



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Josephine Baker: Der Star des Revuetheaters –
Entwicklungen und Erfolgsfaktoren“

verfasst von

Verena Helene Hagen

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Eidesstaatliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde weder einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt noch veröffentlicht.

Wien, 2014

Verena Hagen

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.2. Forschungsfragen	3
2. Das Revuetheater	3
2.1. Versuch einer Definition	3
2.2. Entstehungsgeschichte	4
2.3. Formen der Revue	6
2.3.1. Die Jahresrevue	6
2.3.2. Die Ausstattungsrevue	7
2.3.2.1. Die Musik	9
2.3.2.2. Kostüme und Dekoration	10
2.3.2.3. Der Star	11
2.4. Charakteristische Merkmale	12
2.5. Die Girls	15
2.5.1. Tillergirls	17
2.5.2. Florenz Ziegfeld	18
2.6. Vorreiter der Revue	20
2.6.1. Minstrel Shows	20
2.6.2. Variété	21
2.6.3. Music Hall	23
2.6.4. Vaudeville	25
2.6.5. Operette	27
2.6.6. Musical	28
2.7. Die Musik der Revue	29

2.7.1. Blues	29
2.7.2. Ragtime	31
2.7.3. Jazz	32
2.8. Der Tanz der Revue	35
2.8.1. Cancan	35
2.8.2. Tango	36
2.8.3. Charleston	38
2.8.4. Shimmy	40
2.9. Niedergang der Revue	40
3. Gesellschaftspolitische Situation in den 1920er Jahren	41
3.1. Amerika als Vorbild	41
3.2. Körperkult und Nacktkultur	42
3.3. Die Neue Frau und ihre Mode	44
3.3.1. Der „Flapper“	47
3.4. Unterhaltungsindustrie	49
3.4.1. Der Broadway	50
4. Josephine Baker	52
4.1. Kindheit in St. Louis	52
4.2. Erste Engagements in Amerika	55
4.2.1. <i>The Dixie Steppers</i>	55
4.2.2. <i>Shuffle Along</i>	56
4.2.3. <i>The Chocolate Dandies</i>	60
4.3. Ein Star in Paris	61
4.3.1. <i>La Revue Nègre</i> und das Théâtre des Champs-Élysées	61

4.3.1.1. Exotik-Kult in Paris	68
4.3.2. <i>La Folie du Jour</i> und das Folies-Bergère	69
4.3.2.1. Das Bananenröckchen	73
4.3.3. Rendezvous mit Pepito Abatino	75
4.3.3.1. Aufenthalt in Wien.....	77
4.3.4. Im Casino de Paris.....	79
4.3.5. Konkurrenz im Showgeschäft	81
4.4. Rückkehr nach Amerika.....	82
4.5. Krieg	85
4.6. Kampf gegen Rassendiskriminierung	86
4.6.1. Les Milandes und die Regenbogenfamilie	89
4.7. Die letzten Jahre.....	95
4.8. Baker als Stilikone	98
4.9. Erotik vs. Komik.....	100
4.10. Von den Schielaugen zur Federrobe	101
5. Revuetheater heute	102
5.1. Revuetheaterstätten in Frankreich.....	103
5.2. <i>Bonheur</i>	104
6. Biografie.....	105
7. Conclusio.....	110
8. Literaturverzeichnis	112
9. Anhang.....	122

1. Einleitung

Josephine Baker war eine begnadete Tänzerin und Entertainerin. Berühmt wurde sie vor allem durch die *Revue Nègre*, durch die sie 1925 von Amerika nach Paris kam und die sie quasi über Nacht zum beliebtesten Star Frankreichs machte. Während in Paris ihre Auftritte größtenteils toleriert wurden, gab es neben ihren Anhängern aber auch Gegner auf der ganzen Welt, die versuchten, Josephine Bakers Auftritte zu verhindern, da sie den provokanten Tanz, die „Nacktheit“ und die Hautfarbe des Revuestars als Angriff auf die Sitte und Moral betrachteten.

Wie wurde Josephine Baker vom Publikum wahrgenommen? Was waren die Aspekte ihres weltweiten Ruhms und ihres Erfolgs? Weshalb lag ihr das Pariser Publikum zu Füßen, während sie in Wien auf Ablehnung und in Amerika auf Rassendiskriminierung stieß? Für diese Fragen war die Biographie *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert* von Phyllis Rose besonders wichtig. Rose beschäftigt sich nicht nur mit Bakers Privatleben sondern auch mit der Wirkung ihrer Auftritte auf das Publikum. Die Arbeit behandelt weiters auch Bakers unermüdlichen Kampf für Frieden und Brüderlichkeit. Nach dem Zweiten Weltkrieg setzte sich Josephine Baker vor allem für die Rechte der Schwarzen ein, die besonders in den 50er Jahren in Amerika unter der Rassendiskriminierung litten. Obwohl der Begriff „Neger“ veraltet ist und allgemein als abwertend und diskriminierend empfunden wird, taucht diese Bezeichnung in der Literatur immer wieder auf. Dr. Susan Arndt schreibt dazu: „Selbst für die wenigen Wörter, wie etwa ‚Neger‘, für die sich zunehmend das Wissen durchsetzt, dass sie rassistisch konnotiert sind, lässt sich beobachten, dass sie in Komposita (wie etwa ‚Negerkuss‘) hartnäckig weiterleben und auch in Wörterbüchern nur verhalten kommentiert werden.“¹ „Um sprachlich darauf zu reagieren, dass Schwarze [...] erst durch rassistische Sozialisationsmuster zu Schwarzen gemacht werden, hat sich etwa [...] in der Bundesrepublik Deutschland zunächst ‚Afro-Deutsche‘ und später

¹ <http://www.bpb.de/gesellschaft/migration/afrikanische-diaspora/59407/afrikaterminologie?p=all>

dann ‚Schwarze Deutsche‘ sowie auch ‚Schwarze‘ und ‚People of Color‘ als Selbstbezeichnung etabliert.“²

In Bezug auf Bakers Karriere werden ihre Filmprojekte, u.a. *La Sirène des Tropiques* (1927), *Zou-Zou* (1934) und *Princesse Tam-Tam* (1935) und ihr Auftritt in Jacques Offenbachs Operette *Die Kreolin* (1940), ausgeklammert und der Fokus auf ihre Revueauftritte gelegt.

Obwohl Josephine nur ihr zweiter Vorname ist (gebürtig Freda Josephine McDonald) und in einigen Zitaten ihr Name mit Apostroph (Joséphine) geschrieben ist, werde ich sie im Laufe meiner Arbeit mit Josephine Baker (ohne Apostroph) bezeichnen.

Die vorliegende Arbeit soll die wichtigsten Faktoren des Revuetheaters in den 20er Jahren herausstellen und anhand einiger Auftritte von Josephine Baker belegt werden. Der erste Teil der Arbeit konzentriert sich zunächst auf das Revuetheater, seine Entstehung, Entwicklung und seinen Niedergang. Dabei wird das Hauptaugenmerk auf die Ausstattungsrevue gelegt sein, da mit dem Begriff Revue meistens eben diese Form gemeint ist. Dieses Kapitel stützt sich hauptsächlich auf die Werke von Franz-Peter Kothes, der sich mit Entwicklung, Inhalt und Funktion des Revuetheaters beschäftigt hat.

Weiters geht es auch darum, Zusammenhänge zwischen einer Theatergattung und einer Gesellschaft darzustellen, was im zweiten Kapitel der Arbeit herausgearbeitet werden soll. Hierbei handelt es sich also um die Gattung der Revue und der Gesellschaft in den 1920er Jahren. Dabei beziehe ich mich in erster Linie auf die gesellschaftliche Situation in Frankreich (Paris) und Amerika. Mit dem gängigen Begriff „Die goldenen 20er Jahre“ wird vor allem Charleston, Jazz, Nacktkultur, sowie eine neue Bekleidungsmode assoziiert. „Charakteristisch für diese wenigen Jahre war jedoch, [...] dass explosionsartig ein neues Lebensgefühl entstanden war. Es zeigte sich in der alltäglichen Lebenskultur, die für viele im Schnellimbiss, einem beschleunigten Lebensrhythmus, im neuen Wohnen, in Schul- und

² <http://www.bpb.de/gesellschaft/migration/afrikanische-diaspora/59407/afrikaterminologie?p=all>

Lebensreformkonzepten, in Formen der Massenästhetik und ihrer Individualisierung, in geändertem Freizeit-, Sexual- und Konsumverhalten bestand.“³ Hierbei sind u.a. die Werke von Wolfgang Leppmann, Hans Veigl und Claudia Teibler wichtig.

Der letzte Teil der Arbeit versucht das heutige Revuetheater zu charakterisieren und beschäftigt sich mit Fragen der Existenz von Revuetheater in der heutigen Zeit.

1.2. Forschungsfragen

- Was waren die Gründe für Josephine Bakers Erfolg in Europa und weshalb konnte sie diesen Erfolg nicht nach Amerika exportieren?
- Weshalb hat sich Josephine Baker vom exotischen Revuegirl im Bananenröckchen in eine glamouröse Grand Dame in der Federrobe verwandelt? Wie hat das ihre Auftritte verändert?
- Welche Tabus hat Josephine Baker mit ihren Auftritten durchbrochen?
- Wie wurde Josephine Baker vom Publikum wahrgenommen? Wie reagierte es in Amerika und in Europa?

2. Das Revuetheater

2.1. Versuch einer Definition

„Die allgemeine Bedeutung des Wortes Revue im Sinne einer Rundschau, eines Überblicks, weist als theatralischer Terminus auf eine Bühnendarbietung hin, die vergangene aktuelle Ereignisse in dramatischer Form ‚Revue‘ passieren lässt.“⁴

³ Veigl, Hans, *Die wilden 20er Jahre*, S. 8

⁴ Kothes, Franz-Peter, *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900 – 1940 unter besonderer Berücksichtigung der Ausstattungsrevue. Strukturen und Funktionen*, S. 11

Von dieser Bedeutung entwickelte sich die erste Revueform, die französische satirische Jahresrevue und mit der Entwicklung weiterer Formen, entstand der allgemeine Gattungsterminus „Revue“.⁵

Bei der Revue handelt es sich um eine Mischform aus verschiedenen verwandten Gattungen, wie Music-Hall, Variété, Posse, Ausstattungsstück, Cabaret und Operette.⁶ Es wird zwischen der satirischen, aktuellen Revue als frühe Jahresrevue und spätere Kammer- und Kabarett-Revue und aus der ersteren entwickelten Ausstattungsrevue unterschieden. Gemeinsam haben sie eine Aneinanderreihung von Szenen (Sketches) und Bildern, die keinen oder nur einen losen Zusammenhang aufweisen.⁷

„Die Revue soll, ganz im Gegensatz zu allen anderen Formen und Gattungen jedweden Theaterspiels, alle Sinne des Zuschauers und Zuhörers beschäftigen. So könnte sie überhaupt die sinnlichste unter allen Erscheinungen und Kategorien jener Welt, die die Bretter vorstellen, sein oder werden.“⁸

2.2. Entstehungsgeschichte

Theodor Lücke erklärt in seinem Buch *Gedanken der Revue* Amerika als das Ursprungsland der Revue: „Man frage sich einmal, welches Land als Wiege des Revuegedankens anzusprechen ist, und man wird finden, dass diese Frage, via London und Paris, nach New York weist. Amerika ist der geistige Boden der Revue.“⁹

Als Begründung dafür könnte man die Tatsache nennen, dass in den USA „angloamerikanische Gattungen wie Extravaganza, Burleske und

⁵ Vgl. **Kothés**, Franz-Peter, *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900 – 1940 unter besonderer Berücksichtigung der Ausstattungsrevue. Strukturen und Funktionen*, S. 11

⁶ Vgl. **Kothés**, Franz-Peter, *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900 – 1940 unter besonderer Berücksichtigung der Ausstattungsrevue. Strukturen und Funktionen*, S. 12

⁷ Vgl. **Kothés**, Franz-Peter, *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900 – 1940 unter besonderer Berücksichtigung der Ausstattungsrevue. Strukturen und Funktionen*, S. 12

⁸ Zit. n.: **Lehne**, Jost, *Massenware Körper*, S. 267f

⁹ **Lücke**, Theodor, *Gedanken der Revue*, S. 221

Vaudeville seit den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts den Boden der Ausstattungsrevue bereitet. Während das Vaudeville in Amerika eine Mischform aus Varieté und Music-Hall bezeichnete [...], stellte die Extravaganza als spektakuläres Ausstattungsstück mit Musik und Varieténummern eine direkte Vorform der Revue dar.¹⁰

Eva Krivanec und Franz-Peter Kothés hingegen sind der Meinung, dass die Revue in Europa ihren Ursprung fand. Krivanec schreibt in ihrem Text *Revue theater im Ersten Weltkrieg. Berlin und Lissabon im Vergleich*, dass die Revue in Frankreich entstanden ist, nämlich aus den „Revue de fin d'année“, den Jahresrevuen der Jahrmarktstheater in Paris, die sich schon in den 1830er und 1840er Jahren großer Beliebtheit erfreuten.¹¹

Kothés schreibt in seiner Dissertation *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900 – 1940 unter besonderer Berücksichtigung der Ausstattungsrevue. Strukturen und Funktionen*, dass die eigentliche Revueentwicklung schon im 18. Jahrhundert mit dem „Théâtre de la Foire“, dem Pariser Jahrmarktstheater einsetzte.¹²

Während im Laufe des 19. Jahrhunderts das tänzerische Element in den Revuen in Paris verstärkt wurde, wurde dem Text immer weniger Bedeutung geschenkt und Elemente aus anderen Genres wurden aufgenommen, wie zum Beispiel das artistische Element von den britischen Music Halls oder die prunkhaften Finali von der Operette. Auf diesem Weg entstand gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Ausstattungsrevue. Mit ihren aufwändigen Garderoben und Bühnenbildern, Massenszenen und Choreographien, mit erotischen Anspielungen und Blickfängen sollte vor allem die Schaulust der Zuschauer befriedigt werden.¹³

„Während die Ursprünge von Music-Hall und Varieté eher in den aufstrebenden Industriestädten oder den Peripherien der Großstädte lagen, war die Revue von Beginn an das Genre der wachsenden und

¹⁰ Kothés, Franz-Peter, *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900 – 1938*, S. 21

¹¹ Vgl. http://real.letras.ulisboa.pt/uploads/textos/596_Krivanec.pdf

¹² Vgl. Kothés, Franz-Peter, *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900 – 1940 unter besonderer Berücksichtigung der Ausstattungsrevue. Strukturen und Funktionen*, S. 15

¹³ Vgl. http://real.letras.ulisboa.pt/uploads/textos/596_Krivanec.pdf

selbstbewussten Metropole und eroberte ihr Publikum von deren Zentrum aus. Die Revue hat die Stadt und das Geschehen in der Stadt zum Thema und begleitet deren Veränderung und Modernisierung trotz aller Satire mit Stolz und Zukunftsgewissheit.“¹⁴

2.3. Formen der Revue

2.3.1. Die Jahresrevue

Die Jahresrevue, genannt „Revue de fin d'année“, ist die älteste Revueform. Sie beinhaltet eine Folge von Einzelszenen, die kaum einen Zusammenhang aufweisen.¹⁵ Im Gegensatz dazu, schreibt Franz-Peter Kothés, dass sehr wohl ein Zusammenhang zwischen den Einzelszenen bestand: „Ein Unterschied zu den späteren Revuetypen zeigt sich im Vorhandensein einer durchlaufenden Handlungsidee, die in einem Vorspiel ihre Exposition erfuhr, und die die Einzelszenen verband.“¹⁶ In der Jahresrevue wurden die politischen Ereignisse des Jahres in satirischen Einzelszenen behandelt und mit Couplets und Tanz aufgelockert.¹⁷

Die Jahresrevue (auch satirische Revue genannt) charakterisiert Aktualitätsbezug, eine satirisch-kritische Komponente und sekundäre Bedeutung der Ausstattung.¹⁸

„Die dem Vorspiel folgenden Szenen, anfangs vier, später bis zu elf an der Zahl, brachten komische Lokaltypen und streiften humoristisch aktuelle Vorkommnisse aus Politik, Wirtschaft, Kultur und Gesellschaft. Szenische Illustrationen und Gesang- und Tanzeinlagen erweiterten diese Bilder, waren aber durch die Handlung motiviert.“¹⁹

¹⁴ http://real.letras.ulisboa.pt/uploads/textos/596_Krivanec.pdf

¹⁵ Vgl. **Kothés**, Franz-Peter, *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900 – 1940 unter besonderer Berücksichtigung der Ausstattungsrevue. Strukturen und Funktionen*, S. 15

¹⁶ **Kothés**, Franz-Peter, *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900 – 1940 unter besonderer Berücksichtigung der Ausstattungsrevue. Strukturen und Funktionen*, S. 38

¹⁷ Vgl. http://real.letras.ulisboa.pt/uploads/textos/596_Krivanec.pdf

¹⁸ Vgl. **Kothés**, Franz-Peter, *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900 – 1938*, S. 14

¹⁹ **Kothés**, Franz-Peter, *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900 – 1938*, S. 32

„Als Finale kannten die Jahresrevuen ein handlungsgelöstes Ausstattungsbild, meist in der Form einer Balletteinlage. Es handelte sich dabei vorwiegend um allegorische Themen. Erst später entwickelte man die Finali aus dem zeitbezogenen Inhalt der vorausgegangenen Szenen, wobei das Tänzerische dominierend blieb.“²⁰ „Unterhaltung in makarthaft-pompöser Ausstattung und harmlos-satirische Kritik an Aktuellem, das waren die Pole, zwischen denen sich die Jahresrevuen bewegten.“²¹

„In den aktuellen, vorgeblich satirischen Anspielungen der Jahresrevue konnte Kritik an den Vertretern der Institutionen, an ihren Schwächen wie Auswüchsen geübt, nie aber durften die Institutionen selbst, Staat und Gesellschaftsordnung in Frage gestellt werden. Beliebter, weil harmloser und vordergründig unterhaltender, waren Anspielungen auf lokale, meist unpolitische Begebenheiten.“²²

2.3.2. Die Ausstattungsrevue

„Unter dem Einfluss der zunehmenden Vergnügungssucht der Bourgeoisie der Belle Epoque wurden die Revuen ausstattungsreicher. Der Text verlor an Bedeutung, zugleich betonte man das Tänzerische. Die Music-Halls und Varietés englischer Provenienz hatten Paris erobert, nun drangen Musik, Tanz und artistische Einlagen in die Revue ein.“²³ Auch die Operette stellte mit ihren Prunkfinali eine Ausgangsbasis für die spätere Ausstattungsrevue dar.²⁴ Im Gegensatz zur Operette gab es in der Ausstattungsrevue keine zusammenhängende Geschichte, sie präsentierte sich vielmehr als raffinierte „Pralinenschachtel“, als rasante Abfolge von opulenten Bildern mit genussvollen Reizen für Auge und Ohr.²⁵ „Dieser Typ ‚à grand spectacle‘, angereichert mit Elementen der

²⁰ **Kothés**, Franz-Peter, *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900 – 1938*, S. 32

²¹ ebenda, S. 34f

²² ebenda, S. 36

²³ **Kothés**, Franz-Peter, *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900 – 1940 unter besonderer Berücksichtigung der Ausstattungsrevue. Strukturen und Funktionen*, S. 16

²⁴ Vgl. **Kothés**, Franz-Peter, *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900 – 1938*, S. 19

²⁵ Vgl. **Klösch**, Christian, *Unterhaltung im Übermaß. Die große Zeit der Revue*, S. 202

Ausstattungsfeeerie, des Vaudeville, der Burleske und des Cabaret wurde bereits in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts in Paris populär.“²⁶

In der kurzen, wirtschaftlich prosperierenden Zeit von 1924 bis 1928 erlebte die Ausstattungsrevue ihren Aufführungshöhepunkt.²⁷ Als spezifische Merkmale lassen sich die offene Form, die Betonung des Tänzerisch-Artistischen und die geringe aktuelle Bezugnahme nennen.²⁸ Den höchsten Stellenwert unter diesen Strukturelementen erlangte jedoch das Tänzerische.²⁹

„Die Ausstattungsrevue als eine primär auf sinnliche Reize und Effekte abzielende theatralische Gattung musste im Laufe ihrer Entwicklung den Anteil des mehr die Ratio ansprechenden Wortes reduzieren. Die Revuen mit betontem Handlungsrahmen wiesen anteilmäßig ein nahezu gleiches Verhältnis auf von Wort in Sketch und Conférence und Visuellem in Ausstattung und Ballett. Mit zunehmender Angleichung an den internationalen Stil der Revue und der damit verbundenen Nivellierung des geistigen Anspruchs blieben nur mehr Conférencen und wenige, international bekannte Sketche übrig.“³⁰

„Die dramaturgische Aufgabe der Conférencen bestand darin, Einleitung und Übergang für ein Ausstattungsbild zu schaffen [...].“³¹

„Die meisten Sketche waren harmlos witzig bis kalauerhaft und unpolitisch, mit einem leichtverständlichen Inhalt, der auf eine breitenwirksame Pointe abzielte. Da in großen Auditorien geistreiche Wortwitze schon von der Akustik her keine Durchschlagskraft besaßen, betonten die Sketche der Revuen äußerliche Situationskomik mit weithin

²⁶ **Kothés**, Franz-Peter, *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900 – 1940 unter besonderer Berücksichtigung der Ausstattungsrevue. Strukturen und Funktionen*, S. 16

²⁷ Vgl. **Lehne**, Jost, *Massenware Körper*, S. 264

²⁸ Vgl. **Kothés**, Franz-Peter, *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900 – 1938*, S. 15

²⁹ Vgl. **Kothés**, Franz-Peter, *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900 – 1938*, S. 57

³⁰ **Kothés**, Franz-Peter, *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900 – 1938*, S. 53

³¹ ebenda, S. 54

sichtbarer Gebärdenpointe.“³² Im Ersten Weltkrieg wurden die Kriegsnöte und –grausamkeiten in den Revuen „auf kitschige Weise verniedlicht, und der Krieg selbst wurde zum Anlass für Ausstattungseffekte.“³³

„Ziel und Funktion dieser gigantomatischen Flut an Szenen, Personen und Ausstattungsmitteln lassen sich zu einem Teil daraus erklären, dass ein vergleichsweise naiver Zuschauer von Quantität, in welcher Erscheinungsform auch immer, beeindruckt wird.“³⁴ Gleichzeitig hat der Durchschnittszuschauer durch die pompöse materielle Ausstattung das Gefühl, etwas für sein Eintrittsgeld zurück zu bekommen.³⁵

„Diese märchenhaften und luxuriösen Revuen lassen sich als Medium der Realitätsflucht deuten, da durch Quantität und Opulenz alles idealer erschien als in Wirklichkeit. Diese Realitätsflucht wurde von den Verarmten als Ablenkung von ihrem Elend und dem Zusammenbruch ihrer gewohnten Ordnung angenommen.“³⁶

2.3.2.1. Die Musik

„Der Revuekomponist sah sich vor die Aufgabe gestellt, sowohl eine Unterhaltungs- gleich Illustrationsmusik und Überleitungen für die einzelnen Nummern wie im Variété zu schreiben, als auch Melodien und Tanzschlager in den aktuellen Rhythmen zu verfassen, die Ausgangspunkt von Ausstattungsbildern wurden.“³⁷

Zwar war das Hauptaugenmerk auf die Ausstattung, die Kostüme und die Dekoration gelegt, trotzdem war die Musik ein wichtiges Element, das genauso zu einem Erfolg oder Misserfolg einer Revue beitragen konnte.

„Die [...] emotional stimulierende und zur Identifikation verleitende Funktion der Musik verwendete die Revue in Tanz- und Ausstattungsbildern. Die Musik sollte Darstellung bzw. Tanz, Dekoration

³² **Kothes**, Franz-Peter, *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900 – 1938*, S. 54f

³³ ebenda, S. 47

³⁴ ebenda, S. 61

³⁵ Vgl. ebenda, S. 61

³⁶ **Traub**, Ulrike, *Theater der Nacktheit*, S. 150

³⁷ **Kothes**, Franz-Peter, *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900 – 1938*, S. 72f

und Beleuchtung zu einem rational kaum mehr kontrollierbaren Gesamteindruck verstärken, der die generelle Illusionierung des Zuschauers perfektionierte.“³⁸

„Bei der Musik konnte einmal die Einlagefunktion vorherrschen, sowohl in der Art instrumentaler Zwischenaktmusik, die Überleitung und Einstimmung auf das folgende Bild zu schaffen hatte, als auch in der Form einer Gesangseinlage, die technische Umbaupausen und Kostümwechsel zu überbrücken half. Solcherart musikalische Intermezzi verfolgten darüber hinaus das psychologische Ziel, das Publikum zwischen den Ausstattungsmonstrositäten zu akustischem ‚Atemschöpfen‘ kommen zu lassen.“³⁹

2.3.2.2. Kostüme und Dekoration

„Im Unterschied zu den Girls, bei denen tänzerische Aufgaben dominierten, dienten die Figurantinnen in erster Linie der Schaustellung aufwendiger Kostümmonstrositäten.“⁴⁰ Es war außerordentlich wichtig, dass der Zuschauer die Kostbarkeit der Materialien der Kostüme erkennen konnte. Mit der Kostspieligkeit der Kostüme steigt sowohl der materielle als auch der ästhetische Wert.⁴¹

„In den extrem aufwendigen Kostümen der Revue wurden aktuelle Modetendenzen mit Rückgriffen auf historische Kostümformen verschmolzen. Modischen Richtlinien war vor allem das elegante Abendkleid, etwa für den Star, unterworfen, wobei oft die Themen der Ausstattungsbilder das zu verwendende kostbare Material bestimmten: Samt, Seide, Brokat, Spitze, Federn, Strass, Pailletten. Der Akzentuierung des Individuellen des Stars entsprechend musste dessen Kostüm die Funktion der Überhöhung äußerlich leisten. So trug der weibliche Star eine Art Modell-Haute-Couture in Extremform. Der Materialluxus für Kostüme kulminierte in echten Federn. Folglich präsentierte sich der

³⁸ **Kothes**, Franz-Peter, *Die theatrale Revue in Berlin und Wien 1900 – 1938* S. 75

³⁹ ebenda, S. 56

⁴⁰ ebenda, S. 78f

⁴¹ Vgl. ebenda, S. 78

weibliche Revuestar vor allem in verschwenderisch kostbaren Federkostümen.“⁴²

Neben den Kostümen zählte die Dekoration zu einem wichtigen Charakteristikum einer jeden Revue, wobei zwei Elemente niemals fehlen durften: die Vorhänge und die Treppe. „Die Primärfunktion der Vorhänge bestand darin, die visuelle Prachtentfaltung zu erhöhen, unterstützt durch die Kostbarkeit des Materials.“⁴³

Ein weiteres besonderes Merkmal war „die Treppe als Ort des Auftritts und der Gruppierung von Girls und Stars. Die Stufen symbolisierten einerseits die Rangordnung der Stars und gaben andererseits den Rhythmus vor, zu dem die leicht und uniform bekleideten Girls hinauf- und hinunterschwebten.“⁴⁴

Die Treppe diente sowohl zur Steigerung der emotionalen Wirkung des Stars, als auch zur Vortäuschung von Raumtiefe.⁴⁵ Die Position des Stars wurde besonders deutlich, wenn er ganz oben auf der Treppe stand um sich in all seiner Pracht zu präsentieren und danach „göttergleich von oben hinabschwebte.“⁴⁶

2.3.2.3. Der Star

Die Leistung des Stars war eher nebensächlich, es ging viel mehr um die Ausstrahlung und die Präsenz auf der Bühne. Der Zuschauer soll sich mit dem Star identifizieren und seine Schönheit bewundern und zugleich beneiden. „Für die anonyme, vieltausendköpfige Zuschauermenge bedeutete der Star die Möglichkeit einer stellvertretenden Über-Individualisierung, zugleich einer Identifikation in realitätsfernen Wunschszenarien. Wenn inmitten des Balletts und einer großen Statistenschar der weibliche Star in luxuriösen Kostümen als Mittelpunkt der Schau und Objekt allen Schauens Glanz ausstrahlte, so lag es für den

⁴² **Kothés**, Franz-Peter, *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900 – 1938*, S. 77

⁴³ ebenda, S. 80

⁴⁴ Zit. n.: **Klösch**, Christian, *Unterhaltung im Übermaß. Die große Zeit der Revue*, S. 200f

⁴⁵ Vgl. **Kothés**, Franz-Peter, *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900 – 1938*, S. 80f

⁴⁶ **Kothés**, Franz-Peter, *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900 – 1938*, S. 82

emotional bestimmten Zuschauer nahe, sich in das Idol des Stars hineinzuprojizieren, der alles das verkörperte, dem der Durchschnittsmensch entsagen musste: ausgeprägte Individualität, absolute Schönheit und Jugend, Reichtum und Luxus: Fetische einer auf Aktivität und Leistung im Äußerlichen ausgerichteten Gesellschaft.⁴⁷

„In den Revuen erfolgte die Identifikation des Zuschauers mit dem nur sich selbst darstellenden Star, der Mittel zu dem einen Zweck war: seine Star-Existenz zur Schau zu stellen.“⁴⁸ „Der Star war Anlass und Ziel allen Spektakels, um ihn gruppieren sich die übrigen Nummern als notwendige Zugaben.“⁴⁹

In den 20er Jahren war der Star überwiegend weiblich, da Qualität und Luxus besser an einer Frau zur Geltung kamen als an einem Mann. Außerdem wurde die Frau als Lustobjekt gesehen und konnte mit ihren Reizen und ihrer Erotik spielen.

Der weibliche Startyp vereinigte Züge der „femme fatale“ und der emanzipierten Dame von Welt, vermischt mit dem Typ des Vamps. Somit ist er Traumobjekt des Mannes und Wunschbild der Frau zugleich.⁵⁰

2.4. Charakteristische Merkmale

Die Revue „ist als Stätte des Amusements gedacht, die man nach dem Souper aufsucht, um sich, unbekümmert um irgendwelche logischen Zusammenhänge, ein, zwei Stunden zu unterhalten. Sie muss es dem Besucher ermöglichen, jederzeit Kontakt zu ihr finden zu können, im letzten Akt genau so gut wie im ersten.“⁵¹

„Die von Technik und Verkehrsmitteln gehetzten Nerven wollen nach Ablauf des Arbeitstages, in den ein Übermaß von Leistungen hineingepresst war, sich nicht mehr konzentrieren auf eine bestimmte

⁴⁷ **Kothes**, Franz-Peter, *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900 – 1938*, S. 64

⁴⁸ ebenda, S. 64

⁴⁹ ebenda, S. 63

⁵⁰ Vgl. ebenda, S. 64f

⁵¹ **Lücke**, Theodor, *Gedanken der Revue*, S. 222

Handlung, die den ganzen Abend über durchgeführt wird, sondern sie wollen ein Programm voller Abwechslungen.“⁵²

Nach einem langen Arbeitstag suchen die Menschen in erster Linie nach Zerstreuung und Unterhaltung. „Es soll ihnen möglich sein, später zu kommen, früher zu gehen, länger zu bleiben. Es soll ihnen möglich sein, während der Aufführung einige Zeit mit der Teilnahme auszusetzen, zu anderen Dingen abzuschweifen und dann doch wieder, wenn sie sich der Bühne zuwenden, im Bilde zu sein.“⁵³ Das ist ziemlich einfach, denn in der Revue gibt es keinen Handlungsablauf wie im Theater, sondern sie ist ein „Durcheinander von Nummern“⁵⁴, wobei es keinerlei Konzentration des Zuschauers bedarf.

