⁰⁷ Das Labeln des Judentums als fremd, obwohl

¹⁹⁹ „Theater und Kunst“, in: *Linzer Tagblatt*, Nr. 282, 19.02.1922, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=tab&datum=19221219&query=%22evas+s%c3%bcndenfall%22&ref=anno-search&seite=7>, letzter Zugriff am 02.08.2024, S. 7.

²⁰⁰ „Stella Kadmon“, in: *Der Humorist*, Jg. 43, Nr. 3, 08.02.1923, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=hul&datum=19230208&query=%22stella+kadmon%22&ref=anno-search&seite=5>, letzter Zugriff am 02.08.2024, S. 5.

²⁰¹ Mandl, *Cabaret und Courage*, S. 30.

²⁰² Vgl. „Stella Kadmon“, in: *Der Humorist*, 08.02.1923.

²⁰³ Vgl. Wimmer, Heinrich, *Das Linzer Landestheater 1803-1958*, Linz: Oberösterreichischer Landesverlag 1958, S. 122.

²⁰⁴ Vgl. Stögner, „Antisemitisch-misogyne Repräsentationen und die Krise der Geschlechtsidentität im Fin de Siècle“, S. 246.

²⁰⁵ Vgl. Marschall, Susanne, „Triebfilme“ – mit freudscher Skepsis begegnet“, in: *Diesseits der "Dämonischen Leinwand" Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino*, hrsg. v. Koebner, Thomas, München: Text + Kritik 2003, S. 239-259, S. 250.

²⁰⁶ Vgl. Krobb, Florian, „„Bleib zurück, geh nicht in den Garten!“ Grillparzers Jüdin von Toledo als Traktat über die „Judenfrage“, in: *Judenrollen*, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9783484970304.125>, letzter Zugriff am 31.07.2024, S. 125-142, S. 126, 131.

²⁰⁷ „Theater und Kunst“, in: *Linzer Tagblatt*, Nr. 8, 15.03.1923, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=tab&datum=19230315&query=%22stella+kadmon%22&ref=anno-search&seite=8>, letzter Zugriff am 02.08.2024, S. 8.

dieses einen erheblichen Teil der Bevölkerung ausmachte, unterstreicht die intendierte Umdeutung von Juden:Jüdinnen zu dem gefährlichen Anderen, welches wiederum weiblich gegendert wurde. Die *Linzer Tages-Post* deklassierte Kadmon zunächst als Anfängerin ohne Erfahrung und bemängelte, ihr fehle das „buhlerisch-dirnenhafte in der Figur“ sowie der „animalisch-naive und gerade deshalb dämonisch wirkende“ Charakter der Rahel.²⁰⁸ Dies hebt ein weiteres Mal hervor, dass die Reduktion der Darstellung des Weiblich-Jüdischen auf der Bühne auf jene Identitätsmerkmale eine Reproduktion von Stereotypen erzielen sollte. Aus heutiger Sicht ist kaum festzustellen, ob die Uneinigkeit der Kritik über Kadmons Auftritt tatsächlich einer fehlenden Erfahrung und den Vorurteilen der Schreibenden zuzuschreiben ist oder aber auf einen bewussten Verzicht Kadmons hindeutet, das eigene Spiel an Klischees anzupassen. Dennoch zeigt Kadmons weitere Entwicklung den Willen, sich das Rollenbild des Vamps nach eigenen Vorstellungen anzueignen und zu gestalten.

Kadmons Linzer Episode endete nach einer Saison. Im Dezember 1923 spielte sie in der Revue „Phi-Phi“ an der *Neuen Wiener Bühne*. Erstmals fand sie sich somit in der Rolle des Revuegirls wider, vertrat das „nachtkulturelle Element“, besonders in einer der finalen Szenen, in der sechs Spieler:innen heimliche Zeug:innen eines Ehebruch werden.²⁰⁹ Auch hier nimmt die Schaulust des Publikums die Körper der jungen, weiblichen Personen ins Visier und nährt sich aus deren Naivität und dem Reiz des Verbotenen, allerdings ohne jegliche Form der individuellen Entfaltung. Die nächste belegbare Station findet sich erst im Winter 1924 an der *Rolandbühne*, der Kadmon in dieser Saison verpflichtet blieb.²¹⁰ Im Jänner 1925 feierte Fritz Grünbaums Revue „Rund um den Mittelpunkt“ in der *Hölle* Premiere. Die acht Bilder der Ausstattungsrevue illustrierten mit Tänzen und Schlagern fantastisch-historische Momente Wiens. Drei Monate später wurde die erfolgreiche Revue an der *Rolandbühne* übernommen, um nun einem weniger zahlungskräftigen Publikum präsentiert zu werden.²¹¹ In dieser

²⁰⁸ "Theater, Kunst und Literatur", in: *Linzer Tages-Post*, Nr. 60, 15.03.1923, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=tpt&datum=19230315&query=%22Erdgeist%22+%22+%22+%22kadmon%22&ref=anno-search&seite=7>, letzter Zugriff am 03.08.2024, S. 7.

²⁰⁹ *Neue Freie Presse*, Nr. 21300, 29.12.1923, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19231229&query=%22stella+kadmon%22&ref=anno-search&seite=8>, letzter Zugriff am 30.07.2024, S. 8.

²¹⁰ Vgl. *Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe)*, Nr. 346, 18.12.1924, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=19241218&query=%22stella+kadmon%22&ref=anno-search&seite=11>, letzter Zugriff am 03.08.2024, S. 11.

²¹¹ Vgl. Wagner-Trenkowitz, Arnobom, *Grüss mich Gott! Fritz Grünbaum 1880-1941: Eine Biographie*, S. 50f.

Wiederaufnahme trat auch Kadmon auf.²¹² Laut Mandls Biografie „entdeckte“ Fritz Grünbaum Kadmon während eines späteren Engagements in Mährisch-Ostrau²¹³, zu vermuten wäre, dass sich beide bereits 1925 kannten. Zudem spielte Paul Morgan, der 1924 in Berlin das literarisch-politische *Kabarett der Komiker* mitbegründete und mit Fritz Grünbaum befreundet war, ebenfalls in „Phi-Phi“.²¹⁴ Damit sind bereits die ersten Verbindungslinien zu bekannten Größen des Kabarets in Wien und Berlin nachweisbar.

3.2.1 Wendepunkte als Spielerin: Erkennen und Ablehnen von Hierarchien

In die Kontexte einer misogyn und rassistisch konnotierten Theaterkultur, der junge Spieler:innen oft aufgeliefert waren, reiht sich „Weiße Fracht“ lückenlos ein. Der Brite Leon Gordon schrieb das Theaterstück 1923, 1940 erschien der Film „White Cargo“²¹⁵ mit Hedy Lamarr in der Hauptrolle. Diese Verfilmung operiert mit ähnlichen „Stilmitteln“ wie zeitgenössische Theaterinszenierungen, etwa durch den Auftritt einer (jüdischen) Frau im Blackface. Dies bildet auch den Anknüpfungspunkt zu Kadmon, welchen ich später genauer ausführe. Im Oktober 1925 gelangte „Weiße Fracht“ im *Raimundtheater* in Wien zur Premiere. Arnold Korff, der sich selbst als „Entdecker“ des Stücks beschrieb, führte Regie und verkörperte die Hauptrolle eines weißen Kolonisten an der Westküste Afrikas. Die einzige Frauenrolle, Tondeleyo, die mit dem Attribut „männerverzehrend“ ausgestattet wurde, sollte im *Raimundtheater* von einer Schwarzen Person dargestellt werden.²¹⁶ Allerdings ersetzte Korff die ursprüngliche (namenlose) Spieler:in aufgrund angeblich mangelnden Schauspieltalents durch Cäcilie Lvovsky, welche die Rolle im Blackface übernahm.²¹⁷ Das Stück selbst erzählt die Liebesgeschichte zwischen einem neu in den Kolonien eingetroffenen Briten und Tondeleyo, die jedoch nicht an einer Ehe interessiert ist. Tondeleyo entzieht sich der christlichen Monogamie mit dem Versuch, den Mann mittels Gift zu ermorden bis der erfahrene Plantagenverwalter, dargestellt von Korff, sie überführt und tötet. Das Narrativ von

²¹² Vgl. *Neues Wiener Journal*, Nr. 11286, 23.04.1925, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19250423&query=%22stella+kadmon%22+%22pavillon%22&ref=anno-search&seite=12>, letzter Zugriff am 03.08.2024, S. 12.

²¹³ Vgl. Mandl, *Cabaret und Courage*, S. 37.

²¹⁴ Vgl. Wagner-Trenkwitz, Arnbom, *Grüß mich Gott! Fritz Grünbaum 1880-1941: Eine Biographie*, S. 48 und *Neue Freie Presse*, 29.12.1923.

²¹⁵ *White Cargo*, R: Richard Thorpe, MGM, USA 1942.

²¹⁶ Vgl. „Das Stück von morgen. "Die weiße Fracht" im Raimund-Theater. Gespräch mit Arnold Korff“, in: *Die Bühne*, Nr. 48, 08.10.1925, [https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=bue&datum=19250048&query=\(text:%22wei%c3%9fe+fracht%22\)&ref=anno-search&seite=11](https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=bue&datum=19250048&query=(text:%22wei%c3%9fe+fracht%22)&ref=anno-search&seite=11), S.11-12, S. 11.

²¹⁷ Vgl. Ebd., S. 11.

„Weiße Fracht“ agiert mit Misogynie, Rassismen und Masochismus und zeigt exemplarisch die Unterwerfung einer Frauenfigur, in der sich die Diskurse der unkontrollierten Wildheit des „Anderen“ sowie dysfunktionale weibliche Verführung verbinden. Diese inhaltliche Deutung trifft ebenso auf die Produktionsbedingungen im *Raimundtheater* zu, da Korff die Hauptdarstellerin bei den Proben „im Spiel“ Treppenstufen herunterschleuderte und dies als Argument für seine Schauspielkunst geltend gemacht wurde.²¹⁸ Stella Kadmon trat im April 1926 bei einem gefeierten Gastspiel in Mährisch-Ostrau als Tondeleyo auf, ebenfalls an der Seite Arnold Korffs.²¹⁹ Dabei habe sie „beinahe nackt“ gespielt, ein Rollenfoto zeigt den sehr kurzen und durchsichtigen Stoff, jedoch kein Blackface.²²⁰ In Hinblick auf die Aufführungstraditionen sowie die filmische Umsetzung, die 1940 ebenfalls das Blackface bediente, liegt allerdings die Vermutung nahe, dass das Gastspiel in Mährisch-Ostrau nicht auf diese Darstellungsform verzichtete. Gerade im US-amerikanischen Kontext überschneiden sich theatrale Praxen, in der jüdische Spieler:innen im Blackface auftraten. Dies habe auf eine Akzeptanz des jüdischen Individuums hingedeutet, welches der anonymen Schwarzen Masse gegenübergestellt und damit aufgewertet worden sei.²²¹ Dennoch habe eine solche Gleichsetzung von rassistisch (beziehungsweise antisemitisch) diskriminierten Minderheiten auf einer öffentlichen Bühne ein gemeinsames, orientalisches Anderes heraufbeschworen.²²² Diese Beobachtung reiht sich insofern in die hier behandelten Diskurse ein, da Diskriminierungen verwoben werden, die wiederum Subjektivierungsprozesse beeinflussen können. Ferner lassen sich Stella Kadmons Rollen, die sie bis zu diesem Zeitpunkt spielte, zeittypischen Inhalten zuordnen. Dabei werden rassistische Konnotationen offenbar, die sich in limitierenden Herrschaftsmodi niederschlagen. Als Frau und Jüdin befand sie sich in einer marginalisierten Position. Gleichzeitig versprachen Rollen, welche jene sozial sowie kulturell hegemonialen Stereotypen oder Fetischisierungen bedienten, besonderen Erfolg. Fritz Grünbaum sollte dies nun auf die Spitze treiben – im Zuge des Gastspiels von „Weiße Fracht“

²¹⁸ Vgl. Lvovsky, Cäcilie, „Als Mulattin unter Weissen. Erlebnisse und Ergebnisse auf einer Gummiplantage“, in: *Die Bühne*, Nr. 51, 29.10.1925, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=bue&datum=1925&page=3094&size=45&qid=K9AOTL4YMPXQ20GV2GR754VSNMXTM1>, S. 3-4, S. 3.

²¹⁹ Vgl. *Wiener Allgemeine Zeitung*, Jg. 47, Nr. 14374, 25.04.1926, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=waz&datum=19260425&seite=6&zoom=33&query=%22wei%C3%9Fe%2Bfracht%22%2B%22%2B%22%2BKadmon%22&ref=anno-search>, letzter Zugriff am 03.08.2024, S. 6.

²²⁰ Vgl. Mandl, *Cabaret und Courage*, S. 36f.

²²¹ Vgl. Rogin, Michael, "Blackface, White Noise: The Jewish Jazz Singer Finds His Voice", in: *New Historical Literary Study. Essays on Reproducing Texts, Representing History*, hrsg. v. Cox, Jeffrey N., Reynolds, Larry J., Princeton: University Press 1993, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9780691233369-015>, letzter Zugriff am 03.08.2024, S. 230-266, S. 256.

²²² Vgl. Ebd., S. 248.

engagierte er Stella Kadmon für eine geplante Revue im *Wiener Stadttheater* (Laudongasse), dessen künstlerische Leitung er mit der Saison 1926/1927 innehatte. Mit Rückbezug auf Kadmons Erfolg als Tondeleyo sollte sie dort eine „Ersatz-Josephine-Baker“ mimen.²²³ Bei der besagten Revue musste es sich um „Wien lacht wieder“ handeln, die am 02.10.1926 uraufgeführt wurde und mit der Tanznummer einer senegalischen Prinzessin warb.²²⁴ Hubert Marischka, Direktor des Theaters, habe Kadmon während einer Probe mit den Worten, sie sei ein „Affe, der auf einen Baum gehöre und dort mit Kokosnüssen spielen solle“, des Hauses verwiesen.²²⁵ Diese Bloßstellung vor Kolleg:innen und Vorgesetzten stellte für Kadmon eine traumatische Erfahrung dar. In der vorrangigen, expliziten Abwertung ihrer Darstellungskünste schwang ebenso eine pauschalisierte, rassistische Diskriminierung mit. Nach diesem Erlebnis trat Kadmon nicht mehr in Revuen oder in Theaterprosa auf.

Infolgedessen avancierte Stella Kadmon mit Grünbaums Unterstützung zur Solodarstellerin und Soubrette in unterschiedlichen Kabaretts. Darin fokussierte sie sich auf ein Spiel mit dem Verruchten und Komischen. Auffällig ist, dass sie damit jene ethnischen Rollen Aspekte ablegte, die den Beginn ihrer Karriere markiert hatten. Dies mag auf den Eindruck zurückzuführen sein, dass ein Einfügen in Klischees, welche sich auf *Gender* und weniger auf *Race* bezogen, neue Räume der Agency eröffneten. Im Zuge dessen möchte ich auch Grünbaums Verhältnis zu vor allem jungen Schauspieler:innen hinterfragen und problematisieren. Die Anekdote, bei der er junge Revuegirls nach Schönheit bewertete und der „Gewinnerin“ einen Schilling ins Dekolleté warf, ist nicht zu belächeln, sondern zeigt die hierarchisch und abwertenden Hegemonien, die im Theaterbetrieb herrschten.²²⁶ Dies ist zwar nicht mit beispielsweise der Gewalttat Korffs zu vergleichen, demonstriert jedoch auch die angestrebte Unterordnung weiblicher Protagonist:innen in Kabarettformen, die oft mittels Humor verharmlost oder sogar verschleiert wurden. Nach dem gescheiterten Unterfangen im Stadttheater trat Stella Kadmon am 14.10.1926 im *Variété Reklame* (Auftrittsort u.a. der *jüdischen Künstlerspiele*) als Vortragskünstlerin auf. In der *Neuen Zeitung* findet sich ein Verweis darauf, dass ihr Programm auch die Darstellung des Lieben Augustins umfasst habe.²²⁷ Ausgerechnet und bereits nach

²²³ Vgl. Mandl, *Cabaret und Courage*, S. 38.

²²⁴ Plakat für die Revue "Wien lacht wieder!" (1926), in: *Austria-Forum der TU Graz*, erstellt am 14.02.2024, https://austria-forum.org/af/Bilder_und_Videos/Historische_Bilder_IMAGNO/Farkas%2C_Karl/00585224, letzter Zugriff am 03.08.2024.

²²⁵ Vgl. Mandl, *Cabaret und Courage*, S. 38.

²²⁶ Vgl. Wagner-Trenkowitz, Arnbohm, *Grüß mich Gott! Fritz Grünbaum 1880-1941: Eine Biographie*, S. 54.

²²⁷ Vgl. *Die Neue Zeitung*, Nr. 284, 14.10.1926, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nzg&datum=19261014&seite=5&zoom=33&query=%22stella%2Bkadmon%22&ref=anno-search>, letzter Zugriff am 03.08.2024, S. 5.

diesem frühen Tiefpunkt der Karriere besann sich Kadmon auf den Lieben Augustin, um metaphorisch der Pestgrube zu entkommen. Im März 1927 wurde sie im *Tag* als „neuer Tanzstar“²²⁸ des *Pavillons* vorgestellt. Dieses Varieté-Lokal befand sich seit 1924 unter der Direktion Grünbaums und wurde nach dem Zweiten Weltkrieg Standort des Wiener *Moulin Rouge*. Die These, dass Kadmon, eventuell auch nach dem misslungenen Engagement im Stadttheater, von Grünbaums gezielt gefördert wurde, scheint nicht gänzlich falsch. Es folgten mehrere Einzelengagements, so sang sie etwa im Winter 1927 in den *Kammerspielen* Chansons, im Frühjahr und Herbst 1928 engagierte man sie im *Simpl*. Mit dem Programm „Liebe und Tanz durch alle Zeiten“ parodierte Kadmon unterschiedliche Tänze und Tänzer:innen. Dieses Nebeneinander von Gesangs- und Tanzeinlagen verweist mit dem Titel „Liebe und Tanz“ auf einen einschlägigen, inhaltlichen Fokus. Birgit Peter bezeichnet diese Tätigkeit als Diseuse, Chansonette und Tanzsoubrette als „weiblichen Aufputz“.²²⁹ Kadmon befand sich im Epizentrum der österreichischen Kabarettszene. Dabei muss jedoch stets die angespannte wirtschaftliche Lage mitgedacht werden, sodass lückenlose Engagements für eine junge Darstellerin wenig realistisch waren. Dies kann auch ein Grund dafür sein, dass sich in den Jahren 1928 bis 1930 kaum Zeitungsberichte mit Kadmon beschäftigten, sie jedoch laut einer Karte in ihrem Nachlass Programme in Zürich, Bad Nauheim, Karlsbad und München spielte.²³⁰ 1930 gastierte Kadmon in Begleitung ihrer Mutter in Köln. Ein Bekannter des Direktors des Kabarets *Kaiserhof* bat Stella Kadmon dort zu einem Abendessen, dem sie nach einigem Zögern zustimmte. Der Herr reichte ihr schließlich 100 Mark für ihre Anwesenheit, was laut Mandl einen großen Schock in Kadmon auslöste.²³¹ Der Bezug auf die „Käuflichkeit“ von Schauspieler:innen ist nicht zwingend auf eine sexuelle Dienstleistung zu münzen, sondern auf die patriarchale Forderung der ständigen Verfügbarkeit der Frau. Das offensichtliche Spiel mit Stereotypen und der damit einhergehenden Unterordnung in heteronormative Settings war für Kadmon auf der Bühne selbstverständlich, sollte jedoch nicht ins Private übertragen werden. Daraus ergibt sich die Annahme, dass Kadmons Bewusstsein für die Erwartungshaltung des (männlichen) Publikums anhand ihres Repertoires ebenso ausgeprägt war, wie das Wissen um das damit erzeugte Abhängigkeitsverhältnis zu männlichen Kollegen oder Vorgesetzten.

²²⁸ *Der Tag*, Nr. 1525, 01.03.1927, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=tag&datum=19270301&query=%22stella+kadmon%22+%22pavillon%22&ref=anno-search&seite=12>, letzter Zugriff am 03.08.2024, S. 12.

²²⁹ Peter, „Katzenweib – geliebte Herrin. Stella Kadmon und Peter Hammerschlag, S. 145.

²³⁰ Theatermuseum Wien, Nachlass Stella Kadmon, E 4921, „Aufführungsverzeichnis“, AM 64.307 Kad.

²³¹ Vgl. Mandl, *Cabaret und Courage*, S. 43.

Im April 1929 führte Kadmon ein weiteres Gastspiel nach Berlin, in der Revue „Im Westen doch Neues“ sang sie den Schlager *Bimbambulla*.²³² Dieser handelte von der ungezügelten Sexualität im Kongo, die mit einer westlichen Moral nicht Schritt halten könne. Dennoch fordert der:die Singende das Publikum auf, sich ein Beispiel daran zu nehmen. Der Text transportiert Rassismen mit einem Augenzwinkern, ist allerdings aus heutiger Perspektive auch durch die Verwendung des N-Wortes nicht reproduzierbar. *Bimbambulla* reihte sich in die Chansons des Zeitgeistes ein, in denen weibliche Performer:innen mit wissender Naivität auf sexuelle Aktivitäten anspielten. Dabei transportierte die Musik oftmals rassistische Implikationen, die von der Faszination des „Anderen“ und Zügellosen begleitet und ironisiert wurden. Demgemäß performte Kadmon von 1922 bis 1931 auf unterschiedlichsten Bühnen und probierte sich in verschiedenen Genres. Dabei nahm ihr Bühnenpersönlichkeit immer wieder Bezug auf Alter und Geschlecht, bis in die späten 1920er Jahre auch auf ihr Jüdisch-Sein. Die Abwendung von Theaterformen wie der Revue und einem institutionalisierten Theaterbetrieb mag mit der wiederkehrenden Erfahrung von Herabwertung verknüpft sein. Die dort populäre Literatur reduzierte Kadmon auf misogyn und antisemitisch diskriminierte Identitätsmerkmale. Da das zeitgenössische Theater mit intersektional verschränkten Diskriminierungen arbeitete, war Kadmon gezwungen, sich in gewaltsame Herrschaftsregime einzuordnen. Des Weiteren stützten sich die Macht der Theaterdirektoren auf eine ständige Verfügbarkeit sowie Beherrschung der engagierten Spieler:innen.²³³ Nichtsdestotrotz bildete Kadmon ein darstellerisches Selbstbewusstsein aus, mit welchem sie ihre Auftritte mitgestaltete – wie groß dieser Rahmen war, bleibt spekulativ. Erwähnenswert ist hier sicher auch Malvine Kadmon, die ihre Tochter in diesen Jahren beständig unterstützte, indem sie sie auf jegliche Touren begleitete. Zu konstatieren ist demnach der Versuch, mit Literaturen wie beispielsweise *Bimbambulla* geltende Hegemonien zu ironisieren. Das von Kadmons Gesang geschaffene Ich befand sich in einer beobachtenden und bewertenden Position, während ihr sichtbarer Körper weiblich gelesen und heteronormativen Blickregimen ausgeliefert war. So entstand ein schwer zu beschreibendes Nebeneinander, in dem weibliche Spieler:innen humorvolle Brechungen erzeugten, das Setting der hegemonialen weißen Männlichkeit jedoch erhalten blieb. In diesem Spannungsfeld wird Kadmons Emanzipationsbestreben sichtbar. Auf

²³² Theatermuseum Wien, Nachlass Franz Eugen Klein/Stella Kadmon, E 3269, Musikalien, darin: E 4821, Musikalien, *Bimbambulla*.

²³³ Vgl. Bolbecher, „Vom „Lieben Augustin“ zum „Theater der Courage“ – Erinnerung an Stella Kadmon“, S. 101.

die Abwendung von der erdrückenden Struktur sowie dem Kanon des Landestheaters folgte die Erfahrung, dass auch städtische Milieus des Theaters die Inszenierung von Weiblichkeit dem *Male Gaze* unterordneten. Effekt war der Wechsel zur freischaffende Kleindarstellerin, was jedoch weder soziale Sicherheit noch die Hoheit über das (Solo-)Programm bedeutete. Diese Erfahrungswerte gepaart mit ihrer persönlichen, politischen Haltung, welche die kapitalistische Verschwendung, den Kitsch sowie die erotische Geschmacklosigkeit und humoristische Harmlosigkeit des Wiener Kabarett ablehnte²³⁴, ergeben eine sinnvolle Argumentationslinie zu der Gründung des eigenen Theaters.

4 *Der liebe Augustin*: Einlösung des eigenen Subjekts

4.1 Kehrtwende der Hierarchie: Hinwendung zur und Wahrnehmung als Prinzipalin

Die oben beschriebenen Orte und Momente gingen der Gründung des *Lieben Augustins* voraus, mit ihnen Subjektivierungsprozesse, die sich aus Ablehnung, jedoch auch aus dem Willen zur persönlichen Unabhängigkeit speisten. Resultierend daraus bleibt der Versuch der Analyse, welche gegenderten Identifikationsmerkmale Kadmon in weiterer Folge ablegte oder forcierte, sobald die äußere Einflussnahme eines (männlichen) Theaterdirektors fehlte. Gegenstand ist dabei Kadmons Bühnenpersönlichkeit, die sich mit der Privatperson, die gleichzeitig die personelle Konstante ihres eigenen Theaters darstellte, mutmaßlich in Teilen überschneidet. Auf welche Zuschreibungen ließ sie sich ein, welche erfand sie neu? Wie agierte sie in der Rolle als Direktorin und Vorgesetzte in Bezug auf Kolleg:innen? Einleitend sollen die Umstände der Gründung des *Lieben Augustins* näher beleuchtet werden, auch mittels der in der Rückschau projizierten Diskurse. Daran schließen die Analysen ausgewählter Texte bis 1938 an, die Kadmon auf der Bühne performte. In diesem Zusammenhang folgt eine Auseinandersetzung mit den Verhältnissen zwischen Kadmon und den Hausautoren des *Lieben Augustins*, Peter Hammerschlag, Herrmann Mostar und Hugo F. Königsgarten. Diese Beziehungen waren an Machtdynamiken und -konstellationen gebunden. Auch wenn Stella Kadmon formal an der Spitze des Theaterunternehmens stand, war ihr Auftreten auf der Bühne von den Texten jener Männer abhängig, die so auch die Richtung des Programms beeinflussten. Den Handlungsspielraum, der sich in diesem Spannungsfeld ergab und seitens der Männer zwischen

²³⁴ Vgl. Ebd., S. 103.

einer Verehrung der Privatperson Kadmons und der Ironisierung der Bühnenperson changierte, gilt es eingehender zu betrachten. Bereits diese Schilderungen enthalten einen Perspektivwechsel, welcher in der historischen Forschung bisher kaum Platz fand. Die Performerin Stella Kadmon, die zwischen Autor und aufgeführtem Text stand, verschwand in der Rückschau und mit ihr die im Spielen erlangte Agency, welche nun zurück an die Oberfläche gelangen soll. Trotz ihrer Flucht gelang es Kadmon, Teile des Materials des *Lieben Augustins* zu retten. Die Publikationen Ingeborg Reisners, Sieglinde Bolbechers und Birgit Peters verweisen auf die Koffer, in denen Kadmon die Texte sammelte. Der beiliegende Brief Tilly Spiegels (Richard Kadmons zweiter Ehefrau), die einige Materialien 1974 an das *Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes* übergab, berichtet von weiteren Texten, die Kadmon bei der Flucht an Rudolf Weys übergeben habe, welche nun jedoch verschwunden seien.²³⁵ Es scheint, als sei Kadmon durchaus bewusst gewesen, dass das Schreiben der männlichen Autoren der Nachwelt leichter überliefert werden konnte als das ephemere Wirken einer Spielerin und mehrfach marginalisierten Direktorin. Um dieses Wirken in seiner Dichte zu konservieren, war der Koffer mit Erinnerungen von essenzieller Bedeutung. Da jener sorgsam gehütete Koffer mit den Zeugnissen des *Lieben Augustins* als Beitrag verstanden werden kann, um weibliche, theatrale Autor:innenschaft sichtbar zu machen, möchte ich hier auf den in der Einleitung erwähnten Diskurs verweisen. Ein Beispiel für das Fehlen weiblicher Autor:innenschaft sind Kadmon Erfahrungen als Performerin in Linz oder in der Revue. Die dort institutionalisierte Unvorstellbarkeit weiblicher Subjektpositionen verunmöglichte eine weibliche Autor:innenschaft. Aus dieser Tatsache wiederum ergibt sich das Theorem des „doppelten Ortes“²³⁶. Während ein männlicher Produzent durch die Tötung des Weiblichen – ein Motiv, welches den westlichen Kanon kennzeichnet wie kaum ein zweites – zum Schöpfer würde, müsse die Frau im Umkehrschluss ihr Geschlecht selbst töten.²³⁷ Es entstehe ein doppelter Ort aus dem gleichzeitigen Überfluss weiblicher Bilder und dem Ausschluss realer Frauen aus der Kunst.²³⁸ Besonders repräsentativ gerät diese These in der Revue, in der Frauenkörper immer und überall verfügbar waren, ohne dass diese jemals eine Subjektposition bezogen. Im *Lieben Augustin* erhielt jener doppelte Ort eine Paradoxie, indem Stereotypen, Ironie und eine exponierte weibliche Führungsperson in Verhandlung traten. Dass auch diese Erfahrung in Kadmons Karriere nicht erstmalig auftrat, spiegelt sich in dem Axiom,

²³⁵ Vgl. Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands (DÖW), Stella Kadmon, Akte 09303.

