

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Moraws – Künstlergeschwister aus Wien.
Historische Dokumentation zweier artistischer Karrieren“

Verfasserin

Alexandra Heim

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von: Mag. Dr. Birgit Peter, Privatdoz.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	3
1 Einleitung	4
2 Die österreichischen Artistenvereinigungen im Spiegel ihres Fachblatts <i>IAO</i>, früher <i>DAS PODIUM</i>	7
2.1 Bedeutung der Fachzeitschriften für das Artistentum	10
2.2 Mitgliedschaft in der ArtistInnen-Interessensvertretung	17
2.3 Künstlerauftritts- und Veranstaltersperren	22
2.4 Arbeitsrechtliche Rahmenbedingungen und Errungenschaften	24
2.5 Soziale Absicherung im Alter und bei Tod	26
2.6 Bahnfahrtermäßigungen für ArtistInnen	28
2.7 Die kommissionelle Artistenprüfung in Wien	30
2.7.1 Bedingungen und Ablauf der Prüfung	34
2.8 Der Artisten-Schutz-Verband als Gegenorganisation	38
3 Adele Moraw-Carangeot – „Alles an Adele war Temperament“ ..	40
3.1 Dokumentation und Aufbereitung biografischer Daten	41
3.2 Das k.k. Theater in der Josefstadt - Sprungbrett Vaudeville	44
3.2.1 Direktion Ignaz Wild (Stiaßny)	44
3.2.2 Direktion Josef Jarno (Kohner)	51
3.3 Operetten-Diva – Soubretten-Diva – Wienerlied-Sängerin – Schlager-Interpretin	55
3.3.1 Spezifische Ausgestaltungen der Rollenfächer	59
3.3.2 Neueste Apollo Schlager gesungen von Adele Moraw	61
3.4 Gastauftritte in Europa und Amerika	63
3.5 Adele Moraw – <i>Die entthronte Kaiserin der Sahara</i>	64
4 Franz Moraw – „Ein Wiener tanzte um die Welt“	69
4.1 Dokumentation und Aufbereitung biografischer Daten	69
4.2 Anfangsjahre und Entwicklung spezifischer Tanzformen	72
4.3 Gesamt-Repertoire „Alles Original! – Alles Original!“	75
4.4 Varianten und Kreationen der Morawschen Künstlernamen	81
4.5 Ein Unfall mit Folgen	85
4.5.1 Privatschule für die gesamte existierende Tanzkunst	87
5 Schlussbemerkungen	92
Literatur- und Quellenverzeichnis	95
Anhang	107
Zusammenfassung	107
Abstract	108
Lebenslauf	109

Vorwort

*Selbst wenn die Gedanken darüber mich um den Erdball hetzen
und in jede erdenkliche Zeit versetzen,
ich finde kein treffenderes Wort, um ein einfaches Dankeschön zu ersetzen!*

In diesem Sinne will ich jenen Personen Dankeschön sagen, die mich bei der Entstehung dieser Arbeit unendlich unterstützt haben.

In erster Linie gilt mein Dank meiner Betreuerin Mag. Dr. Birgit Peter für ihre, die sich die Zeit nahm, die Archivalien meines Privatarchivs zu sichten und mich auf die Idee brachte, das Konvolut in einer wissenschaftlichen Fachstudien-Abschlussarbeit darzulegen. Mag. Dr. Birgit Peters Inspiration, unermüdliche Motivation und ihr Optimismus in jeder Situation waren für mich eine stetige Kraftquelle auf diesem Weg. Für die wunderbare Kooperation danke ich Mag. Alfred Novotny vom ÖGB/Öffentlichkeitsarbeit/Bereich Archiv-Bibliothek-Dokumentation, welcher sich die Mühe machte, die raren statistischen Informationsquellen der *Internationalen Artisten-Organisation* einzuscannen und mir zu übermitteln. In gleicher Weise Dank an Regina Paril-Fellner, Dramaturgie-Sekretariat/Archiv, im Theater in der Josefstadt für die unkomplizierte Möglichkeit einer mehrmaligen Sichtung der historischen Besetzungszetteln. Dipl.-Ing. Günter Wagensommerer danke ich für die Hinweise bezüglich historischer Einschaltungen im *Wienerwald-Bote*.

Ein besonders herzliches Dankeschön möchte ich meiner Studienkollegin und in erster Linie lieben Freundin Gertrude Stipschitz aussprechen. Ihre unermüdliche Unterstützung in jeder Phase dieser Arbeit, ihre Begeisterung für mein Thema und im Besonderen ihr kritischer Blick auf das Verwertungspotential der Archivalien und ihre Quelleneinschätzung, zogen sich wie eine pulsierende Lebensader durch dieses Projekt. Die unzähligen, teils heftigen Diskussionen, abgelöst von tränenreichen Lachen brachten mich immer wieder auf den richtigen Kurs.

Ein großes Dankeschön geht auch an meine Mutter, meine Tante Ingrid und posthum an meine Großmutter, genannt „die Königin“, für die sichere Aufbewahrung der Archivalien, die den Grundstein für meine Arbeit bilden.

Abschließend danke ich meinem Mann und meinem Sohn für ihre Geduld, ihr Verständnis und ihre Unterstützung in jeder Hinsicht.

1 Einleitung

Der Entschluss über die Künstlergeschwister Adele und Franz Moraw aus Wien eine historische Dokumentation verfassen zu wollen, hat seinen Ausgangspunkt in der systematischen Erfassung umfangreicher Materialien in meinem Privatarchiv. Dieses umfasst zum überwiegenden Teil den künstlerischen Nachlass von Franz Moraw. Der Bestand beinhaltet persönliche Dokumente, Ankündigungsplakate und Poster, Programmhefte und -zetteln sowie Originalfotografien. Das Konvolut wurde in einer Excel-Datei erfasst und ist nach verschiedenen Kriterien wie Jahreszahlen, Genres, Künstlernamen und Auftrittsorten auswertbar. Zielsetzung ist es, dieses Grundlagenmaterial mit Erkenntnissen aus weiteren Quellen zu verknüpfen und Aspekte herauszuarbeiten, die einen Blick auf das Artistentum während des Epochenumbruchs vom 19. zum 20. Jahrhundert erlauben. Die Recherchen nach Monographien zu Franz und Adele Moraw im Gesamtkatalog des Österreichischen Bibliothekenverbundes brachten kein Ergebnis. Die Präsenz der Künstlergeschwister in einschlägigen Lexika reduziert sich auf Namens Erwähnungen und unvollständige Lebensdaten im *Biographischen Verzeichnis für Theater, Tanz und Musik*¹. Ergiebiger erwies sich hingegen die Spurensuche im Internet, wo sich Adele Moraws Auftritte nachvollziehen lassen und einige Artefakte angeboten werden. Ein von mir verfasstes Essay über ‚Adele und Franz‘ im 2013 erschienenen Sammelband *Artistenleben auf vergessenen Wegen*² war Auslöser für bestimmte Fachkreise, die sich ebenfalls mit der Situation der ArtistInnen im gleichen Untersuchungszeitraum historiographisch auseinandersetzen. Über Birgit Peter, die Herausgeberin des Sammelbandes *Artistenleben*, entstand die Kontaktaufnahme mit dem Germanisten Hartmut Binder, der zurzeit zu deutschsprachigen Varieté-KünstlerInnen in den frühen Jahren des 20. Jahrhunderts in Prag forscht. Regina Paril-Fellner vom Dramaturgie-Archiv im Theater in der Josefstadt, Josefstädterstraße 26, 1080 Wien, ermöglichte den Kontakt zwischen dem Dirigenten Ernst Theis und mir, der Interesse an Adele Moraw, insbesondere zu frühen Tonaufnahmen von ihr, bekundete. Binder und Theis bestätigen meine Erkenntnisse,

¹ Vgl. Ulrich, Paul S.: *Biographisches Verzeichnis für Theater, Tanz und Musik*. Berlin: Arno Spitz, 1997. S. 1273.

² Vgl. Heim, Alexandra: Adele und Franz. In: Birgit Peter/Robert Kaldy-Karo (Hg.). *Artistenleben auf vergessenen Wegen. Eine Spurensuche in Wien*. Wien: LIT, 2013. S. 59-78.

dass in bisherigen Publikationen über Varietés im deutschen Sprachraum Adeles Moraws künstlerisches Wirken kaum wahrgenommen wird. Sie galt auf Wiener Bühnen als die Soubretten-Diva par excellence und war über den deutschen Sprachraum hinaus ein gefeierter Bühnenstar, sei es im Sprech-, Musik- und Variététheater, im Variété-Etablissement oder im Circus Variété. Ausschließlich unreflektiert ist die Künstlerkarriere von Ballettmeister Franz Moraw. Umso mehr ist es Aufgabe dieser Arbeit seine Innovationen im Bereich der Tanzkunst zu dokumentieren. Seine Funktionärstätigkeit in der Internationalen Artisten-Organisation (IAO) bei Artistenprüfungen gibt Aufschluss, dass die Anerkennung des ArtistInnen-Berufsstandes nur durch die Mitgliedschaft in einer Interessensvertretung erreicht wurde. Die Erfahrungen auf dem Gebiet der gesamten existierenden Tanzkunst befähigten Franz Moraw in den Augen der Gewerkschaft der Artisten und des österreichischen Wirtschaftsverbandes für das gesamte Vergnügungswesen eine Privatschule für Variété-Tanz zu gründen. Die in dieser Arbeit zusammengeführten und ausgewerteten Ergebnisse sollen einen Einblick in jene Verhältnisse vermitteln, wie sie sich für die Künstlergeschwister Moraw in Kontext zu ihrer Lebens- und im speziellen zu ihrer Berufswelt darstellten.

Die Untersuchungsschwerpunkte gliedern sich nach dem ersten Hauptkapitel *Einleitung* in drei weitere Abschnitte. Näher eingegangen wird im zweiten Hauptkapitel auf die Gründung österreichischer Artistenvereinigungen im Spiegel ihres Fachblatts *Internationales Artisten-Organ (IAO)*, früher *DAS PODIUM*³. Darin aufgezeigt werden die Anfänge der IAO im Jahre 1919 und die Entstehung des Internationalen Artisten-Schutz-Verband (IASch) um 1929/30. Es gilt hier ein Forschungsdefizit zu beseitigen, denn „gerade über diese gewerkschaftlichen Organisationen der Artisten ist bisher kaum etwas publiziert worden.“⁴ Vor allem die Umstände, dass die bis in die 1920er Jahre in Österreich gültigen gesetzlichen Grundlagen für den Abschluss von Engagement-Verträgen nicht ausreichend genug die Rechte der KünstlerInnen regelte, gilt es aufzuzeigen. Die ArtistInnen waren bis zur Gründung einer Interessensvertretung fast

³ Vgl. DAS PODIUM. Artistische Fachzeitung. Redaktion und Administration: Wien II, Praterstraße 43.

⁴ Vgl. Buchtipp. In: Der Komet. Partner für Schausteller und Marktkaufleute. 5430/20.6.2013. S. 18. Anm. Alexandra Heim [in Folge abgekürzt AH]: Der ungezeichnete Artikel bezieht sich auf die fiktive Erzählung über die Artistengeschwister Adele und Franz Moraw in dem Sammelband *Artistenleben auf vergessenen Wegen. Eine Spurensuche in Wien*. Wien [u.a.]: LIT, 2013. S. 59-76.

allein auf sich selbst gestellt, sozusagen ‚vogelfrei‘, und genossen kaum eine soziale Absicherung. Die Notwendigkeit der ArtistInnen sich zu organisieren, entsprach durchaus den Zielsetzungen der Arbeiterbewegung nach dem ersten Weltkrieg. Die beiden zeitgenössischen Fachzeitschriften *DAS PODIUM* und das *Internationale Artisten-Organ* gestalten sich im Hinblick auf die Errungenschaften für das Artistentum sehr aufschlussreich, sind jedoch kritisch zu betrachten. Sie stellten für die damaligen ZeitgenossInnen eine bedeutende Informationsquelle dar und sind für das Untersuchungsinteresse in dieser Arbeit unverzichtbar.

Das dritte Hauptkapitel *Adele Moraw-Carangeot. „Alles an Adele war Temperament!“* konzentriert sich einleitend auf die Biographie Adele Moraws, um bestehende Lücken zu schließen. Gleichmaßen soll ihr künstlerisches Schaffen verdichtet dargestellt werden. Ihr Weg führte sie in viele europäische Länder, ja sogar bis Amerika. Der Abschluss dieses Kapitels widmet sich speziell der Paraderolle in der Burleske und Scherzparodie *Die entthronte Kaiserin der Sahara*, Adele Moraws absoluter Bühnenhöhepunkt in ihrer gesamten Karriere.

Im Mittelpunkt des Untersuchungsinteresses im vierten Abschnitt dieser Arbeit *Franz Moraw. „Ein Wiener tanzte um die Welt.“* steht Franz Moraw. Angesprochen werden die vielfältigen Varianten und Kreationen seines Namens als Solokünstler oder als Tanz-Duettist ebenso wie der Facettenreichtum seines tänzerischen Repertoires, welches eine wichtige Grundlage für die historische Betrachtung seiner Karriere bildet. Hervorzuheben ist hier vor allem das von ihm kreierte *Moraw-Duo* mit dessen variantenreichen exzentrisch-humoristischen Tanzkreationen. Die Fülle an Aufführungsstätten, Spielorten und Namen, seien es jene von Funktionären in der IAO, Direktoren, Komponisten, Autoren, DarstellerInnen, RegisseurInnen, DramaturgInnen, Text- und MusikbearbeiterInnen nahmen die Recherchearbeiten sehr in Anspruch. Trotz intensivster Durchforstung einschlägiger Nachschlagwerke ließen sich nicht alle Adressen der Aufführungsstätten und Lebensdaten der in dieser Arbeit genannten Personen eruieren. Die Ergebnisse finden sich immer bei der Ersterwähnung der betreffenden Person in Klammer angeführt. Negative Ergebnisse sind daher in dieser Arbeit weder im Fließtext noch in den Fußnoten mit Extrahinweisen versehen.

2 Die österreichischen Artistenvereinigungen im Spiegel des Fachblatts *IAO*, früher *DAS PODIUM*

Absichten und Zielsetzung dieses Hauptkapitels sind das Verhältnis zwischen den ArtistInneninteressensvertretungen und ihren Mitgliedern aufzuzeigen sowie Einblicke in die Entwicklung und Herausbildung zu gewähren. Nach dem Vorbild der 1901 gegründeten Berliner Internationalen Artisten Loge (IAL) erfolgte im Februar 1919 in Österreich die Bildung der Internationalen Artisten-Organisation (IAO) im Saal des Restaurant Weingartl in Wien⁵. Bereits in der ersten Versammlung wurde der Humorist und begabte Redner Arnold Barkay zum Präsidenten und der Komponist und Liederdichter Adolf Hirsch (1866-1931), zum Vizepräsidenten gewählt, dem 1921 Hermann Steinitz (geb. 1881) folgte und der das Amt bis 1934 innehatte⁶. Dem ersten ausschließlich aus Herren bestehenden Vorstand gehörten weiters an: Franz Engel (1898-1944, Conferencière, Coupletsänger, Kabarettist), Karl Farkas (1893-1971, Schauspieler, Regisseur, Kabarettist), Sigi Hofer (gest. 1933, Komiker), Edi Halla (manchmal auch in der Schreibweise: Haller, Komiker), Ferdinand Leopoldi (Ferdinand Israel Kohn, 1866-1944, Humorist, Komponist, Pianist), Karl Prinz (Humorist), Franz Reigel (Humorist), Alexander Trebitsch (Schauspieler), Richard Waldemar (Kramer, 1869-1946, Schauspieler, Komiker), Theodor Wottitz (1875-1937, Komponist, Kapellmeister, Pianist) und Theo Werner (Humorist)⁷. Diese Männer sollten in ihrer Vielseitigkeit alle Sparten des Artisten-Berufsstandes repräsentieren⁸. Zwei Monate später, am 1. April 1919, erschien bereits die Erstausgabe des Artistenfachblatts. Die in der hauseigenen Redaktion publizierte Zeitung nennt sich *DAS PODIUM Organ der Freien Artisten- und Volksmusiker-Genossenschaft des Reichsverbandes des Schausteller und des Verbandes der Filmdarsteller. Artistische Fachzeitung für alle Zweige der Varietéwelt*⁹. Der spätere Hauptsitz der Organisation befand sich im „Grand-

⁵ Vgl. Sektion Artisten, Gewerkschaft Kunst und freie Berufe im Österreichischen Gewerkschaftsbund: Festschrift 1919-1959. Anlässlich des 40. Gründungsjahres der österreichischen Artistenorganisation, ÖGB, Wien IX. [unpaginiert, hier S. 7]. Faksimile übermittelt von Alfred Novotny, ÖGB- Öffentlichkeitsarbeit/Bereich Archiv-Bibliothek-Dokumentation an die Verfasserin per Mail 1.4.2014. [In Folge Festschrift 1919-1959. ÖGB-Archiv].

⁶ Vgl. Ebda. [S. 7].

⁷ Vgl. Ebda. [S. 15].

⁸ Vgl. *DAS PODIUM*. I. Jg., Nr. 1, 1.4.1919. S. 1.

⁹ Vgl. Ebda.

Café‘, danach ‚Internationales Artistenkafee Louvre‘, auf der Praterstraße 43, Wien II. Der ehemalige Humorist und Direktor des Kabarett Luzerna in Prag wie auch des Ball Tabarin in Reichenberg, Rolf Wagner, hatte das Artistencafé 1921 erworben. In seiner Eigenschaft als Cafetier stellte er es den ArtistInnen, Direktoren und Künstleragenten als Treffpunkt und Stammlokal zur Verfügung¹⁰. Das angeschlossene Probezimmer durfte in den Vormittagsstunden von den Mitgliedern der IAO gegen eine Klavierbenützungsgebühr in Anspruch genommen werden¹¹. Am 25. September 1923 wurde die ‚Wiener Reform-Bühne‘, Karlsplatz Nr. 5, Wien I, zur offiziellen Probebühne der Artisten-Organisation bestellt. Das Präsidium empfahl den noch nicht in der Szene bekannten ArtistInnen diese Bühne für Probevorführungen vor Direktoren und Agenten so oft wie möglich zu nutzen¹². Damit bestand die Möglichkeit neue Nummern in einer vorstellungsähnlichen Situation zu probieren sowie das Beste in Sachen Eigenwerbung vor den diversen Unternehmern zu geben. Die Tatsache, dass an solchen Vorführtagen auf der Probebühne das Publikum nur aus Interessenten bestand, die eine gute Darbietung für ein Engagement suchten, bot mit nur einer einzigen Vorführung einen Werbeeffect und erhöhte die Chance auf ein neues Engagement. Die 1924 durchgeführte Renovierung des Artisten-Café beschreibt Gustav Breyer (1881-1943), Chefredakteur der Fachzeitschrift *DAS PODIUM*, sehr anschaulich:

„[...] **tausend fleiß'ge Hände regen**‘ (zumindest sind es aber acht) um unser altes liebes Artistenkafee neu zu machen. Die Maler rutschen mit den Leitern **immer an der Wand lang**‘ und verwandeln die ehrwürdig rauchgebräunten Mauern in farbig-goldstrotzende Fassaden. Ein Riesenventilator wurde eingebaut der im Stnde (sic!) ist, in wenigen Minuten dafür zu sorgen, ‚daß die Luft immer rein ist!‘ – Und mitten im Chaos von Malern, Leitern, Schutt und Farben sitzen sie alle und plaudern und spielen und – schimpfen auf die schlechten Zeiten und machen Verträge ohne sich zu vertragen und sind lustig und guter Dinge, weil ihr Gemüt ebenso wenig beschwert ist, wie – ihre Tasche! Aber alle wie sie da sitzen, könnten nicht leben und glücklich sein ohne ihr **altes** ‚Artisten-Kafee‘, wenn es auch nicht so neu wäre!“¹³

Dieser Artikel vermittelt heute die Atmosphäre in der sich das Artistentum, so die zeitgenössische Formulierung, für die Welt der Varieté-, Kabarett- und Zirkuskunst der 1920er Jahre traf. Anhand der Einschaltungen in der Fachzeitschrift war man über die zweistündigen Sprechstunden, die jeweils am Montag, Mittwoch und Freitag abgehalten

¹⁰ Vgl. Ebda. III. Jg., Nr. 1, 10.1.1921. S. 21.

¹¹ Vgl. Ebda. V. Jg., Nr. 7-8, 24.4.1923. S. 8.

¹² Vgl. Ebda. V. Jg., Nr. 19-20, 24.10.1923, S. 7.

¹³ Ebda. VI. Jg., Nr. 17-18, September 1924. S. 4. [Hervorhebungen gemäß Original].

wurden, informiert. Zusätzlich konnten täglich Anzeigen von der Redaktion für die eigene Publikation entgegengenommen werden. Hier ist einzuflechten, dass sich das Fachblatt ab Mai 1926 *IAO Internationales Artisten-Organ*, früher *DAS PODIUM* nannte¹⁴. Die Kurzbezeichnung IAO galt sowohl für die Organisation als auch für deren Zeitschrift. Um in dieser Arbeit Verwechslungen zu vermeiden bezieht sich der kursive Schriftzug *IAO* im Fließtext immer auf die Artisten-Fachzeitschrift, in allen anderen Fällen wird die Kurzform IAO für die Artisten-Organisation gewählt. In deren Bürobetrieb war ein eigener Telefonanschluss vorhanden, ebenso verfügte die Organisation über eine eigene Telegrammadresse, welche *Artistenliga Wien* lautete. Bereits zwei Jahre nach Gründung der IAO erkannte der Vorstand die Vorteile, die durch die Einigkeit entstanden. Jene ArtistInnen, die sich der Vereinigung gegenüber ablehnend verhielten, sollten durch Aufrufe im Fachorgan zum Beitritt überzeugt werden, wie Karl Haslinger (1892-1974, Vorstandsmitglied, Humorist und Schriftsteller) zur Kenntnis bringt:

„Wort über unsere Organisation! [...] Auch diejenigen, es sind ja nur wenige, welche sich heute noch ablehnend verhalten, sie werden kommen, - weil sie gezwungen sein werden, in unsere Reihen einzutreten, denn ohne Organisation ist ihre Lebensexistenz eine unmögliche. Wir besitzen nun Macht und Kraft, unsere Standesinteressen endlich zu verbessern und wir müssen ernstlich darangehen, unsere von Tag zu Tag immer schwieriger werdende Existenzmöglichkeit, hervorgerufen durch Arbeitslosigkeit und durch den Verlust von Arbeitsstätten endlich zu steuern.“¹⁵

Die Künstlerschaft erhoffte sich von der Organisation den nötigen Widerstand gegen die anhaltende Verdrängung des Varietés durch das Kino und das Theater. Optimistisch und stark wollte man sich im Kampf gegen Behörden, Ämter und Unternehmungen präsentieren um das Recht zu erzwingen, in mindestens 25% der in Österreich bestehenden Kinosäle auch ArtistInnen beschäftigen zu dürfen. Es ist offensichtlich, wie groß die Bedeutung des Zusammenhalts innerhalb des Berufsstandes war, weil man danach trachtete noch einiges an Verbesserungen für die KünstlerInnen zu erreichen. Auf die damals längst überfällige Bildung einer Künstlerinteressenorganisation geht Präsident Emmerich Arleth (1900-1965) im Vorwort der 1959 erschienenen Festschrift anlässlich des 40. Gründungsjahres der IAO näher ein:

¹⁴ Vgl. *IAO Internationales Artisten-Organ*. VIII. Jg., Nr. 1, Mai 1926. S. 1. [infolge Kurzform IAO *Artisten-Organ*].

¹⁵ *DAS PODIUM*. III. Jg. Nr. 5, 10.3.1921. S. 11.

„Der freudige Zulauf aus allen Genres dieses Dienstnehmerberufes zu dieser ersten Fachorganisation war der sichtbare Ausdruck der dringenden Notwendigkeit mit der bis dahin bestanden völli gen Schutz- und Rechtlosigkeit der Artisten, die wie ein Rohr im Winde allen Schwankungen preisgegeben unter der krassen Ausbeutung in wirtschaftlicher und moralischer Hinsicht ausgeliefert waren, endlich Schluß zu machen und dem Varietékünstler die ihm gebührenden arbeitsrechtlichen und sozialen Sicherheiten zu erkämpfen.“¹⁶

Das Staatsamt, welches die ArtistInnen laut einem Gesetz von 1836 unter den Statuten des Vagabundengesetztes einreichte, hob dieses auf Drängen von Präsident Arnold Barkay (geb. 1872) auf. Ab diesem Zeitpunkt wurden die ArtistInnen in das Belustigungsgewerbe eingereiht¹⁷. Einem Gewerbe anzugehören bedeutete auch die Zusammenkunft in gemeinsamer Sache forcieren zu können. Der Gefahr als ‚Vogelfrei‘ behandelt zu werden konnte entgegengewirkt werden.

2.1 Bedeutung der Fachzeitschriften für das Artistentum

Als amtliches Publikationsfachblatt der Organisation und als das offizielle Sprachrohr des Berufsstandes erschien *DAS PODIUM* mindestens einmal im Monat, mitunter auch zweimal. Es erinnerte an die sozialen Notwendigkeiten, die jeder Artist und jede Artistin für sich selbst regeln musste, wie beispielsweise an das termingerechte Bezahlen von Krankenversicherungen, Sterbegeld oder Unterstützungskassen für individuelle saisonale Hilfe. In seiner Funktion als Nachrichten- und Informationsorgan für wichtige Ankündigungen, gliederte es sich in einzelne Themenschwerpunkte. Es lieferte Reise- und Verkehrsnachrichten, verwies auf aktuelle Nummernprogramme im In- und Ausland. Eine Adressenliste diente als Service, um Kontakte zu KünstlerInnen herzustellen. *DAS PODIUM* enthielt neben den wichtigen Mitteilungen der Organisation überwiegend Inserate von KünstlerInnen, Agenten und Direktoren. Die Artistenanzeigen waren zumeist mit einem Foto versehen und nahmen oft die halbe oder ganze Seite ein. Ebenso wurden in jeder Ausgabe alle AbonnentInnen in alphabetischer Reihenfolge in einer Adressenliste genannt. Ab Mai 1926 ändert sich der Titel der Fachzeitschrift in *IAO Internationales Artisten-Organ*, allerdings mit dem Zusatz „Früher: ‚*DAS PODIUM*‘ Offizielles Fachblatt der Internationalen Artisten-Organisation. Artistische Fachzeitschrift für alle Zweige der Varietéwelt, Zirkus und

¹⁶ Festschrift 1919-1959. [S. 5].

¹⁷ Vgl. *DAS PODIUM*. I. Jg., Nr. 1, 1.4.1919. S. 6.

Kabarett“¹⁸. Der Redaktionssitz blieb unverändert an der bisherigen Adresse, Praterstraße 43, Wien II, wo sich auch die Zentrale der IAO befand. Der internationale Wirkungskreis der Organisation, wie er besonders für das gesamte Varieté- und Zirkusgewerbe typisch ist, sorgte für die vermehrte Verbreitung des Blattes vor allem in den Osten Europas. Die wichtigsten Nachrichten wurden mehrsprachig publiziert. Laut der ersten Ausgabe der *IAO* von Mai 1926 in deutscher, französischer, tschechischer, ungarischer und serbokroatischer Sprache. Angesichts der Internationalität erschien der Redaktion die Bezeichnung *DAS PODIUM* nicht mehr angemessen, dies scheint nur einer der Gründe für die Umbenennung zu sein. Sie fällt auch mit der Überleitung der IAO als nicht einheitlich organisierte Interessensvertretung in den Österreichischen Gewerkschaftsbund mit seinen Fachverbänden und Sektionen zusammen. Die Publikationsbeiträge wie auch das Fachorgan selbst sollten eine breite Popularität erfahren, indem man 1924 laut Beschluss die Zeitschrift allen organisierten Mitgliedern, die keine Rückstände in der Begleichung der Beiträge hatten, ferner allen Direktoren, Agenturen, Fachredaktionen und Verbänden der so genannten Welt-Liga zukommen ließ. Im *DAS PODIUM* vom März 1921 werden folgende Künstlerorganisationen als zur Welt-Liga angehörig aufgelistet: Internationale Artisten-Organisation Wien, Internationale Artisten-Loge, Berlin, Ungarländischer Artisten-Verein Budapest, Skandinavisk Artist Forbund Kopenhagen, Nederlandsche Artisten-Bond Rotterdam, Syndicat des Artistes Paris, Union Artistique Belge Brüssel, La Primitiva Espanola Barcelona. Das Ziel der Welt-Liga war es, den internationalen ArtistInnen-Austausch zu etablieren. Strebte ein/e KünstlerIn ein Auslandsengagement an, musste er/sie bis spätestens 1. Juli 1921 Mitglied in einer dieser Organisationen der Welt-Liga sein¹⁹. Mitglieder, die nicht länger als drei Monate Zahlungsrückstand des monatlichen Pflichtbeitrags hatten, wurde Anspruch auf portofreie Zusendung des Fachorgans gewährt²⁰. In den Genuss des Service der kostenlosen Zusendung kamen alle ordentlichen Mitglieder, egal ob im In- oder Ausland. Die Kosten dafür sowie die Druckherstellung deckte zum Teil der Pressefond der IAO, gespeist überwiegend aus der in Mitgliedsbeiträgen enthaltenen obligatorischen Presseabgabe sowie aus Spenden

¹⁸ IAO. Artisten-Organ. VIII. Jg., Nr.1, Mai 1926. S. 1.

¹⁹ Vgl. *DAS PODIUM*. III. Jg., Nr. 5, 10.3.1921. S. 12.

²⁰ Vgl. IAO. Artisten-Organ. III. Jg., Nr. 2, Februar 1928. S. 2.

und Erträgen von Veranstaltungen²¹. Die Zeitschrift lag im Artistencafé, das sich im gleichen Haus wie die Organisation befand, auf und war mit seinen Rubriken eine unerlässliche Informationsquelle.

Der *Amtliche Teil* lieferte die für die ArtistInnen notwendigen Informationen über Sperren, die die Organisation über Spielstätten verhängen konnte. Dies bedeutete für die IAO-Mitglieder, dass diese Etablissements nicht von ihnen bespielt, d.h. keine Engagements für eine solche Veranstaltungsstätte angenommen werden durften. Die Sperrungen erfolgten meist aufgrund gemeldeten Zahlungsverzugs, schlechtem Ruf und bei herrschenden unwürdigen Arbeitsbedingungen des Veranstalters und waren als Schutz für die ArtistInnen zu verstehen. Zusätzlich konnte auch der Agentenverband einzelne Aufführungsstätten, aber auch KünstlerInnen sperren lassen. Diese wurden namentlich mit Angabe des derzeitigen Spielortes im Fachblatt der IAO veröffentlicht. In einer weiteren Rubrik, unter dem Titel *Varieté und Kabarett*, finden sich verschiedene Ankündigungen der einzelnen Aufführungsstätten seien es Erst- und Wiedereröffnungen, Direktionswechsel oder Schließzeiten während des Sommers. Auch besonders eindrucksvolle ‚Nummern‘ wurden hier zur Gänze in folgender Weise beschrieben:

„Ganz vorzüglich das Paar Ada und Eddi Daros. Die Dame, ein graziöses, schickes Persönchen, treibt gewagteste Leiterakrobatik, verbunden mit musikalischer Betätigung. In zwölf Meter Höhe singt und scherzt sie oder bringt ihr kapriziöses Bubiköpfchen in Ordnung, während er achtsam die Leiter balanciert, auf der sie ihren ‚Höhenluftkurort‘ erstiegen hat und jetzt oben ihren Ulk treibt.“²²

Ein bevorzugtes Thema dieser Rubrik waren ebenso die Umwandlungen der Volksvariétés in den Vorstädten zu Operettenbühnen. Den Hauptgrund für diese Umstrukturierung sah man in der Anhebung der Lustbarkeitssteuer. Reklame, Gage, Essen und Trinken mussten versteuert werden, weshalb sich ArtistInnen und Unternehmen gleichermaßen vom Fiskus geschädigt sahen. Es ist anzunehmen, dass die Herabsetzung der Sperrstunde diese Situation noch zusätzlich verschärfte, da durch kürzere Arbeitszeiten sich die Gagen ebenfalls minimierten. Infolge dieser Krise wurden einige der großen und bekannten Varietés (Apollo, Schumann-Variété, Busch-Variété) zu Operettenbühnen, Theater oder Kino umgewandelt. Der Redakteur Julius Kurz (gest. 1924) verfasste hierzu im *DAS PODIUM* im März 1921 einen Artikel in

²¹ Vgl. *DAS PODIUM*, V. Jg., Nr.7-8, 24.4.1923. S. 1.

²² IAO. Artisten-Organ. VIII. Jg. des „Podium“, Nr. 5, September 1926. S. 4.

dem er das Wiener Varieté als Versuchskaninchen bezeichnete. Damit gab er der herrschenden Wut über die geringen Arbeitsstätten und die hohen Besteuerungen den notwendigen Raum. Kurz erahnte das Ende der Zirkusstadt Wien. Durch die hohen Eintrittspreise blieben die Häuser leer, so dass die ArtistInnen vermehrt im Ausland arbeiten mussten²³. Es war offensichtlich, dass sich die Vereinigung, in der der Grundgedanke der gewerkschaftlichen Idee bereits keimte, dagegen wehrte. Immer wieder rief die Organisation nach vermehrten Zusammenschluss und Zusammenhalt auf, um Gemeinsamkeit und Stärke für die Anliegen des Artistentums zu demonstrieren. Für die ArtistInnen gab es bei Programmankündigungen oft keine persönliche Nennung, sondern man verwies lapidar auf das übrige Variétéprogramm, während auf den Reklame-Plakaten die Namen von BühnenschauspielerInnen mit Riesenlettern fett gedruckt und hervorgehoben prangten. Verständlich, dass diese Diversifikation die ArtistInnen als Provokation auffassten. 1921 war die Artisten Vereinigung noch keine Gewerkschaft, umso mehr strebte man nach einer gestärkten Einigkeit, um Missstände in Form von gut ausgehandelten Verträgen zu beseitigen. Folgender Aufruf, der im Fachorgan unter *Mitteilungen der Organisation* als ungezeichneter Artikel erschienen ist, verdeutlicht die Unzufriedenheit und den Ruf nach gesetzlich geregelten Arbeitsbestimmungen:

„Genug der Provokationen! [...] Wir wollen nicht im Varieté ‚unter anderen‘ anwesend sein, Mitläufer der Reklame, wir wollen auf allen Ankündigungen so **d e u t l i c h e r s c h e i n e n**, wie die diversen Einakterhelden und -Heldinnen, über die gewöhnlich niemand lacht als ein mitleidiger Feuerwehrmann. Die nächste Aktion unseres Vorstandes wird nachdrücklichst die Bereinigung dieser Sache sein, einer Ehrensache für alle! Jeder Arbeitnehmer hat nach seinem Können und seiner Stellung im Programm ein **R e c h t** auf entsprechende Hervorhebung seines Namens. Das muß endlich einmal öffentlich zur Geltung kommen. Mit der Todschweigetaktik ist im österreichischen Varieté nichts auszurichten, wir leben, wir sind da! Schrittweise lassen wir uns nicht unterkriegen. Wir warnen in letzter Minute alle, die es angeht, unser Recht auf die Oeffentlichkeit anzutasten. Das Maß ist bald voll.“²⁴

Die Artistenschaft machte sich diesbezüglich unter anderem im Fachorgan unter der Überschrift *Variété und Kabarett* Luft. Durch eine Reihe an dramatischen Ereignissen ist die Gereiztheit gegenüber der Operette zu deuten, wie nachstehender Beitrag über eine Aufführung von Emmerich Kálmáns (1882-1953) Operette *Gräfin Mariza* veranschaulicht:

²³ Vgl. DAS PODIUM. III. Jg. Nr. 6, 24.3.1921. S. 7.

²⁴ Ebda. III. Jg., Nr. 5, 10.3.1921. S. 13.

„Wir haben die berühmte Mariza in Wien zirka 800mal gesehen und gehört. Es gibt keinen Säugling, der nicht in seiner Wiege schon nach Warasdin gekommen wäre. Wozu also diesen Sauerkohl in Margareten den armen Leuten nochmals aufwärmen? Sie sind net neugierig darauf! E i n e gute Schaunummer ist ihnen lieber. Und wir haben verschiedene Schaunummern und auch andere Sachen frei!“²⁵

Die ArtistInnen sahen in dieser Maßnahme, Varietés mit Operetten zu bespielen und wenn auch nur in den Sommermonaten, ihre Arbeitsstätten durch das Theater bedroht.

In der gleichen Rubrik *Variété und Kabarett* wurden ferner geplante oder durchgeführte Umbaupläne und sonstige Maßnahmen einzelner Bühnen angekündigt. Zumal verschiedene artistische Nummern eine bestimmte Bühnenkonstellation voraussetzen. Die zu bespielende Flächengröße der Bühne ist ebenso wichtig, wie die zur Verfügung stehende Höhe. Man bedenke diverse Jonglagen und Luftakrobatik-Nummern, die eine Mindesthöhe für das Gelingen ihres Aktes benötigen. Auch das Vorhandensein bestimmter technischer Voraussetzungen konnte ausschlaggebend für eine Durchführung der Darbietung sein. Anhand dieser Informationen konnten die ArtistInnen abschätzen, ob die Bühnenbeschaffenheit in den verschiedenen Häusern im In- und Ausland für die Darbietungen geeignet waren.

Sehr dienlich waren die Tipps in der Rubrik *Reise und Verkehr* vor Tourneeantritt, um manchmal vor Reisen ins Ausland zu warnen. Vor allem wenn es an beabsichtigten Auftritten in bestimmten Tourneeorten ein Überangebot an Nummern des eigenen Genres gab, große Häuser geschlossen wurden und somit ausreichende Engagements nicht gewährleistet werden konnten²⁶. Da die KünstlerInnen im Regelfall die Reisekosten selbst zu tragen hatten war eine verlässliche Information besonders wichtig, um finanzielle Verluste durch erfolglose Reisen zu vermeiden. Deshalb gewährte die IAO auch Reisedarlehen, die allerdings an Bedingungen geknüpft waren. So behielt sich die Vereinigung bei finanziellem Engpass vor, bei nicht termingerechter Rückzahlung der entlehnten Summen dieses Service sofort einzustellen. Die Maßnahme wurde als Darlehenssperre in der Fachzeitschrift publiziert²⁷. Bei Ausrufung einer dieser Sperren, kam es zur Abweisung aller Darlehensansuchen. Im Ausland weilende Mitglieder wurden um Berichterstattung über Erfahrungen gebeten, um andere KollegInnen bereits

²⁵ IAO. Artisten-Organ. VIII. Jg. des „Podium“, Nr. 2, Juni 1926. S. 4.

²⁶ Vgl. Ebda. VIII. Jg., Nr. 1, Mai 1926. S. 4.

²⁷ Vgl. Ebda. II. Jg., Nr. 11, November 1927. S. 1.

vor Antritt einer Tournee bestmöglich informieren zu können²⁸. Ferner fanden sich Auskünfte über diverse Tarife in anderen Ländern wie Telegrammgebühren, Eisenbahntarife, Lebens- und Unterkunftskosten, um nur Einiges zu nennen. Gewarnt wurde vor den besonders teuren Lebenskosten in der Schweiz, wo ein Mittagessen in etwa auf 2.50-3.50 Franken kam, in Rumänien musste man für eine Rindsuppe 6-8 Lei oder für einen Geflügelbraten mit 22-26 Lei im Restaurant rechnen²⁹. Im Allgemeinen wurde den Kollegen auf Reisen eine Selbstversorgung aus Sparmaßnahmen angeraten³⁰. Empfohlen wurde eher eine Autobusfahrt von Wien nach Budapest mit einer Fahrtzeit von sechs Stunden, denn diese war billiger als die dritte Klasse im Zug³¹. Was die notwendigen Ausgaben für die Herstellung von effektvollen Tanzkostümen durch eine moderne Maltechnik betraf, so die zeitgenössische Formulierung, werden diese 1924 mit ab 500.000 Kronen aufwärts angegeben³². Um all diese Zahlen einschätzen zu können ist den genannten Aufwänden die damalige Mindestgage gegenüberzustellen 1923 betrug sie in Österreich pro Tag und Person K 20.000, in der Schweiz 20 Franken, in Rumänien 6.000 Lei plus Visum durch den Veranstalter³³.

In der Rubrik *Allerlei und Vieles* finden sich neben den amtlichen Informationen auch eine Reihe Inserate von artistenfreundlichen Betrieben, welche den aktiven KünstlerInnen empfohlen wurde, sie regelmäßig zu konsultieren. Schon seit dem ersten Jahrgang des Erscheinens des Fachblattes *DAS PODIUM* wurde mit Rabatten geworben, unter anderen damit: „Damen-Frisier-und Manikür-Salon, Parfümerie. Wien II. Praterstraße Nr. 43, neben dem Artistencafé. Artisten haben Preisermäßigung.“³⁴ Oder:

„Photographisches Atelier Berthold Bing. Nur: Wien I. Franz Josefs Kai Nr.1. Spezialist für Artisten-(Tricks-) Aufnahmen! **Epochale Neuheiten für Artisten!** Die Aufnahmen werden in Bewegung (z.B. während des Tanzes) mittels Kinoaufnahmeapparat gemacht. Spezielle Ermäßigungen für Artisten und Schauspieler!“³⁵

²⁸ Vgl. Ebda. IX. Jg. des „Podium“, Nr. 2, Februar 1927. S. 4.

²⁹ Vgl. DAS PODIUM. VI. Jg., Nr. 17-18, September 1924. S. 6.

³⁰ Vgl. Ebda. VI. Jg., Nr. 19-20, November 1924. S. 6.

³¹ Vgl. IAO Artisten-Organ. VI. Jg., Nr. 7, Juli 1931. S. 3.

³² Vgl. DAS PODIUM. VI. Jg., Nr. 19-20, November 1924. S. 3.

³³ Vgl. Ebda. V. Jg., Nr. 7-8, 24.4.1923. S. 9.

³⁴ Ebda. I. Jg., Nr. 4, 24.5.1919. S. 14.

³⁵ Ebda. I. Jg., Nr. 4, 24.5.1919. S. 20. [Hervorhebungen gemäß Original].

Eine Einschaltung im Artisten-Organ aus dem Jahr 1926 zeugt von der Beständigkeit der Preisermäßigung für organisierte ArtistInnen. Eine Spezialwerkstätte für Artistenbeschuhung warb mit der individuellen Herstellung von Schuhen jeder Art, ganz nach persönlichen Entwürfen, mit größtem Entgegenkommen für Mitglieder der IAO³⁶. Ein weiteres eindrucksvolles Beispiel gaben überdies die lobenden Worte der Organisation in der Fachzeitschriftausgabe von Jänner 1927, in welcher ein artistenfreundlicher Dentist, der arme Künstler mit gültigem Mitgliedsausweis der IAO gratis behandelte, dankend Erwähnung fand. Ebenso warben Spediteure mit speziell auf ArtistInnen zugeschnittenen Leistungen, wie die besonders schnelle Abfertigung des Gepäcks, Expressabholung von und zu Bahnhöfen sowie Theater und eine rasche Zollabwicklung³⁷. Die Reflexion der Fachzeitschriften zeigt ein sehr vielfältiges Berufsbild des Artistentums. Denn neben einer guten Schau-Nummer im Repertoire, bedurfte es bis zur Bühnenreife viel Vorbereitung ebenso wie genaueste Planung. Durch die Inserate einschlägiger Betriebe im Fachorgan war es möglich, relativ rasch einen guten Überblick über Angebote und Nachfrage in sämtlichen Bereichen der für ArtistInnen notwendigen Berufsinformationen zu erhalten. Werkstätten, die für die Reparatur der Bühnengarderobe unentbehrlich waren, warben sehr übersichtlich und versprachen Rabatte. Schuhmacher sicherten schnelle Arbeit zu, denn die Bühnenschuhe brauchten je nach Erfordernis besondere Pflege und eine bestimmte Besohlung. Entweder mussten sie auf dem Bühnenboden gut gleiten können, um bei Tanzeinlagen schwungvolle Bewegungen ausüben zu können oder rutschfest sein, um bei akrobatischen Einlagen die nötige Stabilität und somit Sicherheit zu gewährleisten. Es war durchaus üblich die Kostüme immer wieder zu ändern bzw. ausbessern zu lassen. Wie bereits erwähnt war eine Neuanfertigung viel zu kostspielig. Das Bühnen-Makeup erforderte verschiedenste Arten von Schminke, Puder und Abschminkutensilien. Die Parfümerien, Schneidereien, Schumacher, Spediteure und viele weitere Dienstleister rund um das Artistencafé in der Praterstraße warben ebenfalls mit Preisnachlass für Mitglieder der IAO.