„Die Eigenart der Revue-Gestaltung liegt darin, dass keine ineinandergreifende Handlung und kein Entwicklungsstrom geboten werden, sondern dass einzelne kürzere Partien aufeinander folgen, die fast in sich abgeschlossen sind – also erstens: die Aneinanderreihung der Einzelauftritte. Und zweitens: in diesen Einzelauftritten ist [...] das Hauptgewicht gelegt auf den Eindruck, den die Sinne, vor allem das Auge erhalten. Gleich diese beiden Grundsätze zeigen das Gegenteil zum Theater. Das Theater [...] nimmt das Drama zu Hilfe; es bietet also erstens eine ineinander greifende Handlung, einen Entwicklungsstrom, [...] und zweitens: das Gedankliche steht bevorzugt im Vordergrund.“⁵⁵

„Prunk, Farbe, Nacktheit, neueste Witze, erregende Musik, Tempo, Clownerie, Spannung, Mode, Blasphemie, pathetischer Rausch, etwas fürs Herz, Zote, und ein Schuss Ironie“⁵⁶ waren die wesentlichen Merkmale und Hauptbestandteil einer Revue. Grob betrachtet ist jede Revue gleich. „Die Maskierung wechselt, die Reihenfolge wechselt, aber der Drill, der Typus sind immer dieselben.“⁵⁷

⁵² **Günther**, Johannes, *Revue und Theater*, S. 254

⁵³ ebenda, S. 254f

⁵⁴ **Reger**, Erik, *Anatomie der Revue*, S. 166

⁵⁵ **Günther**, Johannes, *Revue und Theater*, S. 253

⁵⁶ Zit. n.: **Klösch**, Christian, *Unterhaltung im Übermaß. Die große Zeit der Revue*, S. 201

⁵⁷ **Reger**, Erik, *Anatomie der Revue*, S. 167

Daher gibt es auf der einen Seite „ihre Gegner, die sie als bloßen Sinnenkitzel, als typisches Nachkriegsphänomen, d.h. als Stätte der Geschmacklosigkeit und Unkultur, abgelehnt wissen möchten. Und da sind ihre Verteidiger, die sie als ein neues Kunstevangelium preisen, die sie als Waffe gegen das Theater im Munde führen und der Sprechbühne am liebsten von Grund aus den Garaus mit ihr machen möchten.“⁵⁸

„Die in den Revuen gebotene Unterhaltung war meist unpolitisch.“⁵⁹

„Welche Fülle von Fröhlichkeit, von Lachen und Groteskwirkungen, aber auch von Nachdenklichkeit und Melancholie diese Leute auf der Bühne auszulösen vermochten, war erstaunlich. Und das mit den einfachsten optischen und akustischen Mitteln, mit ein paar bunten Stoffetzen, ein paar einfachen Prospekten und der Bewegung ihrer rhythmusbesessenen Körper. So sollte, ja so muss die Revue sogar bis zu gewissem Grade sein – primitiv, ungeistig, phantastisch – eine absolute Schau – in wirbelnder Bewegung umgesetztes Leben.“⁶⁰

Einige der erfolgsversprechenden Elemente waren „die Treppe zur effektvollen Präsentation des Ensembles, [...] exotische Tänze wie Cancan und Tango, [...] der Star, der seinen glanzvollen Auftritt aus dem Schnürboden hat sowie Zeichen des Luxus wie der Springbrunnen auf der Bühne und das Wasserballett. Allgegenwärtig ist das Element der Erotik, welches sich in den leichtbekleideten Mädchen manifestiert.“⁶¹

„Das Rauschhafte entsprach der modernen Hingabe an ein genussbetontes Dasein und war zugleich Element, das für die Gestaltungsweise der Revue im Ganzen relevant war.“⁶²

„Der Einfluss der Mode und der Einfluss sportlicher Lebensform, wie die Veränderung der sonstigen Gewohnheiten macht aus der Revue eine Schau für Jedermann. [...] Und aus dem nur Erotischen wird langsam ein

⁵⁸ **Lücke**, Theodor, *Gedanken der Revue*, S. 220

⁵⁹ **Klösch**, Christian, *Unterhaltung im Übermaß. Die große Zeit der Revue*, S. 201

⁶⁰ **Lücke**, Theodor, *Gedanken der Revue*, S. 224

⁶¹ **Traub**, Ulrike, *Theater der Nacktheit*, S. 146

⁶² **Lehne**, Jost, *Massenware Körper*, S. 267

optisch-musikalischer Genuss, der viel allgemeiner das Totalbild, die Ganzheitswirkung sucht, als interessante und vormals seltene ‚Reize‘.“⁶³

„Inhaltlich-dramaturgisch oft nur durch einen losen ‚roten Faden‘ verbunden, dienten diese aufwändig ausgestatteten Revuen im Wesentlichen der Unterhaltung. Hauptattraktion waren dabei die Girl-Truppen, zumeist nur spärlich bekleidete Tänzerinnen, die in geschlossenen Formationen auftraten.“⁶⁴

2.5. Die Girls

„1894 erschienen nackte – das heißt barbusige – Frauen erstmals auf der Bühne der Folies-Bergère. Sie trugen stets kurze Schlüpfer oder zu allermindest eine Art Lendenschurz. Jede Revue wurde zuvor von einem Polizeibeamten besichtigt, um sicherzustellen, dass die Grenzen des Anstands nicht überschritten wurden.“⁶⁵

„Aus der bewussten Körperlichkeit entstand ein neuer Fetisch: Jugend, der seine Inkarnation im strahlend jungen und gesunden Girl fand.“⁶⁶ „Girls waren gedrillte, nach bestimmten einfachen Techniken geübte Tanzkörper, Bewegungsmaschinen, [...]“⁶⁷ Auf der Bühne wurde der weibliche Körper als Ausstellungsstück präsentiert. Girls mussten körperlich fit und diszipliniert sein um die ständig wechselnden Choreographien bewältigen zu können. Denn das Publikum strebte in der Nachkriegszeit nach Veränderung und wollte auf der Bühne Attraktion und Überraschung erleben. Jede Einzelne von ihnen musste ihre Individualität hinter dem Gemeinsamen verbergen.⁶⁸ Alle zusammen mussten in der Lage sein, auf der Bühne zu einem Ganzen zu verschmelzen und sich als zusammengehörig anzusehen. Für Siegfried Kracauer sind die Girls keine

⁶³ **Giese**, Fritz, *Revue und Film*, S. 258

⁶⁴ **Unsold**, Melanie, *Im Karussell der Gegensätze*, S. 156

⁶⁵ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 134

⁶⁶ **Kothes**, Franz-Peter, *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900 – 1940 unter besonderer Berücksichtigung der Ausstattungsrevue. Strukturen und Funktionen*, S. 114

⁶⁷ **Giese**, Fritz, *Girlkultur*, S. 15

⁶⁸ Vgl. ebenda, S. 45

einzelnen Mädchen mehr, sondern unauflösliche Mädchenkomplexe, die sich in den Revuen zu Figuren verdichten.⁶⁹ Das Publikum nahm nicht die einzelne Tänzerin wahr, sondern nur die Gruppe, die keinerlei Individualität zuließ.⁷⁰

Das Wichtigste bei den Auftritten der Girls war der Rhythmus. Dabei bewegten sie sich in völlig homogen durchgeführter Körpertechnik in einer exakten Linie.⁷¹

Der Militarismus der Girl-Trupps war besonders auffallend. Alles war parallel, taktmäßig und abgerichtet und die Girls mussten einem unsichtbaren, aber unentrinnbaren Kommando gehorchen.⁷²

„Das typische Revuegirl war zwischen 16 und 20 Jahren alt, attraktiv, sportlich, burschikos und in einer harten, militärisch anmutenden Ausbildung für die Bühne gedrillt.“⁷³ „Die Girls haben glatte Gesichter; sie zeigen alle dasselbe stereotype Lachen, wie es jungen Menschen gut steht und bei dem man noch mit einer Reihe perlweißer Zähne renommiert. Es ist das zufriedene, optimistische, frische Lachen, das man so oft auf amerikanischen Gesichtern findet. Der Gesichtsausdruck ist ganz unpersönlich, von banaler Niedlichkeit. So unbedeutend aber jede einzelne von Ihnen ist, in ihrer Gesamtheit fühlen sich die Girls als Vertreterinnen des Amerikanertums. Dabei sind sie zugleich sehr praktisch und geschäftstüchtig und fassen ihre Arbeit nicht als Kunst, sondern als Beruf auf.“⁷⁴

Den Körper als Geschäftsartikel aufzufassen und zu verwerten setzte ein entsprechendes Körpertraining voraus. Durch dieses Training wirkte das Girl jungenhafter, athletischer, hatte weniger ausgeprägte Rundungen, lange Beine, schmale Hüften, nicht zu große Brüste und einen geraden Oberkörper.⁷⁵

⁶⁹ Vgl. **Kracauer**, Siegfried, *Das Ornament der Masse*, S. 50

⁷⁰ Vgl. **Unsel**, Melanie, *Im Karussell der Gegensätze*, S. 156

⁷¹ Vgl. **Giese**, Fritz, *Girlkultur*, S. 19

⁷² Vgl. **Klösch**, Christian, *Unterhaltung im Übermaß. Die große Zeit der Revue*, S. 202

⁷³ **Klösch**, Christian, *Unterhaltung im Übermaß. Die große Zeit der Revue*, S. 201

⁷⁴ Zit. n.: **Lehne**, Jost, *Massenware Körper*, S. 274

⁷⁵ Vgl. **Lehne**, Jost, *Massenware Körper*, S. 275

„Der Akzent lag auf der exakten Beinarbeit der in Größe, Wuchs und Haarfarbe möglichst ähnlichen Tänzerinnen.“⁷⁶ Sie boten rekordsüchtige Leistung auf der Bühne, was der Grund für ihren Erfolg in einer leistungsorientierten Gesellschaft war.⁷⁷

„Ohne die Girls ist eine Revue eine Unmöglichkeit. Mögen sie nun im Tempo des preußischen Exerzierreglements über die Bühne marschieren, mögen sie nun nach graziler Bluesmusik aus Hutschachteln steigen oder mögen sie an erleuchteten Leitern exakte Kletterübungen vollführen, sie sind der ewig wiederkehrende tänzerische Refrain der Revuen.“⁷⁸

2.5.1. Tillergirls

„Die größte Konkurrenz für die US-amerikanischen Ensembles waren die britischen *Tiller Girls*.“⁷⁹ Die Tiller Girls waren „eine militärisch gedrillte Tanztruppe aus der Tradition der Anglo-Amerikanischen Chorus Girl Revuen und nach dem Choreographen John Tiller aus Manchester, einem ehemaligen Textilmagnaten, benannt.“⁸⁰ Tiller betrieb ab 1890 eine Tanzschule in Manchester und später dann auch in New York. Die Mädchen, die vorwiegend aus dem Arbeitermilieu stammten, wurden schon im Alter von elf Jahren in das strenge Tiller-Internat aufgenommen.⁸¹

Erst nachdem das Publikum nicht mehr so sehr im Bann des Balletts stand, konnte Tiller mit seinen Girls ganz London und ab 1923 die ganze Welt begeistern. Seitdem waren die Tiller-Girls überall ein großer Erfolg in Revuen und Varietés.⁸² „Das Publikum bewunderte die extreme Präzision der Choreographie und ihre maschinenartige Exaktheit.“⁸³ Mit ihren

⁷⁶ **Kothes**, Franz-Peter, *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900 – 1938*, S. 65

⁷⁷ Vgl. ebenda, S. 67

⁷⁸ **Tasiemka**, Hans, *Revue, Theater, Tanz*, S. 242

⁷⁹ **Klösch**, Christian, *Unterhaltung im Übermaß. Die große Zeit der Revue*, S. 201

⁸⁰ Zit. n.: **Schlich**, Thomas, *Knochenbruchbehandlung und die Tiller-Girls: Chirurgie, Tanztheater und Modernismus im frühen zwanzigsten Jahrhundert*, S. 183

⁸¹ Vgl. **Klösch**, Christian, *Unterhaltung im Übermaß. Die große Zeit der Revue*, S. 201

⁸² Vgl. **Schikowski**, John Dr., *Geschichte des Tanzes*, S. 160

⁸³ Zit. n.: **Schlich**, Thomas, *Knochenbruchbehandlung und die Tiller-Girls: Chirurgie, Tanztheater und Modernismus im frühen zwanzigsten Jahrhundert*, S. 183f

schlanken durchtrainierten Körpern waren die Tillergirls ein Vorbild für viele junge Frauen. Jugend und Sportlichkeit standen dabei im Fokus.

„Synchrone Formationstänze als attraktive Elemente der Bühnendarstellung waren allerdings nicht neu. Im klassischen Ballett sind sie vergleichbar mit der *batterie*, des Weiteren mit dem in einer Reihe getanzten Can-Can und der in Amerika kultivierten *chorus line*. Eine perfekt synchrone Bewegung der Masse, als Reihe, als Linie galt schon immer als szenische Sensation.“⁸⁴

Laut Siegfried Kracauer „verwandelten die Revuen die tägliche Erfahrung von Depersonalisierung, Drill und Routine in ästhetischen Genuss.“⁸⁵ Die Tillergirls waren für ihn keine Individuen, sondern nur Teile der Masse. Er bezeichnete sie als Massenglieder, nicht als Individuen.⁸⁶

Die Bewegungen der Tillergirls wirkten einfach. Der Zuschauer hatte nicht das Gefühl, dass hartes Training, Schweiß und Disziplin hinter einer Choreographie steckte.

2.5.2. Florenz Ziegfeld

„Die Revue verdankte ihren Aufstieg vor allem einem Mann: Florenz Ziegfeld, dem Sohn eines deutschen Einwanderers, der 1907 den ‚ersten Jahrgang‘ seiner ‚Ziegfeld Follies‘ herausbrachte, dem dann bis 1934 fast jedes Jahr ein weiterer ‚Jahrgang‘ folgte. Ziegfeld wollte seinen Zuschauern ‚die schönsten Mädchen der Welt‘ vorführen, er fand Darstellerinnen und Darsteller, die später im Theater und/oder Film zu großer Berühmtheit gelangten, verpflichtete die besten Komponisten und holte sich als Hauptausstatter einen echten Künstler, Joseph Urban aus Wien, der später auch das jetzt schon längst abgerissene ‚Ziegfeld Theatre‘ baute.“⁸⁷

Indem Florenz Ziegfeld und sein Regisseur Julian Mitchell den Typ der sportlichen Tänzerin kreierten und ihn zur Attraktion der „Follies“ in New

⁸⁴ **Lehne**, Jost, *Massenware Körper*, S. 272

⁸⁵ Zit. n.: **Schlich**, Thomas, *Knochenbruchbehandlung und die Tiller-Girls: Chirurgie, Tanztheater und Modernismus im frühen zwanzigsten Jahrhundert*, S. 184f

⁸⁶ Vgl. **Kracauer**, Siegfried, *Das Ornament der Masse*, S. 51

⁸⁷ **Marx**, Henry, *Die Broadway Story*, S. 50

York machten, entwickelte sich der Girtanz zum Spezifikum in den amerikanischen Revuen.⁸⁸

Es war Anna Held, der neue Star am Broadway und seine damalige Frau, die die Idee hatte, am Broadway etwas Ähnliches wie die Folies Bergère in Paris aufzubauen. Daraufhin gründete er 1907 seine eigene Balletttruppe, die „Ziegfeld Follies“, die bald in Serie gingen und jedes Jahr aufs Neue inszeniert wurden.⁸⁹

Ziegfeld war ständig auf der Suche nach jungen schönen Frauen, die er in ein hübsches Kostüm stecken und berühmt machen konnte.

Als er 1932 starb, ging mit ihm die Ära der großen Revuen endgültig zu Ende.⁹⁰ Keinem seiner Nachfolger gelang es, an seine Erfolge anzuknüpfen.

⁸⁸ Vgl. **Kothes**, Franz-Peter, *Die theatrale Revue in Berlin und Wien 1900 – 1938*, S. 65

⁸⁹ Vgl. **Stauder**, Viktor, *32 Girls – 64 Beine. 1. Teil: Revuegeschichten und Geschichte*, Min. 13:05

⁹⁰ Vgl. **Sonderhoff**, Joachim/**Weck**, Peter, *Musical*, S. 51



Abbildung 1: Florenz Ziegfeld

2.6. Vorreiter der Revue

2.6.1. Minstrel Shows

„Auf die Burlesque folgte Ende der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts die Minstrel Show, deren Beliebtheit fast 50 Jahre lang anhielt. Ihre Akteure waren Weiße, die ihre Gesichter mit Ruß schwärzten, sich dicke Lippen schminkten und sich schwarze, gewellte Perücken aufsetzten, um wie Neger auszusehen, denen zu dieser Zeit das amerikanische Theater noch versperrt war. Die Darsteller sangen, tanzten, erzählten Witze und spielten kurze Szenen im Dialekt der Südstaatenneger, die auf solche Weise karikiert wurden.“⁹¹

„Die Minstrels waren ursprünglich in Nordamerika herumziehende Spielleute, die Bänkelsang und Moritat vortrugen. [...] So ab 1820

⁹¹ Marx, Henry, *Die Broadway Story*, S. 110

erfreuten sich die Zuschauer immer mehr an den im Negerslang vorgetragenen Geschichten, in denen es um den ewigen Verlierer ging oder den schlitzohrigen Gewinner. Mitgefühl und Spott hielten sich die Waage. Die Beliebtheit solcher Darbietungen verlangte nach einer größeren Darstellerzahl. Das Showbusiness reagierte sofort und erfand die Minstrel Show. Nun verwandelten sich mit Hilfe angesengter Korken gleich vier Entertainer in Neger, schlüpften in Kostüme, die ihren Bühnencharakter als tumben Toren oder bauernschlaunen Pfiffikus unterstrichen.“⁹²

„Minstrel Shows waren so erfolgreich, dass immer neue Gruppen, immer größere Ensembles wie Pilze aus dem Boden des Showbusiness schossen. Doch mit dem Überangebot sanken Attraktion und Qualität. Die Shows glichen sich in Ablauf und Inhalt, in Ausstattung und Musik. Ab 1850 ließ das Interesse des großstädtischen Publikums an solcher Unterhaltung stark nach: Man hatte sich satt gesehen. Zurück blieben die Songs mit ihrem schwermütigen oder locker heiteren Klang.“⁹³

2.6.2. Variété

Variété (frz.: Verschiedenes) ist „eine Folge von in sich selbstständigen Programmteilen ohne handlungsorientierten Zusammenhang, meistens eine Mischung aus Conférence, Artistik, instrumentalen und/oder vokalen Musiknummern sowie Sketchen.“⁹⁴

Variététheater kamen das erste Mal in London im 19. Jahrhundert auf, wurden aber besonders in Frankreich beliebt und waren dort noch lange populär, während sie in anderen Ländern schon lange von Film und Fernsehen abgelöst wurden.“⁹⁵

In den 20er Jahren erlebte das Variété seine Blütezeit. „Die Dekorationen waren verschwenderisch geworden, die Kostüme häufig so gut gearbeitet wie Modelle der großen Couturiers, und das Ganze hatte durch den

⁹² **Sonderhoff**, Joachim/**Weck**, Peter, *Musical*, S. 25

⁹³ ebenda, S. 25f

⁹⁴ **Siedhoff**, Thomas, *Handbuch des Musicals*, S. 687

⁹⁵ Vgl. **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 132

Einfluss des Jazz gewonnen, der den Akzent von den Gesangsnummern und der statischen Zurschaustellung des Körpers auf den Tanz verlagert hatte.“⁹⁶ „Mit seinem schnellen und mitreißenden Tanzrhythmus rüttelt das Varieté auch die abgestumpftesten Gemüter aus ihrer Trägheit auf.“⁹⁷

Das Varieté lebt von Aktualität und sieht seine Aufgabe darin, das Publikum durch Komik, Erotik oder geistreiches Schockieren zu zerstreuen und zu unterhalten.⁹⁸

Eine zentrale Rolle spielte der Conférencier, der mit witzigen Plaudereien durch das Programm führte und das Publikum bei Laune hielt.⁹⁹

Leichtigkeit, Komik und Unkompliziertheit spielen eine wesentliche Rolle, denn „das Feierliche, das Heilige, das Ernste und das Erhabene in der Kunst“¹⁰⁰ werden hier zerstört. Es ist das einzige Theater, das sich die Mitarbeit des Publikums zunutze macht, denn dieses bleibt nicht unbeweglich wie ein dummer Gaffer, sondern nimmt lärmend an der Handlung teil, singt mit, begleitet das Orchester und stellt durch improvisierte Dialoge eine Verbindung zu den Schauspielern her.¹⁰¹

„In den Varietévorstellungen muss die Logik völlig aufgehoben, der Luxus übertrieben, die Kontraste vervielfältigt werden, und auf der Bühne müssen das Unwahrscheinliche und das Absurde herrschen.“¹⁰²

Eines der wichtigsten Merkmale ist, dass es die ideale Liebe und ihre Romantik verachtet¹⁰³, denn „Liebe sei das ewige, öde Dauerthema des Theaters.“¹⁰⁴ Im Varieté werden nicht ständig die sehnsüchtigen Schwärmereien der Leidenschaft wiederholt, es hat hingegen Sinn und Geschmack an den leichten, unkomplizierten und ironischen Liebeleien.¹⁰⁵

⁹⁶ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 137

⁹⁷ **Marinetti**, Filippo Tommaso, *Das Varieté*, S. 60

⁹⁸ Vgl. ebenda, S. 60

⁹⁹ Vgl. **Koca**, Christoph, *Die Rezeption der Josephine Baker in Österreich unter dem Gesichtspunkt der Erinnerungskultur. Untersuchung der medialen Berichterstattung über Josephine Baker von 1928 bis 2006*, S. 27

¹⁰⁰ **Marinetti**, Filippo Tommaso, *Das Varieté*, S. 61

¹⁰¹ Vgl. ebenda, S. 60

¹⁰² **Marinetti**, Filippo Tommaso, *Das Varieté*, S. 62

¹⁰³ Vgl. ebenda, S. 61

¹⁰⁴ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 136

¹⁰⁵ Vgl. **Marinetti**, Filippo Tommaso, *Das Varieté*, S. 61

Während die Bühne im Theater an Text gebunden ist, lebt das Varieté ohne starre Strukturen von einem Augenblick, von einem Akt zum nächsten.¹⁰⁶

„Die Varietéaufführungen der zwanziger Jahre profitierten von ihrer Amerikanisierung ebenso wie vom neuen Geld und waren so ausgefeilt und einfallsreich wie nur möglich.“¹⁰⁷

„Das Varieté stand für das neue Theater, war ein massenkulturelles Phänomen und damit ein Produkt der großstädtischen Suche nach Vergnügen.“¹⁰⁸

2.6.3. Music Hall

„Zum Mittelpunkt der kommerzialisierten Freizeitkultur der unteren Schichten entwickelte sich im 19. Jh. vor allem das Pub, das die alten Volksbelustigungen protegierte und all denen Zuflucht bot, die sich anderswo ausgeschlossen sahen. Die Pubs hatten gegenüber den Unterhaltungsmöglichkeiten im Freien den in England nicht unbeträchtlichen Vorteil, vom Wetter unabhängig zu sein. Während sie nach Möglichkeit aus den besseren Wohngegenden herausgehalten wurden, herrschte an den Hauptstraßen und in den Slums der Städte kein Mangel an ihnen, so dass sie für die Arbeiter und Handwerker jederzeit bequem zu Fuß zu erreichen waren. Sie dienten keineswegs nur dem Alkoholkonsum, sondern auch der Gesellschaft, der Meinungsbildung und politischen Organisation.“¹⁰⁹ Besonders geeignet waren die Pubs für gemeinsames Singen und musikalische Unterhaltung. Bereits in den 1840er Jahren hatte sich hier ein Variétéprogramm etabliert, das die späteren Music Halls übernehmen konnten.¹¹⁰

Schon in der Zeit vor 1850 gab es auf Londons Straßen- und Jahrmärkten, in Lustgärten und Pubs ein buntes Angebot musikalischer und

¹⁰⁶ Vgl. **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 136

¹⁰⁷ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 137

¹⁰⁸ **Koca**, Christoph, *Die Rezeption der Josephine Baker in Österreich unter dem Gesichtspunkt der Erinnerungskultur. Untersuchung der medialen Berichterstattung über Josephine Baker von 1928 bis 2006*, S. 27

¹⁰⁹ **Schneider**, Ulrich, *Die Londoner Music Hall und ihre Songs 1850 - 1920*, S. 15

¹¹⁰ Vgl. ebenda, S. 15f

theatralischer Unterhaltung. Aber erst um die Jahrhundertwende konnten Wirte es sich leisten, ein abendliches Unterhaltungsprogramm in einem eigens dafür errichteten Gebäude anzubieten.¹¹¹ „Mit diesem Schritt war die Verselbständigung der MH in einem zunehmend differenzierten und kommerzialisierten Unterhaltungsbetrieb eingeleitet.“¹¹²

„Der starke Anstieg des Angebots an musikalischer Unterhaltung geht aus der Tatsache hervor, dass zwischen 1843 und 1873 in England dreimal so viele Konzertsäle und MHs errichtet wurden wie Theater.“¹¹³

Ulrich Schneider stellt in seinem Buch *Die Londoner Music Hall und ihre Songs 1850 – 1920* fest, „dass der überwiegende Teil des MH-Publikums aus Arbeitern und Handwerkern bestand, dass aber auch andere Gruppen wie Angestellte und Medizinstudenten vertreten waren. Man darf annehmen, dass das Publikum trotz verbesserter Transportmittel vorwiegend aus der Nachbarschaft stammte und sich je nach deren Zusammensetzung unterschied.“¹¹⁴

Die MHs erwiesen sich auch als Magnet für viele Prostituierte Londons. Die Wirte, die um den guten Ruf ihrer MHs besorgt waren, hingen dies natürlich nicht an die große Glocke.¹¹⁵ „Das Fernbleiben eines Familienpublikums mag mit der stärkeren Präsenz von Prostituierten zusammenhängen, vielleicht aber auch nur damit, dass die Toleranzschwelle der Öffentlichkeit ihnen gegenüber in dieser Zeit niedriger geworden war. Die Reaktion auf die Enthüllungen der in den MHs blühenden Unmoral ließ jedenfalls nicht auf sich warten.“¹¹⁶

In der Architektur der MHs vermischten sich Stile der verschiedensten Länder und Epochen. Die Innenräume waren im flämischen, japanischen, maurischen und antiken Stil gehalten, während der Zuschauerraum mit indischen Säulenkapiteln und Halbreiefs dekoriert war. Dazu kamen die

¹¹¹ Vgl. **Schneider**, Ulrich, *Die Londoner Music Hall und ihre Songs 1850 - 1920*, S. 35

¹¹² **Schneider**, Ulrich, *Die Londoner Music Hall und ihre Songs 1850 - 1920*, S. 35

¹¹³ Zit. n.: **Schneider**, Ulrich, *Die Londoner Music Hall und ihre Songs 1850 - 1920*, S. 39

¹¹⁴ **Schneider**, Ulrich, *Die Londoner Music Hall und ihre Songs 1850 - 1920*, S. 43

¹¹⁵ Vgl. ebenda, S. 46

¹¹⁶ **Schneider**, Ulrich, *Die Londoner Music Hall und ihre Songs 1850 - 1920*, S. 46

modernen technischen Errungenschaften, zu denen auch die elektrische Beleuchtung gehörte.¹¹⁷

Zum einen schrumpfte das Publikum der MH zusammen, weil von den dreieinhalb Millionen Soldaten am Ende des Krieges ein großer Teil nicht wiederkam, zum anderen, weil die Revue und das Kino, die beiden Konkurrenten, immer mehr an Boden gewannen.¹¹⁸ „Mit der Revue und den gleichzeitig aufkommenden Tanzpalästen erfasste der amerikanische Einfluss, der auch schon vorher stark zu spüren war, England und das übrige Europa. Für das schnellere Tempo der Nachkriegszeit schien der Rhythmus von Ragtime und Charleston angemessener als die meist langsameren und gemütlicheren MH-Songs.“¹¹⁹

2.6.4. Vaudeville

Das Vaudeville (frz., voix de ville= Stimme der Stadt) war im 17. Jahrhundert zunächst ein volkstümlicher französischer Gesang mit tänzerischem Gestus.¹²⁰

„Daraus entwickelte sich eine Theaterform mit gesprochenen Texten und nach bestehenden Mustern ausgeführten musikalischen Improvisationen und wurde in dieser Form Vehikel für satirische und kritische Inhalte. [...] In der Zeit der französischen Revolution kam das Vaudeville aus der Mode und verschwand während der Zeit des Kaiserreichs. Im Wiederaufleben entstanden Vaudevilles als Parodien und Travestien, verbunden mit bekannten musikalischen Mustern. Diese Form wurde zum Vorbild des American Vaudeville, die sich im Gegensatz zu dem im 19. Jhdt. ausschließlich auf New York beschränkten, hochkulturellen Theaterbetrieb, in vereinfachter Form flächendeckend im Land verbreitete.“¹²¹

„Das amerikanische Vaudeville war eine lose Folge aller möglichen Nummern, ein bisschen Zirkus (Tierbändiger, Jongleure, Akrobaten und Zauberer) hatte dort ebenso seinen Platz wie meist wenig bekleidete

¹¹⁷ Vgl. **Schneider**, Ulrich, *Die Londoner Music Hall und ihre Songs 1850 - 1920*, S. 79

¹¹⁸ Vgl. **Schneider**, Ulrich, *Die Londoner Music Hall und ihre Songs 1850 - 1920*, S. 91

¹¹⁹ **Schneider**, Ulrich, *Die Londoner Music Hall und ihre Songs 1850 - 1920*, S. 92

¹²⁰ Vgl. **Siedhoff**, Thomas, *Handbuch des Musicals*, S. 687

¹²¹ **Siedhoff**, Thomas, *Handbuch des Musicals*, S. 687

Tänzerinnen und Sketche von solcher Ein- oder Zweideutigkeit, dass Frauen diesen Darbietungen fernblieben.“¹²²

„Es waren Grotesken, die geboten wurden, schrille Überzeichnungen, die auch vor Minderheiten nicht Halt machten – ein Konglomerat aus bösen Seitenhieben, respektlosen Verspottungen und einem Lachen unter Tränen, unterbrochen durch Songs und Tänze, die das Volk kannte und liebte, vor allem durch Ragtime und frühen Jazz.“¹²³

„Das Standardformat bestand aus zeitlich streng festgelegten Einheiten, zuerst dem Monolog eines Komikers, der das Publikum direkt ansprach, danach ein komischer Dialog oder komisches Duett, der/das häufig in Slapstick-Situationen mündete, sowie abschließend einen schlicht strukturierten melodramatischen Sketch für mehrere Personen. Dieses Genre verschwand gegen Ende der 1920er Jahre durch das Überangebot anderer Formen der Kurzweil.“¹²⁴

Das Vaudeville hatte viel mit der Revue gemeinsam, doch „der Unterschied lag vor allem in der Kurzlebigkeit des Vaudevilles, in dem fast jede Woche neue Nummern die alten ablösten, während eine Revue in unverändertem Zustand ein Jahr lang laufen sollte und eine sehr viel aufwendigere Ausstattung erhielt. Das Vaudeville war eine Mischung aus Gesang, Tanz, kurzen Dialogen, Musikeinlagen, Auftritten von Akrobaten und dressierten Tieren. Gelegentlich wurde auch der neue Film einbezogen: eine Wochenschau oder ein Einakter, wie sie damals gedreht wurden. Dass das Vaudeville sozusagen Geburtshelfer der ‚Flimmerkiste‘ war, die ihn später verdrängen sollte, war nur ein Paradox des Unterhaltungsgeschäfts.“¹²⁵

¹²² **Marx**, Henry, *Die Broadway Story*, S. 110

¹²³ **Sonderhoff**, Joachim/**Weck**, Peter, *Musical*, S. 37

¹²⁴ **Siedhoff**, Thomas, *Handbuch des Musicals*, S. 687

¹²⁵ **Marx**, Henry, *Die Broadway Story*, S. 49

2.6.5. Operette

Es gibt viele Definitionen der Operette. Einige nennen es einen verkitschten Stumpfsinn, manche sehen es als Form der Pornographie, andere als Gipfel der Biederkeit und die Nationalsozialisten stempelten es als „entartet“ ab.¹²⁶

„Die Folge: Die Mehrzahl der in den 1920er Jahren aktuellen (und erfolgreichen) Operettenproduktionen wurde nach 1933 von den Spielplänen verbannt, unzählige Operettendarsteller und –schreiber verschwanden in Konzentrationslager.“¹²⁷

In ihrer ursprünglichen Form war die Operette voller pornographischer Details. „Gerade diese ‚ungeheuerliche Frivolität‘ war und ist ein wesentliches Definitionsmerkmal dessen, was Operette als spezielle Spielart des modernen Musiktheaters von anderen Formen unterscheidet, wie beispielsweise von der Oper, in der Erotik zwar ebenfalls ein allgegenwärtiges Thema ist, aber niemals so freizügig und enthemmt ausgespielt wurde wie in der Operette und niemals so ins Grotesk-Freche übersteigert ist.“¹²⁸

„Für Operette galt schon früh: Mit Sex ließ sich das Publikum leichter ins Theater locken. An dieser Grundregel hat sich in kommerziellen Kunstformen wie Kino, Pop Art und Fotografie, Literatur und Mode bis heute wenig geändert.“¹²⁹

Ein typisches Gestaltungsmerkmal der Operette ist die Groteske. Hierbei wird die Realität ins Lächerliche gezogen. Die Groteske erlaubte auch eine äußerst freizügige Ausspielung von Erotik auf der Bühne. Unter normalen oder realistischen Umständen wäre das von der Zensur niemals in einem öffentlichen Theater in Paris erlaubt worden. Unter dem Deckmantel der Parodie war es jedoch möglich.¹³⁰

Es bildeten sich verschiedene Formen der Operette heraus, die immer durch drei Elemente gekennzeichnet waren: Groteske, Frivolität und

¹²⁶ Vgl. **Arnbom**, Marie-Theres/**Clarke**, Kevin, *Welt der Operette*, S. 12

¹²⁷ **Arnbom**, Marie-Theres/**Clarke**, Kevin, *Welt der Operette*, S. 12f

¹²⁸ **Clarke**, Kevin, *Die Geburt der Operette aus dem Geist der Pornographie*, S. 19f

¹²⁹ ebenda, S. 20

¹³⁰ Vgl. ebenda, S. 20

Sentimentalität. Diese Mixtur garantierte den phänomenalen Erfolg beim Pariser Publikum.¹³¹

In den zwanziger Jahren zeigte die Operette Anzeichen von krisenhafter Erstarrung und wurde von der Revue kurzfristig überrundet, die zur damaligen Zeit als der große Schrei galt.¹³²

Heute weigern sich Vertreter aus dem Bereich der klassischen Musik, die pornographischen Elemente zur Kenntnis zu nehmen. Sie werden ignoriert und damit auch der besondere Reiz der Operette. So kann die Gattung auch nicht als eigenständig wertvolle Kunstform gegenüber der Kunstform Oper neu belebt werden.¹³³ Die Operette wird heute von Theaterhistorikern und Musikwissenschaftlern weitgehend als „Kleine Oper“ wahrgenommen und mit der „Großen Oper“ verglichen. Dabei ist die Operette eine eigenständige Kunstform, die um 1848 in Paris entstanden ist.¹³⁴

„Übrigens führten die europäischen Operetten in Amerika nicht diese Bezeichnung, man sprach vielmehr von ‚Light oder Comic Opera‘. Diese Bezeichnung erhielten auch jene Operetten, die nun in Amerika geschrieben wurden, größtenteils von eingewanderten Komponisten [...].“¹³⁵

2.6.6. Musical

Ein Definitionsversuch im Buch von Joachim Sonderhoff und Peter Weck lautet folgendermaßen: „Das Musical ist eine in New York entstandene, in der Regel zweiaktige Form populären Musiktheaters, die Elemente des Dramas, der Operette, des Varietés und – in Ausnahmefällen – der Oper miteinander verbindet. Es basiert häufig auf literarischen Vorlagen und verwendet die Mittel des amerikanischen Pop-Songs, der Tanz- und Unterhaltungsmusik und des Jazz. Showszenen, Songs und Balletts sind

¹³¹ Vgl. **Clarke**, Kevin, *Die Geburt der Operette aus dem Geist der Pornographie*, S. 20f

¹³² Vgl. **Eberstaller**, Gerhard, *Ronacher. Ein Theater in seiner Zeit*, S. 99

¹³³ Vgl. **Clarke**, Kevin, *Die Geburt der Operette aus dem Geist der Pornographie*, S. 38

¹³⁴ Vgl. **Clarke**, Kevin, *Die Geburt der Operette aus dem Geist der Pornographie*, S. 20

¹³⁵ **Marx**, Henry, *Die Broadway Story*, S. 116

in die Handlung integriert.“¹³⁶ Das Musical hat sich aus älteren Theaterformen wie der Opera buffa, der Operette und dem Singspiel entwickelt und erlebte seine Blütezeit zwischen den 1930ern und den 1950er Jahren.¹³⁷

Diese Theatergattung konnte sich bis in die heutige Zeit halten. „Rund um den Times Square standen einst Amerikas große Revuebühnen. Aber schon seit über einem halben Jahrhundert dominieren Musicals das Unterhaltungsangebot für Theatergänger.“¹³⁸

Ein Musical bezieht Stellung zu aktuellen politischen und kulturellen Fragen, ist sozialkritisch, bildet alltägliche Realität ab, behandelt historische, phantastische und auch märchenhafte Stoffe. Die wichtigste Voraussetzung ist jedoch, dass es sich verkaufen lassen muss. Das gilt sowohl für Stoffe der Weltliteratur als auch für Kitsch und Sentimentalitäten.¹³⁹ „Das Geheimnis der Musicaldramaturgie liegt in der Erkenntnis, dass Zuschauer innerlich am Geschehen teilhaben wollen, dass sie sich mit Handlung und Rollen identifizieren.“¹⁴⁰

„Das Musical unserer Tage verdankt seine Qualität fast immer der engen Zusammenarbeit zwischen Komponist, Librettist und Texter, zu denen noch zur Vervollständigung des Teams Regisseur, Choreograph und Bühnenbildner stoßen. Es kann fast mit dogmatischer Sicherheit behauptet werden, dass nur da, wo diese ideale Zusammenarbeit erreicht wird, auch das Endergebnis den höchsten Anforderungen entspricht.“¹⁴¹

2.7. Die Musik der Revue

2.7.1. Blues

Für manche hat der Blues eine faszinierende Bedeutung, für andere ist er ein Symbol der Unterdrückung einer rassistischen Minderheit. Für einige

¹³⁶ Zit. n.: **Sonderhoff**, Joachim/**Weck**, Peter, *Musical*, S. 10

¹³⁷ Vgl. <http://www.musicals.com/musical-geschichte/>

¹³⁸ **Stauder**, Viktor, *32 Girls – 64 Beine. 2. Teil: Triumph der Frauen*, Min. 21:37

¹³⁹ Vgl. **Sonderhoff**, Joachim/**Weck**, Peter, *Musical*, S. 7

¹⁴⁰ **Sonderhoff**, Joachim/**Weck**, Peter, *Musical*, S. 19

¹⁴¹ **Marx**, Henry, *Die Broadway Story*, S. 118

Schwarze ist der Blues heute also Teil einer stolzen Tradition, während andere ihn als ein demütigendes Brandmal der Sklaverei sehen.¹⁴²

„Theoretisch war der Sklavenimport aus Afrika nach 1808 illegal, in der Praxis jedoch dauerte er noch bis zum Bürgerkrieg und wurde vermutlich selbst danach noch eine Weile im Verborgenen fortgesetzt.“¹⁴³