²³⁶ Dahlke, „Literatur und Geschlecht“, S. 761.

²³⁷ Vgl. Ebd.

²³⁸ Vgl. Ebd.

dass die Machtlosigkeit schreibender Frauen stets einer imaginierten Weiblichkeit von (Vor)Bildern gegenübergestanden habe.²³⁹ So eröffnete etwa das Stereotyp des Vamps Handlungsspielraum. Auch wenn kanonische Literatur nicht frei von männlichen Fantasien ist und war, erschienen in ihr Bilder emanzipierter Frauenfiguren. Der patriarchale Blick stufte Figuren wie *Lulu* oder *Tondeleyo* zwar als gefährlich ein, was jedoch nichts an deren performativer Wirklichkeit änderte. Auf der Bühne realisierte sich eine machtvolle weibliche Subjektposition, freilich nicht, ohne völlig frei von anderen Diskriminierungen zu sein. Als Theaterdirektion und als Spielerin ergriff Kadmon im *Lieben Augustin* die Chance, jene strukturelle Geschichtslosigkeit selbstreferentiell zu ironisieren und neu zu verhandeln. Wie sehr patriarchale Hegemonien in der Geschichtsschreibung dennoch fortwirken, zeigt die tatsächliche Erinnerung an Kadmon, trotz des Koffers. Leo Askin etwa, der 1936/1937 im *Lieben Augustin* Regie führte und nach der Emigration in Hollywood Fuß fasste, huldigt in Nachrufen bekannte Größen der Kabarettszene der 1930er Jahre. Der *Liebe Augustin* findet darin keine namentliche Erwähnung, obwohl Askin in jener Zeit Regisseur in „so einem Theater gewesen“ sei.²⁴⁰ Auch die Erklärungsversuche, die Kadmons Erfolg als Theaterdirektorin zu fassen versuchen, sind interessant. Ingeborg Reisner beschreibt Kadmon als enthusiastisch und zäh, aber ohne wirklichen Plan.²⁴¹ Sieglinde Bolbecher schreibt von Kadmons Eigensinn, Bescheidenheit und Leidenschaft. Die bemühte Hervorhebung bestimmter Eigenschaften scheint notwendig, um eine Frau in einer Führungsposition zu rechtfertigen und ernstnehmen zu können. Die Kompetenz einer weiblichen Führungsposition muss mit außergewöhnlichen Charaktereigenschaften generiert werden. Dies wird im Vergleich mit Fritz Grünbaum deutlich, die Aufzählung seiner Ernennungen in künstlerische Leitungspositionen erfolgt kommentarlos.²⁴² Der Erfolg als Spieler allein gab ihm Recht. Birgit Peter benennt die Kadmon zugeschriebene Unerfahrenheit als „scheinbar“ und betont vielmehr Kadmons Gabe, herkömmliche Auffassungen von Führung und Gründung einer Kleinbühne zu konterkarieren.²⁴³ Hinzugefügt werden muss, dass Stella Kadmon im Jahr 1930/1931 bereits über eine zehnjährige Erfahrung im Theaterbetrieb verfügte. Die Verhältnisse innerhalb der Wiener Branche waren ihr bekannt und der eigene Standpunkt gegenüber den Umständen klar.

²³⁹ Vgl. Ebd. S. 760.

²⁴⁰ Vgl. Askin, Leo, „Über Theaterleute aus der Kleinkunstabühnenzeit der dreißiger Jahre in Wien“, in: *Die Welt des Jura Soyfer*, hrsg. v. d. Jura-Soyfer-Gesellschaft in Zsarb. mit d. Theodor-Kramer-Gesellschaft, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1991, S. 60-65, S. 60.

²⁴¹ Vgl. Reisner, *Kabarett als Werkstatt des Theaters: literarische Kleinkunst in Wien vor dem Zweiten Weltkrieg*, S. 47.

²⁴² Vgl. Wagner-Trenkwitz, Arnbom, *Grüss mich Gott! Fritz Grünbaum 1880-1941: Eine Biographie*, S. 46f.

²⁴³ Vgl. Peter, Gewitzt. Stella Kadmons Kabarett *Der Liebe Augustin*. Ein Beitrag zur Wiener Unterhaltungskultur der dreißiger Jahre, S. 39.

Laut Sieglinde Bolbecher habe Kadmon ihre Leitungstätigkeiten aufgrund ihrer Erfahrung und Identifikation als Schauspielerin mehr aus der Bühnenpraxis, weniger aus der Theorie heraus gedacht.²⁴⁴ Die Position der Direktorin erhält somit ein weniger vergeistigtes Attribut. Anstelle des unternehmerischen Geschicks, welches klar der männlichen Sphäre zugeordnet bleibt, wird Kadmon auch in der Direktorinnenrolle auf ihren Körper zurückgeworfen, der als weiblich gelesen weiteren Stereotypen standhalten muss. Zu jenen Abwertungen tritt die hierarchische Trennung von Hochkultur und Unterhaltung hinzu, sodass gerade die ersten Programme des *Lieben Augustins* als reines Amüsement und somit als nicht erinnerungswürdig wahrgenommen werden.²⁴⁵ Wenn erst die späteren Programme das Prädikat der wertvollen Zeitkritik erhalten, negiert dies Kadmons Erfindungsgeist, da zu diesem Zeitpunkt nun auch die männlich geführten Konkurrenzunternehmungen existierten. Es bleibt die Frage zu stellen, ob jener „Vorwurf“ der Unterhaltungskultur ebenfalls an einen männlichen Gründer gestellt worden wäre.

All jene Beobachtungen schließen an einen Diskurs an, der weibliche Führung und damit weibliche Macht abzuwerten versucht. Mittels einer Kopplung von spezifischen Genres und weiblicher Autor:innenschaft entstand eine Beschränkung und scheinbar logisch nachvollziehbare Diskreditierung weiblich geschaffener Texte.²⁴⁶ Beispielsweise hätten sich die erwarteten Tropen jener Texte auf Emotion und Verführung beschränkt.²⁴⁷ Innerhalb dieser engen patriarchalen Ordnung habe nachvollziehbarerweise kaum Raum existiert, um individuelle Subjektivität zu entwickeln. Deshalb sei ein „Durchgang durch männliche Zuschreibungen“ notwendig gewesen, um eigene Orte zu (re-)konstruieren.“²⁴⁸ Diese Strategie scheint für Stella Kadmon essenziell gewesen zu sein, was in den folgenden Kapiteln dargestellt wird. Ausformungen solcher Theorien tauchen in der (feministischen) Geschichtsschreibung immer wieder auf. Mary Ritter Beard, die 1951 über Frauen und Macht in der Geschichte schrieb, verweist unter anderem auf die misogynen Lehre Jean-Jacques Rousseaus. Demnach könne die Frau ihre naturgegebene Schwäche dadurch überwinden, dem Mann zu gefallen, vorausgesetzt, sie tue es in „heuchlerischer Unterwerfung“ und trete nicht

²⁴⁴ Vgl. Bolbecher, „Vom „Lieben Augustin“ zum „Theater der Courage“ – Erinnerung an Stella Kadmon“, S. 103.

²⁴⁵ Vgl. Peter, Gewitzt. Stella Kadmons Kabarett *Der Liebe Augustin*. Ein Beitrag zur Wiener Unterhaltungskultur der dreißiger Jahre, S. 26.

²⁴⁶ In der Literaturgeschichte bezieht sich dies vor allem auf autobiografische Texte oder Briefromane, die im 18. Jahrhundert als „Frauenliteratur“ institutionalisiert wurden, vgl. Gradinari, „III.3.3 Weibliche Autorschaft“, S. 452.

²⁴⁷ Vgl. Ebd., S. 450.

²⁴⁸ Vgl. Ebd., S. 455.

in eine direkte Konkurrenz, welche den Mann in Frage stelle.²⁴⁹ In jener hochgradig diskriminierenden Interpretation ist jedoch auch die Idee angelegt, weibliche Handlungsmacht darüber zu erringen, sich in hegemoniale Strukturen einzufügen, um diese im Sinne der eigenen Subjektivierung zu dehnen und Raum für alternative Normalvorstellungen zu schaffen. Im Kontext des Programms des *Lieben Augustins* wurde *Gender* und dessen gesellschaftliche Relevanz auf diese Weise Abend für Abend performativ neu ausgehandelt. Dabei gewährleistete die Flexibilität des Programms und das Mitspracherecht der Beteiligten ein Ausprobieren und vor allem Ironisieren bestehender Stereotype. Jene performativ hervorgebrachten Realitäten boten Raum für Neu- oder auch Reproduktionen bestehender Hegemonien. Dementsprechend scheint Kadmons Doppelrolle als Spielerin und Direktorin auch zu bedeuten, dass ihr Auftreten auf der Bühne eine Verkörperung von Geschlechtsstereotypen in sich trug, die in die Führungsrolle einfließen. Im Momentum der Aufführung sowie innerhalb des Kollektivs der teilhabenden Künstler:innen bot sich Stella Kadmon eine theatrale Wirklichkeit, in der sie nach eigenen Vorstellungen agieren konnte und Freiräume schuf, um so die stabile Konstante des Ensembles bis 1938 zu bleiben. Die Geschichtsschreibung der späteren Jahre erkennt diese Tatsache und wertet Kadmon anhand patriarchaler Denkmuster ab. Darüber verlor sich die Erinnerung ihrer schöpferischen Autonomie, ebenfalls ein Charakteristikum der Geschichtsschreibung. Denn laut Beard sei dieser Verlust bereits in der Erzählung frühster Zivilisation inhärent, obwohl es die schöpferische Fähigkeit der Frauen der Frühzeit der Menschheit ermöglicht habe, neue Lebensweisen „aus dem Nichts heraus zu beginnen“.²⁵⁰ Im Kontext ihres Textes bezieht sich Beard auf die Entwicklung des Wissens einer sesshaften, häuslichen Sphäre, wie das Kochen oder die Herstellung des entsprechenden Handwerkzeugs, in Abgrenzung zu der männlichen Jagd. Beard konstruiert mit dieser Argumentation eine binäre Lebensrealität, in der Geschlecht bestimmten Sphären zugeordnet wird. Aus heutiger Perspektive ist diese Binarität oder gar ein biologischer Essentialismus zu hinterfragen. Dennoch bleibt die Forderung, weibliche Schöpfung als ebenso entscheidend für die Menschheit zu begreifen wie die des Mannes. Auch wenn diese argumentative Übertragung auf den vorliegenden Gegenstand mehrere tausend Jahre überschreitet, bleibt der Kern erhalten. Kadmon etablierte mit dem *Lieben Augustin* innerhalb einer androzentrischen Gesellschaftssphäre die erste zeitkritische Kleinkunstbühne in Wien, ohne den dazugehörigen Platz in der Geschichtsschreibung einzunehmen.

²⁴⁹ Beard R., Mary, *Die Frau als Macht in der Geschichte. Überlieferung und Wirklichkeit*, Schwäbisch-Gmünd: Alfons Bürger 1951, S. 108f.

²⁵⁰ Vgl. Ebd., S. 306.

4.1.1 Der Narr als subversive Figur

Die Entscheidung, die neueröffnete Kleinkunsthöhle nach dem Lieben Augustin zu benennen, traf Peter Hammerschlag, mit der Begründung etwas „typisch Wienerisches“ schaffen zu wollen.²⁵¹ Die Legende Marx Augustins ist in der Wiener Stadtgeschichte fest verankert und transportiert die Aussage, mit Humor alles überstehen zu können. Der Leicht- und Eigensinn dieser Außenseiterfigur lässt sich mühelos auf ein Ensemble junger, mittelloser Schauspieler:innen beziehen, die zum Teil zusätzlich durch ihr Jüdisch-Sein an den Rand der Gesellschaft der 1930er Jahre gedrängt wurden. Auch wenn sich die Ikonografie den Lieben Augustin stets männlich liest, bleibt die Frage, ob nicht dennoch eine subversive Umdeutung möglich ist, gerade da die Programme des *Lieben Augustins* weitere Narrenfiguren wie Reineke Fuchs bemühten. Zudem eröffnete 1936 eine Zweitbühne *Der Eulenspiegel* unter der Leitung Hermann Mostars, die jedoch über einige wenige Aufführungen nicht hinauskam.²⁵² Diese im deutschsprachigen Raum viel rezeptierten Narrenfiguren erfahren eine historische offene Deutung. Dennoch müsse der Narr im Kontext des Spätmittelalters laut Ulrike Zitzisberger zwangsläufig männlich gelesen werden. Das Diabolische der Narrenfigur sei in den einzig existierenden weiblichen Rollenentwürfen – Eva und Maria – undenkbar gewesen.²⁵³ Zudem hätten Frauen aufgrund ihres begrenzten Handlungsspielraums das bestehende System nicht humorvoll bloßstellen können, da sie niemals nährisch, sondern aufsässig gewesen seien.²⁵⁴ Demnach sei weiblich gelesenen Personen eine noch herbere Außenseiterposition zugeschrieben worden, nämlich die der Bedeutungslosigkeit.²⁵⁵ Auch die Tropen der Narrengeschichten versahen Frauen zumeist mit sexualisierten Attributen. Dennoch seien die Frauen sowohl Objekt als auch Subjekt der Sexualität gewesen, deren Lust dem betont unabhängigen Narren zum Verhängnis werden konnte.²⁵⁶ Fasst man diese Idee mit der Charakterisierung des Narren als eine „prinzipielle Verneinung des Bestehenden“²⁵⁷ zusammen, ergibt sich daraus ein subversives Element. Zudem bleibt die Überlegung anzustellen, ob der Narr in einer weniger androzentrischen Geschichtsschreibung, nicht sogar

²⁵¹ Vgl. Mandl, *Cabaret und Courage*, S. 51.

²⁵² Vgl. *Neues Wiener Journal*, Jg. 43, Nr. 15062, 25.10.1935

<https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19351025&seite=11&zoom=33>, letzter Zugriff am 23.08.2024, S. 11.

²⁵³ Vgl. Zitzisberger, Ulrike, „Narren, Schelme und Frauen: Zum Verhältnis von Narrentum und Weiblichkeit in der Literatur des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit“, in: *German Life and Letters*, Vol. 50, Nr. 4, 1997, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1111/j.1468-0483.1997.tb01701.x>, letzter Zugriff am 23.08.2024, S. 403-416, S. 412.

²⁵⁴ Vgl. Ebd., S. 415.

²⁵⁵ Vgl. Ebd., S. 406.

²⁵⁶ Vgl. Ebd., S. 411.

²⁵⁷ Ebd., S. 405.

geschlechtslos anzulegen wäre. Unter dem Titel *Der Liebe Augustin* bildete 1931 eine Gruppe individueller Charaktere unterschiedlichster Identitätszuschreibungen ein Kollektiv. Sie wählte damit eine Figur, die ihre Außenseiterposition positiv sowie als gesellschaftsunabhängig aufwertet. Somit erschließt sich ein Ermächtigungspotenzial, welcher den Einzelpersonen der Gruppe mit hoher Wahrscheinlichkeit verschlossen geblieben wäre. Wieder vollzieht sich auf der Bühne eine performative Raumnehmung. Dabei changieren Frauenfiguren, gerade bei Stella Kadmon, zwischen Subjekt und Objekt, in dem Wissen, aus stereotyper Unterwerfung Handlungsspielräume gewinnen zu können.

4.2 Gründung des *Lieben Augustins*

Ein Besuch der Berliner *Katakombe*, einer politischen Kellerbühne mit marginaler Ausstattung, lieferte Stella Kadmon 1929 die ausschlaggebende Inspiration zu einem „bodenständigen“ Kabarett. So erfuhr sie, dass der Inhaber der *Katakombe* die Miete mittels der gastronomischen Konsumation der Gäste zahlte.²⁵⁸ Kadmon blieb ob des finanziellen Risikos unerschütterlich – wenn sie kein Geld besäße, könne auch keines verlorengehen.²⁵⁹ Diese Aussage transportiert einerseits den Willen und die Begeisterung zu einer Wiener Kleinkunsthöhle sowie andererseits eine gewisse Resignation ob der aktuellen Lebenslage. Jener Kadmon zugeschriebener brennender Optimismus am Rande der Naivität sei auch ein Widerstand gegen das Nicht-Spielen-Können gewesen.²⁶⁰ Die wirtschaftliche Krise sowie die politischen Unruhen in Wien ließen das Theatermachen prekär werden. Schließlich wurde der ehemalige Bridgekeller des *Cafés Prückel* als Spielstätte des *Lieben Augustins* auserkoren. Die Inhaberin des Cafés, Therese Palouda, ließ sich ebenfalls auf eine Einigung ein, bei der eine Beteiligung an der Konsumation die Mietkosten ersetzte. Diese Gemeinschaft als feministische Kooperation zu interpretieren, mag die Tatsachen übersteigen. Dennoch wird augenfällig, dass ausgerechnet zwei Frauen in seltenen, weiblichen Führungspositionen männerdominierter Branchen in einer angespannten finanziellen Lage die Chance der Zusammenarbeit nutzten. Therese Palouda schien dem Erfindergeist Kadmons etwas abzugewinnen können, da in den Raum erst investiert werden musste, bevor eine Theaterbespielung möglich wurde.²⁶¹

²⁵⁸ Vgl. Mandl, *Cabaret und Courage*, S. 46.

²⁵⁹ Vgl. Ebd.

²⁶⁰ Vgl. Bolbecher, „Vom „Lieben Augustin“ zum „Theater der Courage“ – Erinnerung an Stella Kadmon“, S. 104.

²⁶¹ Vgl. Reisner, *Kabarett als Werkstatt des Theaters: literarische Kleinkunst in Wien vor dem Zweiten Weltkrieg*, S. 32.

Zusätzlich blieb Stella Kadmon die Unterstützung der Familie gewiss. Richard Kadmon kam für die Konsumationsrechnung auf, wenn diese an einem Abend nicht erfüllt werden konnte.²⁶² Auch die Veranstaltungsbewilligung, die Konzession, erlangte Kadmon nach persönlicher Fürsprache bei Stadtrat Hugo Breitner. Diesen überzeugte sie vermutlich einerseits mit Charme, andererseits mit einer klugen Argumentation. Sie wolle keinen Eintritt verlangen, die Ausgaben des Theaterbetriebs sollten über einen erhöhten Konsumationspreis gedeckt werden und alle überschüssigen Einnahmen den Künstler:innen zugutekommen.²⁶³ Nicht unerheblich blieben auch der Anspruch einer zeitkritischen Bühne sowie der Kollektivgedanke. Kadmon erhielt die Konzession im Oktober 1931. Im Juli desselben Jahres feierte die SDAP mit der Arbeiterolympiade im Praterstadion kulturelle Konjunktur. Dieser Zeitpunkt, Kadmons Verhandlungsgeschick sowie wohl auch eine wohlwollende Unterschätzung seitens Breitners erließen ihr sogar die gefürchtete Vergnügungssteuer. Zusätzlich sorgte Kadmon eigenmächtig für die notwendige Bewerbung, indem sie in der Fabrik des Bruders gedruckte Werbezettel in der Maske einer mysteriösen, eleganten Dame am Ring verteilte.²⁶⁴ Kadmons Bodenständigkeit (oder Verzweiflung) und ihre Gabe, die kleinsten Handlungsspielräume für sich zu nutzen, zahlten sich aus. Nichtsdestotrotz führten jene Anekdoten ebenfalls zu einer Mystifikation der Gründung des *Lieben Augustins*, die zum Belächeln einlade.²⁶⁵ Die damit einhergehende Verharmlosung von Kadmons Emanzipation als Produzentin sowie „im Feld des Komischen“²⁶⁶ mögen eine Strategie gewesen zu sein, um dem Bild der als Bedrohung empfundenen machtvollen Frau entgegenzuwirken. Im Vergleich zu den Gründungen der konkurrierenden Bühnen wie beispielsweise der *Literatur am Naschmarkt* konnten die männlichen Kollegen auf eine bestehende Infrastruktur und Erfahrung im Bereich der Theaterproduktion zurückgreifen. Dass jene Gründungen in der Rückschau als bürokratischer und daher professioneller gelabelt wurden als die des *Lieben Augustins* bezieht sich nicht zuletzt auf die Gewohnheit, männliche Führung und damit straffere Hierarchien zu akzeptieren.²⁶⁷ Abschließend findet sich in keiner der Erzählungen oder Aufarbeitungen der

²⁶² Vgl. Paller, Hans, *Das Theater und das Wiener Kaffeehaus*, Dipl., Inst. Theater-, Film- und Medienwissenschaft, 2012, <https://services.phaidra.univie.ac.at/api/object/o:1284198/get>, letzter Zugriff am 23.08.2024, S. 34.

²⁶³ Vgl. Peter, Gewitzt. *Stella Kadmons Kabarett Der Liebe Augustin*. Ein Beitrag zur Wiener Unterhaltungskultur der dreißiger Jahre, S. 19.

²⁶⁴ Vgl. Reisner, *Kabarett als Werkstatt des Theaters: literarische Kleinkunst in Wien vor dem Zweiten Weltkrieg*, S. 73.

²⁶⁵ Vgl. Peter, Gewitzt. *Stella Kadmons Kabarett Der Liebe Augustin*. Ein Beitrag zur Wiener Unterhaltungskultur der dreißiger Jahre, S. 30f.

²⁶⁶ Ebd.

²⁶⁷ Vgl. Reisner, *Kabarett als Werkstatt des Theaters: literarische Kleinkunst in Wien vor dem Zweiten Weltkrieg*, S. 78.

Sekundärliteratur ein Verweis auf Kadmons Jüdisch-Sein. Während Peter Hammerschlag offen als „Meschuggener“ titulierte wurde, schloss Kadmon diesen Aspekt ihrer Identität – zumindest in der Rückschau – aus der Öffentlichkeit aus.

4.3 Analyse ausgewählter Texte des *Lieben Augustins*

4.3.1 Das Ensemble

Auch wenn Stella Kadmon in den sieben Jahren des *Lieben Augustins* die personelle Konstante des Ensembles blieb, zeigen die Besetzungen der Programme keineswegs einen Fokus auf deren Direktorin, sondern vielmehr auf die Vielfalt der Spielenden. Kadmon drängte sich weder als Protagonistin noch als Regisseurin in den Vordergrund. Dies mag auch auf begrenzte Zeitressourcen zurückzuführen zu sein, da Kadmon als Leiterin der Bühne die organisatorische Hauptverantwortung übernahm. Das Ensemble zeichnete sich durch hohe Fluktuation aus, was die Diversität sowie den Wandel des Programms des *Lieben Augustins* vorantrieb. Allerdings blieb das Ensemble der Anfangszeit bis 1935 recht stabil. Peter Hammerschlag konzipierte einerseits die Texte, stand jedoch auch mit Alfred Edthofer, Walter Varndal, Grete Wagner und Stella Kadmon auf der Bühne. Rita Thenen und Lisa Haller traten im ersten Programm als Tänzer:innen auf, verließen das Ensemble jedoch recht schnell.²⁶⁸ Eine Recherche zu ihren Personen verläuft im Sande, was den ephemeren Charakter des Tanzes und die damit einhergehende Spurenlosigkeit zu bestätigen scheint. Fritz Spielmann übernahm zu Beginn die musikalische Leitung, ab dem sechsten Programm wurde er von Franz Eugen Klein abgelöst. Zudem kreierte Alex Szekely als „Blitzzeichner“ Kulissen für die kurzen Szenen. Die Inszenierung der Programme oblag den Künstler:innen selbst, Regisseur:innen engagierte Kadmon erst ab 1933/34. Bis auf Lilli Lohrer, die das letzte Programm gestaltete, blieb die Regie jedoch vornehmlich in männlicher Hand.²⁶⁹ Zieht man hier allerdings auch die kollektiven Inszenierungen der ersten Programme in Betracht, prägen weibliche Regieführende den *Lieben Augustin* erheblich mit. Somit ließe sich der Prozess der Emanzipation des selbstbestimmten Witzig-Seins als Frau, welchen Kadmon anstieß, sowohl auf die Spieler:innen²⁷⁰ als auch auf Regieführende anwenden. Noch im Jahr 1976 berichtete ein Porträt des *Kuriers*, dass das *Theater der Courage* als einziges Theater in Wien eine weibliche

²⁶⁸ Vgl. Peter, Gewitzt. Stella Kadmons Kabarett *Der Liebe Augustin*. Ein Beitrag zur Wiener Unterhaltungskultur der dreißiger Jahre, S. 90, 91.

²⁶⁹ Vgl. Ebd., S. 126.

²⁷⁰ Vgl. Ebd., S. 39.

Direktorin besäße und weibliche Regisseurinnen engagiere.²⁷¹ Die eigene Sichtbarkeit blieb somit ein wichtiger Teil von Kadmons Agenda. Auf den Programmen des *Lieben Augustins* prangte stets ihr Name, um die Wahrnehmung der eigenen Person als Urheberin zu betonen. In jenes Spannungsfeld zwischen einer Interaktion auf Augenhöhe und dem Behaupten des eigenen Standpunktes treten auch romantische Beziehungen, die ebenso Machtdynamiken aushandelten. So titulierte beispielsweise Hammerschlag, der Kadmon verehrte, diese als Koberin, da nur eine solche Inhaberin eines Bordells ein „literarisches Cabaret machen wollen würde“.²⁷² Unter dem Deckmantel der Ironie wertete Hammerschlag Kadmon als Vorgesetzte ab, da der Beruf der Theaterdirektorin als genuin weiblich nur in Koexistenz mit Sexarbeit bestehen könne. Dies spiegelt einen Teil der Widersprüche, die Kadmons Position innewohnten. Zum einen befand sie sich als zentrale Entscheiderin in der Auswahl der Kolleg:innen in einer Machtposition, zum anderen stellten sie die freundschaftlichen Verhältnisse des Kollektivs vor große Herausforderungen. Walter von Varndal verließ das Kollektiv im Mai 1935, was Kadmon zu einem dreiseitigen Brief veranlasste, in dem sie von einer herben Enttäuschung schrieb.²⁷³ Die Vermutung, Varndal wolle sich einer anderen Unternehmung, die finanziell größere Gewinne verspräche, zuwenden, verletzte sie schwer. Sie appellierte an Varndal, er solle sich nicht auf Spekulanten einlassen, die einen Jahresvertrag oder ähnliches versprächen. *Der Liebe Augustin* hingegen böte Raum für die eigenen Ideen und Werke und gehöre dem Kollektiv. Sie argumentierte, dass „unser Direktor nicht pleitemachen und uns Schulden statt Gagen hinterlassen“ könne. In dieser Situation nahm Kadmon Abstand von der Direktor:innenrolle, wies sie sogar von sich und betonte die freundschaftliche und kollegiale Verbundenheit. Des Weiteren wünschte sie sich, Varndal würde sich selbst und dem Kollektiv treu bleiben. Kadmon verlangte eine hohe Identifikation mit dem eigenen Theater. Statt einer Arbeitsstätte stand der *Liebe Augustin* mehr für eine Lebensart, einen Teilaspekt der eigenen Identität. Aus Kadmons Blickwinkel ist dies nachvollziehbar, da sich ihr hier ein Raum öffnete, in dem sie als Frau und Jüdin über der alltäglichen Diskriminierung stand. Die deutlich engeren Handlungsspielräume sowie Identifikationsmöglichkeiten einer jüdischen Frau im Vergleich zu einem österreichisch, christlich sozialisierten Mann treten somit zu Tage.

²⁷¹ Vgl. Theatermuseum Wien, Nachlass Stella Kadmon/Anni Neumann, E 4821, *Kurier*, 24.04.1976.

²⁷² Vgl. Mandl, *Cabaret und Courage*, S. 48f.

²⁷³ Vgl. Theatermuseum Wien, Nachlass Walter von Varndal, Brief Stella Kadmons an Varndal, AM 64.263/1 Va.

