

DIE WIENER TANZMODERNE ALS INTERSEKTIONALE *JEWISH VISUAL HISTORY*: DREI ÜBERLEGUNGEN

Gertrud Bodenwieser, Lilian Harmel, Gertud Kraus oder Hilde Holger: die jüdische Herkunft zahlreicher Pionierinnen des modernen Tanzes in Wien ist ebenso breit bekannt wie die Tatsache, dass die Wiener Tanzmoderne primär von diesen Frauen* getragen wurde (vgl. Amort 2009; Bernold 2019; Fleischle-Braun 2020; Vernon-Warren/Vernon 1999). Über die Feststellung der Sozialisation und Herkunft dieser Pionierinnen hinaus ist bislang jedoch nur punktuell erforscht, inwiefern sich die Wiener Tanzmoderne innerhalb einer *Jewish Visual History* kontextualisieren lässt; inwiefern sich also ein Bild- und Gestenrepertoire ausbildete und über Tanz Aushandlung fand, das als jüdisch positioniert oder diskursiv zugeschrieben wurde, das aber auch hegemonial-dichotome Klassifizierungen unterlief (vgl. Dalinger 2019; Schwan 2022).¹⁾ Die Suche nach einer getanzten und ostentativ ausgebildeten *Jewish Visual Culture* ist auf den ersten Blick auch darum prekär, als sie im direkten Konnex von Herkunft und Ausdruck eine Essentialisierung nahezulegen scheint, die hier explizit nicht Ziel der Argumentation ist. Auch geht es nicht darum, ein homogenes Ganzes einer *Jewish Visual Culture* für Wien zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu orten und festzuschreiben. Gerade gegenteilig soll mit dem Konzept der „Jewishness“ (Silverman 2009: 110–111) argumentiert werden: es zentriert analytisch auf Dynamiken von Diskursen, Bildern, Motiven, Ideen und Klassifizierungen, die in Relation zueinander je kulturell und historisch spezifische Konstellationen *des Jüdischen* hervorbringen. *Jewishness* ist also keine Essenz, sondern eine Konstruktion, die im Zusammenspiel verschiedenster Ausdrucksformen und Beziehungsgeflechte wirksam wird, Persistenz entfaltet, oder vergeht.²⁾ Die Forschungsperspektive der *Jewish Visual Culture* interessiert sich dabei für die visuellen Aspekte von *Jewishness*. Diese sind – wie es Sigrid Schade und Silke Wenk für die *Visual Studies* insgesamt formulieren – untrennbar verwoben mit „Praktiken des Sehens, des Interpretierens, des Deutens oder auch des Zu-verstehen-Gebens, der Gesten und Rahmungen des Zeigens und Sehens“, und ebenso mit „Effekten von Autorität, Macht und Begehren“ (Schade/Wenk 2011: 9).

— Diese Praktiken des Zeigens und Sehens, des Auftretens und Beobachtens werden in der europäischen Moderne für

1)

Die Konnekte von *Jewishness* und Tanz hat für die historisch jüngere Tanzkultur aus US-amerikanischer Perspektive Rebecca Rossen beforcht: Rossen 2014.

2)

Für den Tanz argumentiert Rebecca Rossen: „Jewishness is not a matter of essences, but rather a repertory of images, themes, and frames that signify ‚Jewish‘.“ Sie unterscheidet entsprechend zwischen „Jewish dance“ („implies a specific genre and style and suggests something static or fixed“) und „dancing Jewish“ („an action or process that embraces the fluidity and complexity of Jewish identity“) (Rossen 2014: 3).

Juden*Jüdinnen besonders zentral wie prekär (vgl. Aschheim 2010; Eisele 2024; Shahar 2007; Wallach 2017): Einerseits hatte die europäische Aufklärung insgesamt und spezifisch auch die jüdische Aufklärung (Haskala; vgl. Feiner 2012) mit emanzipatorischen Idealen den Weg in eine bürgerliche Gesellschaft geebnet, in der auch Juden*Jüdinnen rechtlich gleichgestellt teilhaben, sich zeigen und auftreten konnten. Andererseits wurden sie dabei zunehmend antisemitisch beschuldigt, beobachtet und (nicht allein visuell) bedrängt. Die Frage, inwiefern Juden*Jüdinnen besonders sichtbar zu erkennen seien oder vermeintlich *unsichtbar* in der Gesellschaft aufgehen, wird Teil eines innerjüdischen Diskurses um das eigene *Self-Fashioning* (vgl. für Wien 1900: Shapira 2016; Silverman 2013), wie zugleich zentrales Moment antisemitischer Verschwörungstheorien (vgl. Diner 2015: 273–274). Im Wien des beginnenden 20. Jahrhunderts sind diese Dynamiken exemplarisch beschreibbar. Sie werden in der sozialen Interaktion und vor allem körperlich ausgetragen sowie ästhetisch-künstlerisch bearbeitet. Tanz ist dabei – wie theatrale Formen insgesamt – ein mögliches wie naheliegendes Aushandlungsfeld. Es wird von zahlreichen jüdischen Frauen* der Zeit ergriffen – und eignet sich aus diesen Gründen besonders für die Diskussion um die Möglichkeiten von *Jewish Visual Culture* als Forschungsperspektive. Ich möchte mich dieser Diskussion erstens aus tanz- und theaterhistorischer Warte nähern und zweitens für die notwendige Einbindung feministisch-intersektionaler Herangehensweisen plädieren. Drei Studien sollen dabei beispielhaft wie punktuell erproben, inwiefern sich Wiener Tanzmoderne und die Forschungsperspektive der *Jewish Visual Culture* gegenseitig erhellen wie verkomplizieren.

