



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Anita Berber -
Moderne Frau und Tänzerin im Berlin der 1920er Jahre“

Verfasserin

Johanna Maria Wöß

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Büttner, M.A.

„Unbeschwert von Vergangenem, noch nichts wissend von Zukünftigem, steht die junge weibliche Generation mitten in ihrer eigenen Gegenwart und bekennt sich zu ihr - im Tanz.“¹
Mary Wigman

¹ Nach Margit Lichtschlag: Josephine Baker und Mary Wigman. Tanz zwischen Erotik und Ekstase. In: Zwischenkriegszeit. Frauenleben 1918-1939. Hrsg.: Susanne Elpers und Anne-Rose Meyer. Berlin, 2004. S. 115

Inhaltsverzeichnis

Prolog.....	7
1 Einleitung.....	9
2 Die Kulturindustrie der Zwanzigerjahre.....	11
2.1 Die Großstadtnacht	12
2.1.1 Lichter, Tempo und die Masse.....	12
2.1.2 Flanieren in der (nächtlichen) Stadt	17
2.1.3 Liebe, Sex und Körperbildung (Sport)	18
2.1.4 Nachtlokal und 5-Uhr-Tee.....	21
2.2 Das zensurlose Kino und der Sittenfilm	25
2.2.1 Verkaufsschlager und Werbestrategien	27
2.3 Varieté und Tanzpalast	29
2.3.1 Revuegirls.....	32
3 Nackttanz - Striptease - Ausdruckstanz.....	36
3.1 Herkunft des sinnlichen Tanzes	38
3.2 Unterscheidung der Tanzstile	39
3.3 Ausdruckstanz.....	42
4 Die moderne Frau	46
4.1 Vorgeschichte	46
4.1.1 Frauenbewegungen.....	47
4.2 Die öffentliche Frau.....	49
4.3 Der amerikanische Einfluss.....	52
4.4 Modewandel - Phänotypus	53
4.5 Berufstätigkeit - Konsum	56
4.6 Geschlechterdemokratie	57
4.7 Töchtergeneration - Körperlichkeit.....	59
4.8 Verbildlichung - Superfrau	62

5	Grenzüberschreitung: Anita Berber.....	67
5.1	Mondäne Frau/Sexualität	67
5.1.1	Anita Berber als mediales Produkt.....	69
5.2	Zerrissenheit/Leben	70
5.3	Nacktheit/Tanz	71
5.3.1	Die Natürlichkeit der nackten Berber	74
6	Anhang	77
6.1	Abbildungen	77
7	Bibliographie	91
7.1	Literatur	91
7.2	Zeitungen und Zeitschriften (chronologisch geordnet)	93
7.3	Filme	95
7.4	Bildnachweis	96
8	Abstract	97
9	Lebenslauf	98

Prolog

Anita Berber kommt am 10. Juni 1899 in Leipzig zur Welt. Ihre Mutter Lucie Berber ist Cabaret-Sängerin, ihr Vater Felix Berber berühmter Geigenspieler. Die Ehe hält nicht lange. So wächst Anita Berber in einem reinen Frauenhaushalt zunächst in der Obhut der Großmutter in Dresden auf. 1915 holt Lucie Berber, die bis dahin ein Engagement mit Unterbrechungen hat, Anita nach Berlin, wo sie dann in die Tanzschule von Rita Sacchetto² kommt. Im Februar 1916 steht Anita Berber zum ersten Mal in Berlin auf der Bühne des Blüthner-Saals.

Ein Jahr später, im Alter von achtzehn Jahren, hat Anita Berber ihre ersten ausverkauften Solotanzabende. Sie trägt knappe Kostüme, nur die teuersten Stoffe und Perlen. Mit ihrer Koketterie verzaubert sie ihr Publikum. Männer wie Frauen liegen ihr zu Füßen. Der Filmemacher Richard Oswald entdeckt Berbers schauspielerische Fähigkeiten und engagiert sie für mehrere Filme. Viele Regisseure sind von ihrer verruchten Ausstrahlung angetan. Andererseits ist aber ihr exzessives Leben ein Problem bei den Dreharbeiten. Ihre ständigen Rauschzustände führen dazu, dass das Interesse der Regisseure abflaut.

Damit sie nicht mehr länger von ihrer Mutter und ihren Tanten abhängig ist, heiratet sie im Jahr 1919 Eberhard von Nathusius. Doch die Ehe ist mehr eine Scheinehe, da Anita Berber sich auch zu Frauen hingezogen fühlt. So zieht sie eineinhalb Jahre später mit ihrer Freundin und Managerin Susi Wanowski zusammen. Oft sieht man die beiden in der Öffentlichkeit oder in Lokalen streiten und kämpfen. Eifersucht ist wahrscheinlich einer der Hauptgründe der Konflikte, da Anita Berber keine Gelegenheit auslässt, sowohl mit anderen Männern als auch Frauen zu kokettieren. Nach unzähligen Auftritten und mehreren Skandalen lernt Berber den Tänzer Sebastian Droste kennen. Zum einen erkennt dieser das Potential, das in ihr steckt, und choreographiert Tänze für sie. Andererseits führt er sie auch in die Drogenszene ein. Obwohl die beiden im Herbst 1922 einen Exklusivvertrag für das Wiener Ronacher unterschreiben, treten sie zusätzlich im Apollotheater und auf weiteren Bühnen auf. Als das Ronacher dies bemerkt,

² Eine der bekanntesten Tänzerinnen in Berlin. Sie kam aus einer reichen Familie und konnte so eine Tanzschule für junge Mädchen gründen.

werden die beiden des Landes verwiesen (Januar 1923). Kurz darauf verschwindet Droste mit Berbers Schmuck und Geld nach Amerika.

Ihr zweiter Ehemann, der kanadische Tänzer Henri Châtin-Hofmann, hat im Oktober 1923 sein Debüt in Deutschland im Blüthner-Saal. Anita Berber sieht ihn dort zum ersten Mal. Schon ein Jahr später, am 10. September 1924, heiraten sie und starten eine gemeinsame Tanz-Karriere. Nicht selten endet ein Auftritt der beiden damit, dass Henri sich in einer Ecke des Saales mit einem Gast prügelt, während Anita von der Bühne aus in den Saal schimpft und vielleicht noch eine leere Flasche Champagner jemandem an den Kopf schmettert. 1927 besucht Anita Berber ein Geigenkonzert ihres Vaters in Dresden. Sie will ihn nach dem Konzert sehen, doch er ist nicht zu sprechen und bittet sie, das Zimmer zu verlassen.³ Nach dieser Enttäuschung geht Berber zusammen mit Henri auf eine ausgedehnte Tournee ans Mittelmeer, die jedoch vorzeitig abgebrochen werden muss, da sie bei einem Auftritt am 13. Juli 1928 in Ägypten⁴ zusammenbricht. Die Ärzte diagnostizieren ‚galoppierende Schwindsucht‘. Allerdings kann es auch sein, dass sie an den Folgeerscheinungen eines abrupten Alkoholentzugs erkrankt ist.⁵ Anita Berber stirbt am 10. November 1928 im Bethanien-Krankenhaus in Berlin-Kreuzberg.

³ Vgl. Leo Lania: *Der Tanz ins Dunkel. Anita Berber; ein biographischer Roman*. Berlin, 1929. S. 188f.

⁴ Vgl. Prinzessin Djavidan Hanoum: *Ihrer Erinnerung*. In: *Berliner Tageblatt*, 15. November 1928, Nr. 541, Jg. 57. S. 3

⁵ Vgl. Leo Lania, a.a.O. S. 190

1 Einleitung

In meiner Arbeit möchte ich mich mit der medialen Welt der Zwanzigerjahre beschäftigen. Der Fokus liegt dabei auf dem Begriff der modernen Frau, der nach dem Ersten Weltkrieg durch die Industrialisierung und die immer stärker aufkommenden illustrierten Printmedien verbildlicht und wirtschaftlich vermarktet wurde. Weiters werde ich die Kulturindustrie einer modernen Großstadt der Zwanzigerjahre am Beispiel Berlins erkunden: Was gab es für kulturelle Angebote? Wo fand das Nachtleben statt? Da Anita Berber eine frühe Protagonistin des modernen Tanzes war, behandle ich den Ausdruckstanz unter besonderer Berücksichtigung der Frage, wie der Umgang mit Nacktheit auf der Bühne stattfand. Weiters zeige ich, wie Berber den Ausdruckstanz auf ihre Weise geprägt hat und wie es ihr gelungen ist, das Publikum mit ihrem Tanz, den sie zur Kunst stilisierte, zu beeindrucken.

Zu Beginn werde ich auf die Großstadt Berlin eingehen und die Versuchungen einer Großstadt(nacht) untersuchen. Danach folgt der Versuch, Varieté und modernen Tanz zu definieren. Im Vordergrund steht die Schwierigkeit der Darstellung der (gewollten) sexuellen Ausstrahlung im Tanz durch den bloßen Körper, um so eine klare Trennung der verschiedenen Tanzrichtungen herauszuarbeiten. Im vierten Kapitel wird die moderne Frau zunächst definiert und kurz auf die Vorgeschichte - unter anderem auf die deutschen Frauenbewegungen um die Jahrhundertwende, welche die moderne Frau der Zwanzigerjahre prägten - eingegangen. In dem darauffolgenden Kapiteln wird die Lebensrealität Anita Berbers, die als Beispiel der modernen Frau nach dem Ersten Weltkrieg fungiert, analysiert und die Entwicklung des ikonografischen Typus von Anita Berber erkundet.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

An dieser Stelle möchte ich einigen Personen und Institutionen meinen Dank aussprechen:

Meiner Diplomarbeitsbetreuerin Elisabeth Büttner für ihre kompetente Betreuung; meiner Mutter, die mich mit dem Wochenkalender ‚Künstlerinnen‘ von 2008 erst auf Anita Berber aufmerksam gemacht hat; meinem Vater, Brunhilde Osthus, Sophia Aichinger, Sigrid Gruber, Sebastian Müller und Hagen Schaub, die mich beim Schreiben unterstützt, motiviert und Korrektur gelesen haben. Weiters möchte ich mich bei Lothar Fischer, Betreuer des Anita-Berber-Archivs in Berlin, für seine Gastfreundschaft, Hilfsbereitschaft bei der Bild-Recherche und die Gespräche bedanken. Meine Danksagung gilt ebenfalls dem Filmarchiv Austria für die Bereitstellung der Filme DIDA IBSENS GESCHICHTE (1918) und UNHEIMLICHE GESCHICHTEN (1919) sowie insbesondere Thomas Ballhausen, der mir die Forschung in zahlreichen Filmzeitschriften ermöglichte.

2 Die Kulturindustrie der Zwanzigerjahre

Um zu verstehen, wie die Kulturindustrie in den Zwanzigerjahren auf die BerlinerInnen wirkte, muss man zuerst wissen, was Berlin zu einer Großstadt mit einer Vielfalt an Kulturen machte. In den folgenden Kapiteln wird die Berliner Großstadtnacht aus verschiedenen Blickwinkeln beleuchtet. Sie sollen ein Gefühl für das Nachtleben der Zwanzigerjahre geben. Neben den Tanzlokalen und -palästen, Caféhäusern, Varietés und Kinos gab es auch Kabarets und Theater, die in dieser Arbeit jedoch ausgeklammert sind, da Anita Berber sich zu Beginn der Zwanzigerjahre mehr in den vorher genannten Vergnügungsstätten aufhielt.

Ein großer Einschnitt in das alltägliche Leben in Berlin war schon zu Beginn der Zwanzigerjahre zu erkennen, als 1923 der Arbeitsmarkt zusammenbrach und damit die Entwertung der deutschen Reichsmark einherging: „Vor dem Krieg konnte es scheinen, als sei dem Berliner das Geld alles; zur Zeit der Geldentwertung sah niemand schneller als er, wie relativ Geld und Geldeswert ist.“⁶ Die BerlinerInnen gaben das Geld aus, ob sie es hatten oder nicht. Karl Scheffler nannte Berlin ein „lebendiges Zentrum“⁷, eine Stadt, die lebte, wuchs und deren BewohnerInnen nicht an morgen dachten. Die Kurzlebigkeit aller Dinge war überall zu spüren: „Ein überreges Interesse für alles, ein stetes Aufnehmen und Wiederfallenlassen der Eindrücke gehört zu der Zirkusluft dieser wieder einmal gewandelten Reichsweltstadt.“⁸ PassantInnen griffen hastig nach den Zeitungen, die viermal täglich erschienen; nach einer Stunde war aber die Sensation schon wieder vergessen und man brannte auf Neues.⁹

Auch die Kulturindustrie der Zwanzigerjahre versuchte Illusionen zu wecken, von denen die BerlinerInnen gefesselt waren. Doch die Neugierde dauerte nie lange an.¹⁰ Das Sich-hineinfallen- und Sich-treiben-Lassen hingen mit der Geschwindigkeit der Stadt zusammen. Der Puls der Zeit raste nur so dahin, und die BerlinerInnen liebten es. Das Tempo riss alle mit, ob sie nun wollten oder nicht. Man konnte nicht

⁶ Karl Scheffler: Berlin. Wandlungen einer Stadt. Berlin, 1931. S. 231

⁷ Ebenda. S. 233

⁸ Ebenda. S. 233f.

⁹ Vgl. Ebenda. S. 234

¹⁰ Vgl. Ebenda. S. 235

wissen, was in der nächsten Stunde passierte, in Mode kam oder schon wieder vergessen sein würde. Karl Scheffler bezeichnet das als eine Abfolge des Zufälligen, in der eine unsichtbare Methode verborgen sein kann.¹¹ Und „[d]iese Methode ist Instinkt für die Zeit.“¹²

Dass Berlin in Deutschland nicht sehr beliebt war als Stadt, wie auch der Titel von Michael Bienerts Buch ‚Die eingebildete Metropole‘ zeigt, war den BerlinerInnen ziemlich egal. Scheffler schreibt über Berlin: „Es lebt weiter ‚nach dem Gesetz, wonach es angetreten‘, es fährt fort immer zu werden und niemals eigentlich zu sein[.]“¹³

2.1 Die Großstadtnacht

2.1.1 Lichter, Tempo und die Masse

Berlin entsprach dem Aussehen einer modernen Weltstadt: leuchtende Reklametafeln, nicht abreiender Verkehr mit entsprechendem Lärm, helle Schaufenster mit der aktuellen Mode für die moderne Frau und viele PassantInnen. Tempo, Lichter, eine Vielzahl von mobilen Verkehrsmitteln und Menschenmassen prägten eine Weltstadt. Bekannte Stimmen wie Vicki Baum, Claire Waldoff oder Claire Goll schwärmten von Berlin als so lebendig, geladen mit seltsamer Elektrizität (Baum), und von der Einzigartigkeit einer erregenden Atmosphäre, von unerhörter Arbeitskraft und großartiger Geistigkeit (Waldoff). Es war ein einziges Fest, ein Wirbelsturm, eine Revolution, so die Schriftstellerin Claire Goll. Nach Ute Scheub war der Mythos ‚Berlin - eine tosende Weltstadt‘ nur zum Teil wahr und zum anderen reines Produkt der offiziellen Berlinwerbung.¹⁴

Der Film BERLIN - DIE SINFONIE DER GROSSTADT (1927) von Walther Ruttmann ist eindeutig eine Berlinwerbung, die zeigt, dass die BerlinerInnen am Tag fleißig ihrer

¹¹ Vgl. Ebenda. S. 236

¹² Ebenda.

¹³ Ebenda. S. 239f.

¹⁴ Vgl. Ute Scheub: Verrückt nach Leben. Berliner Szenen in den Zwanziger Jahren. Reinbeck bei Hamburg, 2002. S. 8

Arbeit nachgehen, aber am Abend bis spät in die Nacht genauso gut feiern bis zum Umfallen. Jeder Tag ist wie ein Fest, das mit Feuerwerk, Sekt und Tanz endet.

„Die Vier-Millionen-Metropole zählte Mitte der zwanziger Jahre 49 Theater, 3 Opernhäuser, 3 große Varietés, 75 Kabarets, Kleinkunsth Bühnen und Lokale mit Unterhaltungsprogramm. 363 Kinos und 37 Filmgesellschaften, die jährlich rund 250 Spielfilme produzierten. 16 000 Gaststätten, davon 550 Caféhäuser, 220 Bars und Tanzlokale.“¹⁵

Warum Ute Scheub trotz dieser Zahlen die ‚tosende Weltstadt Berlin‘ als Mythos bezeichnet, ist unklar, da allem Anschein nach kulturelle Veranstaltungen Montag bis Sonntag immer stattfanden und viele, ob sie nun das Geld hatten oder nicht, feierten und das Leben genossen.

Die vielen Lichter, die über der Stadt leuchteten, sind damals schon überwältigend gewesen:

„Abends ist das ganze Stadtbild illuminiert. Verschwunden die Schienen, die Masten, die Häuser - ein einziges Lichterfeld glänzt in der Dunkelheit [...] Mitten aus dem Getümmel, das keine Tiefe hat, erhebt sich ein strahlender Baum: der Rundfunkurm, der von seiner Spitze einen Lichtkegel rundum schickt. Unablässig kreisend tastet das Blinkfeuer die Nacht ab, und wenn der Sturm heult, fliegt es über die hohe See, deren Wogen den Schienenacker umspülen.“¹⁶

Kracauer beschreibt förmlich den Film BERLIN - DIE SINFONIE DER GROSSTADT: Im ersten Akt beginnt Ruttman mit dem Blick auf kleine Wellen im Wasser, wobei der Film in eine expressionistische Bilderfolge übergeht. Ein Zug fährt an weiten Wiesen vorbei in die Stadt hinein: Man sieht kleine Hütten und große Fabriken, Baustellen, sich kreuzende Schienen, Häuserblöcke direkt neben dem Zug, Reklametafeln und die Einfahrt in den Hauptbahnhof.¹⁷ Die Reisenden sind angekommen. Das Wasser strahlt im Gegensatz zu der immer hektischer werdenden Zugfahrt die Ruhe aus, die bei der Ankunft in Berlin um fünf Uhr in der Früh noch da ist. Im Laufe des Tages steigert sich der Lebensrhythmus der Stadt, bis die Lichter Berlins in einem Kreisel enden, die zum Feuerwerk werden, und der Rundfunkurm ein letztes Mal

¹⁵ Ebenda. S. 8

¹⁶ Siegfried Kracauer: Straßen in Berlin und anderswo. Frankfurt am Main, 1964. S. 53

¹⁷ BERLIN - DIE SINFONIE DER GROSSTADT, 1927. 1'40''-5'04''

sein Licht über die Dunkelheit schickt.¹⁸ Das Licht strahlt hier wieder etwas Beruhigendes aus, ein großes Auge, das über den Menschen wacht.

Wilhelm Hausenstein erklärt in dem Buch ‚Berliner Eindrücke‘ (1929), dass dieses Licht aber auch sehr tückisch sein kann:

„Das viele, viele Licht - das unzählbare Licht. Es ist unschuldig wie das Märchen. Es ist lasterhaft wie die Hölle. Es blüht, und es ist verderblich; die Augen staunen, und das Herz erschrickt. Das Herz ist heiter, und die Sinne zittern. Der Geist ist unruhig, der Blick zuversichtlich; das Auge ist leicht, der Abgrund des Gemüts schrecklich beschwert - und wieder umgekehrt. Welch eine Finte von einem Paradies.“¹⁹

Reges Interesse an den Berliner Nächten und ihren Lichtern hegte auch die Schriftstellerin Gabriele Tergit, die in ihrer ‚Liebeserklärung an diese Stadt‘ (1927) deutlich macht, dass erst aus dem blaugrünen Gezitter, aus rotem und grünem Geblitz, aus Hell und Dunkel das Geheimnis des Wesens der Stadt aus dem Tag herauswächst.²⁰ Karl Scheffler schildert die Berliner Nacht als Triumph der Masse, und zugleich „vergeistigt und verklärt das Licht alles Materielle: es schafft dem Auge eine Festlichkeit, wie keine Zeit vorher, [...] eine Lebensfestlichkeit, die jeden Abend neu aufflammt und deren innere Schalheit ausgeglichen wird durch die Riesensumme von Energien, die darin enthalten ist. Dieses ist die Feierabend-Apotheose der Großstadt, ist der Triumphgesang, den das neue Berlin sich immer wieder von neuem selber singt.“²¹ Für ihn waren es die Menschenmassen aus der Lebewelt²², die die Nacht zum Tag machten. Diejenigen, die auf der Bühne stehen wollten und im Schutz der Dunkelheit und der Lichter strahlten wie die Berühmtheiten in den Kinos, Theatern und den illustrierten Zeitschriften. Selbst die TheaterbesucherInnen wurden zu AkteurInnen:

„Die Kulisse wächst ins Grandiose. Der Abend flammt auf, ganz Berlin spielt Theater. Die Lichtflut ist Schminke, hinter der das Unerwünschte verschwindet. Es gibt nur noch glänzende Hauptstraßen. Man lebt in dem Wahn, als bestünde Berlin aus lauter Schauspielern und Theater-

¹⁸ BERLIN - DIE SINFONIE DER GROSSTADT, 1927. 1°03'32"-1°03'47"

¹⁹ Nach Michael Bienert: Die eingebildete Metropole. Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik. Stuttgart, 1992. S. 130f.

²⁰ Vgl. Gabriele Tergit: Blüten der Zwanziger Jahre. Gerichtsreportagen und Feuilletons 1923-1933. Hrsg.: Jens Brüning. Berlin, 1984. S. 28

²¹ Karl Scheffler, a.a.O. S. 187

²² Vgl. Ebenda. S. 187

besuchern und als gäbe es nichts Wichtigeres als die Premiere von heute abend. Es ist eine Erleichterung, an einem solchen Wahne teilzuhaben.“²³

Nicht nur Menschen aus der Lebewelt, wie es Scheffler so schön schreibt, freuten sich auf den abendlichen Lichterstrom der Stadt; auch die PassantInnen waren von dem „Strom aufreizender Eindrücke“²⁴ wie hypnotisiert.

