

Online-Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts IV

herausgegeben von Volker Timmermann

Monika Tibbe

Die Soubrette – ein Frauenberuf um 1900



Abb. 1, *Magda Saloreck, Soubrette.*

Sophie Drinker Institut gGmbH, Bremen 2022
Alle Rechte vorbehalten

www.sophie-drinker-institut.de
info@sophie-drinker-institut.de

Prof. Dr. phil. Monika Tibbe, Jahrgang 1944, ist Musik- und Literaturwissenschaftlerin. Nach ihrer Promotion an der Freien Universität Berlin arbeitete sie als Musikjournalistin für Rundfunkanstalten, für die Frankfurter Rundschau und für Fachzeitschriften. Seit 1978 unterrichtet sie an der Hochschule Hannover Soziale Kulturarbeit sowie Ästhetische Theorie und Praxis. Veröffentlicht hat sie u. a. zu Gustav Mahler und Hanns Eisler, zum Volkslied und politischen Lied, zu Alltags- und Jugendkulturen.

Inhalt

Die Soubrette – ein Frauenberuf um 1900	5
Soubretten auf Bildpostkarten	6
Kleidung, Haltung und Inszenierung.....	12
Herkunft und Ansehen der Soubretten.....	15
Das Publikum	18
Erotik und bürgerliche Normen	20
Zwei Erfolgsgeschichten.....	25
Ausblick	27
Musikbeispiele	30
Abbildungen.....	30

Die Soubrette – ein Frauenberuf um 1900

Die Bezeichnung Soubrette ist aus dem heutigen alltäglichen Sprachgebrauch fast verschwunden. Immerhin führt der Duden in seiner Fassung von 2021 sie noch auf als „a) naiv-heiteres, komisches Rollenfach für Sopran in Operette, Oper, Singspiel; b) auf die Soubrette (a) spezialisierte Sopranistin.“¹ Mit dieser Definition repräsentiert der Duden gewissermaßen den kleinsten gemeinsamen Nenner der seit dem 17. Jahrhundert verwendeten Bezeichnung. In dem hier gewählten Zeitraum, den Jahren um 1900, ist die Bezeichnung Soubrette geläufig, aber keineswegs eindeutig. Wir haben es mit einem vielschichtigen und unscharfen Bild zu tun; auch mit Vermutungen und Unterstellungen und nur selten mit genauen Beschreibungen. Die folgenden Ausführungen aus dem Jahr 1890 bemühen sich um eine differenzierte Definition.

„Was heißt Soubrette?“ fragt der Kulturhistoriker Adolph Kohut am Anfang seiner Schrift mit dem Titel *Die größten und berühmtesten Soubretten des Neunzehnten Jahrhunderts*. Und er fährt fort: „Das Conversationslexikon², welches Alles wissen muß, definirt diesen Ausdruck also: ‚Soubrette ist eine Bezeichnung, welche mit *super* zusammenhängt und etwa von einem willkürlich gebildeten *superetta* abzuleiten ist, bedeutete früher so viel als Dienerin. Später bediente man sich des Namens nur in der Theatersprache, indem man darunter ein listiges, verschmitztes, dienstfertiges Kammermädchen verstand, wie es im Lustspiel behufs leichtfertiger Intriguen als stehender Typus gebraucht wird.“ Mit dieser Begriffsbestimmung mag sich Kohut nicht zufrieden geben. Er bietet die folgende Definition an: „Die Soubrette bezeichnet vielmehr eine muntere und komisch-humoristische Mädchenrolle und spielt in der Operette, in der Posse, im Schwank und theilweise auch in der Oper dieselbe Rolle wie der männliche Komiker im Stücke – nur mit dem Unterschiede, daß bei einem Komiker Schönheit und Anmuth höchst nebensächliche Eigenschaften sind, während man von seinem weiblichen Gegenstück allerdings Zierlichkeit und Grazie verlangt.“ Auch diesen Versuch einer Definition relativiert Kohut gleich wieder: „Jede geborene Soubrette von Gottes Gnaden unterscheidet sich von einer andern Collegin durch ihre eigenartige Individualität, ihre Auffassung, ihre blitzartige Eingebung, ihr Lachen und Weinen, ihr Sprechen und Singen, ihre Improvisationen und Couplets und – ihren Augenaufschlag. Selbst in den Künsten der Koketterie giebt es keine zwei gleichen Meisterinnen.“³

Allerdings hat Kohut bereits eine Auswahl getroffen: Er spricht nicht von allen Soubretten, sondern nur von denen, die erfolgreiche Künstlerinnen geworden sind. Die anderen, die mit diesem Beruf in Varietés und anderen Unterhaltungsstätten zwar ihr Brot verdienten, aber weder reich noch berühmt wurden, interessieren den Autor nicht. Hundert Jahre später bedauert der Theaterwissenschaftler Wolfgang Jansen das Fehlen einer kontinuierlichen Geschichtsschreibung zum Thema Variété. „Legionen von Artisten, Soubretten, Magier und sonstiger Spezialitäten, wie die engagierten Künstler zeitweilig genannt wurden, sind im Laufe der Variétégeschichte über die Bretter der Unterhaltungsstätten gegangen, ohne daß die

¹ Onlinewörterbuch Duden, Rechtschreibung, Art. „Soubrette“, in: *Duden*, online: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Soubrette> [Zugriff am 1. Juli 2021].

² Die Zitate werden in originaler Schreibweise, ohne „sic“, wiedergegeben.

³ Adolph Kohut, *Die größten und berühmtesten Soubretten des Neunzehnten Jahrhunderts*, Düsseldorf 1890, S. 5–7. Für den vorliegenden Aufsatz sind Kohuts Soubretten-Porträts eine wichtige Quelle. Darüber hinaus stütze ich mich in meinen Ausführungen vor allem auf: Wolfgang Jansen, *Das Variété. Die glanzvolle Geschichte einer unterhaltenden Kunst*, Berlin 1990, sowie: Eberhard Buchner, *Variété und Tingeltangel in Berlin*, Berlin 1905. Weitere Literatur zu Teilspekten des Themas siehe Literaturverzeichnis.

Heutigen sich ihres Könnens, ihres Wagemuts und ihres Charmes mehr erinnern. Die Nachgeborenen kennen nur noch die wenigen, die es geschafft haben, zu Stars zu avancieren.“⁴

Aus Kohuts Sicht lohnt es sich nicht, sich mit dem Beruf der Soubrette in seiner ganzen Breite zu beschäftigen. Aus heutiger Sicht aber tut sich hier ein aufschlussreicher Einblick in die Unterhaltungskultur um 1900 auf, sowie in die Besonderheiten eines Berufs, der ausschließlich von Frauen ausgeübt wurde.

Einen speziellen Zugang zum Beruf der Soubrette eröffnen Bildpostkarten, die damals im Umlauf waren und heute noch verfügbar sind.

Soubretten auf Bildpostkarten

In der Sammlung „Historische Bildpostkarten – Universität Osnabrück. Sammlung Prof. Dr. Sabine Giesbrecht“ findet man unter dem Stichwort „Soubretten“ vierzig Karten mit Porträts.⁵ Nimmt man noch die im Netz zum Verkauf angebotenen Karten von Soubretten dazu, so kann man von einer mindestens doppelt so großen Zahl heute verfügbarer Karten ausgehen. Diese Zahl erscheint zunächst hoch, relativiert sich aber bei einem Blick auf die Bildpostkartenkultur um 1900.

Die hier berücksichtigten Karten aus dem Osnabrücker Archiv wurden bis auf eine Ausnahme in den Jahren 1903 bis 1917 verschickt. Dieser Zeitraum war auch die Hochzeit der Bildpostkartenkultur. Seit 1885 war die Beförderung von Bildpostkarten offiziell bewilligt, seit 1893 gab es die fotografische Bildpostkarte. „Maßgeblich vor dem Hintergrund zweier exklusiv konnotierter bürgerlicher Medien (Brief und Telegramm) wird zu dieser Zeit die demokratische wie funktionale Offenheit der Postkarte auf der Ebene des Adressatenkreises ebenso wie auf der Ebene der Botschaft, des Stils und der grafisch-verbale Darstellungsform denkbar.“⁶ Die Postkarte galt als „Brief des kleinen Mannes“⁷ und sie wurde häufig genutzt. „In allen Industrieländern wurde die Post in den Städten bis 1914 mindestens dreimal täglich zugestellt, in Großstädten noch bedeutend häufiger. Es war also möglich, einen Termin für denselben Tag per Postkarte zu vereinbaren.“⁸

„Die Anfänge der [...] Fotopostkarte liegen um 1900, sowohl bei den Ansichtskarten als auch bei den Porträtkarten. In beiden Fällen waren es häufig lokale Fotografen, deren Produkte auch auf Karten verschickt werden konnten. Nicht wenige dieser Fotografen hatten es verstanden, durch Modernisierung ihrer Ateliers, Eingliederung neuer künstlerischer, reproduktions- und drucktechnischer Bereiche und Werbekampagnen bei Kollegen um deren Fotomotive allmählich industriell arbeitende Postkartenbetriebe aufzubauen, die – an Stelle von Handabzügen vom Negativ – maschinelle Fotografien, Fototypen u.a. produzierten. [...] Selten spielen die gestellten Foto-Szenen in der freien Natur, meist wurden sie im Studio vor gemalten

⁴ Jansen, *Das Varieté*, S. 12.

⁵ Online: www.bildpostkarten.uos.de. Die Sammlung wird laufend ergänzt. In der vorliegenden Veröffentlichung beziehe ich mich auf den Stand vom 1. Juni 2021.

⁶ Anett Holzheid, *Das Medium Postkarte. Eine sprachwissenschaftliche und mediengeschichtliche Studie*, Berlin 2011, S. 9.

⁷ Ebd., S. 21.

⁸ Art. *Postkarte*, in: *Wikipedia*, online: <https://de.wikipedia.org/wiki/Postkarte> [Zugriff am 01.07.2021].