„In der glühenden Hitze der sommerlichen Sonne oder im feuchten Dunst der Sümpfe im Hinterland bedeutet jede Bewegung eine Kraftanstrengung, hier schufteten die Arbeitstrupps, die bis zu hundert Leute oder mehr zählten, im gleichen Rhythmus zum Takt eines Songs. Und wenn der weiße Plantagenboss die Klänge der Worksongs in sein Landhaus herüberschallen hörte, konnte er sicher sein, dass seine Sklaven voll bei der Arbeit waren.“¹⁴⁴ „Allerdings war der Blues selbst im Sklavenmilieu noch nicht existent, wenigstens nicht in einer Form, die sich mit Maßstäben identifizieren ließe, die ‚den Blues‘ als Musik mit einem ganz spezifischen Charakter hinstellen.“¹⁴⁵

„Einer der vielen Faktoren, die das Wesen des Blues bestimmten, war die Beliebtheit der Gitarre.“¹⁴⁶ „Schon bald ersetzten Gitarren die Fiedeln und immer öfter auch die Banjos – Banjos wurden von den Blues-Sängern so gut wie überhaupt nicht benutzt. Ihre kurzen, abgerissenen Klänge passten nicht in das Begleitkonzept des Blues-Sängers – sie brachten weder die langgezogenen Töne noch die warme, tiefe Resonanz eines Gitarrenrhythmus. Der Blues war wesentlich vom Gesang bestimmt und verlangte auch bei seinen Instrumenten nach stimmlichen Qualitäten, also nach Effekten, die durch die Flexibilität einer Gitarre schon eher ermöglicht wurden.“¹⁴⁷

„Gerade eines der typischsten Merkmale des Blues besteht darin, dass er so persönlich ist – Bluessänger singen fast immer von sich selbst [...]“¹⁴⁸

¹⁴² Vgl. **Oliver**, Paul, *Die Story des Blues*, S. 8

¹⁴³ **Oliver**, Paul, *Die Story des Blues*, S. 14

¹⁴⁴ ebenda, S. 17

¹⁴⁵ ebenda, S. 20

¹⁴⁶ ebenda, S. 45

¹⁴⁷ ebenda, S. 45f

¹⁴⁸ ebenda, S. 53

„Im Blues nun konnte der Sänger von sich selbst erzählen, wie der einsame Sänger draußen auf dem Felde, und dabei auch sein eigener Held sein. Er konnte durchaus ein bisschen angeben, gar eine Geschichte über sich selber erfinden und sich in eine völlig andere Situation hineinräumen, in fiktive, bessere Zustände, wo es keine Verantwortung und kein Elend mehr gab. Er konnte ebenso vom Unmut von gestern erzählen und ihn auf diese Weise in den Griff bekommen, sich davon befreien. Der Blues war auf diese Art ein spielerischer Gesang; ebenso eine Form des Songs – und auch, wie immer, ein Gemütszustand. Nie würde sich ein Bluessänger durch logisches Denken in eine andere Stimmung versetzen, sondern vielmehr dadurch, dass er sich regelrecht hineinsang.“¹⁴⁹

Mississippi, als Geburtsstätte des Blues, hat eine Menge von Bluessängern mit außergewöhnlichem Talent und Originalität hervorgebracht.¹⁵⁰

2.7.2. Ragtime

„Anfang des 20. Jahrhunderts ist es kein europäisches Land, das die völlige Neuorientierung auf dem Parkett auslöst: Diesmal sind es die amerikanischen Stadt-Molochs, aus denen völlig neue, aufpeitschende Rhythmen nach Europa dringen, die zum Tempo des industrialisierten und großstädtischen Lebens weit besser passen wollen als der mittlerweile leicht abgestandene Walzer- oder Polkatak. Der schwarze Ragtime mit seinen Synkopen, die das gleichmäßige ‚Eins-zwei-drei‘ des Walzers durchbrechen, löst beim weißen Publikum ebenso große Skepsis wie Begeisterung aus; niemand kann sich den mitreißenden Klängen entziehen.“¹⁵¹

„Ragtime, ein Vorläufer des Jazz und die erste von den Weißen akzeptierte Form afroamerikanischer Musik, steht in St. Louis um die

¹⁴⁹ **Oliver**, Paul, *Die Story des Blues*, S. 52

¹⁵⁰ Vgl. ebenda, S. 63

¹⁵¹ **Teibler**, Claudia, *Darf ich bitten*, S. 49

Jahrhundertwende in voller Blüte.“¹⁵² Er entwickelte sich aus der schwarzen Banjomusik und Elementen der weißen Polka Musik.¹⁵³

„Der Ragtime lässt sich in vier Begriffen zusammenfassen: Anspruch, Komposition, Verbreitung – und auch Sex. Anspruchsvoll waren die Mitglieder eines wachsenden schwarzen Mittelstands, dessen Produkt der Ragtime war. Sie spielten auf eigenen Klavieren und wollten eine neue klassische amerikanische Musik schaffen. Im Gegensatz zu Jazz und Blues, die auf Improvisation beruhen, wurde Ragtime komponiert.“¹⁵⁴

Während im Jazz hauptsächlich Klarinette, Kornett, Posaune, Trommel und Gitarre als Instrumente verwendet wurden, lebte der Ragtime anfangs vom stationären Piano, „das wegen seiner Sperrigkeit und seines Gewichts im frühen Jazz [...] keinen Platz gefunden hatte.“¹⁵⁵

Der Ragtime wurde vom populären amerikanischen Song und vom gewöhnlichen, noch unbeschwerteren Jazz verwertet, doch beide verdanken ihm eine rhythmische Qualität, die Synkopierung.¹⁵⁶

„Und natürlich trifft Musik den Nerv vor allem, wenn Sex im Spiel ist: In den Bordellen von New Orleans und anderen Städten im Süden blühte der Ragtime. Diese Mischung von hohem Anspruch und niedriger Herkunft – das prude Amerika war nicht sonderlich begeistert von einer Musik, zu der man ächzte und stöhnte – erklärt die Kurzlebigkeit dieser Musikrichtung.“¹⁵⁷

2.7.3. Jazz

„Jazz war nicht nur das Beste im schwarzen kulturellen Leben der zwanziger Jahre; Jazz war vielleicht überhaupt das Beste, was in der amerikanischen Kultur geschehen ist. Vom Standpunkt der meisten europäischen Kenner war er amerikanische Kultur. Wenn Europäer an

¹⁵² **Leppmann**, Wolfgang, *Die Roaring Twenties*, S. 210

¹⁵³ Vgl. **Koca**, Christoph, *Die Rezeption der Josephine Baker in Österreich unter dem Gesichtspunkt der Erinnerungskultur. Untersuchung der medialen Berichterstattung über Josephine Baker von 1928 bis 2006*, S. 23

¹⁵⁴ **Adams**, Simon, *Jazz*, S. 14

¹⁵⁵ **Leppmann**, Wolfgang, *Die Roaring Twenties*, S. 210

¹⁵⁶ Vgl. **Adams**, Simon, *Jazz*, S. 15

¹⁵⁷ **Adams**, Simon, *Jazz*, S. 14

Amerika dachten, dann dachten sie an schwarze Musiker, schwarze Sänger und schwarze Tänzer – und gewiss nicht an Hemingway, Fitzgerald und Gertrude Stein, die mitten unter ihnen lebten, ohne sie zu tangieren.“¹⁵⁸

„Am Anfang des Jazz stand in Wirklichkeit die Armut. Auch nach dem Ende des amerikanischen Bürgerkriegs (1865) blieben die befreiten Sklaven arm und waren weiterhin von den Landbesitzern abhängig. Die meisten Schwarzen konnten kaum lesen oder schreiben, zu ihrer Unterhaltung machten sie Musik.“¹⁵⁹ Christoph Koca schreibt in seiner Diplomarbeit *Die Rezeption der Josephine Baker in Österreich unter dem Gesichtspunkt der Erinnerungskultur. Untersuchung der medialen Berichterstattung über Josephine Baker von 1928 bis 2006*, dass die Sklaven auf den Plantagen gerade wegen ihrer unterschiedlichen afrikanischen Wurzeln eine einheitliche musikalische Sprache entwickelten, welche in den sogenannten „work songs“ ihren Ausdruck fand.¹⁶⁰ „Überall in den Südstaaten erklangen Arbeitslieder, die sie beim Baumwollpflücken und Eisenbahnbau sangen, [...]“.¹⁶¹

Viele Schwarze lernten europäische Musikinstrumente, um so die Gunst ihrer Besitzer zu erwerben. Dadurch kam es allmählich zu einer Verschmelzung afrikanischer und europäischer Musik.¹⁶²

„Der Jazz beruht nicht unmittelbar auf afrikanischer Folklore, ist vielmehr eine erst in mehrfacher Umschmelzung entstandene gegenseitige Durchdringung von Elementen der europäischen mit solchen der afrikanischen Musik. Die Volksmusik der nordamerikanischen Neger hat die Anregung zur Entstehung des Jazz gegeben.“¹⁶³

¹⁵⁸ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 119

¹⁵⁹ **Adams**, Simon, *Jazz*, S. 12

¹⁶⁰ Vgl. **Koca**, Christoph, *Die Rezeption der Josephine Baker in Österreich unter dem Gesichtspunkt der Erinnerungskultur. Untersuchung der medialen Berichterstattung über Josephine Baker von 1928 bis 2006*, S. 23

¹⁶¹ **Adams**, Simon, *Jazz*, S. 12

¹⁶² Vgl. **Koca**, Christoph, *Die Rezeption der Josephine Baker in Österreich unter dem Gesichtspunkt der Erinnerungskultur. Untersuchung der medialen Berichterstattung über Josephine Baker von 1928 bis 2006*, S. 23

¹⁶³ Zit. n.: **Hoffmann**, Bernd, *Aspekte zur Jazzreflexion in Deutschland*, S. 21

„Der Jazz ist eine moderne Tanzmusik, die teilweise symphonisch verfeinert wurde, [sie] soll nach einem in den Südstaaten Nordamerikas lebenden Negermusiker Charles (abgekürzt ‚Chas‘) benannt sein.“¹⁶⁴

Oft wird behauptet, New Orleans sei die Geburtsstadt des Jazz, was so nicht ganz richtig ist. Denn auch in anderen Städten wie Baltimore oder St. Louis konnte man bereits Jazz-Klänge vernehmen. Trotzdem spielte New Orleans eine bedeutende Rolle in der Entstehungsgeschichte, denn in Storyville, dem Rotlichtviertel der Stadt, wurde zur Unterhaltung der Gäste in den Bars und Bordellen vorwiegend Jazz gespielt.¹⁶⁵ Die Bars, Tanzdielen und Varietés waren die wichtigste Domäne des Jazz.¹⁶⁶

Um der Repression im eigenen Land zu entkommen und ein Leben frei von Diskriminierung zu führen, kamen in den 1920er Jahren viele afroamerikanische Musiker nach Europa. So wurde der Jazz nun auch in Europa populär.¹⁶⁷

Doch nicht überall in Europa wurde diese Musik mit offenen Armen empfangen.

Die Begeisterung für den Jazz war ebenso groß wie dessen Ablehnung. In Europa wurde er oft als grotesk und pervers bezeichnet.¹⁶⁸

„Als Tanzmusik konnte die afro-amerikanische Musik in Deutschland in diesem Zeitraum nicht als wertvoll und kultiviert anerkannt werden. Die ureigenste Verbindung von Körper und Tanz der schwarzen Kultur wird vor allem in Deutschland in den Augen der Kulturträger zum öffentlichen Ärgernis. Die Selbstverständlichkeit des körperlichen Gestus schwarzer Tänzer trifft in Europa auf ein Publikum, bei dem die Körperlichkeit in der Kultur tabuisiert wurde.“¹⁶⁹ „Es kommt noch hinzu, dass, nicht zuletzt durch den Krieg, durch die Berührung mit fremden Völkern, die strenge europäische Musik, die ja auch eine mehr geistige Anspannung verlangt,

¹⁶⁴ Zit. n.: **Hoffmann**, Bernd, *Aspekte zur Jazzreflexion in Deutschland*, S. 20

¹⁶⁵ Vgl. **Koca**, Christoph, *Die Rezeption der Josephine Baker in Österreich unter dem Gesichtspunkt der Erinnerungskultur. Untersuchung der medialen Berichterstattung über Josephine Baker von 1928 bis 2006*, S. 23

¹⁶⁶ Vgl. **Herm**, Gerhard, *Amerika erobert Europa*, S. 273

¹⁶⁷ Vgl. **Koca**, Christoph, *Die Rezeption der Josephine Baker in Österreich unter dem Gesichtspunkt der Erinnerungskultur. Untersuchung der medialen Berichterstattung über Josephine Baker von 1928 bis 2006*, S. 24

¹⁶⁸ Vgl. **Unsel**, Melanie, *Im Karussell der Gegensätze*, S. 154

¹⁶⁹ **Hoffmann**, Bernd, *Aspekte zur Jazzreflexion in Deutschland*, S. 33

abgelöst wird von einer Musik, die dem unmittelbaren Wallen des Blutes folgt, die, ebenso wie die Stimmungen des Menschen, nicht immer schön und glatt und rund ist, sondern auch widrig und eckig und grell sein kann – die Jazz-Musik, die im Café, im Cabaret, in der Diele, im Ballsaal, ja sogar schon im Bürgerhaus, den Ton angibt [...].¹⁷⁰

Unübersehbar sind gewisse Parallelen und gemeinsame Ursprünge von Jazz und allgemeiner Tanzleidenschaft der zwanziger Jahre sowie dem Ausdruckstanz. Es ging um die Suche nach der eigenen Mitte, nach einem Zentrum, das Vitalität und Energie spendete und somit als einziger subjektiver Anhaltspunkt in einer unsicheren Zeit dienen konnte. Entscheidend war das Hier und Jetzt, denn gegen die Unsicherheit des Morgen konnte nur die eigene Lebendigkeit und Ausdrucksstärke gesetzt werden.¹⁷¹

Als Instrumente wurden hauptsächlich Klarinette, Kornett, Posaune, Trommel, Gitarre und, nicht zuletzt das eigentliche Jazzinstrument, das aus der Militär- und Orchestermusik entlehene, Saxophon benutzt.¹⁷²

2.8. Der Tanz der Revue

2.8.1. Cancan

„Nach einem anstrengenden Arbeitstag will man zur Musik so richtig Dampf ablassen, Mühsal und Sorgen im Rausch der Bewegung vergessen. Da kommt ein neuer Tanz aus Deutschland gerade recht: Körperlich in einer noch engeren Haltung getanzt als der Walzer, fegt der Galopp in enormem Tempo durch die Säle und setzt schon durch die schiere Geschwindigkeit des Tanzens unkontrollierbare euphorische Schübe frei.“¹⁷³ Bei diesem abschließenden Galopp werden Schritte mit Fußtritten eingeführt, bei denen sich das Bein gefährlich hebt. Daraus

¹⁷⁰ **Günther**, Johannes, *Revue und Theater*, S. 254f

¹⁷¹ Vgl. **Lichtschlag**, Margit, *Josephine Baker und Mary Wigman*, S. 116

¹⁷² Vgl. **Leppmann**, Wolfgang, *Die Roaring Twenties*, S. 210

¹⁷³ **Teibler**, Claudia, *Darf ich bitten*, S. 73

entwickelte sich nach und nach die sogenannte „Quadrille naturaliste“, ein wilder, ungezügelter Tanz.¹⁷⁴

„Im schnellen letzten Teil dieser Quadrille improvisierten die Damen ein Solo, die Herren traten in den Hintergrund. Und weil sich unter die Tänzerinnen immer mehr Halbweltdamen mischen [...], wurden die Bewegungen noch provokanter, die Röcke flogen immer höher.“¹⁷⁵ „Der Tanz wird immer mehr zur Show, zur Gelegenheit für leichte Mädchen, sich durch gezielte Provokation und besonders aufreizendes Gebaren die Gunst des Publikums zu sichern und potenzielle vermögende Liebhaber auf sich aufmerksam zu machen.“¹⁷⁶ So entwickelte sich in Frankreich um 1830 der Cancan, eine französische Abart des Galopps.¹⁷⁷ „Dieser Tanz gelangte nach 1844 in die Pariser Music Halls und entwickelte dort ein immer freizügigeres Raffinement. Die Revue-Tänzerinnen warfen ihre Beine hoch in die Luft und zeigten dabei ihre Rüschenunterwäsche.“¹⁷⁸ „Ein Tanz, der zeitweise sogar verboten war, weil er mit Spagatsprüngen und Beinwürfen das männliche Publikum nach Ansicht der Hüter der Moral zu manchen verbotenen Blicken verleitet.“¹⁷⁹

Nach der Eröffnung des weltberühmten Moulin Rouge 1889 erobert der Cancan dessen Bühne und was dort geboten wurde, durfte sich, auch nicht in modifizierter Form, in besseren Kreisen wiederfinden.¹⁸⁰ Wer heute Cancan hört, denkt automatisch an Frauen, die ihre Beine hochwerfen, an Spagat und emporgestreckte Hinterteile.¹⁸¹

2.8.2. Tango

Der Tango stammte aus den wenig angesehenen Vorstädten und Slums von Buenos Aires und als er 1907 die Reise nach Paris antrat, war er noch

¹⁷⁴ Vgl. **Teibler**, Claudia, *Darf ich bitten*, S. 73

¹⁷⁵ **Teibler**, Claudia, *Darf ich bitten*, S. 73

¹⁷⁶ ebenda, S. 74

¹⁷⁷ Vgl. http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_G/Galopp.xml

¹⁷⁸ <http://www.kms16.at/Tanzen/1900.htm>

¹⁷⁹ **Stauder**, Viktor, *32 Girls – 64 Beine. 1. Teil: Revuegeschichten und Geschichte*, Min. 05:25

¹⁸⁰ Vgl. **Teibler**, Claudia, *Darf ich bitten*, S. 74

¹⁸¹ Vgl. **Teibler**, Claudia, *Darf ich bitten*, S. 75

keine dreißig Jahre alt.¹⁸² Er entstand in den Bordellen der Vorstädte und ist untrennbar mit dem Leben der städtischen Nächte verbunden. Argentinische Tänzer und Musiker, die ihr Glück in Frankreich versuchen wollten, brachten den Tanz in die Pariser High-Society, wo er ein regelrechtes Tango-Fieber auslöste.¹⁸³

In der französischen Hauptstadt hungerte man nach neuen Rhythmen, die den Mief aus den Ballsälen fegten. Die neuen Ragtime-Tänze wurden von vielen als zu hektisch empfunden. Der Tango hingegen erfüllte alle Sehnsüchte nach Modernität, einem neuen Tanzgefühl und einem Tick Verruchtheit.¹⁸⁴ Bei keinem Tanz zuvor hatte man so viel vom Körper des Partners gespürt und kein Tanz hatte bislang das Geschlecht der Tänzer so explizit herausgestellt, derart die Männlichkeit wie die Weiblichkeit betont.¹⁸⁵ „1913 schließlich war das Tangofieber in der französischen Hauptstadt entfesselt: Die schicken Salons waren ebenso verrückt nach dem neuen Tanz wie die Kleinbürger; Tanzlokale schossen wie Pilze aus dem Boden und öffneten nicht nur in den Abendstunden, sondern bereits nachmittags zum ‚Tango-Tee‘.“¹⁸⁶

Der Tango erreichte innerhalb kürzester Zeit London, Berlin und Sankt Petersburg und Anfang 1914 auch New York. In Buenos Aires war man amüsiert und irritiert zugleich, als man mitbekam, was die Pariser aus diesem eigentlich geschmeidigen Tanz gemacht hatten:¹⁸⁷ „Die Schritte waren vereinfacht, aber auch stilisiert worden; aus den gelegentlichen Brüchen im Bewegungsfluss des argentinischen Tango war eine Fülle ruckartiger Richtungswechsel geworden, und die Tanzenden gebärdeten sich nicht selbstbewusst, sondern mit an Arroganz grenzendem Stolz.“¹⁸⁸

¹⁸² Vgl. **Teibler**, Claudia, *Darf ich bitten*, S. 77

¹⁸³ Vgl. **Sartori**, Ralf/**Steidl**, Petra, *Tango. Die einende Kraft des tanzenden Eros*, S. 22

¹⁸⁴ Vgl. **Teibler**, Claudia, *Darf ich bitten*, S. 78

¹⁸⁵ Vgl. **Teibler**, Claudia, *Darf ich bitten*, S. 78

¹⁸⁶ **Teibler**, Claudia, *Darf ich bitten*, S. 78

¹⁸⁷ Vgl. ebenda, S. 80

¹⁸⁸ **Teibler**, Claudia, *Darf ich bitten*, S. 80

2.8.3. Charleston

Charleston (benannt nach der gleichnamigen Hafenstadt in South Carolina) ist ein Modetanz der zweiten Hälfte der 1920er Jahre und geht auf den Volkstanz der Farbigen zurück.¹⁸⁹

„Im Charleston wird die Bewegung selbst zum Ausdruck gebracht; nichts anderes als die Freude an der eigenen Bewegung, die Beherrschung komplizierter Figuren und das Aufgehen in der Musik stehen hier im Vordergrund.“¹⁹⁰

Claudia Teibler bezeichnet in ihrem Buch *Darf ich bitten. Von rauschenden Bällen, heißen Rhythmen und nimmermüden Füßen* den Auftritt der damals 19-jährigen Josephine Baker in der Revue *Nègre* 1925 als eine Sensation für „tout Paris“ und nennt ihn die Geburtsstunde des Charleston.¹⁹¹

Der Tanz wurde in einer leichten Hockstellung ausgeführt und Arme und Beine wurde gleichzeitig akrobatisch bewegt. Das erforderte ein Tanzkleid, das die Beine in ihrer Bewegungsfreiheit nicht einschränkte. Das sogenannte Hänge- oder auch Charlestonkleid war untailliert und ging nur bis zum Knie. Durch die fehlende Betonung der weiblichen Kurven wirkte es zugleich androgyn und sexy. Die Beine, die besonders im Blickpunkt standen, wurden in Strümpfe aus Kunstseide gesteckt. Josephine Baker jedoch war die einzige Tänzerin ihrer Zeit, die den Charleston mit bloßen Beinen tanzte, was ihrer Erscheinung noch zusätzlichen Reiz verlieh.¹⁹²

Sie beherrschte die schwierigsten Schritte, doch bei ihr wirkten sie mühelos. Während die Europäer ihre Gesichter vor Anstrengung verzerrten, wenn sie den Charleston erlernten, konnte die Baker sich dagegen völlig dem Tanz hingeben. Der Tanz handelte vom „Sichgehenlassen“. Er bedeutete Freiheit, Unabhängigkeit und das

¹⁸⁹ Vgl. **Siedhoff**, Thomas, *Handbuch des Musicals*, S. 678

¹⁹⁰ **Lichtschlag**, Margit, *Josephine Baker und Mary Wigman*, S. 109

¹⁹¹ Vgl. **Teibler**, Claudia, *Darf ich bitten*, S. 59

¹⁹² Vgl. **Lichtschlag**, Margit, *Josephine Baker und Mary Wigman*, S. 108

Abwerfen von alten Beschränkungen. So war der Charleston der angemessene Tanz für die zwanziger Jahre.¹⁹³

„Bei einem Charleston-Schritt, dem sogenannten ‚Fächer‘, werden die Knie angewinkelt, die Hände darauf gelegt, die Beine geöffnet und geschlossen, wobei die Hände ständig von einem Knie zum anderen wechseln. Die Baker konnte den Fächer so weit öffnen, dass ihre Beine dabei endlos lang wirkten.“¹⁹⁴

Während der Black Bottom aufgrund seiner starken afro-amerikanischen Pelvisbewegungen von weißen Tanzlehrern abgelehnt wurde und schnell wieder aus den weißen Ballsälen verschwand, wurde der Charleston als weißer Gesellschaftstanz anerkannt. Jedoch wurde auch er zunächst von den Dance Masters of America, der amerikanischen Tanzlehrervereinigung, verdammt. Ab 1928 wurde er aber so verfeinert und gezähmt, dass er in den Ballsälen der Weißen bestehen blieb.¹⁹⁵

„Jeder tanzt für sich allein, muss sich nicht mehr synchron den Bewegungen des Partners anpassen, kann für sich Schritte improvisieren. Der ‚Skandal‘, aber auch die Euphorie ist da: Die ‚verrückten Charlestonjahre‘ zwischen 1925 und 1928 gelten als Inbegriff dessen, was wir heute mit den ‚Roaring Twenties‘ assoziieren. Die Rhythmen der Musik, die Bewegungen der Tänzer werden immer wilder, der ganze Körper tanzt: Arme, Schultern, Hüften.“¹⁹⁶

Charleston blieb, mit dem typischen Drehen der Fußballen und dem Schleudern der Unterschenkel, bis heute ein Symbol ausgelassener Tanzlust. Musikalisch ist er eine Mischung aus Ragtime und schnellem Foxtrott. 1927 ebte die ausgelöste Welle zugunsten von Black Bottom und Big Apple jedoch wieder ab.¹⁹⁷

¹⁹³ Vgl. **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 46

¹⁹⁴ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 47

¹⁹⁵ Vgl. **Hoffmann**, Bernd, *Aspekte zur Jazzreflexion in Deutschland*, S. 86-87

¹⁹⁶ **Teibler**, Claudia, *Darf ich bitten*, S. 58

¹⁹⁷ Vgl. **Siedhoff**, Thomas, *Handbuch des Musicals*, S. 687

2.8.4. Shimmy

„Dieser Ende des 19. Jahrhunderts entstandene Gesellschaftstanz afroamerikanischer Herkunft wurde nach 1918 auch in Europa populär. Das Schütteln der Schultern, das Bewegen und Betonen des ganzen Körpers, die ungebeugten Knie, das Aufsetzen des ganzen Fußes bei geschlossenen Fußspitzen mit nach außen gerichteten Fersen auf engstem Raum lassen afrikanischen Ursprung erkennen.“¹⁹⁸

Zunächst wurde der Tanz abgelehnt, in New York sogar verboten. Nachdem französische Tanzlehrer Schritte erfanden, die ein wenig gemäßigter waren, eroberte diese Variante ganz Europa und der bisherige Jazz Dance wurde durch den neuen Shimmy abgelöst.¹⁹⁹ „Musikalisch stammt der Shimmy vom Ragtime und Cakewalk ab, verwandt ist er mit dem Foxtrot(t), seine Musik ist wie bei seinen Vorgängern im 4/4- oder 2/4-Takt gehalten.“²⁰⁰

2.9. Niedergang der Revue

Mit dem Aufkommen der Weltwirtschaftskrise 1929 begann der Untergang der Ausstattungsrevue. „Das Genre war kein Garant mehr für volle Häuser, es hatte sich überlebt. Die Produktionen wurden immer kostspieliger und einfallsloser, die Not der Menschen machte die Glitzerwelt der Revue anachronistisch.“²⁰¹

„Kurzfristig Rettung fand die Revue im Tonfilm. Stars und Starlets der Revuetheater in London, New York, Paris und Berlin wechselten von der Bühne ins Filmstudio. Anders als viele Stars der Stummfilmzeit konnten sie nicht nur schauspielern und tanzen, sondern hatten auch eine Sprech- und Gesangsausbildung vorzuweisen.“²⁰²

„Der Film [...] setzte der Revue ein jähes Ende, die Ausläufer der 30er und 40er Jahre waren pure Nostalgie, einige wenige ehrwürdige Institutionen

¹⁹⁸ **Siedhoff**, Thomas, *Handbuch des Musicals*, S. 680

¹⁹⁹ Vgl. ebenda, S. 680

²⁰⁰ **Siedhoff**, Thomas, *Handbuch des Musicals*, S. 680

²⁰¹ ebenda, S. 490

²⁰² **Klösch**, Christian, *Unterhaltung im Übermaß. Die große Zeit der Revue*, S. 202

in Paris und Berlin existieren noch, in den Sporthallen der Welt überlebte einzig die Eisrevue bis in unsere Zeit.“²⁰³

„Äußerlich kann im Vordringen der neuen technisierten Unterhaltungsmedien Rundfunk und Film ein Grund für das frühzeitige Ende der Bühnenrevue gesehen werden.“²⁰⁴

„Die Revue starb einen natürlichen Tod. Andere Unterhaltungsformen waren im Vormarsch und die Leute verloren das Interesse an der Revue. Ganz einfach: Man wollte nicht mehr die immer gleichen Auftritte und die immer gleichen Künstler sehen. Und mit dem Aufkommen des Films offenbarte sich eine ganz neue Welt.“²⁰⁵

3. Gesellschaftspolitische Situation in den 1920er Jahren

3.1. Amerika als Vorbild

„Amerika stand als Sinnbild für alles, was strahlend ‚modern‘ und verheißungsvoll für die Zukunft der Menschheit schien. Dort lebten die Menschen mit einer ungehemmten Leichtigkeit und Freiheit, die junge Leute überall auf der Welt nachahmen wollten.“²⁰⁶ Nicht zuletzt durch seine Freizeitindustrie ist Amerika zum Inbegriff von Neuheit, Entdeckungsfreude, Größe und Geschwindigkeit geworden und wurde in Europa zum Vorbild der Moderne.²⁰⁷ Die gesamte Gesellschaft war nach dem Ersten Weltkrieg auf der Suche nach Orientierung. Die Aristokratie war abgetreten, alte Ideale waren nicht mehr zeitgemäß. Das leichte, rasante, glitzernde Leben, wie man es in Amerika vermutete, fungierte in Europa als neues Leitbild. Alles, was von dort kam, wurde begeistert aufgenommen, besonders Musik- und Tanzstile.²⁰⁸ Obwohl viele der alten Tabus verschwunden waren und neue Ideen entstanden, waren die

²⁰³ **Siedhoff**, Thomas, *Handbuch des Musicals*, S. 490

²⁰⁴ **Kothes**, Franz-Peter, *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900 – 1938*, S. 105

²⁰⁵ **Stauder**, Viktor, *32 Girls – 64 Beine. 1. Teil: Revuegeschichten und Geschichte*, Min. 35:56

²⁰⁶ **Cochrane**, James, *Lebensalltag in den 20er und 30er Jahren*, S. 10

²⁰⁷ Vgl. **Veigl**, Hans, *Die wilden 20er Jahre*, S. 108

²⁰⁸ Vgl. **Teibler**, Claudia, *Darf ich bitten*, S. 54

Verteidiger der alten Werte nicht abgetreten. Tradition und Moderne prallten aufeinander und gestalteten das Leben vielfältiger. Die Frauenmode veränderte sich, das Tanzfieber nahm zu, die Popularität des Sports, des Films und anderer Seiten der Massenkultur stand mehr denn je im Fokus.²⁰⁹

„Die Gesellschaft ist in einer zappelnden, zuckenden, irritierenden Bewegung, der Jazz spielt sie, die Revue mischt alte und neue Formen durcheinander, aber auch ihre letzte Apotheose ist nur die Multiplikation nackter Körper, das Aufregende, Aufpeitschende entfesselter Musik. Die Zeit ist aus den Fugen und mit ihr der Tanz.“²¹⁰ „Das Grauen des Ersten Weltkriegs ist vergessen oder verdrängt. In den Metropolen lebt man intensiv.“²¹¹

3.2. Körperkult und Nacktkultur

„Die Entdeckung des Körpers und der sportlichen Bewegung war ein allgemeines Phänomen des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts und hatte vielerlei Wurzeln. Als Massenbewegung stand der Sport unmittelbar in Zusammenhang mit veränderten gesellschaftlichen Bedingungen.“²¹²

Margit Lichtschlag schreibt in ihrem Buch *Josephine Baker und Mary Wigman. Tanz zwischen Erotik und Ekstase*, dass die Natur und die Natürlichkeit ein wichtiges Thema wurden und dass das Echte und das Unverstellte des Körpers wiederentdeckt werden wollte.²¹³ Dem gegenüber stellt sich die These von Susanne Breuss, die in ihrem Buch *Inszenierungen des modernen Körpers. Mode, Konsum und Geschlecht um 1930* schreibt, dass gutes und gepflegtes Aussehen zu einer allgemeingültigen Norm wurde, an der sich Arm und Reich, Jung und Alt, Frau und Mann orientieren mussten. Weiters schreibt sie, dass der Körper, im Zuge der allgemeinen Rationalisierungsbestrebungen, vermehrt zu

²⁰⁹ Vgl. **Veigl**, Hans, *Die wilden 20er Jahre*, S. 47

²¹⁰ Zit. n.: **Veigl**, Hans, *Die wilden 20er Jahre*, S. 71

²¹¹ **Stauder**, Viktor, *32 Girls – 64 Beine. 1. Teil: Revuegeschichten und Geschichte*, Min. 20:18

²¹² **Lichtschlag**, Margit, *Josephine Baker und Mary Wigman*, S. 107

²¹³ Vgl. ebenda, S. 107

einem Instrument von Produktivität, Effizienz und Nützlichkeit geriet. Somit verlor die körperliche Erscheinung den Nimbus des Naturgegebenen und wurde stattdessen als etwas Machbares, als Arbeitsprogramm und Leistungsnachweis verstanden.²¹⁴

In den Revuen waren aufwändige Kostüme ein wichtiges Gestaltungsmittel.

Der Körper bekam in Verbindung mit prachtvollen Kostümen eine besondere Erscheinung und erreichte somit auch die Qualität eines Ausstellungsstückes.²¹⁵

„Der Körper selbst erhielt durch die Verbindung mit teuren Waren und Materialien eine eigene Aura des Kostbaren. Die Ausstrahlung des Körpers als Dekorationsträger war in diesem Sinne dem Warenwert verbunden; die Kostbarkeit der Kleidung unterstützte die Wertigkeit des Körpers. Eine begehrenswerte Ware suggerierte einen begehrenswerten Körper, einen Luxuskörper.“²¹⁶

„Eine gewisse Zweideutigkeit, ein Beschwören des ‚Verruchten‘, gehörte immer auch zur Attraktivität der Körperdarstellung. Ein Spiel mit Schamgrenzen und sich zierender Unschuld war Teil der phantasiestimulierenden Revue-Sinnlichkeit, ebenso wie die Möglichkeit der Körperenthüllung. Ein ‚Striptease‘ fand auf der Bühne zwar nicht statt, es gab allerdings zahlreiche Nacktdarstellungen, und das Spiel der Vorstellung von Be- und Entkleidung war für den (männlichen) Zuschauer eine wesentliche Stimulanz und wurde im Begleitheft entsprechend deutlich illustriert.“²¹⁷

Auf der Bühne wurde „Nacktheit“ immer nur angedeutet, mit ihr gespielt.

