

Nomadische Berufspraxis und Attraktion der Großstadt

Transnationale Laufbahnen darstellender Künstlerinnen der Donaumonarchie um 1900

Eva Krivanec

La vie du nomade est intermezzo.

GILLES DELEUZE/FÉLIX GUATTARI: MILLE PLATEAUX

Das Nomadische ist in den Debatten um die *conditio* des (post-)modernen Subjekts zu einem Schlüsselbegriff geworden, der es ermöglicht, das Zerschneiden traditioneller und lokaler Bindungen, linearer Erwerbsbiografien, eindeutiger Zugehörigkeiten für die Menschen im beginnenden 21. Jahrhundert nicht nur im Modus des Verlusts zu interpretieren, sondern durchaus offensiv als zukunftsweisende Lebensform zu proklamieren. Als mittlerweile klassische Beispiele seien hier Rosi Braidottis feministische »nomadic subjects«¹ oder Chantal Mouffes »politics of nomadic identity«² genannt. Dazu gehören aber auch Zygmunt Baumanns Diagnose einer »ontologischen Bodenlosigkeit« der Postmoderne unter dem Titel *Wir sind wie Landstreicher*³ oder Vilém Flussers »nomadische Überlegungen«⁴ zur Informationsgesellschaft. Die Grundlegung zu diesem Nachdenken über das Nomadische lieferten jedoch im Jahr 1980 Gilles Deleuze und Félix Guattari in dem Kapitel »Abhandlung über Nomadologie: Die Kriegsmaschine« in *Tausend Plateaus*.⁵ Bevor also mit der Entwicklung und globalen Verbreitung mobiler Technologien die

1 | Braidotti, Rosi: *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* [1994]. New York: Columbia University Press 2011.

2 | Mouffe, Chantal: *For a Politics of Nomadic Identity*. In: Robertson, George u.a. (Hg.): *Travellers' Tales. Narratives of Home and Displacement*. London/New York: Routledge 1994, S. 104-113.

3 | Bauman, Zygmunt: *Wir sind wie Landstreicher. Die Moral im Zeitalter der Beliebigkeit*. In: *Süddeutsche Zeitung* v. 16./17.11.1993, S. 17.

4 | Flusser, Vilém: *Nomadische Überlegungen*. In: ders.: *Medienkultur*. Hg. v. Stefan Bollmann. Frankfurt a.M.: Fischer 1997, S. 150-159.

5 | Vgl. Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: 1227 – *Abhandlung über Nomadologie: Die Kriegsmaschine*. In: dies.: *Tausend Plateaus. 2: Kapitalismus und Schizophrenie* [1980]. Übers. v. Gabriele Riche/Ronald Voullié. Berlin: Merve 1992, S. 481-585.

Existenz als »digitale Nomaden« zum neoliberalen Imperativ wurde, setzte die Figuration des Nomaden oder der Nomadin ihr utopisches Potenzial frei gegen die »Kraftlinien« des Staatsapparats.

Der Rückgriff auf die archaische Gesellschaftsform des »Nomadentums« hat diesen sozialphilosophischen Thesen zur Gegenwartsgesellschaft immer wieder auch den Vorwurf der Ahistorizität oder des »Primitivismus« eingebracht. Ein detaillierter historischer Blick auf »nomadische« Lebensläufe, insbesondere in der Phase der großen Umwälzungen der kapitalistischen Moderne zwischen etwa 1870 und 1930, könnte einen Beitrag zur Historisierung des »Nomadischen« leisten und eventuell tatsächlich zu einer Genealogie jener Patchwork-Erwerbsbiografien, mit denen wir uns heute konfrontiert sehen, hinführen. Die Berufsgruppe der Bühnenkünstlerinnen und -künstler, die in der florierenden und zunehmend international vernetzten Theaterbranche von Engagement zu Engagement reisten, deren berufliche Lebensläufe, auch wenn sie nicht zum Kanon der wenigen berühmt gebliebenen Schauspielerinnen und Schauspieler zählen, relativ gut dokumentiert sind, bietet reiches Material für eine solche Untersuchung.⁶

In der Phase der einsetzenden Hochmoderne waren die Menschen – zunächst v.a. jene in Europa und den USA, mit verschiedenen Geschwindigkeiten aber auf der ganzen Welt – einem alle Bereiche des Lebens umfassenden gesellschaftlichen Wandel ausgesetzt, der zum Teil kontinuierlich, zum Teil krisenhaft und revolutionär das soziale Gefüge in Bewegung brachte und die Einzelnen vor große Herausforderungen im Umgang mit neuer Technik, Transportmitteln, Kommunikationsmedien, explodierenden Städten, rationalisierter Arbeitsweise, erweiterter Freizeit, dem Wohnen auf engem Raum usw. stellte.

Das Wachstum der europäischen Städte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, mit einer deutlichen Akzeleration gegen Ende des Jahrhunderts, ist in seiner Bedeutung für die fundamentalen Transformationen der Moderne kaum hoch genug einzuschätzen. Mit ihnen wächst und gedeiht auch eine Kultur der öffentlichen Vergnügungen, die außerhalb der Metropolen nicht in gleicher Weise denkbar ist.

Dass das Berufsfeld der Schauspielerinnen und Schauspieler, der Artistinnen und Artisten mit einem unsteten Lebenswandel verbunden ist, scheint selbstverständlich. Dies galt auch lange Zeit als Begründung für deren gesellschaftliche Ächtung und Ausgrenzung. Mit den Transformationsprozessen der Moderne wird jedoch gerade diese Mobilität auch zur Projektionsfläche für neu entstehende Sehnsüchte und erfährt eine Aufwertung. Die ersten Stars sind hier nur der Gipfel eines generell hohen öffentlichen Interesses⁷ für darstellende Künstlerinnen und Künstler und ihren Lebenswandel. Doch was dieser Zwang zur beruflichen Mobilität für die Biografie der oft noch sehr jungen Bühnenkünstlerinnen bedeutete, wie es ihr

6 | Dass die beruflichen Lebensläufe von Bühnenkünstlerinnen und -künstlern im Prinzip leichter dokumentierbar sind als jene vieler anderer Berufsgruppen, bedeutet nicht, dass diese Information nicht äußerst verstreut und nur über viele Einzelquellen überhaupt erschließbar ist – dies ist vielfach auch erst seit der Verfügbarkeit durchsuchbarer Zeitungsarchive, allen voran sei hier die Pionierarbeit von <http://anno.onb.ac.at> genannt, möglich geworden.

7 | Besonders die neu entstehenden Illustrierten scheinen hier eine gesellschaftliche Nachfrage aufgenommen und ihrerseits verstärkt zu haben.

Selbst- und Weltverständnis beeinflusste und wie die Umzüge, Neuorientierungen und Unsicherheiten lebenspraktisch bewältigt wurden, ist bislang kaum Gegenstand (theater-)historischer Untersuchungen geworden. In einem der wenigen (allerdings selbst schon etwas historisch gewordenen) Artikel zum Thema schreibt Malte Möhrmann: »Sie führen ein Nomadenleben, reisen in ganz Deutschland herum [...]. Sie fahren 3. Klasse, alles so billig wie möglich, solange sie keiner sieht; und wäre das Trampeln schon erfunden, sie täten auch das, trotz Schleppe, trotz bodenlangem, den Dreck mitfegenden Saumkleid.«⁸

Bevor es 1919 mit dem »Normalvertrag« in Deutschland⁹ und 1922 mit dem deutlich umfassenderen »Schauspielergesetz« in Österreich¹⁰ endlich zu verbindlichen Regeln für die Anstellung von Schauspielern und Schauspielerinnen kam, befanden sich diese in einem prekären, quasi rechtsfreien Raum – aufgrund des künstlerischen Charakters ihrer Tätigkeit waren sie weder im Arbeitsrecht noch in der Sozialversicherung erfasst.¹¹ Der 1846 gegründete Deutsche Bühnenverein führte als Kartellverband der Theaterdirektoren eine schwarze Liste mit kontraktbrüchig gewordenen Schauspielern und Schauspielerinnen und untersagte seinen Mitgliedern diese einzustellen. So wurde jeder Versuch, vertragliche Verbesserungen durchzusetzen oder Konflikte mit der Direktion auszutragen, im Keim erstickt.¹²

Doch neben der geteilten Prekarität gab es noch eine Vielzahl von expliziten Benachteiligungen für Schauspielerinnen: Sie mussten (im Unterschied zu ihren männlichen Kollegen) auch die historischen Kostüme selbst beisteuern, Bühnenleitungen waren berechtigt, im Falle der Heirat einer Schauspielerin den Vertrag mit dem Tag der Hochzeit zu kündigen,¹³ sie hatten wegen ihrer Berufswahl fast alle mit dem erbitterten Widerstand ihrer Familien – und dem häufig darauf folgenden Bruch – zu rechnen, vielleicht mit Ausnahme jener Frauen, die aus Theater- beziehungsweise Artistenfamilien stammten, und mit zunehmendem Alter waren Schauspielerinnen häufig von Arbeitslosigkeit und Armut bedroht. Deshalb stellt dieser Beitrag auch Frauen als Bühnenkünstlerinnen ins Zentrum, da sich bei ihnen multiple Differenzenerfahrungen und ein Bewusstsein der Prekarität ihrer Identitätskonstruktionen in ihrem Lebensvollzug, ihrer künstlerischen Entwicklung und ihren Äußerungen deutlich zeigen.

Soweit vorhanden und zugänglich, sollen biografische Dokumente, Selbstzeugnisse und nicht zuletzt das bühnenkünstlerische Œuvre von vier Schauspielerinnen beziehungsweise Sängerinnen, die in der österreichisch-ungarischen Monarchie geboren und aufgewachsen sind – Tilla Durieux (1880–1971), Julie Kopacsy

8 | Möhrmann, Malte: Die Herren zahlen die Kostüme. Mädchen vom Theater am Rande der Prostitution. In: Möhrmann, Renate (Hg.): Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst. Frankfurt a.M.: Insel 1989, S. 261–280, hier S. 261.

9 | Vgl. Helleis, Anna: Faszination Schauspielerin. Von der Antike bis Hollywood. Eine Sozialgeschichte. Wien: Braumüller 2006, S. 95f.

10 | Vgl. Schenner, Eva: Die Situation der Schauspieler in Wien im frühen 20. Jahrhundert. Der lange Weg zum Schauspielergesetz. Unveröffentlichte Diplomarbeit, Wien 2006.

11 | Vgl. Schmitt, Peter: Schauspieler und Theaterbetrieb. Studien zur Sozialgeschichte des Schauspielerstandes im deutschsprachigen Raum 1700–1900. Tübingen: Niemeyer 1990, S. 55.

12 | Vgl. Helleis: Faszination Schauspielerin, S. 92f.

13 | Vgl. ebd.

(1867–1957), Fritzi Massary (1882–1969) und Adele Moraw (1877–1942) – und die alle mehrfach ihren Wohnort aus beruflichen (später auch aus politischen) Gründen wechselten, auf die Spuren dieser Reise- und Migrationserfahrung im Leben, Werk und Denken hin untersucht werden. Alle vier gehören in etwa einer Generation an, sie sind zwischen 1867 und 1882 geboren, und sie sind allesamt Kinder der k.u.k. Monarchie, wie sie aus dem »Ausgleich« zwischen Österreich und Ungarn 1867 entstanden ist. Drei von ihnen haben nicht nur den Ersten, sondern auch den Zweiten Weltkrieg um Jahrzehnte überlebt und sind sehr alt geworden.

Freilich geht es hier nicht in erster Linie um die private Person, sondern v.a. um die künstlerische Persona – also um die Verbindung von Selbstpräsentation in der Öffentlichkeit und ihrer Rezeption, aber natürlich auch um Charakteristik und Gestaltung der Rollen.¹⁴ Die vier Bühnenkünstlerinnen decken sehr unterschiedliche Genres ab: Während Tilla Durieux als Ensemblemitglied von Max Reinhardt und später Mitstreiterin von Erwin Piscator zu den Vertreterinnen der schauspielerischen Avantgarde gezählt werden kann, war Fritzi Massary einer der berühmtesten Berliner Revuestars, wurde später als Operettendiva gefeiert und ist mit anzüglichen Chansons berühmt geworden. Adele Moraw trat als Soubrette in Varietés auf und war v.a. in Großbritannien ein gefeierter Star, und Julie Kopacsy war Operettensängerin und wurde für ihre Wienerlied-Interpretationen berühmt.