Hintergründen arrangiert. Die Personen, die im Studio posierten, waren teils Amateure, teils Akademiemodelle, ‚leichte Mädchen‘ oder Schauspielerinnen.“⁹

„Über Buchhandlungen, Papier- und Schreibwarenhandlungen hinaus verfügte die Postkartenindustrie über ein denkbar dichtes Vertriebsnetz: Detailgeschäfte aller Art, bis hin zu Milchgeschäften, Zeitungskioske und Bahnhöfe – hier auch mit Automaten –, Gasthöfe und Hotels, Vergnügungsstätten, Märkte usw.“¹⁰ Die Bildpostkarten wurden nicht nur gekauft, um sie zu verschicken, sondern sie wurden auch gesammelt; Jutta Assel und Georg Jäger sprechen von einer auffälligen „Sammelleidenschaft“¹¹ vor allem in Deutschland. „Das Sammeln war eine wesentliche Voraussetzung der Entwicklung der Postkartenindustrie.“¹² Demnach war die Bildpostkarte um 1900 ein beliebtes und verbreitetes Kommunikationsmittel. So ist die große Zahl der heute noch vorhandenen Karten von Soubretten nicht verwunderlich.

Die Soubretten-Karten waren noch für weitere Verwendungsformen von Nutzen: Sie konnten den schriftlichen Bewerbungen von Soubretten beigelegt werden. Außerdem standen sie bei den Auftritten zum Verkauf und wurden gern als Erinnerungsstücke mitgenommen.¹³

Hier sollen zunächst diejenigen 21 Karten¹⁴ untersucht werden, die beschrieben und bis auf eine Ausnahme auch versendet wurden. Denn die Texte, so kurz sie auch sind, lassen einen Blick auf den Gebrauchszusammenhang der Karten zu. Dabei werden Vermutungen bestätigt oder widerlegt.

Eine dieser Vermutungen war, dass die Sender- und EmpfängerInnen von Soubretten-Karten hauptsächlich männlichen Geschlechts seien. Doch das trifft nicht zu, jedenfalls nicht auf die Osnabrücker Sammlung. Schaut man genau hin, kommt man zu folgendem Ergebnis: Von Mann zu Mann gesendet wurden sieben Karten, von Frau zu Frau vier; von Mann zu Frau gingen drei Karten, dazu eine von fünf Männern an eine Frau. Keine ging von einer Frau an einen Mann, und schließlich gibt es fünf Karten, die von gemischten Gruppen geschrieben oder unterschrieben wurden. Ein buntes Bild also, wenn auch die Mehrzahl der Schreibenden männlich war.

Eine zweite Vermutung bezieht sich auf den mitgeteilten Inhalt: Ich nahm an, dass die Texte wichtige Informationen in gebotener Kürze übermitteln würden. Es scheint aber, als sei die Kontaktaufnahme, der kommunikative Aspekt mindestens ebenso wichtig. Zwei Beispiele:

„Lieber Bruder

Deine Karte erhalten, dachte immer, Du hättest noch mahl¹⁵ hier hin gekommen, Du wirst gewiß ja bald wegg müssen hast Du schon Nachricht erhalten? Sonst gehts gut. Besten grüßend Dein Bruder Nikolaus.“¹⁶

„Lieber Freund Fritz

⁹ Jutta Assel u. Georg Jäger, *Erotik und Zensur. Die erotische Postkarte mit einer kurzen Geschichte der Postkarte bis 1933*, München 2021, S. 32f.

¹⁰ Ebd., S. 38.

¹¹ Ebd., S. 42.

¹² Ebd., S. 40.

¹³ Siehe Buchner, *Variété und Tingeltangel*, S. 15.

¹⁴ Eine unleserliche Karte konnte ich nicht berücksichtigen.

¹⁵ Die Texte der Karten werden in originaler Schreibweise, ohne „sic“ wiedergegeben. Verändert habe ich von Fall zu Fall die Absätze, die meist durch das Format der Postkarte bedingt sind.

¹⁶ Siehe Bildpostkarte *Mariechen*, in: *Historische Bildpostkarten*, online: https://bildpostkarten.uni-osnabrueck.de/frontend/index.php/Detail/objects/os_ub_0005944 [Zugriff am 15.01.2022].

betreffs Deiner Karte schreibe ich dir hier meinen besten Dank. Sonst ist bei mir alles im Lot u hoffe dasselbe von Dir nebst Frau, Tochter und Sohn. Bei uns ist es immer schön überhaupt das Rodeln. Juliumsturm Wenn du jetzt hier wärst müßte ich dich zu 10 Ltr Bier verdonnern, denn du denkst scheints gar nimmer an Geburtstage. Mit Gruß Georg. Viele Grüße von meiner Braut. Laß bald was hören.“¹⁷

Eine dritte Vermutung war, dass der geschriebene Text sich auf das jeweilige Soubretten-Porträt beziehen könnte. Doch das ist die Ausnahme; bei den hier untersuchten 22 Karten finden wir einen solchen Zusammenhang nur zweimal.

Im ersten Fall lautet der Text wie folgt:

„Liebe Flora u. Carl.

Wie gefällt Euch meine Postkarte? Wie geht es Euch? Franz besucht Euch 1. Feiertag! Bei uns ist soweit alles gut. Hanna hat geschrieben sind in Frauenhain. Bitte schreibt mal u. seit herzlich begrüßt von Walther & Hedwig“.¹⁸

Die auf der Vorderseite abgebildete Vortrags-Soubrette Hedy Bartsch präsentiert sich als eine freundlich lächelnde Dame mit einem prächtigen Hut.



Abb. 2: Hedy Bartsch, Vortrags-Soubrette.

¹⁷ Bildpostkarte Margot Elferdy, jugendliche Soubrette, in: Ebd., online: https://bildpostkarten.uni-osnabrueck.de/frontend/index.php/Detail/objects/os_ub_0020539 [Zugriff am 15.01.2022].

¹⁸ Bildpostkarte Hedy Bartsch, Vortrags-Soubrette, in: Ebd., online: https://bildpostkarten.uni-osnabrueck.de/frontend/index.php/Detail/objects/os_ub_0005798 [Zugriff am 22.01.2022].

Die zweite Ausnahmekarte nimmt Bezug auf die abgebildete Soubrette Magda Saloreck. Der Text der Karte lautet:

„Liebe Martha

Vielen Dank für Deine Herrliche Karte, freute mich riesig drüber. Hier sende ich dir eine Dame von Halle aus dem Bratwurstglöckle, du wirst es schon kennen, Hedwig und ich fahren oft rüber nach Halle, das man ein bischen abwechslungs hat. Diese Dame hier singt wunderschön. Es grüßt dich herzlich deine Olga.“¹⁹



Abb. 3, *Magda Saloreck, Soubrette.*

Vom „Bratwurstglöckle“ in Halle gibt es im Internet eine Bildpostkarte aus dem Jahr 1903, die einen geräumigen Saal mit gedeckten Tischen und einer Bühne mit mehreren MusikerInnen zeigt.

¹⁹ Bildpostkarte Magda Saloreck, in: Ebd., online: https://bildpostkarten.uni-osnabrueck.de/frontend/index.php/Detail/objects/os_ub_0020552 [Zugriff 15.01.2022].



Abb. 4, Bratwurstglöckle in Halle an der Saale.

Eine in anderer Hinsicht unübliche Karte ist die von Ella de Blanche²⁰. Hier ist die Absenderin die Künstlerin selbst. Handelt es sich um eine Autogrammkarte? Dafür spricht die Bildunterschrift: „Die freundlichsten Grüße an Familie Förste sendet E. de Blanche“. Doch ist die Karte offensichtlich nicht direkt nach einem Auftritt signiert und an Familie Förste verkauft worden. Warum also hat die Künstlerin die Karte verschickt? Da wir keine weiteren Informationen haben, biete ich die folgenden Möglichkeiten an:

- Familie Förste hat einen Auftritt von Ella de Blanche gesehen, er hat ihnen gefallen und sie wollen eine signierte Bildpostkarte erwerben. Diese sind aber unglücklicherweise ausverkauft. Die Künstlerin verspricht, die Karte ihren Fans so bald wie möglich zuzusenden.
- Familie Förste hat einen Auftritt von Ella de Blanche gesehen und er hat ihnen gefallen. Frau Förste bedauert nachträglich, dass sie keine Bildpostkarte als Andenken erworben hat. Sie erkundigt sich nach der Adresse von Ella de Blanche und bittet die Künstlerin um eine signierte Karte. Ella de Blanche freut sich über das freundliche Schreiben und erfüllt diesen Wunsch.
- Frau Förste sieht in einen Papierwarenladen die Bildpostkarte von Ella de Blanche. Die Karte gefällt ihr, vor allem der üppige Stufenrock – so einen hätte sie selbst gern. Sie kauft die Karte, findet die Adresse von Ella de Blanche heraus, sendet die Karte in einem Umschlag der Künstlerin zu und bitte um eine Signierung. Die erhält sie postwendend.
- Ella de Blanche ist ein Pseudonym; mit bürgerlichem Namen heißt sie Elfriede Becker. In der Nachbarschaft der Beckers wohnt die Familie Förste, die den Weg der Becker-

²⁰ Bildpostkarte Ella de Blanche, in: *Historische Bildpostkarten*, online: https://bildpostkarten.uni-osnabrueck.de/frontend/index.php/Detail/objects/os_ub_0020538 [Zugriff am 15.01.2022].

Tochter zur Soubrette mit skeptischer Neugier verfolgt hat. Jetzt, wo Ella de Blanche erste Erfolge in ihrem Metier vorzuweisen hat, schickt sie den Nachbarn die Bildpostkarte als Beweis.



Abb. 5, Ella de Blanche, Soubrette.

Man könnte sich noch weitere Möglichkeiten ausdenken.²¹ Auf jeden Fall spricht auch diese Karte, ebenso wie die aus dem „Bratwurstglöckle“, für die Annahme, dass der Beruf einer Soubrette als Berufstätigkeit bekannt und, zumindest bei einem Teil der Bevölkerung, auch anerkannt war. Es spricht nichts dafür, dass den Schreibenden die Porträts der Soubretten zu gewagt oder gar anstößig erschienen. Das gilt jedenfalls für die beschrifteten und versendeten Karten.