4.3.2 Vergleiche der weiblichen Rollentypen der „Kurtisane“ und „Werkelfrau“

Als vorläufiges Resümee stellt Kadmons Entscheidung zur Selbstständigkeit einen einschneidenden Moment ihres Subjektivierungsprozesses dar. Während sie sich innerhalb des Ensembles sowie in der Öffentlichkeit als Theaterdirektorin behauptete, schien ihr Selbstbild zwischen selbstbewusster Vereinnahmung der Führungsrolle sowie Vermeidung derselben zu schwanken. Davon nicht zu trennen und dennoch in einem anderen Kontext befindlich ist ihr darstellerisches Selbstverständnis sowie die Aushandlung der eigenen performativen Identität. Beide Subjektpositionen Kadmons gilt es im folgenden Kapitel mittels der darstellerischen Artefakte zu analysieren, zu deuten und miteinander zu verknüpfen. Besonders deutlich werden Perspektiven der Emanzipation etwa in der Gegenüberstellung Stella Kadmons und Grete Wagners. Obwohl zwei etwa gleichaltrige Schauspielerinnen auf der derselben Bühne, in demselben Genre auftraten, transportierten die Texte unterschiedliche Schichten der Stereotypisierung weiblicher Rollenzuschreibungen und der Verfügbarkeit der dahin enthaltenen Machträume. Gemeinsam ist ihnen jedoch eine selbstbezogene Ironisierung sowie der Rückgriff auf das Wienerische. Birgit Peter analysiert dieses Verhältnis als einander verstärkende Wechselwirkung, in der Kadmon die Parodie des Vamps innehabe und Wagner das „brave Mädchen“ darstelle.²⁷⁴ So bildete sich innerhalb des Kosmos der Kleinkunst ebenfalls ein Maria/Magdalena Antagonismus heraus, der sich auf die diskursiv scheinbar einzig verfügbaren Frauentypen stützte. Dies spiegelte sich auch in den Parodien bekannter Stars wider. Kadmon karikierte etwa Fritzi Massary oder Marlene Dietrich, während sich Wagner auf Paula Wessely verlegte.²⁷⁵ Aus dieser Binärität der verfügbaren Charaktere bricht Kadmons Stellung als Direktorin aus und weitete damit den Begriff des Sag- sowie Darstellbaren. Somit wurde die Unterordnung in Stereotypen nicht nur durch den Sprachwitz konterkariert, sondern auch durch Kadmons tatsächliche Machtposition, die selbst noch in der Aushandlung begriffen war. Es entstand eine performative Provokation, die heteronormative Konzepte untergrub und im Rollentypus des braven Mädchens nicht möglich gewesen wäre. Auf der anderen Seite gebat Wagners Rolle einer allgemeinen Verunsicherung Einhalt. Bekannte Stereotype wie das unschuldige Wiener Mädl oder die harmlose Werkelfrau existierten weiterhin, ohne vollständig durch den Vamp abgelöst zu werden. Birgit Peter begreift Kadmons Rollen daher als eine Demaskierung jener kollektiven Frauenbilder, deren Lebensrealität der Darstellung nicht standhalten könne. Kadmons „Parodien der Parodien“

²⁷⁴ Vgl. Peter, Gewitzt. Stella Kadmons Kabarett *Der Liebe Augustin*. Ein Beitrag zur Wiener Unterhaltungskultur der dreißiger Jahre, S. 34.

²⁷⁵ Vgl. Ebd., S. 35, 106.

würden somit eine angenommene Selbstbestimmtheit hinterfragen und diese im selben Atemzug einfordern.²⁷⁶ Indem diese Frauentypen aus der Rolle fielen, würde die Absurdität der gesellschaftlichen Erwartungshaltung entlarvt werden. Man lache nicht über die Frauen selbst, sondern über jene, die diese Rollenbilder weiterhin voraussetzen.²⁷⁷ Dabei zeigt die Figur des Vamps einen Rückgriff auf die Angst vor der „Frau mit der Waffe“, die Waffe der teuflischen Sexualität, mit der sie das Machtverhältnis heteronormativer Settings ins Wanken bringt. Gleichzeitig bleiben diese „Grenzüberschreitungen“ durch den Dialekt, die Kontrastierung mit etablierten Figuren der herkömmlichen Ordnung sowie auch der Beteiligung männlich gelesener Personen weichgezeichnet und „leicht verdaulich“. *Das Lied vom Popo* etwa, welches Hammerschlag für das erste Programm schrieb und von Stella Kadmon vorgetragen wurde, handelt von der diskursiven Vernachlässigung des besagten Körperteils. Vordergründig bedient sich der Text eines derben, jedoch eher kindlich-naiven Humors. Singt jedoch eine Frau, welche als Vamp inszeniert wird, diesen Text, erhält der explizit auf den Körper verweisende Inhalt eine sexualisierende Komponente.

Ist nicht Herzbrüderlein Popo

Dein treuerster Gesell?

Blick nicht vorbei! Oh sei nicht so!

Sein Aug ist klar und hell.

[...]

Du mehrtest später den Ballast,

Nahmst Mädchen auf den Schoß

Er gönnte Dir's, trug Doppellast

Im Kerker deiner Hos....²⁷⁸

Zunächst findet hier eine Umkehrung des Sprecher:innen-Ichs statt. Obwohl Hammerschlags männliche Perspektive eindeutig zu entschlüsseln ist, wurde kein männlich gelesenes Ensemblemitglied, sondern Kadmons weiblich gelesener Körper inszeniert, um eine anzügliche Konnotation herbeizuführen. Auch die Aufforderung „Blick nicht vorbei“ scheint im Moment der Performance unweigerlich darauf abzielen, den Blick auf die Vortragende zu richten. So entsteht eine Ambivalenz, die den männlichen Blick einerseits indirekt entlarvt,

²⁷⁶ Vgl. Ebd., S. 38.

²⁷⁷ Vgl. Ebd., S. 150.

²⁷⁸ Theatermuseum Wien, Nachlass Stella Kadmon, E 3269, VM 2541/39 Kad., *Das Lied vom Popo*.

diese Doppelbödigkeit andererseits nicht offen genug deklariert, um eine Reproduktion jener Blickrichtungen zu vermeiden. Das Spiel mit anzüglichen Stereotypen sowie deren Parodie und Demaskierung war vor allem für die Frühphase des *Lieben Augustins* bezeichnend. Unter anderem lässt sich darin ein Bezug auf die Ab- und Umkehr von Revueinhalten feststellen sowie eine in den Texten spürbare Suche nach einer eigenen Linie und Identität.

Im vierten Programm (19.03.1932) interpretierte Kadmon ein Lied mit dem Titel *Die Venezianische Kurtisane (Parodie)*, welches sich auf die historische Realität der Sexarbeiterinnen im Venedig der frühen Neuzeit bezog. Dort bildete die gesellschaftliche Repräsentation dieser Frauen einen binären Kontrast zu den „respektablen Frauen“ der wohlhabenden Familien.²⁷⁹ Während deren gesellschaftliche Beweglichkeit stark eingeschränkt war, besaßen Kurtisanen durch die Loslösung von den Codes der venezianischen Elite eine Chance auf Bildung, Sexualität und Wohlstand. Dennoch blieben diese Freiheiten an Abhängigkeit, Unsicherheit sowie die ständige Bedrohung der körperlicher Integrität, sei es durch Gewalt oder Krankheit, gebunden.²⁸⁰ Die emanzipative Kraft der Kurtisane lässt sich transgressiv und in einem Dazwischen befindlich lesen, wie auch die Figur des Narren – und fügte sich so in die Ausrichtung des *Lieben Augustins* ein. Allerdings überwiegt im gesellschaftlichen Konsens eine heteronormative Lesart, die Sexarbeit abwertet und die Frauen stigmatisiert. Diese Parallelen der Stigmatisierung und Abhängigkeit von einflussreichen Männer treffen auf den Beruf der Schauspielerinnen ebenfalls zu, schaffen jedoch auch einen Raum für neuartige Subjektivierungsprozesse und Darstellung derselbigen. Die Geschichte der Frau als Performerin besitzt eine lange Tradition der gesellschaftlichen Abwertung, etwa aufgrund moralischer Zweifel durch das Verlassen der privaten Sphäre.²⁸¹ Dennoch war der Theaterberuf gerade in seinen Anfängen an unterste soziale Settings gebunden, sodass „patriarchale „Standesbarrieren““ kaum mehr galten.²⁸² Infolgedessen bot der Schauspielerinnenberuf trotz zahlreicher Abhängigkeitsverhältnisse Raum zur Emanzipation. Dieses Bewusstsein einer Handlungsmacht ist in Hammerschlags Adaption der *Venezianischen Kurtisane* bis heute spürbar.

²⁷⁹ Vgl. Ray, Meredith K, *Twenty-Five Women Who Shaped the Italian Renaissance*, London: Routledge 2023, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.4324/9781003081807>, letzter Zugriff am 15.09.2024, S. 123.

²⁸⁰ Vgl. Ebd.

²⁸¹ Vgl. Möhrmann, Renate, „Einleitung“, in: *Die Schauspielerinnen – Eine Kulturgeschichte*, hrsg. v. Möhrmann, Renate, Frankfurt a. M./Leipzig: Insel Verlag 2000, S. 9-33, S. 17, 20.

²⁸² Ebd., S. 17.

[...]

La Donna e Mobile

Ich bin beweglich

Für einen nobile Sprechstunden täglich

jeder im Lande kennt mich als Braut

aus feschem Sande bin ich gebaut

Meine Taxe das ist meine Ehre

Tausend Goldstück und ein Krügel Bier

und vermählt der Dog sich dem Meere

Dann vermählt er sich zuerst mit mir

Man verlässt nach unerhörten Taten

völlig ausgepumpt das Haus

Oft hat einer nicht den Sperrdukat

Und schwimmt ganz verstimmt zu Fuß nach Haus

La Donna e Mobile

Ich kann mich schängeln

Während die Nobile

Unten sich drängeln

Die ganze Bande wartet und schaut

aus festem Sande bin ich gebaut

Selbst der Löwe auf dem Markusplatz

Hat ein Panscherl schon mit mir gehabt

Und er winkt mit einem Eisenpratzerl

Oh Madonna du bist so begabt

Und die feinen Damen die begieren

Die Adressen meiner Schneiderin

Meine Kleine kann man ja kopieren

Doch worauf es ankommt - ich bin drin

La Donna e Mobile

Ich bin unmöglich

Die Frauen der Nobile
fluchen unsäglich
Mich schlägt die Schande
Lang nicht knock aut
*aus festem Sande bin ich gebaut.*²⁸³

Dieser Auszug aus dem Liedtext bietet einige produktive Deutungsansätze. Inhaltlich vernetzt sich die historische Gegebenheiten der „upwardly mobile courtesans“²⁸⁴ mit dem Wienerischen und vor allem mit wirtschaftlichen Unzulänglichkeiten. In Bezug auf die stereotype Einordnung weiblicher Charaktere ist sich die Sprecherin ihrer exponierten Stellung und der daraus resultierenden Missgunst anderer Frauen bewusst. Sie nimmt die gesellschaftliche Ächtung in Kauf, solange diese ihr den gewünschten Freiraum erbringt – in dieser Schleife findet sich die angesprochene Ironisierung der Gegebenheiten. Daran angebunden eröffnet sich ein Spannungsfeld zwischen der Macht über die Männer und dem Bewusstsein der niederen gesellschaftlichen Stellung. Der Moment der Emanzipation wird ohne den Moment der damit einhergehenden Prekarität nicht denkbar. Zudem bleibt der Ausdruck „fester Sand“ in sich paradox, da Sand nur in der Zusammensetzung mit anderen Materialien von beständiger Festigkeit ist. Weitere Subversion entsteht im Vergleich mit dem parodierten Original „La Donna é mobile“ aus Verdis Oper *Rigoletto* (1851). Innerhalb dieser Arie verleiht der Herzog von Mantua seinem Besitzanspruch auf Frauen weniger privilegierter Schichten Ausdruck. Das suggerierte Frauenbild ist auf eine ständige (sexuelle) Verfügbarkeit heruntergebrochen und die Verweigerung derselben als charakterliche Schwäche determiniert. Die Frau in Kadmons Parodie erkennt diese Mechanismen und ironisiert sie. Somit lassen die Aneignung und sexpositive Umdeutung dieser kanonischen Arie auf einen emanzipativen Subjektcharakter der Spielerin schließen. Eine solche satirische Auseinandersetzung mit der Kurtisane war bereits im Venedig des 16. Jahrhunderts präsent, da sich die Ambivalenz zwischen Begehren sowie der Ablehnung weiblicher Macht mit Humor abschwächen ließ.²⁸⁵

²⁸³ Theaternmuseum Wien, Nachlass Stella Kadmon, E 3269, VM 2541 Kad., *Die Venezianische Kurtisane (Parodie)*.

²⁸⁴ Rosenthal, Margaret F., *The Honest Courtesan: Veronica Franco, Citizen and Writer in Sixteenth-Century Venice*, Chicago: University of Chicago Press 1992, <https://search-ebscohost-com.uaccess.univie.ac.at/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=638242&site=ehost-live>, letzter Zugriff am 16.09.2024, S. 15.

²⁸⁵ Vgl. Rosenthal, *The Honest Courtesan: Veronica Franco*, S. 18.

Mittels parodistischer Inhalte das eigene Begehren sowie die Ablehnung der daraus resultierenden Machtposition zu verschleiern, ist als Taktik Peter Hammerschlags in der Auseinandersetzung mit Stella Kadmon eindeutig zu konstatieren. Im Gegensatz dazu verkörperte Grete Wagner den Typus einer volkstümlichen und hemdsärmlichen Frau. In *Anastasia oder ein Justizirrtum* (fünftes Programm, 14.05.1932) berichtete sie als Werkelfrau von dem „Schränker“ Ferdl, welcher für seine Verlobte Anastasia stehle. Sobald er erwischt wird, zeigt er ein Bild seiner Frau und sowohl Wachmann, Doktor als auch Staatsanwalt lassen ihn ob der Schönheit Anastasias gewähren.²⁸⁶ Das Lied nimmt Bezug auf eine angebliche Hörigkeit der Männer gegenüber den Frauen. Auch wenn Anastasia selbst die Begehrte ist, bleibt sie passiv und auf ihr Äußeres reduziert („Oh wie süß ist die Anastasia! Anastasia! Hat ein herziges stumpfes Nasi ja!“²⁸⁷). Nichtsdestotrotz zielt die Parodie ebenso auf die Männer ab, deren sexueller Trieb jeder gesellschaftlicher Moral erhaben scheint. Die Figur der Werkelfrau bildet andere Diskurse ab als die der Kurtisane, wenngleich beide überwiegend einer unteren Gesellschaftsschicht zugeordnet sind. Die Werkelfrau erscheint beinahe körperlos, als Stimme aus dem Off, während die Kurtisane als jung, sexuell, raumgreifend und gefährlich erlebt wird. Des Weiteren hinterlässt die lebenserfahrene Werkelfrau, deren spöttische Beobachtungen die jungen Menschen trifft, einen mütterlichen oder tantenhaften Eindruck – die „dämonische“ Sexualität des Vamps ist ihr fremd. Der Signifikanz dieser konträren Rollenzuschreibungen Kadmons und Wagners und deren Eindimensionalität widmet sich im Jahr 1934 Hugo F. Königsgarten. Königsgarten, seit Jänner 1934 beim *Lieben Augustin*, ironisiert die beiden Pole, die Hammerschlag zuvor geschaffen hatte. In *Die Jahrmarktsbude* (14. Programm, 21.03.1934) ordnet Kasperl den Augustiner:innen ihre Rollen zu, ob sie damit einverstanden sind oder nicht. Gleichzeitig erscheint das Rollenfach als Fessel, der nicht zu entkommen ist.

Kasperl *Hier dieser Puppe schwarzbehaart
sind die Kokotten aufgespart. [...]*

Stella *Ach, Herr, ich hätt‘ nur ein Bestreben:
ein glückliches Familienleben:
ein stilles Heim - ein Mann geehrt -
sechs Kinderchen - ein eigener Herd.*

²⁸⁶ Theatermuseum Wien, Nachlass Stella Kadmon, *Anastasia oder ein Justizirrtum (Werkelfrau/Bänkel)*, E 2957, VM2484 Kad/1-2.

²⁸⁷ Ebd.

[...]

Kasperl *Jetzt diese da mit dem blonden Haar –
was die vorstellt, ist jedem klar!
Du spielst die jugendliche Naive!*

Grete *Ich schwärm' halt mehr für das Laczive!
Ich bin dämonisch von Natur -
Ach, bitt' Sie - geben's mit die Hur'!*²⁸⁸

Zunächst ergeben sich aus den Haarfarben die ersten Indikatoren für die zu spielende Rolle. Das Äußere gibt dieselbige vor, nicht etwa eine Begabung oder Vorliebe. Hier findet sich in der Abgrenzung zu Wagners blondem Haar ein vorsichtiger Verweis auf Kadmons jüdische Identität, der in den wenigsten von Kadmon gesungenen Texten sichtbar wird. Zusätzlich bilden sowohl die Haarfarbe als auch das Rollenfach der „jugendlichen Naiven“ Rückbezüge auf Kadmons frühe Karriere. Um diesen Stereotypen zu entkommen und ihre Rolle als Direktorin zu festigen, ließ sie sich auf das Gegenteil, das „Dämonische“ ein. Die Willkürlichkeit, mit welcher der Kasperl die Rollen verteilt, deutet jedoch ebenso auf die Nichtigkeit derselben hin. Des Weiteren entsteht die Ironie des Textes auch in der Kenntnis der „echten“ Identität der Spielerinnen abseits der Bühne. Kadmon als ledige, engagierte Theatergründerin konnte kaum weiter von einem „stillen Heim“ oder einem „geehrten Mann“ entfernt sein. Damit wird die Rolle der Theaterdirektorin sowie die der Spielerin integer und glaubhaft. Wenn der aufmüpfige und dämonische Vamp „nur“ eine Rolle auf der Bühne ist, kann dieser auch im „wahren Leben“ nicht gefährlich werden. Gleichzeitig verhinderte Kadmons Entscheidung für eine bisher den Männern vorbehaltene Führungsposition scheinbar, jemals die Rolle der Mutter erfüllen oder einem Familienleben gerecht werden zu können. In der Ablehnung dieser hegemonialen, patriarchalen Wertsysteme würde sie ebendiesen Idealen niemals genügen. Deshalb bleibt die selbstbestimmte, begehrte Frau in Bezug auf Class weiterhin abgewertet, was sich beispielsweise anhand der Kurtisane oder der Werkelfrau, welche an als niedrig angenommene soziale Settings gebunden sind, manifestiert. Steigen Frauen durch die Bindung an binäre, männlich geführte Beziehungskonzepten in der Hierarchie des sozialen Status auf, untergräbt dies das Freiheitsversprechen einer emanzipierten

²⁸⁸ Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands (DÖW), Teilvorlass Hugo F. Königsgarten, Akte 16637/1.

Weiblichkeit.²⁸⁹ Durch die Auslassung der Mutterrolle, deren sozialer Status sich über den Familienvater ergibt, bleiben die dargestellten Frauenfiguren ihrer angeblich selbstgewählten klassifizierten Identität und der einhergehenden Unterordnung unterworfen. Die Ironisierung dieser Diskriminierungsstrukturen, in denen sich *Class* und *Gender* trafen und im Rollentyp der (sexuell)emanzipierten Frau repräsentativ wurden, besaß im *Lieben Augustin* einen festen Platz. Mittels der Parodie zeigten Kadmons Rollen die Illusion emanzipativer Freiheitsversprechen, welche in den 1930er Jahren durch eine Re-Traditionalisierung und Beschränkung der Frauenrechte offenbar wurde. *Die Jahrmarktsbude* erschien im Programm unmittelbar nach den Februarkämpfen sowie dem Verbot der SDAP und ihrer Frauenorganisationen. Kadmons Anspielung auf „Heim“ und „Herd“ verwiesen somit direkt auf die beginnende austrofaschistische Herrschaft.

Als Ergänzung dieser Beobachtungen möchte ich zwei weitere Texte heranziehen, die, ähnlich wie *Die Jahrmarktsbude* nicht mehr der Frühphase des *Lieben Augustins* entspringen. Im Oktober 1934 („Witzfigurenkabinett“, 16. Programm) überarbeitete Königsgarten in „Klassiker, frisch gestrichen“ unter anderem *Romeo und Julia* im Stile August Strindbergs.²⁹⁰ Darin mimte Kadmon Julia, die jugendliche Liebhaberin, deren Rollenprofil jedoch von Königsgarten konterkariert worden war. Grete Wagner tritt als Amme auf, was unmittelbar an obige Erläuterungen der Rollendifferenzierungen Kadmons und Wagners anschließt. Nun ergibt sich mit dem Bezug auf Strindberg eine doppelbödige Verbindung mit seinen schriftstellerischen Motiven sowie eine Verquickung der Shakespear'schen Julia mit Fräulein Julie aus dem gleichnamigen Theatertext (1888). Strindbergs Julie begeht Selbstmord, nachdem ein rangniedrigerer Mann sie zurückweist. In ihrer Suche nach sexueller Selbstbestimmtheit kann auch ihre gesellschaftliche Stellung sie nicht retten, mit anderen Worten „under patriarchal relations, class cannot save a woman“.²⁹¹ In diesem Narrativ konstituiert sich Strindbergs misogynie Weltsicht, da sich die Lage „seiner“ Julie trotz ihrer Emanzipationsbestreben weiter verschlechterte.²⁹² Den Aspekt der Class ließ Königsgarten in seiner Parodie allerdings außen vor, vielmehr stützte er sich auf das naturalistische Theater

²⁸⁹ Vgl. Stevenson, Nick, *Class*, Abingdon, Oxon: New York: Routledge 2023, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.4324/9781003252603>, letzter Zugriff am 28.09.2024, S. 37.

²⁹⁰ Vgl. Reisner, *Kabarett als Werkstatt des Theaters: literarische Kleinkunst in Wien vor dem Zweiten Weltkrieg*, S. 46.

²⁹¹ Davari, Hossein, Sadeghi, Mostafa, „A Dialectical Reading of Strindberg's Miss Julie“, in: *Journal of Humanistic and Social Studies*, Vol. 8, Nr. 2, 2017, <https://www.proquest.com/docview/2269918255?pq-origsite=primo&sourcetype=Scholarly%20Journals>, letzter Zugriff am 28.09.2024, S. 65-79, S. 69.

²⁹² Vgl. Ebd.

sowie den Okkultismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Nichtsdestotrotz bleibt auch hier die Gefahr der sexuell erwachten Frau allgegenwärtig. Julia entwickelte sich zum realen Vamp, einem Vampir, welcher Romeo ausgesaugt und die Amme ermordet hat. Während sich Julia gelangweilt die Fingernägel feilt, verfällt Romeo ob der wiederkehrenden Liebeserzählung der beiden beinahe dem Wahnsinn. Die Rollenbilder erscheinen wie festzementiert.

<i>Romeo</i>	<i>[...] Wohin führt diese Tür, die ich noch nie gesehen habe?</i>
<i>Julia</i>	<i>(ausbrechend) Aufs offene Meer.</i>
<i>Romeo</i>	<i>Das soll wohl symbolisch sein?</i>
<i>Julia</i>	<i>Trottel (sie feilt weiter)</i>
<i>Romeo</i>	<i>(nimmt seinen Weg wieder auf) Es war die Lerche.</i>
<i>Julia</i>	<i>Es war die Nachtigall und nicht die Lerche.</i>
<i>Romeo</i>	<i>(sinkt auf einen Stuhl) Ich werde wahnsinnig!</i>
<i>Julia</i>	<i>(springt auf, wirbelt herum) Gott sei Dank! Die Zwangsjacke! Die Zwangsjacke für meinen geschiedenen Mann!²⁹³</i>

Der zweiseitige Sketch vermittelt ein helllichtiges Bild der vampiresken Julia, welche die Absurdität der Rollenmuster sowie der Welt erkannt zu haben schien. Diesen begegnet sie nun mit gelassener Gleichgültigkeit, wohl auch, da ihre Figur ohne jene Stereotype kaum existieren würde. Wie in der obigen kurzen Analyse Strindbergs bildet die Macht des patriarchalen Systems die maßgebliche Instanz. Nur ein Selbstmord oder die Zwangsjacke kann die Macht Romeos brechen und so eine Flucht aus den Fängen der stereotypen Liebeserzählung liefern. So liest sich die Parodie als selbstreferentielle Kritik des Theaters, welche auf jahrhundertalte Klassiker, die sich selbst überlebt haben, verweist. Kanonische Literatur, sei sie wie Shakespeare mehrere Jahrhunderte oder wie Strindberg erste einige Jahrzehnte alt, befeuert die Reproduktion geltender Hegemonien, sodass auch das institutionelle Theater den politischen Unruhen des Jahres 1934 wenig entgegenzusetzen hatte. So bleibt Julia ohne Romeo nicht existent. Selbst wenn sich Julia von Romeo scheiden ließe, blieben sie das bekannteste Liebespaar aller Zeiten. Parabelhaft steht diese Erkenntnis auch für die Darstellerin Stella Kadmon. Sie mochte der Männer überdrüssig sein, blieb allerdings in deren Autorschaft an sie gebunden. Im Unterschied zu dem Text der „Venezianischen Kurtisane“ verblasst die

²⁹³ Reisner, *Kabarett als Werkstatt des Theaters: literarische Kleinkunst in Wien vor dem Zweiten Weltkrieg*, S. 46.

Abwertung durch die Klasse, auch wenn diese in Anlehnung an Strindberg nicht endgültig verschwindet. Vielmehr erscheint die Figur des Vamps weniger provokant, angesichts der politischen Umstände beinahe müde der Verführung. Jener Handlungsraum, welcher der Figur des Vamps zu eigen war, verkleinerte sich in der immer restriktiver werdenden institutionellen Macht des Staates, der jegliche Freiheitsbestrebungen erstickte.

4.3.3 Der *Liebe Augustin* wird politisch: Rollenbilder im Angesicht des Faschismus

Im Sommer 1935, vor den Nürnberger Gesetzen und nach Adolf Hitlers Versprechen, Österreich nicht zu annektieren, obwohl er sich gleichzeitig an das faschistische Italien annäherte, zeigte der *Liebe Augustin* eine unmissverständliche politische Fabel auf den Völkerbund. Königsgarten und Mostar²⁹⁴ schrieben für das erste Programm der Sommerbühne, welche auf der Hohen Warte eingerichtet worden war, die Fabel „Reineke Fuchs“.²⁹⁵ Darin repräsentierten die Tiere des Waldes die Länder Europas, etwa der Hahn Frankreich und die Ziege Polen. Der Fuchs – Deutschland – bedroht den Frieden im Wald, ohne, dass sich die übrigen Tiere zu einem entschiedenen Schritt hinreißen können. Österreich wurde durch den Hasen Lampe (Stella Kadmon) und sein Kind Lamperl (Erika Kerth) vertreten.²⁹⁶ Diese Zuschreibung mündete in einer metaphorischen Verharmlosung und Verniedlichung Österreichs, welches sich eher fürchtete, anstatt zu eigener Aggression imstande zu sein. Der Fuchs lockt das kleine Lamperl auf seine Seite des Waldes, wohin es ihm schließlich bereitwillig folgt. Die sorgende Mutter schlägt daraufhin im Tierbund Alarm, kann diesem jedoch keine Reaktion entlocken. So verbleibt der Hase als einziger Protagonist ohne direkte Handlungsmacht und auf die übrigen Tiere angewiesen. In Bezug auf eine außen- und staatenpolitische Analyse ist die intendierte Bedeutung klar, indem Österreich zum Opfer des NS-Regimes und schlussendlich der Unentschlossenheit des Völkerbundes stilisiert wurde. Diese Wirkung verstärkt sich durch die Rollenzuschreibung der Mutter, von der keinerlei Bedrohung, sondern ein Impuls des Beschützens ausgeht. Die übrigen Tiere waren sowohl mit männlichen als auch weiblichen Spieler:innen besetzt, wodurch die politische Handlungsmacht nicht auf ein Geschlecht festgeschrieben war. Die Figur der Mutter fällt in diesem Spektrum dennoch heraus, da sie einer explizit häuslichen, privaten Sphäre zugeordnet ist, die ausgerechnet mit der Hausherrin, der Direktorin besetzt worden war. Somit entsprach der Hase

²⁹⁴ Gerhard Herrmann Mostar floh 1933 nach Wien und schrieb ab dem Novemberprogramm 1934 bis März 1937 für den *Lieben Augustin*, Mandl, *Cabaret und Courage*, S. 38.

²⁹⁵ Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands (DÖW), Teilvorlass Hugo F. Königsgarten, Akte 16637/1.

²⁹⁶ Vgl. Peter, Gewitzt. Stella Kadmons Kabarett *Der Liebe Augustin*. Ein Beitrag zur Wiener Unterhaltungskultur der dreißiger Jahre, S. 110.

Lampe nicht dem üblichen Rollenprofil Kadmons, wenngleich sie als personifiziertes Österreich auftrat. Dies artikuliert sowohl eine hohe Identifikation mit der nationalen Identität sowie das Selbstbewusstsein, sich diesen Raum vor allen anderen zu nehmen und sich in der Führungsrolle zu etablieren. Gleichzeitig bleibt die Frage offen, inwiefern eine jüdische Identität in dieser Personifikation Österreichs Platz fand. Sollte gerade die Darstellung eines weiblich gelesenen, jüdischen Österreichs auf Diversität verweisen? Abseits dessen, inwiefern in einem solchen politischen Text performative Spuren von Kadmons jüdischer Identität zu finden sind, existiert ein Kontrast zwischen dieser Mutterrolle und den vorhergegangenen Analysen. Ausgehend von der Annahme, dass das Publikum um Kadmon Führungsrolle wusste, muss wieder auf das Stilmittel der Ironisierung verwiesen werden, vor allem in Anbetracht des satirischen Inhalts von „Reineke Fuchs“. Aufgrund der Etablierung von Kadmons „Vampidentität“ wurde die hilflose Sorge der Mutter besonders hervorgehoben und ironisiert. Analog dazu entlarvt sich die Vamprolle selbst, da sie – ebenso wie der Hase Lampe – auf überzeichnete Stereotype zurückgreift. Der starke Kontrast beider Rollenentwürfe spielt diese gleichzeitig gegeneinander aus und markiert eine Veränderung des Vamp-Stereotyps, welches die Mutterrolle ursprünglich ausgeschlossen hatte (vgl. „Heim und Herd“ in *Die Jahrmarktsbude*, S. 65). Der Überdruß angesichts seiner sinkenden Handlungsmacht, den der Julia-Vamp in „Klassiker – frisch gestrichen“ bereits angedeutet hatte, verschwand nun beinahe gänzlich zugunsten eines antifaschistischen Aktionismus.