GAZE UND GENDER — Mein erstes Argument zielt darauf, dass *Jewishness* in der europäischen Moderne zentral über visuelle Marker von Geschlecht verhandelt wird und dass dies besonders auch für den modernen Tanz relevant wird. Tanz, Gender und *Jewishness* sind insofern eng verwoben, als dass mittels Tanz die voneinander abhängigen Konstruktionsleistungen von Gender und *Jewishness* vollzogen, naturalisiert oder befragt werden: Während in jüdischen Gemeinschaften des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts ein Gesellschaftstanz gepflegt wird, der mittels Tanz dichotome Vorstellungen von Geschlecht und Strukturen traditionell geprägter Gemeinschaft normiert (vgl. Gollance 2021), destabilisieren Figuren des populären jiddischen Theaters und des frühen jiddischen Films heteronormative Demarkationen mittels Crossdressing (vgl. Rossen 2014: 27; Dalinger 2003: 110).³⁾ An die Praktiken des

3)

Neben Gertrud Kraus zeigten Judith Berg, Molly Picon und Pepi Litmann jüdische Performances in Drag. In die Tradition jüdischer Figuren des frühen Films in Crossdressing stellt sich auch Barbara Streisand in *Yentl* (USA 1983).

Crossdressing schließen parallel auch Akteur*innen des modernen Tanzes an. Dieser wird zentral von Frauen* getragen und ist als solcher unter Zeitgenoss*innen zunächst ebenfalls geschlechtlich – konkret: weiblich – kodiert. In Abgrenzung zum Ballett schien der moderne Tanz neue, emanzipatorische Formen des Ausdrucks zu eröffnen und darum sowohl für bürgerliche als auch proletarische Teile der Frauenbewegung attraktiv, während die Hinwendung zu einer außer- und vorsprachlichen Gefühls- und Körperkultur zugleich die geschlechtliche Dichotomie zwischen vorgeblich männlich-rationaler und weiblich-gefühlsmäßiger Sphäre zu aktualisieren drohte (vgl. Holmes 2019). Vor diesem Hintergrund arbeiten auch jüdische Tänzerinnen mit der Inversion und Verunsicherung von Geschlecht als vermeintlich normative Konstante.

— Zu ihnen zählt für die Wiener Moderne etwa Gertrud Kraus (1901–1977), die „chassidischen Drag“ (Schwan 2022: 60; Rossen 2014: 27ff.) praktizierte und gekleidet als orthodoxer Jude auf die Tanzbühne trat. Gertrud Kraus etablierte sich im Anschluss an ihre Lehrerin Gertrud Bodenwieser ab Mitte der 1920er Jahre und bis zu ihrer Emigration 1935 als zentrale Figur der Wiener Tanzszene. Sie wurde für ihren expressionistischen Tanz und ihre Suche nach individuellem Ausdruck bekannt, sie engagierte sich für die Mai-feiern in Wien, für die rhythmische Gymnastik sowie die Volkshochschulbewegung und sie stand politisch der Kommunistischen und der Sozialdemokratischen Partei nahe. Als Assistentin Rudolf von Labans wirkte sie am Festzug der Gewerbe für die Wiener Festwochen 1929 mit (vgl. Manor 1978; Oberzaucher-Schüller 2023; Manor/Yellin 2021; Kucher o. J.). Besonders kontinuierlich zeigte sich Kraus daneben jüdischen Themen und Institutionen verbunden: Sie tanzte für die Jüdischen Künstlerspiele (Schalom Asch, *Unser Glaube*, 1928; *Biblische Tänze*, 1929/30) oder führte Tanzregie für das Gastspiel der Wilnaer Truppe (*Sabbatai Zwi*, 1930). Ebenfalls 1930 gastierte Kraus mit ihrem Ensemble auf dem Münchner Tanzkongress mit *Ghettolieder* – ein auf Musik von Joseph Achron choreografierter Zyklus, in dem die Tänzerinnen in schwarzen Gewändern Bilder eines osteuropäischen Judentums aufzurufen suchten.⁴⁾ Bereits in den Jahren zuvor war sie als *Knabe aus dem Ghetto* (Götz 1927: 20) im Crossdress aufgetreten, das sie auch für die Arbeit *Die Stadt wartet* 1933 wieder aufnahm. Besonders als *Knabe* mit Schläfenlocken und kajalschwarz umrandeten Augen experimentierte Kraus damit, sich androgyn und jüdisch-religiös zu zeigen, wobei geschlechtliche Codes verunsichert sowie typisierte Vorstellungen einer religiös konnotierten *Jewishness* aktualisiert wurden.⁵⁾ Kraus verhandelte damit Marker einer (osteuropäisch-)