²¹ So bietet der Hrsg. Volker Timmermann folgende These an: Ella de Blanche stand beruflich mit dem Rücken zur Wand. Engagements wurden immer seltener und selbst im „Bratwurstglöckle“ gab es inzwischen hausinterne Konkurrenz und erste Pfiffe des längst nicht mehr geneigten Publikums. In ihrer Verzweiflung wendet sich de Blanche an den bekannten Impresario Emil Förste, schickt ihm, gleichsam als Visitenkarte, eine ihrer einschlägigen Bildpostkarten und lässt, wie es sich gehört, die ganze Familie grüßen.

Kleidung, Haltung und Inszenierung

Die Kleidung der Soubretten weist in vielen Details Gemeinsamkeiten auf: Ein festliches Kleid mit weitem, knieumspielenden Stufenrock ist die Regel; oft blitzt ein Unterrock hervor oder wird sogar in Szene gesetzt. Das Oberteil ist weit ausgeschnitten und hat schmale Träger. Dass die Taille mit dem damals üblichen Korsett in Form gebracht wurde, ist wahrscheinlich. Die Haare sind hochgesteckt und sorgfältig frisiert, manchmal mit einer Schleife geschmückt oder mit einem Hut gekrönt. Schuhe mit kleinem Absatz betonen die Eleganz der gesamten Erscheinung. Eine auffällige Besonderheit ist ein Schmuckband oder eine Schleife am Oberarm. (Vielleicht hatte so ein Band eine damals bekannte Bedeutung, vergleichbar den bayrischen Dirndl-Schürzenbändern, die Auskunft geben darüber, ob die Trägerin schon vergeben ist oder noch frei.)

Für den heutigen Blick wirkt diese Kleidung eher bieder als freizügig; für die Zeit um 1900 allerdings sind die Röcke entschieden zu kurz. Die Damen des Bürgertums trugen bodenlange Kleider, oft noch verlängert mit einer Schleppe. Die Beine zu zeigen galt als unmoralisch.²² Nun könnte man einwenden, dass es sich bei den Soubretten um Berufskleidung handelt, die auf der Bühne getragen wurde und Bewegungsfreiheit erforderte. Allerdings spricht das Spiel mit den Röcken – sie werden häufig gerafft, um ein wenig mehr Bein zu zeigen – dann doch für einen bewussten Tabubruch.

Stärker noch als die Kleidung wirken die Körperhaltungen, mit der sich die Soubretten präsentieren. Freizügig und auffordernd wirkt die halb liegende Haltung von Annita Walton Ferry und Rosa Noack.



Abb. 6 und 7, Annita Walton Ferry, Excentrik-Soubrette und Rosa Noack, Soubrette.

²² Siehe dazu: Sabine Giesbrecht, *Wege zur Emanzipation*, Osnabrück 2018, S. 21–31.

Dagegen sitzt Mieze Herrmann wohlänständig in gerader Haltung auf einem Stuhl, hat ein Buch auf dem Schoß und trägt – nicht zufällig – ein langes Kleid mit moderatem Ausschnitt.



Abb. 8, *Mieze Herrmann, Soubrette.*

Wenig damenhaft nutzt Elly Bach einen Stuhl, um eines ihrer Beine darauf zu stellen.



Abb. 9: *Elly Bach, Soubrette.*

Und so präsentiert sich jede Soubrette auf ihre je eigene Art, und wahrscheinlich auch nach Vorschlägen des Fotografen.²³

²³ Es gab um 1900 auch schon Fotografinnen, auch mit eigenem Atelier, so z. B. die als Frauenrechtlerin bekannt gewordene Anita Augspurg. Ob sie oder andere Fotografinnen Soubretten fotografiert haben, ist nicht bekannt; ich halte es aber, ebenso wie Sabine Giesbrecht, für unwahrscheinlich.

Es fällt auf, dass fast alle der hier abgebildeten Soubretten lächeln. Das ist für die damalige Zeit ungewöhnlich; in der Regel blicken die Menschen auf den Porträts ernst in die Kamera. Warum die Soubretten lächeln, können wir nur vermuten, da es heute die Norm ist. Vielleicht hat der Fotograf sie dazu ermuntert. Auf jeden Fall wirkt das Lächeln freundlich und einladend. Meist ist es nur angedeutet, manchmal lächeln die Augen nicht mit. Eine der wenigen Soubretten, die nicht lächeln, ist Mieze Lubnau.



Abb. 10, *Mieze Lubnau, Soubrette.*

Schmallippig und streng schaut sie uns an und erhebt den Zeigefinger. Hebt aber auch den Rock ein wenig. Was sie damit sagen will, kann man wieder nur vermuten. Eine abschreckende Wirkung war aber offenbar nicht die Folge, denn die Karten wurden gekauft, beschrieben und versendet.

Auch die Ausstattung des Studios tut ihre Wirkung. Mit Teppich, Stuhl, kleinem Tisch, Blumenarrangements und Blumenständern wird ein bürgerliches Wohnzimmer simuliert. Manchmal führt eine Treppen-Kulisse nach oben (in die privateren Gemächer?). Holzvertäfelungen der Wände gehören ebenfalls zur Kulisse. Die gesamte Ausstattung soll zeigen, dass hier gediegener Wohlstand herrscht.

Wie passt nun dieser beabsichtigte Eindruck zum Beruf und der sozialen Herkunft der Soubretten? Denn sie kommen ja wahrscheinlich meist nicht aus dem Bürgertum, sondern aus den „unteren sozialen Schichten“²⁴. Wäre es nicht passender, den beruflichen Ort anzudeuten, die Bühne? Zwei der Bildpostkarten tun dies auch mit einem Theatervorhang, aber eben nur

²⁴ Giesbrecht, *Wege zur Emanzipation*, S. 122.

zwei. Dieser Widerspruch ist schwer zu lösen. Und es ist nicht die einzige Frage, die offen bleiben muss.

Die Beschreibung der Bildpostkarten kann zwar einiges über Soubretten aussagen, doch vieles bleibt im Dunkeln. Die entscheidende Lücke ist die, dass wir anhand der Karten wenig sagen können über die beruflichen Tätigkeiten und Fähigkeiten der Soubretten. Wir wissen, dass sie gesungen und getanzt und Texte vorgetragen haben. Ob sie aber für ein Engagement über alle drei Fähigkeiten verfügen mussten, wissen wir nicht. In der Osnabrücker Sammlung finden wir die folgenden Bezeichnungen: Vortragssoubrette, jugendliche Costümsoubrette, Tanzsoubrette, Stimmungssoubrette, Excentric-Soubrette, Gesangssoubrette, Gesangs und Tanzsoubrette, jugendliche Soubrette, English-Soubrette, Kostümsoubrette, Actuelle Soubrette, Stimmungs-Soubrette u. Liedersängerin, Cabaret-Soubrette, moderne Vortrags-Soubrette, Walzersängerin u. Soubrette. Die weitaus größte Zahl der Künstlerinnen kommt jedoch ohne weiteren Zusatz mit der Bezeichnung „Soubrette“ aus. Dies scheint der Oberbegriff für diesen Beruf zu sein, alle anderen Bezeichnungen heben besondere Eigenschaften, Fähigkeiten oder Spezialisierungen der Künstlerinnen hervor. Der häufigste Zusatz ist die „Vortragssoubrette“, der sich vermutlich auf den Vortrag von Texten bezieht. Dafür spricht auch, dass auf der Karte der Vortragssoubrette Mieke Scranio ein Gedicht abgedruckt ist. Aber kann man daraus schließen, dass die Vortragssoubretten ausschließlich Texte vortrugen? Und was tut eine „Kostüm-Soubrette“ wie Fränzi Morella noch, außer in verschiedenen Kostümen aufzutreten? Singt eine „Cabaret-Soubrette“ andere Lieder als eine „Liedersängerin“? Und diese wieder andere Lieder als eine Soubrette? Bei den zwei letzten Fragen hilft uns Eberhard Buchner ein wenig weiter. In seinem Bericht über einen Abend im von ihm so bezeichneten „Volksvariété“ tritt zuerst eine „Liedersängerin“ mit einem Lied von Carl Loewe auf. Es folgt eine „Chansonette“, die etwas „ganz Naives“ singt. Anschließend gibt es ein Duett zwischen Komiker und Soubrette.²⁵ Sicher sollte man dieses Beispiel nicht zu sehr verallgemeinern. Doch scheinen „Liedersängerinnen“ auch sonst sogenannte Kunstlieder vorzutragen²⁶, während die Chansonetten einfachere Lieder und Couplets bevorzugten. Und die Soubretten traten oft zusammen mit einem Komiker auf.

Noch weniger als über die Tätigkeiten der Soubretten können die Bildpostkarten über die Qualität der Darbietungen sagen. Hier müssen wir uns wieder auf die Beschreibungen von ZeitgenossInnen verlassen, von denen es allerdings nur wenige gibt²⁷. Auch sind sie oft in bestimmter Absicht verfasst, so etwa die Ratgeber zur Berufswahl höherer Töchter.

Herkunft und Ansehen der Soubretten

Ratgeberschriften zur Berufswahl höherer Töchter, die Ende des 19. Jahrhunderts Konjunktur hatten, betonten die Schwierigkeiten des Sängerrinnenberufs. Und vor dem einer Soubrette, die in Varietés auftritt, wird ausdrücklich gewarnt. Karl Rost schreibt 1899 in seinem Ratgeber *Die Tonkünstlerin. Forderungen, Leistungen, Aussichten in diesem Berufe*: „Noch sei der Variétésängerin^[28] gedacht. Diese bezieht bei entsprechender Begabung, Grazie und

²⁵ Buchner, *Variété und Tingeltangel*, S. 5–9 (siehe Anm. 3).

²⁶ Siehe auch den Programmzettel in: Jansen, *Das Variété*, S. 79.

²⁷ Eberhard Buchner kritisiert, dass die Zeitungen nicht über das Variété berichten, weil es nicht als „Kunstinstitut“ angesehen wird. (Buchner, *Variété und Tingeltangel*, Vorwort.) Ebenso Jansen, *Das Variété*, S. 12f.