„Der weibliche Körper stand so im Spannungsverhältnis aus Animation und Entrückung, war Begehren erzeugend und distanzierend zugleich, war kostbares Kunstprodukt und Wunschprojektionsfläche.“²¹⁸

„Es sollte sich von selbst verstehen, dass die Schau niemals zu ‚Modenschau‘ oder ‚Fleischschau‘ ausarten sollte, um weitere Gefahren

²¹⁴ Vgl. **Breuss**, Susanne, *Inszenierungen des modernen Körpers*, S. 172

²¹⁵ Vgl. **Lehne**, Jost, *Massenware Körper*, S. 268

²¹⁶ **Lehne**, Jost, *Massenware Körper*, S. 269

²¹⁷ ebenda, S. 270

²¹⁸ ebenda, S. 271

der Revue zu berühren. Dass der Körper zum wesentlichsten Ausdrucksmittel der Revue zählt, wurde bereits festgestellt.“²¹⁹

Die erste, die nackt auf Europas Bühnen tanzte, war Isadora Duncan. Zunächst entblößte sie nur ihre Füße, später fielen auch die oberen Schleier, was damals für ziemliche Entrüstung sorgte. Erst Mitte der zwanziger Jahre, in denen die moderne Revue zahlreiche nackte Tänzerinnen vorführte, legte sich diese Empörung.²²⁰

Nacktheit wurde zum Markenzeichen der großen Ausstattungsrevuen. Man muss davon ausgehen, „dass die nackten Tänzerinnen in der Revue ein weiteres verkaufsförderndes Ausstattungselement waren, die entblößten makellosen Körper standen für Luxus, Dekadenz und Lebensfreude der Revue.“²²¹

3.3. Die Neue Frau und ihre Mode

Während die Varietétänzerin das sinnlich-erotische Element auf der Bühne bis zum Ersten Weltkrieg verkörperte, begann nach dem Ersten Weltkrieg das Ideal der sportiven Frau von den USA ausgehend ganz Europa zu erobern.²²² „Moraltabus blieben ebenso auf der Strecke wie ehemalige Heimchenromantik, ein Vorgang, als dessen äußere Begleiterscheinungen Moden wie Charleston-Kleid und Bubikopf-Frisur anzusehen sind.“²²³

„Die Erscheinung junger Frauen mit Bubikopf, die Angestelltenkultur und die Girlkultur waren generelle Merkmale der zwanziger Jahre, in denen sich die Vorstellung einer unbeschwerten und selbstständigen Lebensweise modisch auswirkte und sich ein neues Verhältnis von Weiblichkeit abzeichnete.“²²⁴

„Knabenhafte oder androgyne sowie durch Sport geformte Körper, kurz geschnittenes Haar, lose hängende und die Beine freilegende kurze

²¹⁹ **Lücke**, Theodor, *Gedanken der Revue*, S. 222

²²⁰ Vgl. **Veigl**, Hans, *Die wilden 20er Jahre*, S. 72

²²¹ **Traub**, Ulrike, *Theater der Nacktheit*, S. 155

²²² Vgl. **Kothés**, Franz-Peter, *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900 – 1938*, S. 66

²²³ **Kothés**, Franz-Peter, *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900 – 1938*, S. 66

²²⁴ **Lehne**, Jost, *Massenware Körper*, S. 273

Kleider, ‚männliche‘ Krawatten, Smokingjacken und Hosen, funktionale und bequeme Schnitte, der selbstbewusste Gebrauch der ehemals ‚unmoralischen‘ Schminke oder Zigarette: Solche Phänomene erschienen vielen als skandalös, weil sie die bis dahin gültigen Vorstellungen von Weiblichkeit teils radikal in Frage stellten.“²²⁵

Die Damenmode in den 20er Jahren orientierte sich immer mehr an der Mode der Männer. Zehn Jahre früher trugen die Damen noch „weite lange Röcke, einen Busen und Riesenhüte.“²²⁶

Frauen, die frühmorgens ins Büro mussten, hatten wenig Zeit, das Haar aufzustecken. Das war unter anderem auch ein Grund, weshalb der Trend zu kurz geschnittenem Haar überging. So wurde der Bubikopf populär, der meist im enganliegenden, geölten Herrenschnitt à la Josephine Baker getragen wurde.²²⁷

In den Zwanzigerjahren wurde der Bubikopf zum signifikantesten Merkmal und Symbol der neuen Frau. Er stand sowohl für Emanzipation, Selbstbestimmung und Fortschrittlichkeit, als auch für Modernität und Jugendlichkeit und erregte die Geschlechterordnung und die politische Ordnung gleichermaßen.²²⁸

Die jungen Damen der zwanziger Jahre trugen kurze, oft ärmellose Kleider, rasierten sich die Achselhöhlen und schlitzten ihre Röcke manchmal in Schenkelhöhe auf. Solch einen Skandal vermochte erst der Minirock in den sechziger Jahren wieder auszulösen und nur die Dessous bzw. deren Verringerung auf ein absolutes Minimum empfand man zur damaligen Zeit als noch schockierender. Im Bestreben, einer knabenhaft schlanken Figur möglichst nahe zu kommen, wurde der BH nicht als Stütze, sondern zum Abflachen der Brüste gebraucht.²²⁹

„Auch wegen der Rationierung von Butter und Zucker während des Krieges und der wachsenden Beliebtheit des Schwimmens und anderer

²²⁵ **Breuss**, Susanne, *Inszenierungen des modernen Körpers*, S. 169

²²⁶ Zit. n.: **Veigl**, Hans, *Die wilden 20er Jahre*, S. 76

²²⁷ Vgl. **Leppmann**, Wolfgang, *Die Roaring Twenties*, S. 171

²²⁸ Vgl. **Breuss**, Susanne, *Inszenierungen des modernen Körpers*, S. 170

²²⁹ Vgl. **Leppmann**, Wolfgang, *Die Roaring Twenties*, S. 170

Sportarten wie Hockey und Tennis waren die Frauen schlanker geworden.²³⁰

„Die bunten, offenherzigen Tanzkleider der Zwanzigerjahre vermochten ohne weiteres Zutun, potenzielle Tanzpartner auf sich aufmerksam zu machen. Ihr neuartiger Schnitt erlaubte eine bis dato nicht gekannte Bewegungsfreiheit – und damit auch eine nie vorher da gewesene körperliche Nähe während des Tanzens.“²³¹

Der Trend der Charlestonkleider wurde von den Frauen begeistert aufgenommen.

„Sie können nun auf der Tanzfläche die Rolle spielen, die sie sich vom Leben erträumen: mondän, selbstbewusst, verführerisch, verrucht und vor allen Dingen nicht mehr der Führung des Partners unterworfen, sondern selbstbestimmt! Die Mode hilft ihnen, sich so zu inszenieren: Sie ist sportlich, unkompliziert, sackartig – Korsetts zu tragen wäre für diesen Schlag Frauen indiskutabel. Die geschlechtsbetonte Zone wandert von oben nach unten: Statt des Busens werden nun die Beine akzentuiert – und die werden beim Charleston besonders vorteilhaft und für den Partner gut sichtbar ins Blickfeld gerückt.“²³²

Nach Jens Flemming ist die Kleidung der neuen Frau ein Indiz für die Befreiung ihres Körpers. Sie verumumt nichts mehr, sondern zeigt was sie hat, ohne dabei unsittlich zu wirken.²³³ „Der Typus der ‚Dame‘ werde ebenso verschwinden wie der der ‚Hausfrau‘, jener Typus ‚des immer wieder Kinder säugenden Haustiers, des plättenden, fegenden, kochenden, bürstenden, flickenden und sorgenden Domestiken ihres Hausgebieters und ihrer Kinder‘.“²³⁴ Die Frau tritt heraus aus ihrer Passivität und trifft eigene Entscheidungen. „[...] sie wird nicht mehr die Dienerin, die Sklavin, sondern die Herrin ihres eigenen Eros sein wollen.“²³⁵ Mit anderen Worten: Sie lässt sich nicht mehr auf das Geschlecht reduzieren, denn ihr Verlangen nach Freiheit ist eine Reaktion

²³⁰ **Cochrane**, James, *Lebensalltag in den 20er und 30er Jahren*, S. 16

²³¹ **Teibler**, Claudia, *Darf ich bitten*, S. 108

²³² ebenda, S. 58

²³³ Vgl. **Flemming**, Jens, „*Neue Frau*“? *Bilder, Projektionen, Realitäten*, S. 58

²³⁴ Zit. n.: **Flemming**, Jens, „*Neue Frau*“? *Bilder, Projektionen, Realitäten*, S. 58

²³⁵ **Flemming**, Jens, „*Neue Frau*“? *Bilder, Projektionen, Realitäten*, S. 59

auf ihr altes Dasein als Ehefrau, Hausfrau und Mutter.²³⁶ Der sozialistischen Frauenbewegung geht es „um eine neue Auffassung von der Ehe und deren gesetzliche Absicherung. Mann und Frau sollen gleichberechtigte Partner werden, sollen gemeinsam ihre Angelegenheiten regeln und nicht zuletzt sollen sich beide an der Erziehung der Kinder beteiligen.“²³⁷

„Die ‚neue Frau‘, das ist die Frau mit Bubikopf, die ihre Röcke kürzt, sich schminkt und Körperlichkeit betont, mit den Attributen der Mode spielt; die ‚neue Frau‘, das ist die Frau, die in die Domänen der Männer einbricht, die Cafés, Tanzsäle und Amüsierlokale bevölkert, Zigaretten raucht, sich sportlich betätigt, ihre sexuellen Bedürfnisse nicht mehr versteckt, sondern lebt, die für sich die gleichen Rechte wie die Männer reklamiert, [...]“²³⁸

„Die Neue Frau, die Ikone der Moderne, die die Straßen und Arbeitsstätten [...] bevölkerte, die in Filmen, in der Werbung und in der Kunst in Erscheinung trat, deren Bild beunruhigte und gleichzeitig zelebriert wurde, war modern in ihrem Aussehen und in ihrer neu gewonnenen Bewegungsfreiheit.“²³⁹

3.3.1. Der „Flapper“

Im englischen Sprachraum wurden die unabhängigeren Frauen der 20er Jahre als „Flapper“ bezeichnet. Dieser Frauentyp gehörte bis Mitte der 20er Jahre zum gewohnten Bild der Großstädte. Neben ihrer knabenhaft schlaksigen Figur und der leichten Kleidung, war das Benehmen dieser jungen Frauen auffallend frech und nicht mehr so unterwürfig, was die konservativen Elemente in der Gesellschaft und die Kirche als schockierend empfand.²⁴⁰

²³⁶ Vgl. **Flemming**, Jens, „Neue Frau“? *Bilder, Projektionen, Realitäten*, S. 61

²³⁷ **Flemming**, Jens, „Neue Frau“? *Bilder, Projektionen, Realitäten*, S. 63

²³⁸ ebenda, S. 62

²³⁹ **Kosta**, Barbara, *Die Kunst des Rauchens*, S. 143

²⁴⁰ Vgl. **Cochrane**, James, *Lebensalltag in den 20er und 30er Jahren*, S. 15-16

„Der Begriff des Flappers soll von jungen Vögeln stammen, die mit ihren noch unfertigen Flügeln schlagen.“²⁴¹ „An dieser Etymologie wird schon deutlich, dass es sich um sehr junge Frauen handelt, die mit einer Mischung aus Kindlichkeit und Ausschweifung gegen gesellschaftliche Regeln verstoßen.“²⁴²

Der Flapper definiert sich hauptsächlich durch sein Äußeres und den vergnügungsorientierten Lebensstil. Auf das Äußere bezogen werden keine oder kleine Hüte, korsettlose Kleider und kürzere Röcke bevorzugt.²⁴³

„Die Bewegungsfreiheit, welche die Kleidung gewährt, steht für andere Freiheiten, die sich die jungen Frauen herausnehmen: Sich in der Stadt und in öffentlichen Lokalen aufhalten, Trinken, Rauchen und Sex.“²⁴⁴

„Beflügelt wurde der ausgelassene Geist der Zeit durch das neue Selbstverständnis der in den Großstädten lebenden jungen Frauen, die sich zeitweise aus den patriarchalisch-familiären Banden lösten. Liebe und Treue traten als Werte gegenüber Vergnügen, Abwechslung und Flirt ein wenig zurück; die Sexualität trennte sich vom reinen Fortpflanzungsgedanken; Alltagswelt wie Frauenmode wurden sexualisiert.“²⁴⁵ Auch Josephine Baker hatte die Mentalität eines Flappers und zählte zu den emanzipierten Frauen der Zwanziger, die sich nicht dem alten Moralkodex fügten.²⁴⁶

Die Zigarette konnte als gängiges Accessoire der Neuen Frau angesehen werden. Sie symbolisiert die neuen Freiheiten der Frauen, die nun Eintritt in die Männerwelt haben und im öffentlichen Raum an der modernen Gesellschaft teilnehmen können.²⁴⁷ Zudem produziert die Zigarette einen

²⁴¹ Zit. n.: **Stauffer**, Isabelle, *Von Hollywood nach Berlin*, S. 112

²⁴² Zit. n.: **Stauffer**, Isabelle, *Von Hollywood nach Berlin*, S. 112

²⁴³ Vgl. **Stauffer**, Isabelle, *Von Hollywood nach Berlin*, S. 113

²⁴⁴ Zit. n.: **Stauffer**, Isabelle, *Von Hollywood nach Berlin*, S. 113

²⁴⁵ **Teibler**, Claudia, *Darf ich bitten*, S. 55

²⁴⁶ Vgl. **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 152

²⁴⁷ Vgl. **Kosta**, Barbara, *Die Kunst des Rauchens*, S. 144

Schleier aus Rauch, die den Glamour-Effekt noch verstärkt. Sie wird von der Frau benutzt, um sich selbst in Szene zu setzen.²⁴⁸

In der Weimarer Republik fand das Leben der Neuen Frau 1933 ein Ende. Mit Hitlers Erlass „Deutsche Weiber rauchen nicht“ wurden die Frauen aufgefordert, wieder in den häuslichen Bereich zurückzukehren und mit dem Rauchen aufzuhören.²⁴⁹



Abbildung 2: Zigarettenwerbung in den 20er Jahren

3.4. Unterhaltungsindustrie

„Das amerikanische Theater wird ausschließlich durch das amerikanische Publikum finanziert. Folglich hat dieses Publikum das unbestreitbare Recht, für sein schwerverdientes Geld die Art von Unterhaltung zu erleben, die es sich wünscht. Dieses Recht ist ein für alle Mal festgeschrieben, es darf niemals angetastet werden!“²⁵⁰ So stand es 1833 im New York Mirror geschrieben. Also erforschten die Theaterproduzenten

²⁴⁸ Vgl. **Kosta**, Barbara, *Die Kunst des Rauchens*, S. 147

²⁴⁹ Vgl. **Kosta**, Barbara, *Die Kunst des Rauchens*, S. 157

²⁵⁰ Zit. n.: **Sonderhoff**, Joachim/**Weck**, Peter, *Musical*, S. 11

den Publikumsgeschmack und fanden heraus, dass die Zuschauer Schauspiele verlangten, in denen die Akteure nicht wie Kunstfiguren, sondern wie Draufgänger handelten. Mutige Kerle, die schöne Frauen beschützten und dem Guten zum Sieg verhelfen, sowie Gerechtigkeit und Großmut sollten von Musik, Tanz und Gesang untermalt werden.²⁵¹

„Im Unterhaltungsgenre war es die Begeisterung für alles US-Amerikanische, das gerne mit Tempo, Fortschritt und einem optimistischen Lebensgefühl gleichgesetzt wurde; sie fand ihren Ausdruck in den rasanten Ausstattungsrevuen, die den Operetten nun Konkurrenz machten.“²⁵² Um das Publikum zu locken, wurden die Bühnendarbietungen in den 20er Jahren immer lasziver. Wenn sie die öffentliche Moral gefährdeten, konnten Theater durch den Lizenzkommissar geschlossen werden. 1924 mussten zwei Produktionen, *Broadway Brevities* und *Cat's Meow*, wegen „Unzüchtigkeit“ geschlossen werden.²⁵³

3.4.1. Der Broadway

„Broadway – der magische Begriff, eine fünfundzwanzig Meilen lange Straße, die sich vom Süzipfel bis hinauf in den Norden Manhattans zieht, hat sich im Laufe von Jahrzehnten zum größten und wohl berühmtesten Unterhaltungszentrum der Welt entwickelt.“²⁵⁴ Hier wurde das Unterstellungsbedürfnis erkannt und gefördert, indem ein riesiges Spektrum an Unterhaltungsmöglichkeiten entwickelt wurde. An der Spitze jeder Produktion steht der Produzent. Wenn seine Produktion ein Erfolg wird, kann er zum vielfachen Millionär, zum König des Theaterimperiums werden. Ein Flop allerdings bedeutet nicht nur seinen finanziellen Ruin, sondern auch den Verlust des Arbeitsplatzes für die Mitarbeiter. Um die

²⁵¹ Vgl. **Sonderhoff**, Joachim/**Weck**, Peter, *Musical*, S. 11

²⁵² **Klösch**, Christian, *Unterhaltung im Übermaß. Die große Zeit der Revue*, S. 198

²⁵³ Vgl. **Marx**, Henry, *Die Broadway Story*, S. 61

²⁵⁴ **Sonderhoff**, Joachim/**Weck**, Peter, *Musical*, S. 6

Erfolgchancen zu erhöhen, werden oft Stars für die Show verpflichtet oder Hits integriert.²⁵⁵

„Nirgendwo sonst auf der Welt wird Theater mit soviel Professionalität betrieben wie am Broadway, nirgendwo ist der Konkurrenzdruck so unerbittlich wie hier, nirgendwo das Angebot an Allroundtalenten so groß, der Anspruch an Qualität wie an kommerzielle Umsetzbarkeit so hochgespannt. Nirgendwo sonst ist man Dilettantismus und mangelnder Perfektion gegenüber so empfindlich wie in New York: Was nicht gefällt, fällt durch – dies wissend, sehen sich die Produzenten, wollen sie nicht Millionen in den Sand setzen, zu äußerster Sorgfalt gezwungen.“²⁵⁶

Wenn man heute vom Broadway spricht, meint man meist nur den relativ kleinen Theaterdistrikt, der nur ungefähr ein Dreißigstel der ganzen Straße ausmacht. Heutzutage befinden sich die Broadway-Theater nur noch auf einer Strecke von ungefähr 800 Meter der Straße und ihren Seitenstraßen. Die Bezeichnung Broadway-Theater jedoch ist geblieben.²⁵⁷

„Der quantitative Niedergang des Broadways spiegelt sich in einigen Zahlen: Während es im Jahre 1900 (Gesamtbevölkerung New Yorks etwa 3,5 Millionen) 20 Theater gab, stieg diese Zahl bis 1928 (Gesamtbevölkerung 7 Millionen) auf 80, doch unter dem Einfluss der Weltwirtschaftskrise, des Tonfilms, des Krieges und des Fernsehens ging die Anzahl der Theater bei etwa gleichbleibender Bevölkerung auf heute nur noch 35 zurück. Noch eindrucksvoller dokumentiert sich der quantitative Niedergang in der Zahl neuer Produktionen: In der Spielzeit 1927/28 wurde mit 264 Neuproduktionen ein absoluter Rekord erreicht, doch von da an war ein fast stetiger Rückgang zu verzeichnen, bis in der Saison 1985/86 mit nur 28 Neuaufführungen am Broadway der bisher absolute Tiefpunkt erreicht wurde [...].“²⁵⁸

²⁵⁵ Vgl. **Sonderhoff**, Joachim/**Weck**, Peter, *Musical*, S. 6-7

²⁵⁶ **Sonderhoff**, Joachim/**Weck**, Peter, *Musical*, S. 12

²⁵⁷ Vgl. **Marx**, Henry, *Die Broadway Story*, S. 10

²⁵⁸ **Marx**, Henry, *Die Broadway Story*, S. 10

4. Josephine Baker

4.1. Kindheit in St. Louis

„Carrie McDonald stammt von Indianern und afrikanischen Sklaven ab. Als die achtzehnjährige Kellnerin mit ihrer Mutter und deren Halbschwester 1904 nach Saint Louis, Missouri, zieht, [...] lernt sie den vagabundierenden weißen Schlagzeuger Eddie Carson kennen.“²⁵⁹ Am 3. Juni 1906 kommt ihre gemeinsame Tochter Freda Josephine zur Welt.

Über Josephines Kindheit sind kaum verlässliche Quellen vorhanden. Wolfgang Leppmann schreibt in seinem Buch *Die Roaring Twenties*, dass Eddie Carson die Familie erst nach der Geburt von Josephines Bruder Richard verlässt. „Kurz nach der Geburt von Josephines anderthalb Jahre jüngerem Bruder Richard verlässt Eddie Carson seine Freundin Carrie und zieht mit einer anderen Frau zusammen.“²⁶⁰

„Für Familienleben hatte der Drummer mit dem schnellen Mundwerk und der flotten Garderobe nichts übrig. Er wünschte sich Carrie jung und frei. Mit einem Baby im Arm verlor sie erheblich an Reiz.“²⁶¹

Auch Dieter Wunderlich ist, wie Wolfgang Leppmann der Meinung, dass Eddie Carson Richards Vater ist, denn in seinem Buch *WageMutige Frauen* schreibt er, dass Carrie schon erneut schwanger ist, als Eddie sie und die kleine Josephine verlässt.²⁶²

Phyllis Rose dagegen bezeichnet Richard in ihrem Buch *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert* nur als Josephines Halbbruder, dem noch zwei Mädchen (Margaret und Willie Mae) folgten und deren Vater angeblich Arthur Martin sein soll, den Josephines Mutter einige Jahre darauf geheiratet hat. Arthur Martin, war dunkelhäutig, ebenso wie Carrie McDonald. Dadurch war die Hautfarbe von Josephines Geschwistern um einiges dunkler und Josephine war die Einzige in der Familie, die eine erheblich hellere Haut hatte. Diese Tatsache und dass sie bei Richards

²⁵⁹ Wunderlich, Dieter, *WageMutige Frauen*, S. 194

²⁶⁰ Leppmann, Wolfgang, *Die Roaring Twenties*, S. 212

²⁶¹ Rose, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 29

²⁶² Vgl. Wunderlich, Dieter, *WageMutige Frauen*, S. 194

Geburt zu ihrer Tante Elvara und ihrer Großmutter McDonald gebracht wurde, erweckten in ihr schon früh das Gefühl der Ausgeschlossenheit.²⁶³

St. Louis war eine große Stadt im Mittelwesten mit kalten Wintern und einem Schwarzenviertel auf dem anderen Ufer des Mississippi im Ostteil, das zu den übelsten Slums Amerikas gehörte.²⁶⁴

Während Carrie als Wäscherin arbeitete, war Arthur arbeitslos und verbrachte die meiste Zeit zu Hause. „Er machte den Kindern Schuhe aus Zeitungspapier und Kohlensäcken, so dass sie durch den Schnee laufen konnten. Er tapezierte die Wände in den verschiedenen Behausungen mit Zeitungen und Zeitschriften, um die Kälte abzuhalten.“²⁶⁵

Josephine dagegen hilft ihrer Mutter wo sie kann, um genug Geld für ihre Geschwister Richard, Margaret und Willie Mae zu erarbeiten. „Um weiter zum Lebensunterhalt ihrer Familie beizutragen, erbettelt Josephine von den Marktfrauen gerade noch genießbare Abfälle, und in den besseren Vierteln klopft sie an jeder Haustür und fragt nach Gelegenheitsarbeiten. Im Güterbahnhof klettert sie auf Waggonen und stiehlt Kohlestücke, die sie gegen Reis und Kartoffeln tauscht. Von klein auf erfährt sie, was es bedeutet, arm und auch noch schwarz zu sein.“²⁶⁶

Bei Mrs. Mason, bei der sie eine Zeit lang arbeitete, erging es ihr wesentlich besser als zuhause. Sie schlief in ihrem eigenen Bett, bekam neue Kleider und Essen. Nachdem sie ihre Arbeit erledigt hatte, durfte sie bei Mrs. Mason spielen und wieder ganz „Kind sein“. Schlussendlich musste sie Josephine jedoch wieder zurück zu ihrer Mutter schicken, weil Mr. Mason anfangs, auffälliges Interesse an ihr zu zeigen.²⁶⁷

Als 1918 Tante Elvara starb und Großmutter McDonald ihre Rente sowie eine Lebensversicherung hinterließ, übersiedelte die Familie gemeinsam mit der Großmutter in ein richtiges Haus. Ab diesem Zeitpunkt besserte sich die finanzielle Situation deutlich.²⁶⁸ Gemeinsam mit den

²⁶³ Vgl. **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 29

²⁶⁴ Vgl. **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 28

²⁶⁵ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 29f

²⁶⁶ **Wunderlich**, Dieter, *Wagemutige Frauen*, S. 196

²⁶⁷ Vgl. **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 31

²⁶⁸ Vgl. **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 36

Nachbarskindern nutzten Josephine und ihre Geschwister den Keller für kleine Theateraufführungen. In ihren Memoiren erzählt sie: „Der Vorhang war aus lauter kleinen Stoffresten zusammengesetzt. Auf Konservenbüchsen hatte ich Lichter befestigt. Die alten Lichtstümpfe beleuchteten die Stufen der Treppe [...]“.²⁶⁹

In diesem Keller entdeckte Josephine erstmals ihre Vorliebe für Theater und Tanz.

„Von ihrer Mutter erbte Josephine den außergewöhnlichen Körper und die Zielstrebigkeit, von ihrem Vater, Eddie Carson, die Gesichtszüge, das Straffe, Drahtige und die Tatkraft.“²⁷⁰ Die tänzerische Begabung wurde ihr von beiden Eltern mitgegeben, denn Carrie und Eddie waren selbst begnadete Tänzer. Sie lernten sich in einem schwarzen Theater kennen, wo sie beide an einer Inszenierung mitwirkten.²⁷¹

Die Beziehung zu ihrer Mutter soll sehr schwierig gewesen sein. „Josephines Ähnlichkeit mit ihrem Vater erinnerte Carrie nur schmerzlich an den Mann, der sie im Stich gelassen hatte. Durch diesen Schicksalsschlag verlor Josephine sowohl ihren Vater als auch die Liebe ihrer Mutter.“²⁷² Carrie war zwar einerseits stolz auf ihre Älteste, die schon früh ihr musikalisches Talent zeigte. Andererseits fand sie die Vorstellung, dass ihre Tochter sich als halbnacktes Revuegirl von Männern begaffen lässt, unangebracht.²⁷³ „Josephine ihrerseits sucht in den Männern immer wieder den Vater, den sie nie gehabt hat, und überfordert so jede Beziehung.“²⁷⁴

²⁶⁹ **Baker**, Josephine/**Sauvage**, Marcel, *Der schwarze Stern Europas*, S. 54

²⁷⁰ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 28

²⁷¹ Vgl. ebenda, S. 28

²⁷² **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 29

²⁷³ Vgl. **Leppmann**, Wolfgang, *Die Roaring Twenties*, S. 213

²⁷⁴ **Leppmann**, Wolfgang, *Die Roaring Twenties*, S. 213

4.2. Erste Engagements in Amerika

4.2.1. *The Dixie Steppers*

Mit dreizehn Jahren begann Josephine als Kellnerin zu arbeiten und heiratete wenig später ihren ersten Ehemann Willie Wells. Die Ehe war nicht von langer Dauer und wurde nach wenigen Monaten wieder geschieden. Kurz darauf wurde Josephine von einer Gruppe von Straßenmusikanten aufgenommen, der *Jones Family Band*, wo sie lernte, Posaune zu spielen. Die Gruppe spielte vor Bars und Lokalen und eines Tages auch vor dem Booker T. Washington Theater in St. Louis. Als eine Nummer der dort gerade gastierenden *Dixie Steppers* ausfiel, beschloss der Direktor des Theaters, die *Jones Family Band* als Ersatz einzusetzen. Seit diesem ersten Auftritt wollte Josephine unbedingt auf die Bühne.²⁷⁵

„Weil sie den Manager der *Dixie Steppers* zum Lachen brachte, willigte er ein, sie in der Truppe zu behalten, wenn sie Saint Louis verließ. Da er aber auf der Bühne für sie keine Beschäftigung hatte, wurde sie Garderobiere. In der Hauptsache betreute sie den Star der Truppe, Clara Smith [...].“²⁷⁶

„Die Südstaatentournee mit den schwarzen Vaudeville-Künstlern war Josephines erste richtige Schule. Als sie mit den *Dixie Steppers* umherreiste, verdiente sie als Garderobiere von Clara Smith neun Dollar wöchentlich, bügelte Kleider, nähte Knöpfe an, half ihr, sich in ihre Kostüme zu zwängen, versuchte sie davon abzuhalten, ständig zu viel zu essen. Gleichzeitig lernte sie den Leitsatz der Schauspielkunst: das wahre Leben findet auf der Bühne statt, das andere ist bloß Existenz, so dass man sein Bestes geben kann für diese wenigen Minuten am Tag, in denen man wirklich lebt, in denen das, was man tut, wirklich zählt. Sie lernte Disziplin, wofür es kaum eine bessere Schule gibt als das Theater – ein anspruchsvoller Erzieher, aber ein freiwillig gewählter, der trotz seines

²⁷⁵ Vgl. **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 77

²⁷⁶ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 79

unermesslich autoritären Gehabes in den seltensten Fällen offenen Widerstand provoziert.“²⁷⁷

Die Tournee der *Dixie Steppers* führte auch nach Philadelphia, wo sie zum zweiten Mal heiratete. „Ihre Schwiegermutter fand, ihr Sohn habe eine schlechte Partie gemacht – eine drittklassige Tänzerin und obendrein dunkelhäutig, denn während Josephine in der Familie Martin hellhäutig wirkte, erschien sie zwischen den hellerhäutigen Bakers ausgesprochen schwarz.“²⁷⁸ Und schon wieder erlebte Josephine das Gefühl der Ausgeschlossenheit. Die Ehe mit Willie Baker hielt kaum länger als die erste. Doch seinen Namen behielt sie ein Leben lang.

„Im April 1921 trat Josephine Baker im Gibson Theater in Philadelphia bei den *Dixie Steppers* auf. Sie hatte es endlich geschafft, in die Tanzgruppe zu kommen, als sie für eine verletzte Tänzerin einsprang. Äußerlich stach sie von den anderen Girls ab: sie war hellhäutiger und kleiner als die übrigen. Die machten außerdem gelangweilte Gesichter, als ob sie lediglich eine lästige Pflicht erfüllten, während sie lebensprühend auf die Bühne kam. In der schwarzen Revue gab es eine Rolle für sie – die komische Tänzerin, die am Ende der Reihe stand und so tat, als könne sie sich nicht an die Schritte erinnern oder mit den anderen mithalten.“²⁷⁹

4.2.2. Shuffle Along

Josephine Baker „träumte vom Broadway, aber zur Zeit ihrer Tournee mit den *Dixie Steppers* hatte es dort seit zehn Jahren keine schwarze Show mehr gegeben. Die Unterhaltungsszene war scharf abgegrenzt, für Weiße wie für Schwarze. Schwarze spielten für Schwarze und Weiße für Weiße.“²⁸⁰

²⁷⁷ Rose, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 80

²⁷⁸ ebenda, S. 80

²⁷⁹ ebenda, S. 83

²⁸⁰ ebenda, S. 81

Prinzipiell waren Schwarze in weißen Theatern und umgekehrt Weiße in schwarzen Theatern eher unerwünscht. Schwarze Shows wurden in New York meistens in Harlem gespielt.²⁸¹

„Nach 1920 gelang es den schwarzen Tänzern und Komponisten am Broadway wieder Fuß zu fassen. Waren es vor und nach 1900 noch schwarze Minstrel-Truppen, die dort auftraten, so entstand mit dem New Negro Musical ‚Shuffle along‘ und der Musik Eubie Blakes und Noble Sissles 1921 eine neue Tradition. ‚Shuffle along‘ vereinigte die besten schwarzen Musiker, Tänzer, Sänger und Schauspieler.“²⁸² „A single show title, *Shuffle Along*, has come to symbolize the excitement of the Black musical of the 1920s. It was the accumulation of talent which was the real strength of the production.“²⁸³

Im Buch *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert* schreibt Phyllis Rose, dass Josephine von einem Girl namens Wilsie Caldwell in einem Lokal entdeckt wurde, die sie mit zu den Proben von *Shuffle Along* nahm. „Sie machte auf alle einen starken Eindruck, doch für die Tanzgruppe war sie äußerlich nicht geeignet: zu dünn, zu klein und dunkelhäutiger als die anderen Girls, die sie engagiert hatten. Für ein Engagement kam sie sowieso keinesfalls in Frage, weil sie eindeutig zu jung war. Im Staat New York war die Beschäftigung von Girls unter sechzehn gesetzlich verboten.“²⁸⁴ Josephine war verwirrt. „Es schmerzte, von den New Yorker Theaterleuten und von der Familie Baker als zu dunkelhäutig abgelehnt zu werden, wenn die Kollegen auf der Südstaatentournee und ihre eigene Familie sie nicht mochten, weil sie zu hellhäutig war.“²⁸⁵

Für Sissle und Blake war es jedoch wichtig, erfolgreich beim weißen Publikum zu sein. Sie bemühten sich, ein „äußerlich akzeptables Ensemble zusammenbringen, so hellhäutig wie möglich.“²⁸⁶

²⁸¹ Vgl. **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 81

²⁸² Zit. n.: **Hoffmann**, Bernd, *Aspekte zur Jazzreflexion in Deutschland*, S. 83

²⁸³ **Long**, Richard A., *The Black Tradition in American Dance*, S. 26

²⁸⁴ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 84

²⁸⁵ ebenda, S. 84

²⁸⁶ ebenda, S. 85

Nachdem sich die *Dixie Steppers* in Philadelphia aufgelöst hatten, fuhr Josephine nach New York, um sich bei Al Mayer, dem weißen Manager von *Shuffle Along* vorzustellen. Doch auch von ihm wurde sie nicht eingestellt, da sie noch immer zu klein und zu mager war. Stattdessen wurde ihr wieder ein Job als Garderobiere angeboten, den sie zuerst ablehnen wollte. Auf Wilsie Caldwells Rat, sie solle alle Songs und Tänze auswendig lernen und, wenn jemand aus der Truppe krank würde, hätte sie vielleicht die Chance einzuspringen, nahm sie den Job doch an und durfte wirklich jedes Mal einspringen, wenn jemand ausfiel.²⁸⁷

„Der Jazztanz stand im Vordergrund, wie man es am Broadway noch nie zuvor gesehen hatte. In weißen Revuen wurden Girls meist als Schaustücke benutzt; sie standen da und sahen reizend aus. Ein hübsches Girl war wie eine Melodie. Es bewegte sich nicht viel, spazierte nur umher, um den Körper und das Kostüm zu präsentieren. Die Chorus Line in *Shuffle Along* versetzte die weißen Zuschauer in Erstaunen, weil hier die Frauen wirklich tanzten.“²⁸⁸

Vor allem Josephine sorgte mit ihren Auftritten für Aufsehen. „Auf der Bühne fand die alte magische Verwandlung statt. Sie begann vehement zu agieren, schien jeden Teil ihres Körpers gleichzeitig in verschiedene Richtungen zu wirbeln. Sie spielte hemmungslos den Clown, außerstande, sich zu bremsen. Sie schielte. Sie stolperte über die eigenen Füße, während die anderen Girls exakt Schritt hielten. [...] Sie begann, sich einen Namen zu machen, und wurde bald zum Kassenmagneten. Wenn die Leute Eintrittskarten kauften, fragten sie nach dem kleinen Girl mit den Schielaugen, am Ende der Reihe.“²⁸⁹ Josephine fiel es zu Beginn schwer, sich an Regieanweisungen zu halten. Sissle arbeitete mit ihr an einigen Nummern, doch wenn sie auf die Bühne kam, schien es, als hätte sie alles wieder vergessen. Man bekam den Eindruck, als könne ihr Körper ihr nicht folgen, sie improvisierte was das Zeug hielt, die Tanzschritte wurden extremer und die Grimassen noch verzerrter.²⁹⁰

²⁸⁷ Vgl. **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 88 - 89

²⁸⁸ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 87

²⁸⁹ ebenda, S. 89

²⁹⁰ Vgl. ebenda, S. 91

Erst nach einiger Zeit, konnte sie sich ein wenig bremsen und hatte ihren Körper im Griff. „Wie Sissle behauptete, hatte die Baker zu Ende der Laufzeit von *Shuffle Along* begonnen, als Tänzerin Disziplin zu entwickeln und sich an Regieanweisungen zu halten.“²⁹¹