4)

Die *Ghettolieder* nahmen, wie einige Choreografien von Kraus, nicht nur gesellschaftspolitisch Stellung, sie waren auch zionistisch ausdeutbar. Kurz nach dem Münchner Tanzkongress zeigte Kraus die *Ghettolieder* in der zionistischen Sektion des 20. Wiener Gemeindebezirks (n. N. 1930: 13–14).

5)

Eine Fotografie hiervon befindet sich im Theatermuseum Wien als „Rollenporträt Gertrud Kraus um 1930“, Fotografie Martin Imboden, FS_PM268376. Sie ist abgebildet in Dalinger 2019: 126.

jüdischen Männlichkeit, die – zumal verknüpft mit Religiosität und sozialer Herkunft – als effeminiert und darum irregulär galt. Als solche stand sie jenseits der heteronormativen Matrix und diente so besonders antisemitischen Delegitimierungsstrategien (vgl. u. a. Heschel 1998; A.G. Gender-Killer 2005).

— Mit ihren Tänzen bearbeitete Kraus also ein Bildrepertoire, das typisiert *jüdisch* markiert war und das über religiöse, vestimentäre wie geschlechtliche Kennzeichen funktionierte. Kraus, die wie zahlreiche ihrer Tanzkolleginnen aus einer akkulturierten, bürgerlichen Familie stammte, nahm damit eine tänzerische wie visuelle Setzung vor, die stereotype, vergeschlechtlichte und soziale Vorstellungen von *Jewishness* offensiv aufgriff. Eine ebenso offensive, aber geschlechtlich komplementäre Inszenierungsstrategie wählte die Tänzerin Elsie Altmann (1899–1984), die zur selben Generation jüdischer Tänzerinnen in Wien gehörte und sich von der Fotografin Madame d’Ora als Tänzerin porträtieren ließ. Darin stellte sie keinen *effeminierten Juden*, sondern eine jüdische *femme fatale* zur Schau, die aufgrund ihrer Übersexualisierung gleichfalls als sexuell und geschlechtlich irregulär galt.⁶⁾ Die Fotografie d’Oras zeigt Altmann ikonografisch als *femme fatale*, und konkret als fotografische Spiegelung des Gemäldes von Gustav Klimt *Judith I.* (1901) (vgl. Eisele 2023). Als solche inszeniert Altmann die biblische Figur Judith als moderne, jüdische Frau in sezessionistischer Kleidung und mit halb enthüllter Brust. Sie blickt dabei souverän und herausfordernd in die Kamera und auf ihr Publikum zurück (vgl. zu Klimts *gaze*: Shapira 2010). Die feministisch-intersektional vorgebrachte Analysekategorie des *gaze* legt Altmanns offensive Inszenierung als doppelt responsives Sehen und Schauen offen: Es erkennt und zeigt Codes von *Jewishness* in Klimts Vorlage und gibt sie über den eigenen Blick zurück.

— Sowohl Kraus als auch Altmann und mit ihr die Fotografin d’Ora zeigen sich sensitiv für Codes, Themen und Motive von *Jewishness* ihrer Zeit, während sie sich in deren Befragung zugleich geschlechtlich, kulturell und sozial dazu verhalten. Diese Positionierungen funktionieren relational zu den vorgefundenen Ikonografien und tradierten Praktiken; und sie legen auch nahe, visuelle Kulturen insgesamt als relational zu begreifen und dabei ebenso die Dynamik historisch bedingter Macht- und Begehrensstrukturen mitzudenken. Die Perspektive der *Jewish Visual Culture* stellt sich damit nicht objektiv-neutral, sondern basiert selbst auf Verortungen und Beziehungen.

6)

Zur (jüdischen) *femme fatale* vgl. den Aufsatz von Radjai-Bründl in diesem Heft.

MEDIALE UND INTERSEKTIONALE KONSTELLATIONEN — Die zweite These stellt die Rahmung der tänzerischen Auftritte und visuellen Inszenierungen ins Zentrum. Deren Rahmung und Strukturierung geschieht auf mehreren Ebenen: konkret erfahr- und visuell erlebbare Auftritte, die sich in der gemeinsamen Interaktion von Zeitgenoss*innen an einem geteilten Ort entfalten, unterliegen ebenso einer Rahmung wie das Vor- und Nachleben dieser Auftritte in Diskursen, Narrationen und Bildern. Egal, ob dieses Nachleben unmittelbar an den Auftritt anschließt oder Jahrzehnte später wissenschaftlich und/oder historiografisch perspektiviert wird. Während die historiografische Forschung ohnehin auf Materialien aus erster, zweiter und dritter Hand angewiesen ist, ist das Erleben von modernem Tanz in Wien meist ebenso untrennbar mit Materialien – mit Fotografien, Werbeplakaten, Vor- und Nachberichterstattungen – verknüpft. Kulturen des modernen Tanzes treten so als mediale Konstellationen hervor. Sie sortieren und rahmen Tänzerinnen, ihre Auftritte und Körper, lassen sie als *jüdisch* hervor- und zurücktreten und sind darum zentral für eine intersektional arbeitende *Jewish Visual Culture*.