²⁸ Die Bezeichnung „Variétésängerin“ ist sonst nicht üblich. Man kann aber davon ausgehen, dass hier die Soubretten und Chansonetten gemeint sind, die u. a. in Varietés auftraten.

äußerlicher Erscheinung unter Umständen, d. h. an Variétébühnen ersten Ranges, wie Apollotheater oder Wintergarten in Berlin, Krystallpalast in Leipzig, Blumensäle in München u. a. m., ein Monatsgage, die, auf das Jahr berechnet, ungefähr dem Einkommen einer dramatischen Sängerin an einer guten Bühne gleicht. Nun ist aber die Laufbahn einer Variétékünstlerin aus den verschiedensten Gründen unzuverlässiger, gefährdeter und wohl auch zeitlich kürzer (es werden meist nur junge Damen engagiert), so daß obige, auf den ersten Blick äußerst glänzend erscheinenden Bezahlungsverhältnisse mit einer gewissen Einschränkung verstanden werden müssen. Auch gelten diese Verhältnisse nur von den wenigen Bevorzugten, denen es gelungen ist, eine Stellung an einem ersten Variété, die noch dazu monatlich gewechselt wird, zu erhalten. Die Berufsgenossinnen geringeren Ranges, die an kleinen Singspielhallen, Café chantants und ähnlichen, oft sehr zweifelhaften Unternehmungen wirken, stehen sich selbstverständlich weit weniger glänzend und dürften sich zumeist glücklich preisen, wenn ihr Beruf sie vor Not und Hunger schützt. Bietet das Dasein einer solchen, mit dem Wesen der Tonkunst eigentlich recht wenig gemein habenden, weit eher in ihren Vorträgen ein Zerrbild dieser bietenden ‚Sängerin‘ doch oft eines der dunkelsten und unerfreulichsten Kapitel in der Nachtseite des menschlichen Lebens, Thuns und Treibens, und ihre Erwähnung an dieser Stelle entspringt lediglich dem Bedürfnisse, dem Thema dieses Schriftchens möglichst allseitig und erschöpfend gerecht zu werden.“²⁹ Man merkt den gewundenen Formulierungen des Autors bzw. der Autorin³⁰ an, wie unangenehm es ihm oder ihr ist, diese „Nachtseite“ überhaupt zu erwähnen.

Wie gesagt, handelt es sich hier um Ratgeberschriften, die den Zweck hatten, die Töchter des Bürgertums, bzw. deren Eltern zu warnen. Der Journalist und Schriftsteller Eberhard Buchner³¹ dagegen versteht sich in seiner Schrift „Variété und Tingeltangel in Berlin“ von 1905 als jemand, der fragt, zuhört und beschreibt. So findet man bei ihm zwei Lebensläufe von jungen Frauen, die als Sängerinnen in Varietés beschäftigt waren. Die erste, die Buchner in einem kleinen Vorstadtvarieté interviewte, erzählt:

„Ja, ich bin eigentlich blind reingerannt in dieses Leben. Ach Gott, ach Gott, hätt‘ ich alles voraussehen könnten, was es mir gebracht hat! Aber damals sah das so ganz anders aus. Sie vermuten ganz recht: ich stamme nicht aus diesen Kreisen, mein Vater ist ein angesehener, feiner Mann, Buchbindermeister und Besitzer einer großen Druckerei“.³² Sie erzählt, dass sie mit 14 Jahren von zuhause „ausgekniffen“ sei. Sie habe schon als Kind eine gute Stimme gehabt und sei deshalb schon früh bei Festlichkeiten aufgetreten. „Als neunjähriges Kind stand ich zum erstenmal auf der Bühne: seitdem ließ mich die Sehnsucht nach dem Theater nicht mehr los. Ich wollte Bühnensängerin werden“³³. Der Vater war strikt gegen diesen Berufswunsch seiner Tochter, ließ sie aber immerhin das Hoch’sche Konservatorium in Frankfurt a. M. besuchen. Auf eine Zeitungsannonce hin meldete sie sich heimlich, verließ, ebenfalls heimlich, das Elternhaus und ging als Mitglied eines Damenquintetts auf Tournee. „Natürlich war ich nicht ewig mit dem schwedischen Quintett verheiratet. Jedenfalls wurde man genügend um und um geschüttelt.

²⁹ Karl Rost, *Die Tonkünstlerin. Forderungen, Leistungen, Aussichten in diesem Berufe*, Leipzig 1899, S. 34f.

³⁰ Möglicherweise ist „Karl Rost“ ein Pseudonym der Musikschriftstellerin Marie Lipsius. Siehe dazu: Monika Tibbe, *„Emanzipation der Tat“*. Mary Wurm – Pianistin, Komponistin, Dirigentin, Musikschriftstellerin, Oldenburg 2018, S. 41.

³¹ Eberhard Buchner, *Variété und Tingeltangel in Berlin*, Berlin u. Leipzig, 1905. Buchner schreibt „Variété“ immer mit zwei Accents aigus.

³² Ebd., S. 30f.

³³ Ebd., S. 31.

Einmal hatte ich auch in Frankfurt aufzutreten. Da schrieb ich an Mama, aber sie kam ins Hotel, um mir zu sagen, daß mich Vater totschiagen würde, wenn er mich sähe.“³⁴

Ein zweites Interview Buchners weist auf eine andersartige Herkunft seiner Gesprächspartnerin hin: „Ich sprach mit einer Soubrette, die mit 15 Jahren zum ersten Male auftrat: in der Hasenheide. Ihre Eltern waren früh gestorben, und ihren Pflegeeltern, die noch heute irgendwo in der Mark auf dem Lande leben, hatte sie erklärt, daß sie Sehnsucht nach der Großstadt hege, und war nach Berlin ausgerückt, zunächst ohne festen Plan. Doch hatte sie vor, irgendwo in ein Geschäft einzutreten. Zufällig wohnte eine Sängerin mit ihr auf dem gleichen Flur, die schleppte sie mit und stellte sie auf die Bühne. Sie wurde nun mit 30 Mark monatlich engagiert, nach einem Monat aber bereits von einem der vielen Tingeltangel der Elsässerstraße für 90 Mark der Hasenheide abspenstig gemacht.“³⁵ Die erste der beiden Sängerinnen stammt also aus bürgerlichem Haus und hat sogar eine gewisse musikalische Ausbildung mitbekommen, die zweite, eine Waise, ist eher zufällig in den Sängerinnenberuf hineingeraten; auf jeden Fall war sie auf irgendeine Erwerbstätigkeit angewiesen.

Aus diesen beiden Beispielen könnte man schließen, dass die Sängerinnen, die im Variété arbeiteten, aus allen gesellschaftlichen Schichten kamen. Das ist aber höchstwahrscheinlich nicht der Fall. Es gibt hier zwar keine einschlägigen Untersuchungen, doch man kann mit guten Gründen davon ausgehen, dass die Sängerinnen des Unterhaltungsbereichs, ob sie nun Liedsängerinnen, Soubretten oder Chansonetten hießen, überwiegend aus den unteren Gesellschaftsschichten stammten³⁶. Denn im Vergleich mit schlecht bezahlter Frauenarbeit in der Landwirtschaft, der Fabrik, als Dienstmädchen usw. erschien der Beruf einer Soubrette als sehr viel attraktiver.

Doch das öffentliche Auftreten von Frauen in Varietés und Kneipen entsprach, wie gesagt, nicht den herrschenden bürgerlichen Werten. Damit standen die Soubretten pauschal unter Verdacht, einen unsoliden Lebenswandel zu führen. Ein besonders krasses Beispiel für diese Vorverurteilung nennt Dorothea Kaufmann: „Bei der Einreise nach Hamburg mußten sich die Sängerinnen, um ein Engagement in einem Variété antreten zu können, zuerst bei der Fremden- und Sittenpolizei melden. Sie hatten ein Gutachten vorzulegen, aus dem zu entnehmen war, daß sie in sittlicher und moralischer Hinsicht ‚einwandfrei‘ waren. Erst dann erhielten die Soubretten und Chansonetten ihren ‚Singschein‘, die Erlaubnis, um in einem Variété auftreten zu können. [...] Männliche Sänger aus dem Unterhaltungsgenre blieben von dieser Praxis unberührt.“³⁷

Das negative Bild von den Soubretten galt jedenfalls für das Bürgertum. Aber galt es auch für sie selbst und für die übrigen Mitglieder der Varietés? Waren die Sängerinnen nicht auch stolz auf ihr Können und freuten sie sich nicht ebenso wie die Opernsängerinnen über den Beifall des Publikums? Und ist es nicht plausibel, dass auch das Publikum Vergnügen an dem gebotenen Programm hatte? Ein langweiliges, unverständliches oder handwerklich schlecht gemachtes Variété hätte wohl auch bei den ‚kleinen Leuten‘ keinen Erfolg gehabt. Zu diesen Fragen findet man ebenfalls aussagekräftige Beobachtungen bei Eberhard Buchner.

³⁴ Ebd., S. 32.

³⁵ Ebd., S. 86.

³⁶ Siehe auch: Giesbrecht, *Wege zur Emanzipation*, S. 122.

³⁷ Dorothea Kaufmann, „Chansonetten, Soubretten und Damenkapellen-Sängerinnen“ – Die Sängerin in der Unterhaltungsmusik um 1900“, in: Gabriele Busch-Salmen u. Eva Rieger (Hrsg.), *Frauenstimmen, Frauenrollen in der Oper und Frauenselbstzeugnisse*, Herbolzheim 2000, S. 57f.