„Im Sommer wurde nun *Shuffle Along* nach vierzehn Monaten Laufzeit in New York abgesetzt, und die Haupttruppe ging auf Tournee, mit Josephine Baker. Sie blieb fast zwei Jahre bei der Show, bis sie im Januar 1924 endgültig aufhörte. Sie hatte es als Teenager geschafft, sich in dem für mehr als ein Jahrzehnt aufregendsten schwarzen Theaterunternehmen zu etablieren und in unmittelbarer Nähe von Noble Sissle und Eubie Blake künstlerisch zu profitieren.“²⁹² „Josephine sprach später nur selten über ihre Zeit bei dieser Truppe. Sie erhielt zwar die freundschaftlichen Beziehungen zu Sissle und Blake und ein oder zwei anderen Künstlern [...] aufrecht, neigte aber immer dazu, ihren Erfolg während der zwanziger Jahre in Amerika herunterzuspielen.“²⁹³

Obwohl *Shuffle Along* nach der Premiere zuerst auf Desinteresse beim weißen Publikum stieß, konnte sich die Show mit 504 Aufführungen ein Jahr lang am Broadway halten: „*Shuffle Along* opened in New York on May 23, 1921, and though at first it met with indifference from the white public, it held on and slowly built up a following. The singing and dancing in *Shuffle Along* set a Broadway standard, and despite its modest and disappointing beginnings the show ran for 504 performances on Broadway.“²⁹⁴

„Den unerwartet großen Erfolg verdankt *Shuffle Along* gewiss nicht besonderer dramaturgischer Qualitäten seiner burlesken Handlung, Varianten zweier älterer Vaudeville Sketches, sondern durch die Tatsache, dass zum ersten Mal Afroamerikaner ein Musical für ihr eigenes Publikum schrieben, mitproduzierten und zum Teil auch selber darin auftraten oder musizierten.“²⁹⁵

²⁹¹ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 93

²⁹² ebenda, S. 90

²⁹³ **Hammond**, Bryan/**O'Connor**, Patrick, *Josephine Baker – Die schwarze Venus*, S. 34

²⁹⁴ **Long**, Richard A., *The Black Tradition in American Dance*, S. 26

²⁹⁵ **Siedhoff**, Thomas, *Handbuch des Musicals*, S. 558

„Das Musical war von African-American geschrieben, produziert, Regie geführt, und es war vor allem versucht worden, erstmals für ein African-American Publikum zu schreiben. Das heißt, es wurde der Geschmack des European-American Publikums ignoriert, und versucht, die eindimensionale Sicht des ‚Negro‘ aus dem Blickwinkel der ‚Weißen‘ abzulegen. Erstmals wurde eine romantische Liebesszene zwischen African-American auf einer Broadwaybühne gezeigt, die nicht ins Komische gezogen wurde. Doch die Show wurde ein Hit, und hatte eine Rekorddauer von einem Jahr.“²⁹⁶ *Shuffle Along* war jene Show, „die Schwarze in den zwanziger Jahren an den Broadway brachte und das amerikanische Musiktheater veränderte.“²⁹⁷

4.2.3. *The Chocolate Dandies*

Nach *Shuffle Along* trat Josephine Baker wieder in einer Show von Sissle und Blake auf: *The Chocolate Dandies*.²⁹⁸ „In die neue Show wurde für sie extra eine Rolle hineingeschrieben. Die meiste Zeit trug sie farbenfrohe Baumwollkleider, übergroße Latschen und war schwarz geschminkt, machte Schielaugen, schnitt Grimassen und trieb die Clownerien, durch die sie berühmt geworden war. Aber sie trat auch in einem eleganten weißen Satinkleid mit Seitenschlitz auf, in dem sie die Clowns, [...] zu beciren suchte.“²⁹⁹ *The Chocolate Dandies* kam bei weitem nicht so gut beim Publikum an, wie *Shuffle Along*. Viele Kritiker schrieben, dass die Besucher einer schwarzen Show auch Typisches für eine schwarze Show erwarteten, nämlich „Negerhumor“, schnelle Tanznummern und Unzivilisiertheit. Sissle und Blake waren offensichtlich so sehr damit beschäftigt, Eindruck beim weißen Publikum zu hinterlassen, dass sie auf die Aspekte, die eine schwarze Show ausmachten, vergaßen. Der Einfluss der Weißen war in dieser Inszenierung zu groß, die Zivilisation hatte bei

²⁹⁶ **Zacsek**, Anna Maria, *Die Black Theater Entwicklung in den USA am Beispiel New Yorks*, S. 21f

²⁹⁷ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, Seite 83

²⁹⁸ Vgl. **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 93

²⁹⁹ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 93f

ihr Einzug gehalten.³⁰⁰ „Josephine Baker war die Ausnahme. Mit ihren Clownerien und ihrer Energie galt sie als ‚echte, erwachsene Farbige‘.“³⁰¹ Nach dem Ende von *The Chocolate Dandies* trat Josephine im Plantation Club in der Tanzgruppe auf, wo sie aber auch eine Solonummer hatte. In diesem Plantation Club tauchte eines Abends Caroline Dudley auf, um nach Darstellern für ihre schwarze Revue in Paris zu suchen.³⁰²

4.3. Ein Star in Paris

4.3.1. *La Revue Nègre* und das Théâtre des Champs-Élysées

„Negermusik! Wie oft habe ich sie im vergangenen Jahr gehört. Wie oft bin ich aufgestanden, um ihr zu folgen... Negermusik! Wie oft, weit fort von Afrika, habe ich sie gehört und fühlte mich sogleich in den Süden versetzt!“³⁰³ Wie viele andere war auch André Daven, einer der Direktoren des Pariser Théâtre des Champs-Élysées, begeistert von der afrikanischen Kultur und ihrer Musik. So verwundert es nicht, dass die Direktion des Théâtre des Champs-Élysées im Jahre 1925 den Versuch unternahm, „die Verluste, die der durch die hohen Lebenshaltungskosten der Nachkriegszeit bedingte Besucherschwund verursacht hatte, auszugleichen und ein neues Publikum zu gewinnen. Sie setzte darauf, dass Paris gerade seine Vorliebe für alles Afrikanische entdeckt hatte, und überließ ihre Bühne einer schwarzen Show mit Gesang und Tanz, organisiert von Caroline Dudley, einer in Paris ansässigen Amerikanerin.“³⁰⁴ „Warum eine ‚Negerrevue‘? Afrikanisches war in Mode; man legte sich Sammlungen afrikanischer Kunst zu. Aus der sogenannten

³⁰⁰ Vgl. **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 94

³⁰¹ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 94

³⁰² Vgl. ebenda, S. 97

³⁰³ **Hammond**, Bryan/**O'Connor**, Patrick, *Josephine Baker – Die schwarze Venus*, S. 40

³⁰⁴ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 19

„primitiven‘ Kunst sollte Inspiration für eine erneuerte, ‚authentische‘ Kunst kommen.“³⁰⁵

„Caroline Dudley Reagan, eine wohlhabende Dame der New Yorker Gesellschaft wollte die aufregend neue afroamerikanische Revuekultur, die sich seit Blakes & Sissles CHOCOLATE DANDIES (1924) durchgesetzt hatte, nicht nur dem amüsierhungrigen Europa, sondern auch den Paris besuchenden amerikanischen Touristen vorstellen[...].“³⁰⁶ Sie reiste im Sommer 1925 nach New York, wo sie den schwarzen Songschreiber Spencer Williams als Komponisten, Miguel Covarrubias als Bühnenbildner, die Blues-Sängerin Maud de Forest, den Pianisten Claude Hopkins und Josephine Baker als Tänzerin engagierte.³⁰⁷ Für Josephine war es einerseits eine Herausforderung, Amerika zu verlassen und somit auch den englischen Sprachraum. Auf der anderen Seite konnte sie auch die Welt der Schwarzen hinter sich lassen. Sie hatte schon oft gehört, dass das Leben in Europa für Farbige besser war.³⁰⁸ „Was Caroline Dudley bot – außer einer attraktiven Gage und der Chance, sich noch weiter von Saint Louis zu entfernen -, war ein Ausweg aus dem Dilemma des schwarzen Künstlers in Amerika.“³⁰⁹

Sie alle gingen am 15. September 1925 an Bord der SS Berengaria und kamen nach sieben Tagen in Paris an.³¹⁰ „Auf diesem britischen Schiff wird die Grenze zwischen Weiß und Schwarz sogar besonders streng eingehalten, um die Passagiere aus den Südstaaten nicht durch den Anblick farbiger Mitreisender in der Bar oder im Pool, beim Tanz oder am Kartentisch in Verlegenheit zu bringen.“³¹¹ Vom Schiff ging es weiter mit dem Zug, was für die damals 19-jährige Josephine Baker ein besonderes Erlebnis war. Sie konnte es kaum glauben, dass Schwarze und Weiße im selben Speisewagen bedient wurden.³¹²

³⁰⁵ **Jürs**, Britta, *Charleston, Chansons und Clownerien: Josephine Baker (1906 – 1975)*, S. 153

³⁰⁶ **Siedhoff**, Thomas, *Handbuch des Musicals*, S. 532

³⁰⁷ Vgl. **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 19

³⁰⁸ Vgl. **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 98

³⁰⁹ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 99

³¹⁰ Vgl. ebenda, S. 20

³¹¹ **Leppmann**, Wolfgang, *Die Roaring Twenties*, S. 220

³¹² Vgl. **Wunderlich**, Dieter, *WageMutige Frauen*, S. 198

In Paris angekommen, wurde gleich mit den Proben für *La Revue Nègre* begonnen. „Rolf de Maré und André Daven, die Direktoren des Théâtre des Champs-Élysées, waren anfangs nicht ganz glücklich mit der Revue Nègre. Sie befürchteten, sie sei zu laut, bringe zuviel Steptanz und zu wenig erotisches Flair.“³¹³ „Kleidung, Ausstattung und Tanzstil einer ‚Negerrevue‘ hatten sie sich anders vorgestellt. Also wurde als Choreograf Jacques Charles vom Casino de Paris verpflichtet, der das Ganze nach Pariser Geschmack aufpeppte und die fehlenden Zutaten lieferte: mehr Exotismus, Sex, Wildheit und Dschungelatmosphäre.“³¹⁴ Tatsächlich hatte Jacques Charles die Show schlussendlich völlig umgekrempelt. Die Sängerin Maud de Forest war zwar für viele der Star der *Revue Nègre*, verlor durch Charles aber die Rolle als Hauptdarstellerin, denn seine Aufmerksamkeit galt Josephine Baker, der Tänzerin.³¹⁵ Charles war der Meinung, dass noch etwas an der Show fehlte, außerdem fand er sie „laut und ungeschliffen und, am schlimmsten, nicht schwarz genug.“³¹⁶

Die Girls tanzten exakt koordiniert, was seiner Ansicht nach für europäische Tänzerinnen typisch war, nicht aber für Schwarze, die ja bekanntermaßen als disziplinierte und instinktive Tänzer galten.³¹⁷ „Ein authentischerer schwarzer Tanz musste her, und Jacques Charles, als Regisseur aufwendiger Variété-Vorstellungen Experte für Wunschträume der Pariser Männerwelt, füllte die Lücke mit einer Erfindung, die er ‚Danse Sauvage‘ nannte und als große Schlussnummer platzierte. Für diesen authentischen Tanz trugen Josephine Baker und ihr Partner das, was Charles für afrikanische Originalkostüme hielt – nackte Haut und Federn.“³¹⁸

Natürlich war Josephine anfangs entsetzt darüber, sich halbnackt auf der Bühne zu präsentieren und dabei auch noch zu tanzen. Sie schämte sich ihrer Nacktheit, denn als Amerikanerin hatte sie gelernt, sich rar zu

³¹³ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 21

³¹⁴ **Jürgs**, Britta, *Charleston, Chansons und Clownerien: Josephine Baker (1906 – 1975)*, S. 153

³¹⁵ Vgl. **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 21

³¹⁶ **Rose** Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 22

³¹⁷ Vgl. ebenda, S. 22

³¹⁸ **Rose** Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 22

machen. Sie musste schon oft in ihrem Leben Kritik hinnehmen und sich anhören, sie sei nicht gut genug. Doch in Paris wurde sie erstmals eines Besseren belehrt. Dazu beigetragen hatte vor allem der junge Maler Paul Colin, der die Plakate für die *Revue Nègre* entwerfen sollte.

Auf einem solchen Plakat, das ein großes Ereignis ankündigen soll, war üblicherweise der Star bzw. die Hauptdarstellerin, die in der *Revue Nègre* die Sängerin Maud de Forest ist, abgebildet. Doch statt ihr wollte Colin lieber die Tänzerin Josephine Baker groß herausbringen, da er fasziniert war von ihrem prachtvollen Körper.³¹⁹

„Josephine und Colin verstanden sich auf Anhieb gut, obwohl sie kein Wort Französisch sprach und er kein Wort Englisch. Er bat sie zu sich in sein Atelier, wo sie nackt für ihn posierte, nachdem sie ihre anfängliche Scheu überwunden hatte.“³²⁰

„Colin bewirkte, dass die Baker sich zum erstenmal in ihrem Leben schön fühlte.

Er konnte den Blick nicht von ihr wenden, und seine Augen leuchteten auf, wie sie es noch nie bei einem Mann gesehen hatte, mit Sicherheit bei keinem Weißen. Sie wusste bereits, dass sie Männer dazu bringen konnte, sie zu mögen, wenn sie lachte und ihre Clownerien vorführte, doch Zuneigung zu gewinnen ohne jeden Aufwand, in ruhigem, entspanntem Zustand, das war eine neue Erfahrung.“³²¹

Ob daraus wirklich eine Liebesnacht wurde, wie Wolfgang Leppmann in seinem Buch schreibt, sei dahingestellt. „Aber das Resultat kann sich sehen lassen: Colins rot-schwarzes Plakat, bald in ganz Paris zu bewundern, zeigt eine hübsche tanzende Schwarze, in einem sehr kurzen Rock, zurechtgemacht als Großstadtgör und eingerahmt von zwei Ladykillern aus Harlem.“³²²

³¹⁹ Vgl. **Rose** Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 23-24

³²⁰ **Hammond**, Bryan/**O'Connor**, Patrick, *Josephine Baker – Die schwarze Venus*, S. 42

³²¹ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 24

³²² **Leppmann**, Wolfgang, *Die Roaring Twenties*, S. 222



Abbildung 3: Plakat von Colin

„Jacques Charles war der nächste, der Josephine aufforderte, ihre Hüllen fallen zu lassen – diesmal nicht in der entspannten Atmosphäre eines Künstlerateliers, sondern mitten auf der Bühne während der Probe. Leicht verwirrt, doch mit wachsender Zuversicht akzeptierte Josephine diese neue Rolle, die ihr unsterblichen Ruhm einbringen sollte. In Amerika war sie immer nur der Clown gewesen und hatte gespielt und getanzt, als wäre sie hässlich.“³²³

Die erste Nummer zeigte ein Bühnenbild mit Baumwollplantagen; den alten Süden, wie man ihn sich in Paris vorstellt.³²⁴ „Die meisten Zuschauer hatten schon vorher einen oder zwei Schwarze auf der Bühne gesehen, doch niemals so viele zusammen. Alle fünfundzwanzig Ensemblemitglieder waren da versammelt, und das Publikum reagierte schockiert und erregt auf diese Nummer.“³²⁵

„Vor diesem Hintergrund erscheint urplötzlich Josephine; sie läuft auf die Bühne auf allen vieren wie ein Tier, richtet sich auf und bricht in einen Charleston aus zur Melodie von *Yes Sir, That's My Baby!*“³²⁶ „Sie trug ein zerrissenes Hemd und zerlumpte Shorts. Der Mund war breit geschminkt, ganz auf Neger, während die Haut bananenfarben wirkte. Die kurzgeschnittenen Haare sahen aus, als wären sie mit Kaviar angeklebt.

³²³ **Hammond**, Bryan/**O'Connor**, Patrick, *Josephine Baker – Die schwarze Venus*, S. 42

³²⁴ Vgl. **Leppmann**, Wolfgang, *Die Roaring Twenties*, S. 223

³²⁵ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 39

³²⁶ **Leppmann**, Wolfgang, *Die Roaring Twenties*, S. 223

Sie verzog das Gesicht, schielte, blies die Backen auf und quäkte mit schriller Stimme. Dann machte sie einen Spagat. Sie verrenkte Arme und Beine in unglaublicher Weise. Sie wurde von ständigen Konvulsionen geschüttelt, wand sich wie eine Schlange. Anstatt sich zu den Klängen der Musik zu bewegen, schien die Musik aus ihrem Körper zu kommen. Schließlich ging sie auf allen vieren ab, steifbeinig, das Hinterteil höher gereckt als der Kopf, tapsig wie eine junge Giraffe.³²⁷ In der letzten Nummer präsentierte Josephine gemeinsam mit ihrem Partner Joe Alex den „Danse Sauvage“. Beide waren größtenteils nackt, nur um die Hüften trugen sie Federn und Josephine darunter noch einen Satinslip. Sie bewegten sich für den Geschmack des Publikums ziemlich ungestüm und Hüften, Bauch und Hinterteil wurden auf einer Pariser Bühne noch nie derart eingesetzt.³²⁸ „Auf Joe Alex Schultern thronend, ließ sie sich von ihm in die Luft werfen, um in eleganter Flugrolle im Stand zu landen. Zuletzt zeigten sie einen ‚primitiven Paarungstanz‘, der, so die Presse, mit einem ‚orgiastischen Schauer ihrer Körper‘ endet.“³²⁹ „Manche fanden das abstoßend und piffen. Manche standen auf und gingen. Andere klatschten, um das Pfeifkonzert zu übertönen. Dies war das Finale, das Kernstück des Programms, der letzte Trommelwirbel und Leuchstern zum Abschluss dieses Feuerwerks. Sie waren in die geheimsten Bereiche vorgestoßen. Die Tünche der Zivilisation war abgeblättert und das sexuelle Zentrum enthüllt.“³³⁰

³²⁷ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 40

³²⁸ Vgl. ebenda, S. 42

³²⁹ **Siedhoff**, Thomas, *Handbuch des Musicals*, S. 532

³³⁰ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 42

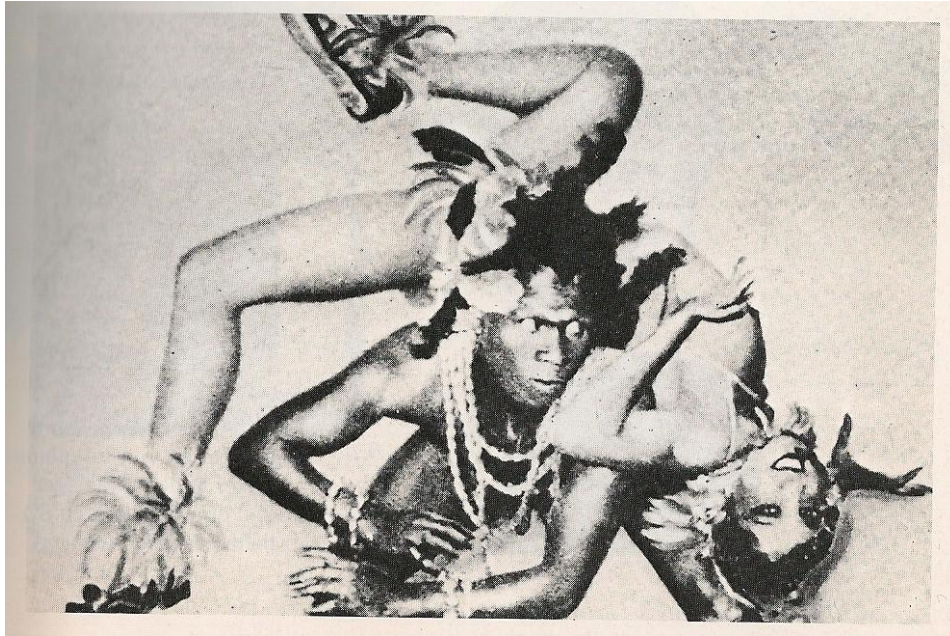


Abbildung 4: „Danse Sauvage" mit Joe Alex

„Mit dem legendären Premierenabend im Oktober 1925 [...], begann ihr Weltruhm. Sie stand für eine exotische Erotik, und ihre Art, den Charleston zu tanzen, wurde zunächst weniger als amerikanisch denn als afrikanisch wahrgenommen.“³³¹

„Die Exotik und Erotik ihres Tanzes rüttelte die Nachkriegsgeneration nicht nur in Frankreich auf und traf den Nerv einer vergnügungssüchtigen, weil zutiefst orientierungslosen Zeit. Körperlichkeit und Weiblichkeit wurden nicht mehr versteckt, sondern von den Fesseln einschnürender Kleidung und herrschender Moralvorstellungen befreit.“³³² Mit der *Revue Nègre* kam die Jazzmusik auf die europäische Bühne. „Frankreich wurde vom Jazz infiziert und Baker verkörperte das Jazz Age in Europa, während das Jazzensemble kaum Beachtung erfuhr.“³³³

So gut die *Revue Nègre* auch in Paris vom Großteil des Publikums aufgenommen wurde, die Show gefiel keineswegs jedem. Robert de Flers, Kritiker des *Figaro*, kritisierte den Tanz Josephines und nannte sie „die Hohepriesterin der Hässlichkeit. Sie unterwarf ihren Körper abscheulichen Verrenkungen, deformierte Wangen und Augen und entzückte ihre

³³¹ Dorgerloh, Annette, *Josephine Baker*, S. 287

³³² Lichtschlag, Margit, *Josephine Baker und Mary Wigman*, S.106

³³³ Jürigs, Britta, *Charleston, Chansons und Clownerien: Josephine Baker (1906 – 1975)*, S. 154

Bewunderer – irregeleitete Narren, die das Ende der europäischen Zivilisation zuwege bringen würden.“³³⁴ Weiters bezeichnete er die Darsteller als „keine edlen Wilden aus dem Urwald, sondern Arme aus dem Abschaum der Zivilisation – nicht primitiv, sondern entartet.“³³⁵

Die *Revue Nègre* war der Beginn einer steilen Weltkarriere für die damals 19-jährige Josephine Baker.³³⁶

4.3.1.1. Exotik-Kult in Paris

Die *Revue Nègre* kam zu einer Zeit nach Paris, in der alles Fremde, Wilde und Exotische, besonders die afrikanische Kunst, mit Begeisterung aufgenommen wurde. Maler, Sammler und Händler interessierten sich zunehmend für afrikanische Skulpturen und Gemälde.

„Josephine Baker had arrived in Paris at a moment when, with no concern at all for historical and cultural accuracy, the French avant garde, following artists in various mediums, was enthusiastic about African art and Black American jazz, and smitten with self-congratulation over its colonies in the Caribbean and elsewhere.“³³⁷

„Die Vorliebe für Exotisches, Abenteuerliches grassierte besonders in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Die Ausweitung des europäischen Machtbereichs durch die Kolonisierung Afrikas und Asiens förderte das Interesse an Tropen und Orient. Da technische Kommunikationsmittel wie Film und Fernsehen noch keine authentischen Informationen liefern konnten, außerdem der moderne Massentourismus gänzlich unbekannt war, übernahm das Theater die Aufgabe, Realität in den phantastisch-utopischen Bereich der Bühnenillusion zu transponieren.“³³⁸

Mit ihren Auftritten bricht Josephine Baker in Paris ein Tabu: Nicht, weil sie als Frau nackt auftritt, sondern weil sie durch ihr Auftreten der traditionellen Auffassung vom Neger als Kuriosität im Zirkus oder als

³³⁴ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 57

³³⁵ ebenda, S. 57

³³⁶ Vgl. **Pössiger**, Günter, *Die 20er Jahre*, S. 113

³³⁷ **Long**, Richard A., *The Black Tradition in American Dance*, S. 29

³³⁸ **Kothes**, Franz-Peter, *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900 – 1938*, S. 24

Exponat im Völkerkundemuseum ein Ende bereitet. Bevor sich der Slogan „black is beautiful“ in Amerika durchsetzt, verkörpert Josephine Baker diese Erkenntnis Jahrzehnte zuvor in Europa, ohne sich dessen bewusst zu sein.³³⁹

Mit dem Rassismus vergleichend, ist der Exotik-Kult der damaligen Zeit jedoch lediglich dekorativ und oberflächlich. „Er baut keine Todeslager. Er rottet nicht aus. Exotik-Kult ist vorwiegend auf sein Vergnügen bedacht und findet Unterschiede der Hautfarbe amüsant, während der Rassismus sie bedrohlich findet.“³⁴⁰

4.3.2. *La Folie du Jour* und das Folies-Bergère

„Kurz bevor die *Revue Nègre* auf mehrere Wochen nach Berlin engagiert wird, erscheint eines Abends Paul Derval, der Direktor der Folies-Bergère, in Josephines Garderobe und bietet ihr die Hauptrolle in einer neuen Revue an. Die Offerte ist so schmeichelhaft und die Bedingungen sind so günstig, dass sie kurzerhand zusagt und sich verpflichtet, pünktlich zu den demnächst beginnenden Proben zu erscheinen.“³⁴¹ Josephine nahm das Angebot an, fuhr zuvor aber trotzdem mit der *Revue Nègre* nach Berlin, wo sie Bekanntschaft mit Max Reinhardt machte. „Reinhardt hatte 1924 bei einem Besuch in New York *Shuffle Along* gesehen und war fest davon überzeugt, das Vaudeville der Schwarzen könnte zur Erneuerung der europäischen Schauspielkunst beitragen.“³⁴² Er betrachtete Josephines Talente (ihre Körperbeherrschung, ihren Rhythmus, ihre Spontaneität und die farbige Gefühlsskala) als amerikanische Schätze.³⁴³

„Die enorme Autorität, die Paul Derval als Direktor der Folies und innerhalb der Pariser Unterhaltungsbranche genoss, tangierte sie noch nicht. Sie dachte vielmehr langsam daran, Reinhardts Angebot anzunehmen, in Berlin zu bleiben und mit ihm zusammenzuarbeiten.“³⁴⁴

³³⁹ Vgl. **Leppmann**, Wolfgang, *Die Roaring Twenties*, S. 226

³⁴⁰ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 73

³⁴¹ **Leppmann**, Wolfgang, *Die Roaring Twenties*, S. 225f

³⁴² **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 125

³⁴³ Vgl. ebenda, S. 125-126

³⁴⁴ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 129

Nachdem Paul Derval die Nachricht erreichte, dass sein Star es sich eventuell anders überlegt hatte, schickte er einen Bevollmächtigten nach Berlin, der Josephine überzeugen sollte, nach Paris zurückzukehren.³⁴⁵

„Der Produzent, Louis Lemarchand, hatte schon die Bühnenbildner engagiert, [...]. Die Kostüme wurden [...] entworfen. Die Dekorationen waren in Arbeit, und mit den Kompositionen war ein halbes Dutzend Songschreiber beauftragt [...]. Damals nahm man eine Revue an den Folies-Bergère nicht auf die leichte Schulter. Die Vorbereitung beanspruchte Monate und Hunderte von Arbeitskräften.“³⁴⁶ Schließlich fasste Josephine den Entschluss, Berlin wieder zu verlassen und zurück nach Paris zu gehen. „Sie konnte nicht umhin, zu erkennen, dass die Situation Vorteile für sie hatte. Wie sie und Derval übereinstimmend berichten, brachte sie ihn dazu, ihr je Vorstellung vierhundert Francs mehr zu bezahlen, bevor sie sich zur Rückkehr nach Paris bereitfand. Er hatte bereits so viel Geld in die Revue investiert, dass er ihr geben musste, was immer sie verlangte. Sie bekam also pro Woche einhundert Dollar mehr. Die Baker machte aus ihrer Habgier kein Hehl: Wenn er sie so dringend brauchte, warum ihn dann nicht zahlen lassen? Sie erinnerte sich sehr wohl daran, wie Armut schmeckte, und konnte deshalb nie genug kriegen, um sich wirklich dagegen gefeit zu fühlen.“³⁴⁷

Ihr Austritt aus der *Revue Nègre* bedeutete auch deren Ende. „Es bleibt nicht das einzige Mal, dass sie durch ihren Egoismus den Erfolg eines ganzen Ensembles aufs Spiel setzt; ein *team player* wird sie erst gegen Ende ihres Lebens. Die Biographen haben ihr Verhalten bei dieser Gelegenheit als Allüre eines viel zu schnell vom Rampenlicht erfassten jungen Menschen erklärt, als Zeichen einer realistischen Einschätzung des eigenen Marktwertes und sogar als die hilflose Geste einer im Grunde ihres Wesens einsamen Frau, die sich ans Geld klammert, weil auf die Männer kein Verlass ist.“³⁴⁸

³⁴⁵ Vgl. **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 130

³⁴⁶ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 130

³⁴⁷ ebenda, S. 131

³⁴⁸ **Leppmann**, Wolfgang, *Die Roaring Twenties*, S. 230

„Im Jahre 1869 gegründet, waren die Folies-Bergère das erste Pariser Varieté und sind heute noch im Ausland das bekannteste, neben dem Casino de Paris und dem Moulin Rouge.“³⁴⁹ „Paul Derval, der damals 46jährige Direktor der Folies-Bergère, früher Bühnenarbeiter und Varietékünstler, hatte das Haus 1919 übernommen und die Folies weltweit zu einem Begriff gemacht, zum Synonym für Unanständigkeit. Das Geheimnis seines Erfolges lag faktisch darin, dass er das Anstößige entkeimte. Zu seinen ersten Maßnahmen, den Folies als Strich ein Ende zu setzen, gehörte, dass er Prostituierten den Zutritt verbot. Dann brütete er den Traum aus, die Prüderie bei den Massen zu überlisten und ihnen weibliche Akte vorzuführen. Er verfiel auf die brillante Lösung, den weiblichen Akt nicht als erotisches, sondern als Kunstobjekt zu behandeln.“³⁵⁰ „Während seiner Tätigkeit an den Folies-Bergère brachte Derval, der sich ganz der Illusion verschrieben hatte [...], dreißig Revuen heraus. Bei den Titeln der Revuen war er abergläubisch: jeder musste das Wort *folie* enthalten und aus dreizehn Buchstaben bestehen.“³⁵¹

Als Josephine Baker in *La Folie du Jour* ihren Auftritt hatte, starrte das gesamte Publikum gebannt auf die Bühne. Phyllis Rose beschreibt den Auftritt Bakers folgendermaßen: „Ihr Auftritt fand bei schwacher Beleuchtung statt: Sie lief auf Händen und Füßen, Arme und Beine durchgestreckt, rückwärts über den dicken Ast eines gemalten Urwaldbaums und dann den Stamm hinunter, wie ein Affe. Unten schlief ein weißer Forschungsreisender am Flussufer. Spärlich bekleidete Schwarze sangen leise und schlugen die Trommel. Sie trug nichts außer einem kleinen Röckchen aus Plüschbananen. Diese Aufmachung sollte für den Rest ihres Lebens mit ihr assoziiert werden. Diese an sich schon witzige Idee wirkte noch amüsanter, wenn die Baker zu tanzen anfang und die Bananen in Bewegung gerieten, lauter munter hüpfende, freundliche Phallussymbole.“³⁵² Was nicht ganz richtig ist, ist die Aussage, dass Baker nichts außer dem Bananenröckchen trug. Eine Videoaufzeichnung, die

³⁴⁹ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 132

³⁵⁰ ebenda, S. 138f

³⁵¹ ebenda, S. 140

³⁵² ebenda, S. 141

genau diesen Auftritt der Baker zeigt, lässt erkennen, dass sie außer dem Bananenröckchen, auch noch einen weißen BH, eine lange Kette um den Hals, riesige Ohrringe und Armreifen an den Oberarmen trägt.³⁵³

„Der Urwald – in Person der Baker – kam eine Stunde nach ihrem ersten Auftritt wieder, in einer riesigen Kugel, ganz mit Blüten besetzt [...], die langsam vom Schnürboden auf die Bühne heruntergelassen wurde und sich öffnete, [...]. Wenn die Blütenkugel sicher auf der Bühne aufsetzte, erhob sich die Baker, diesmal im Grasröckchen und mit einer Halskrause aus Federn, und tanzte einen Charleston, wild, gepeinigt, als sei sie von einem bösen Geist besessen oder habe einen epileptischen Anfall.“³⁵⁴

Während Josephine Baker bei Phyllis Rose in einer Blütenkugel von der Decke gelassen wird und bei diesem Auftritt kein Bananenröckchen mehr trägt, sondern ein Grasröckchen, schreibt Wolfgang Leppmann, dass sie in einem goldenen Käfig von der Decke herunter kommt und noch immer das Bananenröckchen trägt. „Josephine wird in einem eiförmigen, goldlackierten Käfig von der Decke heruntergelassen, der Käfig tut sich auf, sie tritt hinaus, tanzt auf einer Fläche aus Spiegelglas einen Charleston, tritt zurück in ihren Käfig und entschwindet unter ohrenbetäubendem Applaus wieder in die Höhe. Ihr Kostüm besteht aus drei goldenen Armreifen und einem knappen, mit Strass bestickten Slip oder Strumpfgürtel, an dem sechzehn gebogene, bei jeder Hüftbewegung nach oben wippende Bananen befestigt sind. Dieses Kleidungsstück, ein Emblem der Twenties wie sonst nur noch Chaplins weite ausgefranste Hosen, hat Josephine selber entworfen.“³⁵⁵

„Um ihre dunkle Haut und das schwarze Haar richtig zur Geltung kommen zu lassen, hat sich Derval als Kontrastfiguren blonde und rothaarige Revuetänzerinnen aus England verschrieben.“³⁵⁶ Allgemein setzte die Revue auf weniger Text, dafür auf umso mehr Haut, die zur Schau gestellt wurde.

³⁵³ Vgl. <http://www.youtube.com/watch?v=wmw5eGh888Y>, Min. 01:04

³⁵⁴ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 143

³⁵⁵ **Leppmann**, Wolfgang, *Die Roaring Twenties*, S. 230f

³⁵⁶ ebenda, S. 230

Die Kostümherstellung war eine der aufwändigsten Arbeiten. „Die Herstellung eines federbesetzten Kostüms beschäftigte vier Schneiderinnen mehr als eine Woche. Für die Perlenstickerei an einem der typischen aufwendigen Kostüme benötigte eine Spezialistin zwei Tage Handarbeit. Die für die Ausstattung jeder Revue erforderliche Stoffmenge entsprach einer Gesamtlänge von fünfhundert Kilometern, die Strecke von Paris nach Lyon, von New York nach Boston.“³⁵⁷

4.3.2.1. Das Bananenröckchen

Das Bananenröckchen steht für die „wilden 20er Jahre“ und ist ein Symbol für erotische Freizügigkeit, für Jazz, Charleston und Exotik. „Die stilisierten Bananen des Röckchens, das sie [Josephine Baker] erstmals 1926 in der Revue *Folie du jour* im Pariser Revuetheater Folies-Bergère trug und mit denen sie später immer wieder in unterschiedlichsten Varianten auftrat, hatten zuweilen mehr Ähnlichkeit mit Tintenfischarmen als mit Südfrüchten und bekamen irgendwann sogar Stacheln.“³⁵⁸

Ein Stachel-Kostüm trug sie 1935 in den *Ziegfeld Follies* in New York. „[...] eine Stilisierung der berühmten Bananen mit einem zusätzlichen Oberteil, das statt mit Bananen mit Zapfen dekoriert war.“³⁵⁹ In fast jeder Stadt, in der sie mit dem Bananenröckchen auftrat, gab es eine andere Version davon.

