

# Glücklich. War gestern, oder?

*Eine Aneignung.*

brut nordwest  
Nordwestbahnstraße 8–10,  
1200 Wien

Do. 30. März  
bis Sa. 1. April 2023, 20 Uhr  
Lebendiges Tanzarchiv Wien

**brut**

Tanz Premiere

brut nordwest  
Nordwestbahnstraße 8–10, 1200 Wien  
Do. 30. März bis Sa. 1. April 2023, 20 Uhr  
Lebendiges Tanzarchiv Wien

Glückselig. War gestern, oder?  
*Eine Aneignung*

Tanz Premiere



Lea Karnutsch in *Wein, Weib und Gesang*  
von Grete Wiesenthal. (Probe)

Eine Koproduktion des Vereins Lebendiges Tanzarchiv Wien  
(Andrea Amort) und brut Wien.  
Mit freundlicher Unterstützung der Stadt Wien Kultur und des  
Bundesministeriums für Kunst, Kultur, öffentlicher Dienst und Sport.  
Dank für die Nutzung von Proberäumen an der MUK Wien  
(im Besonderen an Nikolaus Selimov) sowie ttp WUK;  
rennweg studios und Ballettschule Schwamberger-Schlemitz.  
Danke an Erich Klein, Karin Oëbster, Sabine Pawlik, Saskia Tindle,  
Wien Museum und Leopold Museum.

**brut**

**Stadt  
Wien** | Kultur

**Bundesministerium**  
Kunst, Kultur,  
öffentlicher Dienst und Sport

die  
**MUK** MUSIK UND KUNST  
PRÄSENTATIONSGESAMTSTÄTTE  
DER STADT WIEN

brut nordwest  
Nordwestbahnstraße 8–10, 1200 Wien  
Do. 30. März bis Sa. 1. April 2023, 20 Uhr  
Lebendiges Tanzarchiv Wien

Glückselig. War gestern, oder?  
*Eine Aneignung*

Tanz Premiere

**Idee und Konzept** Andrea Amort  
**Choreografie und Tanz** Lea Karnutsch, Rebekka Pichler,  
Eva-Maria Schaller, Katharina Senk  
**Tanztechnik von Grete Wiesenthal** Anita Kidritsch  
**Einstudierung des originalen Solos von Grete Wiesenthal**  
**Wein, Weib und Gesang** Susanne Kirnbauer  
**Einblick in überliefertes Tanz-Repertoire von Grete Wiesenthal**  
Jolantha Seyfried  
**Kontext Isadora Duncan – Natural Movement** Jacqueline Waltz  
**Kontext Volkstanz um 1900** Else Schmidt  
**Dramaturgie** Andrea Amort und Inge Gappmaier  
**Coaching** Sigrid Reisenberger  
**Musik** Johann Strauß (Sohn), Franz Schubert, Ludwig van Beethoven,  
Franz Schreker sowie Verena Zeiner und Wolfgang Schlögl,  
Ferdinand Doblhammer, Soap&Skin  
**Musikalische Einrichtung** Marlene Lacherstorfer  
**Video** Johannes Gierlinger und Mira Klug  
**Lichtdesign** Jan Wagner  
**Kostüme** Awareness & Consciousness  
**Ergänzungen** Ruth Erharter  
**Fotografie** Natali Glišić  
**Produktionsleitung und technische Probenleitung** Inge Gappmaier  
**Künstlerische Gesamtleitung** Andrea Amort

# Programmablauf

## Glücklich. War gestern, oder? *Eine Aneignung*

Was macht es mit mir, mit uns, das Schwingen und Drehen in Schräglage? Schwankend, kippend, Sphärisches suggerierend. Eine Frau, oder nicht, aus der anderen Zeit kommend, in eine andere tanzend. Was tut uns Bewegung an, solche gefährliche Wohligkeit verströmend. Ist das Glückseligkeit, so gar nicht gefährdet? Und das Alles ganz im Ernst, ohne Arg. Wir probieren es trotzdem.

Grete Wiesenthals spezielle Wiener Tanzweise, die in der jungen Freien Szene vor dem Ersten Weltkrieg Furore machte, ist Patin dieses Stücks. Wir mussten sie uns erst aneignen, um uns dann in ihr auszulassen und ins Jetzt zu fallen.

## Wein, Weib und Gesang

Choreografie: Grete Wiesenthal, Wien 1922

Musik: *Wein, Weib und Gesang*, op. 333

von Johann Strauß (Sohn)

Einstudierung: Susanne Kirnbauer

Tanz: Lea Karnutsch (30.3.), Eva-Maria Schaller (31.3.),

Katharina Senk (1.4.)

Eine besondere Wertschätzung erfuhr das Werk von Grete Wiesenthal immer wieder durch das Interesse der Wiener Staatsoper, das Haus, das die Tänzerin 1907 verlassen hatte, um in Freiheit eigene Tänze zu machen. Auf Einladung von Ballettdirektor Gerhard Brunner begannen dort Vilma Kostka-Langer und Erika Kniza-Tron, ehemalige Tänzerinnen der Wiesenthal-Tanzgruppe, 1977 mit der Einstudierung von „originalen“ Tänzen. 1986 vervollständigte das Staatsopernballett sein Wiesenthal-Repertoire in der Secession auf acht historische Tänze. Das Einstudierungsduo Kostka-Langer und Kniza-Tron, stets von Ballettmeisterin Gerlinde Dill unterstützt, brachte zuletzt *Wein, Weib und Gesang*, *Rosen aus dem Süden*, *Der Tod und das Mädchen*

sowie den *Weintretetanz* 2008 für das von Andrea Amort kuratierte Festival *Berührungen. Tanz vor 1938 – Tanz von heute* in einer inszenatorischen Kontextualisierung von Fanny Brunner im Odeon heraus. Die Erste Solotänzerin des Wiener Staatsopernballetts, Susanne Kirnbauer, hatte 1977 das Solo *Wein, Weib und Gesang* erhalten. Das choreografierte Erleben einer jungen Frau auf ihrem ersten, berausenden Ball zeigt alle Aspekte der Wiesenthalschen Tanzweise: Spontaneität, Natürlichkeit und Spielfreude verbunden mit komplexen Dreh- und Schwungmotiven in Schräglage. Uraufgeführt 1922 im Wiener Konzerthaus, verweist das Solo ästhetisch und konzeptiv auf die frühe freie Moderne vor dem Ersten Weltkrieg.

Aufnahme: Wiener Philharmoniker, Dirigent: Willi Boskovsky, 1965 (DECCA)

Eine Videoaufnahme mit Susanne Kirnbauer in *Wein, Weib und Gesang* diente als Ausgangsmaterial für die abstrahierten Videoeinspielungen von Johannes Gierlinger und Mira Klug.

