



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Grete Wiesenthal – eine Varietétänzerin?

Die Auftritte der Tänzerin in Wiener Kabaretts und
Varietés anhand von drei Beispielen“

Verfasserin

Victoria Hofbauer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Dr. Clemens K. Stepina

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	S. 5
2. Grete Wiesenthal – ihre Person und ihr Tanzstil	S. 9
2.1. Biografisches	S. 9
2.1.1. Wien um 1900 – Gesellschaftlicher, politischer und künstlerischer Hintergrund	S. 9
2.1.2. Biografische Daten zu Grete Wiesenthal	S. 12
2.2. Der Wiesenthal-Stil	S. 19
2.2.1. Der Wiener Walzer als Grundlage und die Bedeutung der Musik für den Wiesenthal-Stil	S. 19
2.2.2. Aufbau und Kennzeichen des Wiesenthal-Stils	S. 21
2.2.3. Exkurs: Der Wiesenthalsche „Donauwalzer“	S. 25
2.2.4. Das Kostüm im Wiesenthal-Stil	S. 26
2.2.5. Die Trennung Grete Wiesenthals von ihren Schwestern	S. 28
2.2.6. Grete Wiesenthal – ihre Bedeutung damals und heute	S. 30
3. Cabaret / Kabarett und Varieté in Wien um 1900	S. 35
3.1. Begriffsdefinitionen	S. 35
3.1.1. Varieté	S. 35
3.1.2. Cabaret bzw. Kabarett	S. 40
3.1.3. Zusammenfassung der Unterschiede zwischen Kabarett / Cabaret und Varieté	S. 45
3.1.4. Revue – ein anderer Begriff für Kabarett oder Varieté?	S. 47
3.2. Kabarett und Varieté in Wien zu Beginn des 20. Jahrhunderts	S. 50
3.2.1. Varieté in Wien	S. 51
3.2.2. Kabarett in Wien	S. 53
3.2.3. Weitere künstlerische Aufführungsstätten im Wien des frühen 20. Jahrhunderts	S. 56
4. Tanz in Wien um 1900 – eine Umbruchszeit	S. 58
4.1. Ballett und moderner Tanz in Wien um 1900	S. 58
4.2. Tanz im Varieté	S. 62
4.2.1. Tanz im Varieté als eine der Wurzeln des modernen Ausdruckstanzes	S. 62
4.2.2. Frauen als Varietétänzerinnen – „billige Mädchen“?	S. 70

4.3. Bildung einer These – Grete Wiesenthal als Tänzerin zwischen Ballett und Varietétanz	S. 75
--	--------------

5. Der Auftritt der Schwestern Wiesenthal im „Cabaret Fledermaus“ 1908	S. 78
---	--------------

5.1. Das „Theater und Cabaret Fledermaus“ – ein Gesamtkunstwerk der Wiener Werkstätte	S. 78
5.1.1. Daten, Fakten und Allgemeines zur „Fledermaus“	S. 78
5.1.2. Ein Abriss der allgemeinen Programmschwerpunkte der „Fledermaus“	S. 82
5.1.3. Die Eröffnung der „Fledermaus“ und Reaktionen in der zeitgenössischen Presse	S. 84
5.1.4. Tanz im „Cabaret Fledermaus“	S. 87

5.2. Der Auftritt der Schwestern Wiesenthal im „Cabaret Fledermaus“ am 14.1.1908	S. 89
5.2.1. Beschreibung des Auftrittsprogramms	S. 89
5.2.2. Pressestimmen	S. 93
a) „Fremdenblatt“	S. 94
b) „Neues Wiener Tagblatt“	S. 95
c) „Wiener Allgemeine Zeitung“	S. 95
d) „Arbeiterzeitung“	S. 96

6. Das „Apollotheater“ – die Aufführung der Schwestern Wiesenthal 1910 und die Auftritte Grete Wiesenthals 1912 und 1913	S. 98
---	--------------

6.1. Das „Apollotheater“	S. 98
6.1.1. Das „Apollotheater“ – vom Varieté zum Kinotheater	S. 98
6.1.2. Ein Abriss der allgemeinen Programmschwerpunkte des „Apollo“	S. 101
6.1.3. Die Eröffnung des „Apollo“ 1904 und Reaktionen in der zeitgenössischen Presse	S. 103
6.1.4. Tanz im „Apollo“	S. 104

6.2. Fünf Auftritte der Schwestern Wiesenthal bzw. Grete Wiesenthals im „Apollotheater“	S. 106
6.2.1. Beschreibung des Auftritts der Schwestern Wiesenthal im März 1910 und Pressereaktionen	S. 106
6.2.1.1. Beschreibung des Auftrittsprogramms	S. 107
6.2.1.2. Pressestimmen	S. 108
a) „Wiener Allgemeine Zeitung und „Neues Wiener Journal“	S. 108
b) „Arbeiterzeitung“	S. 109
c) „Neue Freie Presse“	S. 110

6.2.2. Beschreibung des Auftrittes Grete Wiesenthals im Jänner 1912 und Pressereaktionen	S. 111
6.2.2.1. Beschreibung des Auftrittsprogramms	S. 111
6.2.2.2. Pressestimmen	S. 112
a) „Wiener Allgemeine Zeitung“	S. 112
b) „Fremdenblatt“, „Neues Wiener Journal“ und „Neues Wiener Tagblatt“	S. 113
c) „Neue Freie Presse“	S. 113
6.2.3. Beschreibung des Auftrittes Grete Wiesenthals im Dezember 1913 und Pressereaktionen	S. 114
6.2.3.1. Beschreibung des Auftrittsprogramms	S. 114
6.2.3.2. Pressestimmen	S. 115
a) „Wiener Allgemeine Zeitung“	S. 115
b) „Neues Wiener Tagblatt“	S. 115
c) „Neues Wiener Journal“	S. 116
 7. Exkurs: „Chat Noir“	 S. 117
 8. Überprüfung der aufgestellten These – Einordnung Grete Wiesenthals	 S. 121
 9. Schluss	 S. 127
 10. Anhang	 S. 131
 11. Bibliographie	 S. 147
 12. Abstract	 S. 171
12.1. Deutsch	S. 171
12.1. English	S. 172
 13. Lebenslauf	 S. 173

1. Einleitung

Grete Wiesenenthal, geb. 1885, war eine in Wien ausgebildete Balletttänzerin, die sich jedoch entschloss, dem Ballett den Rücken zuzuwenden und, zunächst mit ihren beiden Schwestern, später alleine, ihren eigenen Stil zu entwickeln. So entstand der sogenannte Walzer- oder auch Wiesenenthal-Stil als Wiener Beitrag zur Tanzwelt, die sich um die Jahrhundertwende in einer Umbruchsphase befand.

Trotz ihrer Popularität vor allem bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts, ist Grete Wiesenenthal nur mehr wenigen Menschen – oft sind dies Tanzexperten – ein Begriff und vielfach findet Wiesenenthal nicht einmal in Werken der Tanzliteratur im Zuge der Entwicklung des modernen Tanzes Erwähnung¹. Isadora Duncan, Ruth St. Denis oder Mary Wigman sind hingegen Namen, die auch vielen Nicht-Tanzinteressierten etwas sagen.

Auch mir war Grete Wiesenenthal kein Begriff, bis ich zu Beginn meines Studiums aus Interesse ein Buch über moderne Tänzerinnen in die Hände bekam, das sich auch mit Grete Wiesenenthal beschäftigte, die sofort meine Aufmerksamkeit fesselte. Ich habe immer gerne getanzt, auch modernen Tanz, und als ich begann, Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien zu studieren, setzte ich mich auch theoretisch und wissenschaftlich immer mehr mit Tanz auseinander. Da leider nur wenige Lehrveranstaltungen über Tanz angeboten wurden und werden, erwarb ich mir die meisten Kenntnisse im Eigenstudium und war bald fasziniert von Grete Wiesenenthal und ihrem Stil. Einerseits war ich gefesselt von Grete Wiesenenthal als Person, denn sie war mutig genug eine „sichere“ Karriere als Balletttänzerin aufzugeben, um ihrer inneren Stimme zu folgen. Andererseits interessierte mich das damalige kulturelle Umfeld der Wiener Secession, in dem Wiesenenthal eingebettet war, aber auch die Tatsache, dass Wiesenenthal eine Wienerin war und als solche einen Wien-typischen Tanzstil entwickelt hatte; dieser schlug zeitgenössisch große Wellen und rief Begeisterungstürme hervor, ist heute jedoch größtenteils unbekannt. Als ich erfuhr, dass Wiesenenthal vor allem zu Beginn ihrer Karriere, aber auch später, immer wieder in (Wiener) Varietés und Kabaretts auftrat, entschied ich mich im Laufe meines Studiums, diesen Aspekt in meiner Diplomarbeit zu behandeln. Hier spielte auch die Tatsache eine Rolle, dass ich eine Hauptvorlesung zum Thema „Frühes Kino“ besucht habe, in der auch die Geschichte des Varietés angerissen worden ist.

¹ Vgl. z.B. Huschka, Sabine: *Moderner Tanz. Konzepte – Stile – Utopien*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2002.

Die aktuelle Wiesenthal-Forschung hat eine Wiederbelebung bzw. Aufrechterhaltung der Erinnerung an Wiesenthal zum Ziel. Die beiden bekanntesten Wissenschaftlerinnen in diesem Bereich, Dr. Gunhild Oberzaucher-Schüller und Dr. Andrea Amort, setzen sich schon seit Jahren mit verschiedenen Aspekten des Wiesenthal-Stils und der Tänzerin Grete Wiesenthal auseinander. Erwähnenswert sind jedoch auch Projekte, wie z.B. die „Wiesenthal Projektgruppe“ in Deutschland, die Wiesenthal-Tänze rekonstruiert und somit am Leben erhält. Des Weiteren wird der Stil auch an der Ballettschule der Wiener Staatsoper als „Walzerstil nach Wiesenthal“ unterrichtet. Die neuesten Publikationen über Grete Wiesenthal setzen sich einerseits z.B. mit ihrem Verhältnis zu Hugo von Hofmannsthal, andererseits mit ihrer zeitgenössischen Rezeption, ihrem „Erbe“, aber auch ihrer Bedeutung im Zusammenhang mit der Tanzfotografie und ihrem Raumverhältnis auseinander. Für meine Arbeit bedeutsam sind jedoch vor allem die Publikationen im Zuge der Ausstellung über das „Cabaret Fledermaus“ 2007 / 2008 im Theatermuseum. Die Ausstellung widmete einen eigenen Teil Grete Wiesenthal und auch die Publikationen setzen sich mit ihrem allerersten öffentlichen Auftritt in der „Fledermaus“ auseinander.

Bald stellte sich für mich aber die Frage, als was genau denn Grete Wiesenthal nun gesehen werden kann. Als Balletttänzerin, da sie ja eine klassische Ballettausbildung hatte? Als moderne Tänzerin, als die sie allgemein oft gilt? Oder gar als Varietétänzerin, nachdem sie ihre ersten eigenen Schritte mit ihrem Stil in Varietés und Kabaretts machte?

Diese Frage beschäftigte mich lange und so beschloss ich, mich im Zuge meiner Diplomarbeit auf die Suche nach einer Antwort auf diese Frage zu machen. Daher wählte ich auch den Titel „Grete Wiesenthal – eine Varietétänzerin? Die Auftritte der Tänzerin in Wiener Kabaretts und Varietés anhand von drei Beispielen“.

Im Laufe meiner Recherchen wurde mir klar, dass das kulturelle Umfeld um die Jahrhundertwende eine wichtige Rolle spielen würde, und dass Begriffsdefinitionen von Kabarett bzw. Cabaret, Varieté und Revue zu Beginn der Arbeit nötig sein würden.

Schon bald kristallisierte sich meine wissenschaftliche Vorgehensweise heraus, die ich gemeinsam mit der Struktur der Arbeit im Folgenden kurz ausführen möchte.

Das zweite und das dritte Kapitel meiner Arbeit sind als eine Art Einführung in die Materie gedacht. Sie beschäftigen sich mit den kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Hintergründen in Wien um 1900. Hier finden sich auch eine kurze Biografie Wiesenthals und eine Beschreibung ihres Stils. Außerdem werden die Erscheinungen des Kabaretts bzw.

Cabarets, des Varietés und der Revue behandelt, wobei sich hier auch eigene Wien-bezogene Unterkapitel befinden.

Anschließend erfolgt eine Beschreibung der Tanzwelt um 1900 – es existierten Ballett, moderner Tanz und Varieté Tanz, doch worin unterschieden sich diese? Hier scheint es auch wichtig, die gesellschaftliche Rolle der Varieté Tänzerinnen anzusprechen, ihren Ruf, die herrschenden Vorurteile, aber auch ihre Bedeutung für die Entwicklung des modernen Tanzes. Im vierten Kapitel wird in diesem Sinne auch eine These aufgestellt, wo Wiesenthal und ihr Tanzstil zugeordnet werden können.

Die folgenden beiden Kapitel und der Exkurs zum „Chat Noir“ beschäftigen sich mit den Wiener Aufführungsstätten „Cabaret Fledermaus“, „Apollotheater“ und „Chat Noir“. Vom Aufbau her ähneln sich diese Kapitel. Zunächst erfolgt eine Beschreibung und eine Einordnung des jeweiligen Etablissements, inklusive einer Beschreibung des Programms und der Stellung des Tanzes innerhalb des Programms. Anschließend wird das jeweilige Wiesenthal-Tanzprogramm behandelt und die zeitgenössischen Pressestimmen herangezogen, um zu einer möglichen Antwort auf die Forschungsfrage nach der „Einordnung“ Grete Wiesenthals zu gelangen. In diesem Zusammenhang versuchte ich auch, auf eventuell noch weiter vorhandenes Material im Besitz der Nachkommen Grete Wiesenthals zurückzugreifen; doch war dies trotz mehrmaliger Versuche, Kontakt aufzunehmen, leider ergebnislos.

Den Abschluss bildet ein eigenes Kapitel, in dem die These, die im vierten Kapitel aufgestellt wurde, nochmals überdacht und ein Endergebnis festgehalten wird.

Im Laufe der Arbeit findet sich auch ein Exkurs zum Thema „Der ‚Donauwalzer‘“. Im Unterschied zu dem längeren Exkurs über das „Chat Noir“ dient dieser Exkurs dazu, dem interessierten Leser Ergänzungen bzw. kleine Vertiefungen zu diesem so bekannten Tanz zu bieten. Darüber hinaus findet sich im Anhang Zusatzmaterial in Form von Bildern und E-Mails – auf manche von ihnen wird im Laufe der Arbeit mittels Fußnoten verwiesen.

Der Vollständigkeit halber soll schon an dieser Stelle erwähnt werden, dass, um ein flüssigeres Lesen zu ermöglichen, bei weiblichen Formen kein „Binnen-I“ verwendet wird, sondern in den jeweiligen Fällen die männliche Form auch die weibliche Form beinhaltet.

Das Ziel der vorliegenden Diplomarbeit ist, einen weiteren Beitrag dazu zu leisten, dass Grete Wiesenthal nicht in Vergessenheit gerät, eine Verbindung zwischen den Themen Tanz und (Tanz-)Raum zu schaffen, aber durch die Behandlung zweier Wiener Kabarets und eines Wiener Varietés auch den lokalhistorischen Aspekt einzubringen. Darüber hinaus hoffe ich,

mit der vorliegenden Diplomarbeit einen neuen Schritt in der Wiesenthal-Forschung zu setzen durch eine neue „Einordnung“ Grete Wiesenthals in die Tanzgeschichte.

Zu guter Letzt möchte ich an dieser Stelle einigen Personen und Institutionen meinen Dank aussprechen:

Meinem Diplomarbeitsbetreuer, Dr. Clemens K. Stepina, der mich mit Ratschlägen und Hinweisen unterstützt hat; meiner Mutter, meinem Vater, meinem Bruder und meiner guten Freundin Arya Amir, die mich alle durch die Diplomarbeitszeit begleitet und auch Korrektur gelesen haben. Außerdem gilt meine Danksagung dem Team der Wienbibliothek, das mir bei meinen Zeitungs-Recherchen weitergeholfen hat, und dem Team des Österreichischen Theatermuseums – hier sei vor allem Dr. Barba Lesák erwähnt, die mir den Zugang zu den Programmheften der „Fledermaus“, des „Apollo“ und des „Chat Noir“ ermöglicht hat.

2. Grete Wiesenthal – ihre Person und ihr Tanzstil

2.1. Biografisches

2.1.1. Wien um 1900 – Gesellschaftlicher, politischer und künstlerischer Hintergrund

Wien um die 1900 war eine Großstadt, die sich im Wandel befand. Die österreichisch-ungarische Doppelmonarchie als Vielvölkerstaat setzte sich aus vielen verschiedenen Nationalitäten, Religionen, Sprachen und Kulturen zusammen. Dies hatte zur Folge, dass sich vor allem ab 1880 viele Talente der kreativen Künste, der Wissenschaft und des Denkens in Wien befanden; ungefähr 6,6 % der Einwohner Wiens waren Juden.

Der Wiener der Jahrhundertwende war ein gelernter Wiener und kam vorwiegend aus den Osten der Doppelmonarchie, aus den Sudetenländern die Gewerbetreibenden, aus Böhmen und Mähren die Handwerker, Arbeiter, Köchinnen, Stubenmädchen und viele Künstler und Architekten des neuen Wien. Aus allen Reichsteilen [...] eine gebildete Schicht von Ärzten, Journalisten, Rechtsanwälten, Börsen- und Theateragenten, Bankiers und Textilhändlern. [...] Aus den deutschen Provinzen [...] manche Familien der österreichischen Großindustrie. Slowaken, Kroaten und Westungarn besorgten den Handel mit Grundnahrungsmitteln und Gemüse, italienische Familien den Handel mit Südfrüchten.²

Immer wieder stand die Nationalitätenfrage im Raum, die Donaumonarchie bewegte sich auf ihren Zerfall zu, der 1918 dann auch tatsächlich stattfand.

Doch um die Jahrhundertwende blühten in Wien der Ausbau des Verkehrs, die Massenproduktion und das künstlerische Leben. Im Gegensatz dazu stand aber das große Arbeiterelend – oftmals verbunden mit Trunksucht, Prostitution und Massenquartieren. Das liberale Bürgertum, das nach sozialem Aufstieg und mehr Macht strebte, stand dem Adel gegenüber, der sich seine alte Macht nicht nehmen lassen wollte.

Auf politischer Ebene wirkte sich nun auch eine neue Tendenzen stark aus: die Emanzipationsbewegung der Frauen. 1907 wurde das allgemeine, gleiche und geheime Wahlrecht eingeführt – allerdings nur für Männer und nicht für Frauen. Die Frauenbewegung als internationale Bewegung für die sozialen Rechte der Frauen fasst auch in Wien Fuß. Der Prozess selbst hatte schon früher eingesetzt. Ein Fortschritt für die Frauenbildung war die „Allgemeine Schulordnung“ 1774, 1869 wurde der Schulbesuch für Mädchen verpflichtend.

² Koller, Gabriele: Das Elend und der Schein. Wiener Gesellschaft um 1900. In: Auböck, Maria (Hrsg.): Wien um 1900. Kunst und Kultur. Wien und München: Brandstätter 1985, S. 480 f.

Maturantinnen durften sich ab 1897 an philosophischen Fakultäten inskribieren, ab 1900 auch in Medizin und Pharmazie, in die übrigen Richtungen ab 1919. Erst in diesem Jahr erhielten die Frauen auch das allgemeine Wahlrecht, das sie bereits am „1. Internationalen Frauentag“ in Wien 1911 gefordert hatten. Frauen wurden im Laufe der Jahre vermehrt in den Arbeitsalltag integriert. Wichtige Persönlichkeiten der österreichischen Frauenbewegung waren unter anderem Rosa Mayreder (1858 – 1938), die Präsidentin des „Bundes der österreichischen Frauenvereine“ Marianne Hainisch (1839 – 1936), die Sozialpolitikerin und Gründerin der „Caritas Socialis“ Hildegard Burjan, (1883 – 1933) und Marie Lang (1858 – 1934).³ Marie Lang spielt insofern eine wichtige Rolle, als sie die Mutter von Grete Wiesenthals erstem Mann, Erwin Lang⁴, war. Die Mitherausgeberin der Zeitschrift „Dokumente der Frauen“ war eine ausgezeichnete Rhetorikerin und setzte sich vor allem für den Mutterschutz, für die rechtliche Stellung unehelicher Kinder und gegen das Lehrerinnen-Zölibat ein.

Die Emanzipationsbestrebungen standen auch in Wechselwirkung mit dem kulturellen und geistigen Leben in Wien um 1900, das sich sehr vielfältig und innovativ präsentierte. Es erstreckte sich über die sogenannte „Kaffeehaus-Literatur“ mit ihren berühmten Literaten Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Hermann Bahr oder Felix Salten und die Vielfalt an Musikstilen bis hin zur Psychoanalyse Sigmund Freuds. Hinzu kamen Reformbestrebungen, die das Theater betrafen.

Die Hauptfront der Reformbestrebungen, die auf das Theater konzentriert waren, entstanden an den Randzonen des Theatralen, außerhalb der traditionskomprimierenden Häuser, in bewußtem Abstand zum Ernst des Bildungstheaters und der Repräsentativität höfischer Institutionen. Für die Attacken gegen die Routine wählte man Cabaret, Ausstellung und Fest als Rahmen, ein Ambiente, das Vielfalt, Abwechslung, Improvisation nicht nur zuließ, sondern geradezu herausforderte. Man war sich bewußt, daß Neues durchzusetzen das Ziel sein mußte, aber man verfocht die Idee ohne verbissenes Sendungsbewusstsein, ja, mit Selbstironie.⁵

Dem Drang nach Neuem entsprachen auch die sogenannten „Secessionisten“⁶, die sich als Gegenbewegung zum Historismus sahen.⁷ Der Impuls zu dieser Bewegung, die am 3.4.1897

³ Frauenbewegung. <www.aeiou.at/aeiou.encyclo.f/f702928.htm>. Zugriff am: 1.4.2009.

⁴ 1886 – 1962. Erwin Lang studierte an der Kunstgewerbeschule und war später auch Mitglied der Wiener Secessionisten. Wiesenthal und er ließen sich 1923 scheiden, 2 Jahre später heiratete er Margarethe Dulnig.

⁵ Greisenegger, Wolfgang: Theater in Wien. In: Auböck (Hrsg.): Wien um 1900... (op. cit.), S. 381.

⁶ Manchmal auch „Sezessionisten“ geschrieben.

⁷ Der Secessionismus wird als Teil der Jugendstilströmung gesehen, die national unterschiedliche Namen aufwies, so z.B. Art Nouveau, Modern Style oder eben auch Secessionismus.

als Abspaltung vom Wiener Künstlerhaus gegründet wurde, ging vorwiegend von Gustav Klimt aus.

Die Secession spaltete sich jedoch bald in verschiedene Einzelbewegungen und Gruppen auf. Kennzeichnend für die bildenden Künstler der Secession waren Zweidimensionalität, elegante Linieführung und ein Flächeneffekt. Ziel war die Rückbesinnung auf die Natur und das Streben nach künstlerischer Freiheit – dieses Verlangen spiegelte sich auch im modernen Tanz wieder, ebenso wie in dem Ziel eines Gesamtkunstwerkes⁸. Daher verschwammen zum Teil die Grenzen zwischen den Künsten. Prägend wurde nun auch der Begriff des Universal-künstlers, wie er generell im Jugendstil üblich war.⁹ Die Secessionisten konzentrierten sich auf Vereinfachung und Zweckmäßigkeit, sie wollten alle Gesellschaftsschichten ansprechen und veranstalteten auch immer wieder Ausstellungen. Die Kunst sollte nämlich nicht nur verfeinert, sondern auch verbreitet werden. 1908 veranstalteten sie die erste große Kunstschau¹⁰, bei der auch Grete Wiesenthal auftrat. In Zusammenhang mit der Secession entstand auch die sogenannte „Wiener Werkstätte“.

Josef Hoffmann¹¹ und Kolo Moser wollten das heimische Kunsthandwerk wiederbeleben und neuen Kunstkriterien entsprechend revolutionieren.¹² Die Genossenschaft der Wiener Werkstätte wurde 1903 gegründet, 1932 wurde jedoch ihre Liquidation beantragt und sie wurde aufgelöst. Ziel war, den Wert der Kunsthandwerksarbeit dem des Malers gleichzustellen, dabei aber nicht in großer Serie zu produzieren, sondern auf Qualität zu achten. Dementsprechend teuer waren die Produkte der Wiener Werkstätte – Möbel, Stoffe, usw. – und daher nur für sozial besser gestellte Schichten leistbar.

In Zusammenhang mit der Wiener Werkstätte und der Emanzipationsbewegung kann auch die Reform der Frauenkleidung gesehen werden. Hatte die diktatorische Mode den Frauenkörper noch als erotisches Objekt verstanden, als Schmuck, Schönheitsideal und Deformationsgegenstand zugleich, wurde nun – von Frauen und auch von einigen Männern – praktische Kleidung gefordert, die gesunde und natürliche Bewegungen zulassen sollte. So sollten Frauen beim Sport, beim Wandern, aber auch in der Berufswelt den Männern gleichgestellt werden.

⁸ Im Laufe der Kulturgeschichte immer wieder auftretende Idee eines Werkes, in dem verschiedene Künste sich vereinen und ergänzen.

⁹ Vgl. Pott, Gertrud: Die Spiegelung des Sezessionismus im österreichischen Theater. Wien: Diss. 1970, S. 12.

¹⁰ Vgl. Kap. 3.2., S. 50.

¹¹ 1870 – 1956. Josef Hoffmann war ein österreichischer Designer und Architekt und Gründungsmitglied der Wiener Secession.

¹² Schuttermeier, Elisabeth: Die Wiener Werkstätte. In: Auböck (Hrsg.): Wien um 1900... (op. cit.), S. 191.

Adolf Loos forderte Kleidung, die mit den Lebensbedingungen in Einklang stehen sollte, Klimt setzte sich für Ähnliches ein, und die Modeabteilung der Wiener Werkstätte entwarf auch moderne Frauenkleider. Berühmt wurden jedoch vor allem die Muster der Stoffe, die bemalte und handbedruckte Pongéseide. So entwarf die Wiener Werkstätte immer wieder Bühnenkostüme für Theater- und Tanzaufführungen – auch für Grete Wiesenenthal.

Um 1900 fasste der moderne Tanz in Wien Fuß. Als wegweisend gilt der Auftritt Loïe Fullers 1898 im „Ronacher“, bei dem sie Serpentinentänze¹³ zeigte. In den folgenden Jahren entwickelte sich Wien zu einem Zentrum des modernen Tanzes.¹⁴

2.1.2. Biografische Daten zu Grete Wiesenenthal¹⁵

Grete Wiesenenthal wurde am 9.12.1885 als ältestes von sieben Kindern des Malers Franz Wiesenenthal und der Pianistin Rosa Wiesenenthal, geb. Ratkovsky, in Wien Josefstadt geboren. Ihr folgten die Geschwister Elsa (1887), Gertrud (1890), Hilde (1891), Berta (1892), Franz (1894) und Marta (1902). Von ihrer Herkunft her repräsentierte die Familie Wiesenenthal eine „typische“ Familie der Monarchie Alt-Österreichs mit Wurzeln in Deutschland, Ungarn, Italien und anderen Ländern.

Über die religiösen Einstellung Wiesenenthals findet sich in den meisten Werken so gut wie nichts oder nur sehr wenig. Informationen des Wiener Stadt- und Landesarchivs zufolge, gehörte Grete Wiesenenthal der evangelischen Glaubensgemeinschaft (A.B.) an, ihre Eltern waren Mitglieder der römisch-katholischen Kirche.¹⁶ Grete Wiesenenthal selbst beschreibt in ihrem Werk „Die ersten Schritte“ ihre Begeisterung vom Unterrichtsfach Religion:

Ich ging leidenschaftlich gerne in die Kirche und war so fromm wie die Erwachsenen, die an das Theater glauben. Ich glaubte auch an die Kraft des Gebets [...]. [...] Meine Phantasien von Gott und der Kirche wurden durch einen Katecheten, der im zweiten Schuljahr uns in Religion lehrte, besonders genährt.¹⁷

¹³ Spezielle Tänze von Loïe Fuller, bei denen sie mithilfe von speziellen langen und weiten Kostümen, die sie in Drehungen bewegte, vor allem wellen- und spiralförmige Effekte im Raum erzielte. Die Form des Serpentinanzes ist der Form des Skirt Dance verwandt. Vgl. auch: Kap. 4.2.1., S. 65.

¹⁴ Vgl. Kap. 4, S. 58 ff.

¹⁵ Vgl. z.B. Chronologie in: Fiedler, Leonhard / Lang, Martin (Hrsg.): Grete Wiesenenthal. Die Schönheit der Sprache des Körpers im Tanz. Salzburg und Wien: Residenz 1985, S. 181 f. Und: Prenner, Ingeborg: Grete Wiesenenthal. Die Begründerin eines neuen Tanzstils. Wien: Diss. 1950.

¹⁶ Vgl. E-Mail-Anhang von Dr. Michaela Laichmann. Betreff: Konfession Grete Wiesenenthals. Erhalten am: 28.4.2009. Der genaue Wortlaut des Mails befindet sich im Anhang, S. 145.

¹⁷ Wiesenenthal, Grete: Die ersten Schritte. Wien: Agathon 1947, S. 19 f.

In diesem Zusammenhang meint Milan Dubrovic übrigens, dass Wiesenthal auch ein natürliches Gottesbewusstsein hatte, das sie schwer mit konfessionellen Meinungen und Überzeugungen vereinbaren konnte.¹⁸

Wiesenthal kam aus einer künstlerischen Familie, in der Musik und Kunst allgemein als eine Art Lebenselement gesehen wurde, und wurde vor allem in Bezug auf Musik gefördert.

Rudolf Huber-Wiesenthal¹⁹ beschreibt Rosa Wiesenthal als starken Charakter und Mutter, die versuchte, Ordnung und Struktur in die Familie zu bringen.²⁰ Sie hatte ihr Pianistinnen-Dasein aufgegeben und widmete sich voll und ganz der Großfamilie. Franz Wiesenthal war eine Art Freigeist – begeistert von Musik, Malen und anderen Künsten. Er wurde 1856 in Ungarn geboren und studierte in Stuttgart und in Wien. Er schuf Bildnisse von Mitgliedern des Kaiserhauses für die Botschaft in Konstantinopel und auch das Altarbild für die Magdeburger St. Ulrichskirche.²¹ Franz Wiesenthal wird als unterhaltsamer und offener Mensch beschrieben, der viel Zeit mit seinen Kindern verbrachte – „Er war und blieb Fachmann für die Bedürfnisse der Seele.“²²

Um den Kindern ein Aufwachsen im Grünen zu ermöglichen, übersiedelte die Familie in den Jahren zwischen 1891 und 1895 in die Reichgasse 4 in Hietzing. Eine Nachbarin der Familie in Hietzing war die damalige Wiener Balletttänzerin Minna Rathner²³. Sie war Solo- und Charaktertänzerin und eine „echte Wienerin“ im damaligen Sinne. „Auf schlanke Linie, gar auf das Knabenhafte der Gestalt wurde damals keinerlei Wert gelegt, ganz im Gegenteil!“²⁴ Rathner war es auch, die letztendlich Rosa und Franz Wiesenthal dazu riet, ihre Tochter Grete in die Ballettschule zu geben.

Grete Wiesenthal besuchte 1893 das Ballett „Rund um Wien“ im k.u.k. Hofopertheater. Von den Tänzerinnen und ihrem Können war die achtjährige so fasziniert, dass sie ab nun Tänzerin werden wollte. Obwohl ihre Eltern Künstler waren, waren sie doch auch dem Bürgerlichen verhaftet, dachten an den gesellschaftlichen Status der Tänzerinnen und an die Zukunft ihrer Tochter. Schließlich durfte Grete Wiesenthal jedoch die Ballettausbildung

¹⁸ Dubrovic, Milan: Kultur und Politik im Salon Grete Wiesenthal. In: Fiedler / Lang (Hrsg.): Grete Wiesenthal... (op. cit.), S. 32.

¹⁹ Der Maler Rudolf Huber heiratete später Elsa Wiesenthal. Im Sinne der Einheitlichkeit wird auch dann der Doppelname Huber-Wiesenthal verwendet, wenn von der Zeit vor der Heirat die Rede ist.

²⁰ Vgl. Huber-Wiesenthal, Rudolf: Die Schwestern Wiesenthal. Ein Buch eigenen Erlebnisses. Wien: Saturn 1934, S. 21.

²¹ Vgl. Vollmer, Hans (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 35. Leipzig: Seemann 1942, S. 542.

²² Huber-Wiesenthal: Die Schwestern Wiesenthal... (op. cit.), S. 25.

²³ Manchmal auch Rattner geschrieben.

²⁴ Huber-Wiesenthal: Die Schwestern Wiesenthal... (op. cit.), S. 30.

besuchen und wurde mit September 1895 Elevin in der Ballettschule des k.u.k. Hofopertheaters. Ein Jahr später folgte ihr ihre Schwester Elsa dorthin.

Die Ausbildung in der Ballettschule war hart. Ende des 19. Jahrhunderts stand die Tanztechnik im Vordergrund, die Zeichen- und Gebärdensprache war stereotyp. Grete Wiesenthal meint in „Die ersten Schritte“ sogar:

Die Zeit, in der ich in die Ballettschule kam, war eine Zeit des Niederganges des Balletts, überhaupt der ganzen Tanzkunst. Das Publikum hatte auch keinen Grund, sich für das Ballett zu interessieren, denn es gab damals keinen führenden Geist, keine Ballettregisseure, die das Ballett, den Tanz zu neuem Leben erwecken konnten. Keine vom Willen zum Ausdruck inspirierten Tänzerinnen, die durch ihre Künstlerschaft überzeugend auf das Publikum gewirkt hätten.²⁵

Grete Wiesenthal hatte Schwierigkeiten mit dem Ballettmeister Josef Haßreiter²⁶. Sie sprach ihm zwar sein Tanztalent nicht ab, doch schien er ihr nicht die geeignete Person zu sein, um den Tanz wiederzubeleben²⁷, da er alles Neue ablehnte. Wiesenthal konnte sich aber mit den strengen Bewegungen, die nach ihrem Empfinden oft gar nicht mit der Musik zusammenpassten, nicht identifizieren. Was das Musikverständnis anging, erhielten die beiden Schwestern Impulse und Schulung durch den Direktor Gustav Mahler, der sich zuvor für eine Opernreform einsetzte, das Ballett aber Haßreiter überließ. Enger Kontakt entwickelte sich in der Hofoperzeit auch mit dem Chef der Ausstattung, Alfred Roller²⁸.

Grete Wiesenthal war 1901 als Corpstänzerin ins Opernballett aufgenommen worden, stieg ein Jahr später zu der Solistin beigestellten Koryphäe auf und tanzte 1903 ihre erste Solopartie in „Wiener Walzer“; doch sie zweifelte immer mehr am „eingefrorenen“ Ballett der Jahrhundertwende. Sie widersetzte sich zunächst in kleinen Dingen den Ballettkonventionen, z.B. dadurch, dass sie ihr Haar tief gescheitelt trug – so wie die Varietétänzerin Cleo de Mérode – und nicht die „große Frisur“ wie die übrigen ihrer Kolleginnen²⁹. Hier ist eine mögliche erste Verbindung Grete Wiesenthals zum Varieté zu sehen. Was das Ballett anging, so war sie auch entsetzt über das 1905 uraufgeführte Ballett „Chopins Tänze“, das trotz guter Musik nicht ihren Vorstellungen entsprach, da zur Walzermusik nach Ballettschablonen getanzt wurde – „[...] ohne Empfindung und Ausdruck

²⁵ Wiesenthal: Die ersten Schritte. (op. cit.), S. 65.

²⁶ Manchmal auch Hassreiter geschrieben.

²⁷ Vgl. Wiesenthal: Die ersten Schritte. (op. cit.), S. 133 f.

²⁸ 1864 – 1935. Alfred Roller war ein österreichischer Maler und Bühnenbildner und einer der Mitbegründer der Wiener Secession.

²⁹ Vgl. Wiesenthal: Die ersten Schritte. (op. cit.), S. 136.

von der Idee der Musik.“³⁰ Grete Wiesenthal fühlte, dass das klassische Ballett nicht ihr Weg war, doch zunächst war ihr noch nicht ganz klar, wohin ihr Weg gehen würde:

Vorläufig war ich noch wie gefangen, doch war es die süße Gefangenschaft der großen Jugend, man wusste von den geheimnisvollen goldenen Türen, die ins Freie führen, aber man kannte noch nicht das Zauberwort, das diese Tore öffnete. Ich hatte noch einen Schleier vor den Augen, aber im Herzen die sichere Gewissheit, von der baldigen Erlösung. [...] Doch konnte dieses Erwarten manchmal auch rätselhaft schwer werden. Ich konnte dunkle Tage erleben, Tage, an denen ich keinen Grund wusste für die Empfindungen von Stumpfheit und Beziehungslosigkeit zu allem in mir und um mich. Und ich sagte in solcher Zeit: ‚Das große Schwarze ist neben mir.‘³¹

Doch fasziniert und inspiriert von der Künstlerwelt um sich herum, begann Grete Wiesenthal allmählich, gemeinsam mit ihrer Schwester eine eigene Art von Tanz zu Chopins „Des-Dur-Walzer“ zu entwickeln. Diesen Tanz führten sie im Gartenhaus in Hietzing vor Familie und Freunden auf. Rudolf Huber-Wiesenthal – er besuchte damals die Akademie der bildenden Künste, war junger Sezessionist und heiratete 1908 Elsa Wiesenthal – meint, dass Grete und Elsa ab diesem Zeitpunkt dem Ballett entwachsen waren.³² Huber-Wiesenthal bestärkte die Schwestern Wiesenthal in ihrem neuen Schaffen und dem Entwickeln eines eigenen Tanzstils und schlug ihnen öffentliche Aufführungen ihrer Tänze vor. Für diese Vorführungen stellte er ihnen zunächst sein Atelier zur Verfügung. Das Publikum im privaten Kreis bestand vorwiegend aus Künstlern wie dem Dichter Otto Stoeßl, Erwin Lang, dem Liederkomponist Paul Deutsch oder dem Komponisten Harry Löwy-Hartmann. Auch Alfred Roller wohnte den Aufführungen manchmal bei und zeigte sich begeistert von dem Tanz, den die beiden Schwestern neben ihrem Opern-Engagement entwickelt hatten. Dies bestärkte die Schwestern in ihrem reifenden Entschluss, der Hofoper den Rücken zu kehren. In diesem Vorhaben wurden sie im Februar 1907 durch ein wichtiges Ereignis bestätigt: Alfred Roller und Gustav Mahler veranlassten, dass die Rolle der Fenella in der Oper „Die Stumme von Portici“ an Grete Wiesenthal ging. Haßreiter wurde bei diesem Entschluss übergangen und später vor vollendete Tatsachen gestellt. Er reichte daraufhin seine Demission ein, die jedoch abgelehnt wurde. Grete und Elsa Wiesenthal schieden beide mit 31.5.1907 aus dem Ballett des k.u.k. Hofoperentheaters aus und konnten sich ab diesem Zeitpunkt voll und ganz ihrem eigenen Stil widmen.

³⁰ Ebd., S. 161.

³¹ Ebd., S. 164.

³² Vgl. Huber-Wiesenthal: Die Schwestern Wiesenthal... (op. cit), S. 83.

Nun begannen die Schwestern mit ihren Tänzen an die Öffentlichkeit zu gehen. Zunächst setzten sie die „Tradition“ der Tanzvorführungen vor privatem Kreise jedoch noch fort. So beschreibt Prenner, dass die Schwestern in Huber-Wiesenthals Atelier unter anderem vor Hugo von Hofmannsthal, aber auch dem späteren Leiter des „Cabaret Fledermaus“, Josef Hoffmann, tanzten, die sich begeistert zeigten. Ihr erstes Programm bestand aus acht Tänzen: dem „Des-Dur-Walzer“ von Chopin, dem „Donauwalzer“, „Andante“ und „Allegretto“ zu Beethovens Musik, mehreren Tänze zu Szenen aus Schumanns „Carneval“, einem Tanz gemeinsam mit Berta zu einem „Schubert-Lanner-Walzer“ und zu einer Gavotte aus Massenets „Manon“.³³

Bereits am 6.6. und 7.6.1907 trat Grete Wiesenthal in einer Pantomime³⁴ in „Weigl's Dreher Park“³⁵ in Meidling auf³⁶, wo junge Kunstgewerbeschüler ein Gartenfest veranstalteten. Die Pantomime „Die Tänzerin und die Marionette“ von Max Mell, in der Grete Wiesenthal mitwirkte, kam beim Publikum ausgezeichnet an. Grete Wiesenthal spielt darin eine Tänzerin, die einem Hanswurst von seinem König geschenkt wird. Der Hanswurst revanchiert sich mit dem Geschenk einer Marionette. Die Tänzerin flieht mit einem Hirten, gespielt von Erwin Lang³⁷; der Hanswurst verklagt sie, der Hirte soll geköpft werden. Die Tänzerin will schließlich sowohl den Hirten als auch die Marionette eintauschen, woraufhin die Marionette flieht. Die Kostüme waren von Eduard Josef Wimmer-Wisgrill entworfen worden, Grete Wiesenthals Auftritt wurde von allen Seiten gelobt. So berichtet die „Wiener Allgemeine Zeitung“:

Das Schönste des Festes war die Pantomime ‚Die Tänzerin und die Marionette‘ von Max Mell, Musik von Rudolf Braun, fast nur von Dilettanten dargestellt. Fräulein Grete Wiesenthal [Hervorheb. i. Orig., V.H.] tanzte darin zum Größten Entzücken aller. Dieses künstlerische Ereignis war die Ueberraschung [sic!] des schönen Festes, das heute bei ermäßigten Eintrittspreisen wiederholt [Hervorheb. i. Orig., V.H.] wird. Beginn 4 Uhr, die Pantomime [Hervorheb. i. Orig., V.H.] wird um 8 Uhr wiederholt.³⁸

Auch das „Neue Wiener Tagblatt“ schreibt begeistert:

³³ Prenner: Grete Wiesenthal... (op. cit.), S. 30 ff.

³⁴ Darstellung von Handlung oder Szenen ohne Wort, sondern durch Gestik, Mimik, Tanz etc.

³⁵ Vgl. Kap. 3.2.3., S. 56.

³⁶ Vgl. Anhang, Abb. 6, 7 und 8, S. 133 f.

³⁷ Seine Schwester Lilith spielte in „Die Tänzerin und die Marionette“ einen der sechs auftretenden Bauern.

³⁸ „Ein künstlerisches Gartenfest“ (nicht gez.). In: Wiener Allgemeine Zeitung, 7.6.1907, S. 2.

Fräulein Grete Wiesenthal vom Ballettkorps der Wiener Hofoper brillierte als Tänzerin durch Grazie und vollendete Mimik. Auch die übrigen Darsteller, ausschließlich Dilettanten, gaben ihr Bestes und zeichneten sich durch verständnisvolle Gesten und treffliches Mienenspiel aus.³⁹

Ein Jahr später, im Jänner 1908, traten Grete, Elsa und Berta Wiesenthal im 1907 eröffneten „Kabarett Fledermaus“ auf. Dieser Auftritt stellte den großen Durchbruch für Grete Wiesenthal und ihre Schwestern dar. Der öffentliche Erfolg trat sofort ein und von nun an war der Name „Wiesenthal“ in der Tanzwelt nicht mehr wegzudenken.

Anschließend tanzten die Schwestern bei Max Reinhardt in Berlin im Zuge seiner Inszenierung von Aristophanes' „Lysistrata“. Es folgten Gastspiele in den Städten, St. Petersburg, Budapest und Prag.

Im Sommer 1908 fand ein Auftritt im Gartentheater im Rahmen der von der Klimt-Gruppe⁴⁰ organisierten „Kunstschau“ auf dem Areal des 1913 dort erbauten Konzerthauses statt. Grete Wiesenthal trat in der Hauptrolle in „Der Geburtstag der Infantin“ nach Oscar Wilde und als Dichter in der Pantomime „Der silberne Schleier“ von Max Mell auf; darüber hinaus wurde „Die Tänzerin und die Marionette“ wiederholt. Hier kommt die Verbindung zu den anderen Künsten klar zum Ausdruck, ganz im Sinne der Sezessionisten. So waren die Kostüme zu „Der silberne Schleier“ auch von Berthold Löffler entworfen worden.

1909 folgten wiederum ein Reinhardt-Engagement und Auftritte in international bedeutenden Varietés, z.B. im Londoner „Hippodrome“ und im Pariser „Théâtre de Vaudeville“. Darüber hinaus tanzten die Wiesenthals in diversen deutschen Städten.

1910 war ein wichtiges Jahr. Erstens tanzten die Schwestern erstmals im Wiener „Apollotheater“ – weitere Auftritte folgten im Laufe der Jahre. Zweitens heiratete Grete Wiesenthal am 5.6.1910 Erwin Lang, ein Jahr später kam ihr Sohn Martin zur Welt. Und drittens erfolgte in der zweiten Hälfte des Jahres 1910 die Trennung Grete Wiesenthals von ihren Schwestern – auf diesen Aspekt wird in einem eigenen Unterkapitel eingegangen.⁴¹

1911 trat Grete Wiesenthal in den Hofmannsthal-Pantomimen „Das fremde Mädchen“ und „Amor und Psyche“ in Berlin auf, ebenso wie sie ein Jahr davor die Titelrolle in der Pantomime „Sumurûn“ von Friedrich Freksa in einer Reinhardt-Inszenierung gegeben hatte. Ihr Interesse für das pantomimische Fach kam also immer mehr zum Vorschein.

³⁹ „Gartenfest in Weigls Dreher Park“ (nicht gez.). In: Neues Wiener Tagblatt, 7.6.1907, S. 9.

⁴⁰ Diese hatte sich 1908 bereits von den Sezessionisten getrennt.

⁴¹ Vgl. Kap. 2.2.5., S. 28 ff.

1912 reiste Grete Wiesenthal in die USA – dies war ein weiterer wichtiger Schritt für ihre internationale Bekanntheit. Es folgte ein Auftritt im berühmten „Wintergarten“ in New York. Nach ihrer Rückkehr hätte sie ein Gastspiel mit den „Ballets russes“ geben sollen, dieses fand dann jedoch nicht statt. Das Angebot zeigt jedoch abermals ihre Bedeutung in der damaligen Tanzwelt.

Das Jahr 1912 endete mit dem Auftritt bei der Uraufführung von „Ariadne auf Naxos“ von Hofmannsthal und Richard Strauss; das darauffolgende Jahr war dem Film gewidmet. Die Dreharbeiten zu den Filmen „Das fremde Mädchen“, „Kadra Sâfa“, „Erlkönigs Tochter“ und „Die goldene Fliege“ fanden statt.

1916 erfolgte die Uraufführung der Wiesenthal-Pantomime „Die Biene“ – nach einer Idee von Hofmannsthal – in Darmstadt. Immer wieder tanzte Wiesenthal im großen Konzerthausaal, 1916 auch im Wiener „Ronacher“.

1919 gründete Wiesenthal ihre erste Tanzschule auf der „Hohen Warte“ in Wien Döbling und dieses Jahr war auch der Beginn einer Reihe von Jahren, in denen sie mit Toni Birkmeyer immer wieder im Konzerthausaal auftrat. 1920 zeigte sie bei der Eröffnung des neuen Wiener Kabarets „Chat Noir“ ihr Können.⁴²

In den folgenden Jahren tanzte sie wieder oft im Ausland, trat im „Komödienhaus“ in Raimunds „Gefesselter Phantasie“ auf und ließ sich von Erwin Lang scheiden. 1923 heiratet sie den schwedischen Arzt Nils Silfverskiöld und zog nach Schweden; die Scheidung dieser Ehe erfolgte 1927 und im selben Jahr eröffnete Wiesenthal mit Toni Birkmeyer im Hagenbund im ersten Bezirk eine „Schule für künstlerischen Tanz und rhythmische Gymnastik“. Wiesenthal reiste auch nochmals in die USA und trat am Broadway auf; außerdem tanzte sie immer wieder in Salzburg. Ab den 1930ern studierte sie für die Salzburger Festspiele Tänze ein.

Eine Art „Versöhnung“ mit der Staatsoper in Wien fand im Jahr 1930 statt, als ihr Ballett „Der Taugenichts in Wien“ uraufgeführt wurde – 1945 erfolgte eine Neuinszenierung.

Im Laufe der Jahre verlagerte sich die Tätigkeit der bekannten Tänzerin aber immer mehr auf das Unterrichten bzw. die Theorie. Ihre Tanzgruppe bestand bis 1956, 1934 erhielt Wiesenthal die Professur für Tanz an der Wiener Akademie für Musik und darstellende Kunst, im selben Jahr eröffnete sie auch einen internationalen Tanzwettbewerb mit ihren Soli

⁴² Vgl. Kap. 7, S. 117 ff.

„Accelerationen“⁴³ und „Traum des Hirten“ im Wiener Konzerthaus. Sie hielt auch Vorträge, z.B. 1936 in der Wiener Hofburg. 1938 trat sie zum letzten Mal öffentlich als Tänzerin auf – mit Toni Birkmeyer in der Hofburg im Zuge des Ballfests „Im Rhythmus der Jahrhunderte“. Dieses Fest wurde für den „Frauen-Notdienst“ veranstaltet und markierte das Ende der aktiven Tanzkarriere Grete Wiesenthals.

Während der NS-Zeit kam Wiesenthals soziales Engagement – sie hatte vor allem während des ersten Weltkriegs für mehrere wohltätige Veranstaltungen getanzt – vermehrt zum Vorschein. Ihr Salon am Modenaplatz 6 / 11 im dritten Wiener Gemeindebezirk wurde ein wichtiger Treffpunkt für das geistige und künstlerische Leben Wiens, vor allem für jüdische Künstler, denen sie Zuflucht gewährte bzw. die sie unterstützte.

Von 1945 bis 1951 übernahm Grete Wiesenthal die Leitung der Abteilung für künstlerischen Tanz an der nunmehr Staatlichen Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien. Sie war ab diesem Zeitpunkt nur mehr als Unterrichtende und Vortragende tätig, inszenierte an verschiedenen (Wiener) Bühnen Tanzeinlagen und kümmerte sich um ihre Tanzgruppe. Wiesenthal war jedoch auch literarisch tätig. So erschien z.B. 1951 ihr Buch „Iffi. Roman einer Tänzerin“.⁴⁴

1952 und 1953 choreografierte sie nochmals für die Salzburger Festspiele. 1954 wurde „Der Geburtstag der Infantin“ im Wiener Akademietheater neu inszeniert, drei Jahre später fand die Ausstrahlung der Fernsehfassung von „Der Taugenichts in Wien“ statt. 1967 wurde der Beitrag „Grete Wiesenthal – ein Leben für den Tanz“ im ORF gesendet.

Am 22.6.1910 starb Grete Wiesenthal in Wien.

2.2. Der Wiesenthal-Stil

2.2.1. Der Wiener Walzer als Grundlage und die Bedeutung der Musik für den Wiesenthal-Stil

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde der Walzer in unseren Breiten populär, wobei Wien heute noch als Zentrum der Entwicklungen gilt und der Wiener Hof damals dem neuen Tanz gegenüber offen war. „Aus vielen Darstellungen wird ersichtlich, daß darunter [d.h. unter der Bezeichnung Walzer, V.H.] in Wien zwischen 1750 und 1815 sowohl ein

⁴³ Vgl. Anhang: Abb. 20, S. 143.

⁴⁴ Vgl. Wiesenthal, Grete: Iffi. Roman einer Tänzerin. Wien: Amandus 1951.

‚Steirischer‘, ein ‚Languas‘, als auch ein ‚Walzer‘ verstanden wurden.“⁴⁵ Im 19. Jahrhundert scheint dann der eindeutige Name Walzer für diesen Tanz auf.⁴⁶ Um 1900 kam es zu Einflüssen aus den USA und anderen außereuropäischen Impulsen, die in Wien jedoch nicht so stark einwirken konnten wie in anderen Gebieten. Möglicherweise liegt der Grund dafür darin, dass sich Wien als Entwicklungszentrum des Walzers gegen „fremde Einflüsse“ standhafter behaupten konnte als andere Länder.

Im Gegensatz zu heute wurde der Walzer damals sehr schnell getanzt, eine wahre „Tanzwut“ setzte ein. Der Tanz galt als moderne Strömung und revolutionärer Tanz – ebenso wie es später die Strömungen des modernen Tanzes taten – aufgrund der Nähe der Tanzpaare und der doppelten Spiralbahn, die die Paare vollziehen. Das Paar dreht sich um seine eigene Achse und bewegt sich gleichzeitig auf einer Kreisbahn im Raum.

Um 1800 galt der Walzer als Umwertung bzw. Neustrukturierung der Realität.

Er belebte, gab wieder Kraft zur Entwicklung einer neuen Spiritualität. Die Stilisierung der Drehung entschärfte die explosive Kraft. Die alte feudale Gesellschaftsordnung und das früher bestehende Gleichgewicht wurden aufgelöst, eine neue Ordnung vorbereitet. Der Tanz schuf die Verbindung. Diese Seite klingt bei Grete Wiesenenthal wieder an.⁴⁷

Um 1900 war der Walzer sowohl im Ballsaal als auch auf der Ballettbühne bzw. der Konzertbühne präsent.⁴⁸

Grete Wiesenenthal formte den Walzer, den die Wiener Balletttänzerin Fanny Elßler⁴⁹ erstmals in ihr Tanzrepertoire aufgenommen hatte, zur musikalischen Kunstform, indem sie an die Verzögerung im Rhythmus anknüpfte. Zeitgenössische Zeitungsberichte sprechen immer wieder voller Stolz davon, dass Grete Wiesenenthal den Wiener Walzer noch bekannter gemacht hat und betonen ihre Wiener Herkunft. So meint Zifferer in der „Neuen Freien Presse“ 1912: „[...] ihr Tanz betritt beide Reichshälften, vor allem aber unsere brave Residenzstadt Wien. Man könnte sagen, die Kunst der Grete Wiesenenthal bedient sich der

⁴⁵ Lasser, Gerhard: Historische Aspekte der Tänze und Tanzformen. Mit besonderer Berücksichtigung Wiens und der Wende ins 20. Jahrhundert. Wien: Dipl.arb. 1990, S. 60.

⁴⁶ Vgl. ebd., S. 64.

⁴⁷ Fiedler, Leonhard: Aus dem Leben einer Tänzerin. In: Fiedler / Lang (Hrsg.): Grete Wiesenenthal... (op. cit), S. 17.

⁴⁸ Vgl. Brandstetter, Gabriele: Grete Wiesenenthals Walzer. Figuren und Gesten des Aufbruchs in die Moderne. In: Brandstetter, Gabriele / Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hrsg.): Mundart der Wiener Moderne. Der Tanz der Grete Wiesenenthal. München: K. Kieser 2009, S. 18.

⁴⁹ 1810-1884. Fanny Elßler war eine berühmte österreichische Balletttänzerin ihrer Zeit.