„Die Früchte waren aus Gummi und wippten und vibrierten zu ihrem exstatischen Tanz. Sie schob den Bauch vor, schwang die Hüften, verdrehte Arme und Beine und streckte den Hintern in die Höhe; während sie die Fäuste ballte und mit den Armen die Bewegungen eines Schneeläufers nachahmte, blieben die Füße fest am Boden, und sie schüttelte die Früchte vorwärts und rückwärts, bis sie sich in Winkeln von 180 Grad bewegten.“³⁶⁰

³⁵⁷ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 140

³⁵⁸ **Jürgs**, Britta, *Charleston, Chansons und Clownerien: Josephine Baker (1906 – 1975)*, S. 152

³⁵⁹ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 230

³⁶⁰ **Hammond**, Bryan/O’Connor, Patrick, *Josephine Baker – Die schwarze Venus*, S. 69

„Ihre zur Schau gestellte Selbstdefinition als Tänzerin mit dem Bananenröckchen und die von ihr verkörperten Posen als nacktes, wildes Tier spielten mit den Klischeevorstellungen ihres zunächst vornehmlich weißen Publikums, das eine schwarze Tänzerin – auch wenn diese im amerikanischen Süden aufgewachsen war – eher mit dem afrikanischen Urwald als mit einer mittelamerikanischen Stadt verbunden sah.“³⁶¹

„Die Baker tanzte nicht nur die neuen, für europäische Verhältnisse aufreizenden Tänze, sie geizte zudem nicht mit ihren Reizen. Das Bananenröckchen, das zu ihrem Markenzeichen wurde, verhüllte sie kaum und wurde von ihr zugleich als Antwort und Ironisierung ihrer Rolle als schwarze Tänzerin eingesetzt.“³⁶²



Abbildung 5: Josephine Baker im Bananenröckchen

³⁶¹ **Jürgs**, Britta, *Charleston, Chansons und Clownerien: Josephine Baker (1906 – 1975)*, S. 152

³⁶² **Lichtschlag**, Margit, *Josephine Baker und Mary Wigman*, S. 107

4.3.3. Rendezvous mit Pepito Abatino

Im Jahr 1926 lernte Josephine Pepito Abatino kennen, ein selbsternannter Graf aus einer vornehmen italienischen Familie, der ein häufig gesehener Gast im Pariser Nachtleben war. Seinem Charme und seiner Eleganz war sie sofort verfallen. „Viele behaupteten, er nutze sie aus und prelle sie um Geld. In Wirklichkeit tat er ihr viel Gutes. Er arbeitete hauptberuflich als Presseagent für sie [...]. Er plante ihre Bühnenkarriere auf lange Sicht. Er brachte ihre Finanzen in Ordnung. Er gab ihr ein Zuhause. Sie betete ihn an, klammerte sich an ihn [...]. Er war siebzehn Jahre älter als sie und konnte auch als der Vater fungieren, den sie nie gehabt hatte.“³⁶³

Mit Pepito Abatinos Hilfe konnte sie ihr eigenes Lokal, das „Chez Josephine“ am 10. Dezember 1926 eröffnen, das schon nach kurzer Zeit zu den Pariser „Geheimtipps“ zählte.³⁶⁴ „Der Grund für die Beliebtheit solcher Nachtclubs war damals wie heute derselbe: Dort finden sich die Leute ein, die noch nicht nach Hause gehen wollen, und die bereitwillig für das Privileg zahlen, von Tänzern und Musikern wach gehalten zu werden, deren Darbietungen sie dann gar kein besonderes Interesse entgegenbringen; sie wollen einfach nur rauchen und trinken und versuchen, sich über den Lärm hinweg zu unterhalten.“³⁶⁵ Nach der Vorstellung in den Folies-Bergère, tanzte sie in ihrem Lokal weiter, unterhielt die Leute und behandelte jeden Gast so, als sei er ein enger Freund.³⁶⁶ Kurze Zeit darauf, im April 1927, hatte eine neue Revue in den Folies-Bergère Premiere, in der Josephine wiederum als Star auftrat. Es gab jedoch kaum einen Unterschied zu der vorjährigen.³⁶⁷ „In einer Szene, ‚Plantage‘, trat sie ähnlich zerlumpt auf wie in der Revue Nègre. In einer anderen tanzte sie Charleston in einem wippenden Röckchen aus Marabufedern. In wieder einer anderen trug sie ein Badekostüm aus Lamé, das ihre nackten Brüste mit Strassbesatz konturierte. Auch der

³⁶³ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 156f

³⁶⁴ Vgl. **Hammond**, Bryan/**O'Connor**, Patrick, *Josephine Baker – Die schwarze Venus*, S. 77

³⁶⁵ **Hammond**, Bryan/**O'Connor**, Patrick, *Josephine Baker – Die schwarze Venus*, S. 77

³⁶⁶ Vgl. **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 158

³⁶⁷ Vgl. **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 160

Bananengürtel gehörte wieder dazu, diesmal in einer glitzernderen, scharfkantigeren Ausführung.“³⁶⁸ Noch im selben Jahr übernahm sie im Stummfilm *La Sirène des Tropiques* die Hauptrolle, in der sie jedoch scheiterte. Daraufhin beschloss Pepito Abatino, eine Welttournee für Josephine zu arrangieren. Sie sollte ihre Stimme schulen und Französisch lernen, sich in eine Europäerin verwandeln und nach der Rückkehr ihr neues Ich präsentieren.³⁶⁹

Ihre Abschiedsvorstellung im Januar 1928 wurde zu einem großen Ereignis. Zuerst tanzte sie in einem zerlumpten Kostüm. Das Publikum war gelangweilt, solche Auftritte kannte es schon von der Baker. Doch wie von Pepito geplant, ging sie ab und trat als nächstes in einem eleganten Abendkleid auf, was das Publikum überraschte und ihm zeigte, welche Fortschritte sie gemacht hatte.³⁷⁰

Josephine Baker teilte ihr Leben auf in zwei Welten. In der einen Welt war sie der schillernde Star auf der Bühne, in der anderen Welt war sie das Mädchen zuhause im Garten und spielte mit ihren Hunden.³⁷¹ „Was Josephine auf der Bühne so unvergesslich machte, war aber gerade, dass die Frische, Lebhaftigkeit und Offenheit, die sie ihrem Ich auf dem Lande, inmitten von Tieren zuordnete, spürbar wurden, wenn sie in vollem Glanz vor dem Publikum stand.“³⁷²

1933 waren Josephine Baker und Pepito Abatino seit sieben Jahren zusammen und ihre Beziehung wurde zunehmend kompliziert. Josephine verletzte ihn immer wieder mit ihrer Untreue und nahm ihm übel, wenn er sich darüber aufregte. Pepito versuchte sie mit seinem Einsatz für ihre Karriere zu gewinnen und sah jeden Vertrag, den er für sie abschloss, als Liebesgabe.³⁷³

³⁶⁸ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 160f

³⁶⁹ Vgl. ebenda, S. 169-170

³⁷⁰ Vgl. ebenda, S. 170-171

³⁷¹ Vgl. ebenda, S. 217

³⁷² **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 217

³⁷³ Vgl. ebenda, S. 217-219

4.3.3.1. Aufenthalt in Wien

„Reine Revuebühnen hatten in Wien keine guten Chancen. Zu konservativ war die Alpennation. Zu sehr seiner Operettentradition verbunden.“³⁷⁴

In Wiener Revuen wurde kein Star eingesetzt. Hier wurde mehr der Typus des süßen Wiener Mädels bevorzugt und weniger die glamouröse Leading-Lady.

„Zur Figur des süßen Wiener Mädels gesellte sich das sportlich-androgyne Girl. Statt des Walzers kam das ‚Apachengehüpft‘ des Shimmy, Charleston und Black Bottom in Mode, und nicht mehr zu Johann-Strauß-Klängen, sondern zu den wilden Rhythmen des ‚Neger-Jazz‘ erhitzten sich Körper und Gemüter.“³⁷⁵ Zu diesem „Negerskandal“ gesellten sich sehr schnell auch die erfolgreiche Wien-Premiere von Ernst Kreneks Oper *Jonny spielt auf* und die Bedrohung der Wiener Kultur durch die schwarze „Negermusik“ Jazz dazu.³⁷⁶

Genau zu dieser Zeit, in der Entsetzen und Empörung über diese neue Musik herrschte, kam Josephine Baker im Zuge ihrer Europa Tournee nach Wien.

Schon vor ihrer Ankunft wurde heftig gegen ihren Auftritt demonstriert. Eine Gruppe rechtsgerichteter Studenten beabsichtigte generell das Auftreten farbiger Künstler in Wien zu verhindern. Zudem seien die Tänze Bakers zu obszön und sie selber gelte als „entartet“. Damit erhielten die Studenten die Unterstützung der katholischen Kirche.³⁷⁷

„Das ganze Getöse machte Josephine Bakers Erscheinen in Wien zum Ereignis. Die Glocken der Paulanerkirche begannen bei ihrer Ankunft zu läuten, um die Leute von den Straßen fernzuhalten, damit sie sich nicht durch ihren Anblick infizierten. Auch in anderen Kirchen wurden die Glocken geläutet, so dass der Empfang ungewollt feierlich geriet.“³⁷⁸

³⁷⁴ **Stauder**, Viktor, *32 Girls – 64 Beine. 1. Teil: Revuegeschichten und Geschichte*, Min. 09:49

³⁷⁵ Zit. n.: **Klösch**, Christian, *Unterhaltung im Übermaß. Die große Zeit der Revue*, S. 198

³⁷⁶ Vgl. **Horak**, Roman, *Josephine Baker in Wien – oder doch nicht?*, S. 169

³⁷⁷ Vgl. **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 178

³⁷⁸ Vgl. **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 178

Es wurde nicht nur versucht, ihre Auftritte zu verhindern, sondern mit dem Verweis auf die laufende Fastenzeit wurden sogar Sühnegottesdienste abgehalten.³⁷⁹

Josephine Baker verstand einerseits die Empörung der Leute über die hohen Eintrittspreise für ihre Show. Sie erkannte auch, dass die teuren Kostüme, die sie trug, die herrschende Armut verhöhnnte. Trotzdem konnte sie nicht verstehen, wie sie für Menschen ein Dämon des Sittenverfalls darstellen konnte, ohne sie jemals gesehen zu haben.³⁸⁰ „Es ist in der Tat so, dass Josephine Baker in zahllosen Beiträgen als das Gegenbild zur europäischen urbanen Moderne präsentiert wurde.“³⁸¹

Im Parlament wurde heftig über Tanz, Nacktheit und Hautfarbe der Baker debattiert. Einer ihrer Verteidiger argumentierte: „Wer gegen Nacktheit kämpft, lästert Gott, der den Menschen nackt erschaffen hat.“³⁸²

„Zunächst wurde ihr geplanter Auftritt in der Revue *Schwarz auf Weiß* verschoben, da Vertreter der katholischen Parteien im Parlament einen Verbotsantrag eingereicht hatten. Erst als Baker vor einem Untersuchungsausschuss ihre europäischen Ballettkenntnisse demonstriert hatte, konnte sie ihr dreiwöchiges Engagement im Johann-Strauss-Theater antreten. Es musste unter Polizeischutz stattfinden, während Kirchen zum Protest bei Sühnegottesdiensten ihre Glocken läuten ließen. Ein Jahr darauf verbot die Münchner Polizei einen Auftritt Bakers vollständig, da sie die ‚entsittlichende‘ Wirkung ihres Tanzes fürchtete.“³⁸³

Nach ihrem Wien-Aufenthalt reisten Josephine Baker und Pepito Abatino weiter nach Ungarn, Jugoslawien, Dänemark und Deutschland, aber auch nach Argentinien, Chile, Uruguay und Brasilien. Und überall war sie ein öffentliches Ärgernis. Nach und nach begriff sie, dass diese Auseinandersetzungen nur wenig mit ihr zu tun hatten, sondern sie nur ein

³⁷⁹ Vgl. **Dorgerloh**, Annette, *Josephine Baker*, S. 290

³⁸⁰ Vgl. **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder wie eine Frau die Welt erobert*, S. 180

³⁸¹ **Horak**, Roman, *Skandalfall Josephine Baker*, S. 208

³⁸² Zit. n.: **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 180

³⁸³ **Nagl**, Tobias, *Die unheimliche Maschine – Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino*, S. 670

Symbol für die Debatten um schwarze Negermusik, schwarze Hautfarbe und Nacktheit war.³⁸⁴

Zweieinhalb Jahre blieben sie Paris fern und Josephine vermisste diese Stadt. Als sie zurückkehrten, verkündete Pepito Abatino: „Ich möchte eine ganz neue Josephine Baker präsentieren. Sie ist keine Kuriosität mehr. Sie ist jetzt eine Künstlerin. Sie singt wunderschön, und sie ist eine gute Komikerin. Sie wird ein großer französischer Star.“³⁸⁵

4.3.4. Im Casino de Paris

Das Casino de Paris war in den dreißiger Jahren das renommierteste Variété der Stadt und wurde von Henri Varna geleitet, der Josephine Baker als Star für die Revue *Paris qui remue* 1930 bis 1931 engagierte und ihr einen Leopard kaufte. Josephine und „Chiquita“ waren bald unzertrennlich und er brachte ihr viel Publicity.³⁸⁶

„Diese Revue wird im Casino de Paris gegeben, dem Stammhaus der Mistinguett, mit der sich Josephine einige denkwürdige öffentliche Zusammenstöße liefert.“³⁸⁷

„Die Revue rückte Martinique, Algerien, Indochina, Äquatorialafrika und Madagaskar näher. Wenn die Sketches nicht direkt von den Kolonien handelten, spielten sie in anderer Weise auf die Kolonialausstellung an.“³⁸⁸ Sie thematisierte den Beitrag, den die überseeischen Gebiete für Frankreich und die Zivilisation geleistet hatten und lieferte Unmengen an Informationsmaterial.³⁸⁹

„Der Direktor des Casino de Paris, Henri Varna, lässt Josephine ein Chanson auf den Leib schreiben, das als ihre Kennmelodie um die Welt geht:

³⁸⁴ Vgl. **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 184-185

³⁸⁵ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 194

³⁸⁶ Vgl. ebenda, S. 197-198

³⁸⁷ **Leppmann**, Wolfgang, *Die Roaring Twenties*, S. 237

³⁸⁸ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 200

³⁸⁹ Vgl. ebenda, S. 200-201

*J'ai deux amours,
mon pays et Paris.
Par eux toujours,
mon coeur est ravi.*

Dank Pepitos Tüchtigkeit werden in kurzer Zeit 300.000 Platten des Schlagers verkauft.³⁹⁰

Phyllis Rose schreibt, dass ein Mann namens Vincent Scotto es war, der das Chanson schrieb: „Vincent Scotto schrieb einen Song eigens für Josephine Baker, den sie in *Paris qui remue* bringen sollte und der so haargenau auf sie zugeschnitten war, dass er zu ihrer Erkennungsmelodie wurde.“³⁹¹ Wie oft sie dieses Lied in ihrer Karriere gesungen hatte, lässt sich schwer sagen, doch passte es perfekt zu ihr als Ausländerin mit ihrer schrankenlosen Liebe zu Paris.³⁹²

„[...] als ihre Bindung an ihr Geburtsland schwächer wurde, wandelte sie die Schlusszeile gelegentlich ab in ‚Mon pays c’est Paris‘ (mein Land ist Paris) anstatt ‚Mon pays et Paris‘ (mein Land und Paris).“³⁹³ Ihr Gesang kam gut beim Publikum und bei den Kritikern an und sie trat in einem schlichten, hautengen Kleid auf, in dem sie Selbstbewusstsein und Glamour versprühte. Sie wurde als neue Josephine mit freudiger Überraschung begrüßt und wurde von ihrem Publikum nun als große Künstlerin wahrgenommen. Das Image der kleinen Schwarzen konnte sie damit ablegen.³⁹⁴

„Für ihre nächste Revue im Casino de Paris, die im Dezember 1932 Premiere hatte, musste Pepito noch verblüffendere Verwandlungen ersinnen. Er vertraute sie einem Ballettmeister an und ließ sie Spitzentanz lernen, eine Fertigkeit, die man sich nur mit viel Mühe und Qual aneignet.“³⁹⁵ Ihre neue Revue *La Joie de Paris* wurde im Dezember 1932 eröffnet. „Bislang waren Josephines Tänze die Hauptattraktion ihrer

³⁹⁰ **Leppmann**, Wolfgang, *Die Roaring Twenties*, S. 237

³⁹¹ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 203

³⁹² Vgl. ebenda, S. 203

³⁹³ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 203

³⁹⁴ Vgl. ebenda, S. 207

³⁹⁵ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 214

Shows gewesen, doch allmählich trat der Gesang immer mehr in den Vordergrund.“³⁹⁶

4.3.5. Konkurrenz im Showgeschäft

Nach kurzer Zeit hat Josephine Baker sogar die „weltberühmte Mistinguette, die seit Jahrzehnten die ungekrönte Königin der Pariser Nachtlokale war, an Ruhm und Beliebtheit übertroffen.“³⁹⁷

„Mistinguett ist etabliert als Königin der Nacht, die eher mit Erotik kokettiert als sie zu verkörpern. Ihre Domäne ist das französische Chanson. Das macht sie rund um die Welt berühmt.“³⁹⁸ Sie hatte weder eine hervorragende Stimme, noch konnte sie besonders gut tanzen. Doch sie hatte das Talent, ihr Publikum zu elektrisieren, sobald sie auf die Bühne trat.³⁹⁹

Als Josephine Baker nach Paris kam, war sie verständlicherweise nicht sehr erfreut, da sie um ihren Rang als beliebtester Revuestar fürchtete.

„Aber in einer Stadt wie Paris ist Platz und Publikum genug für zwei Größen des Showgeschäfts: Einer jungen Wilden und einer Dame. 1875 geboren, beginnt sie ihre Karriere als Balladen singende Blumenverkäuferin. Mistinguett ist der Prototyp der Pariserin die vom einfachen Mädchen zum Star wurde. Der amerikanische Traum auf Französisch.“⁴⁰⁰

Doch trotz aller Rivalität hatte Josephine eine Hochachtung vor ihrer Konkurrentin. Im Film *32 Girls – 64 Beine* von Viktor Stauder erzählt Josephine Bakers Adoptivsohn Jean-Claude, was seine Mutter ihm einmal über die Mistinguett gesagt hat: „Mistinguett war eine großartige Schauspielerin. Eine großartige Französin. Wenn ich erschöpft bin und mit allem Schluss machen will – das Showgeschäft ist mörderisch – dann

³⁹⁶ **Hammond**, Bryan/O’Connor, Patrick, *Josephine Baker – Die schwarze Venus*, S. 130

³⁹⁷ **Kurier**, *Joséphine Baker. Mata Hari des zweiten Weltkrieges*, 26. April, 1958

³⁹⁸ **Stauder**, Viktor, *32 Girls – 64 Beine. 2. Teil: Triumph der Frauen*, Min. 16:23

³⁹⁹ Vgl. **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 133

⁴⁰⁰ **Stauder**, Viktor, *32 Girls – 64 Beine. 2. Teil: Triumph der Frauen*, Min. 17:27

denke ich an Mistinguett und ihre Professionalität. Das gibt mir die Kraft weiterzumachen.“⁴⁰¹

4.4. Rückkehr nach Amerika

„Als Josephine sich im Juli 1935 auf die Rückkehr in ihr Heimatland vorbereitete, sagte sie voller Begeisterung: Ich werde ihnen zeigen, was Frankreich aus Josephine gemacht hat.“⁴⁰² Nach zehn Jahren in Frankreich wollte Josephine Baker heimkehren und am Broadway ebensolche Erfolge feiern wie auf den Champs-Élysées. Pepito arrangierte für sie ein Engagement bei den Ziegfeld Follies.⁴⁰³

Im Film *Josephine Baker. The First Black Superstar* erzählt einer ihrer Biografen Patrick O'Connor: „Josephine was the first and the last black girl ever to star in the Ziegfeld Follies.“⁴⁰⁴

„In ihrem Hotel in New York haben sie und Abatino eine Suite reserviert, doch beim Eintreffen weist man sie ab, weil einige weiße Gäste nicht mit einer Schwarzen unter einem Dach übernachten möchten. Offenbar wird die Rassendiskriminierung unverändert praktiziert.“⁴⁰⁵

„Bakers Versuch, ihren in Europa erlebten Erfolg nach Amerika zu exportieren, scheiterte jedoch. War gerade ihre Hautfarbe in Europa Anreiz und Sensation gewesen, so verhinderte diese aufgrund der immer noch herrschenden Rassentrennung den Erfolg in den USA – ihr Auftritt bei den berühmten Ziegfeld Follies wurde ein Debakel.“⁴⁰⁶

Für diese Revue wurden anstrengende Proben angesetzt, bei denen Josephine Baker nur sehr wenig Spaß hatte. „Sie zog ständig den Vergleich zwischen beiden Städten – und immer fiel er zugunsten von Paris aus. Sie probierte wochenlang von 14 bis 18 Uhr und nochmals von 21 Uhr bis Mitternacht. Vormittags arbeitete sie mit einem Tanzlehrer und

⁴⁰¹ **Stauder**, Viktor, *32 Girls – 64 Beine. 2. Teil: Triumph der Frauen*, Min. 18:36

⁴⁰² **Hammond**, Bryan/O'Connor, Patrick, *Josephine Baker – Die schwarze Venus*, S. 140

⁴⁰³ Vgl. **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 227

⁴⁰⁴ http://www.youtube.com/watch?v=Ggb_wGTvZoU, Min. 25:56

⁴⁰⁵ **Wunderlich**, Dieter, *Wagemutige Frauen*, S. 202

⁴⁰⁶ **Jürgs**, Britta, *Charleston, Chansons und Clownerien: Josephine Baker (1906 – 1975)*, S. 163

hatte außerdem täglich Gesangsunterricht. Beim Lunch hatte sie Kostümbesprechungen [...].⁴⁰⁷

„Regisseur dieses Ausstattungstücks war der für seine Revuearbeit bekannte John Murray Anderson, ein berühmter Exzentriker.“⁴⁰⁸ Es war seine Idee, sie als exquisite Pariser Sängerin zu präsentieren, denn seiner Meinung nach war es dämlich, sie als „Pariserin“ Harlem-Songs singen zu lassen.⁴⁰⁹

„Auch ihr Kostüm war eine Reminiszenz: eine Stilisierung der berühmten Bananen mit einem zusätzlichen Oberteil, das statt mit Bananen mit Zapfen dekoriert war.“⁴¹⁰

Nach vier Monaten harter Proben hatte die Show am 31. Januar 1936 im Winter Garden Theater in New York Premiere. Die Kritiken waren verheerend. Unter anderem wurde sie als nichts weiter, als eine junge Schwarze bezeichnet, deren Figur sich in jedem anderen Nachtclub finden ließe und deren Tanz und Gesang außerhalb von Paris überall übertroffen werden konnte.⁴¹¹

Es wäre nicht verwunderlich, wenn die Amerikaner ihr immer noch vorwerfen, dass sie einst Amerika verließ und zehn Jahre nicht mehr zurückkehrte. „Ob die Countess Pepito Abatino wohl noch manchmal an ihre Kindheit in Amerika zurückdenkt? Wenn sie triumphierend die berühmten Treppen des Casino de Paris hinabschreitet, wenn sie als ‚unsere Josephine‘, als Mistinguetts einzige Rivalin umjubelt wird, fragt Josephine Baker sich dann jemals, was Sissle und Blake und all die anderen Harlemer Schauspieler aus ihren *Shuffle Along*-Zeiten wohl über sie denken mögen?“⁴¹²

„Da Josephine sich sehr darauf gefreut hatte, ihren sensationellen Erfolg in Paris bei ihren Landsleuten wiederholen zu können, ist ihre Verstimmung besonders groß, und sie verschafft ihrem Ärger Luft, indem

⁴⁰⁷ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 229

⁴⁰⁸ ebenda, S. 229

⁴⁰⁹ Vgl. ebenda, S. 230

⁴¹⁰ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 230

⁴¹¹ Vgl. ebenda, S. 231-232

⁴¹² **Hammond**, Bryan/O’Connor, Patrick, *Josephine Baker – Die schwarze Venus*, S. 140

sie sich weigert, Amerikanisch zu sprechen und ihre Chansons ausschließlich in französischer Sprache singt.“⁴¹³

„Die Baker wollte bei ihrem Auftreten in Amerika 1935-36 als Künstlerin, nicht als Schwarze Erfolg haben. Doch das war unmöglich. Sie mochte ihre Rasse vergessen haben, aber sonst tat das niemand. Im St. Moritz, wo sie und Pepito abgestiegen waren, ersuchte man sie, den Dienstboteneingang zu benutzen.“⁴¹⁴

Die Tatsache, dass sie viele weiße Freunde und Arbeitskollegen hatte, wurde in Amerika zum Problem der Rassenloyalität. Während sie sich bemühte, Integration zu erzwingen und die Hautfarbe zu ignorieren, wurde ihr von vielen Mitgliedern der schwarzen Gemeinde vorgeworfen, sie wende sich von ihrer Rasse ab.⁴¹⁵

„Während ihres Aufenthalts in den USA besiegelt Josephine ihre langjährige Trennung von William Baker durch die Ehescheidung – und verlässt nach einem heftigen Streit zugleich auch Pepito Abatino. Allein kehrt er im Januar 1936 nach Paris zurück. Weder Abatino noch Josephine ahnen zu diesem Zeitpunkt, dass er unheilbar krebskrank ist und nur noch wenige Monate leben wird. Als die ‚Folies Bergère‘ Josephine Baker einen neuen Vertrag anbieten, steigt sie aus ihren noch bestehenden Verpflichtungen in New York aus und kehrt einen Tag vor ihrem dreißigsten Geburtstag nach Frankreich zurück. Sie trifft Pepito Abatino nicht mehr lebend an. Bestürzt ist sie über seinen Tod und außerdem verblüfft, als sie erfährt, dass er ihr trotz ihres Zerwürfnisses ein beträchtliches Barvermögen hinterlassen hat.“⁴¹⁶

„Die Baker lernte aus ihrer Amerikareise von 1936 zwei Dinge, beide waren unerfreulich, beide hatten vielleicht miteinander zu tun. Amerika würde sie nicht willkommen heißen, wie es Frankreich tat, und niemand in

⁴¹³ **Wunderlich**, Dieter, *WageMutige Frauen*, S. 202

⁴¹⁴ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 234

⁴¹⁵ Vgl. ebenda, S. 236

⁴¹⁶ **Wunderlich**, Dieter, *WageMutige Frauen*, S. 202f

Amerika konnte sie ansehen, ohne an ihre Rasse zu denken.“⁴¹⁷ In Paris jedoch wurde ihre Rückkehr von Amerika schon erwartet und sie wurde feierlich empfangen. Obwohl sie lange Zeit kein Französisch sprach, sagte sie über Paris: „Ich habe Paris sofort begriffen und ich liebe es leidenschaftlich. Paris hat mich vom ersten Abend an mit offenen Armen aufgenommen und mich mit Beifall überschüttet. Und ich hoffe, es liebt mich.“⁴¹⁸

4.5. Krieg

Josephine Baker war schon immer davon überzeugt, dass alle Menschen lernen müssten, als Brüder miteinander zu leben und dass Unterschiede im Blut nicht beachtet werden sollten. In ihren Augen waren die Nazis Rassisten und nicht Akteure einer geopolitischen Arena.⁴¹⁹

„In Paris darf unter dem Hakenkreuz, ähnlich wie in Wien und Berlin, zwar weiter Revuetheater gemacht werden, aber kontrolliert und vor allem zur Ergötzung der Besatzer.“⁴²⁰ Mit dem Einzug der Deutschen kam für Juden und Schwarze das berufliche Aus, die Unterhaltungsbranche kam zum Erliegen.⁴²¹

Sie zieht sich aus dem Showgeschäft zurück und schlägt sich auf die Seite Charles de Gaulles und der Résistance. Für die Alliierten spioniert sie heimlich die Nazis aus. Nach dem Krieg setzt sie ihren Kampf gegen den Rassismus und für ein friedliches Miteinander fort.⁴²²

Josephine Baker weigerte sich, für die Deutschen in Paris aufzutreten, stattdessen gab sie Vorstellungen für die französischen Soldaten an der Front in Nordafrika.⁴²³

⁴¹⁷ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 238

⁴¹⁸ **Baker**, Josephine/**Sauvage**, Marcel, *Der schwarze Stern Europas*, S. 98

⁴¹⁹ Vgl. **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 246

⁴²⁰ **Stauder**, Viktor, *32 Girls – 64 Beine. 1. Teil: Revuegeschichten und Geschichte*, Min. 35:08

⁴²¹ Vgl. **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 250

⁴²² Vgl. **Frankfurter Allgemeine Zeitung**, *Kleopatra des Jazz*, 02. Februar, 1991

⁴²³ Vgl. **Koca**, Christoph, *Die Rezeption der Josephine Baker in Österreich unter dem Gesichtspunkt der Erinnerungskultur. Untersuchung der medialen Berichterstattung über Josephine Baker von 1928 bis 2006*, S. 45

Während des Krieges verbrachte sie ein paar Jahre in Marrakesch, wo sie als Agentin für den Nachrichtendienst tätig war. 1941 erkrankte sie an einer Bauchfellentzündung und wurde daraufhin nach Casablanca in eine Klinik gebracht, die sie erst neunzehn Monate später, im Dezember 1942, wieder verließ.⁴²⁴

„Nach ihrer Genesung begleitet sie die im November 1942 in Marokko gelandeten alliierten Truppen auf ihrem Weg nach Osten und tritt in Agadir, Marrakesch, Fes, Algier, Tunis, Tripolis, Benghasi, Alexandria, Kairo, Jerusalem, Haifa, Damaskus und Beirut zur Unterhaltung der Soldaten auf. Für ihre moralische Unterstützung der Freifranzosen wird sie von General Charles de Gaulle, dem Chef der französischen Exilregierung, im Winter 1943/44 mit der ‚Croix de Guerre‘ ausgezeichnet, und eine Delegation der französischen Regierung überreicht ihr am 9. Oktober 1946 in einer Klinik in Neuilly, wo sie kurz zuvor wegen erneuter Bauchfell-Beschwerden operiert wurde, die ‚Medaille de la Résistance avec Rosette‘. Auf diese Ehrungen ist sie besonders stolz.“⁴²⁵

Nach einigen wiederholten Bauchfellentzündungen, Operationen und einer Erkrankung an Paratyphus, sang sie das erste Mal seit zwei Jahren in Casablanca im März 1943 wieder vor Publikum.⁴²⁶ Im August 1944 wurde Paris befreit und Josephine Baker kehrte wieder dorthin zurück.⁴²⁷

4.6. Kampf gegen Rassendiskriminierung

Im 18. Jahrhundert musste ein Schwarzer aufhören, wie ein Afrikaner auszusehen um als schön zu gelten. Die zahlreichen im Handel kursierenden chemischen Mittel zum Bleichen der Haut und zum Glätten der Kraushaare haben hier ihren Ursprung.⁴²⁸

⁴²⁴ Vgl. **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 265

⁴²⁵ **Wunderlich**, Dieter, *Wagemutige Frauen*, S. 204

⁴²⁶ Vgl. **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 269

⁴²⁷ Vgl. **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 275

⁴²⁸ Vgl. **Martin**, Peter, *Schwarze Teufel, edle Mohren*, S. 247

„Als ‚Neger‘, deren Körper sich durch das völlige oder teilweise Fehlen der formalästhetischen Bestimmungsmomente des Schönen auszeichneten, wurden diese Menschen grundsätzlich für hässlich angesehen.“⁴²⁹

„Auf diese Weise, auch von der Ästhetik noch einmal eigens erfunden, wird der ‚Neger‘ zum Gegenbild des Schönen.“⁴³⁰

„Mit dem hassverzerrten ‚Neger‘, der jenseits aller Moral seinen maßlosen Leidenschaften erlag, waren das ästhetische Gegenbild zum Schönen und das politische Gegenbild zum vernunftgeleiteten Wandel geschaffen worden. Es lag auf der Hand, dass diese Figur in der Skala der sozialen Wertschätzung tief unten eingeordnet wurde.“⁴³¹ So wurde der Schwarze „zum Ideal von Dummheit und Hartnäckigkeit und gleichsam zur Asymptote der europäischen Dummheits- und Bosheitslinie ausgestochen [...]“⁴³²

„Im Jahre 1890 nahm der Staat Mississippi den Beschluss in seine Verfassung auf, der den Schwarzen das Wahlrecht entzog, die Staaten Louisiana und South Carolina folgten 1895 diesem Beispiel. Im Lauf der nächsten fünfzehn Jahre entwickelten noch fünf weitere Staaten neue Verfassungsgrundlagen, die besonders auf die Beschneidung der Macht der Schwarzen abzielten, andere Staaten bereiteten ähnliche Statuten vor. Schon früh, im Jahre 1865, hatte man in Mississippi mit dem Experiment der Rassentrennung bei der Eisenbahn begonnen, für Schwarze wurden gesonderte Abteile eingerichtet [...]“⁴³³

„Noch 1850 gab es kaum mehr als dreihundert Farbige in Chicago, die Zahl verdreifachte sich in den folgenden zehn Jahren, und um 1870 waren es dann schon etwa viertausend. Bis zum Ende des Jahrhunderts verdoppelte sich die Bevölkerung in jedem Jahrzehnt einmal, so dass um 1900 der Anteil an Farbigen in der Stadt hundertmal so hoch war wie fünfzig Jahre vorher. In diesem Wachstum spiegelte sich die große Auswanderbewegung der Neger aus dem Süden wider, die nach

⁴²⁹ **Martin**, Peter, *Schwarze Teufel, edle Mohren*, S. 258

⁴³⁰ ebenda, S. 258

⁴³¹ ebenda, S. 262

⁴³² Zit. n.: **Martin**, Peter, *Schwarze Teufel, edle Mohren*, S. 259

⁴³³ **Oliver**, Paul, *Die Story des Blues*, S. 21f

Auflösung von Sklaverei und Plantagensystem in den Norden kamen. Auch die Gesetzgebung, die sich mehr und mehr gegen Neger richtete, eben jene diskriminierenden Gesetze der Segregation, beschleunigten zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch diese Entwicklung. Doch auch innerhalb Chicagos eskalierte nun eine schwarzenfeindliche Haltung, und Rassenunruhen waren an der Tagesordnung.“⁴³⁴

„Die Unlogik der Rassentrennung ging gar so weit, dass in manchen Staaten allein schon ein Vierundsechzigstel schwarzer Abstammung genug war, einen Menschen als Neger abzuklassifizieren, ohne jede Rücksicht auf die restlichen dreiundsechzig Vierundsechzigstel weißen Erbes, und diese Klassifizierung als Neger bedeutete natürlich Sonderschule, [...] gesonderte Toiletten und all die anderen Erniedrigungen der Diskriminierung im Alltagsleben.“⁴³⁵

Als Josephine Baker Anfang der 50er Jahre durch die Südstaaten reiste um die Rassensituation zu prüfen und feststellte, dass sie schlimmer als je zuvor war, wurde sie aktiv. In den Verhandlungen um ihre Auftritte bestand sie auf einen ungehinderten Zutritt für schwarze Gäste.⁴³⁶ „An allen Theatern bestand sie darauf, dass im Orchester auch schwarze Musiker mitspielten und beim Kartenverkauf jegliche Rassendiskriminierung ausgeschlossen sei. Einem Theater in St. Louis, das ihr diese Garantie nicht geben konnte, sagte sie kurzerhand wieder ab.“⁴³⁷

„So etwa sah sie sich gezwungen, bei einer Tournee in den Vereinigten Staaten einige Vorstellungen abzusagen, weil schwarze Mitwirkende ihrer Show von Hotels nicht aufgenommen wurden. Sie selbst musste sich in einem Speisesaal anhören, wie an einem Nebentisch ein Mann laut erklärte, er wolle nicht mit Niggern in einem Raum sitzen.“⁴³⁸ „Immer wieder wird sie in den USA mit der Rassendiskriminierung konfrontiert und trotz ihrer Prominenz in einigen Restaurants nicht bedient. Als sie am 16.