Zentrale Fragen dieser Untersuchung berühren etwa das Verhältnis von Selbst- und Fremdbestimmung im Leben und im Werk dieser Frauen, den Vergleich der (Presse-)Rezeption ihres Schaffens in der (alten) Heimat, am Hauptwohntort und international, die durchaus wandelbare nationale Zuordnung der Bühnenkünstlerinnen, die Lösung (oder Bewahrung) familiärer Bindungen und die Erfahrungen von Großstadt und Anonymität, die Entstehung und Festigung eines bestimmten Images oder Typus der Künstlerinnenpersona, aber auch ihre künstlerischen Ambitionen und Errungenschaften, ihre öffentlichen Posen, ihre politischen Aussagen.

1. JULIE KOPACSY: VON DER INTERNATIONAL GEFEIERTEN OPERETTENSÄNGERIN ZUR GATTIN DES THEATERUNTERNEHMERS KARCZAG IN WIEN

Julie Kopacsy ist die älteste der hier vorgestellten Künstlerinnen. Sie wurde am 13. Februar 1867 in Komorn/Komarno/Komárom, an der heutigen ungarisch-slovakischen Grenze geboren. Sie machte eine Ausbildung zur Koloratursängerin an der Budapester Musikakademie¹⁵ und trat schon während dieser Zeit in bedeutenden Opernpartien wie der Rosina in Rossinis *Barbier von Sevilla* oder in der Titelpartie von Flotows *Martha* in der aufstrebenden ungarischen Metropole

14 | Vgl. zum Begriff der Persona in Bezug auf Schauspielerinnen dieser Epoche: Watzka, Stefanie: Die »Persona« der Virtuosen Eleonora Duse im Kulturwandel Berlins in den 1890er Jahren: »Italienischer Typus« oder »Heimathloser Zugvogel«? Tübingen: Francke 2012, insbesondere S. 17–21.

15 | Vgl. Linhardt, Marion: Inszenierung der Frau – Frau in der Inszenierung. Operette in Wien zwischen 1865 und 1900. Tutzing: Schneider 1997, S. 307.

auf.¹⁶ Im Jahr 1889 nahm sie ein Engagement am Operettentheater von Debresin/Debrecen in Ostungarn an und feierte dort mit ihrer ersten Rolle – der Fiametta in Franz von Suppés *Boccaccio* – große Erfolge.¹⁷ 1891 kam sie als Nachfolgerin der Diva Ilka Pálmay¹⁸ ans Volkstheater (Népszínház) in Budapest, dort heiratete sie auch ihren Mann, den aus Ostungarn stammenden Journalisten und Bühnenschriftsteller Wilhelm (Vilmos) Karczag. Im Jahr 1894 wurde sie an das Wiener Carltheater, eines der renommierten Operettentheater der Reichshauptstadt verpflichtet, ihr Mann folgte ihr. In der Wiener Presse wurde sie als »Liebling der Budapester« angekündigt, die der »deutschen Sprache vollkommen mächtig«¹⁹ sei. Ihr Wiener Debüt machte sie in der Titelrolle der Uraufführung von Edward Jakobowskis Operette *Die Brillantenkönigin*²⁰ – einer Operette, die nicht nur im Variété-Milieu spielt, sondern auch eine ganze Kompanie von Variété-Künstlerinnen und -künstlern auf die Bühne bringt und schließlich in einer satirischen »Als-Ob-Choreographie«²¹ die Variété-Attraktionen der »Brillantenkönigin« Betta und des Artistenakademie-Direktors Della Fontana präsentiert. Dies geschieht in einem »Großen Actions Duett«, das von der Darstellerin Kopacsy und dem Darsteller Blasel viel pantomimisches und komisches Talent erforderte und das schließlich in einem »Serpentinanz« im Stil der amerikanischen Tänzerin Loie Fuller, die gerade auf den europäischen Variétébühnen Furore machte, gipfelte.²² In der *Neuen*

16 | Vgl. Art. Kopacsy-Karczag, Julie, Sopran. In: Kutsch, Karl J./Riemens, Leo: Großes Sängerlexikon. 4., erw. u. akt. Aufl. Bd. 4: Kainz – Menkes. Hg. u. Mitw. v. Hansjörg Rost. München: Saur 2003, S. 2457.

17 | Vgl. ebd.

18 | Die Operettensängerin Ilka Pálmay hatte einige Jahre vor Julie Kopacsy eine ganz ähnliche Karriere – über das Volkstheater in Budapest kam sie nach Wien, ans Theater an der Wien, wo Kopacsy einige Jahre später erneut in ihre Fußstapfen trat. Ilka Pálmay war eine jener Operettendiven, die durch humor- und temperamentvolles Spiel, mondänes Auftreten, charmantes und pikantes Äußeres und gewaltigen Aufwand bei ihren Kostümen großen Erfolg beim Publikum hatte, deren Stimme jedoch eher als dünn bezeichnet wurde, so dass beim direkten Vergleich der beiden ungarischen Sängerinnen Julie Kopacsy ihrer älteren Kollegin stimmlich deutlich überlegen war. Vgl. Linhardt: Inszenierung der Frau, S. 270-273.

19 | NN: Im Carl-Theater. In: Neuigkeits-Welt-Blatt v. 20.3.1894, S. 10.

20 | Vgl. digitalisierter Theaterzettel aus dem Österreichischen Staatsarchiv: www.archivinformationssystem.at/bild.aspx?VEID=2693922&DEID=10&SQNZNR=1 (zuletzt eingesehen am 12.11.2015).

21 | Zur Veranschaulichung hier ein kleiner Ausschnitt aus dieser Szene als direktes Zitat aus dem Zensurlibretto: »Della Fontana (*als ob er einen Korb niederstellen würde*): So, da ist der Korb mit den Requisiten (*als ob er ihr Gegenstände zuwerfen würde*) Da – ein Stäbchen – da ein Teller –/Betta (*fängt die Sachen anscheinend auf, als ob sie sich ein Stäbchen, worauf ein Teller rotiert, auf die Nase stellen würde – ein zweites auf die Stirn, ein drittes auf die Zähne*)/Della Fontana (*wirft ihr dann anscheinend kleine Kugeln zu, die sie auffängt und links und rechts mit den Händen jongliert, entsprechende Schluß Pointe dann Kuschhändchen, wobei sie zurücktänzelt und unter graziösen Verbeugungen lächelnd den Applaus hinnimmt*).« Jakobowski, Edward: *Die Brillantenkönigin*. [Zensurlibretto]. Niederösterreichisches Landesarchiv, St. Pölten, zit. n. Linhardt: Inszenierung der Frau, S. 318f.

22 | Vgl. Linhardt: Inszenierung der Frau, S. 314-322. Vgl. auch die Karikatur von Julie Kopacsy im »humoristischen Wochenblatt« *Figaro* v. 31.3.1894 [o. S.].

Freien Presse äußerte sich der Kritiker wohlwollend über die »fremde Künstlerin«²³ und ihren Tanz:

Die temperamentvolle Schauspielerin vermag mit Heißblütigkeit dramatisch zu wirken und ist auch eine echte Soubrette, eine Frohnatur [...]. [...] Einen merkwürdigen Erfolg errang sie als Tänzerin [...] durch einen »Serpentinertanz«, bei welchem die Schwingungen des Kleides sich in Farben fächerartig abspiegeln.²⁴

In einem Artikel aus der *Österreichischen Volkszeitung* vom 2. September 1917, anlässlich des 60. Geburtstags von Wilhelm Karczag, heißt es über die bescheidenen Anfänge in Wien: »Da wohnte in der Novaragasse in der Leopoldstadt ein junges Ehepaar. Die Frau Operettensängerin, der Mann eigentlich nichts. Richtiger gesagt, der Sekretär, Führer, Lehrer, Ruhmesverkünder oder, wie die Theatersprache lautet: »Der Macher« seiner Frau.«²⁵ In kürzester Zeit gelang es Julie Kopacsy, mit der Unterstützung Wilhelm Karczags zu einer der führenden Operettendiven Wiens zu werden. Er war es, der für sie die Verträge aushandelte, die Textdichter und Komponisten empfing, die Rollen auswählte usw. Dennoch war sie es, die in diesen Jahren das Haushaltsbudget erwirtschaftete und die den Namen ihres Mannes durch das Tragen des Doppelnamens Kopacsy-Karczag in Wien bekannt machte.

Nach einer ersten Sommertournee 1894 nach Prag, Bad Ischl und Karlsbad gab Julie Kopacsy in den Jahren 1895 bis 1900 ausgedehnte und erfolgreiche Gastspiele in Prag, Berlin, in den USA und in Russland. Von November 1897 bis Februar 1898 sang sie im deutschsprachigen Irving Place Theatre in New York u.a. ihre Parade- rollen – die Adele in Johann Strauß' *Fledermaus* und Jacques Offenbachs *Schöne Helena*. Ihr Gastspiel fand viel Aufmerksamkeit in der Presse und beim Publikum. Über die Premiere von Offenbachs *La Belle Hélène* mit Kopacsy in der Titelrolle hieß es im *New York Dramatic Mirror*: »Julie Kopacsy was charming in the title role, and her capable performance of the lovely and loving Helena was ably seconded by the three leading male performers.«²⁶ Obwohl sie aus Wien angereist war, wurde sie in New York meist als ungarische Sängerin, zuweilen sogar als Ungarns größte Operettensängerin, bezeichnet. In einer Stellungnahme für das Branchenmagazin *The Music Trade Review* äußerte sie sich zu den wichtigsten Voraussetzungen für den Erfolg junger Sängerinnen:

The American Girl who wants to be a prima donna should assure herself – first, that she has a voice; second that she has the talent necessary for using it effectively; and third, that she has industry. And the greatest of these is industry, for the genius of a singer is pre-eminently the capacity for taking infinite pains.²⁷

23 | NN: Carl-Theater. In: Neue Freie Presse v. 27.3.1894, S. 4.

24 | Ebd.

25 | Steyer, Julius: Wiener Theaterwoche. In: Österreichische Volks-Zeitung v. 2.9.1917, S. 5.

26 | NN: Irving Place. – La Belle Helene. In: *The New York Dramatic Mirror* v. 5.2.1898, S. 16.

27 | NN: What two great singers say. In: *The Music Trade Review* (New York) v. 4.12.1897, S. 4.

Das intensive Engagement ihres Ehemanns für ihre Karriere hatte für Julie Kopacsy aber schließlich einen großen Nachteil, denn im Jahr 1901 – sie stand auf dem Gipfel der Bekanntheit, sang nicht nur Operetten, sondern auch Wiener Lieder und war eine lokale Berühmtheit – pachtete Wilhelm Karczag das Theater an der Wien und wurde Direktor des damals wichtigsten Operettentheaters der Welt. Sein Gespür für zukünftige Erfolge und Talente brachte ihm in wenigen Jahren großen Ruhm und sehr viel Geld ein. Er entdeckte Franz Lehár und Leo Fall, erntete den Jahrhundert-erfolg der *Lustigen Witwe* und engagierte auch als Sängerinnen und Sänger junge Talente, die unter seiner Intendanz zu Publikumslieblingen wurden. Doch an der Karriere seiner Frau hatte er nun kein Interesse mehr, er verlangte sogar explizit, dass sie sich nun, wo sein Stern leuchtete, auf die Aufgaben im Haus konzentrierte. So hörte man von Julie Kopacsy recht plötzlich weder ihre Stimme noch sonst etwas, es sei denn als Frau Kopacsy-Karczag, Gattin des erfolgreichen Theaterdirektors.²⁸

Die Bühnenkarriere von Julie Kopacsy steht – wie auch die Jahre ihres Wirkens auf der Bühne – an der Schwelle zum 20. Jahrhundert. An ihrem Lebensweg lässt sich wohl am deutlichsten der Widerspruch zwischen Schauspielerinnenberuf und bürgerlicher Existenz als (Ehe-)Frau zeigen, der sich in ihrem Fall nur auf Kosten der Fortführung des Berufs lösen ließ. Ihr Weg zur Bühne zeigt aber auch, wie eng Oper und Operette einerseits, Operette und Variété andererseits in der Theaterpraxis des späten 19. Jahrhunderts beieinander lagen.