Das Publikum

Buchner skizziert das Variété in all seinen Facetten und Formen. Dabei geht es nicht nur um das Bühnenprogramm und die auftretenden KünstlerInnen, sondern ebenso um das Publikum, die Interaktion des Publikums mit den KünstlerInnen, die Gespräche in den Pausen, die Ausgestaltung des Raumes, usw. Über das von ihm so benannte „Volksvariété“ schreibt er: „Die Besucher sind fast durchweg Arbeiter. Einige wenige kleine Beamte, kleine Kaufleute mögen darunter sein. Die fühlen sich hier aber schon als die Honoratioren. Sie nehmen an den vordersten Tischen Platz, legen feierlich ab, bestellen mit wichtiger Miene ihr Bier oder Selterwasser, und jede ihrer Bewegungen sagt es, daß sie die Berechtigung in sich fühlen, nun einmal die Herren der Situation zu spielen. Die Arbeiter kommen grad so, wie sie von der Arbeit gingen, die Spuren der Arbeit alle noch unverwischt. Aber das trübt den Gesamteindruck nicht, es hebt ihn vielmehr. Feierabendstimmung liegt über dem Saal. Sonst sind die Variétés zumeist mit Nichtstuern gefüllt, hier findet man fleißige Leute, die Erholung von dem harten Frondienst suchen, den ihnen der Tag gebracht hat. Natürlich haben sie ihre Schätze mitgebracht. Die sitzen halb zutunlich, halb schämig ihnen zur Seite. Die meisten von ihnen lächeln in stiller Glückseligkeit. Ein lautes Wort zu sagen getrauen sie sich nicht. Aber hin und wieder kichern sie wie geniert vor sich hin, neigen sich auch wohl zum Liebsten hinüber, ihm ein trauliches Wort ins Ohr zu flüstern. Der ist natürlich stolz auf seine Erwählte. [...].

Endlich: es klingelt. Das Zeichen zum Beginn. Die Liedersängerin tritt auf. Welche Freude! Ich höre liebe, bekannte Töne; Loewe: ‚Die Trepp‘ hinunter gesprungen – ³⁸. Die Koleratur [sic] der Sängerin ist ja keineswegs meisterhaft entwickelt, ihre Auffassung nicht künstlerisch abgerundet und vertieft, aber doch – welche Freude, Loewe hier zu begegnen! Wird er Erfolg haben bei dieser Zuhörerschaft? Ich warte gespannt. Nach dem dritten Vers bricht ein donnernder Applaus los. Loewe hat einen Sieg auf der ganzen Linie zu verzeichnen. Einen schöneren Beweis für die Volkstümlichkeit dieser Musik könnte ich mir kaum denken.

Klarer als je steht mir in diesem Augenblick die soziale Bedeutung des Volksvariétés vor Augen. Gewiß, Loewe kann man viel besser im Konzert als im Variété kennen lernen. Aber das Konzert ist eben nicht auf die Bedürfnisse des kleinen Mannes zugeschnitten. Er fühlt sich dort nicht zu hause. Die Kunst wird ihm da in einer Form geboten, die ihm von vornherein fremd und widersinnig ist. So steif und zeremoniell naht sie sich ihm, daß er den Mut nicht findet, das letzte Hindernis, das ihn noch von ihr trennt, zu überwinden. Der Arbeiter, der ein feierliches Konzert besucht, fühlt sich aus seinem Milieu gewaltsam herausgerissen und damit seiner besten Kräfte und Fähigkeiten mehr oder weniger beraubt. [...]. Im Variété dagegen hat er das verbrieftete Recht, er selbst bleiben zu dürfen. Dem Kunstgenuß steht hier nichts im Wege.“³⁹

Eine andere Form des Variété ist das „Familienvariété“ am Sonntagnachmittag. „Natürlich sieht man viel Kinder, namentlich in den größeren Lokalen, Kinder etwa von vier Jahren an aufwärts, dann aber auch in allen Altersstufen. Die Kleinen, die die Vorgänge auf der Bühne von ihrem Platz aus nicht genügend übersehen können, klettern eifrig auf die Stühle hinauf und geben ihre Kritik oft recht vernehmlich und ausführlich zum besten. [...]. Das Programm ist, da eine Spekulation auf die pikanten Bedürfnisse der Herrenwelt hier nicht am Platze wäre, viel bunter und reichhaltiger zusammengestellt, viel mehr dem begreiflichen Wunsche der harmlosen Besucher, nun einmal was recht Interessantes zu sehen und zu erleben, recht vielerlei verschiedene Eindrücke mit fortzunehmen, angepaßt. [...] Im großen ganzen herrscht hier ein

³⁸ Anfang des Liedes *Niemand hat's gesehen* von Carl Loewe (1796–1869), op. 9.

³⁹ Buchner, *Variété und Tingeltangel*, S. 5–7.

biederer, behaglicher Umgangston; zwischen den Besuchern untereinander, aber auch zwischen Publikum und Künstlern. [...] Fast nach jeder Nummer erscheint der Künstler, der soeben aufgetreten, unter dem Publikum, von seinen Freunden zumeist mit lautem ‚Hallo!‘ begrüßt, um dort Ansichtskarten, die ihn in seinem neuesten Trick präsentieren, oder auch den Text seiner Couplets für ein billiges abzusetzen. ‚Nehmen w’r – ‘schmunzelt dann Vater vergnüglich. ‚Schreiben wir an Maxen die Karte! Wird sich freuen, der arme Junge! Kriegt er auch was davon zu sehen!‘ Und die Kinder puffen die Mutter ungeduldig, weil sie die Karte allzulange für sich mit Beschlag belegt. [...].

Nächsten Sonntag werden die Kinder Vatern und Muttern am Rockschoße hängen und so lange betteln, bis der Beschluß gefaßt wird, wieder ins Theater zu gehen. Und dann sitzt Familie X wieder am gleichen Platze.

Auch ich nehme liebe Erinnerungen mit fort. Ich war ein paar Stunden unter Menschen, die sich nicht nur köstlich amüsierten, die sich auch in diesem Amüsement – und sei es nur für kurze Zeit – über die Sorgen und Kümernisse des Alltags erhoben, und das ist viel. Ich war unter Genießenden gewesen. Den grundsätzlichen Gegnern des Variétés möchte ich solch einen Abend einmal verordnen. Sie werden von ihrem Haß kuriert werden, und erkennen, daß für dieses Publikum das Variété nahezu unentbehrlich ist.“⁴⁰

Buchner ist es gelungen, sich in die BesucherInnen hineinzudenken und ihre Bedürfnisse nach unterhaltender Kunst ernst zu nehmen. Das ist keine Selbstverständlichkeit, im Gegenteil: Häufig sind die Beschreibungen der Variétékultur von einer abwertenden Haltung geprägt, wie das oben zitierte Beispiel aus dem Ratgeber von Karl Rost. Diese abwertende Haltung bezieht sich auf die BesucherInnen ebenso wie auf die KünstlerInnen.

Die Ethnologin Claudia Preis kommt in ihrer Dissertation über „Volkssängerei in München 1870–1930“ zu folgender Einschätzung: „Volkssängerinnen in München waren Einschränkungen und Versuchen, sie auszubeuten, unterworfen, sahen sich mit Vorwürfen der Liederlichkeit konfrontiert und waren vielfach in ihren Aktionen weniger frei als männliche Künstler. Jedoch waren sie weder bemitleidenswerte und ausgenutzte Opfer noch waren sie Künstler zweiter Klasse. Frauen konnten auf dem Unterhaltungsmarkt entscheiden, ob sie eine künstlerische Laufbahn einschlagen wollten, welches Bühnenfach sie ergreifen wollten und welchen Engagementvertrag sie unterschrieben. Ihnen standen nicht nur Soubretten- oder Tänzerinnenkarrieren zur Verfügung, sondern es waren Karrieren als Singspielfeldirektorin, Spielstättenbetreiberin oder Textautorin und Vortragskünstlerin mit Originalrepertoire möglich.

Es gibt nach meinem Überblick über die Quellenlage für München zwischen 1870 und 1930 keine Anhaltspunkte dafür, dass Volkssängerinnen unter ihren Kollegen oder dem Publikum als weniger begabt oder künstlerisch inferior galten oder weniger beliebt waren als Männer. Zwar gab es weitaus mehr männliche als weibliche Künstler, die in München auf Singspielbühnen tätig waren, der geringe Stellenwert, der ihnen heute zugebilligt wird, liegt meines Erachtens jedoch nicht in einer zeitgenössisch irgendwie empfundenen Minderwertigkeit, sondern daran, dass in der Nachbetrachtung nicht nach weiblichen Erfolgsgeschichten gefragt wurde.“⁴¹ Folgt man Preis in ihrer Einschätzung, dann ist eine abwertende oder mitleidige Haltung den Soubretten gegenüber nicht angemessen.

⁴⁰ Ebd., S. 14–22.

⁴¹ Claudia Preis, *Volkssängerei in München 1870–1930*, München 2010, S. 84f.

Erotik und bürgerliche Normen

Die abwertende Haltung bezieht sich allerdings weniger auf die künstlerische Qualität als auf den vermuteten Lebenswandel der Soubretten. Ein Beispiel dafür ist der schon erwähnte „Singschein“, der für die Auftrittsgenehmigung erforderlich war. Er stellte die moralische Integrität der Soubretten von vornherein in Frage.

Mit „Moral“ ist in erster Linie das Verhältnis zu Erotik und Sexualität gemeint. Die Soubretten wurden ebenso wie die Schauspielerinnen verdächtigt, nebenbei Prostitution zu betreiben oder zumindest einen leichtfertigen Lebenswandel zu führen. Auf der Bühne – so der Vorwurf – spielten sie ihre sexuellen Reize aus und verführten damit das Publikum.