\* **DREHMOMENT: ENSEMBLE**

**Die leichte Schwierigkeit**

Choreografie und Tanz: Rebekka Pichler

Musik: Walzer aus *Valses sentimentales* D. 779 op. 50 Nr. 13 in A-Dur sowie Walzer Nr. 2, Nr. 1 und Nr. 6 aus *Valses nobles* D. 969 op. 77 von Franz Schubert

Andante con moto aus dem Klavierkonzert Nr. 4 op. 58 in G-Dur von Ludwig van Beethoven

Lyrisch und sanft beginnt der erste Schubert-Walzer, in dem Rebekka Pichler die von Grete Wiesenthal unter Anderem „ewig“ genannten Bewegungen hört und spürt. Ewig wie ein nicht enden wollender Fluss, der seine Akzente durch Be- und Entschleunigung erhält, nicht jedoch durch Stopps. Die darauffolgenden Musikstücke haben etwas Erdiges, Volkstanzähnliches von ganz individueller Stimmung. Wiesenthal schreibt übrigens in ihrem Buch *Der Aufstieg* (Berlin 1919, S. 10–11) von ihrer Begeisterung über die gleichmäßig gedrehten und schleifenden Füße der Volkstanz-Paare auf einem Tanzboden im Freien. Das Andante con moto aus Beethovens Klavierkonzert Nr. 4 in G-Dur verwendete Grete Wiesenthal für einen ihrer frühen Tänze, den sie 1908 bei ihrem ersten öffentlichen Auftreten im Theater und Kabarett Fledermaus zeigte. Davon existiert ein Foto, das sie in einer Pose abbildet, die Rebekka Pichler in ihrer Choreografie zitiert. Großformatige Körpergesten halten der eindrucksvollen Musik stand und fordern sie zu einem Duett auf.

Aufnahmen: Walzer aus *Valses nobles* und Andante con moto aus Beethovens Klavierkonzert Nr. 4 von Denis Zhdanov solo sowie mit dem Warschauer Radio-Orchester, Dirigent: Pawel Przytockki, 2015  
Walzer aus *Valses sentimentales* von Shani Diluka, 2015 (Mirare)

\* **DREHMOMENT: ENSEMBLE**

**FEVER**

Choreografie und Tanz: Katharina Senk

Musik: *Magic Wall* von Verena Zeiner und Wolfgang Schlögl

Senk bezieht sich in ihrem Solo FEVER auf Grete Wiesenthals bewussten Einsatz von Mimik, Gestik und dem Rock als Bewegungspartner. Auch der Ausdruck von Emotionalität in ihrer Unmittelbarkeit und deren direkte Resonanz auf den Körper bewegen sie. Senk nutzt die Idee des Drehens als seismische Bewegung, die sich schwingend ausdehnt; und sich zeitgleich in die Ebenen von Gegenwart und Zukunft hineinwirbelt. Sie tanzt zur Komposition *Magic Wall* von Verena Zeiner und Wolfgang Schlögl, da sie die Vielfalt an Materialitäten in deren Musik, deren Dichte und gleichzeitig deren sphärisches Luft-Lassen schätzt. Zudem war es Senk wichtig, im Rahmen des Projekts zu Musik zu tanzen, die von einer zeitgenössischen österreichischen Künstlerin maßgeblich mitgestaltet wurde.

Aufnahme: *Magic Wall* aus dem gleichnamigen Album, 2021 (Seayou Records)

\*

**process of a braced wound healing**

Choreografie und Tanz: Lea Karnutsch

Musik: *Refugium* und *Circumnavigation* von Ferdinand Doblhammer (Moosiquint)

Die Wunde wieder aufreißen und neu untersuchen, ihre Abgründe ertasten und in ihren tiefen Schluchten versinken, für die Anatomie längst vergangener Zeiten ein Gefühl erspüren. Die Auseinandersetzung mit Grete Wiesenthals Bewegungsvokabular offenbart sich in *process of a braced wound healing* in Gestalt einer alten Wunde, die durch unser Forschen aufgerissen, nun aufgespannt zwischen Schwüngen, Drehungen und Schräglagen – versucht, wieder „richtig“ zusammenzuwachsen. Die düsteren, erschütternden und brutal ehrlichen Klänge von Ferdinand Doblhammers Musik liefern die passende Atmosphäre um sich diesem Prozess zur Gänze hinzugeben und in ihm unterzugehen. — L. K.

Aufnahmen: *Refugium* bei Simply Deep (UK), *Circumnavigation* (unreleased), beide 2020

\*

## Allegretto

Choreografie und Tanz: Eva-Maria Schaller

Musik: Allegretto aus der Sonate in F-Dur op. 10 Nr. 2

von Ludwig van Beethoven

Inwiefern unterscheiden sich Grete Wiesenthals erste Tänze und Experimente von den späteren Choreografien, die noch erhalten sind?

Das Allegretto ist der Versuch, diesen ersten Experimenten und Entdeckungen einer eigenen Sprache im Tanz, einer individuellen choreografischen Gestaltung von Musik auf die Spur zu kommen. Und die Musik?

Lässt sich diese Art zu tanzen, von der Musik, die dazugehört wird, lösen? Oder anders gefragt, ermöglicht bestimmte Musik, eine bestimmte Art sich zu bewegen – ist Grete Wiesenthals Tanz ohne ihre Musik möglich?

Ich denke, eigentlich nicht. Ohne Musik wäre die getanzte Form ähnlich, aber das Hören der Musik ist Teil des Tanzes. Weglassen oder Ändern des Klangs würde schon eine gewaltige Transformation bedeuten. Was macht Grete Wiesenthals bestimmtes Tanzempfinden aus? Tanzempfinden.  
— E.-M. SCH.

Grete Wiesenthal tanzte das Allegretto erstmals 1906 in privatem Kreis vor geladenen Künstlern sowie ab 1908 bei ihrem ersten öffentlichen Auftreten im Theater und Kabarett Fledermaus.

Aufnahme von Igor Levit. Beethoven – Sämtliche Klaviersonaten 1–32, 2019 (Sony Classical)

\*

## Ende / Anfang, Der Wind

Choreografie und Tanz: Eva-Maria Schaller

Musik nach dem Szenario *Der Wind* von Grete Wiesenthal:

Franz Schreker

Wie könnte ich mich möglichst weit weg von Repräsentation, von menschlicher Darstellung bewegen? Dies ist

der Ausgangspunkt für eine alternative choreografische Herangehensweise zum „Wind“. Der Wind, als

unsichtbare Kraft, die Bewegung in anderer Materie erzeugt und sichtbar macht. Mit ihren impressionistischen Anklängen und expressiven Durchbrüchen wird die Musik Schrekers zum Ort, an dem ich mich bewege, sie wird zum Theater selbst, und ermöglicht dabei vieles: Reflexion, Abweichung, Kommentar ... Der Dialog zwischen mir und der Musik, meiner Bewegung wird zu einem Versteckspiel mit erkennbarer Form und deren Auflösung, ein Spiel mit dem größtmöglichen Ausmaß an Spontaneität. Das ist es, was sich wie tanzen anfühlt: Hin-hören, um etwas entstehen zu lassen, durch Zuhören nimmt etwas Form an. Zuhören, um sich mit sich selbst, dem Raum und dem Moment des Augenblicks zu verbinden, mit allem, was man darin

wahrnehmen kann. Sodass der Tanz Ausdruck eines Augenblicks wird – des nächsten und übernächsten und so weiter. — E.-M.SCH.