— Fassbar wird dies etwa an der Person Hedy Pfundmayr (1899–1965). Die Wiener Tänzerin, die sich später dem NS-Apparat andienen sollte, zeigte sich 1928/29 als *Mädchen aus Palästina* auf der Tanzbühne. Sie hatte sich dafür Mund und Augen dramatisch geschminkt und ihr Haar in einen Schal gehüllt [Abb. 1]. Ihr „wundervolles Kostüm“ sei prachtvoll und kühn, berichtete *Die Stunde* im Anschluss, und sie habe „ein tragisches, heroisch-edles Mauscheln“ gezeigt (n. N. 1929: 7). Parallel zur Aufführung brachte *Die Bühne* eine ganzseitige Porträtfotografie von Pfundmayr als *Mädchen aus Palästina* (Kopitz 1929), wies unter dem Porträt aber bereits auf das Titelbild der Gesamtausgabe hin, das ebenfalls Hedy Pfundmayr „in der Novität der Staatsoper“ (ebd.) zeige: Das Titelblatt porträtiert Pfundmayr in der Oper *Maruf, der Schuster von Kairo* (1914). Sie trägt das orientalisierende Kostüm des Silberschleiers des ersten Tanzsolos, zeigt sich darin aber als *weiße* Tänzerin, umringt von vier Tänzern in Turbanen und Blackface, die Pfundmayr so umso mehr als *weiß* hervorheben [Abb. 2].⁷⁾

7)

Dieser visuelle Kontrast ist bereits in den Figurinskizzen zur Oper angelegt, vgl. die Figurinen zu „Tanz N*****“ sowie „Tanz großer Silberschleier“, Wiener Staatsoper 1929, Theatermuseum Wien, IVNr. HZ_HG45980 und HZ_HG45971.



// Abbildung 1

Hedy Pfundmayr als „Mädchen aus Palästina“, Fotografie von Rudolf Kopitz, in: *Die Bühne*, 14.02.1929, S. 7.

031

Während sich moderne Tänzerinnen in Wien oftmals orientalisierende und ethnisch kodierte Kostüme, Gesten und Tanzhaltungen anverwandelten – Gertrud Kraus trat etwa als javanische, spanische und russische Tänzerin auf –, geht Rebecca Rossen davon aus, dass es einen Unterschied machte, *wer* sich ethnische Codes aneignete:

the emerging ideology of modern dance thus suggested that (white) modern choreographers could encapsulate the essence of an ethnic or racial group and universalize this material for the theatrical stage, whereas (non-white) ethnic dance artists merely presented an unadulterated, authentic representation of their heritage. [...] This dichotomy especially impeded the progress of Black, Asian, and Latino/a performers. Still, Jews were not immune (Rossen 2014: 30).

Vor diesem Hintergrund zeigt die mediale Rahmung von Hedy Pfundmayrs Auftritten, dass Pfundmayr offenbar rasch ihr Repertoire vom jüdischen Mädchen zu einer als *weiß* visualisierten Tänzerin in orientalisiertem Kostüm wandeln konnte, ohne dabei notwendigerweise weiter mit *Jewishness* verknüpft zu werden. Anderes zeigt sich für Gertrud Kraus. Ihr widmet die Zeitschrift *Kuckuck* 1931 ein Porträt und bildet dabei verschiedenste ihrer Tänze ab – darunter auch ein ethnisch kodierter Tanz *Russisches Volkslied* oder Kraus' berühmte Interpretation der französischen Figur Guignol [Abb. 3] –, bindet diese aber implizit an ihre jüdische Herkunft rück. Wortgleich zu Beschreibungen anderer jüdischer Schauspieler*innen, Künstler*innen und Tänzer*innen, bescheinigt das Porträt Kraus eine Tiefe, „von der man fast sagen kann, sie liege nicht nur in ihr, sondern in den vorausgegangenen Generationen, [hieraus, TE] holt sie Schmerz und Leidenschaft, Wehmut und Verzückung“ (R. E. 1931: 14). Diese Zuschreibungen setzen sich auch in der wissenschaftlichen Literatur fort, die Kraus als „women with raven-black hair and large, almond-shaped eyes“ beschreibt und sich dabei auf die Figur der jüdischen Mythologie, Lilith, bezieht: „Photographs of her European dances depict a phantasmal woman, a Lilith, a creature moving in a dusky glow“ (Toepfer 1997: 191).