Doch das Licht allein macht die Großstadtnacht noch nicht aus. Zusammen mit dem Verkehr erlangte die Nacht Glanz und Trubel, wie es Siegfried Kracauer in seinem Text ‚Lokomotive über der Friedrichstraße‘ (1933) beschreibt: „Glanz und Trubel vermischen sich zu einem einzigen ausschweifenden Fest, das wie die Reihe der Bogenlampen keinen Anfang hat und kein Ende. Es nähert sich aus dem Hintergrund, umfaßt Arme und Reiche, Dirnen und Kavaliere und zieht sich, ein glühender Buchstabentaumel, an den Fassaden entlang bis zu den Dächern.“²⁵ Der Trubel kam nicht nur von den Menschen, die unterwegs waren, sondern auch von dem Tumult auf der Straße. Damit Hektik und Unvorhersehbares einer Großstadt in einem Film nicht die überhand nahmen, wurde für die Aufnahmen des Films DIE STRASSE eine Studiostraße als Idealstraße gebaut:

„[S]ie ist frei von Schmutz, von den störenden Überresten einer veralteten Architektur, von Bäumen, von Kriegskrüppeln, von allem, was das Bild einer funkelnden, anonymen, aber reibungslos funktionierenden City trüben könnte. Die Verkehrsströme sind übersichtlich geordnet, die Regie sorgt dafür, daß sich nichts ereignen kann, was die rhythmische Bewegtheit stört.“²⁶

Michael Bienert bemerkt weiters, dass es eine fixe Idee gab, was sich auf den Straßen einer Großstadt zu ereignen hatte: „nicht abreißen den Autoverkehr, modisch gekleidete Passantinnen, erleuchtete Schaufenster, neusachliche Fassaden und blinkende Reklamearchitekturen.“²⁷ Katharina Sykora sieht in dem Film DIE STRASSE die Botschaft, dass die Großstadtstraße und das Getümmel für Jung und Alt zu viel sind und man sich allein niemals zurechtfindet: „Die Blindheit des Alten

²³ Hans Natonek: Dienst am Kunden. 1929. Nach Michael Bienert, a.a.O. S. 128

²⁴ Ebenda. S. 130

²⁵ Nach ebenda. S. 128f.

²⁶ Ebenda. S. 96

²⁷ Ebenda. S. 96

macht ihn immun gegen die visuellen Verlockungen der Straße und gleichzeitig schutzlos gegenüber der Rücksichtslosigkeit der Menge und dem Tempo des Großstadtverkehrs. Das kleine Mädchen hingegen ist noch ganz von der naiven Ablenkbarkeit des Kindes bestimmt und läßt sich im Spiel mit einem kleine Hund in den Strudel des Verkehrs davonreißen.“²⁸ Das Treiben und Vergnügen der Stadt in DIE STRASSE ist somit allein den jugendlichen Erwachsenen vorbehalten.

Der Film versucht zudem, das Bild der guten Hausfrau aufrechtzuerhalten. So wird suggeriert, dass die Geschwindigkeit der Straße nur auf den Mann anziehend wirke, „als hätte sie [die Ehefrau] keine Erwartungen und Wünsche, die sie an das ‚Außen‘ herantragen könnte.“²⁹ Es gab aber kein schlechtes Bild mehr ab, wenn sich eine Frau in der Öffentlichkeit aufhielt. Ganz im Gegenteil: Die Menschenmassen setzten sich aus Männern und flanierenden Frauengruppen zusammen, die sich am Abend auf den Straßen tummelten.

„Am Kurfürstendamm [...] ,ballte sich die Masse zu dichten Haufen, die fortwährend zerfielen und sich im selben Moment neu bildeten.’ Der architektonische Rahmen preßte die Menschen nicht zu homogenen Blöcken, er unterstützte die Bildung einer lockeren ‚Festmasse‘ und schuf eine Atmosphäre, die zur Ausschweifung und zu undisziplinierter Verausgabung einlud.“³⁰

Von der Masse ging folglich eine bestimmte Rasanz aus. In manchen Stunden, schrieb Scheffler, war für Privatautos, die um den Kurfürstendamm parkten, die breite Straße zu schmal, und der Verkehr kam ab und an etwas ins Stocken³¹, aber er löste sich sogleich wieder in ein fließendes Getümmel auf. Die Quantität von allem, was in einer Stadt vorhanden war, Gebäude, Menschen, Autos, leitete die Geschwindigkeit, das Höllentempo, von dem sich manch eine(r) überfordert fühlte, wie zum Beispiel Marieluise Fleißer: „Die Stadt war riesengroß, die Häuser zu fremd nebeneinander, zu abweisend die Türen, die Straßen zu lang, die Plätze zu weit, man konnte in all diesen Räumen versaufen [...] Das war eine Weltstadt, Abgrund

²⁸ Katharina Sykora: Die „Hure Babylon“ und die „Mädchen mit dem eiligen Gang“. Zum Verhältnis „Weiblichkeit und Metropole“ im Straßenfilm der Zwanziger Jahre. In: Die neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre. Hrsg.: Katharina Sykora (u.a.). Marburg, 1993. S. 133

²⁹ Ebenda. S. 136

³⁰ Michael Bienert, a.a.O. S. 134

³¹ Vgl. Karl Scheffler, a.a.O. S. 187

neben Abgrund.“³² Vielleicht war gerade diese Anonymität für viele der Reiz der Großstadt. Sie konnten hier in der Masse untergehen oder im Licht der Nacht sich zu einem anderen Ich bekennen. Sobald man sich in der Öffentlichkeit aufhält, die Inszenierung auf offener Straße verfolgt, wird man zu aktiven MitspielerInnen³³, ob man nun will oder nicht. Bernard von Brentano meinte ebenfalls, dass der eigentliche Film nicht auf der Leinwand stattfand, sondern im Zuschauerraum und auf dem Kurfürstendamm.³⁴

2.1.2 Flanieren in der (nächtlichen) Stadt

„Flanieren ist eine Art Lektüre der Straße, wobei Menschengesichter, Auslagen, Schaufenster, Café-Terrassen, Bahnen, Autos, Bäume zu lauter gleichberechtigten Buchstaben werden, die zusammen Worte, Sätze und Seiten eines immer neuen Buches ergeben.“³⁵
Franz Hessel

Die Zwanzigerjahre hatten ein neues Massenpublikum, das vorwiegend aus Angestellten bestand. Durch geregelte Arbeitszeiten mit sicherem Einkommen hatten sie mehr Geld und Freizeit, und diese freie Zeit nutzten sie nicht, um zu Hause zu sitzen, nein, sie gingen hinaus und spazierten in den Einkaufsstraßen und Alleen auf und ab.³⁶ Schon 1907 wurde das ‚Kaufhaus des Westens‘, kurz KaDeWe, errichtet und bot in der Tauentzienstraße ein neues Geschäftszentrum, welches nur so von Schaufenstern und Lichtreklamen erstrahlte:³⁷ „Lichtfülle strömt uns entgegen. Rechts und links ein Schaufenster am anderen, umlagert von männlicher und weiblicher Eleganz. Ein geputzter Menschenstrom zieht die Straße entlang, lachend, flirtend, lebensfroh, zeithabend, Spaziergänger, Müßige.“³⁸ Der urbane Spaziergang ist ein wichtiger Teil des Filmes BERLIN - DIE SINFONIE DER GROSSTADT. Im vierten Akt kann man Passantinnen an Schaufenstern vorbeisclendern sehen.³⁹

³² Nach Kirsten Beuth: Die wilde Zeit der schönen Beine. Die inszenierte Frau als Körper-Masse. In: Die neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre. Hrsg.: Katharina Sykora (u.a.). Marburg, 1993. S. 110

³³ Vgl. Michael Bienert, a.a.O. S. 128

³⁴ Vgl. Bernard von Brentano: Das Capitol von Berlin. 1926/27. Nach Michael Bienert, a.a.O. S. 128

³⁵ Franz Hessel: Ein Flaneur in Berlin. Berlin, 1984. S. 145

³⁶ Vgl. Kirsten Beuth, a.a.O. S. 96

³⁷ Vgl. Annelie Lütgens: Passantinnen/Flaneusen. Frauen im Bild großstädtischer Öffentlichkeit der Zwanziger Jahre. In: Die neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre. Hrsg.: Katharina Sykora (u.a.). Marburg, 1993. S. 113; Lütgens betont noch, dass dies besonders für Touristen ein Erlebnis war.

³⁸ Eckhardt Köhn: Straßenrausch. Flanerie und Kleine Form. 1989. Nach Annelie Lütgens, a.a.O. S. 113

³⁹ BERLIN - DIE SINFONIE DER GROSSTADT, 1927. 52'27''-52'47''

Franz Hessel beschreibt die „junge Avant-Garde, die Nachkriegsberlinerin“⁴⁰ und ihr Verhalten:

„Sie gehen so hübsch in ihren Kleidern ohne Gewicht, [...] und die Selbstsicherheit, mit der sie paarweise durch das nachmittägliche Gewühl der Tauentzienstraße und des Kurfürstendamms treiben; nein, treiben ist nicht das richtige Wort. Sie machen ‚crawl‘, wenn die anderen Brustschwimmen machen. Scharf und glatt steuern sie an die Schaufenster heran.“⁴¹

Das Flanieren und Einkaufen war eine neue Freizeitbeschäftigung, und Katharina Sykora ist der Meinung, dass sich der Straßenrausch als Konsumrausch darstellt.⁴² Der Massenkonsum sowohl von Gütern in den Kaufhäusern als auch Vorführungen in den Tanzlokalen, Cafés sowie Kinos und Varietés wurde von der konservativen Kulturkritik als allgemeiner Kultur- und Sittenverfall angesehen. Andere wiederum, wie zum Beispiel Wilhelm Speyer oder Franz Hessel, sahen dies als große Hoffnung und in der Zerstreungskultur und den gelockerten Sitten⁴³ sogar „Ansätze zu einem demokratischen Großstadtfrohsinn“⁴⁴.

2.1.3 Liebe, Sex und Körperbildung (Sport)

Durch die neu erworbene Freiheit der Frau, im Beruf wie auch bei der Kleidung, lebte und liebte jede wie sie wollte. Mit der neuen Mode wurde eine gewisse Androgynität Trend: „Es war der gleiche Aufbruch und Ausbruch, die gleiche Bewegung, die die Geschlechter sich trennen und näherkommen ließ. Frauen wollten von Männern nichts mehr wissen, Männer von Frauen, und doch zelebrierte man gemeinsam das Fest der androgynen Annäherung.“⁴⁵ Frauen zogen sich Hemden, Krawatten, sogar Hosen an - sie trugen die Haare kurz. Mit Monokel im Auge und der Zigarette in der Hand formten sie das neue Bild der Männin (‚Garçonne‘).⁴⁶ Da es sich von außen nicht mehr unterscheiden ließ, ob die Frau Dirne, Angestellte oder eine Dame war, war dies das Verhängnis für den

⁴⁰ Vgl. Franz Hessel, a.a.O. S. 37

⁴¹ Ebenda. S. 37

⁴² Vgl. Katharina Sykora: Die „Hure Babylon“ und die „Mädchen mit dem eiligen Gang“. a.a.O. S. 129

⁴³ Vgl. Michael Bienert, a.a.O. S. 133

⁴⁴ Franz Hessel, a.a.O. S. 146

⁴⁵ Ute Scheub, a.a.O. S. 139

⁴⁶ Vgl. Ebenda. S. 141

Kleinbürger in DIE STRASSE.⁴⁷ Durch die reine Verführung der jungen Frau wird der Mann zum Unschuldigen und Nichtsahnenden. Es wirkt so, als könne er gar nicht anders, als der Frau in das Tanzlokal zu folgen. „Die Straße’ zeigt damit genau jenes ‚Paradox männlicher Faszination an Weiblichkeit, die männliche Identität zu unterwerfen droht, und die deshalb permanenter Überwachung bedarf, um die Furcht und Ängste, die Frauen auslösen, in einer sicheren und genau bemessenen Distanz zu halten.’“⁴⁸

Aber die Frauen tauschten nicht nur das Korsett mit der Hose, nein, am ‚Ku’damm’ flanierten auch Männer in Frauenkleidern und junge Frauen in hohen Lederstiefeln mit Peitschen.⁴⁹ Durch die ‚Verkleidung’ wurde alles zu einer unechten Wirklichkeit und jede(r) fühlte sich frei von Zwängen und Verpflichtungen gegenüber der Umwelt.⁵⁰ „Man werde ‚gewissenlos’, schreibt Hausenstein - denn es gibt keinen Grund, sich gegenüber der ‚Fiktion’, dem ‚Ungültigen’, ‚Gefälschten’ noch an die Regeln zu halten, die einem als Ehemann, Arbeitskollege oder Staatsbürger im Umgang mit sich und anderen auferlegt sind.“⁵¹ Viele lebten ihre Sexualität aus, die ihnen gerade lieb war: Frauen mit Frauen, Männer mit Männern oder doch wieder hetero: „Was ihren Reporter⁵² abstieß, zog andere Heterosexuelle, vor allem aus Künstler- und Literatenkreisen, geradezu magisch an: die neue Freiheit, die Geschlechterdemokratie. Es war Spaß, Modetrend, Dernier Cri, aber auch die Ahnung, dass alle aufatmen konnten, wenn das Korsett der Geschlechterrollen gesprengt war.“⁵³ Eine interessante Mischung, wie sie Gabriele Tergit beschreibt, kam zum Beispiel in anrühigen Tanzlokalen in Rosa mit livriertem Diener vor: Bartische mit Licht von unten, zwei Jazzbandkapellen und viel Alkohol. Da ist eine Frau mit schwarzen Strumpfhosen und dem Hut tief im Genick zu sehen, und dort eine andere mit kurzem Rock mit blondem, kühnen Kopf - ein Antinous⁵⁴-Gesicht über dem Sportkleidchen. Alle sind hungrig nach Lebensfreude und Sehnsucht, die

⁴⁷ Vgl. Katharina Sykora: Die „Hure Babylon“ und die „Mädchen mit dem eiligen Gang“. a.a.O. S. 133

⁴⁸ Patrice Petro: Joyless Streets. Princeton, 1989. S. 43. Nach ebenda. S. 140

⁴⁹ Vgl. Ute Scheub, a.a.O. S. 139

⁵⁰ Vgl. Michael Bienert, a.a.O. S. 131

⁵¹ Michael Bienert, a.a.O. S. 131

⁵² Der Reporter der *Berliner Volkszeitung* (1927) bezieht sich auf das Eldorado, die Martin-Luther-Straße.

⁵³ Ute Scheub, a.a.O. S. 139

⁵⁴ Schöner Jüngling aus Bithynien, Liebling des römischen Kaisers Hadrian. Dieser ließ ihn als göttlich verehren und durch Festspiele (Antinöa) feiern. Zahlreiche antike Statuen und Reliefs zeigen Antinous teils in idealer Nacktheit, teils mit Attributen von Göttern (Dionysos, Vertumnus). Siehe: Brockhaus Enzyklopädie Online (Zugriff: 12.02.2012)

mit Talmiglanz⁵⁵ und Tanzmusik leicht zu stillen war. Ein Café im Osten hatte Sofas mit so hohen Lehnen, dass es nicht möglich war, hinüberzusehen,⁵⁶ dass in diesen Cafés die fehlende Beobachtung der weiteren Gäste intime Handlungen ermöglichte. In anderen Lokalen wurde eine Frau nicht gleich mit Handkuss begrüßt: „Drinne imitierte chinesische Lasterhöhle, Holzschnitzereien, Drachenköpfe und bunte Laternen, viele Frauen. Eine bildschöne Blondine in schwarzer Pail[.]ette setzt sich an unsern Tisch. ‚Na, mein Süßer‘, quetscht sie - ein Er! - in dunklem Alt, ‚Komparsen‘, sagt er sei er, aber er lebt wohl mehr vom Straßenraub. Böse Blicke fliegen mir zu, der einzigen Frau im Lokal[.]“⁵⁷ Die Herren blieben lieber unter ihresgleichen, durch die Bestimmungen des § 175 konnten sie gesetzlich bestraft werden. Ein Verbot der Liebe zwischen zwei Frauen war dagegen nicht gesetzlich verankert: „Wenn zwei ‚Zweitrangige‘ sich liebten, galt das offenbar als drittrangig, ergo nicht strafwürdig. Was nun also der Sinn der gelegentlichen Razzien in den lesbischen Clubs sein sollte, blieb nicht nur Charlotte Wolff verborgen: ‚Die wahren Interessen der Polizei blieben uns allen ein Rätsel.‘“⁵⁸ Frauen wurden somit als das schwache Geschlecht angesehen. Durch die Beziehungen, die manche Frauen ganz offen mit anderen Frauen führten, fühlten sich nur wenige bedroht.

Illustrierte Zeitschriften machten vermehrt Werbung für Hygiene und man merkt in den unterschiedlichsten Artikeln ein langsames Sich-öffnen-Wollen, wenn es um das Thema Geschlechtsverkehr ging. Ohne Korsett verschwand zwar durch die gerade geschnittenen Kleider die Taille, aber vielleicht war genau das der Grund, warum wieder ein Gefühl der Körperlichkeit zurückkam. Es war ein Aufatmen, ein Luftholen, und viele sprachen auch vom Kult der „Natürlichkeit“.⁵⁹ In der Freizeit Sport zu treiben, wurde geradezu ein Muss. Seit der Jahrhundertwende bestanden schon Vereine der freien Körperkultur, die regelmäßig gemeinsam Sport machten. Aber neben bloßen Gymnastikübungen und Eislaufen waren die BerlinerInnen auch vom Reitsport, von allen möglichen Wassersportarten - Rudern, Schwimmen, Segeln -, Autorennen für Groß und Klein, wie in BERLIN - DIE SINFONIE DER GROSSTADT

⁵⁵ Das Talmigold: mit Gold plattiertes Messing aus 90 % Kupfer und 10 % Zink; für Schmuckgegenstände. Siehe: Brockhaus Enzyklopädie Online (Zugriff: 12.02.2012)

⁵⁶ Vgl. Gabriele Tergit, a.a.O. S. 30

⁵⁷ Ebenda. S. 30f

⁵⁸ Ute Scheub, a.a.O. S. 136

⁵⁹ Vgl. Ebenda. S. 20

gezeigt wird, Radrennen, Golfen, Tennis, Völkerball, Marathon, Skifahren, Rodeln, Eishockey, Boxen, Tanz-Wettbewerben und vielem mehr begeistert.⁶⁰

2.1.4 Nachtlokal und 5-Uhr-Tee

Die neue Freizügigkeit spürte man auch im Tanz. Es kamen neue Gesellschaftstänze wie Shimmy, Foxtrott oder Charleston aufs Bankett, und es war kein Problem, dass gleichgeschlechtliche Paare miteinander tanzten. Manche Hetero-Paare machten sich für einen Abend sogar einen Spaß daraus und gingen in die bekannten Homo-Bars, um stille ZuschauerInnen zu sein oder selber mitzutanzten. Das war der letzte Schrei, sich aus dem bürgerlichen Stand in die Untergrund-Welt oder Halbwelt zu bewegen und dort zu verkehren.⁶¹ Das Locken der Lebewelt war das Verhängnis des Kleinbürgers: „Schneller Reichtum, Armut und Verzweiflung verwandelten Berlin in ein Tollhaus. Der Alkohol floß in Strömen; die Reichen begossen ihren Erfolg, während die Armen ihre Verzweiflung betäubten. In Berlin dauerten die Nächte 24 Stunden. Alkohol, Drogen und Sex waren die ‚Nahrung‘ einer Stadt, die versuchte, vor sich selbst zu fliehen.“⁶² Gabriele Tergit erzählt in ihrer ‚Liebeserklärung an diese Stadt‘ (1927), dass es auch einen ‚Ball der älteren Jugend‘ gab, bei dem es aber nicht erlaubt war ‚Scharleston‘ zu tanzen; wie auch Frauen es nicht gestattet war, miteinander zu tanzen. Ein Wachtmeister mit gewirbeltem Wilhelmsbart erklärte ‚wir wollen keine Erotik‘, und so durften nur die bekannten Tänze aus früherer Zeit wie der Rheinländer, Tyrolienne oder Rundtänze getanzt werden. Als Geschenk erhielt jede(r) ein Monokel, was wiederum in den Zwanzigerjahren in Mode kam.⁶³ Neben den mondänen Bällen gab es demnach konservative Bälle, die bei den modernen und jungen BerlinerInnen nicht sonderlich auf Anklang stießen. Es kann als Gegenbewegung zu den Verführungen der Stadt gesehen werden.

Tanzen war ein Zeichen der wiedergewonnenen Freiheit. „Im Krieg hatte aus Gründen der ‚Pietät‘ Tanzverbot geherrscht[.]“⁶⁴ Es kam nicht selten vor, dass die Tänze, die bei den ‚5-Uhr-Tees‘ am Nachmittag starteten, bis Mitternacht gingen.⁶⁵

⁶⁰ BERLIN - DIE SINFONIE DER GROSSTADT, 1927. 50°53'“-52°26" u. 59°32'“-1°00'33"

⁶¹ Vgl. Ebenda. S. 135

⁶² Lucinda Jarrett: STRIPEASE. Die Geschichte der erotischen Entkleidung. Berlin, 1999. S. 90

⁶³ Vgl. Gabriele Tergit, a.a.O. S. 29

⁶⁴ Ute Scheub, a.a.O. S. 21f.

⁶⁵ Vgl. Ebenda. S. 22

Für Klaus Mann ging es sogar so weit, dass der Tanz zur Manie, zur ‚idée fixe‘, zum Kult wurde.⁶⁶ Dass es nicht nur ein Tanzen in Ekstase, in Lust und Wohlgefühl war, sah man schon in den ersten Jahren nach dem Ersten Weltkrieg: „Berlin - dein Tänzer ist der Tod‘, grinste eine Parole von den Litfaßsäulen des Revolutionsjahres 1919.“⁶⁷ Durch die große Armut und Arbeitslosigkeit, welche nach dem Ersten Weltkrieg herrschte und durch die Versuchung des Konsums verstärkt wurde, die die Vergnügungsindustrie bereithielt, stieg die Verzweiflung der Menschen und trieb manche zu dem Schluss, dass es keine andere Lösung mehr gab als den Suizid. Andererseits wurden die BerlinerInnen, die als Angestellte zu etwas Geld gekommen waren, von der Halbwelt und den vielen Tanzlokalen magisch angezogen, wie es Katharina Sykora in ihrer Filmanalyse zu DIE STRASSE erläutert:

„Vor der Ballustrade wird die junge Frau als klassische Rückenfigur eingeführt, die animiert auf das Treiben schaut, dann zurückblickt und aus dem Bild heraus eine einladende Geste macht. Ihre Blickrichtung ist dabei derart in der Balance gehalten, daß sowohl der ihr nachfolgende, noch außerhalb des Kaders befindliche Kleinbürger, aber auch der Kinozuschauer gemeint sein können.“⁶⁸

Der Film selbst zeigt mit dem Finger auf die ‚öffentliche Frau‘, die den Mann in das Lokal hineinwinkt und ihn somit aus seinem spießbürgerlichen Dasein befreit und in ein verhängnisvolles Spiel verwickelt. Er will dem Betrachter sagen: ‚Mach‘ nicht den selben Fehler!‘ Aber durch die Kameraführung, die Sykora beschreibt, wird auch der Besucher in das Tanzlokal gelockt, und er sieht, wie bunt und ausgelassen es darin zugeht. Es gefällt ihm und er will auch daran teilhaben, doch ein Teilnehmen und Sich-Vergnügen bleibt nicht ungestraft. Der Mann verliert zuerst sein gesamtes Geld beim Kartenspiel mit den Hochstaplern und erhält es nur durch Glück wieder zurück, was im richtigen Leben nicht so einfach wäre.