„Reinke Fuchs“ signalisiert die Hinwendung des *Lieben Augustins* zu einer politischen Positionierung. Die parodistische Analyse von (Wiener) Alltagscharakteren rückte in den Hintergrund und somit auch die Profilierung des Ensembles. Ab 1935 löste sich das Stammensemble auf und Spieler:innen wurden programmweise engagiert.²⁹⁷ So lässt sich argumentieren, dass auch Kadmons Emanzipation als Direktorin über die gespielten Rollen an Signifikanz verlor. Nach vier Jahren schien dieser Prozess vorläufig abgeschlossen zu sein, auch da sich der *Liebe Augustin* unter den Konkurrenzunternehmungen etabliert hatte.²⁹⁸ Zudem verschärfte sich die politische Lage, insbesondere mit dem Juliabkommen sowie dem Gentlemen's Agreement 1936, welches eine Annäherung Österreichs an den

²⁹⁷ Vgl. Reisner, *Kabarett als Werkstatt des Theaters: literarische Kleinkunst in Wien vor dem Zweiten Weltkrieg*, S. 49f.

²⁹⁸ Diese Formulierung führt in die Irre, da der *Liebe Augustin* vor der *Literatur am Naschmarkt* (1933) oder dem *ABC* (1944) gegründet wurde und sich erfolgreich bewährte. Im Oktober 1935 musste man wegen Überfüllung des Programms „Eine kleine Herbstmusik“ eine Doppelvorstellung ansetzen, vgl. *Volks-Zeitung*, 31.10.1935, Zeitungsausschnittsammlung „Der liebe Augustin“, Kabarettarchiv Graz.

Nationalsozialismus bedeutete. Spätestens ab diesem Zeitpunkt verhandelte Kadmon weniger die Akzeptanz ihrer selbst in der Wiener Theaterbranche, sondern ihr gesamtes Dasein als Jüdin mit antifaschistischer Einstellung. Die politische Aussagekraft der erhaltenen Texte des *Lieben Augustins* aus jenen Jahren ist reichhaltiger als hier vorgestellt und bedarf weiterer Analysen. Ich möchte mich abschließend auf zwei Lieder aus den Programmen „O, du liebe Weltgeschichte“ (33. Programm, September 1937) und „Zirkus Universum“ (34. Programm, Dezember 1937) beziehen. Mit dem 35. Programm im Februar 1938 endete der *Liebe Augustin*. Beide Lieder stammen von Curt Bry, geflohener Autor aus der Berliner *Katakomben* und weisen einen bitteren Beigeschmack auf, der sich erkennbar von der beinahe jovialen Ironie der früheren Programme unterscheidet. Laut Birgit Peter habe der *Liebe Augustin* nun zu einer konkreten politischen Stellungnahme aufgefordert und sich weniger der Parodie der doppelbödigen Moral von Herrschaftsinstrumentarien widmen wollen. Das Lachen sei vom Schrecken eingeholt worden.²⁹⁹ Zusätzlich war im Vortrag beider Lieder keine Rolle angelegt, sondern wurden von Kadmon als Diszesse interpretiert. *Das Lied von den Stoffen* spielte mit der Doppeldeutigkeit des Wortes „Stoff“, welches sowohl den realen Gegenstand eines Kleidungsstücks als auch den Inhalt eines theatralen oder politischen Textes meinen konnte. Kadmon wünschte sich darin, den Beruf eines Schneiders ausüben zu können, da sein Umgang mit den Stoffen inzwischen einfacher geworden sei als der am Theater. Die Ablehnung des Theaterberufes war mit Ironie versehen, zeigte allerdings eine echte Prekarität und Bedrohung, die sich nicht mit den Geldnöten der frühen 1930er Jahre vergleichen ließ. Zudem sprach der Text dem Schneider die Fähigkeit zu, verändernd in das Material eingreifen zu können und nicht machtlos der nahenden Katastrophe entgegenblicken zu müssen.

*Manchmal frag ich mich im Stillen
Manchmal frag ich mich voll Gram
wie ich denn um Himmelswillen grade zum Theater kam
Seh ich Nadel Zwirn und Schere
Fühl ich mich vom Glück versetzt
Ach wenn ich ein Schneider wäre
Also Stoffe gibt es jetzt
[...]*

²⁹⁹ Vgl. Peter, Gewitzt. Stella Kadmons Kabarett *Der Liebe Augustin*. Ein Beitrag zur Wiener Unterhaltungskultur der dreißiger Jahre, S. 80, 83.

*Und die gute Bambergseife, weltberühmt und preisgekrönt
Sogenannter Taft durch Freude, möglichst hell und licht getönt
Seit dem 33er Jahre wird das Helle sehr geschätzt
Blonde Seelen, blonde Haare
Also Wasserstoffe gibt es jetzt.³⁰⁰
[...]*

Das Lied von den Stoffen verweist als eine der wenigen Texte unmissverständlich auf Kadmons jüdische Identität. Wie schon im Text *Die Jahrmarktsbude* bildet die Kommentierung der Haarfarbe ein Distinktionsmerkmal, welches die weiblich gegenderte Identität sowie einen Ausweg aus der antisemitischen Diskriminierung markiert. War „schwarzbehaart“ im März 1934 noch sagbar, wurde diese Sichtbarkeit nun von „Wasserstoffen“ abgelöst. Damit wird auch das Verschwinden jüdischer Performer:innen von den Bühnen Wiens heraufbeschworen, was inzwischen eine neuartige und reale Bedrohung darstellte. Die Gefahr, die von dem Damoklesschwert der nationalsozialistischen Ideologie ausging, schlug sich auch im städtischen Alltag Wiens nieder. Im Februar 1937 demonstrierten 25.000 Anhänger:innen der Vaterländischen Front im ersten Bezirk, um ihre „Gefolgstreue“ zu dem austrofaschistischen Regime zu verdeutlichen.³⁰¹ Die hohe Sichtbarkeit der diktatorischen Kräfte mündete ab Dezember 1937 schließlich in Vandalismus und offener Aggression der noch verbotenen SA gegenüber der jüdischen Bevölkerung.³⁰² Noch deutlicher explizierte Bry die Vorbehalte gegenüber der politischen Entwicklung im Text *Nummerngirl* (auch *Nummernfräulein*). Formell ähnelt dieser der *Venezianischen Kurtisane*. Die Strophen enden auf jeweils auf den Satz „Und ward nicht mehr gesehen“. Die Bedeutung dieses Verses verändert sich im Laufe der Strophen von einer Mikro- auf eine Makroebene. Bezieht er sich zunächst „nur“ auf die Theaterbühne, wechselt er schließlich auf realpolitische Verhältnisse.

*Ich bin das Fräulein Nummer
Bin sächlichen Geschlechts
Ich geh vergnüglich lächelnd*

³⁰⁰ Theaternmuseum Wien, Nachlass Stella Kadmon, E 2957, VM 2485 Kad/1-5, *Das Lied von den Stoffen*.

³⁰¹ Vgl. „VF beherrscht das Straßenbild“, in *Wiener Zeitung*, Jg. 234, Nr. 55, 24. Februar 1937, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=19370224&seite=3&zoom=38>, letzter Zugriff am 30.09.2024, S. 2.

³⁰² Vgl. Bauer, Kurt, „Nationalsozialistischer Antisemitismus in der Illegalität“, in: *Antisemitismus in Österreich, 1933-1938*, hrsg. v. Enderle-Burcel, Gertrude, Reiter-Zatloukal, Ilse, Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2018, S. 349-361, S. 356.

*Einmal von links nach rechts
Dann bleib ich 2 Sekunden
Hier in der Mitte stehn
Und schon bin ich verschwunden*

Und ward nicht mehr gesehn

*Ich halte immer einen
Programmpunkt in der Hand
Programme soll man meinen
sind stets sehr interessant
Politischer Programmpunkt
ist stets ein Phänomen
Verkündet wird ein Standpunkt*

*Und ward nicht mehr gesehn*³⁰³

Bereits zu Beginn deutet die Formulierung des „sächlichen Geschlechts“ eine Ablehnung der Geschlechtsidentität an, obwohl das titelgebende „Fräulein“ eine unverheiratete, weibliche Person beschreibt. Dennoch bleibt die Geschlechtszuschreibung eindeutig zuzuordnen, da der *Wiener Tag* Kadmon in diesem Programm als „reizendes Nummerngirl“ bezeichnete.³⁰⁴ Zudem zeigt die Abbildung desselben Artikels Kadmon mit kurzem Rock, der ihre Beine freilegt und gleichzeitig an ein Harlekinkostüm erinnert. Aus dem Fräulein wurde ein Girl, wodurch andere Diskurse assoziiert werden können. Die Sichtbarkeit der Beine sowie das Wort „Girl“ rekurrieren auf die Girls der Revue. Nach Siegfried Krakauer waren diese ein erster Schritt in Richtung des Faschismus. Die Girlreihe bilde ein Ornament aus Tausenden von Körpern ohne Geschlecht und ähnele somit dem Parademarsch des Militärs.³⁰⁵ Die daraus resultierende Bedeutungslosigkeit des Einzelnen werde lediglich mit der Logik des kapitalistischen Produktionsprozess und einer totalitären Ästhetik gefüllt.³⁰⁶ Zudem verschwindet das Girl in

³⁰³ Theatermuseum Wien, Nachlass Stella Kadmon, E 2957, VM 2489, Kad. 1-3, *Das Nummerngirl*.

³⁰⁴ *Der Wiener Tag*, Jg. 151, Nr. 5224, 29.12.1937, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=tag&datum=19371229&query=%22reineke+fuchs%22+%22+%22+%22kadmon%22&ref=anno-search&seite=12>, letzter Zugriff am 30.09.2024, S. 12.

³⁰⁵ Vgl. Krakauer, Siegfried, *Das Ornament der Masse*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005 (9. Ausgabe), S. 51f.

³⁰⁶ Vgl. Ebd., S. 53, 316.

der Masse, sodass sich seine Subjekt-Position darin auflöst. Das „sächliche Geschlecht“ ist somit keine Dekonstruktion der Kategorie des *Genders*, sondern bezieht sich auf die Unsichtbarkeit des weiblichen Geschlechts. In diesem Fall bildet es nicht mehr ab als eine Nummer. Insofern trug der Text eine beinahe prophetische Wahrheit in sich. Ein Jahr später war Kadmon tatsächlich auf der Flucht und damit auf ihrer Wiener Bühne unsichtbar geworden. *Das Nummerngirl* stellte das eigene, theatrale Verschwinden mit dem politischen Programm gegenüber, da der Text zudem auf den Antikominternpakt 1936 Bezug nimmt. Das darin geschlossene Bündnis zwischen Deutschland und Japan gegen die Sowjetunion enthielt geheime Zusatzabkommen, die Deutschland 1939 brach.³⁰⁷ Brys Text kritisierte einerseits die fehlende Verlässlichkeit politischer Versprechen, die für ein europäisches Gleichgewicht einstanden. Andererseits beschrieb das Motiv des auftretenden und sofort wieder verschwindenden Nummerngirls das öffentliche Desinteresse an einem drohenden Krieg sowie an der Verfolgung politischer Gegner:innen und der jüdischen Bevölkerung. Der drohenden Annektierung Österreichs begegnete man mit Unbedarftheit. Der Kabarettist Rudolf Weys schrieb von einem Selbstbetäubungsmittel aus Ironie und Skepsis, welches sich in Texten wie dem *Nummernfräulein* wiedergefunden hätte.³⁰⁸ Bemerkenswert ist auch das Bühnenbild, in dem Kadmon diesen Text vortrug. Dabei handelte es sich um eine Manege. Die Rückwand bestand aus einer bemalten Opera, auf dem Publikum abgebildet war und so eine runde Manege suggerierte.³⁰⁹ Die Blicke des Publikums richteten sich somit nicht nur aus dem realen Zuschauerraum auf Kadmon, sondern trafen sie auch von der rückwärtigen Opera. Die Blicke kollektivierten sich und wurden unausweichlich. Kadmon war nicht nur mehr eine weibliche Performerin, sondern politisch verfolgt und sollte sich zu diesem Umstand verhalten. Zusammenfassend verweisen *Das Lied von Stoffen* und *Das Nummerngirl* exemplarisch auf die neue Ernsthaftigkeit des *Liebens Augustins*. Diese schrieb sich ebenso in Kadmons darstellerisches Ich ein. Aus ihrer Subjektposition heraus trat ein satirischer Unterton, der im Laufe der Saison 1936/37 jeglichen Optimismus in Form eines Augenzwinkerns verlor. Die *Wiener Stadtstimmen* schrieben zu „Zirkus Universum“, dass der *Liebe Augustin* weder verrückt noch wie in den Anfängen politisch frech gewesen sei, sondern nur gescheit.³¹⁰

³⁰⁷ Vgl. Weinberg, Gerhard L., „Die Geheimen Abkommen zum Antikominternpakt.“ In: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 2, Nr. 2, 1954, <http://www.jstor.org/stable/30197760>, letzter Zugriff am 12.01.2025, S. 193-201, S. 196.

³⁰⁸ Vgl. Weys, Rudolf, *Wien bleibt Wien und das geschieht ihm ganz recht*, Wien: Europa 1974, S. 176.

³⁰⁹ Vgl. *Der Wiener Tag*, 29.12.1937, S. 12.

³¹⁰ Vgl. *Wiener Stadtstimmen*, 16.12.1937, Zeitungsausschnittsammlung „Der liebe Augustin“, Kabarettarchiv Graz.

4.4 Verhältnisse – Überschneidungen Kadmons privater und beruflicher Rollen

Um die Analyse der oben ausgewählten Texte abzuschließen und einen weiteren Bezug auf gegenderte Subjektivierungsprozesse herzustellen, möchte ich detaillierter auf die Verhältnisse zwischen Stella Kadmon und zwei der Autoren des *Lieben Augustins* eingehen. Diese Beziehungen überlappten ins Private und verbanden künstlerischen Austausch mit Momenten der persönlichen Auseinandersetzung. Dies mag eine Erklärung für die Ambivalenz sein, welche die vorgestellten Texte aufweisen. Jene Dynamik fußt auf biografischen Eigenheiten, die in der Rückschau kaum treffend wiedergegeben werden können. Nichtsdestotrotz sind diese Beziehungen durch Machtstrukturen gekennzeichnet, die immer wieder neu ausgehandelt wurden. Eine These beläuft sich auf ein patriarchales Unwohlsein der Autoren, welches aufgrund des Wissens, eine Frau als Entscheidungsträgerin akzeptieren zu müssen, hervorgerufen wurde. In eine solche Argumentationslinie passt der Versuch Mostars, mit dem *Eulenspiegel* eine eigene Bühne gründen zu wollen (vgl. S. 47). Die Beziehung zwischen den Kadmon als Theaterdirektorin, als Spielerin und den Autoren generierte ein Dreieck gegenseitiger Abhängigkeit, die jedoch beruflich-hierarchisch zugunsten der Theaterdirektorin Kadmon ausging. Somit brachte das Schreiben der Texte für die Spielerin Kadmon den Männern einen Teil patriarchaler Kontrolle zurück und verharmloste im nächsten Schritt die Rolle der Direktorin. Besonders deutlich fällt diese Beobachtung bei Peter Hammerschlag auf, da seine Texte zumeist ein Lächerlich-machen der weiblichen Identität beinhalteten. Wie bereits angedeutet, verehrte Peter Hammerschlag Kadmon gerade in der Anfangszeit der Zusammenarbeit sehr. Im Nachlass Kadmons findet sich eine Postkarte Hammerschlags, mit dem Text „Ich liebe Dir, aber die Post ist für 3 Groschen nicht zu haben.“ Mit einem Bleistift ist „Lieber mit Dir in der Hölle als ohne Dich im Himmel. Peter“ ergänzt. Darauf erwidert eine andere Handschrift „Lieber Gott, was soll man dazu sagen? Lili Grün“.³¹¹ Da Hammerschlag nach dem Ende seines Wirkens im *Lieben Augustin* die „Kadmon-Grüni-Spottgedichte“³¹² verfasste, liegt die Vermutung nahe, dass dieser Dialog zwischen Kadmon und Hammerschlag stattgefunden haben muss. Augenscheinlich wird so eine sehr nahe, aber von gegenseitiger Ironie geprägte Beziehung, die sich auf die Texte übertragen lässt. Zusätzlich habe Hammerschlag eine besondere Komik darin gesehen, Kadmon die erwähnten Kurtisanenrollen auf den Leib (!) zu schreiben, da sie nicht wie eine Kurtisane aussähe.³¹³ Dies berührt misogynie

³¹¹ Vgl. Theatermuseum Wien, Nachlass Stella Kadmon, E 4821, AM 64.281.

³¹² Warum Hammerschlag den Nachnamen „Grün“ verwendet, ist ungeklärt, vgl. Peter, „Katzenweib – geliebte Herrin. Stella Kadmon und Peter Hammerschlag“, S. 154, 163.

³¹³ Vgl. Ebd., S. 149.

Diskurse, in denen im Kontext der Sexarbeit (phänotypische) Stereotype mit sozialer Abwertung verbunden werden. Gleichzeitig beinhaltete Hammerschlags Rollenzuschreibung des Vamps eine Fetischisierung Kadmons. Zudem existiert eine weitere Postkarte, auf die Hammerschlag eine Katze zeichnete und mit der Anrede „Geliebte Herrin“ begann.³¹⁴ Die Katze oder das Motiv des Katzenhaften wurde etwa in zeitgenössischen Filmen vielfach als tierische Entsprechung des Vamps genutzt.³¹⁵ Dies zeigt, wie sehr Hammerschlags Bild von Kadmon von diesem Stereotyp geprägt war. Somit ergibt sich eine Überschneidung der privaten und beruflichen Rollen, die durch die Performanz der Stereotype auf der Bühne einen erheblichen Beitrag zum Subjektivierungsprozess Kadmons leisteten. Aus dem Begehrtwerden im Privaten schien sich ein Handlungsraum zu ergeben, welcher sich auf die Bühne übertragen ließ. Wurde ein Handlungsraum im Moment des Auf-die-Bühne-Tretens öffentlich, dehnte sich dieser weiter aus. Gleichzeitig bot die verkörperte Rolle auf der Bühne eine Distanzierung zu der Nähe des Begehrt-werdens und schuf eine Überlegenheit, die das Selbstbewusstsein als Theaterdirektorin formen konnte. Allerdings bleibt die Kehrseite bestehen, sexualisierte und gleichzeitig abwertende Körperbilder in Kauf zu nehmen, die jedoch in einem solchen Emanzipationsprozess zumindest teilweise angeeignet und umgedeutet werden können.

Mit Gerhart Herrmann Mostar führte Kadmon eine Beziehung, die laut Henriette Mandl aufgrund der engen Zusammenarbeit eine ideale Basis vorgefunden hätte.³¹⁶ Dennoch zerbrach die Verbindung, als Mostar, der bereits seit 1933 vom nationalsozialistischen Regime verfolgt war, Wien im Frühjahr/Sommer 1937 verließ. Er habe Kadmon eine gemeinsame Emigration als Ehepaar vorgeschlagen, die diese mit dem Verweis auf ihr Theater und ihre Mutter abgelehnt hatte.³¹⁷ Mandl mutmaßt, dass Kadmon diese Entscheidung vor allem auch aus der Ablehnung der Institution Ehe heraus traf.³¹⁸ Bei Mandls Biografie handelt es sich des Weiteren um die einzige Publikation, die diese Verbindung explizit erwähnt. Kadmons Ablehnung der Ehe erscheint jedoch nachvollziehbar. Der *Liebe Augustin* hatte sich über die vergangenen Jahre etabliert. Eine Ehe war daher weder als Versorgungsgarantie notwendig, noch fehlten familiäre Bindungen. In den vergangenen 15 Karrierejahren hatte Kadmon Subjektivierungsprozesse erlebt, die zwar zunächst Kränkungen und Eingeständnisse

³¹⁴ Ebd., S. 142.

³¹⁵ Vgl. Müller, „Von der Kunst der Verführung: der Vamp“, S. 260.

³¹⁶ Vgl. Mandl, *Cabaret und Courage*, S. 75.

³¹⁷ Ebd. S. 80.

³¹⁸ Ebd.

bezüglich der eigenen Handlungsmacht eingefordert hatten, jedoch schließlich ins Gegenteil verkehrt worden waren. Diese war Kadmon nicht bereit aufzugeben. Abgesehen von dem individuellen schriftstellerischen Stil der Autoren Hammerschlag, Mostar und Königsgarten mag auch dies ein Grund gewesen sein, warum die Texte Mostars und Königsgarten erwachsener, weniger verächtlich und sexualisierend wirken. Gleichzeitig war auch die Kriegsgefahr, die Curt Brys Texte kennzeichnete, noch nicht akut, sodass der Aspekt des *Genders* deutlicher aufzuspüren ist. Beispielhaft zu nennen ist die Mutterrolle in „Reineke Fuchs“, welche am Anfang der Beziehung Kadmon/Mostar stand. Die Darstellung einer überängstlichen Mutter, die den anderen Tieren unterlegen ist und kaum konstruktiv zum Tierbund beiträgt, spielt auf misogynen Stereotype an – vor allem in Hinblick auf die Autorschaft eines Mann, der Kadmon heiraten wollte. Trotz dieser Bedeutungsschicht zielt die primäre Aussage der Figur des Hasen auf das inhärente Österreich-Bild ab. Besonderen Erfolg feierte Mostar im *Lieben Augustin* mit einer *Lysistrata*-Bearbeitung (18. Programm, 11.01.1935), die nicht erhalten ist. In Original des Dichters Aristophanes verweigern sich die Frauen Spartas ihren Männern, um so das Ende des Krieges zu erzwingen. Kadmon spielte in der Adaption Mostars Kalonike, Charlotte Reichert die Hauptfigur Lysistrata. Ingeborg Reisner begründet diese Auswahl mit Reicherts „anmutigem Adel und edelklassischer Gebärde“, die es benötige, um Lysistrata und den Sieg der Frauen überzeugend darzustellen.³¹⁹ Fortgeschrieben hat sich darin ein ähnliches Motiv wie bei Hammerschlag. Zum einen bleibt Kadmon auf das Rollenfach des ironisierenden, verruchten Vamps reduziert. Zum anderen spielt sie nicht den Kopf der weiblichen Rebellinnen, sondern eine weniger „gefährliche“ Wegbegleiterin, die abermals durch den Humor entschärft wird. Somit widersetzte sich auch Mostar, die Autorität Kadmons als Theaterdirektorin auf die Bühne und ins Spielerische zu übertragen.³²⁰

Während Mostar schließlich nach Belgrad floh und den Krieg überlebte, schlug Hammerschlags Emigration fehl. Er wurde 1942 in Auschwitz ermordet. Warum er den *Lieben Augustin* schließlich verlassen hatte, ist nicht hinreichend geklärt. Birgit Peter führt etwa eine persönliche Kränkung durch Kadmons Beziehung mit Gerhart Herrmann Mostar an.³²¹

³¹⁹ Vgl. Reisner, *Kabarett als Werkstatt des Theaters: literarische Kleinkunst in Wien vor dem Zweiten Weltkrieg*, S. 72.

³²⁰ Ebenso kann hier Kadmons Wunsch eine Rolle gespielt haben, sich als Theaterdirektorin nicht auch als Darstellerin in den Mittelpunkt stellen zu wollen.

³²¹ Vgl. Peter, Gewitzt. Stella Kadmons Kabarett *Der Liebe Augustin*. Ein Beitrag zur Wiener Unterhaltungskultur der dreißiger Jahre, S. 157.

Sieglinde Bolbecher hingegen zitiert Kadmon, wonach Hammerschlag sich gegen eine politische Positionierung der Bühne gewandt habe.³²² In den Unterlagen, die Tilly Kadmon an das DÖW spendete, befindet sich ein Brief Hammerschlag, den er 1941 in Wien geschrieben hatte. Darin bat er zwischen den Zeilen um Hilfe für eine Ausreise in die USA.³²³ Vor allem berichtete er jedoch mit ironischem Unterton von der Zwangsarbeit, die er im Ottakringer Straßenbau verrichten musste. Einer der Arbeiter erinnerte ihn an Alexander Szekely, Mitglied des Gründungskollektivs der Augustiner:innen. An wen der Brief wirklich adressiert worden war – Kadmon befand sich nicht in den USA – und wie er schließlich in Kadmons Besitz kam, bleibt offen. Dennoch zeugte dieser späte Kontaktversuch von einer engen Verbundenheit, die aus dem gemeinsamen Aufbau des *Lieben Augustins* rührt. Trotz aller Widersprüche und Stereotype in Hammerschlags Texten schufen diese Räume der Selbstbehauptung, welche sich Kadmon mittels ihrer performative Bühnenpersönlichkeit erschloss.

Dass diese performativ erschaffene Identität der Spielerin Kadmon über die Bühne hinausragte, belegen Interaktionen mit Personen der öffentlichen Hand, wie etwa der Zensurbehörde. Sichtbar wird eine Frau, die das männliche Begehren zu ihrem Vorteil nutzte. Angeblich ganz dem Stereotyp des Vamps verpflichtet, kommt diese ins Handeln, um patriarchale Dynamiken zu irritieren und zu brechen. Mit der Wiedereinführung der Zensur 1934 musste jedes Programm vor der Uraufführung dem Polizeiamt vorgelegt werden. Abend für Abend saß ein Polizist im Publikum, um die Einhaltung der gestrichenen Passagen zu überprüfen.³²⁴ Als am Silvester 1937 ein besonderes strittiges Programm zur Aufführung kam, nahm Kadmon den diensthabenden Polizisten mit in die Garderobe. Die Ablenkung führte zum Erfolg, da die die Vorstellung, mitsamt der eigentlich gestrichenen Stellen, stattfinden konnte.³²⁵ Diese Anekdote kommt jedoch nicht ohne den Hinweis aus, Kadmon sei in jenen Polizisten verliebt gewesen, um so eine mädchenhafte Naivität anstelle eines – sexuelle konnotierten – Kalküls in den Vordergrund zu rücken. Diese Argumentation hält nur bedingt stand, wenn sich Ende April 1938 herausstellen sollte, dass eben jener Mann bereits vor dem „Anschluss“ ein illegaler SS-Offizier gewesen war.³²⁶ Zudem gerät Kadmons Erzählung der Anekdote in der ORF-Dokumentation expliziter. Zunächst habe sie sich mit dem Polizeirat in eine Nische der

³²² Vgl. Bolbecher, „Vom „Lieben Augustin“ zum „Theater der Courage“ – Erinnerung an Stella Kadmon“, S. 106.

³²³ Vgl. Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands (DÖW), Stella Kadmon, Nr. 09303.

³²⁴ Vgl. Mandl, *Cabaret und Courage*, S. 83.

³²⁵ Vgl. Ebd., S. 84.

³²⁶ Vgl. Ebd.

Garderobe zurückgezogen, um mit ihm zu flirten. Als eine Kollegin wegen eines Schnellumzugs hinter die Bühne kam, habe der Polizist bereitwillig bei der Unterwäsche ausgeholfen.³²⁷ Gleichwohl erinnert diese laissez-faire Erzählung etwa an die Episode mit Finanzstadtrat Hugo Breitner, den Kadmon ebenfalls mit naiv-begeisterter Charme für sich gewann. Kadmons Version des Vamps war die einer harmlos-lustigen Verführerin, die persönliche Grenzen kaum überschritt und immer im Sinne des Theaters handelte. Den Moment, bevor sie als selbstbestimmte Frau, als Salomé, zur Gefahr wurde, passte sie geschickt ab und brach diesen mit einem naiv-unschuldigen Humor. Kadmon erzeugte so Machtkonstellationen, in denen sie Handlungsmacht erhielt, indem sie Stereotype so weit bediente, um in konservativen Milieus nicht aufzufallen. Damit soll der politisch-aufklärerische Verdienst des *Lieben Augustins* allerdings nicht geschmälert werden. Dass der *Liebe Augustin* im März 1938 geschlossen wurde, ist auf die massive persönliche Gefährdung Kadmons zurückzuführen. Auch schon in den Jahren zuvor ist ihr Mut zu betonen, trotz der doppelten Diskriminierung an ihrem Projekt festzuhalten und sich so in der Öffentlichkeit zu exponieren. Die 1938 einsetzende Verfolgung jüdischer Mitbürger:innen traf die Familie Kadmon unmittelbar. Im April wurden Richard und Otto Kadmon von der Gestapo verhaftet und bis Mitte Juli gefangen gehalten. In dieser Zeit schmuggelte Kadmon Zigaretten in das Gestapo-Gefängnis. Dies gelang ihr nicht nur, da sie um die Gegenwart des ehemaligen Zensors des *Lieben Augustins* wusste, sondern auch indem sie den dortigen Wärtern im Gegenzug einen Kuss gab. Das Image des stadtbekannten, süßen, aber ungefährlichen Vamps gereichte ihr zum Vorteil – wenngleich sich der Handlungsspielraum im Vergleich zu den frühen 1930er Jahren gefährlich verringerte.

In diesem Kontext spricht die feministische Holocaustforschung von sexuellem Tauschhandel („sexual barter“). Anna Hájková beschreibt sexuellen Tauschhandel als „umbrella term“, sodass beispielsweise Sexarbeit „nur“ als eine Form dessen beschreibbar wird.³²⁸ Ziel einer solchen Neudefinition ist, Prostitution innerhalb der Holocaustforschung zu entstigmatisieren und Handlungsräume sichtbar zu machen. Somit ergibt sich ein Forschungsfeld, welches Liebesbeziehungen, sexuellen Tauschhandel und sexuelle Gewalt unterscheidet und diese Relationen vor dem Hintergrund des Holocausts aushandelt. Sexuelle Erfahrungen lediglich

³²⁷ Vgl. Krause, Palma, *Stella Kadmon. Die Doyenne der Wiener Kleinkunst*, Theatermuseum Wien, S. 30.