// Abbildung 2

Hedy Pfundmayr als Tänzerin in der Oper *Maruf*, in: *Die Bühne*, 14.02.1929, Titelblatt.



// Abbildung 3

Eine Tänzerin Gertrud Kraus. In: *Der Kuckuck*, 03.05.1931, S. 14.

——— Damit ist *Jewish Visual Culture* aus historischer Perspektive nicht allein über eine Tanzfotografie beschreibbar. Sie entfaltet und verkompliziert sich erst in medialen Konstellationen, die zeitlich synchron wie diachron visuelle Kulturen setzen, sortieren und in Machtverhältnisse einbinden. In diesem Sinn argumentieren Sigrid Schade und Silke Wenk für die *Visual Culture* insgesamt gegen die Isolierung einzelner Bilder in der Analyse (vgl. Schade/Wenk 2011: 8). Das Beispiel von Pfundmayr und Kraus erinnert zudem daran, dass es nicht allein Bilder sind, die visuelle Kultur prägen, sondern, dass Text („raven-black hair“) ebenso auf visuelle Fantasien rekurrieren oder sie nähren kann wie Töne, Rhythmen und Musik und dass (historische) visuelle Kultur also als gesamtheitlich sensorische Kultur zu denken ist (vgl. Camp 2017).

SPRINGEN, LANDEN, FOTOGRAFIEREN ——— Während bislang Tänzerinnen thematisiert wurden, die auf besonders sichtbare Weise in Vorstellungen von *Jewishness* intervenierten, möchte ich drittens darauf verweisen, dass Tänzerinnen mit jüdischer Herkunft vielfach öffentlich nicht explizit als solche in Erscheinung traten. Zugleich prägten sie aber die visuelle Kultur des modernen Tanzes in Wien entscheidend mit: Als Fotografinnen, Tänzerinnen, Gymnastiklehrerinnen und -schülerinnen engagierten sie sich für eine tänzerisch ausgebildete und fotografisch ins Bild gesetzte Körperkultur. Zahlenmäßig wurde die Wiener Tanzmoderne gar entscheidend von Jüdinnen gestaltet (vgl. Fleischle-Braun 2020: 96). Das ist einerseits soziokulturell zu begründen mit einer großen Zahl jüdischer, bildungsbürgerlicher Familien, die ihren Töchtern eine tänzerische Körperbildung finanzieren konnten und wollten; andererseits versprach der moderne Tanz, und zugleich auch die damit verwandte rhythmische Gymnastik, eine neue, emanzipative Haltung zur Welt, eine universell-menschliche Körpersprache sowie eine sportlich-leibliche Erziehung, die antisemitische Behauptungen von einem vermeintlich deformierten *jüdischen Körper* mit konkreter Ertüchtigung kontern konnte. Gerade da sich Jüdinnen vielfach einer „doppelten Differenz“ (Raggam-Blesch 2009: 257; Lerner 1997: 8) als Frauen und Jüdinnen ausgesetzt sahen,⁸⁾ mögen diese Versprechen besonders relevant gewesen sein. Die ostentative Beschäftigung mit jüdischen Themen, wie sie etwa von Kraus choreografiert wurde, war in diesem Kontext nicht das primäre Anliegen.

8)

Die Theoretisierung doppelter Differenz ist intersektional zu erweitern, etwa um jüngere Forschungen zur Queerness zahlreicher Akteur*innen des modernen Tanzes, die mal mehr, mal weniger öffentlich, bislang aber kaum historiografisch perspektiviert war. Für Gertrud Kraus vgl. Sluhovsky 2021: 19.



// Abbildung 4

„Sprung“, Schule Olga Suschitzky, um 1930 (Fotograf unbekannt). Wien Museum Inv.-Nr. 57625/58, CCo.