2. ADELE MORAW: VON DER »BESTEN WIENER SOUBRETTE« ZUM »CONTINENTAL STAR« IM INTERNATIONALEN VARIÉTÉBETRIEB

Adele Moraw, geboren am 4. Oktober 1877 in Neutitschein/Nový Jičín, einer mährischen Kleinstadt nahe Mährisch-Ostrau/Ostrava, nahm schon während ihrer Pflichtschulzeit Schauspielunterricht²⁹ und begann ihre Bühnenkarriere mit gerade 14 Jahren im Dezember 1891 als »jugendliche Soubrette« in Roithners Theater Variété in Linz.³⁰ Die nächsten in der Tagespresse dokumentierten Auftritte finden im Januar 1894 in dem gleichen Linzer Variété statt. Die Linzer *Tages-Post* schreibt dazu: »Nach längerer Zeit ist dort wieder einmal eine fescche Liedersängerin, Fräulein Adele Moraw, zu hören, die sich auch sehen lassen kann [...].«³¹ In einer Annonce aus demselben Monat wird sie als »Wiener Excentrique-Sängerin«³² angekündigt, was darauf schließen lässt, dass auch das komische, clowneske Element bei ihrem Vortrag eine Rolle spielte. Im September 1896, noch keine 19 Jahre alt, spielte die bereits routinierte Variétékünstlerin in dem Sketch *Das Frauenbataillon*

28 | Vgl. Steyer: Wiener Theaterwoche, S. 5.

29 | Vgl. Heim, Alexandra: Die Moraws – Künstlergeschwister aus Wien. Historische Dokumentation zweier artistischer Karrieren. Unveröffentlichte Diplomarbeit, Wien 2015, S. 42.

30 | Vgl. Vergnügungs-Anzeiger. In: Linzer Volksblatt v. 2.12.1891, S. 5. Alexandra Heim spricht von Moraws Debut in Roithners Theater Variété im Jahr 1893, doch die Anzeigen im *Linzer Volksblatt* vom Dezember 1891 nennen bereits Adele Moraw als eine der Attraktionen der »Internationalen Künstler-Vorstellung«.

31 | NN: Theater Variété. In: Tages-Post (Linz) v. 10.1.1894, S. 4.

32 | Karl Roithners Theater Variété [Annonce]. In: Tages-Post (Linz) v. 20.1.1894, S. 6.

im Budapester Varieté Somossy Mulató.³³ Etwa ein Jahr später, am 30. September 1897, debütierte sie in Danzers Orpheum im 9. Bezirk in Wien, hier gefiel sie so gleich mit anziehendem Auftreten und guter Stimme: »In erster Reihe ist Fräulein Adele Moraw zu nennen, in welcher das Orpheum eine eminente Anziehungskraft gewonnen hat.«³⁴ Zugleich mit ihr stand auch der vielseitige Wiener Schauspieler, Sänger und Komiker Richard Waldemar erstmals auf der Bühne von Danzers Orpheum.³⁵ Schon im November des gleichen Jahres wurde Adele Moraw von Ignaz Wild, dem Direktor des Theaters in der Josefstadt, als Soubrette für die nächste Vaudeville-Neuheit *Lolas Cousin* engagiert;³⁶ die Premiere fand am 11. Januar 1898 statt.³⁷ Was in Wien als Vaudeville auf die Bühne kam, war in Paris meist kurz zuvor als Opérette (in Abgrenzung zur Opéra Comique) mit possen- oder revueartigen Libretti erfolgreich gewesen.³⁸ Von den Darstellerinnen und Darstellern wurde also ein vielseitiges Talent erwartet, sowohl komödiantisch als auch stimmlich, sowohl tänzerisch als auch »pikant«. Diese Kombination konnte Adele Moraw offenbar auch auf der Theaterbühne bieten, das Publikum schenkte ihr Applaus und Blumen in Fülle. Der Wechsel vom Varieté zum Theater wurde auch in der Presse durchaus wohlwollend aufgenommen, und binnen weniger Monate wurde »Frl. Moraw« zum Wiener Stadtgespräch. Unter dem Titel *Neue Sterne am dramatischen Himmel* erschien Ende März 1898 in der *Wiener Montagspost* ein Künstlerinnenporträt Adele Moraws, in dem es etwa heißt:

Die jüngste Soubrette Wiens ist rasch die beliebteste geworden. [...] [Sie] besitzt aber auch Alles um empor zu gelangen auf die Sonnenhöhen der Popularität. Ein Engels Gesicht mit schalkhaften Kinderaugen, eine Elfengestalt, eine süße, melodische Stimme, Grazie und Anmuth im Spiele und das Alles durchglüht vom echten, herzigen Wiener Humor und umstrahlt von den Funken des wirklichen, göttlichen Genies.³⁹

33 | Vgl. Vergnügungs-Anzeiger. In: Pester Lloyd v. 8.9.1896, S. 6. Schon zu diesem frühen Zeitpunkt wurden Adele Moraws Auftritte auch international rezipiert, vgl. D'Artagnan: Courrier de Budapest. Etablissement Somossy. In: L'Art lyrique et le music-hall. Journal indépendant des cafés-concerts, concerts et théâtres v. 30.8.1896, S. 8.

34 | NN: Danzer's Orpheum. In: Neues Wiener Journal v. 3.10.1897, S. 5.

35 | Vgl. ebd.

36 | NN: Als nächste Novität ... In: Der Humorist v. 10.11.1897, S. 3.

37 | Vgl. Heim: Die Moraws, S. 44f.

38 | Vgl. Linhardt, Marion: Residenzstadt und Metropole. Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858–1918). Tübingen: Niemeyer 2006, S. 91.

39 | C.E.J.: Neue Sterne am dramatischen Himmel II. Adele Moraw. In: Wiener Montags-Post v. 28.3.1898, S. 2.

In den folgenden zwei Jahren hatte sie wesentlichen Anteil am Erfolg der Vaudeville-Dauerbrenner *Wie man Männer fesselt*⁴⁰ und *Ich bin so frei*,⁴¹ in welchen sie jeweils eine Tänzerin spielte, allerdings recht unterschiedlicher Art, einmal Thea, Tänzerin der Pariser Opéra, das andere Mal die Excentrique-Tänzerin Lili, Georges Feydeaus *La Dame de chez Maxim*.⁴² Anlässlich ihres Sommergastspiels im Juni 1899 in Bad Ischl trat sie erstmals auch in aktuellen Operettenerfolgen wie Richard Heuberger's *Der Opernball* oder Sidney Jones' *Die Geisha* auf. Mit dem Direktionswechsel am Theater in der Josefstadt – von Ignaz Wild zu Josef Jarno – erhielt Adele Moraw zwar als eines der wenigen weiblichen Ensemblemitglieder eine Vertragsverlängerung, doch die Veränderungen sowohl im Repertoire als auch in den Besetzungen verdrängten Adele Moraw nach und nach aus den Hauptrollen in kleinere Chargenrollen, denn Jarno trachtete danach, seiner als Volksschauspielerin enorm populären Ehefrau Hansi Niese entsprechende Rollen zu verschaffen. Moraw wandte sich daraufhin wieder verstärkt dem Variété zu.

Im Frühjahr 1900 führte sie eine Tournee u. a. ans Grazer Orpheum, ans Prager Théâtre Variété, wo sie als »Stern der Wiener Soubrettenwelt«⁴³ empfangen wurde, und erneut ins Somossy Mulató in Budapest. Im Berliner Variété Apollotheater trug Adele Moraw erstmals das von Adolf Behling komponierte Couplet *Im Omnibus beim Regenguß* vor, das wenig später auch von der Deutschen Grammophon aufgenommen wurde.⁴⁴ Gemeinsam mit ihr reiste auf dieser Tournee der französische Tänzer Casimir Carangeot, der verschiedene Künstlernamen verwendete. Gemeinsam traten sie damals als Tanzduo »Les Alex« auf und begeisterten mit ihren »Wirbelwindtänzen«. Im Oktober 1900 heirateten Adele Moraw und Casimir Carangeot in Berlin, mit dem Plan, ihre »Kunstreisen« mit gemeinsamen Auftritten als Tanzduett fortzusetzen.⁴⁵ Nach einer mehrjährigen Gastspielreise durch Europa, insbesondere durch Deutschland, Dänemark, Holland und Großbritannien, holte Variétédirektor Ben Tieber zur Eröffnung des Etablissements Apollo im September 1904 Adele Moraw als »Wiens beliebteste Soubretten-Diva«⁴⁶ wieder nach Wien. Auch in den folgenden Jahren war sie im Variété Apollo häufig zu Gast, feierte große Erfol-

40 | Mars, Antony/Hennequin, Maurice: *Wie man Männer fesselt*. Vaudeville in drei Akten und einem Vorspiel. Für die dt. Bühne bearbeitet von Otto Eisenschitz. Musik von Victor Roger (Orig. *Les Fêtards*). Paris: Heugel & Cie. [um 1900]; vgl. auch Plakat des Theaters in der Josefstadt im Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek: www.bildarchivaustria.at/Pages/ImageDetail.aspx?p_iBildID=13765830 (zuletzt eingesehen am 12.11.2015).

41 | Feydeau, Georges: *Ich bin so frei!* Schwank in 3 Akten mit Musik, bearbeitet von Otto Eisenschitz (Orig. *La Dame de chez Maxim*), Uraufführung: Paris, Théâtre des Nouveautés, 17.1.1899, Erstaufführung der deutschen Bearbeitung: Wien, Theater in der Josefstadt, 27.10.1899.

42 | Vgl. Heim: Die Moraws, S. 47-50.

43 | NN: Adele Moraw im Théâtre Variété. In: Prager Tagblatt v. 25.2.1900, S. 4.

44 | Vgl. Kelly, Alan: *His Master's Voice/Die Stimme seines Herrn*. The German Catalogue. A Complete Numerical Catalogue of German Gramophone Recordings made from 1898 to 1929 in Germany, Austria, and elsewhere by The Gramophone Company Ltd. Westport CO. London: Greenwood Press 1994, S. 356. Die Aufnahme scheint allerdings nicht mehr erhalten zu sein.

45 | Vgl. NN: Aus Berlin ... In: Neues Wiener Journal v. 30.10.1900, S. 6.

46 | Tieber, Ben: Etablissement Apollo. Programmheft v. 1.9.1904, S. 15.

ge beim Publikum u.a. mit ihrem Sketch *Die entthronte Kaiserin der Sahara* (1905), in dem – da die Menagerie in Schönbrunn die Bereitstellung eines Kamels für die Bühne ablehnte – zwei Artisten im Inneren eines »kaschierten Kamels«, einer bühnenwirksamen Attrappe, auftraten und tanzten, während Adele Moraw auf dem Rücken des »Kamels« saß und ihr Couplet sang.⁴⁷ Großen Erfolg hatte Moraw auch als Wienerliedsängerin: Im Januar 1906 sang sie die Uraufführung des *Opus 1000*⁴⁸ von Ludwig Gruber, das legendär gewordene *Mei Muatterl war a Wienerin* im Gasthaus »Zum Grünen Tor« in der Lerchenfelderstraße.⁴⁹ Zuvor hatte bereits das Apollo-Theater Musik-Blätter mit den Noten der »Neuesten Apollo-Schlager gesungen von Adele Moraw« herausgebracht, darunter Ludwig Grubers Marschlied *Die tolle Komtesse* sowie die Wienerlieder von Rudolphi *Ein Wiener Waschermadl* und *Der Tramwaykondukteur*. Der Auftritt Adele Moraws in letzterem Lied war eine von vielen Variationen des Cross-Dressings, das sie als Soubrette gerne nutzte.