Wiener Mundart [...].“⁵⁰ Er streicht auch die Wichtigkeit des lustvollen Tanzens bei Wiesenthal heraus, spricht von einer „[...] anmutigen Revolution [...]“⁵¹, die der Wiesenthal-Tanz darstellt, und meint in diesem Zusammenhang auch:

Grete Wiesenthal indessen hat den Mut besessen, diesen schlichten Wiener Walzer, der für den Tanz bestimmt war, auch wirklich zu tanzen; fast ganz ohne Spitzenschritt, ohne Coupés, Fleurets, Contretemps, Pirouetten und Tournées, beinahe so, wie er Besitztum aller Wienerinnen ist, der kleinen, flinken Mädchen in der Vorstadt und der vornehmen Damen in knisternden, seidenen Ballroben, doch viel freier und leichter, als brächte er die Erfüllung dessen, was die anderen nur ungeschickt tastend suchen.⁵²

Ziel ihres Stils ist, im Gegensatz zum Ballett, eine Einheit von Musik und Tanz zu erreichen, wobei das Musikalische die Basis bildet, auf der Körper, Geist und Seele in Einklang gebracht werden sollen. Somit soll Tanz „[...] Ausdruck des seelischen und musikalischen Erlebnisses [...]“⁵³ und eine Einheit von Musik und Bewegung sein.

Daher fand Wiesenthal den Impuls für ihre Tänze auch immer in der Musik, wie dies schon bei ihrem ersten Tanz, dem „Des-Dur-Walzer“ von Chopin, der Fall war. Bis auf eine Ausnahme, die „Himmelwiese“, die sie nach einem Gemälde von Fra Angelico kreierte, bezog sie ihre kreativen Ideen nie aus Posen oder Bildern.

Einerseits schuf Wiesenthal die Tänze nach Musikstücken, bei denen sie so viel empfand, dass sie einfach tanzen musste, wie z.B. zum „Donauwalzer“ oder zu diversen Walzern von Schubert, Musik von Beethoven, Bach, Chopin, Liszt, oder Dvorak. Andererseits suchte sie zu bestimmten Bewegungsabläufen die passende Musik. So schrieb z.B. der Komponist Franz Schreker die Musik zu Wiesenthals Tanz „Der Wind“. Das Gefühl, das die Musik vermittelte, entschied auch darüber, ob der Tanz alleine, zu zweit oder zu dritt getanzt wurde.

2.2.2. Aufbau und Kennzeichen des Wiesenthal-Stils

Generell war der neu-entwickelte Stil eine Reaktion auf das Umfeld der Secession, in dem sich die Schwestern Wiesenthal damals bewegten.

Die höchste Ausformung ihrer Technik nannte Grete Wiesenthal später „Sphärische Technik“, wodurch zum Ausdruck kommen soll, dass es sich vor allem um „[...] ein

⁵⁰ Paul Zifferer: Feuilleton „Grete Wiesenthal“. In: Neue Freie Presse, 5.1.1912, S. 1.

⁵¹ Ebd., S. 1.

⁵² Ebd., S. 1.

⁵³ Prenner: Grete Wiesenthal... (op. cit), S. 128 f.

Schweben und Schwingen in transzendenten Sphären [...]“⁵⁴ handelt. Maßgebend sind dabei die einheitliche Linie, fließende, weiche und abgerundete Bewegungen ohne Pose und Bewegungen als Resultat des Ausgleichs innerer Spannungen.⁵⁵ Die Bewegung folgt in erster Linie der Intuition und dem Impuls, jedoch ohne Kontrollverlust, ohne Programmatik oder expressionistischer Weltdeutung.

Stets trägt sie ihr eigenes Wesen, das persönliche Erlebnis zur Schau. [...] Sie tanzt keine Philosophien, keine psychologischen Abhandlungen und sucht auch nicht bewußt die Probleme der Gegenwart in tänzerischer Weise zu erörtern oder zu lösen. Ihre Darstellungen sind ‚nur‘ Tanz und Spiel, reine Kunst ohne jede Zweckhaftigkeit.⁵⁶

Auch Huber-Wiesenthal spricht den Aspekt des Spirituellen bei Wiesenthal an, ebenso wie einen gewissen subtilen erotischen Reiz.⁵⁷ Verhaftet in den Grundlagen tanzte Grete Wiesenthal keine Rollen, sondern sie trat als sie selbst auf.

Die Wiesenthal tanzte sich selbst, nach Musik in ihr selbst. Wie keiner andern wurde ihr die Schwere leicht, nur als ein Schutznetz, das sie gar nicht brauchte, schien der Boden unter ihre Füße gelegt, auch wenn sie im Saal tanzte, war es Tanz im Freien, auch wenn sie in Kleidern tanzte, tanzte sie nackt.⁵⁸

Der Tanz wird zwar einstudiert, soll jedoch ungekünstelt wirken, die Körpersprache soll harmonisch sein. Zifferer beschreibt den Wiesenthal-Tanzstil in eindrucksvollen Worten. Er nimmt dabei Bezug auf ihren „Frühlingsstimmenwalzer“ 1912:

Grete Wiesenthal ist durchaus Tänzerin, niemals gibt es bei ihr Stillstand, im Fluge muß man die anmutigen Bewegungen erhaschen, deren eine aus der anderen sich entfaltet, immerdar wechselnd, ungreifbar fast. Einmal sieht man sie im Sprunge emporschweben, hochgestreckt die Arme, [...] dann wieder beugt sich der Oberkörper jäh nach vorn, wie geknickte Flügel hängen die Arme herab, straff gespannt ist das eine Bein, während das andere mutwillig zurückgeschleudert wird, oder die Arme sind weit ausgestreckt, als wollten sie die ganze Welt umfassen, die grünen Blätter, die weißen und schwarzen Federn folgen dem drehenden, wirbelnden Schwunge, und auch der kleine, zur Seite geneigte Kopf folgt ihm, ein frohes Lächeln ist über das Antlitz gebreitet [...].⁵⁹

⁵⁴ Ebd., S. 122.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 122 f.

⁵⁶ Ebd., S. 103.

⁵⁷ Vgl. Huber-Wiesenthal: Die Schwestern Wiesenthal...(op. cit.), S. 131.

⁵⁸ Polgar, Alfred: Grete Wiesenthal. In: Fiedler / Lang (Hrsg.): Grete Wiesenthal... (op. cit.), S. 160.

⁵⁹ Zifferer: „Grete Wiesenthal“. In: Neue Freie Presse, 5.1.1912, S. 2. Vgl. Anhang: Abb. 18, S. 142.

Der Aufbau von Wiesenthals System beruht auf vier Säulen: der Dynamik, der Horizontalen, der Balance- und Schwebetechnik und der halbtiefen Knielage.⁶⁰ Im Mittelpunkt steht dabei die Tanzgestaltung, die sich aus drei Faktoren zusammensetzt:

Die Gestaltung der Zweck- und Ausdrucksbewegungen, wobei wir unter Gestaltung eine Ordnung im Sinne höheren Aufbaues (Architektonik) verstehen, erfolgt demnach nicht mehr wie bisher nur 1.) in ihrer Beziehung zur Zeit (rhythmisch) und 2.) in ihrer Beziehung zur Kraft (dynamisch), sondern erfaßt nun noch ein 3. Moment, die Beziehung zum Raum.⁶¹

Wiesenthal löst sich von der Vertikalen als Orientierungspunkt, wie sie im Ballett üblich ist, und konzentriert sich auf die Horizontale. Sie bezieht die Schrägstellung des Körpers im Raum mit ein. Zentral sind nun Hoch-Tief-Bewegungen und ein neuer Bodenbezug durch den „sich-hinauf-schraubenden Körper“ während der Bewegung. In der Verlagerung der Körperachse, in der daraus resultierenden veränderten Körper-Balance, sowie in der Wiesenthalschen Parallelstellung der Füße lässt sich die Bedeutung des Stils für den modernen Tanz feststellen.

Der erste Tanz im – wenn auch noch nicht ganz ausgereiften – Wiesenthal-Stil war der „Des-Dur-Walzer“ von Chopin⁶², in dem bereits ein wesentliches Merkmal des Wiesenthal-Stils sehr stark ausgeprägt war:

Meine Schwester und ich waren in der Zeit, da wir uns vom Ballett fortentwickelten, überempfindlich geworden. Ohne daß wir uns dessen bewußt waren, kamen bei unseren ersten Versuchen die Beine eigentlich nie in eine heftige Gegenbewegung; unsere Körper waren immer geschlossen wie eine Säule und nur die Arme bewegten sich frei – in ihnen lag all unsere leidenschaftliche Empfindung.⁶³

Bemerkenswert am Wiesenthal-Stil ist, dass er, im Gegensatz zu vielen anderen Richtungen des frühen modernen Tanzes, Ballett als Basis für die notwendige Körperbeherrschung benötigt. So meint Gabriele Brandstetter auch: „Grete Wiesenthal steht am Anfang einer kontinuierlichen choreografischen und körpertechnischen Auseinandersetzung *mit* [Hervorheb. i. Orig., V.H.] dem Ballett – und *gegen* [Hervorheb.

⁶⁰ Vgl. Prenner: Grete Wiesenthal...(op. cit.), S. 120 f.

⁶¹ Ebd., S. 121.

⁶² Vgl. Anhang: Abb. 11, S. 137.

⁶³ Wiesenthal, Grete: Unsere Tänze. In: Fiedler / Lang (Hrsg.): Grete Wiesenthal... (op. cit.), S. 10.

i. Orig., V.H.] dieses gerichtet.“⁶⁴ In diesem Sinne dienen dem Wiesenthal-Stil die fünf Ballettpositionen als Grundlage. Wiesenthal arbeitet jedoch weder mit hohen noch mit auswärts gedrehten Beinen. Hinzu kommt noch der Charaktertanz als Quelle des neuen Stils, allerdings in einer neuen Interpretation. Außerdem ist diese Technik eine Technik für Tänzerinnen, klassisch geschulte Tänzer haben sich allenfalls als Partner einzufügen.⁶⁵ Wiesenthal fand nach der Trennung von ihren Schwestern für einige ihrer Tänze Partner im ausgebildeten Akrobaten Carl Godlewski, den beiden Balletttänzern Toni Birkmeyer und Willy Fränzl, aber auch in den Schülerinnen ihrer Tanzschule und ab und zu in Tänzerinnen des Opernballetts.

Charakteristisch ist die halbtiefe Knielage, in der die spezifischen Sprung- und Schwungbewegungen, aber vor allem Drehungen leichter möglich sind:

[...] die Füße parallel auf Halbspitze, das Becken vorgezogen, der Oberkörper zurückgebeugt, wird die Drehung langsam gleitend vollzogen und ergibt einen überraschenden Effekt. Bei Drehungen nach rechts muß der rechte Fuß primär belastet werden, der linke gleitet fast unbelastet mit.⁶⁶

Die Arme, der Oberkörper und der locker hängende Kopf geben den Impuls zur Drehung, die sich dann dynamisch steigert, dabei wird der Blick aber nicht wie bei einer Ballett-Pirouette fixiert, sondern folgt der Bewegung.⁶⁷ Dadurch werden die wichtige Einheit von Musik und Bewegung und die Freiheit der Bewegungen betont. Darüber hinaus hat der so entstehende leichte Schwindel eine Steigerung des ekstatischen Gefühls zur Folge.

Die Schwünge, die Brandstetter als „[...] eine vollkommen eigenständige Version des *Drehtanzes* [Hervorheb. i. Orig., V.H.]“⁶⁸ bezeichnet, sind gekennzeichnet durch das Auslegen des Oberkörpers bis zur tonangebenden Horizontalen. Die Sprünge, z.B. Wechsel-, Reh-, Elfen oder Fächersprung, sind klein, aber schnell; trainiert werden stilistisch abgeänderte klassische Sprünge. Berühmt sind die hohen Sprünge in den Wiesenthal-Tänzen

⁶⁴ Brandstetter: Grete Wiesenthals Walzer. In: Brandstetter / Oberzaucher-Schüller (Hrsg.): Mundart der Wiener Moderne... (op. cit.), S. 38.

⁶⁵ Schaffgotsch, Maria Josefa: Aus der Ekstase geboren. Anmerkungen zur Technik Grete Wiesenthals. In: Fiedler / Lang (Hrsg.): Grete Wiesenthal... (op. cit.), S. 21.

⁶⁶ Ebd., S. 22.

⁶⁷ Vgl. ebd., S. 22.

⁶⁸ Brandstetter: Grete Wiesenthals Walzer. In: Brandstetter / Oberzaucher-Schüller (Hrsg.): Mundart der Wiener Moderne... (op. cit.), S. 30.

mit angezogenen Knien – diese werden zum Teil auch in der Drehung ausgeführt und sind den Solistinnen vorbehalten.⁶⁹

Weiter wichtige Bestandteile der Wiesenthal-Choreografien sind Schreit- und Laufbewegungen.

Im Gegensatz zum Ballett wird der Körper bei der Wiesenthal-Technik „aufgelockert“:

Das geniale und einzigartige ihrer Methode liegt nun vor allem darin, daß sie den zu straffer Disziplin erzogenen Körper, durch ein sogenanntes Ausgleichstraining zum Urquell, dem naturgegebenen Gestaltungsvermögen zurückführt.⁷⁰

Die Körpersprache soll harmonisch sein. Bisweilen spielt die Pantomime als körperlich ausgedrückte Erzählung eine große Rolle. In diesem Sinne wollte Grete Wiesenthal ihren Schülerinnen und auch allen späteren Tänzerinnen das Handwerkszeug zur Entwicklung und Verfeinerung eines individuellen Gestaltungsvermögens geben.

Ihr Tanzsystem unterrichtete Grete Wiesenthal in ihrer Tanzschule. Zunächst in der 1919 gegründeten Schule auf der Hohen Warte, dann ab 1927 in der mit Birkmeyer neu eröffneten „Schule für künstlerischen Tanz und rhythmische Gymnastik“ im Hagenbund⁷¹. Sie teilte ihre Technik zum Unterrichten in vier Übungsgruppen – Balanceübungen, Walzerschwünge, Drehungen, Sprünge – und ihre Schülerinnen in Gruppen ein. Die wichtigsten Gruppen waren die „Blauen“, das waren die Jüngsten, die „Rosafarbigen“ als Mittelstufe und die „Elf Gelben“ als die Begabtesten ihrer Schülerinnen. Eine ihrer Schülerinnen, Maria Josefa Schaffgotsch, unterrichtete den Wiesenthal-Stil an der Akademie von 1951 bis 1972. Andere bekannte Schülerinnen von Wiesenthal, die später Tanzkarriere machten, waren Lisl Temple, Erika Kniza, Angela Wolf, Erni Kniepert und Lia Werner.

2.2.3. Exkurs: Der Wiesenthalsche „Donauwalzer“⁷²

Der „Donauwalzer“ gilt bis heute als der bekannteste Tanz Grete Wiesenthals und als herausragendes Beispiel ihres Stils, da die wesentlichen Grundsätze und Figuren des Wiesenthal-Stils in ihm deutlich zu erkennen sind. Dieser Tanz war Teil des ersten öffentlichen Wiesenthal-Programms in der Fledermaus im Jahr 1908. Die Anregung zu

⁶⁹ Vgl. Schaffgotsch: Aus der Ekstase geboren...In: Fiedler / Lang (Hrsg.): Grete Wiesenthal... (op. cit.), S. 22.

⁷⁰ Prenner: Grete Wiesenthal... (op. cit), S. 117.

⁷¹ Der Hagenbund war eine 1900 gegründete Künstlervereinigung, die 1938 von den Nationalsozialisten aufgelöst wurde.

⁷² Vgl. Anhang: Abb. 15 und 16, S. 139 f.

diesem Walzer stellte der Donauwalzer in der Operette „Fledermaus“, die damals in der Oper gespielt wurde, dar. Dort traten allerdings acht Tänzerinnen in weißen Ballettröcken und Spitzenschuhen auf. Wiesenthal tanzte den „Donauwalzer“ jedoch anders und Hans Brandenburg zeigt sich begeistert:

Zunächst, bei der Introduktion, kauert sie in ihrem knappen wellengrünen Gewand, eine Nixe, am Boden, in ihrem offenen goldbraunen Haar wie in Fluten begraben. Dann erhebt sie sich langsam, nach den Takten des Themas, während sie mit den Händen die Luft wie unsichtbares Wasser schöpft und formt, als würde sie zwischen diesen Fingern zu rieselnden Blütenkelchen. Und wenn sie sich dreht, so scheint sie alle Kreise, die im Raum leben, konzentrisch in sich hineinzuziehen, wobei ihre Gestalt immer schmaler und an sich gerissener wird, bis die Bewegung aus ihr emporzüngelt wie eine verzehrende Flamme. Ja, sie verzehrt sich im Tanze, ihr ist Freude gleichbedeutend mit Schmerz, so daß der Tanz einen tragischen Widerschein über ihr herrliches Gesicht wirft, das auch dann noch anmutig ist, denn sie hat gar nichts Krampfhaftes, sondern auch in Ekstase und Tod die reine, heitere Lyrik eines Bereit- und Befreitseins. Wer aus den eigenen Gefühl, das er beim Tanzen hat, die höchste Möglichkeit eines ‚freien‘ und ‚offenen‘ Walzers als Ahnung und Sehnsucht kennt, der konnte hier deren eigentlichste Erfüllung erleben. [...] Ein altes, gesellschaftliches Empfinden individualisierte sich in Kunst, welche durch diese ihre Herkunft doch typisch und allgemeinverständlich ist.⁷³

Hier wird also ersichtlich, wie sehr Wiesenthal mit Gegensätzen, Drehungen, Schwüngen und Gefühlen arbeitete. Auch die neue Bedeutung des Raumes dürfte anhand der ausladenden Schwünge, der verschiedenen Sprünge und Kreisvariationen betont worden. Der „Donauwalzer“ ist ein gutes Beispiel für den Bewegungsfluss, der den Wiesenthal-Stil auszeichnet. So meint Prenner: „Aus der Gnade weniger unbewusster Augenblicke geboren, wurde die sowohl feste als auch elastische Form des Donauwalzers richtungsweisend für das gesamte tänzerische Schaffen Grete Wiesenthals.“⁷⁴

2.2.4. Das Kostüm im Wiesenthal-Stil

Wiesenthal wählte ihre Kostüme nach Gefühls- und Musikaspekten aus. Das Kostüm als „[...] Echo der Bewegung [...]“⁷⁵ und Stimmungsvermittlung zwischen Tänzerin und Zuschauer hatte zur Aufgabe, die verschiedenen Tanzphasen zu begleiten und hervorzuheben und zur Illusionsförderung beizutragen.

⁷³ Brandenburg, Hans: Der moderne Tanz. München: Müller 1921, S. 69 f.

⁷⁴ Prenner: Grete Wiesenthal... (op. cit.), S. 143.

⁷⁵ Ebd., S. 145.

Auffallend bei den Wiesenthal-Kostümen waren die weiten Röcke, wodurch die weichen und fließenden Körperbewegungen weiter übertragen werden konnten. Zudem war der Rock eine eigene Raumfigur und stand mit den oftmals innovativen Designs auch für die Idee des Reformkleids.⁷⁶ Nicht zu vergessen ist jedoch, dass Grete Wiesenthal auch immer wieder in Hosenrollen tanzte und dann dementsprechend Hosen trug. So z.B. im „Rosenkavalier“⁷⁷ oder in der Titelrolle von „Der Taugenichts in Wien“.

Was die Tanzkleider anbelangte, arbeitete Wiesenthal eng mit der Wiener Werkstätte zusammen. Zu Beginn war vorwiegend Erwin Lang für ihre Kostümentwürfe zuständig, später oft Berthold Löffler, Eduard Josef Wimmer-Wisgrill, Lilith von Förster oder Erni Kniepert. Die Tänzerin tanzte gerne in Kleidern aus feinem Material, die Bewegungsfreiheit zuließen und mitschwangen. Die Körperlinien sollten sichtbar sein und die Kleider sollten durch ihre Schlichtheit nicht von dem eigentlichen Tanzereignis ablenken. Aus diesem Grund verzichtete Wiesenthal auch auf opulenten Schmuck und Frisuren – so trug sie ihr Haar entweder offen oder als Steck- und Flechtfrisuren.

Die künstlerische Wirksamkeit liegt in der Stilisierung bei Grete Wiesenthal. Diese Art von Kostüm ist am weitesten verbreitet. Die Vorbilder für die Gestaltung findet sie in der Dichtung wie der von Hugo von Hofmannsthal, in Kompositionen von Richard Strauss oder Gustav Mahler; [...].⁷⁸

Mit ihren Kostümwünschen bzw. -vorstellungen entsprach Wiesenthal den Ideen des modernen Tanzes. Das Kostüm sollte sich mit neuem Wert als dramaturgischer Bestandteil aus dem Gesamtwerk ableiten und zur Einheit von Beleuchtung, Raum und Musik beitragen.⁷⁹

Auch die Schuhe drückten eine Distanzierung vom Ballett aus. Die im Ballett üblichen Spitzenschuhe ließen keine natürlichen Bewegungen und auch keine Dynamik im Sinne des Wiesenthal-Stils und -Walzers zu. Stattdessen wurde und wird der Wiesenthal-Stil entweder in weichen Ballettschlappchen oder in den für ihre Schülerinnen entwickelten Wiesenthal-

⁷⁶ Vgl. Brandstetter: Grete Wiesenthals Walzer...In: Brandstetter / Oberzaucher-Schüller (Hrsg.): Mundart der Wiener Moderne... (op. cit.), S. 26.

⁷⁷ Vgl. Anhang; Abb. 19, S. 143.

⁷⁸ Schrode, Thomas: Kostüm und Maske im Ausdruckstanz. In: Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hrsg.): Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Wilhelmshaven: Noetzel 1992, S. 295 ff.

⁷⁹ Vgl. ebd., S. 294.

Sandalen getanzt. Diese bestehen aus Leder und Stoff, die Knöpfe aus Glas und Metall, der flache Absatz eignet sich perfekt für die typischen Dreh- und Schwungbewegungen.⁸⁰

2.2.5. Die Trennung Grete Wiesenthals von ihren Schwestern

1910 trennten sich die Schwestern Wiesenthal – Grete tanzte nun alleine weiter, Berta und Elsa blieben zusammen. 1912 eröffneten die beiden eine Tanzschule im Palais Modena, in der sie auch ihre Schwester Marta⁸¹ unterrichteten und diese aufgrund ihrer tänzerischen Begabung bald in ihre Choreografie integrierten. Elsa Wiesenthal trat 1929 das letzte Mal als Tänzerin auf. Berta Wiesenthal eröffnete in den 1920ern eine „Schule für künstlerischen Tanz“ in Wien.

Was war nun der Grund für die Trennung? Huber-Wiesenthal meint, dieser läge bei Erwin Lang, der gegen Else und Berta intrigierte und – sinngemäß – nur mehr von Grete Wiesenthal als „DER Wiesenthal“ sprach.⁸² Darüber hinaus meint er, dass die ersten Tanzabende der Schwestern vor allem vor Publikum stattfanden, das aus Grete Wiesenthals Umfeld stammte, und sich diese Personen vorwiegend für sie und ihre Karriere einsetzten.⁸³ Diesen Aussagen ist jedoch mit einer gewissen Skepsis zu begegnen, da Huber-Wiesenthals Erlebnisse mit den Schwestern Wiesenthal erst 1934 aufgezeichnet wurden – also die Gefahr einer gewissen Verfälschung durch (lückenhafte) Erinnerung besteht – und seine Ansichten natürlich auch subjektiv gefärbt und nicht als „nonplusultra“ zu lesen sind.

Elsa und Berta traten nach der Trennung unter anderem in Deutschland, England und Holland auf, sie spielten in „Sumurûn“ und inszenierten ihre Pantomime „Scherzo“. In Wien tanzten sie z.B. in der Urania und in der Volksoper. Darüber hinaus schufen sie einen ihrer bekanntesten Tänze, einen Tanz nach dem Walzer aus „Faust“ von Gounond. Außerdem versuchte sich Elsa nun als Schauspielerin. Brandenburg beurteilt in seinem Werk die Trennung der Schwester als Abstieg für Elsa und Berta:

Was heute Else und Berta, ohne Grete, zusammen machen, hat die Erwartungen nicht erfüllt, sondern es enttäuscht im ganzen. Im einzelnen ist gewiß manches sehr reizend, und Else scheint immer noch als eine Frau von viel Talent [...]. Aber vielleicht erfreut sie sich gerade der Mannigfaltigkeit ihrer schönen Gaben auf Kosten einer einheitlichen

⁸⁰ Vgl. Anhang: Abb. 2, S. 131.

⁸¹ Marta Wiesenthal wurde später Konzertgeigerin. Gertrud Wiesenthal unterrichtete ab 1914 an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien Klavier.

⁸² Vgl. Huber-Wiesenthal: Die Schwestern Wiesenthal... (op. cit.), S. 180 f.

⁸³ Vgl. ebd., S. 177.

Direktive, und vielleicht ist ihre menschliche Gutmütigkeit, die aus ihrer Treue gegen Berta spricht, identisch mit ihrem Mangel an bewußtem Künstlertum. Mir scheint, daß, wie Else jetzt von Berta, der, wie wir heute sehen können, wirklich talentlosen, unter sich herabgezogen wird, früher von Grete über sich hinausgehoben wurde. War also Gretes Genie der Spiritus rector der drei? Oder rührt unsere Enttäuschung durch die beiden daher, daß nur wir uns gewandelt haben? [...] Sind also auch die Wiesenthals schon historisch geworden [...]?⁸⁴

Nun stellt sich die Frage nach der Bedeutung der Trennung von den Schwestern für Grete Wiesenthal. In diesem Zusammenhang meint z.B. Prenner: „Elsa und Berta waren begabte Tänzerinnen, Grete hingegen trug die Anlagen zu einer genialen Künstlerin in sich.“⁸⁵

Grete Wiesenthal schien – und dies spricht Brandenburg in der obigen Stelle auch an – schon zu den Zeiten, als sie noch mit ihren Schwestern tanzte, diejenige gewesen zu sein, die die meiste Aufmerksamkeit bekam – auch in der Presse. Lag dies daran, dass sie die Älteste war? Lag es an ihrer äußeren Erscheinung, an ihrer sehr schlanken Figur⁸⁶? Stach sie in ihrem Tanz so heraus?

Tatsache ist, dass die Trennung ihrer Karriere nicht geschadet hat, Grete Wiesenthal in der Zeit ihrer Solo-Karriere sogar noch erfolgreicher wurde und auch „seriöse Häuser“ wie das Konzerthaus oder den Musikverein ihrem Tanz zugänglich machen konnte. Brandenburg beschreibt Grete Wiesenthal nach der Trennung als „[...] die Alte.“⁸⁷, meint damit also, dass sie ihr künstlerisches Ansehen nicht eingebüßt hat, sondern an ihre Erfolge anknüpfen konnte. Darüber hinaus stellt Brandenburg eine Prognose für das weitere tänzerische Wirken der Wiesenthal:

Populäres wird Grete Wiesenthal wohl niemals schaffen, vielleicht gelingt ihr noch Größeres, ob auch der Grad der Volkstümlichkeit in gewissem Sinne [...] ein Grad der Größe ist. Es drängt sie sicherlich zu neuen Werken, und zwar zu solchen, die sie nicht im Variété zeigen kann, Und wenn sie immer eine Neue ist, so wird sie immer die Alte bleiben.⁸⁸

Die nach der Trennung geschaffenen Tänze tanzte Grete Wiesenthal entweder alleine oder mit verschiedenen Partnern. Doch sie kreierte z.B. auch eine neue Fassung der „Frühlingsstimmen“, die früher immer Elsa getanzt hatte. Ihren Stil veränderte sie nach der

⁸⁴ Brandenburg, Hans: Der moderne Tanz. München: Müller 1921, S. 70.

⁸⁵ Prenner: Grete Wiesenthal...(op. cit.), S. 59.

⁸⁶ Um die Jahrhundertwende waren Tänzerinnen, z.B. Minna Rathner, i.A. nicht so schlank wie heutzutage. „Überschlankheit“ entsprach nicht dem damaligen Ideal.

⁸⁷ Brandenburg: Der moderne Tanz (op. cit.), S. 71.

⁸⁸ Ebd., S. 71.

Trennung nicht gravierend. Interessant erscheint in diesem Zusammenhang jedoch eine Aussage von Paul Zifferer in einem Artikel aus 1912, also zwei Jahre nach der Trennung:

Ein Verdienst Grete Wiesenthals ist es auch, daß sie es nicht verschmäht, sich beim Tanzen ihrer Beine zu bedienen, das schien nämlich in letzter Zeit ganz aus der Mode gekommen; [...]. Grete Wiesenthal nun hat ihnen wieder zu ihrem Recht verholfen, gleichwohl dürfen etwa die Hände keineswegs feiern, nur müssen sie sich mit der ihnen angemessenen Rolle begnügen; die Füße zeichnen die Hauptlinien des Tanzes, die Hände fügen schlanke Arabesken hinzu. Manchmal geschieht es, daß die Füße eine Bewegung beginnen und den Händen die Ausführung überlassen oder daß die Hände eine Bewegung leise andeuten, deren präzise Vollendung wiederum den Beinen zukommt.⁸⁹

Diese Ausführung Zifferers ist insofern spannend, als zu Beginn der Karriere der Schwestern Wiesenthal als freie Tänzerinnen gleichsam als Gegenbewegung zum Ballett, die Arme der zentrale Aspekt waren und nun viele verschiedene Bewegungen ausführen durften, den Beinen jedoch eine unbedeutendere Rolle zukam. Hier könnte sich also ein Hinweis auf eine Stilveränderung – möglicherweise auch indiziert durch die Trennung von Elsa und Berta – verbergen: im Laufe ihrer tänzerischen Entwicklung gestand Grete Wiesenthal den Beinen wieder mehr Bedeutung zu.

2.2.6. Grete Wiesenthal – ihre Bedeutung damals und heute

Wiesenthal tanzte in ihrer Anfangszeit in erster Linie in Varietés und Kabaretts, auf Privatveranstaltungen und Veranstaltungen im Kreis der Sezessionisten und der Wiener Moderne. Im Laufe der Zeit gelang es ihr jedoch, ihren Tanz auch anderswo in Wien zu verbreiten. So trat sie z.B. im Raimundtheater auf, im großen Konzerthausaal, im Musikverein und in den 1930ern sogar in der Hofburg und in der Staatsoper. Dies zeigt, wie anerkannt und bekannt sie und ihr Stil waren. Hinzu kamen diverse Tourneen und Gastspiele und erfolgreiche „Ausflüge“ in den Pantomimen- und den Stummfilmbereich. Die zeitgenössische Presse berichtete häufig über sie und ihre Auftritte, sowohl national als auch international.

Grete Wiesenthal war damals also eine berühmte Vertreterin des freien Tanzes, was auch dadurch honoriert wurde, dass sie als Abteilungsleiterin an die Akademie für Musik und Darstellende Kunst berufen wurde, für die Salzburger Festspiele choreografierte und ihr Stil auch lange in der Ballettausbildung der Staatsoper unterrichtet wurde bzw. heute noch wird.

⁸⁹ Zifferer: „Grete Wiesenthal“. In: Neue Freie Presse, 5.1.1912, S. 2.

Fiedler meint, dass vor allem in der ersten Zeit nach dem zweiten Weltkrieg, in der der moderne Tanz eine schwere Zeit in Wien hatte, der Wiesenthal-Stil eine Renaissance erlebte:

Schon unmittelbar nach dem Friedensschluß trat ihre aus der Meisterklasse der Akademie hervorgegangene Tanzgruppe wieder in Erscheinung, in Wien und in auswärtigen Gastspielen, die sie bis nach Nord- und Südamerika führten. 1946 gab es an der Wiener Volksoper eine Wiederaufführung des ‚Taugenichts‘ unter ihrer Leitung.⁹⁰

Doch wie ist die Situation heute? Ist Grete Wiesenthal nach wie vor den meisten Wienern ein Begriff? Hier muss die Antwort „Nein“ lauten. Es gibt auch einige Werke über modernen Tanz, in denen Wiesenthal nicht einmal erwähnt wird.⁹¹ Doch woher kommt ihre heutige Unbekanntheit?

Lasser spricht in seinem Werk über historische Tanzformen den Zusammenhang zwischen Tanz und Gesellschaft an:

Tanzkulturelle Strömungen sind ein ungetrübter Spiegel einer Gesellschaft. Sie geben ein Zeugnis über die Aufarbeitung von Freude, Trauer, Liebe oder Zorn innerhalb einer Gesellschaft und zeigen deren Haltung und Stellung zu Glaube, Kunst, Moral, Sitte und Brauch. Der Umgang mit dem Tanz zeigt aber auch, welcher Wert innerhalb einer Gesellschaft oder Kultur der musischen Komponente als Erziehungs- und Lebensinhalt beigemessen wurde und wird.⁹²

Hier ist möglicherweise eine Antwort auf die oben gestellte Frage zu finden. Grete Wiesenthal entwickelte ihren Stil in einer künstlerischen, kulturellen und politischen Umbruchszeit, die offen für Neues war. Sie wirkte im Umfeld der Sezessionisten und der Wiener Werkstätte, umgeben von der kulturellen und künstlerischen Forderung eines Gesamtkunstwerkes, bei dem vor ihrem Wirken das Tanzelement noch fehlte. Im modernen Tanz herrschte Aufbruchsstimmung, es existierte eine Vielfalt von Stilen und Ansätzen, innerhalb der der Wiesenthal-Stil etwas Außergewöhnliches darstellte. Diese Atmosphäre ging vor allem nach dem zweiten Weltkrieg verloren. Darüber hinaus existierte das Jugendstil-Umfeld, das für die Entwicklung des Wiesenthal-Stils so wichtig gewesen war, nicht mehr. Grete Wiesenthal hatte zwar eine Technik geschaffen, die sie an ihre Schülerinnen weitergeben konnte, doch die

⁹⁰ Fiedler, Leonhard: Aus dem Leben einer Tänzerin. In: Fiedler / Lang (Hrsg.): Grete Wiesenthal... (op. cit.), S. 51.

⁹¹ Vgl. z.B. Huschka: Moderner Tanz... (op. cit.).

⁹² Lasser: Historische Aspekte der Tänze und Tanzformen (op. cit.), S. 1 f.

Zeit war nun eine andere. „[...] Wiesenthals Stil paßte nicht mehr in die nüchterne Zeit, ihre Gruppe hörte Mitte der fünfziger Jahre zu existieren auf.“⁹³

Wien zu Beginn des 20. Jahrhunderts war stolz auf seine „Walzerkönigin“, die die damalige Wiener-Mentalität in Tanzform gebracht hatte.

Ihre Leistung liegt unbestritten in der Kreation eines typisch österreichischen, ja wienerischen Tanzstils, charakterisiert durch seine charmante Gefälligkeit, herzliche Üppigkeit der runden, oft sehr temperamentvollen und stürmischen Akzente. [...] In ihren Soli und Ensembletänzen wirft sie keine schwierigen thematischen Probleme auf. Gefühlsinterpretationen, Beziehungen zweier zueinander zu melodischer Musik sind Inhalt genug.⁹⁴

Fiedler sieht die Sache ähnlich:

Die Wiener erkannten sich selbst in Grete Wiesenenthal wieder, ihre eng mit der Musik verwachsenen Gefühle wurden ihnen plötzlich in der Person dieser Tänzerin sichtbar gemacht. Und die Zuschauer und Zuhörer in aller Welt spürten wohl, daß hier eine Musik, die ihnen fremd war und zugleich bekannt, eine neue Dimension erlangt hatte.⁹⁵

Paul Zifferer setzt Grete Wiesenenthal in diesem Zusammenhang in Kontrast zu anderen Tänzerinnen und führt aus, weshalb Grete Wiesenenthal bei den zeitgenössischen Interessierten so anerkannt war:

Und wollte man ihr Wesen mit dem anderer Tänzerinnen vergleichen, so müßte man etwa wieder sagen: die Ruth St. Denis ist unnahbar, die Pawlowa vornehm, für die Grete Wiesenenthal aber würde nur eine schlichte Wiener Bezeichnung als höchstes Lob taugen; man müßte sagen: sie ist lieb. Oder besser: Man muß sie lieb haben!⁹⁶

Der einzigartige und innovative Stil, den Wiesenenthal bot, gekoppelt mit der damals vorherrschenden Stimmung, scheint also einer der Ursachen für ihre damalige Popularität zu sein, aber zugleich auch für die sinkende Bekanntheit in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Ein weiterer Grund ist eventuell in Grete Wiententhals Persönlichkeit als Mensch und nicht nur als Tänzerin selbst zu sehen. Grete Wiesenenthal muss eine faszinierende Persönlichkeit

⁹³ Schüller, Gunhild: Der Tanz in Wien im 20. Jahrhundert. In: Mayerhöfer, Josef (Hrsg.): Tanz 20. Jahrhundert in Wien. Ausstellungskatalog. Wien: Österreichisches Theatermuseum 1979. (= Biblos-Schriften; 109), S. 40.

⁹⁴ Amort, Andrea: Ausdruckstanz in Österreich bis 1938. In: Oberzaucher-Schüller (Hrsg.): Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Wilhelmshaven: Noetzel 1992, S. 387.

⁹⁵ Fiedler / Lang (Hrsg.): Grete Wiesenenthal... (op. cit.), S. 11.

⁹⁶ Zifferer: „Grete Wiesenenthal“. In: Neue Freie Presse, 5.1.1912, S. 3.

gewesen sein, die ihre Ideale und Ideen mit Überzeugung vertrat – dies ist sowohl an ihrer Entscheidung für den freien Tanz und gegen eine Ballettkarriere, als auch an ihrem sozialen Engagement erkennbar. So meint auch Oberzaucher-Schüller:

[...] auch die Privatperson Wiesenthal fasste sich als Rollenträgerin auf, die sich nicht nur als eigenständige Künstlerin präsentierte, sondern auch als Mitglied eines Wiener Künstlerkreises, der in dieser Zeit geschmacklich den Tod angab.⁹⁷

Mit ihrem Tod ging damit vielleicht eine wichtige Komponente der Popularität ihres Stils verloren. So stellt auch Prenner in diesem Zusammenhang fest: „[...] das künstlerische Schaffen Grete Wiesenthals stellt eine in sich abgeschlossene Epoche der Tanzkunst dar.“⁹⁸

Doch Grete Wiesenthal und ihr Stil gerieten nicht völlig in Vergessenheit, zumindest nicht in Kenner- und Expertenkreisen. So wird heute der Wiesenthal-Stil als eines der Fächer der Ballettausbildung an der Wiener Staatsoper unterrichtet – seit 1985 ist Hedi Richter zuständig für das Fach „Walzertechnik nach Grete Wiesenthal“. Der Walzer-Stil beeinflusste auch immer wieder diverse Ballettchoreografien, so finden sich z.B. Wiesenthal-Elemente in den Walzer-Choreografien der beiden Choreografen Dia Luca oder Gerhard Senft für die Wiener Volksoper.⁹⁹ 1986 fand eine große Ausstellung im Historischen Museum der Stadt Wien über Grete Wiesenthal statt. Die Ausstellung über das „Kabarett Fledermaus“, die 2007 / 2008 im Österreichischen Theatermuseum gezeigt wurde, widmete ihr auch einen Teil des Ausstellungsraumes. Darüber hinaus wurden im Zuge des Tanzfestivals „Berührungen. Tanz vor 1938 – Tanz von heute“ 2008 im Wiener Odeon-Theater Wiesenthal-Tänze bzw. „Das fremde Mädchen“ aufgeführt; im Umfeld wurde diese Aufführung von einem Vortrag der Wiesenthal-Forscherin Dr. Oberzaucher-Schüller begleitet.

Obwohl es keinen vollständigen künstlerischen Nachlass und keinen überlieferten Lehrplan gibt und obwohl ein Stil-Unterschied zwischen den Tänzerinnen, die noch von Wiesenthal selbst unterrichtet wurden, und denen, bei denen dies nicht der Fall ist, erkennbar ist, existiert heute wieder eine beginnende lebendige Auseinandersetzung mit dem Wiesenthal-Stil. Zudem existieren immer wieder verschiedene Projekte, die sich mit Grete

⁹⁷ Oberzaucher-Schüller, Gunhild: Photodokumente als Herausforderung für die Tanzforschung. In: Brandstetter / Oberzaucher-Schüller (Hrsg.): Mundart der Wiener Moderne... (op. cit.), S. 255.

⁹⁸ Prenner: Grete Wiesenthal... (op. cit.), S. 98.

⁹⁹ Vgl. Cohen, Selma Jeanne: International Encyclopedia of Dance. A project of Dance Perspectives Foundation, Inc. Volume 6. New York u. Oxford: Oxford University Press 1998, S. 388.

Wiesenthal beschäftigen und ihren Tanz dadurch am Leben zu erhalten versuchen, so z.B. die „Wiesenthal Projektgruppe“ in Deutschland, die von Susanne Mundorf geleitet wird.¹⁰⁰

Es wird hier also ersichtlich, dass Grete Wiesenthal nach einer Phase der größeren Unbekanntheit zunehmend wieder bekannter wird bzw. eine Art „Revival“ ihrer Tanzkunst sich seinen Weg zu bahnen scheint – zumindest im Kreis von Tanzexperten und tanzinteressiertem Publikum.

¹⁰⁰ Vgl. Wiesenthal-Projektgruppe. <wiesenthal-projektgruppe.de>. Zugriff am: 27.6.2009.

3. Cabaret / Kabarett und Variété in Wien um 1900

3.1. Begriffsdefinitionen

3.1.1. Variété

In Bezug auf den Variété-Begriff scheint eine Menge an verschiedenen Definitionen in der Literatur auf, deren wichtigsten hier nun angerissen werden sollen, um die grundlegenden Merkmale des Variétés herauszuarbeiten. Zu Beginn sei noch erwähnt, dass der Begriff aus dem Französischen stammt, wo „la variété“ soviel wie „Vermischtes, Allerlei“ heißt. Hier existieren verschiedene Schreibweisen – in der vorliegenden Arbeit wird jedoch einheitlich die Schreibweise „Variété“ verwendet.

Braunecks „Theaterlexikon I“ geht ebenso wie der „Brockhaus“¹⁰¹ von zwei Ansätzen aus: einerseits wird unter Variété eine Unterhaltungstheaterform verstanden, für die eine lose Aneinanderreihung von Sprech-, Musik- und Tanznummern charakteristisch ist. Diese werden durch Akrobatik, Dressur und vor allem durch einen Conférencier¹⁰² verbunden. Andererseits bezieht sich dieser Begriff hier auch auf die Gebäudeart, in der solche Darbietungen gezeigt werden. Die Unterhaltung eines Massenpublikums – insbesondere die Bourgeoisie wollte damals unterhalten werden – und die Betonung des Variétés als ein synthetisches Genre werden ebenfalls als Kennzeichen angeführt.¹⁰³

Ernst Günther bietet eine Definition des Variétébegriffes, die vor allem die Verbindung mit der Gastronomie in den Mittelpunkt stellt und davon ausgehend auch kurz die weiteren Entwicklungen beleuchtet:

Variété ist die Grundform bühnengebundener Unterhaltungskunst in Verbindung mit gastronomischer Konsumtion [...]. Mit seiner Kultivierung wurde das Variété aus den Kneipen herausgelöst und auf die Bühne spezieller Theater gestellt, die zunächst den gastronomischen Aspekt, ebenso kultiviert, beibehielten. Infolge ökonomischer Wirkungen verdrängte die (höhere) Platzkapazität in den großen Häusern in vielen Fällen die Gastronomie. Die Entwicklungslinie führt weiter über das Reisevariété (auch Tourneeariété genannt) bis zur aufwendigen, veräußerlichten Show, blieb jedoch stets an die Bühne gebunden. Aus dem Versuch, sich auf möglichst viele Bedürfnisstrukturen

¹⁰¹ Vgl. Brockhaus. Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden. Neunzehnte, völlig neu bearbeitete Auflage, Bd. 23. Mannheim: Brockhaus 1994, S. 65.

¹⁰² Manchmal auch Conferencier geschrieben. Es gab aber vereinzelt auch weibliche Conférenciers – diese wurden „Conférencières“ geschrieben.

¹⁰³ Vgl. Brauneck, Manfred / Schneilin, Gérard: Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007, S. 1155.

einzustellen, erwuchs die zweite Entwicklungslinie, die den gastronomischen Gesichtspunkten folgte, auch unter Verzicht auf Bühne und selbst Podium, was die kleinere Form (wieder) hervorbrachte, das Tanzkabarett (das besser Tanzvarieté heißen sollte) und den Nightclub, der sich allerdings unter dem Einfluß spätbürgerlichen Kunstverfalls zeitweise sehr einseitig (und eindeutig) orientierte und damit aus der Reihe der Varietés ausscherte.¹⁰⁴

Der Variétébegriff und die Erscheinung des Varietés als solche wurde im 19. Jahrhundert von schichtspezifischen und lokalhistorischen Aspekten bestimmt, woraus lokale Schwerpunkte – z.B. das operettenhafte Element als Wiener Beitrag – resultierten. Dennoch waren einige Gemeinsamkeiten vorhanden: Kürze und Unverwechselbarkeit, Programmvielfalt und Mosaik-Ähnlichkeit, die das schnelle Tempo zur Folge hatten, in dem die Attraktionen und Darbietungen wechselten und aufeinander folgen mussten.¹⁰⁵ Das Programm des Varietés ist eine Abfolge verschiedenster Nummern mit durchdachter Dramaturgie – in diesem Zusammenhang schreibt auch Ernst Günther: „[...] Variété sei eine Nummernfolge artistischer Darbietungen, die lediglich aufgelockert werde durch Sänger, Tänzer, Musiker, gebunden an einen vierzehntäglichen oder zumindest monatlichen Programmwechsel.“¹⁰⁶ Das Variétéprogramm ist geprägt von der Darstellung verschiedener Körper, seien es die menschlichen Körper der Artisten, Akrobaten und Girls-Ensembles, die animalischen der exotischen Tiere oder die technischen und mechanischen Körper, damals in Form von Röntgen- oder Filmapparaten. Die beiden letztgenannten – die animalischen und die technischen Körper – wurden im Übrigen in Kabaretts um 1900 nicht gezeigt.

Günther geht davon aus, dass die Erscheinung und Unterhaltung des Varietés auf sieben Säulen beruht: auf dem Conférencier – wobei es hier verschiedene Arten gab¹⁰⁷ –, den Girls, Musik und Gesang, Komikern, Zauberkünstlern, Akrobaten und der Dressur.¹⁰⁸ Außerdem unterscheidet Günther Nummernvarieté, Revue, Variétéspiel und Tanzkabarett als Aufgliederungen des Varietés, das für ihn eine eigenständige Kunstform darstellt.¹⁰⁹

Dem Zuschauer sollen immer wieder Novitäten geboten werden mit dem Ziel, seine Aufmerksamkeit aufrechtzuerhalten. Rauchen, Essen und Trinken waren während der Vorfüh-

¹⁰⁴ Günther, Ernst: Geschichte des Varietés. Berlin: Henschel 1978, S. 14.

¹⁰⁵ Vgl. Balk, Claudia: Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne. In: Ochaim, Brygida / Balk, Claudia: Variété-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne. Frankfurt a.M. und Basel: Stroemfeldt 1998, S. 11.

¹⁰⁶ Günther: Geschichte des Varietés... (op. cit.), S. 109 f.

¹⁰⁷ Z.B. Doppelconférencen, Conférence als Ansage, als schöpferische Tätigkeit, als Sprechakt, mit der Zeit auch als Nummer selbst, literarisch, kabarettistisch etc.

¹⁰⁸ Vgl. Günther: Geschichte des Varietés... (op. cit.), S. 283 ff.

¹⁰⁹ Vgl. ebd., S. 14.

rungen erlaubt, daher war das Programm auf der Bühne auch immer mit einem „Gastronomieprogramm“ gekoppelt. Ein Resultat dieser Verbindung ist die Bezeichnung „Verzehr-Theater“ oder „Rauch-Theater“ für das Varieté des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Die Tatsache, dass jederzeit konsumiert werden konnte, führte dazu, dass das Varieté auch oft als „prostituierter Kunst“ angesehen wurde. Später gab es jedoch zum Teil Varietés ohne Gastronomie, um mehr Platz für Zuschauer zu haben, andere Varietés hingegen betonten den Gastronomieaspekt noch mehr; so z.B. Tanzkabaretts. Ziel war aber immer die Unterhaltung des Publikums und nicht die Vermittlung geistiger Inhalte. Außerdem diente das Varieté auch der Kommunikation. So meint Jansen, dass die Kommunikation des Publikums im Varieté dadurch gefördert wurde, dass der Zuschauerraum während der Vorführungen hell erleuchtet blieb und dadurch keine Konzentrierung auf die Bühne erfolgte. Durch die Elektrifizierung wurde es üblich, den Zuschauerraum abzudunkeln und somit verlor das Varieté zunehmend seine Kommunikationsfunktion.¹¹⁰ Marinetti meint außerdem, dass das Varieté für die Kommunikation auch deshalb von Bedeutung ist, weil es die menschlichen Raum- und Zeitvorstellungen durch gewisse Darbietungen in Frage stellt.¹¹¹

Manchmal wurde übrigens auch der Begriff „Tingel-Tangel“ verwendet. Budzinski versteht diesen Begriff als eine Berliner Bezeichnung um 1870 für Singspielhallen¹¹² minderen Ranges bzw. „[...] Bezeichnung für ein Varieté mit kleinbürgerlichem oder proletarischem Publikum, wo den Coupletsängerinnen für ihre zweideutigen Gesangsvorträge Bier spendiert wurde.“¹¹³ Jansen führt mehrere Ansätze zur Definition dieser Erscheinung an. So spricht er z.B. davon, dass der Begriff zum Teil zur Beschreibung einer bestimmten Bühnenbetriebssparte oder eines Unterhaltungskulturbereiches diene. Doch im Laufe der Jahrzehnte¹¹⁴ – nicht von Anfang an – erhielt der Begriff einen negativen Beigeschmack und wurde oft abwertend verwendet.¹¹⁵ So verlangten Varietés häufig eine deutliche Abgrenzung ihrer Erscheinung zum „Tingel-Tangel“ und auch Jansen erwähnt eine Definition, die eine

¹¹⁰ Vgl. Jansen: Wolfgang: Das Varieté. Eine glanzvolle Geschichte einer unterhaltenden Kunst. Berlin: Edition Hentrich 1990. (= Beiträge zu Theater, Film und Fernsehen aus dem Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin; 5), S. 187.

¹¹¹ Vgl. Marinetti, Filippo Tommaso: Das Varieté (1913). In: Brauneck, Manfred: Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2001, S. 89.

¹¹² Diese Erscheinung, einem Varieté ähnlich, entstand Mitte bis Ende des 19. Jahrhunderts vor allem in Wien. Singspielhallen boten dem Publikum, das vorwiegend aus der sozialen Unterschicht stammte, gemischtes Programm, wobei Gesangs-, Tanz- und Schauspielnummern im Mittelpunkt standen.

¹¹³ Budzinski, Klaus: Das Kabarett. 100 Jahre literarische Zeitkritik – gesprochen – gesungen – gespielt. Düsseldorf: ECON 1985, S. 248.

¹¹⁴ Vor allem ab den 1870ern.

¹¹⁵ Vgl. Jansen: Das Varieté... (op. cit.), S. 55.

eher abwertende Haltung vor allem des Bürgertums in Bezug auf das „Tingel-Tangel“ anspricht:

Ein ausschließlich weibliches Bühnenpersonal, das Gesangsnummern vortrug und die Gäste durch Freundlichkeiten zum Trinken animierte, bildete danach das wesentlichste Kennzeichen bei der Einstufung, ob eine Spielstätte als Varieté oder als Tingeltangel anzusehen war.¹¹⁶

Was die Herkunft des Varietés im europäischen Raum allgemein gesehen anbelangt, scheint unklar, ob die Ursprünge in England oder in Frankreich liegen. Als Ur-Wurzeln werden einerseits die französischen „Cafés chantants“ – Kaffeehäuser für Kleinbürger und Proletarier mit kleiner Bühne, auf denen Gesangsdarbietungen insbesondere in Form volkstümlicher Couplets dargebracht werden konnten – und deren Nachfolger, die „Cafés-concerts“, angegeben. Die Cafés-concerts bauten dann die Programme aus und boten Artisten aller Genres Aufführungsmöglichkeiten.

Sie waren weder Konzertsäle noch Kaffeehäuser, sondern boten in langgestreckten Sälen mit hoher Bühne über die üblichen komischen und Gesangsnummern hinaus eine üppige Ausstattung und Kostümierung.¹¹⁷

Andererseits scheinen auch die englischen „Pub- and Saloon-theatres“ und die „Music-halls“, die Mitte des 19. Jahrhunderts auftauchten, Vorläufer des Varietés gewesen zu sein.

Unklar ist, wer den Variété-Begriff erstmals im deutschsprachigen Raum verwendet hat¹¹⁸ und wo genau die Ursprünge des Varietés im deutschsprachigen Raum zu suchen sind.

Hier dürften die Vorläufer in den Singspielhallen und ihren Volkssängern zu finden sein, die sich dann unter Einbeziehen artistischer Darbietungen zum „Spezialitätentheater“ entwickelt haben. Günther sieht genau diese Spezialitätentheater mit ihren Akrobatik- und Magieelementen und die „Polkakneipen“ als Wurzeln des Varietés an und meint hierzu: „Am Anfang der nationalen Entwicklung standen Cafés, Weinlokale, Vergnügungsgärten mit Stehgeigern, Jodlern und Trachtentänzern, die besser als deren Vorläufer anzusehen sind.“¹¹⁹

¹¹⁶ Ebd., S. 61.

¹¹⁷ Budzinski: Das Kabarett... (op. cit.), S. 49.

¹¹⁸ Die erste richtige Variétéveranstaltung in Deutschland fand 1860 statt, ab den 1870ern wird die Bezeichnung „Variété“ im deutschsprachigen Raum üblich – er setzte sich schon in dieser Zeit gegenüber Bezeichnungen wie „Café chantant“ oder „Singspielhalle“ durch, jedoch erst in den 1890ern mit der zunehmenden Dekoration, der Ausstattung und der Zunahme der Programmdauer gegenüber der Bezeichnung „Spezialitätentheater“.

¹¹⁹ Günther: Geschichte des Varietés... (op. cit.), S. 112.

In Wien, davon geht er aus, entstand das Varieté Mitte des 19. Jahrhundert in Ballsälen bzw. Ballhäusern; er beschreibt Ballhäuser als „[...] Varieté, Redoute, Schlemmerlokal und Panoptikum in einem.“¹²⁰

Eberstaller sieht den Beginn der Varietés in kleinen Spelunken und Kneipen, in denen Lieder, Zaubertricks, und Artistik zum Besten gegeben wurden, deren Programm dann mit Elementen aus Zirkus, Jahrmarkt und Theater erweitert wurde. Als höchste Ausformung betrachtet er die Singspielhallen um 1900.¹²¹ Eberstaller spricht auch die Verwendung der Bezeichnung „Varieté“ an:

Als man dann im wesentlichen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts dazu überging, Bühnen zu bauen, die der weitgehenden Entfaltung der verschiedenen artistischen Genres Raum boten, bürgerte sich der Name Varieté mehr und mehr ein.¹²²

Wolfgang Jansen geht in seinem Ansatz in Bezug auf die Entstehung des Varietés im deutschsprachigen Raum davon aus, dass das Varieté mit der Schaffung von speziellen Spielstätten in Zusammenhang mit Kneipiers und Gaststättenbesitzern begann und nicht primär mit der Sesshaft-Werdung fahrender Jahrmarktschausteller in Verbindung stand.¹²³

Zusammenfassend ist also deutlich erkennbar, dass die Vielfalt der angeblichen Wurzeln des Varietés auf eine Vielfalt von Ansichten und Definitionsversuchen trifft.

Das Varieté erlebte seine Blütezeit um die Jahrhundertwende und Anfang des 20. Jahrhunderts, fand dann jedoch im Kino und in den aufkommenden Striptease-Bars zu starke Konkurrenten um seinen „Abstieg“ verhindern zu können. Es fand eine Änderung des generellen Unterhaltungsprogramms statt. In diesem Sinne kam, wie Jansen erklärt, in den 1920ern die Konkurrenz durch die Kabaretts hinzu als

[...] luxuriöser und intimer Rahmen für die Programme. Sie eröffneten ihre Spielbetriebe erst dann, wenn die Theater- und Varietévorstellungen zu Ende gingen (gegen elf Uhr) und schlossen erst wieder gegen Morgen. Das räumliche Ambiente war exquisit, die Eintrittspreise lagen hoch, und das Standardgetränk bestand in Sekt.¹²⁴

Somit wanderten die „besseren Kreise“, die Zeit und Geld hatten – Großbürgertum und Adel – vom Varieté weg zum Kabarett, dessen Programme als moderner und nobler galten.