Als Vorabendprogramm gingen die BerlinerInnen schon am Nachmittag in die diversen Cafés. Es gab Caféhäuser, in denen sich die LiteratInnen, die bekanntesten SchauspielerInnen und alle, die Rang und Namen hatten, trafen, diskutierten, feierten, tanzten und was sie sonst so alles machten. Für manche

⁶⁶ Nach ebenda. S. 23

⁶⁷ Ebenda

⁶⁸ Katharina Sykora: Die „Hure Babylon“ und die „Mädchen mit dem eiligen Gang“. a.a.O. S. 137

BerlinerInnen wurden die Caféhäuser zum zweiten Zuhause. Es war bekannt, dass sich in dem einen Stars aus Film und Theater trafen und in dem anderen die KünstlerInnen und LiteratInnen, und je nachdem, welches Café gerade im Trend war, verschob sich dies ständig - da ist wieder diese Schnelllebigkeit -, wie Else Lasker-Schüler in einem ihrer ‚Briefe nach Norwegen‘ (1912) schon vor dem Ersten Weltkrieg erzählt:

„Wart Ihr schon dort, Ecke Kurfürstendamm und Wilmersdorferstraße, im Café Kurfürstendamm? Ich bin zum Donnerwetter dem Café des Westens untreu geworden; wie einen Herzallerliebsten hab ich das Caféhaus verlassen, dem ich ewige Treue versprach. Das Café Kurfürstendamm ist eine Frau, eine orientalische Tänzerin. Sie zerstreut mich, sie entzückt mich durch die vielen süßerlei Farben ihres Gewands.“⁶⁹

Anfang der Zwanzigerjahre waren viele begeistert und neugierig auf das Neue und Fremde. Man dachte nicht lange darüber nach, was am nächsten Tag sein würde. Die Menschen taten das, auf was sie in diesem Moment Lust hatten: Kaffee trinken, Tanzen, Lachen, die Haare schneiden, Rauchen und Trinken - Männer wie Frauen -, und über Gott und die Welt philosophieren bis spät in die Nacht.

Siegfried Kracauer schreibt der Lichtflut, die den Saal eines Vergnügunglokals stets in wechselnden Färbungen überströmt und einen Vorgeschmack auf die Herrlichkeit des Paradieses gibt, die Faszination zu,⁷⁰ die die Menschen anzieht. Die Einrichtung des Lokals wird von Kracauer mit einem Großbetrieb verglichen: Jeder Tisch hat einen Telefonapparat, eine Rohrpostanlage und eine Signalvorrichtung.⁷¹ Ein Kavalier hat alle Hände voll zu tun: Er stärkt sich von Zeit zu Zeit mit einem Schluck Champagner, er lässt eine kalte Platte kommen - das befestigt den Kredit in der Damenwelt -, schlechter Situierte vergnügen sich auch bei Mokka, Bier oder Limonade. Fleißig telefoniert er und schreibt kleine Botschaften an die Anonymität. Diesen Spaß betrieb der Mann mit einem Ernst, der so wiederum zum Spaß wurde.⁷² Das gewachsene Selbstbewusstsein und die gelockerte Atmosphäre zwischen Mann und Frau waren zu spüren. Die moderne Frau genierte sich nicht, dem Mann zu schreiben oder ihn anzurufen/anzusprechen.

⁶⁹ Nach ebenda. S. 129

⁷⁰ Vgl. Siegfried Kracauer: Straßen in Berlin und anderswo. a.a.O. S. 89

⁷¹ Vgl. Ebenda

⁷² Vgl. Ebenda. S. 90f.

Da die Homosexualität in den Zwanzigerjahren relativ frei ausgelebt werden konnte, reihten sich die Homo-Bars lückenlos in die Amüsiermeilen ein, ohne ein konkretes Zentrum in Berlin zu haben:

„Die Gegend rund um den Nollendorfplatz und bis zum Kurfürstendamm war damals jedoch keineswegs das einzige Zentrum homosexueller Subkultur. Die einschlägigen Lokalitäten, schon 1922 neunzig bis hundert an der Zahl, waren auch in der Vergnügungsmeile Friedrichstraße vom Halleschen bis zum Oranienburger Tor zu finden, im Scheunenviertel in Mitte oder südlich vom Spittelmarkt.“⁷³

Maskenbälle und Transvestitenbälle waren keine Seltenheit. „Der erste verbürgte Transvestitenball von Berlin fand 1868 statt.“⁷⁴ Bekannte Homolokale waren der „*Nationalhof*, der *Continental-Club*, das *Bülow-Casino*, das *Conti-Casino*, das *Dorian Gray*, das *Hollandais*, das *Dédé*, die *Hohenzollerndiele* und die *Pan-Diele*. Einige Bars hatten ‚Elitetage‘, die einem Geschlecht vorbehalten waren.“⁷⁵

Einige bekannte Lesbenbars hatten Clubmitglieder und bestanden schon vor dem Ersten Weltkrieg. Meist wurden sie als Kegelclub, Sparverein oder Lotterieverein gegründet und hatten somit einen ‚Decknamen‘.⁷⁶ Im ‚*Monbijou des Westens*‘ verkehrten namhafte Filmstars, Sängerinnen und Schauspielerinnen. Es hatte 600 Mitglieder. Im ‚*Violette-Club*‘ waren es 400, und der Kegelclub ‚*Die goldene Kugel*‘ zählte 150 Vereinsmitglieder. An die dreißig solcher Vereinigungen gab es zwischen 1900 und 1933 in Berlin.⁷⁷ Diese Bars waren äußerst elitär, und man kam nur schwer oder gar nicht hinein, wenn man ein Mann war oder das Passwort für die Hintertür nicht kannte. Im ‚*Topp-Keller*‘ in der Schöneberger Schwerinstraße fanden regelmäßig die sogenannten ‚schwarzen Messen‘ statt, und montags gab es meistens die ‚*Cognac-Polonaise*‘ im Lesbenverein ‚*Die Pyramide*‘, bei der alle Frauen kniend die Vereinshymne sangen, ein gefülltes Cognac-Glas ohne Hände austrinken mussten, und danach wurde das Glas in Scherben geworfen.“⁷⁸

⁷³ Ute Scheub, a. a. O. S. 138f.

⁷⁴ Ebenda. S. 140

⁷⁵ Ebenda. S. 138f.

⁷⁶ Vgl. Ebenda. S. 141

⁷⁷ Vgl. Ebenda. S. 141f.

⁷⁸ Vgl. Ebenda. S. 134

2.2 Das zensurlose Kino und der Sittenfilm

Mit der Filmreihe ES WERDE LICHT! von Richard Oswald, die noch während des Ersten Weltkrieges in die Kinos kam, startete eine Serie von Aufklärungs- und Sittenfilmen. Ihren Höhepunkt erreichten sie in der ‚zensurlosen Zeit‘ vom Ende des Krieges (November 1918) bis zum Inkrafttreten des ersten Lichtspielgesetzes (Mai 1920). Konservative Zeitungen und viele der KinobesucherInnen kritisierten diese Filme und waren der Ansicht, dass diese den Durchbruch einer ‚Kultur der Schamlosigkeiten‘ förderten.⁷⁹

Die Themen der Sittenfilme waren solche, über die man nicht redete und deren Diskussion nach dem Krieg aufblühte: Sport-Exhibitionismus, Scheidungswahnsinn, Frage des Entfruchtungsrechtes (Abtreibung), Recht der sexuellen Minderheiten (Homosexualität), Kokainismus, Perversion des deutschen Mannes, Philosophie des Fox-Trotts und die Verhuerung Berlins.⁸⁰ Die Aufklärungsfilm thematisierten unter anderem Geschlechtskrankheiten (zum Beispiel Syphilis) und generell die Hygiene, so wie aus dem Zitat von dem Münchner Arzt Dr. Schweisheimer in Curt Morecks Buch ‚Sittengeschichte des Kinos‘ hervorgeht: „Die ersten großen und erfolgreichen Volksbelehrungsfilm wollten über die von Seiten der Geschlechtskrankheiten-seuche her drohende Gefahr aufklären.“⁸¹

Die Filme erzählen weder von Neuanfang und Aufbruch noch von einem revolutionären Umbruch. Sie versuchen eher der Gesellschaft einen Spiegel vorzuhalten, sie wachzurütteln. Doch die meisten FilmemacherInnen wollten einfach nur schnell und viel Geld verdienen und hatten dabei nicht dieselbe Abenteuerlust wie die Gründerväter der Kinematographie. Ihre Parole war nicht ‚Die Karten werden neu gemischt - ergreife deine Chance‘, sondern das geheime Motto lautete ‚Bloß nicht absteigen oder abstürzen!‘⁸²

⁷⁹ Vgl. Klaus Kreimeier: Aufklärung, Kommerzialisierung und Demokratie oder: Der Bankrott des deutschen Mannes. In: Richard Oswald. Regisseur und Produzent. Hrsg.: Hans-Michael Bock, Wolfgang Jacobsen, Jörg Schöning. München, 1990. S. 9

⁸⁰ Vgl. Ebenda. S. 14

⁸¹ Curt Moreck: Sittengeschichte des Kinos. Dresden, 1626. S. 185

⁸² Vgl. Malte Hagener und Jan Hans: Von Wilhelm zu Weimar. Der Aufklärungs- und Sittenfilm zwischen Zensur und Markt. In: Geschlecht in Fesseln. Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino. Hrsg.: Hans-Michael Bock, Wolfgang Jacobsen, Jörg Schöning. München, 2000. S. 8

Natürlich gab es Ausnahmen, wie zum Beispiel Richard Oswald, der mit *ANDERS ALS DIE ANDERN* (1919) sehr wohl eine Diskussions-Welle über die Abschaffung des § 175 auslöste. Oswald schaute pedantisch auf Recht und Ordnung beim Set. Er war ein angesehener und beliebter Regisseur und versuchte Menschen zum Filmen oder Drehbuchschreiben zu motivieren, wie zahlreiche Artikel in (Film-)Zeitschriften⁸³ beweisen. Er konnte SchauspielerInnen zu Stars machen, so wie Conrad Veidt oder Reinhold Schünzel. Anita Berber hätte sicher noch mehr Filme mit Richard Oswald gedreht, hätte sich ihr Leben anders entwickelt.

Eine konservativ-bewahrende Handlung stand in den Filmen im Vordergrund. Die wilden Auswüchse beschränkten sich auf Titel und Plakate. Andere Lebenssituationen, wie zum Beispiel ein uneheliches Kind oder Prostitution, wurden auf der narrativen Ebene kritisiert, und das Glück fand in kinderreichen, heterosexuellen Familien statt.⁸⁴ So fügt sich Ossi Oswalda als rebellierende Tochter in *ICH MÖCHTE KEIN MANN SEIN* (1918) im Laufe des Films in ihrer Rolle als Frau und findet schließlich auch den liebevollen Ehemann. In *DIE BERGKATZE* (1921) kehrt die Räuberstochter (Pola Negri) reumütig zu ihrem Gatten zurück, da die Liebschaft zwischen ihr und einem verheirateten Mann daran scheitert, dass sie Mitleid mit der hintergangenen und ihren Mann liebenden Ehefrau empfindet.

Eine andere spannende Geschichte ist der Umgang mit dem weiblichen und männlichen Körper. Männer müssen stark und maskulin wirken, Frauen weich und sanft. Sie fallen vor Schreck in Ohnmacht (mit einer Hand an der Stirn oder auf der Brust), und es ist oft ein Mann vor Ort, der sie auffängt, rettet oder beschützt, wie es in der ersten Geschichte ‚Die Erscheinung‘ in dem Film *UNHEIMLICHE GESCHICHTEN* (1919) der Fall ist: Anita Berber, die von ihrem geschiedenen Mann verfolgt wird, kommt erschöpft im Hotelzimmer an und Conrad Veidt, der sie beschützen will, steht zur Stelle, als sie beinahe in Ohnmacht fällt.⁸⁵

⁸³ Vgl. Richard Oswald: Film-Autoren. In: *Der Kinematograph*, 3. Juli 1918, Nr. 600; [o.A.:] Richard Oswald. In: *Die Kinowoche*, Jänner 1920, Nr.1, Jg. 2. S.9

⁸⁴ Vgl. Malte Hagener und Jan Hans, a.a.O. S. 8

⁸⁵ *UNHEIMLICHE GESCHICHTEN*, 1919. 8'06''-8'20''

2.2.1 Verkaufsschlager und Werbestrategien

Die GraphikerInnen und die Werbeabteilungen der Filmindustrie erfanden die wahnwitzigsten Titel und Plakate. Sie übertrafen sich mit im Wortlaut langen Titeln, verlockenden Andeutungen oder sehr provokanten Zeichnungen. Klaus Kreimeier hat einige eindrucksvolle Beispiele zusammengestellt: ASPHALT-SCHMETTERLINGE, DER KELCH DER KEUSCHHEIT, EINE FRAUENSCHÖNHEIT UNTER DEM SEZIERMESSER, AM WEIBE ZERSCHELLT ODER WARUM DAS WEIB AM MANNE UND DER MANN AM WEIBE LEIDET.⁸⁶ In Filmzeitschriften wurden Kritiken eher kurz gehalten, aber dafür der Inhalt sehr ausführlich beschrieben. Das Lob ging eigentlich nur an die FilmemacherInnen selbst und nicht an die SchauspielerInnen, die selten namentlich erwähnt wurden, es sei denn, sie waren schon Berühmtheiten. Die meisten Voranzeigen von Filmen wurden typographisch hervorgehoben. So steht beispielsweise quer über eine Doppelseite vier Mal untereinander DER GRAF VON CAGLIOSTRO oder auf einer normalen A4-Seite riesengroß der Filmtitel, wann und wo der Film startet, der Name der RegisseurInnen, der Filmverleih und die -produktionsfirma und vielleicht noch die Namen von ein, zwei SchauspielerInnen.⁸⁷

Zahllose FilmemacherInnen der Sittenfilme, die heute schon längst vergessen sind, haben wahrscheinlich stärker als Richard Oswald ein proletarisches Publikum angesprochen.

„Schnell war - und ist bis heute - die Kulturkritik mit dem Vorwurf der ‚kommerziellen Verlogenheit‘ zur Stelle, übersehend, dass Kommerzialisierung wesentlich, nämlich im Interesse des Geschäfts, dahin tendiert, zunächst einmal Schranken einzureißen, tabuisierte und mystifizierte Terrains zu enttabuisieren und zu demystifizieren, eine möglichst große Zahl von Menschen, unabhängig von ihrer Klassenzugehörigkeit, zu Konsumenten zu machen und ihre Bedürfnisse insoweit demokratisch zu verwalten.“⁸⁸

Einschlägige Filmtitel auf Plakaten und in Werbetexten sollten das Publikum ins Kino locken, wobei sich das Verruchte, Provokante des Films letztlich mehr in den Köpfen der ZuschauerInnen abspielte und die Werke selbst in Wahrheit viel

⁸⁶ Vgl. Klaus Kreimeier, a.a.O. S. 9

⁸⁷ Vgl. [Anzeige:] DER GRAF VON CAGLIOSTRO. In: *Der Filmbote*, 4. Dezember 1920, Nr. 49, Jg. 3. S. 37ff.

⁸⁸ Klaus Kreimeier, a.a.O. S. 12

harmloser waren als viele glaubten. Trotz Zensurlosigkeit war offenbar eine „intakte Verbotsschranke“⁸⁹ vorhanden.

Warum gingen die Menschen ins Kino? Sie suchten die Zerstreung, die Ablenkung von der Vergangenheit, in der es nur Elend und Krieg gegeben hatte. „Den Abrechnungen zufolge verdoppelte so manches Kino seine monatlichen Einnahmen, sobald es ausgesprochene Sexfilme zeigte.“⁹⁰ So waren die Sittenfilme zwar nicht bei allen beliebt, aber das Publikum sah sie sich trotzdem an. „Natürlich vermied man tunlichst, sich bei solchen Gelegenheiten sehen zu lassen. [...] Die Natur gebot, dass Leute, die für eine Ewigkeit Tod und Zerstörung vor Augen hatten, ihre beschädigten Lebensinstinkte ausufernd bestätigten“⁹¹, erklärt Siegfried Kracauer die Situation nach dem Ersten Weltkrieg. Die KinobesucherInnen befassten sich weniger mit politischen Themen und tendierten eher zu den vulgären Filmen, die ihnen sexuelle Inhalte versprachen. Das fehlende politische Interesse hätte den Durst nach Sex vielleicht absorbiert. So erläutert Kracauer auch, dass diese Ausschweifungen oft ein unbewusster Versuch gewesen seien, das Bewusstsein einer tiefen inneren Frustration zu verdrängen.⁹² Die KinobesucherInnen wollten nicht mehr länger an Krieg und Elend erinnert werden. Kracauer nennt die großen Lichtspielhäuser „Paläste der Zerstreung [...] Gepflegter *Prunk der Oberfläche* ist das Kennzeichen dieser Massen-Theater. Sie sind wie die Hotelhallen Kultstätten des Vergnügens [...] Aus dem Kino ist ein glänzendes, revueartiges Gebilde herausgekrochen: das *Gesamtkunstwerk der Effekte*. Es entlädt sich vor sämtlichen Sinnen mit sämtlichen Mitteln.“⁹³ Der Film steht nicht mehr alleine da, sondern wird mit einem kompletten, abendfüllenden Programm umrahmt. Kracauer sieht darin Erregungen der Sinne, die so dicht aufeinander folgten, dass nicht einmal das schmalste Nachdenken des Publikums sich einzwängen konnte und diese nur an die Peripherie gefesselt waren.⁹⁴

⁸⁹ Ebenda

⁹⁰ Lydia Eger: Kinoreform und Gemeinden. Veröffentlichungen der sächsischen Landesstelle für Gemeinwirtschaft. Heft IV. Dresden, 1921. S. 23. Nach Siegfried Kracauer: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt am Main, 1984. S. 51

⁹¹ Siegfried Kracauer: Von Caligari zu Hitler. a.a.O. S. 51

⁹² Vgl. Ebenda. S. 52

⁹³ Siegfried Kracauer: Kult der Zerstreung. In: Das Ornament der Masse. Hrsg. : Siegfried Kracauer. Frankfurt am Main, 1977. S. 311f.

⁹⁴ Vgl. Ebenda. S. 314

2.3 Varieté und Tanzpalast

„Wir tanzen jetzt nicht mehr in den Formen, die aus unsrer alten Tanzkultur hervorgehen, sondern was dem Nigger und dem Amerikaner konform ist, und die hübschen Apostel dieses neuen Tanz- und Lebensevangeliums sind die Girls, die die Revuen und Variétés beherrschen.“⁹⁵
Paul Landau

Das Variété als Vergnügungsform gab es schon lange vor dem Ersten Weltkrieg und war somit keine neue Erscheinung. Das erste Variété in einem eigens dafür vorgesehenen Gebäude entstand in England und wurde am 17. Mai 1852 eröffnet. An diesem Tag nahm ein britischer Kellner namens Charles Morton, später ‚Father of the Halls‘ genannt, in London die erste Music-Hall mit 1.500 Plätzen in Betrieb.⁹⁶

Noch vor der Jahrhundertwende entwickelten sich das österreichische und das deutsche Variété in zwei unterschiedliche Richtungen: In Deutschland bildete sich die ‚artistische Linie‘ heraus und in Österreich die ‚musikalische Linie‘, obwohl beide ihren Ursprung in den von Böhmen ausgehenden Polkakneipen - hier traten Volkssänger und Polkatänzerinnen auf - hatten.⁹⁷ Durch die Industrialisierung des Variétés in Deutschland war das Programm komplett durchorganisiert. Neben den Hauptattraktionen gab es viele ‚Lückenbüßer‘, denen es nicht darum ging, was sie verdienten, sondern dass sie auftreten konnten: „Die Artistik wurde zur reinen Ware auf dem kapitalistischen Markt [...]. Die Nachfrage bestimmte den Preis, und dafür war nun nicht mehr die tatsächliche Leistung allein ausschlaggebend (oft nicht einmal an erster Stelle), sondern [...] das ‚Verkaufen‘, die Verpackung, die Aufmachung, die Veräußerlichung der künstlerischen Werte.“⁹⁸

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts konnte man die Theaterkonzession umgehen, indem man eine sogenannte Sommerbühne - eine Art Gartenlokal - eröffnete. Eines der bekanntesten zu dieser Zeit war das Gartenlokal Belle Alliance in Berlin, von August Wolf gegründet und 1869 durch die Gewerbefreiheit in das ernst zu nehmende Alliance-Theater umgewandelt.⁹⁹

⁹⁵ Paul Landau: Girlkultur. Von der Amerikanisierung Europas. Nach Kirsten Beuth, a.a.O. S. 98

⁹⁶ Vgl. Ernst Günther: Geschichte des Variétés. Berlin, 1981. S. 23

⁹⁷ Vgl. Ebenda. S. 32

⁹⁸ Ebenda. S. 141

⁹⁹ Vgl. Ebenda. S. 134

Die nächste Periode des Varietés in Deutschland entstand zirka von 1880 über die Jahrhundertwende bis zu den Anfängen des Ersten Weltkriegs (1915). Ein bekanntes Variété in Dresden war der „Victoria-Salon“¹⁰⁰, aber am wichtigsten war die Eröffnung des ‚Wintergartens‘ am 18. Oktober 1880 im Central-Hotel in Berlin.¹⁰¹

Nach dem Ersten Weltkrieg wurde das Variété oft ‚Theater der leichten Reizungen‘ genannt, da die Erotik die ehrenwerte Artistik in den Hintergrund drängte.¹⁰² Den Betreibern war offensichtlich wichtiger, die Schaulust des Publikums zu stillen als künstlerisch Wertvolles darzubieten. Am 2. November 1920 eröffnete Jules Marc den alten Eispalast als ‚Scala‘ wieder, die sodann neben dem ‚Wintergarten‘ zu den wichtigsten Varietés in Berlin zählte.¹⁰³

In Wien gab es in den Zwanzigerjahren zwei konkurrierende Varietés: das ‚Ronacher‘ und das ‚Apollo‘. Anton Ronacher baute schon 1887/88 für zwei Millionen Gulden (mit Kredit) das ‚Concert- und Ballhaus Ronacher‘ mit Restaurant, Ballsaal, Hotel und Theater auf. Erst 1927 wurde es wegen hoher Steuerschulden geschlossen.¹⁰⁴ 1904 wurde das ‚Apollo‘ von Ben Tieber eröffnet und firmierte als das „vornehmste, schönste und größte Variététheater der Residenz“¹⁰⁵. Schon 1908 sorgte Tieber für Furore, weil er die umstrittene Barfußtänzerin Olga Desmond von Deutschland nach Wien holte. Er wurde deshalb als der erfahrene Wiener Nuditätenspezialist bezeichnet, und nach dem Ersten Weltkrieg brachte er die Nacktheit auf der Bühne in ihren verschiedensten Facetten nach Österreich. Nur zwei Jahre nach der Schließung des ‚Ronachers‘ stürzte die Wirtschaftskrise auch das ‚Apollo‘ in den Abgrund.¹⁰⁶ Nackttänzerinnen traten auch im 1913 von den Gebrüdern Schwarz eröffneten Revuentheater ‚Femina‘ (ehemals ‚Nachtkabarett Fledermaus‘) in Wien auf. Es war ein barähnliches Kelleretablissement und zählte zu den Nachtlokalen bester Qualität.¹⁰⁷

¹⁰⁰ Ebenda. S. 137

¹⁰¹ Vgl. Ebenda. S. 144

¹⁰² Vgl. Ebenda. S. 148

¹⁰³ Vgl. Ebenda. S. 157

¹⁰⁴ Vgl. Ebenda. S. 114 und 116

¹⁰⁵ Ebenda. S. 116

¹⁰⁶ Vgl. Ebenda

¹⁰⁷ Vgl. Ebenda. S. 118

Varieté als Kunstform existierte unabhängig von einem speziell dafür gebauten Theater (in Großbritannien), auch wenn dieses selbstverständlich seine Möglichkeiten vergrößerte.¹⁰⁸ Eine klare Definition von Varieté gibt es nicht: „Varieté ist alles, was Dionysos den Menschen antreibt zu tun und das noch nicht Kunst geworden oder überhaupt nicht Kunst zu werden vermag“¹⁰⁹, so Moeller-Bruck, und dies ist nur einer von vielen Erklärungsversuchen.