Das Szenario *Der Wind* von Grete Wiesenthal (Programmheft, Raimundtheater 1909) klingt wie verschriftlichte Beobachtungen aus aufbrausender Natur, die junge Menschen erfasst. Die Komposition *Der Wind* (1908/09) war eine von sechs Arbeiten, die Franz Schreker für die Wiesenthal-Schwester schrieb. *Der Geburtstag der Infantin* mit Grete Wiesenthal als Zwerg in der Regie von Elsa Wiesenthal hatte bereits 1908 einen ersten Höhepunkt in der Zusammenarbeit mit den Wiesenthal-Schwester, die sich zwei Jahre später trennten, dargestellt.

Aufnahme: Luzerner Sinfonieorchester,  
Dirigent: John Axelrod, 2005 (Nimbus Records, UK)

## \* DREHMOMENT: ALLE

### What a wonderful world

Tanz: Lea Karnutsch, Rebekka Pichler, Eva-Maria Schaller, Katharina Senk

Musik: Soap&Skin

Aufnahme: Soap&Skin aus dem Album *From Gas to Solid / You Are My Friend* Soap&Skin brachte die Cover-Version des von Louis Armstrong erstmals 1967 aufgenommenen Songs von Bob Thiele und George David Weiss 2018 bei Pias America heraus.



Grete Wiesenthal tanzt  
in Weigl's Dreherpark, Wien 1907.  
Foto: Rudolf Jobst, Wien.  
Wien Museum

## Lebendiges Tanzarchiv Wien

Der Verein Lebendiges Tanzarchiv Wien forscht in Theorie und Praxis nach dem Stellenwert von tanzhistorischer Vergangenheit für ein performatives Heute. Nach den sehr unterschiedlichen Auseinandersetzungen u. a. mit Leben und Werk der Kommunistin und Nazi-Gegnerin Hanna Berger und der formstrengen Bewegungs-Analytikerin und Idealistin Rosalia Chladek steht nun die nach dionysischem, rauschhaftem Erleben suchende Grete Wiesenthal (Wien 1885 – Wien 1970) erneut im Zentrum. 2008 ging es um die Kontextualisierung von rekonstruierten Wiesenthal-Tänzen. Dieses Mal suchen Künstlerinnen in der von Zeitschichten und unterschiedlichen Arten der Weitergabe überlagerten Tanzweise „das Eigentliche“ zu finden und es auf seine aktuelle Wirkung und Möglichkeiten einer kreativ-kritischen Weiterführung zu testen. Kein Museum wird da gebaut, sondern der Zugriff auf Geschichte wird lebendig.

Grete Wiesenthal kündigte 1907 ihre Stelle an der Wiener Hofoper, um frei und unabhängig eigene, neue Tänze machen zu können. Gustav Mahler, Alfred Roller und Hugo von Hofmannsthal gehörten zu ihren Mentoren. Von Einfluss war Marie Lang, Frauenrechtlerin und Mitherausgeberin der Zeitschrift „Dokumente der Frauen“. Feministische Inspiration, auch wenn sie einander nie sahen, kam auch von Isadora Duncan. Mit Grete Wiesenthal kann der Beginn der europäischen Moderne noch vor dem Ersten Weltkrieg im künstlerischen Tanz festgemacht werden.

### Die verschlungenen Wege von Grete Wiesenthals Vermächtnis

Das künstlerisch-choreografische und tanztechnische Erbe hat sich verschiedene Wege gebahnt. Ausgebrochen aus der Ästhetik und dem damaligen Musikverständnis des Wiener Hofopernballetts suchten die Schwestern Wiesenthal im Zeitgeist des Jugendstils und der frühen Moderne als freischaffende Künstlerinnen nach eigenen natürlichen Ausdrucksformen. Grete Wiesenthal schreibt

im Text *Unsere Tänze* 1909 in „Der Merker“ (Heft 2, Oktober, S. 65–68): „Es brach aus uns hervor – jeder Tanz wurde wie ein Kind geboren, in Ekstase und dabei doch auch zweifelnd und staunend.“

Nachdem Grete Wiesenthal mit Schwester Elsa die Grundlagen ihrer Balance- und Schwebetechnik von Frauen für Frauen noch vor dem Ersten Weltkrieg gestaltet hatte, unterrichtete Grete seit 1919 an verschiedenen privaten Studios. Ab 1934 erhielt sie eine Meisterklasse an der (bis 1979 existierenden) Tanzabteilung der heutigen Universität für Musik und darstellende Kunst (mdw) und übernahm die Leitung der Tanzausbildung (auch Kinderklassen) von 1945 bis 1951. Bereits davor bildete sie ihre Tanzgruppe. 1946 schreibt sie an Lily Calderon-Spitz, ihre Assistentin, die 1938 aus Österreich geflüchtet war: „Während der Nazijahre habe ich mir eine wirklich gute Tanzgruppe in aller Stille ausgebildet. Du würdest, glaube ich, sehr entzückt sein von diesen 6 Mädchen. Wenn sie einmal ins Ausland können, werden sie Sympathien werben können für das gute Österreich.“ (Brief 11.5.1946, Grete Wiesenthal, Wien, an Lily Calderon-Spitz, New York, Theatermuseum Wien)

Der international umtriebigen Tanzgruppe (bis 1956) gehörten unter anderen Vilma Kostka-Langer und Erika Kniza-Tron an, die von 1977 bis 2008 für die Einstudierung von insgesamt acht originalen Wiesenthal-Tänzen mit TänzerInnen der Wiener Staatsoper aber auch Studierenden an der Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien (MUK) und Tänzerinnen der freien Szene (Esther Koller und Julia Mach) verantwortlich zeichneten. Bereits 1956 hatte Hanna Berger Wiesenthal-Tänze in das Repertoire ihrer Kammertanzgruppe übernommen. Als Lehrassistentin war in den 1940er Jahren auch Erika Schwamberger-Schlemitz tätig gewesen, die in ihrer 1951 privat gegründeten Schule in Mödling jahrzehntelang die Tanztechnik von Grete Wiesenthal unterrichtete und originale Tänze einstudierte. Dieser Schule entstammt Anita Kidritsch, die beim aktuellen Projekt *Glücklich. War gestern, oder? Eine Aneignung* Wiesenthal-Tanztechnik unterrichtete.

An der mdw übernahm 1951 Wiesenthals Assistentin Maria Josefa Schaffgotsch (seit 1940) den Unterricht (bis 1974). Im Zuge dessen erfolgte eine von der neuen Leiterin Rosalia Chladek beauftragte



Systematisierung des Wiesenthal-Lehrstoffs, die Wiesenthal selbst bereits Jahre zuvor angestrebt hatte. Diese Erkenntnis begründen Aufzeichnungen im Archiv der mdw (Nachlass Chladek, Akademie 1952–56 / Lehrpläne) sowie das Auftauchen von Chladekschem Begriffsvokabular in der Beschreibung der Wiesenthal-Technik. Der an Universitäten gebräuchliche Vorgang entspricht allerdings auch dem Zug der damaligen Zeit, die in der Moderne errungenen Tanztechniken verschriftlichen zu wollen, um sie nachhaltig lehrbar zu machen. Ihrer ersten Ballett-Prägung gemäß, hat Wiesenthal mit Schaffgotsch die Wiesenthal-Technik, die im Curriculum Wiener Tanzform genannt wurde, mit der Methodik des klassischen Balletts in Zusammenhang gebracht. Gleichwohl wird als künstlerisches Hauptaugenmerk die „Überwindung alles Statischen“ als Ziel angeführt.