¹²⁰ Ebd., S. 112.

¹²¹ Eberstaller, Gerhard: Zirkus und Varieté in Wien. Wien und München: Jugend und Volk 1974, S. 45 ff.

¹²² Ebd., S. 44.

¹²³ Jansen: Das Varieté... (op. cit.), S. 9 – 36.

¹²⁴ Ebd., S. 166.

Das Publikum hatte sich verändert, es gab kein typisches „Variété-Publikum“ mehr – und ohne Publikum kein Geschäft.

Seit den 1960ern und 1970ern findet vor allem in Deutschland eine Art „Revival“ des Varietés statt, das Variété wurde wiederbelebt in einer ironischeren und frecheren Ausprägung. „Dem Aufbruch des ‚Freien Theaters‘ aus geschlossenen Spielstätten in den sechziger und siebziger Jahren folgten nun neue Variété-Eröffnungen.“¹²⁵ Seit Ende des 20. Jahrhunderts in erster Linie in Deutschland immer wieder neue Varietés gegründet.

3.1.2. Cabaret bzw. Kabarett

Der Begriff „Cabaret“ bzw. „Kabarett“ wird in der Literatur in beiden Schreibweisen häufig verwendet, ohne zu definieren, wovon dabei genau die Rede ist. Daher soll zunächst der Versuch einer Definition, die dann die Basis weiterer Ausführungen bilden soll, und anschließend eine Unterscheidung zwischen „Kabarett“ und „Cabaret“ erfolgen. Im Folgenden wird der Einheitlichkeit halber, Eigennamen wie „Cabaret Fledermaus“ ausgenommen, die heute für die entsprechende Kunstgattung gängige Schreibweise „Kabarett“ verwendet.

Der „Brockhaus“ liefert eine brauchbare Definition und beschreibt Kabarett als Kunstform,

[...] die v.a. mit Texten, Liedern oder Sketchen in humoristisch-satir[ischer, V.H.]. Weise polit[ische, V.H.]. und gesellschaftl[iche, V.H.]. Zustände glossiert, parodiert und reflektiert. K[abarett] als Mischform der darstellenden Kunst vereint Elemente des Theaters (Szene, Monolog, Dialog, Einakter), der Literatur (Lyrik, Prosa) und der Musik (Chanson, Song, Couplet, Ballade, Bänkelsong). Charakteristisch für das K[abarett, V.H.]. ist die Bevorzugung der ‚kleinen Formen‘ (Pantomime, Sketch, Singspiel, Ausdruckstanz u.a.) und ihre Darbietung in einem [...] Nummernprogramm.¹²⁶

Braunecks „Theaterlexikon I“ liefert eine ähnliche Definition des Begriffes wie der „Brockhaus“, beschreibt aber zusätzlich noch als wesentliche Merkmale eine kleine Bühne und die Tatsache, dass das Kabarett eine Unterhaltungsform ist.¹²⁷

¹²⁵ Budzinski, Klaus / Hippen, Reinhard (Hrsg.): Metzler-Kabarett-Lexikon. Stuttgart und Weimar: Metzler 1996, S. 410.

¹²⁶ Brockhaus. Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden. Neunzehnte völlig überarbeitete Auflage, Bd. 11. Mannheim: Brockhaus 1990, S. 308.

¹²⁷ Vgl. Brauneck / Schneilin (Hrsg.): Theaterlexikon I... (op ci.t), S. 516.

Gebündelt werden in den Kabarett-Programmen „[...] die dem Theater entlehnten Formen der Szene, des Einakters, des Dialog und des Monologs mit den von der Literatur entstammenden Kategorien Lied, Song, Chanson und Couplet.“¹²⁸ Im Vergleich zum Varieté konzentriert sich das Kabarett nicht so stark auf Tanz und Artistik, sondern hat

[...] die Form des bunten Allerleis übernommen und sie mit einer teils literarisch, teils dramatisch, teils poetisch, teils tänzerisch ausgedrückten ‚Aussage‘ aufgefüllt, die sich kritisch mit Zeiterscheinungen und deren Exponenten im öffentlichen Leben auseinandersetzt.¹²⁹

Dabei spielt der Faktor der Zeitkritik immer wieder eine wichtige Rolle. Die Kritik erfolgt in gesprochener, getanzter, gesungener oder gespielter Form, in diesem Sinne nennen Budzinski und Hippen das Kabarett auch „[...] Gesamt(klein)kunstwerk [...]“.“¹³⁰

Darüber hinaus unterscheidet Budzinski mehrere Formen von Kabarett: das artistische, das literarische, das politisch-literarische und das politisch-satirische Kabarett. Das artistische Kabarett konzentriert sich in erster Linie auf den Publikumstanz und Gesangsdarbietungen. Das literarische Kabarett will geistvoll und unverbindlich unterhalten und setzt sich aus Einaktern, Musikparodien, Tänzen, Parodien auf literarische Werke und Ähnlichem zusammen. Die in dieser Arbeit behandelten Kabaretts „Fledermaus“ und „Chat Noir“ fallen in diese Kategorie. Das politisch-literarische Kabarett nimmt politisch Stellung und das politisch-satirische Kabarett dient einer aggressiven Zeitkritik – es hatte vor allem in der unmittelbaren Zeit nach dem zweiten Weltkrieg seine Blütezeit.¹³¹ In dem Umfeld dieser Arten von Kabarett findet sich auch die Kabarettrevue nach dem ersten Weltkrieg. Hier wurde vor einem größeren Publikumskreis ein durchgängiges Thema oder ein bestimmter Schauplatz gewählt und damit zu assoziierende Themen behandelt.¹³²

Außerdem existierte auch das sogenannte „Tanzkabarett“, das Günther jedoch als eine Form des Varietés bezeichnet.¹³³

Werner Finck macht im Gegensatz zu Budzinski nur eine Unterscheidung zwischen den Familien-Kabaretts, in denen es weniger um Politik und Literatur als vielmehr um

¹²⁸ Budzinski: Das Kabarett... (op. cit.), S. 119.

¹²⁹ Ebd., S. 119.

¹³⁰ Budzinski / Hippen: Vorwort. In: Budzinski / Hippen (Hrsg.): Metzler-Kabarett-Lexikon... (op. cit.), o.S.

¹³¹ Vgl. Budzinski: Das Kabarett... (op. cit.), S. 120 f. Vgl. auch: Brockhaus, Bd. 11... (op. cit.), S. 308.

¹³² Vgl. Budzinski: Das Kabarett... (op. cit.), S. 123.

¹³³ Vgl. Günther: Geschichte des Varietés... (op. cit.), S. 14.

„Herrenabend-Themen“ ging, und dem literarisch-politischen Kabarett mit vorwiegendlinkspolitischem Einschlag.¹³⁴

Im Zusammenhang mit Kabarett taucht immer wieder die Bezeichnung „Kleinkunst“ auf, die auch Peter Altenberg¹³⁵ verwendet: „Kabarett – Kleinkunsttheater, die Kunst, im Kleinen so zu wirken, wie sonst die ganz großen Dinge im Theater.“¹³⁶ Rudolf Weys zählt folgendes dazu: „Banalität und Literatur, Blödelwitze und geistigen Anspruch, Bänkellieder, Chanson und Couplet, [...] Walzer und Jazz, [...] Nobelrevue und literarische Werkstatt [...]“.¹³⁷ Altenberg sieht das Kabarett also als eine Art verkleinertes Theater, Finck hingegen verwendet den Begriff als Sammelbecken für alles, was weder ins Theater noch auf die Operettenbühne passt. Darüber hinaus betont er den Aspekt der Zeitkritik und die Herausforderung, der sich eine Einzelpersonlichkeit in Bezug auf das Publikum und dessen Reaktion im Rahmen des Kabarett stellt.¹³⁸

Auffallend ist, dass in der Literatur sowohl die Schreibweisen „Kabarett“ als auch „Cabaret“ verwendet werden und zwar meist ohne diese beiden Begriffe näher zu erklären und deren Inhalte zu erläutern. Es finden sich jedoch bei Brauneck und Weys Angaben zu einer Unterscheidung der beiden Formen hinsichtlich ihrer Programmschwerpunkte. Brauneck meint:

Während man heute unter ‚Cabaret‘ eher die literarisch bestimmte Unterhaltungsform versteht, wird ‚K.[abarett, V.H.]‘ als Bezeichnung für die politisch-satirische Form benutzt, hat sich im d[eu, V.H.]t[sch, V.H.]-sprachigen Raum aber auch als Gattungsbezeichnung durchgesetzt.¹³⁹

Weys bestätigt diese Differenzierung in seinem Buch. Er vertritt die Meinung, dass laut Duden die Schreibweise „Kabarett“ die richtige wäre, man aber auch „Cabaret“ schreiben könnte, wenn man auf die französischen Wurzel dieser Form hinweisen will.¹⁴⁰ Hier ist jedoch hinzuzufügen, dass in Frankreich das Wort „Cabaret“ für Kneipen verwendet wurde und erst das „Cabaret artistique“ eine Gaststätte mit Kleinkunstdarbietungen war.

¹³⁴ Vgl. Finck, Werner: Cabaret oder Kabarett – das ist hier die Frage. In: Appignanesi, Lisa: Das Kabarett. Mit einem Vorwort von Werner Finck. Stuttgart: Belser 1976, S. 6.

¹³⁵ 1859 – 1919. Peter Altenberg (eigentl. Richard Engländer) war ein Wiener Schriftsteller / Kaffeehausliterat, Bohemien, Theater- und Kabarettkritiker, der auch im „Cabaret Fledermaus“ mitarbeitete.

¹³⁶ Peter Altenberg zitiert nach: Weys, Rudolf: Cabaret und Kabarett in Wien. Wien: Jugend und Volk 1970, S. 7.

¹³⁷ Weys: Cabaret und Kabarett in Wien... (op. cit.), S. 7.

¹³⁸ Vgl. Werner Finck zitiert nach: Weys...Cabaret und Kabarett in Wien... (op. cit.). S. 7.

¹³⁹ Brauneck / Schneilin (Hrsg.): Theaterlexikon I... (op. cit.), S. 516 f.

¹⁴⁰ Vgl. Weys: Cabaret und Kabarett in Wien... (op. cit.), S.7.

Friedrich Torberg unterscheidet – allerdings erst 1957 – Cabaret und Kabarett nach ihrem Inhalt:

Wer sich den beiden Schreibweisen mit etwas Sprach- und Sachgefühl nähert, wird merken, daß sie nicht nur äußerlich, sondern auch in ihren Inhalten voneinander abweichen, fast als wären es zwei verschiedene Kunstgattungen oder zumindest zwei verschiedene Arten der gleichen Gattung, wie etwa die Komödie und der Schwank. Womit schon angedeutet ist, daß innerhalb dieses zweifellos willkürlichen Wertungssystems das Cabaret die höhere, literarisch anspruchsvollere Form darstellt, das Kabarett hingegen die handfeste Unterhaltung. Jenes leitet sich in seinen Gipfeln vom Montmartre her, dieses strebt in seinen Niederungen zur Reeperbahn hin. Was jenem die politische Anspielung, ist diesem die erotische: im Cabaret klatscht man in die Hände, im Kabarett klatscht man sich auf die Schenkel. Eine Zeitlang, in den Zwanziger- und Dreißigerjahren, war die Diskrepanz so groß, daß das Cabaret, um Mißverständnisse vorzubeugen, als ‚Kleinkunst‘ zu firmieren begann.¹⁴¹

Budzinski meint in diesem Zusammenhang 1985 auch, dass sich die Bezeichnung „Cabaret“ vor allem in Deutschland gehalten hat, jedoch in einer anderen Bedeutung als in der eines „Cabaret artistique“:

[...] im Ursprungsland Frankreich ist der Begriff längst durch ‚Les Chansonniers‘ ersetzt, im Englischen spricht man von ‚Topical satire‘ oder einer ‚Satirical Revue‘, während man mittlerweile [...] auch in Deutschland [...] unter einem ‚Cabaret‘ ein Nachtlokal mit Stripteasevorführungen versteht.¹⁴²

Diese Tatsache ist immer im Hinterkopf zu behalten, um Verwechslungen vorzubeugen, z.B. wenn das „Kabarett Fledermaus“ in manchen Quellen auch als „Cabaret“ auftaucht. In Österreich ist hierunter keine Striptease-Bar zu verstehen, sondern ein Kabarett im Sinne eines Cabaret artistique bzw. einem solchen ähnlich.

An dieser Stelle bietet sich nun ein kurzes Eingehen auf die Herkunft des Cabarets bzw. Kabarets an. Die Wurzeln sind in Paris zu suchen:

Urahne aller Cabarets ist das der Pariser. Der Name stammt bekanntlich von Servierplatten, auf denen man in den kleinen Kneipen des Montmartre Speisen [...] servierte. Nach diesen Cabarets benannte man dann auch die Lokale, in denen derart aufgetragen wurde, und in solch einem Cabaret residierte um 1800 *Rodolphe Salis* [Hervorheb. i. Orig., V.H.], ein generöser Aristokrat, der dort die Künstler aus dem

¹⁴¹ Torberg, Friedrich: Der Unterschied zwischen C und K. Demonstriert am Wiener Beispiel (1957). In: Torberg, Friedrich: Das fünfte Rad am Thespiskarren. Theaterkritiken. München u. Wien: Langen Müller 1966, S. 352.

¹⁴² Budzinski: Das Kabarett... (op. cit.), S. 7.

Quartier Latin aushielt. Weshalb er sein Cabaret Chantant, in dem man freche Lieder sang und aggressiv debattierte, *Chat Noir* [Hervorheb. i. Orig., V.H.] nannte, ist nicht mehr erweisbar. Angeblich soll ein schwarzer Kater das Maskottchen des Lokals gewesen sein.¹⁴³

Die Tatsache, dass das Wort neben der Bezeichnung für eine kleine Bühne und der auf ihr dargebotenen Kunstform(en) ursprünglich die Bezeichnung für eine spezielle Schüssel war, kann ein Verweis auf die Verbindung zur Gastronomie sein, die auch im Variété existierte.

Jedenfalls entwickelte sich das „Cabaret artistique“ um 1900 zu einer großen Publikumsattraktion, die sich nun nicht mehr auf einen beschränkten und geschlossenen Rezipientenkreis stützte, sondern ein breites Publikum anlockte. Künstler brachten dann diese neue Idee in den deutschsprachigen Raum, wo die innovative Unterhaltungsform auf ein literarisches Niveau gehoben werden sollte. Mit der Zeit entwickelten sich aber auch das sogenannte „Kneipenbrett“¹⁴⁴ und später dann das Großstadtkabarett.¹⁴⁵ Durch das Aufheben der Theaterzensur konnte sich nun das literarisch-politische Kabarett in Deutschland entfalten. Jansen geht nicht nur davon aus, dass eine Hebung auf literarisches Niveau stattfinden musste, sondern er bezeichnet das Kabarett auch als „[...] literarisches Variété [...]“¹⁴⁶, das in Kombination mit gebotener Unterhaltung und einfachen Kunstformen die Funktion der Volksbildung, die das Theater gegen Ende des 19. Jahrhunderts nicht mehr ausreichend wahrnehmen konnte, übernehmen sollte. Die Gleichsetzung des Kabarets mit einem „literarischen Variété“ macht außerdem deutlich, wie unklar und verschwommen die Grenzen zwischen Kabarett und Variété sind.

Was die weitere Geschichte des Kabarets anbelangt, so sei hier erwähnt, dass diese Kunstform im Laufe der Geschichte immer neue Ausformungen erfahren hat, vor allem nach der Zäsur durch die NS-Zeit, als das Kabarett als zeitgenössische Kritik bekämpft wurde. Wie die weitere Entwicklung in Österreich vor sich ging, wird in Kap. 3.2.2. erläutert.¹⁴⁷

¹⁴³ Wey: Cabaret und Kabarett in Wien.... (op. cit.), S. 9.

¹⁴⁴ Brett oder Überbrett wurde das Kabarett zu Beginn seiner Entwicklung in Deutschland oft genannt.

¹⁴⁵ Vgl. Budzinski: Das Kabarett... (op. cit.), S. 8.

¹⁴⁶ Vgl. Jansen: Das Variété... (op. cit.), S. 155 ff.

¹⁴⁷ Vgl. Kap. 3.2.2., S. 53 ff.

3.1.3. Zusammenfassung der Unterschiede zwischen Kabarett / Cabaret und Varieté

Auch wenn Brauneck in seinem „Theaterlexikon I“ sowohl Kabarett als auch Varieté als Theaterformen bezeichnet, solange die Faktoren Spieler, Zuschauer und zeitlich-räumliche Einheit des Vorgangs gegeben sind¹⁴⁸, unterscheiden sich diese beiden Formen in einigen Elementen doch voneinander. Vor weiteren Ausführungen zu diesem Thema soll jeweils eine eigene Definition der beiden Erscheinungen gegeben werden.

Die Unterhaltungsform des Varietés zeichnet sich durch ein dramaturgisch ausgereiftes und rasantes Nummernprogramm aus, das durch Conférences zusammengehalten wird und insbesondere Sensationen und Attraktionen zeigen will – „größer, schneller, höher“ lautet die Devise. Hier bildet vor allem die Darstellung von menschlichen, tierischen und technischen Körpern in allen Facetten einen Schwerpunkt; weitere Bestandteile sind Komik, Gesang und Tanz.

Kabarett als unterhaltende Kunstgattung entstand Ende des 19. Jahrhunderts in Frankreich und verbreitete sich drauf hin im deutschsprachigen Raum. In Österreich setzte sich diese Form der Unterhaltung auf kleiner Bühne zu Beginn in erster Linie aus einer Bandbreite von verschiedenen kleinen Kunstformen aus den Bereichen Literatur, Gesang, Tanz und Theater zusammen, wobei die Schwerpunktsetzung immer eine andere war. Verbindender Faktor ist dabei noch heute die Zeitkritik. Die Conférences bildeten eine Überleitung zwischen den einzelnen Beiträgen und waren zugleich auch ein wichtiger Bestandteil des Gesamtprogramms. Im Laufe der Entwicklung erfuhr diese Unterhaltungsform Differenzierungen und entwickelte sich in verschiedene Richtungen – der Begriff „Kabarett“ blieb aber bis heute erhalten.¹⁴⁹

Das Varieté ist die ältere Unterhaltungsform. So wurde in Wien das erste Varieté 1834 eröffnet, das erste Kabarett hingegen rund 70 Jahre später, nämlich 1901.

Beide Formen integrierten die Person des Conférenciers, doch im Gegensatz zum Varieté konzentrierte sich das Kabarett unter Verzicht illusionistischer Mittel vor allem auf die Sprache. So werden Filmvorführungen in Zusammenhang mit Kabarett in der Literatur nicht erwähnt, sie spielten aber in den Varietés im Laufe der Zeit eine immer größere Rolle. Durch das Angewiesensein auf ein sprachliches Verständnis konnte und kann das Kabarett nicht so international sein wie das Varieté. Außerdem ist es nicht auf die Darbietungen von Tieren und Aristen spezialisiert wie das Varieté. Jansen geht darüber hinaus davon aus, dass die Künstler,

¹⁴⁸ Vgl. Brauneck / Schneilin (Hrsg.): Theaterlexikon I... (op. cit), S. 1028.

¹⁴⁹ Vgl. Kap. 3.2.2., S. 53 ff.

die zu Beginn in Kabaretts auftraten, „[...] praktisch eine Spezialisierung des Varietékünstlers [...]“¹⁵⁰ waren.

In den Nummern der Kabarettprogramme wurde aktuelle gesellschaftliche und politische Kritik geübt bzw. die aktuelle Situation kommentiert. Dies zeigt wiederum, dass auch an den Verstand der Zuschauer appelliert wurde, wenngleich z.B. das „Cabaret Fledermaus“ sich zum Ziel setzte, eine neue Kultur der Unterhaltung zu etablieren bzw. diese wiederzubeleben. Doch Unterhaltung und Verstand schließen einander nicht aus.

Anfang des 20. Jahrhunderts bestand auch ein genereller Unterschied zwischen Kabarett und Varieté, was das Publikum anging. Das Varieté hatte einerseits zum Ziel, ein Massenpublikum zu unterhalten, andererseits wurde das Publikum selbst in den Mittelpunkt gestellt, wie auf einigen der Gemälde Edouard Manets zu sehen ist.¹⁵¹ Das Publikum betreffend ist jedoch ein Unterschied zu machen zwischen den sogenannten „internationalen Varietés“ und den „lokalen Varietés“. Die internationalen Varietés boten transkulturelle Nummern und konzentrierten sich in erster Linie auf artistische Elemente. Sie setzten beim Publikum ein bestimmtes Kunst- und Kulturwissen voraus und lockten vor allem die obere soziale Schicht an, da die Preise dementsprechend hoch waren. Die Zuschauer waren vorwiegend Männer, Frauen waren – wenn überhaupt – seltene Begleitpersonen. Die lokalen Varietés waren aufgeteilt in die Volksvarietés, die in den Großstädten lagen, die Vorstadtvarietés der Randbezirke und die Familienvarietés. Diese drei Arten sprachen mit ihren billigeren Eintrittspreisen insbesondere Proletariat und Kleinbürgertum an. Frauen waren ebenso wie bei internationalen Varietés nur Begleitpersonen, lediglich im Familienvarieté konnte die gesamte Familie die Vorstellungen besuchen. Das Programm setzte auch kein Vorwissen bzw. keine spezielle Bildung voraus, sondern diente der Zerstreuung und der Unterhaltung der Zuschauer.

Ins Kabarett gingen verschiedene Gesellschaftsschichten, viele Kabaretts sprachen aber durch hohe Eintrittspreise, das Ausschänken von Sekt und das Anbieten teurerer Gerichte gezielt begütertere Kreise an. Das „Cabaret Fledermaus“ z.B. war vorwiegend für die obere Schicht gedacht, hier hielten sich vor allem Intellektuelle und die Bohème auf:

¹⁵⁰ Jansen: Das Varieté... (op. cit.), S. 164.

¹⁵¹ Vgl. Balk: Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne. In: Ochaïm / Balk, (Hrsg.): Variété-Tänzerinnen um 1900... (op. cit.), S. 28.

[...] Es wird in Wien das erste wahrhaft künstlerische Kabarett ohne Armeleuteduft der notleidenden Bohème werden, die die ersten eigentlichen Kabaretts mit Absinthdurst und Gitarrenklang in Paris geschaffen hat. Diese ‚Fledermaus‘ will sich an die Elite der obersten paar Hundert wenden, die die Raumausstattung und das letzte Stück des Besteckes, nach Entwurf von dem und dem, aus der Wiener Werkstätte zu schätzen und intim zu genießen wissen. [...].¹⁵²

Das Publikum bestimmte auch beim Kabarett durch seine Reaktionen das (zukünftige) Programm. Angesprochen wurde vor allem der Verstand und nicht wie im lokalen Varieté vorwiegend die Sinne; es sollten Bewusstseinsprozesse ausgelöst werden. In diesem Sinne lockte die neue Unterhaltungsform des Kabaretts in erster Linie begütertere und gebildete Schichten vom Varieté weg in die neuen Erscheinungen, was wiederum einer der Gründe für die erste Krise des Varietés darstellt.

3.1.4. Revue – ein anderer Begriff für Kabarett oder Varieté?

Häufig wird die Erscheinung der Revue nicht von den Begriffen „Varieté“ und „Kabarett“ bzw. „Cabaret“ abgegrenzt. Doch es ist wichtig, diesen Begriff ebenfalls zu definieren um Verwechslungen und Verständnisprobleme zu vermeiden.

Revue hat, so Kothes, mehrere Bedeutungen:

Das deutsche Fremdwort Revue leitet sich ab vom französischen Nomen ‚la revue‘ gleich ‚examen détaillé‘, substantiviertes Partizip von ‚revoir‘ gleich wiedersehen, zurücksehen. Es bezeichnet wie dieses: 1. allgemein eine Rundschau, 2. militärisch eine Truppenbesichtigung, 3. theatralisch eine Bühnenschau und 4. im Pressewesen einen Zeitschriftentitel.¹⁵³

Brauneck geht genauer auf den Begriff in Zusammenhang mit dem Theater ein und definiert ihn wie folgt:

R[evue]. bedeutet 1. die lose Aneinanderreihung verschiedener, untereinander nicht oder nur mittelbar zusammenhängender Szenen, die als stilistisches Mittel in allen Formen des Theaters benutzt wird; 2. eine eigenständige Form des Theaters, die in der Verknüpfung verschiedener Stilmittel sich von anderen theatralischen Formen unterscheidet. Sie ist ‚ein synthetisches Genre‘ (Kothes). Die Benutzung des Begriffs R[evue]. in

¹⁵² Peter Altenberg: „Die erwachende ‚Fledermaus‘“. In: Wiener Allgemeinen Zeitung, 21.9.1907, S. 5.

¹⁵³ Kothes, Franz-Peter: Die theatralische Revue in Berlin und Wien. 1900 – 1938. Typen, Inhalte, Funktionen. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1977. (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft; 29), S. 12.

Zusammensetzungen wie Kabarett-R[evue, V.H.] oder R[evue, V.H.]-Film deutet auf eine begriffliche Unsicherheit und eine Vermischung beider Bedeutungsebenen.¹⁵⁴

Hier ist ersichtlich, dass die Revue ein Mix verschiedener Unterhaltungselemente darstellt, die Übergänge zum Varieté und Kabarett jedoch verwischt sind. Günther sieht die Revue sogar als eine spezielle Form des Varietés, die einzelne Elemente zu einer neuen Form verbindet und Bilder und Darbietungen mit dem Ziel der Unterhaltung vor allem durch Gesang und Tanz zeigt.¹⁵⁵

Unterschieden werden grob zwei Arten der Revue: die satirische, aktuelle Revue – später Kammer- und Kabarettrevue¹⁵⁶ – und die Ausstattungsrevue. Beide Arten reihen Szenen in Form von Musiknummern, Sketchen¹⁵⁷ und Tanznummern, aber auch Conférences und Bilder aneinander, die keine bzw. maximal eine Rahmenhandlung aufweisen.

Die ersten Revuen fanden im 18. Jahrhundert als Jahresrevuen („Revue de fin d’année“) zu Ende des Jahres in Frankreich statt, die erste Blütezeit war zwischen 1830 und 1848. Einzelszenen wurden ohne Zusammenhang gezeigt, wobei auf aktuelle Ereignisse Bezug genommen wurde und die Szenen von Tänzen und Couplets durchsetzt waren. In der „Belle Epoque“ wurde der Tanz noch wichtiger als der Text, die Ausstattung kam mehr ins Zentrum und das Programm wurde durch artistische Bestandteile erweitert, ebenso wie durch die Operette. Im 19. Jahrhundert rückte die Aktualität in den Hintergrund und das visuelle Element wurde wichtiger; die Ausstattungsrevue wurde populärer. Diese definiert Kothes als

[...] eine triviale Form theatralischer Unterhaltung in Gestalt einer mehr oder minder unzusammenhängenden Reihung von Szenen und Bildern, mit Wort, Musik, Gesang und Tanz, deren Hauptakzent auf visuellen Effekten der Ausstattung liegt.¹⁵⁸

Das Wort wurde also durch Tanz und Musik ersetzt.

Marion Linhardt verbindet die Entstehung der Revue im deutschsprachigen Raum mit der Entwicklung und dem Erleben der Großstadt. Dabei bezieht sie sich auf die Prinzipien des Schnitts, der Isolierung und Abgeschlossenheit, der Mechanisierung, der Ausrichtung an

¹⁵⁴ Brauneck / Schneilin (Hrsg.): Theaterlexikon I... (op. cit.), S. 345.

¹⁵⁵ Vgl. Günther: Geschichte des Varietés... (op. cit.), S. 12 ff.

¹⁵⁶ Kennzeichen der Kabarettrevue ist die Wahl eines durchgängigen Themas oder Schauplatzes als Hintergrund für Themen, die damit dann anschließend assoziiert werden.

¹⁵⁷ Einakter oder dramatische Einzelszenen, die in den meisten Fällen ironischen oder satirischen Inhalt aufweisen.

¹⁵⁸ Kothes: Die theatralische Revue in Berlin und Wien... (op. cit.), S. 78.

internationalen Vorgaben und Standards und des Warencharakters in Kombination mit der Verdinglichung des Menschen.¹⁵⁹

In Wien wurden Elemente des Varietés zur Revue transformiert, das Endprodukt waren dann die satirischen Jahresrevuen.¹⁶⁰ Die neue Gattung der Revue wurde in Wien vor allem ab der Jahrhundertwende populär und war stark von der Volkstheatertradition geprägt. Durch den Einfluss der Operette erlangte die österreichische Revue eine spezielle Ausformung. Spielstätten waren vorwiegend Spezialitätentheater und Singspielhallen, wo ein gemischtes Programm aus Variété-, Revue- und Zirkusbestandteilen gezeigt wurde. Um die Jahrhundertwende wurde die Revue noch häufig im zweiten Teil von Variétéprogrammen gezeigt – in diesen Zusammenhang passt auch Günthers Ansicht, dass die Revue eine Form des Varietés ist. Bald fand keine Trennung mehr statt zwischen artistischen Darstellungen und Ausstattungsbildern, sondern „[...] das Variété wird in die Episodenhandlung der Revue eingebunden.“¹⁶¹ Die ersten Wiener Revueproduzenten waren die Brüder Arthur und Emil Schwarz – sie wandelten die „Fledermaus“ 1913 in die Revuebühne „Femina“ um und zeigten auch im „Lustspielhaus“ Revuen.

Die Erscheinung der Revue wurde zeitgenössisch meist skeptisch betrachtet. Sie wird als „[...] ödeste, blödeste Philister-Lustbarkeit; [...]“¹⁶² beschrieben, der fehlende Aspekt der Volksbildung aber auch die Stereotypie werden neben anderen Elementen kritisiert.¹⁶³

Wichtig war der Zusammenhang zwischen „Startum“ der Varietés und der Revuen. „Der Revuestar kann durchaus als ‚Probelauf‘ des neuen Typus ‚Tonfilmstar‘ gesehen werden.“¹⁶⁴ Dies hängt mit der Bedeutung des Arrangements bei der Revue zusammen, wobei in diesem Fall das Girl-Arrangement heraussticht. Die Frage ihres sozialen Status und dessen Konsequenzen werden auch in Kap. 4.2.2. behandelt.¹⁶⁵

¹⁵⁹ Vgl. Linhardt, Marion: Einblicke in den Theateralltag der Moderne. In: Linhardt, Marion (Hrsg.): Stimmen zur Unterhaltung. Operette und Revue in der publizistischen Debatte (1906 – 1933). Wien: Lehner 2009. (= Quodlibet – Publikationen der Internationalen Nestroy-Gesellschaft; 9), S. 36.

¹⁶⁰ Vgl. Kothes: Die theatralische Revue in Berlin und Wien... (op. cit.), S. 22.

¹⁶¹ Peter, Birgit: Schaulust und Vergnügen. Zirkus, Variété und Revue im Wien der Ersten Republik. Wien: Diss. 2001, S. 140.

¹⁶² Graetzer, Fritz: Rundfrage zur Revue (1925) . In: Linhardt (Hrsg.): Stimmen zur Unterhaltung... (op. cit.), S. 168.

¹⁶³ Vgl. z.B. ebd., S. 167 – 192.

¹⁶⁴ Peter: Schaulust und Vergnügen... (op. cit.), S. 147.

¹⁶⁵ Vgl. Kap. 4.2.2., S. 70 ff.

3.2. Kabarett und Varieté in Wien zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Vorläufer speziell von Kabaretts in Wien waren sogenannte „Sezessionistische Gartenfeste“. Charakteristisch waren der optische Eindruck der Kostüme und die Ausstattung der Aufführungen, ihre anspruchsvollen Inszenierungen und die literarischen Vorlagen. Die Feste wurden meist im Kreise der Wiener Werkstätte veranstaltet, so auch das „Hohe Warte Gartenfest“ vom 12.5 bis zum 13.5.1906. Vom 6.6 bis zum 7.6.1907 fand das „Große Gartenfest“ in Weigl's Dreher Park¹⁶⁶ in Meidling statt, wo die Schwestern Wiesenthal vor geschlossenem Kreis einen wichtigen Schritt für ihre tänzerische Karriere außerhalb der Hofoper setzten, indem sie auf der Freilichtbühne mit der Pantomime „Die Tänzerin und die Marionette“ nach Max Mell auftraten.

In die Zeit der ersten Kabaretts in Wien fielen auch die Kunstschauen 1908 und 1909.

Während parallel dazu in der populär-historisierenden Tradition etwa des Makart-Feldzuges von 1879 der Kaiser-Huldigungs-Festzug von 1908 ablief – ein Volkstümlichkeit anstrebendes opulentes Spektakel der Monarchie –, schlugen die Künstler der Kunstgewerbeschule und der Wiener Werkstätte in ihren Inszenierungen den Weg zum modernen Bühnenbild und zur modernen Theaterausstattung ein.¹⁶⁷

Die Kunstschauen gaben den Künstlern die Gelegenheit, verschiedene Ausstellungsräume, aber auch Gartenanlagen, Innenhöfe, ein Kaffeehaus, ein Sommertheater und sogar einen kleinen Friedhof zu gestalten und zugleich die verschiedenen Künste auf dem Areal, auf dem 1913 das Wiener Konzerthaus eröffnet wurde, als Gesamtkunstwerk zu inszenieren. Die Kunstschau 1908 wurde vor allem von Gustav Klimt entwickelt.

Abschließend ist hier anzumerken, dass die Gartenfeste und Kunstschauen zu einem Zeitpunkt stattfanden, als die ersten Kabaretts und Varietés bereits gegründet worden waren bzw. gerade gegründet wurden; es kam also zu einer zeitlichen Überschneidung der Erscheinungen.

¹⁶⁶ Vgl. Kap. 3.2.3., S. 56.

¹⁶⁷ Lunzer, Heinz / Lunzer-Talos, Victoria: Kabaretts und Gartenfeste in Wien. Die Vorläufer des Kabarett Fledermaus. In: Buhrs [u.a.] (Hrsg.): Kabarett Fledermaus 1907 – 1913. Ein Gesamtkunstwerk der Wiener Werkstätte. Literatur, Musik, Tanz. Wien: Brandstätter 2007, S. 48.

3.2.1. Varieté in Wien

Die Wiener Vergnügungslokale um 1900 waren Hoftheater, Stadt- und Vorstadtbühnen, und Singspielhallen¹⁶⁸, die in Bezug auf das Unterhaltungsprogramm – unter Betonung von Gesang, Tanz und Schauspiel für die unteren Schichten – durch die Konzessionen in ihrem Aufführungsumfang eingeschränkt waren. So durften zur Abgrenzung gegen die Theater z.B. keine Kostüme verwendet werden. Dennoch entwickelten sich viele Singspielhallen zu Kabaretts oder später auch zu Kinos. Ab den 1880er Jahren kamen auf dem Gebiet der Vergnügungslokale Varietés dazu; das Varieté etablierte sich im Vielvölkerstaat Österreich früher als in Preußen¹⁶⁹.

Der Name versprach ein vielfältiges Programm, der Pomp und die Eleganz des Hauses („Ronacher“, „Kolosseum“, „Apollo“) kaschierten die nahe Grenze zum Zirkus, zum Leichtfüßigen, gerade noch Seriösen; [...].¹⁷⁰

Die lokale Ausformung des Wiener Varietés zeichnete sich durch eine Vermischung von österreichischer Volksmusik, Wiener Walzer und Wiener Operette aus.

Birgit Peter unterscheidet in ihrer Dissertation zwei Linien der Wiener Variété-Geschichte: das „große Vergnügen“ für das begütertere Publikum und das Volksvariété für weniger begüterte Personen.

Die Wurzel der wienerischen Varietés ist in den Ballhäusern¹⁷¹ des 19. Jahrhunderts zu finden.¹⁷² Dort wurden „pikante“ Szenen, Possen, Sketche, Schwänke, Kurzoperetten oder Damenduetts zur Abendunterhaltung gezeigt.

Günther gliedert in seinem Werk die Geschichte des Varietés in Österreich in drei Abschnitte¹⁷³:

Der erste Abschnitt beginnt 1834 mit der Gründung des ersten Wiener Varietés „Universum“, wo Bälle, internationale Künstlervorstellungen und artistische Darbietungen stattfanden. In diese Zeit fielen auch das sechs Jahre darauf gegründete „Neue Elysium“ –

¹⁶⁸ Vgl. Kap. 3.1.1., S. 37. Der Begriff wurde in Wien auch häufig als Synonym für Variété verwendet, was die begrifflichen Ungenauigkeiten in den Quellen noch vergrößert.

¹⁶⁹ Vgl. Peter: Schaulust und Vergnügen... (op. cit.), S. 96.

¹⁷⁰ Lunzer / Lunzer-Talos: Kabaretts und Gartenfeste in Wien. In: Buhrs [u.a.] (Hrsg.): Kabarett Fledermaus 1907 – 1913... (op. cit.), S. 31.

¹⁷¹ Ballhäuser waren ca. ab dem 16. Jahrhundert Gebäude vor allem an Fürstenhöfen, in denen ein Vorläufer von Tennis gespielt wurde. Später, vor allem im 19. Jahrhundert, wurde der Begriff für die Bezeichnung von Tanzsälen verwendet.

¹⁷² Vgl. Peter: Schaulust und Vergnügen... (op. cit.), S. 96.

¹⁷³ Vgl. Günther: Geschichte des Varietés... (op. cit.), S. 108.

hier wurden unter anderem Jodler, Coupletgesang und Schaupantomimen geboten –, Eduard Danzers „Orpheum“ und Karl Schwenders „Colosseum“. Auch das 1899 von Carl Blasel eröffnete „Wiener Kolosseum“ mit seinen Possen, Burlesken, Sketchen, Filmvorführungen und Schauspielszenen fällt in diesen zeitlichen Abschnitt. Schon die Namen zeigen hier das Anstreben des Überdimensionalen, Neuen und Gigantischen.

Die zweite Phase wurde mit der Eröffnung von „Ronacher's Spezialitätentheater“ 1888 eingeläutet. Nun wurde das Varieté endgültig vom Ballhaus abgelöst. 1895 gründeten die Gebrüder Leicht das „Prater Variété“, das ein Volksvariété und somit ein schlichter eingerichtetes Variété für die breite Bevölkerungsmasse war.

1904 fand die Eröffnung von Ben Tiebers „Apollo“ statt. In dem Gebäudekomplex waren das Variététheater, ein Hotel, ein Kaffeehaus und ein Biertunnel angesiedelt, das Programm war vielfältig und das „Apollo“ war seit dem Barfuß Tanz von Olga Desmond 1908 als „Nuditätenspezialist“ bekannt.

Das Variétéprogramm entwickelte und veränderte sich zu dieser Zeit. So meint das „Neue Wiener Tagblatt“ im Juni 1907:

[...] Die Zeiten, in denen das Programm des Varietés durch jene lose aneinandergereihten Nummern ausgefüllt war, welche in bunter Abwechslung Auge und Ohr des Publikums befriedigten, sind vorüber und der theatrale Einschlag, den das Variété vor etlichen Jahren erhielt, als französische Genrestücke und deutsche Operetten daselbst zur Aufführung gelangten, hat sich in der letzten Zeit wesentlich verstärkt. Die Mode schafft eben auch hier Wandel und Varietédirektoren passen sich hier gerade an und sind bestrebt, in ihren künstlerischen Darbietungen den eigentlichen Theaterbühnen nicht nachzustehen. Die Wiener Varietébühnen, von denen das Etablissement Ronacher das französische Genre, das Kolosseum und das Apollo die Operette pflegen, trugen diesen Umständen bei der Zusammenstellung eines Ensembles für die kommende Saison naturgemäß Rechnung.¹⁷⁴

Schließlich fand in den 1920ern und 30ern die dritte Phase statt: der Niedergang des Varietés. Der zweite Weltkrieg beendete dann auch die Wiener Revue.

Die NS-Zeit und die damit verbundenen Ideologien hatten zur Folge, dass es z.B. viele Conférenciers mit antidemokratischer Haltung gab. Oft herrschten auch Fremdenhass und Antisemitismus an Varietés, wodurch „nicht-arische“ und ausländische Varietékünstler nicht mehr auftreten durften – dies war gerade in Deutschland der Fall.¹⁷⁵ Dadurch ging die Vielfalt an Darbietungen verloren. Jansen erwähnt auch, dass gerade in der BRD – und in Wien dürfte

¹⁷⁴ „Variété und Theater“ (nicht gez.). In: Neues Wiener Tagblatt, 6.6.1907, S. 10.

¹⁷⁵ Vgl. Jansen: Das Variété... (op. cit.), S. 238 ff.

es ähnlich gewesen sein – das Varieté vermehrt Striptease-Nummern bot, da diese gut ankamen. Die Varietékünstler sahen sich dadurch vielfach in ihrem Selbstbewusstsein gekränkt und blieben den Varietés zum Teil fern. Durch die Einführung des Fernsehens verlagerte sich nun die optische Unterhaltung von Unterhaltungsbühnen zu einem großen Teil in die eigenen vier Wände. Das Varieté verlor somit massiv an Bedeutung und starb beinahe aus.¹⁷⁶

Durchforstet man heute das Internet nach Varietés in Wien, so stößt man doch auf einige Standorte, wie z.B. das „Gloria Theater“ in Floridsdorf, das auch Varieté-Unterhaltung bietet; das „Palazzo“, wo ein exquisites Diner mit einer (Varieté-)Show verbunden wird, oder das Ende 2008 neu eröffnete „Theater Olé“ im dritten Bezirk, das sich als „Clown-, Comedy- und Varietétheater“¹⁷⁷ bezeichnet. Der Varieté-Gedanke erfährt also durchaus auch in Wien eine Wiederbelebung unter gleichzeitiger Einbeziehung von zeitgenössischen Strömungen und Vorlieben.

3.2.2. Kabarett in Wien

Vorbilder für die Wiener Kabaretts waren ähnliche Unterhaltungsstätten in München, Berlin und Paris. Eine Wurzel in Bezug auf den Stil des Wiener Kabaretts stellte das jüdische bzw. jiddische Theater, das zum Teil schon den Sketch vorwegnahm, dar. Andererseits spielten die wienerischen Wurzeln der Bühnenfiguren wie Hans Wurst oder Kasperl und deren zeitkritischen Texte in Liedform bzw. deren „Beiseite-Sprechen“ als eine Art der *Conférence* eine Rolle. Auch die Parodie des Wiener Volkstheaters, die Volkssängertradition und die (aktualisierten) Wienerlieder beeinflussten neben den französisch-deutschen Wurzeln das Wiener Kabarett.

Greisenegger spricht, was die Entwicklung des Kabaretts angeht, noch einen wichtigen Faktor an, der hier Erwähnung finden soll: das Kabarett stellte eine Gegenbewegung zu den veralteten Theatertraditionen dar.

Für die Attacken gegen die Routine wählte man Cabaret, Ausstellung und Fest als Rahmen, ein Ambiente, das Vielfalt, Abwechslung, Improvisation nicht nur zuließ, sondern geradezu herausforderte. Man war sich bewußt, daß Neues durchzusetzen das Ziel

¹⁷⁶ Vgl. ebd. S. 258 ff.

¹⁷⁷ Vgl. Theater Olé. <www.theater-ole.at>. Zugriff am: 25.1.2009.

sein mußte, aber man verfocht die Idee ohne verbissenes Sendungsbewußtsein, ja, mit Selbstironie.¹⁷⁸

Das erste Wiener Kabarett, das „Jung-Wiener Theater zum Lieben Augustin“, wurde später als das erste Varieté in Wien eröffnet, nämlich am 16.1.1901. Sein „Vater“ war Felix Salten¹⁷⁹, der ein aus Musik, Dichtung und Malerei bestehendes Programm mit wienerischer Note anstrebte. Kolo Moser hatte für dieses Kabarett eine Stilbühne geschaffen. Doch das Kabarett Saltens hatte keinen Bestand, da das Publikum kein Verständnis für die Darbietungen mitbrachte.¹⁸⁰ Greul sieht den Grund für den geringen Erfolg darin, dass noch keine Anknüpfung an die literarische Bohème stattgefunden hatte.¹⁸¹ Diese Verbindung erfolgte dann insbesondere im 1906 in der Ballgasse eröffneten „Nachtlcht“, das von Mary Henry und Mary Delvard, die beide von den „Elf Scharfrichtern“¹⁸² in München kamen, gegründet wurde. Appignanesi sieht schon hier einen Unterschied zwischen dem Wiener Kabarett und dem deutschen Kabarett:

Ein Kennzeichen des Wiener Kabarets waren überhaupt sein leichter Humor und seine Launigkeit. Weder das ‚Nachtlcht‘ noch die ‚Fledermaus‘ teilten den aggressiven Witz des deutschen Kabarets. Während sich die führenden frühen Kabarets sorgsam auf dem schmalen Grat zwischen Kunst und Kitsch bewegten, hatte das Wiener Kabarett der Vorkriegszeit keine Hemmungen, auf letztere zuzusteuern.¹⁸³

Da das „Nachtlcht“ mit seinem Programm zu weit von den Publikumserwartungen entfernt war, konnte sich letztendlich auch dieses Kabarett nicht lange in der Wiener Kabarettsszene halten. Die Verbindung zwischen literarischer Bohème und Kabarett war jedoch etabliert und nun konnte der Erfolg der Unterhaltungs- bzw. Kunstform des Kabarets seinen Lauf nehmen.

Marc Henry wurde künstlerischer Leiter im „Cabaret Fledermaus“, das 1907 das Licht der Welt erblickte und in dem vor allem Aufführungen von Österreichern im Mittelpunkt standen.

¹⁷⁸ Greisenegger: Theater in Wien. In: Auböck (Hrsg.): Wien um 1900... (op. cit.), S. 381.

¹⁷⁹ 1869 – 1945. Felix Salten war ein österreichisch-ungarischer Redakteur bei verschiedenen Zeitungen und ein Schriftsteller. Er schrieb unter anderem „Bambi. Eine Lebensgeschichte aus dem Walde“ (1923).

¹⁸⁰ Vgl. Pott: Die Spiegelung des Sezessionismus im österreichischen Theater... (op. cit.), S. 92 f.

¹⁸¹ Vgl. Greul, Heinz: Bretter, die die Zeit bedeuten. Die Kulturgeschichte des Kabarets. Berlin und Köln: Kiepenheuer & Witsch 1967, S. 175.

¹⁸² Die „Elf Scharfrichter“ waren ein politisch-literarisches Kabarett in München und wurden als Auflehnung gegen den 1900 im Deutschen Reichstag eingebrachten Gesetzesentwurf „Lex Heinz“ zur Einschränkung künstlerischer Freiheit gegründet. In ihren Programmen wirkte auch immer wieder Frank Wedekind mit. Musikalisch waren die Darbietungen sehr hochwertig, das Programm wechselte monatlich. 1904 löste sich dieses Kabarett aufgrund finanzieller Schwierigkeiten auf.

¹⁸³ Appignanesi : Das Kabarett... (op. cit.), S. 52.

Peter Altenberg wurde zum Hausautor dieses Kabarets, das Autorengespann Alfred Polgar¹⁸⁴ und Egon Friedell¹⁸⁵ schrieb Werke wie den bekannten Einakter „Goethe“ für die „Fledermaus“.

1910 wurde der „Himmel“ gegründet und 1912 dann als Vertreter des „Amüsierkabarets“ das „Biercabarett Simplicissimus“ bzw. das „Simpl“ in der Wollzeile eröffnet, das heute noch besteht. Dieses Kabarett zeichnete sich insbesondere durch moderatere Preise aus und macht das Kabarett so mehreren sozialen Schichten zugänglich.

Nach dem ersten Weltkrieg entstand eine „Amüsierwut“, Nachbars wie das „Maxim“ öffneten ihre Tore, aber auch die öffentliche Hand übernahm Theater und viele kleinere Vergnügungsstätten schossen aus dem Boden. Bekannt waren vor allem die Kleinkunsthöfen „ABC“, „Literatur am Naschmarkt“ und „Der liebe Augustin“. Das politische Kabarett wurde besonders in den 1930ern populär. Darüber hinaus kam es in diesem Zeitraum auch zur Konzernbildung im Bereich der privaten Theater. Das ehemalige „Theater und Cabaret Fledermaus“ wandelten die Brüder Schwarz z.B. zu der Revuebühne „Femina“ (1913 – 1926) um, sie bespielten aber auch das „Lustspieltheater“ (1915 – 1921) und das „Ronacher“ (1924 / 25).

In den 1920ern wurden Revuen populär, es setzte aber zeitgleich insbesondere im österreichischen Kabarett eine Politisierung ein, die – verborgen – auch unter der NS-Herrschaft stattfand.¹⁸⁶ 1938 wurden die Kabarets aufgrund ihrer kritischen Tätigkeit geschlossen, das „Wiener Werkel“ hielt sich noch bis zur allgemeinen Theatersperre im Jahr 1944. Viele Kabarettisten emigrierten, viele jüdische Kabarettisten wurden in KZs ermordet, so z.B. Fritz Grünbaum.

In den 1950ern kam es zu einer Kabarett-Renaissance, unter anderem mit Gerhardt Bronner, Helmut Qualtinger und dem „Kabarett-Altmeister“ Karl Farkas. Zum Teil fand eine Hinwendung zu literarischen Formen statt, Unterhaltungs-Kabarett und politisches Kabarett standen einander gegenüber. Seit den 1970ern eroberten zunehmend Solo-Kabarettisten die Bühnen, das klassische Nummernkabarett wurde erweitert, neue Formen wurden entwickelt. Kabarett diente nun vorwiegend der Artikulation von Interessen verschiedenster Gruppen und

¹⁸⁴ 1873 – 1955. Alfred Polgar war ein österreichischer und jüdischer Schriftsteller, Übersetzer und Kritiker, emigrierte 1938 in die USA. 1949 zog er nach Zürich und wohnte dort bis zu seinem Tod.

¹⁸⁵ 1878 – 1938. Egon Friedell war ein österreichischer und jüdischer Schriftsteller, Theaterkritiker, Journalist, Kabarettist, Conférencier und Kulturphilosoph. Er beging 1938 Selbstmord, als die SA ihn verhaften wollte.

¹⁸⁶ Zugleich wurde die Form des Kabarets jedoch auch „missbraucht“, indem ein zensuriertes bzw. „arisches“ Kabarett zur Truppenmotivation während des zweiten Weltkrieges eingesetzt wurde.

hatte sozusagen eine Ventilfunktion. Ende des 20. Jahrhunderts, vor allem in den 80ern, wurden neue Spielstätten geschaffen, z.B. das „Metropol“ oder das „Niedermair“; die Vielfalt an Kabarett-Stilen wächst heute noch immer an. Politisches Kabarett steht neben Kabarett, das den Menschen ins Zentrum stellt, und anderen Stilen. Nicht zu vergessen ist die Rolle des Mediums Film – Kabarettprogramme werden aufgezeichnet, Kabarettisten und Kabarettgruppen machen Filme.

Das, was heute unter Kabarett verstanden wird – also meistens der Auftritt eines oder mehrerer Kabarettisten, die Parodien, (kritische) Sketche usw. zeigen – ist nicht mehr 100-prozentig mit der Erscheinung zu Beginn des 20. Jahrhunderts vergleichbar. Zum einen ist das Kabarett heute allen Gesellschaftsschichten zugänglich, der Conférencier ist in den meisten Fällen weggefallen und der Schwerpunkt liegt heute auf auswendig gelernten Rollen. Zum anderen ist das Programm meist kein Nummernprogramm im Sinne eine Abwechslung von Darbietungen verschiedener Künstler mehr und beinhaltet keine Tanzvorführungen. Was aber geblieben ist, ist die Bevorzugung kleiner Kunstformen und der Aspekt der Zeitkritik.

3.2.3. Weitere künstlerische Aufführungsstätten im Wien des frühen 20. Jahrhunderts

Neben den Opernhäusern, die Ballette und Opern zeigten, und den „seriösen“ Theatern des damaligen Wien gab es eine Vielzahl anderer Aufführungsorte für Musik, Literatur, Tanz und andere Künste.

Das Publikum wollte sich in erster Linie amüsieren und besuchte daher oft verschiedene Etablissements. Als gegen Ende des 19. Jahrhunderts sehr beliebt galt „Weigl’s Dreher Park“ in der Schönbrunner Straße in Meidling, in dem ja auch Grete Wiesenthal 1907 im Zuge eines Künstlerfestes auftrat. Elmar M. Breneis definiert das Wiener Etablissement wie folgt: „Als Gaststätte war es ein gewerbliches Unternehmen, mit angeschlossenen Tanzsälen und sonstigen Unterhaltungsräumen, eine Vergnügungsstätte.“¹⁸⁷ 1884 erwarb der Brauereibesitzer Anton Dreher das Anliegen von Franziska Gräfin Liechtenstein und erbaute das Etablissement, das er 1886 an den Gastwirt Johann Weigl verpachtete. „Weigl’s Dreher-Park“ bestand zu seiner Blütezeit aus einem riesigen Park, zwei Vorparks, der Katharinenhalle mit Platz für 4000 Personen, dem Antonius-Saal für 1000 Personen und dem Altdeutschen Saal für 600 Personen. Geboten wurden Wiens größter Tanzsaal und vor allem Liedertafeln, Auftritte von Gesangsvereinen und Volkskonzerte.

¹⁸⁷ Breneis, Elmar M.: Das Etablissement „Weigl’s Dreher Park“ und die Musik in Meidling um die Jahrhundertwende. Wien: Dipl.arb. 1986, S. 4.

Was Tanzaufführungen abseits von Opern anbelangte, trafen die modernen Tänzerinnen einerseits in diversen Kabaretts und Varietés, aber auch an anderen Aufführungsorten auf ein interessiertes Publikum, das offen für neue Ideen und Strömungen war. Es fand ein Changieren insbesondere zwischen herkömmlichen Theaterräumen, theaterneutralen Orten und Reformbühnen statt. Einen geeigneten Raum zu finden, dürfte nicht ganz einfach gewesen sein. „Im Idealfall sollte eine neue Raumhülle [...] den Tanz wie eine Membrane umschließen, um als Echo auf die dargebotene Tanzkunst zu fungieren.“¹⁸⁸

In diesem Sinne beliebte Lokalitäten waren das Konzerthaus, das 1913 eröffnet wurde und in dem auch Grete Wiesenthal häufig tanzte, und der Wiener Musikverein, der ab 1817 gegenüber von der Karlskirche als künstlerischer Veranstaltungsort diente. In der Nachbarschaft des Musikvereins befindet sich seit 1868 das Künstlerhaus, das seit damals immer wieder Platz für Ausstellungen und diverse künstlerische Aufführungen bot und bietet. Loïe Fuller trat in Wien im „Theater an der Wien“ auf, Ruth St. Denis im „Ronacher“.

Aber auch das Sezessions-Gebäude, in dem Isadora Duncan während ihres ersten Auftretens in Wien tanzte, das „Carl-Theater“, die seit 1886 so bezeichneten „Sophiesäle“ oder die Urania – hier tanzten nach der Trennung von Grete auch Berta und Elsa Wiesenthal – waren beliebte Aufführungsorte, gerade was modernen Tanz anging.

Der Reformtheaterbewegung entsprechend wurden auch Freiluftbühnen gerne genutzt, so z.B. bei der Kunstschau 1908.