Anscheinend wurde das Meiste, was in Varietés aufgeführt wird, nicht als Kunst anerkannt, sondern diente nur zur Unterhaltung und Zerstreung. Die Darbietungen erscheinen etwas weniger streng, obwohl das Programm am Abend meistens sehr gestrafft war:

„Ein Variétéprogramm besteht aus einer kleineren oder größeren Anzahl von Darbietungen, die für die gemeinsame Veranstaltung gewissermaßen mosaikartig zusammengesetzt werden, wobei jede für sich eine künstlerisch geschlossene Einheit mit Anfang und Ende bildet“, formuliert Günter Latsch 1965. „Aber das Mosaik ... ist auch ein künstlerisch geschlossenes Ganzes. Die Steinchen müssen in Größe und Farbe zueinander passen, müssen behauen, geschliffen, bearbeitet werden, um organisch ein Teil des einheitlichen Mosaikbildes zu werden, das der Künstler gestalten will.“¹¹⁰

Das Varieté bot also unterschiedliche Darbietungen, die sich in Länge und Art unterschieden: Gesang, Tanz, Akrobatik, Schauspiel, Revuen oder eine Kombination von zwei oder mehreren Vorführungen.

In Varietés konnte das Publikum essen, trinken, rauchen und dadurch unterschied es sich von Theater und Zirkus. Oft hörte man die Bezeichnung ‚Verzehrtheater‘ oder ‚Rauchtheater‘. Nicht allein aus diesem Grund bezeichnete man es auch als prostituierte Kunst, wozu gelegentlich der dort aufgeführte Tanz gehörte.¹¹¹ Die ZuschauerInnen waren BeobachterInnen und KönigInnen; sie durften alles tun, wonach ihnen war. Die Bezeichnung ‚prostituierte Kunst‘ erhielt das Varieté, da es in den Augen der gebildeten BürgerInnen nur der Unterhaltung diente und somit das ‚arme‘ Fußvolk beziehungsweise die Arbeiterklasse weder bildete noch Bildung

¹⁰⁸ Vgl. Ebenda. 1981. S. 23

¹⁰⁹ Nach ebenda. S. 10

¹¹⁰ Ebenda. S. 16

¹¹¹ Vgl. Ebenda. S. 12

voraussetzte: „Ist es die Aufgabe des Theaters, unterhaltsam zu bilden, so ist es die Aufgabe des Varietés, bildend zu unterhalten.“¹¹²

Ein Tanzpalast war nicht an ein bestimmtes Haus gebunden. Es gab die großen Varietés wie die Scala, den Wintergarten oder in Wien das Ronacher, doch hier fand der Tanz auf der Bühne statt und die ZuschauerInnen waren nur BeobachterInnen. Durch die Flut an neuen Gesellschaftstänzen wollten aber viele in ihrer Freizeit ebenfalls tanzen. So kann man auch etliche Ballsäle, wie sie beispielsweise der Film DIE FREUDLOSE GASSE in einem Hotel zeigt, wo sich die Oberschicht unterhält, als Tanzpaläste bezeichnen. Ebenso wurde durchaus in Caféhäusern, kleinen Nachtlokalen oder Kabarettis jedes leere Fleckchen zum Tanzen genutzt.

2.3.1 Revuegirls

„Im Admiralspalast residiert wieder Haller, der König der Revue, der zaubermächtige Kommandör von hundert Girlbeinen. Hier hat Kainer seine Ausstattungssorgen gefeiert und tut es wieder, hier sind Kaskaden nackten Frauenfleisches unter Scheinwerferstrahlen über die Bühne geworfen worden, gegen die die Fleischesherrlichkeit von Rubens ‚Jüngstem Gericht‘ verblaßt.“¹¹³
Curt Moreck

Es gab zwei Zeitabschnitte für den Varieté Tanz: die Jahrhundertwende und die Zwanzigerjahre. Als der erste ‚echte‘ Varieté Tanz gilt der Cancan:¹¹⁴ „Die letzte große Bewegung in den Bereich des Varieté Tanzes innerhalb dieser ersten Phase brachten die sogenannten Barfuß tänzerinnen, die davon ausgingen, musikalische Werke möglichst ungekünstelt, durch ‚Körpersprache‘ auszudeuten. Sie suchten sich am antiken Schönheitsideal zu orientieren und propagierten zunächst den ‚Nacktbein-‘, später den Nackttanz und den Schleiertanz.“¹¹⁵ Die Körpersprache der Barfuß tänzerinnen kann man mehr als natürliche Pantomime sehen - im Gegensatz zum Ausdruck im modernen Tanz. Der Fortschritt des freien Tanzes war zu spüren und wurde durch den Ersten Weltkrieg nur unterbrochen.

¹¹² Ebenda. S. 14

¹¹³ Curt Moreck: Führer durch das „lasterhafte“ Berlin. Leipzig, 1931. S. 16

¹¹⁴ Vgl. Ernst Günther, a.a.O. S. 292

¹¹⁵ Ebenda. S. 294f.

Was passierte also auf den Bühnen der Varietés nach dem Krieg? Es war das Zeitalter der Ausstattungsrevue, die in erster Linie vom Visuellen lebte.¹¹⁶ Das Visuelle war Aufgabe der Revuegirls. Die bekanntesten Revuegirls kamen aus Großbritannien und hießen Tiller-Girls. Von John Tiller (1853-1925) gegründet, tanzten die „Soldaten der Bühne“¹¹⁷ bis zur Spitze der Perfektion: „Girltanz [war die] Uniformierung und absolute Synchronität motorischer Bewegungen in der Gruppe auf der Basis des choreografischen Elementes der Reihe.“¹¹⁸

Alfred Polgar erklärte in seinem Aufsatz ‚Girls‘ von 1926 kurz und knapp, was ein Revuegirl ist und was es zu tun hatte:

„Girls nennt man Gruppen von jüngeren Frauen, die bereit sind, ziemlich entkleidet auf einer Bühne genau vorgeschriebene parallele Bewegungen zu machen. Der Zweck ihres Erscheinens und Tuns ist, Zuschauer erotisch anzuregen und diese hierdurch über das, was sonst auf der Bühne vorgeht, zu trösten. Darbietungen, die durch ein derart elastisches, möglichst langes, fleischfarbendes Band zusammengehalten werden, heißen Revuen und dienen, hierin unterstützt von den Darbietungen der Theater, dazu, den Leuten dieses abzugewöhnen.“¹¹⁹

Noch besser beschrieb Dr. Max Bauer 1927 die Situation nach dem Ersten Weltkrieg: Man handle mit Frauenschenkeln, Brüsten und Rücken wie man während des Krieges mit Suppenwürfeln handelte. Er bezeichnete die Zuschauer als schenkelsatt und dass sie genug von dieser Massenausstellung weiblicher Brüste hatten.¹²⁰ Beide waren sehr wohl der Ansicht, dass es nichts Schöneres gebe, als Girls in einer Revue tanzen zu sehen, aber Bauer war der Meinung, dass die Nacktheit auf der Bühne mehr inszeniert werde, eine ‚Regisseuridee‘ dahinter stehe und diese doch einen gewissen Geist zeigen sollte und nicht eine pure Fleischmassenausstellungen sei.¹²¹ Polgar wiederum konnte nicht verstehen, warum Frauen in ein Revuetheater gehen: „Kein Ensemble von halbnackten Boys bietet ihnen Anregung, wie uns die Girls sie bieten. In den Revuen zeigt sich der Primat des Mannes noch unerschütterter. Für die Damen geschieht gar nichts.“¹²² Polgar sah den Revuetanz

¹¹⁶ Vgl. Ebenda. S. 152

¹¹⁷ Ebenda. S. 296

¹¹⁸ Ebenda

¹¹⁹ Alfred Polgar: Girls. 1926. In: An die Berlinerinnen. Hrsg.: Moritz Rinke. Berlin, 1998. S. 64

¹²⁰ Vgl. Ernst Günther, a.a.O. S. 148

¹²¹ Vgl. Ebenda. S. 148f.

¹²² Alfred Polgar, a.a.O. S. 66

demnach als eine Art Striptease, der allein den Mann ansprechen sollte. Ein einzelnes Girl galt damals nichts, erst wenn es ein Wesen mit vierundzwanzig Beinen geworden war, wurde es zu den ‚Girls‘. Dies sollte ebenfalls einer von vielen Wunschträumen eines Mannes sein - viele Frauen als tanzende Einheit zu betrachten -, während Frauen sich dadurch kaum angesprochen fühlten.¹²³ Das Wichtigste an einem Girl waren somit die Beine, ein lebenswichtiges Organ, „der gliederreiche, in vielen zarten Scharnieren bewegliche Sendeapparat, der erregende Wellen in den Zuschauerraum schickt.“¹²⁴

Oft wurden die Girls und das Varietétheater mit der Prostitution verglichen, wie schon weiter oben erwähnt, aber das traf auf den größten Teil der Revuegirls nicht zu, wie Brigitte B. beschrieb: „Es ist ein anstrengender Beruf, Revue-Girl zu sein, aber lustig ist es doch. Ein Existenzkampf, wie jeder andere - es muß ein für allemal gesagt werden: auch wir arbeiten für unser Geld wie andere und sind viel zu müde, als daß wir Sinn für die Aventuren¹²⁵ hätten, die die Spießer uns andichten. Es ist der Ernst des Lebens, auf unsre Fassung.“¹²⁶ Und für gemütliches Flanieren am Tage hatten sie auch keine Zeit:

„Viel Arbeit ist dabei, wenn man Ehrgeiz hat, ein wirklich cleveres Revue-Girl zu sein. In aller Frühe fange ich an zu turnen. Ich habe mir ein Buch dazu besorgt und mensendiecke¹²⁷, was das Zeug hält. Einen Punkroller *muß* man haben, denn zum Massieren reichen die 150 Mark Gage nicht aus. Manche bekommen sogar noch weniger. Um halb 11 geht die Probe an, und wenn es nahe an die Premiere geht, dann dauert es oft bis spät in die Nacht hinein.“¹²⁸

‚Girls‘ waren junge Frauen, die mehr aus sich machen wollten, als Hausfrau, Mutter oder Angestellte zu sein. Einige von ihnen waren schon mit der Zeit gegangen und verdienten sich zuerst ihr eigenes Geld als Stenotypistin oder Modistin. Brigitte B. entschloss sich, lieber zu einem ‚Vortanzen‘ zu gehen, das mehr aus einer ‚Nuppenparade‘ - einem Vorzeigen des Körpers - bestand, Tanzen können war nicht

¹²³ Vgl. Ebenda. S. 65

¹²⁴ Ebenda. S. 66f.

¹²⁵ Mittelhochdeutsch *aventure*, aus altfranzösisch *aventure*, vulgärlateinisch *adventura* ‚Ereignis‘, ‚Geschehnis‘. Nicht alltägliches Geschehen oder Erlebnis; gewagtes Unternehmen. Siehe: Brockhaus Enzyklopädie Online (Zugriff: 12.02.2012)

¹²⁶ Brigitte B.: Wie ich Revue-Girl wurde. 1927. In: An die Berlinerinnen. Hrsg.: Moritz Rinke. Berlin, 1998. S. 79

¹²⁷ Bess (Elizabeth Marguerite) Mensendieck (1864-1957), amerikanische Gymnastiklehrerin niederländischer Herkunft. Sie gründete 1905 in Berlin ein ‚Zentralinstitut für Gymnastik‘ und lebte seit den 1930er Jahren in den USA. Sie schuf eine dem Körper der Frau angepasste, funktionelle Gymnastik, die auf anatomischen und physiologischen Gesichtspunkten aufbaut; zugleich betonte sie die Ästhetik. Siehe: Brockhaus Enzyklopädie Online (Zugriff: 12.02.2012)

¹²⁸ Brigitte B., a.a.O. S. 77

ausschlaggebend. Sie wollte nicht länger im Büro sitzen und sich von den Chefs ‚begrabschen lassen‘ und schließlich habe sie ja einen guten Akt.¹²⁹ Den meisten Girls machte es nichts aus, halbnackt auf einer Bühne zu stehen. Die erotische Wirkung war ihnen sicher bewusst, und trotzdem empfanden sie das Tanzen auf der Bühne für ein voyeuristisches Publikum als einen Fortschritt, eine Art Befreiung aus dem beruflichen Alltag einer Frau, und waren stolz darauf.

„Gespenstisch an den Girls ist, daß sie auch Gesichter haben. Das menschliche Ant[l]itz als Zugabe, als eigentlich sinnloser Annex von B[r]üste, Bauch und Beinen ... das ist ein wenig unheimlich.“¹³⁰ Mit dieser Aussage wird klar, dass Alfred Polgar, und er war sicher nicht der Einzige, die Girls nur als Lustobjekte betrachtete. Dass sich hinter dieser Hülle eine junge Frau versteckte, die auch denken konnte und genau wusste, was sie tat, kam ihm nicht in den Sinn.

¹²⁹ Vgl. Ebenda. S. 74f.

¹³⁰ Alfred Polgar, a.a.O. S. 67

3 Nackttanz - Striptease - Ausdruckstanz

Obwohl immer wieder versucht wird, eine klare Trennung zwischen Tanz, Nackttanz und Revuetanz zu ziehen, ist das fast unmöglich. Die Einteilung hat mit subjektiver Kritik an den Tänzerinnen zu tun, was deren Tanz- und privaten Lebensstil betrifft:

„Beim erotischen Tanz und beim Striptease entsteht eine gewisse Intimität zwischen Darstellerin und Publikum: Jeder Zuschauer soll das Gefühl haben, daß der Auftritt nur für ihn allein bestimmt ist und daß die Darstellerin seine Phantasien auslebt. Die Konventionen des klassischen Bühnentanzes hingegen - Tanztechniken, Bühnenausstattung und aufwendige Bühnenbilder - erzeugen eine Distanz zwischen Publikum und Künstlerin.“¹³¹

Das Ausziehen auf der Bühne war nichts Neues. Schon im alten Rom gab es den Entkleidungstanz aus dem Orient¹³²: „Unter dem Einfluß von Opium tanzten die Mädchen bei Gelagen einen wüsten Tanz und rissen sich mit wachsendem Rausch die Kleidungsstücke vom Körper. ‚Effeulleuses‘ (Entblättermädchen) kannte das alte französische Varieté ebenso wie der Zirkus um die Jahrhundertwende.“¹³³ Opiate und Drogen wurden in den Zwanzigerjahren sicher ebenfalls konsumiert, aber dass eine Tänzerin durch Drogeneinfluss in einen ekstatischen Rauschzustand versetzt wurde, wurde in den öffentlichen Kritiken meist nicht erwähnt. Mit der modernen Frau, die sportlich aktiv und gesund leben sollte, propagierte man ein drogenfreies Leben, was in den Zwanzigern nicht immer der Fall war. Lucinda Jarrett beschreibt den Widerspruch im Lebensstil einer Striptease-Tänzerin, indem sie sie einerseits „als selbstbewußte Frau mit einer starken sexuellen Ausstrahlung [bewundert], die das Bild von der sündigen Fleischeslust, die alle Frauen von Eva erben, in Frage stellt. Andererseits zelebriert und bekräftigt sie den göttlichen Aspekt des Sex, indem sie ihn ins Zentrum der Liebeserfahrung rückt.“¹³⁴ Die ZuschauerInnen sind nach Jarrett zwar völlig betört von der Schönheit des nackten Körpers und möchten sexuell erregt werden, aber moralisch sollte der Sex nicht im Mittelpunkt einer Partnerschaft zweier Liebenden stehen. Als der Nackttanz in die

¹³¹ Lucinda Jarrett, a.a.O. S. 8

¹³² Vgl. Ernst Günther, a.a.O. S. 297

¹³³ Ebenda

¹³⁴ Lucinda Jarrett, a.a.O. S. 7

deutschen Theater Einzug hielt, wurden die Tänzerinnen nicht sofort als Künstlerinnen anerkannt. Vielmehr wurde der Nackttanz als Akt der Auflehnung verstanden, welcher das Publikum schockieren sollte. Anders war es für die Revuegirls Anfang der Zwanzigerjahre in Frankreich und den USA, wo ihnen das bürgerliche Publikum Anerkennung entgegenbrachte.¹³⁵

Der Aufführungsort - die Bühne eines Varietés, Theaters oder im Nachtlokal oder Kabarets - machte für die Tänzerin einen großen Unterschied, ob ihr Tanz als Kunst angesehen oder als erotischer Tanz für die Männerwelt abgetan wurde.

„Das [deutsche] Variété bot ‚saubere‘ Unterhaltung für Familien, für vornehme Herren mit ihren Frauen und Kindern. Vor diesem Mittelschichtpublikum traten die Salome-Tänzerinnen auf. Da sie ihre Sinnlichkeit hinter einem biblischen Mythos verbargen, fühlte sich das Publikum weder durch die Vorstellung noch durch die Tänzerinnen selbst bedroht.“¹³⁶

Salome-Tänzerinnen, wie zum Beispiel Yvonne Georgi¹³⁷, traten zwar fast nackt auf, aber durch ihre mythologische Verschleierung wurden sie nicht als Frau oder Sexualobjekt angesehen.

In New York sah man 1918 die erste nackte Frau im Ziegfeld-Theater bei einem lebenden Tableau. Sie wurde mit zartem Licht beleuchtet, und das einzige, was sie vom erotischen Tanz unterschied, war, dass sie sich nicht bewegen durfte. Das Girl wurde nicht als Tänzerin anerkannt, sondern als Teil eines Kunstwerks. Bei den Ziegfeld-Revuegirls konnte es sein, dass man ein Bein in Seide oder Chiffon gehüllt sah, das erotischer wirkte als ein nackter Schenkel. Jarrett bezeichnet die Revuegirls auch als die Vorgänger der heutigen Supermodels.¹³⁸ Aus dieser ersten nackten Haut auf der Bühne entstanden in den Zwanzigerjahren durch die Befreiung von äußerlichen Konventionen und den Wandel der Mode die Nackttänzerinnen:

¹³⁵ Vgl. Ebenda. S. 90

¹³⁶ Ebenda. S. 79

¹³⁷ Vgl. Hedwig Müller: Ausdruck. In: „...jeder Mensch ist ein Tänzer“. [Katalog zur Ausstellung „Weltfriede - Jugendglück, vom Ausdruckstanz zum Olympischen Festspiel“ der Akademie der Künste in Berlin: 02.05.-13.06.1993] Hrsg.: Hedwig Müller und Patricia Stäckemann. Gießen, 1993. S. 43

¹³⁸ Vgl. Lucinda Jarrett, a.a.O. S. 86f

„Im Gegensatz zu den Revuegirls führten diese Tänzerinnen keine prächtigen Kostüme vor, sondern zogen sich als Solokünstlerinnen auf einer leeren Bühne aus. Nackttänzerinnen waren auf der Bühne schutzlos ihrem Publikum ausgeliefert. Sie waren nicht Teil eines dekorativen Tableaus oder einer Bühnenphantasie; sie mußten diese Phantasiewelt allein mit ihrem Kostüm und ihrem Körper kreieren. Anders als die Glamourgirls, die auf gesellschaftlichen Status, kostbare Kleider und ein ehrbares Publikum bauen konnten, waren diese Künstlerinnen allein auf die Ausdruckskraft ihrer Persönlichkeit angewiesen.“¹³⁹

Die Trennlinie zwischen Kunst, Erotik und Pornographie wurde klar definiert.¹⁴⁰ Die einen zogen sich für das Publikum aus, und die anderen betrachteten sich als Kunstwerk und dabei gehörte eben der nackte Körper zum Ausdruck. Trotzdem war eine Verbindung zwischen Nackttanz und etabliertem Tanz vorhanden, wie Claudia Balk ebenfalls glaubt: Beide tanzten einen entfesselten, neuen Tanz, der zuerst im Varieté mehr Anklang fand als in den bürgerlichen Institutionen.¹⁴¹

3.1 Herkunft des sinnlichen Tanzes

Da der Nackttanz ja keine neue europäische Entdeckung war, werde ich seinen Wurzeln in Indien und in der hinduistischen Religion nachgehen. Im Hinduismus gibt es zwei Arten der Huldigung von Göttern: Im Gebet oder im Tanz. Der Tanz drückte all die Liebe zur Gottheit aus und versetzte die tanzenden Menschen in einen Rauschzustand. Sinnlichkeit war die wichtigste Essenz bei diesem Tanz. Die leicht bekleideten Frauen sprühten zwar etwas Erotisches aus, diese Wirkung galt aber nicht den ZuschauerInnen, sondern allein dem Gott, den sie ehren wollten. Da der Hinduismus davon ausgeht, „daß sich die Seele des Menschen in einem Zustand permanenten Leidens befindet“¹⁴², kann eine Aufhebung nur durch Gebet und Meditation (Yoga) erfolgen oder durch sinnliches Vergnügen (Bhoga), wobei der sexuelle Genuss die Begierde vom Menschen befreit.¹⁴³ Also durfte die Erotik im Tanz natürlich nicht ausgeschlossen werden. Sie symbolisierte die Liebesbeziehung

¹³⁹ Ebenda. S. 87

¹⁴⁰ Vgl. Ebenda. S. 85

¹⁴¹ Vgl. Ulrike Wohler: Tanz zwischen Avantgarde und Klassischer Moderne: Anita Berber und Mary Wigman. In: Avantegarden und Politik. Künstlerischer Aktivismus von Dada bis zur Postmoderne. Hrsg.: Lutz Hieber und Stephan Moebius. Bielefeld, 2009. S. 75

¹⁴² Lucinda Jarrett, a.a.O. S. 7

¹⁴³ Vgl. Ebenda

zwischen Krishna und Radha, und dieser erotische Tanz ist heute noch Grundlage von zeitgenössischen klassischen Tänzen in Indien.¹⁴⁴

Die Vorbilder des europäischen Nackttanzes liegen aber auch in den Tänzen der nordafrikanischen Küste, dem ‚danse du ventre‘ oder Bauchtanz genannt. Aus diesen Tänzen gingen zwei Tanztraditionen hervor: Einerseits der Striptease und andererseits Gesellschaftstänze wie Lambada, Salsa, Rock’n’Roll, Lindyhop und Jive. Der Unterschied zwischen beiden Tanz-Richtungen ist, dass der eine auf einer Bühne vor Publikum getanzt wird und der zweite nicht.¹⁴⁵

3.2 Unterscheidung der Tanzstile

Nach dem Versuch, den erotischen Tanz zu definieren, werden nun die Unterschiede und Gemeinsamkeiten von Nackttanz und Ausdruckstanz herausgearbeitet.