Nach einer längeren Phase der Ortsfestigkeit in Wien trat Adele Moraw im Mai 1906 eine Tournee an, die sie in die südlichen und westlichen Städte der Monarchie (namentlich Graz, Marburg/Maribor, Laibach/Ljubljana, Villach, Innsbruck und Salzburg) brachte. Während ihr Stern jedoch in Österreich bereits ein wenig zu sinken schien – so legt es jedenfalls eine Kritik der Salzburger Auftritte im Juni 1906 im *Salzburger Volksblatt* nahe (eine der seltenen negativen Kritiken von Varietévorstellungen), wo von der »unübertreffliche[n] Varietee-Soubrette von einst«⁵⁰ die Rede ist –, konnte Adele Moraw ab 1909/10 in Großbritannien quasi eine zweite Karriere anhängen (oder besser gesagt: die erste fortsetzen). Sie wurde dort als »greatest International Comedienne«⁵¹, als »Continental Star«⁵², und nach Beginn des Ersten Weltkriegs häufig als »the gay Parisienne«⁵³ oder als »clever French entertainer«⁵⁴ angekündigt und gefeiert. Im August 1913 etwa trat Adele Moraw im Manchester Empire auf, im selben Programm wie die berühmte britische Music-Hall-Sängerin Marie Lloyd.⁵⁵

Im internationalen Variété-Geschäft war die Herkunft der Künstlerin lediglich als – opportunes – Werbeinstrument, nicht jedoch im Sinne einer authentischen kulturellen Identität interessant. Das Genre beförderte eine Internationalität und kosmopolitische »Wurzellosigkeit« ihrer Akteure und Akteurinnen, die in dieser

47 | Vgl. Heim: Die Moraws, S. 65. Diese Variété-Burleske beruht auf einem fait divers aus dem Jahr 1903: Der französische Millionär Jacques Lebaudy landete mit einem Segelschiff an der Küste der Westsahara und nannte sich daraufhin »Kaiser der Sahara« Jacques I. und bemühte sich um internationale Anerkennung, die ihm allerdings verwehrt blieb.

48 | Vgl. Weber, Ernst: Schene Liada – harbe Tanz. Die instrumentale Volksmusik und das Wienerlied. In: Fritz, Elisabeth T./Kretschmer, Helmut (Hg.): Wien. Musikgeschichte. Volksmusik und Wienerlied. Münster: LIT 2005, S. 149-456, hier S. 295.

49 | Vgl. ebd., S. 295-297.

50 | NN: Tournee Adele Moraw. In: Salzburger Volksblatt v. 13.6.1906, S. 4.

51 | NN: The Sunderland Empire [Anzeige]. In: Sunderland Daily Echo and Shipping Gazette v. 6.8.1912, S. 1.

52 | NN: Hippodrome [Anzeige]. In: Portsmouth Evening News v. 11.5.1914, S. 1.

53 | NN: The King's Theatre. In: Dundee Courier v. 1.9.1914, S. 5.

54 | NN: Amusements in Leeds. In: The Era v. 30.9.1914, S. 11.

55 | NN: Empire [Anzeige]. In: Manchester Courier and Lancashire General Advertiser v. 29.8.1913, S. 1.

Phase auf den Varietébühnen in den Auftritten reflektiert und als Fortschritt gefeiert werden konnte, die jedoch nur wenige Jahre später als Argument für die Verfemung und Verfolgung der vielen jüdischen Künstler und Künstlerinnen der Branche diente.

3. FRITZI MASSARY: DAS BERLINER WIENER MÄDEL ODER DIE MEISTERIN DER EINDEUTIGEN ZWEIFELTÄTIGKEIT

Fritzi Massary kam am 21. März 1882 in Wien als erstes Kind der mährisch-jüdischen Familie Massarik zur Welt. Ihr Vater war in den 1870er Jahren aus der Gegend von Brünn/Brno nach Wien gezogen, da im Zuge der tschechischen Autonomiebestrebungen das wirtschaftliche Leben der deutschsprachigen und jüdischen Mähren zunehmend erschwert wurde. Zum Missfallen ihrer Eltern wollte sie das spielerische Singen und Tanzen, Verkleiden und In-Rollen-Schlüpfen zum Beruf machen und wurde schon mit 16 Jahren, im Jahr 1898, Chormitglied eines Tournee-Ensembles des Wiener Carl-Theaters, das durch das Zarenreich tourte. Die nächste Station für Fritzi Massary war in der Saison 1899/1900 das Landestheater Linz, an dem sie am 24. September 1899 in einer kleinen Rolle in der »Posse mit Gesang« *Die Kindsfrau* von Friedrich Zell,⁵⁶ frei nach Alfred Hennequin, debütierte. Doch schon zwei Wochen später trat sie in einer deutlich größeren Rolle an der Seite von Ernst Tautenhayn in der französischen »Komischen Oper« *Das Glöckchen des Eremiten* von Aimé Maillart auf die Bühne des Linzer Landestheaters.⁵⁷ Die *Linzer Tages-Post* schrieb tags darauf: »Bei einer so pikanten Georgette fürs Auge, wie das Fräulein Massary eine ist, findet man sich gern mit den kargen jedoch gut verwendeten Stimmitteln ab.«⁵⁸ Dennoch sang Fritzi Massary in Linz auch kleinere Opernpartien, etwa in Giuseppe Verdis *Der Troubadour*, Wolfgang Amadeus Mozarts *Die Zauberflöte* oder in *Der Wildschütz* von Albert Lortzing.⁵⁹

Nach einer kurzen Tournee durch den Südwesten Deutschlands⁶⁰ ging Fritzi Massary im Jahr 1900 nach Hamburg, mit dem Ziel, am Thalia-Theater auftreten zu können. Dies gelang ihr jedoch nicht, und sie war froh, am Carl-Schultze-Theater, einer Operettenbühne nahe der Reeperbahn, unterzukommen. Dort trat sie in einer ganzen Reihe von Soubrettenrollen erfolgreicher Operetten auf, so etwa in Sidney Jones' *Die Geisha*, in Carl Zellers *Der Vogelhändler* oder Carl Millöckers *Der Bettelstudent*.⁶¹ Im Sommer 1901 kam sie zurück nach Wien: mit einem Engagement an die von Gabor Steiner geleitete Varietébühne Danzers Orpheum sowie an sein Sommertheater »Venedig in Wien«. So wurde sie in ihrer Heimatstadt zu-

56 | Friedrich Zell, häufig auch F. Zell, ist das Pseudonym des in Wien lebenden deutschen Librettisten und Theaterdirektors Camillo Walzel (1829–1895).

57 | Vgl. Vergnügungs-Anzeiger. In: Linzer Volksblatt v. 5.10.1899, S. 7.

58 | Ae. P.: Das »Glöckchen des Eremiten«. In: Tages-Post (Linz) v. 7.10.1899, S. 6.

59 | Vgl. Vergnügungs-Anzeiger. In: Linzer Volksblatt v. 11.10.1899, S. 6; Vergnügungs-Anzeiger. In: Linzer Volksblatt v. 20.12.1899, S. 6; Vergnügungs-Anzeiger. In: Linzer Volksblatt v. 26.1.1900, S. 6.

60 | Vgl. NN: Mit Frä. Fritzi Massary ... In: Sport & Salon v. 27.9.1902, S. 27.

61 | Vgl. Schneidereit, Otto: Fritzi Massary. Versuch eines Porträts. Berlin (Ost): VEB Lied der Zeit 1970, S. 10–12.

nächst nicht als Operettensängerin bekannt – von denen es auch viele, weit etabliertere in Wien gab –, sondern als »Erste Soubrette« im Variété und in den neuen – meist importierten – Genres der Revueoperette oder *Musical Comedy*. In der Wiener »Zeitschrift für die vornehme Welt« *Sport & Salon* erschien im September 1902 ein kurzes Künstlerinnenporträt von Fritzi Massary, die nun »[a]llabendlich [...] wahre Beifallsstürme [entfesselt]«. ⁶² V.a. mit der Interpretation von Couplets und Wiener Liedern – so z.B. Karl Kapellers *I hob amal a Räuscherl g'habt* (1904) – erregte sie Aufmerksamkeit, weit über das Publikum des Orpheum hinaus.

Richard Schultz, der österreichische Direktor des Berliner Metropol-Theaters, das als weltstädtische Revue-Bühne bekannt geworden war, kam immer wieder in privater wie beruflicher Sache nach Wien und besuchte hier u.a. auch Danzers Orpheum. Er wurde auf Fritzi Massary aufmerksam und engagierte sie ab April 1904 für das Metropol-Theater in Berlin. ⁶³

Das Konzept der Jahresrevuen hatte Schultz aus Paris importiert, es jedoch auf die politische Situation des deutschen Kaiserreichs und auf das Bedürfnis der jungen Hauptstadt, sich selbst als Metropole zu feiern, adaptiert – d.h., das Satirische trat deutlich in den Hintergrund, während das Spektakuläre und das Harmlos-Humoristische dominierten. ⁶⁴ Doch um das Metropol-Theater zu diesem unwidersprochenen Zentrum der Berliner Unterhaltungskultur und zum Treffpunkt des gerade erst entstehenden »Tout Berlin« zu machen, brauchte Richard Schultz neben einer ganz entscheidenden Eigenschaft, die Marline Otte in Ermangelung eines positiv gewendeten Ausdrucks als »astounding lack of aesthetic orthodoxy« ⁶⁵ beschreibt, v.a. ein zugkräftiges Ensemble, für das er vorwiegend jüdische Künstlerinnen und Künstler engagierte, die jedoch nicht als solche, sondern als individuelle Künstlerpersönlichkeiten hier ihre Wirkungsstätte fanden. ⁶⁶ Das waren im Jahr 1904 hinter der Bühne der Komponist Victor Hollaender und der Textdichter Julius Freund, der sämtliche der Metropol-Jahresrevuen verfasste, ⁶⁷ und auf der Bühne der wie Fritzi Massary aus Wien stammende Josef Giampietro, der später zu Max Reinhardt ging, und Henry Bender, der kurz darauf als Stummfilmkomiker Karriere machte. Es fehlte Schultz also noch ein weiblicher Star, und das elegante und anspielungsreiche Auftreten von Fritzi Massary kam ihm wie gerufen.

Doch die Liebe des Publikums musste sie erst nach und nach gewinnen. Erst in der vierten Jahresrevue, *Das muß man sehn!* von Julius Freund mit Musik von Victor Hollaender aus dem Jahr 1907, wurde Fritzi Massary, die zuvor bereits als wichti-

62 | Vgl. NN: Mit Frl. Fritzi Massary ..., S. 27.

63 | Vgl. Schneidereit: Fritzi Massary, S. 15.

64 | Vgl. allgemein zur Struktur der Metropol-Revuen: Kothes, Franz-Peter: Die theatrale Revue in Berlin und Wien, 1900–1938. Typen, Inhalte, Funktionen. Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1977, S. 29–49; Völmecke, Jens-Uwe: Die Berliner Jahresrevue 1903–1913 und ihre Weiterführung in den Revue-Operetten des Ersten Weltkriegs. Köln: TÜV Rheinland 1997, S. 57–83; Jelavich, Peter: Berlin Cabaret. Cambridge, MA/London: Harvard University Press 1993, S. 104–117; Otte, Marline: Jewish Identities in German Popular Entertainment, 1890–1933. Cambridge: Cambridge University Press 2006, S. 223–226.

65 | Otte: Jewish Identities, S. 223.

66 | Vgl. ebd., S. 229–244.

67 | Vgl. ebd., S. 230f.

ge Kraft, aber noch nicht als Zugpferd angesehen wurde, zum Revue-Star.⁶⁸ Ein wesentliches Element dieser Revuen waren allegorische Figuren und Personifizierungen,⁶⁹ als die gerade die weiblichen Darstellerinnen auf die Bühne traten. Fritzi Massary war etwa »die Sünde von Berlin« (1905), »die Berliner Börse« (1908) und v.a. »die Wiener Operette« (1909). Ihre Persona wurde in Berlin explizit als Wiener Mädel kultiviert, sinnlich und anspielungsreich, fröhlich und energiegeladen; dies war ein wesentliches Element ihres Erfolgs. Mit dem Kriegsbeginn im Jahr 1914 konnte ihre »Wiener Bühnenidentität« auch politisch im Sinne der »Waffenbrüderschaft« zwischen Deutschland und Österreich-Ungarn verwendet werden.