Generell spielte der neue Tanz oft eine Rolle bei der Realisierung neuer Theater-Räume – auch wenn diese häufig nicht von Dauer waren.

¹⁸⁸ Lesák, Barbara: Neuer Tanz sucht neuen Raum. In: Brandstetter / Oberzaucher-Schüller (Hrsg.): Mundart der Wiener Moderne... (op. cit.), S. 103.

4. Tanz in Wien um 1900 – eine Umbruchszeit

4.1. Ballett und moderner Tanz in Wien um 1900

Der Tanz wird im 20. Jahrhundert ausgesprochen populär. Varieté-, Revue- und Nackttanz, Improvisationen im Grünen, Soloauftritte freier Tänzerinnen in Salons und Museen und eine stetig steigende Zahl ihrer Auftritte an Theaterhäusern prägen sein kulturell facettenreiches Gesicht.¹⁸⁹

Der moderne Tanz um die Jahrhundertwende und zu Beginn des 20. Jahrhunderts stellte sich als eine Art Gegenbewegung zum bzw. Wegbewegung vom Ballett dar. Ziel war, wieder natürliche Körperbewegungen zuzulassen und nicht mit so strengen Regeln und Traditionen zu arbeiten wie es in der Balletttradition üblich war. „Der klassische Tanz bewegt sich stilisiert von Position zu Position, der Ausdruckstanz verbindet den Gedanken zwischen den Punkten [...]“. ¹⁹⁰ Dies heißt jedoch nicht, dass es nun keinerlei Regeln oder Strukturen mehr gab – so Huschka:

Der moderne Tanz entlässt seine tanzenden Körper jedoch keineswegs einfach in die Freiheit, in freie Bewegungen oder führt sie zu einem freien Ausdruck ihrer selbst. Vielmehr formen und inszenieren seine bewegungstechnischen und choreographischen Innovationen solcherart ästhetisierte Körpererscheinungen. Sie unterliegen jeweils eigenen disziplinierenden Strategien, Codierungssystemen und theatralen Darstellungsgeboten.¹⁹¹

Neue bzw. „authentische“ Bewegungsformen wurden um 1900 entdeckt, kombiniert mit verschiedenen Körperkonzepten, Ansätzen und Schwerpunkten; hierfür war ein „Körperwissen“ notwendig.

In der Überwindung des klassischen Bewegungskodex auf der Basis individueller Anstrengung artikuliert sich – so ließe sich denken – das für die Ästhetik und die weitere Entwicklung des modernen Tanzes charakteristische Moment einer konstitutiv gewonnenen Freiheit.¹⁹²

¹⁸⁹ Huschka: Moderner Tanz... (op. cit.), S. 29 f.

¹⁹⁰ Peters, Kurt: Einführung. In: Oberzaucher-Schüller (Hrsg.): Ausdruckstanz... (op. cit.), S. 2.

¹⁹¹ Huschka: Moderner Tanz... (op. cit.), S. 14.

¹⁹² Ebd., S. 31 f.

Diese neue Bewegung, die aufgrund uneinheitlicher Terminologie oft „moderner Tanz“, „moderner Ausdruckstanz“ oder nur „Ausdruckstanz“ genannt wird, wurde in Europa durch Isadora Duncan eingeleitet. Wurzeln finden sich aber auch im Varietétanz.

In Zusammenhang mit dem modernen Tanz standen auch die Befreiung der Frau und der Aspekt der innerlichen Erziehungsfrage. Weitere Faktoren, die Amelie Soyka nennt, sind das neue Körperempfinden aufgrund der Beschleunigung durch neue Verkehrsmittel, eine Sehnsucht nach Neuem und Fremdem, aber auch die Rückbesinnung auf Natur und Natürlichkeit.¹⁹³ Der Wandel der Stellung der Frau und die eben genannten Faktoren führten zu mehr Spontaneität, Ausdruck und Persönlichkeit. Gemeinsam mit der Arbeit von François Delsarte¹⁹⁴ und Emile Jacques-Dalcroze¹⁹⁵ stellen diese Aspekte weitere Wurzeln des modernen Tanzes dar.¹⁹⁶

Häufig werden auch die „Ballets russes“ als Impuls für den modernen Tanz angegeben. Hier wurde nun der männliche Tänzer mit der Ballerina gleichgestellt, der Charaktertanz und der mehrteilige Ballettabend wurden eingeführt und es war Michail Michaeilowitsch Fokin, der Tanz, Musik, Libretto und Ausstattung miteinander verflocht.

Manchmal wird der moderne Ausdruckstanz auch als eine Mischung aus Turnen, Sport und Gymnastik gesehen, die jedoch alle ein unterschiedliches Verhältnis zur Körperkultur hatten: „Dem einen diene der Körper zur Leistung, dem anderen zur Rhythmuserziehung, dem nächsten zur Freizeitkörperkultur und wieder anderen zum künstlerischen Schönheitsbewußtsein.“¹⁹⁷ Der US-amerikanische Modern Dance trieb zwar die Tanzentwicklung in Mitteleuropa voran und stellte damit, wie schon erwähnt, eine Alternative zum vorhandenem Tanz dar, es entfalteten sich in Europa jedoch andere Aspekte bzw. andere Strömungen als in den USA.

Der im mitteleuropäischen Raum verankerte Drang, Kunst intellektuell untermauern zu müssen, gab dem neuen Tanzstil von Anfang an andere Akzente gegenüber der

¹⁹³ Vgl. Soyka, Amelie: Vorwort. In: Soyka: Tanzen und tanzen und nichts als tanzen... (op. cit.), S. 8 f.

¹⁹⁴ 1811 – 1871. François Delsarte war ein französischer Sprecherzieher und Bewegungspädagoge. Er strebte mehr Natürlichkeit der Bühnenkünste durch Einbeziehen der Körperhaltungen zu einem bestimmten und „echten“ Gefühl an und beeinflusste mit seinen Ansätzen die Entwicklung des modernen Tanzes, aber auch andere Pädagogen wie Emile Jacques-Dalcroze.

¹⁹⁵ 1865 – 1950. Emile Jacques-Dalcroze war ein Schweizer Komponist und Musikpädagoge. Dalcroze beschäftigte sich mit Rhythmik, Erziehung und Musik und gilt dementsprechend auch als (ein) Begründer der rhythmisch-musikalischen Erziehung.

¹⁹⁶ Vgl. Schüller: Der Tanz in Wien im 20. Jahrhundert... In: Mayerhöfer (Hrsg.): Tanz 20. Jahrhundert in Wien... (op. cit.), S. 20 f.

¹⁹⁷ Peters: Schaulust und Vergnügen... (op. cit.), S. 9 f.

amerikanischen Ausprägung des Stils, die von der Prämisse ausging, Bewegung an sich kann Kunst sein',¹⁹⁸

Vor allem in Deutschland war das Ziel des modernen Tanzes, eine schulisch-erzieherische Wirkung auszuüben.

In Mitteleuropa war die Persönlichkeitsbezogenheit des modernen Tanzes wichtig, wie auch anhand des Wiesenthal-Stils zu sehen ist. „Der Ausdruckstanz läßt sich am ehesten durch das Wirken der ihn prägenden Persönlichkeiten definieren.“¹⁹⁹ Doch diese Persönlichkeitsbezogenheit war auch ein Schwachpunkt des modernen Tanzes:

Nur wenige erkannten, daß ihr eigener Tanz nur Inhalt ohne Form war, für den es keine Weiterentwicklung geben konnte. Nur wenige Vertreter des Freien Tanzes in Mitteleuropa konnten daraus Konsequenzen ziehen und vermochten ihre Eigenart in eine allgemeingültige, weitergebbare Form zu bringen. Von einzelnen Persönlichkeiten zu ungeahnter Popularität getragen, starb der Freie Tanz in Mitteleuropa mit seinen Vertretern.²⁰⁰

Wie aber verlief nun die Entwicklung konkret in Wien?

Hier herrschte seit Ende des 19. Jahrhundert eine Stagnation des Balletts. Pompöse Formationen trafen auf den Ruf nach einem nationalen Ballett, was wiederum zur Konsequenz hatte, dass der Austausch von Choreografen und somit von neuen Impulsen vermieden wurde. Das Wiener Ballett verfiel immer mehr und verlor an Niveau.

Die Ballette dieser Zeit erhoben wohl gar nicht den Anspruch, Kunstwerke zu sein und waren, da sie ja fast ausschließlich nach einer Oper gegeben wurden, eher als charmante Draufgabe gedacht.²⁰¹

Handlung und Tanz wurden zu dieser Zeit streng getrennt. Die Handlung boten Mimiker dar, Tänze wurden fürs Publikum ohne Inhalt umrahmt, im Zentrum stand die Primaballerina mit ihrem Partner, das Corps de ballet war nur Dekoration.²⁰²

¹⁹⁸ Oberzaucher-Schüller, Gunhild: Vorbilder und Wegbereiter. Über den Einfluß der ‚prime movers‘ des amerikanischen Modern Dance auf das Werden des Freien Tanzes in Mitteleuropa. In: Oberzaucher-Schüller (Hrsg.): Ausdruckstanz... (op. cit.), S. 347.

¹⁹⁹ Lasser: Historische Aspekte der Tänze und Tanzformen... (op. cit), S. 19.

²⁰⁰ Schüller: Der Tanz in Wien im 20. Jahrhundert. In Mayerhöfer (Hrsg.): Tanz 20. Jahrhundert in Wien... (op. cit.), S. 34 f.

²⁰¹ Ebd., S. 16.

²⁰² Vgl. ebd., S. 16.

Ab 1891 war Josef Haßreiter Ballettmeister der Wiener Hofoper. Er vertrat, wie schon erwähnt, sowohl die Trennung von Handlung und Tanz als auch eine strenge Balletttradition und spielte für Grete Wiesenitals Entwicklung eine wichtige Rolle.

Durch den Auftritt von Loïe Fuller in Wien, durch den Isadora Duncans 1902, der jedoch die Tanzwelt nicht so durcheinander brachte wie die Männerwelt, durch den Auftritt Maud Allans 1903, gegen den auch Haßreiter Stellung nahm, und den Ruth St. Denis' wurden wichtige Impulse zur Entwicklung des freien Tanzes in Wien gesetzt. Doch genau genommen waren es nicht diese Tänzerinnen, die den bedeutendsten Anstoß gaben – so Schüller – sondern die Secessionisten, die auch eine wichtige Rolle für den Wiesenthal-Stil spielten.²⁰³ Wien entwickelte sich speziell in den 1920ern und 30ern mit Vertreterinnen wie Grete Wiesenthal, Gertrud Bodenwieser oder Gertrud Kraus zu einem wichtigen Zentrum des freien Tanzes. So fanden in den Jahren von 1928 bis 1930 auch Tänzerkongresse in Wien statt.

Doch das Überleben für die Tänzerinnen in den politisch und wirtschaftlich schweren Zeiten und die zunehmende Verlagerung des Tanzgeschehens nach Deutschland hatten eine Krise des freien Tanzes zur Folge. Die freien Tänzerinnen übernahmen österreichische und deutsche Opernhäuser, worin man eine Anpassung und Kompromissbereitschaft in Bezug auf das Ballett sehen kann. Schüller meint aber auch positiv, dass ein Verständigungsmodus zwischen den freien Tänzerinnen und der Staatsoper gefunden worden war.²⁰⁴ Hinzu kam die politisch heikle Lage, die sich in den 1930ern entwickelte; viele Tänzerinnen emigrierten schon zu Beginn der NS-Zeit rechtzeitig. 1938 standen im Zuge einer Wohltätigkeitsveranstaltung die bekannten Tänzer und Tänzerinnen Rosalia Chladek, Gertrud Bodenwieser, Grete Groß, Ellinor Tordis, Grete Wiesenthal, Hedy Pfundmayr, Toni Birkmeyer und Erwin Pokorny unter der Führung des Ballettmeisters Willy Fränzl auf der Bühne. Die Veranstaltung markierte das Ende der Epoche des großen freien Tanzes in Wien.²⁰⁵

Nach Kriegsende waren viele Tänzer entweder emigriert und lebten nun woanders, oder sie waren in KZs oder im Krieg ermordet worden oder hatten ihre Schaffenskraft eingebüßt. Nur diejenigen, die Techniken entwickelt hatten, die gelehrt und weitergegeben werden konnten, lebten quasi weiter – oft durch die Mitarbeit in der Akademie für Musik und darstellende Kunst.

²⁰³ Vgl. ebd., S. 35.

²⁰⁴ Vgl. ebd., S. 40.

²⁰⁵ Vgl. ebd., S. 40.

Der freie Tanz geriet dann für lange Zeit beinahe in Vergessenheit – seine Popularität der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hatte er auf jeden Fall eingebüßt. Doch seit den späten 1970ern erwachte wieder mehr Interesse am modernen Tanz und heute ist diese Art von Tanz – wenn auch in aktualisierter Weise – wieder populär, wie unter anderem am 2001 gegründeten Tanzquartier in Wien zu sehen ist.

4.2. Tanz im Varieté

4.2.1. Tanz im Varieté als eine der Wurzeln des modernen Ausdruckstanzes

Die Varietébühnen boten Tänzerinnen die Möglichkeit, losgelöst von der Balletttradition zu tanzen. So meint auch Claudia Balk: „Von den Fesseln des erstarrten Balletts losgelöst kreierten sie Darbietungen, mit denen sie die Entwicklung des modernen Tanzes vorbereiteten.“²⁰⁶ Dazu erwähnt sie ein Zitat von Arthur Kahane, in dem er meint, dass die Tanzrenaissance nicht von den Schwestern Wiesenthal ausging, sondern eher von Varietétänzerinnen wie Carolina Otéro.²⁰⁷

Doch inwiefern waren die Varietétänzerinnen Vorreiterinnen des modernen Tanzes? Hier gilt es, zwei Aspekte zu beachten. Einerseits die Tatsache, dass sich die Varietétänzerinnen im Laufe der Zeit bereits von der Balletttradition lösten. Andererseits, dass sie an anderen Orten auftraten als in den Opernhäusern. Zunächst soll nun der erste Aspekt beleuchtet werden: die Befreiung von den Regeln und den Traditionen des klassischen Balletts durch die Varietétänzerinnen.

Diese ersten Entwicklungen fielen in eine Zeit, in der Warenhäuser bekannt wurden und man sich nach exotischen Reizen sehnte, wobei es weniger um Qualität als um Quantität ging. Dies wurde später auch durch die Bevorzugung von „Girls-Truppen“ anstelle von Solotänzerinnen ersichtlich. Hinzu kam eine generelle Amüsierwut – die Menschen hatten zwar wenig Geld zur Verfügung, doch gerade in der Unterhaltungswelt fanden sie Ablenkung von ihrem grauen Alltag – und das Fallen der sozialen Schranken. Dennoch blieb den Tänzerinnen lange der Ruf der „billigen Mädchen“ anhaften, wie im folgenden Unterkapitel noch näher ausgeführt wird. In dieses Umfeld passte die Darstellung der Frau als ätherisches

²⁰⁶ Balk: Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne. In: Ochaim / Balk : Varieté-Tänzerinnen um 1900... (op. cit.), S. 7.

²⁰⁷ Vgl. Arthur Kahane zitiert in: Balk: Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne. In: Ochaim / Balk: Varieté-Tänzerinnen um 1900... (op. cit.), S. 8.

Wesen, wie sie in der Ballettromantik vorherrschend waren, nicht hinein. Das Publikum wollte einen neuen Typ Frau sehen.

Losgelöst vom Kunstanspruch wechselten nun aber die sinnlichen Mythen der Ballettbühne hinüber ins Variété. Zurück blieben die zerbrechlichen Geschöpfe überirdischer Sphäre, wie sie die Ballettromantik zuhauf geschaffen hatte. Sie fristeten ein anämisches Dasein, denn das Ballett war in seiner Tradition erstarrt.²⁰⁸

Im Gegensatz zu den unwirklichen Ballettgeschöpfen wollte das Variétépublikum sinnliche und leidenschaftliche weibliche Figuren sehen; diesem Wunsch kamen die Variété Tänzerinnen auf unterschiedliche Weise nach. In diesem Zusammenhang traten die Tänzerinnen als sie selbst auf, sie verbanden ihre eigene Person mit der dargestellten Erscheinung. So tanzte auch Grete Wiesenthal keine Rollen im Sinne des Balletts.

Hinzu kam ein exakt definiertes Image der Tänzerinnen, das oft mit markanten Geschichten und sogar Legendenbildungen verbunden wurde.

Zu diesen Legenden und der Imagebildung gehörte bei manchen Tänzerinnen die Behauptung, dass sie keinerlei Tanzausbildung genossen hätten, um die Freiheit von Regeln und Traditionen, wie sie im Ballett immer vorherrschend waren, zu betonen.²⁰⁹ „Egal was die Variété-Künstlerinnen tanzten, stets bewegten sie sich außerhalb der klassischen Tanzlehren.“²¹⁰ In Zusammenhang mit Grete Wiesenthal trifft dies nicht zu. Was hingegen auch für sie gilt, ist die Tatsache, dass schon die damaligen Variété Tänzerinnen als Vorreiterinnen des modernen Tanzes ihre Tänze selbst choreografierten und so nicht mehr nur handelnde Personen, sondern gleichzeitig auch Choreografinnen waren und somit ihre geistige Freiheit betonten und benutzten. Im Ballett des 19. Jahrhunderts hingegen fanden sich nur wenige Choreografinnen – eine von ihnen war Maria Taglioni. Claudia Balk meint in diesem Zusammenhang übrigens, dass bereits die Cancan-Tänzerinnen der 1860er zum Teil keine Reproduzentinnen mehr waren, sondern auch Schöpferinnen. Schon der Cancan war ein Versuch, mehr Freiheit zu erringen und wurde als Tanz des Temperaments gesehen.

²⁰⁸ Balk: Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne. In: Ochaim / Balk: Variété-Tänzerinnen um 1900... (op. cit.), S. 34 f.

²⁰⁹ Vgl. ebd., S. 48.

²¹⁰ Ebd., S. 48.

Die emotionale Basis als Motivation der tänzerischen Bewegung behielt der Cancan bei, als er sich zum Varietétanz entwickelte. Damit ist aber auch der Brückenschlag zur Tanzmoderne immanent bereits in ihm enthalten.²¹¹

Auch Emotionen wie Wut wurden ausgedrückt und Hässlichkeit wurde gezeigt.

Durch die neuen Entwicklungen erhielt der Körper im Tanz einen größeren künstlerischen Stellenwert und war direkt mit dem künstlerischen Tun verbunden.²¹² Es kamen neue Einflüsse auf, z.B. die der Pantomime²¹³. Manchmal wurden auch inhaltliche Rahmen geboten und Handlungsrudimente geschaffen. Viele Varietétänzerinnen – z.B. Carolina Otéro – sahen den Tanz bereits als Äußerung innerer Bewegtheit und Gefühlsverfassungen an, die durch den Körper ausgedrückt wurden. Der Tanz als Äußerung des inneren Erlebens ist zugleich bereits ein Merkmal des modernen Tanzes. Manchmal war schon Improvisation ein wichtiger Bestandteil der Tänze als Selbstäußerungsakte.

Zentral war das Temperament. Der moderne Tanz an sich wurde als etwas Skandalöses gesehen, da Emotionen unkontrolliert geäußert und gezeigt wurden, was dem damaligen Frauenbild ebenso wenig entsprach wie den streng geregelten und kontrollierten Ballett-traditionen. Das Temperament „[...] wurde tabuisiert und verdrängt in die Randzone öffentlicher Moral als anstößig prickelnde Varieté-Sensation, da es letztlich massive Ängste schürte.“²¹⁴ Ekstase, Trance und Unkontrolliertheit wurden mit dieser Art von Tanz verbunden.

Die Verbindung zum modernen Tanz ist also nicht primär in dem, was gezeigt wurde, zu finden, sondern in der Art und Weise, wie getanzt wurde. In diesem Zusammenhang seien die „Prime Movers“ erwähnt, eine Gruppe, die erst „im Nachhinein“ von den Tanzhistorikern als solche gebildet und bezeichnet wurde, aus Loïe Fuller, Isadora Duncan, Maud Allan und Ruth St. Denis bestand und vor allem in Europa ihre großen Erfolge feierten. Diese Tänzerinnen spielten bei der Entwicklung des Ausdruckstanzes auf der Varietébühne eine wichtige Rolle.

Was wurden nun aber eigentlich für Tänze in Varietés gezeigt?

Zu Beginn dieser Überlegungen soll Hans Tasiemkas Einteilung des Revue-Tanzes in drei „Kategorien“ stehen, die auch auf das Varieté „umgelegt“ werden kann. Er unterscheidet „[...]

²¹¹ Ebd., S. 54.

²¹² Vgl. ebd., S. 55.

²¹³ Form der darstellenden Kunst, wobei das Augenmerk vor allem auf Mimik und Gestik liegt und ohne gesprochene Worte kommuniziert wird.

²¹⁴ Balk: Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne. In: Ochaim / Balk: Varieté-Tänzerinnen um 1900... (op. cit.), S. 58.

Tanz als Selbstverständlichkeit [...]“²¹⁵, Tanz als „[...] mühevoller Trainingsarbeit [...]“²¹⁶ und Tanz im Sinne eines „[...] tänzerischen Varietés [...]“²¹⁷. Als Hauptvertreter des Tanzes als Selbstverständlichkeit führt er „[...] Niggertänze [...]“²¹⁸ an und meint damit Tänze, bei denen es primär um den Tanzrausch und die Instinkte geht – um das Tanzerlebnis als solches, als Genusserlebnis. Der Tanz als Trainingsarbeit hat eine „[...] Tanzmaschinerie [...]“²¹⁹ als Kennzeichen. Vertreter dieser Kategorie sind in erster Linie die Girls-Truppen mit ihren einstudierten, exakten und synchronen Bewegungen. Das tänzerische Varieté beschreibt Tasiemka als eine Mischung aus schauspielerischer und tänzerischer Kategorie, wobei er 1928 davon ausgeht, dass der künstlerische Aspekt hier wieder mehr in den Vordergrund treten würde.²²⁰

Einerseits wurde im Varieté Wert gelegt auf akrobatische Tänze im Sinne einer „Sensation“, aber auch der moderne Ausdruckstanz konnte sich – wie schon erwähnt – hier entfalten.

Der erste Tanz, der in Varietés zu finden war, war der französische Cancan. Zunächst noch wilder Gesellschaftstanz, der vorwiegend von Tänzerinnen aus der Arbeiterklasse getanzt wurde, entwickelte er sich zum vorgeführten Tanz und Inbegriff des französischen Varietés. Er diente der Unterhaltung, der Schaulust und dem Sinnesrausch des Massenpublikums. Beim Cancan waren Kreativität, Exzentrik und Individualität zentral.

Hinzu kamen als Tänze ab und zu Gesellschaftstänze, die dem Varietéprogramm angepasst wurden, spanische und „exotische“ Tänze, Statue Posing und Tableaus Vivants²²¹, Serpentinentänze²²² und deren Vorläufer – der Skirt Dance. Bei diesem trug die Tänzerin einen extrem weiten und langen bedruckten Rock. Das Augenmerk wurde auf den Torso als Bewegungszentrum gelegt.

²¹⁵ Tasiemka, Hans (1928): *Revue, Theater, Tanz*. In: Linhardt, Marion (Hrsg.): *Stimmen zur Unterhaltung. Operette und Revue in der publizistischen Debatte (1906 – 1933)*. Wien: Lehner 2009. (= Quodlibet – Publikationen der Internationalen Nestroy-Gesellschaft; 9), S. 243.

²¹⁶ Ebd., S. 243.

²¹⁷ Ebd., S. 244.

²¹⁸ Ebd., S. 243.

²¹⁹ Ebd., S. 244.

²²⁰ Vgl. ebd., S. 244.

²²¹ Tableaus Vivants waren meistens arrangierte Gruppen nackter Frauenkörper, die mythologisch bzw. allegorisch inspiriert waren.

²²² Als Hauptvertreterin dieses Stils gilt Loïe Fuller, die einen Stoff mit einem Ring um ihre Stirn befestigte. Der Stoff, der nun capeartig bis zum Boden fiel, wurde mit Haken und Stangen als Verlängerung der Arme bewegt, sodass – kombiniert mit Lichteinsatz – fließende, den Körper durch den Stoff umhüllende Bewegungen das Resultat waren.

Dies entsprach auch den Forderungen des französischen Bewegungspädagogen François Delsarte, der die Körperbewegungen in konzentrische, exzentrische und normale einteilt, den Körper in die Bereiche Kopf, Rumpf und Glieder. Anhand dieses Systems kann der Tänzer die Körperbewegungen kontrollieren.

Erwähnenswert in Bezug auf die Tänze im Varieté sind „The Five Sisters Barrison“ als Repräsentantinnen für die Erscheinung der sogenannten „Girls“. Girls waren Tanzgruppen, die sich im angelsächsischen und amerikanischen Raum zu Beginn aus Balletteusen zusammensetzten – später aber vor allem aus sportlichen Tänzerinnen – und ballettähnliche Tänze unter Betonung des rhythmisch-gymnastischen Aspektes vorführten. Sie erlangten in Zusammenhang mit Revuen internationale Berühmtheit. Kennzeichen der Girls war generell eine Ähnlichkeit in Bezug auf Kostüm, Größe, Haarfarbe und anderen körperlichen Merkmalen, sodass der Körper gleichsam vielfach wiederholt wurde. Sie wurden also auf das Körperliche reduziert und waren sozial schlecht gestellt, was vorwiegend mit dem Tanz als solchem zusammenhängt: „Vor allem aber der Tanz wird das Massenmedium des nackten Frauenkörpers, der von den Bühnen der großen Revuetheater nicht wegzudenken ist.“²²³

„The Five Sisters Barrison“ galten als Urtyp der „[...] Kindfrau [...]“.²²⁴ Ihre Kostüme bestanden oft aus hemdchenartigen Kleidern mit Spitze. Sie kokettierte mit kindlich-naiver Laszivität und erotischer Unschuld. Ihre Auftritte wurden immer wieder kritisiert, was Sitte und Moral anging. Dies hing vor allem mit ihren Bewegungen zusammen:

Gespreizte Beine, hochgerekte Hinterteile beim Erheben vom Boden und ständig über die Knie emporrutschende Röcke brachen aus dem üblichen Rahmen des Benehmens von Soubretten heraus; [...].²²⁵

Später feierte Gertrude Barrison, die sich dem Freundeskreis um Peter Altenberg angeschlossen hatte, als ernstgenommene Solotänzerin in Wien große Erfolge. Sie trat auch häufig in der „Fledermaus“ auf, inspiriert von der Musik Mozarts und Johann Strauß'. Hier wird ersichtlich, dass es also nicht gänzlich unmöglich war, von einer Varietétänzerin bzw. einem Girl zu einer bekannten freien Tänzerin „aufzusteigen“ und sich und dem jeweiligen Tanzstil neue Aufführungsorte zu erschließen. Barrison entwickelte höfische Tänze, die sie in Originalkostümen zum Besten gab.

²²³ Peter: Schaulust und Vergnügen... (op. cit.), S. 157.

²²⁴ Hochholdinger-Reiterer, Beate: Vom Erschaffen der Kindfrau. Elisabeth Bergner – ein Image. Wien: Braumüller 1999 (= Blickpunkte. Wiener Studien zur Kulturwissenschaft; 5), S. 48.

²²⁵ Jansen: Das Varieté... (op. cit.), S. 109.

Vor dem Hintergrund der Erneuerungsbewegung im Tanz erscheint ihre [d.h. Gertrud Barrisons, V.H.] Hinwendung zu traditionellen Tanzformen einerseits anachronistisch, andererseits gab es Stimmen, die sie auf die gleiche Stufe mit den Wiesenthal-Schwestern stellten. In Künstlerkreisen fanden ihre Auftritte viel Beachtung. Im Kabarett Nachtlicht hatte sie den Dichter Peter Altenberg kennengelernt, zu dessen Freundeskreis Oskar Kokoschka, Adolf Loos und Frank Wedekind zählten.²²⁶

Anhand dieses Zitates sind zwei weitere Kennzeichen des Tanzes im Varietés als Vorläufer des modernen Tanzes zu sehen. Einerseits entstanden – der damaligen künstlerischen Situation entsprechend – Beziehungen zwischen den Tänzerinnen bzw. dem Tanz und der Literatur bzw. der bildenden Kunst. Die Tänzerinnen wurden z.B. in Thomas Manns Werk „Variété“ literarisch beschrieben bzw. von Henri de Toulouse-Lautrec bildlich dargestellt. Sie waren auch ein gern gesehenes Objekt auf Künstlerplakaten, nicht zuletzt aufgrund ihrer oftmals ungewöhnlich bunten und aufwendigen Kostüme. In den Kontext der Darstellung von Tänzerinnen fällt auch die Wechselwirkung zwischen Literatur, bildender Kunst und der Tanzkunst Grete Wiesenthals. Einerseits schrieb sie selbst Bücher, fügte manchen Tänzen Worte zur Erklärung bei und nannte ihre Werke oft „Tanzdichtungen“. Andererseits beeinflusste sie z.B. Hofmannsthal, wurde aber auch von ihm beeinflusst, der berühmte Dichter Rainer Maria Rilke widmete ihr als einer unter vielen Dichtern ein Gedicht²²⁷ und Erwin Lang schuf die bekannten Holzschnitte, die sie tanzend zeigen.²²⁸

Andererseits wird in dem behandelten Zitat das Kabarett „Nachtlicht“ als Aufführungsort erwähnt, was zu dem zweiten Aspekt des Variétéstanzes in Bezug auf die Entwicklung des modernen Tanzes führt: zu den neuen Aufführungsorten.

Die Opernhäuser galten als zu „seriös“ für moderne Tanzstile bzw. andere Tänze als Ballett, da damals die Meinung vorherrschend war, diese wären „sittenlos“ und „unseriös“. Interessant ist hierbei, dass die Oper selber zum Teil im 18. und 19. Jahrhundert als „unzüchtiger“ Ort angesehen wurde.²²⁹ Jedenfalls bildeten die Varietés für die Entwicklung des modernen Tanzes – solange die Darbietungen die Kriterien einer Variétédarbietung erfüllten – einen geeigneten Raum: „Die ‚ehrenwerte‘ Oper aber blieb allen diesen

²²⁶ Ochaim / Balk: Variété-Tänzerinnen um 1900... (op. cit.), S. 103.

²²⁷ Vgl. Rilke, Rainer: Für Grete Wiesenthal. In: Fiedler / Lang (Hrsg.): Grete Wiesenthal... (op. cit.), S.131.

²²⁸ Vgl. Anhang: Abb. 1, S. 131.

²²⁹ Vgl. Balk: Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne. In: Ochaim / Balk: Variété-Tänzerinnen um 1900... (op. cit.), S. 53.

Tänzerinnen – vom Cancan bis zur Moderne – fast ausnahmslos versperrt. [...] Der neue Tanz hatte sich an anderen Orten durchzusetzen [...].“²³⁰

Diese Orte und das entsprechende Publikum sollten natürlich eine gewisse Offenheit und Toleranz in Bezug auf neue Tanzstile und Tanzexperimente aufweisen. Hierfür bot sich die Unterhaltungsform des Varietés geradezu an.

Mit der Einführung in die konzeptionelle Grundlage des Varietés aber übertrug sich auch auf den Tanz die Entlastung von der notwendigen Transportierung dramatischer wie anderer intellektueller Inhalte. Gerade auch die zeitlich durch das Gesetz der Nummernfolge bedingte, knapp bemessene kleine Form bot der freien Tanzentwicklung die einem Versuchsstadium adäquaten Bedingungen.²³¹

Ochaim meint, was die Aufführungsorte angeht, sogar, dass sich die Programmgestaltung in den 1890ern, als Music-Halls und Varietés schon etwas anerkannter waren, änderte:

Tänzerinnen wie Cléode Mérode, La Argentina oder Stasia Napierkowska kamen von der Oper zum Variété, was in jener Zeit keineswegs einen beruflichen Abstieg bedeutete. Ausschlaggebend für den Erfolg einer Tänzerin war die Anerkennung und Förderung durch gesellschaftliche und intellektuelle Kreise.²³²

Diese Aussage steht in Gegensatz zu der Behauptung, dass Variété-Tänzerinnen nicht angesehen waren. So wird in dem Zitat davon ausgegangen, dass ein Wechsel von der „seriösen“ Oper zum Variété nicht immer mit einem beruflichen Abstieg gleichzusetzen war, was durchaus einen Fortschritt auch in Bezug auf das soziale Ansehen der Tänzerinnen darstellte. Daraus resultiert, dass kein allgemeingültiges Urteil über ihren sozialen Status bzw. ihr Ansehen abgegeben werden kann, bzw. dass ein Unterschied zwischen unbekannten und bereits populären Tänzerinnen zu machen ist.

Auch Grete Wiesenthal sicherte sich zunächst die Anerkennung, Unterstützung und Begeisterung vor allem künstlerischer Kreise, und trat dann erst mit ihrem neuen Tanzstil an die Öffentlichkeit heran. Teilweise erhielten die Tänzerinnen durch diese Kreise auch den Zugang zu andern Spielstätten. Einerseits tanzten die freien Tänzerinnen gerne vor privaten Kreisen, andererseits wurde dadurch, dass ihnen die Opernhäuser unzugänglich blieben, die

²³⁰ Balk: Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne. In: Ochaim / Balk: Variété-Tänzerinnen um 1900... (op. cit.), S. 50.

²³¹ Ebd., S. 55.

²³² Ochaim, Brygida: Variété-Tänzerinnen um 1900. In: Ochaim / Balk: Variété-Tänzerinnen um 1900... (op. cit.), S. 70.

Bindung zwischen der Entwicklung des modernen Tanzes und den Varietés gestärkt. Wollten sie mit ihren Tänzen an die Öffentlichkeit treten, mussten sie die Angebote der Varietés annehmen. So auch Grete Wiesenthal, die dies im Gegensatz zu ihren Schwestern jedoch ohne Bedenken machte, um die Chance eines Auftrittes vor öffentlichem Publikum zu nutzen. Prenner beschreibt diese Situation wie folgt:

Es blieb den Dreien [d.h. den Schwestern Wiesenthal, V.H.] deshalb nichts anderes übrig, als sich damit abzufinden, gegebenenfalls auch auf Varietébühnen aufzutreten. Im Zusammenhang damit ist es nicht unwesentlich zu betonen, daß Grete Wiesenthal, im Gegensatz zu ihrer Schwester Elsa, ein Auftreten im Varieté nicht von vorneherein ablehnte.²³³

Auch Jansen meint: „Bis auf geringe Ausnahmen nahmen die Tänzer und Tänzerinnen die Angebote, innerhalb eines Varieté- oder Kabarettprogramms aufzutreten, ohne Ziererei in Anspruch.“²³⁴ Was einerseits eine Chance für die Tänzerinnen darstellte, konnte andererseits – wie schon angedeutet – aber auch verhängnisvoll sein. Der Ruf einer „unseriösen Varietétänzerin“ konnte ihnen anhaften bleiben und dies konnte wiederum den Sprung in „seriöse“ Häuser verhindern. So tanzte Isadora Duncan z.B. sehr lange nur in Varietés bevor es ihr gelang, auch „seriosere Spielstätten“ ihrem Tanz zugänglich zu machen.

Als Isadora Duncan 1904 im Wiener Carl-Theater auftreten konnte, um dort einen ‚griechischen Abend‘ darzubieten, bemerkte der Kritiker Eduard Pötzl süffisant: ‚Nachdem Miß Duncan in kleineren Zirkeln, wohin ihre Kunst gehörte, alte Schmöker wie junge Leser gleichermaßen entzückt hatte, trat sie öffentlich im Theater auf...Ohne das ‚Leitmotiv‘ der nackten Beine hätte der Tanz der Isadora wohl die ganze Gesellschaft eingeschlafert.‘²³⁵

Das Varieté war eine willkommene Alternative zu den Opernhäusern, denn im Gegensatz zu diesen, die Neuem gegenüber verschlossen waren, waren die Varietés offen und aufgeschlossen. Dies entsprach auch ihrem Charakter als Stätte der Nummernvielfalt. Somit konnten sie verschiedensten neuen Tanzstilen Entwicklungsraum bieten. Auch das Kabarett setzte einen seiner Schwerpunkte auf modernen Tanz. So zählt ja auch der „Brockhaus“

²³³ Prenner: Grete Wiesenthal... (op. cit.), S. 52.

²³⁴ Jansen: Das Varieté... (op. cit.), S. 127.

²³⁵ Balk: Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne. In: Ochaim / Balk: Varieté-Tänzerinnen um 1900... (op. cit.), S. 50 f.

Ausdruckstanz zu jenen kleinen Kunstformen, die im Kabarett zum Besten gegeben wurden.²³⁶

In Zusammenhang mit dem Varieté wird auch die Popularisierung des neuen Mediums Film gesehen, denn Jahrmarkt und Varieté dienten als Distributionsstätten der frühen Filmapparate. Das erste Programm der Gebrüder Skladanowsky, das 1895 im Berliner Wintergarten gezeigt wurde, beinhaltete auch eine Aufnahme der Serpentin tänzerin Mmle. Ancion. Nun liegt der Schluss nahe, dass Film als Verbreitungsmedium dem modernen Tanz zu einem größeren Wirkungsrahmen verhalf, doch dies ist laut Ochaim nicht ganz richtig:

Der Film war kein geeignetes Mittel, um den Varietéstars zu einer breiteren Öffentlichkeit zu verhelfen. Ausgiebige Gastspielreisen waren notwendig, um über die Landesgrenzen hinaus bekannt zu werden. Das Gegenteil war sogar der Fall. Mit der Erfindung der Kinematographie war dem Varieté der größte Konkurrent erwachsen. Anstelle des Varietéstars trat der Filmstar, der vorerst mit Hilfe der Pantomime gegen die Stummheit des neuen Mediums ankämpfte.²³⁷

Doch ganz so „schädlich“ wie ihn Ochaim darstellt war der Film für die Tänzerinnen doch nicht. Der Film war für manche moderne Tänzerinnen sehr wohl von Bedeutung, vor allem wenn sie – so wie Grete Wiesenhal – in Stummfilmen mitspielten und dadurch auch ein neues Publikum erreichen konnten.

4.2.2. Frauen als Tänzerinnen – „billige Mädchen“?

Im Varieté tanzten – bis auf wenige Ausnahmen, denen jedoch wenig Erfolg beschieden war – ausschließlich Frauen, was insbesondere damit zu tun hatte, dass das Publikum vorwiegend oder zur Gänze aus Männern bestand. So erwähnt Jansen in seinem Buch über das Varieté die spanische Tänzerin Pepita de Oliva, die 1853 in Berliner Unterhaltungslokalen auftrat.

Zum ersten Male stellte sich eine Frau, die einzig auf eine ansprechende Erscheinung und einige wenige Tanzschritte bauen konnte, als Star heraus und feierte als Unterhaltungssensation Triumphe, wie sie erst zur Jahrhundertwende auf den großen Varieté Bühnen sich wiederholen sollten. Auch die für die Pepita de Oliva geschaffene Programmstruktur ähnelte einer Varietévorstellung.²³⁸

²³⁶ Vgl. Brockhaus, Bd. 11... (op. cit.), S. 308.

²³⁷ Ochaim: Varieté-Tänzerinnen um 1900. In: Ochaim / Balk: Varieté-Tänzerinnen um 1900... (op. cit.), S. 112.

²³⁸ Jansen: Das Varieté... (op. cit.), S. 46.

In diesen Zusammenhang fällt auch der Auftritt von Lydia Thompson 1855 in Deutschland, die wiederum mit ihrer Kindlichkeit kokettierte. Jansen beschreibt ihren Auftritt und reißt auch die hier wichtige Tatsache an, dass diese Tänzerinnen vor allem zunächst als Frauen und weniger als tanzende und schöpferische Individuen wirkten.²³⁹

„Scheinbare Königinnen der leichtlebigen, bunt gemischten Gesellschaft im Paris jener Zeit waren die Kurtisanen.“²⁴⁰ Ihre Erscheinung war eng mit dem neuen Konsumverhalten verknüpft. Zu ihrem Image trug die öffentliche Meinung entscheidend bei, die sich unter anderem in der Presse, aber auch durch die Kommunikation im Theater und in den Cafés zeigte. Simone de Beauvoir sieht die Kurtisane nicht (nur) als Ware, sondern spricht andere Aspekte an, und zwar die des Rufes, der Emanzipation und der Unabhängigkeit.

Auf diesem Wege gelingt es der Frau, eine gewisse Unabhängigkeit zu erlangen. Sie stellt sich mehreren Männern zur Verfügung und gehört auf diese Weise keinem endgültig. Das Geld, das sie ansammelt, der Namen, den sie ‚lanciert‘, wie man eine Ware lanciert, sichern ihr eine wirtschaftliche Unabhängigkeit. [...] Abgesehen von ihrem Geschlecht, das sie den Männern als Objekt ausliefert, sind sie zum Subjekt geworden. [...].²⁴¹

In Varietés wurde speziell zu Beginn zum Teil auch „käufliche Liebe“ angeboten und in Bezug auf die Tänzerinnen spielten sexuelle Aspekte insofern eine Rolle, als Frauen, die ihren Körper auf der Varietébühne zeigten, sexuelle Freizügigkeit suggerierten.²⁴² Ochaim meint in diesem Kontext auch:

Sie wurden der Demimonde zugeordnet, wobei die Trennungslinie zwischen Tänzerinnen, die in wirtschaftlicher Abhängigkeit zu Männern standen, und Frauen, die ihre Sexualität selbstbestimmt auslebten, schwer zu ziehen ist.²⁴³

Die Verbindung von Tanz und voyeuristischer Begierde findet sich nicht erst im Varieté, sondern auch schon in der Balletttradition, wie z.B. die Beziehungen zwischen dem Pariser Jockey-Club und den Balletttänzerinnen der Pariser Opéra zeigen. Diese Beziehungen waren zum Teil sogar nötig, da die Tänzerinnen ohne „Mäzene“ die Investitionen, die mit ihrem

²³⁹ Vgl. ebd., S. 46 f.

²⁴⁰ Balk: Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne.... In: Ochaim / Balk: Variété-Tänzerinnen um 1900... (op. cit.), S. 21.

²⁴¹ Simone de Beauvoir zitiert nach: Balk: Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne. In: Ochaim / Balk: Variété-Tänzerinnen um 1900... (op. cit.), S. 21.

²⁴² Vgl. Balk: Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne. In: Ochaim / Balk: Variété-Tänzerinnen um 1900... (op. cit.), S. 89.

²⁴³ Ebd., S. 89.

Beruf verbunden waren – z.B. Spitzenschuhe und Kostüme – nicht selbstständig tätigen konnten. Balk meint hierzu, dass zu dieser Zeit eine Doppelmoral vorherrschte, die anschließend hinter den Kulissen in der Prostitution fortgesetzt wurde, eben aufgrund der finanziellen Kosten; dieses Verhalten wurde häufig auch von Operndirektoren gefördert.²⁴⁴

Schauspielerinnen haftete ein ähnlicher Ruf an wie den Tänzerinnen, sie galten als „unseriös“. Nach der Jahrhundertwende begann sich jedoch eine neue Entwicklung anzubahnen, die aber nur langsam voranschritt: war der Beruf der Tänzerin jahrhundertlang als unsittlich und für Mädchen aus höherer Gesellschaft als ein Grund, verstoßen zu werden, angesehen worden, waren Frauen, beginnend mit dem zweiten Weltkrieg, in neuen Bereichen tätig. Sie arbeiteten nun nicht mehr nur als Statistinnen, Girls, Tänzerinnen und Sängerinnen in Vergnügungsbetrieben, sondern auch im Drehbuch-, Regie- und Ausstattungsbereich und im Rahmen des Damen-Jazz. Hier ist zu erkennen, dass sich die Berufsbilder allmählich wandelten.

„Ebenfalls neu ist es, daß sogenannte damals ‚höhere Töchter‘ in die Arbeitswelt vordringen und ihren goldenen Käfig verlassen.“²⁴⁵ In diesem Zusammenhang ist also die Veränderung des Ansehens der Frau als Tänzerin gut zu erkennen, wenngleich dem Beruf noch lange ein Rest „Unsittsamkeit“ anhaften blieb. So hatten auch Grete Wiesenthals Eltern zunächst Bedenken, was die Berufswahl ihrer Tochter anging. Wiesenthal erwarb sich jedoch durch ihren Tanz ein großes künstlerisches und durch ihr soziales Engagement auch ein großes menschliches Ansehen.

Die Varieté gattung selbst wurde in Zusammenhang mit der Thematik des sozialen Rufes bzw. Stellung als „[...] prostituierte Kunst[...]“²⁴⁶ betrachtet, ebenso wie der moderne Tanz. Kirche und zum Teil Politik verdammt die Darstellung von Körperlichkeit als etwas Sittenloses und Anrüchiges, „[...] die andere, ‚aufgeklärte‘ Seite, benutzt den entblößten Frauenkörper als emanzipatorisches Symbol und reduziert ihn damit zu statuarischer, entindividualisierter Nacktheit.“²⁴⁷ Der moderne Tanz an sich wurde unter anderem deshalb oft als etwas Skandalöses gesehen, weil Emotionen unkontrolliert geäußert und gezeigt wurden, was dem damaligen Frauenbild nicht entsprach. Das Temperament „[...] wurde

²⁴⁴ Vgl. Balk: Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne. In: Ochaïm / Balk: Variété-Tänzerinnen um 1900... (op. cit.), S. 30.

²⁴⁵ Peter: Schaulust und Vergnügen... (op. cit.), S. 159.

²⁴⁶ Günther: Geschichte des Varietés... (op. cit.), S. 12.

²⁴⁷ Peter: Schaulust und Vergnügen... (op. cit.), S. 150.

tabuisiert und verdrängt in die Randzone öffentlicher Moral als anstößig prickelnde Varieté-Sensation, da es letztlich massive Ängste schürte.“²⁴⁸

Was die freien Tänzerinnen des modernen Tanzes anging, wollten sie nicht mehr Elemente der gesellschaftlichen Machtentfaltung und -erhaltung sein, nicht länger „feengleiche“ Ballerinen darstellen und das damit verbundene Ideal der „reinen Weiblichkeit“ verkörpern. Sie wollten nun auch Schöpferinnen sein und sich somit im Sinne Simone de Beauvoirs emanzipieren. Georg Simmel spricht den Frauen jedoch die Fähigkeit zu produzierender künstlerischer Tätigkeit ab:

[...]; und vielleicht hat die bekannte Tatsache, daß sie es in der Kunst des Aufnehmens und in der des Reproduzierens zur höchsten Meisterschaft gebracht haben, während ihnen eigene Produktion nicht gelingt, ihren Grund darin, daß der produktive Künstler von der Idee aus ihren sinnlichen Körper gewinnt, von jener ausgehend und sie sozusagen mehr und mehr verengend an ihrer sichtbaren Darstellung an einem einzelnen erst mündet – während der Genießende und der Reproduzierende die Konkretheit des Kunstwerkes vorfindet und vorausgehend zu seiner Idee aufsteigt. Wie für die Frauen der einzelne Mensch, der ihnen die religiöse oder eine sonstige Idee darstellt, sozusagen das Sprungbrett ist, so bedürfen sie vermöge ihres Mangels an Abstraktionsvermögen [...] auch für die künstlerische Idee eines einzelnen Anhaltspunktes, den sie in dem fertigen Kunstwerk finden; [...].²⁴⁹

Solchem Denken standen Emanzipationsbestrebungen und -gedanken entgegen. In diesem Sinne ließen es sich die modernen Tänzerinnen nicht nehmen, selbst zu choreografieren und ihre eigenen Lebensvorstellungen zu verwirklichen.

Das soziale Ansehen war also denkbar schlecht, damit aber war die Freiheit der Varieté-Tänzerinnen scheinbar grenzenlos, nur den Gesetzmäßigkeiten des Varietés hatten sie sich unterzuordnen. Innerhalb dieser rein formalen Normen aber konnten sie sich bedenkenlos in Szene setzen – Hauptsache: Sie hatten Erfolg.²⁵⁰

Dieses Zitat spiegelt einerseits Simone de Beauvoirs Ansicht zur Freiheit der Frau wieder, andererseits weist es aber auch darauf hin, dass die Varieté-Tänzerinnen durch diese Freiheit auch als Vorreiterinnen für den modernen Ausdruckstanz fungieren konnten. Die Tatsache,

²⁴⁸ Balk: Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne. In: Ochaim / Balk: Variété-Tänzerinnen um 1900... (op. cit.), S. 58.

²⁴⁹ Simmel, Georg: Zur Psychologie der Frau (1890). In: Dahme, Heinz-Jürgen / Köhnke, Klaus Christian (Hrsg.): Georg Simmel. Schriften zur Philosophie und Soziologie der Geschlechter. Herausgegeben und eingeleitet von Hein-Jürgen Dahme und Klaus Christian Köhnke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985. (= Edition Suhrkamp, Neue Folge; 333), S. 37 f.

²⁵⁰ Balk: Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne. In: Ochaim / Balk: Variété-Tänzerinnen um 1900... (op. cit.), S. 32.

dass Angst vor Unseriosität und der Unterwanderung moralischer Sitten durch das Varieté vorherrschte, führte im Übrigen außerdem dazu, dass auch von Seiten des Publikums viele der damals bekannten Varieté-Tänzerinnen heute in Vergessenheit geraten sind.

Als „sittenlos“ wurde damals auch die Loslösung von der Balletttradition in Bezug auf die Kostüme gesehen. Im 19. Jahrhundert galten die Ballerinen, die nicht mehr das knöchellange romantische, sondern das kürzere klassische Tutu trugen, als nackt und „unzüchtig“. In Folge wurde ihnen z.B. kein Begräbnis auf einem kirchlichen Friedhof gestattet. Nun pochten Varieté-Tänzerinnen zum Teil schon mehr auf die Freiheit des Körpers und trugen daher keine Ballettcorsagen und Spitzenschuhe mehr, sondern oft leichte, manchmal schleierartige oder durchsichtige Kleider, die die natürlichen Körperlinien zeigten. Viele von ihnen tanzten auch barfuß, was noch mehr missfiel als das klassische Ballett-Tutu. Bevor sich die Bezeichnung „moderner Tanz“ durchsetzte, wurde der Begriff „Barfuß-TänzerIn“ für die neue Tänzerinnen-generation verwendet, die barfuß tanzte.²⁵¹ In diesem Zusammenhang wurden sowohl das ästhetische Niveau der Darbietungen der Tänzerinnen als auch die Ernsthaftigkeit ihrer Tänze und ihres tänzerischen Könnens in Zweifel gezogen.

Die neuen Kostüme, die die Natürlichkeit des Körpers unterstreichen sollten, führten oft zu Missverständnissen seitens des männlichen Publikums. Die beiden Tänzerinnen Olga Desmond und Anita Berber verzichteten auf jegliche Bekleidung und traten – nicht zur Erfüllung von Männerwünschen, sondern aus ideologischen Gründen – nackt vor ihr Publikum. „In ihrer Nacktheit vollführte sie [d.h. Olga Desmond, V.H.] wohl den heikelsten Grenzgang zwischen Variétésensation und Kunstanspruch der entstehenden Tanzmoderne.“²⁵²

Trugen die Tänzerinnen Kostüme, so waren jedoch nicht alle Kostüme schlicht und schleierartig. Es gab auch farbenprächtige, opulente und üppige Kostüme und somit existierte also eine Art „Ambivalenz“ in Bezug auf die Kostüme. Die üppigen und auffälligen Bühnenkleider waren zum Teil jedoch nötig aufgrund der meist fehlenden Bühnenbilder und im Sinne des Varietés als Aufführungsort für Neues, Überdimensionales und Gigantisches.

Es war in erster Linie Isadora Duncan, die der Tänzerin als Frau zu einem neuen Selbstbewusstsein verhalf. Sie forderte die Natürlichkeit des Körpers, der Darstellungen, der Bewegungen und der Persönlichkeit. Der Tanz galt bei ihr als heilige Kunst der Frauen, die

²⁵¹ Vgl. Ochaim: Varieté-Tänzerinnen um 1900. In: Ochaim / Balk: Varieté-Tänzerinnen um 1900... (op. cit.), S. 76.

²⁵² Balk: Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne. In: Ochaim / Balk: Varieté-Tänzerinnen um 1900... (op. cit.), S. 23.

durch ihn ihr subjektives Erleben und ihre Gefühle ausdrücken sollten. Die Basis hierfür sollte die soziale Unabhängigkeit der Frau bilden. Duncan brachte ihre Kinder unehelich zur Welt und zog sie größtenteils auch alleine auf.

Trotz aller Befürchtungen und moralischer Bedenken in Bezug auf den modernen Tanz um die Jahrhundertwende fand die Tanzentwicklung fruchtbaren Boden und auch ein Publikum, das sich für die neuen Bewegungen und Stile interessierte und sie begeistert aufnahm.

4.3. Bildung einer These – Grete Wiesenthal als Tänzerin zwischen Ballett und Varietéanz

Nach den obigen Ausführungen zum Ballett, zum modernen Tanz und dem Tanz im Varieté, stellt sich nun die Frage, wo Grete Wiesenthal hier einzuordnen ist. Daher wird an dieser Stelle eine These gebildet, die anhand der folgenden drei Kapitel überprüft wird.

Der Wiesenthal-Stil ist ein Tanz, der nicht so einfach in die vorhandenen Kategorien eingeordnet werden kann. Erstens bedient er sich zwar des Balletts als Grundlage, stellt jedoch gleichzeitig eine Gegenbewegung zur Balletttradition dar. Zweitens fand er in Varietés und Kabaretts seine ersten öffentlichen Aufführungsstätten, stach aber aus den sonst üblichen Varieté Tänzen hervor. Und drittens entstand der Wiesenthal-Stil zur Zeit der Entwicklung des modernen Tanzes, dem er auch meist zugeordnet wird, nimmt dabei jedoch eine Sonderposition ein.

So unterschied sich Grete Wiesenthal schon in ihrer Ausbildung von anderen modernen Tänzerinnen. Sie besaß eine klassische Ballettausbildung, während die meisten modernen Tänzerinnen nicht über eine solche verfügten. An die Ausbildung gekoppelt erscheint das Erscheinungsbild, bei dem Wiesenthal auch hervorsteht:

Das Erscheinungsbild der sogenannten Tanztypen stand in engem Zusammenhang mit der genossenen Ausbildung, diese war im Falle der Ballerina eine kodifizierte Technik, bei der Varieté tänzerin vielleicht eine im freien Markt weitergegebene Körperfertigkeit.²⁵³

²⁵³ Oberzaucher-Schüller, Gunhild: Der Tanz der Grete Wiesenthal oder Bewegung in Raum und Ort. In: Brandstetter / Oberzaucher-Schüller (Hrsg.): Mundart der Wiener Moderne... (op. cit.), S. 91.

Die verschiedenen Ausbildungen hatten auch einen unterschiedlichen ästhetischen Anspruch zur Folge, wobei Grete Wiesenthal eine neue Position einnimmt:

Gemäß der Ausbildung [...] vertrat man auch einen völlig verschiedenen ästhetischen Anspruch. Sah sich die Ballerina als Ausübende einer Kunstfertigkeit, die dank ihrer Persönlichkeit künstlerischen Anspruch erhob, die Varietétänzerin als Frau, die eine Kunstfertigkeit darbot, so fasste Grete Wiesenthal ihren Tanz als Kunst auf, ein Anspruch, der dank ihrer Persönlichkeit sofort Akzeptanz fand.²⁵⁴

Wiesenthal definierte auch ihre Rolle als Tänzerin neu. Sie fügte sich nicht in die in Varietés und Ballettgruppen bestehende Rollenverteilungen ein, sondern kreierte ein neues Vokabular – je nachdem, was die Musik und der Tanz erforderten. Außerdem stand das Solo im Mittelpunkt und keine hierarchisch aufgebauten Tänze. In diesem Sinne schuf sie auch ihre eigenen Choreografien. Hier stand sie den Varietétänzerinnen, die zwar tradierte Choreografien tanzten, jedoch eigenständige Akzente setzen durften, näher als den Ballerinen. Diese tanzten meist von Männern geschaffenen Choreografien.