Um die Jahrhundertwende waren Pornographie und Nackttanz verpönt: „Die Aufspaltung in ‚seriöse‘ und ‚unseriöse‘, in klassische und Unterhaltungskunst hat dazu geführt, daß man im 20. Jahrhundert Kunst und Pornographie als Gegensätze definiert.“¹⁴⁶ Eine genaue Klärung von Nackttanz und Ausdruckstanz wurde durch die bürgerliche Kunstwissenschaft erschwert, da diese eine Differenzierung zwischen Kunst und Unterhaltung machte. Das Varieté wurde als ‚leichte Muse‘, ‚niedere Kunst‘ oder auch ‚Kunst des Primitiven‘ angesehen und war somit disqualifiziert. Theater, in denen Nackt- und Pornostücke gezeigt wurden, wurden als ‚avantgardistisch‘ und ‚Weiterentwicklung einer traditionsreichen Kunst über die Tradition hinaus‘ bezeichnet und man machte ihnen den Vorwurf, dekadent zu wirken.¹⁴⁷ Der Aufführungsort, wo die Nacktheit präsentiert wurde, spielte also immer mehr eine große Rolle. Da das Varieté zwar als ‚niedere Kunst‘ betrachtet wurde, wollte es sich selber aufwerten, indem es die Salome-Tänzerinnen als

¹⁴⁴ Vgl. Ebenda. S. 8

¹⁴⁵ Vgl. Ebenda

¹⁴⁶ Ebenda. S. 9

¹⁴⁷ Vgl. Ernst Günther, a.a.O. S. 16f.

„saubere' Unterhaltung“¹⁴⁸ bezeichnete. Sie brüsteten sich mit ihren Salome-Tänzerinnen, die nicht als Objekt der Begierde auf der Bühne standen, sondern als Tänzerinnen, die einen Mythos der Unschuld zeigen sollten. Für die ZuschauerInnen waren die Frauen jedoch keine aktiv künstlerisch handelnden Subjekte, sondern lediglich Objekte im Rahmen einer Bühnenshow: „Selbst das sprechende Revuegirl vermochte nicht aus dem Rahmen einer opulenten Bühnendekoration auszubrechen.“¹⁴⁹ Sie waren Teil der Bühnenshow und somit auch mehr Requisite als individuelle Frau/Tänzerin.

„Erotiktänzerinnen hingegen stellten sich selbst zur Schau“¹⁵⁰. Sie standen ohne großartige Bühnentechnik vor dem Publikum und mussten dieses lediglich mit ihrem Tanz und ihrem Körper unterhalten. Allein die (sexuelle) Ausdruckskraft musste auf den Zuschauer wirken, ob diese Wirkung überwiegend pornographisch oder mehr künstlerisch oder beides gemeint war, ist nicht klar einzuordnen. Da war wieder die subjektive Auffassung des Publikums gefragt. Lucinda Jarrett hat eine gute Erklärung, wie es bei dem Nackttanz zu einer Verschiebung von seriös zu unseriös kommen konnte:

„Wenn jedoch die Erotik durch das Objekt eines Pornographen fragmentiert und isoliert wird, ist der Blick auf die Persönlichkeit der Darstellerin verstellt. Der Tanz wird zu etwas Verbotenem, die Tänzerin wird kriminalisiert und die Macht des Publikums über die Darstellerin zur Macht der Gesetzestreuenden über die Gesetzesbrecherin, des Seriösen über das Unseriöse, der Mächtigen über die Unterdrückten.“¹⁵¹

Wenn also der moralische Blick die Nackttänzerin traf, erfuhr sie eine Diskriminierung. Die ZuschauerInnen sind schließlich selbst dafür verantwortlich, was sie sich in einem Varieté oder im Theater ansehen und was sie sich in der Phantasie zusammenreimen.

Die Erotik im Tanz wurde allein dem Nackttanz zugeschrieben. Während laut Ulrike Wohler der Nackttanz in den Zwanzigerjahren eine reine Sexualisierung erfuhr, hielt der Ausdruckstanz daran fest, dass hier der Tanz verkörpert wird, also „die

¹⁴⁸ Lucinda Jarrett, a.a.O. S. 79

¹⁴⁹ Ebenda. S. 85

¹⁵⁰ Ebenda

¹⁵¹ Ebenda. S. 9

‚reine‘, ‚künstlerisch wertvolle‘, ‚natürliche‘ und damit rigide, d.h. strenge und puritanische Variante des Nackttanzes, bei der der Körper durch die Natürlichkeitsideologie asexualisiert wird.“¹⁵² Dies hatte zur Folge, dass bei den Tanzweltmeisterschaften 1922 sowie 1924 in London und 1930 in Paris der technische Aspekt der Körperberührung derart in den Vordergrund gestellt wurde, dass jegliche Erotik stark stilisiert und sublimiert wirkte.¹⁵³ Guggenberger schließt daraus: „Die ‚natürliche Nacktheit‘ in der Kultur gibt es nicht!“¹⁵⁴ Aber genau mit dieser natürlichen Nacktheit bewirkt die Nackttänzerin, dass der Tanz nicht nur als reine Form und Bewegungsfolge anzusehen ist, sondern auch eine Sinnlichkeit, unter anderem eine Sexualisierung beinhaltet, wie Ulrike Wohler schreibt: „Nackttanz stellt im Gegensatz zu dieser Reinheits- und Natürlichkeitsideologie eine ‚verruftene‘ exzessive Variante des nackt getanzten Tanzes dar, die durchaus auch expressive Tanzelemente erhält, den Körper aber nicht entsexualisiert oder entsinnlicht. Dadurch unterscheidet er sich grundlegend vom Ausdruckstanz - auch wenn dieser den Akt kennt.“¹⁵⁵ Die Nacktheit im Ausdruckstanz ist keine Nacktheit im Sinne von Pornographie. Sie will das Publikum zwar verführen, aber nicht in sexueller Hinsicht, sondern sie geht viel tiefer in das Sinnliche. Sie möchte die ZuschauerInnen in eine Art Trance versetzen, und sie sollen die eigene Körperlichkeit und Sinnlichkeit neu erfahren lernen. Der Tanz soll berauschend wirken.

Wie die Revuegirls brauchten auch die Nackttänzerinnen keine besonderen Vorkenntnisse den Tanz betreffend und genossen selten eine über mehrere Jahre dauernde Ausbildung in einer Tanzschule, wie sie im klassischen Tanz und seit den zweiten und dritten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts auch für den Ausdruckstanz angeboten wurde. Dies sorgte hinter der Bühne für Argwohn: „Früher haben wir alle getippt. [...] Ich rede hier natürlich nur von uns Girls, nicht von den Tänzerinnen, die für den Beruf gelernt haben, ob sie nun schön sind oder nicht, mit

¹⁵² Ulrike Wohler, a.a.O. S. 72

¹⁵³ Vgl. Friedemann Otterbach: Einführung in die Geschichte des europäischen Tanzes. Ein Überblick. Wilhelmshaven, 1992. S. 157

¹⁵⁴ Bernd Guggenberger: Die nackte Wahrheit ist nicht immer das Wahre. In: „Wir sind nackt und nennen uns Du“. von Lichtfreunden und Sonnenkämpfern; eine Geschichte der Freikörperkultur. Hrsg.: Michael Andritzky und Thomas Rautenberg. Gießen, 1989. S. 163

¹⁵⁵ Ulrike Wohler, a.a.O. S. 73

ihren Muskelbeinen und ihrer Protzerei wegen dem bißchen Spagat und dem Split.“¹⁵⁶

3.3 Ausdruckstanz

„Wie etwa in den bildenden Künsten der Expressionismus oder Kubismus, ist auch der in den Vereinigten Staaten, aber auch in Deutschland, sich herauskristallisierende Modern Dance bzw. ‚Ausdruckstanz‘ eine Bewegung des Protestes.“¹⁵⁷ Es war ein Ausbrechen und ein Gefühl, die neugewonnene Freiheit ausleben zu können. Das Ablegen des Korsetts und der veralteten Konventionen führte auch dazu, dass der Modewandel durch locker sitzende Kleidung eine Bewegungsfreiheit gestaltete. Auch ein generelles Umdenken, was eine Tänzerin haben musste, fand statt, wie es Fred Hildebrandt in seinem Artikel ‚Woran erkennt man sie?‘, der in der Zeitschrift *Musik und Theater - Schallkiste* im Dezember 1928 erschien, verblüfft feststellte:

„Es gab im Beginn des neuen Tanzes eine Zeit, in welcher ich der sicheren Meinung war, eine Tänzerin müsste, erstens, zweitens, drittens, bevor überhaupt der Tanz begänne, schön sein, auserlesen, vollkommen gewachsen und von Angesicht schon wunderbar. Wie irrig und altertümlich war diese Meinung! Siehe, es macht nichts mehr aus. Sie braucht nicht mehr schön zu sein, sie kann einherwehen, und man vergisst das Gesicht.“¹⁵⁸

Eine der VorreiterInnen des Ausdruckstanzes war Isadora Duncan, die schon zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts ihr Aufsehen erregendes Privatleben mit öffentlichen Auftritten verband und sich allein dem freien Tanz mit bloßen Füßen und lockerer Kleidung verschrieben hatte. Ihr moderner Tanz, den sie schuf, war ganz dem Ausdruck der eigenen Persönlichkeit gewidmet.¹⁵⁹

¹⁵⁶ Brigitte B., a.a.O. S. 73

¹⁵⁷ Werner Jakob Stüber: Geschichte des Modern Dance. Zur Selbsterfahrung und Körperaneignung im modernen Tanztheater. Wilhelmshaven/Locarno/Amsterdam, 1984. S. 67

¹⁵⁸ Nach Amelie Soyka (Hrsg.): Tanzen und tanzen und nichts als tanzen. Tänzerinnen der Moderne von Josephine Baker bis Mary Wigman. Berlin/Grainbin, 2004. S. 10

¹⁵⁹ Vgl. Lucinda Jarrett, a.a.O. S. 87

Neben Isadora Duncan gab es noch weitere WegbereiterInnen, wie zum Beispiel Martha Graham, Doris Humphrey und Ruth St Denis in Amerika; und mit der Tänzerin Mary Wigman, die Schülerin bei Rudolf von Laban war, fand der deutsche Expressionismus Eingang in Choreographie und Tanz.¹⁶⁰

Martha Graham erarbeitete in ihrer Schule in Amerika ein Tanzkonzept, das auf körperlicher Spannung und Entspannung basierte (,Contraction' - ,Release')¹⁶¹. Dies setzt eine intensivere Verbindung zum Boden frei, nicht wie beim Ballett, bei dem sich die Tänzerinnen immer vom Boden abstoßen und den Effekt des Federleichten erwecken. Martha Grahams Dance Company besteht noch heute, und ihre Philosophie des Tanzes wird auch nach ihrem Tod (1991) weitergegeben.¹⁶²

Der moderne Tanz war eine Gegenreaktion zum klassischen Ballett: „Sie [die Tänzerinnen] waren erfüllt vom Revoltieren gegen das traditionelle Erstarren des Balletts wie der akademischen Kunst“¹⁶³, wie Claudia Balk schreibt. Das starre Training und das Tanzen mit den vielen Vorschriften - der Rücken muss gerade sein, der Kopf darf nicht nach unten schauen, der Fuß muss bis in die Zehenspitzen gestreckt sein - war wie ein Gefangensein im eigenen Körper. Der Tanztheoretiker Rudolf von Laban war einer der Vertreter des modernen Tanzes. Er suchte eine neue Ausdruckskraft im Tanz und schuf neue Choreographien.

„Sowohl die aufkommenden choreographischen Gegenreaktionen zu den Stilmitteln des klassischen Tanzes als auch die Anzeichen eines, die inneren Widersprüche der Zeit widerspiegelnden ‚Ausdruckstanzes‘, erklären sich in Europa im Zusammenhang mit einer auf allen Gebieten der Kunst sich auswirkenden Reaktionsbewegung gegen die Ausdrucksmittel der künstlerischen Traditionen des 19. Jahrhunderts.“¹⁶⁴

Der Ausdruckstanz konnte aber nicht in Europa derart Fuß fassen wie in den Vereinigten Staaten und Deutschland, da Länder wie Frankreich, Italien und

¹⁶⁰ Vgl. Ebenda

¹⁶¹ In der Contraction werden alle Körperteile, die mit der Wirbelsäule zusammenhängen, zusammengezogen, so daß der Körper sozusagen kleiner wird. Bei Release streckt sich der Körper, wodurch er größer wird. Vgl. Friedemann Otterbach, a.a.O. S. 162

¹⁶² Vgl. Ebenda

¹⁶³ Claudia Balk: Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne. In: Varieté-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne. [Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Deutschen Theatermuseum München: 23.10.1998-17.01.1999.] Hrsg.: Brygida Ochaim und Claudia Balk. Frankfurt am Main/Basel, 1998. S. 43

¹⁶⁴ Werner Jakob Stüber, a.a.O. S. 69

Russland eine große Balletttradition kannten.¹⁶⁵ Im Ausdruckstanz gab es zwei Richtungen, woher die Bewegung kommen soll: Aus dem Körper oder aus der Musik.¹⁶⁶

Beim Ausdruckstanz wird schon allein der Körper als ein Kunstwerk betrachtet und der nackte Tanz ist nur Ausdruck der Kunst, womit also keine sexuelle Erregung dargestellt wird. Wie Claudia Balk sagt, gab die Tänzerin „ihrem eigenen Körper einen höheren künstlerischen Stellenwert. Er stand in direkter Verbindung mit ihrem künstlerischen Tun, er war nicht mehr Mittler einer Metaebene, die es darzustellen galt.“¹⁶⁷ Fred Hildebrandt erklärt weiters in seinem Artikel ‚Woran erkennt man sie?‘ (1928), wie verzaubert er von der Ausdruckstänzerin war: „Sie kann dahinfegen, und der Ausdruck ihres Körpers kann so faszinierend sein, dass alles andere zurücktritt und nur dieser Körper im Raume sich bewegt, dieser Zustand sich vollzieht, dass jemand imstande ist, durch ein Heben der Hand oder ein Beugen der Knie etwas zu sagen, was sonst auszusagen beinahe unmöglich ist.“¹⁶⁸ Die Spannung, die das Publikum fesselte, kam nicht von einer peniblen genauen Körperspannung, sondern ging von der Konzentration aus, die die Tänzerin ihrem Tanz widmete.

„Laban betrachtete ‚die kreative tänzerische Bewegung‘ ebenfalls ‚als Mittel zur Entfaltung der Persönlichkeit.‘ [...] Dabei schenkte er dem Gedanken der ‚Ganzheitlichkeit‘ besondere Aufmerksamkeit: Der Tanz als Einigung von Leib, Seele und Geist zu einem harmonischen Ganzen. Eine Einigung, die aus der Mitte des Körpers heraus zu erlangen sei.“¹⁶⁹

Das Verhältnis zwischen Tänzerin und Publikum war bei den hier besprochenen Tanzstilen ebenfalls sehr unterschiedlich. Ein Revuegirl, zum Beispiel, musste sich mit ihrem Körper und Können nicht dermaßen in Szene setzen, da sie zumeist von einer pompösen Bühnendekoration und den anderen Girls umgeben war. „Die Stripteasedarstellerin setzt nur ihr raffiniertes Bühnenkostüm ein, das mit ihrer Persönlichkeit in Einklang steht und die Phantasie des Zuschauers anregt. In ihrer

¹⁶⁵ Vgl. Ebenda. S. 68

¹⁶⁶ Vgl. Hedwig Müller und Patricia Stöckemann (Hrsg.): „...jeder Mensch ist ein Tänzer“. Gießen, 1993. [Katalog zur Ausstellung „Weltfriede - Jugendglück, vom Ausdruckstanz zum Olympischen Festspiel“ der Akademie der Künste in Berlin: 02.05.-13.06.1993]

¹⁶⁷ Claudia Balk, a.a.O. S. 55

¹⁶⁸ In der Zeitschrift *Musik und Theater - Schallkiste* im Dezember 1928 erschienen. Nach Amelie Soyka, a.a.O. S. 10f

¹⁶⁹ Nach Friedemann Otterbach, a.a.O. S. 161

Darbietung verbinden sich die Phantasien der Tänzerin mit denen des Publikums.“¹⁷⁰ Was also eigentlich keinen großen Unterschied zu einer Tänzerin, die einen modernen Tanz aufführte, machte. Wobei, wie schon erwähnt, beim Ausdruckstanz keine erotische Wirkung erzielt werden wollte. Hier war wieder die Tänzerin mit ihrem vermeintlichen Nackttanz von dem Aufführungsort¹⁷¹ abhängig, der über den künstlerischen Wert entschied.

Der Nackttanz erhielt in den Zwanzigerjahren eine Aufwertung, da man zu sehr mit der politischen Krise beschäftigt war und es nach dem Ersten Weltkrieg keine Verbote, keine Zensur auf den Bühnen gab. Trotz Zensurlosigkeit mussten die Stripteasedarstellerinnen immer wieder die Beschneidung ihrer künstlerischen Freiheit hinnehmen und lösten regelmäßig Proteststürme und heftige öffentliche Debatten aus.¹⁷² Gegen Ende der Zwanzigerjahre war es kein Problem, in den Zeitschriften, wie zum Beispiel in *Die Bühne*, Photographien von nackten Frauen - Tänzerin oder nicht - zu zeigen und darüber zu diskutieren.

„Nur in sozialen oder politischen Krisenzeiten, wenn die Zensurinstanzen ins Wanken geraten und die Maßstäbe für Kunst und Pornographie radikal in Frage gestellt werden, erfährt auch der erotische Tanz eine gesellschaftliche Aufwertung.“¹⁷³
Lucinda Jarrett

¹⁷⁰ Lucinda Jarrett, a.a.O. S. 8

¹⁷¹ Unterschied zwischen Arbeiterklasse, Mittelstand und den Reichen.

¹⁷² Vgl. Lucinda Jarrett, a.a.O. S. 8

¹⁷³ Ebenda. S. 9

4 Die moderne Frau

4.1 Vorgeschichte

Um die Jahrhundertwende fanden Veränderungen der gesetzlichen Rechte für die Frau¹⁷⁴ statt. Diese beinhalteten nicht nur eine neue Gesetzgebung, sondern ein Loslösen alter Fesseln. Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges war für die Männer der Ruf an die Front verknüpft. Um die Arbeit in der Heimat mussten sich nun die Frauen kümmern, was einerseits den Frauenbewegungen zugute kam. Andererseits wurde schon um die Jahrhundertwende mit zahlreichen Büchern¹⁷⁵ versucht, den Anfängen des Lasterhaften und freien Denkens der Frau entgegenzuwirken: „Die auffallend große Zahl von Anstandsbüchern um und nach 1900 ist sowohl als Ausdruck des Bedürfnisses sozial aufsteigender Schichten nach Teilhabe an der ‚Gesellschaft‘, die an eine Beherrschung der Rituale gebunden ist, aber auch als ein Symptom für deren Wandel zu lesen: der Wunsch nach bindender Festschreibung angesichts einer allmählichen Veränderung und Auflösung.“¹⁷⁶ Für viele gerieten die ehemals vorgekauften Konventionen ins Wanken und somit wurde der Versuch unternommen, den jungen Mädchen vorzuschreiben, wie sie sich in der Gesellschaft zu verhalten haben. Emil Rocco sah in seinem Buch ‚Vom Umgang in und mit der Gesellschaft‘ (1898) das veränderte Verhalten der Frau sogar als Defekt ihrer Bildung: „Eiliges Gehen, Sichumsehen nach Vorübergehenden, öfteres Stehenbleiben, lautes Sprechen und Lachen und ähnliche Unarten lassen auf einen Defekt in der gesellschaftlichen Bildung schließen. Bei jungen Herren urteilt man in dieser Beziehung ja weniger streng“¹⁷⁷. Daraus lässt sich schließen, dass die Bildung einer Frau wichtig war und eine der wenigen Aufgaben, in der sich frau bilden soll, das anständige Verhalten in der Gesellschaft war.

¹⁷⁴ Zum Beispiel: Aktives und passives Wahlrecht, Änderungen im Arbeitsrecht, und eigene Kontoführung.

¹⁷⁵ In denen man den jungen Mädchen Ordnung, Anstand und Sitte beibringen wollte.