Schaffgotsch, die im Sommerkurs-Programm der Akademie (mdw) 1961 in ihrer Berufsbeschreibung „Objektivierung der Wiesenthal-Technik“ anführt, benennt in ihren Anmerkungen zur Technik Grete Wiesenthals unter dem schönen Titel *Aus der Ekstase geboren* (im Programmheft der Wiener Staatsoper *Wiesenthal-Tänze*, 1984) vier Übungs-Hauptgruppen: Balance-Übungen; Walzerschwünge; Spezifische Drehungen; Spezifische Sprünge. Im überlieferten Vokabular tragen Körper-Vokabel stimmungsvolle Namen wie „Ewiger Arm“ oder „Sphärischer Kopf“.

Unter den Absolventinnen des Tanzstudiums an der mdw in den 1950er Jahren waren u. a. Ottilie Mitterhuber, die zuletzt in Neusiedl unterrichtete, Antonia Wührer, die u. a. am Konservatorium der Stadt Wien (MUK) pädagogisch tätig war, Hedi Richter, die Wiesenthal-Technik von 1986 bis 2014 an der Ballettschule der Bundestheater lehrte und zahlreiche neue Choreografien schuf, Erika Gangl, die bis 2000 in Linz ein Tanzstudio führte und Wiesenthal-Technik nutzte sowie Susanne Mundorf, die 1991 in Starnberg bei München die Wiesenthal-Projektgruppe gründete und die Wiesenthal-Tanztechnik in Buchform herausbrachte. Darüber hinaus haben Susanne Kirnbauer-Bundy, die 1977 das Solo *Wein, Weib und Gesang* von Kostka-Langer und Kniza-Tron erhielt, aber auch Jolantha Seyfried, die 1986 den Part des Mädchens in *Der Tod und das Mädchen* und

1987 den *Wiener Blut-Walzer Die Liebenden* tanzte, sich mit dem Erbe Wiesenthals befasst und weitergegeben. Beide Künstlerinnen haben am aktuellen Projekt mitgearbeitet. 2007 rief Andrea Amort an der Musik und Kunst Privatuniversität (MUK) zu einer Wiesenthal-Initiative auf, an der viele der Genannten, sowie Gerlinde Dill und das Historiker-Paar Gunhild Oberzaucher-Schüller und Alfred Oberzaucher, aber auch Rose Breuss teilnahmen. Für Amorts Festival *Berührungen. Tanz vor 1938 – Tanz von heute* (2008) haben wiederum Kostka-Langer und Kniza-Tron *Wein, Weib und Gesang* sowie den *Weintretetanz, Der Tod und das Mädchen* und *Rosen aus dem Süden* einstudiert.

Noch in der Corona-Pandemie 2021 machten Seyfried und Amort Versuche zum aktuellen Projekt. Seit Herbst 2022 hat das Team versucht, sich prozesshaft mit Hilfe der unterschiedlichen Lehrenden Kidritsch, Seyfried und Kirnbauer sowie weiteren Quellen wie Fotos, rarem späten Filmmaterial und Texten von und über Grete Wiesenthal die Tanzweise anzueignen und entlang der Bewegungsprinzipien eigenkreativ neue Soli zu entwickeln. Ausgangspunkt war die Idee, junge zeitgenössische Tänzerinnen/Choreografinnen für eine historisch gewordene, kostbare Wiener Tanzform zu interessieren, sich der frühen Zeit der Wiesenthal anzunähern und daher auch Kontexte wie Isadora Duncan-Natural Movement und Volkstanz in Erwägung zu ziehen. Nur ein originales Solo, nämlich *Wein, Weib und Gesang* sollte versucht werden. Letztlich ging es darum, jene (Bühnen-)Glückseligkeit nachvollziehen zu können, die unter anderem das Wiesenthal-sche Drehmoment aus den nicht blickfixierten Drehungen heraufbeschwört: eine *natürliche* Tanzfreude, die sich in der energetischen Interpretation des komplexen Wiesenthal-Materials auftut. [Siehe auch: *Annäherung an die (Bühnen-) Glückseligkeit der Grete Wiesenthal anlässlich der Neueinstudierung originaler Tänze in Wien 2007/08*. In: *Mundart der Wiener Moderne. Der Tanz der Grete Wiesenthal*. Hg. Gabriele Brandstetter und Gunhild Oberzaucher-Schüller, Kieser Verlag München 2009, S. 263–273.]

Freilich musste diese *historische* Glückseligkeit, die dem Glück verwandt ist, im Tanzen aber auch im Leben kein bleibendes Gefühl ist

und Abgründen weichen kann, aus unserem gesellschaftlichen und politischen disparaten Gefüge von heute – u. a. der Angriffskrieg Putins gegen die Ukraine, die Frauenproteste in Iran – kritisch betrachtet und reflektiert werden. Eine Begleiterin war dabei die Titelzeile des Gedichts *Wir lebten glücklich während des Krieges*. Sie stammt vom 1977 in Odessa geborenen, seit 1993 in den USA lebenden Dichter Ilya Kaminski und ist in seinem Band *Republik der Taubheit* 2022 im Hanser Verlag in deutscher Übersetzung erschienen. — A. A.

### Versuch über Glückseligkeit

Glück und Seligkeit. Vollzieht sich das Glück in der Gegenwart, so ist die Seligkeit im Verbund mit der Dauer. Glückseligkeit ist die erfahrbare Utopie, die das Glück dem Drama der Zeit entzieht und die Schranken der Zeit, in der Zeit aufzuheben in der Lage ist – auf Zeit. Glückseligkeit nenne ich den ortlosen Ort, an dem das Individuum sich mit dem Kosmos verbindet und die Zukunft ihre Hoffnung schöpft. — N. A.