In seinem 1880 erschienenen Roman „Nana“ beschreibt Émile Zola die Verführungskunst seiner Protagonistin. Der Roman war Zolas größter und gleichzeitig umstrittenster Publikumserfolg; auch in Deutschland wurde der Roman rezipiert und noch bis ins 20. Jahrhundert hinein diskutiert. Die Theaterwissenschaftlerin Melanie Hinz schreibt: „Der Roman liefert eine faszinierende und angstbesetzte Projektionsfläche für die Topoi und Figurationen des Prostitutionsdiskurses: Die Protagonistin Nana verkörpert die paradigmatische Figur der Theaterprostituierten. Sie repräsentiert das Phantasma der sich sexuell zur Schau stellenden Schauspielerin, die nur mittels der Schönheit ihres Körpers ihr Publikum in einen sexuellen Bann zu ziehen weiß. Die männlichen Zuschauer werden zu schweißgebadeten Voyeuren, die den sexuellen Akt mit ihr begehren.“⁴²

Zolas Nana hat weder schauspielerische noch gesangliche Fähigkeiten, doch hat sie etwas Anderes: „Dieses große, starke Mädchen, das sich auf die Schenkel schlug und gluckste wie eine Henne, verbreitete einen Duft des Lebens, der Allmacht des Weibes um sich her, der das Publikum berauschte. Von diesem zweiten Akt an war ihr alles erlaubt: die schlechte Haltung auf der Bühne, das Falschsingen, die Unkenntnis der Rollen. Sie brauche sich nur umzuwenden und zu lachen, um Beifall zu ernten. Als sie die famose Hüftbewegung machte, geriet das Parkettpublikum in Feuer: die Hitze stieg von Rang zu Rang bis zur Decke hinauf.“⁴³

Melanie Hinz ordnet dies ein: „Nana opfert ihre Weiblichkeit nicht zugunsten einer unschuldigen, tugendhaften Darstellung. Sie ist sich ganz im Gegenteil ihres Körpers als Kapital und der Wirkungsmacht ihrer Sexualität bewusst. Genau dies macht sie aber [...] in der Wahrnehmung der Zuschauenden zu einer ‚Hure‘. [...] Doch mit der Macht der ‚Hure‘ als Inbegriff einer selbstbewussten sexuellen Frau geht zugleich die Ohnmacht der Schauspielerin einher. Sie wird in Ihrer Weiblichkeit und als Liebesobjekt begehrt, aber nicht in ihrer Künstlerschaft ernstgenommen.“⁴⁴

In eben diesem Zwiespalt befanden sich auch die Soubretten. Sie mussten sich als erotisch attraktiv und gleichzeitig als Künstlerinnen ihres Fachs präsentieren. Die Bildpostkarten spiegeln diesen Zwiespalt wider. Die Mühe, die es kostete, beiden Anforderungen gerecht zu werden, ist mancher Frau anzusehen. Umso mehr, als sie ja ihre professionellen Qualitäten auf einer Fotografie nicht zeigen konnte: den Gesang, die Vortragskunst und den Tanz.

Ein Beispiel für eine verspannte Körperhaltung zeigt die Fotografie von Helene Viarda.

⁴² Melanie Hinz, *Das Theater der Prostitution. Über die Ökonomie des Begehrens im Theater um 1900 und der Gegenwart*, Bielefeld 2014, S. 98.

⁴³ Émile Zola, *Nana*, Frankfurt a. M. 2009, S. 29, zitiert nach: Melanie Hinz, *Das Theater der Prostitution*, Bielefeld 2014, S.100f.

⁴⁴ Ebd., S. 105f.



Abbildung 11, *Helene Viarda, Soubrette.*

Ein Beispiel für bemühte Erotik zeigt die folgende Fotografie von „Frl. Annette“.



Abb. 12, *Frl. Annette, jugendliche Costüm-Soubrette.*

War jedoch die erotische Komponente allzu deutlich, mussten die Soubretten mit handfesten strafrechtlichen Konsequenzen rechnen. Nach einer Novelle des deutschen Reichsstrafgesetzbuchs vom 25. Juni 1900 galten die folgenden Paragraphen:

„§ 184.

Mit Gefängnis bis zu einem Jahr und mit Geldstrafe bis zu eintausend Mk. oder mit einer dieser Strafen wird bestraft, wer

1. unzüchtige Schriften, Abbildungen oder Darstellungen feilhält, verkauft, verteilt, an Orten, welche dem Publikum zugänglich sind, ausstellt oder anschlägt, oder sonst verbreitet, sie zum Zwecke der Verbreitung herstellt oder zu demselben Zwecke vorrätig hält, ankündigt oder anpreist;
2. unzüchtige Schriften, Abbildungen oder Darstellungen einer Person unter sechzehn Jahren gegen Entgelt überlässt oder anbietet;
3. Gegenstände, die zu unzüchtigem Gebrauche bestimmt sind, an Orten, welche dem Publikum zugänglich sind, ausstellt oder solche Gegenstände dem Publikum ankündigt oder anpreist;
4. Öffentliche Ankündigungen erlässt, welche dazu bestimmt sind, unzüchtigen Verkehr herbeizuführen.

Neben der Gefängnisstrafe kann auf Verlust der bürgerlichen Ehrenrechte, sowie auf Zulässigkeit von Polizei-Aufsicht erkannt werden.

§ 184a.

Wer Schriften, Abbildungen oder Darstellungen, welche, ohne unzüchtig zu sein, das Schamgefühl gröblich verletzen, einer Person unter sechzehn Jahren gegen Entgelt überlässt oder anbietet, wird mit Gefängnis bis zu sechs Monaten oder mit Geldstrafe bis zu sechshundert Mk. bestraft.“⁴⁵

Betroffen von diesen Paragraphen konnten alle sein, die mit den Soubretten-Bildpostkarten zu tun haben: die Soubretten selbst, die Fotografen, die Veranstalter, die Anbieter, die Verkäufer, die SenderInnen und EmpfängerInnen. Aber was galt als „unzüchtig“? Und was verletzte das Schamgefühl „gröblich“? Dies lag im Ermessen der zuständigen Polizei. Doch musste diese sich auch nach den sich wandelnden gesellschaftlichen Anschauungen und Lebensweisen richten, welche ihrerseits u. a. durch den blühenden Handel mit erotischen Bildern geprägt wurden.

„Postkarten des Produktsegments ‚Schönheiten‘ (beauties / beautés) in Einzeldarstellungen, deren berühmte, berüchtigte, namentlich bekannte und anonyme Modelle ihrer körperlichen Vorzüge, ihrer Attraktivität, Exzentrik, Exotik und besonders ihrer erotischen Ausstrahlung und ins Auge fallenden ‚Reizelemente‘ wegen abgelichtet und in gigantischen Mengen vermarktet wurden – zeigen die weitgehend bekleidete, meist durch die Fotografen-Regisseure gestaltete Oberfläche dieser Schönen. Sie alle interessierten, wurden bestaunt und bewundert: die namentlich bekannten ‚Körperkünstlerinnen‘ wegen ihrer Schönheit und Attraktivität, ihrer phantastischen Kostüme und Kleider und wegen der für Ihre Zeit manchmal großzügig entblößten Haut- bzw. Trikotpartien (Dekolleté, Schultern, Beine bis zum Schenkel); wegen ihrer Frisuren, Accessoires (prächtiger Schmuck, Kopfputz, Handschuhe etc.); wegen der

⁴⁵ Zitiert nach Jutta Assel u. Georg Jäger, *Erotik und Zensur*, München 2021, S. 49f.

professionellen Posen, Stellungen, Bewegungen, Gesten, Mimik, ihrer Augensprache; und wegen der (Skandal-)Geschichten, die über nicht wenige der berühmt-berüchtigten Damen von Welt und Halbwelt im Umlauf waren. Diese glamourösen Damen waren die Stars von damals. Doch auch die anonymen Modelle auf Postkarten wurden massenhaft verkauft und verschickt.“⁴⁶

Beim Vergleich der Soubretten-Postkarten mit den bei Jutta Assel und Georg Jäger abgedruckten erotischen Postkarten zeigt sich ein prinzipieller Unterschied: Hier ist die Erotik die Hauptsache, während sie dort meist nur angedeutet wird. Die Soubrette präsentiert sich ja schließlich – im Unterschied zu den meisten Frauen auf den Erotikpostkarten – als Künstlerin mit Berufs- und Namensangabe, auch wenn es sich bei den Namen häufig um Pseudonyme handeln dürfte.

Allerdings kann Erotik in keiner bildlichen Darstellung eine ‚objektive‘ Größe sein; sie liegt immer auch im Auge des Betrachters. Dazu ist sie, wie gesagt, keineswegs zeitlos. „Was 1895 erotisierte und manchmal tabuverletzend war – wie eine ‚stattliche Büste‘ mit großzügigem Dekolleté, extremer Schnürtaille, kräftige nackte Beine, Schultern, Arme oder pseudonackte Mädchen in rosa Trikots – kann 10 bis 15 Jahre später als harmlos, etwas peinlich oder sogar als antierotische, unästhetische, gesundheitsschädigende Aufmachung eines zu fetten Frauentyps belächelt oder abgelehnt werden.“⁴⁷ Bei den Osnabrücker Karten trifft dies am ehesten auf Elly Bach und Emmy Bertoni zu, aber auch die anderen Karten entsprechen nicht späteren Vorstellungen von Erotik.

Entscheidender und grundsätzlicher als der historische Wandel im Hinblick auf Schönheit und Erotik ist aber etwas anderes: Ebenso wie die Schauspielerin ist die Soubrette auf der Bühne und auch auf den Bildpostkarten keine Privatperson, sondern eine Bühnenfigur. Wenn man diese Differenz übersieht oder nicht wahrhaben will, setzt man das Vermögen, eine erotische Figur darzustellen, mit den Eigenschaften der Privatperson in eins. Die Soubretten werden dann nicht nach künstlerischen Kriterien beurteilt, sondern nur nach ihrer erotischen Attraktivität.

Diese Verwechslung ist bei den Soubretten häufig der Fall; manchmal trugen die Soubretten auch selbst dazu bei. „Die Palmay spielte nicht nur, sie war auch das, was in der Fin-de-siècle-Zeit das Ideal der Frauen und Männer bildete: die große Dame in Allüren, Haltung und Toiletten; und ob die ‚Dame‘ dabei nicht doch ein bißchen zwischen halber und ganzer Welt irrlichterte, untersuchte – den sie war ja ‚vom Theater‘ – von ihren Freunden niemand so genau. [...] Als Verführerin, die den Männern reihenweise den Kopf verdrehte, trat sie nicht nur in Operetten, sondern ebenso im Leben auf.“⁴⁸

Selbst bei Adolph Kohut, der Soubretten als Künstlerinnen sieht und rühmt, verwischen sich hier und da die Grenzen zwischen Beschreibungen der Privatperson und der Bühnenfigur. Er schreibt: „Genau ihrem Naturell entsprechend, sind die österreichisch-ungarischen Soubretten von jeher in ihrer Auffassung und Darstellung viel feuriger, leidenschaftlicher und sinnlicher gewesen als ihre norddeutschen Kolleginnen.“⁴⁹

⁴⁶ Ebd., S. 66.