Wurde die Musik für Ballett und Varietétänze meist von eigenen Berufskomponisten komponiert, schuf Wiesenthal ihre Tänze entweder zu schon vorhandener Musik, die nicht für Tänze gedacht war, oder ließ sich von zeitgenössischen Komponisten Stücke schreiben. Auf jeden Fall waren ihre Choreografien von der Musik nicht trennbar.²⁵⁵

Wiesenthal grenzte sich auch in Bezug auf die Dekoration von Ballett und Varieté ab. Sie tanzte meist in leeren Räumen; auf jeden Fall ohne stereotype Bühnenbilder.

Wie schon oben erwähnt, fasste Wiesenthal ihren Tanz als Kunst auf und erhob damit einen anderen Anspruch als Ballett und Varietétanz. Daraus resultierte auch ein neues Selbstverständnis:

Wesentlich ist der Unterschied im Selbstverständnis der zur Diskussion stehenden Tänzerinnen. An der Spitze der staatlichen Institution stehend, sieht sich die Ballerina als Person öffentlichen Interesses, die darüber hinaus auch dem Herrscherhaus, das die Institution repräsentiert, nahe steht. Die Varietétänzerin sieht sich wohl als hoch zu dotierende Unterhalterin, Grete Wiesenthal dagegen als Künstlerin, die gleichberechtigt einer Gemeinschaft junger Künstler angehört. Als solche spielt für sie die Frage nach Gleichberechtigung oder Stellung in der Gesellschaft keine besondere Rolle. Ganz anders Ballerina und Varietétänzerin. Beide wissen, daß ihr tänzerisches Agieren als Unterhaltung gilt, wobei sie durchaus mit dem Publikum – unter ihnen Adel und Militär – von der Bühne aus kommunizieren. Sie fügen sich dabei in bestehende Männerstrukturen

²⁵⁴ Ebd., S. 91.

²⁵⁵ Vgl. ebd., S. 92 f.

ein, weil dies die Möglichkeit für gesellschaftlichen Aufstieg bietet. Zum Unterschied dazu setzt sich das neue Publikum der Grete Wiesenthal [...] aus Männern und Frauen zusammen, die an der modernen Kunst interessiert sind.²⁵⁶

Eines scheint nach diesen Überlegungen klar zu sein: Wiesenthal war mit ihren Ideen, Ansätzen und der Auswahl der Spielstätten eine Vertreterin des modernen Tanzes. Sie war offen für neue Einflüsse – insbesondere die der Secession – was wiederum der Offenheit des Varietés entsprach.

Wiesenthal war Auftritten in Kabaretts und Varietés nicht abgeneigt und dürfte jede Chance genutzt haben, ihren Tanz der Öffentlichkeit zu zeigen. Ist sie daher nun eine Varietétänzerin? Die erste spontane Antwort lautet „Nein“, doch muss man sich hier die Frage stellen, wie man eine Varietétänzerin definiert. Als Tänzerin, die es auf erotische Wirkung beim Publikum absieht, wobei der eigentliche Tanzaspekt in den Hintergrund tritt? Oder als Tänzerin, die sehr wohl auch individuelle Aspekte in ihren Tänzen realisiert und auch neue Ideen einbringt?

Geht man nun von der zweiten Definition aus, so lautet die These, dass Grete Wiesenthal wohl als eine Repräsentantin des modernen Tanzes und des Varietétanzes, wenn man diesen nicht nur als oberflächlichen und erotischen Tanz betrachtet, angesehen werden kann. Der moderne Tanz hat eine seiner Wurzeln im Tanz des Varietés. Somit schließen sich diese beiden Tanzformen nicht aus und daher erscheint die Überlegung, Wiesenthal als eine „moderne Tanzkünstlerin mit Wurzeln im Varieté und Kabarett“ zu bezeichnen, nicht ganz abwegig. Die folgenden Kapitel über das „Cabaret Fledermaus“, das „Apollotheater“ und die Kleinkunstabühne „Chat Noir“ sollen zur Überprüfung bzw. weiteren Ausführung dieses Ansatzes dienen.

²⁵⁶ Ebd., S. 94.

5. Der Auftritt der Schwestern Wiesenthal im „Cabaret Fledermaus“ 1908

5.1. Das „Theater und Cabaret Fledermaus“ – ein Gesamtkunstwerk der Wiener Werkstätte

5.1.1. Daten, Fakten und Allgemeines zur „Fledermaus“

Das Wiener Werkstätten-„Theater und Kabarett Fledermaus“ – manchmal auch „Theater und Cabaret Fledermaus“ geschrieben²⁵⁷ – wurde am 19.10.1907 im Souterrain des Hauses in der Kärtnerstraße 33 / Ecke Johannesgasse 1 im ersten Wiener Gemeindebezirk eröffnet. Im Dezember 1907, als das Kabarett „Nachtlicht“ schloss, war das „Cabaret Fledermaus“ vorläufig das einzige Kabarett in der Inneren Stadt. Es bestand bis 1913.

Gertrud Pott sieht als einen der Gründe für das Ende der „Fledermaus“, dass der Einfluss des Jugendstils und der Secessionisten langsam durch den Einfluss der Expressionisten abgelöst wurde und ein Kabarett der Secessionisten bzw. der Wiener Werkstätte, wie es die „Fledermaus“ war, somit nicht mehr „angesagt“ war.²⁵⁸

Die „Fledermaus“ wurde verkauft und 1913 als Revuetheater „Femina“ durch die Brüder Arthur und Emil Schwarz neu eröffnet. Das Gebäude wurde während des 2. Weltkrieges zerstört. 1967 eröffnete Gerhard Bronner das neue „Cabaret Fledermaus“ in der Spiegelgasse 2 im ersten Bezirk in Wien. Heute findet sich in dem Gebäude die Diskothek „Fledermaus“.

Die 1907 gegründete „Fledermaus“ galt als Gesamtkunstwerk der Wiener Werkstätte. Ziel der Wiener Werkstätte war eine gleichberechtigte Zusammenarbeit von Künstlern und Handwerkern, was zu einer Qualitätssteigerung und einer Wiederbelebung des Handwerks führen sollte.

²⁵⁷ Vgl. Novemberprogramm (o.J.) des „Theater und Cabaret Fledermaus“. In: Programmmappe der Druckschriftensammlung der Wienbibliothek. B 185046. Wieso sowohl „Kabarett“ als auch „Cabaret“ in Zusammenhang mit der „Fledermaus“ verwendet wird, ist unklar bzw. möglicherweise auf die übliche Uneinheitlichkeit der Bezeichnungen in diesem Gebiet zurückzuführen. In dem vorliegenden Kapitel wird jedoch unter Verweis auf die Unterscheidung der beiden Schreibarten durch Torberg in Kap. 3.1.2., S. 42f, einheitlich die Bezeichnung „Cabaret Fledermaus“ verwendet – also im Sinne der literarisch höherstehenden Form. Der Einheitlichkeit halber wird in den übrigen Ausführungen zu der Erscheinung des Kabarets / Cabarets als solchem in den folgenden Kapiteln jedoch die häufigere Schreibweise Kabarett verwendet und wenn notwendig, darauf hingewiesen, um welchen Aufführungsschwerpunkt es sich im konkreten Fall handelt.

²⁵⁸ Pott: Die Spiegelung des Sezessionismus im österreichischen Theater... (op. cit.), S. 235 ff.

Erbaut wurde die „Fledermaus“ nach Plänen des berühmten Vertreters der Wiener Werkstätte Prof. Josef Hoffmann. Er führte das Cabaret dann lange auch selber und machte es zum Treffpunkt der Intellektuellen, der Bohème und besonders der Secessionisten und des Kreises um sie herum, der sich davor gerne im „Café Central“ getroffen hatte.

Bis zu ihrer letzten Vorstellung am 15.4.1913 stand die „Fledermaus“ unter der Direktion verschiedener Personen. Der Auftritt der Schwestern Wiesenthal fällt in die Zeit der Direktion Fritz Waerndorfers²⁵⁹ (1907 – 1908) und unter die artistische Leitung Marc Henrys. Als Besonderheit sei hier außerdem erwähnt, dass 1908 Elfriede Rossi die erste Conférencière Wiens war. Hervorzuheben sind außerdem der Schriftsteller Egon Friedell, der 1908 artistischer Leiter war, und Ralph Benatzky²⁶⁰, der 1907 die musikalische Leitung inne hatte. Anhand dieser ausgewählten Leitungen ist erkennbar, dass viele später sehr berühmt gewordene Persönlichkeiten ihre ersten Schritte in der „Fledermaus“ setzten.

Vor der Eröffnung 1907 wurde die programmatische Eröffnungsschrift der „Fledermaus“ an geladene Gäste versandt. Sie sollte als Eröffnungsvorankündigung dienen. In dem sogenannten „Ästhetischen Programm“, dessen Verfasser Peter Altenberg sein könnte²⁶¹, wird das Ziel des Wiener Werkstätten-Cabarets definiert. Es wollte den ursprünglichen Cabaretgedanken – basierend auf eigenen künstlerischen Ideen und Anschauungen – wiederbeleben, erneuern und ausbauen und

[...] eine Stätte schaffen, die geeignet ist, durch ihre einheitliche und organische Durchbildung aller hier in Betracht kommenden künstlerischen und hygienischen Elemente einer wirklichen Kultur der Unterhaltung zu dienen.²⁶²

Diese Unterhaltung und der künstlerische Zweck sollten in einem angenehmen Rahmen stattfinden, in dem sich die Zuschauer wohlfühlen, die Unterhaltung genießen können und in dem alle Sinne gleichzeitig angesprochen werden sollten. Die Dekoration sollte in diesem Sinne nicht die Wirklichkeit nachahmen, sondern die Stimmungen der Natur wieder erzeugen. Dabei spielte auch die Inneneinrichtung, auf die weiter unten noch eingegangen wird, eine wichtige Rolle.

²⁵⁹ Manchmal auch Wärndorfer geschrieben.

²⁶⁰ 1884 – 1957. Ralph Benatzky war ein berühmter Operetten-Komponist, zu dessen berühmtesten Werken die Operette „Im weißen Rössl“ zählt.

²⁶¹ Vgl. Das ästhetische Programm. Eine Schrift der Wiener Werkstätte zur Eröffnung der „Fledermaus“. In: Buhrs [u.a.] (Hrsg.): Kabarett Fledermaus 1907 – 1913... (op. cit.), S. 154.

²⁶² Ebd., S. 160.

Der Zuschauer sollte in dieser Umgebung sein Lebensgefühl wieder finden und abschalten können.

Das Auge wollen wir, um es nach dem Grau in Grau unseres täglichen Lebens zu erheitern, mit buntem, leuchtendem Spiel von Farben und Lichtern beschäftigen und ihm die Schönheit des menschlichen Leibes und die Anmut seiner Bewegungen und Geberden [sic!] zeigen.²⁶³

Die auftretenden Künstler sollten „Persönlichkeit“ haben, sich aus allen möglichen Kunstgattungen zusammensetzen und das Zuschauererleben immer wieder neu beleben. Das Wort sollte durch Musik, körperlichen Ausdruck, Kleidung, Dekoration, Licht und generell durch optische Elemente bereichert werden, wodurch neue Ausdrucksformen erprobt werden sollten.²⁶⁴ Dass die Absicht, das Kabarett als Aufführungsort verschiedener Kunstgattungen zur Unterhaltung des Publikums wiederzubeleben, im Übrigen dem zeitgenössischen Bedürfnis entsprach, zeigt folgendes Zitat aus der Wiener Allgemeinen Zeitung:

[...] Wien hat Kabarets in Hülle und Fülle. Es hat das internationale Großstadt-Kabarett mit der kosmopolitischen Varietéfärbung. Das Kabarett aber als künstlerischer Versuchsboden, das Kabarett aber als Sammelstelle raffinierter und seltener Sinnesepisoden, das Kabarett als Heim der Künstler-Groteske, der koloritistischen Ekstase und der aphoristischen Lebensbeleuchtung ist erst jetzt im Entstehen begriffen.²⁶⁵

Die „Fledermaus“ setzte sich als Aufgabe, ein „[...] theatrologisches Experiment [...]“²⁶⁶ zu sein und auch in Bezug auf die baulichen und dekorativen Elemente eine Weiterentwicklung darzustellen, die aus dem Zeitgeist heraus geschaffen werden sollte. Anders formuliert war das Ziel dieses Cabarets, „[...] ein Experimentierfeld für bildende, angewandte und darstellende Künstler [...]“²⁶⁷ zu bieten; somit stellte es auch einen geeigneten Rahmen für die Entfaltung neuer Tanzstile zur Verfügung. Poesie, Literatur, Malerei, Musik, Tanz und Architektur sollten im Sinne der Idee des Gesamtkunstwerkes eine Einheit bilden. Diesem

²⁶³ Ebd. S., 162.

²⁶⁴ Vgl. Lunzer, Heinz / Lunzer-Talos, Victoria: Chansons, Grotesken, Vorträge. Die Literatur und deren Interpreten im Kabarett Fledermaus. In: Buhrs [u.a.] (Hrsg.): Kabarett Fledermaus 1907 – 1913... (op. cit.), S. 99.

²⁶⁵ „Das Kabarett ‚Fledermaus‘“ (nicht gez.). In: Wiener Allgemeine Zeitung, 19.10.1907, S. 3 f.

²⁶⁶ Lesák, Barbara: Hundert Jahre Kabarett Fledermaus: Eine Kleinkunsthöhle im Kontext der europäischen Theateravantgarde im frühen 20. Jahrhundert. In: Buhrs [u.a.] (Hrsg.): Kabarett Fledermaus 1907 – 1913... (op. cit.), S. 13.

²⁶⁷ Witzmann, Reingard: Grete Wiesenthal – Eine Wiener Tänzerin. In: Witzmann, Reingard: Die neue Körpersprache – Grete Wiesenthal und ihr Tanz. Historisches Museum der Stadt Wien, 94. Sonderausstellung 18. Mai 1985 bis 23. Februar 1986. Wien: Eigenverlag der Museen der Stadt Wien 1985, S. 13.

Vorsatz entsprach dann auch die Tatsache, dass die „Fledermaus“ neuen modernen Tanzstilen Raum bot. In diesem Sinne wirkte das Cabaret als ein Magnet für Künstler der verschiedenen Kunstsparten:

Alle jene, die sich nachmittags im Café trafen, kamen hier zusammen, um das Wagnis von Experimenten mitzuerleben, oder sich von ihnen provozieren zu lassen. Tatsächlich hatte der Saal mit seinen Tischen und Logen die Atmosphäre eines Reformcafés.²⁶⁸

Wolfgang Greisenegger beschreibt die „Fledermaus“ als

[...] ein intimes Kammerspielhaus, das als differenzierter Organismus aufgefaßt werden wollte: jeder Raum, jedes Detail war von strengem Stilwollen, aber auch von seiner Funktion bestimmt. Die Wände der vom schmalen Portal zum eigentlichen Theater hinabführenden Treppe waren einfach, typisch hoffmannesk, gegliedert durch senkrechte breite Streifen aus weißem und schwarzem Marmor. Besonders die dem Theatersaal vorgeblendete Bar wurde von den Kritikern als ‚geniale Einleitung, toller Dekorprolog, als Stimmungseinheitscher raffiniertester Art‘ eingehend beschrieben.²⁶⁹

Die gesamte Inneneinrichtung stammte von Künstlern der Wiener Werkstätte, wobei alle Einrichtungsgegenstände einem „[...] einheitlichen Grundgedanken [...]“²⁷⁰ folgten. Sie beabsichtigten bei den Zuschauern zugleich das Gefühl des Intimen, aber auch des Freien hervorzurufen, und Heiterkeit und Fantasie zu schaffen. Dies gelang unter anderem mit von Bertold Löffler und Michael Powolny entworfenen Relieffliesen im Barraum.

Der Theatersaal war auf engem Raum ebenso wie die seitlichen Logen und die Galerie mit den eigens entworfenen Sitzgruppen gefüllt, wobei schwarz und weiß lackierte Garnituren vertreten waren [...].²⁷¹

Hnizdo geht davon aus, dass in der „Fledermaus“ bis zu 200 sitzende und 100 stehende Zuschauer Platz hatten.²⁷² Damit konnte die „Fledermaus“ nur rund ein Siebentel der Zuschauermenge des „Apollotheaters“, die um die 2000 Besucher betrug, fassen.

Die Bühne als solche konnte nur von links betreten werden, war fünf Meter breit, etwas mehr als drei Meter tief und bestand aus einem kleinen Parkettpodium – mit der Größe hatten

²⁶⁸ Greisenegger: Theater in Wien... In: Auböck (Hrsg.): Wien um 1900... (op. cit.), S. 382 f.

²⁶⁹ Ebd., S. 381 f.

²⁷⁰ Das ästhetische Programm. In: Buhrs [u.a.] (Hrsg.): Kabarett Fledermaus 1907 – 1913... (op. cit.), S. 166.

²⁷¹ Pichler, Gerd: Das Kabarett Fledermaus. Ein Gesamtkunstwerk der Wiener Werkstätte. In: Buhrs [u.a.] (Hrsg.): Kabarett Fledermaus 1907 – 1913... (op. cit.), S. 63.

²⁷² Vgl. Hnizdo, Franz: Informationen zur Modellrekonstruktion des Kabarett Fledermaus.

<www.uni-ak.ac.at/~p0004145/fledermaus/infos.htm>. (2002 / 2003). Zugriff am: 9.12.2008, S. 3.

auch die Schwestern Wiesenthal bei ihrem Auftritt zu kämpfen. In Bezug auf die Bühnengestaltung heißt es im „Ästhetischen Programm“:

Bühne und Zuschauerraum sind durch eine glückliche Lösung des tektonischen Problems so gestaltet, daß ohne Verwendung äußerer Mittel die sogenannte ‚ideale Entfernung‘ der Bühne aufgehoben [das Orchester war unter der Bühne verborgen, daher gab es keinen Orchestergraben, V.H.] und diese für die Empfindung des Zuhörers wie mitten in den Zuschauerraum, ins unmittelbare Leben hineingesetzt erscheint.²⁷³

Ästhetisch gesehen sollten Bühne und Zuschauerraum verschmelzen und in Folge sollten die Bühnenelemente auch auf den Alltag der Zuschauer zurückwirken können. Diese Verschmelzung entspricht Marinettis Forderung des Varietés als Aufhebung der vierten Wand und des Daseins des Publikums als Vorstellungselement.

Wie schon erwähnt wurden die dekorativen Elemente durch eine neue Formensprache hervorgehoben. So stammten viele der Bühnenkostüme der auftretenden Künstler von Kolo Moser, Josef Hoffmann, Alfred Roller, Fritz Zeymer und Carl Otto Czesch. Der Dekorationshintergrund in der „Fledermaus“ wurde oft von Hoffmann, Wimmer-Wisgrill und Fritz Zeymer geschaffen. Somit stammten Kostüme, Bühnenbild und Inszenierungen häufig von denselben Personen, was wiederum der Idee des Übergreifens der Kunstgebiete entsprach.

5.1.2. Ein Abriss der allgemeinen Programmschwerpunkte der „Fledermaus“

In dem Eröffnungsprogramm, das Gegenstand des folgenden Unterkapitels ist, waren bereits die meisten der Programmschwerpunkte des „Cabaret Fledermaus“ vorhanden. Zentral war bei den Darbietungen immer, dass sie sich aus möglichst vielen verschiedenen Kunstgattungen zusammensetzten – die „Fledermaus“ wollte hier vor allem österreichische Künstler fördern – und das Publikum unterhielten.

Dazu gehörten Chansons als

[...] Darbietungen von und durch Einzelpersonen. Dichter, Sänger [...], Rezitatoren waren in erster Linie auf die Wirkung ihrer Persönlichkeit, ihrer Bühnenpräsenz angewiesen, um im Trubel der Lokale richtig wahrgenommen zu werden.²⁷⁴

²⁷³ Das ästhetische Programm. In: Buhrs [u.a.] (Hrsg.): Kabarett Fledermaus 1907 – 1913... (op. cit.), S. 161.

²⁷⁴ Lunzer / Lunzer-Talos: Chansons, Grotesken, Vorträge... In: Buhrs [u.a.] (Hrsg.): Kabarett Fledermaus 1907 – 1913... (op. cit.), S. 99.

In der „Fledermaus“ lag der Schwerpunkt in der ersten Zeit vor allem auf Volksliedern und deutschsprachiger Lyrik, manchmal aber auch auf Chansons nach französischem Vorbild. Bezüglich des Poesie-Programms heißt es im „Ästhetischen Programm“:

So weit die Poesie, bald als gesprochenes Wort, bald mit Musik oder Tanz verbunden, ihr zur Grundlage dient, muß auch der Charakter der Sprachkunst sich den allgemeinen Grundsätzen einfügen: keine Problemdichtung wollen wir pflegen, sondern jene natürliche, lebensnahe Poesie, die ohne den Hörer mit Reflexionen zu belasten, ihn auf geradem Wege und wie von selbst in die ernsten und heiteren Tiefen der Welt hineinführt.²⁷⁵

Des Weiteren wurden häufig Bühnenstücke gespielt. „Kurze Szenen und Stücke – mit und ohne Musik – waren das Rückgrat des Programms.“²⁷⁶ Bekannt wurden in diesem Zusammenhang die Kabarett-Stücke des Autorenpaars Egon Friedell und Alfred Polgar, z.B. „Der Petroleumkönig oder Donauzauber. Musteroperette in vier Bildern“ (1908) oder die literarische Satire „Goethe“ (1908). Hinzu kamen Parodien, vorgetragene Literatur – hier sei Peter Altenberg als Hausdichter erwähnt –, Autorenlesungen und Textvorträge von Schauspielern und Conférenciers. Dabei fand ab Jänner 1908 immer zu Monatsbeginn ein Programmwechsel statt, um das angesprochene Vorhaben realisieren zu können.

Anhand der Ausführungen zum Programm der „Fledermaus“ lässt sich auch erklären, weshalb das Cabaret sich „Theater und Cabaret Fledermaus“ nannte. Brauneck zählt das Kabarett zu den Theaterformen, wobei er zeitlich-räumliche Einheit, Spieler, Rolle und Zuschauer als maßgebende Faktoren der künstlerischen Praxis betrachtet. Hinzu treten noch die Elemente der typischen Theatermerkmale wie z.B. Gestik, Mimik, Kostüm, Bewegung im Raum und Lichteinsatz.²⁷⁷ Nachdem die Darbietungen der „Fledermaus“ diese Merkmale (größtenteils) aufwiesen, ist nachvollziehbar, weshalb auch die Bezeichnung „Theater“ im Namen erwähnt ist.

Als die Brüder Arthur und Emil Schwarz die „Fledermaus“ als Revuebühne „Femina“ neu eröffneten, zeigten sie Revuen nach Pariser Vorbild und Berliner Muster und behandelten wienerische Themen.

²⁷⁵ Das ästhetische Programm. In: Buhrs [u.a.] (Hrsg.): Kabarett Fledermaus 1907 – 1913... (op. cit.), S. 164.

²⁷⁶ Ebd., S. 106.

²⁷⁷ Vgl. Brauneck / Schneilin (Hrsg.): Theaterlexikon I... (op. cit.), S. 1027 f.

5.1.3. Die Eröffnung der „Fledermaus“ und Reaktionen in der zeitgenössischen Presse

Vor der eigentlichen Eröffnung der „Fledermaus“ fand eine Generalprobe vor geladenem Publikum statt. Dem „Fremdenblatt“ zufolge

[...] waren viele gekommen, die sich für die ‚Kultur der Unterhaltung‘ interessieren, wie sie das neue Kabarett propagiert. Ein Publikum von Literaten, Malern und Gesellschaftsmenschen, die durch ihre Interessen der Kunst nahe stehen.²⁷⁸

Darunter fanden sich z.B. Hugo von Hofmannsthal, Gustav Klimt, Otto Wagner und Hugo Wolf.

Das Eröffnungsprogramm begann mit einem Prolog von Peter Altenberg, den Lina Vetter vortrug und in dem die künstlerische Idee der „Fledermaus“ vorgestellt wurde. Weitere Programmpunkte waren Chansons von Mela Mary und Marya Delvard, eine Gesangseinlage von Karl Hollitzer, ein Vortrag eigener Dichtungen von Hans Heinz Ewer und ein Vortrag eines mittelalterlichen Gedichts durch den Sänger Rubikoni. Fortgesetzt wurde das Programm dann mit einer Gedichtlesung des künstlerischen Leiters Marc Henry, einer Tanzvorführung von Gertrude Barrison, die zur „Peer-Gynt-Suite“ tanzte, und der Aufführung von Peter Altenbergs Stück „Masken“²⁷⁹, gefolgt von der Parodie „Aglavaine und Selysette“. Nach Vorstellungsende tanzte noch die Spanierin La Soledad spanische Tänze.²⁸⁰

Am 26.10. 1907 wurde das Programm dann durch Auftritte der Sängerin Käthe Hyan, einen Tanz Barrisons zu Carl Maria von Webers „Reigen“ und später auch durch Kokoschkas Märchenvorführung „Das getupfte Ei“ erweitert.²⁸¹

Weys vertritt in seinem Werk die Meinung, dass die zeitgenössische Tagespresse nicht auf das Kabarett als solches – hier ist also von dem Kabarett allgemein als neue Erscheinungsform die Rede – einging.²⁸² Die Anzahl der im Zuge der vorliegenden Arbeit verwendeten Annoncen und Zeitungsartikel bestätigt diese Aussage jedoch nicht. So ist auch folgende Aussage von Weys für das „Cabaret Fledermaus“ – in Bezug auf die Eröffnung und die Reaktionen darauf – nicht passend:

²⁷⁸ „Generalprobe in der ‚Fledermaus‘“ (nicht gez.). In: Fremdenblatt, 20.10.1907, S. 12.

²⁷⁹ In diesem Stück wurden verschiedene Kunstgattungen zu einem durchkomponierten Gesamtkunstwerk verbunden, was ja dem Anliegen der „Fledermaus“ entsprach.

²⁸⁰ Vgl. Feigl, Claudia: Die Chronologie der „Fledermaus“ 1907 bis 1913. In: Buhrs [u.a.] (Hrsg.): Kabarett Fledermaus 1907 – 1913... (op. cit.), S. 173 ff.

²⁸¹ Vgl. ebd., S. 177.

²⁸² Vgl. Weys: Cabaret und Kabarett in Wien... (op. cit.), S. 14.

Die Tagespresse jener grauen Vorzeit hielt die neu geschaffenen Gattung Kleinkunst anscheinend keiner Besprechung wert, wir wissen daher kaum, was und wie gespielt wurde, und schon gar nicht, wie das Publikum reagierte.²⁸³

Die Eröffnungsaufführung der „Fledermaus“ wurde in vielen Zeitungen der damaligen Zeit behandelt und rief vielfältige Reaktionen hervor.

Peter Altenberg beschreibt – sichtlich mit Vorfreude – noch vor der Eröffnung 1907 das „Ziel-Publikum“ der Fledermaus:

[...] Es wird in Wien das erste wahrhaft künstlerische Kabarett ohne Armeleuteduft der notleidenden Bohème werden, die die ersten eigentlichen Kabaretts mit Absinthdurst und Gitarrenklang in Paris geschaffen hat. Diese ‚Fledermaus‘ will sich an die Elite der obersten paar Hundert wenden, die die Raumausstattung und das letzte Stück des Besteckes, nach Entwurf von dem und dem, aus der Wiener Werkstätte zu schätzen und intim zu genießen wissen.²⁸⁴

Das Publikum dürfte den Neuzuwachs in der Wiener Kabarettsszene zu schätzen gewusst haben, schenkt man einem Artikel im „Fremdenblatt“ vom 20.10.1907 über die Generalprobe Glauben. Dort heißt es:

Für heute nur, daß das Publikum vieles sehr freundlich, vieles begeistert aufnahm, daß der Raum, den die ‚Wiener Werkstätte‘ als Rahmen geschaffen hat, allgemeines Entzücken fand. Die Generalprobe endigte erst in später Nachtstunde.²⁸⁵

Greisenegger meint 1985, dass die Stärke und zugleich die Schwäche des „Cabaret Fledermaus“ die Tatsache war, dass keine Arbeitsteilung herrschte, wie man es vom zeitgenössischen Theater gewohnt war: „Dem beachtlichen Gewinn an Unmittelbarkeit und Unvoreingenommenheit stand [...] ein Manko an Professionalität gegenüber.“²⁸⁶ Einige der folgenden angeführten Zeitungsartikel schneiden genau dieses Thema an, beurteilen es jedoch verschieden.

Was die ersten Aufführungen für das „allgemeine“ Publikum angeht, so zeigen die Zeitungsartikel unterschiedliche Kritiken. Im „Illustrierten Wiener Extrablatt“ vom 22.10.1907 wird der fehlende Humor in der „Fledermaus“ bemängelt:

²⁸³ Ebd., S. 14.

²⁸⁴ Peter Altenberg: „Die erwachende ‚Fledermaus‘“. In: Wiener Allgemeine Zeitung, 21.9.2007, S. 5.

²⁸⁵ „Generalprobe in der ‚Fledermaus‘“ (nicht gez.). In: Fremdenblatt, 20.10.1907, S. 13.

²⁸⁶ Greisenegger: Theater in Wien... In: Auböck (Hrsg.): Wien um 1900... (op. cit.), S. 386.

Nichtsdestoweniger kann ich mir vorstellen, daß man hier später sehr gemütlich sitzen kann, später, wenn das Programm ein wenig lebendiger geworden ist. Im Augenblick überwiegt die ernste und traurige Note. [...] Humor, ohne den ein Cabaret nicht leben kann, der aber in der ‚Fledermaus‘ noch recht dünn auftritt.²⁸⁷

In der Zeitschrift „Die Schaubühne“ nimmt Polgar zu diesem Vorwurf Stellung und beschreibt auch kurz die Reaktionen des Publikums, wobei er das Wiener Publikum auch kritisiert:

Vor allem beschwerte man sich darüber, daß dem Humor nicht Rechnung getragen werde. Aber für Possen haben wir ja das Burgtheater, und außerdem besitzt auch die ‚Fledermaus‘ eine humoristische Nummer allerersten Ranges, die nur dem Kunstgesetz der psychologischen Wahrscheinlichkeit Rechnung trägt: nämlich die der großen Mittelpause, in der das Wiener Publikum seine Urteile abgibt. In diesen Urteilen überwiegt das Wort ‚Sezession‘ [...]. Einzig ein anwesender Minister war milde, aber vielleicht nur deshalb, weil er zur liberalen Partei gehört. Er sagte: ‚Nun, ich könnte auch begreifen, daß man alle diese Dinge sehr schön und gut findet. Das ist schließlich Geschmackssache.‘ Nein, Exzellenz: das ist nicht Geschmackssache, sondern Sache des Geschmacks, und daher nicht Sache Wiens.²⁸⁸

In der „Arbeiterzeitung“ wird zwar nicht auf die Reaktionen des Publikums eingegangen, dafür wird die Ausstattung gelobt, das Programm wird jedoch kritisiert: „[...] alles, was dieser wunderschöne Raum verspricht, konnten die anderen Künstler, die Sängerinnen, Dichter, Dilettanten auf den ersten Wurf noch nicht halten.“²⁸⁹ Zugleich wird jedoch durch die Formulierung „noch nicht“ eine gewisse Hoffnung in die Zukunft vermittelt, was scheinbar berechtigt war, denn im November 1907 meint Friedell: „[...] die ‚Fledermaus‘ ist zweifellos das beste deutsche Kabarett, das man bis jetzt erlebt hat.“²⁹⁰ Hier ist aber zu bedenken, dass Friedell selbst in der „Fledermaus“ tätig war. In diesen Zusammenhang passt auch die Meinung Weys’, der der „Fledermaus“ zwar eine breite Wirkung abspricht, sie aber als durchaus wichtigen Schritt in der Kabarettentwicklung in Wien sieht: „Immerhin war sie unser erstes gültiges Cabaret, wenn es ihr auch nicht gelang, das neue Genre in Wien durchzusetzen.“²⁹¹

²⁸⁷ H. L.: „Fledermaus“. In: Illustriertes Wiener Extrablatt. 22.10.1907, S. 11f.

²⁸⁸ Egon Friedell: Kabarett Fledermaus“ In: Die Schaubühne. 3. Jg., 2. Bd. Berlin: Oesterheld & Co 1907, S. 454 f.

²⁸⁹ St[efan]. Gr[oßmann]: „Das Cabaret Fledermaus“. In: Arbeiterzeitung, 20.10.1907, S. 8.

²⁹⁰ Egon Friedell: Kabarett Fledermaus“ In: Die Schaubühne. 3. Jg., 2. Bd. Berlin: Oesterheld & Co 1907, S. 454.

²⁹¹ Weys: Cabaret und Kabarett in Wien... (op. cit.), S. 14.

Darüber hinaus war die „Fledermaus“ nach der Schließung des „Nachtlicht“ für einige Zeit das einzige Kabarett in der Inneren Stadt und galt als Treffpunkt der Wiener Moderne.

5.1.4. Tanz im „Cabaret Fledermaus“²⁹²

Tanz war in der „Fledermaus“ ein wichtiger Programmbestandteil. So heißt es schon im „Ästhetischen Programm“: „Dem Auge wollen wir [...] die Schönheit des menschlichen Leibes und die Anmut seiner Bewegungen und Geberden [sic!] zeigen.“²⁹³

In den folgenden Ausführungen sollen nun einige wichtige Tanzauftritte erwähnt werden, um die Bandbreite an gebotenen Tanzstilen darzustellen.

Die erste Tanzaufführung in der „Fledermaus“ fand im Rahmen des Eröffnungsprogramms statt mit dem Auftritt Gertrude Barrisons zu „Morgenstimmung“ aus Edvard Griegs „Peer Gynt-Suite“ in einem weißen Kleid mit weißen Schleiern und schwarz-weißen Bändern. Im Zuge der Erweiterung des Eröffnungsprogramms tanzte sie nun in einem rosa Krinolinkleid in einer Biedermeierszene zu Carl Maria von Webers „Reigen“. Gertrude Barrison trat auch später immer wieder in der „Fledermaus“ auf, z.B. mit einem „Empire-Tanz“ zur Musik von Beethoven im April 1908. Im selben Monat zeigte übrigens Margot Gerolla „Akrobatische Tänze“.

Im Jänner 1908 traten die Schwestern Wiesenthal mit ihren ersten Tänzen in Tanzmatineen²⁹⁴ in der „Fledermaus“ vor öffentliches Publikum. Da diese Tanzmatineen erfolgreich waren, wurde im Februar 1908 mehr Tanz ins Programm aufgenommen, auch in Form einer weiteren Matinee. Gertrude Barrison tanzte einen Grotesktanz in einem weiß-grünen Kleid und Sulamith Rahu trat mit „Marokkanischen Tänzen“ – einem Schleiertanz, einem Schwerttanz und einem stilisierten Opfertanz – auf. Von diesen beiden Tänzerinnen zeigt sich Peter Altenberg in seiner Kritik begeistert, ebenso wie von einigen ihrer Merkmale als Vertreterinnen der Anfänge des modernen Tanzes. Er hebt die Befreiung von den Ballett-trikots hervor: „Wie wunderbar ist dieser Frauenleib ohne die Verlogenheit der Gewandung! Es ist so natürlich, daß man dieses Verbrechen ‚Trikot‘ nicht mehr begreifen kann.“²⁹⁵

²⁹² Vgl. Feigl: Die Chronologie der „Fledermaus“ 1907 bis 1913 (2007). In: Buhrs [u.a.] (Hrsg.): Kabarett Fledermaus 1907 – 1913... (op. cit.), S. 182 ff.

²⁹³ Das ästhetische Programm. In: Buhrs [u.a.] (Hrsg.): Kabarett Fledermaus 1907 – 1913... (op. cit.), S. 162.

²⁹⁴ Eine Matinee (manchmal auch Matinée geschrieben) ist eine künstlerische Veranstaltung, die nicht am Abend stattfindet, sondern am Vormittag oder am Nachmittag.

²⁹⁵ Altenberg, Peter: Kritik über die Fledermaus, Saison 1907 / 08, Februar-Programm. In: Veigl, Hans (Hrsg.): Nachtlichter – Sezessionistisches Kabarett. Couplets, Grotesken, Kritiken. Wien: Kremayr & Scheriau 1993, S. 28.

Im Herbst 1908 tanzten unter anderem Brattie Young und Nelly Moyse, ebenso wie die rumänische Tänzerin Fenyaeb Rosande. Ende dieses Jahres erfolgte auch ein Vortrag des berühmten Tanztheoretikers Oskar Bie; in der „Fledermaus“ erfolgte also auch eine theoretische Auseinandersetzung mit Tanz. Die Vorträge wurden im Jänner 1909 fortgesetzt, ihnen folgten Aufführungen der Berliner Walzertänzerin Irene Sanden, die nur mit Schleiern bekleidet unter anderem zu „Rosen aus dem Süden“, „Wiener Blut“ und „An der schönen blauen Donau“ tanzte. Geboten wurde außerdem eine Tanzmatinee mit der Wiederaufnahme der Pantomime „Im Garten“ und des dekorativen Tanzes „Die Spieldose“. Die Hauptattraktion war Olga George mit einem Beardsleytanz in braunen Schleiern und einem Tanz in einem Pierrot-Kostüm. Den Abschluss bildeten Olga George, Brattie Young und Nelly Moyse als „Die Fledermäuse“ in von Moser entworfenen schwarz-weißen Kostümen. Als Sanden erkrankte, wurde das Programm leicht geändert. Statt ihr zeigte nun Miss Macara Grotesktänze mit entblößten Füßen und Beinen, was für die Zuschauer reizvoll gewesen sein dürfte. Sie trat im Februar nochmals auf, dieses Mal aber mit anderen Tänzen, z.B. dem „Tanz der Hindus“ zur Musik von Georges Bizet. Im Februar tanzte nochmals Olga George.

Bis Anfang 1910 folgte eine längere Tanzpause, nach der im Februar 1910 drei Schleiertanzpoeme gezeigt wurden. Ende desselben Jahres traten ein Tanzterzett und auch die Tänzerin und Schauspielerin Charlotte Wiehe auf. Nun folgte wieder beinahe ein Jahr „Tanzpause“ bis zum Auftritt von Moyra Volcelzca mit „Klassisch-mimischen“ Tänzen und der in Schleier gehüllten Vivia de Varennes.

Von der „Fledermaus“ wurde noch ein Tanzpoutpourri im Februar 1912 im Zuge einer Wohltätigkeitsveranstaltung veranstaltet und im November 1912 fanden die Auftritte Amina Rachmés mit spanischen, Halley Feritas mit indischen und Anny Scotts mit englischen Tänzen statt.²⁹⁶

Anhand dieser Aufzählung und teilweisen Erläuterung einiger Tanzauftritte in der „Fledermaus“ wird die Position des Tanzes innerhalb der Programmvierfalt sichtbar. So war gerade die Tanzmatineen-Serie 1909 ein Beispiel für die Grundidee der Kabarettgründer:

Neben den zahlreichen Einzel-Engagements, die in der ‚Fledermaus‘ getätigt wurden, mag neben den erwähnten Auftritten von Barrison und dem Debüt der Wiesenthal-Schwestern vor allem die Gestaltung der ‚Tanzmatineen‘-Serie 1909 der ursprünglichen Idee der

²⁹⁶ Vgl. Feigl: Die Chronologie der „Fledermaus“ 1907 bis 1913 (2007). In: Buhrs [u.a.] (Hrsg.): Kabarett Fledermaus 1907 – 1913... (op. cit.), S. 182 ff.

„Fledermaus“-Gründer entsprochen haben: mit innovativen Künstlern interdisziplinäre theatrale Ausdrucksformen zu entwerfen.²⁹⁷

Es ist jedoch ersichtlich, dass der Tanz in den ersten Jahren präsenter war als gegen Ende des „Cabaret Fledermaus“. Dennoch tanzten viele berühmte Tänzerinnen ihrer Zeit auf der Bühne dieses Cabarets und trugen vermutlich noch mehr zu dessen Bekanntheitsgrad bei. Hierbei ist z.B. an Gertrude Barrison zu denken und auch an die Schwestern Wiesenthal – wenngleich diese bis zur Schließung der „Fledermaus“ nie mehr wieder in dem Cabaret auftraten. Andrea Amort hebt in diesem Zusammenhang sogar die Bedeutung der verschiedenen Tanzdarbietungen in der „Fledermaus“ für die Entwicklung der „Wiener Moderne“ hervor: „Die tänzerische Vielfalt aber, die im Kabarett Fledermaus geboten worden war, trug in einer Zeit des Übergang zur Entwicklung der Moderne in Wien bei.“²⁹⁸ Hier ist auch eine Verbindung zu finden zu der Wechselwirkung zwischen dem Tanz im Varieté bzw. dem modernen Tanz und den zeitgenössischen bildenden Künsten. Die gleiche Beziehung bestand auch zwischen dem Tanz in der „Fledermaus“ und den Künsten, was wiederum dem Gesamtkunstwerk-Gedanken der Wiener Werkstätte entsprach.

5.2. Der Auftritt der Schwestern Wiesenthal im „Cabaret Fledermaus“ am 14.1.1908

5.2.1. Beschreibung des Auftrittsprogramms

Vom 16.1. bis zum 19.1.1908 hielten die Schwestern Wiesenthal Tanzmatineen im „Cabaret Fledermaus“ ab. Rudolf Huber-Wiesenthal beschreibt in seinem Buch, dass er von Waerndorfer verlangte, die „Fledermaus“ den Schwestern für einen Abend zu überlassen, was aufgrund von Verträgen jedoch nicht möglich war. Aber sie vereinbarten, dass das Haus den Schwestern für einige Nachmittage alleine zur Verfügung stehen sollte: „Ursprünglich hatten wir von Nachmittagsvorstellungen nichts wissen wollen, da sie in Wien nicht üblich waren und nur bei ganz besonderen Gelegenheiten Zuspruch fanden.“²⁹⁹ Doch die Matineen fanden statt und wurden mit Plakaten angekündigt und beworben.

Grete, Elsa und Berta Wiesenthal tanzten in ihrem Programm jeweils entweder alleine, zu zweit oder zu dritt. Gertrud begleitete sie am Klavier. Schenkt man Huber-Wiesenthal

²⁹⁷ Amort, Andrea: Ich könnt mir eine moderne Tänzerin denken, die auf Krücken tanzt. Anmerkungen zum Paradigmenwechsel im künstlerischen Tanz am Beispiel des Tanzprogramms im Wiener Theater & Kabarett Fledermaus von 1907 bis 1913. In : Buhrs [u.a.] (Hrsg.): Kabarett Fledermaus 1907 – 1913... (op. cit.), S 147.

²⁹⁸ Ebd., S 151.

²⁹⁹ Huber-Wiesenthal: Die Schwestern Wiesenthal... (op. cit.), S. 120.

Glauben, so hatten sie gerade in der Probenzeit Schwierigkeiten mit der Größe der Bühne: „Die Bühne war winzig klein, die Schwestern hatten eigens studieren müssen, um im ausladenden Schwung des Walzers auf so geringer Fläche zu dritt tanzen zu können.“³⁰⁰

Die Generalprobe fand am Dienstag, 14.1.1908, vor geladenem Publikum, das vor allem aus Künstlern und Literaten – unter anderem Hugo von Hofmannsthal, Max Mell, Josef Hoffmann, Gustav Klimt und Kolo Moser – bestand, statt. Auch die bekannte Tänzerin Ruth St. Denis war anwesend. Die Wiesenthal-Aufführungen in der „Fledermaus“ waren ab dem 16.1.1908 öffentlich zugänglich. Vorstellungsbeginn war immer um 17 Uhr, Karten waren im Vorverkauf erhältlich.³⁰¹ Der ersten öffentlichen Vorstellung wohnte auch Prinz Miguel von Braganza bei. Die Tanzmatineen wurden vom 24. bis zum 28.1.1908 wiederholt und aufgrund des großen Erfolges bis zum 30.1.1908 verlängert.

Das Programm wurde von Elsa und Grete Wiesenthal eröffnet, die zum „Walzer Op. 64 / Nr. 1 in Des Dur“ – auch „Minutenwalzer“ genannt – von Frédéric Chopin in weißen Kleidern tanzten. Huber-Wiesenthal beschreibt den Tanz als „[...] zart und entsagungsvoll [...]“³⁰² und meint, dass die gesamte Persönlichkeit der Schwestern Wiesenthal darin noch nicht zu sehen war.³⁰³ Die nun folgenden Tänze des Teiles vor der Pause werden auf den Programmzetteln, die sich in der Wienbibliothek und im Werk „Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache des Körpers im Tanz“ finden, in verschiedener Weise angegeben; auf beiden Zetteln werden jedoch alle Tänze erwähnt.³⁰⁴ Die weiteren Erläuterungen zum Programm stützen sich auf den Programmzettel, der sich in der Wienbibliothek befindet.³⁰⁵

Laut diesem zeigte nun Elsa Wiesenthal vier Tänze aus Robert Schumanns „Karneval“, nämlich „Préambule“, „Florestan“, „Valse noble“ und „Pierrot-Harlekin“. Bei „Préambule“ trug sie ein kurzes rotes Kleid und tanzte den Tanz wirbelnd und voller Lebensdrang. Im selben Kostüm führte sie „Florestan“ vor – leicht beschwingt, jedoch etwas suchend.

³⁰⁰ Ebd., S. 121.

³⁰¹ Vgl. Feigl: Die Chronologie der „Fledermaus“ 1907 bis 1913. Buhrs [u.a.] (Hrsg.): Kabarett Fledermaus 1907 – 1913... (op. cit.), S. 182 f.

³⁰² Huber-Wiesenthal: Die Schwestern Wiesenthal... (op. cit.), S. 100.

³⁰³ Vgl. ebd., S. 100.

³⁰⁴ Vgl. Programmzettel des Programms der Schwestern Wiesenthal im „Theater und Kabarett Fledermaus“, Jänner 1908. In: Mappe „Cabaret Fledermaus“ der Druckschriftensammlung der Wienbibliothek. B 185046. Vgl. Anhang: Abb. 9, S. 135. Und: Programmzettel des Programms der Schwestern Wiesenthal im „Theater und Kabarett Fledermaus“, Jänner 1908. In: Fiedler: Aus dem Leben einer Tänzerin. In: Fiedler / Lang (Hrsg.): Grete Wiesenthal... (op. cit.), S. 31. Vgl. Anhang: Abb. 10, S. 136.

³⁰⁵ Vgl. Anhang: Abb. 9, S. 135.

Etwas Neues in dem Tanz war es, als Elsas Körper plötzlich mitten in der Bewegung innehielt und die Augen in einer langsamen Wendung des Kopfes mit großen, fragenden Blick rückwärts schauten. Es war, im Flusse des Tanzes, Pantomime des Kopfes, des Blickes.³⁰⁶

Den „Valse noble“ tanzte Elsa Wiesenthal dann in einem langen lila Kleid, mit unbedeckten Schultern, ein wichtiges Element dieses Tanzes waren Schreit-Bewegungen.

Der Tanz begann mit der stolzen Haltung des Kopfes, den der Hals frei trug, mit der stolzen Haltung der Schultern. Dann hob eine Hand sich mit feierlicher Langsamkeit, in einer Linie, die in aller Enthaltbarkeit vornehm war. In dieser Haltung, in diesem Schreiten, in diesem Spiel der Hände war der Tanz [...] eine reiche Paraphrase über den Geist der Polonaise.³⁰⁷

Den letzten Teil des „Karneval“ zeigte Elsa in dem Pierrot-Kostüm mit weißen Rüschen um Schultern und Hals. Dieser Tanz war zugleich Tanz und Pantomime zu der schwermütigen und später etwas heiteren Musik.

Elsa folgte nun ihre Schwester Grete, die zu Beethovens „Allegretto“³⁰⁸ aus der „Klaversonate Nr. 22 in F-Dur, Op. 54“ tanzte. Dabei trug sie ein weißes griechisch-anmutendes Kleid mit einem bunten Gürtel, ihre Füße steckten in weißen Sandalen und waren mit Ketten aus Goldperlen geschmückt. Huber-Wiesenthal meint im Zusammenhang mit diesem Tanz, dass er nicht lange in Grete Wiesenthals Programm blieb, da er unter Kennern zwar Beifall fand, jedoch beim Massenpublikum nicht so gut ankam wie andere Tänze.³⁰⁹

Anschließend führte Elsa Wiesenthal den Strauß-Walzer „Rosen aus dem Süden“ auf. Sie tanzte in orangefarbener Seide und mit einem Blumenkranz im Haar. Brandenburg beschreibt in einem Satz ihren Auftritt: „Sie wirft die drehenden Kreise dieses Walzers weit von sich weg, daß sie in großen Kurven den Raum durchschneiden und sie selber [...] in und über sich ruht [...]“.³¹⁰

Darauf folgte eine Pause, während der die Zuschauer in der Bar Tee trinken konnten. Anschließend wurde das Programm mit einem Tanz aller drei Schwestern fortgesetzt. Sie tanzten den „Krinolinentanz“ zu einer Gavotte aus Jules Massenets Oper „Manon“. Dabei trugen sie grausilberne Reifrockkleider. Grete und Berta tanzten Rokoko-Damen, Elsa eine

³⁰⁶ Huber-Wiesenthal: Die Schwestern Wiesenthal... (op. cit.), S. 104.

³⁰⁷ Ebd., S. 104.

³⁰⁸ Vgl. Anhang: Abb. 17, S. 141.

³⁰⁹ Vgl. Huber-Wiesenthal: Die Schwestern Wiesenthal... (op. cit.), S. 102f.

³¹⁰ Brandenburg: Der moderne Tanz... (op. cit.), S. 69.

pagenhafte männliche Gestalt. „Es war Phantasie über den Tanz des Rokoko, wertvoll durch die zart modulierte Musikalität der Bewegungen, durch das leichte, ganz in Musik gelöste pantomimische Spiel.“³¹¹

Zuletzt trat nochmals Grete Wiesenenthal alleine auf und zeigte in einem einfachen blauen Kleid das „Andante con moto“ aus Beethovens „G-Dur-Klavierkonzert“ – Prenner beschreibt diesen Tanz so:

Mit starr vorgestreckten Armen und zurückgeworfenem Kopf schritt sie die Wand des Hintergrundes entlang, die gigantische Wucht Beethovenscher Musik in Bewegung umsetzend.³¹²

Darauf folgte einer ihrer bekanntesten Tänze, der Straußsche „Donauwalzer“. Hier spielten sowohl Lebensfreude als auch dionysische Aspekte eine wesentliche Rolle.³¹³ Wiesenenthal trug dabei ihre Haare offen, ihr Körper wurde von einem blauen-grünen fließenden Kleid umhüllt.³¹⁴ Dieses Bild wurde berühmt und auf vielen Fotos festgehalten.³¹⁵

Der Abschlusstanz war ein Walzer zu dritt – in hellgrünen Gazekleidern und mit Blumenkränzen auf dem Kopf – zu einer zusammengestellten Musik von Josef Lanner und Franz Schubert.³¹⁶

Nach dieser Auftrittsserie tanzten weder die Schwestern Wiesenenthal gemeinsam, noch Grete Wiesenenthal alleine jemals wieder im „Cabaret Fledermaus“. Dennoch ist diese Matineen-Serie und ihr Name untrennbar mit der „Fledermaus“ verbunden, wie auch Andrea Amort meint:

Betrachtet man das Tanz-Programm im Kabarett Fledermaus zwischen 1907 und 1913, so ragt aus heutiger Sicht in erster Linie der Name der Wiesenenthals heraus. [...] Nach der Teilnahme an Künstlerfesten entschied Grete, dass sie ‚zum Kampfplatz‘, in die Stadt, zurück musste [...].³¹⁷

³¹¹ Huber-Wiesenenthal: Die Schwestern Wiesenenthal... (op. cit.), S. 107.

³¹² Prenner: Grete Wiesenenthal... (op. cit.), S. 31.

³¹³ Vgl. Prenner: Grete Wiesenenthal... (op. cit.), S. 141.

³¹⁴ Vgl. Feigl: Die Chronologie der „Fledermaus“ 1907 bis 1913. In: Buhrs [u.a.] (Hrsg.): Kabarett Fledermaus 1907 – 1913... (op. cit.), S. 183.

³¹⁵ Vgl. Fotos „Donauwalzer“ 1908 in: Brandenburg, Hans: Der Walzer und die Schwestern Wiesenenthal. In: Fiedler / Lang (Hrsg.): Grete Wiesenenthal... (op. cit.), S. 77 ff. Vgl. auch: Anhang: Abb. 15 und 16, S. 139 f.

³¹⁶ Vgl. Anhang: Abb. 12, 13 und 14, S. 137 f.

³¹⁷ Amort, Andrea: Ich könnt mir eine moderne Tänzerin denken, die auf Krücken tanzt... In : Buhrs [u.a.] (Hrsg.): Kabarett Fledermaus 1907 – 1913... (op. cit.), S. 142.

Der Auftritt der Schwestern Wiesenthal in der „Fledermaus“ erhält aus drei Gründen eine noch größere Bedeutung. Erstens war dieser, im Gegensatz zu ihren Teilnahmen an nur für bestimmte Personen zugänglichen Künstlerfesten, die erste öffentliche Aufführung der Wiesenthals als freie Tänzerinnen. Zweitens spielte dieser Auftritt für den modernen Tanz mit dem individuellen Ausdruck als Kennzeichen eine wichtige Rolle:

Heute fragen zeitgenössische Tänzer und Choreografen, ähnlich wie damals, inwieweit schulisch gelerntes und gemeinsam exerziertes Bewegungsmaterial für Gestaltungen auf der Bühne notwendig ist, und setzen auf individuellen Ausdruck. Den Anfang nahm diese Entwicklung auf europäischem Boden mit dem offiziellen Debüt der vier Schwestern Wiesenthal – Grete, Elsa und Berta sowie Gertrud am Klavier – im Kabarett Fledermaus am 14. Jänner 1908.³¹⁸

Und drittens wird der Auftritt der Wiesenthals am 14.1.1908 im Zusammenhang mit der Entwicklung und dem Fortschritt des modernen Tanzes sogar zeitgenössisch immer wieder als Meilenstein gesehen, was nicht selbstverständlich ist. So schreibt etwa Peter Altenberg:

Bewegung war bisher *wertloser Mechanismus* [Hervorheb. i. Orig., V.H.]; nun beginnt es die äußerliche Äußerung des *Allerinnersten* [Hervorheb. i. Orig., V.H.] des Menschen zu sein! [...] Der Hampelmann, die Puppe, ersetzt durch Geist und Seele! Was vom Sinnlichen bleibt und ewig bleiben wird ist das vom Schicksale der edlen jungen Tänzerin mitgegebene Grundgebäude, das *lebendige Kunstwerk* [Hervorheb. i. Orig., V.H.] ihres wohlgegliederten vollkommenen Leibes an und für sich [...].³¹⁹

5.2.2. Pressestimmen

Sowohl die Generalprobe als auch die öffentlichen Aufführungen waren ein großer Erfolg, vor allem die Tänze „Rosen aus dem Süden“, „Donauwalzer“ und „Manon“ wurden begeistert aufgenommen.³²⁰

Auch die Kritiken in den bekanntesten Tageszeitungen dieser Zeit waren durchaus positiv und zeigen noch heute, was für ein einschneidendes Erlebnis dieser erste öffentliche Auftritt der Schwestern Wiesenthal gewesen sein muss.