### Der Wiesenthal-Stil: Erbe oder persönliche Ausdrucksform?

„Aus einem ganz eigenen Verständnis des Zusammenwirkens von Musik und Choreografie entstanden, scheint der Wiesenthal-Stil mit seinem weit ausschwingenden Körper wie von der Musik getragen. Drehungen und kleine Sprünge setzen Akzente ohne das Bewegungskontinuum, das sich entsprechend der Musik dynamisch fortsetzt, zu unterbrechen. Ein ausbalanciertes – wie seliges – über dem Boden gehaltenes Schweben wechselt mit Momenten, die herb zum Boden gerichtet sind. Einzelne Bewegungsmotive entwickeln sich weiter, schrauben sich in die Höhe oder sinken drehend zusammen. Die kontrastreich gebaute Choreografie – auch dies ein Echo der Musik – wechselt zwischen spektakulären Rückenbeugen und kleinen, in paralleler Fußstellung ausgeführten Drehungen, die,

wiederum der Musik entsprechend – es sind immer wieder Strauß-Walzer –, zwischen verschiedenen Geschwindigkeiten wechseln. Dabei geht nicht nur der Duktus der Bewegung auf das Kostüm über, das Kostüm wird Teil der in den Raum greifenden Choreografie. Ist dieser Tanzstil nun – von der dunklen Schönheit der Hedi Richter getragen – bloß weitergetragenes Erbe oder eigene persönliche Ausdrucksform?“ — G. O.-SCH. (zit. n. *Wien – Walzer – Hedi Richter!*, tanz.at, 24.5.2016)





## Die Choreografinnen am Wort

Rebekka Pichler

**Schwer leicht leicht.**

**Die leichte Schwierigkeit im Walzertakt**

Ich öffne die Schultern, lasse mein Brustbein nach oben zeigen und hebe den Blick. Ein choreografiertes Einatmen. Mit der größtmöglichen Entspannung streben meine Gesten dem Himmel zu. Kann eine Bewegung ewig sein? Meine Schräglagen jedenfalls nicht, wenn ich den Körper nach dem Stil Grete Wiesenthals in die Waagrechte bringe, balanciert er nur sekundenlang – gelingt der Balanceakt, scheint sich die Zeit in diesem Moment in die Länge zu ziehen. Es ist ein kurzes Ausloten der Grenzen, ein Augenblick des Vakuums, wie jener im Wiener Walzer, wo die Drei und die Vier des Dreivierteltaktes weiter auseinanderliegen, als in einem gewöhnlichen Walzertakt. Dieser „Wiener Nachschlag“ kann das Gefühl erzeugen, den Bruchteil einer Sekunde lang in Schwebelage gehalten zu werden.

Das in die Länge ziehen der Momente heikelster Bewegungen, das Grete Wiesenthal so virtuos einsetzte, erfordert eine enorme Körperbeherrschung, ein geradezu naives Vertrauen in die Fähigkeiten des eigenen Körpers. Es ist die leichte Schwierigkeit, die Diskrepanz der Ungezwungenheit in anstrengenden Herausforderungen, die ein innerliches Jubeln im Körper erzeugt. Es entsteht ein Tanz voll freudiger Erregung, ein Aufgeregt-Sein, positives Adrenalin. Nicht diese Empfindungen lösen Bewegungen aus, sondern umgekehrt. Die offenen, schwingenden, drehenden, zwanglosen Gesten und Haltungen bringen Freude in den Körper. In der Beschäftigung mit dem Tanzstil Grete Wiesenthals habe ich erlebt, dass diese so oft mit ihr in Verbindung gebrachte „Glückseligkeit“ nicht unbedingt auf eine grundsätzliche Lebenseinstellung hinweisen muss. Vielmehr ist sie ein Augenblick der Erfüllung im Tanz, der eine gewisse Reibung mit der Realität in sich trägt und – ähnlich der leichten schwierigen Bewegungen Wiesenthals – vielleicht gerade dadurch seinen Reiz bekommt.

← Rebekka Pichler in ihrer Choreografie *Die leichte Schwierigkeit*. (Probe)

Katharina Senk

## Widerhall von Stimmen

Dieses ganze Projekt ist Widerhall von Stimmen. Stimmen aus verschiedenen Gegenwart, die Körper und Seelen durchdrängen. Vor allem präsent ist Grete Wiesenthals Stimme, ihre Tanzsprache, ihr revolutionärer Tanzstil – weitergegeben, bewahrt, vergessen, erneuert, angeeignet ...

Das Wiesenthal-Duo *Der Tod und das Mädchen* aus dem Jahr 1933 war einer meiner Ausgangspunkte. Die Reduziertheit, die intensive Mimik, die Präsenz in den kleinsten Bewegungen berühren mich sehr. Das Ausverhandeln von Tod und Mädchen, von unterschiedlichen gelebten Realitäten. Die Lebendigkeit und das Sterben – auch auf der Bühne.

Das Drehmoment, vielfach von Wiesenthal genutzt, beschäftigt mich ebenso. Als seismische Energie, die verschiedene Zeitebenen ineinander fallen lassen kann. Vielleicht finden die Stimmen im Drehen zueinander?! Ein Drehen, das sich zwischen Glückseligkeit und Fiebertraum bewegt. Zwischen Illusion und Wirklichkeit. Zwischen Freiheit und Revolution.

Eine dieser widerhallenden Stimmen ist für mich jene von Mandana Zandian, einer iranischen Autorin, die jetzt in der iranischen Diaspora in Kalifornien lebt. Ihr Gedicht, erschienen in *The Mirror of My Heart: A Thousand Years of Persian Poetry by Women*, übersetzt und herausgegeben von Dick Davis, Mage Publishers, 2020, hat mich durch die Proben für *FEVER* begleitet.

Death too will grow old one day  
he'll become weary  
and sit down,  
he'll bend over, with his head on his knees  
he'll hug himself, like life  
and stretch out his hands, hesitantly, in the alphabet of  
stone fragments, walls, and  
bring them together, sculpt them, break off bits  
in faded voice  
and he'll think the moon  
is a kinder glance for leaving, and  
love  
a past more complete than the road, and  
he'll stand up  
draw breath, blink  
freed  
on the threshold of the short pause  
that is life

Lea Karnutsch

## In dunklen Tiefen unserer Persönlichkeit

Auseinandernehmen, Ausbalancieren, Austarieren, Aufspannen – im wahrsten Sinne des Wortes. Wie nähert man sich dem Tanz-Material einer so bedeutenden Persönlichkeit der Wiener Tanzgeschichte an? So zahlreich die Zugänge an ein unter vielen Schichten vergrabene Tanzvokabular sein können – so zahlreich und unterschiedlich präsentieren sich auch die Ergebnisse eines jeden Herantastens. Wie bringt man diese angesammelten Informationen zusammen – kann man das überhaupt?

Sei es durch das Wiesenthal-Technik-Training mit Anita Kidritsch, durch das intensive Analysieren von Wiesenthal-Texten oder durch das Einstudieren der originalen Choreografie von *Wein, Weib und Gesang* mit Susanne Kirnbauer-Bundy – die Informationen häuften sich, doch mit ihnen drang auch langsam Licht in die Dunkelheit und es ließ sich eine Annäherung, eine Ahnung davon erspüren, wofür Wiesenthal steht. Oder lernten wir vielmehr uns blind in der Dunkelheit zurechtzufinden?

Neben einigen heute unbeantwortbaren Fragen, die auch mit der unterschiedlichen Wiesenthal-Technik-Tradierung zu tun haben und damit verbundenen unvermeidlichen Lücken, rückte bei mir im Laufe des Prozesses vor allem der Begriff „Lebensgefühl“ als zentraler Gedanke in Wiesenthals Bewegungen in den Vordergrund. Eine besondere Ausstrahlung, die durch die technisch anspruchsvollen Schwünge und Balancen in Schräglage auf das Publikum überspringt. Aber nicht nur das, da ist noch etwas Anderes, wesentlich Ungreifbareres, das Wiesenthals Bewegungen so intensiv wirken lässt – eben jenes „Lebensgefühl“.