Am 26. Dezember 1914 fand im Metropol-Theater die Premiere der »Kriegsrevue« *Woran wir denken!* von Franz Arnold, Leo Leipziger und Walter Turszinsky, Musik von Jean Gilbert statt. Eines der Bilder spielte auf einem Berliner Bahnhof, auf dem die inkognito flüchtende Pariser Mode und die »ausländischen Modetänze« als aufwändig kostümierte weibliche Gestalten ihren kurzen Auftritt hatten, während der zu Unrecht vergessene Wiener Walzer, personifiziert von Fritzi Massary, wieder triumphieren durfte. Martin Baumeister stellt hier allerdings trotz der scheinbar eindeutigen Botschaft eine Ambivalenz fest, denn »die nationale ›Selbstreinigung‹ vom ›Fremden‹ im Zeichen des Krieges« richtete sich ja gerade »gegen urbanes Vergnügungsleben und modernen Stil und Konsum«⁷⁰ und somit gegen Institutionen wie das Metropol, wo diese Revuen gezeigt wurden.

So vollzog das Metropol-Theater ab dem zweiten Kriegsjahr auch einen deutlichen inhaltlichen Wandel und brachte nun aufwändige und aufsehererregende Produktionen von (meist kurz zuvor in Wien uraufgeführten) Operetten, da sich Direktor Schultz nach dem nur mäßigen Erfolg von *Woran wir denken* (1914) ganz von der satirischen Jahresrevue verabschiedet hatte. Den Anfang machte die Uraufführung von Leo Falls *Die Kaiserin* (oder *Fürstenliebe*) nach dem Lustspiel *Maria Theresia* von Franz von Schönthan am 16. Oktober 1915. Im September 1916 folgte die in Wien überaus erfolgreiche Operette von Emmerich Kálmán *Die Csárdásfürstin*. Im September 1917, jeweils mit etwa neun Monaten Abstand zur Uraufführung in Wien, Leo Falls *Die Rose von Stambul* und am 14. September 1918 schließlich, nur wenige Wochen vor der deutschen Niederlage, feierte mit großem Aufwand und vor begeistertem Publikum Emmerich Kálmáns *Die Faschingsfee* ihre Berliner Premiere, die der Theaterkritiker und Massary-Verehrer Oscar Bie im *Berliner Börsen-Courier* als »Metropol-Wintermärchen« bezeichnete.⁷¹ Die weibliche Hauptrolle dieser Operetten übernahm sämtlich Fritzi Massary, die mit diesen Kriegsproduktionen des Metropol-Theaters endgültig vom Revue-Star zu der Operetten-Diva Berlins avancierte.⁷² Kálmáns *Faschingsfee* wurde auf Betreiben des Metropol-Direktors

68 | Vgl. Schneidereit: Fritzi Massary, S. 21-23.

69 | Vgl. Kothés: Die theatralische Revue, S. 32.

70 | Baumeister, Martin: Kriegstheater. Großstadt, Front und Massenkultur 1914-1918. Essen: Klartext 2005, S. 123.

71 | Vgl. Frey, Stefan: »Unter Tränen lachen«. Emmerich Kálmán. Eine Operettenbiographie. Berlin: Henschel 2003, S. 125.

72 | Vgl. Frey, Stefan: »Ein bißchen Trallalla ...« Fritzi Massary oder Die Operetten-Diva. In: Grotjahn, Rebecca/Schmidt, Dörte/Seedorf, Thomas (Hg.): Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts. Schliengen: Ed. Argus 2011, S. 184-194.

Richard Schultz eigens für »die Massary« bearbeitet, die Titelrolle deutlich erweitert und mit »pikanteren« Verszeilen versehen. In Massarys wie immer mit äußerster Bedachtnahme auf neueste Moden gewählten Kostümen kündigten sich bereits die Zwanziger Jahre an.⁷³

Nach dieser langen Reihe erfolgreicher Auftritte überrascht es beinahe, dass der Höhepunkt in Fritzi Massarys Karriere erst in die Zeit der Weimarer Republik fällt. Nach dem Weggang von Richard Schultz⁷⁴ löste auch sie Ende 1919 den Vertrag mit dem Metropol-Theater und wechselte zu den drei von Rudolf Bernauer und Carl Meinhard geleiteten Bühnen, trat dort am Berliner Theater von Anfang an als Sensation, als *der* Operettenstar an der Spitze eines ihr »zuarbeitenden« Ensembles auf.⁷⁵ Nun war es so, dass Titelrollen nicht mehr nur adaptiert, sondern eigens für sie geschrieben wurden. Zu den typischen »Massary-Operetten« der folgenden Jahre zählten etwa Leo Falls *Die spanische Nachtigall* (1920) und *Madame Pompadour* (1922) oder Oscar Straus' *Die Perlen der Cleopatra* (1923), welche letztere sie gemeinsam mit ihrem Mann, dem Charakterkomiker Max Pallenberg, und dem bald zu großem Ruhm gelangenden Richard Tauber am Theater an der Wien zur Uraufführung brachte.⁷⁶

Es sind von Fritzi Massary im Grunde keine Fotografien erhalten, die sie nicht in Pose zeigen – in der Pose der Diva, die sie bereits in den Bildpostkarten zu ihren Revue-Auftritten im Metropol-Theater entwickelte: das Spielbein leicht vom Boden gehoben, die Spitze gestreckt, das Kleid gerade so weit gelüpfert, wie es der Dezenz geziemte.⁷⁷ Später kamen dann noch jene Fotografien hinzu, die stilsicher ihren Hang zum Luxus, zu Geschwindigkeit und modernem Leben porträtierten, so etwa mit drei Schoßhündchen vor einem luxuriösen Maybach im Berliner Tiergarten posierend.⁷⁸

Den Gipfel der Selbstreferenzialität erreichten die Massary-Operetten mit der 1932 uraufgeführten *Eine Frau, die weiß, was sie will* von Oscar Straus (mit einem Libretto von Alfred Grünwald). Massarys Abgang von der Bühne als selbstbewusste Diva – durch die nun möglich gewordenen antisemitischen Pöbeleien und Störaktionen von Nationalsozialisten in ihren Vorstellungen wesentlich beschleunigt – wurde darin vorweggenommen. Im Auftrittslied dieser Operette gibt sie einem Reporter in ihrer Garderobe ein Interview, in dem sie jedoch nichts preisgibt, was sie nicht längst als ihr Image aufgebaut hat und dennoch freigiebig von sich zu sprechen scheint:

73 | Vgl. Frey: »Unter Tränen lachen«, S. 123-125. Vgl. die Fotografien Fritzi Massarys in ihren Kostümen der *Faschingsfee*: www.gettyimages.at/detail/nachrichtenfoto/singer-actress-austria-21-03-1882-portrait-in-the-nachrichtenfoto/548816983 und www.gettyimages.co.uk/detail/news-photo/singer-actress-austria-21-03-1882-portrait-in-the-operetta-news-photo/548812473 (beide: Ullstein Bild, 1918; zuletzt eingesehen am 12.11.2015).

74 | Vgl. Schneidereit: Fritzi Massary, S. 59.

75 | Vgl. ebd., S. 65-67.

76 | Vgl. ebd., S. 80f.

77 | Vgl. Matala de Mazza, Ethel: »O-la-la«. Auftritte einer Diva. In: Brandl-Risi, Bettina/Brandstetter, Gabriele/Diekmann, Stefanie (Hg.): Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance. Berlin: Verlag Theater der Zeit 2012, S. 225-246, hier S. 231f.

78 | Vgl. ebd., S. 225-227.

Ich zeig' Ihnen gerne meine Valeurs
 Und all meine seelischen Interieurs.
 Sie werden von mir jetzt informiert,
 [...]
 Ich sag' ihnen alles, was ich von mir weiß!
 [...]
 Ich bin eine Frau, die weiß, was sie will,
 Ich habe mein Tempo, ich hab' meinen Stil,
 Ich weiß[,] wie man Golf spielt und wie man chauffiert,
 Ich bin nicht zu sachlich und nicht kompliziert,
 [...] ⁷⁹

In der Verfilmung von *Eine Frau, die weiß, was sie will* aus dem Jahr 1934 spielte bezeichnenderweise nicht sie die Hauptrolle, sondern die während der NS-Zeit als UFA-Star erfolgreiche Schauspielerin Lil Dagover.⁸⁰ Fritzi Massary hatte Deutschland bereits verlassen müssen: Sie ging zunächst nach Österreich, dann in die Schweiz und nach Großbritannien, bis sie schließlich 1939 auf Drängen ihrer Tochter in die USA, nach Kalifornien, emigrierte. Dies sollte ihre letzte Station bleiben, bei der sie zwar noch einen exquisiten Emigrantensalon führte, doch der Bühne für immer den Rücken kehrte.⁸¹

4. TILLA DURIEUX: GRANDE DAME DER SCHAUSPIEL-AVANTGARDE UND POLITISCH ENGAGIERTE KÜNSTLERIN

Der erste Umzug im Leben von Tilla Durieux (damals noch Ottilie Godeffroy) entfernte sie zwar nur wenige Kilometer vom Haus ihrer Kindheit, dennoch war er traumatisch. Nach dem frühen Tod ihres geliebten Vaters mussten Mutter und Tochter, die sich nur wenig zu sagen hatten und deren Verhältnis problematisch war, aus dem Haus mit Garten in der Währinger Cottage in eine kleine Wiener Mietwohnung ziehen.⁸²

Das Ziel, Schauspielerin zu werden, setzte sie gegen die großen Widerstände ihrer Mutter und ihrer Familie durch, besuchte eine private Theaterschule in Wien und erhielt 1901 ihr erstes Engagement im mährischen Olmütz/Olomouc. Ihre Mutter war zunächst fassungslos, denn es lag völlig außerhalb ihres bürgerlichen Horizonts, ihre unverheiratete Tochter – obwohl sie bereits 20 Jahre alt war – alleine gehen zu lassen. So zogen also Mutter und Tochter aus Wien in das von Durieux in ihren Erinnerungen als provinziell und verstaubt beschriebene Olmütz, die Mutter verhärtet und mit Leidensmiene, die Tochter voller Hoffnungen und Tatendrang.

79 | Grünwald, Alfred: *Eine Frau, die weiß, was sie will*. Komödie mit Musik in 5 Bildern, Musik von Oscar Straus, zit. n. Matala de Mazza: »O-la-la«, S. 241.

80 | Vgl. Romani, Cinzia: *Die Filmdivas des Dritten Reiches*. München: Bahia 1982, S. 61-63.

81 | Vgl. Frey: »Ein bißchen Trallalla ...«, S. 194.

82 | Vgl. Durieux, Tilla: *Die Schaukel* und Tilla Durieux: *Spielen und Träumen*. In: dies.: *Über den Tag hinaus. Notizen 1920-1933*. Hg. v. Dagmar Walach. Berlin: Inst. f. Theaterwissenschaft der FU Berlin 2009, S. 23-26.

Ihren ersten Auftritt hatte sie im Chor der Operette *Der Vogelhändler* von Carl Zeller. Danach spielte sie kleine Rollen in Stücken von Bjørnstjerne Bjørnson, Heinrich von Kleist, Heinrich Laube, Ludwig Fulda oder Édouard Pailleron.⁸³

Die nächste Station hieß Breslau/Wrocław. Schon nach einem Jahr erhielt Tilla Durieux ein Engagement am dortigen Stadttheater, nach kurzer Probezeit sogar mit fünfjährigem Vertrag. Auch wenn Breslau für Tilla Durieux und ihre Mutter eine deutliche Verbesserung gegenüber Olmütz bedeutete, so zog es die junge Schauspielerin doch weiter in »echte« Großstädte, und sie war überrascht und glücklich, als sie nach einem knappen Jahr in Breslau ein Telegramm aus Berlin erhielt, mit einer Einladung von Max Reinhardt, der damals selbst erst ganz am Anfang seines Erfolges stand. Sie fuhr heimlich nach Berlin und war überwältigt: »Berlin und die Persönlichkeit Max Reinhardts hatten mich taub und blind gemacht. In meiner Aufregung versäumte ich den Zug, und meine Geldbörse erlaubte mir nur, auf einer Bank im Tiergarten zu übernachten.«⁸⁴ Nach dieser Nacht unter freiem Himmel, frierend, aber ohne es wirklich zu spüren, empfand sie mit aller Wucht den Unterschied zwischen ihrer Heimatstadt Wien und Berlin, und sie fragte sich noch bange: »Würde ich es besiegen können, dieses harte, blankgeputzte Ungeheuer?«⁸⁵ Tatsächlich erhielt sie von Reinhardt auf Anhieb einen Fünf-Jahres-Vertrag, den unkündbaren Breslauer Vertrag konnte sie fristlos lösen, da sie diesen als damals Unter-21-Jährige noch gar nicht alleine hätte unterschreiben dürfen.