³⁶ Vgl. IAO. Artisten-Organ. III. Jg., Nr. 3, März 1928. S. 7.

³⁷ Vgl. DAS PODIUM. VI. Jg., Nr. 10-11, Juni 1924. S. 25.

2.2 Mitgliedschaft in der ArtistenInnen-Interessenvertretung

Die erste Vollversammlung der IAO fand am 11. März 1919 im Hotel Münchnerhof, Mariahilferstraße 81, Wien VII statt. Einstimmig beschloss man die eigenen Mitglieder von nun an ausschließlich in Etablissements bzw. unter Direktionen, die der Organisation mit Bestimmtheit zusagten nur organisierte Mitglieder zu beschäftigen, arbeiten zu lassen. Gleichzeitig waren die IAO-Mitglieder aufgerufen, sich solidarisch zu zeigen und jene Spielstätten, die nicht organisiert waren oder in denen nicht organisierte KünstlerInnen unter Vertrag standen zu melden, aber auch prinzipiell das Auftreten an solchen Orten zu verweigern. Am 21. März 1919 wurde diesbezüglich nach einer Besprechung mit den so genannten Wiener Belustigungsunternehmern folgende Resolution verfasst:

„1. Die anwesenden Herren sind damit einverstanden, daß sie nur organisierte Artisten und Volksmusiker engagieren und auftreten lassen. 2. Die anwesenden Herren sind damit einverstanden, daß bei jeder Vorstellung für die Pensionskasse der Freien Artisten und Volksmusiker-Genossenschaft der Betrag von 10 Heller für jede verkaufte Eintrittskarte abgeführt wird. Bei jenen Vorstellungen, wo dieser Vorgang nicht leicht möglich ist, wie z.B. bei Schaustellungen, wird seinerzeit ein Pauschalbetrag festgesetzt werden.“³⁸

Auffällig ist die eindeutige Mehrheit von Humoristen unter den Vorstandsmitgliedern. In einem Sitzungsbericht vom 21. März 1921 wird mit Mimi Marlow erstmals eine Frau im Vorstand erwähnt³⁹. Im Mai desselben Jahres erhält sie eine Vollmacht der IAO, um in Deutschland Mitglieder für die IAO anwerben sowie aufnehmen zu können⁴⁰. Es ist anzunehmen, dass dieses Aufnahmeschnellverfahren ein Service der IAO war, um ArtistInnen auf Tournée den Einstieg in die Organisation zu erleichtern. Die Position des Vorstandsmitgliedes war somit gleichzeitig mit Vertrauen seitens des Präsidiums, aber auch mit viel Verantwortung verbunden. Die Generalversammlungen der IAO fanden nicht nur am Hauptsitz, sondern in verschiedenen Lokalen statt, unter anderem im Café Edison, Franz Josefs-Kai 13, Wien I, im Wiener Bürger-Café (späteres Café Budapest) auf der Praterstraße Nr. 11, Wien II, im Theatersaal des Reichshof, Praterstraße 60, Wien II, im Großen Saal des Verbandheimes, Königseggasse 10, Wien VI, sowie im Kabarett Hölle, Linke Wienzeile Nr. 8, Wien VI. Zugelassen waren

³⁸ Ebda. I. Jg., Nr. 1, 1.4.1919. S. 4.

³⁹ Vgl. Ebda. III. Jg., Nr. 6, 24.3.1921. S. 8.

⁴⁰ Vgl. Ebda. III. Jg., Nr. 9, 10.5.1921. S. 11.

ausschließlich Mitglieder der IAO, die sowohl einen gültigen Mitgliedsausweis als auch die zugesandte Einlasskarte vorlegen konnten⁴¹. Bei außerordentlichen Generalversammlungen, in denen wichtige Berufsangelegenheiten diskutiert wurden, waren alle Mitglieder der IAO zugelassen⁴². Anfänglich betrug die Mandatsdauer eines Vorstandsmitgliedes oder -funktionärs drei Jahre, ab 1923 ein Jahr, dann musste die Funktion neu ausgeschrieben sowie erneut gewählt werden. Auffällig ist die damals erstellte so genannte Richtschnur und machtvolle Bedeutung der Organisation worüber im Fachorgan unter dem Titel *Das Geheimnis der Wahl* zu lesen steht:

„Soll daher die Organisation auch als machtsgebietender Faktor der Welt und ihren Feinden gelten, so müssen in die Führerschaft Männer und Frauen gewählt werden, deren artistischer Ruf, persönliche Umgangsformen, Charakter, Lauterkeit, Energie und Weitsichtigkeit sie zu Führern stempeln.“⁴³

Nicht nur die Organisation reklamierte Stärke und Macht für sich, gleiches galt auch für das gesamte Artistentum, wie Chefredakteur Julius Kurz unter dem Synonym Gyula in der ersten Ausgabe des Fachblatts *DAS PODIUM* im April 1919 schreibt: „[Es] ist die stärkste Waffe einer so scharf umgrenzten und von der dicken Bürgerlichkeit abstechenden Berufssphäre, wie es nun mal die nirgends einzuteilenden Artisten sind.“⁴⁴ Gleichfalls kampfeslustig kritisiert Gyula den Umgang mit den ArtistInnen:

„Noch hat uns die Republik nicht den Verordnungszopf abgeschnitten, kein Staatsbürger hat so viele Schikanen und polizeiliche ‚Laufereien‘ zu ertragen, wie der in Freiheit dressierte Artist. Die Zensur, der Instanzenweg, die Ueberwachungsbehörde, alles verrostet und reformbedürftig!“⁴⁵

Nur eine große und starke Organisation konnte gegenüber der Öffentlichkeit und Obrigkeit Durchsetzungsvermögen zeigen. Verständlich, die Mitglieder regelmäßig zu animieren, neue KollegInnen zu akquirieren. Im Zuge einer Vorstandssitzung am 16. März 1921 erwähnte Präsident Barkay eine Unterredung mit Jan Oudegeest (1870-1950), Präsident des Internationalen Gewerkschaftsbundes. In diesem Zusammenhang zeigte die Organisation Bereitschaft, der österreichischen Gewerkschaftskommission beizutreten. Bevor die Überleitung erfolgte, setzte sich 1923 der Mitgliedsbeitrag aus verschiedenen Beiträgen zusammen. Es gab eine einmalige Einschreibgebühr von

⁴¹ Vgl. IAO. Artisten-Organ. IX Jg. des „Podium“, Nr. 2, Februar 1927. S. 9.

⁴² Vgl. Ebda. II. Jg., Nr. 6, Juni 1927. S. 3.

⁴³ DAS PODIUM. V. Jg., Nr. 4, 24.2.1923. S. 1.

⁴⁴ Ebda. I. Jg., Nr. 1, 1.4.1919. S. 5.

⁴⁵ Ebda. I. Jg., Nr. 1, 1.4.1919. S. 5.

K 50.000. Der monatliche Beitrag betrug K 4000, die so genannte Sterbemarke K 1000 bei einem Sterbegeld in Höhe von K 2.000.000. Der Widerstandsfond, der es ermöglichte bei einem eventuellen Streik Unterstützungen zu gewähren, belief sich monatlich auf K 1000, der Pressefond ebenfalls auf K 1000⁴⁶. 1924 erhöhte sich die Einschreibengebühr auf K 100.000, dem doppelten Betrag des Vorjahres, der monatliche Beitrag inkl. Widerstands- und Pressefond stieg von K 6000 auf K 10.000, lediglich die Sterbemarkengebühr blieb gleich⁴⁷. Die Steigerungen sind durchaus nachvollziehbar, da in den 1920er-Jahren die Hyperinflation, bedingt durch die weltweite Finanz- und Wirtschaftskrise, zu horrenden Preissteigerungen innerhalb kürzester Zeit führte. Inwieweit sich die Steigerung der Mitgliedsbeiträge durch die definitive Überleitung der IAO in die österreichische Gewerkschaftskommission eindämmen ließ, kann aus heutiger Sicht nicht beurteilt werden. Bekannt gemacht wurde die Integration der IAO in der Fachzeitschrift:

„Laut Beschluß der österreichischen Gewerkschaftskommission vom 15. Juli 1926 wurde die ‚Internationale Artisten Organisation‘ als freier gewerkschaftlicher Berufsverband für Spezialitätenkünstler der Zirkus-, Varieté- und Kabarett- und allen anderen einschlägigen Unternehmungen als Mitglied der österreichischen Gewerkschaftskommission aufgenommen und anerkannt.“⁴⁸

Die IAO blieb jedoch weiterhin eine eigene Sektion und galt nach wie vor als die „alleinig befugte Standesvertretung für alle Artisten und sonstigen Angehörigen des Zirkus-, Varieté- und Kabarettgewerbes.“⁴⁹ Die Schillingwährung wurde ab 1. Jänner 1925 gesetzlich eingeführt. Die Mindestgage für Artisten betrug nun 100 Schilling pro Monat, wobei auf die Menge der Arbeitsstunden nicht näher eingegangen wird⁵⁰. Die Währungsumstellung hatte auch die Neuordnung der Mitgliedsbeiträge zur Folge, welche monatlich 5 Groschen pro Mitglied betrugen⁵¹. 1927 steigerte sich der Betrag bereits auf 10 Groschen, ab 1. Oktober 1928 auf 25 Groschen.⁵² Es stellt sich hier die Frage ob sich die Gagen im gleichen Ausmaß erhöhten. Diese Frage kann mangels vorhandenen Quellen nicht beantwortet werden.

⁴⁶ Vgl. Ebda. V. Jg., Nr. 7-8, 24.4.1923. S. 7.

⁴⁷ Vgl. Ebda. VI. Jg., Nr. 10-11, Juni 1924. S. 1.

⁴⁸ IAO. Artisten-Organ. VIII. Jg. des „Podium“, Nr. 3, Juli 1926. S. 1.

⁴⁹ Ebda. VIII. Jg. des „Podium“, Nr. 3, Juli 1926. S. 2.

⁵⁰ Vgl. DAS PODIUM. VI. Jg., Nr. 21-22, Dezember 1924. S. 25.

⁵¹ Vgl. IAO. Artisten-Organ. VIII. Jg. des „Podium“, Nr. 4, August 1926. S. 2.

⁵² Vgl. Ebda. IV. Jg., Nr. 5, Mai 1929. S. 2.

Mitglied der Vereinigung zu sein bedeutete einer Interessensvertretung anzugehören und von ihr eine bestimmte soziale Absicherung für die Zeit nach der aktiven Bühnenlaufbahn oder im Falle einer Berufsunfähigkeit durch Krankheit erwarten zu dürfen. Das betraf auch die erweiterte Mitgliedschaft von Familienangehörigen der ArtistInnen. Darüber hinaus diente die Mitgliedschaft bei der IAO für die KünstlerInnen der Vermittlung von Engagements und Eigenwerbung zu betreiben. Gleichfalls genoss man als organisierte/r KünstlerIn einige Vorteile gegenüber den nicht organisierten KollegInnen, die sich selbstständig und ohne Schutz einer Organisation in der Berufswelt behaupten mussten. In den Verträgen, die zwischen den KünstlerInnen und der Direktion eines Etablissements geschlossen wurden, lautete seit Bestand der IAO ein Passus nicht mehr wie zuvor ‚nach Ermessen der Direktion‘. Die mit der IAO ausverhandelten Vertragsbedingungen gewährleisteten bestmögliche Engagementvereinbarungen. Darunter fielen, wie in der Fachzeitschrift im Juni 1928 umfangreich aufgezählt, beispielsweise:

- Zuschuss für Reisegepäck über 500kg, gab es einen Zuschuss in Form einer Reisepauschale.
- Diebstahlversicherung am Arbeitsplatz.
- Im Falle eines Engagements wurde der 31. Tag eines Monats mitentlohnt und nicht wie zuvor üblich eine Pauschalmonatsgage für 30 Tage abgegolten.
- Ein Vertrag band nicht mehr einseitig die ArtistInnen allein auf Einhaltung ihrer Pflichten, sondern in gleichem Maße auch die Direktion. Das schloss vor allem mit ein, dass eine Kündigung der ArtistInnen ohne Angabe von Gründen nicht mehr möglich war.
- Wegfall des so genannten Animierzwang ebenso die Verpflichtung bis zur Sperrstunde im Lokal verweilen zu müssen.
- Hilfestellung bei Rechtsfragen.
- Unterstützung in Notsituationen aus dem Spendenfond
- Ein einmaliger Betrag für die Angehörigen im Ablebensfall⁵³

Die IAO, die sich gemäß Eigendefinition als eine Art artistische Schutzversicherung sah, erinnerte die Mitglieder in sehr ausführlicher Weise. So erfolgte in der Juliausgabe 1928 vom Chefredakteur Gustav Breyer eine Auflistung jener Dinge, auf die ein Mitglied nicht vergessen sollte:

- Rechtzeitige Einzahlung der Beiträge
- Pünktlich die Sterbemarken bezahlen
- Bei jedem Vertragsabschluss möglichst den Kollektivvertrag der IAO verlangen, denn dieser gewährt kostenlosen Rechtsschutz
- Vor Reiseantritt Information über das angestrebte Reiseziel bei der IAO einholen

⁵³ Vgl. Ebda. III. Jg., Nr. 6, Juni 1928. S. 6.

- Berufserfahrungen jeder Art an die Redaktion der IAO weiterleiten, zum Nutzen der KollegInnen
- Überall neue Mitglieder werben. Besonders AnfängerInnen im Beruf zur Artistenprüfung schicken, damit diese nicht unorganisiert arbeiten, wodurch die Gage gedrückt werden könnte
- Rechtzeitig die Bahnkartenermäßigungen erneuern
- Aufklärend auf lästernde KollegInnen einwirken, damit der Ruf der Organisation keinen Schaden erleidet
- Stets an das Gesamtwohl aller KollegInnen denken⁵⁴

An dieser Stelle ist die Entwicklung der Mitgliederanzahl anzusprechen. Nach fünf Jahren des Bestehens der Artisten-Organisation vergab die IAO im August 1924 die Mitgliedsnummer 7410⁵⁵. Das entspricht einem durchschnittlichen Stand an Mitgliedern von jährlich ca. 1480. Diese Zahl ist durchaus belegbar, wie aus dem Bericht zum 10. Gewerkschaftskongress von Juni 1928 hervorgeht: „Der [Gewerkschafts-]Kommission trat im Jahre 1926 die Artistenorganisation mit 1500 Mitgliedern bei.“⁵⁶ Die tatsächliche Anzahl bezifferte Präsident Barkay in einer der Generalversammlungen im Jahr 1924 mit 1573⁵⁷. Wie die jährliche Statistik im Jahrbuch der freien Gewerkschaften belegt, betrug im Jahr 1926 der Mitgliederstand 1412, verzeichnete 1927 eine Zunahme auf 1438 und sank im Jahr darauf auf 1005 Personen⁵⁸. Die Weltwirtschaftskrise bedingte eine hohe Arbeitslosigkeit auch bei den ArtistInnen, wie sich anhand der stetig schwindenden Mitgliederzahlen deutlich zeigt. Im Dezember 1929 betrug der Mitgliederstand nur mehr 935, der Tiefststand an Aktiven in der bisherigen Geschichte der Organisation. Bereits im Herbst 1928 begann das Präsidium an einer Werbestrategie zu arbeiten, um dem Mitgliederschwund entgegenzuwirken. Bei der so genannten Jubiläums-Werbeaktion sollten speziell ehemals organisierte sowie im Ausland beschäftigte Mitglieder und bisher unorganisierte KünstlerkollegInnen angesprochen werden. Diesen bot man ‚alle möglichen Bonifikationen‘, um ihnen den Entschluss zum Wieder- oder Neueintritt zu erleichtern. Sei es unter anderem durch Streichen aller Rückstände, die sich seit dem seinerzeitigen Austritt ergeben hatten oder für Neumitglieder durch Ermäßigung der Einschreibgebühr⁵⁹. Die auch über das gesamte

⁵⁴ Vgl. Ebda. III. Jg., Nr. 7, Juli 1928. S. 2.

⁵⁵ Vgl. DAS PODIUM. VI. Jg., Nr. 15-16, August 1924. S. 10.

⁵⁶ Bericht der Gewerkschaftskommission am 10. Österreichischen Gewerkschaftskongress (über [die Jahre] 1923-27). Wien, Juni 1928. S. 109. [in Folge 10. ÖGB-Kongress 1923-27. ÖGB-Archiv].

⁵⁷ Vgl. DAS PODIUM. VII. Jg., Nr. 3, März 1924. S. 4. [Druckfehler Jahreszahl! Korrekt: 1925].

⁵⁸ Vgl. Das Jahrbuch des Bundes der freien Gewerkschaften Österreichs 1932 (erst[ellt] 1933). Alfred Novotny an die Verfasserin per Mail 2.4.2014. [In Folge ÖGB Jahrbuch 1932. ÖGB-Archiv].

⁵⁹ Vgl. IAO. Artisten-Organ. III. Jg., Nr. 9, September 1928. S. 1.

Jahr 1929 anhaltende „Große Werbe-Aktion 1 + 1 = 2000“⁶⁰ enthielt Anreize für besonders eifrig werbende Mitglieder. Für drei neu angeworbene Mitglieder oder auch aus dem Kreise der aufgenommenen Prüflinge, gab es eine Viertelseite, für sechs überzeugte KollegInnen, in die Organisation einzutreten, eine halbe Seite Gratisinserat in der Fachzeitschrift. Außerdem wurde der/die AnwerberIn in der Folgeausgabe des Fachorgans mit vollständigem Namen lobend erwähnt⁶¹. Für 1930 liegen keine Mitgliederzahlen vor um den Werbeerfolg beurteilen zu können. Gemäß dem Jahrbuch des Bundes der freien Gewerkschaften Österreichs betrug Ende 1931 die Gesamtmitgliederanzahl 1313 und sank scheinbar trotz aller Maßnahmen seitens der Organisation Ende des Jahres 1932 auf 1061 Personen⁶². Mangels Quellen lässt sich die weitere Entwicklung der Mitgliederzahlen nicht rekonstruieren.

2.3 Künstlerauftritts- und Veranstaltersperren

Die Organisation nahm ihre Mitglieder streng in die Pflicht und thematisierte regelmäßig in der Zeitschrift *IAO* das scheinbar beständige Problem der Beitragsrückstände. Die Häufung solcher Vorfälle und ihre Folgen formuliert ein Artikel aus dem Jahr 1926:

„[I]m Sinne der Statuten, [erlischt] bei mehr wie dreimonatiger Rückständigkeit mit den Beiträgen jedes Anrecht an die Leistungen der IAO und die hieraus entstehenden Konsequenzen [müssen] nur von dem säumigen Mitgliede getragen werden. Wir betonen ausdrücklich, daß die bodenständigen Kolleginnen und Kollegen, die nachweisbar ohne Erwerb sind, das Recht auf Freimarken besitzen, um der Mitgliederrechte nicht verlustig zu werden. Die Anforderungen [...] sind derart groß, das es nur dann möglich ist, den vollen Betrieb aufrecht zu erhalten, wenn jedes Mitglied seine Pflichten gegenüber der Organisation voll und ganz erfüllt.“⁶³

In schwerwiegenden Fällen drohte die Organisation nicht nur mit der Veröffentlichung der Namen der säumigen Mitglieder, sondern auch mit Bloßstellung, indem die Publizierung jenen Mitgliedern drohten, die bei der IAO ein Darlehen aufgenommen hatten. Das kam fast einer Erpressung gleich. Viele KünstlerInnen waren auf eine Vor- oder Zwischenfinanzierung angewiesen, bis sie wieder ein Engagement hatten. Aus diesem Kontext heraus ist die Neuerung zu beurteilen, um die Begleichung der offenen

⁶⁰ Ebda. IV. Jg., Nr. 12, Dezember 1929. S. 5.

⁶¹ Vgl. Ebda.

⁶² Vgl. ÖGB Jahrbuch 1932. Tabelle 7. S. 39. ÖGB-Archiv.

⁶³ IAO. Artisten-Organ. VIII. Jg., Nr. 1, Mai 1926. S. 2.

Summen voranzutreiben bzw. das Begleichen der Pflichtbeträge zu erleichtern⁶⁴. Dies äußert sich in dem gefassten Beschluss so genannte Zahlstellen zu errichten. Eine Möglichkeit war, die Zahlstelle in der Zentrale im Artistencafé auf der Praterstraße in Wien Leopoldstadt aufzusuchen, um die Beiträge unverzüglich begleichen zu können. Solche Zahlstellen gab es auch in Linz und weitere 14 im Ausland wie in Polen, Brünn, Berlin, Ungarn, Athen, Rumänien. Bestand keine Möglichkeit eine der angegebenen Zahlstellen zu erreichen, gab es zusätzlich so genannte Vertrauensmänner der IAO, welche ebenfalls berechtigt waren, Mitgliedsbeiträge entgegenzunehmen. Angaben zu den Vertrauensmännern finden sich in der jeweils aktuellen Ausgabe der IAO unter „Zahlstellen der I.A.O.“⁶⁵. An dieser Stelle ist Casimir Carangeot, der Ehemann von Adele Moraw, zu erwähnen, der 1926 einer der elf Vertrauensmänner war, die von der Interessensorganisation eingesetzt wurden. Es dauerte bis ins Jahr 1931 ehe in dieser Position eine Frau zugelassen wurde. Allerdings schrieb die Redaktion im *DAS PODIUM* über eine so genannte Vertrauensmännin für die Türkei mit Namen Maria Ochra. Sie war berechtigt, anfallende Gebühren einzusammeln und auch provisorische Aufnahmen durchzuführen. Wie genau ihre Kompetenzen definiert wurden geht aus den vorhandenen Quellen nicht hervor⁶⁶. Unabhängig dessen gab es bereits seit Juli 1923 ehrenamtliche Kontrollorgane, sogenannte Bezirksreferenten. Sie waren mit der Vollmacht ausgestattet, in Etablissements ihres Rayons vorzusprechen, die Mitgliedsbücher der dort engagierten KollegInnen zu kontrollieren sowie nach Bedarf kleinere Unzulänglichkeiten ohne IAO-Präsidium zu klären⁶⁷. Mitgliedsbücher, die Rückstände aufwiesen, durften von den ReferentInnen beschlagnahmt werden, um sie im Büro der IAO zu deponieren. Für das Auslösen der eingezogenen Ausweise war man verpflichtet, schnellstmöglich die Rückstände zu tilgen⁶⁸.

Nicht nur vor säumigen Mitgliedern wurde gewarnt, dominantes Thema war die Sperre von KünstlerInnen und Veranstaltern auf Grundlage schlechter Verträge im Sinne (Nicht)Einhaltung kollektivvertraglicher Vereinbarungen, unverlässlicher dilettantischer KollegInnen, zumeist ohne Prüfungsnachweise, zahlungsunfähiger Direktoren, um hier

⁶⁴ Vgl. Ebda. II. Jg., Nr. 11, November 1927. S. 2.

⁶⁵ Ebda. VIII. Jg. des „Podium“, Nr. 2, Juni 1926. S. 2

⁶⁶ Vgl. Ebda. VI. Jg., Nr. 8, August 1931. S. 4.

⁶⁷ Vgl. DAS PODIUM. V. Jg., Nr. 11-12, 24.6.1923. S. 6.

⁶⁸ Vgl. Ebda. V. Jg., Nr. 13-14, 24.7.1923. S. 7.

einige Beispiele zu nennen. Zuwiderhandlungen und Konsequenzen lassen sich anhand diverser Einschaltungen in der IAO verdeutlichen:

„Es ist laut Allianzvertrag unseren Mitgliedern untersagt, obgenannten boykottierten Direktionen, bzw. Gesperrten Artisten Verträge zu tätigen. Die Herren Direktoren wollen beachten, daß auch sie laut Allianzvertrag gesperrte Artisten nicht auftreten lassen dürfen, und behält sich der Agentenverband Maßnahmen gegen die Nichtbeachtung des Allianzvertrages vor. [...] Gewarnt wird vor folgenden, derzeit ohne Etablissement befindlichen Direktoren: Alois Kepplinger – Salzburg, Oktavian Müller – Salzburg, Ernst Weitz – Innsbruck, [...] Diesselben sind ad personam gesperrt, ebenso wie folgende Artisten, die zurzeit den Beruf nicht ausüben: Birger-Karlsen (Anny Kelch und Paul Fiedler), Aletta, Lydia de Bries [...].“⁶⁹

Es war auf das strengste untersagt mit gesperrten Personen Verträge abzuschließen, bei Zuwiderhandeln wurde seitens der IAO mit Maßnahmen gedroht unter anderem mit Strafen, deren Ausmaß jedoch nicht exakt definiert ist. Das gibt Anlass zur Annahme, dass diese individuell und je nach Vergehen verhängt wurden. Neben den Sperren gab es auch eine Reihe von Warnungen zu beachten, die ebenfalls in jeder Ausgabe des Fachblattes der IAO auf den aktuellsten Stand gebracht und publiziert wurden. Sind jene Angelegenheiten, die zu einer Sperrung führten mit der Organisation beigelegt worden, wurde die Sperrung aufgehoben und diese Tatsache im Fachorgan publiziert: „Sperreaufhebung. Die über Herrn Direktor Alexander Klesic, Eigentümer der Club-Bar in Maribor, verhängte Sperre wurde, da die schwebenden Angelegenheiten bereinigt wurden, aufgehoben.“⁷⁰ Solche und ähnliche Schwerpunktsetzungen das außerkünstlerische Feld betreffend finden sich in jeder IAO-Ausgabe zumeist in der Rubrik *Amtlicher Teil* auf der ersten Seite.

2.4 Arbeitsrechtliche Rahmenbedingungen und Errungenschaften

Wesentlich festzuhalten ist das Bemühen um einen Kollektivvertragsabschluss mit dem Direktorenverband, was aber an Unstimmigkeiten scheiterte und zu einigen Nachverhandlungen und Korrekturen führte. Trotzdem gelang bereits ein Jahr nach Gründung der IAO der endgültige Abschluss des Tarifvertrags, welcher am 30. September 1920 in Rechtskraft trat⁷¹. Die Künstlerverträge sahen die schriftliche Vereinbarung über Zeit, Ort, Leistung und Gage vor, deren einzuhaltende Kriterien im

⁶⁹ IAO. Artisten-Organ. VIII. Jg. des „Podium“, Nr. 4, August 1926. S. 1.

⁷⁰ Ebda. II. Jg., Nr. 10, Oktober 1927. S. 3.

⁷¹ Vgl. DAS PODIUM. II. Jg., Nr. 18, 24.9.1920. S. 11.

§18 genau festgelegt wurden⁷². Eine der wichtigsten Bestimmungen, die Errechnung der Gage, regelte der §11. Demgemäß war eine Monatsgage für 30 Tage in der Weise zu berechnen, dass für Monate mit 31 Tagen ein Dreißigstel mehr, für Monate mit 29 oder 28 Tagen ein Dreißigstel oder zwei Dreißigstel weniger ausbezahlt wurde. Halbmonatsgagen galten für 15 Tage. Sollte jedoch das Engagement 16 Tage dauern, wurde demnach ein Fünfzehntel mehr oder bei 14 Tagen ein Fünfzehntel weniger ausbezahlt. Für Nachmittagsvorstellungen, die zusätzlich zur normalen Tagesvorstellung stattfanden, erhöhte sich das Entgelt um eine halbe Tagesgage. Bei monatlich oder halbmonatlich vereinbarten Gagen waren diese gemäß §16 am 1., 8., 16., und 24. des Monats fällig. Davon ausgenommen waren Einzeltages-Engagements, die ausschließlich das Recht auf tägliche Auszahlung des Lohnes vorsahen. Am Engagement-Ende war die restliche Gage unmittelbar nach dem Abschlussauftritt zu begleichen, die Abrechnung hierfür war am Vormittag des letzten Aufführungstages dem/der ArtistIn auszuhändigen. Bei einer vereinbarten Pauschalgage waren Abzüge für Ausfallstage, die der Artist nicht selbst verschuldet hatte, unstatthaft. Dies stand im §15, der auch die Bezüge im Krankheitsfall regelte. Eine besonders wichtige Vereinbarung betraf den Arbeitsausfall einerseits durch höhere Gewalt wie Epidemien, politische Unruhen oder Generalstreik und andererseits durch Vorkommnisse, die im persönlichen Verschulden des Unternehmers lagen bspw. ein Kohlestreik, wodurch das unbeheizte Lokal nicht bespielt werden konnte oder auch bei Brand. Unabhängig dieser Ursachen war die volle Gage zu bezahlen⁷³. Um sämtliche durch diese neuen vertraglichen Veränderungen hervorgerufenen Unklarheiten aus dem Weg zu räumen, wurde am 26. Mai 1920 eine so genannte Aufklärungsversammlung über den Tarifvertrag im Artistencafé einberufen⁷⁴. Der Organisation war dies deshalb ein Bestreben, um eindringlich ihre Mitglieder hinzuweisen, Engagementverhältnisse ausschließlich auf Grundlage dieses Tarifvertrages abzuschließen. §50 ermöglichte die Wahl von Artistenräten, ähnlich den heutigen Betriebsräten, durch die Kollegenschaft. Auch an diese Errungenschaft erinnerte die IAO regelmäßig, dieses Recht zu nutzen und von der Nennung eines Vertreters Gebrauch zu machen. Dieser hatte als Mittelsmann zwischen ArtistInnen und der Direktion eine verantwortungsvolle wie auch wichtige Position

⁷² Vgl. Ebda. II. Jg., Nr. 8, 24.4.1920. S. 8.

⁷³ Ebda. II. Jg., Nr. 6, 24.3.1920. S. 8-9.

⁷⁴ Vgl. Ebda II. Jg., Nr. 10, 24.5.1920. S. 15.

inne⁷⁵. Zu seinem Aufgabengebiet zählte unter anderem jene Betriebe zu kontrollieren, die organisierte Artisten beschäftigten und sich dabei gleichzeitig als Vertrauensmann und erste Anlaufstelle vorzustellen, an die sich ArtistInnen mit Wünschen und Beschwerden wenden konnten. Das hieß im Besonderen nach Möglichkeit noch vor, aber unbedingt während des Engagements. Es ist anzunehmen, dass diese unangemeldeten Visiten der Kontrollorgane die Einhaltung des Tarifvertrages seitens der Direktionen positiv auswirkte. In dieser Hinsicht waren die Aktionen der IAO-Beauftragten ein großer Gewinn im ArtistInnenalltag. Mit der Einführung dieser Vermittlerposten wurde vor allem den KünstlerInnen auf Tournee die Sicherheit durch die Organisation bewiesen. Deshalb war es notwendig, nach jedem Programmwechsel in den Aufführungsbetrieben einen neuen Artistenrat zu wählen und das Ergebnis der Zentrale in Wien unverzüglich bekanntzugeben. Ein weiterer Vorteil der Funktion dieser Vertrauensmänner bestand im so genannten direkten Draht zwischen den Vorkommnissen in der Artistenwelt und dem Zentrum der Organisation. Internes Ziel der Installation der Vertrauensmänner war, Direktor Barkay von den stetig anwachsenden Beschwerden und Anfragen, bedingt durch die steigende Mitgliederzahl in der Organisation, arbeitstechnisch zu entlasten.

2.5 Soziale Absicherung im Alter und bei Tod

Ab 14. Dezember 1926 fanden wöchentlich jeden Dienstag Vorstandssitzungen in der Zentrale der Organisation statt. Alle zuvor schriftlich eingereichten Gesuche sollten dabei besprochen werden⁷⁶. Auf der Tagesordnung stand im Vordergrund die wirtschaftliche Förderung der KünstlerInnen. Ein erklärtes Ziel der Organisation war die Schaffung einer Aushilfekassa für notleidende ArtistInnen und sollte eine Altersvorsorge und Sterbeversicherung umfassen. Bereits am 8. August 1923 kam es im Zuge einer Vollversammlung zum einstimmigen Beschluss einer Altersversorgung. Jedes Mitglied erhielt bei Vollendung des 60. Lebensjahres bis zum Lebensende eine Jahresrente in Monatsraten ausbezahlt unter der Voraussetzung, dass die vorgeschriebenen Beträge regelmäßig in der Rentenkasse der IAO beglichen worden waren. Die Einzahlungen in Höhe von monatlich K 15.000 waren ab September 1923

⁷⁵ Vgl. Ebda. II. Jg., Nr. 18, 24.9.1920. S. 9.

⁷⁶ Vgl. IAO. Artisten-Organ. VIII. Jg. des „Podium“, Nr. 8, Dezember 1926. S. 2.

möglich. Die Mindesteinzahlungszeit, so genannte Karenzzeit, vor der ersten Ausschüttung betrug fünf Jahre. Das angehäuften Kapital blieb immer im Eigentum des Mitgliedes oder der Erben. Bei Bedarf konnten die Anspruchsberechtigten, allerdings nach einer Wartezeit von sechs Monaten, jederzeit darüber verfügen. In diesem Fall oder bei Zahlungsunfähigkeit, aus welchen Gründen auch immer, fiel man nicht aus der Altersversorgung heraus, sondern es erfolgte eine neue Rentenbemessung aufgrund der bezahlten Beiträge. Die anfallenden Zinsen standen für die IAO zur freien Disposition⁷⁷. Kaum zwei Monate später hob im Oktober 1923 der Vorstand die Karenzzeit auf 10 Jahre an. Argumentiert wurde damit, dass andernfalls die Renten nicht aufgebracht werden könnten. Der vorgeschriebene Betrag wäre im äußersten Falle ebenso nur dann zu halten, sollte die vorsorgende Mitgliederzahl auf 2000 steigen. Tritt diese Zielsetzung nicht ein, müsste gegebenenfalls dieser Pflichtbetrag erhöht werden⁷⁸. Auch nahen Verwandten eines ordentlichen Mitgliedes war es möglich, für eine Altersversorgung unter der Bedingung einzuzahlen, grundsätzlich unterstützendes Mitglied der IAO zu werden. Für solche Personen galt ein Jahresbeitrag von K 50.000 und eine Karenzzeit von 20 Jahren⁷⁹. Bei vollkommener und unverschuldeter Invalidität eines Mitgliedes, die kommissionell bestätigt werden musste, erfolgte die Rentenzahlung sofort nach Ablauf der Karenzzeit⁸⁰.

Bei Sterbefällen gab es einen Aufruf in der Fachzeitschrift, dass wieder eine so genannte Sterbemarke fällig war und beim Schalter in der IAO-Zentrale zu erwerben sowie auf die eigens dafür vorgesehenen Seiten im Mitgliedsbuch zu kleben sei. Denn nur wenn alle Marken bis zum Zeitpunkt des Todes lückenlos geklebt waren, hatten die Angehörigen ein Anrecht auf das Sterbegeld. Bei einem Zahlungsrückstand von mehr als drei Monaten, verlor man alle Rechte auf die Ausschüttung des Sterbefonds⁸¹. Am 16. Dezember 1924 wurde aufgrund der Erhöhung der Begräbniskosten der Beschluss gefasst, die Sterbemarke von bisher K 1000 auf K 4000 anzuheben und das Sterbegeld auf K 4.000.000 zu verdoppeln⁸². Nach Einführung der Schilling-Währung im Jahre 1925 waren für die Marke 40g zu entrichten, bei einer Sterbegeldhöhe von 400

⁷⁷ Vgl. DAS PODIUM. V. Jg., Nr. 15-16, 24.8.1923. S. 3.

⁷⁸ Vgl. Ebda. V. Jg., Nr. 19-20, 24.10.1923. S. 7.

⁷⁹ Vgl. Ebda. V. Jg., Nr. 21-22, 24.11.1923. S. 9.

⁸⁰ Vgl. Ebda. V. Jg., Nr. 19-20, 24.10.1923. S. 14.

⁸¹ Vgl. Ebda. VII. Jg., Nr. 6, Juni 1925. S. 6.

⁸² Vgl. Ebda. VII. Jg., Nr. 1, Jänner 1925. S. 2.

Schilling⁸³. An dieser Stelle ist festzuhalten, dass wie schon weiter oben referiert, eine jährliche Mitgliederanzahl von 2000 nie erreicht werden konnte. Nicht dieser Umstand, sondern auch die demographische Entwicklung zeigte zunehmend Auswirkungen auf die Ausschüttung der Provision nach der bisher festgesetzten 10-jährigen Karenzzeit für aktive Mitglieder. Das veranlasste die Organisation in einer Vorstandssitzung vom 26. Mai 1931 den Beschluss zu fassen, die Altershöchstgrenze mit 60 Jahren bei Neuaufnahmen in die Organisation festzusetzen⁸⁴. Dies aus verständlichen Gründen, denn altersbedingt war es unwahrscheinlich die Mindesteinzahlungszeit von 10 Jahren zu erreichen. Das hätte nämlich bedeutet, dass die KünstlerInnen bis zu ihrem 70. Lebensjahr aktiv auf der Bühne gestanden wären.

2.6 Bahnfahrtermäßigungen für ArtistInnen

Im Hinblick auf die vermehrte Reisetätigkeit der ArtistInnen mit viel Gepäck, ist die Errungenschaft der Fahrpreisreduzierungen bei den Österreichischen Bundesbahnen für Mitglieder der IAO anzusprechen. Diese Ermäßigung galt nicht nur im Falle einer Anreise zum Engagement, sondern auch für alle privaten Reisen. Ab 1920 bestand die Aussicht, künftig Artistengeräte als Gepäckstücke in den Personenzügen deklarieren zu dürfen⁸⁵. Der Reisende konnte zwischen Personenzug und Schnellzug wählen. Die Fahrkostendifferenz hierfür war enorm. Im Jahr 1921 zahlte man für die Strecke Wien-Graz egal in welcher Sitzklasse im Schnellzug um 50 Prozent mehr als im Personenzug⁸⁶. Aufgrund der hohen Reisetätigkeit während einer Tournee ist anzunehmen, dass ArtistInnen wegen der besseren und rascheren Verbindung jedoch auf die Schnellzüge angewiesen waren. Der Umfang an Gepäckstücken einer kompletten Artistenausstattung führte zwangsläufig zu hohen Kosten, die der reisende Künstler noch vor seinem Engagement selbst zu tragen hatte. Die Direktoren waren laut Tarifvertrag verpflichtet, den ArtistInnen die Reisekosten zu vergüten, allerdings erst nach deren Eintreffen im Engagement-Ort, also rückwirkend. Es ist daher nahliegend,

⁸³ Vgl. Ebda. VII. Jg., Nr. 4, April 1925. S. 10.

⁸⁴ Vgl. IAO. Artisten-Organ. VI. Jg., Nr. 6, Juni 1931. S. 2.

⁸⁵ Vgl. DAS PODIUM. II. Jg., Nr. 17, 10.9.1920. S. 10.

⁸⁶ Vgl. Ebda. III. Jg., Nr. 11, 10.6.1921. S. 11. Die Fahrkartenpreisunterschiede in Zahlen ausgedrückt betrugen zu diesem Zeitpunkt für die Strecke Wien-Graz: Personenzug III. Klasse K 168, Schnellzug K 252; Personenzug II. Klasse K 336, Schnellzug K 504; Personenzug I. Klasse K 672 K, Schnellzug K 1008. Vgl. Ebda.

dass die Reisedarlehen der IAO für die meisten ArtistInnen eine Notwendigkeit waren, um das nächste Engagement überhaupt antreten zu können. Dieser Umstand erklärt die vielen Reisedarlehen, die die KünstlerInnen bei der IAO in Anspruch genommen hatten. Ab 30. Juli 1926 trat für Mitglieder erstmals die 50% Fahrpreisermäßigung auf allen Zügen im Bereich der Österreichischen Bundesländer in Kraft. Die Halbpreskarte wurde für eine Dauer von jeweils sechs Monaten von der Bundesbahndirektion ausgestellt und war nur in Verbindung mit einer von der IAO ausgestellten Legimitationskarte gültig. Für diese Zusatzkarte war eine Gebühr von vier Schilling pro Monat an die IAO zu entrichten⁸⁷. Die besondere Vergütung für ArtistInnen bestand darin, im Falle einer Anreise zum Engagement den offiziellen Fahrpreis den Direktoren verrechnen zu dürfen. In diesem Zusammenhang erinnerte die Fachzeitschrift 1930 zum wiederholten Male:

„**Die Fahrpreisermäßigung** auf den Bundesbahnen gilt **nur für unsere Artisten**. Die Direktoren haben keinerlei Berechtigung, den Artisten weniger Fahrgeld zu vergüten, als der **offizielle Fahrpreis ausmacht**. Die Bonifikation der Fahrpreisermäßigung soll ja nicht dem Direktor, sondern den **Kollegen** zufallen, denn die Beiträge an die I.A.O. zahlt ja nicht der Direktor, sondern das Mitglied. Es wäre doch ungerecht, daß der **Arbeitnehmer** die **Lasten** trägt und der **Arbeitgeber** die **Vorteile** einheimst.“⁸⁸

Die Möglichkeit einer jederzeitigen Lösung der Legimitation für die Halbpreskarte, d.h. nicht zwingend mit dem ersten Tag des Monats sondern täglich, unterstützte die für die ArtistInnen notwendige Flexibilität. Bei Auslandsreisen mahnte die IAO, auf die Durchführung der Zollkontrolle in den dafür vorgesehenen Stationen bis spätestens am Ankunftstag zu bestehen, denn häufig geschah dies erst am Folgetag⁸⁹. In diesen Fällen lag der Schaden allein bei den ArtistInnen, die jedoch ohne Equipment weder die Proben beginnen noch Vorstellungen spielen konnten. Eine solche Rufschädigung konnte das Ende der künstlerischen Karriere bedeuten. Ab 1930 erreichte die Organisation für ihre Mitglieder ebenfalls eine 50%ige Ermäßigung auf Donaufahrten. Diese galt auf sämtlichen Strecken der Donau-Dampfschiffahrtsgesellschaft innerhalb von Österreich und außerhalb von Passau bis Budapest, Belgrad und Giurgiu (Rumänien)⁹⁰. Diese Neuerung war insbesondere für Truppen-Engagements am Balkan von großem finanziellem Vorteil. Mit 7. Juli 1930 erhielten die Mitglieder zusätzlich zu

⁸⁷ Vgl. Ebda. VIII. Jg. des „Podium“, Nr. 3, Juli 1926. S. 3.

⁸⁸ IAO. Artisten Organisation. V. Jg. Nr. 9, September 1930. S. 4.

⁸⁹ Vgl. Ebda. VIII. Jg. des „Podium“, Nr. 6, Oktober 1926. S. 8.

⁹⁰ Vgl. Ebda. V. Jg., Nr. 7, Juli 1930. S. 6.

den Ermäßigungen der Österreichischen Bundesbahnen eine 50%ige Ermäßigung auf der Eisenbahnstrecke Wien-Aspang. Diese Bewilligung der Preisreduktion galt ausschließlich für die dritte Klasse sowie nur zur Ausübung des Berufes und nicht für private Reisen⁹¹. An dieser Stelle ist noch die Beförderung von Kleintieren anzusprechen, die Teil der Bühnendarbietung waren. Aus Franz Moraws Reisepass geht hervor, dass sein kleiner weißer Artistenhund, der auf den Namen Affi hörte, an jener Stelle vermerkt war, wo üblicherweise Kinder im Reisepass eingetragen sind⁹². Aus heutiger Sicht des Tierschutzes ein erfreulicher Umstand, da in den 1920er-Jahren ein Hund nicht als Sache galt.