— So engagierte sich etwa Olga Suschitzky (geb. Hirschler, 1882 Wien–1942/43 KZ Auschwitz) im Wiener Arbeiter*innenbezirk Favoriten für ein „Erwachen des Gefühls für Körperkultur im Proletariat“ (pp. 1926: 8). Dafür gründete sie eine der zahlreichen Schulen für rhythmische Gymnastik, die sich auf den Delsartismus, auf Dalcroze und Mensendieck berief und sich besonders an „arbeitende Frauen“ richtete (n. N. 1925: 15). Ihr Mann betrieb eine Buchhandlung für Arbeiter*innen und ihre Nichte – Edith Tudor-Hart – war in der Sozialfotografie tätig. Die Fotografien Tudor-Harts stehen dabei in starkem Kontrast zu den Tanzfotografien der Schule ihrer Tante Olga Suschitzky. Sie transportieren im Vergleich aber ein je gemeinsames Anliegen für eine proletarische Kultur, die sich einerseits für soziales Elend empfänglich zeigte, es sichtbar machte und anprangerte und die andererseits die körperliche Ermächtigung über dieses Elend propagierte und diese Ermächtigung ebenfalls fotografisch inszenierte.⁹⁾ Die Tanzfotografien setzen Luftsprünge und Entfaltungsgesten mit großen Arm- und Beinbewegungen ins Bild, die so auch mit dem Repertoire anderer Schulen – etwa jener Grete Bieberbachs, Hilde Hagers oder Lilian Harmels – korrespondieren [Abb. 4 & Abb. 5].¹⁰⁾ Sie stehen exemplarisch für das Streben nach Emanzipation und Entfaltung, das bei Olga Suschitzky nicht dezidiert jüdisch, aber proletarisch verstanden werden sollte. Neben dem Abgleich der visuellen Überlieferungen dieser Schulen ist das Wirken der Familie Suschitzky auch für sich genommen ein einschlägiges Beispiel dafür, wie volksbildnerische Gymnastik, künstlerischer Tanz und Fotografie im Zusammenspiel einen Bild- und Körperkanon ausbilden, der sich in die Ikonografie des modernen Tanzes insgesamt einfügt, auf seine vielseitigen Zugehörigkeitsangebote und kulturellen Anleihen verweist und der zugleich soziokulturell, ikonografisch und in den personellen Netzwerken eng mit der jüdischen Kultur Wiens verbunden ist.

— Es stellt sich anhand dieses Beispiels letztlich auch die Frage, ob und inwiefern soziale Erfahrungen und personelle Netzwerke der Wiener Tanzmoderne in eine *Jewish Visual Culture* integriert werden – unabhängig davon, ob die jeweiligen Protagonist*innen ihr Wirken öffentlich explizit als jüdisch positionierten. So integriert sich die Arbeit Olga Suschitzkys ideen-, körper- und motivhistorisch in einen Kanon der rhythmischen Gymnastik und des modernen Tanzes insgesamt. Zugleich konnte die tänzerische

9)

Zur methodischen Frage des Umgangs mit Tanzfotografie vgl. Jahn/Wittrock/Wortelkamp 2016.

10)

Das in Abb. 4 abgebildete Motiv korrespondiert so etwa mit jenem, das Tänzerinnen Grete Bieberbachs in einer Fotografie unter dem Titel *Entfaltung* zeigen: Fotograf unbekannt, um 1930, Wien Museum, Inv.-Nr. 57625/2.



// Abbildung 5

„Walzer“, Schule Olga Suschitzky, um 1930 (Fotograf unbekannt). Wien Museum Inv.-Nr. 57625/59, CCO.

Körperbildung gerade für jüdische Frauen* in einem antisemitischen wie patriarchalen Umfeld ein gleich mehrfach emanzipatorisches Versprechen bereithalten, dem sie mittels Tanz, Fotografie und Gymnastik nachgingen. In diesem Fall – der historiografisch stets erneut genau zu erörtern ist – entfalteten die Luftsprünge und Entfaltungsgesten eine weitere, eine jüdische Erfahrungsdimension. Hingegen gehen die anderen genannten Beispiele expliziter mit visuellen Kulturen von *Jewishness* um: Gertrud Kraus intervenierte mit ihren Tänzen explizit in ein bestehendes Bild- und Vorstellungsrepertoire des *Jüdischen*. Der Vergleich mit der Rezeption der Tänzerin Hedy Pfundmayr zeigt, wie *Jewishness* (auch unabhängig von einer jüdischen Herkunft) medial hervorgebracht und offensiv zu- oder abgesprochen wurde. In allen Fällen ist es nicht eine einzelne Abbildung, eine Fotografie, die für sich und aus sich heraus spricht, sondern erst die Kontextualisierung und Rahmung macht eine historische Spur als Teil einer dynamischen und relational gedachten *Jewish Visual Culture* verstehbar.