Als sie sich im Sommer vor ihrem Engagement in Berlin vor ihrer zunehmend jähzornigen Mutter für ein paar Wochen zu den mit ihr befreundeten Eugen Spiro und Klara Sachs nach Paris flüchtete, war sie geblendet: »Ich schloß es gierig in meine Arme: die Straßen, Plätze, Gebäude, Café- und Modehäuser.«⁸⁶ Sie ging in Museen, fuhr ans Meer, stand Modell, genoss ihre Freiheit. Im Herbst begann ihre ersehnte Zusammenarbeit mit Max Reinhardt, der in dieser Saison zusätzlich zum Kleinen Theater auch das Neue Theater (am Schiffbauerdamm) übernommen hatte und sein Ensemble deutlich erweiterte.

Tilla Durieux' erste Hauptrolle bei Max Reinhardt war die Salome in Oscar Wildes gleichnamigem Stück am Kleinen Theater – als Ersatz der bisherigen Hauptdarstellerin Gertrud Eysoldt, die krank geworden war. Es wurde auf Anhieb eine ihrer ikonischen Rollen: wild, selbstbestimmt, einer Skulptur gleichend, überraschend freizügig gekleidet.⁸⁷ Auch heute zirkulieren noch viele Porträtpostkarten mit der Salome der Durieux. Mit ihrem intensiven, ekstatischen und zugleich wandlungsfähigen Spiel gewann sie rasch Interesse und Sympathien im Publikum wie auch bei der Berliner Kritik, doch sie geriet auch in scharfe Konkurrenz zu Gertrud Eysoldt, die bis dato die unbestrittene Hauptdarstellerin – noch dazu in einem ganz ähnlichen Rollenspektrum wie Tilla Durieux – in Reinhardts Ensem-

83 | Vgl. die Ankündigungen Stadttheater Olmütz im *Mährischen Tagblatt* v. 18.12.1901, S. 8, 14.1.1902, S. 7, 25.1.1902, S. 9, 7.2.1902, S. 7, 8.3.1902, S. 8.

84 | Durieux, Tilla: Eine Tür steht offen. Erinnerungen. Berlin (West): Herbig 1954, S. 30.

85 | Ebd.

86 | Ebd., S. 39.

87 | Vgl. die Fotografie des Berliner Ateliers Becker & Maaß »Rollenbild Tilla Durieux als Salome in einer Berliner Aufführung 1904«: www.akg-images.de/archive/Wilde,-Salome-/Tilla-Durieux-2UMDHUQZ6R9A.html (zuletzt eingesehen am 12.11.2015).

ble gewesen war und auch später von Reinhardt häufig bei Besetzungen bevorzugt wurde.⁸⁸

Max Reinhardts Inszenierung von William Shakespeares *Ein Sommernachts Traum* im Januar 1905 im Neuen Theater war ein Meilenstein in der Etablierung seines Regiekonzepts. Auch für Tilla Durieux war die ungewöhnliche Gegenbesetzung des Elfenkönigs Oberon – Gertrud Eysoldt spielte die klassischere Hosenrolle des Puck – eine wichtige schauspielerische Etappe, auch wenn die meisten Kritiker ihrer Interpretation der Rolle nicht folgen konnten: Friedrich Düsel meinte in der Berliner *Deutschen Zeitung*, dass sie den Oberon »zu bewußt und anspruchsvoll«⁸⁹ gab, in der *Neuen Freien Presse* schrieb ein Berlin-Korrespondent, dass Tilla Durieux als Oberon ein »arger Mißgriff«⁹⁰ war, dass die fehlende Grazie durch »heftige Gestikulation«⁹¹ ersetzt wurde. Theodor Müller-Fürer, Kritiker der *Neuen Preußischen Zeitung*, sagte über Durieux' Oberon, er sei von »frischer, kräftiger Art«,⁹² und auch Julius Hart, Vertreter des Naturalismus und Theaterkritiker bei der politisch national-konservativen, aber kulturell eher liberalen Berliner Tageszeitung *Der Tag*, meinte:

Ein Verlangen ganz besonderer Eigenart, nach auffällig Neuem, überraschender Originalität zeigte Tilla Durieux als Oberon. Wie ein böser Nebelstreif stand sie am Anfang in der Landschaft, und sie betonte auffällig ein finster-gespentisches Erbkönigswesen, das im großen und ganzen dem Oberon gewiß nicht zukommt.⁹³

Das Fehlen jeglicher Naivität im Spiel von Tilla Durieux war es wohl, das die Kritiker irritierte und sie als Schauspielerin von der großen Mehrzahl ihrer Kolleginnen abhob, die mittels gespielter oder echter Naivität dem Publikum zu gefallen trachteten. Dem Berliner Publikum jedoch gefiel die Reinhardt'sche Inszenierung ebenso wie die große schauspielerische Ensemble-Leistung, und der *Sommernachtstraum* wurde mit über 300 Aufführungen eine der erfolgreichsten Reinhardt-Inszenierungen überhaupt.

»Berlins Publikum war gefürchtet wegen seiner Heftigkeit, mit der man bei der Premiere ein neues Stück, das nicht gefiel, ablehnte«,⁹⁴ schrieb Tilla Durieux später in ihren Erinnerungen *Eine Tür steht offen*, und so erlebte auch sie bald ihren ersten Theaterskandal: Hermann Bahrs Trauerspiel *Sanna* wirkte auf das Publikum

88 | Preuß, Joachim Werner: Einleitung. In: Loeper, Heidrun/Prescher, Ina/Rolz, Andrea (Hg.): Tilla Durieux. »Der Beruf der Schauspielerin«. Berlin: Archiv der Akademie der Künste 2004, S. 7-11, hier S. 8.

89 | Düsel, Friedrich: [Kritik zu Shakespeares *Sommernachtstraum*]. In: Deutsche Zeitung v. 2.2.1905, zit. n. Jaron, Norbert/Möhrmann, Renate/Müller, Hedwig: Berlin – Theater der Jahrhundertwende. Bühnengeschichte der Reichshauptstadt im Spiegel der Kritik (1889–1914). Tübingen: Niemeyer 1986, S. 568.

90 | NN: Aus *Berlin* ... In: Neue Freie Presse v. 3.2.1905, S. 10.

91 | Ebd.

92 | Müller-Fürer, Theodor: [Kritik zu Shakespeares *Sommernachtstraum*]. In: Neue Preußische Zeitung v. 1.2.1905, zit. n. Jaron/Möhrmann/Müller: Berlin – Theater der Jahrhundertwende, S. 572.

93 | Hart, Julius: [Kritik zu Shakespeares *Sommernachtstraum*]. In: Der Tag v. 2.2.1905, zit. n. Jaron/Möhrmann/Müller: Berlin – Theater der Jahrhundertwende, S. 573.

94 | Durieux: *Eine Tür steht offen*, S. 51f.

unfreiwillig komisch und in einer besonders traurigen Szene »brach ein geradezu frenetischer Jubel aus, während ich auf der Bühne stand.«⁹⁵ Das Gelächter galt zwar dem Stück und dessen Figuren mehr als den Schauspielerinnen und Schauspielern, doch Tilla Durieux verkroch sich aus Scham unter dem Tisch und zog sich die Tischdecke über den Kopf. Der Vorhang musste fallen.⁹⁶

In der folgenden Saison hatte Max Reinhardt das Deutsche Theater gepachtet, das Kleine Theater überließ er hingegen Viktor Barnowsky. Die Eröffnung im Oktober 1905 sollte wieder eine großartige Klassiker-Inszenierung werden, und zwar mit Heinrich von Kleists *Käthchen von Heilbronn*. Durieux spielte neben Lucie Höflich als Hauptdarstellerin und Friedrich Kayßler als Hauptdarsteller die Künigunde, eine Rolle, die ihr selbst nicht behagte⁹⁷ und in der sie in den Augen vieler Kritiker übertrieben, »bis zur Parodie«⁹⁸ spielte, aber doch – so jedenfalls Alfred Klaar in der *Vossischen Zeitung* – »den Ton der Kanaille, in der noch ein Stück Hexe steckt«,⁹⁹ traf.

In diese Zeit fiel auch die für ihr Leben entscheidende Bekanntschaft mit dem jüdischen Verleger und Kunstmäzen Paul Cassirer, in den sie sich umgehend verliebte. So löste sie schon 1904 die erst 1903 geschlossene Ehe mit dem Maler Eugen Spiro und lebte in einem in der Öffentlichkeit viel kommentierten unehelichen Liebesverhältnis mit dem Berliner Intellektuellen und Lebemann Cassirer, bis sie ihn 1910 schließlich heiratete.¹⁰⁰

Es folgten bedeutende Rollen in Friedrich Schillers *Kabale und Liebe*, Frank Wedekinds *Der Marquis von Keith*, Molières *Tartuff*, in Jacques Offenbachs *Orpheus in der Unterwelt*, in Gerhart Hauptmanns *Friedensfest*, Friedrich Hebbels *Gyges und sein Ring*, Hugo von Hofmannsthals *Elektra* etc.¹⁰¹ Dennoch hatte Tilla Durieux den Eindruck zu stagnieren,¹⁰² auch wenn sie gerade bei avancierten Künstlerinnen und Künstlern beziehungsweise Schriftstellerinnen und Schriftstellern den Ruf einer Ausnahmerecheinung unter den deutschen Schauspielerinnen genoss: Else Lasker-Schüler widmete ihr 1910 ein bewunderndes Porträt in der Zeitschrift *Das Theater*,¹⁰³ und für Heinrich Mann gab es »keine vollkommeneren Vertreterin«¹⁰⁴ moderner Schauspielkunst als sie.

Nach großen Publikumserfolgen als Titelfigur in Hebbels *Judith* und als Eboli in Schillers *Don Carlos* ging Tilla Durieux 1909 und 1910 mit einem guten Teil des Ensembles des Deutschen Theaters auf ausgedehnte Gastspielreisen. Im Jahr

95 | Ebd., S. 52.

96 | Vgl. ebd.

97 | Vgl. ebd., S. 62.

98 | Klaar, Alfred: [Kritik zu Kleists *Käthchen von Heilbronn*]. In: *Vossische Zeitung* v. 20.10.1905, zit. n. Jaron/Möhrmann/Müller: Berlin – Theater der Jahrhundertwende, S. 586.

99 | Ebd.

100 | Vgl. Rai, Edgar: Tilla Durieux. Eine Biographie. Berlin: Parthas 2005, S. 37, 41-43.

101 | Vgl. Weigel, Alexander/Deutsches Theater (Hg.): *Das Deutsche Theater. Eine Geschichte in Bildern*. Berlin: Propyläen 1999, S. 345-348.

102 | Vgl. Rai: Tilla Durieux, S. 38-39.

103 | Vgl. Lasker-Schüler, Else: Tilla Durieux. In: *Das Theater* (Berlin), Januar 1910, zit. n. Loeper u.a.: Tilla Durieux, S. 12f.

104 | Mann, Heinrich: Tilla Durieux. In: *Zeit im Bild* (Berlin) v. 23.4.1913, S. 917, zit. n. Loeper u.a.: Tilla Durieux, S. 42.