2.7 Die kommissionelle Artistenprüfung in Wien

Nachdem die Artistenprüfung ein besonderes gesellschaftliches Ereignis in der Künstlerwelt darstellt, soll in diesem Kapitel ihre Anforderungen und Abläufe untersucht werden. Die lapidare Bezeichnung der Rubrik *Allerlei oder Verschiedenes* in der Fachzeitschrift *IAO* täuscht darüber hinweg, dass sie eine der wichtigsten und neuesten Informationen zu den Artistenprüfungen beinhaltet. Jene seit 1. Jänner 1924 vorgesehenen strengen Aufnahmebedingungen dienten zur Fernhaltung unerwünschter Dilettanten im Berufsfeld der ArtistInnen⁹³. Die Prüfungen fanden vor einer offiziellen Kommission statt und waren die alleinig anerkannten dieses Berufsstandes. Die Termine und der Ort der Prüfung wurden regelmäßig in der eigenen Fachzeitung *IAO* publiziert, die Ergebnisse ebenso in derselben veröffentlicht. In der Regel gab es die Prüfungen 14-tägig, mit der Option in dringenden Fällen diese im Probezimmer der *IAO* vorzunehmen, um einem möglichen lukrativen Engagement nicht aus Termingründen hinderlich zu sein⁹⁴. Die allererste öffentliche Artistenprüfung fand am 11. Februar 1924 um 15 Uhr im Varieté Reklame, Praterstraße 34, Wien II statt. Der Veranstaltungsort wurde kostenfrei vom Direktor, Adolf Brett (1873-1941), zur Verfügung gestellt. Geprüft wurden jene seit 1. Jänner des Jahres angemeldeten Bewerber um die Mitgliedschaft in der Organisation. Laut einem Bericht im *DAS PODIUM* war der Theatersaal restlos gefüllt. Das Interesse an dieser neuartigen

⁹¹ Vgl. Ebda. V. Jg., Nr. 7, Juli 1930. S. 5.

⁹² Vgl. Meldeunterlagen Franz Moraw MA8-B-MEP-8079/2011.

⁹³ Vgl. *DAS PODIUM*. VI. Jg., Nr. 1-2, 24.1 1924. S. 1.

⁹⁴ Vgl. Ebda. II. Jg., Nr. 23, 10.12.1920. S. 9.

Einführung schien sowohl bei ArtistenkollegInnen als auch bei Privaten sehr groß zu sein. Die Prüfungskommissäre setzten sich aus je drei Direktoren, Agenten und Artisten zusammen.

Wie nebenstehende Jury-Karte belegt, gehörte Franz Moraw auch dieser Prüfungskommission an, die durch einen musikalischen Beirat komplettiert wurde. Ein Vorstandsmitglied der IAO fungierte als Vorsitzender der Kommission allerdings ohne Stimmenabgabe⁹⁵. Die



Abb. 1

Begrüßungsansprache bei dieser ersten Veranstaltung wurde von

Vorstandsmitglied und späterem Chefredakteur des Fachorgans, Gustav Breyer, gehalten. Im Zuge dessen erläuterte er die Bedeutung der öffentlichen Aufnahme und gab der Kommission die Richtlinien ihrer Tätigkeit bekannt. „Die Beurteilung der einzelnen Nummern geschieht ohne Beratung durch schriftliches Votum auf separaten Listen, die jedem Kommissionsmitgliede eingehändigt wurden.“⁹⁶ Bei dieser ersten Prüfung gab es 22 Anmeldungen, davon waren die meisten Darbietungen Tanznummern. Bei Vortragsnummern und akrobatischen Einlagen gab es kaum Nachwuchs⁹⁷. Die Vorstellung spielten die KünstlerInnen pausenfrei durch. Am Ende dankten die Veranstalter den anwesenden Pressevertretern für ihr Erscheinen, ebenso behielt man sich vor, den nächsten Prüfungstermin rechtzeitig durch die IAO sowie der Tagespresse bekanntzugeben. Die Stimmung der Veranstaltung beschreibt J. Ch. Bines in einem Artikel in der Märzausgabe *DAS PODIUM* von 1924:

„Artistenmatura. [...] Ein dumpfer Gongschlag! Der Vorhang teilt sich, und der Regisseur der Probevorführung, Gustav Breyer, schwebt vor das Auditorium, gemessen, ernst und sachlich und man möchte ihn so gerne nicht ernst nehmen wollen! Ruhig und frei von jeder Phrase eröffnet er die Vorstellung, unterrichtet die Kommission von der Art und Weise der Prüfungsdurchführung, von der geheimen, unverabredeten Abstimmung und bittet die anwesenden Gäste sich jeder Mißfallsbezeugung zu enthalten, selbst wenn Anlaß hierzu geboten wäre. [...] Die Prüfung ist zu Ende, der

⁹⁵ Vgl. Ebda. VI. Jg., Nr. 21-22, Dezember 1924. S. 2.

⁹⁶ Ebda. VI. Jg., Nr. 3-4, 24.2.1924. S. 6. [Hervorhebung gemäß Original].

⁹⁷ Vgl. Ebda. VI. Jg., Nr. 3-4, 24.2.1924. S. 6.

Glaube an tüchtigem Nachwuchs nicht erbracht, und die Komiker und heiteren Nummern ausgestorben. Tanz, Zauberer, und Gesang. Der Humor hat nichts mehr zu reden. Schad' drum!“⁹⁸

Die IAO wies ausdrücklich darauf hin, dass jede/r neuangemeldete ArtistInn bei der IAO diese vorgeschriebene Aufnahmeprüfung absolvieren musste. Inwiefern darauf bestanden wurde, dass jene im Ausland aufgenommenen ArtistInnen die Artistenprüfung in Wien nachzuholen hatten, ist nicht überliefert. Erst durch das Bestehen dieser sowie der Aufnahme in die Artisten-Organisation wurden neuabgeschlossene Verträge von der IAO anerkannt. Für die Administration nach bestandener Prüfung hatte man sich mit seinem Anmeldekupon zwei Tage später in der Zentrale der IAO zu melden⁹⁹. Mitzubringen waren ein behördliches Dokument wie Geburts- oder Taufschein sowie Reisepass. Frauen mussten zusätzlich ein Sittenzeugnis der Polizeidirektion vorweisen können¹⁰⁰. Die Abhaltung der Artistenprüfung war dermaßen erfolgreich, sodass viele Direktoren eine ähnliche Veranstaltung durchzuführen versuchten. 1927 hatte die IAO den Nachahmungen endgültig einen Riegel vorgeschoben. Die Schwestergewerkschaft des Österreichischen Bühnenvereins mit ihrem Präsidenten Stärk und Sekretär Eisler stand auf der Seite der IAO und untersagte die Verwendung des Begriffs Artistenprüfung jedem, außer der IAO selbst. Es wurden diesbezüglich Pressenotizen ausgesandt und eine Rundfunkeinschaltung im *Radio Wien* gespielt¹⁰¹.

Die im Fachblatt angekündigten Artistenprüfungen fanden mindestens einmal im Monat an einem Nachmittag vor Publikum statt. Die Termine und der Ort der Veranstaltung wurden immer in der vorhergehenden Ausgabe bekanntgegeben. Die Prüfungen hielt die Organisation das ganze Jahr über ab. Im Juli 1924 prüfte die IAO laut der Podiumsausgabe desselben Monats im Varieté Steiner, Praterstraße 52, Wien II. Im *DAS PODIUM* von Juni 1925 nennt die Freilichtbühne im Metro-Park im Wiener Prater¹⁰² und im Dezember desselben Jahres den großen Olympia-Saal, Rothgasse 3, Wien I, als Austragungsort. Gemäß IAO- Ausgabe Nr. 2 im Juni 1926 fungierten als Prüfungsorte das Apollo, Gumpendorferstraße 63, Wien VI, und das Strauß-Theater,

⁹⁸ Ebda. VI. Jg., Nr. 5-6, 24.3.1924. S. 5-6.

⁹⁹ Vgl. Ebda. VI. Jg., Nr. 7-8, 24.4.1924. S. 7.

¹⁰⁰ Vgl. Ebda. VI. Jg., Nr. 8-9, 15.5.1924. S. 2.

¹⁰¹ Vgl. IAO. Artisten-Organ. IX. Jg. des „Podium“, Nr. 3, März 1927. S. 16.

¹⁰² Vgl. *DAS PODIUM*. VII. Jg., Nr. 6, Juni 1925. S. 22.

Favoritenstraße 8, Wien IV. Die Ausgabe Nr. 4 vom April 1928 erwähnt die Volksoper (ab 1929 in Neues Wiener Schauspielhaus unbenannt), in der dann die erste Artistenprüfung am 12. Mai 1928 stattfand. Im Oktober 1931 war das Raimund-Theater, Wallgasse 18, Wien VI, für die hier erstmals durchgeführte Artistenprüfung am 19. September 1931 Austragungsstätte¹⁰³. Anfänglich waren die öffentlichen Prüfungen für das Publikum kostenfrei zu besuchen. Aufgrund des großen Andrangs entschloss man sich auf Anregung von Präsident Barkay ab September 1924 zu einer „Ausgabe von Anweisungen“¹⁰⁴. Diese berechtigten zum freien Eintritt und zum Konsum einer Jause gegen eine kleine Gebühr. Diese so genannten Anweisungen waren ausschließlich am Schalter in der IAO-Zentrale erhältlich¹⁰⁵. In der darauffolgenden Ausgabe im *DAS PODIUM* im November 1924 wird die Höhe der Anweisung mit K 20.000 angegeben.¹⁰⁶ Nach der Schillingumstellung im Jahr 1925 konnte man die Einlasskarte mit Konsumation um zwei bis vier Schilling, je nach Platz, erwerben.¹⁰⁷ Neben der herkömmlichen Artistenprüfung gab es auch die Variante „Artistenprüfung mit Einlage“. Bei schwach frequentierten Prüfungen, d.h. wenig angemeldete Prüflinge, hatten die Veranstalter das Programm zusätzlich mit internationalen Nummern besetzt. Diese so genannten Einlagen spielten die ArtistInnen zugunsten der Organisation, aber auch der eigenen Werbung wegen gerne vor ausverkauftem Haus¹⁰⁸. Am 12. Oktober 1929 machte Karl Farkas mit seinem Partner Franz Engel (1898-1944) eine Doppelconference als Einlage bei der Artistenprüfung¹⁰⁹. Erfolgreiche LehrerInnen, die ihre fertig ausgebildeten SchülerInnen zur Prüfung schickten, erreichten manchmal eine persönliche, namentliche Nennung in der aktuellen Ausgabe der IAO. Beispielsweise die Tänzerin Gertrude Kraus (1901-1977), bekannt durch ihre Kurse für rhythmische Gymnastik im Institut Elite, Mariahilferstraße 53, Wien VII, oder auch Grete Groß, Professorin an der Akademie für Musik und darstellende Kunst, deren Lehrtätigkeit sich auf rhythmische Tänze und Körperkultur konzentrierte. Ihre Schule befand sich im Konzerthausgebäude¹¹⁰. Um eine Zulassung zur Artistenprüfung zu erlangen war ein

¹⁰³ Vgl. IAO. Artisten-Organ. VI. Jg., Nr. 10, Oktober 1931. S. 1.

¹⁰⁴ DAS PODIUM. VI. Jg., Nr. 17-18, September 1924. S. 1.

¹⁰⁵ Vgl. Ebda. VI. Jg., Nr. 17-18, September 1924. S. 2.

¹⁰⁶ Vgl. Ebda. VI. Jg., Nr. 19-20, November 1924. S. 1.

¹⁰⁷ Vgl. Ebda. VII. Jg., Nr. 5, Mai 1925. S. 3.

¹⁰⁸ Vgl. IAO. Artisten-Organ. VIII. Jg. des „Podium“, Nr. 5, September 1926. S. 2.

¹⁰⁹ Vgl. Ebda. IV. Jg., Nr. 11, November 1929. S. 2.

¹¹⁰ Vgl. Ebda. VIII. Jg. des „Podium“, Nr. 2, Juni 1926. S. 6.

Antrag wegen Probespiels oder für eventuelle Einlagen zur Bereicherung des Programmes an das Präsidium der IAO zu richten¹¹¹. Der IAO-Zeitschrift ist ebenso zu entnehmen, dass es vor der Einführung der offiziell anerkannten kommissionellen Artistenprüfung Massenprüfungen von Tänzerinnen gab, die aber durch diese Neuerung gänzlich verschwanden. Auch fehlen nähere Hinweise zum Ort dieser Veranstaltungen. Ab 31. Oktober 1925 wurde die Möglichkeit beschlossen, Probevorführungen für ArtistInnen ohne Verpflichtung von der IAO abzuhalten. Sie fanden vor Direktoren und Agenten zur Erlangung eines Engagements statt. Die Probespiele hatten den Vorteil, dass Nummern die in Vergessenheit geraten waren, verändert wurden oder jene die in Wien gänzlich unbekannt waren, öffentlich gezeigt werden konnten. Diese Vorführungen fanden immer im Anschluss an die verpflichtenden Aufnahmeprüfungen statt. Überdies waren nur organisierte KollegInnen zu den Probevorführungen zugelassen, wobei für die Teilnahme keine Kosten zu entrichten waren¹¹². Durch prominente Jurymitglieder sowie der Anwesenheit städtischer und staatlicher Würdenträger erhielt die Artistenprüfung neben ihrer gesellschaftlichen Ereignishaftigkeit auch ihre entsprechend öffentliche Bedeutsamkeit. So beispielsweise durch den Besuch des Wiener Bürgermeisters Karl Seitz (1869-1950) und des Nationalrats Karl Pick (1867-1938), die beide am 7. Mai 1927 der Artistenprüfung beiwohnten¹¹³. Das zeigt, dass sich damals wie heute Politiker gerne im Scheinwerferlicht der KünstlerInnen bewegen.

2.7.1 Bedingungen und Ablauf der Prüfung

Die Prüfung bestand aus einer Vor- und Hauptprüfung, ließ aber die Möglichkeit einer eventuellen Nachprüfung zu, wofür im Jahr 1924 insgesamt eine Prüfungstaxe von K 30.000¹¹⁴ und im Vergleich dazu im Jahre 1928 fünf Schilling zu entrichten waren¹¹⁵. Für die Vorprüfung, waren folgende Bestimmungen einzuhalten: Die Anmeldung musste mindestens acht Tage vorher mit genauer Erklärung der geplanten Darbietung sowie Angabe der benötigten Bühnengröße erfolgen. Professionelle Bühnengarderobe war verpflichtend mitzubringen, andernfalls hatte man keinen Anspruch auf die

¹¹¹ Vgl. Ebda. VIII. Jg. des „Podium“, Nr. 3, Juli 1926. S. 9.

¹¹² Vgl. DAS PODIUM. VII. Jg., Nr. 10, Oktober 1925. S. 2-3.

¹¹³ Vgl. IAO. Artisten-Organ. II. Jg., Nr. 5, Mai 1927. S. 3.

¹¹⁴ Vgl. DAS PODIUM. VI. Jg., Nr. 19-20, November 1924. S. 1.

¹¹⁵ Vgl. IAO. Artisten-Organ. III. Jg., Nr. 6, Juni 1928. S. 2.

Teilnahme an den Probespielen. Bei der Anmeldung war der Nachweis der Zugehörigkeit zur einer der Welt-Liga gehörenden Organisation zu erbringen. Ferner wurde der Prüfling darauf hingewiesen, während des Auftritts auf eigene Gefahr zu arbeiten, d.h. ohne Anspruch auf Haftung oder Entschädigung durch die IAO¹¹⁶. Wenn ein bereits angemeldeter Prüfling die Prüfung dennoch aus Gründen der Unsicherheit verschieben wollte, so musste er dies spätestens drei Tage vor dem Termin in der Kanzlei der IAO bekanntgeben und um Vormerkung zur nächsten Prüfung ansuchen¹¹⁷. Das Repertoire musste mindestens drei Stücke umfassen, das hierzu notwendige Notenmaterial, die Kostüme und Requisiten waren von den BewerberInnen in eigener Verantwortung mitzubringen. Die musikalische Begleitung erfolgte je nach Bedarf und Anforderung der Nummer durch einen Pianisten auf einem von einer Firma gesponserten Flügel oder auch durch eine der Begleitkapelle, deren Musiker von Prüfung zu Prüfung variierten. Diese mussten vom Blatt lesen bzw. spielen können, was eine sehr wichtige Voraussetzung war. Es stand pro Prüfung ebenso eine Kapelle, zumeist ein Kleinorchester zur Verfügung, das ebenfalls wechselte und deren Musiker oft gleichzeitig Gäste waren und kostenlos spielten¹¹⁸. Der Auftritt eines jeden Gastes, der das Rahmenprogramm mitgestaltete war als erfolgreiche Eigenwerbung zu betrachten. 1927 wird als Regisseur der Veranstaltung mehrfach der Vizepräsident der IAO, Hermann Steinitz, angegeben¹¹⁹. Mittlerweile bestand die sachkundige Jury, welche die einzelnen Nummern der Mitgliedsbewerber zu beurteilen hatte, aus zehn in diesem Genre einschlägig einschlägigen Fachleuten. Auch das Interesse aus dem Ausland war groß. So baten Künstler-Agenturen im Auftrag verschiedener Direktionen bei der IAO um rechtzeitigen Bescheid für die nächste Artistenprüfung, da dies eine gute Gelegenheit bot, um Bühnenneuheiten zu entdecken¹²⁰.

Für eine bestandene Prüfung benötigten die BewerberInnen acht Ja-Stimmen der Jury. Andernfalls galt das als Nichtbestanden und es kam zu einer Nachprüfung. Besonders betroffen davon waren Tänzerinnen, wie sich dies anhand eines Artikels von Gustav Breyer im *Internationalen Artisten-Organ* von Mai 1928 unter dem Titel ‚Skandal im

¹¹⁶ Vgl. DAS PODIUM. VII. Jg., Nr. 12, Dezember 1925. S. 9. [diese Ausgabe ist irrtümlich im Bibliotheksband UB Wien, Sign. II 486.269, zwischen Juni und Juli 1924 mitgebunden].

¹¹⁷ Vgl. Ebda. VI. Jg., Nr. 19-20, November 1924. S. 2.

¹¹⁸ Vgl. IAO. Artisten-Organ. IX. Jg. des „Podium“, Nr. 3, März 1927. S. 3.

¹¹⁹ Vgl. Ebda. III. Jg., Nr. 1, Jänner 1928. S. 2.

¹²⁰ Vgl. DAS PODIUM. VII. Jg., Nr. 12, Dezember 1925. S. 9.

Orpheum‘ verdeutlichen lässt. Demnach habe bei der erstmalig in der Volksoper stattgefundenen Artistenprüfung eine sehr begabte Dame, die nicht namentlich genannt war, eine sogenannte Varieté-Parodie getanzt, in der fünf Figuren aus dem Variétéleben mimisch darzustellen waren. Die Fachjury befand, dass die Figur weder auf ‚Spitz‘ noch sonst ballettmäßig gezeigt worden wäre und aus anderen, zu weit führenden kleinen Mängeln bestehe und daher die Jury die Vorführung nicht anerkenne. Das Publikum war mit dieser Entscheidung nicht einverstanden und protestierte lautstark. Das Präsidium der Organisation behielt sich jedoch das so genannte letzte Votum vor, indem Präsident Barkay den Prüfling, der so heiß umstritten war, in letzter Instanz in die IAO aufgenommen hatte. Gustav Breyer spricht hier von einer maßlosen Übertreibung des Vorfalles, wenn in einzelnen Stimmen gewisser Blätter gar von einem Unfug bei der Prüfung geschrieben werde, was seiner Meinung nach entschieden zurückzuweisen sei. Denn die jahrelange Praxis der praktisch durchgeführten Prüfungsordnung bestätige die Richtigkeit ihrer Einführung, so Breyer¹²¹. Scheinbar wurde der Prüfungsvortrag deswegen sehr streng beurteilt, da ein eindeutiger Überschuss an weiblichen Tanznummern bestand. Das Ziel für die AbsolventInnen nach positiv absolvierter Prüfung die Möglichkeit zu ergreifen, sich mit ihrer Nummer eine Existenz aufzubauen, setzte absolute Originalität, Neuheit und Professionalität der Darbietung voraus. Durch dieses Beispiel wird einerseits offensichtlich, dass sich bei eindeutiger und auffällig großer konträrer Ansicht zwischen Publikum und Jury, das Präsidium der Organisation zwar das letzte Votum vorbehielt, aber den Prüfling in letzter Instanz dennoch aufnehmen konnte. Andererseits zeigt es, dass die ArtistInnen gleichfalls wie das Präsidium, in einer gewissen Abhängigkeit vom Wohlwollen des Publikums agierten, dessen Protest man nicht riskieren konnte und wollte. Trotzdem hob sich infolge das Niveau der Darbietungen bei den Artistenprüfungen, worüber im März 1929 in der Fachzeitschrift folgendes Resümee zu lesen steht:

„Aber man kann bereits erkennen, daß es sich die ehemals so diskreditierten Tänzerinnen nicht mehr leicht machen, und sowohl in bezug auf die Auswahl der Tänze als auch der Originalität der Kostüme sehr wählerisch geworden sind. Sogenannte ‚Schnellsieder Kurse‘ kommen bei unseren Prüfungen seit Jahr und Tag nicht mehr vor. Diese Massen von Matrosentänzerinnen oder dergleichen melden sich nicht mehr.“¹²²

¹²¹ Vgl. IAO. Artisten-Organ. III. Jg., Nr. 5, Mai 1928. S. 3.

¹²² Ebda. IV. Jg., Nr. 3, Februar 1929. S. 2.

Die Gewissenhaftigkeit mit der die Jury die Prüflinge beurteilte, zeigte sich durch die Anzahl der zu absolvierenden Nachprüfungen seitens der Mitgliedswerber¹²³. Die Namen der erfolgreichen AbsolventInnen wurden jeweils in der Folgeausgabe des Artistenorgans unter *Nachrichten der I.A.O.* publiziert. Bei nichtbestandener Prüfung und somit als Nachprüfungs-KandidatIn wurden nur die Initialen des Prüflings gedruckt, ebenso verhielt es sich im Falle einer Ablehnung der eingereichten Darbietung. Kam die Jury zur Meinung der Prüfling hätte durch eine qualifiziertere Ausbildung eine bessere Prüfungsleistung abliefern können, welche oft bei akrobatischen Tanz-Nummern der Fall war, dann wurden die angehenden ArtistInnen dahingehend von der Organisation informiert, eine weitere Ausbildung vorzuweisen¹²⁴. Das Tanzinstitut im Gebäude der Organisation, hier stellvertretend für die zahlreichen anderen Ausbildungsstätten erwähnt¹²⁵, warb für seine Leistungen folgendermaßen: „Variete-Tänze für Artisten. Tanz Institut Heimann-Richter. Wien II. Praterstrasse 43, (im Hause der I.A.O). Für Artisten Neueinstudierung von Tänzen jeden Genres (30% Ermäßigung). Für Anfänger Vorbildungsunterricht.“¹²⁶ Das Tanzinstitut wurde von Julius Heimann, einem Mitglied der Hofoper gegründet. Nach seinem Tod im Jahr 1918 übernahm sein Sohn die Leitung der Schule. Heimann jun. wird in der Fachzeitschrift als besonderer Förderer der IAO beschrieben, der uneigennützig seine Räumlichkeiten zu Trainingszwecken oder als Sitzungssaal zu Verfügung stellte. Seit 1. September 1920 gab es eine Kollektivvereinbarung zwischen den Varieté-, Tanz- und Vortragsschulen mit der IAO. Diese legte den Umgang mit den Studenten fest. §1 verpflichtete die Ausbildungsstätten zur Meldung der Schülerdaten an die IAO. §2 wies die Schulen an, zu Beginn des Studiums, den absoluten Gesamtpreis darzulegen. Dieser musste das Notenmaterial, die Kosten für eventuelle Klavierbegleitung und die Exerzitien beinhalten. §3 verlangte die unbedingt notwendige Einschulung in den Tarifvertrag. Durch §4 brachte der Ausbildner den Schülern näher, dass ein unmoralischer Lebenswandel ein Beitrittsverbot bei der IAO erwirken kann. Im §5 verpflichtete sich die Schule am Ende der Ausbildungszeit jenen AbsolventInnen ein Zeugnis auszustellen, deren Leistung als bühnenreif beurteilt werden könne. Sollte die Prüfungskommission der IAO bei der

¹²³ Vgl. Ebda. IX. Jg. des „Podium“, Nr. 1, Jänner 1927. S. 3.

¹²⁴ Vgl. Ebda. IV. Jg., Nr. 4, April 1929. S. 4.

¹²⁵ Vgl. DAS PODIUM. V. Jg., Nr. 19-20, 4.10.1923. S. 4.

¹²⁶ Ebda. VI. Jg., Nr. 7-8, 15.5.1924. S. 53.

offiziellen Artistenprüfung feststellen, dass ein Zeugnis zu Unrecht ausgestellt wurde, wurden keine weiteren Zeugnisse dieser Schule mehr anerkannt¹²⁷. Das Absolvieren der Wiener Artistenprüfung ist somit als definitiver Einstiegsmöglichkeit ins artistische Berufsleben zu deuten.

2.8 Der Artisten-Schutz-Verband als Gegenorganisation

Gegenüber dem Artistencafé befand sich in der Praterstraße Nr. 11 im Café Dänemark der Sitz des Internationalen Artisten-Schutz-Verbandes (IASch), die Gegenorganisation der IAO. Unter dem Vorsitz des ehemaligen IAO-Vorstandsmitgliedes, Emanuel Holstein, genannt Karl Römer (geb. 1873, Typendarsteller und Humorist)¹²⁸, kam es Ende der 1920er/Anfang der 1930er Jahre zur Gründung der IASch. Die Begeisterung seitens der IAO hielt sich äußerst in Grenzen und scheute nicht, Römer und seine Absichten öffentlich zu kritisieren:

„Naht dir ein **Stänkerer** der I.A.Sch., der dich mit verhetzenden Worten in seine nicht anerkannte Sippschaft locken will, so gebe ihm nur eine Antwort: **Schöne Maske - ich kenne dich nicht und du kannst mich** wirklich nicht von meiner alten Stammesorganisation abreden!“¹²⁹

Diese Wortführung steht paradigmatisch für die persönlichen Denunzierungen, welche sich die beiden Interessensgemeinschaften in den Fachzeitschriften regelmäßig lieferten. Schenkt man der Überzeugung der Schriftleitung des Fachorgans IAO Glauben, so lag das Zerwürfnis im Besonderen zwischen der Rivalität Karl Römers und dem Präsidenten Arnold Barkay. Dem vorangegangen waren Römers angestrebte, jedoch nicht erreichte Positionen entweder des Vizepräsidenten, des Chefredakteurs oder die Leitung der Stellenvermittlung innerhalb der IAO. Römer, der er sich für die Einführung einer Vermittlungsprovision stark machte, die jedoch zu Lasten der KünstlerInnen gegangen wäre, lehnte die Generalversammlung im Jahre 1929 einstimmig ab, da die Mitglieder bei der IAO stets eine kostenlose Vermittlung erhielten. Die Gebühr für diese Dienstleistung wäre somit allein Römer in seiner Tätigkeit als Vermittler zu Gute gekommen. Das hätte jedoch bedeutet, dass er als selbstständiger Agent fungierte, aber alle Annehmlichkeiten der IAO für sich genoss

¹²⁷ Vgl. Ebda. II. Jg., Nr. 17, September 1920. S. 10.

¹²⁸ IAO. Artisten-Organ. II. Jg., Nr. 10, Oktober 1927. S. 1. Anm. AH: Mangels Quellen kann das genaue Gründungsdatum nicht exakt angegeben werden.

¹²⁹ Ebda. IV. Jg., Nr. 2, Februar 1929. S. 4.

wie ein kostenloses Büro samt Telefon, Heizung und Licht. Die Vorstandsmitglieder der IAO empfanden es als besondere Dreistigkeit, dass Römer durch seine Vermittlertätigkeit sein persönliches Einkommen auf Kosten der arbeitslosen KollegInnen absichern wollte. Dem hielt Römer entgegen, der IAO-Vorstand würde mit seinen Gehältern sehr gut leben, worauf im *Artisten-Organ* die IAO-Schriftführung mit folgenden Worten kontert:

„Seit dem Tage an dem Römer definitiv wußte, dass er, der bei den Artisten **vollkommen unbekannte** Provinzschauspieler, keine **bezahlte Position** in der I.A.O. erringen werde, **war er mit ihr böse!** Er, der dem Präsidenten **Barkay** sein Bureau **einrichten** half, ihm die Bilder **annagelte**, die (allerdings schlechten) Sitzungssessel **besorgte**, und an erster Stelle im Bureau Barkays ein **Gedicht** voll schweifender Melodik **verfaßte**, **einrahmte** und Herrn Barkay ins **Zimmer hing**, entpuppte sich **plötzlich** als persönlicher Gegner des Präsidenten, so wie sich der stramme Sozialdemokrat Römer plötzlich in einen ebenso strammen christlichsozialen Parteimann verwandelte.“¹³⁰

Dieses Zitat offenbart die politische Facette im Zerwürfnis der beiden Organisationen. Auf der einen Seite die sozialdemokratische Ausrichtung der IAO und auf der anderen Seite die christlichsoziale Gesinnung des *Artisten-Schutz-Verbandes* (IASch). Eine weitere Bestätigung zu den unterschiedlichen politischen Couleurs der beiden Vereinigungen zeigt sich in folgender Aussage aus der Zeitung *Arbeit und Wirtschaft* von 15. Februar 1929: „Die freie Gewerkschaft der Artisten stellt in einem Rundschreiben fest, daß ihre Gegenorganisation, der Internationale Artisten-schutzverband, ganz offiziell in das Lager der christlichen Gewerkschaften übergegangen ist.“¹³¹ Ein weiterer Streitpunkt war die zu entrichtende Gebühr für die *Artistenprüfung*. Die IAO warf Römer die Verbreitung von Lügen vor, diesen gemäß sich auch hier die KünstlerInnen mit hohen Gebühren konfrontiert sahen. All die hier angeführten Thematiken verdeutlichen, warum Römers Aussicht auf eine Karriere innerhalb der IAO obsolet geworden ist. Das gilt nicht nur für Römer allein. Durch die politischen Umbrüche im Ständestaat wurden Künstlervereinigungen entweder in eine Einheitsorganisation übergeleitet oder in größere Verbände integriert. Die IAO ging in den Gewerkschaftsbund der österreichischen Arbeiter und Angestellten, Gewerkschaft der Artisten, über.

¹³⁰ Ebda. IV. Jg., Nr. 2, Februar 1929. S. 4.

¹³¹ *Arbeit und Wirtschaft*. 15.2.1929, S. 165. ÖGB-Archiv. Alfred Novotny an die Verfasserin per Mail 1.4.2014.

3 Adele Moraw – „Alles an Adele war Temperament“¹³²

Die Suche nach Informationen über Adele Moraws künstlerisches Wirken brachte anhand mangels literarischer Quellen nicht den erwünschten Erfolg. Überraschender Weise ganz anders gestaltete sich der Sucherfolg im Internet. Ebay, ist nur eines von mehreren genutzten Online Einkaufs- und Verkaufsportalen im weltweiten Netz. Mit der Suchoption ‚Adele Moraw‘ erhält man hier die Möglichkeit zum Erwerb einer Lithographie, hergestellt von Adolph Friedländer (1851-1904), einem der bekanntesten deutschen Plakat-Lithographen des ausgehenden 19. Jahrhunderts¹³³. Zum Preis von 30 € kann dieses aus Frankreich stammende Poster auf Knopfdruck gekauft werden¹³⁴. Gleiches gilt für Exponate, die die Internetplattformen von Musikantiquariaten wie Adam Bosze mit Sitz in Budapest¹³⁵, Weinek Salzburg¹³⁶ oder Buchfreund.de¹³⁷ anbieten. Genau hier setzt mein Untersuchungsinteresse an der Dokumentation von Adele Moraws Karriere als vielseitige Künstlerin an. Geweckt wurde dieses nicht nur durch den Bestand in meinem Privatarchiv. Eine Steigerung erfährt die nähere Auseinandersetzung besonders durch den einleitend angesprochenen Umstand, weshalb 72 Jahre nach Moraws Tod noch immer Artefakte im Internet angeboten werden. Das führt zur Frage: Womit ist die scheinbar bis heute anhaltende Popularität in Sammlerkreisen verknüpft? Diese Frage bestimmte den weiteren Rechercheprozess. Ein erster Schritt war, Anfragen beim Wiener Magistrat einzuleiten. Die dort lagernden Meldeunterlagen liefern verlässliche Antworten. Über Adele Moraws künstlerischen Werdegang gibt nur eine einzige literarische Quelle Auskunft und zwar eine Reflexion über die Premiere von Ludwig Grubers

¹³² Vgl. „Alles an Adele war Temperament. Die ‚Kaiserin der Sahara‘ gestorben – Lebensweg einer Vollblutkünstlerin“. In: Das kleine Volksblatt. Nr. 39, Sonntag, 8.2.1942. S. 6. [Fragment]. Privatarchiv Heim.

¹³³ Zu Adolph Friedländer liefern Bibliotheksrecherchen im Hauptkatalog der Univ. Wien keine Ergebnisse. Aufschluss geben einige begleitende Ausstellungskataloge bspw. zur Sonderausstellung vom 6. April bis 9. Juni 2014 im Theaterfigurenmuseum Lübeck. Das hier zugeschriebene Attribut „König der Lithographen“ unterstreicht das umfassende Lebenswerk Friedländers, der zwischen 1872 und 1935 in seiner eigenen Druckerei über 9000 Plakate produzierte, die vor allem für Zoos, Zirkuskünstler und Variététheater warben. Vgl. TheaterFigurenMuseum Lübeck: Adolph Friedländer - Lithographien und Plakate. Sonderausstellung vom 6. April bis zum 9. Juni 2014. In: http://www.theaterfigurenmuseum.de/ausstellung/sonderausstellungen/Adolph_Friedlaender.html Zugriff 23.12.2014.

¹³⁴ Suchoption Adele Moraw in <http://www.ebay.at>. Zugriff 3.8.2014.

¹³⁵ Vgl. Kutschera, Alois: Lieder und Couplets Op. 21 und Op. 29 [1899] sowie Op. 49 [um 1900] Adele Moraw gewidmet. In: <http://www.musikantiquariat-bosze.eu/images/products/catalogue/24.pdf> Zugriff 22.6.2013.

¹³⁶ Vgl. Verlag der Musik-Blätter (Hg.): Neueste Apollo Schlager gesungen von Adele Moraw. Wien u.a., 1905. In: <http://www.antiquariat.de/angebote/GID21357523.html> Zugriff 22.6.2013.

¹³⁷ Vgl. Marschlied v. Ludwig Gruber sowie Wienerlied und Marschlied v. B. Rudolfs. 1905 und 1906, gesungen von Adele Moraw. In: <http://www.buchfreund.de/Neueste-Apollo-Schlager-gesungen-von-Adele-Moraw-1-Die-tolle-Komtesse-Marschlied-v-Ludwig-Gruber-2-Ein-Wiener-Waschermadl-Original-Wienerlied-v-B-Rudolf-3-Der-Tramwaykondukteur-Marschlied-v-B-Rudolf,63140663-buch> Zugriff 22.6.2013.

Opus 1000. Es handelt sich dabei um das Wienerlied *Mei Muatterl war a Wienerin*, welches „die Soubretten-Diva des Apollo-Theaters, Adele Moraw-Carangeot, begleitet vom Volksopernorchester [... im Jahr 1906] erstmals anstimmte.“¹³⁸ Ihr Berufseinstieg in verschiedenen Theatervarietés wird ebenso dokumentiert, wie ihr Engagement am Theater in der Josefstadt. Hier ist der Grundstein für ihre erfolgreiche künstlerische Karriere als Operetten-Diva, Soubretten-Diva und Wienerliedsängerin gelegt worden.

3.1 Dokumentation und Aufbereitung biografischer Daten

Adelheid Karoline wurde als erstes von zwei Kindern des Ehepaares Maria (geb. Berger) und Josef Moraw am 4. Oktober 1877 in Neutitschein (Mähren) geboren. Gemäß den historischen Wiener Meldeunterlagen ist ihre Staatsbürgerschaft Deutsch¹³⁹. Nach der Verheleichung mit Casimir Carangeot, einem französischen Tänzer, der die Künstlernamen Les Alex, Les Carangeot, Little Arthus oder Alphons führte, verwendete Adele Moraw den Doppelnamen Moraw-Carangeot. Der Zeitpunkt der Heirat ist nicht bekannt auch ist in den Wiener Meldeunterlagen Adele Moraws „Gatte nicht vermerkt“¹⁴⁰. Das könnte darin begründet sein, dass das Ehepaar den so genannten Fichtenhof, einen Gasthof mit Hotel, in Neulengbach/Niederösterreich erwarb und Casimir Carangeot hier möglicherweise als gemeldet galt. Das Künstlerpaar brachte scheinbar „größtstädtische Verruchtheit“ in das „Tivoli von Neulengbach“ berichtete vor einigen Jahren der *Neulengbacher KulTOURpfad 02*:

„Egon Schiele im August 1911 an Anton Peschka. Eine besondere Rolle in Neulengbach spielte das Hotel Fichtenhof. Die Soubrette Adele Moraw-Carangeot (gest. 1942), vormals am Theater in der Josefstadt, und ihr kleinwüchsiger Partner und Ehemann Alphons („Little Arthus“) sorgten für größtstädtische ‚Verruchtheit‘. Sänger, Variété-Künstler und Balletttänzer traten im Fichtenhof auf und auch Egon Schiele war gerne zu Gast.“¹⁴¹

Mitte des 19. Jahrhunderts erhielt Neulengbach durch die Anbindung an die Kaiserin-Elisabeth-Bahn (Westbahn) eine eigene Bahnstation und gewann an Bedeutung als Sommerfrischeort. Durch den vermehrten Zuzug entstanden zahlreiche Villen und Sommerhäuser rund um den Ortskern¹⁴². Die von der heutigen Stadtgemeinde Neulengbach

¹³⁸ Weber, Ernst: Die Wienerlied-Komponisten der zweiten Generation. In: Fritz Elisabeth Th./Kretschmer Helmut (Hg.). WIEN Musikgeschichte. Volksmusik und Wienerlied, Wien [u.a.]: LIT, 2006, S. 294-304, hier S. 295-296.

¹³⁹ Vgl. Sterbevermerk in den Wiener Meldeunterlagen – Standesamt Wien 3, Buch Nr. 590/42. Schriftliche Bestätigung der MA 8 Stadt Wien vom 27.12.2011. Korrespondenzen dazu liegen bei der Verfasserin dieser Arbeit. [In Folge Sterbevermerk Moraw- Carangeot. Wien 3, Buch Nr. 590/42].

¹⁴⁰ Ebda..

¹⁴¹ Vgl. Stadtgemeinde Neulengbach. Neulengbacher KulTOURpfad 02. Zusammenstellung und Gestaltung Günther Wagensommerer und Sascha Windholz, 2004 und 2007. In: <http://www.neulengbach.gv.at/gemeindeamt/html/2.pdf> S. 5. Zugriff 3.7.2013.

¹⁴² Vgl. Müller, Peter: Neulengbach. Pfarramt Neulengbach (Hg.). St. Pölten: NÖ Pressehaus, 1977. S. 3.

herausgegebene lokale Tourismusbroschüre zeigt in alten Ansichtskarten den Salon und den Garten des Fichtenhofs, wo sich seinerzeit namhafte KünstlerInnen einfanden. Wiedergegeben ist im selben Werbemittel auch ein – bedauerlicherweise unleserlicher – Programmzettel und ein Künstlerporträt von Adele Moraw. Über ihren Abschied von der Bühne weiß unter anderem eine Ehrung im *DAS PODIUM* 1924 in seiner Rubrik *Personalnachrichten* zu berichten:

„Unsre liebe Wiener Soubrette **Adele Moraw** und unser alter **Emil Haupt** verabschiedeten sich am 29. v. M. in einer Festvorstellung im Brigittenauer Orpheum von ihrer Wiener Verehrergemeinde. Beide wurden vom übervollen Hause stürmisch gefeiert und mit den schmeichelhaftesten Zeichen herzlichster Beliebtheit und Anerkennung ausgezeichnet.“¹⁴³

Adele Moraw-Carangeot starb am 7. Februar 1942 in Pelikangasse 15, Wien IX¹⁴⁴. Beigesetzt wurde sie unter großer Anteilnahme auf dem Friedhof ihrer Wahl-Heimatgemeinde Neulengbach. Eine Woche später erschien in der Regionalzeitung *Wienerwald-Bote* folgender Nachruf:

„Adele Carangeot-Moraw gestorben. Am 7. Feber um 1.15 nachts starb Adele Carangeot-Moraw, Besitzerin des Cafe-Restaurant ‚Fichtenhof‘ in Neulengbach, Wienerstraße 90, nach langem und schweren Leiden. Frau Carangeot-Moraw war die ehemalige erste Soubrette am k.k. Josefstädter-Theater in Wien und wirkte in vielen bekannten Operetten, u.a. ‚Wie man Männer fesselt‘, mit. Mit ihrem Gatten Casimir Carangeot bereiste sie ganz Europa und kam mit ihrer deutschen Kunst bis Amerika. Das tausendste Lied von Prof. Lud. Gruber wurde ihr gewidmet. Als herzensguter Mensch war sie allgemein beliebt.“¹⁴⁵

Der Witwer Casimir und Adele Moraws Bruder Franz schalteten eine Woche später im selben Blatt eine Danksagung für die Anteilnahme sowie die Blumen und Kranzspenden¹⁴⁶.

Über Adele Moraws Kindheit und Schulbildung kann mangels persönlicher Dokumente nichts Verlässliches berichtet werden. Jedoch geht aus einem Nachruf im *Kleinen Volksblatt* vom Februar 1942 hervor, dass sie bereits während der Pflichtschulzeit Schauspielunterricht nahm¹⁴⁷. Schon als 14-Jährige absolvierte sie ihre ersten Auftritte und debütierte 1893 mit 16 Jahren als Miniatursoubrette in Karl Roithners Theater Varieté in Linz an der Donau/Oberösterreich¹⁴⁸. Dies bestätigt ein Zeitungsartikel aus Hannover 1901¹⁴⁹. Anhand

¹⁴³ DAS PODIUM. VI. Jg., Nr. 5-6. März 1924. S. 12. [Hervorhebungen gemäß Original]. Vgl. auch IAO Artisten-Organ. V. Jg., Nr. 10, Oktober 1930. S. 6.

¹⁴⁴ Vgl. Sterbevermerk Moraw- Carangeot. Wien 3, Buch Nr. 590/42

¹⁴⁵ Wienerwald-Bote. Mitteilungsblatt des westlichen Wienerwaldes. Samstag, 14.2.1942, Folge 7, S. 6. ONB ANNO Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften. In: <http://anno.onb.ac.at/> Zugriff 11.3.2013.

¹⁴⁶ Vgl. Wienerwald-Bote. Samstag, 21.2.1942, Folge 8, S. 6.

¹⁴⁷ Vgl. „Alles an Adele war Temperament. Die ‚Kaiserin der Sahara‘ gestorben – Lebensweg einer Vollblutkünstlerin“. In: Das kleine Volksblatt. Nr. 39, Sonntag, 8.2.1942. S. 6. [Fragment]. Privatarhiv Heim.