// Literaturverzeichnis

- Adorf, Sigrid / Chessex, Antoine (2022):** Visual Culture Studies. In: Judith Siegmund (Hg.), Handbuch Kunstphilosophie, Bielefeld: transcript, S. 260–273.
- A. G. Gender-Killer (Hg.) (2005):** Antisemitismus und Geschlecht. Von „maskulinisierten Jüdinnen“, „effeminierten Juden“ und anderen Geschlechterbildern. Münster: Unrast-Verlag.
- Amort, Andrea (2009):** Free Dance in Interwar Vienna. In: Deborah Holmes, Lisa Silverman (Hg.), Interwar Vienna. Culture Between Tradition and Modernity. Rochester, N. Y.: Camden House, S. 117–142.
- Aschheim, Steven E. (2010):** Reflections on Theatricality, Identity, and the Modern Jewish Experience. In: Jeanette R. Malkin, Freddie Rokem (Hg.), Jews and the Making of Modern German Theatre, Iowa City, Ia.: University of Iowa Press, S. 21–38.
- Bernold, Monika (2019):** Tanz-Genuss und Zeitgeschichte. Gertrud Bodenwieser. Tänzerin, Tanzlehrerin, Choreographin (Wien 1890–Sydney 1959). In: Theresa Adamski, Doreen Blake, Veronika Duma (Hg.), Geschlechtergeschichten vom Genuss. Wien/Berlin: Mandelbaum, S. 187–209.
- Camp, Tina M. (2017):** Listening to Images, Durham/London: Duke University Press.
- Dalinger, Brigitte (2019):** Das Judentum. Wie jüdisch war der Wiener Tanz? Erscheinungsbilder auf der Bühne. In: Andrea Amort (Hg.), Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne. Berlin: Picus, S. 123–133.
- Dalinger, Brigitte (2003):** Yiddish Theatre in Vienna, 1880–1938. In: Joel Berkowitz (Hg.), Yiddish Theatre. New Approaches. Liverpool: Littmann Library of Jewish Civilization, S. 107–118.
- Diner, Dan (2015):** Art. Verschwörung. In: Dan Diner (Hg.), Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur, Bd. 6, Stuttgart: Metzler, S. 272–277.
- Eisele, Theresa (2023):** Judith I fotografieren. Elsie Altmann im Atelier von Madame d’Ora, 1922. In: Friederike Oberkrome, Lotte Schübler (Hg.), Arbeiten zwischen Medien und Künsten. Feministische Perspektiven auf die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts, Berlin: Neofelis, S. 127–150.
- Eisele, Theresa (2024):** Theater als „Spiel- und Spiegelform“ jüdischer Erfahrung. Wien 1890–1920. Göttingen: Wallstein.
- Feiner, Shmuel (2012):** Art. Haskala. In: Dan Diner (Hg.), Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur. Bd. 2, Stuttgart: Metzler, S. 544–554.
- Figurine zu „Tanz N*****“ (1929):** Wiener Staatsoper, Theatermuseum Wien, IVNr. HZ_HG45980.
- Figurine zu „Tanz großer Silberschleier“ (1929):** Wiener Staatsoper, Theatermuseum Wien, IVNr. HZ_HG45971.
- Fleischle-Braun, Claudia (2020):** Die Schule Hellerau-Laxenburg. Refugium, Künstlerresidenz und kosmopolitischer Treffpunkt im Schatten der Wiener Tanzmoderne. In: Sandra Günter (Hg.), Everybody Tells A Story. Zur Geschichte von Sport-, Körper- und Bewegungskulturen, Wiesbaden, 95–119.
- Gollance, Sonia (2021):** It Could Lead to Dancing. Mixed-Sex Dancing and Jewish Modernity. Redwood City, CA: Stanford University Press.
- Götz, Richard (1927):** Tanz. In: Der Tag, 17.04.1927, S. 19–20.