⁴⁷ Ebd., S. 65.

⁴⁸ Linhardt, *Inszenierung der Frau*, S. 275.

⁴⁹ Kohut, *Die größten und berühmtesten Soubretten*, S. 9.

Dagegen kennt die Sängerin und Schauspielerin Fritzi Massary den Unterschied zwischen Bühnenfigur und Privatperson sehr genau, wie das folgende Zitat zeigt: „Wissen Sie, man lernt sehr viel in einer Revue, weil man in drei Stunden vier oder fünf Charaktere zu spielen hat, also zu Beispiel, sagen wir: eine Grand Kokotte, ein Stubenmädchen, oder eine Verkäuferin, oder sogar eine Dirne.“⁵⁰



Abb. 13, *Frau im Bett mit Brief*⁵¹.

⁵⁰ „Fritzi Massary im Interview, Teil II“, online: Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=7aOAR8ErBCs> [Zugriff am 1.8.2021].

⁵¹ Ohne Namens- und Berufsangabe, aus Assel u. Jäger, *Erotik und Zensur*, S. 163.

Zwei Erfolgsgeschichten

Das Bild von den Soubretten war weitgehend ein von außen formuliertes. Sie selbst haben nicht über sich geschrieben. Es gibt aber einige wenige Ausnahmen, die hier weiterhelfen, und zwar von denjenigen Künstlerinnen, die ihre Karriere als Soubretten begonnen haben, dann nach und nach ihre Fähigkeiten erweiterten, in immer besseren Häusern und Ensembles auftraten und schließlich als Künstlerinnen anerkannt, sogar berühmt wurden. Eine dieser Ausnahmereisenercheinungen ist die 1882 in Wien geborene Fritzi Massary. Ihre Laufbahn begann sie mit sechzehn Jahren als Choristin – gegen den Willen des Vaters, aber mit Unterstützung der Mutter. Bereits 1899 wurde sie als Soubrette ans Linzer Stadttheater engagiert. Seit 1904 war sie der Star des Berliner Metropoltheaters, 1911 wechselte sie von der Revue zur Operette und arbeitete mit Komponisten wie Oscar Straus, Leo Fall und Paul Abraham zusammen. Im Herbst 1932 feierte die Operette *Eine Frau, die weiß was sie will* mit Fritzi Massary in der Hauptrolle erfolgreich Premiere. Kurze Zeit später musste die jüdische Sängerin Deutschland verlassen. 1969 starb sie im kalifornischen Exil in Beverly Hills.

Mit Fritzi Massary gibt es ein Interview aus dem Jahr 1965⁵². Ohne jede Eitelkeit, aber durchaus selbstbewusst beantwortet sie die Fragen des Interviewers. Auf ein ihr übertrieben erscheinendes Kompliment sagt sie: „Ob ich brilliant war, das kann ich nicht – das sollen andere beurteilen, aber ich hatte Disziplin und Selbstkritik und ich glaube, dass das wichtig ist.“ Und weiter: „Meine Leidenschaft war: proben. [Interviewer: „proben?“] Ach, das war das Beste und Schönste. Wenn man spürt, dass man etwas schafft, nicht wahr. Und da spürt man auch, dass man begabt ist, was man am Abend nicht so spürt. Oder beim Entstehen einer Figur; oder zu suchen, wo was Menschliches ist, was ja bei der Operette nicht immer der Fall ist. Dass man aus Puppen Menschen machen kann.“⁵³

Die hier benannten Qualitäten wie „Disziplin“ und „Selbstkritik“ findet man in Beschreibungen von Soubretten selten. Auch die Lust am Proben, am Gestalten einer Figur überrascht. Das Interview insgesamt zeigt eine reflektierte Künstlerin, die sich ihrer Stärken und Schwächen bewusst ist.

Carola Stern schreibt: „Fritzi Massary verstand sich als singende Schauspielerin; Musik und Text, Gesang und Darstellung bedeuteten ihr gleich viel. Deshalb war es auch kein Zufall, daß sie zuerst als Diseuse im Prater aufgefallen war. Sie wollte nicht in hohen Belcanto-Tönen schweben, während das Publikum den Text allenfalls zur Hälfte mitbekam. Sie wollte sich auch nicht damit abfinden, daß Charaktere in der Operette oft nur angedeutet wurden, sondern als Künstlerin, die die Übergänge vom Sprechen zum Singen und wiederum zurück zum Sprechen meisterlich beherrschte, lag ihr daran, Charaktere auszuformen.“⁵⁴ An dieser Beschreibung fällt die Ähnlichkeit mit der Vortragsweise der französischen Diseuse Yvette Gilbert auf, eine Künstlerin, die stilbildend war nicht nur für das Chanson, sondern auch für die Vortragsweise der Songs von Brecht und Weill.⁵⁵

⁵² Ebd.

⁵³ „Fritzi Massary im Interview, Teil III“, in: *Youtube*, online: *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=XdC7aMqPz7Q> [Zugriff am 1.8.2021].

⁵⁴ Carola Stern, *Die Sache, die man Liebe nennt. Das Leben der Fritzi Massary*, Berlin 1998, S. 167.

⁵⁵ Siehe dazu: Monika Tibbe, „Singen und Sagen“ – *Die Kunst, ein Chanson vorzutragen* (= Online-Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts 3), Bremen 2021, online: <https://www.sophie-drinker-institut.de/files/Sammel-Ordner/Online-Schriftenreihe/Singen%20und%20Sagen-Endversion.pdf> [Zugriff am 01.02.2022].

Das folgende Musikbeispiel zeigt die Virtuosität der Massary u. a. im Wechseln vom Singen ins Sprechen und umgekehrt. Im Vergleich mit Yvette Gilbert ist Fritzi Massary allerdings stärker dem Gesangsstil der Operette verpflichtet.



Klangbeispiel 1: *Warum soll eine Frau kein Verhältnis haben*. Fritzi Massary aus *Eine Frau, die weiß, was sie will* von Oscar Straus.

Ein zweites Beispiel einer Erfolgsgeschichte bietet die Sängerin und Schauspielerin Sophie König (1854–1943). Wie ihre Kollegin Massary kam sie aus einer jüdischen Familie, und wie diese begann sie ihre Laufbahn mit sechzehn Jahren als Soubrette. Später wechselte sie ins Schauspielfach und war an den Städtischen Bühnen Frankfurt fest engagiert. Sie starb 1943 in Frankfurt „unter haftähnlichen Bedingungen“.⁵⁶

Alfred Kohut beschreibt Sophie König mit respektvoller Anerkennung: „Zu den glänzendsten Schauspielerinnen der deutschen Bühne, zu den ersten deutschen Operettensoubretten der Gegenwart gehört Sophie König. [...]. Die Eigenschaften, über welche sie verfügt, sind in erster Linie: eine schöne, mächtige, bis in die höchsten Register reichende Gesangsstimme, wie sie nur von einer Opersängerin zu erwarten ist, eine einfache und decente, aber trotzdem pikante Vortragsweise, dazu eine schöne und imponierende Gestalt, ein ausdrucksvolles Auge, ein anmuthiges Gesicht und eine sehr verständniß- und zugleich temperamentvolle Darstellungsmanier. [...]. Und obwohl diese Anmuth und Feinheit nicht zu erlernen, sondern angeboren sind – ein Wiegengeschenk der Grazien – , so ist doch nicht zu vergessen, daß nur das hingebenste Studium, der eiserne Wille und der angestrengteste Fleiß die Soubrette auf den Platz gebracht hat, den sie jetzt einnimmt.“⁵⁷

1896 schrieb Sophie König ein Bühnenstück mit dem Titel *Roman einer Soubrette*⁵⁸, das mehrfach aufgeführt wurde. In diesem *Lebensbild mit Gesang in drei Abtheilungen* skizziert Sophie König Stationen des Lebenslaufs einer Soubrette namens Sophie. Das Bühnenstück

⁵⁶ Art. „Sophie König“, in; *Wikipedia*, online: https://de.wikipedia.org/wiki/Sophie_K%C3%B6nig [Zugriff am 01.07.2021].

⁵⁷ Kohut, *Die größten und berühmtesten Soubretten*, S. 162f.

⁵⁸ Sophie König, *Roman einer Soubrette*, Berlin 1896.

stützt sich auf Lebenserfahrungen der Autorin, ohne direkt autobiografisch zu sein. Es ist aus der Perspektive einer Soubrette geschrieben, und damit der seltene Fall einer Innenansicht. Auch wenn das Stück zeitgebunden und heute wohl nicht mehr spielbar ist, zeigt Sophie König hier schriftstellerisches Können und einen ausgeprägten Sinn für Komik, laut Adolph Kohut eine zentrale Fähigkeit der Soubretten.⁵⁹

Fritzi Massary und Sophie König sind zwei Beispiele dafür, dass der Aufstieg von der Soubrette in die etablierte Operette oder ins Schauspielfach gelingen konnte. Weitere Beispiele: Liesl Karlstadt, die als Soubrette begann und dann als Partnerin von Karl Valentin zur erfolgreichen Komikerin wurde. Oder auch Brigitte Mira, an die man sich heute eher als Schauspielerin erinnert, die aber ebenfalls zunächst als Soubrette arbeitete. Doch das waren Ausnahmen. Die Mehrzahl der Soubretten hatte mit schlechten Arbeitsbedingungen zu rechnen und wurde nicht ihrer Leistung entsprechend bezahlt und respektiert.

Was den Respekt betrifft, so scheint es allerdings Unterschiede gegeben zu haben. Für die bürgerliche Schicht hatte der Beruf einer Soubrette keinen guten Klang und kam für die eigenen Töchter nicht in Frage, denn er minderte die Chancen auf eine standesgemäße Heirat erheblich. Väter und Söhne waren jedoch gern Konsumenten der Darbietungen von Soubretten. Das hinderte sie allerdings nicht daran, die auftretenden Frauen und Mädchen zu verachten und ihnen eine Nähe zur Prostitution zu unterstellen.