¹⁴⁸ Näheres zu Karl Roithner, den „Pionier der Linzer Kinowelt“, und dessen Theater Varieté. Vgl. Kammerhofer, Andrea: „Lebende Bilder“ in Linz. In: Maximilian Schimböck/Walter Schuster/Anneliese

dessen konnte herausgefiltert werden, dass Roithner in der *Linzer Tagespost* täglich inserierte, um für sein 1891 eröffnetes Varieté Werbung mit den auftretenden KünstlerInnen sowie DebütantInnen zu betreiben. Das veranlasste mich alle Ausgaben des Jahres 1893 der *Linzer Tagespost* zu sichten, bedauerlicherweise mit negativem Erfolg. Möglicherweise fiel Moraws anfängliche Bühnenaktivität unter die Rubrik *Auftreten neuer Kunstkräfte*, in der jedoch keine Namen erwähnt sind. Verlässlicher gestaltet sich hingegen der Hannoversche Zeitungsartikel, dem gemäß Adele Moraws großer Durchbruch der Entdeckung durch Direktor Ignaz Wild (Stiaßny, 1849-1909) vom k.k. Theater in der Josefstadt zu verdanken sei. Was die künstlerische Herkunft vor ihrem Engagement an dieses Haus ab Jänner 1898 betrifft ist eine Erwähnung in *Die Neue Freie Presse* dienlich, wonach „Fräulein Moraw [...] ihren Weg bereits aus dem Orpheum in das Josephstädter Theater zurückgelegt“¹⁵⁰ habe. Leider geht nicht hervor, um welches Orpheum bzw. um welchen konkreten Zeitraum es sich handelt. Hier ist auf Marion Linhardt zu rekurren, die nachweist, dass es im damaligen Wien mehrere Aufführungsstätten gab, welche sich Orpheum nannten oder dies als Beinamen führten¹⁵¹. Zum einen eröffnete Robert Löwe 1869 sein Orpheum (später Neue Wiener Bühne) im Gebäude des Harmonietheaters in der Wasagasse 33, Wien IX. Löwes Nachfolger Eduard Danzer (1836-1906) benannte dieses Haus in Danzers Orpheum um und entwickelte es

„zu einer Spezialitätenbühne, die neben einigen Volkssängerproduktionen ein zugkräftiges internationales Programm von Tänzern, Musikclowns, Chansonetten, Gymnastikern, Tiernummern und vielerlei anderen Attraktionen und Kuriositäten zeigte.“¹⁵²

Wie Linhardt weiter ausführt gründete zum anderen Löwe vier Jahre später, anlässlich der Weltausstellung 1873, das Neue Wiener Orpheum im Prater, Ausstellungsstraße, Wien II., welches unter anderem Französische Chansonettensängerinnen, Balletttänzerinnen, Pantomime etc. als Attraktionen präsentierte. Mit der Übernahme des Strampfertheaters 1875 auf der Adresse Tuchlauben 12, Wien I, ebenfalls durch Löwe entstand das Wiener Stadt-Orpheum, welches jedoch 1885 abgerissen wurde¹⁵³.

Schweiger (Hg.): Stadtarchiv und Stadtgeschichte. Forschungen und Innovationen. Festschrift für Fritz Mayrhofer zur Vollendung seines 60. Lebensjahres. Historisches Jahrbuch der Stadt Linz 2003/2004. Linz: Stadtarchiv Linz, 2004. S. 475-490 (hier 476-477).

¹⁴⁹ Vgl. „Adele Moraw“. In: Freie Meinung. Hannover, 2. Jg., Nr. 38, 21.9.1901. [o. S., hier Titelseite von Originalausgabe]. Privatarhiv Heim.

¹⁵⁰ Neue Freie Presse. Morgenblatt. Wien: Nr. 11992, 12.1.1898. S. 7. In: <http://anno.onb.ac.at/> Zugriff 19.3.2013.

¹⁵¹ Vgl. Linhardt, Marion: Residenzstadt und Metropole: Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858-1918). Tübingen: Niemeyer, 2006.

¹⁵² Vgl. Linhardt. Residenzstadt und Metropole. S. 40.

¹⁵³ Vgl. Linhardt. Residenzstadt und Metropole. S. 40.

Im Jahr 1889 trat die Budapester Orpheumgesellschaft zum ersten Mal im Hotel zum Schwarzen Adler, Taborstraße 11, Wien II auf¹⁵⁴. Ebenfalls in der Leopoldstadt befand sich 1901 Moritz Edelhofer's Volksorpeum, Roten-sterngasse 7a, Wien II, - eine lokal beliebte polnische Theater- und Varietégesellschaft¹⁵⁵. Angesichts der historischen wie künstlerischen Parameter in Kontext zu Adele Moraws Orpheum-Erfahrung, die ihr Josefstadt-Engagement begründete, kämen einerseits sowohl Danzers Orpheum als auch das Budapester Orpheum in Frage, auf die sich die *Neue Freie Presse* beziehen könnte. Andererseits zeigt nebenstehendes Bild aus meinem Privatarchiv das Fővarosi Orfeum in Budapest und lässt den Schluss nahe, dass auch dieses Orpheum gemeint sein könnte. Mangels anderer Quellen kann die Frage nicht definitiv geklärt werden.



3.2 Das k.k. Theater in der Josefstadt – Sprungbrett Vaudeville

Recherchen in den erst ab der Spielsaison September 1894 vorzufindenden gebundenen so genannten Besetzungszetteln im Archiv der Dramaturgie im Josefstadttheater fördern bis Dezember 1897 kein Ergebnis zu tage, was Adele Moraws Wechsel an dieses Haus betrifft. Somit bleibt das von der *Neuen Freien Presse* genannte Orpheum einziger Anhaltspunkt über die Kontinuität ihres künstlerischen Wirkens zwischen den Auftritten 1893 in Linz und der erstmaligen Erwähnung auf dem Besetzungszettel vom 11. Jänner 1898. Insgesamt geben diese über Adele Moraws verschiedene Rollen in den Spielplänen der Josefstadt Aufschluss.

3.2.1 Direktion Ignaz Wild (Stiaßny)

Die Direktion Wilds dauerte von 28. September 1894 bis 8. Oktober 1899. In dessen Ära vollzog sich ein Wandel in der Spielplangestaltung, was auch zu Veränderungen im Ensemblebereich führte. Wild forcierte das europäische Lustspiel, vor allem den leichten

¹⁵⁴ Vgl. Wacks, Georg: Die Budapester Orpheumgesellschaft. Ein Varieté in Wien 1889-1919. Wien: Holzhausen, 2002. S. 8.

¹⁵⁵ Vgl. Dalinger, Brigitte: Quellenedition zur Geschichte des jüdischen Theaters in Wien. Tübingen: Niemeyer, 2003. S. 177.

französischen Schwank und ganz besonders das so genannte Vaudeville, an Stelle des bis dahin nahezu ausschließlich gespielten Volksstücks und der Posse¹⁵⁶. Diese Entscheidung wie auch die Abwendung von der klassischen Operette hin zu den Cafés chantants, Circus und Varietés wurde vom Publikum positiv aufgenommen, berichtet überschwänglich die *Neue Freie Presse*:

„So bringt das heute mit vielem Beifalle aufgenommene Vaudeville außer dem gewohnten Operetten-Unsinn Szenen, wie sie sonst auf dem ‚Brett‘ beliebt sind, und eine Reihe von Clownspässen, die uns direct in den Circus versetzt hätten, auch wenn das ‚Roß‘ nicht auf der Bühne erschienen wäre.“¹⁵⁷

Diese Novitäten erforderten eine Anpassung in den Rollenfächern und verlangten neue schauspielerische Kräfte mit vielfältiger Ausbildung. Beispielhaft für den spartenübergreifenden Bühneneinsatz steht Adele Moraw. Sie brachte aufgrund ihrer Ausbildung und scheinbar auch durch die Erfahrung in Roithners Theater-Variété sowie im Orpheum entsprechende Sprech-, Gesangs- und Tanzfähigkeiten mit. Ihre ersten Geh- und Stehversuche auf der Josefstadt-Bühne hob die *Neue Freie Presse* einerseits lobend hervor, andererseits sparte sie nicht mit kritischen Anmerkungen, wobei jedoch der wohlwollende Ton überwog:

„In diesem Milieu fand sich auch Fräulein Moraw, [...] als Debütantin leicht zurecht. Jung, hübsch, graziös, begabt mit einer jener Operettenstimmen, die weder durch Kraft noch durch Wohlklang überraschen, die aber eine gewisse parodistische wirkungsvolle Schärfe haben, temperamentvoll und lebendig, braucht sie sich nur Sicherheit im Gehen und Stehen auf der Bühne wie im Sprechen anzueignen und einige Orpheum-Manieren abzustreifen, um für das Theater eine vortreffliche Kraft zu werden. Sie fand die lauteste und blumenreichste Anerkennung.“¹⁵⁸

Unbestritten versprach sich Direktor Wild von der Popularität des Vaudevilles und dem Reiz der speziellen Pikanterie, vor allem in den französischen Sitten- und Konversationsstücken, höhere Einnahmen für sein Haus. Dass sein Konzept aufgehen sollte, lässt sich allein schon durch die Vielzahl der Vorstellungen jener Stücke belegen, in denen Adele Moraw während ihres fast zweieinhalbjährigen Josefstadt-Engagements mitwirkte. Mangels ausreichender Quellen kann in Folge nur auf zwei herausragende Inszenierungen *Wie man Männer fesselt* (1898) und *Ich bin so frei* (1899) näher eingegangen werden. Sie sind in zeitgenössischen wie aktuellen Schriftquellen über das Josefstadttheater gut reflektiert und dokumentiert. In allen anderen Fällen kann in dieser Arbeit lediglich über die Aufführungsdaten gemäß den historischen Besetzungszetteln referiert werden. Debütiert hat Adele Moraw in der Premiere

¹⁵⁶ Vgl. Linhardt, Residenzstadt und Metropole, S. 91. .

¹⁵⁷ Neue Freie Presse, Nr. 11992, 12.1.1898, S. 7.

¹⁵⁸ Ebda.

des Vaudeville *Lola's Cousin* am 11. Jänner 1898 unter der damals üblichen Anredeform „Frl. Moraw“ als Diana de Pontivy¹⁵⁹. Das Stück umfasst drei Akte in fünf Bildern, davon eine Pantomime im vierten Bild. Die Musik stammt von Josef Klein (1870-1933), der Text von Victor de Cottens (1862-1956) und Paul Armand Marcel Gavault (1866-1951). Für die deutsche Bühnenbearbeitung zeichnete sich textlich Julius Horst (Hostasch, 1864-1943) und musikalisch Louis Barney verantwortlich. Die neuen Dekorationen fertigte Hoftheatermaler Gilbert Lehner (1844-1923) an, die neuen Kostüme nach Pariser Figurinen entwarf Obergarderobier Palinger. Das Stück wurde bis 11. April 1898 durgehend gespielt und blieb Adele Moraws einziges Sommersaisonprogramm. Sie scheint erst wieder auf den Besetzungszetteln ab Oktober 1898 auf, wo am Neunten des Monats der Schwank *Anonyme Briefe* Premiere hatte¹⁶⁰. Adele Moraw agierte in der Rolle der Octavie, die Frau des Protagonisten Marius Piganiollo, ein Cello-Virtuose, gespielt von Carl Tuschl (1858-1943). Für den Dreiakter von den beiden französischen Autoren Maurice Desvallières (1857-1926) und Antony Mars (1861-1915) hatte die deutsche Bühnenbearbeitung Otto Eisenschitz (1863-1942) vorgenommen, der zu diesem Zeitpunkt Dramaturg und Regisseur an der Josefstadt war¹⁶¹. Drei Tage später, am 12. Oktober 1898, gab es die nächste Premiere und zwar die Vaudeville-Burleske *Das neue Regiment*. Adele Moraw war in der Rolle der Hortensie Tapochot zu sehen. Das Stück in drei Akten von Albert Barré kam in deutscher Bearbeitung von Bolten-Bäders und der Musik von Antoine Banès (1856-1924) auf die Bühne¹⁶². Wie die wenigen Besetzungszettel dokumentieren, fand dieses Stück scheinbar kaum Anklang, da es nur eine Woche bis 17. Oktober und dann noch ein einziges Mal am 23. Oktober 1898 aufgeführt wurde. Dazwischen, am 19. Oktober 1898, spielte Frl. Moraw die Titelrolle der Toledad, ein Mitglied des Theaters Alcazar, im gleichnamigen Vaudeville *Toledad*. Für die deutsche Bearbeitung dieses Bühnenwerks von Fabrice Carré und der Musik von Edmond Audran (1842-1901)¹⁶³ sorgte Victor Léon (Hirschfeld, 1858-1940). Dieser arbeitete bereits im Jahr 1881 als Dramaturg am Josefstädter Theater. Wild holte ihn 1894 als Dramaturg und

¹⁵⁹ Vgl. Besetzungszettel: „K.k. priv. Theater in der Josefstadt. Direktion I. Wild. Dienstag, den 11. Jänner 1898. Zum 1. Male: Lola's Cousin.“ Dramaturgie/Archiv Theater in der Josefstadt. [In Folge Besetzungszettel Josefstadt].

¹⁶⁰ Vgl. Ebda. Sonntag, den 9. Oktober 1898. Nachmittags-Vorstellung. [...] Anonyme Briefe.“

¹⁶¹ Später wechselte Otto Eisenschitz ans Parisiana-Theater in Wien. Ende Juli 1942 wurde er ins Ghetto Theresienstadt deportiert und dort ermordet. Seine letzte Wohnadresse war Wien 2., Praterstraße 12/11. In der Todesfallanzeige ist sein Sterbetag mit 11.9.1942 angegeben. Vgl. Opferdatenbank Holocaust. In: <http://109.123.214.108/de/victims/PERSON.ITI.861160> Zugriff 14.8.2014.

¹⁶² Vgl. Besetzungszettel Josefstadt. Mittwoch, den 12. October 1898. Zum 1. Male: Das neue Regiment.“

¹⁶³ Vgl. Ebda. Mittwoch, den 19. October 1898. Toledad.

artistischen Leiter zurück an die Josefstadt¹⁶⁴. Eine nächste Premiere, die des Vaudeville *Wie man Männer fesselt* (*Les Fétards*), fand am 28. Oktober 1898 statt. Adele Moraw war hier in der Rolle der Thea, erste Tänzerin an der Pariser Oper, zu sehen. Das dreiaktige Stück mit einem Vorspiel von Antony Mars (1861-1915) und Maurice Hennequin (1863-1926) hatte wieder Otto Eisenschitz für die deutsche Bühne bearbeitet und Victor Roger (1853-1903) musikalisch arrangiert¹⁶⁵. Bis 31. Dezember 1898, also innerhalb von nur zwei Monaten, stand das Stück 64 Mal auf dem Spielplan. Anlässlich der 100. Vorstellung, am Montag den 6. Februar 1899, wurde vom Verlag des Theaters in der Josefstadt ein acht Blatt umfassendes, einseitig bedrucktes, nicht koloriertes Bildbändchen herausgegeben. Die Original-Aufnahmen stammen vom k.k. Hof-Fotographen Charles Scolik (1854-1928)¹⁶⁶. Zwischen den sieben Szenenfotos ist jeweils ein Blatt Seidenpapier zum Schutz der Publikationen mitgebunden. Das erste Umschlagblatt ist die Wiedergabe des Besetzungszettels der 100. Aufführung, die letzte Umschlagseite besteht aus Angaben zum Fotografen. Auf das dritte Szenenfoto des Bildbändchens möchte ich näher eingehen. Es zeigt einen Szenenausschnitt aus dem Stück *Wie man Männer fesselt* mit Adele Moraw als Thea und Annie Dirkens als Baronin. Die beiden Darstellerinnen sitzen gemeinsam auf einem Sofa vor einem auffällig verzierten Paravent. Im Hintergrund lässt sich eine prunkvolle Tapete und eine möglicherweise Terrassentüre mit Vorhang erkennen.

¹⁶⁴ Vgl. Verzeichnis der künstlerischen, wissenschaftlichen und kulturpolitischen Nachlässe in Österreich. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek (September 2009). In: http://data.onb.ac.at/nlv_lex/perslex/L/Leon_Victor.htm Zugriff 3.10.2014.

1897 wechselte Victor Léon als Oberregisseur ans Carl-Theater in die Leopoldstadt, im 2. Wiener Gemeindebezirk. An dieser Stelle ist auf die unveröffentlichte Forschungsstudie von Barbara Denscher zu verweisen, die sich „[...] vorgenommen hat, den Nachlass des Operettenlibrettisten Victor Léon in der Wienbibliothek zu erschließen. Dass Letzterer inzwischen weitgehend vergessen ist, obwohl ‚Die lustige Witwe‘ sich nach wie vor großer Beliebtheit erfreut, ist freilich wohl nicht mehr länger daraus zu erklären, das die Nationalsozialisten seinen Namen totgeschwiegen haben. [...]“. Vgl. Denscher, Barbara: Der Librettist Victor Léon – Eine Monographie. Univ. Wien. (Voraussichtliche Fertigstellung Diss. 2015). Per Mail an die Verfasserin 1.1.2015.

¹⁶⁵ Vgl. Besetzungszettel Josefstadt. Freitag, den 28. October 1898. Zum 1. Male: *Wie man Männer fesselt*. 1.Bild: Vor dem Strandhotel Biarritz, 2.Bild: Die Garderobe Thea's in der Pariser Oper, 3.Bild: Beim Fürsten Niki in Paris, 4.Bild: Im Metropolitainhotel in Paris.

¹⁶⁶ Seolik [sic!] Ch.: *Wie man Männer fesselt: Vaudeville in 4 Akten* von A. Mars und M. Hennequin, für die deutsche Bühne bearbeitet von Otto Eisenschitz, Musik von Victor Roger; [Szenenfotos], Original-Aufnahmen/von Ch. Seolik [sic!]. Wien: Verl. d. Theaters in d. Josefstadt, [1899].

Thea trägt ein helles tief dekolletiertes Kleid, ihre Hände liegen ineinander verschränkt in ihrem Schoß. Die Haare scheinen hinten zusammengeknotet. In legerer Haltung wendet sie den Blick nach links aufwärts auf die, in leicht erhobener Haltung sitzende Baronin. Deren Garderobe ist ihrem adeligen Rang entsprechend elegant, hochgeschlossen, dunkel und mit Blumen verziert. Auf dem Kopf sitzt eine kunstvolle Hutkreation. Die rechte Hand liegt mit leicht geöffneten Fingern auf ihrem rechten Oberschenkel, die linke Hand ruht auf der Sofalehne. Die hier beschriebene Szene vermittelt nicht, welche Beziehung die beiden aus extrem unterschiedlichen Schichten stammenden Frauen verbindet. Ihr Verhältnis und der Inhalt ihrer scheinbar vertraulichen Konversation lassen sich aus dem Text zur gleichen Szene im nebenstehenden Bild, das aus meinem Privatarchiv stammt, ableiten. Thea schildert mit aufmerksam erhobenem Zeigefinger ihre Erfahrung im Umgang mit Männern der Baronin und gibt ihr dabei Tipps, wie man Männer fesselt:

„Nur durch die Kokett'rie
Und durch die Pikant'rie
Hält man die Männer am Gängelband
Und lockt sie in den Ehestand.“¹⁶⁷

Die *Neue Freie Presse* rezensierte die Aufführung und die Darstellung der beiden Schauspielerinnen:

„Für ein französisches Vaudeville verläuft Handlung und Inszenierung recht ruhig und fast vernünftig, ohne indeß langweilig zu werden, wenn auch energische Kürzungen, namentlich des ersten Actes, sich dringend nothwendig erweisen. Ausgiebige Striche können dem Stück allwegs nur zugute kommen. Es wird Niemand untersuchen, ob die Kunst, die ‚Männer zu fesseln‘, nach dem Recepte der Autoren möglich ist; uns will es scheinen, daß selbst den Franzosen diese Therapie nicht als die richtige erscheinen wird, aber darum kümmert sich Niemand. Man will lachen, und man lacht. [...] die überaus reichen, glänzenden



Abb. 3

¹⁶⁷ Abb. 3: Wie man Männer fesselt. K.k. priv. Theater in der Josefstadt-Wien. Adele Moraw und Annie Dirkens. In II. Act, 7. Scene. Post-Karte Vorderseite handschriftlicher Vermerk „Es grüßt dich dein Cousin Alex.“ Rückseite handschriftlicher Vermerk: „Wolgeborn Frl. Bertha Pfundmayer in Wels O.Ö. Pfarrgasse 3.“ Wien: 17.3.[18]99. Privatarchiv Heim.

Blumenspenden, die ihr [Annie Dirkens] und Fräulein Moraw zutheil wurden, zeigten, daß sich die Zahl derer, die ihrem liebenswürdigem Talente huldigen, nicht verringert hat.“¹⁶⁸

Darf man der 14-tägig erscheinenden Zeitschrift *Der Humorist* Glauben schenken, so stellte sich unter dem Stammpublikum der Josefstadt gegenüber diesem Dauerrenner eine leichte Überdrüssigkeit ein:

„Endlich nach fast fünf Monaten, entschloß sich Direktor Wild [...] eine Novität zur Aufführung zu bringen, nachdem während der ganzen verflossenen Zeit das Vaudeville ‚Wie man Männer fesselt‘ in geradezu unerhörter Weise den Spielplan bei vollbesetzten Häusern beherrschte. Die Stammgäste des ‚Theaters für die Lebewelt‘ waren schier verzweifelt, einige hervorragende Schauspielkräfte dieser Bühne vor lauter Müßiggang zwar nicht lasterhaft, aber müde geworden.“¹⁶⁹

Nichts desto trotz zollte die Josefstadt-Direktion bei der Jubiläumsfeier dem Ensemble Dank und Anerkennung in Form von teilweise äußerst großzügigen Geschenken bis hin zu kleinen Aufmerksamkeiten. Adele Moraw nahm einen silbernen Visitenkartenkorb entgegen. Anfang April 1899 übernimmt die von Karl Kraus (1874-1936) herausgegebene Zeitung *Die Fackel* einen Artikel über dieses Ereignis aus der *Neuen Freien Presse*:

„Schon nach dem ersten Acte erdröhnten die Salven des Jubiläumsbeifalls. Der Haupteffect des Abends kam nach dem zweiten Act. Als sich auf den Beifallssturm der Vorhang wieder hob, war die Bühne in einen Blumengarten verwandelt und ganz angefüllt mit Riesenkränzen, Blumenkörben und Bouquets. Auf zwei Tischen waren die Geschenke ausgebreitet, welche die Direction den Darstellern der Hauptrollen widmete. Fräulein Dirkens erhielt ein Füllhorn mit einem Engel aus Gold, Herr Maran einen persischen Teppich und eine Busennadel, Capellmeister Kappeller eine Rauchgarnitur aus Bronze, Dramaturg Eisenschitz, der Übersetzer des Stückes, und Regisseur Groß silberne Schreibtischgarnituren, Frau Pohl-Meiser und Fräulein Moraw silberne Visitenkartenkörbe, Herr Tuschl einen Gasluster aus Bronze, Fräulein Sachs ein goldgesticktes Kissen, Herr del Zopp Manschettenknöpfe und Herr Strasny einen silbernen Crayon; sämtliche Damen vom Chor erhielten silberne Armbänder mit Breloques und die Herren vom Chor silberne Manschettenknöpfe. Die Vertheilung der Geschenke wurde vom Publicum mit Beifall begleitet.“¹⁷⁰

Karl Kraus reflektierte dieses von ihm eingeschätzte Spektakel als geeignetes Mittel um die Wiener von der politischen Weltlage abzulenken. In satirischer Weise hält er fest, dass den Österreicher nicht einmal ein Verfassungsbruch aus der Reserve locken könne, aber es „erdröhnen in Österreich Salven und Jubiläumsbeifall“¹⁷¹ wenn die Wiener erfahren, „dass Herr Tuschl unter dem Beifalle des Publicums abermals einen Gasluster bekommen hat.“¹⁷²

¹⁶⁸ Neue Freie Presse. Nr. 12279, 29.10.1898. S. 8 und 9.

¹⁶⁹ Der Humorist. Illustriertes Unterhaltungsblatt. Wien: XIX. Jg., Nr. 10, 1.4.1899. S. 3. ONB ANNO In: <http://anno.onb.ac.at/> Zugriff 13.5.2013.

¹⁷⁰ Kraus, Karl (Hg.): Die Fackel. 1-54, April 1899 bis September 1900. In: Die Fackel, Bd. 1, Nachdruck Nr.1/1899-922/1936. Frankfurt: [1977]. S. 9.

¹⁷¹ Vgl. Ebda.

¹⁷² Vgl. Ebda.

Die Beliebtheit des Stückes war maßgebender Anlass für die Herausgabe von drei Foto-Serien bestehend aus zehn Bildern mit besonderen Szenen des Stückes, erschienen in der damals bekannten Postkarten-Druck und Verlagsgesellschaft Schöler aus Wien Döbling. Ein Bild aus der kompletten Serie, und zwar jenes, das Adele Moraw und Annie Dirkens in der vorhin beschriebenen 7. Szene im 2. Akt zeigt, war als Postkarte und Korrespondenzkarte für den Verkauf bestimmt. Die gesamte Karten-Serie konnte bei den Billetteuren des Theaters in der Josefstadt, sowie allen Kunst-, Buch- und Papierhandlungen erworben werden¹⁷³. Die Geschäftstüchtigkeit Wilds als umtriebiger Theaterdirektor zeigt sich auch in seiner Funktion als Theateragent und Herausgeber der *Wiener Theaterzeitung*, womit er Marketing in umfassendster Form betreiben konnte. Das Vaudeville *Wie man Männer fesselt* sollte nicht nur das erfolgreichste Programm während der Ära Wild sein, es prägte in Folge fast drei Jahre lang auch den Spielplan der Nachfolgedirektion. In einer „Liste der Stücke, die zwischen 1890 und 1899 in Wien erstaufgeführt wurden und mehr als 100 Aufführungen erreichten“¹⁷⁴, steht *Ich bin so frei* mit 170 Aufführungen an zweiter Stelle. Antony Mars Bühnenwerk *Wie man Männer fesselt* nimmt mit einer Anzahl von 210 die erste Stelle ein¹⁷⁵. Unabhängig der Permanenz dieses Vaudevilles auf dem Josefstadt-Spielplan trat die Moraw unter der Direktion Wild in weiteren Bühnenstücken auf, die die Vielseitigkeit dieser Künstlerin offenbaren. Für den 8. Jänner 1899 wurde für die Nachmittagsvorstellung die Gesangsburleske *Ein Böhme in Amerika* angekündigt. Für das Stück, bestehend aus fünf Bildern, hatte Bruno Zappert (1845-1892) den Text geschrieben und die Musik Gothov Grünecke (1847-1921) oder Max v. Weinzierl (1841-1898)¹⁷⁶. Adele Moraw trat als Marie Blank, eine Sängerin, auf. Aus der Online-Raimund-Theater-Ausgabe ist ersichtlich, dass für Aufführungen in Böhmen und Mähren der Titel *Auf nach Amerika* lautete. Die Figur der Marie Blank heißt in dieser Ausgabe Marie Seiringer und wird als Soubrette einer Wiener Bühne vorgestellt¹⁷⁷. Am selben Tag in der Abendvorstellung spielte die Moraw erneut die Thea in *Wie man Männer fesselt*. Am 15. und 22. Jänner sowie 13. und 14. Februar 1899 scheint sie auf den Besetzungszetteln ausschließlich bei den Nachmittagsvorstellungen *Ein Böhme in Amerika* auf. Die andere Zeit sowie die Wochen zwischendurch standen scheinbar

¹⁷³ Vgl. Wiener Theaterzeitung. Freitag, 10.3.1899, 21. Jg., Nr. 3. S. 9 und 10. In: <http://anno.onb.ac.at/> Zugriff 20.7.2013.

¹⁷⁴ Vgl. Sabler, Wolfgang: Das Theater des Nachbarn. Zur ungleichen Rezeption deutscher und französischer Bühnenwerke in Paris und Wien im letzten Jahrzehnt des. 19. Jahrhunderts. In: Bärbel Fritz/Brigitte Schultze/Horst Turk (Hg.): Theaterinstitution und Kulturtransfer I. Fremdsprachiges Repertoiretheater am Burgtheater und auf anderen europäischen Bühnen. Tübingen: Narr, 1997. S. 193-226, hier S. 224.

¹⁷⁵ Vgl. Ebda.

¹⁷⁶ Vgl. Raimund-Theater-Ausgabe: Ein Böhme in Amerika Online-Textbuch. Titelblatt. In: <https://archive.org/details/einbhmnamerik00zapp> Zugriff 4.11.2014.

¹⁷⁷ Vgl. Ebda. S. 1.

im Zeichen von Neueinstudierungen. Argumentieren lässt sich die Auftrittspause durchaus, denn am 28. April 1899 hatte die Burleske *Tohu-Bohu* Premiere. Adele Moraw spielte die Florette, die Direktrice einer Gauklertruppe. Das Stück in drei Akten von Maurice Ordonneau (1854-1916) wurde in dieser Besetzung bis 3. Mai 1899 sechs Mal gespielt. Musikalische Bearbeitung von Victor Roger und Dramaturgie von Victor Léon. Am 22. Mai beendete das Theater in der Josefstadt seine Saison nach der Direktor Wild die Führung des Hauses an Josef Jarno übergab.

3.2.2 Direktion Josef Jarno (Kohner)

Josef Jarno (1866-1932), Schauspieler, Regisseur und ein durchwegs erfolgreicher Theaterdirektor, kam nach Engagements am Kurtheater in Bad Ischl (1885-1899), am Deutschen Schauspielhaus in Budapest (1887-1890), am Residenztheater in Berlin (1890) und am Deutschen Theater (1895) sowie der Leitung des Sommertheaters in Bad Aussee (1897) im Herbst an das Wiener Theater in der Josefstadt¹⁷⁸. Er übernahm von seinem Vorgänger nur die beiden weiblichen Ensemblemitglieder Adele Moraw und Victoria Pohl-Meiser (1858-1936). Hingegen wesentlich mehr männliche Schauspieler und zwar: Gustav Lechner (geb. 1856), Josef Ludl (1868-1917), August Maihard, Gustav Maran (1854-1917), Karl Pfann (1874-1928), Karl Schmidl (geb. 1859), Fritz Strassni (1868-1942) und Karl Tuschl, wie Anton Bauer nachweist¹⁷⁹. Jarno startete seine Direktion am 25. Oktober 1899 mit dem Zugstück *Ich bin so frei*, „das sich zu einem schönen Anfangserfolg gestaltete und gleich neunundsechzigmal *en suite* gegeben wurde.“¹⁸⁰ Die deutsche Bearbeitung dieses Schwanks in drei Akten nach dem französischen Vaudeville *La Dame de chez Maxim*, geschrieben von Georges Feydeau (1862-1921), hatte auch hier Otto Eisenschitz vorgenommen. Ab der 63. Vorstellung, beginnend mit 29. Dezember 1899, übernahm Adele Moraw von Annie Dirkens (1869-1942) die Hauptrolle der Chansonette mit dem Spitznamen *Ich bin so frei*,

„die über Nacht in ein ehrsamtes Haus verschlagen, durch tausend tolle und graziöse Gewagtheiten glücklich in den Hafen der Ehe lenkt. Ein bunter Wirbel von Personen, Situations- und Requisitenscherzen, Zweideutigkeiten und Enthüllungen umgibt sie.“¹⁸¹

Dieses Stück, „das [...], wie gesagt, einen bedenklichen Wildgeruch ausströmt“¹⁸², so die moralisierende Formulierung in der *Neuen Freien Presse*, sollte ursprünglich den deutschen

¹⁷⁸ Vgl. Österreichisches Biographisches Lexikon. 1815-1950. Österreichische Akademie der Wissenschaften (Hg.), III. Bd. Graz: Böhlau, 1965. S. 83.

¹⁷⁹ Vgl. Bauer, Anton: Das Theater in der Josefstadt zu Wien. Wien [u.a.]: Manutiuspresse, 1957. S.144.

¹⁸⁰ Bauer, Anton/Kropatschek, Gustav: 200 Jahre Theater in der Josefstadt 1788-1988. Wien [u.a.]: Schroll, 1988. S. 85. Vgl. auch Strohmam, Dirk: Die Rezeption Maeterlincks in den deutschsprachigen Ländern (1891-1914) Bern: Lang, 2006. S. 281.

¹⁸¹ Neue Freie Presse. Nr. 12638, 28.10.1899, S. 8.

Titel *Der kecke Fratz* tragen, den jedoch die Zensurbehörde strich¹⁸³. Jarno finanzierte seine literarischen Abende mit dem Unterhaltungstheater: „Das Kriterium des Jarnoschen Schaffens liegt in der Durchsetzung der modernen dramatischen Literatur, das mit Hilfe des leichten Unterhaltungsstücks realisiert werden konnte.“¹⁸⁴ Daher stand 15 Tage später, am 13. Jänner 1900, die Premiere des Vaudeville *Frau Lieutenant (La dot de Brigitte)* am Programm. Für das Stück in drei Akten von Paul Ferrier (1843-1928) und Antony Mars zeichneten gemäß Besetzungszettel für die deutsche Bearbeitung Victor Léon und Hugo von Waldberg (auch Heinrich, geb. 1861) sowie für die Musik Gaston Serpette (1846-1904) und Viktor Roger verantwortlich. Die Moraw agierte in der Rolle der Nicole, Dienstmagd bei Chamoisel. Insgesamt kam es zu sieben Aufführungen bis 20. Jänner 1900. Das Stück handelt von einem Lieutenant, der heimlich heiratet und sich gegenüber seiner Frau und seinem Schwiegervater als Orientreisender ausgibt. Während seines Heimaturlaubes vom Militär lässt sich gleichzeitig das Regiment, dem er angehört, in seinem Dorf nieder. Nun muss er einerseits vor dem ihm vorgesetzten Oberst seine Ehefrau, andererseits vor seiner Familie die Militärzugehörigkeit verbergen. Im Laufe des Stücks kommt es zu einer Reihe von Verwechslungen, Irrungen und Wirrungen, die im dritten Akt gelöst werden. Die *Neue Freie Presse* rezensiert das Stück am Tag nach der Premiere äußerst kritisch als „eine der üblichen Pariser Verwechslungs-Komödien, für die man hierzulande weder das Tempo noch auch das Schauspielmateriale aufzubringen vermag.“¹⁸⁵ Laut einer ungezeichneten Kritik arbeite man auf der Bühne mit ‚Zwei-Deutigkeiten‘ ausschließlich im verbalen Bereich. Gemeint ist damit, die allfälligen Pikanterien nicht szenisch, sondern mittels Dialoge zu transformieren. Dies missfiel dem damaligen Publikum das erwartete seine Schaulust durch szenische Darstellungen der Pikanterie befriedigt zu bekommen. Dieselbe Pressekritik meinte zu Moraws Darbietung, sie solle „sich gewisse Orpheum-Rückfälle abgewöhnen“¹⁸⁶. Eine detaillierte Beschreibung dessen, was hier eigentlich genau gemeint ist bleibt der Rezensent schuldig. Moraws vorerst letzte Premiere im Theater in der Josefstadt hatte sie am 9. Februar 1900 in *Unsere Gusti*, Schwank mit Gesang in drei Akten von Friedrich Edler von Radler (1847-1927). Die Couplets schrieb Otto Eisenschitz, die Musik Rudolf Raimann (1861-1913).

¹⁸² Vgl. Ebda.

¹⁸³ Vgl. FINDBUCH NET. Bestand: [NOELA] NÖ Reg. Präs Theater TB - Textbücher der Theaterzensur. „Eisenschitz, Otto *Der kecke Fratz (ab * gestr.) (Ich bin so frei)“. Hier: NÖ Reg. Präs Theater TB K 392/12. Theater in der Josefstadt 1899. In: http://www.archivnet.findbuch.net/perma_arid-3715-bekurz-5b4e4f454c415d4ec396205265672c205072c3a4732054686561746572205442-vnum-10196.html Zugriff 4.11.2014.

¹⁸⁴ Naue, Gustav: Josef Jarno. Schauspieler, Regisseur, Theaterdirektor und Schauspieler-Dramatiker. Univ. Wien., Diss. 1964. Bd. I., S. 237.

¹⁸⁵ Vgl. Neue Freie Presse. Nr. 12712, 14.1.1900, S. 9.

¹⁸⁶ Vgl. Ebda.

Das Stück handelt von einer widerspenstigen jungen Frau, die ihren Vater sowie ihre Umgebung tyrannisiert. Letztendlich wird sie von einem jungen Ungarn sozusagen gezähmt. Moraw trat in der Rolle der Ella, einer Chansonette, auf. Die sehr populäre Schauspielerin und Ehefrau Jarnos, Hansi Niese (1875-1934), gab mit der *Gusti* ihre Antrittsrolle in der Josefstadt. Das Stück wurde als lustig, mit viel natürlichem Witz und Charme, rezensiert und fand gute Aufnahme beim Publikum. Das Ensemble musste mehrmals vor den Vorhang „und die Damen Moraw, Pohl-Meiser und Palme [wurden] mit reichem Beifall förmlich überschüttet.“¹⁸⁷ Adele Moraw stand noch vom 10. bis 17. Februar als Ella auf der Bühne, danach übernahm bis 10. März ihre Rolle Mizi Palme (1881-1907). Ihre letzten Auftritte absolvierte die Moraw in der Josefstadt am 15., 16., 22. und 29. April 1900. An allen vier Tagen gab es Nachmittags-Benefizveranstaltungen unter dem Motto: „Zum Besten der Armen des 8. Bezirks“¹⁸⁸ und daher ermäßigte Eintrittspreise. Auf dem Programm stand Nestroys Zauberposse mit Gesang in drei Aufzügen *Lumpazivagabundus oder das liederliche Kleeblatt*. Die Kompositionen stammen von Adolf Müller (1839-1901). Das Theater hatte sich für die Aufführung was ganz Besonderes einfallen lassen. Die Protagonisten Knieriem, Leim und Zwirn verkörperten die Damen Pohl-Meiser, Niese und Palme. Moraw war in der Rolle der Camilla, einer der beiden Töchter von Signora Palpiti, zu sehen. Betti Leeb als Signora Palpiti, sowie Lou Damska als Laura, Camillas Schwester, agieren in ihren Rollen als Purkersdorferinnen, die vortäuschen Italienerinnen zu sein. Die radebrechende Konversation zwischen allen Beteiligten macht den besonderen Unterhaltungswert aus. Vor allem die sechzehnte Szene im zweiten Akt ist an Komik kaum zu überbieten. Adele Moraw als Camilla jammert theatralisch ihren „Mopperl“¹⁸⁹ verloren zu haben und er sei sicher nach Italien „gelooffen“¹⁹⁰. Worauf ihr Victoria Pohl-Meiser in der Rolle des Zwirn vorschlägt, den Hund per so genannten Anschlag suchen zu lassen. Camilla wendet ein, die Annonce müsse auf Italienisch sein, sonst verstehe diese dort niemand. Das in der Szene mit wienerischen Ausdrücken gepaarte Kauderwelsch-Italienisch erzeugte beim Publikum entsprechende Heiterkeit, wie Nestroys Originaltext dokumentiert:

„**Zwirn** (diktiert). Questo Mopperl – un Signore. (Zu Camilla.) Was für einen Charakter hat er gehabt?
Camilla. Je nun, wie alle Mopperln.
Zwirn (nachdenkend). Aha! (Diktiert.) Carattere – calfactoristico. (Zu Camilla.) Wie alt?
Camilla. Drei Jahr.

¹⁸⁷ Vgl. Ebda. S. 7.

¹⁸⁸ Besetzungszettel Josefstadt. Lumpazivagabundus oder: Das liederliche Kleeblatt. 29.4.1900.

¹⁸⁹ Nestroy, Johann Nepomuk: Der böse Geist des Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt. Zauberposse mit Gesang in drei Aufzügen. Gesammelte Werke. Stuttgart: Bonz, 1890. S. 91.

¹⁹⁰ Ebda.

Zwirn. Drei Jahr – wie heißt denn das – (Diktiert.) Tre cento anni vecchio. (Zu Camilla.) Hatte **er** keine besonderen Kennzeichen?

Camilla. Er trug ein schwarzes Halsband.

Zwirn (diktiert). Portate un nero cravattelo. (Zu Camilla.) Hatte er abgeschnittene Ohren?

Camilla. Natürlich, er war ja ein Mopperl.

Zwirn (diktiert.) G´stutze orrecchi. (Zu Camilla.) Wie hat´s denn mit dem Gebiß ausg´schaüt?

Camilla. Er hatte fast gar keine Zähne.

Zwirn (nachsinnend, für sich). Keine Zähn´, wie heißt denn das auf wällisch? – Hab´s schon! (Diktiert.) Zani – kani. (Zu Camilla.) War er klein oder groß?

Camilla. Ein ganz kleines Hunderl.

Zwirn (diktiert.) Piccolo Viech mit quatro Haxen. – Recompensa zwanzig Zechini in buona moneta. (Er läutet [und ruft einen Bedienten, dem er den Auftrag gibt, die Annonce in die Buchdruckerei zu bringen]).¹⁹¹

Auf den Besetzungszetteln des Theaters in der Josefstadt von 15. und 29. April wird besonders hervorgehoben: „Einlagen im 2. Akt (Concert-Szene): Humoristische Vorträge: Herr Gustav Maran¹⁹². – Lieder, gesungen von Fräulein Adele Moraw.“¹⁹³ Bedauerlicherweise liegt mir zum gegenwärtigen Recherchestand zur zeitgenössischen Inszenierung kein wie immer geartetes Material vor um zu verifizieren, was mit „Concert-Szene“ genau gemeint ist, in der Adele Moraw und Maran „humoristische Vorträge“ zum Besten geben Die Nestroy Werkausgabe von 1890¹⁹⁴ sieht in der siebzehnten Szene im zweiten Akt, ein Terzett mit Chor vor, gesungen von den Darstellerinnen des Zwirn, der Camilla und der Laura. Hier geht es darum, dass Zwirn von Camilla und Laura umgarnt wird. Das kokette rivalisierende Buhlen der beiden Schwestern sowie Zwirns hilfloses sich nicht entscheiden können für Camilla oder Laura, aber doch hoffend, dass noch eine die Seine werde, sorgte für ausreichend Unterhaltung. Weshalb die sogenannte Concert-Szene im zweiten Akt, wie sie im Theater in der Josefstadt im April 1900 gespielt wurde, nur von Moraw und Maran gesungen wurde und nicht wie ursprünglich bei Nestroy vorgesehen als Terzett gebracht wird, lässt sich zum aktuellen Stand des Recherchematerials nicht klären. Eine weitere im Moment ungeklärte Frage ist, weshalb nicht Pohl-Meiser in der Rolle des Zwirn mit Camilla in dieser Szene sang, sondern Gustav Maran. Dieser scheint jedoch in keiner Rolle auf den Besetzungszetteln der beiden Tage auf, sondern lediglich, wie vorhin erwähnt, ausschließlich als Akteur im so genannten humoristischen Vortrag. Hier wäre eine vertiefende Recherche notwendig, worauf aber auf Grund der Schwerpunktsetzung dieser Arbeit verzichtet werden muss.

¹⁹¹ Ebda. S. 91-92.

¹⁹² Maran (Dolezal, 1854-1917) war ein „unvergleichlicher und unbeschreiblicher“ und einer der „beliebtesten“ Komiker seiner Zeit. Er spielte von 1894 bis zu seinem Tod am Theater in der Josefstadt. Zeitgenossen sagen über ihn: „[Man] lacht, sobald seine hagere, lange Figur auf der Bühne [...] erscheint.“ Vgl. Eisenberg, Ludwig: Biographisches. Lexikon der deutschen Bühne im 19. Jhdt. Leipzig: List, 1903. S. 344.

¹⁹³ Besetzungszettel Josefstadt. Lumpazivagabundus oder: Das liederliche Kleeblatt. 15.4. und 29.4.1900.