- n. N. (1925): Verein rhythmische Gymnastik. In: Arbeiter-Zeitung, 29.03.1925, S. 15
- n. N. (1929): Großer Erfolg der Tänzerinnen Mila Cirul und Hedy Pfundmayr in Berlin. In: Die Stunde, 20.02.1929, S. 7.
- n. N. (1930): Makkabäerfeiern in Wien. In: Die Stimme, 29.12.1930, S. 13–14.
- Heschel, Susannah (1998): Sind Juden Männer? Können Frauen jüdisch sein? Die gesellschaftliche Definition des männlichen/weiblichen Körpers. In: Sander L. Gilman, Robert Jütte, Gabriele Kohlbaumer-Fritz (Hg.), Der „schejne Jid“. Das Bild des „jüdischen Körpers“ in Mythos und Ritual, Wien: Picus, S. 86–96.
- Holmes, Deborah (2019): Die neue Frau. Der Moderne Tanz in der Publizistik der Wiener Frauenbewegung um 1900. In: Andrea Amort (Hg.), Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne, Berlin: Hatje Cantz, S. 40–46.
- Jahn, Tessa / Wittrock, Eike / Wortelkamp, Isa (2016): Tanzfotografie. Historiografische Reflexionen der Moderne. Bielefeld: transcript.
- Lerner, Gerda (1997): Why History Matters. Life and Thought. New York: Oxford University Press.
- Manor, Giora (1978): The Life and Dance of Gertrud Kraus. Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad Publishing House.
- Manor, Giora / Yellin, Malka Liora (2021): Art. Gertrud Kraus. In: Jewish Women. A Comprehensive Historical Encyclopedia, <https://jwa.org/encyclopedia/article/kraus-gertrud> (Letzter Zugriff: 30.10.2025).
- Oberzaucher-Schüller, Gunhild (2023): Art. Kraus, Gertrud. In: Österreichisches Musiklexikon online, 04.04.2023, <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001d5e0> (Letzter Zugriff: 30.10.2025).
- pp. (1926): Rhythmische Gymnastik bei Proletariern. In: Arbeiter-Zeitung, 03.12.1926, S. 8.
- Kucher, Primus-Heinz (o. J.), Art. Gertrud Kraus. <https://litkult1920er.aau.at/litkult-lexikon/kraus-gertrud/> (Letzter Zugriff: 30.10.2025).
- Raggam-Blesch, Michaela (2009): „Being different where being different was definitely not good“. Identitätskonstruktionen jüdischer Frauen in Wien. In: Barbara Eichinger, Frank Stern (Hg.), Wien und die jüdische Erfahrung 1900–1938. Akkulturation – Antisemitismus – Zionismus, Wien: Böhlau, S. 257–275.
- R. E. (1931): Die Tänzerin Gertrud Kraus. In: Der Kuckuck, 03.05.1931, S. 14.
- Rossen, Rebecca (2014): Dancing Jewish Identity in American Modern and Postmodern Dance, Oxford: Oxford University Press.
- Schade, Sigrid / Wenk, Silke (2011): Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld, Bielefeld: transcript.
- Schwan, Alexander (2022): Queering Jewish Dance: Baruch Agadati. In: Dance Research Journal, Special Issue Speculations on the Queerness of Dance Modernism, Jg. 54, Nr. 2, S. 54–69.
- Shahar, Galili (2007): Theatrum judaicum. Denkspiele im deutsch-jüdischen Diskurs der Moderne. Bielefeld: Aisthesis-Verlag.
- Shapira, Elana (2016): Style and Seduction. Jewish Patrons, Architecture, and Design in Fin de Siècle Vienna. Waltham, Mass.: University of Chicago Press.
- Shapira, Elana (2010): Gaze and Spectacle in the Calibration of Class and Gender. Visual Culture in Vienna. In: Jane E. Kromm (Hg.), A History of Visual Culture. Western Civilization from the 18th to the 21st Century, Oxford: Bloomsbury, S. 157–168.
- Sluhovsky, Moshe (2021): Introduction. Queer Jewish Lives Between Central Europe and Mandatory Palestine, in: Andreas Kraß, Moshe Sluhovsky, Yuval Yonay (Hg.), Queer Jewish Lives Between Central Europe and Mandatory Palestine Biographies and Geographies, Bielefeld: transcript, S. 7–28.
- Silverman, Lisa (2009): Reconsidering the Margins. Jewishness as an Analytical Framework. In: Journal of Modern Jewish Studies, Jg. 8, H. 1, S. 103–120.
- Silverman, Lisa (2013): Ella Zirner-Zwieback, Madame d'Ora, and Vienna's New Woman. In: Leonard Literatur, Jay Greenspoon (Hg.), Fashioning Jews. Clothing, Culture, and Commerce, West Lafayette, Ind.: Purdue University Press, S. 77–98.
- Toepfer, Karl (1997): Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910–1935. Berkeley: University of California Press.
- Vernon-Warren, Bettina / Warren, Charles (1999): Gertrud Bodenwieser and Vienna's Contribution to Ausdruckstanz. Amsterdam: Harwood Academic Publishing.
- Wallach, Kerry (2017): Passing Illusions. Jewish Visibility in Weimar Germany, Ann Arbor, Mich.: University of Michigan Press.

// Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1:** Hedy Pfundmayr als „Mädchen aus Palästina“, Fotografie von Rudolf Kopitz, in: Die Bühne, 14.02.1929, S. 7.
- Abbildung 2:** Hedy Pfundmayr als Tänzerin in der Oper *Maruf*, in: Die Bühne, 14.02.1929, Titelblatt.
- Abbildung 3:** Eine Tänzerin Gertrud Kraus. In: Der Kuckuck, 03.05.1931, S. 14.
- Abbildung 4:** „Sprung“, Schule Olga Suschitzky, um 1930 (Fotograf unbekannt). Wien Museum Inv.-Nr. 57625/58, CC0.
- Abbildung 5:** „Walzer“, Schule Olga Suschitzky, um 1930 (Fotograf unbekannt). Wien Museum Inv.-Nr. 57625/59, CC0.

// Angaben zur Autorin

Theresa Eisele ist akademische Rätin a. Z. und Geschäftsführerin am Institut für Theaterwissenschaft der LMU München. Am Ludwig Boltzmann Institute for Digital History (LBIDH) ist sie als Senior Researcher assoziiert. Sie arbeitet zur kulturwissenschaftlichen und historischen Theaterforschung und promovierte an der Universität Wien mit einer Arbeit zu *Theater als „Spiel- und Spiegelform“ jüdischer Erfahrung. Wien 1890–1920* (Wallstein 2024; ausgezeichnet mit dem Max-Herrmann-Dissertationspreis 2022).

// FKW wird gefördert durch das Mariann Steegmann Institut und Cultural Critique / Kulturanalyse in den Künsten ZHdK

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Marietta Kesting / Franziska Rauh / Mona Schieren / Rosanna Umbach / Kea Wienand / Elena Zanichelli / Anja Zimmermann

// www.fkw-journal.de

// Lizenz

Der Text ist lizenziert unter der CC BY-NC-ND Lizenz 4.0 International. Der Lizenzvertrag ist abrufbar unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