³¹⁸ Ebd., S 140.

³¹⁹ Altenberg, Peter: Die Schwestern Wiesenthal, Tänzerinnen. In: Fiedler / Lang (Hrsg.): Grete Wiesenthal... (op. cit.), S. 69.

³²⁰ Vgl. Feigl: Die Chronologie der „Fledermaus“ 1907 bis 1913. Buhrs [u.a.] (Hrsg.): Kabarett Fledermaus 1907 – 1913... (op. cit.), S. 183.

a) „Fremdenblatt“

Im „Fremdenblatt“ vom 15.1.1908 ist die Begeisterung und die positive Rezeption des Wiesenthal-Auftrittes spürbar. Hier wird auf einige Aspekte der Aufführung bzw. des Wiesenthal-Stils eingegangen. Hervorgehoben wird vor allem der Beginn der Aufführung – das Auftreten und das „Nicht-Spielen“ einer Rolle an sich:

Alle Tänzerinnen wollen aus ihrer momentanen Ruhe in die Bewegtheit einer Produktion gelangen. Sie kommen auf die Bühne und beginnen zu tanzen. Bei den Wiesenthals ist ein Übergang nicht zu merken, sie nehmen sofort für sich ein, menschlich bevor man sie künstlerisch recht gespürt hat.³²¹

In ihrem Auftreten entsprachen die Wiesenthals den Ideen des modernen Tanzes – es wurden weniger Rollen im Sinne der Balletttradition getanzt, sondern die Tänzerinnen traten primär als sie selbst auf. Dabei müssen die drei Schwestern Wiesenthal – schenkt man dem Artikel im „Fremdenblatt“ Glauben – eine ungewöhnliche Ausstrahlung gehabt haben.

Außerdem wird die Bedeutung der Musik unterstrichen, der körperliche Ausdruck gelobt und die Schwestern Wiesenthal werden als Verlebendigung der Duncanschen Vasenbilder gesehen.³²² Wie mitgerissen der Autor des Artikels war, wird besonders gut in seiner Beschreibung der Programmteile „Donauwalzer“, „Aus dem Karneval“ und „Tanz aus Manon“ sichtbar:

Den ‚Donauwalzer‘ ‚spielt‘ Grete Wiesenthal allein, in bläulich schimmerndem Kleid und lose Haar. Hier wirkt sie oft direkt wie ein Ornament. [...] Die Introduktion gibt sie mit stummen Geberden [sic!], zögernd, passiv, sich aus dem Schlaf herausredend. Aber dann löst sich alles in sprühende Bewegung, die Arme schlagen Wellen, der Walzer hat den ganzen Körper erfasst. [...] Die Schwester tanzt jetzt Schumanns ‚Aus dem Karneval‘. Am besten ist die Verlebendigung eines Willetschen Pierrot. Vom Pierrot zum Harlekin.[...] Sehr nobel ist der Krinolinentanz aus ‚Manon‘. Herr und Dame gegeneinander. Der ganze Vorgang besteht nur aus ein paar Schritten, die Anmut der Tanzenden ist alles. Und es ist alleine sehenswert, wie eine die kleine Hand hebt, die andere einen Kuß darauf drückt. Kleine Bewegungsnuancen haben die drei Schwestern viele, sie ergeben eine Körpermelodie wirklich hinreißender Art, einen ästhetischen Klang, den man bisher selten oder nicht nie vernommen hat.³²³

Anhand dieser Beschreibung wird deutlich, wie stark der Wiesenthal-Stil durch Detailbewegungen wirkte, die durch ihre feinen Nuancen den Tänzern den „letzten Schliff“ gaben.

³²¹ „Die Wiesenthals“ (nicht gez.). In: Fremdenblatt, 15.1.1908, S. 13.

³²² Vgl. ebd., S. 13.

³²³ Ebd., S. 13.

b) „*Neues Wiener Tagblatt*“

Im „Neuen Wiener Tagblatt“ wird die Besonderheit des Wiesenthal-Stils im Vergleich zu den Stilen von Isadora Duncan, Maud Allan und anderen Tänzerinnen betont. Es wird auf die Bedeutung des Gefühls hingewiesen, ebenso wie auf die Bühnenpräsenz der drei Schwestern. So heißt es:

Die Tänze der Schwestern Wiesenthal wollen mimische Illustrationen zur Musik von Chopin, Johann Strauß, Schumann, Beethoven und Massenet sein, allerdings mit außerordentlicher Grazie und ausdrucksvollem Gefühl ausgeführt.³²⁴

Des Weiteren beschreibt der Autor des Artikels die Faszination seitens des Publikums, die vor allem der „Donauwalzer“ hervorrief, und betont dessen Besonderheit in Bezug auf andere Stile:

Schon im ersten Tanz [...] hatten die Schwestern Grete und Elsa das Publikum für sich gewonnen. Wie lebende Statuen schwebten sie im Walzerreigen über die Bretter. Als aber Fräulein Grete Wiesenthal hierauf den Donauwalzer von Johann Strauß tanzte, da erscholl nicht sehr ermunternder, sondern warmer, aufrichtiger Beifall. Die Künstlerin glaubte den Donauwalzer in der Weise symbolisieren zu sollen, als ob Johanns Strauß den Strom selbst und nicht das Leben und Treiben an der ‚blauen Donau‘ besungen hätte. Es befremdete daher anfangs, daß die Tänzerin im grünen Nixenkostüm zuerst den Wellen entstieg und dann einige Schwimmtempi machte, man erquickte sich aber, als sie dann nach den hinreißenden Klängen in echt Straußschem Walzerrhythmus in zügelloser Lust dahinwirbelte. Es zeigte sich so recht, daß der wirkliche Tanz alle sogenannten modernen Arten, Abarten und Illustrationen in den Schatten stellt.³²⁵

Somit wird klar, dass der „Donauwalzer“ schon bei seinen ersten Aufführungen das Publikum und die Künstlerseelen ansprach und nicht umsonst als der berühmteste Wiesenthal-Tanz in die Geschichte einging.

c) „*Wiener Allgemeine Zeitung*“

Auch der berühmte Kabarett-Kritiker Peter Altenberg zeigt sich in seiner Kritik in der „Wiener Allgemeinen Zeitung“ begeistert und meint, dass die Schwestern Wiesenthal und ihr Auftritt im „Cabaret Fledermaus“ repräsentativ für die Entwicklungen des modernen Tanzes stehen:

³²⁴ „Moderne Tänze im Cabaret ‚Fledermaus‘“ (nicht gez.). In: Neues Wiener Tagblatt, 15.1.1908, S. 14.

³²⁵ Ebd., S. 14.

Allen diesen Gesetzen der Entwicklung der Tanzkunst von heute entsprechen in allerhöchstem Maße die Schwestern Wiesenthal, Elsa, Grete und Berta, die gestern vor geladenem Publikum im Kabarett ‚Fledermaus‘ von 5 bis 7 Uhr tanzten.³²⁶

Außerdem weist Altenberg auf die Kostüme der Schwestern hin und auf die Bedeutung der Musik. Diese beiden Elemente sind ja generell zwei wichtige Komponenten des Wiesenthal-Stils.

Die Körper folgen der Musik wie die Leute einst dem Rattenfänger von Hameln! Die Musik leitet, zwingt, dreht, wendet, drückt zu Boden und erhebt; [...] Und die herrlichen romantischen Kleider, die Hüllen, die enthüllen, die Blumenkränze, die grausilbernen Reifrockkleider, das krebssrote Seidenhemd mit grünen Bändern, alle, alles höchst apart und wunderbar! [...].³²⁷

In Altenbergs Zitat wird die Einheit innerhalb des Wiesenthal-Stils hervorgehoben, die Musik, Bewegung und Kostüme bilden.

d) „Arbeiterzeitung“

In diesem Artikel zeigen sich einige neue interessante Punkte. Zunächst spricht Großmann von einem dritten „[...] Schwesterlein [...]“³²⁸ und von einem vierten „[...] Wiesenthälchen [...]“³²⁹. Fraglich bleibt, ob die Verniedlichung der Schwestern auf ihr junges Alters, ihre Physionomie, ihr Dasein als Frauen oder ihre so neue schöpferische Tätigkeit als freie Tänzerinnen zurückzuführen ist. Anschließend geht Großmann auf die Absicht der Schwestern, sich von der Opernbühne zu lösen, um sich so mehr Freiheit zu verschaffen, ein: „Den Schwestern Wiesenthal ist’s auf der Opernbühne zu eng geworden und auf der kleinen Fledermausbühne schien’s ihnen verhältnismäßig viel, viel weiter.“³³⁰ In diesem Satz wird eine der beiden Entwicklungen, die sich im (modernen) Tanz um die Jahrhundertwende abspielten, behandelt: die Tatsache, dass Tanz nun nicht mehr nur in den Opernhäusern stattfand, sondern alternative Aufführungsorte, die für neue Stile offener waren, gefunden wurden.

Darüber hinaus beschreibt Großmann die Vielfältigkeit der dargestellten und ausgedrückten Temperamente und Stimmungen und er erwähnt – wie auch viele andere Kritiken

³²⁶ P[eter]. A[ltenberg].: „Die Schwestern Wiesenthal, Tänzerinnen“. In: Wiener Allgemeine Zeitung, 15.1.1908, S. 3.

³²⁷ Ebd., S. 3.

³²⁸ St[efan]. Gr[ößmann].: „Die Tänzerinnen Wiesenthal“. In: Arbeiterzeitung, 15.1.1908, S. 9.

³²⁹ Ebd., S. 9.

³³⁰ Ebd., S. 9.

und Artikeln – sowohl den Aspekt der (scheinbaren) Improvisation als auch den des Ausdrucks und der Musik:

Die Tänze machen nie den Eindruck des frostigen Ersonnenen, sondern vielmehr des willkürlichen Einfalls. Ganz junge Seelen in ganz jungen, windleichten Körpern, die sich bewegen müssen, wenn sie Musik hören. Manches tanzen sie mit reizender Noblesse, mit würdigster Grandezza (den Tanz aus ‚Manon‘), manches mit dem religiösen Ernst ihrer Jugend (Beethovens Andante), manches mit hemmungslosem Übermut und die wienerischen Tänze, als die reizenden Kinder, die sie sind.³³¹

³³¹ Ebd., S. 9.

6. Das „Apollotheater“ – die Aufführung der Schwestern Wiesenhal 1910 und die Auftritte Grete Wiesenhal 1912 und 1913

6.1. Das „Apollotheater“

6.1.1. Das „Apollotheater“ – vom Variété zum Kinotheater

Das Apollotheater an der Ecke Kaunitzgasse 2 – 4 / Gumpendorferstraße 63 in Mariahilf wurde am 1.9.1904 mit einem großen Sensationsprogramm eröffnet. Interessant erscheint in diesem Zusammenhang, dass sowohl die Schreibweise „Apollotheater“, als auch Apollo-Theater³³² verwendet wird, zum Teil findet sich auch die Bezeichnung „Apollo Wiener Künstlertheater“³³³. Die Programme aus dem Jahr 1912 tragen jedoch überhaupt die Aufschrift „Apollo Variété-Theater Wien“³³⁴. Im Folgenden wird, sofern sich in Zitaten keine andere Schreibung findet, im Sinne der Einheitlichkeit die Schreibweise „Apollotheater“ übernommen.

Der Architekt Eduard Prandl, der später unter anderem auch das „Johann-Strauß-Theater“ in Wien und das Esplanade-Hotel in Berlin plante, hatte für den 2500 m² großen Grund folgende Pläne, die er dann auch in die Tat umsetzte: gebaut wurde das Apollotheater mit Nebengebäuden, die – bestehend aus Wohntrakten mit fünf Stockwerken – das eigentliche Theatergebäude flankierten. Innerhalb des Komplexes befanden sich auch ein Hotel, das aus einem eigenen Trakt bestand, ein Biertunnel, ein Kaffeehaus und ein Wintergarten. Die Eigentumsverhältnisse diesbezüglich vor 1905 sind unklar, ebenso wie die Frage, wie lange das Hotel existierte und wer es betrieb.³³⁵ Der Zuschauerraum fasste ca. 2000 Personen – zumal ist die Rede von 1600³³⁶, zumal von 1700³³⁷ –, womit das „Apollo“ das größte Wiener Variété dieser Zeit war.³³⁸

³³² Jänner-Programmheft des „Apollo-Theaters“, 19.1.1910. In: Programmarchiv des österreichischen Theatermuseums. Box: Apollo-Theater 1908 – 1910.

³³³ Anzeige in der Wiener Allgemeinen Zeitung, 1.12.1913, S. 10.

³³⁴ Vgl. z.B. Jänner-Programm des „Apollo-Theaters“, 9.1.1912. In: Programmarchiv des Österreichischen Theatermuseums. Box: Apollotheater 1911-1913.

³³⁵ Vgl. Tanner, Sabine Claudia: Vom Variété zum Kino. Die Baugeschichte des Wiener „Apollo“-Varietés von 1903 – 1929. Wien: Dipl.arb. 2005, S. 20.

³³⁶ Vgl. „Ein neues Variété in Wien. Zur Eröffnung des Etablissements „Apollo““ (nicht gez.). In: Neues Wiener Journal, 1.9.1904, S. 5.

³³⁷ Vgl. „Das Apollotheater“ (nicht gez.). In: Fremdenblatt, 1.9.1904, S. 8.

³³⁸ Vgl. Zak, Josef: Fünfzig Jahre „Apollo“ – ein Rückblick. In: Zak, Josef / Dietrich, Karl: Festschrift der Apollo Kino- und Theater-Ges.m.B.H. Herausgegeben anlässlich des 50-jährigen Bestandes des „Apollo“-Theaters und zugleich des 25-jährigen Bestehens dieses Hauses als Film-Premierentheater. Wien: „Apollo“-Kino- u. Theaterges. 1954, S. 12.

Der Zuschauerraum bestand unter anderem aus zwei Galerien und Eisen- und Säulenkonstruktionen mit seitlichen Logen und war aufwendig ausgestattet.

Das „Neue Wiener Journal“ beschreibt enthusiastisch den Dekorationswechsel auf der Bühne: „Das Apollo-Theater ist also in der Lage, Stücke zur Darstellung zu bringen, die den Rahmen des Varietés erheblich überschreiten. Der Decorationswechsel [sic!] in den sechs ‚Gassen‘ vollzieht sich ungemein präcis [sic!] [...].“³³⁹ Die Bühne als solche war 20 Meter hoch, 15 Meter breit und 14 Meter tief. Insgesamt zeigt sich das „Fremdenblatt“ beeindruckt, was die Ausstattung des „Apollo“ angeht: „In seiner Gesamtheit ist das neue Haus zweifellos eines der größten und schönsten Varietés Wiens; [...].“³⁴⁰

Ben Tieber, der auch „[...] Meister des Varietés [...]“³⁴¹ genannt wurde, betrieb das Variété zunächst als Pächter, 1905 wurde er als Direktor auch Eigentümer der Liegenschaft und des Gebäudes. „Erst nachdem er 1923 erkrankte, trat er von der Leitung zurück und verpachtete das Theater an eine Gesellschaft mit dem Sitz in Berlin.“³⁴² Mit dem Kaufvertrag vom 22.12.1928 ging das Eigentumsrecht schließlich auf die Firma „Kiba“ – die von der Arbeiterbank finanzierte Kinobetriebsanstalt Gesellschaft m.b.H. – über, die dann ab 1938 „Ostmärkische Filmtheater Betriebsges.m.b.H.“ hieß.

Ein bedeutender Einschnitt für das bis dahin gut laufende Variété ersten Ranges war der erste Weltkrieg mit seiner Grenzsperrung, die zur Folge hatte, dass keine internationalen Stars mehr im „Apollo“ auftreten konnten und durften. Das Variété verlor einen großen Teil seines Publikums und setzte seinen Schwerpunkt nun auf die Operette mit hochrangigen deutschsprachigen Künstlern. „Oft war ein Auftritt im Apollo-Variété eine Chance für junge Künstler, von Produzenten entdeckt zu werden, wie beispielsweise der Jungschauspieler Willi Forst [...].“³⁴³ Dennoch war es nicht möglich, an die früheren Erfolge des „Apollo“ anzuschließen. Der Publikums-Geschmack hatte sich geändert, die Wirtschaftskrise kam hinzu, ebenso wie die Konkurrenz durch neue Vergnügungsetablissemments.

Schon 1923 suchte Ben Tieber um eine Änderung der Betriebsführung als Singspielhalle an – in den Anfangszeiten des „Apollo“ „[...] wurde die Variété-Konzession für größere Singspiele, Pantomimen und dergleichen erweitert, sodaß sowohl die Zuschauerzahlen als

³³⁹ „Ein neues Variété in Wien. Zur Eröffnung des Etablissements ‚Apollo‘“ (nicht gez.). In: Neues Wiener Journal, 1.9.1904, S. 5.

³⁴⁰ „Das Apollotheater“ (nicht gez.). In: Fremdenblatt, 1.9.1904, S. 9.

³⁴¹ Zak: Fünfzig Jahre „Apollo“ – ein Rückblick. In: Zak / Dietrich: Festschrift der Apollo Kino- und Theater-Ges.m.B.H... (op. cit.), S. 12.

³⁴² Ebd., S. 13.

³⁴³ Tanner: Vom Variété zum Kino... (op. cit.), S. 31.

auch der Personalaufwand zunahmen [...].³⁴⁴ Dem „Apollo“ ging es wirtschaftlich 1923 nicht gut und da Tieber die hohen Kosten, die mit einem Operettenensemble und dem Engagement von Varieté-Künstlern verbunden waren, nicht mehr tragen konnte, überlegte er, anschließend einen Theaterbetrieb zu führen:

Im Rahmen seiner Singspielhallenkonzession war er zwar zur Aufführung theatralischer Vorstellungen berechtigt (d.h. zu Singspielen, Operetten, einaktigen Sprechstücken und ähnlichem), aber auch verpflichtet, artistische Varieté-Nummern von mindestens 1 ½ Stunden darzubieten. Deshalb bat er im Frühling 1923, von dieser Verpflichtung befreit zu werden. Wirtschaftlich hätte die Betriebsänderung einerseits eine enorme Kostenersparnis und andererseits die Beschäftigung inländischer Schauspielkräfte anstatt ausländischer Artisten zur Folge. Die Magistratsabteilung bewilligte Tiebers Ansuchen und entthob ihn der Verpflichtung, Sprechstücke nur im Rahmen des Varieté-Programms zu bringen.³⁴⁵

Die große Problematik in Zusammenhang mit den Umbauten war eine rechtlich kritische Situation; nämlich die, dass ein Theaterbetrieb nun in einem Variétégebäude geführt wurde. Das „Apollo“ war als Varieté nach der alten Gesetzeslage von 1882 erbaut worden, entsprach nun aber nicht vollständig den Bestimmungen des Theaterbaugesetzes aus 1911.³⁴⁶ Daher waren bauliche Änderungen nötig, unter anderem die Einschränkung der Dekoration zur Eindämmung der Brandgefahr.³⁴⁷

1928 kaufte die „Kiba“ das Gebäude mit dem Vorhaben, das Theater als Kino zu adaptieren – dies entsprach den damaligen Publikumsinteressen. Ende der 1920er wurden viele Theater zu Kinos umgebaut, denn hier waren viele Sitzplätze vorhanden. Die Kinokonzession für das „Apollo“ erhielt der „Unterstützungsverein der Arbeiter und Arbeiterinnen der Theater- und Kinounternehmen“.

So wurde das „Apollotheater“ 1929 durch Prof. Carl Witzmann zum größten Kinotheater Wiens umgebaut, das Dasein des „Apollo“ als Varieté gehörte nun der Vergangenheit an. Drei weitere Umbauten des Kinos folgten 1962, 1992 und 1996. Am 11.9.1929 wurde das Kino eröffnet; im Zuge der Eröffnung tanzte auch Grete Wiesenthal. Das Apollo-Kino etablierte sich schnell als beliebtes Premierenkino mit vielfältigem Programm. Heute hat das Apollo-Kino eine Sitzplatzkapazität von mehr als 2000 Sitzplätzen.

Tanner fasst die Situation des „Apollo“ sehr gut zusammen – sie schreibt:

³⁴⁴ Ebd., S. 65.

³⁴⁵ Ebd., S. 70.

³⁴⁶ Vgl. ebd., S. 70.

³⁴⁷ Allgemeine bauliche Änderungen vgl. Tanner: Vom Varieté zum Kino... (op. cit.), S. 49 ff, 88 ff, 94.

Die Geschichte des Wiener Apollo-Varieté ist ein repräsentatives Beispiel dafür, wie sehr das Schicksal eines Etablissements vom Zeitgeist und dem Geschmack des Publikums sowie von der jeweiligen wirtschaftlichen Lage abhängt. So spiegelt sich im Aufstieg und Niedergang dieses Varieté-Theaters der Zeitgeist des beginnenden 20. Jahrhunderts sehr deutlich wider. Die sich ständig ändernden Ansprüche des Publikums und die neuen Formen der Unterhaltung schlugen sich auf das Angebot und letztlich auch auf den Niedergang des Apollo-Varietés nieder. Das Apollo-Varieté wurde in einer Zeit errichtet, als das Varieté europaweit seine Hochblüte erlebte und spektakuläre und abwechslungsreiche Programme in luxuriös gestalteten Gebäuden für ein großes Publikum anbot. In Österreich war das Unterhaltungstheater seit der Mitte des 19. Jahrhunderts sehr beliebt geworden; besonders in Wien bestanden große Varieté-Häuser, die sich gegenseitig förmlich zu übertrumpfen suchten.³⁴⁸

In diesem Zusammenhang soll hier noch erwähnt werden, dass die wenigsten Wiener wissen, dass das „Apollo“ vor 100 Jahren das berühmteste und größte Varieté Wiens war, das sogar das „Ronacher“ übertraf. Seine Vergangenheit wird immerhin im Bezirksführer zum sechsten Bezirk, wenn diese schon nicht weiter ausgeführt wird, so doch wenigstens erwähnt.³⁴⁹

6.1.2. Ein Abriss der allgemeinen Programmschwerpunkte des „Apollo“

Die Vielfalt der Programmnummern spiegelte sich auch in der Vielfalt der Besucher wieder. Das Publikum setzte sich aus allen Gesellschaftsschichten zusammen und nicht nur aus der reicheren Schicht, die vor allem bei der Eröffnung zugegen war. Abwechslung und Vielfalt wurden auch in den folgenden Programmen fortgeführt. Das Programm war bunt gemischt und bestand aus Parodien, Komikern, Sketchen, Artisten, Dressuren – im November 1912 trat z.B. Miss Orford mit ihren Riesenelefanten auf³⁵⁰ – und eben Vorführungen mit dem Biotophon, welches ein fixer Bestandteil des Nummernprogramms war. Ein „Programmbeispiel“ findet sich im Zuge der Beschreibung des ersten Auftritts der Schwestern Wiesenthals.³⁵¹

Mit dem ersten Weltkrieg erfolgte eine Programmänderung durch die Fokussierung auf das Genre der Operette. Nach dem Krieg wurde der Variétébetrieb zwar wieder aufgenommen, der Anschluss an die früheren Erfolge konnte jedoch nicht mehr gefunden

³⁴⁸ Tanner: Vom Varieté zum Kino... (op. cit.), S. 95.

³⁴⁹ Vgl. Czeike, Felix: VI Mariahilf. München und Wien: Jugend und Volk 1981. (= Wiener Bezirkskulturführer; 6), S. 17.

³⁵⁰ November-Programmheft des „Apollo-Theaters“, 13.11.1912. In: Programmarchiv des österreichischen Theatermuseums. Box: Apollotheater 1911 – 1913, S. 8.

³⁵¹ Vgl. Kap. 6.2.1., S. 106.

werden. Somit dürfte die Entscheidung, das Etablissement in ein lukrativeres Kino umzubauen, noch leichter gefallen sein.

Ziel war zu der Blütezeit dieses Varietés möglichst viele nationale und internationale Stars ins Apollotheater zu holen. So wird im Aprilprogramm von 1913 betont, „[...] daß erstklassige Attraktionen [d.h. tierische, menschliche und technische Körper, V.H.] aus sämtlichen fünf Erdteilen berufen wurden.“³⁵² Erstens setzte sich Tieber zur Aufgabe, immer am „Puls der Zeit“, wenn nicht gar der Zeit voraus zu sein:

Von der ersten Vorstellung an war die Devise des Direktor Ben Tieber: 'Vom Neuesten das Neueste, vom Besten das Beste!' [Hervorheb. i. Orig., V.H.] Und dieses Leitmotiv führte sein Apollotheater von Erfolg zu Erfolg, bald hatte das prächtige Haus Weltruf errungen.³⁵³

So holte er auch „Rag Times“ nach Wien:

In ganz Amerika beherrscht das Genre Rag Times alle Theater und Varietés. [...] Vor wenigen Wochen eroberten sich die Rag Times – eine undefinierbare komische Kombination von groteskem Tanz und Gesang – auch London und Paris. Direktor Ben Tieber wollte noch vor Schluß der Saison auch Wien mit dieser neuesten Erscheinung bekannt machen und es gelang ihm, das weitaus beliebteste Rag Times-Ensemble Amerikas für das Apollo-Theater zu gewinnen.³⁵⁴

Zweitens sollten sich die Programme aus Originalen für Wien, d.h. aus Aufführungen, die davor in dieser Form in Wien noch auf keiner Bühne zu sehen gewesen sind, zusammensetzen³⁵⁵ und dauerten meist sehr lange. „Das Publikum konnte oft vor Ermüdung gar nicht mehr mit und viele sahen besorgt auf die Uhr, ob sie wohl noch die letzte Tramway erreichen würden.“³⁵⁶ Doch Tieber ließ davon nicht ab, sondern meinte:

³⁵² April-Programmheft des „Apollo-Theaters“, 18.4.1913. In: Programmarchiv des Österreichischen Theatermuseums. Box: Apollotheater 1911-1913, S. 7.

³⁵³ September-Programmheft des „Apollo-Theaters“, 30.9.1912. In: Programmarchiv des Österreichischen Theatermuseums. Box: Apollotheater 1911-1913, S. 7.

³⁵⁴ April-Programmheft des „Apollo-Theaters“, 18.4.1913... (op. cit.), S. 8.

³⁵⁵ Vgl. Oesterreicher, Rudolf: Ein grosser Mann und seine kleinen Schwächen. In: Zak / Dietrich: Festschrift der Apollo Kino- und Theater-Ges.m.B.h... (op. cit.), S. 20.

³⁵⁶ Zak, Josef: Fünfzig Jahre „Apollo“ – ein Rückblick. In: Zak / Dietrich: Festschrift der Apollo Kino- und Theater-Ges.m.B.h... (op. cit.), S. 18.

'[...] Den Leuten muß vor Vergnügen die Galle herausgehen – sonst wissen sie nicht, daß sie sich unterhalten haben! Noch am nächsten Tag muß es ihnen aufstoßen – dann erzählen sie es weiter und das Geschäft läuft!'³⁵⁷

Dass seine Einstellung fruchtbar war, zeigte der Erfolg des „Apollo“, das bald zu einem der bekanntesten europäischen Varietés zählte und unter anderem in einem Atemzug mit dem Berliner „Wintergarten“ oder dem „Hansatheater“ in Hamburg erwähnt wurde.³⁵⁸

6.1.3. Die Eröffnung des „Apollo“ 1904 und Reaktionen in der zeitgenössischen Presse

Das Eröffnungsprogramm wird als „[...] Sensationsprogramm [...]“³⁵⁹ beschrieben. Artistische Nummern wurden ebenso geboten wie die Attraktion des Biotophons,

[...] nämlich singende, sprechende und musizierende Photographien nach dem System Meßter. [...] Das Biotophon des ‚Apollo‘-Varietés im Jahre 1904 war zweifellos eine Sensation, da sogar der Stummfilm damals noch in den Kinderschuhen steckte.³⁶⁰

Neben dieser Attraktion beinhaltete das Eröffnungsprogramm auch noch einen Prolog von Lona Nansen, Darbietungen im Bereich des Wiener Humors und des Gesangs von Adele Moraw, Richard Waldemar und dem „Mulattengigerlpaar“³⁶¹ und den Tanzsängern „Johnson & Dean“. Darauf folgte der Jongleur Everhardt, die Wiener Turntruppe Patty Frank und die Dressurnummer der englischen Komiker „Labacancs“. ³⁶² Somit wurden viele verschiedene Unterhaltungsbereiche im Sinne der „Mosaikhaftigkeit“ eines Variétéprogramms geboten.

Das „Neue Wiener Journal“ betont in seiner kurzen Kritik des Eröffnungsabends vor allem das illustre Publikum: „Das neue Variété-Etablissement ‚**Apollo**‘ [Hervorheb. i. Orig., V.H.]. Der Eröffnungsabend. [...] Ein den besten Gesellschaftskreisen angehörendes Publikum [...] füllte alle Räume des schmucken Theaters.“³⁶³

Was das Publikum angeht, heißt es auch im September-Programmheft aus 1912:

³⁵⁷ Ben Tieber zitiert nach: Oesterreicher: Ein grosser Mann und seine kleinen Schwächen. In: Zak / Dietrich: Festschrift der Apollo Kino- und Theater-Ges.m.B.h... (op. cit.), S. 18.

³⁵⁸ Vgl. Oesterreicher: Ein grosser Mann und seine kleinen Schwächen. In: Zak / Dietrich: Festschrift der Apollo Kino- und Theater-Ges.m.B.h... (op. cit.), S. 18.

³⁵⁹ Zak, Josef: Fünfzig Jahre „Apollo“ – ein Rückblick. In: Zak / Dietrich: Festschrift der Apollo Kino- und Theater-Ges.m.B.h... (op. cit.), S. 12.

³⁶⁰ Ebd., S. 12.

³⁶¹ Ebd., S. 12.

³⁶² Vgl.ebd., S. 12.

³⁶³ „Das neue Variété-Etablissement ‚Apollo‘“ (nicht gez.). In: Neues Wiener Journal, 2.9.1904, S. 6.

Die besten Gesellschaftskreise der alten Kaiserstadt und die vollständige Fremdenkolonie füllen allabendlich alle Räume des vornehmen Theaters, bei dem ein nicht ausverkauftes Haus eine seltene Ausnahme ist.³⁶⁴

Das Publikum wird hier also eindeutig als aus der oberen Gesellschaftsschicht stammend beschrieben, was dafür spricht, das „Apollo“ als internationales Varieté zu bezeichnen.

Die „Neue Freie Presse“ betont neben dem „[...] distinguierten Publikum [...]“³⁶⁵ in erster Linie den großen Andrang, das dadurch ausgelöste Verkehrschaos, das abwechslungsreiche und gediegene Programm und die Bedeutung der Eröffnung als „[...] ein großes Ereignis für die westlichen Bezirke Wiens.“³⁶⁶ Somit ist der Bericht der „Neuen Freien Presse“ dem der „Wiener Abendpost“ ähnlich, denn diese sieht die Eröffnung auch als wichtiges Ereignis in Mariahilf und zeigt sich ebenfalls beeindruckt vom großen Andrang.³⁶⁷

6.1.4. Tanz im „Apollo“

Dem Tanz kam eine wichtige Rolle innerhalb des Programms zu, Tieber bemühte sich, nationale und v.a. internationale „Stars“ der Tanzwelt in sein Varieté zu holen. Im Novemberprogramm 1912 heißt es sogar:

Das Wiener Apollo-Theater, das sich neben anderen künstlerischen Aufgaben auch die gestellt hat, eine erschöpfende Revue aller Tanzgrößen der modernen Zeit dem Wiener Publikum vorzustellen, bringt in diesem Monate die eigenartigste aller Tänzerinnen: Sahary Djeli, ‚La Mysterieuse.‘³⁶⁸

Anhand dieses Zitats sind zwei Aspekte gut erkennbar. Einerseits die Verwendung des Revuebegriffes, der im konkreten Zusammenhang wohl für eine Art Serie von Auftritten verschiedener Tänzerinnen, aufgeteilt auf mehrere Monate, verwendet worden sein dürfte. Andererseits wird ersichtlich, welche Bedeutung der Tanz – unter der Betonung seiner jeweiligen Besonderheiten – im Apollotheater hatte. Die Stellung des Tanzes ist in diesem Sinne zugleich auch eine Gemeinsamkeit und ein Verbindungselement zwischen dem behandelten „Cabaret Fledermaus“ und dem „Apollotheater“.

³⁶⁴ September-Programmheft des „Apollo-Theaters“, 30.9.1912. In: Programmarchiv des Österreichischen Theatermuseums. Box: Apollotheater 1911 – 1913, S. 7.

³⁶⁵ „Die Eröffnung des Apollo-Theaters“ (nicht gez.). In: Neue Freie Presse, 2.9.1904, S. 9.

³⁶⁶ Ebd., S. 9.

³⁶⁷ Vgl. „Etablissement ‚Apollo‘“ (nicht gez.). In: Wiener Abendpost – Beilage zur Wiener Zeitung, 2.9.1904, S. 3.

³⁶⁸ November-Programmheft des „Apollo-Theaters“, 13.11.1912... (op. cit.), S. 7.

Vertreten waren neben einem eigenen Ballettensemble, das immer wieder Tanzeinlagen zu bestreiten hatte³⁶⁹, unterschiedliche Tanzstile und -experimente, was durchaus der Idee des Varietés im Sinne der Darbietung einer Nummernvielfalt entspricht. Daher sollen nun eine beispielhafte Aufzählung und Erläuterung einiger Tanzauftritte erfolgen.

Im Oktober 1912 wurde ein Ensembledagstspiel des kaiserlichen russischen Balletts geboten, das das Ausstattungsballett „Scheherazade“ zeigte; Primaballerina war „Baldina“.³⁷⁰ Ebenso trat ein Monat später Mlle. Bordin, die Prima-Ballerina der Mailänder Scala und der Oper von Monte Carlo, mit ihrem Tänzer Bonfiglio auf.³⁷¹

Der Großteil der Tanzaufführungen im „Apollo“ bestand jedoch nicht aus Ballett- nummern, sondern aus Varietétanz im engeren Sinne oder modernem Tanz. So trat im März 1912 Gaby Deslys auf, die zugleich Schauspielerin, Tänzerin und Operettensängerin war. Auch Olga Desmond, die als erste Schleier- und Nackttänzerin gesehen wurde, zeigte vor dem Publikum des „Apollo“ ihr Können – seitdem galt das „Apollo“ als Nuditätenspezialist. Hinzu kamen die bekannten Varietétänzerinnen Saharet, Otéro, Mata Hari, ebenso wie Auftritte der Tiller-Girls im Jahr 1906. Im Oktober 1910 tanzte Odette Valery, die als „[...] Erfinderin und Originaldarstellerin des Kleopatra-Tanzes [...]“³⁷² angegeben wird. Im Übrigen ist hier wieder erkennbar, wie viel Wert Tieber auf „Originale“ legte. Ebenso erfolgte im April 1910 der Auftritt einer amerikanischen Spiegel-Reflex-Tänzerin und Ende desselben Jahres traten die „Haley Royal Juveniles“ auf, die als „Das berühmte Gesangs- und Tanzensemble jugendlicher Amerikanerinnen“³⁷³ angepriesen wurde. Nachdem das „Apollo“ auch modernen Tanzstilen Entfaltungsmöglichkeiten bot, wurde z.B. Cléo de Mérode, die damals als wichtige Vertreterin der modernen französischen Tanzkunst galt, 1913 zum zweiten Mal nach Wien geholt.

Grete Wiesenthal trat immer wieder im Apollotheater auf, so z.B. 1910, 1912, 1913 und im Februar 1916, wo sie mit Liane Haid „Aufforderung zum Tanz“ und „G'Schichten aus dem Wiener Wald“ tanzte. Durch Anzeigen in der „Wiener Allgemeinen Zeitung“ sind auch

³⁶⁹ Vgl. Schüller: Der Tanz in Wien im 20. Jahrhundert. In: Mayerhöfer (Hrsg.): Tanz 20. Jahrhundert in Wien... (op. cit.), S. 31.

³⁷⁰ Oktober-Programmheft des „Apollo-Theaters“, 8.10.1912. In: Programmarchiv des Österreichischen Theatermuseums. Box: Apollotheater 1911 – 1913, S. 7 ff.

³⁷¹ November-Programmheft des „Apollo-Theaters“, 13.11.1912. In: Programmarchiv des Österreichischen Theatermuseums. Box: Apollotheater 1911 – 1913, S. 7 ff.

³⁷² Oktober-Programmheft des „Apollo-Theaters“, 3.10.1910. In: Programmarchiv des Österreichischen Theatermuseums. Box: Apollo-Theater 1908 – 1910, S. 17.

³⁷³ Dezember- Programmheft des „Apollo-Theaters“, 4.12.1910. In: Programmarchiv des Österreichischen Theatermuseums. Box: Apollo-Theater 1908 – 1910, S. 19.

ihre Auftritte im März 1923 gemeinsam mit Toni Birkmeyer belegt, die als ihr Abschiedsgastspiel beworben wurden.³⁷⁴

Im folgenden wird nun auf drei ausgewählte Auftritte bzw. Programme, die Grete Wiesenthal im „Apollo“ mit ihren Schwestern bzw. solo tanzte, eingegangen – die Beschreibung aller Auftritte würde diese Arbeit ausufern lassen. Darüber hinaus wurden die behandelten Auftritte deshalb ausgewählt, weil sie noch eher in die Anfangszeit Grete Wiesenthals als freie Tänzerin fallen, sie jedoch zu diesem Zeitpunkt auch schon international bekannt war. Außerdem sind die behandelten Auftritte interessant, weil der erste davon 1910, noch vor der Trennung der Schwestern stattfand, die beiden anderen jedoch danach.

6.2. Fünf Auftritte der Schwestern Wiesenthal bzw. Grete Wiesenthals im „Apollotheater“

6.2.1. Beschreibung des Auftrittes der Schwestern Wiesenthal im März 1910 und Pressereaktionen

Vom 1.3. bis zum 31.3.1910 traten die Schwestern Wiesenthal gemeinsam im „Apollo“ auf. Schon im Programmheft wird auf die Erfolge der Tänzerinnen in Städten wie Paris und London hingewiesen, um ihren Auftritt als Attraktion noch mehr hervorstreichend.

Das Rahmenprogramm bzw. die übrigen Programmpunkte im März 1910 können als exemplarisches Programm für die Programme im „Apollo“ gesehen werden. Vertreten waren ein Marsch und eine Ouvertüre, das Apollo-Bioskop, ein Akrobatik-Akt der „Sisters Merkel“, Bostocks boxendes Känguruh und der Musikimitator Harry Atkinson. Es folgten der Humorist Hans Elliot, der Sketch „Die schwarze Mali“, ein Walzer aus einer Lehar-Operette und die Revue- und Operetten-Diva L. de Lilo, die erfolgreiche Ballett-Operette „Chantecler in Wien“. Die Nummer vor dem Wiesenthal-Auftritt war ein amerikanischer Drahtseilakt, nach der Tanzaufführung trat der englische Hof-Illusionist „Horace Goldin & Fransioli“ auf. Das Programmende bildeten eine nochmalige Vorführung des Apollo-Bioskops und ein Schlussmarsch.³⁷⁵

³⁷⁴ Vgl. Anzeige in der Wiener Allgemeinen Zeitung, 1.3.1923, S. 3.

³⁷⁵ Vgl. März-Programmheft des „Apollo-Theaters“, 4.3.1910. In: Programmarchiv des Österreichischen Theatermuseums. Box: Apollo-Theater 1908 – 1910, S. 15 ff.

6.2.1.1. Beschreibung des Auftrittsprogramms

Grete, Elsa und Berta Wiesenthal zeigten laut Programmheft Tanzdichtungen: den Strauß-Walzer „An der blauen Donau“ tanzte Grete, Elsa tanzte „Rosen aus dem Süden“, und Elsa, Grete und Berta gaben gemeinsam den „Wiener Walzer“ von Schubert-Lanner zum Besten.³⁷⁶ Interessant scheint in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass die „Wiener Allgemeine Zeitung“ schreibt:

Mit ihren Tanzdichtungen feiern derzeit die anmutigen Schwestern Wiesenthal [Hervorheb. i. Orig., V.H.] im Wiener Apollotheater glänzende Triumphe. [...]Sonntag nachmittags (3/4 3 Uhr bei kleinen Preisen) treten die Schwestern Wiesenthal [Hervorheb. i. Orig., V.H.] in ihrer Tanzpantomime ‚Der Geburtstag der Infantin‘ auf, ferner geplant ‚Chantecler in Wien!‘ [Hervorheb. i. Orig., V.H.] und das vollständige Abendprogramm zur Darstellung.³⁷⁷

Auch Ingeborg Prenner spricht in ihrer Dissertation davon, dass im März 1910 diese Pantomime zur Musik von Franz Schreker aufgeführt wurde, in einer Ausstattung von Erwin Lang.³⁷⁸ Grete Wiesenthal tanzte den Zwerg, Elsa die Infantin und Berta den jungen Grande. Das Ensemble bestand aus ausgebildeten Tänzern.³⁷⁹ In der Pantomime geht es um einen kleinen, verunstalteten Zwerg, der anlässlich des Geburtstages der Prinzessin, bei dem auch ein junger Grande tanzt, als „Attraktion“ in den Palast geschleppt wird und dort zu tanzen beginnt. Die Hofgesellschaft macht sich über ihn lustig, trotzdem macht er sich aber bei der Infantin Hoffnungen. Als er sein Spiegelbild sieht, weiß er, dass er verhöhnt wurde, ist verzweifelt und stirbt vor Gram.

Wie ist dieser Widerspruch in den Programmen zu erklären? Wurden nun die Tanzdichtungen oder die Pantomime aufgeführt? Licht ins Dunkel bringt hier Huber-Wiesenthal. Er beschreibt, dass Tieber die Schwestern Wiesenthal engagiert hatte in der Meinung, dass sie mit ihren üblichen Tänzen bei ihm auftreten würden. Diese wollten aber die Pantomime „Der Geburtstag der Infantin“ aufführen und erst nach längeren Verhandlungen zeigte sich Tieber einverstanden.³⁸⁰ Doch das Engagement lief nicht so reibungslos ab wie geplant, schenkt man Huber-Wiesenthal Glauben:

³⁷⁶ Vgl. ebd., S. 21.

³⁷⁷ Theater und Kabarett ‚Die Fledermaus‘ (nicht gez.). In: Wiener Allgemeine Zeitung vom 5.3.1910. S. 4.

³⁷⁸ Uraufführung von „Der Geburtstag der Infantin“: Sommer 1908 im Zuge der „Kunstschau“, Ausstattung von Wimmer.

³⁷⁹ Vgl. Prenner: Grete Wiesenthal... (op. cit.), S. 185.

³⁸⁰ Vgl. Huber-Wiesenthal: Die Schwestern Wiesenthal... (op. cit.), S. 169 f.

Einer Generalprobe vor geladenen Gästen, deren Beifallsbezeugungen einen abermaligen Erfolg der Pantomime bestätigten, folgte die erste öffentliche Aufführung innerhalb des Variétéprogrammes. Da ereignete sich etwas sehr Seltsames: Auf, wie sich später herausstellte, Veranlassung Ben Tiebers kam es beim Auftritt der Wiesenthals durch Zwischenrufe, Pfeifen und Zischen zu einem derartigen Skandal, so daß Grete, Elsa und Berta ihre Pantomime abbrechen mußten. Selbstverständlich weigerten sie sich auf Grund dieses Bosheitsaktes, weiterhin bei Ben Tieber aufzutreten, weshalb sich dieser gezwungen sah, am zweiten Abend an Stelle der Wiesenthals, Hansi Niese ins Programm zu nehmen. Dies änderte allerdings nichts an der Tatsache, daß die Vereinbarungen mit dem Direktor des Apollotheaters perfekt waren, und ein Vertragsbruch unter Umständen eine Konventionalstrafe nach sich ziehen konnte. Schließlich erklärten sich die Schwestern bereit, ihren Verpflichtungen mit den gewünschten Tanzdichtungen nachzukommen, behielten sich aber gleichzeitig vor, die Schrekersche Pantomime wenigstens an Sonntag-Nachmittagen zur Wiederaufführung bringen zu können.³⁸¹

Dies ist die Erklärung dafür, weshalb die „Wiener Allgemeine Zeitung“ die Pantomime erwähnt, das Programmheft jedoch die Tanzdichtungen enthält. Interessant erscheint in diesem Zusammenhang auch die Frage, weshalb Grete Wiesenthal trotz der Schwierigkeiten mit Tieber 1910 bereits zwei Jahre später wieder im „Apollo“ auftrat. War die Bezahlung so gut? Hatte Grete Wiesenthal sich aufgrund des Publikums im Variété so wohlfühlt? Oder wollte sie einfach möglichst viel und möglichst oft mit ihren Tänzen an die Wiener Öffentlichkeit gehen? Nachdem die Quellen darüber keine Auskunft geben, müssen diese Fragen hier jedoch unbeantwortet.

6.2.1.2. Pressestimmen

a) „Wiener Allgemeine Zeitung“ und „Neues Wiener Journal“

Die „Wiener Allgemeine Zeitung“ zeigt sich begeistert: „Die entzückenden Tanzdichtungen der berühmten Schwestern Wiesenthal [Hervorheb. i. Orig., V.H.] erwecken wahre Begeisterung.“³⁸² Darüber hinaus behauptet dieselbe Zeitung, dass das März-Programm 1910 das erfolgreichste Programm war, das bis dahin im „Apollo-Theater“ gespielt worden war:

Das Programm mit den berühmten Schwestern Wiesenthal [Hervorheb. i. Orig., V.H.], der erfolgreichen Ballettoperette ‚Chantecler in Wien!‘ [Hervorheb. i. Orig., V.H.], dem englischen Hofillusionisten Horace Goldin [Hervorheb. i. Orig., V.H.]

³⁸¹ Prenner: Grete Wiesenthal.... (op. cit.), S. 56 f.

³⁸² „Apollotheater“ (nicht gez.). In: Wiener Allgemeine Zeitung, 9.3.1910, S. 3.

und den übrigen glänzenden Attraktionen hat den größten Erfolg errungen, den das Apollotheater je verzeichnet hat.³⁸³

Das „Neue Wiener Journal“ schließt sich der Meinung der „Wiener Allgemeinen Zeitung“ an, widmet dem Ereignis als solchem jedoch nur wenige Worte und geht auch nicht näher auf das eigentliche Tanzgeschehen ein: „Mit ihren anerkannten Tanzdichtungen feiern derzeit die anmutigen Schwestern Wiesenthal im Wiener Apollotheater glänzende Triumphe.“³⁸⁴

b) „Arbeiterzeitung“

In Großmanns Artikel in der „Arbeiterzeitung“, in dem er den Auftritt der Schwestern Wiesenthal in der Pantomime „Der Geburtstag der Infantin“ beschreibt, wird die Leistung der Schwestern Wiesenthal als gemeinsame Leistung hervorgehoben, ebenso wie ihre schöpferische Schaffenskraft. So heißt es:

Im Apollotheater [Hervorheb. i. Orig., V.H.] sind sie nun wieder zu sehen, die drei Mädchen Wiesenthal [Hervorheb. i. Orig., V.H.] , die noch immer ganz schlank, ganz zart, ganz träumerische Gestalten und doch schon europäische Berühmtheiten geworden sind. Sie hätten sich's leicht machen und wieder ihre bezaubernden Walzer tanzen können, aber ihre Phantasie ist ehrgeizig und verschmäht die trivialen Wiederholungen. Nun haben sie die zwei Jahre lang in aller Welt Walzer getanzt, jetzt wollen sie sich wieder schöpferisch betätigen!³⁸⁵

In dieser schöpferischen Betätigung sieht Großmann das Potential einer Wiederbelebung der Pantomime, wobei er in diesem Zusammenhang Grete Wiesenthal als die Schöpferin der Pantomime bezeichnet und meint: „Nun weiß man: auch dieser Einakter ist nur ein Anfang. Die Belebung der Pantomime [...] wird geschehen, wenn diese Tanzdichterin sie mit ihrem Blute und Leben ausfüllen wird! Die Wiesenthals stehen wieder an einem Anfang...“³⁸⁶ Interessant scheint in diesem Zusammenhang der Wechsel zwischen der Beurteilung der Leistung der Schwestern Wiesenthal und der Leistung Grete Wiesenthals als Einzelperson bzw. Tänzerin. So lobt Großmann einerseits auch die Leistung Elsa Wiesenthals und spricht – wie oben zitiert – von den Wiesenthals, die zusammen an einem Anfang stehen. Andererseits hebt er aber Grete Wiesenthals Tanzkunst hervor, ihren Ausdruck und ihre Rolle als Tänzerin

³⁸³ „Apollotheater“ (nicht gez.). In: Wiener Allgemeine Zeitung, 12.3.1910, S. 3.

³⁸⁴ „Apollotheater“ (nicht gez.). In: Neues Wiener Journal, 5.3.1910, S. 7.

³⁸⁵ St.[efan] Gr.[ößmann]: „Gastspiel der Schwestern Wiesenthal“. In: Arbeiterzeitung, 2.3.1910, S. 8.

³⁸⁶ Ebd., S. 8.

zur Wiederbelebung der Pantomime. Dies entspricht möglicherweise auch der zwiespältige Situation, in der sich die Schwestern Wienthal damals kurz vor der Trennung befanden.

Darüber hinaus liefert der von den Kostümen begeisterte Großmann in seinem Artikel ein Zeugnis dafür, dass die Schwestern Wienthal nicht als „Varieté­tänzerinnen im eigentlichen Sinn“ galten – „Die Aufführung im Apollotheater fällt natürlich ganz aus dem typischen Varieté­rahmen.“³⁸⁷ Er stellt den drei Tänzerinnen die mitwirkenden Varieté­tänzerinnen gegenüber; beinahe als Gegensatz zwischen „seriöser Tanzkunst“ und „Unterhaltungstanz“:

Es ist erstaunlich, was da die Schwestern Wienthal als Regisseurinnen mit den armen koketten Varieté­mädchen zustande gebracht haben: edle Bewegungen, die ganz außerhalb des gewöhnlichen erotischen Beinschlenkerns liegen.³⁸⁸

In dieser Aussage ist möglicherweise einer der Gründe beschrieben, weshalb Grete Wienthal zeitgenössisch nicht als „Varieté­tänzerin“ galt, sondern mit ihrem „seriösen Stil“ später auch die „seriösen“ Häuser erobern konnte.

c) „Neue Freie Presse“

Die „Neue Freie Presse“ schließt sich in ihrer Beschreibung und Kritik des Pantomimen-Auftrittes – das von Tieber erwünschte „Alternativprogramm“ lässt die Kritik außer Acht bzw. ist ihr dieses (noch) nicht bekannt – der „Arbeiterzeitung“ an. Betont wird einerseits die Rolle der drei Schwestern Wienthal – und nicht nur Gretes – als Reformatorinnen der Tanzdichtung und ihre Bedeutung für die Pantomime. Darüber hinaus ist der Artikel voller Lob für Grete und Elsa Wienthals künstlerische Leistungen, aber auch für die des Ausstatters Erwin Lang.³⁸⁹ Abermals wird hier hervorgehoben, dass die Leistungen und das Programm der Wienthals weit über jeglichen Rahmen eines Varietés hinaus gehen:

Was die Wienthals jetzt dem Publikum geben, das übersteigt weitaus den Rahmen eines Varietés. Stürmischer Beifall des von so viel Kunst enthusiastierten Publikums tönt ihnen allabendlich entgegen.³⁹⁰

³⁸⁷ Ebd., S. 8.

³⁸⁸ Ebd., S. 8.

³⁸⁹ Vgl. „Die Schwestern Wienthal im Apollo-Theater“ (nicht gez.). In: Neue Freie Presse, 4.3.1910, S. 11.

³⁹⁰ Ebd., S. 11.

6.2.2. Beschreibung des Auftritts Grete Wieselthals im Jänner 1912 und Pressereaktionen

Vom 11.1. bis zum 31.1.1912 trat Grete Wieselthal alleine im Apollotheater auf – sie hatte sich ja bereits zwei Jahre zuvor von ihren Schwestern getrennt. Sie tanzte vor blauem Vorhang und auf rotem Teppich „Original-Tanzdichtungen“: die „Frühlingsstimmen“ von Johann Strauß, die „Zweite Rhapsodie“ von Franz Liszt und die „Blaue Donau“ von Johann Strauß. Das Rahmenprogramm setzte sich unter anderem aus einem Marsch, dem Vorspiel zur Lehár-Operette „Eva“, einer Bioskop-Vorführung, Miß Caselli mit ihren Chihuahua-Hunden und der Operette „Der Natursänger“ zusammen. Weitere Programmpunkte waren ein Walzer aus der Operette „Der Frauenfresser“, ein Auftritt von Serene Nord und der amerikanischen Tänzer Niblo & Spencer, „The 3 Alvarettas“, der Vortrag eines Repertoires von Richard Grossmann und eine pantomimischen Darbietung der Frank Boisset-Truppe.³⁹¹

Im Jännerprogramm 1912 wird der Wieselthal-Auftritt groß angekündigt:

Die gefeierte Künstlerin führt ihre neuesten Tanzdichtungen vor, die ihr Gelegenheit geben, ihr unvergleichliches Können in höchster Vollendung zu zeigen. Was Grete Wieselthal bedeutet, bedarf keines weiteren Wortes der Erinnerung.³⁹²

6.2.2.1. Beschreibung des Auftrittsprogramms

Das Kostüm, das Grete Wieselthal bei ihrem Auftritt in „Frühlingsstimmen“ trug, war ein modernisiertes schwarz-weißes Papagenakostüm aus Federn und mit grünen Blättern, das Haar war in der Mitte gescheitelt und sollte in seiner Einfachheit nicht vom Tanzgeschehen ablenken.

Brandenburg beschreibt in seinem Werk „Der moderne Tanz“ insbesondere die Gefühl, die Grete Wieselthal in ihrer Version des Tanzes³⁹³ ausdrückt und darstellt:

Da erhebt sie sich in ihrem Federkleide mit den ‚Frühlingsstimmen‘ immer wieder zu jubelndem Flug, aber immer wieder stockt und hemmt ihn scheue Flügellahmheit [...]. Qual wird Andacht, Schwermut wird Freude, ungenügsame Sehnsucht wird selbstsicheres Glück, und umgekehrt, denn schmerzvoll lächeln alle Gegensätze.³⁹⁴

³⁹¹ Jänner-Programm des „Apollo-Theaters“, 9.1.1912... (op. cit.), S. 9 ff.

³⁹² Ebd., S. 7.

³⁹³ Vor der Trennung der Schwestern 1910 tanzte Elsa Wieselthal die „Frühlingsstimmen“.

³⁹⁴ Brandenburg: Der moderne Tanz... (op. cit.), S. 70.

Die „Zweite Rhapsodie“ tanzte Wiesenthal temperamentvoll in einem kurzen schwarzen Bauernrock und einem roten Oberteil. Die Haare trug sie als zwei zu Knoten gesteckten Zöpfen und um ihren Hals und die Fußgelenke waren Korallenketten gebunden, die die Bewegungen mitmachten. Huber-Wiesenthal beschreibt seine Eindrücke von diesem Tanz:

Ein erstaunlicher Tanz. Grete zart und schwächlich auf der großen Bühne. Und diese Musik, deren starker Atem aus urweltlicher Steppe weht, die bis zum mächtigen Sturm aufbraust, wenn man meint, mystische Horden durch die Lüfte toben und jagen zu hören. Grete, zart und schwächlich, tanzt, hart den Boden tretend, dieses Überwältigende, und wahrhaftig, sie gibt mit überraschender Energie, mit hinreißendem Temperament eine Vision, die für Augenblicke dem Erdgebundenen entrückt.³⁹⁵

Ihren „Paradetanz“, den „Donauwalzer“, gab sie wie immer in einem blau-grünen luftigen Kleid mit offenem Haar zum Besten.