¹⁹⁴ Vgl. Nestroy, Johann Nepomuk: Der böse Geist des Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt. S. 93.

Was die Gründe für die Beendigung von Adele Moraws Josefstadt-Engagement anbelangt gibt es keine verlässlichen Quellen. Die vollständig gesichteten Programmzettel der Jahre 1901-1902, wie auch die daher nur mehr stichprobenmäßig vorgenommene Überprüfung in den unmittelbaren Jahren danach, brachten keine Ergebnisse mehr. Adele Moraws weiterer beruflicher Werdegang lässt sich jedoch mit Beständen aus dem Familienarchiv, ergänzt durch bisher noch nicht reflektierte Materialien, chronologisch weiter verfolgen. Bevor ich mich dem zuwende, sollen im nächsten Kapitel die Typisierungen Operetten- und Soubretten-Diva sowie Wienerliedsängerin angesprochen werden. Mit eingeschlossen wird dabei Moraws Charakterisierung als Künstlerin ebenso wie ihr persönliches Image und die damit einhergehende Identifizierung mit dem, was sie auf der Bühne verkörperte.

3.3 Operetten-Diva – Soubretten-Diva – Wienerlied-Sängerin – Schlager-Interpretin

Es ist weder bekannt wie Adele Moraws Stimme geklungen hat, noch kann die Wahrnehmung ihrer Bühnenwirkungen aus heutiger Sicht nachempfunden werden, denn es gibt keine Ton- oder Filmaufnahmen. Einschätzungen und Interpretationen liefern ausschließlich vorliegende Fotos, Poster, Imagekarten und ähnliche Werbemittel sowie Beschreibungen in der zeitgenössischen Presse. So ein platzierte Beitrag auf dem Titelblatt der hannoverschen Zeitung *Freie Meinung* vom 21. September 1901, der die Moraw als „fesche, humorvolle Operettendiva vom K.K. Josephstadt-Theater in Wien“¹⁹⁵ ankündigt. Im Mellinitheater in Hannover, Artilleriestraße 10, standen jedoch keine traditionellen Operettenlieder, sondern „zündende Couplets“¹⁹⁶ auf dem Programm. Explizit erwähnt wird das „kecke Liedchen vom Zeitungsjungen, vom munteren klatschsuchtigen Barbierburschen und ‚Ich bin ein[!] english lady‘“¹⁹⁷. Geschrieben und komponiert wurde das Marsch-Couplet *Der Zeitungsjunge* von Adolf Behling. In drei Strophen mit Refrain sang Adele Moraw, kostümiert mit dunkler Hose sowie dunklem Jackett und agierend als Zeitungsjunge, von den täglichen Erlebnissen beim Austragen des Blattes sowie den Träumen eines Jungen vom Wohlstand¹⁹⁸.

¹⁹⁵ Adele Moraw. In: *Freie Meinung*. Illustrierte Wochenschrift für Theater, Musik und locale Interessen. Hannover: Nr.38., 21. 9. 1901. Original Titelblatt. Privataarchiv Heim.

¹⁹⁶ Ebda.

¹⁹⁷ Ebda.

¹⁹⁸ Vgl. *Der Zeitungsjunge*. Marschcouplet mit Text und Musik von Adolf Behling, arrangiert von Otto Lindemann. Berlin: Apollo-Verlag. Undatiert. [Archivalie bestehend aus Titelblatt mit Abbildung von Adele Moraw als Zeitungsjunge. Beinhaltet Klavierauszug und zwei identische Textblätter mit drei Strophen und dem Refrain]. Privataarchiv Heim.

Die beiden weiteren, ebenfalls in der Ankündigung genannten Lieder, erbrachten vorerst kein Rechercheergebnis, sodass zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht näher darauf eingegangen werden kann. Aufschlussreicher ist die nebenstehende Abbildung Adele Moraws auf der Titelseite der bereits genannten Hannoverschen Zeitung, welche als Ergänzung der Ankündigung zu ihrem Programm im Mellinitheater publiziert wurde. Gezeigt wird die Moraw verträumt nach links oben blickend, das linke Bein neben dem Standbein etwas nach außen geneigt. Unter einem hellen geschlossenen Mantel, der bis knapp unter das Knie reicht, quillt ein ausladender mit Federn besetzter Volant hervor, der eine Handbreit über den Knöcheln endet. In der rechten Hand hält sie einen hellen, geschlossenen Schirm und balanciert diesen fast waagrecht auf der rechten Schulter. Um den Hals erkennt man eine Kette mit Anhänger, ebenso ist der linke von der Frisur unbedeckte Ohrring zu sehen. Auf dem Hinterkopf sitzt ein Hut an dem die großen hellen Rüschen dominieren und der die dunklen Haare nur etwas hervorblitzen lässt¹⁹⁹. Die elegante Aufmachung der Moraw in Verbindung mit der Attribuierung Operettendiva steht im Kontrast zum gleichzeitigen Hinweis auf ihr „sonniges, lachendes, übersprudelndes Wesen“²⁰⁰ sowie der Erwähnung über die prickelnde Vortragsweise ihrer Couplets. Durch diesen Widerspruch zwischen Kostüm und den Attributen wird dem/der RezipientIn der Eindruck vermittelt, dass hier nichts Genaues verraten werden soll, sondern alles der Phantasie des Betrachters überlassen wird um die Neugier auf das Programm zu erhöhen.



Abb. 4 Adele Moraw, Mellinitheater

¹⁹⁹ Vgl. Adele Moraw. In: Freie Meinung, Nr. 38. 21. 9. 1901. Titelseite.

²⁰⁰ Vgl. Ebda.

Im gleichen Kostüm, jedoch in etwas anderer Pose wird Adele Moraw als Soubrette bezeichnet wie nebenstehender Bildausschnitt des Titelblattes der als „Moraw-Album“²⁰¹ benannten Musik-Blätter dokumentiert. Es belegt gleichzeitig die Führung ihres Doppelnamen Moraw-Carangeot und den ihr gewidmeten *Adèle-Valse* von Charles List sowie die *Tralala Polka* und das Couplet *O schöne Zeit* von Franz Wagner²⁰². Auf dieser Darstellung blickt sie freundlich lächelnd in die Kamera, während sie sich leicht nach rechts vorne geneigt, gleichzeitig das linke Bein nach hinten gestreckt, präsentiert. Den Schirm hält sie aufgespannt mit beiden Händen. Der Rüschenhut ist etwas mehr aufgebauscht und wirkt durch eine drapierte Masche höher als auf der vorhin beschriebenen Abbildung. Trotz gleichem Kostüm und dezent gesetzter Unterschiede, wirkt ihr Erscheinungsbild hier deutlich dynamischer als in der Ankündigung als Operettendiva, wo Zurückhaltung und Eleganz dominiert.



Abb. 5 Adele Moraw, MORAW-ALBUM

Den beiden Darstellungsformen der Moraw im angesprochenen Genre der Operetten-Diva und Gesangssoubrette ist eine Dritte hinzuzufügen und zwar die der Wienerliedsängerin. Auf der Titelseite des doppelseitigen Notenblattes mit Text des Wienerliedes „*Was ich bin – dank‘ ich Dir mein Wien!*“²⁰³ trägt sie ein Biedermeierähnliches mit Rüschen und Stickereien verziertes und mit Reifen ausgestelltes glockenförmiges knielanges Kleid. Einen besonderen Hingucker stellt die bis zu den Knöcheln reichende, berüschte, etwas dunklere Hose dar. Dazu werden helle mit Bändern geschnürte Halbschuhe getragen. Um den Rock-Teil des Kleides ist eine helle, an der Vorderseite etwas zusammenge raffte Schürze gebunden. Auf dem Kopf

²⁰¹ Moraw-Album. Musik-Blätter: Adele Moraw-Carangeot, Soubrette. List, Charles: *Adèle-Valse* List. Paul Moraw, Gesangs-Tanz- und Grotesque-Humorist. Moraw, Paul: *Originalcouplets Paula, Paula hopsassa, Tschin, Tschin, Tschan und Sonderbar*. Wien: Verlag der Musikblätter. III. Jg., Nr. 32., 1902. Privataarchiv Heim.

²⁰² Vgl. Ebda.

²⁰³ Spahn, Erwin. W./Draudt-Valtione, F.: *Was ich bin – dank‘ ich Dir mein Wien!* Text- und Notenblatt zu Wienerlied (*Valse Boston*). Wien: Josef Blaha, [o.J.]. Vgl. auch Abb. 6: Adele Moraw auf Titelbild des Text- und Notenblattes. Privataarchiv Heim.

trägt sie einen Schutenhut (Biedermeierhut), welcher mit einer großen Schleife unter dem Kinn gebunden ist. Eines Hals- oder Ohrschmucks bedarf es scheinbar nicht, als Accessoire dient lediglich ein kleines Blumensträußchen in der linken Hand. Die rechte Hand hält das Kleid minimal in die Höhe. Ihr Blick geht lieblich, unschuldig, lächelnd in Richtung Kamera²⁰⁴.



Abb. 6

Diese drei Beispiele lassen signifikante Unterscheidungsmerkmale erkennen. Wie vorhin detailliert herausgearbeitet trägt die Operettendiva zwar das gleiche Kostüm wie die Soubrette, dennoch ist der Eindruck aufgrund der bewusst gesetzten Gesamthaltung und Handhabung mit den Accessoires ein anderer. Die Wienerliedsängerin erkennt man eindeutig am Erscheinungsbild der verkörperten Figur, wie sie auch den typischen Rollen der Soubretten entsprechen. Inhaltlich ist der Gesang im Komischen, Naiven, auch Lasziven angesiedelt und variiert im Strophenreichtum. In Adele Moraws Repertoire waren dies einerseits Darstellungen in Hosenrollen wie der bereits erwähnte kecke Zeitungsjunge, der klatschsüchtige Barbierbursche oder „Der Liftjunge“²⁰⁵. Dazu gehörte auch die Verkörperung von bestimmten mit Klischee behafteten so genannten Typen wie das Wiener Madl, das Blumenmädchen, die Marktfrau, das Wäscherhädel oder die Kräutlerin, um nur einige zu nennen. Eine umfangreiche Reflexion diverser so genannter Typen sowie Bildmaterial in Form von abgebildeten Zeichnungen, Malereien und Fotografien findet man im Katalog zur Ausstellung *Wiener Typen. Klischees und Wirklichkeit*²⁰⁶. Jens Wiertorschke rekurriert auf den Soziologe Orrin Klapp und dessen Theorie über die Bedeutung der sozialen Typenbildung. Nach Klapp seien Typen immer ‚wahr‘, was so viel bedeutet wie: „Wahr insofern, als sie einer notwendigerweise typisierenden Alltagswahrnehmung entsprechen und

²⁰⁴ Vgl. Ebda.

²⁰⁵ Vgl. Matray, Eug./Stifter, J.: Der Liftjunge. Marschlied. „Mit grössten Erfolg gesungen von Frau Adèle Moraw. Für Theater und Variété alleiniges Aufführungsrecht der Adèle Moraw.“ [Unterstreichungen gemäß Original]. Wien: Julius Chmel, [o.J.]. Privatarchiv Heim.

²⁰⁶ Vgl. Kos, Wolfgang: Wiener Typen. Klischees und Wirklichkeit. Katalog zur 387. Sonderausstellung des Wien Museums 25. April-6. Oktober 2013. Wien: Brandstätter, 2013

eine elementare Funktion in der sozialen Welt erfüllen.²⁰⁷ Entscheidende Signifikanten beim Vortrag sind Authentizität und Wiedererkennbarkeit, um eine Identifizierung herbei zu führen. Sie sollte speziell bei den sich angesprochen fühlenden Bevölkerungsschichten erzeugt werden. Aber nicht nur! Der Kontext war damals jedem Betrachter oder jeder Betrachterin geläufig, sie mussten sich nichts durch extra Informationen aneignen, um die Darstellung zu verstehen. Historisch betrachtet schlugen sich diese lokalen Typen in den unterschiedlichsten Kunstgattungen nieder. Bevorzugt thematisiert wurden sie nicht nur von Soubretten in ihren Couplet-Vorträgen – sei es ganz speziell im Varieté oder überhaupt im Theater, Kabarett oder Film. Ebenso dienten Typen als Vorlagen in der Karikatur, Werbung, Grafik und in der Porzellanmanufaktur. In den letzteren drei Geschäftszweigen kamen sie als Objekte, so genannte Kaufruf-Darstellungen, auf den Markt²⁰⁸.

3.3.1 Spezifische Ausgestaltungen der Rollenfächer

Adele Moraws beherrschte Rollenfächer in den so genannten mittleren, hier gemeint den heiteren Genres wie das Lust- und Singspiel, sowie den niedrigen-komischen Genres etwa die Lokalposse und verschiedene Formen der Parodie und Travestie²⁰⁹, waren die hauptsächlichen Betätigungsfelder der Soubrette. Gemeint sind damit ihre Figurenprofile in den Vaudevilles, Sitten- und Konversationsstücken, Volks- und Lokalstücken sowie in der Posse auf der Theaterbühne ebenso, wie ihre Darstellungen als Einzelkünstlerin auf Bühnen außerhalb des traditionellen Theaters. Linhardt, die sich näher mit der Veränderung der „Bühnenpraxis im Wechselspiel von literarischen und darstellerischen Fach“²¹⁰ beschäftigt, macht dies „beispielhaft am Fach der Soubrette“²¹¹ fest. „Die Soubrette war im deutschsprachigen Theater traditionell eine Alleskönnerin im Sinn der älteren Besetzungspraxis, die im Dialog wie im Gesang und im Tanz geschult war.“²¹² Im weiteren Verlauf

„nahmen die Vertreterinnen des Soubrettenfachs im 19. und frühen 20. Jahrhundert unterschiedliche Aufgaben wahr: sie repräsentierten die führenden Frauenfiguren in Posse und

²⁰⁷ Wietorschke, Jens: Die Stadt als Tableau. Zur kulturellen Konstruktion der „Wiener Typen“. In: Kos, Wolfgang (Hg.): Wiener Typen. Klischees und Wirklichkeit. Katalog zur 387. Sonderausstellung des Wien Museums 25. April-6. Oktober 2013. Wien: Brandstätter, 2013. S. 26-31, hier S. 29.

²⁰⁸ Vgl. Ebda. S. 30.

²⁰⁹ Vgl. Linhardt, Marion: Zwischen theatraler Konvention und sozialen Rollenmustern: die Soubrette und die muntere Liebhaberin im deutschsprachigen Theater des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. LiTheS Nr. 9, (Dezember 2013). In http://lithes.uni-graz.at/lithes/beitraege13_09/linhardt_marion_soubrette_liebhaberin.pdf Zugriff 10.11.2014. pdf-S. 1-14, hier S. 4.

²¹⁰ Ebda. S. 2.

²¹¹ Ebda. S. 3.

²¹² Ebda. S. 9.

Volksstück, sie trugen auf wechselnden Positionen die musikalische Dramaturgie der Operette mit, und sie mutierten im Lustspiel zu munteren Liebhaberinnen.“²¹³

In Linhardts ausführlicher Auseinandersetzung mit der Funktion und den unterschiedlichen Figurenkonstellationen der Soubrette reduziert auf die verschiedenen Genres im Sprechtheater und in der Operette greift verständlicher Weise der darüber hinausgehende Facettenreichtum dieses Rollenfachs zu kurz. Dem kann anhand der Exponate in meinem Familienarchiv gedient werden. Aus Gründen eines unkomplizierten Leseflusses wird für die verschiedenen Archivalien in Folge die Kurzform *private Programmzettel* gewählt. Die Herausfilterung des Überbegriffs Soubrette und die damit verbundenen Wortkombinationen ergibt insgesamt 36 Erwähnungen innerhalb des Archivkonvoluts und sind deckungsgleich mit der Anzahl der Archivalien. Die Auswertung ermöglicht keine klare Trennung der Soubretten-Bezeichnungen, denn sie ist abhängig von verschiedenen Kriterien wie Alter und Ausstattung der Nummer, Gesang- oder Sprachvortrag sowie Vortrag innerhalb eines Variétégesamtprogramms. Auffällig ist die häufigste Erwähnung mit dem Allgemeinbegriff *Soubrette*, der keine Rückschlüsse zulässt, d.h. es sind keine Hinweis auf Thematik oder Vortragsart vorhanden. Die zweithäufigste Erwähnung gilt der *Kostüm-* und der *Vortragssoubrette*, wobei bei Letzterer zwischen *naiv* und *jugendlich* unterschieden wird. Die gleiche Unterscheidung gibt es bei der *Tanzsoubrette*. Bei den anderen Soubretten-Varianten gibt es diese besondere Unterteilung in *jugendlich* oder *naiv*, nicht. Je nach Alter und Ausstattung der Nummer gibt es *Miniatursoubretten* oder *jugendliche Soubretten*. Innerhalb dieser Kategorie konnte diese als *Kostüm-* oder *Costüm-Soubrette* sowie als *Tanzsoubrette*, in diesem Fall mit der Differenzierung in *jugendlich* und *naiv* angeführt sein, wie aus den privaten Programmzetteln hervorgeht. Weitere Spezifizierungen sind die *Wiener Soubrette*, die *Excentrique-Soubrette*, hier mit dem Hinweis „genannt ‚der kleine Kobold‘“²¹⁴ sowie die *Verwandlungs- oder Tanz-(Verwandlungs-)Soubrette*. Aus den privaten Programmzetteln lassen sich neben den Beschreibungen wie *naiv* oder *jugendlich*, Attribuierungen wie „Die brillante Soubrette“²¹⁵ ablesen. Des Weiteren geht hervor wie mit Besonderheiten, so zum Beispiel „Jüngste Verwandlungs-Soubrette (5 Jahre alt)“,²¹⁶ Werbung für die Darbietungen betrieben wurde. Es gab auch Sprachbezogene Soubretten, angekündigt zum Beispiel mit „ungarisch-deutsche“²¹⁷, „deutsch-dänische“²¹⁸ oder so genannte Internationale Gesangssoubrette, welche vorwiegend

²¹³ Ebda. S. 4.

²¹⁴ Programmheft: Pflug-Brauerei Ulm a.D. - I. Ulmer Variété. 1904. Privatarhiv Heim.

²¹⁵ Plakat: Olympia Theater. Dortmund. 1906. Privatarhiv Heim.

²¹⁶ Programmheft: Hotel Europäischer Hof (verbunden mit Central-Theater und Wintergarten). Zürich. Undatiert. Privatarhiv Heim.

²¹⁷ Plakat: Pressburger Variété-Colosseum. Pressburg. 29.9. o. J. Privatarhiv Heim.

²¹⁸ Plakat: Im Variété Schwan. Teplitz. 1.8. o. J. Privatarhiv Heim.

im Varieté Couplets oder Lieder vortrugen. Dies erfordert einen näheren Diskurs auf den im nächsten Kapitel näher eingegangen wird.

3.3.2 Neueste Apollo Schlager gesungen von Adele Moraw

Geht es nach der Theaterwissenschaftlerin Geraldine Walsdorf, die sich in ihrer 2007 approbierten Diplomarbeit mit der Wiener Variétékunst auseinandersetzt, habe es die Frau als Sängerin im Varieté nicht gegeben. Die Ausübung der Sangeskunst sei lediglich an verschiedene Genres gebunden gewesen, was zu unterschiedlichen Soubretten-Bezeichnungen führte²¹⁹. Dem ist aus dem mir vorliegenden Material im Familienarchiv entgegen zu halten, dass es neben den diversen Soubretten sehr wohl Künstlerinnen gab, die als Sängerin angekündigt wurden und als solche aufgetreten sind. So wird Betty Palme als „Lieder- und Walzersängerin“²²⁰ im Theatervariétéprogramm angeführt. Lyvia Hubay wird als „Liedsängerin“²²¹ genannt, Marieta Harras brillierte als „Wienerliedsängerin“²²², Minna Reverelly (Hermina Gnapp, geb. 1892) als „Wiener Sängerin“²²³ und Miss Edith Moore wird als „English Singer and Dancer“²²⁴ bezeichnet. Aus diesen Beispielen lässt sich ableiten, dass im Varieté der Begriff Soubrette den der Sängerin nicht ersetzt, sondern ihn sogar erweitert. Gleichzeitig kristallisiert sich heraus: Es gibt Sängerinnen und Soubretten. Der Unterschied liegt in der Art des Vortrags. Die Sängerin gibt ihr Lied zum Besten, ohne weitere dramaturgische Ausstattungsmittel. Im Vordergrund steht der stimmliche Vortrag, der hier die Verückung ausmacht. Die Soubrette singt zwar ebenfalls, stellt aber ihre Darbietung in den Kontext der jeweiligen Thematik des Vortrags. Der Fokus liegt auf dem Gesamteindruck und nicht reduziert auf die Stimme. Ein hübsches Bein kann auch einmal die Stimme kompensieren.

Nach ihrem Abgang von der Josefstadt verzichtete Adele Moraw, um es in Ableitung der Reflexion von Linhardt über die veränderte Bühnenpraxis im Laufe des 19. Jahrhunderts bis in das frühe 20. Jahrhundert zu formulieren, auf einen typisierten Spielmodus. Er gab den gestalteten Partien mehr Raum für schauspielerische Individualität im Sinne der eigenen Persönlichkeit und Rollenauffassung²²⁵. Diese sollte Adele Moraw als Schlager-Interpretin in den prunkvoll gestalteten Räumlichkeiten des Variété-Etablissement Apollo in der

²¹⁹ Vgl. Walsdorf, Geraldine. Das Etablissement Ronacher – Wiener Variétékunst um die Jahrhundertwende im sozialgeschichtlichen Kontext. Univ. Wien Dipl. 2007. S. 31.

²²⁰ Plakat: I. Theater Variété, Hotel Weber, Karlsbad. o.J.. Privataarchiv Heim.

²²¹ Plakat: Im Salamander, Elberfeld/Deutschland, 1910. Privataarchiv Heim.

²²² Plakat: Orpheum, Zagreb [keine Jahresangabe]. Privataarchiv Heim.

²²³ Programmzettel: Trocadero, Hamburg/Deutschland, 1913. Privataarchiv Heim.

²²⁴ Programmheft: „FLORA“, Den Haag/Niederlande, 1910. Privataarchiv Heim.

²²⁵ Vgl. Linhardt. Zwischen theatraler Konvention und sozialen Rollenmustern. pdf-S. 1-14, hier S. 2.

Gumpendorferstraße 63, Wien VI, ausleben. Bereits um die Jahrhundertwende arbeitete der Komponist Alois Kutschera (1859-1919) äußerst intensiv mit der Moraw zusammen. Er schrieb für sie Lieder, die ihre Persönlichkeit und Charaktereigenschaften nicht nur hervorstrichen. Vielmehr ist aus den persönlichen Widmungen des Komponisten eine Verschmelzung seiner Werke mit der individuellen Vortragsweise der Künstlerin herauslesbar. Gleichzeitig offenbart sich die Wertschätzung, die der Komponist der Persönlichkeit Adele Moraws entgegengebracht. Festgeschrieben ist dies unter anderem auf den so genannten Musikblättern: „Nur immer elegant! Dem Fräulein Adele Moraw hochachtungsvoll gewidmet. [Oder auch:] Meiner reizenden närrischen Collegin Adele Moraw freundlichst gewidmet.“²²⁶ Im Sog dieser Popularität nutzten die Musikverlage die erfolgreiche Vermarktung ihrer Notenblätter unter dem Sammelbegriff Musikblätter. Die Alben mit den im Apollo dargebotenen Liedern und Couplets waren mit „Neueste Apollo Schlager“²²⁷ übertitelt. Auch gibt dies Auskunft, dass die Komponisten Ludwig Gruber und B. Rudolphi mit Adele Moraw zusammenarbeiteten. Auf den herausgegebenen Musikblättern findet sich der Hinweis: „[G]esungen von Adele Moraw“²²⁸. Auch war es üblich, wie andere Musikblätter belegen, die Titelseite mit den Abbildungen der jeweiligen InterpretInnen in Bühnengarderobe zu verzieren. Was nun das Apollo-Etablissement betrifft wurde das Haus am 1. September 1904 mit einer glamourösen Revue eröffnet, bei der auch die Moraw mitwirkte²²⁹. Angesichts ihrer temperamentvollen Gesangs-Darbietung bemerkte ein Journalist der *Neuen Freien Presse* in seiner Kolumne über das Eröffnungsprogramm: „Schon die bekannte Wiener Soubrette Adele Moraw brachte Leben ins Haus.“²³⁰ Vor den anlässlich des Premierenabends geladenen Gästen debütierte eine Vielfalt an erstklassigen Varieténummern sowie internationale und populäre ArtistInnen. Als Leitsatz des Direktors Ben Tiber sollte für dieses Haus von nun an

²²⁶ Vgl. Kutschera, Alois: Nur immer elegant! Original - Couplet. Text u. Musik von Alois Kutschera. Op. 21. Dem Fräulein Adele Moraw hochachtungsvoll gewidmet. Vgl. auch Original-Lieder u. Couplets No. 29 – Budapest und Leipzig, [1899], Rózsavölgyi. V N R. & Co. 2607. 3, [1] p und vgl. auch Kutschera, Alois: Die närrische Soubrette. Couplet. Text und Musik von Alois Kutschera. Op. 49. Meiner reizenden närrischen Collegin Adele Moraw freundlichst gewidmet – Budapest u. Leipzig, [um 1900], Rózsavölgyi. VN R. & Co. 2826. 3, [1] p. In: <http://www.musikantiquariat-bosze.eu/images/products/catalogue/24.pdf> pdf-S. 4 und S. 10. Zugriff 22.6.2013.

²²⁷ Vgl. Verlag der Musik-Blätter (Hg.): Neueste Apollo Schlager gesungen von Adele Moraw. 1, Die tolle Komtesse, Marschlied v. Ludwig Gruber. 2, Ein Wiener Waschermadl, Original Wienerlied v. B. Rudolphi. 3, Der Tramwaykondukteur, Marschlied v. B. Rudolphi. In: Musik-Blätter. VI. Jg., Nr. 3, 1905. Wien u.a., 1905. 13 S. OBrosch. Verlagsnr. 3 VI. (dat. 1906). In: <http://www.antiquariat.de/angebote/GID21357523.html> Zugriff 22.6.2013.

²²⁸ Ebda.

²²⁹ Vgl. Dimitz, Erich: „Vergnügen muss sein!“ Freizeitkultur in Mariahilf. In: http://www.bezirksmuseum.at/default/fileadmin/user_upload/Bezirke/Bezirk-06/Vergnuegen_-_Text.pdf S. 14. Zugriff 20.6.2013.

²³⁰ Neue Freie Presse. Nr.14376, 2.9.1904. S. 9.

gelten nur „Das Beste und das zuerst zu bringen“²³¹. Umso mehr war es eine besondere Ehre in der Eröffnungsveranstaltung mitzuwirken, welche auch die Presse als sensationellen Erfolg reflektierte. Die Werbeeinschaltungen sprachen vom Apollo als Wiens modernstes, größtes sowie vornehmstes Varieté seiner Zeit²³². Dass die Moraw im Zeitraum von 1899 bis 1906 nicht nur vorrangig in Wien auftrat zeugt von ihrer Umtriebigkeit und Reiselust.

3.4 Gastauftritte in Europa und Amerika

Anhand des mehrmals in dieser Arbeit schon zitierten Zeitungsartikels aus Hannover (1901) fällt der Focus auf Adele Moraws Beschäftigung als Künstlerin im Ausland. Erwähnt wird, dass sie bereits bis ins Jahr 1903 ‚besetzt‘ sei, was so viel bedeuten könnte, mit Auftritten voll ausgebucht war²³³. Der hannoversche Zeitungsartikel liefert Informationen über jene Spielorte, die im Zuge der Deutschland-Tournee von Adele Moraw bereist wurden. Erwähnt werden neben Hannover Engagements im Apollotheater und im Wintergarten Berlin, Zentraltheater Dresden, Hansatheater Hamburg, Orpheum in Frankfurt am Main, Deutsches Theater in München und in Liebichs Etablissement in Breslau. Angeblich kam Adele Moraw zum Abschluss ihrer Deutschland-Tournee noch einmal nach Wien zurück, worüber jedoch keine verlässlichen Quellen aufzufinden sind und daher unreflektiert bleiben. 1904 erfolgten die ersten Auftritte in England, welche sich anhand zahlreicher Werbeeinschaltungen im *Echo-London*, *London Standrad*, *London Evening News* sowie *London St. James Gazette*²³⁴, um nur einige zu nennen, nachvollziehen lassen. Angesichts der schier unüberschaubaren Anzahl an Einträgen über Auftritte im englischsprachigen Raum wie auch im amerikanischen während des Zeitraums von zehn Jahren kann aus Gründen des Umfangs in dieser Arbeit nicht eingegangen werden. Dies gilt auch für die Präsentation der zahlenreichen Rezensionen, die Adele Moraws Erfolge spezifisch in England, Schottland und Amerika belegen. Daher ist es meine Absicht, die Ergebnisse in weiteren Forschungsdesideraten zu verhandeln. Es sei nur so viel angemerkt, dass sie mit ihrem Gatten und Manager Casimir Carangeot gemeinsam unterwegs war, was auch die Schwierigkeit erklärt, Meldedaten in Österreich ausfindig zu machen. Der Chronologie und historischen Korrektheit ist trotzdem geschuldet, die weiteren

²³¹ Neues Wiener Journal. Unparteiisches Tagblatt: Das neue Varieté-Etablissement „Apollo“. Der Eröffnungsabend. Wien, Freitag, 2.9.1904. S. 6. In: <http://anno.onb.ac.at/> Zugriff . 18.2.2014.

²³² Vgl. Wiener Zeitung. Nr. 201, Freitag 2.9.1904. S. 10. Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe) Nr. 843, Freitag 2.9.1904. S. 19., Der Humorist. Nr. 26, 10.9.1904. S. 7. In: <http://anno.onb.ac.at/> Zugriff . 18.2.2014

²³³ Vgl. Adele Moraw. Freie Meinung, Nr. 38. Hannover, 21. 9. 1901. S. 1. Privataarchiv Heim.

²³⁴ Vgl. British News Paper Archive: 65 Eintragungen zu Adele Moraw. In: <http://www.genesreunited.co.uk/searchbna/results?memberlastsubclass=none&searchhistorykey=0&keywords=adele%20moraw> und vgl. Ebda. 2 Eintragungen zu Adele Moraw. In: <http://www.genesreunited.com.au/searchbna/results?memberlastsubclass=none&searchhistorykey=0&keywords=adele%20moraw&type=illustrated> Zugriff 17.11.2014.

internationalen Auftritte kurz zu dokumentieren. Im Jahr 1905 gab es große Galauftritte des elitären Unternehmens ADELE MORAW im Slowenischen Theater in Laibach, mit Erwähnung der Gruppe Les Alex und Les Carangeot²³⁵. 1906 kann sie nach Österreich zurück, um ihr Programm *Die entthronte Kaiserin der Sahara* erstmals auf die Bühnen zu bringen. Bekannt ist ein mehrtätiges Gastspiel in Innsbruck. Davon konkret jenes am 9. Juni des genannten Jahres, geht aus den Innsbrucker Nachrichten vom 5. Juni 1906 hervor. Das Blatt berichtet noch, dass anschließend Adele Moraw ihre erste Amerika-Reise startete²³⁶. Vier Jahre nach ihrer ersten England-Tournee erfolgte 1908 eine weitere zweijährige Gastspielreise, die bis Juli 1909 andauerte und sich aus den Zeitungen *London Standard* und *London Evening News* rekonstruieren lassen. Für das Jahr 1910 gibt es keine Quellennachweise für Auftritte. 1911 startete Adele Moraw erneut eine Gastspieltour, die in England begann und 1914 in Schottland endete. Im Folgejahr reiste sie nach Amerika, wo sie im März 1915 in Syracuse im Bundesstaat New York auftrat. Dies bestätigt eine regelmäßige Auftrittsserie über diese Jahre, vor allem in England, aber auch in Schottland und in der USA²³⁷. Ende Jänner 1925 beendete die Moraw ein insgesamt zweimonatiges Engagement, das sie zuvor ins Central-Theater sowie ins Metropol-Theater in Chemnitz führte. Bereits im Folgemonat absolvierte sie ein einmonatiges Engagement im Apollo-Theater in Nürnberg²³⁸. Abschließend möchte ich noch auf das von mir erstellte Rechercheprotokoll über die zahlreichen Internetlinks verweisen das umfangreiches Verwertungspotential für weitere Beschäftigungen mit Adele Moraws Gastspielen außerhalb Österreichs in sich birgt. Auf die Einarbeitung der bibliographischen Angaben in die Fußnoten muss deshalb verzichtet werden, da sie den Rahmen dieser Arbeit ebenfalls sprengen würden.

3.5 Adele Moraw als *Die entthronte Kaiserin der Sahara*

Wie schon angesprochen, wurde die Moraw vor ihrem Gastspiel in Innsbruck 1906 damit angekündigt, ihre Glanznummer *Die entthronte Kaiserin der Sahara* sei der letzte Auftritt und gleichzeitig die letzte Station vor ihrer unmittelbar danach startenden Amerikatournee. Im Februar 1924 kehrte sie fast für immer nach Österreich zurück. Nicht in Vergessenheit geraten war ihr sehr erfolgreiches Programm *Die entthronte Kaiserin der Sahara*, welches

²³⁵ Vgl. Slovenski narod: ADELE MORAW-Les Alex-Les Carangeot. Slowenisches Theater. Laibach, 23.5.1905. In: National- und Universitätsbibliothek Slowenien. 23/05/1905, Band 38, Nummer 118..

²³⁶ Vgl. Adele Moraw. *Die entthronte Kaiserin der Sahara*. Innsbrucker Nachrichten 1906-06-05. In: <http://tirolensien.at/index.php/kontakt/item/15647-1906-06-05> Zugriff 3.7.2013..

²³⁷ Vgl. <http://www.myheritage.de/research/category-1/alle-sammlungen?formld=master&formMode=&action=query&name=Name%20fn.Adele%20fnmo.2%20fnmsvos.1%20fnmsmi.1%20ln.Moraw%20lnmo.4%20lnsdm.1%20lnmsmf3.1%20lnmsrs.1> Zugriff 17.11.2014.

²³⁸ Vgl. DAS PODIUM. VII. Jg., Nr. 2. Februar 1924. S. 5. [Druckfehler Jahreszahl! Korrekt: 1925].].

Adele Moraw selbst kreiert hatte und ganz auf ihre Persönlichkeit zugeschrieben war. Es basiert auf einer amüsanten Begebenheit, die weltweit in der Presse reflektiert wurde. Es ist die Geschichte des französischen Millionärs Jacques Lebaudy (1868-1919), der 1903 mit einem Zweimaster samt Besatzung an der Küste der West Sahara landete und sich fortan selbst Kaiser der Sahara, Jacques I., nannte. Nach vermehrtem Scheitern um Anerkennung von anderen Staaten, lies er sich letztendlich in eine New Yorker Nervenheilanstalt einweisen. Der exzentrische Abenteurer und sein Versuch als Kaiser der Sahara international anerkannt zu werden bot den nötigen Stoff für eine exotische wie amüsante Bühnenshow²³⁹. Adele Moraw hatte die Idee zu einer Burleske und einem zündenden Varietéscherz²⁴⁰. Sie plante als *Die entthronte Kaiserin der Sahara* mit einem echten Kamel aufzutreten und dazu ein Couplet zu singen. Ihre Bitte an die Wiener Hofverwaltung, man möge ihr von der Schönbrunner Menagerie ein Kamel zur Verfügung stellen wurde abgelehnt, womit die Hauptattraktion dieser Nummer geboren war. Ein nach ihren Plänen gefertigtes so genanntes kaschiertes Kamel, eine bühnenwirksame Attrappe, erlaubte es dem Gatten der Sängerin und einem zweiten Artisten sich darunter verkriechen zu können²⁴¹, berichtet das *Neuigkeits-Welt-Blatt* vom 21. März. 1906. Mit ihren Beinen vollführten die beiden Artisten unter dem kaschierten Oberkörper des Kamels verschiedenste Aktionen wie Tänze, Galopps und Sprünge, während die Reiterin – auf dem Kamel sitzend – ihr Couplet zum Besten gab. Zu dieser Szene ist eine Originalfotographie²⁴² erhalten, die das gesamte Bühnengeschehen vermittelt. Die Bühnenwirkung wird durch einen dunklen Laubbaum erzielt, der sehr plastisch wirkt und es ist anzunehmen, dass dieser (oder Teile davon) dreidimensional ausgeführt waren. Es ist ebenfalls anzunehmen, dass ergänzende Fragmente durch Malerei das Bild dermaßen abrundeten, sodass der gesamte Bühnenrahmen aus einem dichten Laubwald bestand. Mitten drinnen steht bühnenfüllend das Kamel mitsamt seiner Reiterin flankiert von fünf Beduinen mit schwarzen Bärten und geschultertem Gewehr. Die um den vorderen Kamelhöcker gelegten Zügel hält Adele Moraw agierend als die Kaiserin in ihrer rechten Hand, während die linke lässig auf ihrem linken Knie ruht. Das Kamel wird von einem kleinwüchsigen Artisten in Beduinenkleidung am Zügel geführt. Im Hintergrund ist eine felsige Landschaft zu erkennen in der auf einer Anhöhe ein burgähnliches Anwesen steht. Schon alleine dieser Gesamteindruck des Bühnenbildes ist eine Persiflage. Immerhin spielt die Szene in einer

²³⁹ Vgl. Bovsun, Mara: 24-karat crazy Sugar scion met bitter end at hands of wife. Daily News New York. In: <http://www.nydailynews.com/news/24-karat-crazy-sugar-scion-met-bitter-hands-wife-article-1.133493>. Zugriff 23.8.2013.

²⁴⁰ Vgl. 5.Bogen des „Neuigkeits-Welt-Blatt“, 21.3.1906. Archivalie in Original. Privataarchiv Heim.

²⁴¹ Vgl. Ebda.

²⁴² Anm. AH.: Bedauerlicherweise ist eine Reproduktion weder mittels Kameraaufnahme noch mittels Scanner aufgrund von Vergilbung, fehlender Tiefenschärfe und Aufkaschierung (Unterlage) ungeeignet.

Wüste, in der sich dichter Laubwald und Felsen befinden sowie eine der europäischen Architektur nachempfundene Burg thront. Dies lässt sich auch auf die Darstellung des künstlichen Kamels projizieren. Die Beine der Kamelattrappe sind Menschenbeine. Über den Schuhen, die die Hufen darstellen, sind um die Knöchel fransige Gamaschen angebracht. Noch karikiert sind die Oberschenkel, welche aus dem dunklen Fell des Oberkörpers herausragen. Die Knie sind mit Tüchern aufgebauscht, um den Kontrast zu den dünnen Unterschenkeln zu verstärken. Diese sind mit Strümpfen überzogen. Bedauerlicherweise ist das vorliegende Foto nur in Schwarzweiß, sodass nicht beurteilt werden kann, ob die Farbe der Kniestrümpfe die Karikatur der Kamelbeine nicht noch besser hervorhebt. Die Moraw als Kaiserin im Damensitz auf dem Kamelrücken trägt einen auffällig aufgebauchten Hut über einer Hochfrisur. Die Kleidung ist hell mit wenigen dunklen Applikationen. Ihr Auftreten rezensierte die zeitgenössische Presse:

„[...] kommt die Künstlerin von wilden Beduinen umgeben auf einem täuschend echt nachgeahmten Kamel auf die Bühne geritten, beklagt die Entthronung Jakks I., tröstet sich wieder, und singt und tanzt dann fröhlich. Das Kamel äußert merkwürdigerweise mit ihr bald Unmut bald Lust und macht die tollsten Tanzversuche, indes die Augen und die Schwanzquaste elektrisch aufleuchten etc.“²⁴³

Dieses mit Gesang klassifizierte Couplet ist die von Adele Moraw beabsichtigte Scherzparodie auf die Geschichte Jacques Lebaudys. Der Text stammt von Eugen Matray (geb. 1866), die Musik schrieb Ludwig Roman²⁴⁴. Das Lied für eine Singstimme mit Klavier betitelt mit *O Schack, o Schack, o Schackerl* ist eine wienerische Ableitung des Namens Jacques. Der Inhalt des Couplets handelt von der enttäuschten Ehefrau Jacques – der Kaiserin der Sahara:

„Als Kaiserin der Sahara
war jedem ich bekannt Ja Ja!
Ich hatte anfangs viel bonheur
ein schwarzes Veteranen Heer.
Mein Herr Gemahl der sass am Thron
und sorgte für den guten Ton
und ich sass neben ihm ach Ja
als Kaiserin in der Sahara
doch wurd ich degradirt o Gfrett!
Von Kaiserin zur Chansonett!

²⁴³ Innsbrucker Nachrichten. In: <http://www.tirolensien.at/index.php/aktuelles/item/15647-1906-06-05> Zugriff 3.7.2013.

²⁴⁴ Vgl. Matray, Eugen/Ludwig, Roman. Die entthronte Kaiserin der Sahara. No. 2. „O Schack, o Schack, o Schackerl, was du gethan war bö.“ Für Theater und Variété alleiniges Aufführungsrecht der Adele Moraw. Scherz Parodie mit Gesang. Wien: Julius Chmel. o.J. Deck-/Umschlagblatt. Privatarchiv Heim.

Für Theater und Variété alleiniges Ausführungsrecht der Frau Adele Moraw.

Die entthronte Kaiserin DER SAHARA.



Scherz Parodie mit Gesang v. EUGEN MATRAY
MUSIK von
LUDWIG ROMAN.

Aufführungsrecht vorbehalten. Eigentum des Verlegers. Für alle Länder
Eingetragen in das Vereins-Archiv. Mit Vorbehalt aller Arrangements.

WIEN JULIUS CMEL.
Hof-Musikalienhandlung
VII. Mariahilferstrasse 66
Leipzig, Rob. Forberg
Für Russland: Eigentum und Verlag von F. Feldner in Riga.

**Nº 2. „O Schack, o Schack, o Schackerl
was du gethan war böß.“**

Lied für eine Singstimme mit Klavier.
K. 1.50. Mk. 1.25 netto.

Abb. 7

O Schack o Schack o Schackerl was du gethan war böß
ich denk an dich mit Schnackerl weil ich so malheurös,
jetzt steh ich da und weine und fühl mich ach so arm
von der Kaiserin blieb mir alleine ein Kaiserschmarn, schmarn." ²⁴⁵

Die parodistisch dargestellte Verzweiflung über den Verlust ihres Kaiserinnen-Titels sowie die Tatsache, von nun an nur mehr als Chansonette das weitere Dasein fristen zu müssen, lassen keinen Zweifel an der Komik des Vortrages, welcher nicht nur beim damaligen Publikum sehr gut ankam. Das Couplet entwickelte sich zum Schlager, praktisch zum

Haupttreffer in der aktiven Bühnenkarriere Adele Moraws. Das *Neuigkeits-Welt-Blatt* vom 21. März 1906 fasst diese Einschätzung wie folgt zusammen:

„Die Kaiserin der Sahara. Der Kampf um den Schlager. Spezialbericht: [...] Äußerst selten glückt es einem Artisten, einen ‚Schlager‘ zu ersinnen, der für längere Zeit das Interesse des Publikums fesselt. Ist es ihm aber gelungen, dann hat er einen Haupttreffer gemacht, denn von allen Seiten reißt man sich um den Glücklichen und je mehr Engagementsanträge kommen, desto höhere Ansprüche kann der Artist stellen. Und die Varieté-Direktoren zahlen nicht schlecht für eine Sensationsnummer.“²⁴⁶

Es war jene Rolle, mit der man Adele Moraw auch in späteren Jahren immer noch identifizierte und womit sie stets in Erinnerung blieb. Die persönliche Note ihrer Darbietung mit dem dazu nötigen Humor, gespickt mit Charme, war dem *Neuigkeits-Welt-Blatt* ein Spezialbericht im März 1906 wert:

„Ihre ‚Kaiserin der Sahara‘ ist eine Leistung, die andere Sängerinnen wohl kopieren aber nicht nachmachen können, denn diese Rolle hat Adele Moraw für sich erdacht und sie wurzelt ganz und gar im Wesen dieses pikanten Lieblings der Wiener.“²⁴⁷

Als Konsequenz wurde Adele Moraw bei diversen Gastspielen kaum mit ihrem Namen, sondern einfach als *Kaiserin der Sahara* angekündigt. Sie sicherte sich für dieses Werk das alleinige Aufführungsrecht, um Konkurrenzen zu verhindern. Wie dem *Welt-Neuigkeits-Blatt* zu entnehmen, wollte man ihrer Idee die Priorität nehmen, indem Kaiserinnen der Sahara nach dem Muster der Frau Moraw allerorten, wo Varietés sind, aufzutreten beabsichtigten, was einer Urheberrechtsverletzung gleichgekommen wäre. Im Hinblick darauf, diese Paraderolle auch durch andere Künstlerinnen kopieren zu wollen wird deutlich, dass es Adele Moraw gelungen ist, das Tagesgeschehen parodistisch in die Gestaltung ihrer eigenen Schaunummern einzubeziehen. Sie nutzte das öffentliche Interesse an herausragenden Ereignissen, um gezielt Pointen in ihren Darbietungen und Darstellungen zu setzen. Witzige Effekte und exzentrische Elemente finden sich sowohl in den Texten der von ihr vorgetragenen Couplets, in ihren individuellen Kostümen wie auch Bühnenausstattungen wieder. Die Identität mit dieser Rolle offenbart sich auch auf ihrem persönlichen Briefpapier wie nebenstehendes Bild verdeutlicht.