³²⁸ Vgl. Hájková, Anna, „Sexual Barter in Times of Genocide: Negotiating the Sexual Economy of the Theresienstadt Ghetto“, in: *Journal of Women in Culture and Society*, Vol. 38/3, 2013, <https://doi.org/10.1086/668607>, letzter Zugriff am 01.12.2024, S. 503-533, S. 505.

auf Prostitution oder romanistische Beziehung zu reduzieren, sei gleichbedeutend damit, diese entweder zu tabuisieren oder zu sentimentalisieren.³²⁹ Der Begriff des sexuellen Tauschhandels hingegen repräsentiert die Ambivalenz und Diversität solcher Beziehungen. Er bewegt sich von Flirten, zu aus rationalen Motiven geführten Beziehungen (etwa Scheinehen) hin zu einem Austausch von Nahrung und Geschlechtsverkehr.³³⁰ Durch das Hinterfragen der unterschiedlichen Gestalten des sexuellen Tauschhandels können Strukturen und Mechanismen, die das Tabu der Sexarbeit herstellen, dekonstruiert werden, um Opfern Agency zuzuschreiben.³³¹ Zusätzlich erlaubt die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Sexualität im Holocaust (veränderte) soziale Hierarchien sowie deren gegenderte Wertvorstellungen und Verhältnisse zu benennen.³³² Weiters verortet der Begriff des sexuellen Tauschhandels weibliche (und queere) Agency im Holocaust, da stets die Möglichkeit einer eigenen, subjektiven Entscheidung inhärent ist. Autor:innen wir Katya Gusarov plädieren deshalb für eine gleichzeitige Enttabuisierung sowie Sensibilisierung für jenes Thema.

*“The mingling of death, survival strategies, desire and sex under extreme circumstances is so unique and intense that any attempt to determine exact agencies, intentions, desires and emotions is doomed to fail.”*³³³

Auch wenn sich etwa Anna Hájková’s Forschung auf das Ghetto Theresienstadt bezieht und Stella Kadmon nie unter solchen Umständen interniert war, schließen die Begrifflichkeiten an meine Ausführungen an. Die Handlungsräume, die Kadmons Spiel mit der Figur des Vamps erschloss, finden im Kontext des Holocausts statt, der mit dem Jahr 1938 für die österreichische jüdische Bevölkerung real wurde. Die Flirts mit Polizeidirektoren dienten dem direkten Austausch für die eigene Freiheit oder die der Brüder. Dennoch blieb in Kadmons eigenen Erzählungen das Tabu und damit das Verschleiern der Umstände aufrecht. Ob sich hinter den „Unterhaltungen in der Garderobe“ oder dem „Busserl“ im Austausch für die Versorgung des

³²⁹ Vgl. Gusarov, Katya, „Sexual Barter and Jewish Women’s Efforts to Save their Lives: Accounts from the Righteous Among the Nations Archives”, in: *German History*, 2020, <https://doi.org/10.1093/gerhis/ghaa034>, letzter Zugriff am 02.12.2024, S. 1-12, S. 1.

³³⁰ Vgl. Hájková, Anna, „Why we need a history of prostitution in the Holocaust”, in: *European Review of History: Revue européenne d'histoire*, 29/2, 2022, <https://doi.org/10.1080/13507486.2022.2028739>, letzter Zugriff am 02.12.2024, S. 194-222, S. 195.

³³¹ Vgl. Ebd.

³³² Vgl. Hájková, „Sexual Barter in Times of Genocide: Negotiating the Sexual Economy of the Theresienstadt Ghetto”, S. 504.

³³³ Gusarov, „Sexual Barter and Jewish Women’s Efforts to Save their Lives: Accounts from the Righteous Among the Nations Archives”, S. 5.

Bruders weitere sexuelle Handlungen verbargen, verbleibt im Ungesagten. Wie in an Gusarovs Zitat sind jene Situationen nicht exakt zu determinieren, zeigen jedoch die Entscheidungsfähigkeit einer jüdischen Frau innerhalb des Holocausts auf.

5 Unterbrechung des Subjektivierungsprozesses im Jahr 1938

5.1 Das Ende des *Lieben Augustins* und Flucht aus Wien

Der 12.03.1938 teilte die Welt der Wiener Kabarets in ein Drinnen und Draußen. Rudolf Weys, der die *Literatur am Naschmarkt* leitete, beriet am 12. März mit den Kollegen, was nun zu tun sei, als deutsche Truppenverbände über den Ring marschierten und sich auch unter den Schauspielern „Parteianwärter“ offenbarten.³³⁴ Die *Literatur am Naschmarkt* schloss mit demselben Tag ihre Pforten. Jura Soyfer, der an der Kabarettbühne *ABC* wirkte, wurde am 13. März verhaftet und deportiert. Auch im *Lieben Augustin* fand am 09.03.1938 die letzte Vorstellung statt. Am 10. März kam das Ensemble zusammen, verließ das Café Prückel jedoch unverrichteter Dinge. Fritz Muliar, Schauspieler im letzten Augustin-Programm, beschrieb den Tag als das Ende einer Ära des Friedens. Am 11. März sei allen Mitgliedern bewusst gewesen, dass sie sich nicht mehr wiedersähen.³³⁵ Kanzler Schuschnigg hatte am Abend des 9. März eine Volksabstimmung anberaumt, die er am 11. März zurücknahm und stattdessen seinen Rücktritt bekanntgab. Nach dem Einmarsch deutscher Truppen am 12. März setzte die erste Verhaftungswelle ein. Dass der *Liebe Augustin* mit seiner unmittelbaren Lage an der Ringstraße, auf der sich am 11. März Anhänger des deutschen Regimes versammelten, um Schuschnigg zum Rücktritt zu zwingen, kein Publikum mehr empfing, verwundert nicht. Der Schriftsteller Carl Zuckmayer beschrieb die Stimmung wie in einem Albtraumgemälde nach Hieronymus Bosch.³³⁶ Stella Kadmon wurde von der Heftigkeit der Ereignisse überrascht. Als sie am 10. März gemeinsam mit ihrer Mutter aus dem *Lieben Augustin* nach Hause lief, offenbarte sich der Hausmeister ihrer Wohnung, der auch im Theater ausgeholfen hatte, dass er seit 1935 Mitglied der NSDAP sei.³³⁷ Diese Episode erzählte Stella Kadmon später häufig, wohl auch, da die Erkenntnis, das Vertrauen in unmittelbare Mitmenschen verloren zu haben, besonders erschütternd gewesen sein musste. Dieser Vertrauensverlust kennzeichnete das

³³⁴ Vgl. Reisner, *Kabarett als Werkstatt des Theaters: literarische Kleinkunst in Wien vor dem Zweiten Weltkrieg*, S. 199.

³³⁵ Vgl. Mutter Courage, Stella Kadmon. Ein Porträt, 03.12.1981, 00:20:38.

³³⁶ Vgl. Safrian, Hans, Witek, Hans, *Und keiner war dabei: Dokumente des alltäglichen Antisemitismus in Wien 1938*, Wien: Picus 2008, S. 23.

³³⁷ Vgl. Mandl, *Cabaret und Courage*, S. 87.

Leben vieler jüdischer Menschen in den 1930er Jahren. In dem Kontext solcher Erfahrungen belegen Forschungsprojekte eine unterschiedliche Wahrnehmung von Männern und Frauen. Die Analyse von Marion Kaplan zur Fluchterfahrung jüdischer Frauen in Deutschland ist hier nicht vollumfänglich zu übertragen, da sich diese primär auf Frauen bezieht, die sich in traditionellen binären Lebenskontexten befanden. Dennoch habe dieser Fokus auf die private Sphäre jüdischer Frauen Feindseligkeiten und Ressentiments nicht nur unmittelbarer, sondern auch früher wahrnehmen lassen.³³⁸ Im März 1938 signalisierte dieses häusliche Umfeld in Gestalt des Hausbesorgers den Kadmons die Gefahrenlage, wohingegen der *Liebe Augustin* bis dahin ein *safe-space* unter Gleichgesinnten gewesen war. Die Beziehung zwischen dem Hausbesorger und den Kadmons ließ sich jedoch auch in die gegenläufige Richtung gendern, zumal sich der Mann gegenüber den beiden Frauen einer Schutzfunktion verpflichtet sah. Als sich Stella und ihre Mutter während dieser Tage in der Wohnung versteckt hielten, warnte der Hausbesorger einerseits vor Razzien, misshandelte jedoch auf der Straße selbst männliche jüdische Menschen.³³⁹

Schließlich versetzte die Verhaftung Richard und Otto Kadmons die beiden Frauen in große Sorge. Obwohl Stella Kadmon einen Koffer bei sich trug, in dem sie besonders brisante Texte des *Lieben Augustins* aufbewahrte und sich so ihrer eigenen Gefahr bewusst gewesen sein musste, dachte sie nicht an Flucht.³⁴⁰ Hier möchte ich erstmals die These formulieren, dass Kadmons Fluchtsituation von einer Umkehrung traditioneller Geschlechterrollen begleitet wurde. Nach Marion Kaplans Analyse hätten jüdische Frauen schneller in die Emigration gehen wollen als ihre Männer, da sie weniger in gesellschaftliche und wirtschaftliche Strukturen eingebunden gewesen seien.³⁴¹ Dies sei mit unterschiedlichen Subjektivierungsprozessen verbunden. Während sich der Mann eher mit seiner Erwerbsarbeit und dem damit verbundenen Standort identifiziert habe, sei die Identität der Frau primär durch ihre Mutterrolle geprägt gewesen.³⁴² Das Bedürfnis, die eigene Familie in Sicherheit zu bringen und damit nicht an einen Ort gebunden zu sein, habe den Möglichkeitsraum zur Emigration erweitert. Tatsächlich sind die Binarität und der Essentialismus dieser These auch kritisch zu

³³⁸ Vgl. Kaplan, Marion, „Jewish Women in Nazi Germany before Emigration“, in: Oldfield, Sybil, *Between sorrow and strength: women refugees of the nazi period*, Cambridge University Press: Cambridge 1995, <https://doi.org/10.1017/CBO9781139052627.002>, letzter Zugriff am 02.12.2024, S. 11-48, S. 35.

³³⁹ Vgl. Bolbecher, „Vom „Lieben Augustin“ zum „Theater der Courage“ – Erinnerung an Stella Kadmon“, S. 110.

³⁴⁰ Vgl. Mandl, *Cabaret und Courage*, S. 88.

³⁴¹ Vgl. Kaplan, „Jewish Women in Nazi Germany before Emigration“, S. 34.

³⁴² Ebd., S. 35.

betrachten. Weiblich gelesene Personen werden mit der häuslichen Sphäre assoziiert. Der Begriff der „Frau“ erscheint somit als festgeschriebene *Gender*kategorie und verliert des Weiteren intersektionale Diskriminierungs- und Ermächtigungsstrukturen. Nichtsdestotrotz lässt sich ein Teil der Studie in Kadmons Situation wiedererkennen. Es erscheint schlüssig, dass die Subjektbeziehung Stella Kadmons als ledige, berufstätige Frau an den Standort ihres Theaters gebunden war. Wie bereits in vorherigen Kapiteln dargelegt, bedeutete die hohe Identifikation mit dem *Lieben Augustin* und dessen sozialem Umfeld, auch eine enge Bindung an die Stadt Wien, ergänzt durch die Hoffnung, dies nicht aufgeben zu müssen. Somit wäre Kadmons Position, Wien nicht verlassen zu wollen, laut Kaplan auf männlich gegenderte Subjektivierungsprozesse zu übertragen und liefert einen Teil der Erklärung, warum die Familie trotz des hohen Gefährdungspotenzials Wien nur sehr überstürzt verließ.

Der Terror gegen die jüdische Bevölkerung erhielt 1938 auch in Wien Einzug. Der Ausschluss aus dem öffentlichen Leben entlud sich in Enteignungen, Denunziantentum und willkürlichen Gewaltextzessen.³⁴³ Auch Stella Kadmon wurde Opfer einer solchen „wilden Aktion“. Auf der Suche nach dem Bruder Otto drangen drei SA-Beamte um zwei Uhr nachts in ihre Wohnung ein, um eine Hausdurchsuchung anzuordnen.³⁴⁴ Ohne Rücksicht verwüsteten sie die privaten Wohnräume, ohne dass Stella Kadmon Einwand erheben konnte. Diese Auslieferung gegenüber den Organisationen der NSDAP war jedoch nicht nur im Einzelnen spürbar, sondern auch auf die Institutionen des jüdischen Lebens übertragbar. Nach der anfänglichen Schließung zwang man die Israelitische Kultusgemeinde, sich wesentlich an der Vertreibung der jüdischen Bevölkerung zu beteiligen. Unter dem Diktat des Nationalsozialisten Adolf Eichmann wurde die jüdische Wiener Bevölkerung systematisch erfasst, enteignet und unter gewaltsamen Druck in die Emigration gezwungen.³⁴⁵ Eine „freiwillige Auswanderung“ unter Androhung der Deportation war ein Teil der perfiden Vertreibungsstrategie des Regimes, die ein bürokratisches Martyrium, stundenlanges Anstehen bei den Behörden und die Abgabe des beinahe gesamten Vermögens nach sich zog.³⁴⁶ So wurden Otto und Richard Kadmon im Juli 1938 unter der Prämisse, binnen zehn Tagen das Land verlassen zu müssen, aus dem Gefängnis entlassen. Allerdings hatte Richard Kadmon bereits am 7. Juni 1938 einen Antrag auf Ausreise

³⁴³ Vgl. Safrian, Witek, *Und keiner war dabei: Dokumente des alltäglichen Antisemitismus in Wien 1938*, S. 61, 115.

³⁴⁴ Vgl. Mandl, *Cabaret und Courage*, S. 89f.

³⁴⁵ Vgl. Rabinovici, Doron, *Instanzen der Ohnmacht. Wien 1938-1945. Der Weg zum Judenrat*, Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag/Suhrkamp 2000, S. 112.

³⁴⁶ Vgl. Safrian, Witek, *Und keiner war dabei: Dokumente des alltäglichen Antisemitismus in Wien 1938*, S. 99.

bei der IKG eingereicht. Darin vermerkte er, nach Übersee oder Palästina emigrieren zu wollen, und unter allen Umständen gemeinsam mit Mutter und Schwester.³⁴⁷ Dennoch verzögerte sich der Prozess der Auswanderung der Kadmons ab Juni 1938 durch die erwähnte bürokratische Odyssee sowie die beinahe unmögliche Beschaffung eines Visums. Die Zahl der Geflüchteten und Vertriebenen belief sich im November 1938 auf etwa 50.000 Menschen, sodass die „Solidaritätsgefühle der internationalen Gemeinschaft“ und damit die Bereitschaft zum Asyl stark nachließen.³⁴⁸ Auch die Einwanderung nach Palästina war durch Vorgaben der „Jewish Agency“ beschränkt, ein Visum erhielten nur ausgewählte Personen mit zionistischer Gesinnung.³⁴⁹ Zum Glück der Familie Kadmon hatte der griechische Botschafter 1935 Mostars *Lysistrata*-Bearbeitung mit großer Begeisterung aufgenommen. Über diesen Kontakt gelang es Stella Kadmon, ein Ausreisevisum nach Griechenland mit Transit über Belgrad zu erhalten, wo Teile der väterlichen Familie lebten.³⁵⁰ Vor der Ausreise musste auch die Familie Kadmon ihr Vermögen an das Regime vermachen. Stella Kadmon suchte dazu das Hauptquartier der Gestapo am Morzinplatz auf, um Otto Kadmon vor der erneuten Konfrontation mit den Behörden zu schützen. Dort traf sie Roman L., den ehemaligen Zensurbeamten aus dem *Lieben Augustin*. In den vorhandenen Quellen herrscht eine Uneinigkeit darüber, ob jene Verbindung ausschlaggebend für die Freilassung der beiden Kadmon-Brüder gewesen sei.³⁵¹ Das letzte Zusammentreffen bietet keinen Hinweis darauf. Zwischen Roman L. und Stella Kadmon kam es zu einer unterkühlten Verabschiedung, welche in derselben eine herbe Enttäuschung hervorrief.³⁵² Diese Episode spiegelt die traumatische Erfahrung des Bedeutungsverlustes wider. Jene Handlungsräume, welche sich Kadmon trotz ihrer sowie über ihre weibliche Subjektivität erarbeitet hatte, verloren mit der nationalsozialistischen Markierung ihres Jüdisch-Sein jegliche Legitimität. Dennoch diente Kadmons enge Vernetzung in der Wiener Stadtgesellschaft der schnellen Organisation der Flucht. Einerseits pflegte sie aufgrund ihrer

³⁴⁷ Vgl. Auswanderungsfragebogen Richard Kadmon, „Applicant: Kadmon, Richard; born 30.9.1900 in Vienna (Austria); single, Application submitted in Vienna (Austria), 7.6.1938“, סימול A-W-2589.69.210 Vienna - Jewish Community, in: *National Library of Israel*, [https://www.nli.org.il/en/archives/NNL_CAHJP997011251018905171/NLI#\\$FL196947101](https://www.nli.org.il/en/archives/NNL_CAHJP997011251018905171/NLI#$FL196947101), letzter Zugriff am 15.12.2024.

³⁴⁸ Vgl. Rabinovici, *Instanzen der Ohnmacht. Wien 1938-1945. Der Weg zum Judenrat*, S. 113.

³⁴⁹ Vgl. Ebd., S. 105.

³⁵⁰ Vgl. Mandl, *Cabaret und Courage*, S. 94. Auf einer Visitenkarte vermerkte Kadmon den Namen des Konsuls sowie die Zeile „unser Lebensretter“, vgl. Theaternuseum Wien, Nachlass Stella Kadmon, E 4821, AM 72.001/1-2 Kad.

³⁵¹ In Henriette Mandls Schilderungen kamen die Brüder ohne das Zutun ihrer Schwester frei, sie erfuhr mehr zufällig, dass Roman L. Mitglied der SS war, vgl. Mandl, *Cabaret und Courage*, S. 92, 93. Sieglinde Bolbecher konkretisiert hingegen, die beiden seien aufgrund von L.s Mithilfe von der KZ-Transportliste gestrichen worden, vgl. Bolbecher, „Vom „Lieben Augustin“ zum „Theater der Courage“ – Erinnerung an Stella Kadmon“, S. 110.

³⁵² Vgl. Mandl, *Cabaret und Courage*, S. 95.

Bekanntheit wichtige Kontakte, wurde jedoch andererseits als geringere Systemkritikerin als die beiden Brüder wahrgenommen. Die rasche Verhaftung der beiden deutet auf den hohen Gefahrenstatus der Familie Kadmon hin. Alle Mitglieder der Kernfamilie waren jüdisch, noch dazu Richard Sportler der zionistischen *Hakoah*, Otto kommunistischer Aktivist und Stella Leiterin eines politisch-satirischen Kabarett. Beinahe scheint es so, als hätte die Rolle des lustigen, sich selbst nicht ernstnehmenden Vamps Stella Kadmon insofern geschützt, als dass sie die Kritik an der Diktatur geschickt verschleierte. Man schrieb Kadmons politischem Engagement aufgrund ihres Geschlechts weniger Radikalisierungspotenzial zu, was sich durch den Beruf der Schauspielerin potenzierte. Dies schließt an patriarchale Denkmuster an, in denen weibliche Performer:innen der männlich-dominierten Hierarchie eines Theaters unterstanden und kaum eigene Agency entwickeln konnten. Nachdem allerdings die Öffentlichkeit des *Lieben Augustins* nicht mehr existierte und an dessen Stelle eine Angst vor der Sichtbarkeit trat, verlor die Kabarettistin Stella Kadmon an politischer Bedeutsamkeit. Ihre jüdische Identität rückte in der Ideologie der Nationalsozialist:innen in der Vordergrund, sodass Kadmon schließlich kapitulieren musste. Im Juli 1938 verließen Malvine, Richard und Stella Kadmon Wien per Schiff Richtung Belgrad. Der Vater Moritz Kadmon, der sich weiterhin in Wien aufhielt, wurde im Juni 1942 nach Theresienstadt deportiert und im Mai 1944 in Auschwitz ermordet.³⁵³

Wie sehr eine solche Flucht Subjektivierungsprozesse verändern und unterbrechen konnte, wird anhand kleinerer Anekdoten deutlich. So ließ Kadmon vor der Flucht ihren Hund einschlafen. Laut Mandl sei Kadmon, die „verbissen gegen jede Gefühlsregung gekämpft hatte“, zum ersten Mal in Tränen ausgebrochen, als sie das leere Halsband in den Händen gehalten habe.³⁵⁴ Darin artikulierten sich die Trauer um den Verlust ihres Lebens und die Angst vor Gewalt und Willkür. Zudem zeigte sich eine Überforderung und Überwältigung, angesichts der nationalsozialistischen Vertreibung mehreren Rollen gerecht werden zu müssen. Kadmon fürchtete sich einerseits um die eigene Familie, musste jedoch parallel dazu reelle Möglichkeiten der Auswanderung ausloten. Leonore Weitzman schreibt in diesem Kontext von einem „role sharing“ jüdischer Familien als Überlebensstrategie.³⁵⁵ Dies habe jedoch

³⁵³ Vgl. Peter, Gewitzt. Stella Kadmons Kabarett *Der Liebe Augustin*. Ein Beitrag zur Wiener Unterhaltungskultur der dreißiger Jahre, S. 98.

³⁵⁴ Mandl, *Cabaret und Courage*, S. 97.

³⁵⁵ Vgl. Weitzman, Lenore J., „Resistance in Everyday Life: Family Strategies, Role Reversals, and Role Sharing in the Holocaust“, in: *Jewish Families in Europe 1939-Present*, hrsg. v. Michlic, Joanna Beata, Waltham: Brandeis University Press 2017, <https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/31716/625676.pdf?sequence=1>, 24.11.2024, S. 46-67, S. 47.

keinesfalls einen linearen Prozess entsprochen. Verschoß sich etwa die Rolle des:der Hauptverdieners:in, bedeutete dies nicht automatisch, dass damit auch die Übertragung der Rolle des Familienoberhaupts einherging. Vielmehr schreibt Weitzman von geteilter Verantwortung.³⁵⁶ So blieb Richard Kadmon auf dem Papier das Familienoberhaupt, der den Antrag auf Ausreise stellen musste. Gleichwohl besaß Stella Kadmon den weitesten, unauffälligen Bewegungsradius und übernahm daher die Verantwortung für den Kontakt mit den Behörden. Wiederholt kam Kadmon so ihr Image des provokanten, aber nie übergriffigen Vamps zugute, nachdem die Konsequenzlosigkeit des Theaterraumes aufgehoben worden war. Es entsprach einem Balanceakt, die Rolle der stadtbekannten Kabarettistin und das damit verbundene soziale Netzwerk aufrechtzuerhalten, ohne ein zu großes Risiko einzugehen. Dass Kadmon vor der Flucht zudem Fotos und Briefe verbrannte, um potenzielle Verdächtigungen zu vermeiden, reiht sich in die Beobachtung des Verlusts der eigenen Subjektposition ein. Mit der Vernichtung der Erinnerungen an den *Lieben Augustin*, ließ Kadmon den bis dato wohl konstituierenden Faktor ihrer Identität zurück – jenen, als jüdische Frau das erste politische Kabarett in Wien gegründet zu haben. Damit einhergehend verblassten auch ihre Verdienste um die Ausdeutung weiblicher, theatraler Autor:innenschaft.

5.2 Exil in Belgrad: Die Scheinehe als Überlebensstrategie

Die erste Exilstation der Familie Kadmon war Serbien, trotz des Umstandes, dass das damalige Jugoslawien restriktive Einreisebestimmungen hegte, um die Beziehung zum Deutschen Reich nicht zu gefährden. Dies verschärfte sich unter dem Eindruck der Konferenz von Evian im Juli 1938, bei der sich 32 Staaten weigerten, jüdische Geflüchtete aufzunehmen.³⁵⁷ So stellte Serbien im Juli 1938 Transitvisa nur dann aus, wenn ein Visum für das Zielland vorgelegt werden konnte.³⁵⁸ Dementsprechend hätten auch die Kadmons nach Griechenland weiterreisen müssen, was sie jedoch in dem Glauben, bei der serbischen Familie sicher zu sein, nicht taten. Am 3. September waren die Visa für Griechenland bereits abgelaufen, als die Kadmons von der deutsch-infiltrierten Belgrader Stadtverwaltung enttarnt wurden. Mithilfe solcher Kooperationsabkommen zwischen der jugoslawischen Polizei und der Gestapo, unter anderem durch getarnte deutsche Tourist:innen, gelang es dem NS-Regime, Geflüchteten ohne Visum

³⁵⁶ Vgl. Ebd. S. 61.

³⁵⁷ Vgl. Rabinovici, *Instanzen der Ohnmacht. Wien 1938-1945. Der Weg zum Judenrat*, S. 114.

³⁵⁸ Vgl. Ristović, Milan, „Unsere“ und „fremde“ Juden: Zum Problem der jüdischen Flüchtlinge in Jugoslawien 1938-1941“, in: *Zwischen großen Erwartungen und bösem Erwachen: Juden, Politik und Antisemitismus in Ost- und Südosteuropa 1918-1945*, hrsg. v. Dahlmann, Dittmar, Hilbrenner, Anke, Paderborn: Ferdinand Schöningh 2007, F. Schöningh, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.30965/9783657757466>, 24.11.2024, S. 191-215, S. 198.

aufzulauern.³⁵⁹ Der drohenden Abschiebung nach Österreich konnte man nur durch ein Visum für Israel entgehen. Allerdings reichten die finanziellen Rücklagen nur für zwei Personen, sodass die Wahl auf Richard und Malvine Kadmon fiel. Wieder offenbart sich die Invertierung von Geschlechterrollen im Holocaust, welche von der Verschiebung gegenderter Handlungsräume zeugen. Richard Kadmon wies als Vorstand der Familie auf einer bürokratischen Ebene eine höhere Sichtbarkeit auf als seine Schwester. Zusätzlich war er der Deportationsliste bereits einmal entkommen und so besonders gefährdet. So ist es auch zu erklären, dass jüdischen Frauen während des Holocaust oftmals eine höhere soziale Mobilität zukam, welche in dem bereits erwähnten „role sharing“ mündete. Durch notwendige, alltägliche Versorgungsgänge blieben Frauen unverdächtig und in der Anonymität der Masse versteckt.³⁶⁰ Durch die Exposition in der öffentlichen Sphäre stellten sich jene Frauen Konfliktsituationen etwa mit der Gestapo und der SA. Folglich übernahmen sie so den physisch anstrengendsten Part des Familienlebens, dessen Alltag ein ständiges Neuerfinden von Überlebensstrategien erforderte.³⁶¹ Eine dieser Strategien für junge, ledige Personen war die der Scheinehe. Demnach blieb Stella Kadmon, die nicht aus Serbien ausreisen konnte, die Heirat mit dem eigenen Cousin, um nach sechs Monaten die serbische Staatsbürgerschaft und folgend ein Visum für Israel zu erhalten.³⁶² Nach der eilig geschlossenen Ehe bestiegen die Kadmons gemeinsam einen Zug, der sie außer Landes bringen sollte. Stella Kadmon und ihr Cousin stiegen jedoch heimlich frühzeitig aus, um Kadmons fehlende Ausweisdokumente zu verheimlichen und in ländliche Umgebung zu fliehen.³⁶³ Das Risiko dieser Aktion zeigt, dass selbst die Scheinehe kein Garant für Sicherheit war. Im September 1938 war die serbische Justiz auf jene „fiktiven Ehen“ aufmerksam geworden, die geschlossen wurden, um jüdische Geflüchtete zu schützen.³⁶⁴

Der auserkorene Cousin Bobby stimmte dieser Verbindung nur unter äußerstem Widerwillen und auf Drängen der Eltern zu.³⁶⁵ Auch hier scheinen die Geschlechterrollen ins Gegenteil

³⁵⁹ Vgl. Grünfelder, Anna Maria, *Von der Shoa eingeholt: Ausländische jüdische Flüchtlinge im ehemaligen Jugoslawien 1933-1945*, Köln/Wien: Böhlau 2013, Vandenhoeck and Ruprecht, <https://www-vr-elibrary-de.uaccess.univie.ac.at/doi/10.7767/boehlau.9783205789802.33>, 24.11.2024, S. 89.

³⁶⁰ Vgl. Weitzman, „Resistance in Everyday Life: Family Strategies, Role Reversals, and Role Sharing in the Holocaust“, S. 47.

³⁶¹ Vgl. Ebd. S. 48.

³⁶² Vgl. Mandl, *Cabaret und Courage*, S. 104.

³⁶³ Vgl. Ebd., S. 106.

³⁶⁴ Vgl. Ristović, „„Unsere“ und „fremde“ Juden: Zum Problem der jüdischen Flüchtlinge in Jugoslawien 1938-1941“, S. 195.