6.2.2.2. Pressestimmen

a) „Wiener Allgemeine Zeitung“

Die „Wiener Allgemeine Zeitung“ setzt sich etwas ausführlicher mit dem Auftritt 1912 auseinander als andere Zeitungen. Ein wenig kritisiert wird hierbei, dass Grete Wiesenthal versucht hätte, in dem Programm nach der Trennung von ihren Schwestern deren „Spezialgebiete“ auch dann zu übernehmen, wenn dies ihrer Neigung eigentlich widerstrebte; gleichsam so, als wollte sie versuchen, den Eindruck zu erwecken, dass sie die Rolle aller drei tanzen könnte. So heißt es:

So lange die drei zusammen tanzten, ergab es einen Dreiklang von wunderbarer Harmonie, dessen Grundton stets Grete angab. Nun, da sie alleine ist, bemüht sie sich, auch das in ihrem Tanz auszudrücken, was ihrer Schwester Berta [Hervorheb. i. Orig., V.H.] zu eigen ist, das Rassige, obwohl es ihrem eigentlichen Wesen nicht so ganz entspricht.³⁹⁶

Hoch gelobt wird jedoch ihr Tanz zum „Frühlingsstimmenwalzer“, der beeindruckend gewesen sein muss:

Dafür aber kommt in ihrem eigentlichen Gebiete, dem Straußschen Walzer [Hervorheb. i. Orig., V.H.], so recht die ganze Schönheit ihrer Bewegungen zur

³⁹⁵ Huber-Wiesenthal: Die Schwestern Wiesenthal... (op. cit.), S. 206.

³⁹⁶ „Apollotheater“ (nicht gez.). In: Wiener Allgemeine Zeitung, 5.1.1912, S. 4.

Entfaltung. Ganz der Musik folgend, sich ihr hingebend, bietet sie mit ihrem ‚Frühlingsstimmen-Walzer‘ das Reizendste, was je getanzt wurde.³⁹⁷

b) *„Fremdenblatt“, „Neues Wiener Journal“ und „Neues Wiener Tagblatt“*

Sowohl das „Fremdenblatt“ als auch das „Neue Wiener Tagblatt“ und das „Neue Wiener Journal“ gehen zwar nur kurz auf den Auftritt Grete Wiesenthals ein, beschreiben aber durchwegs positive Reaktionen und stürmischen Applaus. So heißt es im „Fremdenblatt“: „Gleiche Jubel [wie die Operette ‚Der Naturfänger‘, V.H.] erregt die künstlerische Darbietung der gefeierten Grete Wiesenthal [...]“.³⁹⁸ Das „Neue Wiener Tagblatt“ bläst mit folgenden Worten ins gleiche Horn: „Mit einem Bombenerfolg hat das Apollotheater das neue Jahr eingeleitet [...]. ‚Der Natursänger‘ erwies sich als Schlager. Grete Wiesenthal fand stürmischen Beifall; [...]“.³⁹⁹ Ein begeistertes Publikum bzw. viel Applaus findet auch im „Neuen Wiener Journal“ Erwähnung, das noch kurz Wiesenthals „[...] liebenswürdige Anmut [...]“⁴⁰⁰ beschreibt.

c) *„Neue Freie Presse“*

Der „Donauwalzer“ als Wiesenthals bekanntester Tanz wurde wie immer stürmisch beklatscht. Zifferer beschreibt den Unterschied zwischen den fließenden und berausenden Teilen des Walzers und dem Innehalten und dem leichten Taumeln der Wiesenthal an anderen Stellen – „[...] halb eine Nixe scheint sie und halb ein lustiges Wiener Mädel, das sich müde getanzt hat.“⁴⁰¹ –, bevor sie sich wieder „in die Wellen wirft“ und mit einem Lächeln auf den Lippen weitertanzte. Beeindruckt zeigt sich der Autor vor allem von den Bewegungen Wiesenthals im „Frühlingswalzer“:

Halb Blüte, halb Vogel erscheint sie uns, den kleinen Kopf zur Seite geneigt [...]; an Mozarts Papagena müssen wir denken [...]. Noch streckt Grete Wiesenthal den gefiederten Arm vors Antlitz, als wolle sie die Töne abwehren, die gegen sie anspringen, nach ihr zupfen und greifen, schon geben sich die zierlichen Füße im Riemzeug der Sandalen, wippen zögernd auf und nieder, bis plötzlich die Arme mit einer breiten, wunderbaren,

³⁹⁷ Ebd., S. 4.

³⁹⁸ „Apollo“ (nicht gez.). In: Fremden-Blatt, 2.1.1912, S. 13.

³⁹⁹ „Apollo“ (nicht gez.). In: Neues Wiener Tagblatt, 3.1.1912, S. 11.

⁴⁰⁰ „Apollotheater“ (nicht gez.). In: Arbeiterzeitung, 5.1.1912, S. 4.

⁴⁰¹ Paul Zifferer: „Grete Wiesenthal“. In: Neue Freie Presse, 5.1.1912., S. 2.

runden Bewegung den Körper freigeben, der nun sogleich von der Musik erfaßt wird, wie von schmiegsamen Wellen, die einer geheimnisvollen, wirbelnden Strömung folgen.⁴⁰²

Erwähnenswert scheint, was die Kritik in der „Neuen Freien Presse“ betrifft, noch die Tatsache zu sein, dass Zifferer auf zwei Aspekte eingeht: einerseits auf Grete Wiesenthals Bekanntheit und ihren Beginn als freie Tänzerin im Verband ihrer Schwestern; andererseits auf ihre bald wahrgenommene tänzerische Eigenpersönlichkeit und ihre dadurch erlangte Berühmtheit:

Als man ihr vor wenigen Jahren zum erstenmal in Wien begegnete, war sie eine von den drei Schwestern Wiesenthal, ein junges Mädchen, das sich mit anderen jungen Mädchen lustig im Reigen drehte. Bald freilich löste sich die Verstrickung, leise flüsternd ging die Frage: welches von den dreien ist die Gretel?“ Nun folgt ihr willig schon der Ruhm [...].⁴⁰³

6.2.3. Beschreibung des Auftrittes Grete Wiesenthals im Dezember 1913 und Pressereaktionen

6.2.3.1. Beschreibung des Auftrittsprogramms

Im Dezember 1913 trat Grete Wiesenthal mit drei verschiedenen Tänzen im „Apollotheater“ auf. Zunächst zeigte sie unter dem Titel „Brauttanz“ in weißem Bühnenkostüm Schuberts „Deutsche Tänze“. Sie selbst spielte die Braut, das ehemalige Hofopernmitglied Stella Popper die Freundin, daneben tanzten noch Dienerinnen. Darauf folgte ein Tanz zu Lanners „Die Werber“, wo Grete Wiesenthal als Blumenfee in einem gelb-silbernen Hemd von drei Blumengeistern tänzerisch unterstützt wurde, und der „Donau Walzer“, den sie wie gewohnt in einem blau-grünen Kleid tanzte. Die Kostümentwürfe stammten von Erwin Lang und waren von der Wiener Werkstätte gefertigt worden.⁴⁰⁴

Auffällig an diesem Wiesenthal-Programm ist, dass sie nicht alleine auf der Bühne stand, wie noch 1912, aber auch nicht mit ihren Schwestern, sondern dass sie von tanzenden „Nebenrollen“ umgeben war.

⁴⁰² Ebd., S. 1 f.

⁴⁰³ Ebd., S. 1.

⁴⁰⁴ Vgl. Dezember-Programmheft des „Apollo-Theaters“, 12.12.1913. In: Programmarchiv des Österreichischen Theatermuseums. Box: Apollotheater 1911 – 1913, S. 11.

Um einige der anderen Nummern des übrigen Varietéprogramms zu nennen, seien hier der Virtuose Little Robert, der moderne „Hexenmeister“ Jarrow, das Amerikaner-Quartett Harmony Four und das Gastspiel Arnold Korffs in der Posse „Der Herr ohne Wohnung“ erwähnt.⁴⁰⁵

6.2.3.2. Pressestimmen

a) „Wiener Allgemeine Zeitung“

Die „Wiener Allgemeine Zeitung“ widmet dem Auftritt Grete Wiesenthals im Dezember 1913 mehrere Zeilen, beschreibt diesen sehr bildhaft und spart dabei nicht an Lob. Eingegangen wird in erster Linie auf die Art des Tanzes und auf die Kostüme, wobei auch der Ausdruck von Gefühlen in den folgenden Zeilen beschrieben wird:

Man erlebte Grete Wiesenthal [Hervorheb. i. Orig., V.H.] in neuen Tänzen. Sie ist kindlich-lieulich und wunderschön. Ein Musterbeispiel modernen Schönheitsideals [Hervorheb. i. Orig., V.H.], aristokratisch schlank, und ein außerordentliches Antlitz. Sie tanzte die ‚Braut‘ in ‚Deutsche Tänze‘ von Schubert. Die süße, weiße Braut wird von ihren traurigen Abschied nehmenden Freundinnen für die Trauung angezogen. Freude und Melancholie bringt die Tänzerin hier vollkommen zum Ausdruck. In den ‚Werbern‘ von Lanner tanzt sie mit ihren herrlichen nackten Beinen, in einem zitronengelben Seidenhemd mit Silberleibchen, bedient von drei ganz kleinen Mäderln. Im ‚Donauwalzer‘ erscheint sie als schlafende grüne Zirze auf dem Grunde des blauen Wassers, erwacht allmählich, tanzt langsam den Walzer, wird immer lebendiger und lebendiger, endlich müde und schlummert endlich ein im blauen Strom [...]. Im ganzen tanzt sie herb-knabenhaft, mit Natürlichkeit, ohne Schulzwang. Die Kostüme des Malers Erwin Lang sind sehr apart, die Ausstattung durch die Wiener Werkstätte ebenfalls.⁴⁰⁶

b) „Neues Wiener Tagblatt“

Ähnlich wie die „Wiener Allgemeine Zeitung“ zeigt sich das „Neue Wiener Tagblatt“, wenn auch nur in wenigen Worten, beeindruckt von dem Bühnenbild und der unterstützenden tänzerischen Tätigkeit der jungen Tänzerinnen:

⁴⁰⁵ Vgl. ebd., S. 5 ff.

⁴⁰⁶ P[eter]. A[ltenberg]: „Apollotheater“. In: Wiener Allgemeine Zeitung, 3.12.1913, S. 4.

Grete Wiesenthal feierte bei ihrem gestrigen Debüt einen Triumph. Ihre neuen Tanzdichtungen, die sie zum Teil allein, zum Teil umgeben von einer Schar anmutiger Mädchen und Kinder vorführt, boten Bühnenbilder von bestrickendem Reiz.⁴⁰⁷

c) „*Neues Wiener Journal*“

Das „Neue Wiener Journal“, das auf die vorherigen Auftritte Grete Wiesenthals im „Apollo“ immer nur mit einigen wenigen Zeilen reagiert, zeigt sich 1913 außergewöhnlich begeistert von ihrem Auftritt. Die Zeitung widmet ihr sogar eine etwas längere Erwähnung als sonst, in der der tänzerische Fortschritt seit dem letzten Auftritt in dem Wiener Varieté–Wiesenthal sei noch einzigartiger und ungewöhnlicher geworden in ihrem Stil – hervorgehoben wird.⁴⁰⁸ Wiesenthal entwickelte sich also tänzerisch immer weiter, vor allem nach der Trennung von ihren Schwestern.

In dem Artikel im „Neuen Wiener Journal“ wird außerdem die Verbindung zu den bildenden Künsten hergestellt – die Kostüme Erwin Langs werden als eine eigene neue Kunst neben der Tanzkunst gelobt und es wird auch auf seine Holzschnitte Bezug genommen: „Ja man könnte sogar sagen, daß sie [Hervorheb. i. Orig., V.H.] in den letzten Jahren den Holzschnitten immer ähnlicher geworden ist, die der Maler Erwin Lang von ihr gemacht hat.“⁴⁰⁹

⁴⁰⁷ „Apollotheater“ (nicht gez.). In: Neues Wiener Tagblatt, 2.12.1913, S. 15.

⁴⁰⁸ „Apollotheater“ (nicht gez.). In: Neues Wiener Journal, 7.12.1913, S. 20.

⁴⁰⁹ Ebd., S. 20.

7. Exkurs: Chat Noir

Das Kabarett bzw. die – wie es im Programmheft steht⁴¹⁰ – „Kleinkunsthöhle Chat Noir“ wurde am 10.1.1920 in der Mariahilferstraße 105 im sechsten Wiener Gemeindebezirk eröffnet. Ihr Direktor war Dr. Heinrich Wenninger, der Musikdirektor Bertold Silving und die Bühnenleitung hatte Joe Lars inne. Als Konzessionärin wird Wilhelmine Hornig angegeben, als Wirtschaftsleiter Konrad Dietrich.⁴¹¹

Über das Wiener „Chat Noir“ gibt es nur wenige Informationen und Quellen. In den folgenden Ausführungen wird das „Chat Noir“ anhand von Anzeigen und Kritiken in der „Wiener Allgemeinen Zeitung“ und dem Programmheft der Eröffnung als Exkurs behandelt.

Aufgrund der Anzeigen des „Chat Noir“ in der „Wiener Allgemeinen Zeitung“ lässt sich die Vermutung anstellen, dass das Kabarett bis Anfang 1924 bestand. Findet sich nämlich am 20.2. 1924 noch der Name „Chat Noir“ in der „Wiener Allgemeinen Zeitung“, wenn auch unter „Bars“ aufgelistet⁴¹², so tauchen solche Anzeigen später nicht mehr auf; auch nicht in der Rubrik „Theater Courier“. Das Wiener Stadt- und Landesarchiv ist im Besitz von Akten, in denen drei Nachfolgebetriebe des „Chat Noir“ in der Mariahilferstraße bis Februar 1940 auftauchen: das Saaltheater „Der Kuckuck“, das Etablissement „Rakete“ und das „Rivoli“. ⁴¹³ Darüber hinausgehende Angaben sind leider nicht zu finden.

Das „Chat Noir“ hatte sehr lange offen – bis drei Uhr Früh – und ist später in Anzeigen auch unter der Bezeichnung „Chat Noir Bar“ zu finden.⁴¹⁴ Nach 22 Uhr gab es im Parterresaal eine American Bar.⁴¹⁵ Somit muss es insgesamt mehr als einen Saal gegeben haben. An Sonn- und Montagen wurden auch Nachmittagsvorstellungen um 15:30 Uhr geboten.

Das rekonstruierbare Programmangebot reichte von Filmsketchen über Ausstattungsrevuen – so im November 1920 die Ausstattungsrevue „Wie man Töchter verheiratet“⁴¹⁶ – und Diseusen⁴¹⁷-Auftritten bis zu Grotesken. Einer der großen Schwerpunkte der Programme dürften Sketche jeglicher Art gewesen sein. Auch dem Tanz dürfte viel Raum

⁴¹⁰ Vgl. April-Programmheft des „Chat Noir“ 1920. In: Programmarchiv des Österreichischen Theatermuseums. Mappe „Chat Noir 1920“.

⁴¹¹ Vgl. ebd., S. 9.

⁴¹² Vgl. Anzeige in: Wiener Allgemeine Zeitung, 4.2.1924, S. 11.

⁴¹³ E-Mail-Anhang von Dr. Heinrich Berg. Betreff: Chat Noir. Erhalten am: 15.4.2009. Der genaue Wortlaut des Mails befindet sich im Anhang, S. 144.

⁴¹⁴ Vgl. Anzeige in: Wiener Allgemeine Zeitung, 7.1.1924, S. 12.

⁴¹⁵ Vgl. April-Programmheft des „Chat Noir“... (op. cit.), S. 9.

⁴¹⁶ Vgl. Anzeige in: Wiener Allgemeine Zeitung, 4.11.1920, S. 6.

⁴¹⁷ Veraltete Bezeichnung für eine Vortragskünstlerin, die im Kabarett auftritt.

gegeben worden sein. So trat schon im Rahmen des Eröffnungsprogramms „Brahmina“ mit orientalischen Tänzen auf, belegt ist aber auch der Auftritt der Tänzerin Finn Elsmer, die zu einem Vortrag der Diseuse Magda Sonja tanzte. Ihr Auftritt fand sogar in einer Kritik der „Wiener Allgemeinen Zeitung“ Berücksichtigung:

Dazu tanzt Finn Elsmer mit Geschmack und nicht jener Geschmeidigkeit, die in einer Besprechung über Tänzerinnen nicht zu erwähnen so ungeheuer schwierig ist. Aber auch sie hat es zweifellos gut gemeint und wird vielleicht auch noch mehr Herrin jener Muskeln werden, die eben wieder für den Tanz notwendig sind. Das Publikum war aufmerksam und beifallslustig.⁴¹⁸

Im Eröffnungsprogramm traten neben Brahmina unter anderem Grete Wiesenthal und „Kövény & Terry“ mit „mondänen Tänzen“ auf. Nach 22 Uhr wurden „Internationale Tanzattraktionen“ geboten von „José & Tilly“, Vera Bösenbach usw. Die übrigen Programmnummern des Eröffnungsabends setzten sich aus einer Ouvertüre von Johann Strauß, von Lu Mariette gesungenen Chansons, Zauberkünsten, Darbietungen von Joe Lars, Viktor Heim und Berta Valero, einer „Internationale Revue“ und dem Sketch „Der rote Jim“⁴¹⁹ zusammen.⁴²⁰ Schon hier wird also ersichtlich, welche Vielfalt an Darbietungen das heute unbekannte Kabarett damals bot.

Grete Wiesenthal trat im Rahmen des Eröffnungsprogramms mit drei Tänzen auf: dem „Rosenkavalier“ von Richard Strauss, den „Ungarischen Tänzen“ von Johann Brahms und dem „Aquarellen“-Walzer von Josef Strauss. Die „Ungarischen Tänze“ tanzte sie laut Programmheft mit Herrn Kövény als Partner.⁴²¹ Diese Angabe scheint insofern verwirrend, als Kövény aufgrund des Fotos im Programmheft⁴²² als der weibliche Teil des Tanzpaares „Kövény & Terry“ zu erkennen ist, bei dem Wiesenthal-Programm jedoch deutlich zu lesen ist, dass „Herr Kövény“⁴²³ den männlichen Part tanzte. Zu den „Ungarischen Tänzen“ finden sich leider in den diversen Quellen keine Ausführungen über die konkrete Tanzausführung. Die beiden anderen Tänze beschreibt Huber-Wiesenthal kurz in seinem Werk. Da dies die einzigen Beschreibungen in den behandelten Quellen sind, ist hier nun die subjektive

⁴¹⁸ W.B.: Artikel in: „Vortragsabend Magda Sonja“. In: Das Theater – Beilage der Wiener Allgemeinen Zeitung, 6.2.1920, S. 1.

⁴¹⁹ Hier spielten der Burgtheaterschauspieler Franz Höbbling und der Filmstar Magda Sonja mit.

⁴²⁰ April-Programmheft des „Chat Noir“ 1920... (op. cit.), S. 3 – 13.

⁴²¹ Vgl. ebd., S. 7.

⁴²² Vgl. ebd., S. 4.

⁴²³ Ebd., S. 7.

Perspektive in Bezug auf das Werk vernachlässigbar, um auf einen in Worte gefassten Eindruck der Tänze nicht verzichten zu müssen.

Huber-Wiesenthal beschreibt den „Aquarellen-Walzer“ als einen der Höhepunkte des tänzerischen Schaffens Grete Wiesenthals nach 1910.

Ein Letztes an verfeinerter wienerischer Anmut, an natürlichem Reichtum der Bewegung, hauchzart in der Leichtigkeit des Ausdrucks. Immer wiederholt sich eine Bewegung, die einem Händeklatschen gleicht [...].⁴²⁴

Der „Rosenkavalier“ dürfte eine ähnliche Stimmung transportiert haben wie der eben erwähnte Walzer.

In einem Teile zeigt er das Pagenhafte und Rührende in Gretes Kunst, das immer in ihren Tänzen wiederkehrt, in äußerster Dichtigkeit des Ausdrucks. Das sehnsüchtige Spiel mit einer hoch erhobenen Rose – das ist es vor allem, an dessen ich mich aus diesem Tanze erinnere.⁴²⁵

Die „Wiener Allgemeine Zeitung“, in der sich auch immer wieder Anzeigen des „Chat Noir“ finden, reagiert auf das Eröffnungsprogramm durchwegs positiv und widmet dem Geschehen einen kurzen Artikel. Hervorgehoben wird das Niveau des Kabaretts – es stehe mit denen des ersten Bezirkes auf einer Stufe⁴²⁶ – und der Verfasser des Artikels geht auch von weiteren guten Programmen aus: „Ich glaube, sie [d.h. die Verantwortlichen und Leitenden des Kabaretts, V.H.] werden, wenn’s so weitergeht, keine Enttäuschung erleben.“⁴²⁷ Was Grete Wiesenthal angeht, so wird sie als Tänzerin beschrieben,

[...] von der immer wieder zu sagen ist, daß sie zu den kultiviertesten Bühnenerscheinungen gehört, die es gibt. Auch in Mariahilf draußen wird man sie nun lieben lernen. Vielleicht hat sie ja sogar eine ästhetisch-pädagogische Sendung zu erfüllen.⁴²⁸

In anderen Tageszeitungen als der „Wiener Allgemeinen Zeitung“ sind keinerlei Artikel über die Eröffnung des „Chat Noir“ und Wiesenthals Auftritt zu finden. Dies hängt möglicherweise mit der Tatsache zusammen, dass sich 1920, also zwei Jahre nach Ende des ersten Weltkrieges, die Zeitungen vor allem mit politischen und wirtschaftlichen Themen befassten und kulturelle Ereignisse in den Hintergrund traten.

⁴²⁴ Huber-Wiesenthal: Die Schwestern Wiesenthal... (op. cit.), S. 205.

⁴²⁵ Ebd., S. 205.

⁴²⁶ Vgl. W.B.: „Chat Noir“. In: Das Theater – Beilage der Wiener Allgemeinen Zeitung, 13.1.1920, S. 1

⁴²⁷ Eb. S. 1.

⁴²⁸ Ebd., S. 1.

Was jedoch festzuhalten ist, ist die Tatsache, dass Grete Wiesenthal bei der Eröffnung des scheinbar relativ unbekannten „Chat Noir“ tanzte, obwohl sie zu diesem Zeitpunkt national und international bekannt und erfolgreich war. Dies scheint für ihre Liebe zum Kabarett bzw. Variété als Aufführungsorte zu sprechen.

8. Überprüfung der aufgestellten These – Einordnung Grete Wiesenthals

Kabarets und Varietés boten um 1900 ein Feld zur Erprobung und freien Entfaltung des modernen Tanzes bzw. des Varietéanzes als eine Wurzel des modernen Tanzes, und nahmen somit eine wichtige Rolle in dieser Umbruchszeit in der Tanzgeschichte ein.

Auch Grete Wiesenthals Anfänge fanden – nach erstmaligen privaten Aufführungen vor Freunden und Familie – in (Wiener) Varietés und Kabarets statt. Betrachtet man diese Tatsache aus heutiger Sicht, so mag der eine oder andere meinen, dass sie durch die Entscheidung, in diesen Vergnügungsstätten ihre Karriere zu beginnen, sich und ihrem Stil selbst „ein Grab schaufelte“. Es mag gewiss Tänzerinnen gegeben haben, die ihren Stil nie aus den Kabarets und Varietés weiter in die Tanzwelt hinaustragen konnten, doch dies war bei Grete Wiesenenthal nicht der Fall. Im Gegenteil, die Aufführungsstätten ihrer ersten öffentlichen Auftritte hatten eine wichtige Bedeutung für ihren Stil und für ihre weitere Karriere.

Der erste öffentliche Auftritt – sieht man von der Pantomime im Rahmen des Festes in „Weigl’s Dreher Park“ ab – fand im neu eröffneten „Cabaret Fledermaus“ statt. Durch diesen Auftritt wurde vor allem Grete Wiesenenthal mit einem Schlag berühmt. Das Publikum, das vorwiegend aus Künstlern bestand, war von Anfang an begeistert – dies ist im Zusammenhang der damaligen künstlerischen Strömungen in Wien und der Idee des „Gesamtkunstwerkes“ nicht zu unterschätzen. Die Bande Grete Wiesenthals mit der Wiener Werkstätte wurden durch ihre Auftritte im Wiener Werkstätten-„Cabaret Fledermaus“ noch enger – eine Verbindung, die sich unter anderem dadurch zeigte, dass Grete Wiesenenthal ihre Kostüme meistens von der Wiener Werkstätte entwerfen und fertigen ließ.

Eine wichtige Rolle, was die Tanzaufführungen in Varietés anging, spielte der anfängliche Wiesenenthal-Impresario⁴²⁹ Adolf Menkes⁴³⁰, der auch Eleonora Duse betreute und 1910 Selbstmord beging. Ursprünglich hatte er sich auf das Gebiet des Varietés als sein Fachgebiet konzentriert und wollte den Wiesenthals nun auch dort Erfolg bescheren. Huber-Wiesenenthal sieht dies mit gewissen Zweifeln verbunden:

Nun kann ja wohl kein Zweifel darüber bestehen, daß das Variété, selbst in seiner höchsten Form, der vornehmen englischen Music-hall, in der die berühmtesten Schauspieler aufzutreten pflegten, nicht die rechte Stätte für wirkliche Kunst ist. Das

⁴²⁹ Alter Begriff für einen Künstlermanager, -agent.

⁴³⁰ Vgl. Anhang: Abb. 3, S. 132.

einzigste, was einen Künstler verlocken kann, ein Angebot an das Varieté anzunehmen, ist die für Stars außerordentlich hohe Bezahlung, die Ruhe und der Mangel jedes Risikos.⁴³¹

Diese Aussage zeigt die oben schon angesprochenen Vorbehalte in Bezug auf die Varietés und die dortigen künstlerischen Darbietungen hatten. Dies war, schenkt man Huber-Wiesenthal Glauben, auch der Grund, weshalb Elsa Wiesenthal zunächst nicht in Varietés auftreten wollte.⁴³² Sie dürfte Angst davor gehabt haben, vom Varieté aus nicht mehr den Sprung in andere, „seriösere“ Aufführungsstätten zu schaffen. Hierher passt Huber-Wiesenthals Aussage, in der er erwähnt, dass es auch andere Zweifler gab, die meinten, dass der Wiesenthal-Tanz zu künstlerisch und zu anspruchsvoll wäre. Den Schwestern wurde immer wieder vorgeschlagen, dass sie im Sinne des Erfolges doch sicherheitshalber mehr auf Sensationen setzen und z.B. mit einem Aeroplan auf die Bühne schweben sollten um das Publikum anzusprechen.⁴³³

Doch außer Varietés, Kabaretts und alternativen Aufführungsorten gab es keine anderen Möglichkeiten, den Wiesenthal-Stil der breiten Öffentlichkeit zu zeigen. Die Opernhäuser blieben den modernen Tanzstilen ja verschlossen, Tanztheater gab es noch nicht und die Schauspielbühnendirektoren waren Tanzaufführungen gegenüber zu skeptisch eingestellt. So meint Prenner: „Es blieb den Dreien deshalb nichts anderes übrig, als sich damit abzufinden, gegebenenfalls auch auf Varietébühnen aufzutreten.“⁴³⁴ Diese Aussage hat etwas Resignierendes an sich, was Grete Wiesenthal nicht so gesehen haben dürfte. Sie war im Gegensatz zu ihren Schwestern dem Varieté gegenüber nicht negativ eingestellt. Möglicherweise dürfte hier auch der finanzielle Aspekt eine Rolle gespielt haben. Wiesenthal war aber ganz klar wichtig, öffentlich auftreten und ihren Stil möglichst vielen Menschen zeigen zu können. Dies war in Varietés aufgrund der großen Zuschauerzahlen durchaus möglich. So meint auch Huber-Wiesenthal:

Wie die Karriere der Schwestern verlaufen wäre, wenn sie dieser Verlockung [d.h. im Varieté aufzutreten, V.H.] widerstanden hätten, darauf lässt sich auch nicht annähernd eine Antwort geben, da zu wenige ähnliche Vergleichsfälle vorliegen. Jedenfalls brachte das Varieté außer den hohen Gagen gewiß noch den Vorteil, daß es dem Namen eines

⁴³¹ Huber-Wiesenthal: Die Schwestern Wiesenthal... (op. cit.), S. 161.

⁴³² Vgl. ebd., S. 161.

⁴³³ Vgl. ebd., S. 118.

⁴³⁴ Prenner: Grete Wiesenthal... (op. cit.), S. 52 f.

Künstlers Popularität in einem Ausmaß zu schaffen vermochte, das nur heute durch den Film übertroffen werden konnte.⁴³⁵

Daher traten die Wiesenthals 1908 im „Cabaret Fledermaus“ in Wien und 1909 in den bekannten deutschen Varietés, im Hamburger „Hansatheater“ und im Berliner „Apollotheater“, auf. 1913 fand – neben einem weiteren Auftritt im „Hansatheater“ – ein Auftritt im bekannten Berliner Variété „Wintergarten“⁴³⁶ statt. Doch zunächst folgten 1909 erfolgreiche Auftritte in den angesehen internationalen Varietés „Hippodrome“ in London und „Théâtre de Vaudeville“ in Paris.

Schon 1910 eroberten die Schwestern Wiesenthal das „Apollotheater“ in Wien und anhand der Pressereaktionen ist ersichtlich, dass die Befürchtungen, dass der künstlerische Aspekt der Tänze nicht anerkannt würde, unbegründet gewesen waren. Grete Wiesenthal blieb dem „Apollotheater“ lange treu, sie trat immer wieder in dem Variété auf.

War Grete in den ersten Jahren ihrer Karriere mit ihren Solostücken vorwiegend in Varietés und Kabarets aufgetreten, so sind nach 1916 fast nur noch Konzertsäle die Schauplätze ihrer Aufführungen. Der neue Tanz hat sich durchgesetzt. Bis zum Ende ihrer Bühnenkarriere [...] hat Grete Wiesenthal rund dreißig Tanzabende im Großen Saal des Wiener Musikvereins [...] gegeben.⁴³⁷

Schmidt stellte die späteren Variétéauftritte Wiesenthals als ungewöhnlich dar und auch Brandenburg meint: „Es drängt sie sicherlich zu neuen Werken, und zwar zu solchen, die sie nicht im Variété zeigen kann.“⁴³⁸ Dies mag zwar stimmen, denn Grete Wiesenthal entwickelte sich, was ihre Auftrittsorte anging, weiter, doch sie blieb zugleich auch dem Variété treu und kehrte immer wieder zu Aufführungen in Kabarets und in erster Linie in Varietés zurück – auch nach der Trennung von ihren Schwestern. Sie trat im Zuge der Eröffnung des relativ unbekannten „Chat Noir“ auf – und dies zu einer Zeit, als sie schon seit mehr als einem Jahrzehnt eine national und international bekannte und angesehene Tänzerin war. Dies scheint einerseits für eine gewisse finanzielle Absicherung, aber andererseits vor allem für einen

⁴³⁵ Huber-Wiesenthal: Die Schwestern Wiesenthal... (op. cit.), S. 162.

⁴³⁶ Im 1887 eröffneten „Wintergarten“ lag die Betonung vor allem auf internationalen Artisten und Darbietungen. Aufgrund der guten Auslastung konnte der „Wintergarten“ Spitzengagen im Variétébereich zahlen und auch Variéténeulingen eine Auftrittsmöglichkeit bieten. So konnte dieses Variété auch eine Vielfalt an Tanznummern bieten und der Tanzmoderne Entwicklungs- und Präsentationsraum geben, wie auch der Auftritt Grete Wiesenthals 1913 zeigt.

⁴³⁷ Schmidt, Jochen: Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band. Mit 101 Choreographenporträts. Berlin: Henschel 2002, S. 30.

⁴³⁸ Brandenburg: Der moderne Tanz... (op. cit.), S. 71.

gewissen „Wohlfühlfaktor“ zu sprechen, den Wiesenthal in Bezug auf ihre Auftritte in Kabaretts und Varietés gehabt haben dürfte.

Hier kommt ihre scheinbare Liebe zum Kabarett und Variété als Auftrittsstätten zur Geltung und es wird deutlich, dass die Anfänge der Auftritte mit ihrem eigenen Stil in Varietés und Kabaretts sie keineswegs in ihrer Karriere behinderten oder einen „schwarzer Fleck“ in ihrem Lebenslauf darstellten. Doch woran liegt dies? Prenner meint dazu:

Ein genialer Künstler weiß sich in jedem Milieu zu behaupten, so auch Grete Wiesenthal, obzwar die Variétébühne, abgesehen von den hohen Gagen und der Popularität eines Künstlers nicht gerade den geeignetsten Rahmen für ihre Tanzdarbietungen darstellte. Dadurch, daß sie sich niemals der Art des üblichen Unterhaltungsprogrammes anpaßte und stets das hohe ethische Niveau ihrer Tanzschöpfungen beibehielt, war Grete Wiesenthal wann und wo immer sie tanzte nie eine Attraktion, eine Nummer des Programmes, sondern eine einmalige Erscheinung.⁴³⁹

Anhand dieses Zitates wird also die These unterstützt, dass Wiesenthal immer etwas Eigenes, Besonderes und Unangepasstes darstellte in ihrer Tanzkunst; etwas, das in keine vorhandene „Schublade“ gepresst werden konnte und kann.

Möglicherweise ist eine weitere Erklärung auch in der Tatsache zu finden, dass der Wiesenthal-Stil sowohl als Sensation als auch als Kunst angesehen wurde und somit gleichermaßen Kunst-interessiertes Publikum wie auch auf sensationelles und neues Nummernprogramm ausgerichtete Zuschauer ansprach.

Der Wiesenthal-Stil kam ja sowohl im Variété als auch an anderen Aufführungsorten sehr gut an und war auch für beide Orte geeignet. Folgt man nämlich der Argumentation Filippo Tomaso Marinettis, so lässt sich eine Verbindung zu Grete Wiesenthal herstellen in Bezug auf die Raumthematik:

Wiesenthal stellte ja die Verwendung des Raumes durch die Balletttradition in Frage, sie konzentrierte sich auf die Horizontale anstelle der Vertikalen. Marinetti geht davon aus, dass das Variété unsere Vorstellungen von Perspektive, Raum und Zeit in Frage stellen kann.⁴⁴⁰ Interpretiert man diese Aussage nun im Sinne von Raumtäuschungen, so ergibt sich keine Verbindung zu Wiesenthal. Betrachtet man dies jedoch aus der Perspektive, dass alte Raumkonzepte – wie eben das Konzept der vertikalen Achse als zentraler Ausgangspunkt – in Frage gestellt werden, so entspricht Grete Wiesenthals Ansatz also diesem – gemäß

⁴³⁹ Prenner: Grete Wiesenthal... (op. cit.), S. 52 f.

⁴⁴⁰ Marinetti: Das Variété (1913). In: Brauneck: Theater im 20. Jahrhundert... (op. cit.), S. 89.

Marinetti – wichtigen Kennzeichen des Varietés. Somit konnte sich Wiesenthal in das Variétékonzept einfügen ohne auf künstlerische Qualität oder andere Aspekte verzichten zu müssen.

Gerade diese künstlerische Qualität und die Beeinflussung von und durch andere Künste waren es, die den Wiesenthal-Stil auch auf „seriösen Bühnen“ erfolgreich machten. Somit konnte Wiesenthal verschiedene Publikumskreise ansprechen, die sich dann z.B. im „Apollotheater“ zu einer Zuschauermenge zusammenschlossen, wodurch der Erfolg der Grete Wiesenthal auf beiden „Seiten“ gesichert und die Künstler-Laufbahn nicht „blockiert“ war.

Doch was heißt dies alles nun in Bezug auf die eigentliche Forschungsfrage „Grete Wiesenthal – eine Variété Tänzerin?“?

Wiesenthal stand in ihrem Denken und Tanzen in vielen Dingen dem Variété Tanz – als Wurzel des modernen Tanzes – nahe, z.B. in der Loslösung von „üblichen Spielstätten“, im eigenen Stil in Bezug auf Kostüme und Frisur, in ihrer Unabhängigkeit im Sinne von selbständiger choreografischer Tätigkeit und in ihrem neuen Rollenverständnis. Außerdem war sie mit bildenden Künstlern und Literaten verbunden und beeinflusste diese bzw. wurde auch von ihnen beeinflusst. So entwickelte Wiesenthal einen neuen, noch nie da gewesenen Stil, der, von Kabaretts und Varietés ausgehend, seinen Weg in die Welt fand. Doch sie verfügte im Gegensatz zu den meisten Variété Tänzerinnen über einen Ballett-Hintergrund und unterschied sich auch in einigen anderen Dingen vom Variété Tanz. Wiesenthal sah Tanz als Kunst an und stellte nie Erotik in den Vordergrund.

Zugleich lässt sich Grete Wiesenthal jedoch auch nicht ohne Differenzierung in die Reihe der modernen Tänzerinnen einordnen, denn sie und ihr Stil stellen etwas Besonderes dar und heben sich von anderen Tanzstilen ab.

Die Wiesenthal-Tänze gingen weder im Zuge der Bewegung des modernen Tanzes, noch in einem Meer von anderen in Varietés und Kabaretts dargebotenen Tänzen unter. Sie stachen, wie oft in der Presse erwähnt wird⁴⁴¹, immer wieder als etwas Außergewöhnliches aus den Nummernprogrammen hervor.

Daher kann die These, dass Wiesenthal in keine der vorhandenen Kategorien von Tänzerinnen eingeordnet werden kann, verifiziert werden und als Schlussfolgerung der Forschungen wird die Bezeichnung als „moderne Tanzkünstlerin mit Wurzeln im Variété und Kabarett“ beibehalten. Da Grete Wiesenthal selbst niemals Vorurteile in Bezug auf Tanz in

⁴⁴¹ Vgl. z.B. St.[efan] Gr.[oßmann]: Gastspiel der Schwestern Wiesenthal. In: Arbeiterzeitung, 2.3.1910, S. 8.

Varietés und Kabaretts hatte und auch keine Vorbehalte, dort zu tanzen, sondern immer wieder gerne dort auftrat, dürfte diese Einordnung in ihrem Sinne sein. Die ausgewählte Bezeichnung als Resultat der Forschungen soll nämlich allen Aspekten des Wiesenthal-Stils gerecht werden: der Bedeutung von Kabaretts und Varietés für die Stil-Entwicklung, der Einzigartigkeit des Stils und der Bedeutung des Wiesenthal-Tanzes als Kunst.

9. Schluss

Grete Wiesenthal – eine Varietétänzerin? Dies ist die Forschungsfrage der vorliegenden Diplomarbeit, die sich zunächst als relativ klar zu beantworten darstellte. Doch im Laufe der Recherchen und der Thesenbildung stellte sich heraus, dass die Antwort nicht so einfach sein würde.

Grete Wiesenthal als ausgebildete Balletttänzerin, die der Balletttradition jedoch relativ bald den Rücken zukehrte, um in Varietés und Kabaretts und im Umfeld der Wiener Secession ihren selbst entwickelten Stil zu präsentieren, spielt in der Tanzgeschichte eine wichtige Rolle. Dies ist heute leider nur mehr den Wenigsten bewusst.

Dass Cabarets und Varietés in Grete Wiesenthals Tanzkarriere von Bedeutung waren, war von Anfang an klar, doch dass die beiden Begriffe so undifferenziert gebraucht wurden, war doch überraschend. Es kristallisierte sich jedoch heraus, dass Tanz sowohl im auf Sprache, Zeitkritik und Kleinkunstformen orientierten Kabarett, als auch im auf die Wirkung von Körpern ausgerichteten Varieté ein großer Bestandteil des Programms war.

In Wien erfuhren Kabarett und Varieté eine lokale Ausprägung und waren beide sehr erfolgreich. Hervorstechend ist in diesem Zusammenhang natürlich das Wiener Werkstätten-„Cabaret Fledermaus“, das auch die Beziehung Grete Wiesenthals zur Secession und den zeitgenössischen künstlerischen bzw. kulturellen Kreisen symbolisiert.

Auffallend war, dass es unkompliziert war, Informationen über die „Fledermaus“ zu finden, doch umso schwieriger gestaltete sich dies beim „Apollotheater“ und vor allem beim „Chat Noir“. Dass das „Apollotheater“ ursprünglich ein Varieté war, dürfte der Allgemeinheit ebenso wenig bekannt sein wie die Tatsache, dass Wiesenthal einen Wiener Tanzstil entwickelt hat. Über das „Chat Noir“ als Kleinkunsthöhle gibt es nur sehr wenige Quellen. Ob dies mit der Situation nach dem ersten Weltkrieg zusammenhängt oder ein Hinweis darauf ist, dass die Kleinkunsthöhle eher unbekannt war, muss dahingestellt bleiben.

Eines haben jedoch alle Auftritte Grete Wiesenthals in den drei Etablissements gemeinsam: sie waren alle sehr erfolgreich und die Pressereaktionen waren durchwegs positiv und begeistert von den Darbietungen. Auch in den Pressekritiken wurde immer wieder das Thema „Wiesenthal und Varieté“ gestreift, meist jedoch insofern, als der Wiesenthal-Stil und Varietétanz in Gegensatz zueinander gesetzt wurden.

Dies widerlegte zunächst den ersten Ansatz, dass Wiesenthal dem Varietéanz extrem nahe stand. Doch die Erkenntnisse des vierten Kapitels über die Varietétänzerinnen und ihre Bedeutung für die Entwicklung des modernen Tanzes, sprachen wieder mehr dafür, Wiesenthal in der Nähe des Varietéanzes anzusiedeln.

Je mehr ich schließlich zwischen diesen beiden Ansätze bzw. Meinungen schwankte und je mehr ich mich mit der Thematik auseinander setzte, desto klarer wurde mir, dass Grete Wiesenthal wohl weder eindeutig in die Rubrik des Varietéanzes noch in die Rubrik des modernen Tanzes einzuordnen sei. Sie war eine Besonderheit für sich und sie und ihr Stil sind es heute noch.

Grete Wiesenthal pflegte starke Wechselbeziehungen mit anderen Künsten, schuf ihre Choreografien selbst, hatte einen besonderen Kostümstil und emanzipierte sich größtenteils von den strengen Balletttraditionen und deren Rollenverständnis. In diesem Sinne waren Varieté und Kabarett geeignete Auftrittsorte. Hier fand Wiesenthal ein gemischtes Publikum vor, das ihren Tanz sowohl als Sensation als auch als Kunst auffasste; und hier gelangte sie auch zur nötigen Popularität und wahrscheinlich auch zu einer nötigen finanziellen Absicherung; beides Faktoren, die für ihre weitere Karriere und neue „seriöse“ Auftrittsorte unerlässlich waren. Doch Wiesenthal kehrte immer wieder in Varietés und Kabarets in Wien zurück und sah diese Auftrittsorte nicht als schwarzen Fleck in ihrem Lebenslauf. Dies hängt möglicherweise auch mit der Tatsache zusammen, dass Wiesenthal nie nur als „Sensation“ auftrat oder nie nur auf erotische Wirkung aus war, sondern ihren Tanz als Kunst sah – und auch das Publikum sie nie nur auf eine erotische Wirkung reduzierte. Wiesenthal selbst schreibt übrigens in „Die ersten Schritte“: „Ich hatte für mein Empfinden den Ausdruck im Tanz gefunden, ich war zur Künstlerin gereift.“⁴⁴²

Aufgrund dieser Überlegungen lautet also die Schlussfolgerung der vorliegenden Diplomarbeit, dass Wiesenthal eine nicht einzuordnende Tänzerin war, der eher sogar ein eigene Bezeichnung zusteht: „moderne Tanzkünstlerin mit Wurzeln im Varieté und Kabarett“. Dass sie eine Vertreterin des modernen Tanzes war, ist unbestritten, denn sie entwickelte ihren Stil in der großen Umbruchsphase im Tanz, in der sich der moderne Ausdruckstanz entwickelte. Dennoch stellt sie bis heute unter den modernen Tänzerinnen etwas „Besonderes“ dar.

⁴⁴² Wiesenthal: Die ersten Schritte... (op. cit.), S. 170.

Daher scheint es interessant, in diese Richtung weiterzuforschen und das „Außergewöhnliche“ an Grete Wiesenitals Stil in Bezug auf ihre Auftrittsorte noch mehr herauszuarbeiten. So bestünde die Möglichkeit, sich auf die Suche nach „ungewöhnlichen“ Aufführungsorten in ihrer weiteren Karriere zu machen. Man könnte sich aber auch das „Raimundtheater“ und Wiesenitals Auftritt dort noch genauer ansehen bzw. die Bedeutung des „Apollotheaters“ für ihre Karriere noch genauer untersuchen. Schließlich trat Wiesenital immer wieder dort auf.

Egal, in welche Richtungen sich die Wiesenital-Forschung in Zukunft entwickeln wird, ich hoffe, dass ich mit meiner Diplomarbeit einen Beitrag zu dieser Forschung geleistet habe und dass Grete Wiesenital nicht in Vergessenheit gerät, sondern vor allem den Wienern wieder ein Begriff werden bzw. sein wird. In diesem Sinne sollen die letzten Worte dieser Diplomarbeit Alfred Polgar gehören:

Ihr Tanz war mehr als ästhetischer Genuß. Die Menschen wurden seiner froh, indem sie ein solches Wunder an Freiheit und Leichtigkeit des Körperlichen schauend, vom eigenen, lastenden Gewicht etwas zu verlieren glaubten. Holder Schwindel ergriff ihr Herz, wenn die Frau da oben so dahinflog ohne Flügel, und machte es, für Augenblicke, zugänglich zum holden Schwindel, daß das Leben schön sei.⁴⁴³

⁴⁴³ Polgar, Alfred: Grete Wiesenital. In: Fiedler / Lang (Hrsg.): Grete Wiesenital... (op. cit.), S. 160.

10. Anhang

Abbildungen (chronologisch geordnet)



Abb. 1: Erwin Lang: Holzschnitt „Walzer“, 1910.

Abb. in: Fiedler, Leonhard / Lang, Martin (Hrsg.): Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache des Körpers im Tanz. Salzburg und Wien: Residenz 1985, S. 14.



Abb. 2: Die sogen. „Wiesenthal-Sandalen“.

Abb. in: Witzmann, Reingard: Die neue Körpersprache – Grete Wiesenthal und ihr Tanz. 94. Sonderausstellung im Historischen Museum der Stadt Wien, 18. Mai 1985 bis 23. Februar 1986. Wien: Eigenverlag der Museen der Stadt Wien 1985, S. 52.

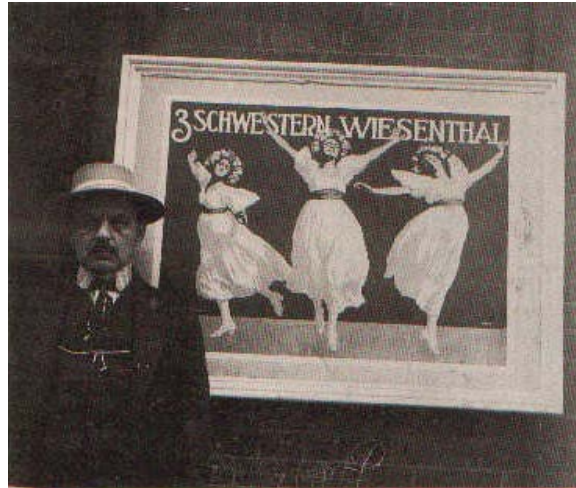


Abb. 3: Impresario Adolf Menkes, 1909.

Abb. in: Fiedler, Leonhard / Lang, Martin (Hrsg.): Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache des Körpers im Tanz. Salzburg und Wien: Residenz 1985, S. 33.

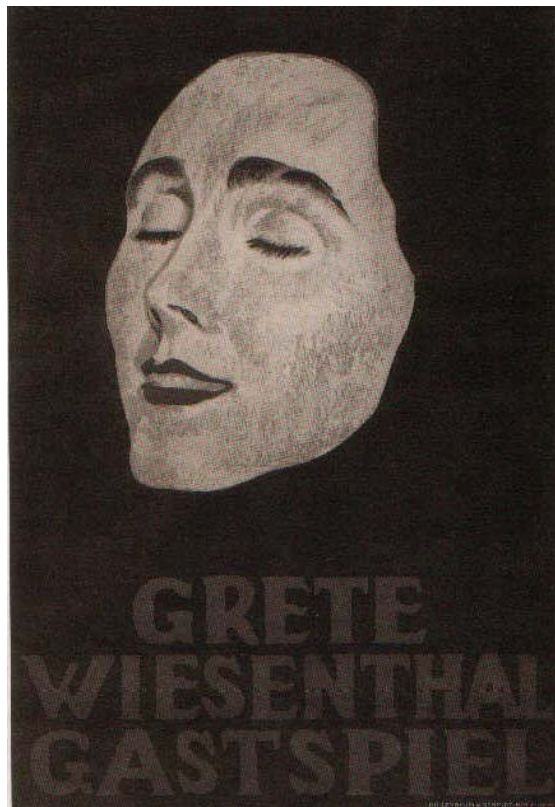


Abb. 4: Plakat von Erwin Lang, 1911.

Abb. in: Fiedler, Leonhard / Lang, Martin (Hrsg.): Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache des Körpers im Tanz. Salzburg und Wien: Residenz 1985, S. 53.



Abb. 5: Im Garten der Villa in Hietzing um 1904: Gertrud, Marta, Grete, Hilde und Berta Wiesenthal.

Abb. in: Fiedler, Leonhard / Lang, Martin (Hrsg.): Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache des Körpers im Tanz. Salzburg und Wien: Residenz 1985, S. 23.



Abb. 6: Grete Wiesenthal beim "Großen Gartenfest", 1907.

Abb. in: Fiedler, Leonhard / Lang, Martin (Hrsg.): Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache des Körpers im Tanz. Salzburg und Wien: Residenz 1985, S. 59.



Abb. 7: Grete Wiesenthal beim „Großen Gartenfest“, 1907.

Abb. in: Fiedler, Leonhard / Lang, Martin (Hrsg.): Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache des Körpers im Tanz. Salzburg und Wien: Residenz 1985, S. 60.



Abb. 8: Grete Wiesenthal in „Die Tänzerin und die Marionette“ beim „Großen Gartenfest“, 1907.

Abb. in: Fiedler, Leonhard / Lang, Martin (Hrsg.): Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache des Körpers im Tanz. Salzburg und Wien: Residenz 1985, S. 70.



Abb. 9: Programmzettel des Programms der Schwestern Wiesenenthal im „Theater und Kabarett Fledermaus“, Jänner 1908.

Abb. in: Programmmappe der Druckschriftensammlung der Wienbibliothek. B 185046.

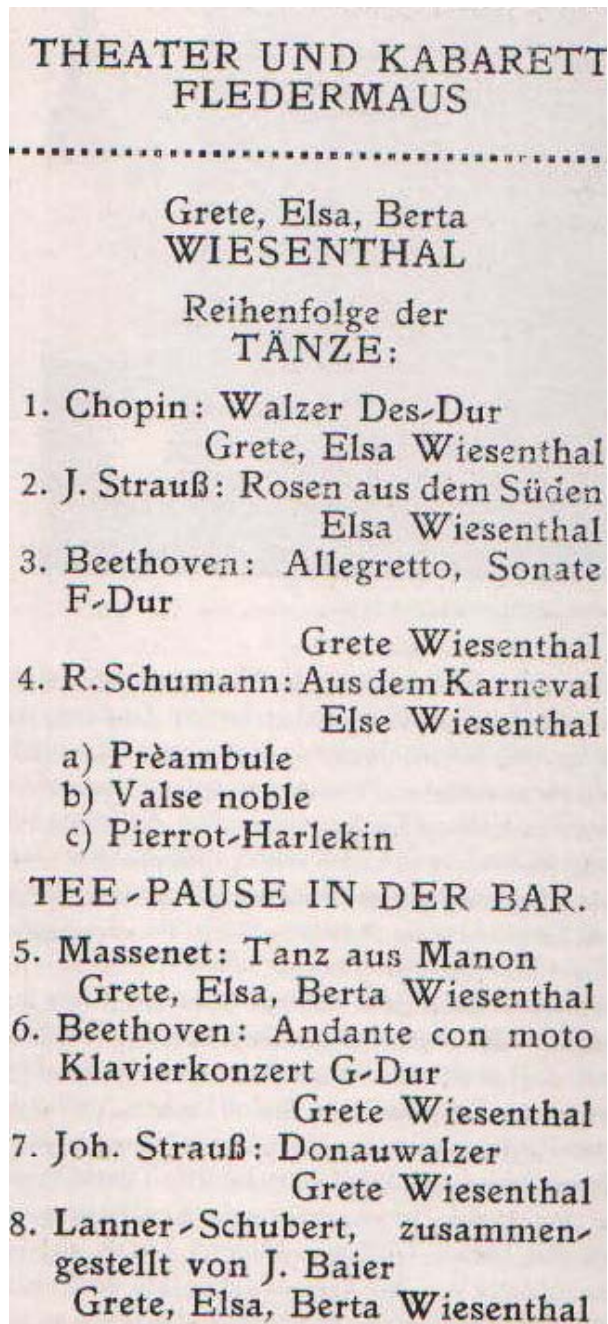


Abb. 10: Programmzettel des Programms der Schwestern Wiesenenthal im „Theater und Kabarett Fledermaus“, Jänner 1908.

Abb. in: Fiedler, Leonhard: Aus dem Leben einer Tänzerin. In: Fiedler, Leonhard / Lang, Martin (Hrsg.): Grete Wiesenenthal. Die Schönheit der Sprache des Körpers im Tanz. Salzburg und Wien: Residenz 1985, S. 31.



Abb. 11: Grete und Elsa Wiesenthal beim „Chopin-Walzer“, 1908.

Abb. in: Fiedler, Leonhard / Lang, Martin (Hrsg.): Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache des Körpers im Tanz. Salzburg und Wien: Residenz 1985, S. 68.



Abb. 12: Berta, Elsa und Grete Wiesenthal beim „Schubert-Lanner-Walzer“, 1908.

Abb. in: Fiedler, Leonhard / Lang, Martin (Hrsg.): Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache des Körpers im Tanz. Salzburg und Wien: Residenz 1985, S. 65.



Abb. 13: Berta, Elsa und Grete Wiesenthal beim „Lanner-Schubert-Walzer“, 1908.

Abb. in: Fiedler, Leonhard / Lang, Martin (Hrsg.): Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache des Körpers im Tanz. Salzburg und Wien: Residenz 1985, S. 66.



Abb. 14: Berta, Elsa und Grete Wiesenthal beim „Lanner-Schubert-Walzer“, 1908.

Abb. in: Fiedler, Leonhard / Lang, Martin (Hrsg.): Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache des Körpers im Tanz. Salzburg und Wien: Residenz 1985, S. 66.



Abb. 15: Teil der Bilderserie „Donauwalzer“, 1908.

In: Abb. in: Fiedler, Leonhard / Lang, Martin (Hrsg.): Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache des Körpers im Tanz. Salzburg und Wien: Residenz 1985, S. 78.



Abb. 16: Teil der Bilderserie „Donauwalzer“, 1908.

Abb. in: Fiedler, Leonhard / Lang, Martin (Hrsg.): Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache des Körpers im Tanz. Salzburg und Wien: Residenz 1985, S. 79.