Um welches Lebensgefühl handelt es sich nun aber konkret – das von damals, das von heute, ein persönliches, ein kollektives, ein allgegenwärtiges oder ein kurz andauerndes ...? Wenn genau dieses Lebensgefühl so ausschlaggebend für Wiesenthals Stil ist – wie kann ich einen Zugang, eine Verbindung zu mir, zu meiner Zeit finden, um authentisch mit ihrem Bewegungsvokabular umgehen zu können? Vielleicht ist der Zugang viel individueller und wir finden Antworten in den dunklen Tiefen unserer Persönlichkeit – oder vielleicht haben

wir einfach nur eine alte Wunde aufgerissen, die nun aufgespannt zwischen Schwüngen, Drehungen und Schräglagen versucht wieder richtig zusammenzuwachsen ...

Eva-Maria Schaller

## Weiter – geben.

Lässt sich das Wort „glücklich“ eigentlich übersetzen, in jede beliebige Sprache? Wie sehr ist dieser Begriff mit einem zeitlichen und kulturellen Kontext verbunden? Die Begrenzung dieses Zustandes, oder die Frage nach der Universalität beginnt schon bei der Frage nach Übersetzung. Wer kann eigentlich glücklich sein, und wann? Wie drückt sich diese Glückseligkeit körperlich aus? Die Repräsentation von Glückseligkeit und deren Erlebnis fallen bei Grete Wiesenthal zusammen, Gefühl und Performativität ist dabei eine Frage wie die nach Henne und Ei.

Im Kontext von Wissensvermittlung und Weitergabe von tänzerischem Material stößt eben genau diese körperlich verankerte Glückseligkeit an ihre Grenzen. Denn Menschen sind unterschiedlich, ihre Geschichten und ihre inneren Bilder, Körper und Erfahrungen sind unterschiedlich, unfassbar, unendlich und anarchisch. Gerade wenn es um das Erleben eines Gefühls geht, lassen sie sich wohl nur schwer auf eine, „die“ repräsentative Form reduzieren. Bei der Frage nach „Tanzerbe“ und eines Zugänglich-machens dessen, geht es auch darum, wie viel Freiraum es darin gibt, um von *V i e l e n* erlebt, getanzt, erfahren zu werden. Wie sehr ist dieses Tanzerbe an den Körper und an die Vorstellungen, Ideale der Tänzerin/Choreografin/Autorin gebunden? Im Besonderen da Grete Wiesenthals Anliegen ein Ausbrechen aus einer erstarrten Form war, frage ich mich: Gibt es Freiraum, der andere Formen zulässt und wie wirkt sich ein solches Bewusstsein dann auf die Vermittlung, ja vielleicht sogar auf die Choreografie aus?



## Biografien

**Grete Wiesenthal** (Wien 1885–1970 ebd.) Ihr Aufstieg ist ein Synonym für das Werden des Modernen Tanzes in Wien, durch sie erlangte er hier eine gleichberechtigte Stellung im Gefüge der Künste. Die von ihr und ihrer Schwester Elsa entwickelte ‚Balance- und Schwebetechnik‘ erwies sich als kongeniale Interpretationsform des Wiener Walzers. Diese neue Wiener Tanzform vermittelte nicht nur Generationen von TänzerInnen wesentliche Impulse, sie wurde auch zur Inspirationsquelle und zum Motiv für die anderen Künste. Nach ihrer Ausbildung in der Ballettschule der k. k. Hofoper und noch während ihres Engagements im Hofopernballett (1901–07, seit 1905 als Koryphäe) erfolgte eine durch das Vorbild Isadora Duncan, aber auch durch Werke bildender Künstler beeinflusste tanzästhetische Neuorientierung, die sie zum Austritt aus der Hofoper veranlasste. Schon das Debüt als Freie Tänzerin 1908 wurde zu einem Triumph, der sich bei Gastspielen in den Metropolen Europas und in den USA (dort für Grete allein, die sich 1910 von ihren Schwestern getrennt hatte) fortsetzte. Ihr choreografisches Schaffen reichte von Solo-, Duo- und Gruppenstücken über Pantomimen, die Hugo von Hofmannsthal für sie geschrieben hat, bis zum Ballett *Der Taugenichts in Wien* (Musik: Franz Salmhofer, Wiener Staatsoper 1930). Eigene Tanzgruppen unterhielt sie vom Beginn der 20er Jahre bis 1956. Ihr pädagogisches Wirken erfolgte ab 1919 in eigenen Schulen und ab 1934 an der Akademie für Musik und darstellende Kunst, deren Tanzabteilung sie 1945–51 leitete. Ihr erster Ehemann war der Maler und Grafiker Erwin Lang. Im 10. Wiener Gemeindebezirk ist eine Gasse nach ihr benannt. A. O.

\*

**Lea Karnutsch** studierte Zeitgenössischen und Klassischen Bühnentanz an der Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien (MUK). Als Tänzerin bekam sie bereits Engagements im Theater an der Wien und beim Kultursommer Wien. Sie gastierte mit eigenen Choreografien im Stadttheater Augsburg, im DOCK 11 in Berlin und in Ankara. 2019 erhielt sie mit ihrem Stück *Vacuity* den „Austrian Art Award“, unter dem Juryvorsitz von Christian Ludwig Attersee. Neben der Zusammenarbeit mit nationalen und internationalen Choreografinnen wie Nikolaus Adler und Liz King, absolviert sie ein Masterstudium für Musik- und Tanzwissenschaft in Salzburg. Seit Anfang 2021 entwickelt sie gemeinsam mit dem Musiker und Medienkünstler Ferdinand Doblhammer Bühnenstücke unter Verbindung von Tanz, Musik, digitaler Kunst und Installation. Gemeinsam gründeten sie den Verein „Flip the Coin“.

**Rebekka Pichler** schloss 2022 ihr Studium der zeitgenössischen Tanzpädagogik an der MUK in Wien ab. Es folgte ein Erasmus+ Praktikum bei „ATOM Theatre“ in Sofia, wo sie mit der Company performte, ihr eigenes Stück kreierte und Open Classes unterrichtete. Rebekkas erste Begegnungen mit Tanz sind stark von Otilie Mitterhuber, die an der Tanzabteilung der Akademie für Musik und darstellende Kunst von 1947 bis 1951 Schülerin u. a. von Hanna Berger und Grete Wiesenthal war, und ihrem Mann Alois Mitterhuber geprägt. In der musikalischen und ausdrucksstarken Unterrichtsweise des Tänzer- und Pädagogen-Paares findet sie retrospektiv Parallelen zu den Zugängen Wiesenthals. Rebekkas musikalischer Hintergrund ermöglicht ihr ein tiefes Verständnis für Musik, das sie in ihrer Tätigkeit als Tänzerin, Choreografin und Pädagogin bewusst einsetzt.