⁴³⁴ **Oliver**, Paul, *Die Story des Blues*, S. 131

⁴³⁵ ebenda, S. 32

⁴³⁶ Vgl. **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 282

⁴³⁷ **Hammond**, Bryan/**O'Connor**, Patrick, *Josephine Baker – Die schwarze Venus*, S. 213

⁴³⁸ **Kühn**, Dieter, *Aus der öffentlichen Biografie der Josephine Baker*, S. 119

Oktober 1951 im ‚Stork Club‘ in Manhattan kein Essen serviert bekommt, zeigt sie den Clubbesitzer wütend an. Ihre Anzeige wird zwar nach einem Vierteljahr von einem Gericht abgewiesen, aber der Skandal hilft den Gegnern der Rassendiskriminierung, ihrem Anliegen in der Öffentlichkeit Gehör zu verschaffen, und Josephine Baker wird dafür von der ‚National Association for the Advancement of Colored People‘ zur Frau des Jahres ernannt.⁴³⁹

„Die Rassentrennung in Nachtclubs, Hotels und Restaurants aufzubrechen, wurde ihre Spezialität.“⁴⁴⁰ „Dabei geht ihre Überzeugung, dass hier Abhilfe geschaffen werden muss, weit über ihr persönliches Wohlergehen hinaus [...]; später tritt sie in Miami als erste *celebrity* überhaupt vor einem Publikum auf, in dem Schwarze und Weiße wahllos gemischt nebeneinander sitzen. So stößt sie nicht nur durch das Vorbild ihrer beispiellosen Karriere, sondern auch durch tätiges Eingreifen manche Türe auf, die in den Twenties, ja bis fast in unsere Zeit hinein für Schwarze noch verschlossen war.“⁴⁴¹

Besonders in den 50er Jahren waren Schwarze in Amerika gesellschaftlich benachteiligt und Josephine Baker, die selbst wusste, was es heißt schwarz zu sein, setzte sich unermüdlich für die Rechte der Schwarzen ein. 1963 begleitete sie Martin Luther King auf seinem Marsch nach Washington und hielt eine bedeutende Rede über Frieden und Brüderlichkeit.⁴⁴²

4.6.1. Les Milandes und die Regenbogenfamilie

Am 30. November 1937 heiratete Josephine Baker den jüdischen Makler Jean Lion und erhielt dadurch die französische Staatsbürgerschaft. Doch weil er tagsüber arbeitete und sie nachts, hatten sie nie Gelegenheit sich

⁴³⁹ **Wunderlich**, Dieter, *WageMutige Frauen*, S. 205

⁴⁴⁰ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 287

⁴⁴¹ **Leppmann**, Wolfgang, *Die Roaring Twenties*, S. 240

⁴⁴² Vgl. **Koca**, Christoph, *Die Rezeption der Josephine Baker in Österreich unter dem Gesichtspunkt der Erinnerungskultur. Untersuchung der medialen Berichterstattung über Josephine Baker von 1928 bis 2006*, S. 47-48

kennenzulernen und ließen sich vierzehn Monate nach der Hochzeit wieder scheiden.⁴⁴³

Nach 1945, nachdem sie sich von ihren Krankheiten und Operationen erholt hatte, konzentrierte sie sich darauf, aus Les Milandes, ihrem Schloss in der Dordogne, das sie 1936 gekauft hatte, eine Touristenattraktion zu machen. Gemeinsam mit ihrem Ehemann, Jo Bouillon, einem französischen Orchesterleiter, den sie 1947 geheiratet hatte, wollte sie Kinder verschiedener Rassen adoptieren, um weltweite Brüderlichkeit zu demonstrieren.⁴⁴⁴ Schon als junges Mädchen träumte Josephine von einer großen Familie: „Ich werde mich verheiraten, so einfach wie möglich. Und ich werde Kinder haben und viele Tiere. Die liebe ich und ich will in Frieden leben zwischen Kindern und Tieren.“⁴⁴⁵

Das aus dem 15. Jahrhundert stammende Haus wurde restauriert, Strom-, Wasser- und Telefonleitungen wurden verlegt. Auf dem 280 Hektar großen Gelände gab es außerdem zwei Hotels, drei Restaurants, eine Minigolfanlage, ein Wachsmuseum mit Szenen aus Josephine Bakers Leben, Ställe, eine Konditorei, eine Tankstelle und ein Postamt. Und es gab Hühner, Kühe, Schweine, Hunde und Pfaue auf der Farm.⁴⁴⁶

Die Millionen, die Jo & Jo dank ihres Welterfolges von einigen Jahrzehnten zur Seite legen konnten, investierten sie nun in ein Paradies, in das Touristen gelockt werden sollten, um praktischen Unterricht in Nächstenliebe zu bekommen.⁴⁴⁷

„Der Ertrag ihres ganzen arbeitsreichen Lebens sollte in das ‚Weltdorf‘ fließen, das für alle Menschen jeder Rasse und Religion offensteht, damit sie dort zu vorbildlichen Weltbürgern werden könnten.“⁴⁴⁸

In den 50er Jahren holte Josephine ihre Familie aus Amerika zu sich nach Frankreich. Ihre Mutter Carrie Martin, ihre Schwester Margarete Wallace und deren Ehemann Elmo und ihr Bruder Richard zogen zu ihr nach Les

⁴⁴³ Vgl. **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 240-241

⁴⁴⁴ Vgl. **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 280-281

⁴⁴⁵ **Baker**, Josephine/**Sauvage**, Marcel, *Der schwarze Stern Europas*, S. 173

⁴⁴⁶ Vgl. **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 281

⁴⁴⁷ Vgl. **Weltpresse**, „Jo & Jo“ gründen das Paradies auf Erden, 24. Dezember 1955

⁴⁴⁸ **Wiener Illustrierte**, *Idealehe bricht auseinander*, 20. Juli, 1957

Milandes und kümmerten sich um das Schloss und die Kinder, wenn Josephine unterwegs war.⁴⁴⁹

„Obwohl sie zunehmend alle Attribute einer Diva ausprägte und souverän beherrschte, lassen ihre autobiographischen Texte erkennen, wie stark ihr Wunsch nach einem ‚normalen‘ Leben mit eigenen Kindern und Tieren war.“⁴⁵⁰

Nach sieben Jahren Ehe – damals war sie schon Ende Vierzig – wollten Josephine Baker und Jo Bouillon eine Familie gründen.⁴⁵¹ „Ihre Familie sollte beweisen, dass alle Rassen und Nationalitäten in Eintracht zusammenleben können. Diese Idee einer Menschheitsfamilie trachtete sie mit unbeirrbarer Entschlossenheit zu verwirklichen. Ursprünglich planten sie und Jo Bouillon, vier Kinder zu adoptieren – schwarz, weiß, gelb und rot –, die in Les Milandes aufwachsen und den Mittelpunkt ihrer *domaine* bilden sollten. Sie hatte sogar schon einen Namen für sie – die Regenbogenfamilie.“⁴⁵² „Josephine war ständig auf Tournee und brachte ab 1954 von ihren Reisen Kinder mit wie andere Souvenirs.“⁴⁵³ Nach sechs Kindern, löste jede weitere Adoption einen Streit mit Jo Bouillon aus, der versuchte, sie davon zu überzeugen, dass so viele Kinder großzuziehen, viel Geld kostete.⁴⁵⁴

„Jede neue Adoption wirkte als weiterer Beweis dafür, dass Josephine verantwortungslos war und er sie nicht vor dem finanziellen Ruin bewahren könnte. Sie wiederum hatte ihn wegen seiner praktischen Veranlagung und Gefügigkeit geheiratet, begann ihn indes nach einigen Ehejahren zu verachten, weil er sich ihr in den Weg stellte, ohne ihre Kraft zu besitzen.“⁴⁵⁵

Ihre Kinder waren von unterschiedlicher Herkunft und Abstammung. Akio adoptierte sie 1954 in Japan. Bevor sie das Waisenhaus verließ, sah sie noch einen Jungen, Janot, den sie ebenfalls mitnahm. Jari stammte aus

⁴⁴⁹ Vgl. **Weltpresse**, „Jo & Jo“ gründen das Paradies auf Erden, 24. Dezember 1955

⁴⁵⁰ **Dorgerloh**, Annette, *Josephine Baker*, S. 289

⁴⁵¹ Vgl. **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 311

⁴⁵² **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 311f

⁴⁵³ ebenda, S. 313

⁴⁵⁴ Vgl. ebenda, S. 314

⁴⁵⁵ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 314

Helsinki, Luis aus Kolumbien, Jean-Claude und Moise aus Frankreich.⁴⁵⁶

„Von einer Tournee in Nordafrika kehrte sie 1956 mit zwei Kindern zurück, einem Jungen und einem Mädchen, trotz ihrer Absprache mit Bouillon, nur Jungen zu adoptieren. Marianne war eindeutig französischer Abstammung und musste katholisch erzogen werden. Brahim war Moslem.“⁴⁵⁷ 1957 adoptierte sie den Jungen Koffi von der Elfenbeinküste und 1959 Mara aus Venezuela. Noel nahm sie aus einem Pariser Krankenhaus mit nach Hause und ihr zwölftes und letztes Kind war Stellina, ein Mädchen marokkanischer Abstammung. Die letzte Adoption war 1962, als Josephine Baker und Jo Bouillon bereits getrennt waren.⁴⁵⁸

Obwohl Josephine selbst sehr streng erzogen wurde, nahm sie ihre Kinder nie an die kurze Leine. „Hatte Carrie ihre Kinder hinausgeschickt, so nahm ihre Tochter sie auf. Waren die kleinen Martins arm, notleidend und gezwungen zu arbeiten, so wurden diese Kinder verwöhnt. Wo bei den Martins strenge Zucht und Ordnung geherrscht hatten, wurden diese Kinder nie bestraft. Hatte es zwischen Josephine und ihren Geschwistern Unterschiede in der Hautfarbe gegeben, [...] so war bei Josephines Kindern unterschiedliche Hautfarbe die Norm.“⁴⁵⁹

Josephines Schwester Margaret Wallace war der Meinung, dass die Kinder zu sehr verwöhnt wurden, da sie zu oft in Luxushotels mitgenommen wurden und immer Geschenke bekamen, die Josephine von ihren Tourneen mitbrachte. Außerdem gab es sehr viele Kindermädchen und Hauslehrer, eine Autoritätsperson jedoch fehlte.⁴⁶⁰

„So erklärte die Baker einmal, diese Kinder hätten auch bei ihr nie ein Elternhaus gehabt, um die Erziehung habe sich ihre Schwester, Margaret Wallis [sic!], mehr gekümmert als sie selbst, aber sie habe ihren Kindern doch geholfen, wo sie nur konnte, habe ihnen ihre Liebe gegeben.“⁴⁶¹

Trotzdem hatten die Kinder kein schlechtes Leben, sie hatten Spielgefährten, Tiere und viel Platz. Sie hatten eine Mutter, die den

⁴⁵⁶ Vgl. **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 312-314

⁴⁵⁷ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 316

⁴⁵⁸ Vgl. ebenda, S. 317

⁴⁵⁹ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 312

⁴⁶⁰ Vgl. ebenda, S. 319

⁴⁶¹ **Kühn**, Dieter, *Aus der öffentlichen Biografie der Josephine Baker*, S. 106

Haushalt in Schwung hielt und Geschenke von ihren Reisen mitbrachte und einen Vater, der sozusagen die „Mutterrolle“ übernahm, daheimblieb und ihnen eine gewisse Stabilität gab.⁴⁶²

„Die Kleinen tummeln sich in einem wahren Kinderparadies mit Spielplätzen, mit einem lebenerfüllten Tiergarten, mit Schwimmbecken und allen nur erdenklichen köstlichen Kindervergnügen.“⁴⁶³

„Jean-Claude erinnert sich, wie sie einmal alle zusammen vor dem Fernseher saßen und der Film mit ihrem Bananentanz gezeigt wurde. Sie sprang sofort hoch und schaltete den Fernseher aus. In Anwesenheit ihrer Kinder schämte sie sich ihrer lustbetonten Vergangenheit, doch gleichzeitig hielt sie auf der Bühne genau diesen Mythos aufrecht, um das Publikum anzulocken – und die Rechnungen zu bezahlen.“⁴⁶⁴

„Josephines lebenslanger Feldzug für Liebe und Menschlichkeit, für Friede und Brüderlichkeit, für Rassen- und Religionstoleranz gewinnt hier eine wichtige Schlacht: der kleine Israeli und der kleine Araber, sie leben friedlich nebeneinander, und der Schwarze und der Weiße trinken das gleiche Wasser, essen das gleiche Brot, schlafen unter einem Dach – die Liebe der Großen Mutter, Josephine als Stifterin eines völkerversöhnenden Bundes.“⁴⁶⁵

„Niemand weiß genau den Grund, warum sich die JO-JOs nun scheiden lassen wollen. Gute Freunde vermuten, dass eine Entfremdung eingetreten sei, weil Joséphine fast die ganzen zehn Jahre ununterbrochen auf Tourneen gewesen ist, um Geld für das Weltdorf zu verdienen.“⁴⁶⁶

Jo Bouillon hat zehn Jahre hindurch unermüdlich für das Weltdorf gearbeitet und für die Adoptivkinder gesorgt und sogar seinen Beruf als Dirigent dafür aufgegeben.⁴⁶⁷ „Ihre ständigen Kämpfe um die Leitung von

⁴⁶² Vgl. **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 320

⁴⁶³ **Wiener Illustrierte**, *Idealehe bricht auseinander*, 20. Juli, 1957

⁴⁶⁴ **Hammond**, Bryan/**O'Connor**, Patrick, *Josephine Baker – Die schwarze Venus*, S. 264

⁴⁶⁵ **Kühn**, Dieter, *Aus der öffentlichen Biografie der Josephine Baker*, S. 91

⁴⁶⁶ **Wiener Illustrierte**, *Idealehe bricht auseinander*, 20. Juli, 1957

⁴⁶⁷ Vgl. ebenda

Les Milandes – während er auf die finanzielle Lebensfähigkeit des Unternehmens bedacht war, wollte sie jede Idee in die Tat umsetzen, ohne Rücksicht auf die Kosten – führten schließlich zur Trennung. Er ging 1960, zog zuerst nach Paris und dann nach Buenos Aires, wo er ein französisches Restaurant aufmachte. Manche Kinder folgten ihm dorthin, und vier leben heute noch in Argentinien.“⁴⁶⁸

„Wegen der Überschuldung von ‚Les Milandes‘ droht inzwischen eine Zwangsversteigerung. Strom, Gas und Wasser werden im Juni 1964 abgedreht.“⁴⁶⁹

„Schließlich konnte Baker das Leben im Schloss auch mit neuen Auftritten nicht mehr finanzieren, so dass das Château Les Milandes 1969 zwangsversteigert werden musste.“⁴⁷⁰ „Am 12. März 1969 um 7 Uhr morgens dringen acht kräftige Männer ein und zerren sie aus dem Gebäude. Mit einer Duschhaube auf dem Kopf und einer abgesteppten Bettjacke über dem Nachthemd, die Beine in eine Wolldecke gehüllt, bleibt sie den ganzen Tag auf der dreistufigen Eingangstreppe sitzen und lässt sich immer wieder fotografieren. Ein Amtsrichter entscheidet, dass sie sich noch drei Tage in der Küche aufhalten darf. Sie bricht zusammen und wird nach Périgueux ins Krankenhaus gebracht.“⁴⁷¹ Nach ihrem Aufenthalt im Krankenhaus ging sie nach Monte Carlo, „wo sie in der jährlichen Gala zugunsten des monegaschen Roten Kreuzes auftrat. Dort wurde Fürstin Gracia Patricia von Monaco auf ihre Misere aufmerksam – sie war mit zwölf Kindern buchstäblich obdachlos. Der ehemalige amerikanische Filmstar bewunderte die Baker und ihren Kreuzzug für Bürgerrechte und Brüderlichkeit zwischen den Rassen und bewog das monegasische Rote Kreuz, in Roquebrune bei Monte Carlo eine Villa für die Baker und ihre Kinder zu finanzieren.“⁴⁷²

⁴⁶⁸ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 324

⁴⁶⁹ **Wunderlich**, Dieter, *Wagemutige Frauen*, S. 208

⁴⁷⁰ **Jürs**, Britta, *Charleston, Chansons und Clownerien: Josephine Baker (1906 – 1975)*, S. 164

⁴⁷¹ **Wunderlich**, Dieter, *Wagemutige Frauen*, S. 208f

⁴⁷² **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 336

4.7. Die letzten Jahre

„Nachdem sie 1950 ihrem französischen Publikum und dem Theater mit einer Abschiedsvorstellung Lebewohl gesagt hatte, betrat sie 1956 triumphierend abermals die Bühne. Ein weiterer ‚Abschied‘ folgte 1959, 1964 gab es abermals eine ‚Rückkehr‘. Tatsächlich lagen fünfundzwanzig Jahre zwischen ihrer ersten und ihrer letzten Abschiedsvorstellung, und deren gab es so viele, dass gewitzelt wurde, eine Abschiedsvorstellung von Josephine sei eine elegante Art, ihre Rückkehr anzukündigen. Wenn sie Lebewohl sagte, geschah es, weil sie sich ihren Kindern widmen wollte. Wenn sie zurückkam, dann um Geld für ihre Kinder zu verdienen.“⁴⁷³

Die Weltpresse wiederum schrieb, dass es die Bühnenluft, die Konzert- und Theateratmosphäre war, die Josephine immer wieder ins Scheinwerferlicht zurückkehren ließ.⁴⁷⁴

„An ihrem 50. Geburtstag nahm sie dann im Pariser ‚Olympia‘ endgültig Abschied von der Bühne. Die Weltpresse bedauerte allgemein den ‚viel zu frühen Abgang der schwarzen Varieté-Künstlerin‘ und überall erlebte Joséphine rührende Anhänglichkeit des Publikums, das sie mit Hinweis auf ihr viel höheres Lebensziel trösten musste.“⁴⁷⁵ Doch auch nach diesem Abgang folgte ein Come-back: „Nach ihrem fünfzigsten Geburtstag 1956 trat die Baker noch fast weitere zwanzig Jahre lang auf. Auf der Bühne, wo sie alle Einzelheiten unter Kontrolle hatte, konnte sie die Illusion aufrechterhalten, der Zeit zu trotzen und niemals älter zu werden und zugleich ihr sonniges Wesen und ihren Schneid bewahren, während in ihrem Privatleben das Bemühen, alles unter Kontrolle zu haben, immer mehr an den Kräften zehrte – nicht nur an ihren, sondern auch an denen ihrer Umgebung.“⁴⁷⁶

⁴⁷³ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 315

⁴⁷⁴ Vgl. **Weltpresse**, *Schon wieder: Come-back Josephines*, 06. November, 1957

⁴⁷⁵ **Wiener Illustrierte**, *Eine einmalige Karriere*, 20. Juli, 1957

⁴⁷⁶ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 316



Abbildung 6: Auf der Bühne des Olympia

„Abwechselnd schrieb sie es Caroline Dudley, André Daven, Pepito und Henri Varna zu, aus ihr das gemacht zu haben, was sie auf der Bühne war. Und natürlich dem französischen Publikum. Sie vergaß nie, es dem Publikum hoch anzurechnen, dass es sie mit seiner Freundlichkeit, seinem Wohlwollen zu dem gemacht hatte, was sie war.“⁴⁷⁷ Mit zunehmendem Alter entwickelte sie sich weiter: „Ihre Stimme war tiefer, voller, weicher, fester, interessanter. Aber die Menschlichkeit, die sie ausstrahlte – die aufrichtige Liebe zu ihrem Publikum – änderte sich nie.“⁴⁷⁸

„Wenn sie die Bühne betrat, fand eine Verwandlung statt, bei der sie zwanzig Jahre jünger wurde. Die Tränensäcke und die Hängebacken verschwanden dank Schminke und Beleuchtung, doch ebenso wichtig war eine Art innerer Zauberstab, der ihre Haltung straffte, sie aufrecht und beschwingt gehen ließ. Menschen, die vor dem Auftritt bei ihr in der Garderobe saßen, beobachteten verblüfft die Metamorphose, die sich da

⁴⁷⁷ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 213

⁴⁷⁸ ebenda, S. 328

vor ihren Augen vollzog und aus einer gebückten, unscheinbaren alten Dame einen Glamourstar machte.“⁴⁷⁹

1974 wurde sie gebeten, zugunsten des monegaschen Roten Kreuzes in Monte Carlo aufzutreten. Doch seit ihrem letzten Auftritt waren fünf Jahre vergangen, zudem hatte Monte Carlo ein schwieriges Publikum mit vielen Prominenten und Intellektuellen. Die Show war dennoch ein Erfolg und ging nach Paris in das kleine Bobino-Theater in Montparnasse.⁴⁸⁰

„Ihre Premiere am 8. April 1975 bot noch einen weiteren Anlass, sie beruflich zu feiern: ihr fünfzigjähriges Jubiläum im Showbusiness.“⁴⁸¹ „Die Veranstalter sollen drei Millionen Francs investiert haben: rund vierhundert Kostüme, rund zweitausend Schuhe. Und dieser Einsatz schien sich zu lohnen: die Baker glanzvoll, ‚tout Paris‘ feierte sie mit Ovationen, Staatsminister d’Estaing gratulierte in einem Telegramm zur Goldenen Hochzeit von Paris und Josephine Baker, die Show war, so hieß es bald, für etwa ein Vierteljahr ausverkauft.“⁴⁸²

Einige Tage später legte sie sich zu ihrem Mittagsschlaf, bevor sie mit einem Journalisten für ein Interview verabredet war. Als der Journalist eintraf, schlief sie noch immer und da Lélia (Pepito Abatinos Nichte, mit der sie zusammen wohnte) es unhöflich fand, den Journalisten warten zu lassen, wollte sie Josephine wecken. Ohne Erfolg. Sie hatte einen Schlaganfall und lag bereits im Koma. Lélia benachrichtigte ihre Schwester Margaret, die sofort in das Krankenhaus anreiste, in das Josephine gebracht wurde.⁴⁸³ „Years earlier, the two sisters had made an agreement with each other that, if anything happened to either one of them, the other would come, no matter what. Margaret immediately caught a plane to Paris, arriving at the hospital at about the same moment as Princess Grace, who had also learned the news. Squeezing her

⁴⁷⁹ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 339

⁴⁸⁰ Vgl. ebenda, S. 347-348

⁴⁸¹ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 348

⁴⁸² **ZEIT-Magazin**, *Josephine: Ein öffentlicher Traum*, 02. April, 1976, S. 34

⁴⁸³ Vgl. **Wood**, Ean, *The Josephine Baker Story*, S. 404-405

unconscious sister's hand, Margaret said, 'Tumpie, I made it'.⁴⁸⁴
Josephine Baker starb am 12. April 1975 um fünf Uhr morgens.⁴⁸⁵

Die Beerdigung war glanzvoll. Regierungsvertreter, ehemalige Widerstandskämpfer, Filmstars und Girls als Staffage versammelten sich in der überfüllten Madeleine.⁴⁸⁶ Auch Fürstin Gracia Patricia⁴⁸⁷ und Sofia Loren⁴⁸⁸ waren gekommen um der Frau, die einmal sagte: „Ich kenne nur eine Rasse, das ist die Menschenrasse und nur eine Liebe, das ist die Liebe zu den Menschen!“⁴⁸⁹, die letzte Ehre zu erweisen.

„In einem kilometerlangen Trauerzug begleiten zwanzigtausend Menschen den Sarg auf dem Weg vom Hospital an der Seine entlang zur Kirche *Sainte Marie Madeleine*, wo zu Ehren der 1961 mit dem Kreuz der französischen Ehrenlegion ausgezeichneten Wahlfranzösin einundzwanzig Salutschüsse abgefeuert werden.

Es handelt sich um das erste französische Staatsbegräbnis für eine gebürtige Amerikanerin.“⁴⁹⁰ „Ich möchte einmal sterben, atemlos, völlig erschöpft, am Ende eines Tanzes, aber nicht auf der Bühne“⁴⁹¹, hält Josephine Baker in ihren Memoiren fest, und genauso ist es passiert.

4.8. Baker als Stilikone

In jungen Jahren versuchte sie, ihre Haut mit Zitronensaft aufzuhellen. Damals begriff sie noch nicht, dass ihre dunkle Hautfarbe in Paris – anders als in den USA – kein Nachteil war, sondern zu ihrem Erfolg beitragen konnte, da das Publikum von ihrer exotischen Erscheinung fasziniert war.⁴⁹²

⁴⁸⁴ Wood, Ean, *The Josephine Baker Story*, S. 405

⁴⁸⁵ Vgl. ebenda, S. 405

⁴⁸⁶ Vgl. **Wiener Illustrierte**, *Idealehe bricht auseinander*, 20. Juli, 1957

⁴⁸⁷ Patricia, Gracia (1929-1982): US-amerikanische Schauspielerin (Grace Kelly) und Fürstin von Monaco

⁴⁸⁸ Loren, Sophia (1934): Italienische Filmschauspielerin

⁴⁸⁹ Vgl. **ZEIT-Magazin**, *Josephine: Ein öffentlicher Traum*, 02. April, 1976, S. 34

⁴⁹⁰ Wunderlich, Dieter, *WageMutige Frauen*, S. 210

⁴⁹¹ Baker, Josephine/Sauvage, Marcel, *Memoiren*, S. 172

⁴⁹² Vgl. Wunderlich, Dieter, *WageMutige Frauen*, S. 200

„Seit den Anfängen der Freikörperkultur hatten Sport und ein neues Freizeitverhalten dazu geführt, dass sonnengebräunte Haut nun als zeitgemäß und schick galt. Das Aufkommen der Höhensonne steht zeichenhaft für diesen Prozess, der es mit sich brachte, dass auch dunkle Haut über das Exotisch-Schöne hinaus in der Verbindung mit der Tänzerin [...] Baker als modern empfunden wurde.“⁴⁹³ „Frauen, die noch im vergangenen Sommer ihre Haut ängstlich vor der ordinären Sonnenbräune geschützt hatten, schmierten sich jetzt mit Walnussöl ein, in Ermangelung von wochenlangen Sonnenbädern.“⁴⁹⁴

„Nicht zuletzt dank Abatinos geschickter Werbestrategie erreichte Josephine Bakers Popularität Ende 1926 ungeheure Ausmaße. Nicht nur Josephine-Baker-Puppen waren inzwischen käuflich zu erwerben, sondern auch Baker-Parfum, Baker-Kleider – und natürlich das obligatorische Bakerfix für die glänzend schwarzen, eng an die Kopfhaut geschmiegtten Haare mit der kecken Locke auf der Stirn.“⁴⁹⁵ Mit Hilfe des „Bakerfix“ konnten sich die Europäerinnen ihrem neuen Idol angleichen.⁴⁹⁶ „Locken waren bis noch vor kurzem in Paris in Mode gewesen, nun trugen sie nur noch Frauen in der Provinz. In Paris ließen sie sich das Haar glatt anliegend frisieren wie Josephine Baker, [...]“.⁴⁹⁷

Josephine Baker war nicht nur das neue Idol vieler Frauen, sie stand auch für ein verändertes Frauenideal, das mit dem Begriff der „Neuen Frau“ in den zwanziger Jahren gefasst wurde.⁴⁹⁸ Es erweist sich, dass ihr durchtrainierter Körper einem sportlichen Ideal entspricht, zu dem sich immer mehr Frauen bekennen. Zugleich ist die freizügige Art ihrer Auftritte ein Ansporn für die Freikörperkultur.⁴⁹⁹

⁴⁹³ **Dorgerloh**, Annette, *Josephine Baker*, S. 291

⁴⁹⁴ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 145

⁴⁹⁵ **Jürs**, Britta, *Charleston, Chansons und Clownerien: Josephine Baker (1906 – 1975)*, S. 161

⁴⁹⁶ Vgl. **Dorgerloh**, Annette, *Josephine Baker*, S. 290

⁴⁹⁷ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 145

⁴⁹⁸ Vgl. **Dorgerloh**, Annette, *Josephine Baker*, S. 289

⁴⁹⁹ Vgl. **Leppmann**, Wolfgang, *Die Roaring Twenties*, S. 226

4.9. Erotik vs. Komik

„Die Beschränkung der Frauen auf die Rolle als Ehefrau und Mutter wurde von Frauen wie Josephine Baker [...] vehement durchbrochen, [...]. Josephine Baker betonte gerade ihre weiblichen Reize, kehrte hervor, was nach herrschender Moral eigentlich bedeckt sein sollte, und machte die Sinnlichkeit zum Mittelpunkt ihres künstlerischen Schaffens.“⁵⁰⁰ „Gerade das starke Betonen einer für den europäischen Geschmack verbotenen sexualisierten Körperlichkeit führte zum Erfolg der Josephine Baker.“⁵⁰¹

„Bakers Auftritte waren durch den Charleston geprägt, beschränkten sich jedoch nicht auf diesen. Mit den herkömmlichen Vorstellungen von Tanz hatten ihre Auftritte wenig zu tun – und gerade das macht sie im Kontext der Tänzerinnen der Moderne interessant. Natürlich tanzte sie Charleston, doch sie übertrieb die Schritte und erweiterte dessen Bewegungskanon. [...] weniger Tänzerin als vielmehr eine Komikerin und Akrobatin voller Energie und Improvisationstalent, die ihr körperliches Potenzial ausnutzte, um eine einzigartige Mischung aus erotischem Revuetanz einerseits und Grotesktanz voller Grimassen und Clownerien andererseits vorzuführen.“⁵⁰² Für Phyllis Rose sind die Schielaugen Josephine Bakers sowohl ein Markenzeichen als auch eine Art Selbstverteidigung. „Aus Angst, unverhüllte sexuelle Begierde hervorzurufen, vereitelte sie den zutiefst herausfordernden Blickkontakt nicht einfach dadurch, dass sie die Augen abwendet, sondern indem sie sie, grotesk schielend, darbietet.“⁵⁰³ „Sie sind – zusammen mit den anderen Clownerien – das subversive Element in Bakers Auftritten, das allerdings nach und nach von der Bildfläche verschwand, um Federn und prachtvollen Roben Platz zu machen.“⁵⁰⁴

⁵⁰⁰ **Lichtschlag**, Margit, *Josephine Baker und Mary Wigman*, S. 116

⁵⁰¹ **Hoffmann**, Bernd, *Aspekte zur Jazzreflexion in Deutschland*, S. 85

⁵⁰² **Jürigs**, Britta, *Charleston, Chansons und Clownerien: Josephine Baker (1906 – 1975)*, S. 158

⁵⁰³ **Rose**, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, S. 153f

⁵⁰⁴ **Jürigs**, Britta, *Charleston, Chansons und Clownerien: Josephine Baker (1906 – 1975)*, S. 158

4.10. Von den Schielaugen zur Federrobe

Im Laufe ihres Lebens zeigte sich Josephine Baker von drei verschiedenen Seiten. Zuerst war sie „Tumpie“, wie sie von ihrer Mutter genannt wurde. Ein kleines Mädchen mit Pausbacken und Mondgesicht. Dann kam „La Baker“, der große Revuestar mit dem Auftreten einer Kaiserin, das manchmal ziemlich wichtigtuerisch sein konnte. Zuletzt war sie „Fifine“, wie sie von ihren Freunden genannt wurde und die mit einem Lächeln in der Stimme ihr Publikum aufforderte, sich den amüsanten Dingen des Lebens hinzugeben.⁵⁰⁵

„Sie machte zwar im Laufe ihrer Karriere fast genauso viele Höhen wie Tiefen durch, und ihre Gesundheit war am Ende ziemlich angegriffen, doch sie besaß die Fähigkeit, immer wieder nur diese Schokoladenseite zu ‚produzieren‘; das machte sie so erfolgreich – und ließ ihr das Publikum treu bleiben.“⁵⁰⁶

„Auch bei Josephine beruhte der langanhaltende berufliche Erfolg auf einer ähnlichen Dreiteilung der Bühnenpersönlichkeit: wild, exotisch und komisch. Später legte sie das Image der Wilden ab und präsentierte sich stattdessen als erhabene Grand Dame, wobei die Kostüme, wie bei Mistinguett, ebenso wichtig wurden wie ihre Chansons.“⁵⁰⁷ „Von Anfang an verband Josephine Baker die Bühnenwildheit mit einem glamourösen Äußeren außerhalb der Bühne – der bewährte exzentrische Stil, der eine Diva erst zu einer solchen macht.“⁵⁰⁸

„Josephine Baker verharrte nicht in ihrem Image als Nackt- und Revuetänzerin. Sie erweiterte ihr Repertoire in den dreißiger Jahren um den Gesang und hatte auf diese Weise auch nach dem Zweiten Weltkrieg noch mehrere Comebacks.“⁵⁰⁹

⁵⁰⁵ Vgl. **Hammond**, Bryan/**O’Connor**, Patrick, *Josephine Baker – Die schwarze Venus*, S. 84

⁵⁰⁶ **Hammond**, Bryan/**O’Connor**, Patrick, *Josephine Baker – Die schwarze Venus*, S. 84

⁵⁰⁷ ebenda, S. 124

⁵⁰⁸ **Dorgerloh**, Annette, *Josephine Baker*, S. 288

⁵⁰⁹ **Lichtschlag**, Margit, *Josephine Baker und Mary Wigman*, S. 112

5. Revuetheater heute

Nach 1945 erlebte die Ausstattungsrevue nur eine kurze Renaissance, als die Leute die Belastung der Kriegsjahre durch Vergnügungssucht zu verdrängen suchten, wie es sie es schon nach dem 1. Weltkrieg versucht hatten.⁵¹⁰

„Die Revue als spektakuläre Ausstattungsschau existiert seit den fünfziger Jahren nur mehr in wenigen Formen und Ländern.“⁵¹¹ Heute wie damals bietet sie für jeden Geschmack etwas: Schöne Frauen, schöne Männer und eine bezaubernde „Leading-Lady“.⁵¹² Zwar hat die Revue nur an wenigen Orten überlebt, doch an diesen Orten begeistert sie noch immer mit einer atemberaubenden Kulisse, mit Kostümen, Lichteffekten und einer verschwenderischen Ausstattung. Die Ausstattungsrevue existiert noch auf den Bühnen der Fremden- und Vergnügungsindustrie von Paris, Tokio und Las Vegas.⁵¹³ „Dort repetiert sie als Touristenobligatorium und Surrogat einstiger Verruchtheit, durch zunehmende Nacktdarstellung erotisch spekulativer geworden, ihre alten Form- und Inhaltsstereotypen.“⁵¹⁴

Was die Revue heute noch attraktiv macht, ist das Live-Erlebnis. Das Spektakel passiert wirklich vor den Augen des Zuschauers und kann nicht, wie im Fernsehen, angehalten oder zurückgespult werden.

„Wie schon in den 20er Jahren bei Ziegfeld, gilt auch heute noch in Paris die Uniformität der Girls als Erfolgsrezept.“⁵¹⁵ Körperliche Fitness gehört heute zum Bild von Schönheit. Der Körper ist das Arbeitsinstrument der

⁵¹⁰ Vgl. **Kothés**, Franz-Peter, *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900 – 1940 unter besonderer Berücksichtigung der Ausstattungsrevue. Strukturen und Funktionen*, S. 251

⁵¹¹ **Kothés**, Franz-Peter, *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900 – 1940 unter besonderer Berücksichtigung der Ausstattungsrevue. Strukturen und Funktionen*, S. 252

⁵¹² Vgl. **Stauder**, Viktor, *32 Girls – 64 Beine. 1. Teil: Revuegeschichten und Geschichte*, Min. 00:58

⁵¹³ Vgl. **Kothés**, Franz-Peter, *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900 – 1940 unter besonderer Berücksichtigung der Ausstattungsrevue. Strukturen und Funktionen*, S. 252-253

⁵¹⁴ **Kothés**, Franz-Peter, *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900 – 1940 unter besonderer Berücksichtigung der Ausstattungsrevue. Strukturen und Funktionen*, S. 253

⁵¹⁵ **Stauder**, Viktor, *32 Girls – 64 Beine. 2. Teil: Triumph der Frauen*, Min. 29:31

Mädchen. Disziplin und eine gesunde Lebensführung ist daher unerlässlich für ein Revuegirl.