¹⁷⁶ Annette Dorgerloh: „Sie wollen wohl Ideale klauen...?“. Präfigurationen zu den Bildprägungen der „Neuen Frau“. In: Die neue Frau. Hrsg.: Katharina Sykora (u.a.). Marburg, 1993. S. 41

¹⁷⁷ Nach ebenda. S. 34

4.1.1 Frauenbewegungen

Deutsche Frauenbewegungen gründeten um die Jahrhundertwende eingetragene Vereine¹⁷⁸, wenn sie gemeinsame Ziele angestrebt haben. Diese Vereinigungen wurden im Maße geduldet, aber eine gewisse Grenze durfte „die propagierte weibliche Aufmüpfigkeit und Koketterie“¹⁷⁹ nicht überschreiten. Karin Moser erklärt, dass die auf noch immer patriarchalischen Werten basierende Gesellschaft bestenfalls ins Wanken geriet, aber ihre Grundprinzipien keinesfalls verändert wurden.¹⁸⁰ Oft ist im Zusammenhang mit der Neuen Frau von Protest die Rede. Sie musste um ihre Rechte gegen die veralteten, konservativen Denkweisen kämpfen. Protest, weil sich frau nicht anders Gehör verschaffen konnte, ohne laut zu werden, aufzustehen und die Stimme zu erheben, damit die Gesellschaft wach gerüttelt wurde. Die Denkweise der Frau wandelte sich. Die Frauenbewegungen der Jahrhundertwende hatten zwar „die gedankliche Basis des emanzipatorischen Modells entwickelt“¹⁸¹, aber bei der Umsetzung im alltäglichen Leben haperte es noch, wie es Stephanie Behm-Cieпка in der Zeitschrift *Die Frau* (1925) beschrieb.¹⁸² Die moderne Frau freute sich, dass die Frauenbewegungen ihr das Recht zu reden und auf freie Meinungsäußerung erkämpft hatten, aber jetzt, da sie erwachsen geworden war, wollte die Frau auch auf eigenen Beinen stehen. Mit der neu gewonnenen Freiheit lebten die jungen Frauen ihr Leben und waren voller Enthusiasmus. Ein kompletter Neuanfang war aber nicht möglich und leiser Zweifel stieg auf: „Die Herausbildung der ‚realen Utopie‘ Neue Frau war Teil und Ausdruck eines gesellschaftlichen Umbruchprozesses, der sich auf wirtschaftlichem wie kulturellem Gebiet mit neuartigen Möglichkeiten, aber auch Verunsicherungen darstellte.“¹⁸³

In den Zwanzigerjahren begriff man die Frau durchaus als modern, mondän oder neu. Davor gab es schon Begriffe wie ‚femme libre‘, ‚femme fragile‘ oder ‚femme

¹⁷⁸ Zum Beispiel das 1897 gegründete ‚Wissenschaftlich-humanitäre Komitee‘ (WhK). Vgl. Ilse Kokula: Freundinnen. Lesbische Frauen in der Weimarer Zeit. In: Neue Frauen. Die zwanziger Jahre. Hrsg.: Kristine von Soden und Maruta Schmidt. Berlin, 1988. S.162

¹⁷⁹ Karin Moser: Die verlorene Rebellion - Louise Brooks und der Mythos der neuen Frau. In: Louise Brooks. Rebellin, Ikone, Legende. Hrsg.: Günther Krenn und Karin Moser. Wien, 2006. S. 40

¹⁸⁰ Vgl. Ebenda

¹⁸¹ Katharina Sykora: Die neue Frau. Ein Alltagsmythos der Zwanziger Jahre. In: Die neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre. Hrsg.: Katharina Sykora (u.a.). Marburg, 1993. S. 10

¹⁸² Vgl. Ebenda

¹⁸³ Annette Dorgerloh, a.a.O. S. 50

fatale', die ein Frauenbild prägten. Die ‚femme libre‘ gehörte zur französischen Revolution und diese benutzte schon in den Dreißigerjahren des neunzehnten Jahrhunderts den Freiheitsbegriff der neuen Frau beispielsweise in programmatischen Zeitschriftentiteln wie „La femme nouvelle. A postulat des femmes“.¹⁸⁴ Die ‚femme fatale‘ hingegen verkörperte den Aspekt der Erotik und Verruchtheit der Frau: „Die aufreizende und gefährliche Femme fatale, die zahlreichen Salomes, Judiths und Undinen der Jahrhundertwende waren ein Ausdruck angst- wie lustauslösender Männerphantasien - mit realem Kern. [...] Gefährlich, jung und wissend spielte sie mit dem Mann und seiner Liebe bzw. seiner Lust.“¹⁸⁵ Studien zu den weiteren Einflüssen und der genauen Herkunft des Begriffs ‚femme fatale‘ sind so umfangreich, dass sie ein eigenes Forschungsfeld bedienen. So viel sei aber hier gesagt: Ihr Auftreten reicht bis in die griechische Mythologie zurück und ist in Literatur und (neuen) Medien präsent. Während des Ersten Weltkrieges wurde die ‚femme fatale‘ als Nixe personifiziert.¹⁸⁶ Als Prototyp wurde in den Zwanzigerjahren „das Bildnis der skandalumwitterten Tänzerin Anita Berber von Otto Dix (1925)“¹⁸⁷ angesehen. Annette Dorgerloh erklärt weiters, dass die neue ‚femme fatale‘ mit Faszination und Schrecken verbunden wurde; wenn eine Frau diese Züge nicht hatte, wurde dies als Mangel beanstandet und kritisiert.¹⁸⁸ Mit dem Begriff ‚femme fragile‘ wird um die Jahrhundertwende ein Frauenbild bezeichnet, das dem der ‚femme fatale‘ zwar in mancherlei Hinsicht ähnlich war. Aber wie schon das Wort ‚fragil‘ für zerbrechlich, zart, schwach steht, ist auch die Frau dahinter auf den ersten Blick als hilfsbedürftig und zierlich zu betrachten. Man erwartete Großes von der modernen Frau, wie Dorgerloh erwähnt: „Das Bild einer ‚neuen Frau‘, unbefleckt und gleichsam eine säkularisierte Madonna, sollte zu einer starken Hoffnungsträgerin werden und Sinnbild der neuen Zeit sein.“¹⁸⁹ Resümierend setzte sich das Bild der modernen Frau der Zwanzigerjahre aus revolutionärem Geist, verführerischem Aussehen, aber doch auch aus Hilfsbedürftigkeit zusammen.

¹⁸⁴ Vgl. Katharina Sykora: Die neue Frau. a.a.O. S. 9

¹⁸⁵ Annette Dorgerloh, a.a.O. S. 31

¹⁸⁶ Vgl. Ebenda. S. 33

¹⁸⁷ Ebenda. S. 49

¹⁸⁸ Vgl. Ebenda

¹⁸⁹ Ebenda. S. 26

4.2 Die öffentliche Frau

Emil Rocco beschreibt sehr gut, wie sich eine ‚femme fragile‘ zur Jahrhundertwende zu verhalten hatte, wenn sie auf offener Straße in einen Menschaufmarsch geriet: „Bist du durch einen unglücklichen Zufall in einen solchen Menschenknäuel geraten, so suche dich in ein nahes Haus zu flüchten oder sprich den Ersten, dem du Vertrauen schenken zu können glaubst, um Schutz an; selbst ein minder Zartfühlender würde dir schwerlich seine Hilfe versagen.“¹⁹⁰ Nach Rocco konnte Frau nicht selber denken oder sich helfen, und musste sich nach einem Vertrauten, einem Mann natürlich, umsehen, um gerettet werden zu können. „Noch zu Beginn des Jahrhunderts konnte von einer selbstverständlichen Präsenz der Frau ohne Begleitung im öffentlichen Stadtraum keine Rede sein.“¹⁹¹ Einer Frau war es sozusagen nicht erlaubt, sich allein in der Gesellschaft zu präsentieren. Stefan Zweig ging sogar so weit zu sagen, dass sich die moderne Frau der Zwanzigerjahre in die Zeit zurücksehnte, als sie noch keine scharfen Schnäpse trinken musste und einen Apfelkuchen mit Schlagsahne genießen durfte.¹⁹²

Da es nach dem Ersten Weltkrieg keine Seltenheit war, dass eine moderne Frau alleine auf der Straße flanierte, kam es hin und wieder zu Verwechslungen mit der öffentlichen Frau. Eine Frau, die ohne Beistand in der Öffentlichkeit auftrat, geriet mitunter in Verruf, eine Prostituierte zu sein, die als ‚öffentliche Frau‘ bezeichnet wurde. Aber auch die moderne Frau, die zum Beispiel morgens allein zu ihrem Arbeitsplatz ging, erschien ohne Begleitung in der Öffentlichkeit, obwohl sie ein bürgerliches Leben führte. Der Begriff der ‚öffentlichen Frau‘ erzeugte folglich Verwirrung. Katharina Sykora schreibt: Wenn Männer die moderne Frau in der großstädtischen Öffentlichkeit als ‚öffentliche Frau‘, also als Prostituierte fehlinterpretierten, kam es zu einem Verlust der Deutungsmacht des männlich taxierenden Blickes.¹⁹³ Ute Scheub meintt ungleich radikaler: „Für viele Männer, egal welcher politischen Couleur, war jede Hure eine öffentliche Frau und jede in der Öffentlichkeit agierende Frau eine Hure.“¹⁹⁴ Frauen gingen in den

¹⁹⁰ Nach ebenda. S. 34

¹⁹¹ Ebenda. S. 33

¹⁹² Vgl. Stefan Zweig: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. Frankfurt am Main, 2010. S. 323f.

¹⁹³ Vgl. Katharina Sykora: Die neue Frau. a.a.O. S. 22

¹⁹⁴ Ute Scheub, a.a.O. S. 28

Zwanzigerjahren allein oder in Begleitung einer anderen Frau auf offener Straße spazieren. Es war nicht nur eine konservative Haltung, sondern gang und gäbe, dass eine Frau nicht allein auf der Straße flanieren sollte. Mitschuld an der Verwechslung trug auch die sexuelle Unaufgeklärtheit. Woher sollte denn ein junger Mann wissen, was der Unterschied zwischen einer Dame und einer Prostituierten war, wenn es ihm niemand erklärt hatte? Sobald es also eine Frau wagte, sich so selbstbewusst zu verhalten und alleine zu flanieren oder ihre Einkäufe mit einer Freundin zu erledigen, gab sie gleichzeitig ihr Recht auf Privates auf.

Im Text ‚Der gesellschaftliche Verkehr‘ (1906) von Oskar Bie werden die Begriffe ‚Zimmer‘ und ‚Straße‘ zu Sinnbildern der Geschlechter: „Die männlich konnotierte Straße charakterisiert er als ‚ehrlich und unmittelbar, bei aller Lebhaftigkeit doch ernst und still.‘ Das Zimmer hingegen als ihr[e] Antipode erscheint ‚mittelbarer, paradoxer, reicher an jenen zivilisierten Lügen, die die Kunst mehr befruchten als die zweckvolle Wahrheit.‘“¹⁹⁵ Oskar Bie sprach zwar dem Mann die Straße zu, doch wie Katharina Sykora in ihrer Analyse des Filmes DIE STRASSE von Karl Grune erklärt, waren die Straßen auch die Welt der Prostitution. In DIE STRASSE wurde diese in Form einer jungen Frau personifiziert, die den Kleinbürger zum Lasterhaften verführte. Der Mann hatte also bei Bie die Oberhand auf der Straße; er bestimmt, was passiert und was nicht. Da man über Sexualität in dieser Zeit nur wenig offen gesprochen hat, wurde auch die Prostitution dem Mann zugeschrieben. Frauen, die Männer oder andere Frauen für Sex bezahlten, gab es nicht.

So waren Frauen, die sich zum Geschlechtsverkehr anboten, nicht wahlberechtigt und somit keine bürgerlichen Frauen im Angesicht der männlichen Gesellschaft, was kein neues Phänomen darstellte:

„Paris des 19. Jahrhunderts [...] Frauen, zumal wenn sie sich auf die Straße begaben, [waren] grundsätzlich Objekte des Blicks [...], und zwar eines moralisch taxierenden Blicks. Das befreiende Sich-Lösen aus politischen oder familiären Beengungen durch die Selbstaflösungsphantasien in der Großstadtmenge oder die Grenzüberschreitung ins Bordell war bürgerlichen Frauen nicht

¹⁹⁵ Annette Dorgerloh, a.a.O. S. 34

ungestraft möglich. Tauchten sie dort auf, galten sie entweder nicht mehr als bürgerlich, sondern als sexuell verfügbar, oder sie waren keine Frau, sondern geschlechtsneutrales Arbeitswesen.“¹⁹⁶

Eine äußerliche Trennung zwischen den sozialen Schichten wurde schwieriger, da die Mode für mehr Frauen erschwinglich wurde. Es gab Kleider in den teuersten Stoffen, aber genau so gut konnte sich eine Angestellte einen Rock aus nicht ganz so teurem Stoff leisten, der aber modisch (gleich im Trend) war.

Kurt Tucholsky kam zu der Erkenntnis, dass es sich bei den Prostituierten dieser Zeit nicht mehr um die allzeit bekannten Kokotten¹⁹⁷ handelte, sondern diese durch die Emanzipation der Frau in ein undefinierbares, neutrales Wesen abdrifteten:

„Man hat in Berlin noch nie so viel Kokotten gesehen, die gar keine sind. Sie gehören den diversesten Fakultäten an, sie schnupfen die freundlichsten Dinge, sie spritzen sich die Handgelenke wund und tragen breite Armbänder darüber - und sie haben schon lange nicht mehr den Halt und die Sorgfalt einer ordentlichen Kokotte. [...] Sie sind oft sehr dünn, ihre Gesichter sind eigentlich farb- und physiognomielos, - es ist nicht viel mit ihnen, weder im Guten noch im Bösen. Aale.“¹⁹⁸

Da die moderne Frau der Zwanzigerjahre offenbar auch einen Hang zum Lasterhaften haben musste, entsprach Tucholskys Feststellung durchaus dem Zeitgeist. Drogenkonsum war ‚todschick‘ und in der bürgerlichen Schicht nichts Seltenes.

¹⁹⁶ Griselda Pollock nach Katharina Sykora: Die „Hure Babylon“ und die „Mädchen mit dem eiligen Gang“. a.a.O. S. 127

¹⁹⁷ Heute nur noch selten verwendete, aus dem Französischen stammende Bezeichnung für eine Frau von Eleganz und guten Umgangsformen, die mit Männern sexuell verkehrt und sich von ihnen aushalten lässt. Siehe: Brockhaus Enzyklopädie Online (Zugriff: 12.02.2012)

¹⁹⁸ Kurt Tucholsky: Drei Generationen. 1922. In: An die Berlinerinnen. Hrsg.: Moritz Rinke. Berlin, 1998. S. 48

4.3 Der amerikanische Einfluss

Vorurteile gegenüber Amerika gab es in Europa schon in den Zwanzigerjahren. Europäer kritisierten Amerika (zumeist Nordamerika), da es mit seinen Revuen und deren Girls angeblich einen schlechten Einfluss auf die Jugend und die modernen jungen Frauen ausüben würde. Dessen ungeachtet sahen viele Frauen, die im Publikum einer Revuevorstellung saßen, aus mehreren Gründen im Girl ihren Aufstiegstraum verwirklicht.¹⁹⁹ Das amerikanische Girl war in der Mode stilangebend: „Der amerikanische Flapper, das Jazz-Babe, war modisch gekleidet, lebenshungrig, sexuell aktiv, rauchte, trank und frönte den Jazzrhythmen bei neuen ‚amoralischen Tänzen‘.“²⁰⁰ Und dies sagte auch Frauen zu, die nicht mehr als bloße Begleiterin ihres Mannes sein wollten. Die modernen Frauen durften ruhig zeigen, dass sie Freude am Leben hatten und dass es nicht mehr geächtet war, wenn sie wie ein Mann Alkohol konsumierten und rauchten. Paul Landau war, wie er in seinem Buch ‚Girlkultur‘ (1927) schrieb, nicht begeistert von den Einflüssen des amerikanischen Girls auf die Frauenwelt in Europa. Er bezeichnete die Girls als Apostel des neuen Tanz- und Lebensevangeliums, die die Revuen und Varietés beherrschten und die alten (europäischen) Tanzkulturen zurückdrängten.²⁰¹

Flo Ziegfeld etwa war mit seinen Ziegfeld-Revuen nicht nur in Amerika, sondern auch in Europa sehr bekannt. In seinem Buch ‚Ziegfeld’s Book of Girls‘ hatte er alle seine Tänzerinnen mit ihren Körpermaßen aufgelistet.²⁰² Er bestimmte nicht nur, wer auf der Bühne tanzte und wie ihre Kostüme auszusehen hatten, sondern auch ihr Aussehen in der Freizeit (Pumps, Handschuhe und Bubikopf). Die (amerikanische) Revue „stellte durch ‚das Prinzip der großen Ziffer, der uniformen Tracht und der maschinenmäßigen Reihung‘ exemplarisch die Struktur des Typus ‚Neue Frau‘ in ihrer massenhaften Erscheinungsweise dar.“²⁰³ Katharina Sykora meint, dass durch die Revue ein amerikanischer Stereotypus der Frau transferiert wurde, nicht aber die Revue selbst. Nur das Erscheinungsbild der Frau, ihr massenweise gleiches Auftreten und die schöne, schlanke, sportliche Linie des

¹⁹⁹ Vgl. Katharina Sykora: Die neue Frau. a.a.O. S. 20

²⁰⁰ Karin Moser, a.a.O. S. 39f.

²⁰¹ Vgl. Kirsten Beuth, a.a.O. S. 98

²⁰² Vgl. Lucinda Jarrett, a.a.O. S. 86

²⁰³ Nach Katharina Sykora: Die neue Frau. a.a.O. S. 20

Frauenkörpers galten als erstrebenswert. Das Girl wurde somit zum Konsumobjekt schlechthin und die junge Frau der Zwanzigerjahre wollte ein bißchen Glamour abbekommen. Auch von der US-Filmindustrie wurde regelrecht ein neuer Frauentyp gefordert.²⁰⁴

4.4 Modewandel - Phänotypus

Es war nicht verwunderlich, dass die moderne Frau oftmals nur auf ihr äußerliches Auftreten reduziert wurde und Frauenbewegungen sich somit davon wieder distanzierten: „Gerade die sexuelle Freizügigkeit der jungen Frauen empörte viele Vertreterinnen der älteren bürgerlichen Frauenbewegungen.“²⁰⁵ Emanuele Meyer schien in ihrem Buch ‚Das Weib als Persönlichkeit‘ (1924) die Hoffnung auf Besserung völlig aufgegeben zu haben:

„Wer diese Weiber mit Bubikopf oder sonst verwegener Frisur, kurzem Rock und überschlagenem Bein, Rauchringel in die Luft blasend und Zeitung lesend, sieht, den packt der Ekel wider willen, und er wird sich entmutigt sagen, dass - solange dieser Typ im Wachsen statt im Aussterben ist - an ein Neuland mit dem Weibe als starker Beispielsmacht nicht zu denken ist.“²⁰⁶

Meyer war eine streng gläubige Frau, die das Verhalten der jungen Frauen gegenüber der Kirche in den Zwanzigerjahren kritisierte und somit zu einem „Boycott aller ‚Modenarrheiten‘“²⁰⁷ aufrief. Es wurde versucht, ein einheitliches Erscheinungsbild (Phänotypus) zu finden und zu schaffen. Und dies war gerade in der Mode und Konsumwelt nicht besonders schwer. Da junge Frauen jetzt ihr eigenes Geld verdienten, gab es ein neues Zielpublikum für die Kaufhäuser und einen neuen Geschäftszweig, den man bewerben konnte: „Working Girls wurden zu den neuen Trendsettern in Mode und Lebensstil. Sie zählten, anders als ihre Vorgängerinnen, mehrheitlich zur Arbeiterschaft. Ein Angestelltenverhältnis empfanden sie daher als sozialen Aufstieg. Ökonomisch unabhängig, eroberten sie

²⁰⁴ Vgl. Karin Moser, a.a.O. S. 39

²⁰⁵ Annette Dorgerloh, a.a.O. S. 40

²⁰⁶ Nach ebenda

²⁰⁷ Ebenda

sich neue (Stadt-)Räume.“²⁰⁸ Was eine moderne Frau einkaufte und wie sie mit ihrem Geld umging, wurde wichtiger als die gesetzliche Lage der Frau. Die Emanzipation wurde in Konsum umgelenkt und der Kampfbegriff der Frauenbewegungen wurde zum Modebegriff.²⁰⁹ In illustrierten Zeitschriften gab es keine Artikel, wie eine Frau im Beruf oder in der Politik weiterkommen kann, sondern Artikel über das richtige Kleid für den Abend oder wie frau Puder und dergleichen richtig anwendet.

Das starre Korsett der Konventionen wurde im Wandel der Mode durch kurze Röcke und gerade Schnitte ersetzt. Die Kleidung wurde nicht mehr strikt in männlich oder weiblich getrennt. Es kam zu Vermischungen der äußerlichen und modischen Merkmale beider Geschlechter. Hierbei war vor allem das Ablegen des Rockes und das Anziehen der Hose von Bedeutung. Nicht nur beim Fahrrad-Fahren oder Sport trugen Frauen Hosen, sondern auch im Film oder auf der Theaterbühne (Abb. 1 u. 2), was zur Jahrhundertwende nicht selbstverständlich war und davon abhing, wie spät am Abend die Vorstellung stattfand. Ab Mitte/Ende der Zwanzigerjahre war das Tragen von Hosen ein Signal der Kühnheit, Unabhängigkeit und des Auflehns gegen traditionelle Konventionen. Berühmte Frauen wie Gloria Swanson, Clara Bow und Marlene Dietrich wurden gerne mit diesem selbstbewussten Auftreten in Verbindung gebracht und für die Modemagazine und illustrierten Zeitschriften fotografiert.²¹⁰ Der Modetrend der behosten Frau wurde als ‚Garçonne‘ bezeichnet, benannt nach dem gleichnamigen Nachkriegsroman von Victor Margueritte, der 1924 ins Deutsche übersetzt wurde. Der Begriff ‚Garçonne‘ wurde unter anderem für eine Lesbenzeitschrift verwendet und für ein Lokal, welches Susi Wanowski 1931 in Berlin eröffnete, genutzt.²¹¹

Ilse Reicke teilte die moderne Frau 1925 in vier Frauentypen ein: Den ‚mütterlichen Typus‘, den schwesterlichen ‚Iphigentypus‘, die ‚Kameradin‘ und die ‚Dame‘.²¹² Modisch unterschieden sich die vier Gruppen nicht wirklich, aber all diese Frauentypen hatten äußerst unterschiedliche Vorstellungen vom Leben. Die bildliche Vermarktung der modernen Frau gab es in den Zwanzigerjahren schon bei

²⁰⁸ Karin Moser, a.a.O. S. 50

²⁰⁹ Vgl. Katharina Sykora: Die „Hure Babylon“ und die „Mädchen mit dem eiligen Gang“. a.a.O. S. 128

²¹⁰ Vgl. Karin Moser, a.a.O. S. 54

²¹¹ Vgl. Ute Scheub, a.a.O. S. 141

²¹² Vgl. Annette Dorgerloh, a.a.O. S. 49

den letzten drei Typen, die Reicke aufzählte. Eine bildliche Form des Mütterlichen kam erst zu Beginn der Dreißigerjahre hinzu.²¹³ Zum Einen gab es, wie schon erwähnt, kürzere Röcke und Hosen für die Frauen als neuen Modetrend. Die Perücke wurde zum Anderen ebenfalls zu einem der gefragten Mode-Accessoires für die Jugend: „Mit der flammend roten Perücke käme noch eine mondäne Note hinzu, eine für das junge Mädchen offenbar attraktive Variationsmöglichkeit.“²¹⁴ Man war zwar nicht begeistert von den neuen Trends der Jugend, aber man ließ ihnen die freie Wahl. Zudem wurde die Perücke bei Tänzerinnen, wie zum Beispiel Anita Berber, gesehen, die Trendsetterinnen waren.