1909 gastierte sie in Budapest, wo sie sehr wohlwollend aufgenommen wurde – Max Ruttikay-Rothauser etwa pries sie in seinem Feuilleton im *Pester Lloyd* über die Aufführung von George Bernard Shaws *Der Arzt am Scheidewege* als »bedeutende[...] schauspielerische[...] Persönlichkeit«¹⁰⁵ – auch in Wilhelm Schmidtbonnss *Der Graf von Gleichen* erschien sie dem Kritiker des *Pester Lloyd* als »Künstlerin, die in einer weitgespannten Skala alle Töne rein, ausdrucksvoll, mit stärkster Wirkung anzuschlagen wusste«.¹⁰⁶ Ganz anders in ihrer Heimatstadt Wien, wo sie im Jahr darauf gastierte und ebenfalls an der Seite von Paul Wegener in Schmidtbonnss Stück *Der Graf von Gleichen* spielte, aber auch Hebbels *Judith* gab und die Gertrude in Shakespeares *Hamlet*: Hier begegnete ihr die Kritik mit maximalem Unverständnis. Im *Wiener Montags-Journal* hieß es über Durieux' *Judith*: »Die hager Tilla Durieux ist gewiß keine große Künstlerin [...]«.¹⁰⁷ In der *Arbeiter-Zeitung* ließ sich der Theaterkritiker und Gründer der Freien Volksbühne in Wien, Stefan Großmann, zu der zweifelhaften Charakterisierung von Tilla Durieux als »interessante Mongolin« hinreißen, die in der Rolle der Gräfin »nicht genug deutsch«¹⁰⁸ gewesen wäre, während der Kritiker des *Deutschen Volksblatts* seiner Gehässigkeit gänzlich freien Lauf lässt – »Man kann sich ihr Spiel nur mit geschlossenen Augen gefallen lassen«¹⁰⁹ – und damit auf ihr Aussehen abzielte, das v.a. in ihren frühen Jahren als Schauspielerin als hässlich galt.

Noch im Jahr 1926 schrieb der jüdische Theaterkritiker und Publizist Julius Bab auf die Vorkriegszeit zurückblickend:

Vor mehr als drei Jahrzehnten¹¹⁰ trat in Max Reinhardts eben aufstrebendes Berliner Ensemble eine junge Anfängerin aus Breslau ein; das war die Durieux. Und nicht viel später kam von Hamburg, wo er eben begonnen hatte, sich einen Namen zu machen, Paul Wegener. Und dann waren die beiden etwa ein Jahrzehnt lang die stärksten Stützen des [...] Ensembles des »Deutschen Theaters« und der »Kammerspiele« in Berlin. [...] Bei allen Unterschieden [...] herrscht zwischen der Durieux und Wegener eine große typenhafte Ähnlichkeit. Es ist ein östlicher Typ, der vom slawischen fast ins tatarisch-mongolische reicht: die stark vorspringenden Backenknochen, die breiten Lippen, die gewölbte Stirn, die unter hohen Brauen etwas gekniffenen Augen, sie sind für beide kennzeichnend. Sie stammen beide nicht zufällig aus

105 | Ruttikay-Rothauser, Max: Gastspiel des Berliner Deutschen Theaters. Bernhard Shaw: »Der Arzt am Scheidewege«. In: *Pester Lloyd* v. 24.5.1909, S. 1-2, hier S. 2.

106 | R.: Gastspiel des Berliner Deutschen Theaters. In: *Pester Lloyd* v. 27.5.1909, S. 8.

107 | NN: Theatralia (Gastspiel des Deutschen Theaters – Hofburgtheater). In: *Wiener Montags-Journal* v. 16.5.1910, S. 1-2, hier S. 1.

108 | St. gr. [Stephan Großmann]: Gastspiel Max Reinhardt. in: *Arbeiter-Zeitung* v. 28.5.1910, S. 7-8, hier S. 8.

109 | -ei-: Gastspiel der Berliner im Theater an der Wien. In: *Deutsches Volksblatt* v. 28.5.1910, S. 13.

110 | Hier irrt sich Julius Bab: Tilla Durieux ist im Herbst 1903 in Max Reinhardts Ensemble eingetreten, das sind aus der Sicht von 1926 etwas mehr als zwei Jahrzehnte, doch nicht drei.

östlichen Provinzen Deutschlands; er aus einem ostpreußischen Nest, sie aus Schlesien;¹¹¹ ein slawischer Bluteinschlag existiert ohne Zweifel.¹¹²

Ungeachtet dieser vom Rassendiskurs der Zeit geprägten – wenn auch insgesamt anerkennend gemeinten – Charakterisierung der beiden Schauspielerpersönlichkeiten, war die Zusammenarbeit mit Paul Wegener für Tilla Durieux tatsächlich eine der wichtigsten in der Zeit unmittelbar vor und nach dem Ersten Weltkrieg: Sie waren leidenschaftlich Verbundene und Gegenspieler – Judith und Holofernes in Hebbels *Judith*, Jokaste und Ödipus in Sophokles' *König Ödipus*, mittelalterlicher Graf und Gräfin in Schmidtbonns *Der Graf von Gleichen*, der Arzt Sir Ridgeon und Jennifer, die junge Ehefrau des schwer kranken Malers Dubedat, in Shaws *Der Arzt am Scheidewege*, später dann die Zarin und Rasputin in Leo (Lev) Tolstojs *Rasputin* unter der Regie von Erwin Piscator.

Schon 1907 begann Tilla Durieux, gemeinsam mit dem sozialdemokratischen Musikpädagogen Leo Kestenberg, an probefreien Sonntagen in die Berliner Arbeiterviertel zu fahren und dort literarische und musikalische Arbeiter-Matineen zu veranstalten. Im Zuge dieser Aktivitäten machte sie die Bekanntschaft von Rosa Luxemburg, die sie für ihren Scharfsinn und ihre Klarheit bewunderte und die zu einer wichtigen Freundin wurde – es war nicht zuletzt Tilla Durieux, die Rosa Luxemburg während des Ersten Weltkriegs, als diese im Gefängnis war, finanziell und moralisch unterstützte.¹¹³ Sie war eine jener seltenen Bühnenkünstlerinnen, die trotz ihrer bürgerlichen Herkunft und ihres glamourösen Lebensstils – ebenso wie Fritzi Massary zeigte sie sich gerne als Automobilfahrerin und sogar als Pilotin – zeitlebens ihrem prononcierten politischen und sozialen Gewissen folgte.

Die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg war für die nun ohne fixes Ensemble von Produktion zu Produktion wandernde, dennoch begehrte und erfolgreiche Schauspielerin eine Zeit fiebriger Aktivität und eines kaum vorstellbaren Arbeitspensums. Wie manch Londoner Varietéstar spielte sie zuweilen an ein und demselben Abend in zwei Aufführungen (neben den Proben für ein drittes Stück untertags), und es kam vor, dass sie mit ihrem Publikum durch Berlin um die Wette fuhr, da dieses sich den Spaß machte, sie an einem Abend in beiden Theatern zu sehen.¹¹⁴ Einem Wiener Journalisten sagte sie, angesprochen auf diese hohe Belastung: »Zum Vergnügen ist Berlin nicht da [...]. Vielleicht ist es in Wien schöner, berühmt zu sein.« Und rückblickend setzt sie sich mit der spezifischen Kunst des

111 | Tilla Durieux ist zwar aus Breslau/Wrocław nach Berlin gekommen, doch geboren und aufgewachsen ist sie in Wien. Ihre Wurzeln reichen also nicht nach Schlesien wie Bab behauptet, sondern nach Österreich-Ungarn (ihre Mutter stammte aus Temeswar/Timișoara, ihr Vater war in Wien geboren), nach Hamburg (ihr Großvater väterlicherseits war aus Hamburg nach Wien gezogen) und nach Frankreich (ihr Vater stammte aus einer aus Frankreich geflohenen Hugenottenfamilie). Möglicherweise war dies Bab tatsächlich unbekannt, vielleicht aber passte ihm seine Behauptung auch zu gut ins Konzept, um sie den Tatsachen zu opfern.

112 | Bab, Julius: Paul Wegener und Tilla Durieux oder Der östliche Einschlag. In: ders.: Schauspieler und Schauspielkunst. Berlin: Oesterheld 1926, S. 93-102, hier S. 93f.

113 | Vgl. Rai: Tilla Durieux, S. 37f.

114 | Vgl. Preuß, Joachim Werner: Tilla Durieux. Porträt der Schauspielerin. Deutung und Dokumentation. Berlin: Rembrandt Verlag 1965, S. 19.

Schauspielers und der Schauspielerin auseinander und lässt dabei erkennen, wie zukunftsweisend tatsächlich ihre künstlerische Konzeption, die sie seit Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelte und schärfte, war:

Nur der Schauspieler reißt vor der Öffentlichkeit jede Maske ab, bis zuletzt nur das zuckende Fleisch übrigbleibt, er tut es unbewußt, weil ihn eine unbekannte Macht dazu zwingt. Dies gilt allerdings nicht für diejenigen, die sich auf die Schaukel des Pathos schwingen, die ›Wehe, Wehe‹ rufen und dabei ins Publikum schielen, ob es auch seine Wirkung tut. Der Künstler ist ein Exhibitionist aus Demut vor der Wahrheit.¹¹⁵

Es ist wohl kein Zufall, dass Gilles Deleuze und Félix Guattari für die Beschreibung des Lebens der Nomadinnen und Nomaden den Begriff *Intermezzo* gewählt haben, der seine Wurzeln in der Praxis des Theaters hat. Das Intermezzo ist ein im Barock entstandenes, häufig tänzerisches oder musikalisches Zwischenspiel zwischen den Akten einer Oper oder eines höfischen Schauspiels. Das Nahverhältnis zwischen dem *Transitorischen* des Theaters und dem *Transit* der Nomadinnen und Nomaden besteht nicht nur auf sprachlicher Ebene, sondern durchzieht die Biografien von Theatermacherinnen und Theatermachern auf doppelte Weise. Sie sind tatsächlich einer nomadischen Berufspraxis – besonders zu Beginn ihrer Karriere – ausgesetzt, und sie bleiben häufig *Fremde* an dem Ort, an dem sie sich schließlich niederlassen, sofern sie nicht stetig weiterziehen wie etwa Adele Moraw. Sei es, wie bei Fritzi Massary, dass sie zwar vom lokalen Publikum mit wachsender Begeisterung angenommen wurden, doch immer mit ihrer Herkunftstadt identifiziert blieben. Sei es, wie bei Julie Kopacsy, dass sie nach anfänglich steiler Karriere schließlich doch im Hintergrund des Privaten der Karriere des Mannes behilflich sind und aus der Öffentlichkeit verschwinden. Sei es, wie bei Tilla Durieux, dass sie aufgrund ihres Aussehens und ihrer ungewöhnlichen Schauspielkunst, später auch noch aufgrund ihres pazifistischen und sozialistischen Engagements als »östlicher Typus«, als Fremde oder als Fremdkörper gesehen wurden. Sei es schließlich – und das war wohl der schlimmste Bruch für die Betroffenen –, dass sie als Jüdinnen und als mit Juden verheiratete Frauen mit einem Schlag aus ihrer Wahlheimat vertrieben wurden.

Identität zeigt sich in allen vier Biografien als etwas äußerst Fragiles, von vielen Seiten – durch die darstellerische Praxis ebenso wie die Ortswechsel und Neuanfänge – Infragegestelltes und lediglich situativ zu Bestimmendes. Sie waren als Schauspielerinnen und Bühnenkünstlerinnen wandlungsfähig und vielseitig, in mehreren Genres und Medien probierten sie ihr Können, jede ihrer Stationen war *Intermezzo* auf einem Weg, der sie – mit zunächst offenem Ausgang – weit weg von ihren Ursprüngen führte. Sie gingen mit dieser Offenheit und Unentschiedenheit jedoch – auf sehr unterschiedliche Weise, aber gleichermaßen – offensiv um und realisierten eine Freiheit, die für die meisten Frauen ihrer Generation außerhalb des Möglichen lag.

115 | Durieux, Tilla: Meine ersten neunzig Jahre. Erinnerungen. Die Jahre 1952–1971 nach-
erzählt von Joachim Werner Preuß. München/Berlin: Herbig 1971, S. 87f.

Bestimmt ist es auch kein reiner Zufall, dass sich in den Kritiken, Charakterisierungen und Porträts aller vier hier präsentierten Bühnenkünstlerinnen eine Zuschreibung besonders häufig findet: die ihres außergewöhnlichen Temperaments.