³⁶⁵ Vgl. Mandl, *Cabaret und Courage*, S. 105.

verkehrt. Nicht die Frau wurde von der Familie in eine Ehe gedrängt, um sie versorgt zu wissen, sondern der Mann, der als Lebensretter fungieren sollte. Im Kontext des Holocausts lässt sich feststellen, dass Scheinehen im Allgemeinen den Diskurs einer doppelten Diskriminierung verändern konnten. Vor dem Hintergrund des Holocausts erhielt die ethnische Diskriminierung unabdingbare Sichtbarkeit, während vergeschlechtlichte Formen der Diskriminierung zeitweise an Bedeutung verloren. Dies meint nicht die Auflösung derselben, sondern die Öffnung neuer Handlungsräume unter den Bedingungen des Holocausts. So konnte beispielsweise eine als „arisch“ gelesene Frau einen jüdischen Mann mittels einer Heirat schützen. Dennoch verhalfen solche Schutzehen aufgrund patriarchaler Staatsbürgerschaftsrechte primär weiblichen Personen zu einer Flucht ins Exil.³⁶⁶ Außerhalb der Shoa konnte eine Scheinehe zusätzlich queere Personen vor der Verfolgung des Regimes schützen.³⁶⁷ In allen Fällen resoniert jedoch stets eine starke Einschränkung des Selbstbestimmungsrechts, da die Ehe eine Nähe zu oftmals völlig fremden Personen voraussetzte. Unter diesem Eindruck litt auch Kadmon, als sie den Cousin anflehte, sie zu heiraten. So sah sie sich an die Rolle der Klara aus Friedrich Hebbels „Maria Magdalena“ erinnert.³⁶⁸ Eines der Motive dieser Tragödie liegt in der Unterordnung einer jungen Frau unter gesellschaftliche sowie patriarchale Zwänge, in der eine unerwünschte Ehe zum einzigen Ausweg gerät, die gesellschaftliche Ehre wiederherzustellen. Selbst diesen Moment mit theatralen Kontexten zu assoziieren, mag eine Strategie Kadmons gewesen sein, um die eigene Subjektposition zu stärken und an die Identität vor der Flucht anzuknüpfen. Unzweifelhaft muss diese Phase im Leben Stella Kadmons von großer Angst und Einsamkeit beherrscht gewesen sein. Sie schloss eine Ehe, welche sie als solche immer abgelehnt hatte. Zudem war sie von der Kernfamilie getrennt und stattdessen gezwungen, Nähe zu einer fremden Person in einem fremden Land zu suggerieren.

Diese Beobachtungen sind im Diskurs Scheinehe essenziell, obwohl dieser Topos bisher kaum Gegenstand wissenschaftlicher Studien im Kontext des Holocausts und weiblicher Agency ist. Dies ist unter anderem auf eine herausfordernde Quellenlage zurückzuführen. Das Stigma der Scheinehe, die Scham vor späteren Partner:innen sowie Traumata führen zu selbstverordnetem Schweigen, während Selbstzeugnisse der Zeit oft im Exil verloren gingen, wie Irene Messinger

³⁶⁶ Vgl. Messinger, Irene, „Scheinehe als Weg ins Exil. Schutzehen von und mit Literaturschaffenden im Nationalsozialismus“, in: *Exil: Literatur & Gedächtnis*, ein Lesebuch, hrsg. v. Emanuely, Alexander, Wien: Theodor-Kramer-Ges. 2012, S. 142-146, S. 142.

³⁶⁷ Vgl. Ebd., S. 144.

³⁶⁸ Vgl. Mandl, *Cabaret und Courage*, S. 105.

in ihrer Arbeit feststellt.³⁶⁹ Die Scheinehe als sexuellen Tauschhandel zu lesen, bedeutet dieses historische Narrativ von Tabus zu befreien und den betroffenen Personen Definitionsmacht zurückzugeben, ohne ihnen traumatische Erfahrungen des Holocausts abzusprechen. Somit ist ein Fokus auf die Leerstellen, das „Nicht-Erzählte“ erforderlich. Neben der Aufgabe eigener Lebensentwürfe konnte eine Scheinehe die ständige Gefahr von Denunziationen, (finanzieller) Erpressung oder Gewalterfahrungen bedeuten.³⁷⁰ Dabei stellt sich, wie oben erwähnt, eine Beobachtung der Verkehrung der Geschlechterrollen ein. Oftmals wurden Scheinehen unter Ausschluss der Mitversorgung durch den Ehepartner geschlossen, sodass die Frau nicht selten sogar eine Art „Schutzgeld“ zahlen musste.³⁷¹ In Kadmons Fall trifft dies aufgrund der familiären Basis der Scheinehe nicht zu. Überdies zeigt Messingers Studie, dass Scheinehen überwiegend von Frauen der Mittel- und Oberschicht eingegangen wurden, auffallend viele stammten aus künstlerischen Berufen.³⁷² So hätten Künstler:innen durch internationale Tourneen hilfreiche Kontakte knüpfen können.³⁷³ Ergänzen möchte ich hier das Argument der finanziellen und sozialen Unabhängigkeit sowie die Erfahrung, sich in prekären und gefährvollen Situationen behaupten zu können. Der Beruf der Performer:in erlaubte eine soziale Mobilität, die jedoch nicht selten mit gesellschaftlicher Rejektion einherging. In Bezug auf Stella Kadmon treffen jedoch keine der beiden Argumentationen bedingungslos zu. Kontakte ins sichere Ausland hätten prinzipiell bestanden – wobei der Großteil ihrer Kolleg:innen jüdisch oder politisch belastet war. Weiters traf Kadmon die Entscheidung zur Scheinehe nur, da sie innerhalb der familiären Konstellation dazu gedrängt worden war. Dies wiederum bildet einen Rückgriff auf eine weitere These aus Messingers Studie. Demnach sei die Agency im Kontext Scheinehe von sozialer Herkunft abhängig gewesen und damit ungleich verteilt.³⁷⁴ Es habe der notwendigen Netzwerke und Ressourcen bedurft, auf welche Frauen aus unteren sozialen Schichten kaum zurückgreifen konnten. Zudem spielte es eine große Rolle, ob die Frauen von einem liberalen familiären Umfeld zu einer Scheinehe ermuntert wurden.³⁷⁵ Somit ist die Scheinehe als weibliche Handlungsoption einer bestimmten

³⁶⁹ Vgl. Messinger, Irene, „100 Scheinehen ins Exil. Ein kollektivbiographischer Beitrag zur Agency verfolgter Frauen in der NS-Zeit“, in: *Zeitgeschichte*, Vol. 44/2, 2017, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=ztg&datum=2017&page=100&size=45>, letzter Zugriff am 15.12.2024, S. 98-114, S. 100.

³⁷⁰ Vgl. Messinger, „Scheinehe als Weg ins Exil. Schutzehen von und mit Literaturschaffenden im Nationalsozialismus“, S. 145.

³⁷¹ Vgl. Ebd.

³⁷² Vgl. Messinger, „100 Scheinehen ins Exil. Ein kollektivbiographischer Beitrag zur Agency verfolgter Frauen in der NS-Zeit“, S. 101.

³⁷³ Vgl. Ebd., S. 105.

³⁷⁴ Vgl. Ebd., S. 109.

³⁷⁵ Vgl. Ebd.

Bevölkerungsschicht zuzuordnen, welche sich jedoch meist auch aus einer Zwangssituation ergab.

Im Fall Kadmons erweitert sich der Diskurs der Scheinehe um eine kurze Episode des Verstecks, die die Erfahrung des radikalen Verlustes des eigenen Handlungsspielraum zusätzlich verstärkte. Während der Cousin nach einem kurzen Aufenthalt in Vrnacka Banja, den man als Flitterwochen tarnte, zurück nach Belgrad reiste, blieb Stella Kadmon in Smederevo bei einem weiteren Cousin zurück.³⁷⁶ Dort hielt man sie in einem Schweinestall versteckt. Lediglich nach Einbruch der Dunkelheit durfte sie sich ein paar wenige Schritte nach draußen wagen. Anfang November, nach zwei Monaten, war ihr die Enge, Einsamkeit und Passivität unerträglich geworden. Ein weiteres Mal färbte sich Kadmon die Haare blond, ein probates Mittel, um das Selbstbild ihrer Identität zu formen und reiste nach Belgrad.³⁷⁷ Das Motiv des Haarefärbens referenziert auf die These, dass jüdische Menschen stets „in disguise“ gewesen seien. Trotz aller Bemühungen der Anpassung und Akkulturation habe die Angst, enttarnt zu werden in einem Fokus auf dem Äußeren resultiert.³⁷⁸ Durch die Shoa erhielt die Maskierung und die Angst vor der Enttarnung eine neue Relevanz. Hinzu tritt im Fall Stella Kadmons der theatrale Kontext. Äußere Veränderung war Teil der Profession und übermittelten die Freiheit, nicht auf eine Identität festgeschriebenen zu sein. Nach der Episode des Verstecks nun in Belgrad „in disguise“ zu sein, brachte Kadmon nicht nur die Kontrolle über ihr Handeln zurück. Zudem erlangte sie eine subjektive Sicherheit, indem sie an jene Fähigkeiten anknüpfte, welche sie in ihrem Beruf vor der Flucht perfektioniert hatte. Tatsächlich überstand Kadmon die folgenden vier Monate, ohne enttarnt zu werden. Infolgedessen sprach sie beim Konsulat vor, um die rechtmäßige serbische Staatsbürgerschaft zu erhalten und gleichzeitig ein Visum für Palästina zu erwerben.³⁷⁹ Der Übermut dieser Bitte wurde Kadmon zum Verhängnis. Die Behörde durchschaute die Scheinehe und bot ihr das immer noch unerschwingliche Touristenvisum an, das sie nach der Rückkehr nach Belgrad erstattet bekäme. So war es einer Zufallsbekanntschaft Richard Kadmons in Tel Aviv zu verdanken, dass Stella Kadmon die Ausreise gelang. Eine alte Kollegin aus der *Hakoah*, Tilly

³⁷⁶ Vgl. Mandl, *Cabaret und Courage*, S. 107.

³⁷⁷ Vgl. Ebd., S. 108

³⁷⁸ Vgl. Glenn, Susan, A., „“Funny, You Don’t Look Jewish.” Visual Stereotypes and the Making of Modern Jewish Identity”, in: *Boundaries of Jewish Identity*, hrsg. v. Glenn, Susan A, Sokoloff, Naomi B., Seattle, WA: University of Washington Press 2010, <https://search-ebscohost-com.uaccess.univie.ac.at/login.aspx?direct=true&AuthType=ip,shib&db=nlebk&AN=356339&site=ehost-live>, letzter Zugriff am 19.01.2025, S. 64-90, S. 64.

³⁷⁹ Vgl. Mandl, *Cabaret und Courage*, S. 112.

Freund (sie sollte später Richards Frau werden), überwies das Geld, damit Stella das Visum nach Israel bezahlen konnte.³⁸⁰

Zusammenfassend verhinderte Kadmons Scheinehe die Abschiebung nach Österreich und ermöglichte die Weiterreise in ein sicheres Exilland. Dass Kadmon in späteren Jahren kaum darüber sprach, sogar ihr Ledig-Sein betonte, zeugt allerdings ferner von einer traumatischen Erfahrung. Ob Kadmon sich jemals offiziell scheiden ließ, liegt ebenso im Dunklen – wohl auch, da sie diese Ehe nie als solche anerkannte. Stattdessen erzählte sie 1993 in einem Radiointerview, sie habe nie geheiratet, da ihre Mutter ihr davon abgeraten habe.³⁸¹ Vielmehr identifizierte sie sich mit der Figur der Lysistrata, der „militanten Griechin“ im Ehestreik, die ihr nicht nur einen großen Erfolg im *Lieben Augustin* beschert, sondern auch das Leben gerettet habe.³⁸² In Mandls Biografie endet die Fluchtgeschichte mit einer irritierenden Episode in Athen. Erstmals erwähnt die Biografin einen Griechen, mit dem Kadmon zu Beginn der 1930er Jahre eine Beziehung eingegangen war, die an ihrem Unwillen zur Heirat scheiterte.³⁸³ Nun habe Kadmon diesen Mann auf der Durchreise unbedingt wiedersehen wollen. Er begegnete ihr schließlich kurz vor der Weiterfahrt nach Palästina. Diese Anekdote wirkt seltsam fehl am Platz, vor allem in direkter Folge auf die Scheinehe. Es entsteht eine unmittelbare Gegenüberstellung aus der erzwungenen Verbindung mit dem Cousin und der Erinnerung an eine einvernehmliche Verbindung, die gleichzeitig an all das, was Kadmon in Wien verloren und zurückgelassen hatte, anknüpft. Zusätzlich ist jene Szene als Versuch der Fortsetzung einer selbstbestimmten Fluchtgeschichte lesbar, in der Kadmon in die Rolle der begehrten Frau zurückkehrt. Mittels jener Anekdote scheint Kadmons Wille zur Selbstbestimmung innerhalb romantischer Beziehungen auf und dient der Selbstvergewisserung der verloren geglaubten Subjektposition. Kadmon war trotz der Leerstelle, die der *Liebe Augustin* hinterlassen hatte, nicht bereit, sich auf ein Narrativ einzulassen, welches sie in Passivität und patriarchalen Hegemonien platzierte.

³⁸⁰ Vgl. Ebd., S. 113.

³⁸¹ Vgl. Bergler, Sabine, Messinger, Irene (Hrsg:innen), *Verfolgt. Verlobt. Verheiratet - Scheinehen ins Exil. Persecuted. Engaged. Married - marriages of convenience in exile*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Wien: Jüdisches Museum 2018, S. 105.

³⁸² Ebd., S. 106.

³⁸³ Vgl. Mandl, *Cabaret und Courage*, S. 115f.

6 Ausblick

Im Sommer 1939 erreichte Stella Kadmon Tel Aviv, wo sie gemeinsam mit Malvine und Richard Kadmon die Jahre des Exils verbrachte. Im Überschwang der wiedergewonnenen Freiheit warf Kadmon ihren jugoslawischen Pass ins Meer.³⁸⁴ Bereits unmittelbar nach der Erfahrung der Flucht und Scheinehe traf Kadmon die Entscheidung, diese Zeit nicht als erinnerungswürdig und eher als „unglückliches Detail“ ihrer Lebensgeschichte zu werten.³⁸⁵ Stattdessen schloss sie an ihren Tatendrang an und versuchte sich als Theatermacherin und Spielerin zu etablieren. In den knapp acht Jahren des Exils tourte Kadmon mit Kabarettprogrammen auf Deutsch und Hebräisch durch das gesamte Mandatsgebiet Palästinas.³⁸⁶ Unter der Mitwirkung ansässiger Intellektueller und Künstler:innen gründete sie 1940 in Tel Aviv das Miniaturtheater „Papillon“, welches jedoch aufgrund des Weltkriegs rasch wieder schließen musste.³⁸⁷ Kadmons Auftritte verhandelten Themen der Fremde und Assimilation, die mit antifaschistischen Motiven versehen waren. Mit Rückgriff auf die eigenen Erfahrungen stellten ihre Texte zionistische Versprechen und ihre Realität des Exils satirisch gegenüber.³⁸⁸ Besonders die Mehrsprachigkeit und damit die Schwierigkeit, auf unterschiedliche Publika des Jischuvs eingehen zu können, führten dazu, dass Kadmons jüdische Identität in ihren Performances in den Vordergrund rückte. In Bezug auf die Frage, inwiefern das Theater gegenderte Subjektivierungsprozesse performativ gestalten kann, wäre die Analyse der Theatertexte und -programme aus Kadmons Exilzeit eine gewinnbringende Weiterentwicklung. So ließen sich Brüche künstlerischer Subjektivierungsprozesse durch Fluchterfahrung sichtbar machen. Dahingehend einzuordnen wären ebenso jene Theaterabende, die Kadmon ab 1943 im Dachgarten ihres Wohnhauses abhielt. Im Wissen des Weltkrieges und der jüdischen Vertreibung begann Kadmon szenische Lesungen deutscher Theaterstücke einzurichten, die sich von der Satire ab- und einem pädagogischen Impetus zuwendeten.³⁸⁹ Die Zeit des Exils blieb in einer Ambivalenz begriffen, in der Kadmon an der Assimilation in Palästina scheiterte sowie daran, ein kongruentes Kollektiv wie das des *Lieben Augustins* zu etablieren. Gleichzeitig konnte sie die Kriegsjahre in relativer Sicherheit verbringen und erste Impulse für ihre weitere Theaterkarriere entwickeln. Wie bereits erwähnt,

³⁸⁴ Vgl. Ebd., S. 120.

³⁸⁵ Vgl. Bergler, Messinger, (Hrsg:innen), *Verfolgt. Verlobt. Verheiratet - Scheinehen ins Exil*, S. 106

³⁸⁶ Vgl. Peter, Birgit, „Ein Leben für das Theater. 25. Todestag Stella Kadmon 1902-1989“, in: *Illustrierte Neue Welt*, 1/2014, <https://www.neuewelt.at/12014/>, 15.12.2024, S. 20-21, S. 21.

³⁸⁷ Vgl. Mandl, *Cabaret und Courage*, S. 128.

³⁸⁸ Vgl. Tanzer, „Performing the Austrian-Jewish (negative) symbiosis: Stella Kadmon's Viennese stage from Red Vienna to the Second Republic“, S. 185.

³⁸⁹ Vgl. Peter, „Ein Leben für das Theater. 25. Todestag Stella Kadmon 1902-1989“, S. 21.

bedarf das Exil als auch die Rückkehr und Re-Integration in das Wiener Kulturleben besonders aus theaterwissenschaftlicher Perspektive weiterer Aufarbeitung. Nachzuvollziehen wären Kontinuitäten und Brüche jüdischer und weiblicher Identitätsprozesse, die sich auf der Bühne sowie in den Produktionsbedingungen widerspiegeln. Die hier beschriebenen Schlaglichter geben nicht die volle Komplexität des Untersuchungsgegenstandes und seiner Kontexte wieder.

Nach einer Bombendrohung gegen das Dachgartentheater im Juli 1946 verdichteten sich die Absichten der Familie Kadmon, in die österreichische Heimat zurückzukehren. Mit einem der ersten Transporte der Nothilfe- und Wiederaufbauverwaltung der Vereinten Nationen (UNRAA) trafen Malvine, Richard und Stella Kadmon im April 1947 in Wien ein.³⁹⁰ Die Mehrzahl der 174 Menschen nutzten jenen ersten Rücktransport nach Wien, da sie sich in Palästina sozial und wirtschaftlich, vor allem aufgrund ihrer vorhergegangenen Assimilation in Österreich, nicht hätten integrieren können.³⁹¹ Auch Kadmon schilderte Ressentiments nach ihrem Weggang aus Tel Aviv. Man habe ihr vorgeworfen zu den Nazis zurückzukehren und ihr Leben in Israel nicht wertzuschätzen.³⁹² In Wien fand sich Kadmon nicht nur in einer zerstörten Stadt voller Herausforderungen wieder, sondern musste ebenso feststellen, dass sich die sozialen Netzwerke der Vorkriegsjahre nicht wiederherstellen ließen. Zum einen waren zahlreiche Freund:innen und Kolleg:innen im Holocaust ermordet worden, zum anderen forcierte die österreichische Politik keineswegs die Rückkehr der Überlebenden. Dass Kadmon und ihre Mutter beinahe an der Wohnungssuche scheiterten, war etwa ein Beispiel für die Überforderung der Israelitischen Kultusgemeinde, die allein für die Organisation der Versorgung der Remigrant:innen verantwortlich war.³⁹³ Auch der Diskurs einer „jüdischen Schicksalsgemeinschaft“, um an das jüdische Leben vor 1933 anzuknüpfen, wurde von Antisemitismus, primär gegen osteuropäische Jüdinnen und Juden sowie Displaced Persons, unterbrochen.³⁹⁴ In jenem gesellschaftlichen Klima an das Kabarett der Zwischenkriegszeit anzuknüpfen, während das alltägliche Leben kaum zu bewältigen war, bedurfte einer ungeheuren Anstrengung Kadmons. Die erfahrene Erschütterung der eigenen Identität setzte sich in einem Neubeginn des Subjektivierungsprozesses fort. Kadmon scheiterte nach der

³⁹⁰ Vgl. Mandl, *Cabaret und Courage*, S. 135, 137.

³⁹¹ Vgl. Embacher, Helga, *Neubeginn ohne Illusionen. Juden in Österreich nach 1945*, Wien: Picus 1995, S. 127.

³⁹² Vgl. Ebd., S. 130.

³⁹³ Vgl. Embacher, *Neubeginn ohne Illusionen. Juden in Österreich nach 1945*, S. 116.

³⁹⁴ Vgl. Ebd., S. 66.

erfolgreichen Rückforderung des *Lieben Augustins*³⁹⁵ an der Ablehnung des Publikums.³⁹⁶ Die Spannungen der gesellschaftlichen Neuordnung schlugen sich auch im Kulturbetrieb nieder, in dem ein Nebeneinander von verfolgten Künstler:innen und jenen, die von der nationalsozialistischen Herrschaft profitiert hatten, herrschte. Dies resultierte in vorwiegend unpolitischen Spielplänen oder solchen, die Erzählungen der Versöhnung oder des Vergessens bedienten, vor allem in Bezug auf das Zusammenleben jüdischer und nicht-jüdischer Menschen.³⁹⁷ Vor diesem Hintergrund erscheint es plausibel, dass der Diskurs des „Right to be present“ jüdischer Menschen nach dem Krieg einen wesentlichen Antrieb des „neuen“ Subjektivierungsprozesses Kadmons bildete.³⁹⁸ Anders als die institutionalisierten Theater habe Kadmons Persona einen Möglichkeitsraum für eine wiederhergestellte österreichisch-jüdische Symbiose geschaffen.³⁹⁹ Dieser Möglichkeitsraum wurde das *Theater der Courage*, welches den *Lieben Augustin* mit der Saison 1948/49 erfolgreich ablöste. Laut Frances Tanzer habe Stella Kadmon ein Narrativ geschaffen, welches eine Kontinuität des Roten Wiens imaginierte und somit Kadmons Akzeptanz als jüdische Rückkehrerin genährt hätte.⁴⁰⁰ Die Reflektion und Gegenüberstellung dieser These mit den gesellschaftspolitischen Themen der Theaterbranche der 1940er und 1950er Jahre bliebe ebenfalls ein fortzuführender Untersuchungsgegenstand.

Um kurz an die Analysen der Rollen Kadmons aus den 1930er Jahren anzuschließen, möchte ich zuletzt auf einen der letzten Bühnenauftritte Kadmons im *Theater der Courage* verweisen, bevor sie sich auf den Beruf der Direktorin konzentrierte. Im November 1948 spielte Kadmon in Bertolt Brechts „Furcht und Elend des Dritten Reichs“ die Szene „Die jüdische Frau“.⁴⁰¹ Darin befindet sich eine jüdische Frau kurz vor der Abreise ins Exil, welches sie ohne das Wissen ihres Mannes antritt. Nachdem sie einige Anrufe getätigt hat, um ihn gut versorgt zu wissen, offenbart sich ihre Wut und Enttäuschung gegenüber ihres deutschen Mannes. Dessen

³⁹⁵ Fritz Eckhardt und Carl Merz revitalisierten den *Lieben Augustin* nach dem Ende des Krieges. Durch deren Weigerung die Theaterleitung an Kadmon rückzustellen, gelang ihr dies nur mit Fürsprache eines Stadtrates, vgl. Mandl, *Cabaret und Courage*, S. 144f.

³⁹⁶ Vgl. Ebd., S. 148.

³⁹⁷ Vgl. Waibel, *Inszenierte Erinnerung: Theater als Ort der Verhandlung und Vergegenwärtigung der NS-Vergangenheit in Wien 1965*, S. 160f.

³⁹⁸ Tanzer, „Performing the Austrian-Jewish (negative) symbiosis: Stella Kadmon's Viennese stage from Red Vienna to the Second Republic“, S. 180.

³⁹⁹ Vgl. Ebd., S. 181.

⁴⁰⁰ Vgl. Ebd., S. 189.

⁴⁰¹ Vgl. Hoffmann, Richard, „Furcht und Elend des Dritten Reichs“, in: *Österreichische Zeitung*, Nr. 269/1022, 19.11.1948, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=oez&datum=19481119&query=%22kadmon%22+%22brecht%22&ref=anno-search&seite=5>, letzter Zugriff am 15.12.2024, S. 5.

fehlender Mut, zu ihr zu stehen, verletzt sie schwer. Anstelle von Loyalität und moralischer Standfestigkeit entscheidet sich dieser für die Bequemlichkeit, sich in der nationalsozialistischen Ideologie einzurichten.⁴⁰² Hier trifft Frances Tanzers Analyse zu. Kadmons späte Rollen hätten jüdische Frauen gezeigt, die ihr Jüdisch-Sein nicht verbargen, sich jedoch von ihren deutschen Partnern durch ihre moralische Integrität abhoben.⁴⁰³ Zusätzlich erfährt die dargestellte Frau keinen Schutz durch die Ehe, sondern findet ihre Agency durch die selbstgewählte Flucht. Die Verbindung zu Kadmons persönlicher Geschichte ist evident. Der moralische Kodex, die unbedingte Freiheit und auch die weibliche Subjektposition, in der sie sich nicht auf den Ehemann verlassen möchte, spiegelt Kadmons Fluchterfahrung wider. Die Rolle des Vamps gab es nach der Erfahrung des Holocausts nicht mehr. Das Spielerische, das Ironische, das den Figuren des *Lieben Augustins* zugrunde lag, war in dem veränderten gesellschaftlichen Umfeld in den Hintergrund gerückt. Kadmons kulturelles Wirken somit als Brücke zwischen dem Roten Wien und der Nachkriegszeit zu lesen, um die kulturellen Verbindungen zum Jüdischen wiederzubeleben, ist sinnvoll.⁴⁰⁴ Dennoch habe der Umstand, dass Kadmon als isoliertes Individuum ohne Rückbezug zur jüdischen Community nach Wien zurückgekehrt sei, einen erheblichen Effekt auf die Außenwahrnehmung gehabt. Aus diesem Grund seien sämtliche Repräsentationen des Jüdischen in Kadmons Identität unsichtbar geworden.⁴⁰⁵ Kadmons Rückzug von der Bühne und ihr Fokus auf die Programmierung und Leitung des *Theaters der Courage* müsste wiederum auch im Kontext des *Genders* und des unsichtbar-werdenden Körpers weiter untersucht werden. Eine genaue Ausarbeitung der Umstände, die Kadmon bei ihrer Rückkehr nach Wien vorfand, kann die Grundlage für ein Verständnis liefern, wie Kadmon durch eine Vertreibungs- und Diskriminierungserfahrung die eigene Identität neu befragte. Die Theatertexte des Programme des wiederbelebten *Lieben Augustins* und der ersten Spielpläne des *Theaters der Courage* bilden diese Neuorientierung ihrer Erfinderin ab. Innerhalb dieser historiographischen Prozesse sind auch jene Relationen der österreichischen Nachkriegszeit abbildbar, die die abgeschnittene Erinnerung an Kadmon als Schauspielerin und Gründerin – Autorin – des *Lieben Augustins* verantworteten.

⁴⁰² Vgl. Brecht, Bertold, *Furcht und Elend des Dritten Reiches*, Berlin: Suhrkamp 2022 (34. Auflage, orig. 1957), S. 59-65.

⁴⁰³ Tanzer, „Performing the Austrian-Jewish (negative) symbiosis: Stella Kadmon's Viennese stage from Red Vienna to the Second Republic“, S. 194.

⁴⁰⁴ Vgl. Ebd., S. 195.

⁴⁰⁵ Vgl. Ebd., S. 196.

7 Fazit

Ziel der Arbeit war es Subjektivierungsprozesse Stella Kadmons nachzuvollziehen, welche besonders die Überwindung vergeschlechtlichter und antisemitischer Diskriminierung in den Blick nahmen. Dazu bedurfte es der Analyse der Repräsentationen des Weiblichen sowie des Jüdischen über den Gegenstand des Theaters und seiner performativen Mittel. Deshalb wurden die historiographischen Kontexte des Roten Wiens besonders hervorgehoben und Bezüge zum Theaterleben hergestellt. Mit der Gründung des *Lieben Augustins* ließ sich Kadmons Subjektivierungsgeschehen auf der Bühne und in den von ihr dargestellten Figuren nachvollziehen, vor allem in den Relationen ihrer Doppelrolle als Spielerin und Direktorin. Die erhaltenen Texte des *Lieben Augustins* stellten dabei eine wichtige Quelle dar, um Handlungsräume zu definieren. Dies beinhaltete die Benennung von Leerstellen, um hegemoniale Repräsentationen einer Dominanzkultur zu identifizieren und zu hinterfragen. Dies betraf etwa Kadmons Führungslogik im *Lieben Augustin*, die Beziehungen innerhalb des Ensembles oder auch Machtdynamiken im Moment der Flucht, denen sich Kadmon widersetzte.