Abb. 8 Briefkopf

²⁴⁶ 5. Bogen des „Neuigkeits-Welt-Blatt“ (Illustrierte Ausgabe). Mittwoch, 21.3.1906. Privataarchiv Heim.
²⁴⁷ Ebda.

4 Franz Moraw – „Ein Wiener tanzte um die Welt“²⁴⁸

In einschlägigen Tanz-Lexika²⁴⁹ sind die Tanzbegriffe, wie sie Franz Moraw auf einem von ihm produzierten Werbefolder bezeichnet, nicht reflektiert. Dies könnte darauf zurück zu führen sein, dass seine Tanztechniken eine individuelle Kombination verschiedener Tanzstile darstellten. Franz Moraws spezielle Choreographien und deren Beliebtheit beim Publikum lassen sich anhand der Vielzahl an Tourneen nachzeichnen. Für die Rekonstruktion der Daten und Fakten in Hinblick auf seine Reisebewegungen dienen die Fachzeitschriften ergänzend zum eigenen Archiv als Quellenmaterial. Bedauerlicherweise sind die vorhandenen Plakate und Programmhefte im Privatarhiv kaum mit einem Datum versehen. Nach heutigem Recherchestand scheint Moraw in literarischen Quellen und im Internet nicht auf, jedoch gibt es Reflexionen in den einschlägigen Artistenfachzeitschriften. Diese liefern sehr wohl brauchbare Parameter. Eine bedeutende Grundlage für die Biographie Franz Moraws und für sein künstlerisches Schaffen ist der handschriftliche Lebenslauf aus seinem Nachlass. Dieser gibt einerseits über Moraw als Vorstandsmitglied der IAO und in dieser Funktion auch als Prüfungsjuror der Artistenprüfung aufschluss. Andererseits finden sich Inserate und Werbeeinschaltungen von ihm als aktiver Künstler in verschiedenen Genres. Auch seine Fähigkeiten als Choreograph, Regisseur und in späterer Folge als Ausbildender in seiner eigenen Varieté-Tanzschule soll in dieser Arbeit präsentiert werden.

4.1 Dokumentation und Aufbereitung biografischer Daten

Franz Moraw, Adele Moraws jüngerer Bruder, wurde am 15. März 1881 als zweites Kind des Ehepaares Josef und Maria Moraw in Wien geboren. Die vierköpfige Familie wohnte zu dieser Zeit in der Laudongasse 29, Wien VIII. In einem Interview anlässlich des Berichts *Ein Wiener tanzte um die Welt*²⁵⁰ erzählt Franz Moraw, es sei sein allergrößter Wunsch gewesen, nach der Bürgerschule Kapellmeister zu werden. Seine Eltern, der Vater arbeitete als Straßenbahnschaffner in Wien, konnten ihm aus finanziellen Gründen ein angestrebtes Musikstudium am Konservatorium nicht ermöglichen. Deshalb absolvierte Franz Moraw, da es ihm laut eigenen Angaben nicht an Bewegungstalent mangelte, ein dreijähriges

²⁴⁸ Vgl. Das Kleine Volksblatt. Nr. 50, 19.2.1942. S. 7. [nur Artikelseite, daher ohne bibliographische Angabe]. Privatarhiv Heim.

²⁴⁹ Vgl. Peters, Kurt: Lexikon der klassischen Tanztechnik. Eine Systematische Terminologie Der Klassischen Tanzkunst. Hamburg: „Das Tanzarchiv“, 1958 und Vgl. auch Derra De Moroda, Friderica: The Dance Library. A Catalogue. München: Wölfe, 1982.

²⁵⁰ Vgl. Das Kleine Volksblatt. Nr. 50, 19.2.1942. S. 7. Privatarhiv Heim.

Ballettstudium. Über die Schule macht er keine Angaben. Wie ein Eintrag in den Meldeunterlagen der Stadt Wien, Rubrik Berufsbezeichnung, verdeutlicht, brachte er es bis zum Ballettmeister²⁵¹. In einer so genannten Bescheinigung vom 26. Mai 1945 wird er sogar als „Herr Prof. M O R A W Franz“²⁵² betitelt.

Ein aus dem Jahr 1934 vorliegender handschriftlich verfasster Lebenslauf gibt Auskunft über Franz Moraws Einrückung als Kriegsfreiwilliger, eingestuft als Militärgagist, und über seinen anschließenden viereinhalbjährigen Militärdienst, den er überwiegend während des Ersten Weltkrieges absolvierte. Anfänglich beim k.k. Motorfahrerchor, wechselte Franz in Folge zum 12. Chor und wurde 1915 zum Fliegerregiment Nr. 4. kommandiert, wo er jeweils als fahrender Ordonnanz- und zusätzlich als Inspektionsoffizier fungierte. Er nahm auch an verschiedenen Frontkämpfen teil. Scheinbar wurde er dabei schwer verletzt, denn Franz bezeichnet sich als Kriegsinvaliden. 1934 beklagt er, damals zu Gunsten des Staates auf eine Rente verzichtet zu haben, was ihm nunmehr existenzielle Sorgen bereite²⁵³. Nicht nur deshalb, sondern weil er dazu noch im selben Jahr durch einen Autounfall vier Finger seiner linken Hand verlor, musste er sich beruflich verändern. Franz Moraw war drei Mal verheiratet. Über seine erste Ehe mit Anna liegen keine Dokumente vor. Lediglich ein Fragment des k.k. Reisepasses von Franz Moraw belegt durch den Eintrag „Anna dessen Gattin 1884 geb[oren]“²⁵⁴ die Ehe. Anna, auch Anni oder Annitta genannt, war gleichzeitig seine damalige Bühnenpartnerin. In den historischen Meldeunterlagen ist die spätere Scheidung dieser Ehe nicht vermerkt. Auch das Datum der zweiten Eheschließung mit Charlotte (geb. Rezek, 4. Mai 1901) ist bedauerlicherweise unbekannt. Sie war zu diesem Zeitpunkt auch seine Tanzpartnerin. Von ihr ist nur so viel bekannt, dass sie 1923 mit der Mitgliedsnummer 6771 in die IAO aufgenommen wurde²⁵⁵. Jedoch dokumentieren die historischen Meldeunterlagen der Stadt Wien ‚Charlotte als mitgemeldete Gattin‘ im Zeitraum vom 6. Oktober 1930 bis 3. April 1935 an der Adresse Schuhmannngasse 47/11, Wien XVIII. Im Februar 1936 erfolgte eine Ummeldung in die Novaragasse 43/1/3/11, Wien II, jedoch mit dem Vermerk „geschieden“²⁵⁶. Franz Moraws Wohnadressen änderten sich in den nächsten Jahren ständig. 1936 übersiedelte er in die Postgasse 16/3/10, Wien I, wo er acht Monate lang gemeldet war.

²⁵¹ Wiener Meldeunterlagen: Franz Moraw MA8-B-MEP-8079/2011. Schriftliche Bestätigung der MA 8 Stadt Wien vom 27.12.2011. Korrespondenzen dazu liegen bei der Verfasserin dieser Arbeit. [In Folge Meldeunterlagen Franz Moraw MA8-B-MEP-8079/2011.].

²⁵² Bescheinigung, Internationales Kabarett Wien I. Kursalon, datiert 26.5.1945. Privatarchiv Heim. [Hervorhebungen gemäß Original].

²⁵³ Vgl. Moraw, Franz: Handschriftlicher Lebenslauf. Wien, 8.11.1934. Privatarchiv Heim.

²⁵⁴ Moraw, Franz: Reise-Paß Nr. 67. Im Namen S. Excellenz des k.k. Statthalters Wien, 23.2.1911 Unterschrift k.k. Polizeipräsident. Gültig für drei Jahre ab Ausstellung. Privatarchiv Heim.

²⁵⁵ Vgl. DAS PODIUM. V. Jg., Nr. 1, Jänner 1923. S. 11.

²⁵⁶ Vgl. Meldeunterlagen Franz Moraw MA8-B-MEP-8079/2011.

Am 19. Oktober 1936 zog er in die Matthäusgasse 6/3/23, ebenfalls Wien I, um. Ab Jänner 1937 lautete seine neue Adresse, Fleischmarkt 20, im gleichen Wiener Gemeindebezirk, um dann im Juli desselben Jahres seine letzte Wohnung, in der Praterstraße 43/2/12, Wien Leopoldstadt, zu beziehen.

Franz Moraw heiratete noch einmal. Seine dritte und letzte Ehe schloss er mit der Kunstgewerblerin Stefanie Baitschek (1914-1997) am 2. Dezember 1938 auf dem Standesamt Wien Leopoldstadt²⁵⁷. Aus der Verbindung gingen zwei Kinder, Eveline (geb.1939) und Ingrid (geb. 1943) hervor. Kennengelernt hatten sich die beiden Eheleute in Franz Moraws Tanzschule, wo er als Lehrer tätig und Stefanie seine Schülerin war. Ihren Erzählungen nach wurde im Zweiten Weltkrieg die Moraw-Schule, die sich in der Postgasse 13, Wien I, befand bombardiert. Weshalb in Folge der Unterricht in der Privatwohnung in der Praterstraße abgehalten wurde. Die massiven Bombenangriffe in den letzten Kriegstagen auf Wien veranlassten Franz Moraw mit seiner Frau und den beiden Kindern zu seiner Schwester Adele Moraw-Carangeot nach Neulengbach in den Fichtenhof zu flüchten. Von dort musste er den täglichen Weg nach Wien in die Innere Stadt auf sich nehmen, um sein Engagement absolvieren zu können. Darüber liegt ein provisorisch ausgestellter, undatierter, so genannter Ausweis vor, bestehend aus einem Karton im Format 13x11cm. Darauf trägt eine Seite sowohl den Stempel der Direktion des Kursalons, darunter die Unterschrift von Georg Zilakoff, als auch eine Stampiglie des Polizeireviers Stallburggasse 4, 1/I., gleichfalls mit Unterschrift, die jedoch nicht entzifferbar ist. In Schreibmaschinenschrift steht folgender Text:

„Ausweis. Herr Franz M O R A W aus Neulengbach-Markt ist hier in Wien I. (Russ. Kabarett) als Ballettmeister tätig, und muß aus diesem Grunde täglich von Neulengbach-Markt nach Wien fahren.“²⁵⁸

Auf die Beschaffenheit dieses so genannten Ausweises muss aus zeithistorischen Gründen speziell eingegangen werden. Es handelt sich hier um ein Fragment, eventuell Ausschnitt einer Getränkekarte. Die Textrückseite zeigt eine teilweise rot/weiß/blau kolorierte Cinzano Asti Spumante-Werbung und eine Illustration mit Sektkübeln auf kleinen runden Tischen sowie Musiker mit Saxophon und Geige, alles arrangiert vor einem zum Teil geöffneten Theatervorhang. Das verleitet zur Annahme, dass einerseits die Ausstellung dieses Provisoriums aus Gründen der Dringlichkeit, aber auch aus Papiermangel nicht anders möglich war. Andererseits lässt es den Rückschluss zu, dass es unmittelbar nach Kriegsende

²⁵⁷ Vgl. Moraw, Franz/ Moraw, Stefanie (geb. Baitschek): Heiratsurkunde. Standesamt Wien II. Leopoldstadt. Nr. 717/38. Privataarchiv Heim.

²⁵⁸ Moraw, Franz: Provisorischer Ausweis Stampiglien: Direktion Kursalon, Johannesgasse 33, Wien I und Polizeirevier Stallburggasse 1, Wien I. Undatiert. Privataarchiv Heim.

an entsprechenden Amtsräumlichkeiten und Behördeneinrichtungen fehlte. Alle fünf Stempeln, davon zwei Adressstempel des Kursalons, einer eckig, der andere ist ein Rundstempel, ein Stempel mit dem Schriftzug *Die Direktion*, ein Stempel mit dem Namen Georg Zilakoff und ein Stempel des Polizeireviers in der Stallburggasse weisen dieselbe Stempelfarbe auf und sind möglicherweise zum gleichen Zeitpunkt auf diesem so genannten Ausweis angebracht worden. Am 26. Mai 1945 unterschrieb der Direktor des Kursalons Zilakoff eine Bescheinigung, die der Familie Moraw als Passierschein diente, um nach Wien zurück zu kehren.

„Herr. Prof. (Ballettmeister) Franz M O R A W dessen Familie sich in Neulengbach Wienerstr. 90 befinden, und seiner – zeitwegen den Bombenangriffen landverschickt waren, reisen mit ihrem Gepäck, Pferd und Wagen nach Wien in ihre Wohnung. Herr Prof. M O R A W, Franz ist im intern-Kabarett Wien I. (Kursalon) als Ballettmeister tätig. Es wird ersucht, daß die Obgenannten ohne Schwierigkeiten nach Wien fahren können.“²⁵⁹

Die Familie traf glücklicherweise ihre von Kriegsschäden unversehrt gebliebene Wiener Wohnung in der Praterstraße an, wo Franz Moraw bis zu seinem Tod wohnte. Er starb im 69. Lebensjahr am 9. Juni 1949 nach längerer Herzkrankheit im Kaiser Franz Josefspital, Wien X. Der noch zu Lebzeiten verliehene Professorentitel ist durch die Sterbeparte belegt. Prof. Franz Moraws Beisetzung erfolgte am 14. Juni 1949 auf dem Wiener Zentralfriedhof. Die Seelenmesse für den Verstorbenen wurde am 17. Juni in der Pfarrkirche zu St. Nepomuk auf der Praterstraße, Wien II gelesen. Nach seinem Tod hielt seine Witwe Stefanie, meine Großmutter, den Tanzunterricht mit einigen Schülern noch eine Weile aufrecht, wobei sie sich bei ihrer Lehrtätigkeit speziell auf den Steptanz konzentrierte, den sie selbst in Perfektion beherrschte. Gemäß ihren Erzählungen in meinen frühen Kindheitstagen absolvierte sie abends Auftritte unter anderem in der Opiumhöhle, dem heutigen Villon Weinkeller, in der Habsburgergasse 4, im ersten Wiener Bezirk. Die Namen weiterer Varietés sind mir leider nicht mehr in Erinnerung.

4.2 Anfangsjahre und Entwicklung spezifischer Tanzformen

Anhand seiner persönlichen Schilderungen, belegt durch den schon erwähnten handschriftlichen Lebenslauf²⁶⁰, betreffend seine 35-jährige aktive Bühnenlaufbahn als Artist lässt sich herausfiltern, dass er als 18jähriger im Jahre 1899 auf der Varietébühne debütierte. Der Aufführungsort sowie die Spielstätte sind mangels Quellenmaterial unbekannt. Sieben Jahre nach dem Debüt seiner Schwester Adele Moraw in Carl Roithner's Theater Varieté in

²⁵⁹ Moraw, Franz: Bescheinigung. Internationales Kabarett Wien I. Kursalon, 26.5.1945. Privatarhiv Heim.

²⁶⁰ Vgl Moraw, Franz: Handschriftlicher Lebenslauf. Wien, 8.11.1934. Privatarhiv Heim.

Linz an der Donau, lässt sich auch für Franz Moraw ein Engagement in diesem Etablissement im Jahre 1900 nachweisen. Von 16. bis 31. Oktober trat er unter dem Namen *Franz Moraw de Paul* als Gesangskomiker und National-Tänzer auf²⁶¹. Kaum 18 Tage später erfolgte ein Engagement in Kattowitz, wo er bis 27. November 1900 als Gesangs- und Tanzhumorist unter dem Namen *Moraw de Paul* agierte²⁶². Bereits 1901 ist erstmals seine Arbeit als Regisseur belegt. Im Deutschen Vereinshaus in Neutitschein wurden am 3. und 4. August große Varietévorstellungen geboten, an denen auch seine Schwester Adele, sowie sein Schwager Casimir Carangeot mitwirkten. Das Programm bot neben Wirbelwindtänzen, Transformations-Excentrique und Gesangseinlagen auch Franz Moraws Auftritt als „Gesangs-, Tanz-, und Grotesque- Humorist“²⁶³. Im darauffolgenden Jahr veränderte er seinen Künstlernamen erneut und trat als *Paul Moraw* im K.k. Hofbräuhaus in Prag unter der artistischen Leitung des ungarischen Interpreten Jacques Aalbach mit einer humoristischen Nummer als Tanzkomiker auf²⁶⁴. Einem Interview für den Artikel *Ein Wiener tanzte um die Welt* zufolge dichtete Franz Moraw zu seinen tanzhumoristischen wie auch grotesken Tänzen selbst den Text für seine Couplets und komponierte auch die Musik dazu²⁶⁵. Die Druckausgabe des im Privatarchiv befindlichen *Moraw-Album* aus dem Jahre 1902 enthält drei Original-Couplets mit den Titeln: *Paula, Paula hopsassa, Tschin, Tschin, Tschan* und *Sonderbar*. Komponiert und geschrieben hat sie Franz Moraw allerdings unter seinem damals verwendeten Künstlernamen *Paul Moraw*. Zusätzlich enthält das Album den an Adele Moraw-Carangeot gewidmeten *Adèle-Valse* von



Abb. 9

Charles List, *Adèle-Valse* List, Charles: *Adèle-Valse* List. Paul Moraw, Gesangs-Tanz- und Grotesque-Humorist. Moraw, Paul: Originalcouplets *Paula, Paula hopsassa, Tschin, Tschin, Tschan* und *Sonderbar*. Wien: Verlag der Musikblätter. III. Jg., Nr. 32., 1902. Privatarchiv Heim.

²⁶¹ Vgl. Plakat von C. Roithner's Theater Variété, Linz an der Donau, Walterstrasse 11, „Neu engagierte Kunstkräfte vom 16. Bis 31. October 1900.“ Privatarchiv Heim.

²⁶² Vgl. Plakat Stadthausaal Kattowitz, 18.bis 27. 11.1900. Privatarchiv Heim.

²⁶³ Plakat des Deutschen Vereinshause. Neutitschein, 3. und 4. August 1901. Privatarchiv Heim.

²⁶⁴ Vgl. Programmzettel K.k Hofbräuhaus. 13.6.1902. Privatarchiv Heim.

²⁶⁵ Vgl. Moraw-Album. Musik-Blätter: Adele Moraw-Carangeot, Soubrette. List, Charles: *Adèle-Valse* List. Paul Moraw, Gesangs-Tanz- und Grotesque-Humorist. Moraw, Paul: Originalcouplets *Paula, Paula hopsassa, Tschin, Tschin, Tschan* und *Sonderbar*. Wien: Verlag der Musikblätter. III. Jg., Nr. 32., 1902. Privatarchiv Heim.

Charles List, eine englische Polka mit dem Titel *Tralala*, ohne Nennung des Komponisten, und das Stück *O schöne Zeit* von Franz Wagner (1853-1930). In den Anfangsjahren seiner künstlerischen Karriere absolvierte Franz Moraw Engagements in Österreich und Deutschland. Bereits 1901 belegt eine Legitimations-Karte mit folgender Information: „Nur giltig [sic] für die Sommersaison 1901, ausgestellt für Moraw de Paul, Beruf: Artist.“²⁶⁶ sein Engagement als Künstler. Ausgestellt wurde die Legitimations-Karte durch das Sekretariat des „[...]lischen Garten“²⁶⁷. Über die Veranstaltungsstätte kann nur spekuliert werden, da der Schriftzug leider durch einen Stoffkleberand um das Originaldokument nicht komplett leserlich ist. Möglicherweise handelt es sich hier um den Englischen Garten im Wiener Prater. Einen weiteren Auftritt in seiner Heimatstadt Wien, in Marie Pertl's III. Cafehaus im k.k. Prater, belegt ein Programmzettel vom 8. Dezember 1902, wonach Franz Moraw in diesem Leopoldstädter Etablissement als Grottesque-Komiker unter dem Namen *Paul de Moraw* engagiert war. Das gesamte Programm der großen „Variété-Vorstellung und Promenade-Concert der Militär – Capelle des k. u. k. Inf.- Reg. Freiherr von David Nr. 72“²⁶⁸ enthielt 14 rein musikalische sowie sechs artistische Nummern. Franz Morawas Auftritt erfolgte im letzten Drittel des Variétéprogrammes²⁶⁹. Nach einem verlängerten Engagement im Zeltgarten in Breslau im Jahre 1903²⁷⁰ kam es im Juni desselben Jahres in Schauers Restauration und Prachtgarten in Kierling, NÖ, Kierlingerstrasse 194, zu seiner Mitwirkung an einer großen Variété-Vorstellung, für welche er auch die artistische Leitung verantwortete. Angekündigt wurde er als populärer Gesangs- Tanz- und Grotteskkomiker. Speziell mit dem Hinweis: „Ehemaliges Mitglied von Venedig in Wien und Danzers Orpheum sowie Bruder der Villenbesitzerin Adele Moraw-Carangeot.“²⁷¹. Am Beginn des darauffolgenden Jahres, vom 16. bis 31. Jänner 1904, gastierte er mit Annitta, wo sie beide in einer großen Spezialitätenvorstellung im I. Ulmer Variété in Deutschland auftraten. Hervorgehoben wurde auf dem Programmzettel: „Paul Moraw, der König der Tanz-Humoristen mit seinen selbst verfassten Original-Repertoire.“²⁷². Er trat sowohl als Solist als auch in einer gemeinsamen

²⁶⁶ Moraw, Franz: Legitimationskarte mit Portraitfoto. Sekretariat lischen Garten. 1901. Privataarchiv Heim.

²⁶⁷ Ebda.

²⁶⁸ Marie Pertl's III. Cafehaus. Grand Etablissement k.k. Prater. Programm für Montag, den 8. Dezember 1902. Verlag Marie Pertl. Druck von Ignaz Spitz, Grosse Sperlasse 35, Wien II. 4 Seiten, hier Titelseite. Privataarchiv Heim.

²⁶⁹ Vgl. Ebda . S. 2 und 3.

²⁷⁰ Vgl. Programmzettel Zeltgarten. Mittwoch, 8.4.1903 Direktion: H. Krsinsik. Breslau: Schenkalowsky Nachf.

²⁷¹ Plakat Schauers Restauration und Prachtgarten. Sonntag 7.6.1903. Klosterneuburg: Julius Oberhuber. Privataarchiv Heim.

²⁷² Programmzettel Pflug-Brauerei Ulm an der Donau. I. Ulmer Variété. Besitzer: C. Schöllkopf. Programm vom 16. bis 31.1.1904. Regie: Willy Krüger, Kapellmeister. Privataarchiv Heim.

akrobatischen Gesangs- und Tanzeinlage mit seiner Duettpartnerin Annitta auf. Diese absolvierte zusätzlich eine Solonummer als jugendliche Tanz-Soubrette. 1906 führten ihn seine tänzerischen Erfolge bis nach Russland, wo er auf Einladung des Großfürsten Alexei Alexandrowitsch Romanow (1850-1908) in St. Petersburg vortanzte. Der Ballettmeister des russischen Zaren ließ sich in die Morawsche Tanzkunst einführen. Infolge unterwies Franz Moraw das 65 Mann starke Wladimirsche Ulanenregiment in seinen selbstkreierten Tanzschritten. Als Höhepunkt der Russland Tournee gilt der Auftritt mit der berühmten russischen Balletttänzerin und Primaballerina Anna Pawlowna Pawlowa (1881-1931) im selben Programm²⁷³.

4.3 Gesamt-Repertoire „Alles Original! – Alles Original!“

Als *Moraw Greffon's* nahm das Duett in sein Repertoire die zu dieser Zeit amerikanische Neuheit in der Tanzkunst, den Jazz-Tanz, auf und führte ihn 1919 vor²⁷⁴. Die fortwährende Suche nach originellen Nummern für das nächste Programm umfasste auch die Absicht Gesangseinlagen aufzunehmen. Wie eine von Franz Moraw an seine Eltern geschriebene Postkarte dokumentiert, wendete er sich darin auch an seine Schwester Adele Moraw mit der Bitte, sie solle eine ‚Sache‘ einschätzen, von der Adele glaube, dass „es gut ist nämlich [sic] zu singen“²⁷⁵. Eine weitere Korrespondenz zwischen den Geschwistern zeugt von einem stetigen Austausch in Bezug auf Perfektionierung und Veränderung des Repertoires ihrer jeweiligen Engagements. Franz Moraw vertraute diesbezüglich sehr der Meinung seiner als Künstlerin erfolgreichen älteren Schwester. Vereinzelt wurden auf diesem Wege auch Informationen über die Besucheranzahl an einem Spielort oder Erfolg eines laufenden Programmes ausgetauscht, wie ein Schreiben von Adele Moraw an ihren Bruder Franz und ihre Schwägerin Anna verdeutlicht: „Lieber Franz! Liebes Annerl! Euren lieben Brief erhalten, haben große Freude dass ihr gut gefüllt, ist auch ein reizendes [sic] Haus. Tausend Küsse Adele und Alfons.“²⁷⁶ Bei dem hier so gelobten Etablissement handelt es sich um das Schumann Theater in Frankfurt am Main, wohin Adele Moraw ihre Korrespondenzkarte sandte. Zu diesem Zeitpunkt absolvierte das *Les Greffons-Duo* umfangreiche Engagements in 18 Aufführungsorten Deutschlands. Die vielen erfolgreichen Auftritte lassen sich durch die handschriftlichen Notizen über Anzahl der Aufführungen und mit dem besonderen Hinweis

²⁷³ Vgl. Das kleine Volksblatt. Nr. 50, 19.2.1942. S. 7. Privatarhiv Heim.

²⁷⁴ Vgl. DAS PODIUM. I. Jg., Nr. 8, 24.7.1919. S. 22.

²⁷⁵ Moraw, Franz: Postkarte an Wohlgeb. Herrn Josef Moraw, Laudongasse 29. 1080 Wien. Prag: Poststempel nicht lesbar. Privatarhiv Heim.

²⁷⁶ Moraw- Carangeot, Adele/Carangeot, Alex: Postkarte an Les Greffons, Frankfurt am Main: Schumanntheater. Poststempel nicht lesbar. Privatarhiv Heim.

„prolongiert“ nachvollziehen. Die Daten hatte Franz Moraw persönlich in Kurrentschrift auf einem undatierten zeitgenössischen Schriftstück angemerkt. Es handelt sich hier um einen A4-Flyer, wie er heute für Programmankündigungen üblich ist. Dieser gibt ausführlich Auskunft über das gesamte artistische Repertoire der Duett-Formation *Les Greffons*. Unter der Überschrift „Gesamt-Repertoire von Les Greffons. (Moraw) Chants et danses excentriques Akt. Alles Original! „Strolch und Pariserin“ Alles Original!“²⁷⁷ erfolgt eine Auflistung sämtlicher eigens kreierter, einstudierter Choreographien, die eine besondere Charakteristik aufweisen. Sie hatten dramaturgische Titel, waren mit einer kurzen Beschreibung der Darbietungsform versehen und ausschließlich für Duett-Formationen vorgesehen:

„Conversations-Duo, Gesang und Spitzentanz. Hansl und Gretl, Grotesk-Duo, Gesang und Tanz, komisch. Automobil-Duo, komisch. In der Tanzstunde, Scene mit Gesang und Tanz. Strolch und Pariserin, Uncopirbar, Grotesk-Tanz und Gesang.“²⁷⁸

Auf demselben Dokument werden auch alle im Repertoire gepflegten Tanzstile, welche gleichzeitig die umfangreiche Tanztechnik in Franz Moraws Programmen repräsentieren, angeführt. Auffällig ist die Vorliebe für französische Tanzbegriffe und Ausführungsbezeichnungen:

„La Valse renversée acrobatique. Quadrille à la Parisienne. La danse du soleil. Der neue Grotesk-Tanz „Ki Ka Bou“. La Valse Tourbillon. Spitzen-Gavotte. La Polka acrobatique. Galopp, Pirouetten-Tanz.“²⁷⁹

Ergänzend handschriftlich ist noch „Clasik-Mazurka“²⁸⁰ hinzugefügt. Ob dies als Anlehnung an die Polka-Mazurka, eine Kombination zweier Tanzformen, die russischen Ursprungs ist und ca. ab 1850 von Paris aus nach Deutschland kam²⁸¹, zu interpretieren ist, kann aus dem Dokument nicht abgeleitet werden. Hingegen zeige das Komische oder auch Groteske, welches sich in den verschiedenen Kunstbereichen entwickelte, um es mit Olaf Peters zu formulieren, dass Franz Moraw in einer Zeit wirkte, die von großen Gesellschaftskämpfen und Klassenunterschieden geprägt war²⁸². Möglicherweise sprachen das damalige Publikum nicht nur die sehr beliebten Gesellschaftstänze an, sondern speziell das zeitkritisch zu verstehende Tanzrepertoire von Franz Moraw.

²⁷⁷ Vgl. Les Greffons (Moraw): Gesamt-Repertoire. Stettin: Druck von S. Salomon, undatiert.. Privataarchiv Heim.

²⁷⁸ Ebda.

²⁷⁹ Ebda..

²⁸⁰ Ebda.

²⁸¹ Vgl. Rauch, Else von: Das grosse Buch der Tanzkunst. Berlin: Steinitz, o.J. S. 151.

²⁸² Vgl. Peters, Olaf: „Die Physiognomik des Grotesken: Wilhelm Fraegner und das Komische“. In Roland Kanz Roland (Hg.): Das Komische in der Kunst, Köln: Böhlau, 2007. S. 259.

Mit diesem war er außer in Deutschland noch in weiteren deutschsprachigen Orten der österreichisch-ungarischen Monarchie (Wien, Linz, Karlsbad, Brünn, Teplitz, Graz, Agram und Budapest) unterwegs. Angesichts der unzähligen Aufführungsstätten in weiteren europäischen Ländern können aus Gründen des Umfangs nur die jeweiligen Städte angeführt werden. In der Schweiz trat er in Bern, Zürich und Genf auf: Weit über ein halbes Jahr bereiste er in Russland je sieben Wochen lang Petersburg und Odessa sowie sechs Wochen lang Moskau und Kiew. Franz Moraw bestätigte seine internationalen Engagements damit, dass alle Kontrakte vorhanden seien und auf Wunsch eingesandt werden könnten²⁸³. Das Bild über sein Repertoire und Auswahl der bereits absolvierten Engagements rundet ein Briefpapier für Geschäftskorrespondenzen des Künstlerpaares *Moraw et Georgette* verfasst in französischer Sprache ab. Franz Moraw verdeutlicht hier einerseits seine Erfahrung als professioneller Künstler auf der Varietébühne. Ebenso betont er seine Kompetenz als „Spezial-Koreograph für die gesamte existierende Tanzkunst“²⁸⁴ und preist sein Repertoire als geeignet für „Variété, Zirkus, Revue und Parkett“²⁸⁵ an. Dieses bezeichnet er folgendermaßen: „Femme et gigolos (à la Boulevard). Danse mexicaine (à la Texas). Soirée au Montmartre, La cimbalière et son chef. Danse criole originale. Valse Ronds Pirouette, Danse des Poupées de bois. L’amour fou.“²⁸⁶ Gleichzeitig wird auf die eigene Prachtkostüm-Ausstattung seines Tanzduos aufmerksam gemacht. Die Fußzeile des Briefpapiers enthält eine Aufzählung einiger absolvierten Engagements, welche als Ergänzung zu den bisher genannten Aufführungsstätten zu betrachten sind:

„Breslau: Liebig’s Variété. Elberfeld: Thalia-Theater. Stuttgart: Friedrichsbau. Frankfurt: Albert Schumann-Theater. Leipzig: 3 Linden, Kristall-Palast. Wien: an sämtlichen Bühnen. Dortmund: Olympia. Budapest: Royal Orpheum. Zürich: Corso, Metropol. Basel: Kardinal-Theater. Strasbourg: Union. Hamburg: Trokadero. Altona: Flora. Graz: Orpheum. Prag: Alhambra. Paris: Etoile-Palast.“²⁸⁷

Seine akrobatischen, wie auch als exzentrisch bezeichneten Ausdruckstanz-Choreographien waren eine besondere Spezialität, innerhalb derer die endlos langen Pirouetten herausragten, welche – so man einer Rezension im *DAS PODIUM* Glauben schenken darf – das Publikum zum lautstarken Mitzählen animierten. Diese Attraktionsnummer etablierte sich als konstanter Bestandteil in Franz Moraws Repertoire und avancierte im Jahr 1921 zum „höchste[n] Rekord der echten Tanzkunst“ schreibt *DAS PODIUM* über eine Aufführung im Chat Noir in Novisad:

²⁸³ Les Greffons (Moraw): Gesamt-Repertoire. Stettin: Druck von S. Salomon, undatiert.. Privataarchiv Heim.

²⁸⁴ Moraw et Georgette: Briefpapier. Undatiert. Privataarchiv Heim.

²⁸⁵ Ebda.

²⁸⁶ Ebda.

²⁸⁷ Vgl. Ebda.

„Ballettmeister Moraw in seinem unkopierbaren Ron de gan Pirouetten. Das Publikum zählt 1-2-3 und so fort und Franz Moraw dreht allabendlich unter dem Jubel des Publikums seine Pirouetten.“²⁸⁸

Der Zeitungsberichterstatte für *Das kleine Volksblatt* hielt damals nach einem Interview mit Franz Moraw in dem Artikel *Ein Wiener tanzte um die Welt* den erstaunten Ausruf vieler Wiener fest: „Der Mensch hat kane Füß“. ²⁸⁹ Beeindruckend an der Tanz-Technik waren vor allem die von Geschwindigkeit geprägten Darbietungen und Franz Moraws Beinarbeit. Der Kolumnist beschrieb ihn in beeindruckender Weise als Mann, der nicht mit festen Schritten durchs Leben gehe, sondern durch seine Bewegungskunst gleichsam schwebend den ganzen Erdball als Artist bereise. Die Anerkennung in der Fachwelt reduzierte sich nicht allein auf Wien. Von hier ausgehend konnte er sich durch seine so genannten eigenartigen Tänze auch in europäischen Ländern etablieren. Seine Darbietungen fanden sehr großen Anklang, worüber Franz Moraw in einem Interview erzählt:

„Meine Tänze waren damals berühmt. Vierundzwanzig Tricks zeigte ich, und die Leute haben verwundert die Köpfe geschüttelt, wenn wir mit einer unglaublichen Schnelligkeit über das Parkett fegten.“²⁹⁰

Dies zeugt nicht nur von seinem tänzerischen, sondern gleichfalls großen choreographischen Talent, welches speziell im Exzentrik-Tanz seinen Ausdruck fand. Mit 19 Jahren startete Franz Moraw seine Karriere als Tanzhumorist, eine Bezeichnung, die er selbst für sich wählte. Die regelmäßigen Werbeeinschaltungen in einschlägigen Fachzeitschriften belegen gleichfalls sein Geschick als Agent und erfolgreicher Vermarkter seines eigenen Tanzduos. Als besondere Attraktion in seinem Repertoire promotete er sein Gesangs- und Tanzduett. *Strolch und Pariserin*, ein so genannter *Apachentanz*. Franz Moraw legt dabei Wert, die Vorführung sei unkopierbar. Die darin enthaltenen Tanzelemente schreiben dem männlichen Tanzpartner und seine Partnerin eine spezielle Ausdrucksform zu. Franz Moraw wies eine relativ kleine Körpergröße auf und



Abb. 10 und 11

²⁸⁸ DAS PODIUM. III. Jg., Nr. 22, November 1921. S. 35.

²⁸⁹ Ein Wiener tanzte um die Welt. In: *Das kleine Volksblatt*. Nr. 50, 19.2.1942. S. 7. Privataarchiv Heim.

²⁹⁰ Ebda.

arbeitete bei seinen Tanztechniken mit Gewichtsverlagerungen, Stabilisierungen und der Bewegung durch die Tanzpartnerin. Mit den historischen Hintergründen die zur Herausbildung der Begrifflichkeiten führten, setzt sich Astrid Kusser in ihrem Werk über die Geschichte des Tanzes der Moderne auseinander und beschreibt den *Apachentanz* näher:

„Es handelte sich um einen Schiebetanz, bei dem der Mann die Frau immer wieder von sich wegstößt und zu sich hinzieht, sie durch die Luft und am Boden schleudert. Teils wehrt sich die Tänzerin, teils lässt sie sich virtuos fallen. In seiner professionellen Bühnenform nahm der Apachentanz Elemente der Akrobatik in sich auf. Als Gesellschaftstanz stellte er eine Vorform der Würfe und Sprünge von Lindy Hop und Rock’n’ Roll dar. Der Apachentanz reüssierte um 1900 als Bühnenspektakel in Europa und den Amerikas und stellte das Verhältnis zwischen dem tanzenden Paar als Geschlechterkampf dar.“²⁹¹

Die auf Fotos dokumentierte ironisch-komödiantische Tanzkreation Franz Moraws kann mangels Textquellen im Nachlass nicht nachvollzogen werden. Aktuelle Schriftquellen liefern entsprechende Deskriptionen bezüglich dem Elan und der Technik des *Apachentanzes*. Brygida Ochaim formuliert dies sehr treffend am Beispiel der 1909 im Pariser Moulin Rouge auftretenden sehr bekannten Varieté-Tänzerin Gaby Deslys und ihrem Tanzpartner Max Dearly:

„Die Heftigkeit und Gewalt, mit der er seine Partnerin dabei auf den Boden schleuderte, zerrte, schlug, herumwirbelte und über seine Schultern warf, machte daraus eine Sensation, denn der Machismo, der hier auf offener Bühne in diesem Paartanz zum Ausdruck gelangte, war bisher so nicht dargeboten worden.“²⁹²

Es ist anzunehmen, dass das nebenstehende Foto, einen Teil einer solchen Formation darstellt. Zwei vorliegende Fotos zeigen Franz und seine Partnerin Anna in Ausübung des *Apachentanzes* ²⁹³. Franz Moraw trägt einen dunklen Anzug, darunter ein helles Hemd mit heller Fliege. Seine Partnerin ist mit einem schwarzen am Hals hochgeschlossenen, jedoch schulterfreien und ca. knielangen Kleid ausgestattet. Sie trägt bis zum Knöchel geschnürte Gymnastikschuhe, weshalb ich annehme, dass diese Aufnahme während einer Probe entstanden ist. Franz steht in leicht vorgeneigter



²⁹¹ Kusser, Astrid: Körper in Schieflage: Tanzen im Strudel des Black Atlantic im 1900. Bielefeld: transkript, 2013. S. 76.

²⁹² Ochaim, Brygida: Varieté-Tänzerinnen um 1900. In: Claudia Balk/Ochaim Brygida: Varieté-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnesrausch zur Moderne. Frankfurt a. M. [u.a.]: Stroemfeld, 1998. S. 69-116, hier S. 106.

²⁹³ Beide Originalfotos im Format 17x22,3 cm., unkoloriert, unbeschriftet und undatiert. Privatarhiv Heim.

Position und trägt seine Partnerin auf seinen Schultern. Diese ist in Rückenlage, mit dem Kopf nach unten, sowie einem von sich gestreckten und einem angewinkelten Arm zu sehen. Ihr rechter Oberschenkel liegt in seinem Nacken, er umschlingt dieses Bein mit seinem Ellbogen an ihrem Knie und drückt es mit seiner linken Hand an ihrem Rist hinunter um der Hebefigur die notwendige Stabilität zu geben. Ihre Beine sind bis zum Oberschenkel sichtbar. Franz Moraws selbst entworfener Paartanz *Strolch und Pariserin* war scheinbar ein tänzerisch mit Spannung zelebrierter Geschlechterkampf, gespickt mit Überzeichnung und Komik. Bei diesem standen nicht nur wilde Bewegungen im Zentrum der Darbietung, sondern auch bestimmte Accessoires, die den Mann als Macho und die Frau als seine Unterlegene darstellten. Anders als auf der vorigen Abbildung, trägt die Partnerin nun Schuhe mit Absatz und er eine Perücke. Aufgrund der veränderten Position wird ein hoher Schlitz im schwarzen Kleid der Tänzerin sichtbar. Sie trägt ihr Haar offen und wirkt ungekämmt und wild. Ihr ernster, verstörter Blick geht in Richtung der Kamera. Sie steht in nach vorne geneigter Haltung, ihre nackten Schultern bilden einen auffälligen Kontrast zum schwarzen Kleid. Ihre nackten Arme sind nach links gestreckt und an den Handgelenken mit einer Kette zusammengehalten, welche von ihrem Partner mit der rechten Hand in seine Richtung gezogen wird. Seine linke Hand hat er lässig in der Hosentasche. Durch ihre geneigte Haltung entsteht



Abb. 13

der Eindruck, der Gegenwehr, die die an den Handgelenken angebrachten Ketten noch verstärkt unterstreichen. Utensilien wie Ketten, Messer, Seile, Schlagstöcke sollten die Schaurigkeit und Brutalität der damals auf der Bühne gerne vermittelten Schauerstücke und Kriminalgeschichten wiedergeben und gleichzeitig den Nervenkitzel beim Publikum steigern. Die Auflösung der Umklammerung bleibt bei dem auf dem Foto dargestellten Geschlechterkampf mangels Textquellen bedauerlicherweise ungeklärt. In der *International Encyclopedia of Dance* findet sich für diese spektakuläre Tanzform noch die Bezeichnung *valse chالoupée* oder *rocking waltz*²⁹⁴. Daraus lässt sich ableiten, dass die Darbietung des Apachentanzes auch mit Elementen des Walzers verbunden war. Franz Moraw beherrschte als

²⁹⁴ Vgl. International Encyclopedia of Dance. A project of Dance Perspectives Foundation, Inc. New York [u.a.]: Oxford University Press, 1998. Bd. 1. S. 95.

ausgebildeter Balletttänzer und späterer Ballettmeister auch den Walzerschritt. Obwohl seine Spezialität Showtänze waren, trug er fast ausschließlich elegante Anzüge und kaum ein Showkostüm im Unterschied zu seiner Schwester Adele von der es im Nachlass nur Aufnahmen im Bühnenkostüm gibt.