LITERATUR

- Ae. P.: Das »Glöckchen des Eremiten«. In: Tages-Post (Linz) v. 7.10.1899, S. 6.
- Art. Kopacsy-Karczag, Julie, Sopran. In: Kutsch, Karl J./Riemens, Leo: Großes Sängerlexikon. 4., erw. u. akt. Aufl. Bd. 4: Kainz – Menkes. Hg. u. Mitw. v. Hansjörg Rost. München: Saur 2003, S. 2457.
- Bab, Julius: Paul Wegener und Tilla Durieux oder Der östliche Einschlag. In: ders.: Schauspieler und Schauspielkunst. Berlin: Oesterheld 1926, S. 93-102.
- Bauman, Zygmunt: Wir sind wie Landstreicher. Die Moral im Zeitalter der Beliebigkeit. In: Süddeutsche Zeitung v. 16./17.11.1993, S. 17.
- Baumeister, Martin: Kriegstheater. Großstadt, Front und Massenkultur 1914–1918. Essen: Klartext 2005.
- Braidotti, Rosi: Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory [1994]. New York: Columbia University Press 2011.
- C.E.J.: Neue Sterne am dramatischen Himmel II. Adele Moraw. In: Wiener Montags-Post v. 28.3.1898, S. 2.
- D'Artagnan: Courier de Budapest. Etablissement Somossy. In: L'Art lyrique et le music-hall. Journal indépendant des cafés-concerts, concerts et théâtres v. 30.8.1896, S. 8.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: 1227 – Abhandlung über Nomadologie: Die Kriegsmaschine. In: dies.: Tausend Plateaus. 2: Kapitalismus und Schizophrenie [1980]. Übers. v. Gabriele Ricke/Ronald Voullié. Berlin: Merve 1992, S. 481-585.
- Durieux, Tilla: *Die Schaukel* und Tilla Durieux: Spielen und Träumen. In: dies.: Über den Tag hinaus. Notizen 1920–1933. Hg. v. Dagmar Walach. Berlin: Inst. f. Theaterwissenschaft der FU Berlin 2009, S. 23-26.
- Durieux, Tilla: Eine Tür steht offen. Erinnerungen. Berlin (West): Herbig 1954.
- Durieux, Tilla: Meine ersten neunzig Jahre. Erinnerungen. Die Jahre 1952–1971 nacherzählt von Joachim Werner Preuß. München/Berlin: Herbig 1971.
- Düsel, Friedrich: [Kritik zu Shakespeares *Sommernachtstraum*]. In: Deutsche Zeitung v. 2.2.1905.
- ei-: Gastspiel der Berliner im Theater an der Wien. In: Deutsches Volksblatt v. 28.5.1910, S. 13.
- Flusser, Vilém: Nomadische Überlegungen. In: ders.: Medienkultur. Hg. v. Stefan Bollmann. Frankfurt a.M.: Fischer 1997, S. 150-159.
- Frey, Stefan: »Unter Tränen lachen«. Emmerich Kálmán. Eine Operettenbiographie. Berlin: Henschel 2003.
- Hart, Julius: [Kritik zu Shakespeares *Sommernachtstraum*]. In: Der Tag v. 2.2.1905.
- Heim, Alexandra: Die Moraws – Künstlergeschwister aus Wien. Historische Dokumentation zweier artistischer Karrieren. Unveröffentlichte Diplomarbeit, Wien 2015.
- Helleis, Anna: Faszination Schauspielerin. Von der Antike bis Hollywood. Eine Sozialgeschichte. Wien: Braumüller 2006.

- Jaron, Norbert/Möhrmann, Renate/Müller, Hedwig: Berlin – Theater der Jahrhundertwende. Bühnengeschichte der Reichshauptstadt im Spiegel der Kritik (1889–1914). Tübingen: Niemeyer 1986.
- Jelavich, Peter: Berlin Cabaret. Cambridge, MA/London: Harvard University Press 1993, S. 104–117.
- [Karikatur von Julie Kopacsy]. In: Figaro v. 31.3.1894, S. 7.
- Karl Roithners Theater Variété [Annonce]. In: Tages-Post (Linz) v. 20.1.1894, S. 6.
- Kelly, Alan: His Master's Voice/Die Stimme seines Herrn. The German Catalogue. A Complete Numerical Catalogue of German Gramophone Recordings made from 1898 to 1929 in Germany, Austria, and elsewhere by The Gramophone Company Ltd. Westport CO. London: Greenwood Press 1994.
- Klaar, Alfred: [Kritik zu Kleists *Käthchen von Heilbronn*]. In: Vossische Zeitung v. 20.10.1905.
- Kothes, Franz-Peter: Die theatralische Revue in Berlin und Wien, 1900–1938. Typen, Inhalte, Funktionen. Wilhelmshaven: Heinrichshafen 1977.
- Lasker-Schüler, Else: Tilla Durieux. In: Das Theater (Berlin), Januar 1910.
- Linhardt, Marion: Inszenierung der Frau – Frau in der Inszenierung. Operette in Wien zwischen 1865 und 1900. Tutzing: Schneider 1997.
- Linhardt, Marion: Residenzstadt und Metropole. Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858–1918). Tübingen: Niemeyer 2006.
- Mann, Heinrich: Tilla Durieux. In: Zeit im Bild (Berlin) v. 23.4.1913, S. 917.
- Mars, Antony/Hennequin, Maurice: Wie man Männer fesselt. Vaudeville in drei Akten und einem Vorspiel. Für die dt. Bühne bearbeitet von Otto Eisenschitz. Musik von Victor Roger (Orig. Les Fêtards). Paris: Heugel & Cie. [um 1900].
- Matala de Mazza, Ethel: ›O-la-la‹. Auftritte einer Diva. In: Brandl-Risi, Bettina/Brandstetter, Gabriele/Diekmann, Stefanie (Hg.): Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance. Berlin: Verlag Theater der Zeit 2012, S. 225–246.
- Möhrmann, Malte: Die Herren zahlen die Kostüme. Mädchen vom Theater am Rande der Prostitution. In: Möhrmann, Renate (Hg.): Die Schauspielerinnen. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst. Frankfurt a.M.: Insel 1989, S. 261–280.
- Mouffe, Chantal: For a Politics of Nomadic Identity. In: Robertson, George u.a. (Hg.): Travellers' Tales. Narratives of Home and Displacement. London/New York: Routledge 1994, S. 104–113.
- NN: Adele Moraw im Théâtre Variété. In: Prager Tagblatt v. 25.2.1900, S. 4.
- NN: Als nächste Novität ... In: Der Humorist v. 10.11.1897, S. 3.
- NN: Amusements in Leeds. In: The Era v. 30.9.1914, S. 11.
- NN: Aus Berlin ... In: Neue Freie Presse v. 3.2.1905, S. 10.
- NN: Aus Berlin ... In: Neues Wiener Journal v. 30.10.1900, S. 6.
- NN: Carl-Theater. In: Neue Freie Presse v. 27.3.1894, S. 4.
- NN: Danzer's Orpheum. In: Neues Wiener Journal v. 3.10.1897, S. 5.
- NN: Empire [Anzeige]. In: Manchester Courier and Lancashire General Advertiser v. 29.8.1913, S. 1.
- NN: Hippodrome [Anzeige]. In: Portsmouth Evening News v. 11.5.1914, S. 1.
- NN: Im Carl-Theater. In: Neuigkeits-Welt-Blatt v. 20.3.1894, S. 10.
- NN: Irving Place. – La Belle Helene. In: The New York Dramatic Mirror v. 5.2.1898, S. 16.
- NN: Mit Frl. Fritzi Massary ... In: Sport & Salon v. 27.9.1902, S. 27.
- NN: The King's Theatre. In: Dundee Courier v. 1.9.1914, S. 5.

- NN: The Sunderland Empire [Anzeige]. In: Sunderland Daily Echo and Shipping Gazette v. 6.8.1912, S. 1.
- NN: Theater Varieté. In: Tages-Post (Linz) v. 10.1.1894, S. 4.
- NN: Theatralia (Gastspiel des Deutschen Theaters – Hofburgtheater). In: Wiener Montags-Journal v. 16.5.1910, S. 1-2.
- NN: Tournee Adele Moraw. In: Salzburger Volksblatt v. 13.6.1906, S. 4.
- NN: What two great singers say. In: The Music Trade Review (New York) v. 4.12.1897, S. 4.
- Otte, Marline: Jewish Identities in German Popular Entertainment, 1890–1933. Cambridge: Cambridge University Press 2006.
- Preuß, Joachim Werner: Tilla Durieux. Porträt der Schauspielerin. Deutung und Dokumentation. Berlin: Rembrandt Verlag 1965.
- Preuß, Joachim Werner: Einleitung. In: Loeper, Heidrun/Prescher, Ina/Rolz, Andrea (Hg.): Tilla Durieux. »Der Beruf der Schauspielerin«. Berlin: Archiv der Akademie der Künste 2004, S. 7-11.
- R.: Gastspiel des Berliner Deutschen Theaters. In: Pester Lloyd v. 27.5.1909, S. 8.
- Rai, Edgar: Tilla Durieux. Eine Biographie. Berlin: Parthas 2005.
- Romani, Cinzia: Die Filmdivas des Dritten Reiches. München: Bahia 1982.
- Ruttkey-Rothauser, Max: Gastspiel des Berliner Deutschen Theaters. Bernhard Shaw: »Der Arzt am Scheidewege«. In: Pester Lloyd v. 24.5.1909, S. 1-2.
- Schenner, Eva: Die Situation der Schauspieler in Wien im frühen 20. Jahrhundert. Der lange Weg zum Schauspielergesetz. Unveröffentlichte Diplomarbeit, Wien 2006.
- Schmitt, Peter: Schauspieler und Theaterbetrieb. Studien zur Sozialgeschichte des Schauspielerstandes im deutschsprachigen Raum 1700–1900. Tübingen: Niemeyer 1990.
- Schneiderei, Otto: Fritzi Massary. Versuch eines Porträts. Berlin (Ost): VEB Lied der Zeit 1970.
- St. gr. [Stephan Großmann]: Gastspiel Max Reinhardt. In: Arbeiter-Zeitung v. 28.5.1910, S. 7-8.
- [Stadttheater Olmütz]. In: Mährisches Tagblatt v. 18.12.1901, S. 8.
- [Stadttheater Olmütz]. In: Mährisches Tagblatt v. 14.1.1902, S. 7.
- [Stadttheater Olmütz]. In: Mährisches Tagblatt v. 25.1.1902, S. 9.
- [Stadttheater Olmütz]. In: Mährisches Tagblatt v. 7.2.1902, S. 7.
- [Stadttheater Olmütz]. In: Mährisches Tagblatt v. 8.3.1902, S. 8.
- Steyer, Julius: Wiener Theaterwoche. In: Österreichische Volks-Zeitung v. 2.9.1917, S. 5.
- Tieber, Ben: Etablissement Apollo. Programmheft v. 1.9.1904, S. 15.
- Vergnügungs-Anzeiger. In: Linzer Volksblatt v. 2.12.1891, S. 5.
- Vergnügungs-Anzeiger. In: Linzer Volksblatt v. 5.10.1899, S. 7.
- Vergnügungs-Anzeiger. In: Linzer Volksblatt v. 11.10.1899, S. 6.
- Vergnügungs-Anzeiger. In: Linzer Volksblatt v. 20.12.1899, S. 6.
- Vergnügungs-Anzeiger. In: Linzer Volksblatt v. 26.1.1900, S. 6.
- Vergnügungs-Anzeiger. In: Pester Lloyd v. 8.9.1896, S. 6.
- Völmecke, Jens-Uwe: Die Berliner Jahresrevue 1903–1913 und ihre Weiterführung in den Revue-Operetten des Ersten Weltkriegs. Köln: TÜV Rheinland 1997.

- Watzka, Stefanie: Die ›Persona‹ der Virtuosin Eleonora Duse im Kulturwandel Berlins in den 1890er Jahren: »Italienischer Typus« oder »Heimathloser Zugvogel«? Tübingen: Francke 2012.
- Weber, Ernst: Schene Liada – harbe Tanz. Die instrumentale Volksmusik und das Wienerlied. In: Fritz, Elisabeth T./Kretschmer, Helmut (Hg.): Wien. Musikgeschichte. Volksmusik und Wienerlied. Münster: LIT 2005, S. 149-456.
- Weigel, Alexander/Deutsches Theater (Hg.): Das Deutsche Theater. Eine Geschichte in Bildern. Berlin: Propyläen 1999.