Die Analyse fußte unter anderem darauf, eine Subversion von Blickregimen und Repräsentationsregimen⁴⁰⁶ zu erkennen, indem Hegemonien aufgedeckt und gegen sich selbst ausspielt wurden. Kadmons Rollen im *Lieben Augustin* taten dies mit den Mitteln der Ironie und in dem gleichzeitigen Wissen um ihre exponierte Machtposition als Direktorin. Zudem war auch der Rückgriff auf den *Male Gaze* und die damit verbundenen Stereotype hilfreich. Die Blickrichtung der untersuchten Theaterkontexte zielte primär auf die Objektifizierung sowie Sexualisierung der Körper von Performer:innen ab. Stella Kadmon perfektionierte einerseits die Imitation des *Male Gaze*, fügte ihm jedoch zugleich ihre eigene Vision hinzu. In diesem Nebeneinander der Erfüllung und Ablehnung der Norm offenbarte sich Kadmons politischer Aktionismus und Gestaltungswillen. Dazu wurde die Methode der Diskursanalyse verwendet, um in den Texten und Kontexten des *Lieben Augustins* die Leerstellen aufzuspüren, die durch den *Male Gaze* entstanden. Ein solcher Perspektivwechsel evozierte gleichzeitig ein Hinterfragen der Geschichtsschreibung. Ein Beispiel für diesen Umstand ist die performative Identitätslosigkeit der Performer:innen der Revue in den 1920er Jahren. Paradoxerweise spielte jedoch diese von außen auferlegte Identität in den diskriminierenden Produktionsbedingungen der androzentrisch geleiteten Theater eine

⁴⁰⁶ Vgl. Babka, „Gender Studies“, S. 109.

erhebliche Rolle. Exemplarisch anzuführen ist Kadmons „Kündigung“ aus dem Stadttheater 1926 in dem sie als Josephine Baker auftreten sollte. Jenes Unbehagen sowie die Scham und auch die Prekarität der Künstler:innen in den späten 1920er Jahre ließen Kadmon selbstermächtigend handeln. Ebenso hervorzuheben ist der familiäre Background, welcher sowohl weibliche Vorbilder lieferte als auch die Ablehnung konservativer, rechtsnationaler Gesinnungen. Das Aufwachsen aller drei Kinder der Kadmons war dem Roten Wien verpflichtet. Durch die demokratische Öffnung entstanden unterschiedlichste Möglichkeitsräume, die eigenständige Subjektivierungsprozesse förderten. So gelang die Etablierung einer Wiener Kabarettsszene in den späten 1920er Jahren, welche Diskurse und Personal vereinigte.

Das kulturelle Leben in Wien der späten 1920er Jahre förderte eine parallele Entwicklung, in der das Kabarett mit gewohnten, patriarchalen Normen operierte, gleichzeitig jedoch als Ort der Öffentlichkeit Agency schaffen konnte. Die Subversion der geltenden hegemonialen, weißen Männlichkeit, sei es in sozialen oder politischen Kontexten, gelang durch Humor und Aneignung von Stereotypen. Die Erweiterung dieser Strategie war konstituierend für Kadmons Subjektposition. Jene Selbstermächtigung vollzog sich in der Emanzipation von der Spielerin in den engen Rollenfeldern der institutionellen Theater in Linz und der Revue in Wien. Darauf folgte der Versuch, sich als Solodarstellerin zu etablieren. Kadmon entschied sich jedoch zur Schaffung eines Kollektivs. So ergab sich ein Spannungsfeld von Stabilität und Variabilität. Stabilität bot durch das eigene Theater und die Zusammenarbeit des Ensembles, während die Variabilität darin lag, die Produktionsbedingungen selbst steuern zu können. Kadmons Entscheidung zur Selbstständigkeit zeugt vordergründig von großem Mut und Erfinderinnengeist, da gerade die finanzielle Stabilität in den Anfangsjahren des *Lieben Augustins* noch nicht gegeben war. Allerdings zeigte die weitere Analyse, dass jenes Nebeneinander von Sicherheit und Freiheit ermächtigende Wirkung besaß. Dies betraf nicht nur Kadmon selbst, sondern auch die performativen Repräsentationen der Rollen auf der Bühne. Die Akzeptanz Kadmons als Theaterleiterin fußte auf dem Spiel mit weiblich-sexualisierenden Stereotypen auf. Einerseits formten diese das Bild einer begehrten Unerreichbarkeit, andererseits waren diese jedoch insofern an konservative Milieus angelehnt, sodass sie kaum auffielen. Aus theaterwissenschaftlicher Perspektive ist die performativ hervorgebrachte Kritik an Hegemonien auf der Theaterbühne konsequenzvermindert, da die Ironisierung ein Übergreifen auf die Realität verhindert. Kadmons Identität als Theatermacherin jedoch generiert sich über eine Konsequenzsteigerung, indem eine

performative Selbstermächtigung Subjektivierungsprozesse in Gang setzte.⁴⁰⁷ So entsteht des Weiteren ein Anknüpfungspunkt zwischen Theaterwissenschaft und Geschichtsforschung. Denn nach Stögner kann Stella Kadmon durchaus als „Frau mit der Waffe“ gelesen werden.⁴⁰⁸ Das Stereotyp des Vamps, dessen Waffe der eigene Körper und vor allem der Humor war, entlarvte den *Male Gaze* nicht nur, sondern verweigerte sich auch dessen Zugriff.⁴⁰⁹ Am Ende schadete diese Waffe allerdings niemanden physisch. Sie blieb nur auf der Bühne existent und somit aushaltbar. Beispielsweise wurde so der Liedtext der *Venezianischen Kurtisane* aufgegriffen, welcher durch die Parodie von *La donna e Mobile* mit Stereotypen der Sexarbeit operierte. Der Humor darin beinhaltet nicht nur eine Selbstironie, sondern auch ein Lustigmachen über die anderen, die die Handlungsmacht der vordergründig diskriminierten Kurtisane nicht begreifen und diese so unterschätzen. Als ergiebig erwies sich auch der Text der Parodie von „Reineke Fuchs“, in dem Kadmon eine Mutterrolle verkörperte. Darin nachweisbar war eine Verschränkung von *Class*, *Gender* und *Race*, die unter der Schicht des Humors erst auf den zweiten Blick virulent wurde. Diese Strategie war stilbildend für den *Lieben Augustin*. Im Austausch zwischen Autoren und Direktion entstanden Programme, die Diskriminierungsstrukturen offenlegten und kritisierten. Dazu beschäftigten sich viele Texte auch mit Begriffen von Männlichkeit wie etwa „Die Legende vom Namenlosen Soldaten“⁴¹⁰, welche hier nicht vorstellt wurden.

In der Analyse der Subjektivierungsprozesse Kadmons wurden zahlreiche Überschneidungen in der Doppelrolle Schauspielerinnen und Direktorinnen lesbar. Dennoch erschien es beinahe unmöglich, die Figuren auf der Bühne von der Person Kadmons zu trennen. Umso wichtiger ist die Betonung, dass Kadmon nicht diese Rolle war. Die vorliegende Forschung versuchte eine Annäherungen mit den Mitteln theaterwissenschaftlicher Analysen, um gegenderte Handlungsräume des Theaters im Wien der 1930er Jahre aufzuzeigen. Sie bildet keinesfalls eine biografische Determination, die als „Wahrheit“ zu titulieren wäre. Vielmehr soll die Auseinandersetzung mit den Texten des *Lieben Augustins* sowie die historiografische Einbettung Möglichkeitsräume aufzeigen, die das Theater selbst unter nicht-demokratischen Bedingungen schaffen kann. Somit erscheint es schlüssig, dass Kadmons

⁴⁰⁷ Die Feststellung von Konsequenz und Hervorhebung sind nach Andreas Kotte entscheidende Merkmale eines theatralen Vorgangs, vgl. Kotte, Andreas, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2005, S. 44f, S. 54.

⁴⁰⁸ Vgl. Stögner, „Antisemitisch-misogyne Repräsentationen und die Krise der Geschlechtsidentität im Fin de Siècle“, S. 250.

⁴⁰⁹ Vgl. Ebd., S. 247.

⁴¹⁰ Vgl. Mandl, *Cabaret und Courage*, S. 70f.

Subjektivierungsprozess als Direktorin in dem Moment abgeschnitten war – oder abgeschnitten sein musste – als die nationalsozialistische Diktatur 1938 um sich griff. Bereits ab 1934 hatte sich der Fokus der Texte des *Lieben Augustins* von der Ermächtigung vergeschlechtlichter Typen auf einen antifaschistischen Impetus verschoben. Nun diene der politische Aktionismus als Empowerment für die Kunstschaffenden des *Lieben Augustins*, wobei auch hier die Aushandlung Kadmons als Frau mit machtvoller Öffentlichkeit nie völlig verschwand.

Zusammenfassend bildete das Spiel mit und die Aneignung von Stereotypen ein fundamentales Element des Subjektivierungsprozesses Stella Kadmons. Diese Strategie konstituierte Kadmons Selbstverständnis als Performerin und Theaterdirektorin und wurde auch in den Momenten der Flucht offenbar. Die Repräsentation eines harmlos-lustigen Vamp schuf Agency und bot einen Weg aus der Diskriminierung. Die Kehrseite dieser Strategie bedeutete die Reproduktion von Stereotypen, in denen Kadmons Handlungsmacht vor allem in der Rückschau auf eine naive Zufälligkeit reduziert wird. Deshalb ist die Feststellung einer mehrseitigen Perspektive essenziell. Innerhalb der historiographischen Hegemonie erzielte die Aneignung von Stereotypen für eine doppelt-diskriminierte Person wie Kadmon einen erheblichen Freiheitsgewinn. Aus einer geschichtsschreibenden Perspektive jedoch sprach man Kadmon aus diesen Gründen Professionalität und Autor:innenschaft ab. Deshalb liegt eine weitere Erkenntnis dieser Arbeit in der Notwendigkeit, den Begriff der Autor:innenschaft neu zu definieren und die Geschichtslosigkeit weiblicher (und queerer) Menschen zu beheben. Kadmon eignete sich den doppelten Ort an, um die Überfrachtung kultureller Texte mit weiblichen Stereotypen im Sinne der eigenen Subjektposition umzudeuten. Somit plädiere ich dafür, Kadmon als Autorin, sprich als Produzentin, zu lesen und reale Frauen in die Geschichte einzuschreiben. So sind nicht nur Peter Hammerschlags Texte für den Stil des *Lieben Augustins* verantwortlich, sondern auch Kadmons Entscheidung, Hammerschlag überhaupt zu engagieren und dessen Texten einen Körper zu leihen. In Erwähnung der Beziehung Hammerschlag/Kadmon muss abschließend auf das Jüdisch-Sein verwiesen werden. Dabei ist der anfänglichen Hypothese, dass das Jüdisch-Sein nicht ausgestellt war nur teilweise zuzustimmen. Die doppelte Diskriminierung Kadmons verknüpfte die suggerierte Bedrohung, welche angeblich von einer entfesselten Weiblichkeit und jüdisch-gelabelten Verschwörungserzählungen ausgehe.⁴¹¹ Texte wie *Die Jahrmarktsbude* oder auch *Das Lied*

⁴¹¹ Vgl. Stögner, „Antisemitisch-misogyne Repräsentationen und die Krise der Geschlechtsidentität im Fin de Siècle“, S. 252.

von den Stoffen markieren Kadmon nie explizit als jüdisch, spielen jedoch immer wieder auf eine Distinktion zwischen beispielsweise blonden und brünetten Haaren an. Diese Andeutungen herauszuarbeiten und in die Kontexte jüdischer Theaterkultur einzubetten, ist weiterhin ausständig. Innerhalb dieser Arbeit bleibt die Feststellung, dass Kadmons Subjektposition ebenso durch ihr Jüdisch-Sein geprägt war, auch wenn dieser Aspekt vordergründig weniger sichtbar wurde. Diese ändert sich im Moment der nationalsozialistischen Vertreibung der jüdischen Bevölkerung. In diesem Kontext half der Diskurs des Sexuellen Tauschhandel nach Hajkova, Agency in der Verfolgung sichtbar zu machen. Hinzutrat die Theorie des „role sharings“, nach dieser sich Geschlechterrollen innerhalb des Holocausts verschieben. Anhand Kadmons Möglichkeit, eine Scheinehe eingehen zu können, zeigte sich ein Handlungsraum einer ledigen, jungen Frau, der nicht bedeutete, die eigene Subjektposition aufgeben zu müssen. Eine zentrale Erkenntnis in der Verwendung dieser Begrifflichkeiten liegt darin, dass die Geschlechterforschung im Holocaust vor allem bedeutet, Tabus und Stigmas aufzudecken und durch neue Denkfiguren zu ersetzen. Solche Perspektivwechsel sind den Subjektivierungsprozessen Kadmons inhärent. Der immer wiederkehrende Wille zur Neuorientierung und Selbstvergewisserung der eigenen Subjektposition ist Kadmon anzurechnen. Kadmon schuf stets neue Wege der eigenen Emanzipation – sei es nach der Revuezeit, nach der Flucht aus Österreich, nach der Scheinehe in Belgrad, im Exil in Palästina oder nach der Rückkehr nach Wien. Innerhalb dieser Ereignisse ist die Erforschung über die theatrale Öffentlichkeit, die Kadmon schuf, gewinnbringend. Hier wurden und werden Identitätsprozesse performativ hervorgehoben und zugänglich gemacht. In der Deutung derselben zeigen sich Handlungsräume, welche in den jeweils historisch gewordenen Kontexten errungen wurden.

An diesem Punkt schließen die weiterführenden Fragen an, die im Zuge dieser Arbeit offenblieben. Aus der Perspektive der Zeitgeschichte wäre eine weitere Aufarbeitung des Diskurses der Scheinehe (auch in Bezug auf queere Handlungsmacht) unter Berücksichtigung des sexuellen Tauschhandels wünschenswert. Gleiches betrifft die Exilforschung. Die Untersuchung weiblich-geschaffener Literatur im Exil wäre um die Perspektive der Theatermacher:innen und Performer:innen zu erweitern. Im Falle Kadmons kann dies etwa auch die genauere Beschreibung der Kontexte deutschsprachiger Migrant:innen, vor allem Künstler:innen, in Palästina bedeuten. Für dieses Forschungsfeld an der Schnittstelle Theaterwissenschaft, Zeitgeschichte und Geschlechtergeschichte ist Kadmons weitere Biografie ebenso gewinnbringend. Die Entschlüsselung ihrer Rückkehr nach Wien und die

schwierige Rückforderung des *Lieben Augustins* bedürfen weiterer Aufarbeitung. So wird etwa in Eva Waibels Arbeit ersichtlich, welchen Beitrag das *Theater der Courage* in der Verhandlung gesellschaftlicher Konflikte der österreichischen Nachkriegszeit leistete.⁴¹² Nichtsdestotrotz fehlt auch hier die Auseinandersetzung damit, inwiefern sich Kadmons vergeschlechtliche Subjektivierungsprozesse neuordneten und wie sich dies in der Programmierung des Theaters niederschlug. Des Weiteren berührt Kadmons späteres Leben Fragen der Erinnerungskultur sowie damit verbunden die Akzeptanz und Einübung weiblicher Führungskonzepte am Theater. Schlussendlich ist Kadmons Geschichtslosigkeit als Mythos zu dekurvieren, da anhand ihres Wirkens und der damit erschaffenen theatralen Prozesse Störungen und Aushandlungen unterschiedlichster historischer Diskurse sichtbar werden.

⁴¹² Vgl. Waibel, Eva, *Inszenierte Erinnerung: Theater als Ort der Verhandlung und Vergegenwärtigung der NS-Vergangenheit* in Wien 1965.

8 Literatur- und Quellenverzeichnis

8.1 Primärquellen

Archiv der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien, 3.1.1.08 Matrikelbuch, Bd. 8, 150 (S. 140).

Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands (DÖW), Akte 22.865/61, 495/20/25.

Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands (DÖW), Stella Kadmon, Akte 09303-09305.

Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands (DÖW), Stella Kadmon, Akte 09303.

Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands (DÖW), Teilvorlass Hugo F. Königsgarten, 16337/1-16337/6.

Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands (DÖW), Teilvorlass Hugo F. Königsgarten, 16337/1.

Literaturhaus Wien, Exilbibliothek, Nachlass Henriette Mandl, N1.EB-105 S IV. 1-IV. 3.

Literaturhaus Wien, Exilbibliothek, Nachlass Henriette Mandl, N1.Eb-105 S, IV.1-IV.3, IV 1.4 6S.

Theatermuseum Wien, Nachlass Franz Eugen Klein/Stella Kadmon, E 3269 Musikalien.

Theatermuseum Wien, Nachlass Franz Eugen Klein/Stella Kadmon, E 3269, Musikalien, darin: E 4821, Musikalien, *Bimbambulla*.

Theatermuseum Wien, Nachlass Stella Kadmon, E 4921, „Aufführungsverzeichnis“, AM 64.307 Kad.

Theatermuseum Wien, Nachlass Stella Kadmon, E 3269-E 2957.

Theatermuseum Wien, Nachlass Stella Kadmon, E 2957, VM 2489, Kad. 1-3, *Das Nummerngirl*.

Theatermuseum Wien, Nachlass Stella Kadmon, E 3269, VM 2347 Kad., *Kompliziertes Innenleben*.

Theatermuseum Wien, Nachlass Stella Kadmon, E 3269, VM 24502 Kad., *Reisebekanntschaft*.

Theatermuseum Wien, Nachlass Stella Kadmon, E 3269, VM 2947 Kad., *Konsequenz des Herzens*.

Theatermuseum Wien, Nachlass Stella Kadmon, E 3269, VM 2541/39 Kad., *Das Lied vom Popo*.

Theatermuseum Wien, Nachlass Stella Kadmon, E 2957, VM 2485 Kad/1-5, *Das Lied von den Stoffen*.

Theatermuseum Wien, Nachlass Stella Kadmon, E 3269, VM 2541 Kad., *Die Venezianische Kurtisane*.

Theatermuseum Wien, Nachlass Stella Kadmon, E 2957, VM2484 Kad/1-2, *Anastasia oder ein Justizirrtum (Werkelfrau/Bänkel)*.

Theatermuseum Wien, Nachlass Stella Kadmon/Anni Neumann, E 4821.

Theatermuseum Wien, Nachlass Stella Kadmon/Anni Neumann E 4821, *Kurier*, 24.04.1976.

Theatermuseum Wien, Nachlass Stella Kadmon, E 4821, AM 64.281.

Theatermuseum Wien, Nachlass Stella Kadmon, E 4821, AM 72.001/1-2 Kad.

Krause, Cornelia, Palma, Bernd, *Stella Kadmon. Die Doyenne der Wiener Kleinkunst*, Drehbuch Jän. 1981, in: Theatermuseum Wien, Nachlass Stella Kadmon, E 4821, VM 2353 Kad.

Theatermuseum Wien, Nachlass Walter von Varndal, Brief Stella Kadmons an Varndal, AM 64.263/1 Va.

Zeitungsausschnittsammlung „Der liebe Augustin“, Kabarettarchiv Graz.

Wiener Stadtstimmen, 16.12.1937, Zeitungsausschnittsammlung „Der liebe Augustin“, Kabarettarchiv Graz.

Volks-Zeitung, 31.10.1935, Zeitungsausschnittsammlung „Der liebe Augustin“, Kabarettarchiv Graz.

8.2 Sekundärquellen

8.2.1 Literatur

„Frauenkabarett“, in: *Metzler Kabarett Lexikon / In Verbindung mit dem Deutschen Kabarettarchiv*, hrsg. v. Budzinski, Klaus, Reinhard Hippen, Stuttgart: J.B. Metzler 1996, S. 107-108.

Arnbom, Marie-Theres, „Girls, Tänze, Schlager, alles, was der heutige Sinn begehrt“ - Operette und Revue in der Zwischenkriegszeit“, in: „“, in: *Alle meschugge? Jüdischer Witz und Humor, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung*, hrsg. v. Patka, Markus G., Stalzer, Alfred, Wien: Amalthea 2013, S. 93-98.

Askin, Leo, „Über Theaterleute aus der Kleinkunstbühnenzeit der dreißiger Jahre in Wien“, in: *Die Welt des Jura Soyfer*, hrsg. v. d. Jura-Soyfer-Gesellschaft in Zsarb. mit d. Theodor-Kramer-Gesellschaft, Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1991, S. 60-65.

Babka, Anna, „Gender Studies“. In: *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*, hrsg. v. Götsche, D., Dunker, A., Dürbeck, G., J.B. Metzler: Stuttgart 2017, https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1007/978-3-476-05386-2_16, letzter Zugriff am 30.05.2024, S. 109-114.

Bauer, Kurt, „Nationalsozialistische Antisemitismus in der Illegalität“, in: *Antisemitismus in Österreich, 1933-1938*, hrsg. v. Enderle-Burcel, Gertrude, Reiter-Zatloukal, Ilse, Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2018, S. 349-361.

Beard R., Mary, *Die Frau als Macht in der Geschichte. Überlieferung und Wirklichkeit*, Schwäbisch-Gmünd: Alfons Bürger 1951.

Beckermann, Ruth, „Die Mazzesinsel“, in: *Die Mazzesinsel: Juden in der Wiener Leopoldstadt 1918-1938*, hrsg. v. Beckermann, Ruth, Wien: Löcker 1992 (4. Auflage).

Beller, Steven, „Was nicht im Baedeker steht. Juden und andere Österreicher im Wien der Zwischenkriegszeit“, in: *Wien und die jüdische Erfahrung 1900-1938: Akkulturation - Antisemitismus - Zionismus*, hrsg. v. Stern, Frank, Eichinger, Barbara, Wien: Böhlau, 2009, DOI: [10.26530/oapen_437175](https://doi.org/10.26530/oapen_437175), letzter Zugriff am 10.07.2024, S. 1-16.

Bergler, Sabine, Messinger, Irene (Hrsg:innen), *Verfolgt. Verlobt. Verheiratet - Scheinehen ins Exil. Persecuted. Engaged. Married - marriages of convenience in exile* (Übersetzung: Nick Somers), Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Wien: Jüdisches Museum 2018.

Brecht, Bertold, *Furcht und Elend des Dritten Reiches*, Berlin: Suhrkamp 2022 (34. Auflage, orig. 1957).

Bunzl, John (Hrsg.), *Hoppauf Hakoah! Jüdischer Sport in Österreich. Von den Anfängen bis in die Gegenwart*. Wien: Junius 1987.

Dahlke, Birgit, „Literatur und Geschlecht“, in: *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung*, hrsg. v. Becker, Ruth, Kortendiek, Beate, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1007/978-3-531-91972-0_92, S. 759-765, letzter Zugriff am 06.01.2025.

Dalinger, Brigitte, „„Schund“, „Jargon“ und schöner Schein. Jüdische Erfahrung/en im jüdischen Theater“, in: *Wien und die jüdische Erfahrung 1900-1938: Akkulturation - Antisemitismus - Zionismus*, hrsg. v. Stern, Frank, Eichinger, Barbara, Wien: Böhlau, 2009, DOI: [10.26530/oapen_437175](https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.26530/oapen_437175), letzter Zugriff am 10.07.2024, S. 427-437.

Dalinger, Brigitte, „Jiddische Theatertradition und jüdischer Humor“, in: *Alle meschugge? Jüdischer Witz und Humor, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung*, hrsg. v. Patka, Markus G., Stalzer, Alfred, Wien: Amalthea 2013, S. 35-42.

Danielczyk, Julia, Peter, Birgit, „Zufluchtsort Theater. Theaterstadt Wien 1918-1920“, in: *... der Rest ist Österreich. Das Werden der Ersten Republik (Bd. II)*, hrsg. v. Konrad, Helmut, Maderthaner, Wolfgang, Wien: Gerolds 2008, S. 197-218.

Davari, Hossein, Sadeghi, Mostafa, „A Dialectical Reading of Strindberg's Miss Julie“, in: *Journal of Humanistic and Social Studies*, Vol. 8, Nr. 2, 2017, <https://www.proquest.com/docview/2269918255?pq-origsite=primo&sourcetype=Scholarly%20Journals>, letzter Zugriff am 28.09.2024, S. 65-79.

Der Liebe Augustin, in: *Metzler Kabarett Lexikon / In Verbindung mit dem Deutschen Kabarettarchiv*, hrsg. v. Budzinski, Klaus, Reinhard Hippen, Stuttgart: J.B. Metzler 1996, S. 223-224.

Dolan, Jill, „Fathom Languages: Feminist Performance Theory, Pedagogy, and Practice“, in: *A Sourcebook on Feminist Theatre and Performance: On and Beyond the Stage*, hrsg. v. Martin, C., London: Routledge, 1996, <https://search-ebSCOhost-com.uaccess.univie.ac.at/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=74828&site=ehost-live>, letzter Zugriff am 30.05.2024, S. 1-23.

Dolan, Jill, „In Defense of the Discourse: Materialist Feminism, Postmodernism, Poststructuralism...and Theory“, in: *A Sourcebook on Feminist Theatre and Performance: On and Beyond the Stage*, hrsg. v. Martin, C., London: Routledge, 1996, <https://search-ebSCOhost-com.uaccess.univie.ac.at/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=74828&site=ehost-live>, letzter Zugriff am 30.05.2024, S. 94-108.

Doll, Jürgen, „Sozialdemokratisches Theater im Wien der Zwischenkriegszeit. Vom Sprechchorwerk zu den Roten-Spieler-Szenen“, in: *Verdrängte Moderne - vergessene Avantgarde. Diskurskonstellationen zwischen Literatur, Theater, Kunst und Musik in Österreich 1918-1938*, hrsg. v. Kucher, Heinz, Göttingen: V&R unipress 2015, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.14220/9783737004947.79>, letzter Zugriff am 23.07.2024, S. 79-94.

Doll, Jürgen, „Volkstheater gegen rechts. Zur Erneuerung des Alt-Wiener Volksstücks durch das „Politische Kabarett“ (1926 bis 1933)“, in: *Verspielte Zeit: österreichisches Theater der dreißiger Jahre; [Symposion im Rahmen der Wiener Festwochen vom 14. bis 16. Juni 1996 im Museumsquartier in Wien]*, hrsg. v. Haider-Pregler, Hilde, Wien: Picus Verlag 1997, S. 215-232.

Embacher, Helga, *Neubeginn ohne Illusionen. Juden in Österreich nach 1945*, Wien: Picus 1995.

Dröschner-Teille, Mandy, *Autorinnen der Negativität. Essayistische Poetik der Schmerzen bei Ingeborg Bachmann – Marlene Streeruwitz – Elfriede Jelinek*, Leiden (NL): Brill 2018, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.30965/9783846763179>, letzter Zugriff am 06.01.2025.

Fink, Iris, Roland, Knie, *Überland Partie! Kabarett auf Sommerfrische*, Wien: Böhlau 2018, Vandenhoeck and Ruprecht, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.7767/9783205208204>, 29.07.2024.

Fischer-Lichte, Erika, Performativität/performativ, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 2. Aufl., hrsg. v. Kolesch, Doris, Warstat, Matthias, Stuttgart: J.B. Metzler, 2014, S. 251-258.

Fischer-Lichte, Erika, Verkörperung, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 2. Aufl., hrsg. v. Kolesch, Doris, Warstat, Matthias, Stuttgart: J.B. Metzler, 2014, S. 403-405.

Fuhrich, Edda, „„Schauen Sie sich doch in Wien um! Was ist von der Theaterstadt übriggeblieben?“ Zur Situation der großen Wiener Privattheater“, in: *Verspielte Zeit: österreichisches Theater der dreißiger Jahre; [Symposion im Rahmen der Wiener Festwochen vom 14. bis 16. Juni 1996 im Museumsquartier in Wien]*, hrsg. v. Haider-Pregler, Hilde, Wien: Picus Verlag 1997, S. 106-124.

Glenn, Susan, A., „„Funny, You Don’t Look Jewish.“ Visual Stereotypes and the Making of Modern Jewish Identity“, in: *Boundaries of Jewish Identity*, hrsg. v. Glenn, Susan A, Sokoloff, Naomi B., Seattle, WA: University of Washington Press 2010, <https://search-ebscohost-com.uaccess.univie.ac.at/login.aspx?direct=true&AuthType=ip,shib&db=nlebk&AN=356339&site=ehost-live>, letzter Zugriff am 19.01.2025, S. 64-90.

Gradinari, Irina, „III.3.3 Weibliche Autorschaft“, in: *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Autorschaft*, hrsg. v. Wetzel, Michael, Berlin, Boston: De Gruyter, 2022, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9783110297065-017>, letzter Zugriff am 23.08.2024, S. 448-468.

Grünfelder, Anna Maria, *Von der Shoa eingeholt: Ausländische jüdische Flüchtlinge im ehemaligen Jugoslawien 1933-1945*, Köln/Wien: Böhlau 2013, Vandenhoeck and Ruprecht, <https://www-vr-elibrary-de.uaccess.univie.ac.at/doi/10.7767/boehlau.9783205789802.33>, 24.11.2024.

Gusarov, Katya, „Sexual Barter and Jewish Women’s Efforts to Save their Lives: Accounts from the Righteous Among the Nations Archives“, in: *German History*, 2020, <https://doi.org/10.1093/gerhis/ghaa034>, 02.12.2024, S. 1-12.

Hadamowsky, Franz, *Wien - Theatergeschichte: von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, Wien: Jugend und Volk Verlag 1988.

Hájková, Anna, „Sexual Barter in Times of Genocide: Negotiating the Sexual Economy of the Theresienstadt Ghetto“, in: *Journal of Women in Culture and Society*, Vol. 38/3, 2013, <https://doi.org/10.1086/668607>, letzter Zugriff am 01.12.2024, S. 503-533.

Hájkova, Anna, „Why we need a history of prostitution in the Holocaust“, in: *European Review of History: Revue européenne d'histoire*, 29 (2), 2022, <https://doi.org/10.1080/13507486.2022.2028739>, S. 194-222, letzter Zugriff am 09.12.2024.

Hardt, Yvonne, Körperlichkeit, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 2. Aufl., hrsg. v. Kolesch, Doris, Warstat, Matthias, Stuttgart: J.B. Metzler, 2014, S. 189-196. <https://elibrary-narr-digital.uaccess.univie.ac.at/book/99.0000/9783823378426>, letzter Zugriff am 02.08.2024, S. 181-196.