**Eva-Maria Schaller** ist freischaffende Tänzerin aus Wien. Sie studierte an der Ballettschule der Wiener Staatsoper, Codarts Rotterdam und absolviert ein Masterstudium in Stockholm. Sie arbeitete mit Choreografinnen wie Emio Greco und Anouk van Dijk im Rahmen internationaler Gastspiele, in Wien mit Christine Gaigg und Georg Blaschke, in Deutschland mit Sabine Glenz. Als Countertechnique-Lehrerin ist sie europaweit tätig. In ihren choreografischen Arbeiten beschäftigt sie sich mit tanzhistorischem Erbe, oft in Verbindung

mit zeitgenössischer Musik. *Vestris 4.0* (2018) und *What we hold inside* (2019) wurden im In- und Ausland präsentiert; das Solo *Die Unbekannte aus der Seine* von Hanna Berger u. a. bei *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne. Recalling Her Dance – a choreographic encounter with Hanna Berger* (2021) wurde im Tanzquartier Wien und dem Festival ImpulsTanz gezeigt; ebenso wie ihr Gruppenstück *FEMENINE* (2022) in Kooperation mit dem Musikensemble Studio Dan. Das Jahrbuch „tanz“ (Berlin) wählte sie 2019 zur „Hoffnungsträgerin“.

**Katharina Senk** ist österreichische Tanzschaffende und lebt in Wien. Sie performte u. a. in Arbeiten von Doris Uhlich, Florentina Holzinger, Sara Ostertag und Georg Blaschke. In ihrem persönlichen künstlerischen Schaffen arbeitet Katharina an der Verbindung ihres Interesses an Posthumanismus, Pleasure und intersektionalem Feminismus mit ihrem Wissen aus den Bereichen Tanz, Bewegung und Kampfkunst. Sie zeigte ihre Arbeiten im In- und Ausland und erhielt mehrere Stipendien u. a. das danceWEB Stipendium 2017, das Start-Stipendium 2017/2018 und das Arbeitsstipendium der Stadt Wien für 2023. Zu Senks wichtigsten KollaborateurInnen zählen die Regisseurin Sina Heiss – ihre Zusammenarbeiten waren unter anderem im TAG-Theater und im Phönix Theater Linz zu sehen –, die Choreografin Tanja Erhart – ihre gemeinsamen Arbeiten waren in London, Berlin, Bangalore und zuletzt im brut Wien zu sehen –, die Performerin und langjährige Wegbegleiterin Maartje Pasma und der Wiener Schmusechor. [www.katharinasenk.com](http://www.katharinasenk.com)

**Inge Gappmaier** arbeitet als freie Choreografin, Tänzerin, Tanzpädagogin und Tanzwissenschaftlerin. In unterschiedlichen künstlerischen Formaten untersucht sie das zeitgenössische Verständnis des menschlichen Körpers zwischen Poesie und sozialpolitischen Strukturen. Sie studierte Choreografie und Performance am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen, sowie zeitgenössische Tanzpädagogik an der MUK Wien. 2017 bis 2019 arbeitete sie als freie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Tanz-Archiv der MUK. Sie erhielt diverse Stipendien, unterrichtet Laien als auch Profis und ist kulturpolitisch engagiert. In internationaler Zusammenarbeit

präsentierte sie ihre Arbeit u. a. bei brut Wien, Kosmos Theater, Tanzhafenfestival Linz, Plesni Teater Ljubljana und Albanian Dance Meeting. [www.ingegappmaier.at](http://www.ingegappmaier.at)

**Anita Kidritsch** wurde bei Erika Schwamberger-Schlemitz zur Ausdrucks- und Wiesenthal-Tänzerin ausgebildet. Ab 2007 war sie Lehrassistentin in der Vermittlung von Wiesenthal-Basistechniken. Seit 2011 führt sie den Wiesenthal-Unterricht an der Ballettschule Schwamberger. Sie ist außerdem Physiotherapeutin und Vorstandsmitglied bei ta.med, der Organisation für Tanzmedizin, machte 2011 den Master of Science in Physiotherapie und ist seit 2013 Senior Researcher an der FH St. Pölten. Seit 2022 PhD-Studium an der Universität von West Attica.

**Susanne Kirnbauer** wurde in Wien geboren. In ihrer vielseitigen Karriere war sie Erste Solotänzerin des Balletts der Wiener Staatsoper, Chefin des Balletts an der Volksoper, Choreografin abendfüllender Werke aber auch zahlreicher Tänze in Operetten auf nationalen und internationalen Bühnen sowie Schauspielerin und ORF-Präsentatorin. Auf Einladung von Doris Uhlich war sie u. a. in dem Trio *Spitze* zu erleben, zuletzt 2019 im Theatermuseum Wien. 1977 tanzte sie erstmals das von den Wiesenthal-Tänzerinnen Vilma Kostka-Langer und Erika Kniza-Tron einstudierte Solo *Wein, Weib und Gesang* von Grete Wiesenthal.

**Jolantha Seyfried** wurde in Wien geboren. Sie war Erste Solotänzerin des Balletts der Wiener Staatsoper, arbeitete mit internationalen Choreografinnen und war auf Tourneen in Europa und Übersee zu sehen. Von 1996 bis 2004 war sie Trägerin des Fanny Elßler-Ringes. Bis 2010 leitete sie die Ballettschule Wiener Staatsoper. Seit 2012 ist sie Prof.in für Tanz an der MUK Wien. 1986 tanzte sie erstmals das Tanzdrama *Der Tod und das Mädchen*, bald darauf auch *Die Liebenden*. Vilma Kostka-Langer und Erika Kniza-Tron zeichneten für die Einstudierung der beiden Choreografien von Grete Wiesenthal verantwortlich.

**Sigrid Reisenberger** studierte an der Universität für Musik und darstellende Kunst Musik- und Bewegungspädagogik. Nach zusätzlichen Tanz- und Tanztheaterausbildungen führte sie ihr Weg ans Theater, wo sie als Komponistin, musikalische Leiterin, Regisseurin, Choreografin, Tänzerin und Schauspielerin tätig war. Zusammenarbeit u. a. mit Ayad Akhtar, Doug Hughes am LCT (Broadway/New York), NewYorkTheatreWorkshop, aktionstheater ensemble, Chris Haring, Tanz\*Hotel, ortszeit sowie Berliner Philharmoniker und Festival Wien Modern. Seit 2019 leitet sie gemeinsam mit Goran David die Schauspielakademie Elfriede Ott.

**Marlene Lacherstorfer** ist in Bad Hall (OÖ) aufgewachsen. Sie studierte an der Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien und ist als freischaffende Bassistin, Studiomusikerin, Komponistin und Performerin in verschiedenen Genres zwischen Rockmusik und zeitgenössischer Volksmusik u. a. bei Clueso, Ernst Molden, André Heller, Alma sowie bei (Kinder)Theater- und ORF-Produktionen tätig. Seit 2010 Lehrbeauftragte an der mdw in den Bereichen inklusives Musizieren, Instrumentalimprovisation, Bewegungsbegleitung sowie Ensembleleitung.