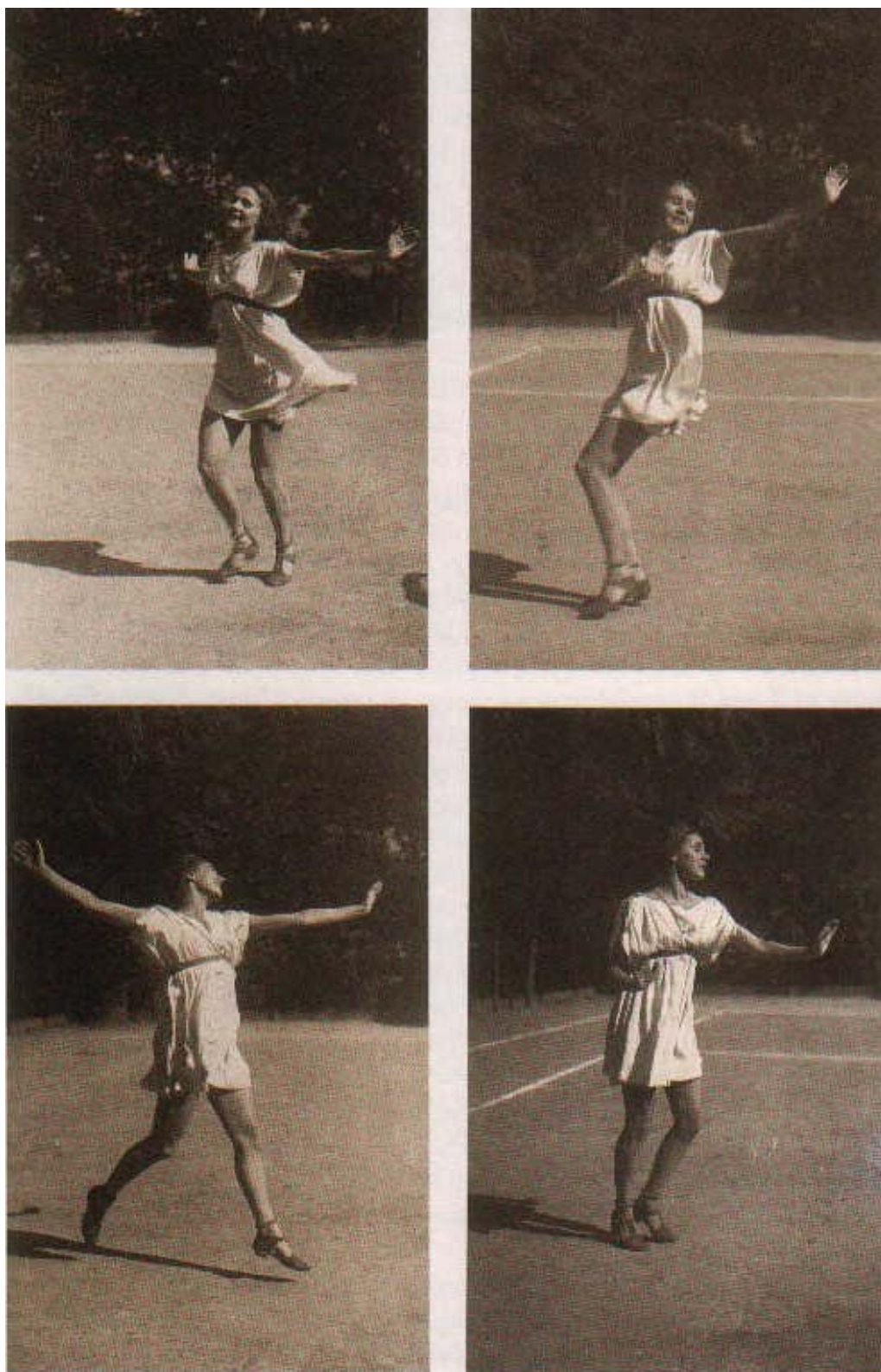


Abb. 17: Teil der Bilderserie „Allegretto“, 1908.

Abb. in: Fiedler, Leonhard / Lang, Martin (Hrsg.): Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache des Körpers im Tanz. Salzburg und Wien: Residenz 1985, S. 82.



Abb. 18: Bilderserie „Frühlingsstimmenwalzer“, 1911.

Abb. in: Fiedler, Leonhard / Lang, Martin (Hrsg.): Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache des Körpers im Tanz. Salzburg und Wien: Residenz 1985, S. 178.



Abb. 19: Grete Wiesenthal beim „Rosenkavalier-Walzer“, 1918.

Abb. in: Fiedler, Leonhard / Lang, Martin (Hrsg.): Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache des Körpers im Tanz. Salzburg und Wien: Residenz 1985, S. 156.



Abb. 20: Grete Wiesenthal beim „Accelerationen-Walzer“, 1924.

Abb. in: Fiedler, Leonhard / Lang, Martin (Hrsg.): Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache des Körpers im Tanz. Salzburg und Wien: Residenz 1985, S. 151.

E-Mails

E-Mail-Anhang von Dr. Heinrich Berg. Betreff: Chat Noir. Erhalten am: 15.4.2009.

Frau
Victoria Hofbauer
Grünentorgasse 16
1090 Wien

Bezug Sachbearbeiter: Nebenstelle

11.3.2009 Herr Dr. Wenusch 84843

(bitte immer angeben)

MA 8 – B-AP 1924/2009 15.04.2009

Sehr geehrte Frau Hofbauer!

Bezüglich Ihrer Anfrage zum Kabarett „Chat Noir“ können wir Ihnen mitteilen, dass der von der Theaterpolizei geführte Sachakt zur Adresse Wien 6., Mariahilfer Straße 105 nur eine spätere Zeit betrifft. Im Februar 1940 befand sich bereits der dritte Nachfolgebetrieb nach dem „Chat Noir“ an dieser Stelle: „Rivoli“; zuvor die Etablissements „Rakete“ und „Der Kuckuck“ (WStLA, M.Abt. 104, A9, Saaltheater: 6. Bezirk, Mariahilfer Straße 105). In den Protokollen lassen sich weitere Vorgänge nachweisen, so für 1920 die Erteilung einer Produktionslizenz an Wilhelmine Honig (WStLA, M.Abt. 104, B1, Geschäftsprotokoll: 3987/20). Ein zugehöriger Akt ist nicht erhalten.

Weitergehende Recherchen sind uns aus personellen Gründen leider nicht möglich. Sollten Sie diese selbst durchführen wollen, empfehlen wir Ihnen eine Bestellung der passenden Jahrgänge der Geschäftsprotokolle und zugehörigen Indices (M.Abt. 104, B1 und B2).

Hinweise zur Archivbenützung finden sie auf

<http://www.wien.gv.at/kultur/archiv/nutzung/index.html>.

Mit freundlichen Grüßen

Für den Direktor:

Dr. Heinrich Berg eh

Elektronisch gefertigt

Magistrat der Stadt Wien

Magistratsabteilung 8

Wiener Stadt- und Landesarchiv

Gasometer D, Wien 11, Guglgasse 14

Postanschrift: Rathaus, A-1082 Wien

Tel.: +43 1 40 00 - Nebenstelle

Fax: +43 1 40 00-84809

E-Mail: post@ma08.wien.gv.at

www.archiv.wien.at

E-Mail-Anhang von Dr. Michaela Laichmann. Betreff: Konfession Grete Wiesenthals.
Erhalten am: 28.4.2009.

Frau
Victoria Hofbauer

Bezug Sachbearbeiter: Nebenstelle
17. 4. 2009 Herr Simon 84824
(bitte immer angeben)
MA 8 – B-AW- 2790/2009 28.04.2009

Sehr geehrte Frau Hofbauer!
Zu Ihrer Anfrage vom 17. 4. 2009 teilen wir mit, dass gemäß den Informationen in unseren historischen Meldeunterlagen Grete Wiesenthal der evangelischen Glaubensgemeinschaft (A. B.) angehörte und, dass ihre Eltern, Franz und Rosa Wiesenthal, Mitglieder der römischkatholischen Kirche waren.

Mit freundlichen Grüßen
Für den Direktor:
Dr. Michaela Laichmann
Elektronisch gefertigt

Magistrat der Stadt Wien
Magistratsabteilung 8
Wiener Stadt- und Landesarchiv
Gasometer D, Wien 11, Guglgasse 14
Postanschrift: Rathaus, A-1082 Wien
Tel.: +43 1 40 00 - Nebenstelle
Fax: +43 1 40 00-84809
E-Mail: post@ma08.wien.gv.at
www.archiv.wien.at

11. Bibliographie

Primärquellen

Wiesenthal, Grete: Die ersten Schritte. Wien: Agathon 1947.

Wiesenthal, Grete: Iffi. Roman einer Tänzerin. Wien: Amandus 1951.

Wiesenthal, Grete: Unsere Tänze. In: Fiedler, Leonhard / Lang, Martin (Hrsg.): Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache des Körpers im Tanz. Salzburg und Wien: Residenz 1985, S. 55 – 63.

Briefe (chronologisch geordnet)

Brief von Grete Wiesenthal an Milena Roller, o.A.1911. Österreichisches Theatermuseum, Nachlass von Alfred Roller. Inv.Nr.: AM 47.913 Ro.

Brief von Grete Wiesenthal an Milena Roller, 19.6.1912. Österreichisches Theatermuseum, Nachlass von Alfred Roller, Inv.Nr. AM 47.914 Ro.

Brief von Grete Wiesenthal an Alfred Roller, 26.11.1929. Österreichisches Theatermuseum, Nachlass Alfred Roller, Inv.Nr.: AM 47.908 Ro.

Brief von Grete Wiesenthal an Alfred Roller, 11.12.1929. Österreichisches Theatermuseum, Nachlass von Alfred Roller, Inv.Nr.: AM 47.909 Ro.

Brief von Grete Wiesenthal an Alfred Roller, 20.12.1929. Österreichisches Theatermuseum, Nachlass von Alfred Roller, Inv.Nr.: AM 47.910 Ro.

Brief von Grete Wiesenthal an Alfred Roller, 23.1.1930. Österreichisches Theatermuseum, Nachlass von Alfred Roller, Inv.Nr.: AM 47.911 Ro.

Brief von Grete Wiesenthal an Alfred Roller, 24.1.1930. Österreichisches Theatermuseum.,
Nachlass von Alfred Roller, Inv.Nr.: AM 47.912 Ro.

Sekundärquellen

Altenberg, Peter: Die Schwestern Wiesenthal, Tänzerinnen. In: Fiedler, Leonhard / Lang, Martin (Hrsg.): Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache des Körpers im Tanz. Salzburg und Wien: Residenz 1985, S. 69 – 72.

Altenberg, Peter: Kritik über die Fledermaus, Saison 1907 / 08, Februar-Programm. In: Veigl, Hans (Hrsg.): Nachtlichter – Sezessionistisches Kabarett. Couplets, Grotesken, Kritiken. Wien: Kremayr & Scheriau 1993, S. 28 – 30.

Altenberg, Peter: Kritik über die Fledermaus, Saison 1907 / 08, März-Programm. In: Veigl, Hans (Hrsg.): Nachtlichter – Sezessionistisches Kabarett. Couplets, Grotesken, Kritiken. Wien: Kremayr & Scheriau 1993, S. 31 – 32.

Altenberg, Peter: Kritik über die Fledermaus, Saison 1908 / 09. Februar-Programm. In: Veigl, Hans (Hrsg.): Nachtlichter – Sezessionistisches Kabarett. Couplets, Grotesken, Kritiken. Wien: Kremayr & Scheriau 1993, S. 33 – 35.

Amort, Andrea: Annäherung an die (Bühnen-)Glückseligkeit der Grete Wiesenthal anlässlich der Neueinstudierung originaler Tänze in Wien 2007 / 08. In: Brandstetter, Gabriele / Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hrsg.): Mundart der Wiener Moderne. Der Tanz der Grete Wiesenthal. München: K. Kieser 2009, S. 263 – 273.

Amort, Andrea: Ausdruckstanz in Österreich bis 1938. In: Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hrsg.): Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Wilhelmshaven: Noetzel 1992, S. 383 – 396.

Amort, Andrea: „Ich könnte mir eine moderne Tänzerin denken, die auf Krücken tanzt.“ Anmerkungen zum Paradigmenwechsel im künstlerischen Tanz am Beispiel des Tanzprogramms im Wiener Theater und Kabarett Fledermaus von 1907 bis 1913, S. 137 – 153.

Amort, Andrea / Wunderer-Gosch, Mimi (Hrsg.): Österreich tanzt. Geschichte und Gegenwart. Wien [u.a.]: Böhlau 2001.

Appignanesi, Lisa: Das Kabarett. Mit einem Vorwort von Werner Finck. Stuttgart: Belser 1976.

Auböck, Maria (Hrsg.): Wien um 1900. Kunst und Kultur. Wien und München: Brandstätter 1985.

Balk, Claudia: Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne. In: Ochaim, Brygida / Balk, Claudia: Variété-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne. Frankfurt a.M. und Basel: Stroemfeldt 1998, S. 7 – 68.

Brandenburg, Hans: Der moderne Tanz. München: Müller 1921.

Brandenburg, Hans: Der Walzer und die Schwestern Wiesenthal. In: Fiedler, Leonhard / Lang, Martin (Hrsg.): Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache des Körpers im Tanz. Salzburg und Wien: Residenz 1985, S. 74 – 76.

Brandstetter, Gabriele: Grete Wiesenthals Walzer. Figuren und Gesten des Aufbruchs in die Moderne. In: Brandstetter, Gabriele / Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hrsg.): Mundart der Wiener Moderne. Der Tanz der Grete Wiesenthal. München: K. Kieser 2009, S. 15 – 40.

Brandstetter, Gabriele / Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hrsg.): Mundart der Wiener Moderne. Der Tanz der Grete Wiesenthal. München: K. Kieser 2009.

Brauneck, Manfred: Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2001.

Breneis, Elmar M.: Das Etablissement „Weigl’s Dreher Park“ und die Musik in Meidling um die Jahrhundertwende. Wien: Dipl.arb. 1986.

Budzinski, Klaus: Das Kabarett. 100 Jahre literarische Zeitkritik – gesprochen – gesungen – gespielt. Düsseldorf: ECON 1985.

Budzinski, Klaus / Reinhard Hippen: Vorwort. In: Budzinski, Klaus / Reinhard Hippen (Hrsg.): Metzler-Kabarett-Lexikon. Stuttgart und Weimar: Metzler 1996. o.S.

Buhrs, Michael [u.a.] (Hrsg.): Kabarett Fledermaus 1907-1913. Ein Gesamtkunstwerk der Wiener Werkstätte. Literatur, Musik, Tanz. Wien: Brandstätter 2007.

Czeike, Felix: VI Mariahilf. München und Wien: Jugend und Volk 1981. (= Wiener Bezirkskulturführer; 6).

Czerny, Kathrin: Wiesenthal-Walzer. Aus Sicht einer Tänzerin. In: Brandstetter, Gabriele / Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hrsg.): Mundart der Wiener Moderne. Der Tanz der Grete Wiesenthal. München: K. Kieser 2009, S. 281 – 282.

Dahme, Heinz-Jürgen / Köhnke, Klaus Christian (Hrsg.): Georg Simmel. Schriften zur Philosophie und Soziologie der Geschlechter. Herausgegeben und eingeleitet von Hein-Jürgen Dahme und Klaus Christian Köhnke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985. (= Edition Suhrkamp, Neue Folge; 333).

Das ästhetische Programm. Eine Schrift der Wiener Werkstätte zur Eröffnung der „Fledermaus“. In: Buhrs, Michael [u.a.] (Hrsg.): Kabarett Fledermaus 1907-1913. Ein Gesamtkunstwerk der Wiener Werkstätte. Literatur, Musik, Tanz. Wien: Brandstätter 2007, S. 153 – 170.

Denscher, Barbara (Hrsg.): Kunst & Kultur in Österreich. Das 20. Jahrhundert. Wien [u.a.]: Brandstätter 1999.

Dubrovic, Milan: Kultur und Politik im Salon Grete Wiesenthal. In: Fiedler, Leonhard / Lang, Martin (Hrsg.): Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache des Körpers im Tanz. Salzburg und Wien: Residenz 1985, S. 31 – 36.

Duncan, Isadora: Der Tanz der Zukunft. Leipzig: Diederichs 1903.

Eberstaller, Gerhard: Zirkus und Varieté in Wien. Wien und München: Jugend und Volk 1974.

Feigl, Claudia: Die Chronologie der „Fledermaus“ 1907 bis 1913. In: Buhrs, Michael [u.a.] (Hrsg.): Kabarett Fledermaus 1907-1913. Ein Gesamtkunstwerk der Wiener Werkstätte. Literatur, Musik, Tanz. Wien: Brandstätter 2007, S. 173 – 230.

Fiedler, Leonhard: Aus dem Leben einer Tänzerin. In: Fiedler, Leonhard / Lang, Martin (Hrsg.): Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache des Körpers im Tanz. Salzburg und Wien: Residenz 1985, S. 15 – 53.

Fiedler, Leonhard / Lang, Martin (Hrsg.): Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache des Körpers im Tanz. Salzburg und Wien: Residenz 1985.

Finck, Werner: Cabaret oder Kabarett – das ist hier die Frage. In: Appignanesi, Lisa: Das Kabarett. Mit einem Vorwort von Werner Finck. Stuttgart: Belser 1976, S. 5 – 8.

Fischer, Lisa / Brix, Emil (Hrsg.): Die Frauen der Wiener Moderne. Wien [u.a.]: Verlag für Geschichte und Politik 1997.

Friedell, Egon / Polgar, Alfred: Der Kabarettgedanke. In: Veigl, Hans (Hrsg.): Nachtlichter – Sezessionistisches Kabarett. Couplets, Grotesken, Kritiken. Wien: Kremayr & Scheriau 1993, S. 73 – 79.

Frodl, Gerbert: Kunst in Wien um 1900. Die andere Seite. Ausstellung in Schloss Halbturn 22. Mai bis 26. Oktober 1987. Eisenstadt: Amt d. Bgld. Landesregierung, Abt. XII / 1 1987.

Graetzer, Fritz: Rundfrage zur Revue (1925) . In: Linhardt, Marion (Hrsg.): Stimmen zur Unterhaltung. Operette und Revue in der publizistischen Debatte (1906 – 1933). Wien: Lehner 2009. (= Quodlibet – Publikationen der Internationalen Nestroy-Gesellschaft; 9), S. 167 – 192.

Greisenegger, Wolfgang: Theater in Wien. In: Auböck, Maria (Hrsg.): Wien um 1900. Kunst und Kultur. Wien und München: Brandstätter 1985, S. 379 – 394.

Greul, Heinz: Bretter, die die Zeit bedeuten. Die Kulturgeschichte des Kabarett. Berlin und Köln: Kiepenheuer & Witsch 1967.

Günther, Dorothee: Der Tanz als Bewegungsphänomen. Wesen und Werden. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1962.

Günther, Ernst: Geschichte des Varietés. Berlin: Henschel 1978.

Günther, Johannes: Formen der Revue (1928). In: Linhardt, Marion (Hrsg.): Stimmen zur Unterhaltung. Operette und Revue in der publizistischen Debatte (1906 – 1933). Wien: Lehner 2009. (= Quodlibet – Publikationen der Internationalen Nestroy-Gesellschaft; 9), S. 265 – 268.

Hakel, Hermann: Wigl Wogl. Kabarett und Variété in Wien. Wien [u.a.]: Forum 1962.

Herberg, Heike / Wagner, Heidi: Wiener Melange. Grauen zwischen Salon und Kaffeehaus. Berlin: Ebertsbach 2002.

Hochholdinger-Reiterer, Beate: Vom Erschaffen der Kindfrau. Elisabeth Bergner – ein Image. Wien: Braumüller 1999 (= Blickpunkte. Wiener Studien zur Kulturwissenschaft, 5), S. 48.

Huber-Wiesenthal, Rudolf: Die Schwestern Wiesenthal. Ein Buch eigenen Erlebnisses. Wien: Saturn 1934.

Huschka, Sabine: Moderner Tanz. Konzepte – Stile – Utopien. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2002.

Jansen, Wolfgang: Das Varieté. Die glanzvolle Geschichte einer unterhaltenden Kunst. Berlin: Edition Hentrich 1990. (= Beiträge zu Theater, Film und Fernsehen aus dem Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin; 5).

Jelavich, Peter: Die „Elf Scharfrichter“. Ein Münchener Vorbild für das Kabarett Fledermaus. In: Buhrs, Michael [u.a.] (Hrsg.): Kabarett Fledermaus 1907-1913. Ein Gesamtkunstwerk der Wiener Werkstätte. Literatur, Musik, Tanz. Wien: Brandstätter 2007, S 17 – 29.

Kargl, Silvia: „Grazie oder: die Befreiung von der Schwere“: Grete Wiesenthal (1885-1970). In: Soyka, Amelie: Tanzen und tanzen und nichts als tanzen. Tänzerinnen der Moderne von Josephine Baker bis Mary Wigman. Berlin: AvivA 2004, S. 48 – 61.

Karina, Lilian / Sundberg, Lena: Modern Dance. Geschichte – Theorie – Praxis. Berlin: Henschel 1992.

Koller, Gabriele: Das Elend und der Schein. Wiener Gesellschaft um 1900. In: Auböck, Maria (Hrsg.): Wien um 1900. Kunst und Kultur. Wien und München: Brandstätter 1985, S. 477 – 484.

Kothes, Franz-Peter: Die theatralische Revue in Berlin und Wien. 1900 – 1938. Typen, Inhalte, Funktionen. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag 1977 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft; 29).

Kothes, Franz-Peter: Die theatralische Revue in Berlin und Wien. 1900 – 1940 unter besonderer Berücksichtigung der Ausstattungsrevue. Strukturen und Funktionen. Wien: Diss. 1972.

Langer, Friedrich: Die Tanzgruppe Wiesenthal – Sehr persönliche Begegnungen. In: Witzmann, Reingard: Die neue Körpersprache – Grete Wiesenthal und ihr Tanz. 94. Sonderausstellung im Historischen Museum der Stadt Wien, 18. Mai 1985 bis 23. Februar 1986. Wien: Eigenverlag der Museen der Stadt Wien 1985, S. 28 – 30.

Lasser, Gerhard: Historische Aspekte der Tänze und Tanzformen. Mit besonderer Berücksichtigung Wiens und der Wende ins 20. Jahrhundert. Wien: Dipl.arb. 1990.

Lesák, Barbara: Hundert Jahre Kabarett Fledermaus: Eine Kleinkunsthöhne im Kontext der europäischen Theateravantgarde im frühen 20. Jahrhundert. In: Buhrs, Michael [u.a.] (Hrsg.): Kabarett Fledermaus 1907 – 1913. Ein Gesamtkunstwerk der Wiener Werkstätte. Literatur, Musik, Tanz. Wien: Brandstätter 2007, S. 9 – 15.

Lesák, Barbara: Neuer Tanz sucht neuen Raum. In: Brandstetter, Gabriele / Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hrsg.): Mundart der Wiener Moderne. Der Tanz der Grete Wiesenthal. München: K. Kieser 2009, S. 103 – 113.

Linhardt, Marion: Einblicke in den Theateralltag der Moderne. In: Linhardt, Marion (Hrsg.): Stimmen zur Unterhaltung. Operette und Revue in der publizistischen Debatte (1906 – 1933). Wien: Lehner 2009. (= Quodlibet – Publikationen der Internationalen Nestroy-Gesellschaft; 9), S. 11 – 38.

Linhardt, Marion (Hrsg.): Stimmen zur Unterhaltung. Operette und Revue in der publizistischen Debatte (1906 – 1933). Wien: Lehner 2009. (= Quodlibet – Publikationen der Internationalen Nestroy-Gesellschaft; 9).

Lunzer, Heinz / Lunzer-Talos, Victoria: Chansons, Grotesken, Vorträge. Die Literatur und deren Interpreten im Kabarett Fledermaus. In: Buhrs, Michael [u.a.] (Hrsg.): Kabarett Fledermaus 1907 – 1913. Ein Gesamtkunstwerk der Wiener Werkstätte. Literatur, Musik, Tanz. Wien: Brandstätter 2007, S. 98 – 117.

Lunzer, Heinz / Lunzer-Talos, Victoria: Kabarets und Gartenfeste in Wien. Die Vorläufer des Kabarett Fledermaus. In: Buhrs, Michael [u.a.] (Hrsg.): Kabarett Fledermaus 1907 – 1913. Ein Gesamtkunstwerk der Wiener Werkstätte. Literatur, Musik, Tanz. Wien: Brandstätter 2007, S 30 – 49.

Marinetti, Filippo Tommaso: Das Varieté (1913). In: Brauneck, Manfred: Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2001, S. 85 – 92.

Mayerhöfer, Josef (Hrsg.): Tanz 20. Jahrhundert in Wien. Ausstellungskatalog. Wien: Österreichisches Theatermuseum 1979. (=Biblos-Schriften; 109).

Möhrmann, Malte: Die Herren zahlen die Kostüme. Mädchen vom Theater am Rande der Prostitution. In: Möhrmann, Renate: Die Schauspielerin – Eine Kulturgeschichte. Frankfurt a.M. und Leipzig: Insel 2000, S. 292 – 317.

Möhrmann, Renate: Die Schauspielerin – Eine Kulturgeschichte. Frankfurt a.M. und Leipzig: Insel 2000.

Mundorf, Susanne / Zagel, Antonia: Gespräch mit der Tanzpädagogin und Choreographin Susanne Mundorf über die Wiesenthal. In: Brandstetter, Gabriele / Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hrsg.): Mundart der Wiener Moderne. Der Tanz der Grete Wiesenthal. München: K. Kieser 2009, S. 275 – 279.

Müller, Hedwig: Von der äußeren zur inneren Bewegung. Klassische Ballerina – moderne Tänzerin. In: Möhrmann, Renate: Die Schauspielerin – Eine Kulturgeschichte. Frankfurt a.M. und Leipzig: Insel 2000, S. 321 – 341.

Nebehay, Christian M. (Hrsg.): Ver Sacrum 1898 – 1903. Herausgegeben und kommentiert von Christian M. Nebehay. Dortmund: Harenberg 1987.

Neiß, Herta: Die wirtschaftlichen Hintergründe des Kabarett Fledermaus. In: Buhrs, Michael [u.a.] (Hrsg.): Kabarett Fledermaus 1907 – 1913. Ein Gesamtkunstwerk der Wiener Werkstätte. Literatur, Musik, Tanz. Wien: Brandstätter 2007, S. 88 – 97.

Oberzaucher-Schüller, Gunhild: Anmerkungen zur Wiesenthal-Rezeption. In: Brandstetter, Gabriele / Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hrsg.): Mundart der Wiener Moderne. Der Tanz der Grete Wiesenthal. München: K. Kieser 2009, S. 261 – 262.

Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hrsg.): Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Wilhelmshaven: Noetzel 1992.

Oberzaucher-Schüller, Gunhild: Der freie Tanz in Wien bis 1938. In: Amort, Andrea / Wunderer-Gosch, Mimi (Hrsg.): Österreich tanzt. Geschichte und Gegenwart. Wien [u.a.]: Böhlau 2001, S. 54 – 69.

Oberzaucher-Schüller, Gunhild: Der Tanz der Grete Wiesenthal oder Bewegung in Raum und Ort. In: Brandstetter, Gabriele / Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hrsg.): Mundart der Wiener Moderne. Der Tanz der Grete Wiesenthal. München: K. Kieser 2009, S. 87 – 102.

Oberzaucher-Schüller, Gunhild: Institutionalisierte Tanz im Wien des 19. Jahrhunderts. In: Amort, Andrea / Wunderer-Gosch, Mimi (Hrsg.): Österreich tanzt. Geschichte und Gegenwart. Wien [u.a.]: Böhlau 2001, S. 36 – 53.

Oberzaucher-Schüller, Gunhild: Photodokumente als Herausforderung für die Tanzforschung. In: Brandstetter, Gabriele / Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hrsg.): Mundart der Wiener Moderne. Der Tanz der Grete Wiesenthal. München: K. Kieser 2009, S. 255 – 260.

Oberzaucher-Schüller, Gunhild: Vorbilder und Wegbereiter. Über den Einfluß der ‚prime movers‘ des amerikanischen Modern Dance auf das Werden des Freien Tanzes in Mitteleuropa. In: Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hrsg.): Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Wilhelmshaven: Noetzel 1992, S. 347 – 366.

Oberzaucher-Schüller, Gunhild: Wiener Walzer, ‚illustriert in drei Bildern von Louis Frappart‘, und Grete Wiesenenthal. In: Brandstetter, Gabriele / Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hrsg.): Mundart der Wiener Moderne. Der Tanz der Grete Wiesenenthal. München: K. Kieser 2009, S. 67 – 86.

Ochaim, Brygida / Balk, Claudia: Variété-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne. Frankfurt a.M. und Basel: Stroemfeldt 1998.

Ochaim, Brygida: Variété-Tänzerinnen um 1900. In: Ochaim, Brygida / Balk, Claudia: Variété-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne. Frankfurt a.M. und Basel: Stroemfeldt 1998, S. 69 – 116.

Oesterreicher, Rudolf: Ein grosser Mann und seine kleinen Schwächen. In: Zak, Josef / Dietrich, Karl (Hrsg.): Festschrift der Apollo Kino- und Theater-Ges.m.B.h. Herausgegeben anlässlich des 50-jährigen Bestandes des „Apollo“-Theaters und zugleich des 25-jährigen Bestehens dieses Hauses als Film-Premierentheater. Wien: "Apollo"-Kino- u. Theaterges. 1954. S. 18 – 20.

Peter, Birgit: Schaulust und Vergnügen. Zirkus, Variété und Revue im Wien der Ersten Republik. Wien: Diss. 2001.

Peters, Kurt: Einführung. In: Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hrsg.): Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Wilhelmshaven: Noetzel 1992, S. 1 – 14.

Pichler, Gerd: Das Kabarett Fledermaus. Ein Gesamtkunstwerk der Wiener Werkstätte. In: Buhrs, Michael [u.a.] (Hrsg.): Kabarett Fledermaus 1907 – 1913. Ein Gesamtkunstwerk der Wiener Werkstätte. Literatur, Musik, Tanz. Wien: Brandstätter 2007, S.50 – 87.

Polgar, Alfred: Grete Wiesenenthal. In: Fiedler, Leonhard / Lang, Martin (Hrsg.): Grete Wiesenenthal. Die Schönheit der Sprache des Körpers im Tanz. Salzburg und Wien: Residenz 1985. S. 160.

Pott, Gertrud: Die Spiegelung des Sezessionismus im österreichischen Theater. Wien: Diss. 1970.

Prenner, Ingeborg: Grete Wiesenthal. Die Begründerin eines neuen Tanzstils. Wien: Diss. 1950.

Reisner, Ingeborg: Kabarett als Werkstatt des Theaters. Literarische Kleinkunst in Wien vor dem Zweiten Weltkrieg. Wien: Verlag der Theodor-Kramer-Gesellschaft 2004.

Rilke, Rainer: Für Grete Wiesenthal. In: Fiedler, Leonhard / Lang, Martin (Hrsg.): Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache des Körpers im Tanz. Salzburg und Wien: Residenz 1985, S.131.

Rosenzweig, Alfred: Grete Wiesenthal im heutigen Wien. In: Fiedler, Leonhard / Lang, Martin (Hrsg.): Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache des Körpers im Tanz. Salzburg und Wien: Residenz 1985, S. 143 – 147.

Schaffgotsch, Maria Josefa: Aus der Ekstase geboren. Anmerkungen zur Technik Grete Wiesenthals. In: Fiedler, Leonhard / Lang, Martin (Hrsg.): Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache des Körpers im Tanz. Salzburg und Wien: Residenz 1985, S. 21f.

Schmidt, Jochen: Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band. Mit 101 Choreographenporträts. Berlin: Henschel 2002.

Schneider, Katja: Bewegung wird Bild. Der freie Tanz der Wiesenthals und die Tanzphotographie. In: Brandstetter, Gabriele / Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hrsg.): Mundart der Wiener Moderne. Der Tanz der Grete Wiesenthal. München: K. Kieser 2009, S. 215 – 250.

Schuttermeier, Elisabeth: Die Wiener Werkstätte. In: Auböck, Maria (Hrsg.): Wien um 1900. Kunst und Kultur. Wien und München: Brandstätter 1985, S. 191 – 194.

Schrode, Thomas: Kostüm und Maske im Ausdruckstanz. In: Oberzaucher-Schüller, Gunhild (Hrsg.): Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Wilhelmshaven: Noetzel 1992, S. 294 – 305.

Schüller, Gunhild: Der Tanz in Wien im 20. Jahrhundert. In: Mayerhöfer, Josef (Hrsg.): Tanz 20. Jahrhundert in Wien. Ausstellungskatalog. Wien: Österreichisches Theatermuseum 1979. (= Biblos-Schriften; 109), S. 15 – 41.

Simmel, Georg: Weibliche Kultur (1902). In: Dahme, Heinz-Jürgen / Köhnke, Klaus Christian (Hrsg.): Georg Simmel. Schriften zur Philosophie und Soziologie der Geschlechter. Herausgegeben und eingeleitet von Hein-Jürgen Dahme und Klaus Christian Köhnke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985. (= Edition Suhrkamp, Neue Folge; 333), S. 159 – 176.

Simmel, Georg: Zur Psychologie der Frau (1890). In: Dahme, Heinz-Jürgen / Köhnke, Klaus Christian (Hrsg.): Georg Simmel. Schriften zur Philosophie und Soziologie der Geschlechter. Herausgegeben und eingeleitet von Hein-Jürgen Dahme und Klaus Christian Köhnke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985. (= Edition Suhrkamp, Neue Folge; 333), S. 27 – 59.

Soyka, Amelie: Tanzen und tanzen und nichts als tanzen. Tänzerinnen der Moderne von Josephine Baker bis Mary Wigman. Berlin: AvivA 2004.

Soyka, Amelie: Vorwort. In: Soyka, Amelie: Tanzen und tanzen und nichts als tanzen. Tänzerinnen der Moderne von Josephine Baker bis Mary Wigman. Berlin: AvivA 2004, S. 8 – 20.

Spiel, Hilde [u.a.] (Hrsg.): VER SACRUM. Neue Hefte für Kunst und Literatur. Wien und München: Jugend und Volk 1972.

Tanner, Sabine Claudia: Vom Varieté zum Kino. Die Baugeschichte des Wiener „Apollo“-Varietés von 1903 – 1929. Wien: Dipl.arb. 2005.

Tasiemka, Hans (1928): Revue, Theater, Tanz. In: Linhardt, Marion (Hrsg.): Stimmen zur Unterhaltung. Operette und Revue in der publizistischen Debatte (1906 – 1933). Wien: Lehner 2009. (= Quodlibet – Publikationen der Internationalen Nestroy-Gesellschaft; 9), S. 242 – 244.

Torberg, Friedrich: Das fünfte Rad am Thespiskarren. Theaterkritiken. München u. Wien: Langen Müller 1966.

Torberg, Friedrich: Der Unterschied zwischen C und K. Demonstriert am Wiener Beispiel (1957). In: Torberg, Friedrich: Das fünfte Rad am Thespiskarren. Theaterkritiken. München u. Wien: Langen Müller 1966, S. 352 – 355.

Veigl, Hans (Hrsg.): Nachtlichter – Sezessionistisches Kabarett. Couplets, Grotesken, Kritiken. Wien: Kremayr & Scheriau 1993.

Weys, Rudolf: Cabaret und Kabarett in Wien. Wien: Jugend und Volk 1970.

Witzmann, Reingard: Die neue Körpersprache – Grete Wiesenthal und ihr Tanz. 94. Sonderausstellung im Historischen Museum der Stadt Wien, 18. Mai 1985 bis 23. Februar 1986. Wien: Eigenverlag der Museen der Stadt Wien 1985.

Witzmann, Reingard: Grete Wiesenthal – Eine Wiener Tänzerin. In: Witzmann, Reingard: Die neue Körpersprache – Grete Wiesenthal und ihr Tanz. Historisches Museum der Stadt Wien, 94. Sonderausstellung 18. Mai 1985 bis 23. Februar 1986. Wien: Eigenverlag der Museen der Stadt Wien 1985, S. 13 – 20.

Zak, Josef / Dietrich, Karl (Hrsg.): Festschrift der Apollo Kino- und Theater-Ges.m.B.h. Herausgegeben anlässlich des 50-jährigen Bestandes des „Apollo“-Theaters und zugleich des 25-jährigen Bestehens dieses Hauses als Film-Premierentheater. Wien: "Apollo"-Kino- u. Theaterges. 1954.

Zak, Josef: Fünfzig Jahre „Apollo“ – ein Rückblick. In: Zak, Josef / Dietrich, Karl (Hrsg.): Festschrift der Apollo Kino- und Theater-Ges.m.B.h. Herausgegeben anlässlich des 50-jährigen Bestandes des „Apollo“-Theaters und zugleich des 25-jährigen Bestehens dieses Hauses als Film-Premierentheater. Wien: "Apollo"-Kino- u. Theaterges. 1954, S. 12 – 17.

Zarek, Otto (1926): Die Idee der Revue. In: Graetzer, Fritz: Rundfrage zur Revue (1925) . In: Linhardt, Marion (Hrsg.): Stimmen zur Unterhaltung. Operette und Revue in der publizistischen Debatte (1906 – 1933). Wien: Lehner 2009. (= Quodlibet – Publikationen der Internationalen Nestroy-Gesellschaft; 9). S. 193 – 195.

Programmzettel und Programmhefte (chronologisch geordnet)
--

„Apollotheater“

Jänner-Programmheft des „Apollo-Theaters“, 19.1.1910. In: Programmarchiv des Österreichischen Theatermuseums. Box: Apollo-Theater 1908 – 1910.

Februar-Programmheft des „Apollo-Theaters“, 1.2.1910. In: Programmarchiv des Österreichischen Theatermuseums. Box: Apollo-Theater 1908 – 1910.

März-Programmheft des „Apollo-Theaters“, 4.3.1910. In: Programmarchiv des Österreichischen Theatermuseums. Box: Apollo-Theater 1908 – 1910.

April- Programmheft des „Apollo-Theaters“, 3.4.1910. In: Programmarchiv des Österreichischen Theatermuseums. Box: Apollo-Theater 1908 – 1910.

Oktober-Programmheft des „Apollo-Theaters“, 3.10.1910. In: Programmarchiv des Österreichischen Theatermuseums. Box: Apollo-Theater 1908 – 1910.

Dezember- Programmheft des „Apollo-Theaters“, 4.12.1910. In: Programmarchiv des Österreichischen Theatermuseums. Box: Apollo-Theater 1908 – 1910.

Jänner-Programm des „Apollo-Theaters“, 9.1.1912. In: Programmarchiv des Österreichischen Theatermuseums. Box: Apollotheater 1911 – 1913.

Februar-Programm des „Apollo-Theaters“, 21.2.1912. In: Programmarchiv des Österreichischen Theatermuseums. Box: Apollotheater 1911 – 1913.

März-Programm des „Apollo-Theaters“, 29.3.1912. In: Programmarchiv des Österreichischen Theatermuseums. Box: Apollotheater 1911 – 1913.

September-Programmheft des „Apollo-Theaters“, 30.9.1912. In: Programmarchiv des Österreichischen Theatermuseums. Box: Apollotheater 1911 – 1913.

Oktober-Programmheft des „Apollo-Theaters“, 8.10.1912. In: Programmarchiv des Österreichischen Theatermuseums. Box: Apollotheater 1911 – 1913.

November-Programmheft des „Apollo-Theaters“, 13.11.1912. In: Programmarchiv des Österreichischen Theatermuseums. Box: Apollotheater 1911 – 1913.

März-Programmheft des „Apollo-Theaters“, 20.3.1913. In: Programmarchiv des Österreichischen Theatermuseums. Box: Apollotheater 1911 – 1913.

April-Programmheft des „Apollo-Theaters“, 18.4.1913. In: Programmarchiv des Österreichischen Theatermuseums. Box: Apollotheater 1911 – 1913.

November-Programmheft des „Apollo-Theaters“, 8.11.1913. In: Programmarchiv des Österreichischen Theatermuseums. Box: Apollotheater 1911 – 1913.

Dezember-Programmheft des „Apollo-Theaters“, 12.12.1913. In: Programmarchiv des Österreichischen Theatermuseums. Box: Apollotheater 1911 – 1913.

Dezember-Programmheft des „Apollo-Theaters“, 20.12.1913. In: Programmarchiv des Österreichischen Theatermuseums. Box: Apollotheater 1911 – 1913.

“Chat Noir”

Programmheft zur Eröffnung des “Chat Noir”. In: Programmarchiv des Österreichischen Theatermuseums. Mappe „Chat Noir 1920“.

April-Programmheft des „Chat Noir“ 1920. In: Programmarchiv des Österreichischen Theatermuseums. Mappe „Chat Noir 1920“.

Mai-Programmheft des „Chat Noir“ 1920. In: Programmarchiv des Österreichischen Theatermuseums. Mappe „Chat Noir 1920“.

Fragment des August-Programmheftes des Chat Noir“, 27.8.1920. In: Programmarchiv des Österreichischen Theatermuseums. Mappe „Chat Noir 1920“.

“Kabarett Fledermaus”

Novemberprogramm (o.J.) des „Theater und Cabaret Fledermaus“. In: Programmmappe der Druckschriftensammlung der Wienbibliothek. B 185046.

Programmzettel: Tanzmatinee Fledermaus (o.J.). In: Programmmappe der Druckschriftensammlung der Wienbibliothek. B 185046.

2. Programmheft des „Theater und Cabaret Fledermaus“ 1907. In: Programmmappe der Druckschriftensammlung der Wienbibliothek. B 185046.

Programmzettel des Programms der Schwestern Wiesenthal im „Theater und Kabarett Fledermaus“, Jänner 1908. In: Fiedler, Leonhard: Aus dem Leben einer Tänzerin. In: Fiedler, Leonhard / Lang, Martin (Hrsg.): Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache des Körpers im Tanz. Salzburg und Wien: Residenz 1985, S. 31.

Programmzettel des Programms der Schwestern Wiesenthal im „Theater und Kabarett Fledermaus“, Jänner 1908. In: Programmmappe der Druckschriftensammlung der Wienbibliothek. B 185046.

Zeitungen und Zeitschriften (chronologisch geordnet)

Arbeiterzeitung

St[efan]. Gr[oßmann].: „Das Cabaret Fledermaus“. In: Arbeiterzeitung, 20.10.1907, S. 8.

St[efan]. Gr[oßmann].: „Die Tänzerinnen Wiesenthal“. In: Arbeiterzeitung, 15.1.1908, S. 9.

St.[efan] Gr.[oßmann]: „Gastspiel der Schwestern Wiesenthal“. In: Arbeiterzeitung, 2.3.1910, S. 8.

„Apollotheater“ (nicht gez.). In: Arbeiterzeitung, 5.1.1912, S. 4.

„Fremdenblatt“

„Das Apollotheater“ (nicht gez.). In: Fremdenblatt, 1.9.1904, S. 8f.

„Generalprobe in der ‚Fledermaus‘“ (nicht gez.). In: Fremdenblatt, 20.10.1907, S. 12f.

„Kabarett Fledermaus“ (nicht gez.). In: Fremdenblatt, 22.10.1907, S. 10.

„Die Wiesenthals“ (nicht gez.). In: Fremdenblatt, 15.1.1908, S. 13.

„Apollo“ (nicht gez.). In: Fremdenblatt vom 2.1.1912, S. 13.

„Neue Freie Presse“

„Die Eröffnung des Apollo-Theaters“ (nicht gez.). In: Neue Freie Presse, 2.9.1904, S. 9f.

„Die Schwestern Wiesenthal im Apollo-Theater“ (nicht gez.). In: Neue Freie Presse, 4.3.1910, S. 11.

Paul Zifferer: Feuilleton „Grete Wiesenthal“. In: Neue Freie Presse, 5.1.1912, S. 1 – 3.

„Neues Wiener Journal“

„Ein neues Variété in Wien. Zur Eröffnung des Etablissements ‚Apollo‘“ (nicht gez.). In: Neues Wiener Journal, 1.9.1904, S. 5.

„Das neue Variété-Etablissement ‚Apollo‘“ (nicht gez.). In: Neues Wiener Journal, 2.9.1904, S. 6.

„Apollotheater“ (nicht gez.). In: Neues Wiener Journal, 5.3.1910, S. 7.

„Apollotheater“ (nicht gez.). In: Neues Wiener Journal, 7.12.1913, S. 20.

„Neues Wiener Tagblatt“

„Variété und Theater“ (nicht gez.). In: Neues Wiener Tagblatt, 6.6.1907, S. 10.

„Gartenfest in Weigls Dreher Park“ (nicht gez.). In: Neues Wiener Tagblatt, 7.6.1907, S. 9f.

„Moderne Tänze im Cabaret ‚Fledermaus‘“ (nicht gez.). In: Neues Wiener Tagblatt, 15.1.1908, S. 14.

„Apollo“ (nicht gez.). In: Neues Wiener Tagblatt, 3.1.1912, S. 11.

„Apollotheater“ (nicht gez.). In: Neues Wiener Tagblatt, 2.12.1913, S. 15.

„Wiener Allgemeine Zeitung“

„Etablissement Apollo“ (nicht gez.). In: Wiener Abendpost – Beilage zur Wiener Zeitung, 2.9.1904, S. 3.

„Ein künstlerisches Gartenfest“ (nicht gez.). In: Wiener Allgemeine Zeitung, 7.6.1907, S. 2.

Peter Altenberg: „Die erwachende ‚Fledermaus‘“. In: Wiener Allgemeine Zeitung, 21.9.1907, S. 5.

„Das Kabarett ‚Fledermaus‘“ (nicht gez.). In: Wiener Allgemeine Zeitung, 19.10.1907, S. 3f.

P[eter]. A[ltenberg].: „Die Schwestern Wiesenthal, Tänzerinnen“. In: Wiener Allgemeine Zeitung, 15.1.1908, S. 3.

„Theater und Kabarett ‚Die Fledermaus‘“ (nicht gez.). In: Wiener Allgemeine Zeitung, 5.3.1910, S. 4.

„Apollotheater“ (nicht gez.). In: Wiener Allgemeine Zeitung, 9.3.1910, S. 3.

„Apollotheater“ (nicht gez.). In: Wiener Allgemeine Zeitung, 12.3.1910, S. 3.

„Apollotheater“ (nicht gez.). In: Wiener Allgemeine Zeitung, 5.1.1912, S. 4.

Anzeige in : Wiener Allgemeine Zeitung, 1.12.1913, S. 10.

P[eter]. A[ltenberg].: „Apollotheater. Dezemberprogramm“. In: Wiener Allgemeine Zeitung, 3.12.1913, S. 4.

W.B: Artikel in: „Vortragsabend Magda Sonja“. In: Das Theater – Beilage der Wiener Allgemeinen Zeitung, 6.2.1920, S. 1.

W.B.: „Chat Noir“. In: Das Theater – Beilage der Wiener Allgemeinen Zeitung, 13.1.1920, S. 1.

Anzeige in: Wiener Allgemeine Zeitung, 4.11.1920, S. 6.

Anzeige in: Wiener Allgemeine Zeitung, 1.3.1923, S. 3.

Anzeige in: Wiener Allgemeine Zeitung, 7.1.1924, S. 12.

Anzeige in: Wiener Allgemeine Zeitung, 4.2.1924, S. 11.

Sonstige Zeitungen

„Etablissement ‚Apollo‘“ (nicht gez.). In: Wiener Abendpost – Beilage zur Wiener Zeitung, 2.9.1904, S. 3.

Egon Friedell: „Kabarett Fledermaus“. In: Die Schaubühne. 3. Jg., 2. Bd. Berlin: Oesterheld & Co 1907, S. 454f.

H. L.: „Fledermaus“. In: Illustriertes Wiener Extrablatt. 22.10.1907, S. 11f.

Lehrs, Max: „Die Wiesenthals“. In: Der Tag, 25.4.1908. o.A.

Lexika

Brauneck, Manfred / Schneilin, Gérard (Hrsg.): Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbek: Rowohlt 2007.

Brockhaus. Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden. Neunzehnte, völlig neu bearbeitete Auflage, Bd. 11. Mannheim: Brockhaus 1990.

Brockhaus. Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden. Neunzehnte, völlig neu bearbeitete Auflage, Bd. 23. Mannheim: Brockhaus 1994.

Budzinski, Klaus / Reinhard Hippen (Hrsg.): Metzler-Kabarett-Lexikon. Stuttgart und Weimar: Metzler 1996.

Cohen, Selma Jeanne: International Encyclopedia of Dance. A project of Dance Perspectives Foundation, Inc. Volume 6. New York u. Oxford: Oxford University Press 1998.

Sucher, C. Bernd (Hrsg.): Theaterlexikon, Bd. 2. Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien. München: dtv 1996.

Vollmer, Hans (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, Bd. 35. Leipzig: Seemann 1942.

Internetquellen und E-Mails

Internetquellen

100 Jahre Wiener Werkstätte. <www.wienerwerkstaette.at>. Zugriff am: 24.10.2008.

AEIOU-Österreich Lexikon: „Frauenbewegung“.

<www.aeiou.at/aeiou.encyclo.f/f702928.htm>. Zugriff am: 23.3.2009.

Biographie von Erwin Lang. <www.landesgalerie.at/archiv_lg/stummer_schrei.html>. Zugriff am: 30.3.2009.

Biographie von Marie Lang. <www.2onb.ac.at/ariadne/vfb/bio_langmarie.htm>. (13.2.2009).
Zugriff am: 11.2.2009.

Hnizdo, Franz: Informationen zur Modellrekonstruktion des Kabarett Fledermaus.
<www.uni-ak.ac.at/~p0004145/fledermaus/infos.htm>. (2002 / 2003). Zugriff am: 9.12.2008.

Pädagogisches Institut des Bundes für NÖ – Abteilung AHS: Anfänge des klassischen Kabarets in Wien. 1901 – 1945. <deutsch.pi-noe.ac.at/inetsem/kabar_g.htm#Fledermaus>.
Zugriff am: 4.1.2009.

Theater Olé. <www.theater-ole.at>. Zugriff am: 25.1.2009.

Wiesenthal-Projektgruppe. <wiesenthal-projektgruppe.de>. Zugriff am: 27.6.2009.

Zur Geschichte des Österreichischen Kabarets. <www.kabarettarchiv.at/>. Zugriff am:
10.12.2008.

E-Mails

E-Mail-Anhang von Dr. Michaela Laichmann. Betreff: Konfession Grete Wiesenthals.
Erhalten am: 28.4.2009. Vgl. Anhang, S. 145.

E-Mail-Anhang von Dr. Heinrich Berg. Betreff: Chat Noir. Erhalten am: 15.4.2009. Vgl.
Anhang, S. 144.

Vortrag

Vortrag von Fr. Dr. Gunhild Oberzaucher-Schüller in der „Alten Schmiede“. Do, 23.10.2008
um 18 Uhr.

12. Abstract

12.1. Deutsch

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Frage nach den Wurzeln der Wiener Tänzerin Grete Wiesenthal. In ihrer Tanzkarriere, v.a. in ihren Anfangszeiten als freie Tänzerin ab 1908, spielten Varietés und Kabarets als Aufführungsorte eine große Rolle. Wiesenthal war eigentlich ausgebildete Balletttänzerin und entwickelte ihren Tanzstil im Umfeld der sogenannten „Wiener Secession“. Die Tanzwissenschaft ordnet sie oft in die Reihen der modernen Ausdruckstänzerinnen ein, doch scheint fraglich, ob diese Einordnung legitim ist und was für eine Bedeutung in diesem Zusammenhang ihren Auftritten in (Wiener) Kabarets und Varietés zukommt.

Dieser Frage gilt es nachzugehen, indem zwei Wiener Kabarets, das „Cabaret Fledermaus“ und das „Chat Noir“, und ein Wiener Variété, das „Apollotheater“, näher betrachtet werden. Hierbei werden fünf Auftritte Wiesenthals zwischen 1908 und 1920 behandelt, um die Forschungsfrage zu beantworten. Einen wichtigen Teil bilden zeitgenössische Pressestimmen, die dazu dienen, die Reaktionen auf Wiesenthals Auftritten in den drei Etablissements darzustellen. Darüber hinaus kann so eine Antwort auf die Frage gefunden werden, inwieweit Tanzauftritte in Kabarets und Varietés als „schwarzer Fleck“ im Lebenslauf der Tänzerin galten oder ob diese gar nicht als etwas „Sündhaftes“ angesehen wurden.

Ihre Auftritte in den Etablissements behinderten Grete Wiesenthals Tanzkarriere so gut wie gar nicht, sondern stellten eine Bereicherung für ihren Stil dar, da sie hier auf ein interessiertes Publikum traf und v.a. das „Cabaret Fledermaus“ in Verbindung mit der Wiener Werkstätte prägend für ihren Stil war.

Das Ergebnis der Arbeit zeigt, dass Grete Wiesenthal in keine der vorhandenen Tänzerinnen-Kategorien eingeordnet werden kann, da ihr Stil und ihre Auftrittsorte – sie kehrte auch, als sie schon international berühmt war, immer wieder in Wiener Kabarets und Varietés zurück – unvergleichbar sind. In diesem Sinne schafft die vorliegende Diplomarbeit als Ergebnis der Forschungen eine eigene Kategorie für Grete Wiesenthal, nämlich die der „modernen Tanz-Künstlerin mit Wurzeln im Variété und Kabarett“.

12.2. English

This master thesis is about the roots of the Viennese female dancer Grete Wiesenthal. In the early years of her career as a free dancer, starting from 1908, her performances in cabarets and varieties were very important. Actually, Wiesenthal took a ballet-education, but then she decided to develop her own style of dance. She developed it in the social and cultural environment of the so-called “Wiener Secession”. Literature of dance-sciences often tends to call her a modern dancer, but still, the question is if this is right and it has to be asked which significance her performances in (Viennese) cabarets and varieties had.

In order to answer this question, the master thesis focuses on two Viennese cabarets, the “Cabaret Fledermaus” and the “Chat Noir”, and one variety, the “Apollotheater”. Five performances of Grete Wiesenthal in these locations from 1908 to 1929 are described and different articles of the contemporary Viennese press should show the reaction concerning the performances of Wiesenthal. Thus, there should be found an answer to the question if the performances of Wiesenthal in those locations were regarded as something sinful which could hinder her career.

But the performances didn’t hamper the development of Wiesenthal. On the contrary, they even played an important role for the evolution of her style because there, she found an interested audience and lots of artists (especially those of the “Fledermaus”) who influenced her dance.

The conclusion of this master thesis is that Grete Wiesenthal doesn’t fit any of the „usual“ categories of dance because her style and the locations, where she performed, can’t be compared to any other styles and locations. Therefore, the master thesis creates as a result of the done researches a new category or a new name for Grete Wiesenthal. It calls her “modern dance-artist with roots in variety and cabaret”.

13. Lebenslauf: Victoria Hofbauer

Geburtsdatum und -ort: 28.6.1986, Wien

Eltern: Dipl.-Ing. Thomas und Mag. Michaela Hofbauer

Geschwister: Philipp Hofbauer

Ausbildung:

- 1992-1996 Besuch der Volksschule Grünentorgasse in 1090 Wien
- 1996-2004 Besuch des neusprachlichen Zweiges des Wasagymnasiums in 1090 Wien
- Juni 2004 Ablegen der Reifeprüfung mit ausgezeichnetem Erfolg
- Oktober 2004 Beginn des Studiums der Rechtswissenschaft an der Universität Wien
- Wintersemester 2005/06 Abschluss des ersten Studienabschnittes der Rechtswissenschaft
- Sommersemester 2006 Studiumswechsel und Beginn des Studiums der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
- Sommersemester 2007 Abschluss des ersten Studienabschnitts der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
- Sommersemester 2009 Abschluss des zweiten Studienabschnitts der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
- Wintersemester 2009/10 Einreichen der Diplomarbeit

Praktika:

- April-Juni 2006: Praktikum in der Marketingabteilung des Tanzquartiers Wien
- Juli und August 2008: Praktikum / Mitarbeit bei der „Kinderuni Wien“
- Juni und Juli 2009: Redaktions-Praktikum beim Radiosender „Antenne Wien 102.5“
- September 2009: Praktikum in der Handschriftensammlung der Wienbibliothek im Rathaus