5.1. Revuetheaterstätten in Frankreich

Zu den heute bekanntesten Theaterhäusern, in denen noch Revuen gespielt werden, zählen das Moulin Rouge, das Lido und das Crazy Horse.

1946 wurde das Lido, damals noch ein Schwimmbad, von zwei Brüdern übernommen und zu einem Theatersaal umgebaut. „In 1946, Joseph and Louis Clerico took over a cabaret that had been very fashionable during the Belle Epoque, with a decor inspired by the famous Lido beach in Venice. The two men set to work, completely transforming the place and turning it into a cabaret unique in its genre.“⁵¹⁶

Wegen seines Erfolgs zog das Lido 1977 in ein größeres Haus in der Champs Elysées.

„Mit der Einführung der Dinner-Show – einer absoluten Neuheit, die bald auf der ganzen Welt kopiert wird – stellt sich auch der Erfolg ein.“⁵¹⁷

„Jährlich 500.000 Gäste zahlen Eintrittspreise ab 80 Euro für einen Abend mit viel Glanz und Glamour.“⁵¹⁸

Das berühmte Theater mit der Windmühle, das Moulin Rouge, liegt in Montmartre, einem früheren Arbeiter und Armenviertel. Kurz vor Ende des 19. Jahrhunderts kamen der Cancan und die Revue ins Moulin Rouge und sind bis heute ein Publikumsmagnet.⁵¹⁹

„Das Crazy Horse in Paris, in den 50er Jahren gegründet, ist ein Ort kleiner aber feiner Revueshows. Hier steht konsequent nur eines im Mittelpunkt: das Girl. Oder genauer: die kleine Girls Line. Die Ausstattung ist folgerichtig genauso weit reduziert wie die Kostüme der Girls. Nämlich

⁵¹⁶ Duperret, Hervé, *Bonheur*, S. 2

⁵¹⁷ http://www.lido.fr/DEUTSCH/?page_id=513

⁵¹⁸ Stauder, Viktor, *32 Girls – 64 Beine. 1. Teil: Revuegeschichten und Geschichte*, Min. 02:12

⁵¹⁹ Vgl. ebenda, Min. 02:12

auf fast nichts. Damit hat der Gründer des Crazy Horse, Alain Bernardin, seine persönliche Vorstellung von erotischem Glamour verwirklicht.“⁵²⁰

5.2. *Bonheur*

Während meines Aufenthalts in Paris durfte ein Besuch im legendären Lido, wo gerade die Revue *Bonheur* gespielt wurde, nicht fehlen. „The four tableaux, led by 70 artistes on stage including the lead dancer of the show Carien Keizer, the legendary Bluebell Girls and the Lido Boy Dancers. Exceptional specialty acts, 23 monumental sets, an ice skating rink, 600 somptuous costumes...”⁵²¹ Es war insgesamt wirklich eine wahre Sinnesüberflutung. Im ersten Bild schwebte die Leading Lady in einer Federkugel von der Decke, was eine eindeutige Parallele zu Josephine Baker aufweist, als sie in der Revue *La Folie du Jour* in einer Blütenkugel (so schreibt es jedenfalls Phyllis Rose) von der Decke gelassen wurde.

Die Treppe, ein bedeutendes Merkmal einer Revue, kam in *Bonheur* relativ oft zum Einsatz, um die Girls und besonders die Leading Lady gekonnt in Szene zu setzen. Auffallend häufig schwebte die Leading Lady wie eine Göttin über die Treppe herab, was ihren Status als Star noch mehr unterstrich.

Jede Nummer hatte ein anderes Thema: Die Girls wechselten von bunten Federn und Paradiesvogel-Kostümen zu Kostümen wie in 1001 Nacht mit orientalischen Elementen. Eine Nummer wurde vom Musical *Cats* übernommen. Sowohl die Kulisse mit ihren dunklen, heruntergekommenen Hochhäusern als auch die Kostüme der Straßencatzen erinnerten an das berühmte Musical. Ein Spektakel folgte dem anderen. Eine riesige Pyramide, die sich langsam aus dem Boden der Bühne erhob; eine Elefantenstatue in Originalgröße, aufwändig dekoriert; ein echtes Pferd auf der Bühne, das gehorsam seine Kunststücke vorführte; eine Eis-Nummer mit halsbrecherischer Akrobatik und ein Wasserbecken mit einem Steg im Boden der Bühne sind nur ein paar der faszinierenden Nummern. Auffallend an den Kostümen waren

⁵²⁰ Stauder, Viktor, *32 Girls – 64 Beine. 2. Teil: Triumph der Frauen*, Min. 26:27

⁵²¹ Duperret, Hervé, *Bonheur*, S. 1

Materialien wie luxuriöse Pelzmäntel, funkelnde Glitzerkleider und bunte Federn.



Abbildung 7: Nummer aus der Revue *Bonheur*

6. Biografie⁵²²

- | | |
|------|--|
| 1906 | 3. Juni: Freda Josephine McDonald wird als uneheliche Tochter des Schlagzeugers Eddie Carson und der Waschfrau Carrie McDonald in St. Louis, Missouri geboren. Sie wächst in ärmlichen Verhältnissen auf |
| 1914 | Baker verlässt die Schule und arbeitet zur finanziellen Unterstützung ihrer Familie als Dienstmädchen. |

⁵²² <https://www.dhm.de/lemo/Biografie/josephine-baker>

1916	Wiedereintritt in die Schule.
1917	2. Juli: Als Schwarze erlebt Baker Rassenunruhen in St. Louis mit. Dieses Erlebnis prägt sie so stark, dass sie später zu einer engagierten Kämpferin gegen Rassismus wird.
1918	Sie verlässt endgültig die Schule.
1921	Heirat mit dem Zugbegleiter Willie Baker, dessen Nachnamen sie zeitlebens behält.
1922	Auftritte am Broadway, im ersten von Schwarzen komponierten Musical "Shuffle Along".
1924	Auftritte in verschiedenen Clubs und Theatern in den USA. Obwohl Baker stets in der letzten Reihe tanzt, bietet ihr Caroline Reagan, eine wohlhabende Weiße und Förderin der schwarzen Musik, ein Engagement in der "Revue Nègre" in Paris an.
1925	Oktober: Baker verlässt Amerika und ihren Mann, um nach Paris zu gehen. Dort gelangt sie durch ihre Auftritte in der "Revue Nègre" schnell zu Berühmtheit. Bis dahin hatte das französische Publikum eine Tänzerin wie Baker mit exotischer Nacktheit und einer Mischung aus tänzerischer Wildheit und Kontrolle noch nie gesehen. Sie etabliert den "jazz hot" und erreicht internationalen Ruhm, während Frankreich vom amerikanischen Jazz infiziert wird. Baker wird von vielen Künstlern und Intellektuellen wie Pablo Picasso verehrt.
1926	Herbst: Sie lernt Pepito Abatino kennen, der ihr Geliebter und Manager wird. Dezember: Eröffnung ihres eigenen Nachtclubs "Chez Joséphine" in Paris.

1926/27	Auftritte in den Folies Bergère, wo sie ihren berühmt gewordenen Bananentanz, den danse sauvage, in einem Röckchen aus 16 Bananen im Stück "La Folie du Jour" aufführt.
1927	Erster Leinwandauftritt im exotischen Kinofilm "La Sirene des Tropiques". In diesem Jahr verdient Baker mehr als jeder andere Entertainer in Europa. Baker gastiert mit ihrer "Charleston Jazzband" in Berlin. Auch in der deutschen Kunst- und Kulturszene erregt sie mit ihren Auftritten und ihrem "wildem" Tanzstil großes Aufsehen.
1928	In Wien werden anlässlich ihres Gastspiels Sondergottesdienste "als Buße für schwere Verstöße gegen die Moral, begangen von Josephine Baker" abgehalten. Die Wiener Nationalsozialisten fordern ein Auftrittsverbot für Baker.
1929	14. Februar: Wegen einer zu erwartenden "Verletzung des öffentlichen Anstands" erteilt die Stadt München Baker ein Auftrittsverbot.
ab 1930	Sie widmet sich verstärkt ihrer Gesangskarriere und nimmt Lieder für die Schallplattenfirma Columbia Records auf. Zudem ist sie wiederholt in französischen Kinofilmen zu sehen.
1936	Rückkehr in die USA. Der in Europa gefeierte Star wird vom amerikanischen Publikum abgelehnt. Zeitungen urteilen auch aus rassistischer Motivation abwertend über Baker, die New York Times bezeichnet sie u.a. als "Negerschlampe" (Negro wench). Viele Hotels und Restaurants verwehren Baker den Zutritt. Baker kündigt Verträge und kehrt nach Europa zurück.

1937	Heirat mit dem französischen Juden und Großindustriellen Jean Lion, durch den sie die französische Staatsbürgerschaft erhält.
1938	In der Düsseldorfer Ausstellung "Entartete Musik" werden von den Nationalsozialisten die unterschiedlichsten Musiker diffamiert, unter ihnen auch Baker.
1940-1944	Nach der Besetzung Frankreichs durch die Wehrmacht arbeitet Baker beim französischen Roten Kreuz und schmuggelt bei Reisen Geheimbotschaften für die Résistance. Scheidung von Jean Lion.
1946	Baker erhält die französischen Auszeichnungen "Croix de Guerre" und "Médaille de la Résistance".
1947	Heirat mit dem französischen Orchesterleiter Jo Bouillon.
1951	Bei ihrer Amerika-Tournee weigert sich Baker vor nach Rasse getrenntem Publikum aufzutreten oder in nach Rasse aufgeteilten Hotels zu schlafen. Sie erreicht die Öffnung einiger Einrichtungen für Afro-Amerikaner. Dafür wird sie von der National Association for the Advancement of Colored People (NAACP) zur herausragendsten Frau des Jahres ernannt.
1954-1965	Da Baker keine Kinder bekommen kann, adoptiert sie zehn Jungen und zwei Mädchen unterschiedlicher Hautfarbe und Religion. Die von Baker als "Regenbogensippe" bezeichnete Familie lebt in einem mittelalterlichen Schloss in der Dordogne.

- 1956 Trennung von Jo Boullion. Baker setzt sich zur Ruhe, um Zeit für ihre Familie zu haben.
- 1959 Schulden aufgrund ihres teuren Lebensstils zwingen Baker zu einem Comeback, das mit dem autobiographischen Musical "Paris mes Amours" in Paris eingeleitet wird.
- 1963 August: Baker nimmt an der Großdemonstration für die Rechte der Afro-Amerikaner in Washington teil und spricht an der Seite von Martin Luther King (1929-1968).
- 1969 Aufgrund Bakers Schulden wird ihr Schloss versteigert. Sie muss mit ihrer Familie in eine kleinere Villa ziehen, die ihr von Fürstin Grace von Monaco (1929-1982) geschenkt wird.
- 1973 Pseudo-Heirat mit dem amerikanischen Künstler Robert Brady in einer leeren Kirche in Acapulco (Mexiko). Ohne Pfarrer und Zeugen schwören sie sich ewige Treue. Baker erzählt nur wenigen Leuten von dieser inoffiziellen Ehe, weil sie Angst hat, die Presse könne sich über sie lustig machen.
- 1974 Auftritte in der autobiographischen Show "Josephine" in Monaco.
- 1975 12. April: Josephine Baker stirbt in Paris an einer plötzlichen Gehirnblutung.

7. Conclusio

Josephine Baker war nicht nur eine bemerkenswerte Tänzerin, Sängerin und Komikerin, sie war auch eine Kämpferin, ihr ganzes Leben lang. Sie kämpfte als Kind gegen Hunger und Kälte, kämpfte für eine Rolle auf der Bühne von *Shuffle Along*, später kämpfte sie gegen Rassentrennung, nach gesundheitlichen Problemen kämpfte sie sich zurück ins Leben und zurück auf die Bühne und zuletzt kämpfte sie für die Rettung von Les Milandes. Neben ihren Auftritten als Clown in jungen Jahren und als Grande Dame im fortgeschrittenen Alter, machten sie auch ihr unermüdlicher Einsatz für die Rechte der Schwarzen in Amerika und ihr Mut im Kampf um Frieden und Gleichheit unter den Rassen berühmt. Um der Rassendiskriminierung zu entkommen und ein neues Leben zu beginnen, entschied sie sich als 19-jährige nach Paris zu gehen. Sie sprach kein Wort Französisch und schaffte es trotzdem innerhalb kürzester Zeit, sich einen Namen auf den großen Revuebühnen zu machen. Ein Grund, weshalb sie von Paris mit offenen Armen empfangen wurde, war die damalige Begeisterung für Exotisches. Sammler, Händler und Künstler häuften sich afrikanische Statuen und Kunstgemälde an und die Leute waren neugierig auf Afrika und den Urwald. In den Augen des Publikums verkörperte Josephine eine junge Wilde, die direkt aus dem afrikanischen Urwald stammt. Dabei ist Josephine bis dahin noch nie in Afrika gewesen. Im Laufe ihrer Bühnenkarriere kam zu ihrem Tanz immer mehr Gesang dazu. Sie lernte Französisch, nahm Tanzunterricht und, je älter sie wurde, desto besser wurde ihre Stimme. Durch ihre Disziplin legte sie das Image der Wilden ab und wandelte sich zu einem großen Revuestar. Sie liebte opulente Auftritte in Federkostümen mit Strass- und Perlenbesatz, Pelze und prächtigen Kopfputz. Nahezu ihr ganzes Leben verbrachte sie auf den großen Revuebühnen der Welt. „Kaum einem anderen Star wurde soviel Verehrung und Liebe entgegen gebracht wie der schwarzen Diva, die in den 20er Jahren als junge Wilde Europa in Begeisterung und Aufruhr versetzte und noch als Grande Dame das

Publikum in ihren Bann zog.“⁵²³ Während ihr das Publikum in Europa zu Füßen lag, hagelte es in Amerika Mitte der 30er Jahre Kritik. Sie wurde als nicht besser, als viele andere Künstlerinnen bezeichnet und der Ärger über ihren Erfolg im Ausland wurde in den Medien deutlich. Und während sie versuchte, die Hautfarbe zu ignorieren, gab es in Amerika niemanden, der sie ansehen konnte, ohne dabei an ihre Rasse zu denken.

Besonders in Wien wurden ihre Auftritte von ihren Gegnern als Angriff auf die Wiener Kultur und als Gefahr für die Zivilisation gesehen. Doch nicht nur Josephine Baker, sondern auch das Revuetheater selbst, geriet in jener Zeit immer wieder ins Kreuzfeuer der Kritik. Durch die provokante Darstellung von „Nacktheit“ auf der Bühne verkörperte die Revue allgemein den Sittenverfall. So gefährlich sie auch in manchen Kreisen gesehen wurde, so berauschend war sie für das Publikum, das sich in den Nachkriegsjahren nach Unterhaltung und Faszination sehnte und in der Ausstattungsrevue genau das bekam. „Wie keine andere Bühnenkunstform spiegelte die Ausstattungsrevue das Lebensgefühl dieser besonderen Zeit. Mit ihrer rauschenden Sinnlichkeit, dem schnellen Tempo und ihrem luxuriösen Dekor wird sie zum Sinnbild der 20er.“⁵²⁴

Heute ist das Revuetheater, bis auf einige wenige Theaterhäuser (hauptsächlich in Paris), ausgestorben. Doch an diesen wenigen Orten hat sie überlebt und wird auch weiterhin bestehen, denn nirgendwo sonst wird die „Schaulust“ des Publikums so befriedigt wie in der Ausstattungsrevue. Aufwändige Choreographien, fantasievolle Kostüme, Komik, Akrobatik, üppige Ausstattung und nicht zuletzt die Revuegirls werden immer ein wesentlicher Bestandteil der Revue bleiben, damit sie bestehen kann.

⁵²³ **Stauder**, Viktor, *32 Girls – 64 Beine. 2. Teil: Triumph der Frauen*, Min. 34:51

⁵²⁴ **Stauder**, Viktor, *32 Girls – 64 Beine. 1. Teil: Revuegeschichten und Geschichte*, Min. 23:44

8. Literaturverzeichnis

Adams, Simon, *Jazz*, München: Prestel Verlag [1999]

Baker, Josephine/**Sauvage**, Marcel, *Memoiren. Der schwarze Stern Europas*, München: Meyer & Jessen, [1928]

Breuss, Susanne, *Inszenierungen des modernen Körpers. Mode, Konsum und Geschlecht um 1930*, In: Kos, Wolfgang [Hrsg.], 'Kampf um die Stadt: Politik, Kunst und Alltag um 1930', Wien: Czernin Verlag [2010], S. 168 – 176

Clarke, Kevin, *Die Geburt der Operette aus dem Geist der Pornographie*, In: Arnbom, Marie-Theres/Clarke, Kevin/Trabitsch, Thomas [Hrsg.], 'Welt der Operette. Glamour, Stars und Showbusiness', 1. Auflage, Wien: Österreichisches Theatrumuseum/Christian Brandstätter Verlag [2011], S. 18 – 41

Cochrane, James, *Lebensalltag in den 20er und 30er Jahren*, Stuttgart: Verlag Das Beste GmbH [1997]

Dorgerloh, Annette, *Josephine Baker. Zwischen Bananenröckchen und „neuer Frau“ der zwanziger Jahre*, In: Martin, Peter/Alonzo, Christine [Hrsg.], 'Zwischen Charleston und Stehschritt. Schwarze im Nationalsozialismus', 1. Auflage, Hamburg: Dölling und Galitz Verlag [2004], S. 287 – 291

Eberstaller, Gerhard, *Ronacher. Ein Theater in seiner Zeit*, Wien: J & V, Ed. Wien [1993]

Flemming, Jens, „*Neue Frau*“? *Bilder, Projektionen, Realitäten*, In: Faulstich, Werner [Hrsg.], 'Die Kultur der 20er Jahre. Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts', München: Wilhelm Fink Verlag [2008], S. 55 – 70

Giese, Fritz, *Girlkultur. Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl*, München: Delphin-Verlag [1925]

Giese, Fritz, *Revue und Film*, In: Linhardt, Marion [Hrsg.], 'Stimmen zur Unterhaltung – Operette und Revue in der publizistischen Debatte (1906-1933) ', Wien: Verlagsbüro Mag. Johann Lehner Ges. m. b. H. [2009], S. 256 – 261

Günther, Johannes, *Formen der Revue*, In: Linhardt, Marion [Hrsg.], 'Stimmen zur Unterhaltung – Operette und Revue in der publizistischen Debatte (1906-1933) ', Wien: Verlagsbüro Mag. Johann Lehner Ges. m. b. H. [2009], S. 265 – 268

Günther, Johannes, *Revue und Theater*, In: Linhardt, Marion [Hrsg.], 'Stimmen zur Unterhaltung – Operette und Revue in der publizistischen Debatte (1906-1933) ', Wien: Verlagsbüro Mag. Johann Lehner Ges. m. b. H. [2009], S. 253 – 256

Hammond, Bryan/**O´Connor**, Patrick, *Josephine Baker – Die schwarze Venus*, Deutsche Erstausgabe, München: Wilhelm Heyne Verlag [1992]

Herm, Gerhard, *Amerika erobert Europa*, Düsseldorf: Econ-Verlag [1964]

Hoffmann, Bernd, *Aspekte zur Jazzreflexion in Deutschland. Afro-amerikanische Musik im Spiegel der Musikpresse 1900-1945*, Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt [2003]

Horak, Roman, *Josephine Baker in Wien – oder doch nicht? Über die Wirksamkeit des „zeitlos Popularen“*, In: Horak, Roman/Maderthaner, Wolfgang/Mattl, Siegfried/Meissl, Gerhard/Musner, Lutz/Pfoser, Alfred [Hrsg.], 'Metropole Wien. Texturen der Moderne', Band 1, Wien: Universitätsverlag [2000], S. 169 – 213

Horak, Roman, *Skandalfall Josephine Baker. Das Wiener Gastspiel der „Urwaldamazone“*, In: Kos, Wolfgang [Hrsg.], 'Kampf um die Stadt: Politik, Kunst und Alltag um 1930', Wien: Czernin Verlag [2010], S. 206 – 213

Jürgs, Britta, *Charleston, Chansons und Clownerien: Josephine Baker (1906 – 1975)*, In: Soyka, Amelie [Hrsg.], 'Tanzen und tanzen und nichts als tanzen – Tänzerinnen der Moderne von Josephine Baker bis Mary Wigman', Berlin: AvivA Verlag [2004] S. 152 – 165

Klösch, Christian, *Unterhaltung im Übermaß. Die große Zeit der Revue*, In: Kos, Wolfgang [Hrsg.], 'Kampf um die Stadt: Politik, Kunst und Alltag um 1930', Wien: Czernin Verlag [2010], S. 198 – 205

Koca, Christoph, *Die Rezeption der Josephine Baker in Österreich unter dem Gesichtspunkt der Erinnerungskultur. Untersuchung der medialen Berichterstattung über Josephine Baker von 1928 bis 2006*, Diplomarbeit, Wien: [2007]

Kosta, Barbara, *Die Kunst des Rauchens: Die Zigarette und die Neue Frau*, In: Freytag, Julia/Tacke, Alexandra [Hrsg.], 'City Girls. Bubiköpfe & Blaustrümpfe in den 1920er Jahren', Köln: Böhlau Verlag GmbH & Cie [2011], S. 143 – 158

Kothes, Franz-Peter, *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900 – 1938. Typen, Inhalte, Funktionen*, Locarno/Amsterdam: Heinrichshofen's Verlag [1977]

Kothes, Franz-Peter, *Die theatralische Revue in Berlin und Wien 1900 – 1940 unter besonderer Berücksichtigung der Ausstattungsrevue. Strukturen und Funktionen*, Dissertation, Wien: [1972]

Kracauer, Siegfried, *Das Ornament der Masse*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag [1963]

Kühn, Dieter, *Aus der öffentlichen Biografie der Josephine Baker*, Erste Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag [1976]

Lehne, Jost, *Massenware Körper. Aspekte der Körperdarstellung in den Ausstattungsrevuen der zwanziger Jahre*, In: Cowan, Michael/Sicks, Kai Marcel [Hrsg.], 'Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933', Bielefeld: transcript Verlag [2005], S. 264 - 278

Leppmann, Wolfgang, *Die Roaring Twenties. Amerikas wilde Jahre*, München: Paul List Verlag [1992]

Lichtschlag, Margit, *Josephine Baker und Mary Wigman. Tanz zwischen Erotik und Ekstase*, In: Elpers, Susanne/Meyer, Anne-Rose [Hrsg.], 'Zwischenkriegszeit. Frauenleben 1918-1939', 1. Auflage, Berlin: edition ebersbach [2004], S. 106 – 119

Long, Richard A., *The Black Tradition in American Dance*, New York: Rizzoli International Publications, INC. [1990]

Lotz, Rainer E., *Schwarze Entertainer in der Weimarer Republik*, In: Martin, Peter/Alonzo, Christine [Hrsg.], 'Zwischen Charleston und Stehschritt. Schwarze im Nationalsozialismus', 1. Auflage, Hamburg: Dölling und Galitz Verlag [2004], S. 255 – 261

Lücke, Theodor, *Gedanken der Revue*, In: Linhardt, Marion [Hrsg.], 'Stimmen zur Unterhaltung – Operette und Revue in der publizistischen Debatte (1906-1933) ', Wien: Verlagsbüro Mag. Johann Lehner Ges. m. b. H. [2009], S. 220 – 224

Marinetti, Filippo Tommaso, *Das Varieté*, In: Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter [Hrsg.], 'Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)', Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler [1995], S. 60 – 63

Martin, Peter, *Schwarze Teufel, edle Mohren*, Hamburg: Junius Verlag [1993]

Marx, Henry, *Die Broadway-Story. Eine Kulturgeschichte des amerikanischen Theaters*, 1. Auflage, Düsseldorf/Wien: ECON Verlag GmbH [1986]

Nagl, Tobias, *Die unheimliche Maschine – Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino*, München: edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag [2009]

Oliver, Paul, *Die Story des Blues. Worksongs, Ragtime, Rhythm and Blues*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, [1978]

Pössiger, Günter, *Die 20er Jahre. Chronologie eines turbulenten Jahrzehnts*, München: Wilhelm Heyne Verlag [1974]

Reger, Erik, *Anatomie der Revue*, In: Linhardt, Marion [Hrsg.], 'Stimmen zur Unterhaltung – Operette und Revue in der publizistischen Debatte (1906-1933) ', Wien: Verlagsbüro Mag. Johann Lehner Ges. m. b. H. [2009], S. 165 – 167

Rose, Phyllis, *Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert*, Wien: Paul Zsolnay Verlag [1990]

Sartori, Ralf/**Steidl**, Petra, *Tango. Die einende Kraft des tanzenden Eros*, Kreuzlingen/München: Heinrich Hugendubel Verlag [1999]

Schikowski, John Dr., *Geschichte des Tanzes*, Berlin: Büchergilde Gutenberg [1926]

Schlich, Thomas, *Knochenbruchbehandlung und die Tiller-Girls: Chirurgie, Tanztheater und Modernismus im frühen zwanzigsten Jahrhundert*, In: Grundmann, Kornelia/Sahmland, Irmtraut [Hrsg.], 'Concertino. Ensemble aus Kultur- und Medizingeschichte. Festschrift zum 65. Geburtstag von Prof. Dr. Gerhard Aumüller', Marburg: Univ.-Bibl. Marburg [2008], S. 177 – 189

Schneider, Ulrich, *Die Londoner Music Hall und ihre Songs 1850 – 1920*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag Tübingen [1984]

Siedhoff, Thomas, *Handbuch des Musicals. Die wichtigsten Titel von A bis Z*, Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG [2007]

Stauffer, Isabelle, *Von Hollywood nach Berlin. Die deutsche Rezeption der Flapper-Filmstars Colleen Moore und Clara Bow*, In: Freytag, Julia/Tacke, Alexandra [Hrsg.], 'City Girls. Bubiköpfe & Blaustrümpfe in den 1920er Jahren', Köln: Böhlau Verlag GmbH & Cie [2011], S. 111 – 126

Tasiemka, Hans, *Revue, Theater, Tanz*, In: Linhardt, Marion [Hrsg.], 'Stimmen zur Unterhaltung – Operette und Revue in der publizistischen Debatte (1906-1933)', Wien: Verlagsbüro Mag. Johann Lehner Ges. m. b. H. [2009], S. 242 – 244

Teibler, Claudia, *Darf ich bitten. Von rauschenden Bällen, heißen Rhythmen und nimmermüden Füßen*, 1. Auflage, München: Elisabeth Sandmann Verlag GmbH [2009]

Traub, Ulrike, *Theater der Nacktheit. Zum Bedeutungswandel entblößter Körper auf der Bühne seit 1900*, Bielefeld: transcript [2010]

Unsel, Melanie, *Im Karussell der Gegensätze. Musik(theater) der Zwanziger Jahre*, In: Faulstich, Werner [Hrsg.], 'Die Kultur der 20er Jahre. Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts', München: Wilhelm Fink Verlag [2008], S. 151 - 160

Veigl, Hans, *Die wilden 20er Jahre. Alltagskulturen zwischen zwei Kriegen*, Wien: Verlag Carl Ueberreuter [1999]

Wood, Ean, *The Josephine Baker Story*, London: MPG Books [2002]

Wunderlich, Dieter, *WageMutige Frauen. 16 Portraits*, Regensburg: Verlag Friedrich Pustet [2004]

Zacsek, Anna Maria, *Die Black Theater Entwicklung in den USA am Beispiel New Yorks. A Theatre beyond the Meltingpot*, Diplomarbeit, Wien: [1994]

Filme

Stauder, Viktor, *32 Girls – 64 Beine. 1. Teil: Revuegeschichten und Geschichte*, DVD, ZDF, 2006

Stauder, Viktor, *32 Girls – 64 Beine. 2. Teil: Triumph der Frauen*, DVD, ZDF, 2006

Francys, Joé, *Die Königin der Revue*, DVD, Lobster Films, 2005 [FR, 1927]

Zeitschriften

Anonym, *Idealehe bricht auseinander*, Wiener Illustrierte, 20. Juli, 1957

Anonym, *Schon wieder: Come-back Josephines*, Weltpresse, 06. November, 1957

Anonym, *Joséphine Baker. Mata Hari des zweiten Weltkrieges*, Kurier, 26. April, 1958

Anonym, *Kleopatra des Jazz. Exotik und Ernst der Josephine Baker*, Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 28, 02. Februar, 1991

Duperret, Hervé, *Bonheur*, Lido, Champs-Élysées Paris

Kühn, Dieter, *Josephine: Ein öffentlicher Traum*, ZEIT–Magazin, Nr. 15, 02. April, 1976

Maranz, Georg, *„Jo & Jo“ gründen ein Paradies auf Erden*, Weltpresse, Nr. 298, 24. Dezember, 1955

Internet

Arndt, Susan Dr., *Kolonialismus, Rassismus und Sprache. Kritische Betrachtungen der deutschen Afrikaterminologie*,
<http://www.bpb.de/gesellschaft/migration/afrikanische-diaspora/59407/afrikaterminologie?p=all>, Zugriff: 31.10.2014

Krivanec, Eva, *Revue theater im Ersten Weltkrieg. Berlin und Lissabon im Vergleich*,
http://real.letras.ulisboa.pt/uploads/textos/596_Krivanec.pdf, Zugriff: 02.10.2014

LIDO, Champs-Élysées Paris,

http://www.lido.fr/DEUTSCH/?page_id=513, Zugriff: 27.10.2014

Josephine Baker 1906-1975,

<https://www.dhm.de/lemo/Biografie/josephine-baker>, Zugriff: 30.10.2014

Josephine Baker's Banbana Dance,

<http://www.youtube.com/watch?v=wmw5eGh888Y>, Zugriff: 02.10.2014

Josephine Baker. The First Black Superstar,

http://www.youtube.com/watch?v=Ggb_wGTvZoU, Zugriff: 31.10.2014

Chasing a rainbow: The life of Josephine Baker,

<http://www.youtube.com/watch?v=JHnOfKwAga0>, Zugriff: 31.10.2014

Die Musical Geschichte im Überblick,

<http://www.musicals.com/musical-geschichte/>, Zugriff: 01.11.2014

Modetänze vor 1900,

<http://www.kms16.at/Tanzen/1900.htm>, Zugriff: 01.11.2014

Galopp,

http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_G/Galopp.xml, Zugriff: 01.11.2014

Abbildungsnachweise

Abbildung 1: Marx , Henry, <i>Die Broadway Story</i> , S. 51	20
Abbildung 2: Freytag , Julia/ Tacke , Alexandra, <i>City Girls. Bubiköpfe & Blaustrümpfe in den 1920er Jahren</i> , S. 150	49
Abbildung 3: Rose , Phyllis, <i>Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert</i> (keine Seitenzahl vorhanden)	65
Abbildung 4: Rose , Phyllis, <i>Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert</i> (keine Seitenzahl vorhanden)	67
Abbildung 5: http://www.imdb.com/media/rm4217229056/nm0001927?ref=nm_mi_all_pbl_10#	74
Abbildung 6: Rose , Phyllis, <i>Josephine Baker oder Wie eine Frau die Welt erobert</i> (keine Seitenzahl vorhanden)	96
Abbildung 7: Duperret , Hervé, <i>Bonheur</i> , Lido, Champs Elysées, Paris, S. 5	105

9. Anhang

Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit setzt sich mit dem Revuetheater und dem großen Star des Revuetheaters Josephine Baker auseinander. Nach ihren ersten Bühnenerfahrungen in Amerika, kam sie 1925 nach Paris, das sie später als ihre Heimat betrachtete. Die *Revue Nègre* war ihre große Schule, mit der sie zum Weltstar wurde. Ihre Schielaugen, der Zeigefinger auf dem Kopf, als wäre sie ein Kreisel, ihre Grimassen und der Charleston, den sie mit einem atemberaubenden Tempo tanzte, wurden zu ihren Markenzeichen. Dadurch wurde sie aber auch lange Zeit das Image der unzivilisierten Wilden nicht los. Erst nach ihrer Weltreise, die sie 1928 auch nach Wien führte, trat sie in Paris als neue Josephine auf. Im Casino de Paris kam sie 1930 anstatt im Bananenröckchen, in einem glamourösen langen Kleid auf die Bühne und konnte ihr Publikum das erste Mal mit Gesang begeistern. Sie wurde nun als große Künstlerin angesehen, mit außergewöhnlichem Talent und Schönheit. In dieser Zeit wurde sie zum Idol für viele Frauen auf der ganzen Welt. Ihr gebräunter Teint und ihre schwarzen, eng an den Kopf liegenden Haare wurden vielfach kopiert. In Paris erntete sie Erfolg, doch an diesen Erfolg konnte sie 1935 bei ihrem Auftritt bei den „Ziegfeld Follies“ in Amerika nicht anknüpfen. Einerseits wurde sie aus rassistischer Motivation abgelehnt, andererseits aus Ärger darüber, dass eine Amerikanerin im Ausland Erfolge feierte. Als sie in den 50er Jahren wieder nach Amerika reiste, stieß sie erneut auf Rassismus. In einigen Hotels wurde sie aufgefordert, den Dienstboteneingang zu nehmen und in manchen Restaurants wurde sie aufgrund ihrer Hautfarbe nicht bedient. Sie demonstrierte gegen die Rassentrennung, indem sie auf uneingeschränkten Zutritt sowohl für Weiße als auch für Schwarze zu ihren Shows bestand. Wurde diese Anforderung nicht eingehalten, sagte sie ihre Auftritte kurzerhand wieder ab. Ihre Idee, dass alle Menschen, egal welcher Rasse oder Religion

friedlich zusammenleben können, demonstrierte sie der Welt, als sie zwölf Waisenkinder verschiedenster Abstammung adoptierte. Ihr letzter Lebensabschnitt war von Krankheiten und Schicksalsschlägen bestimmt, was sie aber nie davon abhielt für Gleichheit und Brüderlichkeit zu kämpfen und nach einigen Abschiedsauftritten immer wieder auf die Bühne zurückzukehren, um Geld für ihre Kinder und Les Milandes zu verdienen.

Weiters wird deutlich gemacht, dass Josephine Baker wesentlich dazu beigetragen hatte, dass das Revuetheater in den 20er Jahren so populär wurde. Sie brachte den Charleston nach Europa auf die Revuebühnen und wurde zum großen Star der Revue. Noch heute wird sie mit dem Begriff Revue in Verbindung gebracht.

Lebenslauf

Persönliche Daten:

Verena Hagen

geboren am 18.12.1988 in Lustenau

Ausbildung:

1999-2003	Hauptschule Hard Mittelweiherburg (mit kreativem Schwerpunkt)
2003-2007	Borg Dornbirn Schoren (mit musikalischem Schwerpunkt)
2008-2015	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien

Berufserfahrung:

2007-2008	Trainee bei Wann&Wo/Medienhaus Schwarzach
2011	Bregenzer Festspiele (Abteilung Vertrieb/Ticket Center)
2013	Kostümbildhospitanz Landestheater Niederösterreich
2013	ORF Landesstudio Vorarlberg (Redaktion Radio Nachrichten)