Durch das Tragen von locker sitzenden Kleidern, die leicht verrutschen konnten oder aus dünnen, fast durchsichtigen Stoffen gemacht waren, fühlte sich manch ein/e BetrachterIn bedroht und beschwerte sich über ein zu erotisches Auftreten der jungen Frau in der Öffentlichkeit: „Zum anderen bewirkte der Modewandel jedoch gleichzeitig eine potentielle bis offensichtliche Erotisierung.“²¹⁵ Diese Entwicklung stellte selbstverständlich eine Vermischung der neuen Freiheiten der Frau mit den Reklamen etwa von freizügigen Tänzerinnen dar. Diese hatten immer weniger an, was insgesamt „zu einer Liberalisierung und partiellen Angleichung im äußeren Erscheinungsbild der Frauen verschiedener sozialer Schichten“²¹⁶ führte. Rudolf Schlichter malte das Portrait ‚Margot‘ (Abb. 3), das einen neuen, maskulin-sachlichen Frauentyp (die unabhängige, berufstätige Frau) darstellt. Das Bild alleine, mit der Körperhaltung und dem Hintergrund, gibt keinen eindeutigen Hinweis, ob es sich dabei um eine Prostituierte oder eine Angestellte handelt.²¹⁷ Diese Irritation „beruhte auf der Vielfalt der Lebensentwürfe, die alle derselben Typologie der ‚Neuen Frau‘ zugeordnet wurden.“²¹⁸ Die moderne Frau konnte nun für sich selbst Entscheidungen treffen: Ihr standen mehrere berufliche Möglichkeiten offen. Aber es wurde auch versucht, einer fixierten Bildprägung der Frau entgegenzuwirken und wie in der bildenden Kunst die verschiedenen Rollenmöglichkeiten aufzufächern.²¹⁹

²¹³ Vgl. Katharina Sykora: Die neue Frau. a.a.O. S. 17

²¹⁴ Nach Annette Dorgerloh, a.a.O. S. 29

²¹⁵ Ebenda. S. 40

²¹⁶ Ebenda

²¹⁷ Vgl. Ebenda. S. 48

²¹⁸ Katharina Sykora: Die neue Frau. a.a.O. S. 23

²¹⁹ Vgl. Ebenda

4.5 Berufstätigkeit - Konsum

Das Recht der Frau, arbeiten gehen zu dürfen, brachte ihr eine gewisse Selbstständigkeit: „Die ökonomische Unabhängi[g]keit durch Berufstätigkeit und das Stimmrecht waren wichtige politischen Grundforderungen, die dem bürgerlichen Konzept der ‚Neuen Frau‘ zugrunde lagen.“²²⁰ Es war nicht mehr erforderlich, dass eine junge Frau „aus wirtschaftlichen Überlegungen“²²¹ heiraten musste und dann aus ihrem Elternhaus fortgehen konnte, wie Hedwig Dohm in ihrem Buch ‚Sind Mutterschaft und Hausfrauentum vereinbar mit der Berufstätigkeit?‘ (1903) schrieb: „Die freien Frauen endlich [sind] diejenigen, die unabhängig von vorgeschriebenen Normen an den Gesetzen ihres eigenen Wesens ihr Dasein zu gestalten trachten.“²²²

„Ohne männliche Begleitung beschränkten sie Straßen und Plätze, besuchten Cafés, Kinos, Tanz- und Vergnügungsorte und ließen mit dem selbstverdienten Geld ihrem Kaufvermögen freien Lauf.“²²³ Das größte Anliegen der modernen Frau war nun die pragmatische Gestaltung ihres persönlichen Lebens²²⁴ und nicht einen Mann zu finden, der sie erhalten konnte. Die Wirtschaft begrüßte dies mit offenen Händen und ging auf das Konsumverhalten der modernen Frau ein. Mit dem öffentlichen Flanieren durch die Großstadt wurden die Schaufenster zum „Mittel, die neue Zielgruppe der weiblichen Berufstätigen anzusprechen und Konsumwünsche zu wecken.“²²⁵

Doch die Berufswahl war nicht so offen, wie man es sich erhoffte. Die typischen Berufe einer modernen Frau waren Stenotypistin, Modistin oder Ladenmädchen, wie sie Siegfried Kracauer nannte.

²²⁰ Nach ebenda. S. 10

²²¹ Karin Moser, a.a.O. S. 50

²²² Nach Katharina Sykora: Die neue Frau. a.a.O. S. 10

²²³ Karin Moser, a.a.O. S. 50

²²⁴ Vgl. Katharina Sykora: Die neue Frau. a.a.O. S. 10

²²⁵ Annelie Lütgens, a.a.O. S. 114

4.6 Geschlechterdemokratie

„Weibliches Hosentragen wurde zum Symbol für die Aneignung männlicher Vorrechte. Eine Frau in Hose beansprucht einen Teil der Männermacht, ein Mann im Rock erlebt eine Degradierung.“²²⁶

Ute Scheub

Bis auf wenige Ausnahmen - Sportkleidung, Theater- und Filmkostüme - war es bis zum Ersten Weltkrieg nicht üblich, dass Frauen Hosen trugen. Die Hose war ein absolutes Männerkleidungsstück. Die Redewendung ‚die Hosen anhaben‘ beinhaltet, dass die Frau zu Hause, wo sie hinter verschlossener Tür einen Pyjama trägt, zwar bestimmt, was getan wird, aber nicht in der Öffentlichkeit. Bis zum Ende der Zwanzigerjahre hatte sich aber die Hose für die Frau durchgesetzt: Berühmtheiten wie Gabriele Tergit, Dinah Nelken, Vicki Baum, Helen Hessel, Hannah Höch, Anita Berber, Claire Waldoff²²⁷ und Marlene Dietrich trugen Hosen und kürzten ihre Haare. So wie sich die Mode für die Frau wandelte, so lockerte sich auch die Kleidung der Männer: Sie legten ihre steifen Hüte und Kragen ab, hatten keine Kaiser-Wilhelm-Bärte mehr und in die Haare wurde Pomade geschmiert, um weiblicher zu wirken:²²⁸ „Auch sie genossen es sichtlich, die künstliche Polarisierung der Geschlechterrollen nicht mehr mitmachen zu müssen, nicht mehr länger den harten Hartmut zu markieren.“²²⁹ Berlin war in den Zwanzigerjahren, was die Geschlechterrolle angeht, liberal und offen eingestellt. Ein Spaziergang von ‚Knäbin‘ und Knabe Arm in Arm über den Boulevard Unter den Linden oder den Kurfürstendamm war kein Problem.²³⁰ So wurden äußere Merkmale weiblicher und männlicher Attribute in Mode und Kosmetik kombiniert, was im Modewandel in einer zunehmend maskulinen Anleihe und Androgynie seinen Ausdruck fand. Mit der öffentlichen Nutzung des Rades fielen die langen Röcke. Die ‚Angestelltenkultur‘, in der die neuen Frauenberufe der Zwanzigerjahre entstanden, bewirkten andere Maßstäbe.²³¹ Dass Frau sich immer mehr in Männerkleidung zeigte, war auch ein Zeichen des wachsenden Selbstbewusstseins. Frauen standen zu ihrer Meinung und mit ihrem äußeren Erscheinungsbild wollten sie auch für diese eintreten und sie

²²⁶ Ute Scheub, a.a.O. S. 144

²²⁷ Wollte schon 1907 bei ihrem ersten Kabarettauftritt im ‚Roland von Berlin‘ einen Hosenanzug tragen, was ihr aber nicht erlaubt wurde, da derlei Bekleidung für Damen nach 23 Uhr auf der Bühne verboten war. Vgl. Ebenda. S. 145

²²⁸ Vgl. Ebenda. S. 21

²²⁹ Ebenda

²³⁰ Vgl. Ebenda

²³¹ Vgl. Annette Dorgerloh, a.a.O. S. 39

festigen. Claire Waldoff „kreierte die Mode des Männerschlipses zur Frauenbluse und des Bubikopfs, sie rauchte Zigarren und kippte Schnäpse. Mit ihrer Hymne auf *Hannelore* nahm sie sich in unvergleichlicher Weise auf den Arm: ‚... Keiner unterscheiden kann, ob du’n Weib bist oder’n Mann!’“²³² Mit dieser Undefinierbarkeit des Geschlechts wurde in den Zwanzigerjahren sehr gern gespielt. Es kam nicht selten vor, dass man in ein Lokal ging, sich zu einer Frau setzte, sie ansprach und dann erst bemerkte, dass sie ein Mann war - oder umgekehrt. Frauen gingen als ‚Garçonne’, als ‚Männin’. Der Begriff ‚Garçonne’ wurde alsbald auch vermehrt für Frauen mit lesbischen Ambitionen verwendet, trotzdem stand er für einen Modetrend, der viele Nachahmerinnen fand - und dies nicht nur in der homosexuellen Szene. In der Lesbenzeitschrift *Garçonne* wird die ‚Männin’ wie folgt charakterisiert: „Unter Männin wird eine Frau verstanden mit sehr starkem männlichen Einschlag, sei es in körperlicher, sei es in seelischer Beziehung, oder auch in beiden Beziehungen zugleich. Die Männin ist ein Gemisch von Frau und Mann ... Ihr Gegenstück ist im anderen Geschlecht der ... verweiblichte Mann.“²³³ In der Zeitschrift wird die ‚Männin’ in drei Typen eingeteilt: Der erste Typus ist die Lesbierin, der zweite die Transvestitin, der dritte die Amazone, die von einem starken Willen zur Macht geleitet wird.²³⁴ Die Lesbierin zieht sich männlich an, weil sie damit zeigen will, dass sie sich zu Frauen hingezogen fühlt. Die Transvestitin will ein Mann sein und trägt deswegen männliche Kleidung. Die Amazone wird nicht nach ihrer sexuellen Vorliebe beurteilt, sondern danach, dass sie sich als Männin verkleidet, um in der Gesellschaft die gleiche Macht zu erlangen wie der Mann.

Der Umstand, dass Frauen nun ebenfalls einer Arbeit nachgingen, traf zumeist auf die Mittelstand, die Kleinbürgerin, zu. In der Arbeiterklasse waren schon zuvor Männer wie Frauen berufstätig. Diese neuen Arbeiterinnen und Angestellten konnte man durch den uniformalen Modetrend, der sich durch alle sozialen Schichten zog, nicht mehr unterscheiden, was nur dann negative Konsequenzen hatte, wenn es zu einer Verwechslung mit der öffentlichen Frau kam.²³⁵ Dies wird im Film *DIE STRASSE* deutlich gemacht.

²³² Ute Scheub, a.a.O. S. 145

²³³ Nach ebenda. S. 141

²³⁴ Vgl. Ute Scheub, a.a.O. S. 141

²³⁵ Siehe Kapitel 4.2 Die öffentliche Frau

4.7 Töchtergeneration - Körperlichkeit

Die moderne Frau war vor allem die neue Generation junger Frauen. Die Töchtergeneration nutzte die gelösten Fesseln und lebte die Freiheit, die ihre Mütter nie hatten: „Schwer erkämpfte Positionen wie das Frauenwahlrecht fanden sie bereits vor, und frei von jenem ihre Müttergeneration charakterisierenden moralischen Legitimationsdruck lebten und prägten sie eine neuartige Freizeitkultur aus.“²³⁶ Die Töchter mussten sich das, was ihre Mütter mit den Frauenbewegungen der Jahrhundertwende gefordert hatten, nicht mehr erkämpfen. Sie konnten die gewonnene Freizeit auskosten. Die bekannte Schriftstellerin Vicki Baum erkannte anhand eines Bildes ihrer achtzehnjährigen Mutter, welche prägenden Unterschiede zwischen ihnen beiden bestanden: „Sie hat das Aussehen einer vierzigjährigen Frau und den Verstand und die Lebenskenntnis eines neunjährigen Mädchens von heute. Sie war bleichsüchtig²³⁷ und meistens traurig. Sie konnte Chopin spielen und endlose Meterrollen einer feinen Hemdspitze häkeln.“²³⁸ So unschuldig war sie, wie auch andere Mütter, keinesfalls dem Leben gewachsen.²³⁹ Franz Hessel erkannte eine pubertierende Haltung der Eltern, die auf der einen Seite selbst nicht aufgeklärt und auf der anderen Seite schlicht sorgende Erziehende waren: „Junge Berlinerinnen, sei nachsichtig mit deinen unmündigen Eltern! Ärgere dich nicht, weil sie es so schrecklich gut mit dir meinen.“²⁴⁰ Weiters stellte er fest, dass sich die Töchter mehr zutrauen als ihre Mütter. Die jungen Frauen sprachen laut aus, was sie dachten, und nahmen sich kaum ein Blatt vor den Mund, was Hessel etwas zu vorlaut fand: „Kläre die braven Leute nicht unnötig auf, teile ihnen nicht mehr mit, als sie fassen können.“²⁴¹ Mit Gelassenheit erzählt die typische Berlinerinnen von ihrem letzten Liebesweh wie von Zahnschmerzen, während sie das Auto lenkt.²⁴² Daraus kann man schließen, dass Hessel regelrecht erstaunt war, dass die moderne Frau nicht nur selbst Auto fährt, sondern auch wie ein Mann von einer Liebesgeschichte zur nächsten hüpfte und dabei aber nicht in Erwägung zieht, eine längerfristige Beziehung einzugehen.

²³⁶ Annette Dorgerloh, a.a.O. S. 28

²³⁷ Bleichsucht ist eine durch Eisenmangel bedingte Anämie bei Mädchen und jungen Frauen.

²³⁸ Nach Ute Scheub, a.a.O. S. 14

²³⁹ Vgl. Ebenda. S. 14

²⁴⁰ Franz Hessel: An die Berlinerinnen. 1922. In: An die Berlinerinnen. Hrsg.: Moritz Rinke. Berlin, 1998. S. 44

²⁴¹ Ebenda

²⁴² Vgl. Ebenda

Anstand und Sitte hieß im neunzehnten Jahrhundert auch, die Töchter größtenteils unaufgeklärt in die Ehe zu schicken: „Es war Sitte, jungen Frauen aus guter Familie jegliches Wissen darüber vorzuenthalten, wie Kinder entstehen.“²⁴³ Bildung bestand vorrangig darin, dass junge Frauen lernten, wie man Haushalt und Handarbeit zu erledigen hat. In den sozial höheren Schichten erlernten sie vielleicht noch ein Instrument. Die Töchter dieser Frauen aber waren voller Wissensdrang und „gierten danach zu studieren, sich endlich das Wissen anzueignen, das man ihren Müttern vorenthalten hatte, sie wollten tagsüber arbeiten und abends tanzen gehen, über ein eigens Konto verfügen, ihre Geliebten selber aussuchen.“²⁴⁴ Was hier aufgeschlossen und frei klingt, war aber nicht bei allen gleich gelebtes Lebensziel: „Gabriele Tergit zum Beispiel, alles in allem eine Feministin, auch wenn sich damals noch niemand so nannte, dachte politisch liberal-sozial und lebte eher prüde.“²⁴⁵ Vicki Baum wiederum entschuldigte sich förmlich in ihrem feuilletonistischen Text bei den Müttern ihrer Generation und fragte, wie diese sich wohl gefühlt haben mögen, wie sie als Töchter aus der Enge der alten Konventionen ausbrachen:

„Arme Mütter von 1890! [...] Eure Welt war so eng wie ein Kaninchenstall, auf allen Seiten mit Brettern vernagelt und ohne Lüftung. Wie haben wir euch erschreckt, als wir aus euren Wänden ausbrachen, wir jungen Mädchen von 1905, wir mit unserm Ibsen und Nietzsche, mit unserm Tristan-Fieber und unserer Rebellion gegen das Bürgerliche, wir mit der Forderung nach eigenen Wegen und Luft und Arbeit und dem Hunger nach wirklichem Leben ohne Verschleierungen und Fiktionen.“²⁴⁶

Eine Aufklärung der Töchtergeneration, der modernen Frau, fand in den Zwanzigerjahren auf der einen Seite durch zweideutige Werbetafeln für Filme, Tanzaufführungen oder Revuen statt; auf der anderen Seite direkt über das Medium Film, in welchem es nach dem Ersten Weltkrieg zu einer regelrechten Flut an Aufklärungsfilmen kam. Es wurde nicht nur über Sexualität, sondern auch über Hygiene, was ebenso die Geschlechtskrankheiten beinhaltete, aufgeklärt.

²⁴³ Ute Scheub, a.a.O. S. 14

²⁴⁴ Ebenda. S. 9

²⁴⁵ Ebenda

²⁴⁶ Nach ebenda. S. 9f.

Nicht nur innerlich, auch äußerlich waren die Frauen der Muttergeneration bis zum Hals hin zugeknöpft. Durch die neue Mode änderte sich das Körpergefühl der modernen Frau: Kurze Röcke zeigten Knöchel und Unterschenkel, das Hängekleid ließ die Taille nur andeuten, was viel verführerischer wirkte, und die kurzen Haare legten den Nacken und Schultern frei, was bei manchem Mann zu kurzer Atmennot führen konnte, wie es Franz Hessel elegant beschrieb: „Aber mir geht der Atem aus, wenn ich deinen Knöcheln nachsehe, meine umwandelbare Verehrung für dich bekommt etwas Asthmatisches.“²⁴⁷ Auch in den Zeitschriften bekam das Sinnliche des weiblichen Körpers, die Körperlichkeit der Frau, mehr Aufmerksamkeit. Es gab Artikel über die Aktphotographie, Vergleiche mit Frauenbildnissen aus der Vergangenheit (bis in die griechische Mythologie) und es kam die Frage auf, warum es keine oder nur wenige männliche Aktphotographien gab.²⁴⁸ Einige begründeten dies mit dem Wegfall der Scham vor dem eigenen Körper bei den modernen Frauen, wie es zum Beispiel Grete Müller einem Artikel von 1928 in der Zeitschrift *Die Bühne* machte.²⁴⁹

Die moderne Frau wurde überdies animiert, mehr Sport zu betreiben, damit sie einen gestählten Körper bekam. Zur Jahrhundertwende schon traten vermehrt Vereine der freien Körperkultur auf, die sich ganzjährig trafen, um gemeinsam Gymnastik, Eislauf, Baden am Meer und andere sportliche Aktivitäten auszuüben: „Im Sommer sonnte man sich an FKK-Stränden, im Winter trafen sich die Nudisten in Privatgemächern zu gemeinsamen Turnübungen oder liefen nur mit Ohrenschützern und Stiefeln bekleidet Schlittschuh.“²⁵⁰ Mitte der Zwanzigerjahre wurden wieder die Stimmen laut, dass Licht und Luft die beste Medizin eines gesunden Menschen wären.²⁵¹ Wie auch bei den Aktphotographien soll sich die moderne Frau auch beim Sport nicht schämen und sich gemeinsam mit dem Mann aktiv dem Körper widmen.²⁵²

²⁴⁷ Franz Hessel: An die Berlinerin. a.a.O. S. 43

²⁴⁸ Vgl. G[rete] M[üller]: Man läßt sich nackt fotografieren. In: *Die Bühne*, 17. September 1925, Nr. 45, Jg. 2. S. 20f.; [o.A.:] Madame Tutankhamen. Die Rückkehr zum ägyptischen Schönheitsideal. In: *Die Bühne*, 1. Oktober 1925, Nr. 47, Jg. 2. S. 14f; Grete Müller: Wenn die Kleider fallen... In: *Die Bühne*, 20. September 1928, Nr. 202, Jg. 5. S. 17ff.

²⁴⁹ G[rete] M[üller]: Wir genieren uns nicht. In: *Die Bühne*, 23. August 1928, Nr. 198, Jg. 5. S. 28f. u. 48

²⁵⁰ Ute Scheub, a.a.O. S. 21

²⁵¹ Vgl. F. P.: Wege zu Kraft und Schönheit. In: *Die Bühne*, 26. März 1925, Nr. 20, Jg. 2. S. 18f.; [Anzeige:] Durch Licht und Luft zu Schönheit und Kraft. In: *Die Bühne*, 20. Mai 1925, Nr. 28, Jg. 2. S. 46; [Anzeige:] Gesund bleiben! Schön bleiben! Jung bleiben! In: *Die Bühne*, 3. September 1925, Nr. 43, Jg. 2. S. 3

²⁵² In dem Artikel ‚Die Kunst der Ruhe‘ von Dr. med. Martin Brustmann werden speziell für die arbeitende Frau Gymnastikübungen gezeigt, die sie zur Entspannung und Ruhe von ihrer Tätigkeit machen soll. Da ja der weibliche Körper es (noch) nicht gewohnt ist, harte Arbeit zu verrichten, braucht sie diese Übungen, um einen Ausgleich zu finden und neue Kraft

4.8 Verbildlichung - Superfrau

Mit dem Aufkommen der neuen Massenmedien - wie Film, Radio und illustrierte Zeitschriften - begann der Versuch, die moderne Frau auf ein einheitliches Bild²⁵³ festzulegen. Katharina Sykora stützt sich in diesem Zusammenhang in ihrem Buch auf zwei grundlegende Prämissen: Der ersten liegt zugrunde, dass die Frau zum Teil ein mediales Produkt ist, welches sich nicht mehr nur in den klassischen Bildgattungen wie Malerei konstituiert hat, sondern auch über die Illustriertenkarikatur und -photographie, den Film und die Revue entstand. Die zweite Prämisse geht davon aus, dass die Bilder der Frau sowohl normierende Aspekte als auch emanzipatorische Anteile enthalten, die es zu erforschen gilt.²⁵⁴ Durch Kosmetikreklamen und dergleichen in illustrierten Zeitschriften soll die moderne Frau klar definiert werden: „Sie muß weiblich sein und energisch und selbständig“²⁵⁵, wie es in der Modezeitung *Die Dame* im Juli 1930 hieß.