Hödl, Klaus, „Jüdisches Leben im Wiener Fin de Siècle. Performanz als methodischer Ansatz

zur Erforschung jüdischer Geschichte“, in: *Wien und die jüdische Erfahrung 1900-1938: Akkulturation - Antisemitismus - Zionismus*, hrsg. v. Stern, Frank, Eichinger, Barbara, Wien: Böhlau, 2009, DOI: 10.26530/oapen_437175, letzter Zugriff am 25.02.2025, S. 399-419.

Hüttner, Johann, „Die Staatstheater in den dreißiger Jahren. Kunst als Politik – Politik in der Kunst“, in: *Verspielte Zeit: österreichisches Theater der dreißiger Jahre; [Symposion im Rahmen der Wiener Festwochen vom 14. bis 16. Juni 1996 im Museumsquartier in Wien]*, hrsg. v. Haider-Pregler, Hilde, Wien: Picus Verlag 1997, S. 60-76.

Jüdisches Museum Wien (Hrsg:in), *Hak Koah: Ein jüdischer Sportverein in Wien, 1909-1995*, Wien: Der Apfel 1995.

Kaplan, Ann E., „Is the Gaze Male?“, in: *Feminism and Film*, hrsg. v. Kaplan, E. Ann, New York: Oxford Univ. Press 2000, S. 119-139.

Kaplan, Marion, „Jewish Women in Nazi Germany Before Emigration“, in: Oldfield, Sybil, *Between sorrow and strength: women refugees of the nazi period*, Cambridge University Press: Cambridge 1995, <https://doi.org/10.1017/CBO9781139052627.002>, letzter Zugriff am 02.12.2024, S. 11-48.

Konrad, Helmut., „Das Rote Wien. Ein Konzept für eine moderne Großstadt?“, in: ... *der Rest ist Österreich. Das Werden der Ersten Republik (Bd. II)*, hrsg. v. Konrad, Helmut, Maderthaner, Wolfgang, Wien: Gerolds 2008, S. 223–240.

Kothes, Franz-Peter, *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900 – 1938. Typen, Inhalte, Funktionen*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1977.

Kotte, Andreas, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2005.

Kracauer, Siegfried, *Das Ornament der Masse*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005 (9. Ausgabe).

Krobb, Florian, „„Bleib zurück, geh nicht in Garten!“ Grillparzers Jüdin von Toledo als Traktat über die „Judenfrage“, in: *Judenrollen*, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9783484970304.125>, letzter Zugriff am 31.07.2024, S. 125-142.

Lambert, Richard, „Theater“, in: *Das Rote Wien. Schlüsseltexte der Zweiten Wiener Moderne 1919–1934*, hrsg. v. McFarland, Rob, Spitaler, Georg, Zechner, Ingo, Berlin, Boston: De Gruyter 2020, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9783110641622-028>, letzter Zugriff am 13.07.2024, S. 641-666.

Lambert, Richard, Waldner, Gernot, „Literatur“, in: *Das Rote Wien: Schlüsseltexte der Zweiten Wiener Moderne 1919–1934*, hrsg. v. McFarland, Rob, Spitaler, Georg, Zechner, Ingo, Berlin, Boston: De Gruyter 2020, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9783110641622-028>, letzter Zugriff am 13.03.2025, S. 617-640.

Langer, Christopher, *Das Jüdische an der Budapester Orpheumgesellschaft*, Dipl., Centrum für Jüdische Studien, Universität Graz 2014.

Lappin, Elonore, „Jüdische Lebenserinnerungen. Rekonstruktionen von jüdischer Kindheit und Jugend im Wien der Zwischenkriegszeit“, in: *Wien und die jüdische Erfahrung 1900-1938: Akkulturation - Antisemitismus - Zionismus*, hrsg. v. Stern, Frank, Eichinger, Barbara, Wien: Böhlau, 2009, DOI: [10.26530/oapen_437175](https://doi.org/10.26530/oapen_437175), letzter Zugriff am 10.07.2024, S. 17-38.

Lichtblau, Albert, „Antisemitismus 1900–1938. Phasen, Wahrnehmung und Akkulturationseffekte“, in: *Wien und die jüdische Erfahrung 1900-1938: Akkulturation - Antisemitismus - Zionismus*, hrsg. v. Stern, Frank, Eichinger, Barbara, Wien: Böhlau, 2009, DOI: [10.26530/oapen_437175](https://doi.org/10.26530/oapen_437175), letzter Zugriff am 10.07.2024, S. 39-58.

Linhardt, Marion, „„Wer kommt heute in jedem Theaterstück vor? Äh!“, Bilder des ›Jüdischen‹ in der Wiener Operette des frühen 20. Jahrhunderts“, in: *Judenrollen*, hrsg. v. Bayersdörfer, Hans-Peter, Fischer, Jens Malte, in Zusammenarbeit mit Halbach, Frank, Berlin, New York: Max Niemeyer Verlag, 2008. <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9783484970304>, letzter Zugriff am 11.07.2024, S. 191-206.

Linhardt, Marion, „Verwandlung – Verstellung – Virtuosität. Die Soubrette und die komische Alte im Theater des 19. Jahrhunderts“, in: *Rollenfach und Drama: Europäische Theaterkonvention im Text*, hrsg. v. Detken, Anke, Anja Schonlau, Narr Francke Attempto 2014.

Linhardt, Marion, *Residenzstadt Und Metropole: Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858-1918)*, Tübingen: Niemeyer 2006.

Mandl, Henriette, *Cabaret und Courage. Stella Kadmon – Eine Biographie*, Wien: WUV-Univ.-Verlag 1993.

Marek, Franz, „Erinnerungen“, in: Beckermann, *Die Mazzesinsel: Juden in der Wiener Leopoldstadt 1918-1938*.

Marschall, Susanne, „„Triebfilme“ – mit freudscher Skepsis begegnet“, in: *Diesseits der „Dämonischen Leinwand“ Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino*, hrsg. v. Koebner, Thomas, München: Text + Kritik 2003, S. 239-259.

Messinger, Irene, „Scheinehe als Weg ins Exil. Schutzehen von und mit Literaturschaffenden im Nationalsozialismus“, in: *Exil: Literatur & Gedächtnis*, ein Lesebuch, hrsg. v. Emanuely, Alexander, Wien: Theodor-Kramer-Ges. 2012, S. 142-146.

Möhrmann, Renate, „Einleitung“, in: *Die Schauspielerinnen – Eine Kulturgeschichte*, hrsg. v. Möhrmann, Renate, Frankfurt a. M./Leipzig: Insel Verlag 2000, S. 9-33.

Mulvey, Laura, „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, in: *Feminism and Film*, hrsg. v. Kaplan, E. Ann, New York: Oxford Univ. Press 2000, S. 34-48.

Müller Robert, „Von der Kunst der Verführung: der Vamp“, in: *Diesseits der „Dämonischen Leinwand“ Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino*, hrsg. v. Koebner, Thomas, München: Text + Kritik 2003, S. 259-281.

O.A., „Jonny und Josephine. Gegen "Vern*" und "Sittenverfall“, in: *Kampf um die Stadt: Politik, Kunst und Alltag um 1930*, hrsg. v. Kos, Wolfgang, Wien: Czernin, 2010, S. 579-583.

Ohnmacht, Florian, *Antirassismus und Privilegien. Rassismuskritische Subjektbildungen in der postmigrantischen Gesellschaft*, Bielefeld: transcript 2023, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9783839466964>, letzter Zugriff am 09.05.2024, S. 127.

Paller, Hans, *Das Theater und das Wiener Kaffeehaus*, Dipl., Inst. Theater-, Film- und Medienwissenschaft, 2012, <https://services.phaidra.univie.ac.at/api/object/o:1284198/get>, letzter Zugriff am 23.08.2024.

Patka, Markus G., Stalzer Alfred, „Lachen in der Krise – Kabarett im Wien der Zwischenkriegszeit“, in: *Alle meschugge? Jüdischer Witz und Humor, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung*, hrsg. v. Patka, Markus G., Stalzer, Alfred, Wien: Amalthea 2013, S. 67-72.

Peter, Birgit, „Ein Leben für das Theater. 25. Todestag Stella Kadmon 1902-1989“, in: *Illustrierte Neue Welt*, 1/2014, <https://www.neuewelt.at/12014/>, 15.12.2024, S. 20-21.

Peter, Birgit, „Geschichte schreiben und Geschichtsschreibung. Stella Kadmon – eine Wiener Legende“, in: *Verspielte Zeit: österreichisches Theater der dreißiger Jahre; [Symposium im Rahmen der Wiener Festwochen vom 14. bis 16. Juni 1996 im Museumsquartier in Wien]*, hrsg. v. Haider-Pregler, Hilde, Wien: Picus Verlag 1997, S. 247-254.

Peter, Birgit, „Katzenweib – geliebte Herrin. Stella Kadmon und Peter Hammerschlag“, in: Kringel, Schlingel, Borgia: *Materialien zu Peter Hammerschlag*, hrsg. v. Kiegler-Griensteidl, Monika, Wien: Turia & Kant 1997, S. 143-165.

Peter, Birgit, Gewitzt. Stella Kadmons Kabarett *Der Liebe Augustin*. Ein Beitrag zur Wiener Unterhaltungskultur der dreißiger Jahre, Dipl., Theaterwissenschaft, Grund- und Integrativwissenschaftliche Fakultät der Universität Wien 1996.

Peter, Birgit, *Schaulust und Vergnügen. Zirkus, Variété und Revue im Wien der Ersten Republik*, Diss., Institut für Theater-, Film-, und Medienwissenschaft, Universität Wien 2001.

Pilz, Katrin, „Sexualität“, in: *Das Rote Wien. Schlüsseltexte der Zweiten Wiener Moderne 1919–1934*, hrsg. v. McFarland, Rob, Spitaler, Georg, Zechner, Ingo, Berlin, Boston: De Gruyter 2020, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9783110641622-015>, letzter Zugriff am 13.07.2024, S. 317-339.

Rabinovici, Doron, *Instanzen der Ohnmacht. Wien 1938-1945. Der Weg zum Judenrat*, Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag/Suhrkamp 2000.

Raggam-Blesch, Michaela, „Being different where being different was definitely not good“ Identitätskonstruktionen jüdischer Frauen in Wien, in: *Wien und die jüdische Erfahrung 1900-1938: Akkulturation - Antisemitismus - Zionismus*, hrsg. v. Stern, Frank, Eichinger, Barbara, Wien: Böhlau, 2009, DOI: [10.26530/oapen_437175](https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.26530/oapen_437175), letzter Zugriff am 10.07.2024, S. 257-276.

Ray, Meredith K, *Twenty-Five Women Who Shaped the Italian Renaissance*, London: Routledge 2023, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.4324/9781003081807>, letzter Zugriff am 15.09.2024.

Reisner, Ingeborg, *Kabarett als Werkstatt des Theaters: literarische Kleinkunst in Wien vor dem Zweiten Weltkrieg*, Wien: Theodor Kramer Gesellschaft 2004.

Ristović, Milan, „„Unsere“ und „fremde“ Juden: Zum Problem der jüdischen Flüchtlinge in Jugoslawien 1938-1941“, in: *Zwischen großen Erwartungen und bösem Erwachen: Juden, Politik und Antisemitismus in Ost- und Südosteuropa 1918-1945*, hrsg. v. Dahlmann, Dittmar, Hilbrenner, Anke, Paderborn: Ferdinand Schöningh 2007, F. Schöningh, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.30965/9783657757466>, 24.11.2024, S. 191-215.

Rogin, Michael, „Blackface, White Noise: The Jewish Jazz Singer Finds His Voice“, in: *New Historical Literary Study. Essays on Reproducing Texts, Representing History*, hrsg. v. Cox, Jeffrey N., Reynolds, Larry J., Princeton: University Press 1993, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9780691233369-015>, letzter Zugriff am 03.08.2024, S. 230-266.

Rosenthal, Margaret F., *The Honest Courtesan: Veronica Franco, Citizen and Writer in Sixteenth-Century Venice*, Chicago: University of Chicago Press 1992, <https://search-ebscohost-com.uaccess.univie.ac.at/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=638242&site=ehost-live>, letzter Zugriff am 16.09.2024.

Safrian, Hans, Witek, Hans, *Und keiner war dabei: Dokumente des alltäglichen Antisemitismus in Wien 1938*, Wien: Picus 2008.

Schrödl, Jennifer, Gender Performance, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 2. Aufl., hrsg. v. Kolesch, Doris, Warstat, Matthias, Stuttgart: J.B. Metzler, 2014, S. 131-133.

Schwarz, Werner Michael, Spitaler Georg, Wikidal, Elke (Hrsg:innen), *Das Rote Wien. 1919-1934. Ideen, Debatten, Praxis*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Wien Museum, Basel: Birkhäuser 2019.

Staudinger, Anton, „Kulturpolitik des Politischen Katholizismus, in: *Verspielte Zeit: österreichisches Theater der dreißiger Jahre; [Symposion im Rahmen der Wiener Festwochen vom 14. bis 16. Juni 1996 im Museumsquartier in Wien]*, hrsg. v. Haider-Pregler, Hilde, Wien: Picus Verlag 1997, S. 34-46.
Stevenson, Nick, *Class*, Abingdon, Oxon: New York: Routledge 2023, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.4324/9781003252603>, letzter Zugriff am 28.09.2024.

Stögner, Karin, „Antisemitisch-misogyne Repräsentationen und die Krise der Geschlechtsidentität im Fin de Siècle“, in: *Wien und die jüdische Erfahrung 1900-1938: Akkulturation - Antisemitismus - Zionismus*, hrsg. v. Stern, Frank, Eichinger, Barbara, Wien: Böhlau, 2009, DOI: [10.26530/oapen_437175](https://doi.org/10.26530/oapen_437175), letzter Zugriff am 10.07.2024, S. 229-258.

Suttner, Andreas, *Das schwarze Wien: Bautätigkeit im Ständestaat 1934-1938*, Wien: Böhlau, 2017.
Talos, Emmerich, „Das austrofaschistische Herrschaftssystem“, in: *Austrofaschismus: Politik, Ökonomie, Kultur 1933 - 1938*, hrsg. v. Tálos, Emmerich, Neugebauer, Wolfgang, Wien: Lit-Verl. 2014 (7. Auflage), S. 394-421.

Tanzer, Frances, „Performing the Austrian-Jewish (negative) symbiosis: Stella Kadmon's Viennese stage from Red Vienna to the Second Republic“, in: *Leo Baeck Institute Year Book*, 63 (2018), Oxford Academic, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1093/leobaeck/yby012>, letzter Zugriff am 06.05.2024, S. 179-197.

Tschiggerl, Martin, Walach Thomas, Zahlmann, Stefan, *Geschichtstheorie*, Wiesbaden: Springer VS 2019, <https://doi.org/10.1007/978-3-658-22882-8>, letzter Zugriff am 30.05.2024.

Usaty, Simon, „„Ein Cabaret is das, was die Christen nix verstehn und die Juden gern beuschen.“ Das Theater der Komiker“, in: *Jüdisches Kabarett in Wien 1889-2009*, hrsg. v. Arnbom, Marie-Theres, Wacks, Georg, Wien: Armin Berg Verlag 2009, S. 63-68.

Volsansky, Gabriele, „Die „Affaire Wenter“, Zum Verhältnis austrofaschistischer Kulturpolitik und Nationalsozialismus“, in: *Verspielte Zeit: österreichisches Theater der dreißiger Jahre; [Symposion im Rahmen der Wiener Festwochen vom 14. bis 16. Juni 1996 im Museumsquartier in Wien]*, hrsg. v. Haider-Pregler, Hilde, Wien: Picus Verlag 1997, S. 47-59.

Wacks, Georg, „Das Theater und Kabarett „Die Hölle““, in: *Das Theater und Kabarett „Die Hölle“*, hrsg. v. Arnbom, Marie-Theres, Wacks, Georg, Wien: Armin Berg Verlag 2010, S. 8-134.

Wacks, Georg, „Der schöne Moritz von der Klabriaspertie. Die Budapester Orpheum Gesellschaft. Eine Ausnahmeerscheinung der Wiener Unterhaltungskultur“, in: *Jüdisches Kabarett in Wien 1889-2009*, hrsg. v. Arnbom, Marie-Theres, Wacks, Georg, Wien: Armin Berg Verlag 2009, S. 53-62.

Wagner-Trenkwitz, Christoph, Arnbom, Marie-Theres (Hrsg:innen), *Grüss mich Gott! Fritz Grünbaum 1880-1941: Eine Biographie*, Wien Brandstätter Verlag 2005.

Waibel, Eva, *Inszenierte Erinnerung: Theater als Ort der Verhandlung und Vergegenwärtigung der NS-Vergangenheit in Wien 1965*, Diss., Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, Universität Wien 2023, S. 160f.

Weitzman, Lenore J., „Resistance in Everyday Life: Family Strategies, Role Reversals, and Role Sharing in the Holocaust“, in: *Jewish Families in Europe 1939-Present*, hrsg. v. Michlic, Joanna Beata, Waltham: Brandeis University Press 2017,

<https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/31716/625676.pdf?sequence=1>, 24.11.2024, S. 46-67.

Weys, Rudolf, *Wien bleibt Wien und das geschieht ihm ganz recht*, Wien: Europa 1974.

Wimmer, Heinrich, *Das Linzer Landestheater 1803-1958*, Linz: Oberösterreichischer Landesverlag 1958.

Yazdanpanah, Marie-Noëlle, „Konsum und Unterhaltung“, in: *Das Rote Wien. Schlüsseltexte der Zweiten Wiener Moderne 1919–1934*, hrsg. v. McFarland, Rob, Spitaler, Georg, Zechner, Ingo, Berlin, Boston: De Gruyter 2020, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1515/9783110641622-014>, letzter Zugriff am 13.07.2024, S. 65-86.

Zitzisberger, Ulrike, „Narren, Schelme und Frauen: Zum Verhältnis von Narrentum und Weiblichkeit in der Literatur des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit“, in: *German Life and Letters*, Vol. 50, Nr. 4, 1997, <https://doi-org.uaccess.univie.ac.at/10.1111/j.1468-0483.1997.tb01701.x>, letzter Zugriff am 23.08.2024, S. 403-416.

8.2.2 Zeitschriften

Breitner, Hugo, „Lustbarkeitsabgabe und Theaterkrise“, in: *Arbeiter Zeitung*, Nr. 87, 29.03.1925, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=aze&datum=19250329&seite=9&zoom=33>, letzter Zugriff am 13.07.2024, S. 9.

G. M. (anonym), „Wohin soll das noch führen?“, in: *Die Bühne*, Nr. 168, 28.01.1928, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=bue&datum=1928&page=210&size=45&qid=QYAT2SGP8I8CUL49TACKZKGH541W1D>, letzter Zugriff am 11.07.2024, S. 28-29.

Heller, Fred, „Girls im Bild“, in: *Die Bühne*, Nr. 65, 04.02.1926, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=bue&datum=1926&page=295&size=45&qid=QYAT2SGP8I8CUL49TACKZKGH541W1D>, letzter Zugriff am 11.07.2024, S. 17-18.

Lvovsky, Cäcilie, „Als Mulattin unter Weissen. Erlebnisse und Ergebnisse auf einer Gummipflanzung“, in: *Die Bühne*, Nr. 51, 29.10.1925, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=bue&datum=1925&page=3094&size=45&qid=K9AOTL4YMPXQ20GV2GR754VSNMXTM1>, S. 3-4.

Messinger, Irene, „100 Scheinehen ins Exil. Ein kollektivbiographischer Beitrag zur Agency verfolgter Frauen in der NS-Zeit“, in: *Zeitgeschichte*, Vol. 44/2, 2017, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=ztg&datum=2017&page=100&size=45>, letzter Zugriff am 15.12.2024, S. 98-114.

Peter, Birgit, „Ein Leben für das Theater. 25. Todestag Stella Kadmon 1902-1989“, in: *Illustrierte Neue Welt*, 1/2014, <https://www.neuewelt.at/12014/>, 15.12.2024, S. 20-21, S. 21.

Weinberg, Gerhard L., „Die Geheimen Abkommen zum Antikominternpakt.“, in: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 2, Nr. 2, 1954, <http://www.jstor.org/stable/30197760>, letzter Zugriff am 12.01.2025, S. 193-201.

„Das Stück von morgen. "Die weiße Fracht" im Raimund-Theater. Gespräch mit Arnold Korff“, in: *Die Bühne*, Nr. 48, 08.10.1925, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno->

[plus?aid=bue&datum=19250048&query=\(text:%22wei%c3%9fe+fracht%22\)&ref=anno-search&seite=11](https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=bue&datum=19250048&query=(text:%22wei%c3%9fe+fracht%22)&ref=anno-search&seite=11), S.11-12, S. 11.

„Die Jugendlichen Antifaschisten“, in: *Neues Wiener Tagblatt*, Nr. 212, 04.08.1925, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=19250804&seite=6&zoom=33&query=%22otto%2Bkadmon%22&ref=anno-search>, letzter Zugriff am 13.07.2024, S. 5-6.

„Die Rolandbühne - Jargontheater“, in: *Neues Wiener Journal*, Nr. 9992, 01.09.1921, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19210901&seite=8&zoom=33>, letzter Zugriff am 23.07.2024, S. 8.

„Stella Kadmon“, in: *Der Humorist*, Jg. 43, Nr. 3, 08.02.1923, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=hul&datum=19230208&query=%22stella+kadmon%22&ref=anno-search&seite=5>, letzter Zugriff am 02.08.2024, S. 5.

„Theater und Kunst“, in: *Linzer Tagblatt*, Nr. 8, 15.03.1923, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=tab&datum=19230315&query=%22stella+kadmon%22&ref=anno-search&seite=8>, letzter Zugriff am 02.08.2024, S. 8.

„Theater und Kunst“, in: *Linzer Tagblatt*, Nr. 282, 19.02.1922, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=tab&datum=19221219&query=%22evas+s%c3%bcndenfall%22&ref=anno-search&seite=7>, letzter Zugriff am 02.08.2024, S. 7.

„Theater, Kunst und Literatur“, in: *Linzer Tages-Post*, Nr. 60, 15.03.1923, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=tpt&datum=19230315&query=%22Erdgeist%22+%22+%22+%22kadmon%22&ref=anno-search&seite=7>, letzter Zugriff am 03.08.2024, S. 7.

„VF beherrscht das Straßenbild“, in *Wiener Zeitung*, Jg. 234, Nr. 55, 24. Februar 1937, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=19370224&seite=3&zoom=38>, letzter Zugriff am 30.09.2024, S. 2.

Der Humorist, Nr. 24, 24.12.1924, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=hul&datum=19241224&seite=3&zoom=33&query=%22der%2Bbucklige%22%2B%22rolandb%C3%BChne%22&ref=anno-search>, letzter Zugriff am 23.07.2024, S. 3.

Der Tag, Nr. 1525, 01.03.1927, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=tag&datum=19270301&query=%22stella+kadmon%22+%22pavillon%22&ref=anno-search&seite=12>, letzter Zugriff am 03.08.2024, S. 12.

Der Tag, Nr. 1786, 27.11.1927, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=tag&datum=19271123&query=%22Stella%22+%22Kadmon%22+%22H%c3%b6lle%22&ref=anno-search&seite=6>, letzter Zugriff am 23.07.2024, S. 6.

Der Wiener Tag, Jg. 151, Nr. 5224, 29.12.1937, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=tag&datum=19371229&query=%22reineke+fuchs%22+%22+%22+%22kadmon%22&ref=anno-search&seite=12>, letzter Zugriff am 30.09.2024, S. 12.

Die Neue Zeitung, Nr. 284, 14.10.1926, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nzg&datum=19261014&seite=5&zoom=33&query=%22stella%2Bkadmon%22&ref=anno-search>, letzter Zugriff am 03.08.2024, S. 5.

Neue Freie Presse, Nr. 21300, 29.12.1923, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19231229&query=%22stella+kadmon%22&ref=anno-search&seite=8>, letzter Zugriff am 30.07.2024, S. 8.

Neues Wiener Journal, Nr. 11286, 23.04.1925, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwj&datum=19250423&query=%22stella+kadmon%22+%22pavillon%22&ref=anno-search&seite=12>, letzter Zugriff am 03.08.2024, S. 12.

Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe), Nr. 346, 18.12.1924, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=19241218&query=%22stella+kadmon%22&ref=anno-search&seite=11>, letzter Zugriff am 03.08.2024, S. 11.

Wiener Allgemeine Zeitung, Jg. 47, Nr. 14374, 25.04.1926, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=waz&datum=19260425&seite=6&zoom=33&query=%22wei%C3%9Fe%2Bfracht%22%2B%22%2B%22%2B%22Kadmon%22&ref=anno-search>, letzter Zugriff am 03.08.2024, S. 6.

Wiener Allgemeine Zeitung, Nr. 10547, 05.06.1913, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=waz&datum=19130605&query=%22richard+landesmann%22&ref=anno-search&seite=7>, letzter Zugriff am 02.08.2024, S. 7.

8.2.3 Online-Ressourcen

Auswanderungsfragebogen Richard Kadmon, „Applicant: Kadmon, Richard; born 30.9.1900 in Vienna (Austria); single, Application submitted in Vienna (Austria), 7.6.1938“, סימול A-W-2589.69.210 Vienna - Jewish Community, in: *National Library of Israel*, [https://www.nli.org.il/en/archives/NNL_CAHJP997011251018905171/NLI#\\$FL196947101](https://www.nli.org.il/en/archives/NNL_CAHJP997011251018905171/NLI#$FL196947101), letzter Zugriff am 15.12.2024.

Gedenktafel Stella Kadmon, in: *Geschichte Wiki Wien*, ohne Datum, https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Gedenktafel_Stella_Kadmon, letzter Zugriff am 09.05.2024.

Kadmon, Stella, „Und da stand unser "lieber" Hausmeister in SA-Uniform“, in: *Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstands (DÖW)*, o. Jahr, <https://www.doew.at/erinnern/biographien/erzaehlte-geschichte/anschluss-maerz-april-1938/stella-kadmon-und-da-stand-unser-lieber-hausmeister-in-sa-uniform>, letzter Zugriff am 09.12.2024.

Plakat für die Revue "Wien lacht wieder!" (1926), in: *Austria-Forum der TU Graz*, erstellt am 14.02.2024, https://austria-forum.org/af/Bilder_und_Videos/Historische_Bilder_IMAGNO/Farkas%2C_Karl/00585224, letzter Zugriff am 03.08.2024.

8.2.4 Filme

Mutter Courage, Stella Kadmon. Ein Porträt, R.: Hetzer, Koschka, Krauss, Cornelia, Palma, Bernd, in: ORF Archiv MARCO, 03.12.1981.

White Cargo, R: Richard Thorpe, MGM, USA 1942.

9 Abstract

Stella Kadmon (1902 bis 1989) prägte als Schauspielerin, Kabarettistin und Theaterdirektion die Wiener Theaterlandschaft des 20. Jahrhunderts entscheidend mit. Obwohl ihre Bühne *Der Liebe Augustin* die erste politisch-satirische Kabarettbühne der 1930er Jahre war, auf die zahlreiche Gründungen folgten, ist ihr Wirken im kulturellen Gedächtnis der Stadt wenig präsent. Auf diesen Umstand reagiert die vorliegende Arbeit und vollzieht einen Perspektivwechsel. Kadmon gründete den *Lieben Augustin* 1931 und schuf in Zusammenarbeit mit Autoren und anderen Spieler:innen einen Ermächtigungsraum. Darunter fiel auch die Ausformung eines Bühnen-Ichs, welches den Stereotyp des Vamps nutzte und gleichzeitig ironisch unterlief. Aus dieser Wechselwirkung zwischen Klischees auf der Bühne und der Einübung der Rolle als Theaterdirektorin entwickelte Kadmon eine Subjektposition, die ihr als jüdische und weibliche Darstellerin am institutionellen Theater verborgen geblieben wäre. 1938 wurde Kadmons Familie zur Flucht gezwungen. Stella Kadmons individuelle Fluchterfahrung ist durch eine Scheinehe gekennzeichnet sowie durch den Verlust beziehungsweise das Neuerfinden der eigenen Subjektposition.

Kadmons Biografie bildet die Grundlage, um innerhalb dieser Arbeit zu feministischen, theatralen Ermächtigungsstrategien im Kontext des Holocausts zu forschen. Deshalb richtet sich die Forschungsfrage daran, welche Subjektivierungsprozesse das Theater entwickeln konnte, um einer jüdischen Schauspielerin Agency zuzuweisen. Theater erscheint dabei als Werkzeug, um vergeschlechtliche Handlungsmacht und Diskriminierung offenzulegen. Das Quellenmaterial des *Lieben Augustins*, insbesondere Theatertexte von Kadmons Auftritten, zeigt die Ambivalenz, die aus der gleichzeitigen Reproduktion und Subversion von Stereotypen entstand. Aufgrund des besonderen Bezugs zu historischen Kontexten, ist die vorliegende Arbeit an der Schnittstelle zwischen Theaterwissenschaft, Zeitgeschichte und Geschlechtergeschichte zu verorten. Der historiographische Kontext nimmt das Rote Wien als Ausgangspunkt, welches eine demokratische Sozialisierung sowie eine Freiheit der Kunst begünstigte. Von dort aus veränderte sich das gesellschaftliche Klima zu der austrofaschistischen und schließlich nationalsozialistischen Diktatur. Somit liegen Kadmons Subjektivierungsprozesse das Paradox zugrunde, Handlungsspielraum in einer Zeit zu generieren, in der dieser aufgrund autoritärer Herrschaftsverhältnisse (bis hin zum Genozid) besonders begrenzt war.