4.4 Varianten und Kreationen der Morawschen Künstlernamen

Mit all den vielfältigen Varianten seines Bühnennamens und Kreationen des eigenen Vor- und Nachnamens war der Begriff Moraw sowohl als Solist als auch als Tanzduett trotz wechselnder Partnerinnen stets ein Begriff in der Varietészene. Ich beziehe mich auf die zu diesem Zeitpunkt bekannten und belegbaren Varianten des Künstlernamens, die sich auf persönlichem Briefpapier, Plakaten, Poster, Programmzetteln sowie in Werbeeinschaltungen in einschlägigen Fachzeitschriften finden lassen. Nachstehend die Benennungen in alphabetischer Reihenfolge:

Franz Moraw, Les Greffons, Les Moraw, Les Moraw-Greffon, Morav&Georgette, Morav et Georgette, Moraw, Moraw de Paul, Moraw Duo, Moraw et Georgette, Moraw Franz de Paul, Moraw Greffon, Moraw Greffons, Moraw Greffon's, Moraw i Annitta, Moraw-Duo, Moraw-Greffon, Paul de Moraw, Paul Morav, Paul Moraw, The Morav's.

Unabhängig der Häufigkeit des Gebrauchs der verschiedenen Bühnennamen ist für die Anfangszeit von Franz Moraws Karriere seine Vorliebe für das Französische durch Hinzufügen der Präposition *de* oder das Setzen des Bindeworts *et* zwischen zwei Namen auffällig. Ebenso präferierte er zu dieser Zeit die Verwendung des Namens Paul anstatt Franz oder, wie vorhin demonstriert, kombinierte beide.

Der häufigste Gebrauch des Künstlernamens *Moraw-Duo* belegen die regelmäßigen im *DAS PODIUM* geschalteten Inserate, die gleichzeitig die Auftritte und Aufführungsstätten dokumentieren. Bedauerlicherweise gibt es häufig keine Informationen wie das Programm des Duos hieß und noch weniger über den Inhalt der Darbietungen. Im gleichen Maße finden sich keine wie immer gearteten Rezensionen, die eine Aussage über den Wirkungsgrad der Auftritte erlauben. Für die gemeinsamen Auftritte mit seiner ersten Ehefrau und damaligen Bühnenpartnerin Anna (auch genannt Anni, Anny oder Annitta) wählte das *Moraw-Duo* zusätzlich die Bezeichnungen *Les Moraw* sowie *Moraw Greffon's*²⁹⁵.

Ab Juli bis Dezember 1919 lassen sich die Aufführungsstätten anhand der Einschaltungen im *DAS PODIUM* rekonstruieren. Im Juli trat das Künstlerduo im Varieté Reklame, Praterstraße

²⁹⁵ Vgl. DAS PODIUM. I. Jg., Nr. 8, Juli 1919. S. 22.

34, Wien II, auf. Im August wie auch im September gab es Darbietungen im Variété Arkadia, Praterstraße 60, Wien II, und im Etablissement Maxim, Rauhensteingasse 8, Wien I. Im Oktober und im November bot das Duo ihr Programm im Casino Monte Carlo, Ballgasse 6, Wien I, an. Im Dezember 1919 gab es ein Engagement in Steiners Künstlerspiele, Praterstraße 52, Wien II²⁹⁶. Scheinbar aufgrund des Erfolges wurde das Programm noch im Jänner und Februar 1920²⁹⁷ auf dieser Bühne gespielt. Danach erfolgt keine Erwähnung des Künstlerpaares mit Namen *Moraw-Duo* im Fachblatt. Möglicherweise ist dies auf die Trennung des Ehepaares und infolge auch Beendigung der künstlerischen Zusammenarbeit zwischen Franz und Anna Moraw zurückzuführen. Belegen lässt sich dies mit einer erstmals geschalteten Werbeanzeige des Tanzduetts *Moraw-Schratt* im Jardin de Paris (Wien) im Mai 1920²⁹⁸. Unzweifelhaft trat in dieser neuen Formation die erste Ehefrau Anna Moraw gemeinsam mit ihrer Schwester auf, von der lediglich der Nachname Schratt bekannt ist, unter der Bezeichnung *Duo Moraw-Schratt*. Zum Schutz seiner Urheberschaft sah sich Franz Moraw zu einer öffentlichen Stellungnahme im *DAS PODIUM* im November 1920 betreffend die Originalbezeichnung und künstlerische Originalität des *Moraw-Duos* veranlasst. Das Duo *Moraw-Schratt* habe künstlerisch in keinsten Weise etwas mit Franz Moraw, Ballettmeister und Schöpfer seiner sämtlichen Original-Tanzsachen, zu tun. Im Zuge dessen gab er noch bekannt: „Über vielfachen Wunsch der maßgebenden Herren Direktoren habe ich mich entschlossen, das unkopierbare MORAW-DUO wieder auferstehen zu lassen.“²⁹⁹ Des Weiteren wird in der Dezemberausgabe 1920 der Fachzeitschrift nochmals um Kenntnisnahme gebeten, dass die Originalität des *Moraw-Duos* ausschließlich an den männlichen Part Franz Moraw „Ballettmeister u. Kreateur seiner sämtlichen Originalsachen“³⁰⁰ gebunden sei. Die gegenseitigen Klarstellungen von Franz und Anna Moraw gipfelten letztendlich in einem halbseitigen Inserat in dem Anna Moraw erklärt: „Zur Kenntnis diene allen Herren Direktoren und Agenten, daß ich nach wie vor mit meiner Schwester unter der Firma Moraw-Schratt weiter arbeite und ab 1. Februar 1921 frei und zur Disposition stehe.“³⁰¹ Im gleichen Monat erschien nach monatelanger künstlerischer Absenz wieder eine Information im *DAS PODIUM* über den Auftritt des wieder auferstandenen

²⁹⁶ Vgl. DAS PODIUM. I. Jg., Nr. 8., Juli 1919. S. 22. Vgl. Ebda. Nr. 9. August 1919. S. 20. Vgl. Ebda Nr. 10, August 1919. S. 12. Vgl. Ebda Nr. 11, September 1919. S. 20. Vgl. Ebda. Nr. 14, Oktober 1919. S. 24. Vgl. Ebda. Nr. 16, November 1919. S. 35 und vgl. ebda. Nr. 17, Dezember 1919. S. 14.

²⁹⁷ Vgl. DAS PODIUM. II. Jg., Nr. 2, Jänner 1920. S. 16. und vgl. ebda. Nr. 3. Februar 1920. S. 16.

²⁹⁸ DAS PODIUM. II. Jg., Nr. 9, Mai 1920. S. 4.

²⁹⁹ DAS PODIUM. II. Jg., Nr. 22, November 1920. S. 32.

³⁰⁰ Vgl. DAS PODIUM. II. Jg., Nr. 24, Dezember 1920. S. 69.

³⁰¹ Vgl. DAS PODIUM. III. Jg., Nr. 1, Jänner 1921. S. 47.

Moraw-Duos als „die bedeutendsten Vertreter der wirklichen Tanzkunst“³⁰² im Olympiatheater in Wien. Eine zweite Erwähnung in einer ganzseitigen Einschaltung im Februar dieses Jahres in Zusammenhang mit den beiden Tänzerinnen Sonja & Lola Kwiatkowska hebt Franz Moraw als ihren Choreograph hervor. Dabei bewerben die beiden Künstlerinnen ihr Engagement im Casino Monte Carlo, Ballgasse 6, Wien VI³⁰³. Obwohl keine Namen seiner Partnerinnen genannt werden, gestaltete sich das Jahr 1921 für das *Moraw-Duo* künstlerisch äußerst aktiv. Wie aus mehreren Heften in *DAS PODIUM* herausgefiltert, gab das *Moraw-Duo* im April ein Gastspiel im Fővárosi-Orpheum, Budapest, im Juni im Trocadero, Walfischgasse 11, Wien I. Im Juli war das *Moraw-Duo* nochmals im Budapester Orpheum und im August im Jardin in Budapest engagiert. Im September und Oktober gab es Auftritte in der Zentralbar in Agram³⁰⁴.

Im November 1921 begann ein Engagement im Chat noir in Novi Sad³⁰⁵. Im Dezember des gleichen Jahres fungierte Franz Moraw im Varieté Paris als Regisseur, wobei er hier auch als aktiver Künstler im laufenden Programm Erwähnung findet³⁰⁶. Das bis Dezember 1922 andauernde Engagement in Novi Sad³⁰⁷ wurde im Monat März durch Auftritte im Maxim Wien³⁰⁸ unterbrochen. Wie aus einem Programmzettel hervorgeht, trat das „Original Moraw-Duo, das berühmte Tanzpaar mit Ballettmeister Franz Moraw [und] prolongiert[em] ganz neuem Programm“ vom 13. bis 19. Mai 1922 in den Künstlerspielen Café Capua in der Johannesgasse 3, Wien I, auf³⁰⁹. Von Novi Sad wechselte das *Moraw-Duo* im Jänner 1923 für ein Monat in die Klub-Bar in Zagreb³¹⁰. Auf der Titelseite des *DAS PODIUM* von April 1923 erscheint das letzte Inserat in diesem Jahr als ganzseitige Werbeeinschaltung mit einem Porträtfoto des Duos. Informiert wird, dass Vertragsabschlüsse durch jede offizielle Agentur vorgenommen werden können³¹¹. Bis 1923 bleiben die Tanzpartnerinnen von Franz namentlich ungenannt. Ab der Zusammenarbeit mit Charlotte Rezek (seine spätere zweite Ehefrau) veränderte sich der Gebrauch des Künstlernamens *Moraw-Duo*, denn die Formation trat nun auch als *Moraw et Georgette* auf.

³⁰² Vgl. *DAS PODIUM*. III. Jg., Nr. 3, Februar 1921. S. 36.

³⁰³ Vgl. *DAS PODIUM*. III. Jg., Nr. 4, Februar 1921. S. 40.

³⁰⁴ Vgl. *DAS PODIUM*. III. Jg., Nr. 8, April 1921, S. 40. Vgl. Ebda. Nr. 11, Juni 1921, S. 33. Vgl. Ebda. Nr. 16, August 1921, S. 14. Vgl. Ebda. Nr. 18, September 1921, S. 14 und vgl. ebda Nr. 19, Oktober 1921. S. 15.

³⁰⁵ Vgl. *DAS PODIUM*. III. Jg., Nr. 21, November 1921. S. 15.

³⁰⁶ Vgl. *DAS PODIUM*. III. Jg., Nr. 24, Dezember 1921. S. 101.

³⁰⁷ Vgl. *DAS PODIUM*. IV. Jg., Nr. 1, Jänner 1922. S. 13.

³⁰⁸ Vgl. *DAS PODIUM*. IV. Jg., Nr. 5, März 1922. S. 37.

³⁰⁹ Vgl. Programm Künstlerspiele Konzert Cafe. Wien I., Johannesgasse 3. Privatarchiv Heim.

³¹⁰ Vgl. *DAS PODIUM*. V. Jg., Nr. 1, Jänner 1923. S. 10.

³¹¹ Vgl. *DAS PODIUM*. V. Jg., Nr. 7-8, April 1923. S. 1.

Zurückkommend auf die korrekte Verwendung von Künstlernamen lässt sich dies nicht allein auf die Problematik des *Moraw-Duos* reduzieren. Es war scheinbar in Künstlerkreisen ein virulentes Thema, dem sich das Fachblatt IAO, die Folgezeitschrift von *DAS PODIUM*, 1926 annahm. In einem von Rechtsanwalt Dr. Alfred Walden verfassten Feuilleton kommentiert dieser das Gesetz gegen den unlauteren Wettbewerb und die daraus ableitenden Folgen für den unbefugten Gebrauch von Künstlernamen. Der damalige §43 des Bürgerlichen Gesetzbuches lautete: „Wird jemanden das Recht zur Führung seine [sic] Namens bestritten oder wird er durch unbefugten Gebrauch seines Namens (Decknamen) beeinträchtigt, so kann er auf Unterlassung und bei Verschulden auf Schadenersatz klagen.“³¹² Ob in dieser Angelegenheit Franz Moraw jemals ein Verfahren gegenüber seiner ersten Ehefrau und Partnerin Anna einleitete geht aus zeitgenössischen Quellen nicht hervor. Um das Kapitel Varianten und Kreationen der Morawschen Künstlernamen abzuschließen sei aus historischen Gründen noch hinzugefügt: Das Auftreten des Namens *Georgette* fällt in die Zeit als Franz Moraw mit seiner nächsten Tanzpartnerin und späteren Ehefrau Charlotte erneut ein Tanzduett bildete. Die Schreibweise *Morav* findet sich ebenso auf Ankündigungen und Plakaten, wie die am häufigsten verwendete Variante *Moraw*. Die Begründung für die Verwendung *Georgette* anstatt Charlotte wie auch die Erweiterung des Bühnennamens *Greffons* lässt sich anhand der vorhandenen Materialien im Privatarhiv und des aktuellen Recherchestands nicht restlos klären.

Anzusprechen ist die schwierige Situation der damaligen Wirtschaftskrise, wie die wenigen Auftritte belegen. Daher widmete sich Franz Moraw ab 1925 intensiver seinen verschiedenen Funktionen im Vorstand der IAO und als Prüfungskommissär bei den Artistenprüfungen. Doch gab es auch immer wieder zwischendurch künstlerische Auftritte. Nachweislich eine Notstandsvorstellung zu Gunsten arbeitsloser Artisten am 8. und 22. August 1925 in Weigls Dreherpark, Schönbrunnerstraße, Wien XII, unter Mitwirkung des *Moraw-Duos*³¹³. Bis anfangs der 1930er-Jahre lassen sich zwar in der Fachzeitschrift keine Eintragungen über Franz Moraws Aktivitäten im österreichischen Raum belegen. Jedoch liegen für diesen Zeitraum in meinem Privatarhiv zahlreiche Poster und Plakate, die auf diverse Auslandsaufenthalte hinweisen. So in der damaligen Tschechoslowakei (Prag, Neutitschein, Olmütz, Gleiwitz), in Deutschland (Mannheim, Darmstadt, Ulm, Magdeburg) und in den Niederlanden (Amsterdam). Im März 1931 traten *Moraw & Georgette* im Apollo in Nürnberg auf. Über die Dauer des Engagements, sowie das laufende Programm gibt es

³¹² Walden, Alfred: Der Schutz des Künstlernamens. In: Internationales Artisten-Organ, VIII. Jg., Nr. 8, Dezember 1926. S. 10.

³¹³ Vgl. *DAS PODIUM*. VII. Jg., Nr. 7-8, August 1925. S. 3.

bedauerlicherweise keine Angaben. Lediglich der Vermerk, dass eine Grußkarte von Franz Moraw aus Nürnberg in der IAO eingelangt sei³¹⁴. Adele Moraw hatte inzwischen den Fichtenhof als Schauplatz von Künstlerabenden etabliert, der „eine Abwechslung und Bereicherung des Neulengbacher Vergnügungslebens“³¹⁵ darstellte, replizieren die Niederösterreichischen Nachrichten 2009 ohne Quellenangaben. Gemäß *Wienerwald-Bote* vom Oktober 1933 bot das Duo *Moraw & Georgette* in diesem Monat seine großen Tanzszenen dar wie *Strolch und Pariserin*, *Ball am Montmatre* und speziell Walzer und Tangovorführungen³¹⁶. Auf allgemeines Verlangen, so die Vorankündigung im *Wienerwald-Bote*, gab das Duo noch einen Zusatzabend, der ganz im Zeichen der Walzer von Johann Strauß, dem Tanz der Beintechnik und einem Tango von Hollywood stand³¹⁷.

4.5 Ein Unfall mit Folgen

Scheinbar war Franz Moraw während seiner Auslandsaufenthalte nicht Mitglied der IAO, denn im April 1930 wird in der Fachzeitschrift *Internationales Artisten-Organ* unter der Rubrik Mitgliederbewegungen sein Wiedereintritt in die Organisation unter Angabe seiner Mitgliedsnummer 346 erwähnt. Einen ganz anderen Aspekt für seinen vorübergehenden Austritt aus der IAO könnte in der staatspolitischen Situation gelegen sein. Die ambivalente Einstellung wie auch die Vor- und Nachteile sich parteipolitisch zu deklarieren, geht aus Franz Moraws Lebenslauf vom 8. November 1934 hervor:

„Nachdem seinerzeit dessen Präsident Barkay diese I.A.O. für politisch rot erklärte legte ich, weil ich als Künstler keine Partei kenne die Stelle nieder. Bin immer vaterlandstreuer Österreicher, vollständig unbescholten, auch Mitglied der vaterländ. Front. Während der Wahlperiode übernahm ich den eigenmächtigen Schutz mit meinem Wagen den ich seinerzeit noch besaß, über seine Exzellenz [sic] den damaligen Herrn Bundeskanzler Vogain [sic] und wurde über Auftrag des Bundeskanzleramtes von der Polizei wegen meiner Tätigkeit u. Leumundsnote schonends [sic] einvernommen“³¹⁸

³¹⁴ Vgl. IAO Artisten-Organ, VI. Jg., Nr. 3, März 1931. S. 9.

³¹⁵ NÖN Niederösterreichische Nachrichten: Woche 14, 2009, S. 55. Günter Wagensommerer Zeitungsseite per Mail an die Verfasserin im August 2011.

³¹⁶ Vgl. Wienerwald-Bote, Folge 42. Jg. 34, 21.10.1933. S. 4.

³¹⁷ Vgl. Ebda. Folge 43. Jg. 34, 28.10.1933. S. 4.

³¹⁸ Vgl. Moraw, Franz: Handschriftlicher Lebenslauf. 8.11.1934. Privatarhiv Heim.

Seine opportunistische Haltung schadete der beabsichtigten Gründung einer Varietéschule keineswegs. Auslöser war ein tragischer Umstand, der eine Zäsur in Franz Moraw Berufs- und Privatleben bedeutete. Nach einem schweren Autounfall mit dem eigenen Fahrzeug am 4. Juni 1934 verlor Franz Moraw vier Finger (Zeigefinger bis kleiner Finger) seiner linken Hand. Dies bedeutete für ihn nicht nur den Rückzug von der Bühne als Akteur, sondern zugleich auch den Wegfall des Lebensunterhalts. Daraufhin bemühte er sich, eine eigene Varietéschule zu gründen. Er ersuchte am 8. November 1934 um Erteilung einer Konzession auf Grundlage zweier Berufsnachweise. Zum einen legte er ein Gutachten vom 6. Oktober 1934 der Gewerkschaft der Artisten bei. Dieses weist Franz Moraw als erfahrenen Fachmann für alle existierenden Tänze aus. Ebenso belegt es die Tätigkeit als Prüfungskommissär und gleichzeitig sein Mitwirken als Jurymitglied an den Artistenprüfungen der Internationalen Artistenorganisation. Mit der Unterschrift des Vorsitzenden der Artistengewerkschaft, Emmerich Arleth (1900-1965), galt das Vorhaben des Konzessionsansuchens seitens der Gewerkschaft als befürwortet³¹⁹. Ein zweites Gutachten stammt vom Österreichischen Wirtschaftsverband für das gesamte Vergnügungsgewerbe. In diesem Schreiben vom 8. November 1934 betont der Vorstand Franz Moraws Prominenz als Weltartist und bestätigt das Vorhandensein jeglicher Qualifikation für das Tanzfach³²⁰. Das Ansuchen um Erteilung einer Varietéschulkonzession wurde an die Magistratsabteilung Zimmer 52 gerichtet. Das Ansuchen wurde am 16. November 1934 mit einer Stampiglie des besonderen Stadttamtes II/3, Z 265, als eingelangt versehen³²¹.

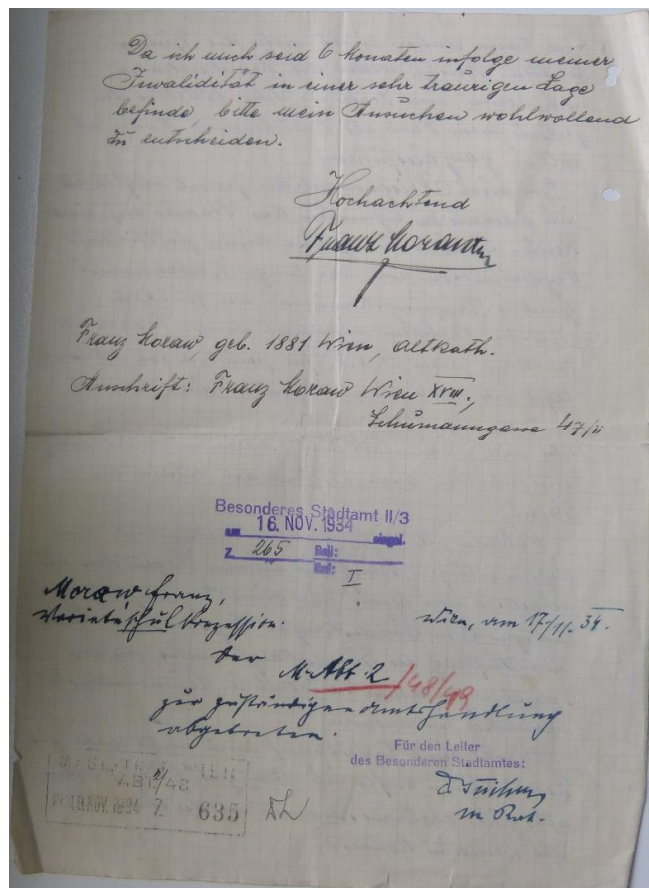


Abb. 14 Franz Moraw, handschriftlicher Lebenslauf, 8.11.1934, Seite 3.

³¹⁹ Vgl. Gewerkschaftsbund der österreichischen Arbeiter und Angestellten. Gewerkschaft der Artisten: Wien II., Praterstraße 43. Gutachten für Franz Moraw. Wien, 6.10.1934. Privatarchiv Heim.

³²⁰ Vgl. Österreichischer Wirtschaftsverband für das gesamte Vergnügungsgewerbe (auf genossenschaftlicher Grundlage). Wien, II., Praterstraße 48. Gutachten für Franz Moraw. Wien, 8.11.1934. Privatarchiv Heim.

³²¹ Vgl. Lebenslauf Franz Moraw. 8.11.1934. Privatarchiv Heim.

Wie die Abbildung zeigt, weist das Schreiben verschiedene Schriftbilder auf. Die Unterschrift sowie die persönlichen Angaben am Briefende stammen von Franz Moraw persönlich, der zweiseitige ausführliche Text betreffend seinen beruflichen Werdegang scheint von einer anderen Person geschrieben. Als Begründung des Antrags wurden die Folgen eines Autounfalls im Juni 1934 genannt. Die daraus resultierende schwere Verletzung an der linken Hand bedeute neben dem Ende der aktiven Bühnenlaufbahn auch den Verlust der sozialen Absicherung. Franz Moraw argumentiert er habe keinen Anspruch auf eine Kranken- oder Rentenversicherung und sei außerdem völlig mittellos. Der Tätigkeit als Ballettmeister sei aber trotz Invalidität keine Einschränkung geboten, wodurch die angestrebte Lehrtätigkeit zur wichtigsten und einzigen Chance für ein weiteres halbwegs sicheres Einkommen erscheine. Als Referenz sowie Befähigungsnachweis für die möglicherweise bevorstehende Lehrtätigkeit galt seine 35jährige Berufserfahrung „in der gesamten existierenden Tanzkunst, Klischnik, Kautschuk sowie Akrobatik an sämtlichen Bühnen Europas als Bühnenkünstler.“³²² Über die Eröffnung der Morawschen Tanzschule berichtet *Der Artist* im Jänner 1935:

„**Ballettschule Franz Moraw.** Unser Kollege Franz Moraw, der wie seinerzeit berichtet wurde, einen schweren Autounfall erlitten hat, ist von den Unfallsfolgen vollständig hergestellt und hat in den Räumen des Café Astor, Wien 2., Praterstrasse 60, 1. Stock, eine Ballettschule eröffnet. Die Unterrichtsstunden sind vorläufig Montag, Dienstag und Mittwoch von 3-6 Uhr nachmittags. Wir empfehlen unseren Kollegen Moraw allen Kolleginnen und Kollegen aufs wärmste.“³²³

Franz Moraw blieb in seinem Bestreben nicht untätig auch Kinder für den Varieté Tanz in geeigneten Räumlichkeiten auszubilden. Die Räume in der Praterstraße erfüllten jedoch nicht die Vorschriften im Sinne des damals gültigen Gesetzes über den Privatunterricht wie auch nicht dem Verordnungsblatt des Stadtschulrates für Wien. Mit Beginn des Jahres 1935 leitete Franz Moraw daher für sein dringendes Anliegen entsprechende Behördenschritte ein. Die Bearbeitung sollte ein Jahr und vier Monate dauern bis er endlich den positiven Bescheid des Stadtschulrates für Wien in Händen hielt. Inzwischen hatte Franz Moraw adäquate Unterrichtsräumlichkeiten in der Postgasse Nr. 13, Wien I gefunden.

4.5.1 Privatschule für die gesamte existierende Tanzkunst

Die „Errichtung der Privatilehranstalt für den Unterricht zur Erlernung von Varieté Tänzen“³²⁴, versehen mit der Unterschrift des 2. Präsidenten des Wiener Stadtschulrates (der Name ist

³²² Ebda.

³²³ *Der Artist*. Fachorgan der Gewerkschaft der Artisten. Folge 1, Jänner 1935. S. 11.

³²⁴ Stadtschulrat für Wien an Herrn Franz Moraw. Bescheid Privatilehranstalt Zl:M/13-b-IIIa-1935. Wien, 21.3.1936. Privataarchiv Heim.

nicht lesbar), ist mit 21. März 1936 datiert. In diesem Schreiben bestätigte der Stadtschulrat die Kenntnissnahme von Franz Moraw als verantwortlichen Leiter und ausbildenden Lehrkörper der genannten Varietéschule. Die für die Schule vorgesehenen Räumlichkeiten in der Postgasse 13, Wien I, wurden für diesen Zweck als geeignet befunden und die Anstaltsräume sowie deren Einrichtung beschrieben. Auszugweise eine Wiedergabe des Ambiente und der Beschaffenheit:

„Man kommt vom Stiegenhaus direkt in den Unterrichtsraum. Links davon liegt ein glasüberdeckter Lichthofraum, der als Sprechzimmer verwendet werden soll. Eine Nische des Übungsraumes wurde durch Anbringung von Vorhängen als Umkleideraum eingerichtet [...] Der Übungsraum ist durch die gegen den Hof gelegenen Fenster ausreichend belichtet, zur künstlichen Beleuchtung dient elektrisches Licht. Der Raum wird mittels eines eisernen Füllofens beheizt. [...] Das Flächenausmass des Übungsraumes ist rund 5.80m mal 11m (64m²), die Höhe beträgt rund 4.80m (Kubikausmass: 260m³).“³²⁵

Der Stadtschulrat forderte eine Geschlechtertrennung im Unterricht. Es ist anzunehmen, dass die Umkleidesituation in den Räumlichkeiten der Postgasse unzureichend war, da in weiterer Folge die Forderung nach getrennten Umkleideräumlichkeiten für männliche und weibliche Schüler schriftlich festgelegt wurde. Über die Gestaltung der Umkleideräume erging per Privatschul-Bescheid ein Vorschriftenblatt mit der Aufforderung, allen behördlichen Anordnungen nachzukommen und folgende Auflagen gewissenhaftest einzuhalten:

- Im Unterrichtsraum dürfen gleichzeitig nicht mehr als höchstens 20 Schüler(innen) unterrichtet werden.
- Der gemeinsame Unterricht an Personen männlichen und an solche weiblichen Geschlechtes wird nicht gestattet.
- Das Fenster des Übungsraumes ist mit einer von unten aus verstellbaren Ventilationsvorrichtung zu versehen.
- Es ist ein mit feststehender Wand abgesondeter beheizbarer Umkleideraum zu schaffen, der unabhängig vom Übungsraum zu erreichen ist und der eine absperrbare Türe erhalten muss.
- Für erste Hilfe ist ein entsprechender Vorrat an Verbandstoffen und blutstillenden Mitteln bereit zu halten.
- Die Schüler(innen) haben bei den Übungen Turnschuhe zu tragen.
- Der Ofen ist mit einem ortsfestem Schirm zu umgeben.³²⁶

Der zusätzlich am 21. März 1936 ausgestellte Privatschul-Schein ³²⁷ musste unbedingt aufbewahrt werden, denn nur dieses amtliche Schriftstück gemeinsam mit dem Bescheid des Stadtschulrates garantierte die Schulberechtigung.

³²⁵ Ebda..

³²⁶ Vgl. Ebda.

³²⁷ Stadtschulrat für Wien. Der Präsident Privatschul-Schein. Z. M/13b-IIIa-1935. 21.3.1936. Privatarchiv Heim.

Stadtschulrat für Wien.



3. *Mo/13.6 - IIIa-1935.*

Privatschul-Schein

Name des Inhabers der Privatlehranstalt ~~der Privatschule~~: *Franz Moraw*

geboren am *15. März 1881* in *Wien*

~~Land~~

wohnhaft: *Wien, XVIII., Schumanngasse N° 47.*

Schulberechtigung (im Rahmen des vorgelegten Programmes und Lehrplanes):

Privatlehranstalt ~~Privatschule~~ für den Unterricht in: *Zur Erlernung von Tönen für das Variété.*

Verantwortlicher Vorstand der Schule ~~der Schule~~: *Der Inhaber.*

~~geboren am~~

~~in~~

~~Land~~

~~wohnhaft~~

Standort der Privatlehranstalt ~~der Privatschule~~: *Wien, I., Postgasse N° 13.*

Geltungsdauer des Scheines: *bis auf weiteres.*

Dieser Schein wurde ausgestellt auf Grund des zugehörigen Bescheides des Stadtschulrates für Wien vom *21. März 1935*: *Mo/13.6 - IIIa-1935**) und ist in seiner Geltung von den in diesem Bescheide festgesetzten Bedingungen abhängig.



21. März 193*6.*
Stadtschulrat für Wien

Der ~~geschäftsführende~~ 2. Präsident:

J. F.

*) Zur Beachtung! Der angeführte Bescheid bildet einen integrierenden Bestandteil des Privatschul-Scheines und ist daher aufzubewahren. Der Privatschul-Schein sowie der zugehörige Bescheid sind zurückzustellen, falls Änderungen eintreten, welche die Gültigkeit des Scheines aufheben, beziehungsweise mit Auflösung der Privatschule.

Abb. 15

Die Präsenz seiner Schule und die fachliche Qualität der Ausbildung unterstützte die Gewerkschaft der Artisten, indem sie in ihrer Fachzeitschrift Empfehlungen und Referenzen

publizierte:

„Voranzeige! Unser Mitglied Kollege Franz Morav, Ballettmeister, welcher nach einem Autounfall seinen Beruf nicht mehr als reisender Artist ausüben will, gibt uns bekannt, daß er eine Schule für die gesamte Tanzkunst in Klischnigg, Kautschuk und Tanzakrobatik sowie Fachakrobatik innehat. Die Gewerkschaft der Artisten kann den Kollegen Franz Morav allen Mitgliedern auf das wärmste empfehlen, da er von seiner früheren Tätigkeit als Ballettmeister und Spezialchoreograph bestens bekannt ist.“³²⁸

Mittels Inserat wurden Eltern und Kinder animiert, sich für die Morawsche Spezialtanzschule schriftlich anzumelden und sich an das Schulsekretariat in der Novaragasse 43, Wien II, zu wenden, das sich hier 1935 befand. 1936 übersiedelte die Anmeldestelle auf den Hohen Markt 9, Wien I, Sprechstunden gab es täglich von 9-12 Uhr und 3-5 Uhr³²⁹. Ganz groß waren das Lob und die Glückwünsche anlässlich des einjährigen Bestandsjubiläums:

„Ballettmeister Franz Moraw. Am 13. November 1936 feierte die erste staatlich konzessionierte Moraw-Schule das 1 jährige Bestandsjubiläum und das ist bestimmt ein Grund, darüber zu schreiben. Präsident Arleth sowie die Vorstandsmitglieder Mertens und Zatlasch nahmen an dieser internen Feier teil und mußten mit Erstaunen konstatieren, daß diese Schule ganz einzig in ihrer Art ist und bis dato keine Konkurrenz hat. In ganz kurzer Zeit hat es Ballettmeister Franz Moraw verstanden, sich einen großen Kreis von Schülern zu sichern, die alle in vorbildlicher und musterhafter Weise in sämtlichen Fächern der Akrobatik, Gymnastik, im Steptanz, Kautschuk, sogar in Klischnigg Unterricht erhalten. Ein Rundgang durch die schönen Räume der Schule zeigt, mit welcher Mühe und Plage und großer Fachkenntnis unser Mitglied Franz Moraw sein gestecktes Ziel erreicht hat, wie beliebt er bei seinen Schülern ist, denn nicht nur die herzliche Gratulation des Vorstandes, sondern auch ein Lorbeerkranz und diverse verschiedene Ehrungen wurden ihm an diesem Abend zuteil. Die Gewerkschaft der Artisten, deren Bestreben es ist, die hohe Kunst des Tanzes und der Akrobatik zu fördern, wird auch in jeder Hinsicht den Kollegen Moraw unterstützen, denn er hat den Beweis erbracht, daß nur ein Fachmann, der bekanntlich selbst Jahrzehnte als prominenter Artist die Welt bereist hat, eine derartige Schule zu führen vermag. Hals und Beinbruch!“³³⁰

Einen großen Anlass stellte das 35-jährige Künstlerjubiläum 1937 dar, bei dem sein Werdegang kurz in Erinnerung gerufen und im September dieses Jahres würdig gefeiert wurde:

„[D]er ‚König der Tänzer‘, der Inhaber der Varietéschule Moraw, feiert am 27. August 1937 in intimsten Kreisen sein 35 jähriges Künstlerjubiläum – ‚Unser Franzl‘ entstammt einer alten, ehrenwerten Artistenfamilie. Keine Geringere, als Adele Moraw, der Soubrettenstar von gestern, ist seine Schwester und der Weltartist Alfons Carangeot sein Schwager. Moraw ist als Artist und Mensch erstklassig. Keine Zote kam je aus seinem Munde. Beim Kreuleder im Prater begann seine Laufbahn vor 35 Jahren. Zwei Jahre später war Moraw als Attraktion im Wiener Apollo und Berliner Wintergarten engagiert. An seinem Ehrenabend wird es trotz der Bescheidenheit des Jubilars hoch hergehen.“³³¹

³²⁸ Der Artist. Folge 7, Juli 1935. S. 9.

³²⁹ Ebda. Folge 11, November 1935. S. 6.

³³⁰ Ebda. Folge 12, Dezember 1936. S. 10.

³³¹ Ebda. Folge 9, September 1937. S. 7.

Ein halbes Jahr später, im März 1938 marschierte die deutsche Wehrmacht in Österreich ein. Die politische Umstrukturierung durch die Nationalsozialisten zwang Franz Moraw zum Eintritt in die Reichstheaterkammer, Fachschaft Tanz, Fachgruppe I Lehrer und Schulen, Untergruppe Kunsttanz. Seine Mitgliedschaft beginnt mit 1. August 1938, die Mitgliedsnummer ist 70389, die geleisteten Mitgliedsbeiträge sind bis Dezember 1940 vermerkt³³². Damit ist dieses Mitgliedsbuch komplett, ein weiteres liegt in meinen Privatbeständen nicht vor. Wie einer Zulassungsurkunde der Reichskulturkammer/Reichstheaterkammer vom 1. Juli 1939 zu entnehmen, galt die Zulassung für den Varietéschulunterricht vom 1. Juli 1939 bis zum 30. Juni 1941 und bestätigt, dass auch während des Krieges der Unterricht aufrecht erhalten werden konnte. Franz Moraw beging seinen 60. Geburtstag im März 1941. In einer Zeitung, von der nur ein Ausschnitt in meinem Privatarhiv vorliegt, gibt ein Artikel treffend das Resümee über Franz Moraws Leben und Wirken wieder:

„Da gibt es in Wien eine Varieté-Schule, dessen Direktor selbst unterrichtet. Das wäre an und für sich nichts besonderes, aber dieser Mann, Franz Moraw, ist heute 60 Jahre alt. Und das ist bewundernswert. Mit ungebrochener Frische und jugendlichem Feuer unterrichtet er unsere Jugend im Bühnentanz, im Ballett oder Step. Franz Moraw hat ein reiches und interessantes Leben hinter sich. Von klein auf tanzte er schon, war lange Jahre lang selbst eine berühmte ‚Nummer‘ am Varieté und stellte dann viele später groß gewordene Nummern zusammen. Er ist durch die ganze Welt gekommen, hat im gleichen Programm mit der Pawlowa getanzt und hat sich auch als Pionier des Bühnentanzes einen Namen gemacht. Der berühmte Wirbelwindtanz und der Korkenzieher, heute Standardfiguren, sind von ihm kreiert worden.“³³³

Franz Moraw steht hier stellvertretend für seine zeitgenössischen BerufskollegInnen, deren Arbeitssituation und Lebensumstände bislang in der einschlägigen Fachliteratur wenig Beachtung fanden. Vor allem die große Masse an hart arbeitenden ArtistInnen die keine Stars wurden, welche aber trotzdem Generationen mit ihren Künsten unterhielten, machte den Großteil dieser Berufsgruppe aus. Sie und die von ihnen dargebotenen Genres verdienen eine weitere vertiefende Beschäftigung.

³³² Deutsches Reich. Mitgliedsbuch der Fachschaft Tanz in der Reichstheaterkammer. Fachgruppe I., Lehrer und Schulen. Untergruppe Kunsttanz Moraw, Franz Nr. 70389. 1.8.1938 bis Februar 1940. Privatarhiv Heim.

³³³ Glückwünsche zu 60. Geburtstag Franz Moraw. In: Undatierter Zeitungsausschnitt. Titel der Zeitung nicht bekannt. [15.3.1941]. Privatarhiv Heim.

5 Schlussbemerkungen

Ausgehend vom herrschenden Forschungsdefizit zum Wiener Künstlergeschwisterpaar Adele und Franz Moraw war es Aufgabe dieser Arbeit, den künstlerischen Nachlass mit weiterem Grundlagenmaterial zu verknüpfen. Dies vor allem deshalb, da aus den in meinem Privatarchiv vorhandenen Ankündigungsposter und -plakaten, Programmheften und -zetteln lediglich Aufführungsstätten, Aufführungsorte, Genres und die Namen einer Vielzahl von VarietékünstlerInnen vorzufinden sind. Teilweise sind die Objekte jedoch unbeschriftet und undatiert wodurch eine Chronologie der Aufführungen und die Reisebewegungen der beiden im Zentrum stehenden Künstler kaum nachzuvollziehen sind. Trotzdem kann dieses Vorhaben nicht gänzlich gelingen, denn mir als Großnichte sowie meiner Mutter als Patenkind Adele Moraws ist zum heutigen Zeitpunkt nicht bekannt, ob es einen persönlichen Nachlass gibt. Das geringe privat vorhandene zeitgenössische Material stammt aus dem Nachlass ihres einzigen Bruders, Franz Moraw, meinem Großvater mütterlicherseits. Der Erkenntnisgewinn resultiert aus dem Verwertungspotenzial dieses Bestandes und den darüber hinausgehenden Recherchen, die jedoch zu unerwarteten Ergebnissen führten. In Folge wurden nämlich die Ausgaben der österreichischen Artistenfachzeitschrift *DAS PODIUM* ab dem Ersterscheinen im Jahre 1919 und das Nachfolgeblatt *Internationales Artisten-Organ IAO* bis zum Jahr 1933 nach der Präsenz der Künstlergeschwister durchforstet. Die äußerst aufschlussreichen Erkenntnisse wurden mit denen aus dem privaten Archivbestand verknüpft und erlauben vielfältige Facetten nicht nur auf das Artistentum im ausgehenden 19. Jahrhundert bis in die frühen Jahre des 20. Jahrhundert zu werfen. Wie im ersten Hauptkapitel umfangsreich referiert, eröffnen die Ausgaben des Artistenfachblatts den Blick auf die Gründung einer Interessenvertretung, nämlich der Internationalen Artisten-Organisation (IAO) im Jahre 1919. Präsentiert konnten auch deren Zielsetzungen werden, die sich in dieser Arbeit besonders den arbeitsrechtlichen Errungenschaften widmet. Ein Subkapitel lenkt im Besonderen den Focus auf die kommissionelle Artistenprüfung, die den davor üblichen ‚Schnellsiederkursen‘, soe die zeitgenössische Formulierung, sozusagen einen Riegel vorschoben. Ziel der durch die IAO allein anerkannten Prüfungen war es, das künstlerische Niveau der ArtistInnen zu heben und wie es die Fachzeitschrift formuliert, im Speziellen den ‚Massen von Matrosentänzerinnen‘ entgegenzuwirken. Die intensive Beschäftigung mit der Interessensvertretung ist in dieser Arbeit deshalb von Bedeutung, weil sonst die fast drei Jahrzehntelange berufliche Situation von Adele und Franz Moraw noch vor der Gründung der IAO nicht einzuschätzen ist.

Die beiden Hauptkapitel, im Einzelnen sowohl über Adele Moraw, verheiratete Carangeot, als auch Franz Moraw, konzentrieren sich einleitend auf die Aufbereitung und Rekonstruktion biographischer Daten, um bestehende Lücken zu schließen. Die Chronologie von Adele Moraws künstlerischen Schaffens beginnt mit ihrem Debüt als erst 16-Jährige, wo sie als Miniaturesoubrette im Jahre 1893 in Linz engagiert war. 1898 kam sie an das k.k. priv. Theater in der Josefstadt in Wien. Während ihres zweieinhalbjährigen Engagements wirkte sie in elf verschiedenen Stücken³³⁴ mit. Diese beinhalten mit Ausnahme *Anonyme Briefe* allesamt musikalische Elemente, die es der Moraw neben ihrem schauspielerischen Vermögen erlaubten, sich als Sängerin, Chansonette und Tänzerin zu produzieren. Als Paraderolle kristallisiert sich die Thea, erste Tänzerin der Pariser Oper, in dem Vaudeville *Wie man Männer fesselt* heraus. Adele Moraw hatte sich durch ihr Josefstadt-Engagement einen Namen gemacht, der allerdings nie mit der Theaterform Vaudeville verbunden war. Wie vorliegende Presseberichte und Materialien aus meinem Privatarhiv belegen, wurde vorwiegend von der Moraw gesprochen oder sie angekündigt als die ehemalige erste Soubrette oder berühmte Operetten-Diva vom K.K. Josephstadt-Theater in Wien. Das lässt den Schluss nahe, dass umgangssprachlich für Vaudeville der Begriff Operette an den Wiener Unterhaltungstheatern des 19. Jahrhunderts gebräuchlich war, wie aus einer Studie der Theaterwissenschaftlerin Marion Linhardt hervorgeht:

„[...] zugleich ergab sich durch die Popularität des Vaudeville allmählich eine ästhetische Umorientierung auch der Wiener Operette, die sich um und nach der Jahrhundertwende häufig als Vaudeville-Operette präsentierte. [...] andererseits verweist diese Gattungsbezeichnung auf eine strukturelle Veränderung der Operette, die von der spieloperhaften hin zur possen- oder revueartigen Operette führte.“³³⁵

Diese Entwicklung trug zur Etablierung von Adele Moraws künstlerischer Vielfältigkeit nicht nur bei, nein vielmehr – sie erklärt vor allem ihre facettenreiche Ankündigung in den zeitgenössischen Medien. Es ist davon auszugehen, dass die Josefstadt-Bühne sie als Persönlichkeit heranreifen ließ und ihr den Weg für eine internationale Karriere ebnete. Ihr Weg führte sie nach Slowenien, Deutschland, Norwegen und sie kam mit ihrer deutschen Kunst bis nach England und Schottland, ja sogar bis nach Amerika. Trotz ihrer fast eineinhalb Jahrzehnte permanenten Abwesenheit von Wien blieb sie mit ihrer Erstinterpretation des Wienerliedes *Mei Muatterl war a Wienerin* und im Besonderen mit ihrer Paraderolle *Die entthronte Kaiserin der Sahara* in ihrer Heimatstadt in Erinnerung. Die Schlagwörter der

³³⁴ Zusammenfassend nochmals in chronologischer Reihenfolge: Lolas Cousin, Anonyme Briefe, Toledad, Das neue Regiment, Wie man Männer fesselt, Ein Böhm in Amerika, Tohu-Bohu, Ich bin so frei, Frau Lieutenant, Unsre Gusti und Lumpazivagabundus.