**Ferdinand Doblhammer** (Moosiquint) ist Musiker und Medienkünstler aus Wien. Seine Werke sind inspiriert von der elektronischen Musik Großbritanniens, mit stilistischen Einflüssen aus dem frühen Dubstep, 2Step und experimenteller Musik – vorwiegend düster klingend und mit starker physischer Komponente. Auftritte und Releases fanden auf sowohl nationalen als auch internationalen Bühnen und Labels statt, u. a. in Leicester, Budapest und Berlin. Seit 2021 arbeitet er eng mit der Tänzerin und Choreografin Lea Karnutsch zusammen, mit der er das erfolgreiche Stück *Decoding it the hard way* entwickelte.

**Verena Zeiner** ist Pianistin, Komponistin und Rhythmikerin. Sie spielt in Ensembles aus den Bereichen Jazz und improvisierte Musik, komponiert für eigene Besetzungen, Kammermusik, für Orchester und für transdisziplinäre Projekte. Sie ist Gründerin der Plattform Fraufeld, die sich dem Sichtbarmachen von Frauen in der improvisierten Musik widmet, unterrichtet Improvisation an der Universität für Musik und dar-



stellende Kunst Wien und gibt Workshops für diverse Zielgruppen im In- und Ausland. Gemeinsam mit Wolfgang Schlögl brachte sie 2021 das Album *Magic Wall* heraus.

**Wolfgang Schlögl** aka I-Wolf ist Musiker, Produzent, Kurator und Lehrender in einem breiten Feld zwischen Populärmusik, zeitgenössischer klassischer Musik, Improvisation und technologischen künstlerischen Konzepten. Von 1997 bis 2014 war er Mitglied der experimentellen Pop-Band Sofa Surfers. Seit 2003 hat er im Bereich Theatermusik in internationalen Kontexten gearbeitet. Er komponierte für Fernseh- und Filmdrehbücher für internationale und österreichische Produktionen.

**Jan Wagner** ist als freischaffender Lichtdesigner, lichttechnischer und technischer Leiter seit 1996 in allen Sparten des Theaters tätig, überwiegend im Rahmen von Festivals und der freien Szene. Von 2012 bis 2019 zeichnete er für die Koordination, dann für die Leitung der Beleuchtungsabteilung der Wiener Festwochen und Halle E+G verantwortlich. Von 2008 bis 2014 unterrichtete er Lichtdesign am *Institute of Dance Arts* der Anton Bruckner Privatuniversität in Linz. Zahlreiche Gastspielreisen führten ihn durch die internationale Theaterlandschaft.

**Johannes Gierlinger** studierte an der Akademie der bildenden Künste Wien. Er arbeitet im Bereich Film sowie der bildenden Kunst. Zahlreiche internationale Screenings und Ausstellungen unter anderem *Vision Du Réel* Nyon (CH), *Belvedere21* (AT), *IMPAKT Festival* (NL), *CPH:DOX* (DK), *rotor Graz* (AT), *Salzburger Kunstverein* (AT), *Diagonale Graz* (AT). Lebt und arbeitet in Wien.

**Mira Klug** studierte an der Universität für angewandte Kunst in Wien. Sie arbeitet mit fotografischen, filmischen sowie rauminstallativen Methoden der bildenden Kunst. Zahlreiche Ausstellungen unter anderem *Neue Galerie Graz*, *House of Arts Brno*, *Zeta Galerie Tirana*, *KIÖR Steiermark*. Lebt und arbeitet in Wien.

**Christiane Gruber** studierte Mode an der Universität für Angewandte Kunst in Wien und gründete 2005 ihr Label *Awareness & Consciousness*, das sich von einem international ausgerichteten Modelabel zu einem Slowfashionlabel entwickelt hat. Hatte sie ihre ersten Kollektionen zwei Mal jährlich in Paris gezeigt, entstehen mittlerweile limitierte Kleinserien immer dann, wenn sie so weit sind. Bewusstsein & Bewusstheit drückt neben einer nachhaltigen Produktion vor allem eine persönliche, reflektierte Lebenseinstellung aus. Im Mittelpunkt steht das Material, das meist in akribischer Handarbeit bearbeitet wird. Ihre Arbeit wurde 2009 mit dem Internationalen PR-Preis von Unit-F sowie 2008 mit dem Modepreis der Stadt Wien, 2007 mit dem Ringstraßen Galerien Award und 2002 mit dem Modepreis der Stadt Wien ausgezeichnet. Seit 2018 ist Christiane Gruber außerdem Lektorin an der Kunstuniversität Linz bei *FAT / Fashion & Technology* und seit 2020 Senior Lecturer an der Akademie der Bildenden Künste in Wien.

**Andrea Amort** studierte Klassischen und Modernen Tanz in Linz sowie Theaterwissenschaft in Wien. Sie ist Tanzkritikerin und Dramaturgin und befasst sich, zuletzt im Rahmen ihrer Professur an der MUK Wien und dem von ihr installierten, zeitlich befristeten Tanz-Archiv u. a. mit den Themen *Tanz und Exil* und *Tanz-Erbe*. Sie hat Festivals geleitet, u. a. *Beyond the Waltz* in Washington 2006, *Berührungen: Tanz vor 1938 – Tanz von heute* im Odeon 2008, Projekte kreiert wie *Hanna Berger: Retouchings* und zuletzt 2019–2020 zwei Ausstellungen im Theatermuseum Wien mit performativem Programm (u. a. *Rosalia Chladek Reenacted*) kuratiert: *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne* und *Die Spitze tanzt. 150 Jahre Ballett an der Wiener Staatsoper*. Zahlreiche Publikationen, darunter *österreich tanzt. Geschichte und Gegenwart* (böhlau, 2001), *Nurejew und Wien. Ein leidenschaftliches Verhältnis* (Brandstätter, 2003), *Hanna Berger. Spuren einer Tänzerin im Widerstand* (Brandstätter, 2010) sowie *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne* (Hatje Cantz, 2019). 2021 war das Programm *Kosmos Wiener Tanzmoderne* beim Festival *ImpulsTanz* zu sehen.



## Impressum

Redaktion des Programmheftes: Andrea Amort, Inge Gappmaier

Lektorat: Alfred Oberzaucher

Die Texte der Künstlerinnen sind Auftragstexte für dieses Tanzprojekt.

Der Text *Der Wiesenthal-Stil: Erbe oder persönliche Ausdrucksform?* stammt von Gunhild Oberzaucher-Schüller und ist unter dem Titel *Wien – Walzer – Hedi Richter!* auf [tanz.at](http://tanz.at), 2016 erschienen.

Die Biografie von Grete Wiesenthal stammt von Alfred Oberzaucher, erschienen in *Alles tanzt. Kosmos Wiener Tanzmoderne* (Hg. Andrea Amort), Hatje Cantz, 2019, S. 348.

Der Text *Glückseligkeit* stammt von Nikolaus Alexander.

Sonstige Texte: Andrea Amort

Fotos: Natali Glišić

Grafik: Katharina Gattermann