Den Beobachtungen von Eberhard Buchner zufolge⁶⁰ scheint der Beruf der Soubrette in der Arbeiterschicht nicht von vornherein abwertend beurteilt worden zu sein. Dass die Töchter ebenso wie die Söhne so früh wie möglich ihren Lebensunterhalt selbst bestreiten mussten, war für Arbeiterfamilien notwendig und selbstverständlich, und die Arbeit einer Soubrette mag attraktiver erschienen sein als die eines Dienstmädchens oder einer Fabrikarbeiterin. Sonntags genoss dann die ganze Familie die Varietévorstellung, in der eine Soubrette Lieder sang und vielleicht sogar tanzte; und wenn sie ihr Handwerk verstand, bekam sie den verdienten Applaus.

Ausblick

Es scheint, als nähme die Lust an alten Formen der Unterhaltungskunst nach und nach wieder zu. Wolfgang Jansen stellt dies schon in den 1990er Jahren für das Variété fest. Zeitgleich kämpft Volker Klotz für die Operette als einer „unerhörten Kunst“⁶¹. Und heute zeigt Intendant Barrie Kosky mit seinem Ensemble an der Komischen Oper Berlin, wie fantasievoll und rasant manch alte Operette inszeniert werden kann.

Lajos Talamonti, Mitglied der neue darstellende Formate entwickelnden Performance-Gruppe Interrobang⁶², schreibt: „Ich plädiere für die Operette, diese ins rechte Maß gerückte ‚Hohe Form‘: nicht so schwergewichtig wie die Oper, nicht so elitär wie die Neue Musik, nicht so trivial wie das Musical, nein, eine Unterhaltung von erzählerischer Qualität, die direkt in das Zentrum unserer Emotionen zielt und sie auch erreicht. Wir haben eine lange Dürreperiode der kritischen Weltanschauung durchlitten, ein karges nörgelndes Dasein. Und seien wir ehrlich:

⁵⁹ Kohut, S. 32.

⁶⁰ Siehe etwa das Kapitel „Das Volksvariété“ bei Buchner, *Variété und Tingeltangel*, S. 5ff.

⁶¹ Volker Klotz, *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, München u. Zürich 1991.

⁶² Siehe <https://www.interrobang-performance.com/> [Zugriff am 02.02.2022].

Das Kritisieren hat die Welt nicht besser gemacht. Die Operette macht sie, wenn schon nicht besser, so doch wenigstens fröhlicher.“⁶³

Die Operette *Ball im Savoy* von Paul Abraham⁶⁴, geschrieben 1932, neu inszeniert 2013 von Barrie Kosky, war und ist immer noch ein Publikumsmagnet. In der Besetzungsliste findet man eine Soubrette mit dem Namen *Daisy Darlington*. Sie wird gesungen, gespielt und getanzt von Katharine Mehrling. Eines ihrer Lieder ist im folgenden Musikbeispiel zu hören, allerdings in ungewohnter Umgebung.



Klangbeispiel 2: *Bahn im Savoy*, *Pop-Up-Opera*.

⁶³ Lajos Talamonti, „Plädoyer für die post-traumatische OperettoPression“, in: Bettina Brandl-Risi, Clemens Risi, Komische Oper Berlin (Hrsg.), *Kunst der Oberfläche. Operette zwischen Bravour und Banalität*, Leipzig 2015, S. 214f.

⁶⁴ Paul Abraham (1892–1960) war Anfang der 1930er Jahre einer der erfolgreichsten Operettenkomponisten Europas. Nach 1933 musste er, wie viele seiner KünstlerkollegInnen, ins Exil fliehen.

Literatur

Jutta Assel u. Georg Jäger, *Erotik und Zensur. Die erotische Postkarte mit einer kurzen Geschichte der Postkarte bis 1933*, München 2021, online: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2021/7495> [Zugriff 08.02.2022].

Bettina Brandl-Risi, Clemens Risi, Komische Oper Berlin (Hrsg.), *Kunst der Oberfläche. Operette zwischen Bravour und Banalität*, Berlin u. Leipzig 2015.

Eberhard Buchner, *Variété und Tingeltangel in Berlin*, Berlin 1905.

Onlinewörterbuch Duden 2021, Soubrette, online: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Soubrette> [Zugriff am 01.07.2021].

Sabine Giesbrecht, *Wege zur Emanzipation*, Electronic Publishing Osnabrück 2018.

Rebecca Grotjahn, „Diva – Die Inszenierung einer übermenschlichen Frau“, in: *Journal Netzwerk Frauen- und Geschlechterforschung NRW*, 45/2019, S. 26–29.

Melanie Hinz, *Das Theater der Prostitution. Über die Ökonomie des Begehrens im Theater um 1900 und der Gegenwart*, Bielefeld 2014.

Anett Holzheid, *Das Medium Postkarte. Eine sprachwissenschaftliche und mediengeschichtliche Studie*, Berlin 2011.

Wolfgang Jansen, *Das Variété. Die glanzvolle Geschichte einer unterhaltenden Kunst*, Berlin 1990.

Dorothea Kaufmann, „... routinierte Trommlerin gesucht“. *Musikerin in einer Damenkapelle. Zum Bild eines vergessenen Frauenberufes aus der Kaiserzeit*, Karben 1997.

Dorothea Kaufmann, „Chansonetten, Soubretten und Damenkapellen-Sängerinnen‘ – Die Sängerin in der Unterhaltungsmusik um 1900“, in: Gabriele Busch-Salmen u. Eva Rieger (Hrsg.), *Frauenstimmen, Frauenrollen in der Oper und Frauenselbstzeugnisse*, Herbolzheim 2000.

Volker Klotz, *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, München u. Zürich 1991.

Volker Klotz, *Es lebe die Operette*, Würzburg 2014.

Adolph Kohut, *Die größten und berühmtesten Soubretten des Neunzehnten Jahrhunderts*, Düsseldorf 1890.

Sophie König, *Roman einer Soubrette*, Berlin 1896.

Marion Linhardt, *Inszenierung der Frau – Frau in der Inszenierung*, Tutzing 1997.

Claudia Preis, *Volkssängerei in München 1870–1930*, München 2010.

Monika Tibbe, „Singen und Sagen“. *Die Kunst, ein Chanson vorzutragen* (= Online-Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts 3), Bremen 2021, online: <https://www.sophie-drinker-institut.de/online-schriftenreihe> [Zugriff 02.02.2022].

Musikbeispiele

Beispiel 1: *Warum soll eine Frau kein Verhältnis haben*. Fritzi Massary aus *Eine Frau, die weiß, was sie will* von Oscar Straus, online: Youtube,

https://www.youtube.com/watch?v=XAIWBgfeq2o&list=RDXAIWBgfeq2o&start_radio=1

[Zugriff am 22.01.2022].

Beispiel 2: *Bahn im Savoy, Pop-Up-Opera*, online: Youtube,

<https://www.youtube.com/watch?v=hjzsxtkf3LO> [Zugriff am 22.01.2022].

Abbildungen

Abb. 1 u. Abb. 3: Magda Saloreck, Soubrette, in: *Historische Bildpostkarten. Sammlung Prof. Dr. Sabine Giesbrecht*, online: https://bildpostkarten.uni-osnabrueck.de/frontend/index.php/Detail/objects/os_ub_0020552 [Zugriff am 22.01.2022].

Abb. 2: Hedy Bartsch, Vortrags-Soubrette, in: ebd., online: https://bildpostkarten.uni-osnabrueck.de/frontend/index.php/Detail/objects/os_ub_0005798 [Zugriff am 22.01.2022].

Abb. 4: Bratwurstglöckle in Halle an der Saale, Postkarte Privatbesitz Monika Tibbe.

Abb. 5: Ella Blanche, Soubrette, in: *Historische Bildpostkarten*, https://bildpostkarten.uni-osnabrueck.de/frontend/index.php/Detail/objects/os_ub_0020538 [Zugriff am 22.01.2022].

Abb. 6: Annita Walton Ferry, Excentrik-Soubrette, in: ebd., https://bildpostkarten.uni-osnabrueck.de/frontend/index.php/Detail/objects/os_ub_0020441 [Zugriff am 22.01.2022].

Abb. 7: Rosa Noack, Soubrette, in: ebd., https://bildpostkarten.uni-osnabrueck.de/frontend/index.php/Detail/objects/os_ub_0020550 [Zugriff am 22.01.2022].

Abb. 8: Mieke Herrmanns, Soubrette, in: ebd., https://bildpostkarten.uni-osnabrueck.de/frontend/index.php/Detail/objects/os_ub_0005878 [Zugriff am 22.01.2022].

Abb. 9: Elly Bach, Soubrette, in: ebd., https://bildpostkarten.uni-osnabrueck.de/frontend/index.php/Detail/objects/os_ub_0020535 [Zugriff am 22.01.2022].

Abb. 10: Mieke Lubnau, Soubrette, in: ebd., https://bildpostkarten.uni-osnabrueck.de/frontend/index.php/Detail/objects/os_ub_0005936 [Zugriff am 22.01.2022].

Abb. 11: Helene Viarda, Soubrette. Spannaus-Ensemble, in: ebd., https://bildpostkarten.uni-osnabrueck.de/frontend/index.php/Detail/objects/os_ub_0020558 [Zugriff am 22.01.2022].

Abb. 12: Frl. Annette, jugendliche Costüm-Soubrette, in: ebd., https://bildpostkarten.uni-osnabrueck.de/frontend/index.php/Detail/objects/os_ub_0005791 [Zugriff am 22.01.2022].

Abb. 13, Ohne Namens- und Berufsangabe, Frau im Bett mit Brief, aus: Jutta Assel u. Georg Jäger, *Erotik und Zensur. Die erotische Postkarte mit einer kurzen Geschichte der Postkarte bis 1933*, München 2021, S. 163 online: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2021/7495> [Zugriff 08.02.2022].

Dank an Sabine Giesbrecht (Osnabrück) für wertvolle Hinweise und an Hildegard Harms (Hannover) für das Entziffern der Handschriften.