³³⁵ Vgl. Linhardt, Marion: Residenzstadt und Metropole. S. 91.

beiden Aufführungswerke sind auch jene, mit denen Recherchen zu Adele Moraw zwar weniger in den Schriftquellen Ergebnisse liefern, sondern vielmehr in Online-Archiven und Bibliotheken.

Franz Moraw startete seine Tanzkarriere im Jahr 1900. Die in seinem Gesamtrepertoire verwendeten Variationen seines Künstlernamens und die fachspezifischen Begriffe seiner Tanzkreationen, wie sie den Ankündigungswerbemittel in meinem Privatarhiv zu entnehmen sind, gestalten die Quellensuche nicht einfach. Hingegen konnte anhand von Rezensionen und Werbeeinschaltungen in den schon erwähnten einschlägigen Fachblättern Lücken in Franz Moraws Reisebewegungen über ganz Europa nahezu geschlossen und auch sein künstlerisches Schaffen chronologisch nachvollzogen werden. Die persönlichen Dokumente in seinem Nachlass und meine familiäre Verbindung zu ihm ermöglichten in dieser Arbeit eine problemlose Aufbereitung seiner Lebensdaten. Gänzlich unbekannt ist, dass Franz Moraw gleichermaßen wie seine Schwester Adele von Beginn ihrer künstlerischen Tätigkeiten an bis zur Gründung der IAO ihre eigenen ManagerInnen und AgentInnen sowie KünstlerIn in einer Person waren. Gleichfalls gänzlich unbekannt ist bisher Franz Moraws Engagement in der IAO als Jury-Mitglied bei den Artistenprüfungen. Und noch eines konnte in dieser Arbeit präsentiert werden: Franz Moraw wird in zeitgenössischen Quellen bescheinigt, er sei in seinem Genre ein Weltartist gewesen. Seine Erfahrungen auf dem Gebiet der gesamten existierenden Tanzkunst befähigten ihn eine Privatschule für die gesamte existierende Tanzkunst zu gründen.

Abschließend ist festzuhalten, dass die Fülle an Archivalien in meinem Privatbestand ergänzt durch bisher unbekanntes Quellenmaterial in einer Arbeit wie dieser nicht annähernd reflektiert werden kann. Das zusammengetragene Material und die daraus erzielten Erkenntnisse sind mit den nicht abgearbeiteten Fragestellungen zu kontextualisieren. Wie unmittelbar vor Fertigstellung dieser Arbeit in Erfahrung gebracht, lenken aktuell bestimmte Forschungsprojekte ihren Fokus ebenfalls auf diese in wissenschaftlichen Publikationen unterrepräsentierte Untersuchungsmaterie. Umso mehr sind meine weiteren Beschäftigungen mit dem in meinem Privatarhiv befindlichen Nachlass davon geleitet, ihn zusammen mit den für diese Arbeit durch umfangreiche Recherchen erschlossenen Quellen für zukünftige Forschungsabsichten zur Verfügung zu halten. Diese sind vor allem für mich unabdingbar davon bestimmt, um den Stellenwert des Künstlergeschwisterpaares Adele und Franz Moraw innerhalb ihrer Berufsfelder gebührend zu verhandeln.

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Adele Moraw. Die entthronte Kaiserin der Sahara. Innsbrucker Nachrichten 1906-06-05. In: <http://tirolensien.at/index.php/kontakt/item/15647-1906-06-05> Zugriff 3.7.2013.
- Bauer, Anton: Das Theater in der Josefstadt zu Wien. Wien [u.a.]: Manutiuspresse, 1957.
- Bauer, Anton/Kropatschek, Gustav: 200 Jahre Theater in der Josefstadt 1788-1988. Wien [u.a.]: Schroll, 1988.
- Bovsun, Mara: 24-karat crazy Sugar scion met bitter end at hands of wife. Daily News New York. In: <http://www.nydailynews.com/news/24-karat-crazy-sugar-scion-met-bitter-hands-wife-article-1.133493>. Zugriff 23.8.2013.
- British News Paper Archive: 65 Eintragungen zu Adele Moraw. In: <http://www.genesreunited.co.uk/searchbna/results?memberlastsubclass=none&searchhistorykey=0&keywords=adele%20moraw> und vgl. Ebda. 2 Eintragungen zu Adele Moraw. In: <http://www.genesreunited.com.au/searchbna/results?memberlastsubclass=none&searchhistorykey=0&keywords=adele%20moraw&type=illustrated> Zugriff 17.11.2014.
- Buchtipp. In: Der Komet. Partner für Schausteller und Marktkaufleute. 5430/20.6.2013. S. 18. [Fragment]. Birgit Peter per Mail an die Verfasserin. 12.10.2013.
- Dalinger, Brigitte: Quellenedition zur Geschichte des jüdischen Theaters in Wien. Tübingen: Niemeyer, 2003.
- Denscher, Barbara: Der Librettist Victor Lèon – Eine Monographie. Univ. Wien. (Voraussichtliche Fertigstellung Diss. 2015). Barbara Denscher per Mail an die Verfasserin. 1.1.2015.
- Dimitz, Erich: „Vergnügen muss sein!“ Freizeitkultur in Mariahilf. In: http://www.bezirksmuseum.at/default/fileadmin/user_upload/Bezirke/Bezirk-06/Vergnuegen_-_Text.pdf S. 14. Zugriff 20.6.2013.
- Eisenberg, Ludwig: Biographisches. Lexikon der deutschen Bühne im 19. Jhdt. Leipzig: List, 1903.
- FINDBUCH NET. Bestand: [NOELA] NÖ Reg, Präs Theater TB - Textbücher der Theaterzensur. „Eisenschitz, Otto *Der kecke Fratz (ab * gestr.) (Ich bin so frei)“. Hier: NÖ Reg, Präs Theater TB K 392/12. Theater in der Josefstadt 1899. In: http://www.archivnet.findbuch.net/perma_arid-3715-bekurz-5b4e4f454c415d4ec396205265672c205072c3a4732054686561746572205442-vnum-10196.html Zugriff 4.11.2014.
- Gruber, Ludwig/Rudolfi B.: „Neueste Apollo-Schlager gesungen von Adele Moraw.“ 1905 und 1906. In: <http://www.buchfreund.de/Neueste-Apollo-Schlager-gesungen-von-Adele-Moraw-1-Die-tolle-Komtesse-Marschlied-v-Ludwig-Gruber-2-Ein-Wiener-Waschermadl-Original-Wienerlied-v-B-Rudolfi-3-Der-Tramwaykondukteur-Marschlied-v-B-Rudolfi,63140663-buch> Zugriff 22.6.2013.

- Heim, Alexandra: Adele und Franz. In: Birgit Peter/Robert Kaldy-Karo (Hg.). *Artistenleben auf vergessenen Wegen. Eine Spurensuche in Wien*. Wien: LIT, 2013. S. 59-78.
- International Encyclopedia of Dance. A project of Dance Perspectives Foundation, Inc. New York [u.a.]: Oxford University Press, 1998. Bd. 1. S. 95.
- Kammerhofer, Andrea: „Lebende Bilder“ in Linz. In: Maximilian Schimböck/Walter Schuster/Anneliese Schweiger (Hg.): *Stadtarchiv und Stadtgeschichte. Forschungen und Innovationen. Festschrift für Fritz Mayrhofer zur Vollendung seines 60. Lebensjahres. Historisches Jahrbuch der Stadt Linz 2003/2004*. Linz: Stadtarchiv Linz, 2004. S. 475-490.
- Kos, Wolfgang: *Wiener Typen. Klischees und Wirklichkeit*. Katalog zur 387. Sonderausstellung des Wien Museums 25. April-6. Oktober 2013. Wien: Brandstätter, 2013.
- Kraus, Karl (Hg.): *Die Fackel*. 1-54, April 1899 bis September 1900. In: *Die Fackel*, Bd. 1, Nachdruck Nr.1/1899-922/1936. Frankfurt: [1977]. S. 9.
- Kusser, Astrid: *Körper in Schiefelage: Tanzen im Strudel des Black Atlantic im 1900*. Bielefeld: transkript, 2013.
- Kutschera, Alois: Nur immer elegant! Original - Couplet. Text u. Musik von Alois Kutschera. Op. 21. Dem Fräulein Adele Moraw hochachtungsvoll gewidmet. In: <http://www.musikantiquariat-bosze.eu/images/products/catalogue/24.pdf> pdf-S. 4 und S. 10. Zugriff 22.6.2013.
- Kutschera, Alois: Die närrische Soubrette. Couplet. Text und Musik von Alois Kutschera. Op. 49. Meiner reizenden närrischen Collegin Adele Moraw freundlichst gewidmet – Budapest u. Leipzig, [um 1900], Rózsavölgyi. VN R. & Co. 2826. 3, [1] p. In: <http://www.musikantiquariat-bosze.eu/images/products/catalogue/24.pdf> pdf-S. 4 und S. 10. Zugriff 22.6.2013.
- Kutschera, Alois: Lieder und Couplets Op. 21 und Op. 29 [1899] sowie Op. 49 [um 1900] Adele Moraw gewidmet. In: <http://www.musikantiquariat-bosze.eu/images/products/catalogue/24.pdf> Zugriff 22.6.2013.
- Linhardt, Marion: *Residenzstadt und Metropole: Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858-1918)*. Tübingen: Niemeyer, 2006.
- Linhardt, Marion: Zwischen theatraler Konvention und sozialen Rollenmustern: die Soubrette und die muntere Liebhaberin im deutschsprachigen Theater des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. LiTheS Nr. 9, (Dezember 2013). In http://lithes.uni-graz.at/lithes/beitraege13_09/linhardt_marion_soubrette_liebhaberin.pdf Zugriff 10.11.2014. pdf-S. 1-14, hier S. 4.
- Müller, Peter: *Neulengbach. Pfarramt Neulengbach* (Hg.). St. Pölten: NÖ Pressehaus, 1977.
- Naue, Gustav: *Josef Jarno. Schauspieler, Regisseur, Theaterdirektor und Schauspieler-Dramatiker*. Univ. Wien., Diss. 1964. Bd. I.

- Nestroy, Johann Nepomuk: Der böse Geist des Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt. Zauberposse mit Gesang in drei Aufzügen. Gesammelte Werke. Stuttgart: Bonz, 1890.
- Ochaim, Brygida: Varieté-Tänzerinnen um 1900. In: Claudia Balk/Ochaim Brygida: Varieté-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnesrausch zur Moderne. Frankfurt a. M. [u.a.]: Stroemfeld, 1998. S. 69-116, hier S. 106.
- Opferdatenbank Holocaust: Todesfallanzeige Otto Eisenschitz. In: <http://109.123.214.108/de/victims/PERSON.ITI.861160> Zugriff 14.8.2014.
- Österreichisches Biographisches Lexikon. 1815-1950. Österreichische Akademie der Wissenschaften (Hg.), III. Bd. Graz: Böhlau, 1965.
- Peters, Kurt: Lexikon der klassischen Tanztechnik. Eine Systematische Terminologie Der Klassischen Tanzkunst. Hamburg: „Das Tanzarchiv“, 1958 und Vgl. auch Derra De Moroda, Friderica: The Dance Library. A Catalogue. München: Wölfle, 1982.
- Peters, Olaf: „Die Physiognomik des Grotesken: Wilhelm Fraegner und das Komische“. In Roland Kanz Roland (Hg.): Das Komische in der Kunst, Köln: Böhlau, 2007. S. 259.
- Raimund-Theater-Ausgabe: Ein Böhm in Amerika Online-Textbuch. Titelblatt. In: <https://archive.org/details/einbhminamerik00zapp> Zugriff 4.11.2014.
- Rauch, Else von: Das grosse Buch der Tanzkunst. Berlin: Steinitz, o.J. S. 151.
- Sabler, Wolfgang: Das Theater des Nachbarn. Zur ungleichen Rezeption deutscher und französischer Bühnenwerke in Paris und Wien im letzten Jahrzehnt des. 19. Jahrhunderts. In: Bärbel Fritz/Brigitte Schultze/Horst Turk (Hg.): Theaterinstitution und Kulturtransfer I. Fremdsprachiges Repertoiretheater am Burgtheater und auf anderen europäischen Bühnen. Tübingen: Narr, 1997. S. 193-226.
- Seolik [sic!] Ch.: Wie man Männer fesselt: Vaudeville in 4 Akten von A. Mars und M. Hennequin, für die deutsche Bühne bearbeitet von Otto Eisenschitz, Musik von Victor Roger; [Szenenfotos], Original-Aufnahmen/von Ch. Seolik [sic!]. Wien: Verl. d. Theaters in d. Josefstadt, [1899].
- Slovenski narod: ADELE MORAW-Les Alex-Les Carangeot. Slowenisches Theater 23.5.1905. In: National- und Universitätsbibliothek Slowenien. 23/05/1905, Band 38, Nummer 118.
- Stadtgemeinde Neulengbach. Neulengbacher KulTOURpfad 02. Zusammenstellung und Gestaltung Günther Wagensommerer und Sascha Windholz, 2004 und 2007. In: <http://www.neulengbach.gv.at/gemeindeamt/html/2.pdf> S. 5. Zugriff 3.7.2013.
- Strohmann, Dirk: Die Rezeption Maeterlincks in den deutschsprachigen Ländern (1891-1914) Bern: Lang, 2006.

TheaterFigurenMuseum Lübeck: Adolph Friedländer - Lithographien und Plakate. Sonderausstellung vom 6. April bis zum 9. Juni 2014. In: http://www.theaterfigurenmuseum.de/de/ausstellung/sonderausstellungen/Adolph_Friedlaender.html Zugriff 23.12.2014

Ulrich, Paul S.: Biographisches Verzeichnis für Theater, Tanz und Musik. Berlin: Arno Spitz, 1997.

Verlag der Musik-Blätter (Hg.): Neueste Apollo Schlager gesungen von Adele Moraw. 1, Die tolle Komtesse, Marschlied v. Ludwig Gruber. 2, Ein Wiener Waschermadl, Original Wienerlied v. B. Rudolphi. 3, Der Tramwaykondukteur, Marschlied v. B. Rudolphi. In: Musik-Blätter. VI. Jg., Nr. 3, 1905. Wien u.a., 1905. 13 S. OBrosch. Verlagsnr. 3 VI. (dat. 1906). In: <http://www.antiquariat.de/angebote/GID21357523.html> Zugriff 22.6.2013.

Verzeichnis der künstlerischen, wissenschaftlichen und kulturpolitischen Nachlässe in Österreich. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek (September 2009). In: http://data.onb.ac.at/nlv_lex/perslex/L/Leon_Victor.htm Zugriff 3.10.2014.

Wacks, Georg: Die Budapester Orpheumgesellschaft. Ein Varieté in Wien 1889-1919. Wien: Holzhausen, 2002.

Walsdorf, Geraldine. Das Etablissement Ronacher – Wiener Variétékunst um die Jahrhundertwende im sozialgeschichtlichen Kontext. Univ. Wien Dipl. 2007.

Weber, Ernst: Die Wienerlied-Komponisten der zweiten Generation. In: Fritz Elisabeth Th./Kretschmer Helmut (Hg.). WIEN Musikgeschichte. Volksmusik und Wienerlied, Wien [u.a.]: LIT, 2006, S. 294-304.

Wietorschke, Jens: Die Stadt als Tableau. Zur kulturellen Konstruktion der „Wiener Typen“. In: Kos, Wolfgang (Hg.): Wiener Typen. Klischees und Wirklichkeit. Katalog zur 387. Sonderausstellung des Wien Museums 25. April-6. Oktober 2013. Wien: Brandstätter, 2013. S. 26-31.

Zeitungen, Zeitschriften, Periodika

Der Artist. Fachorgan der Gewerkschaft der Artisten. Wien

Folge 1, Jänner 1935. S. 11.

Folge 7, Juli 1935. S. 9.

Folge 11, November 1935. S. 6.

Folge 12, Dezember 1936. S. 10.

Folge 9, September 1937. S. 7.

DAS PODIUM. Organ der Freien Artisten- und Volksmusiker-Genossenschaft des Reichsverbandes des Schausteller und des Verbandes der Filmdarsteller. Artistische Fachzeitung für alle Zweige der Variétéwelt. Chefredakteur: Julius Kurz. Redaktion und Administration: Wien II, Praterstraße 43.

I. Jg., Nr. 1, 1.4.1919. S. 1, 4, 5, 6, 14 und 20.

I. Jg., Nr. 8, 24.7.1919. S. 22.
I. Jg., Nr. 9, 10.8.1919. S. 20.
I. Jg., Nr. 10, 24.8.1919. S. 12.
I. Jg., Nr. 11, 10.9.1919. S. 20.
I. Jg., Nr. 14, 24.10.1919. S. 24.
I. Jg., Nr. 16, 20.11.1919. S. 35
I. Jg., Nr. 17, 10.12.1919. S. 14.

II. Jg., Nr. 2, 24.1.1920. S. 16.
II. Jg., Nr. 3, 10.2.1920. S. 16.
II. Jg., Nr. 6, 24.3.1920. S. 8 und 9.
II. Jg., Nr. 8, 24.4.1920. S. 8.
II. Jg., Nr. 9, 10.5.1920. S. 4.
II. Jg., Nr. 10, 24.5.1920. S. 15.
II. Jg., Nr. 17, 10.9.1920. S. 10.
II. Jg., Nr. 18, 24.9.1920. S. 9 und 11.
II. Jg., Nr. 22, 24.11.1920. S. 32.
II. Jg., Nr. 23, 10.12.1920. S. 9.
II. Jg., Nr. 24, 24.12.1920. S. 69.

III. Jg., Nr. 1, 10.1.1921. S. 21 und 47.
III. Jg., Nr. 3, 10.2.1921. S. 36.
III. Jg., Nr. 4, 24.2.1921. S. 40.
III. Jg., Nr. 5, 10.3.1921. S. 11 und 13.
III. Jg., Nr. 6, 24.3.1921. S. 7 und 8.
III. Jg., Nr. 8, 24.4.1921, S. 40.
III. Jg., Nr. 9, 10.5.1921. S. 11.
III. Jg., Nr. 11, 10.6.1921. S. 11 und 33.
III. Jg., Nr. 16, 24.8.1921, S. 14.
III. Jg., Nr. 18, 24.9.1921, S. 14
III. Jg., Nr. 19, 10.10.1921. S. 15.
III. Jg., Nr. 21, 10.11.1921. S. 15.
III. Jg., Nr. 22, 24.11.1921. S. 35.
III. Jg., Nr. 24, 24.12.1921. S. 101.

IV. Jg., Nr. 1, 10.1.1922. S. 13.
IV. Jg., Nr. 5, 10.3.1922. S. 37.

V. Jg., Nr. 1, 10.1.1923. S. 10 und 11..
V. Jg., Nr. 4, 24.2.1923. S. 1.
V. Jg., Nr. 7-8, 24.4.1923. S. 1, 7, 8 und 9.
V. Jg., Nr. 11-12, 24.6.1923. S. 6.
V. Jg., Nr. 13-14, 24.7.1923. S. 7.
V. Jg., Nr. 15-16, 24.8.1923. S. 3.
V. Jg., Nr. 19-20, 24.10.1923, S. 4, 7 und 14.
V. Jg., Nr. 21-22, 24.11.1923. S. 9.

VI. Jg., Nr. 1-2, 24.1.1924. S. 1.
VI. Jg., Nr. 3-4, 24.2.1924. S. 6.
VI. Jg., Nr. 5-6, 24.3.1924. S. 5, 6 und 12.
VI. Jg., Nr. 7-8, 24.4.1924. S. 7 und 53.

VI. Jg., Nr. 8-9, 15.5.1924. S. 2.
 VI. Jg., Nr. 10-11, Juni 1924. S. 1 und 25.
 VI. Jg., Nr. 15-16, August 1924. S. 10.
 VI. Nr. 17-18, September 1924. S.1, 4 und 6.
 VI. Jg., Nr. 19-20, November 1924. S. 1, 2, 3 und 6.
 VI. Jg., Nr. 21-22, Dezember 1924. S. 2 und 25.
 VII. Jg., Nr. 1, Jänner 1925. S. 2.
 VII. Jg., Nr. 2, Februar 1924. S. 5. [Druckfehler Jahreszahl! Korrekt: 1925].
 VII. Jg., Nr. 3, März 1924. S. 4. [Druckfehler Jahreszahl! Korrekt: 1925].
 VII. Jg., Nr. 4, April 1925. S. 10.
 VII. Jg., Nr. 6, Juni 1925. S. 6, S. 22.
 VII. Jg., Nr. 7-8, August 1925. S. 3.
 VII. Jg., Nr. 10, Oktober 1925. S. 2 und 3.
 VII. Jg., Nr. 12, Dezember 1925. S. 9. [diese Ausgabe ist irrtümlich im Bibliotheksband UB Wien, Sign. II 486.269, zwischen Juni und Juli 1924 mitgebunden].

IAO Internationales Artisten-Organ. Offizielles Fachblatt der Internationalen Artisten-Organisation. Artistische Fachzeitschrift für alle Zweige der Varietéwelt, Zirkus und Kabarett“. Chefredakteur: Gustav Breyer. Verwaltung: Wien II, Praterstraße Nr. 43.

VI. Jg., Nr. 17-18, September 1924. S. 2.
 VI. Jg., Nr. 19-20, November 1924. S. 1.

VII. Jg., Nr. 5, Mai 1925. S. 3.

VIII. Jg., Nr. 1, Mai 1926. S. 1, 2 und 4.
 VIII. Jg. des „Podium“, Nr. 2, Juni 1926. S. 1, 2, 3, 4, 6 und 9.
 VIII. Jg. des „Podium“, Nr. 3, Juli 1926. S. 1 und 2.
 VIII. Jg. des „Podium“, Nr. 4, August 1926. S. 1 und 2.
 VIII. Jg. des „Podium“, Nr. 5, September 1926. S. 2 und 4.
 VIII. Jg. des „Podium“, Nr. 6, Oktober 1926. S. 8.
 VIII. Jg. des „Podium“, Nr. 8, Dezember 1926. S. 2 und 10.

IX. Jg. des „Podium“, Nr. 1, Jänner 1927. S. 3.
 IX. Jg. des „Podium“, Nr. 2, Februar 1927. S. 4 und 9
 IX. Jg. des „Podium“, Nr. 3, März 1927. S. 3 und 16.
 II. Jg., Nr. 5, Mai 1927. S. 3.
 II. Jg., Nr. 6, Juni 1927. S. 3.
 II. Jg., Nr. 10, Oktober 1927. S. 1 und 3.
 II. Jg., Nr. 11, November 1927. S. 1 und 2

III. Jg., Nr. 1, Jänner 1928. S. 2.
 III. Jg., Nr. 2, Februar 1928. S. 2.
 III. Jg., Nr. 3, März 1928. S. 7.
 III. Jg., Nr. 5, Mai 1928. S. 3.
 III. Jg., Nr. 6, Juni 1928. S. 2 und 6.
 III. Jg., Nr. 7, Juli 1928. S. 2.
 III. Jg., Nr. 9, September 1928. S. 1.

IV. Jg., Nr. 2, Februar 1929. S. 2 und 4.

IV. Jg., Nr. 4, April 1929. S. 4.
IV. Jg., Nr. 5, Mai 1929. S. 2.
IV. Jg., Nr. 11, November 1929. S. 2.
IV. Jg., Nr. 12, Dezember 1929. S. 5.

V. Jg., Nr. 7, Juli 1930. S. 5 und 6.
V. Jg. Nr. 9, September 1930. S. 4.
V. Jg., Nr. 10, Oktober 1930. S. 6.

VI. Jg., Nr. 3, März 1931. S. 9.
VI. Jg., Nr. 6, Juni 1931. S. 2.
VI. Jg., Nr. 7, Juli 1931. S. 3.
VI. Jg., Nr. 8, August 1931. S. 4.
VI. Jg., Nr. 10, Oktober 1931. S. 1.

Archive und Quellen

Dramaturgie/Archiv Theater in der Josefstadt Wien

Gebundene Besetzungszettel „K.k. priv. Theater in der Josefstadt“ (1894-1902)

Lolas Cousin. Zum 1. Male. Dienstag, den 11. Jänner 1898.
Anonyme Briefe. Nachmittags-Vorstellung. Sonntag, den 9. Oktober 1898.
Das neue Regiment. Zum 1. Male. Mittwoch, den 12. October 1898.
Toledad. Mittwoch, den 19. October 1898.
Wie man Männer fesselt. Zum 1. Male. Freitag, den 28. October 1898
Ein Böhm in Amerika. Nachmittags-Vorstellung. Sonntag, den 8. Jänner 1899.
Tohu-Bohu. Zum 1. Male. Freitag, den 28. April 1899.
Ich bin so frei. Zum 1. Male. Freitag, den 27. Oktober 1899.
Frau Lieutenant. Zum 1. Male. Samstag, den 13. Januar 1900.
Unsre Gusti. Zum 2. Male. Samstag, den 10. Februar 1900.
Lumpazivagabundus oder: Das liederliche Kleeblatt. Nachmittags halb 3 Uhr. Sonntag, den 15. April 1900.

ÖGB/Öffentlichkeitsarbeit/Bereich Archiv-Bibliothek-Dokumentation

Sektion Artisten, Gewerkschaft Kunst und freie Berufe im Österreichischen
Gewerkschaftsbund: Festschrift 1919-1959. Anlässlich des 40. Gründungsjahres der
österreichischen Artistenorganisation, ÖGB, Wien IX. [unpaginiert].

Bericht der Gewerkschaftskommission am 10. Österreichischen Gewerkschaftskongress (über
[die Jahre] 1923-27). Wien, Juni 1928. S. 109.

Das Jahrbuch des Bundes der freien Gewerkschaften Österreichs 1932 (erst[ellt] 1933).
Tabelle 7. S. 39.

Arbeit und Wirtschaft. 15.2.1929, S. 165.

Wiener Stadt- und Landesarchiv – Magistrat der Stadt Wien

Anfrage Lebens- und Meldedaten Adele und Franz Moraw. Korrespondenzen liegen bei der Verfasserin dieser Arbeit.

Wiener Meldeunterlagen: Adele Moraw Sterbevermerk (Standesamt Wien 3, Buch Nr. 590/42). Schriftliche Bestätigung MA 8 Stadt Wien vom 27.12.2011.

Wiener Meldeunterlagen: Franz Moraw (6.10.1930-9.6.1949). Schriftliche Bestätigung MA 8 Stadt Wien vom 27.12.2011.

Österreichische Nationalbibliothek (ONB) ANNO Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften. In: <http://anno.onb.ac.at/> Zugriff 11.3.2013, 17.2.2013

Der Humorist. Illustriertes Unterhaltungsblatt. Wien
Samstag, 1.4.1899., XIX. Jg., Nr. 10. S. 3

Der Humorist. Zeitschrift für die Theater- u. Kunstwelt. Wien
Samstag, 10.9.1904, Nr. 26. S. 7.

Neue Freie Presse (NFP). Morgenblatt. Wien
Mittwoch, 12.1.1898, Nr. 11992. S. 7.
Samstag, 29.10.1898, Nr. 12279. S. 8 und 9.
Samstag, 28.10.1899, Nr. 12638. S. 8.
Sonntag, 14.1.1900, Nr. 12712. S. 9.
Freitag, 2.9.1904, Nr.14376. S. 9.

Neues Wiener Journal. Unparteiisches Tagblatt.
Freitag, 2.9.1904, 12. Jg., Nr. 3899. S. 6.

Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe).
Freitag, 2.9.1904, Nr. 843. S 19.

Wiener Theaterzeitung. Organ für Theater, Kunst und dramatische Literatur
Freitag, 10.3.1899, 21. Jg., Nr. 3. S. 9 und 10.

Wienerwald-Bote. Kreisblatt für den polit. Bezirk Hietzing = Umgebung.
34. Jg., Folge 42, 21.10.1933. S. 4.
34. Jg., Folge 43, 28.10.1933. S. 4.

Wienerwald-Bote. Mitteilungsblatt des westlichen Wienerwaldes.
43. Jg., Folge 7, Samstag, 14.2.1942. S. 6.
43. Jg., Folge 8, Samstag, 21.2.1942. S. 6.

Wiener Zeitung.
Freitag, 2.9.1904, Nr. 201. S 10.

Privatarchiv Alexandra Heim

Im Bestand liegen 177 Exponate bestehend aus Ankündigungsposter und -plakaten in verschiedenen Formaten, in ein- und mehrfarbiger Druckausführung, teilweise fremdsprachig sowie Programmhefte und -zetteln wie auch sonstige Werbemittel; Fotos, Porträtaufnahmen und bildliche Darstellungen; Musikunterlagen von diversen Kompositionen unter Angabe ihrer SchöpferInnen und InterpretInnen; private und behördliche Dokumente sowie diverse Schriftstücke (Korrespondenzen). Für diese Arbeit wurden besonders selektierte Archivalien herangezogen.

Persönliche und behördliche Dokumente, amtliche Bescheide, Privatkorrespondenzen

Moraw, Franz: Legitimationskarte mit Portraitfoto. Sekretariatlischen Garten. 1901.

Moraw, Franz: Reise-Paß Nr. 67. Im Namen S. Excellenz des k.k. Statthalters Wien, 23.2.1911 Unterschrift k.k. Polizeipräsident. Gültig für drei Jahre ab Ausstellung.

Moraw, Franz: Handschriftlicher Lebenslauf. Wien, 16.11.1934.

Gewerkschaftsbund der österreichischen Arbeiter und Angestellten. Gewerkschaft der Artisten: Wien II., Praterstraße 43. Gutachten für Franz Moraw. Wien, 6.10.1934.

Österreichischer Wirtschaftsverband für das gesamte Vergnügungsgewerbe (auf genossenschaftlicher Grundlage). Wien, II., Praterstraße 48. Gutachten für Franz Moraw. Wien, 8.11.1934.

Stadtschulrat für Wien an Herrn Franz Moraw. Bescheid Privatilehranstalt Zl:M/13-b-IIIa-1935. Wien, 21.3.1936.

Stadtschulrat für Wien. Der Präsident Privatschul-Schein. Z. M/13b-IIIa-1935. 21.3.1936.

Deutsches Reich. Mitgliedsbuch der Fachschaft Tanz in der Reichstheaterkammer. Fachgruppe I., Lehrer und Schulen. Untergruppe Kunsttanz Moraw, Franz Nr. 70389. 1.8.1938 bis Februar 1940.

Moraw, Franz/ Moraw, Stefanie (geb. Baitschek): Heiratsurkunde. Standesamt Wien II. Leopoldstadt. Nr. 717/38. 2.12.1938.

Moraw, Franz: Bescheinigung. Internationales Kabarett Wien I. Kursalon. 26.5.1945.

Moraw, Franz: Provisorischer Ausweis Stampiglien: Direktion Kursalon, Johannesgasse 33, Wien I und Polizeirevier Stallburggasse 1, Wien I. Undatiert.

Moraw, Franz: Postkarte an Wohlgeb. Herrn Josef Moraw, Laudongasse 29. 1080 Wien. Prag: Poststempel nicht lesbar.

Moraw-Carangeot, Adele/Carangeot, Alex: Postkarte an Les Greffons, Frankfurt am Main: Schumanntheater. Poststempel nicht lesbar..

Zeitungsartikel

Adele Moraw. In: Freie Meinung. Illustrierte Wochenschrift für Theater, Musik und locale Interessen. Hannover: Nr. 38., 21. 9. 1901. Original Titelblatt.

5. Bogen des „Neuigkeits-Welt-Blatt“ (Illustrierte Ausgabe). Mittwoch, 21.3.1906. Archivalie in Original.

Glückwünsche zu 60. Geburtstag Franz Moraw. In: Undatierter Zeitungsausschnitt. Titel der Zeitung nicht bekannt. [15.3.1941].

„Alles an Adele war Temperament. Die ‚Kaiserin der Sahara‘ gestorben – Lebensweg einer Vollblutkünstlerin“. In: Das kleine Volksblatt. Nr. 39, Sonntag, 8.2.1942. S. 6. Ganze Zeitungsseite.

Ein Wiener tanzte um die Welt. In: Das kleine Volksblatt. Nr. 50, 19.2.1942. S. 7. Ganze Zeitungsseite.

Ein Hotel im modernsten Stil – Adele Moraws Fichtenhof in Neulengbach. In: Niederösterreichische Nachrichten (NÖN): Woche 14, 2009, S. 55. Günter Wagensommerer: Zeitungsartikel per Mail an die Verfasserin. In Privatbestand übernommen.

Poster und Plakate

C. Roithner's Theater Variété, Linz an der Donau, Walterstrasse 11, „Neu engagierte Kunstkräfte vom 16. Bis 31. October 1900.

Deutsches Vereinshaus. Neutitschein, 3. und 4. August 1901.

I. Theater Variété, Hotel Weber, Karlsbad. o.J.

Im Variété Schwan. Teplitz. 1.8. o.J.

Im Salamander, Elberfeld/Deutschland, 1910.

Olympia Theater. Dortmund. 1906.

Orpheum, Zagreb [keine Jahresangabe].

Pressburger Variété-Colosseum. Pressburg. 29.9. o.J.

Schauers Restauration und Prachtgarten. Sonntag 7.6.1903. Klosterneuburg: Julius Oberhuber.

Stadthausaal Kattowitz, 18.bis 27. 11.1900.

Programmhefte und -zetteln

„FLORA“, Den Haag/Niederlande, 1910.

Hotel Europäischer Hof (verbunden mit Central-Theater und Wintergarten). Zürich. Undatiert.

K.k Hofbräuhaus. 13.6.1902.

Künstlerspiele Konzert Cafe. Wien I., Johannesgasse 3.

Marie Pertl's III. Cafehaus. Grand Etablissement k.k. Prater. Programm für Montag, den 8. Dezember 1902. Verlag Marie Pertl. Druck von Ignaz Spitz, Grosse Sperlgasse 35, Wien II. 4 Seiten, hier Titelseite.

Pflug-Brauerei Ulm an der Donau. I. Ulmer Variété. Besitzer: C. Schöllkopf. Programm vom 16. bis 31.1.1904. Regie: Willy Krüger, Kapellmeister.

Trocadero, Hamburg/Deutschland, 1913.

Zeltgarten. Mittwoch, 8.4.1903 Direktion: H. Krsinsik. Breslau: Schenkalowsky Nachf.

Sonstige Werbemittel

Les Greffons (Moraw): Gesamt-Repertoire. Werbefolder. Stettin: Druck von S. Salomon, undatiert..

Moraw et Georgette: Briefpapier(kopf). Undatiert.

Moraw-Album, Musik-Blätter und Text-/Notenblätter (Klavierauszüge)

Matray, Eug./Stifter, J.: Der Liftjunge. Marschlied. „Mit grössten Erfolg gesungen von Frau Adèle Moraw. Für Theater und Variété alleiniges Aufführungsrecht der Adèle Moraw.“ [Unterstreichungen gemäß Original]. Wien: Julius Chmel, [o.J.].

Matray, Eugen/Ludwig, Roman. Die entthronte Kaiserin der Sahara. No. 2. „O Schack, o Schack, o Schackerl, was du gethan war bös.“ Für Theater und Variété alleiniges Aufführungsrecht der Adele Moraw. Scherz Parodie mit Gesang. Wien: Julius Chmel. o.J. Deck-/Umschlagblatt.

Moraw-Album. Musik-Blätter: Adele Moraw-Carangeot, Soubrette. List, Charles: Adèle-Valse List. Paul Moraw, Gesangs-Tanz- und Grotesque-Humorist. Moraw, Paul: Originalcouplets Paula, Paula hopsassa, Tschin, Tschin, Tschan und Sonderbar. Wien: Verlag der Musikblätter. III. Jg., Nr. 32, 1902.

Spahn, Erwin. W./Draudt-Valtione, F.: Was ich bin – dank‘ ich Dir mein Wien! Text- und Notenblatt zu Wienerlied (Valse Boston). Wien: Josef Blaha, [o.J.].

Der Zeitungsjunge. Marschcouplet mit Text und Musik von Adolf Behling, arrangiert von Otto Lindemann. Berlin: Apollo-Verlag. Undatiert. [Archivalie bestehend aus Titelblatt mit Abbildung von Adele Moraw als Zeitungsjunge. Beinhaltet Klavierauszug und zwei identische Textblätter mit drei Strophen und dem Refrain].

Abbildungsverzeichnis

Kapitel 2

Abb. 1: Moraw, Franz: Öffentliche Artisten-Prüfung, Jury-Karte, Wien 13.9.1937. S. 30.

Kapitel 3

Abb. 2: Personengruppe vor Fövarosi Orfeum. Foto 9x12 cm, unbeschriftet, undatiert. S. 43.

Abb. 3: Dirkens, Annie; Moraw, Adele: Wie man Männer fesselt. Postkarte, Fec. Ch. Scolik, k. u. k Hof-Photograph. Wien VIII., Verlagsanstalt Franz Schöler, 1190 Wien. S. 47.

Abb. 4: Moraw, Adele: Titelblatt Freie Meinung, Nr.38. Hannover, 21. 9. 1901. S. 55.

Abb. 5: Moraw, Adele: Ausschnitt aus: Musik-Blätter. III. Jahrgang, Nr. 32. Moraw-Album. 1902. Wien I. Verlag der Musikblätter. Wollzeile 6-8. S. 56.

Abb. 6: Moraw, Adele: Foto 16,7x 22 cm, unbeschriftet, undatiert. S. 57.

Abb. 7: Moraw, Adele: Die entthronte Kaiserin der Sahara. Couplet-Titelseite, undatiert. S. 66.

Abb. 8: Moraw, Adele: Briefkopf. Die Welt-Excentrique als entthronte Kaiserin der Sahara und ihr urkomisches Kamel! Undatiert. S. 67.

Kapitel 4

Abb. 9: Moraw, Franz; Moraw Adele: Titel-Blatt Moraw-Album. Musik-Blätter III. Jahrgang, Nr. 32. 1902. Wien I. Verlag der Musik-Blätter. Wollzeile 6-8. S. 72.

Abb. 10: Moraw-Greffon, Gesangs- und Tanzduett Strolch und Pariserin, Ausschnitt Programmheft: Flora=Theater, Hamburg/Deutschland, 1910. S. 77.

Abb. 11: Moraw-Greffon's, Der unkopierbare Gesangs- und Tanzakt (Apachentanz) Ausschnitt koloriert, Plakat: Im Salamander, Elberfeld/Deutschland, 1910. S. 77.

Abb. 12: Moraw, Franz und Partnerin: Hebefigur, Foto 17x22,3 cm, unkoloriert, unbeschriftet, undatiert. S.78.

Abb. 13: Moraw, Franz und Partnerin: Handfesselung, Foto 17x22,3 cm, unkoloriert, unbeschriftet, undatiert. S. 79.

Abb. 14: Lebenslauf von Franz Moraw, letzte Seite, 8.11.1934. S. 85.

Abb. 15: Privatschul-Schein, M/13b-IIIa-1935, ausgestellt vom Stadtschulrat für Wien, 21.3.1936. S. 88.

Anhang

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Auswertung des Nachlasses von Adele und Franz Moraw. Anhand von Vergleichen mit zeitgenössischen einschlägigen Fachzeitschriften gelang es, einen Blick auf das Artistentum vorrangig in Wien im Zeitraum Ende des 19. Jahrhunderts bis in die frühen Jahre des 20. Jahrhunderts werfen zu können. Erläutert werden vor allem die Missstände im Arbeitsalltag der ArtistInnen, die letztendlich zur gesetzlichen Regelung der Arbeitsbedingungen und den damit verbundenen Errungenschaften durch die Internationale Artisten-Organisation (IAO) führten.

Im Kapitel über das künstlerische Schaffen von Adele Moraw-Carangeot wird ihre damals wie scheinbar auch noch heute konstant anhaltende Popularität anhand der Reflexion ihres Repertoires hinterfragt. Die verschiedenen Darstellungsformen als Operetten-Diva, Soubretten-Diva, Wienerlied-Sängerin und Schlager-Interpreten stehen im Zentrum des Untersuchungsinteresses. Bisher in wissenschaftlichen Publikationen unreflektierte historische Archivalien erlauben einen Einblick in Adele Moraw-Carangeots Paraderolle *Die entthronte Kaiserin der Sahara*, mit der sie Gastspiele in Europa und Amerika absolvierte.

Im Kapitel über Franz Moraw richtet sich der Fokus auf die Vielfältigkeit seiner Tanzstile, seines Künstlernamens als Solist wie auch als Tanz-Duettist, bedingt durch unterschiedliche Partnerinnen. Aufgezeigt wird der Facettenreichtum seines tänzerischen Repertoires ebenso wie seine Tanzdarbietungen, die vor allem von Geschwindigkeit und rasanter Beinarbeit geprägt sind. Hervorzuheben ist das von ihm kreierte *Moraw-Duo* mit seinen variantenreichen exzentrisch-humoristischen Tanzkreationen. Stellvertretend ist hier der so genannte *Apachentanz* zu nennen, wozu neben dem theoretischen Diskurs auch historisches Bildmaterial in dieser Arbeit eingearbeitet wird. Ebenso näher eingegangen wird auf seine Prominenz als Weltartist und seine Kompetenz als Choreograph und Regisseur, womit er die Befähigung erlangte, eine eigene Varietéschule in Wien zu gründen.

Abstract

This study deals with the potential to make use of Adele and Franz Moraw's posthumous estate. Based on comparisons with relevant contemporary journals, the work has managed to shed light mainly on the nature of the work of artistes in Vienna from the end of the 19th century to the early 20th century. In particular, it explains how poor conditions in the daily work of the artistes ultimately led to the legal regulation of their working conditions and consequent accomplishments through the International Artists Organisation (IAO).

The chapter on the artistic achievements of Adele Moraw-Carangeot analyses her repertoire and uses it to question her popularity at the time, which also appears to have lasted right up to today. It focuses on and describes her different styles of presentation as a diva of operetta and soubrettes, a performer of couplets and as an interpreter of the *Wienerlied* (traditional Viennese song). Historical archives which have largely been ignored in scientific publications until now offer an insight into Adele Moraw-Carangeot's classic role of *The Dethroned Empress of the Sahara* which characterised her guest performances in Europe and America.

The chapter about Franz Moraw focuses on the diversity of his dance styles and his professional name as a soloist and duettist as a result of his different dance partners. It demonstrates the rich diversity of his balletic repertoire as well as his dance performances, characterized above all by his speed and rapid footwork. Particular emphasis is paid to the *Moraw Duo* he created which featured his versatile eccentric and humorous dance creations. One such creation mentioned here is the so-called *Apache dance* for which historical images have been incorporated into this work to illustrate the theoretical discussion. Equally, close attention has also been paid to his prominence as a world class artist and to his skills as a choreographer and artistic director, all of which enabled him to set up his own music hall school in Vienna.

Lebenslauf

Geboren:	1968 in Wien
Schulbildung:	1974-1986 Volksschule, Gymnasium in Wien
Auslands- Aufenthalte:	1988-1990 USA 2000-2006 Italien
Universitäre Ausbildung	1992 Diplomstudium Psychologie an der Universität Wien 2009 Wechsel in das Diplomstudienfach Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
Praxis:	1997 Mitarbeit in der Marketingabteilung Hilton Hotels Wien
Projekte:	2013 Mitarbeit an der Ausstellung <i>Artistenleben auf vergessenen Wegen</i> im Circus- & Clownmuseum, 1020 Wien Hier Ausstellung von Exponaten aus dem künstlerischen Nachlass Franz und Adele Moraw. Privataarchiv Alexandra Heim
Publikationen:	2013 Beitrag Adele und Franz im Sammelband <i>Artistenleben auf Vergessenen Wegen. Eine Spurensuche in Wien</i>