Die moderne Frau hatte demnach sportlich zu sein, einem Beruf nachzugehen und eine liebevolle Ehefrau und Mutter zu sein. Sie musste aber auch Geliebte, bis spät in die Nacht tanzfreudig sein und dadurch etwas Verruchtes an sich haben: „Du bist tags berufstätig und abends tanzbereit. Du hast einen sportgestählten Körper, und deine herrliche Haut kann die Schminke nur noch erleuchten.“²⁵⁶ Kurz gesagt, sie muss eine „Superfrau“²⁵⁷ sein, die alles kann und machen will. Die Auflistung und Anleitung in der Modezeitung *Die Dame* gleicht einem Wunschdenken an die perfekte Frau:

„[S]ie muß eben weiblich sein! Tanzen, gut aussehen, gut angezogen sein, mit Geschmack flirten können und einer berühmten Filmschauspielerin ähnlich sehen. [...] Kinder? Natürlich auch Kinder! Zwei zumindest. Gerade als Mutter beweist sich die moderne Frau - neue Erziehungsmethoden, Individualpsychologie - überhaupt ist Bildung sehr wichtig. Eine Frau, die sich keinen geistigen Kreis schaffen kann, ist reizlos. Sie muß ein Mittelpunkt sein und Anregungen geben - allerdings dürfen die Männer das

zu tanken. Vgl. Martin Brustmann: Die Kunst der Ruhe. In: *Sport im Bild*, 09. November 1923, Nr. 44/45, Jg. 29. S. 1314f. u. 1329.

²⁵³ Hier ist die Darstellung von etwas oder jemandem auf einer Fläche, wie zum Beispiel Zeichnung, Malerei und auch Fotografie gemeint. Siehe: Brockhaus Enzyklopädie Online (Zugriff: 12.02.2012)

²⁵⁴ Vgl. Katharina Sykora: Die neue Frau. a.a.O. S. 15

²⁵⁵ Mix: kleine Ansprüche an die Frau 1930. In: *Die Dame*, Juli 1930, Heft 21, Jg. 6. S. 18

²⁵⁶ Franz Hessel: An die Berlinerinnen. a.a.O. S. 42

²⁵⁷ Ute Scheub, a.a.O. S. 105

nicht merken. Es enterotisiert nämlich, wenn eine Frau zu klug ist und erotischer Charme ist doch das Mindeste, was man von einer gescheiten Frau erwarten kann. Und bitte noch eins: Nicht so stark schminken - [...]“²⁵⁸

Dass dies alles nicht (ganz) reibungslos funktionieren konnte, ist verständlich. Trotzdem findet man in der Literatur der Zwanzigerjahre immer wieder Varianten dieser Auflistung, etwa in Ilse Reickes Kompendium ‚Das junge Mädchen. Ein Buch der Lebensgestaltung‘. Sie führt die wichtigen Attribute der modernen Frau an und fügt ihnen noch eine Berufsausbildung hinzu, da der Lebensstil der modernen Frau dies regelrecht fordere.²⁵⁹ Das Arbeiten war in ihren Augen also kein Attribut, das die Frau von vornherein haben musste.

Auch dass diese gegensätzlichen Eigenschaften, die die junge Frau der Zwanzigerjahre innehaben sollte, kein Einheitsbild der modernen Frau zuließ, kann somit festgestellt werden. Natürlich gab es beim Aussehen ähnliche Vorgaben, aber dies traf noch lange nicht auf alle Frauen zu: „Die Hoffnung, auch im frühen 20. Jahrhundert einen Porträttyp vorzufinden, der die gesamte Gegenwart zu verkörpern vermochte, konnte sich nicht erfüllen.“²⁶⁰ Obwohl das Repertoire der konventionellen Bildformel nicht mehr als ausreichend empfunden wurde,²⁶¹ erweckte das scheinbar objektive Medium der Photographie besonderes Misstrauen und die Fixierung des neuen Idealbildes wurde doch wieder an die traditionellen Kunstgattungen herangetragen.²⁶²

Mit einem Wandel der Photographie, genauer gesagt im Bereich der Portraitaufnahme²⁶³, versuchte man ein klareres Bild der modernen Frau zu erfassen. Es waren nicht mehr nur einfache, starre Bilder, sondern man fotografierte aus neuen Blickwinkeln - beziehungsweise gingen die Posen mehr in das Abstrakte, Expressionistische. Trude Fleischmann, eine junge jüdische Photographin in Wien, arbeitete mit zahlreichen Berühmtheiten. Ihr Mann, aus der bildenden Kunst kommend, montierte diese Bilder in Collagen ein und wurde

²⁵⁸ *Die Dame*, Juli 1930, Heft 21. S. 18

²⁵⁹ Vgl. Annette Dorgerloh, a.a.O. S. 29

²⁶⁰ Ebenda. S. 44

²⁶¹ Vgl. Ebenda

²⁶² Vgl. Ebenda. S. 45

²⁶³ Die photographische Aufnahme eines Portraits. Siehe: Brockhaus Enzyklopädie Online (Zugriff: 12.02.2012)

dadurch berühmt. Montagen von Photographien waren in den Zwanzigerjahren nichts Neues, es waren mehr die leicht bekleideten bis komplett nackten Damen, die in ungewöhnlichen Tanzbewegungen oder in einer Körperhaltung zu sehen waren, wie man sie zuvor auf öffentlichen Photographien nicht zu Gesicht bekommen hatte. Auch Hannah Höch fertigte damals schon dadaistische Photocollagen an, die internationale Bekanntheit erlangten. Sie war die einzige Frau im Herrenclub der Berliner Dadaisten.²⁶⁴

Das Portrait²⁶⁵ an sich spielte eine große Rolle, um neben Werbung, Photographie und Film Standards zu hinterfragen und neu zu setzen.²⁶⁶ Als Portraitbeispiele in der bildenden Kunst sind das Bildnis ‚Margot‘ (1924) von Rudolf Schlichter sowie die beiden Gemälde ‚Anita Berber‘ (1925) und ‚Sylvia von Harden‘ (1926) von Otto Dix hervorzuheben²⁶⁷. Die drei Portraits können unterschiedlicher nicht sein und doch stellen sie alle eine Variante der modernen Frau der Zwanzigerjahre dar. Bei Rudolf Schlichter ist die soziale Schichtzugehörigkeit der Frau bewusst nicht zu erkennen. Anhand der Kleidung und des Hintergrundes kann sie Angestellte, aber ebenso Prostituierte sein. Auch der Titel des Bildes ‚Margot‘ weist nicht auf eine bestimmte Frau hin, nicht wie Otto Dix, der bewusst die Portraits von Berber und von Harden malte und sie auch nach ihnen benannte. Es wäre auch nicht angezweifelt worden, wer die Damen waren, aufgrund ihrer Berühmtheit und ihres Bekanntheitsgrades. Ob Sylvia von Harden ein rot-kariertes Kleid besaß, ist unklar, aber Anita Berber hatte, nach Recherche zu urteilen, kein rotes enges Kleid. Sie besaß ein schwarzes Kleid als Kostüm für ihren Tanz ‚Morphium‘, welches diesem roten sehr ähnelte. Otto Dix versuchte also die Maske der modernen Frau, für die Anita Berber und Sylvia von Harden in der Öffentlichkeit standen, zu zeigen. Er malte das Innere nach Außen. Alle drei Frauen weisen Merkmale auf, die für die moderne Frau ausschlaggebend waren: Sie haben ein stark weiß geschminktes Gesicht und rote Lippen; ein Arm ist in der Hüfte angewinkelt, was für Selbstbewusstsein und Unabhängigkeit steht. Margot und Sylvia von Harden haben beide eine Zigarette in der Hand, bei Sylvia von Harden steht vor ihr auch ein

²⁶⁴ Vgl. Ute Scheub, a.a.O. S. 10

²⁶⁵ Bildliche Darstellung, Bildnis eines Menschen, auch photographische Aufnahme; Charakterstudie. Siehe: Brockhaus Enzyklopädie Online (Zugriff: 12.02.2012)

²⁶⁶ Vgl. Annette Dorgerloh, a.a.O. S. 41

²⁶⁷ Vgl. Abb. 3, 4 u. 5

Cocktails-Glas auf dem Tisch. Der Blick von den dreien ist fest und ernst. Keiner muss diesen Frauen sagen, wo es lang geht und was sie vom Leben zu erwarten haben. Bei dem Portrait von Anita Berber schwingt das Lasterhafte mit, da sie in feuerrote Farben gehüllt ist - das Kleid, die Lippen, die Augen, die Haare und der Hintergrund: Sie ist mit ihrer Umgebung verbunden. Sylvia von Harden repräsentiert auf diesem Portrait ganz klar die berufstätige, selbstständige Frau, was der modernen Frau zuzuschreiben ist. Charakteristisch für das Portrait von ‚Margot‘ ist eine Zurückdrängung der bisher geschätzten weichen Weiblichkeit und damit eine Hervorhebung der individuellen Züge und eine Betonung des Harten und Kantigen²⁶⁸, was auf das Portrait ‚Sylvia von Harden‘ ebenfalls zutrifft. Nicht aber beim Portrait von Anita Berber: Sie ist praktisch der Inbegriff des Erotischen mit ihren weichen Kurven und der Körperhaltung, und das Kleid scheint so dünn zu sein, dass es sogar den Bauchnabel erkennen lässt.

Nicht nur in der bildenden Kunst und Photographie wurde nach einem Idealbild gesucht. Auch im Film gab es die moderne Frau in Gestalt des Stars. Durch den Film wurde der Begriff des ‚Stars‘ (Berühmtheiten) erfunden und mit diesem kamen auch seine Fans, die ihren Vorbildern nacheiferten; ganz so, wie es in den illustrierten Modezeitschriften unter den Merkmalen einer modernen Frau aufgelistet wurde²⁶⁹. Mit dem Anhimmeln der Stars trieben es die Fans nach Franz Hessel manchmal zu weit: „Laß doch die armen Prominenten. Es bekommt ihnen gar nicht, daß du sie soviel ansiehst. Sie stehen wie im Käfig und laufen Spießbruten.“²⁷⁰ Obwohl sicher viele das Rampenlicht und die Anbetung genossen. Auf der Leinwand sahen junge Frauen, wie großartig die Schauspielerinnen mit ihren schönen Kleidern und der Schminke im Gesicht aussahen. Man sprach durch das immense Make-up von einem maskenhaften Auftreten. Auch Anita Berber symbolisierte eine dieser Masken, an der sich der Trend orientierte und der zur Nachahmung inspirierte: „Sie gingen ‚à la Berber‘.“²⁷¹ Man wusste nicht genau, ob das Maskenhafte nun die Fassade war oder ob sie den eigentlichen Menschen von Innen nach Außen brachte: „Die Vorstellung von der ent-larvenden Maske korrespondiert mit Auffassungen der Theoretiker der Moderne: Das Äußere, die

²⁶⁸ Vgl. Annette Dorgerloh, a.a.O. S. 48

²⁶⁹ Siehe S. 62

²⁷⁰ Franz Hessel: An die Berlinerinnen. a.a.O. S. 43

²⁷¹ Siegfried Geyer: Der Tod einer exzentrischen Tänzerin. In: *Die Bühne*, 22. November 1928, Nr. 211, Jg. 5. S. 33

Oberfläche vermag mehr auszusagen über die Persönlichkeit des Trägers als dessen vermeintliches inner[e]s Wesen.“²⁷² Ebenso ist es ein wichtiges Indiz für den Prozess der Auflösung tradierter Rollenbilder in den Zwanzigerjahren, indem die Maske auffallend häufig thematisiert wurde.²⁷³ Durch das überall verbreitete Maskenhafte fragte sich Venceslas Nebresky, ob es noch möglich wäre, ein gutes Portrait, ein gutes Bild zu malen. Am Ende seines Aufsatzes, der 1928 in der Zeitschrift *Das Kunstblatt* veröffentlicht wurde, empfahl er dem Leser: „Setzt euch eine Maske auf, die das wahre Gesicht, das häufig genug sogar euch unbekannt ist, enthüllt, und euer Porträt wird ebenso wahrheitsgetreu sein wie die Negermasken oder die Masken von Ensor.“²⁷⁴ Eine gute Erklärung liefert auch Leo Navratil in seinem Buch ‚Schizophrenie und Kunst‘ (1965), welches Verwirrspiel die Maske mit den Frauen und Männern aufführt(e): „Maske ist Geheimnis und Prophezeiung einer Person, die im Ver/Wechselspiel sich selbst sucht; eine Person, die wandelbar ist in der Verwandlung, sich immer neu verdichtet, viele Personen, doch keine faßbare Persönlichkeit.“²⁷⁵ Somit ging die moderne Frau nicht nur ‚à la Berber‘, sondern verkleidete sich auch noch ganz anders - etwa mit Perücke oder Ähnlichem. Das zeigt, dass nicht eine Maske oder Bild allein wahre Gültigkeit hat und dass unterschiedliche Bilder der modernen Frau der Zwanzigerjahre vorhanden sind.

²⁷² Annette Dorgerloh, a.a.O. S. 44

²⁷³ Vgl. Ebenda

²⁷⁴ Nach ebenda

²⁷⁵ Nach Katharina Sykora: Die neue Frau. a.a.O. S. 23

5 Grenzüberschreitung: Anita Berber

5.1 Mondäne Frau/Sexualität

Anita Berber war meines Wissens bei keiner Frauenbewegung aktiv. So war sie mehr eine Einzelkämpferin. Sie kämpfte um ihr eigenes Dasein. Ihre Fehler wurden von ihr als Charakterstärken angesehen. In ihr waren die Eigenschaften einer ‚femme fatale‘ und einer ‚femme fragile‘ vereint und dadurch gab es ein ständiges Auf und Ab in ihrem Leben. Das Hin und Her in ihr wurde zumeist durch die Wirkung, die sie auf andere erzielte, hervorgerufen. Man sah sie als Verführerin, öffentliche Frau, die den Mann kaputt machen wollte. Aber das Gegenteil traf auf sie zu: Die Offenheit ihres Wesens sollte die Angst und die Scham überspielen. Bevor man Kritik an ihr äußern konnte, schlug sie schon mit Worten und Fäusten zu. Ein Schutzmechanismus, der ihr bei der Vermittlung ihrer Kunst leider nicht immer hilfreich zur Seite stand. Andererseits wirkte sie auf Männer (Sebastian Droste und Henri Châtin-Hofmann) und Frauen (Susi Wanowski), die ihre Taktik durchschaut hatten, sehr hilfsbedürftig. Diese Menschen wollten ihr helfen und ihr ihre wahren Stärken zeigen, wie etwa Sebastian Droste, der sie zu noch mehr Ausdruckskraft im Tanz bewegte.

Die neusten Kleider, die neusten Schnitte, Schmuck und die Kurzhaarfrisur haben bei Anita Berber nicht gefehlt. Sie hatte so gut wie alles, was sich eine moderne Frau wünschte: Sie verdiente ihr eigenes Geld, damit war sie unabhängig, und sie hatte Verehrer, die sie mit teuren Steinen und Federn beschenkten. Von den einen wurde sie auf einen Thron gehoben und die anderen verhöhnten sie; Berber konnte mit beiden streiten. Ihre Wildheit passte nicht in das Leben der anderen. Nur träumen und davon reden genügte ihr nicht: Mit einer Frau flirten? Warum nicht? - Einen Mann ohrfeigen? Kein Problem! - Sich Anziehen, wenn Besuch kommt? Wieso denn? - Rauchen? Trinken? Kokain? Nur her damit!

Die aufgehobenen Tabus der Zwanzigerjahre gestalteten ihr Leben. Sie ließ sich treiben, hatte nicht das Gefühl, dass sie etwas versäumt hatte, sondern sie tat, was ihr gerade in den Sinn kam. Die Menschen in ihrem Umfeld bekamen das zu

spüren. Sie waren einerseits begeistert, andererseits war Berber ihnen zuwider. In den damaligen Kinozeitschriften liest man öfters, wie toll sie schauspielert, aber die bekannten Regisseure, wie Richard Oswald, ließen trotzdem von ihr ab, da sie zu unzuverlässig war.²⁷⁶

Anita Berber verfügte zwar durch ihre Tanzauftritte über etwas Geld, aber sie wohnte zu Beginn ihrer Tanzkarriere in Berlin mit ihrer Mutter und Tanten zusammen. Dies änderte sie, wie es für junge Frauen vor dem Ersten Weltkrieg üblich war, indem sie heiratete. So konnte sie endlich ausziehen. Was auf den ersten Blick eher prüde zu sein schien, konnte aber damit zusammenhängen, dass es einer Frau alleine nicht möglich war, eine Wohnung zu mieten.

Anita Berber war auch eine ‚Garçonne‘. Das heißt nicht, dass sie nur Hosen trug oder sich nur zu Frauen hingezogen fühlte. Viel mehr war sie der dritte Typ, also ‚Männin‘, die Amazone. Sie buhlte um die Anerkennung in der Gesellschaft. Der erste Typ, die Lesbierin, trifft auf Anita Berber nur zum Teil zu. Sie verführte nicht nur Frauen, sondern Männer gleichermaßen. Ich denke nicht, dass sie sich bloß aus einer Laune heraus als ‚Garçonne‘ verkleidete, damit sie eine Frau bezirzen konnte. Für den zweiten Typ, die Transvestitin, vergötterte sie ihren Körper zu sehr, als dass sie ihre komplette weibliche Wirkung aufgegeben hätte. Da sie locker auch als ‚Knäbin‘ auf die Straße gehen konnte, wirkten die Männer in ihrem näheren Umfeld wie verweiblichte Männer. Sebastian Droste und Henri Châtin-Hofmann waren beide Tänzer, hatten also von Natur aus eine graziöse Körperhaltung und waren ebenfalls wie die moderne Frau sehr auf ihr Äußeres bedacht. Die Sinnlichkeit ihres Körpers war ihr bewusst. Ihre Mutter war keine typische Frau aus der Muttergeneration, Lucie Berber war Chansonsängerin in Kabarett. Man kann vermuten, dass die Erziehung nicht besonders konservativ gewesen war. Die frühe Scheidung von Anita Berbers Eltern und das Aufwachsen in einem reinen Frauenhaushalt war nicht immer einfach, doch war sie deshalb keinesfalls benachteiligt. Von ihrer Mutter gab es gewiss keinen Einspruch, als sie eine Tanzkarriere einschlug und für Modefotografen posierte, was Lucie Berber selbst tat (Abb. 6). Niemand hielt sie ab, ihre Karriere zu beschreiten; es gab keine

²⁷⁶ Vgl. *Die Bühne*, 22. November 1928, Nr. 211. S. 33

Hindernisse. Das offensichtliche Desinteresse der Mutter, die nur an ihre eigene Karriere dachte und Berber während ihrer Pubertät zuerst in Dresden zurückgelassen und dann in eine Mädchenschule gesteckt hatte, hinterließ bei Anita Berber sichtliche Spuren. Es fehlte ihr die nötige Erziehung, die auch in der Schule nicht mehr geleistet werden konnte. Ihre Wildheit kannte keine Grenzen und sie probierte alles aus.

5.1.1 Anita Berber als mediales Produkt

Das selbstbewusste Auftreten Berbers half ihr, als mondäne Frau, oder manchmal sogar als Dame, anerkannt zu werden. Wie schon im vorhergegangenen Kapitel erwähnt, wurde ihr Bildnis von Otto Dix als Interpretation der modernen Frau der Zwanzigerjahre verstanden. Auch in den illustrierten Zeitschriften las man über die bestimmten Merkmale, die Anita Berber und die moderne Frau aufweisen: Schlanker Körper, kurze Haare, schöne Kleider und ein großzügiges Make-up. Die Bilder von Tänzerinnen und der neuesten Mode in den illustrierten Zeitschriften begannen einen Index zu schaffen, den die Betrachterin als neue Konvention aufnahm, abspeicherte und immer wieder abrief. Der Index sagte: So sieht die moderne Frau heute aus, ich soll konsumieren, so gehe ich in Pose, wenn ich mich als moderne Frau photographieren lasse. Dieses Bild hatte zunächst noch nicht ganz die Aussagekraft, wie es sich Ende der Zwanzigerjahre manifestiert hatte. Da lächelte aus fast jeder Reklame der Zeitschrift *Die Bühne* eine Frau, egal welches Produkt beworben wurde. Anfang der Zwanzigerjahre wurde noch viel mittels Typographie gelöst, wie dies auch bei den Film-Anzeigen gemacht wurde. Die Indizes, die gesetzt wurden, wurden zu konventionellen Zeichen, die jede Leserin zu verstehen begann. Markante Merkmale von Anita Berber, die durch die Medien transportiert wurden, waren das über die Maßen geschminkte Gesicht und ihre roten Haare. Diese wurden durch Text und Bild an die moderne Frau weitergegeben (Farbdruck gab es sehr selten und wurde eher für Graphiken in Werbe-Reklamen verwendet, aber nicht für Abbildungen von Personen). Die äußerlichen Attribute wurden zu den Erkennungs-codes für Anita Berber. Daraus entstand wohl das Bedürfnis der modernen Frau, sich ‚à la Berber‘ zu kleiden und zu schminken. Man könnte sogar so weit gehen, eine bestimmte Pose (Abb. 7 u. 8) oder ein stark

geschminktes Gesicht in einer Karikatur oder Zeichnung (Abb. 9) als ikonische Aussage für ‚Anita Berber‘ bezeichnen. Die ikonischen Codes, die in den Medien von Anita Berber produziert wurden, formten sich so zu Wahrnehmungscodes um. Berber wurde also zu einem medialen Produkt gestaltet und dieses Produkt blieb direkt nach ihrem Tod bis heute unverändert: Eine expressionistische Tänzerin Anfang der Zwanzigerjahre, die ein sehr exzessives Leben führte. Nichts deutet darauf hin, dass auch Berbers Tanzstil den Ausdruckstanz prägte und ihr Leben, das sie führte, keine Seltenheit war.

5.2 Zerrissenheit/Leben

Das Leben in der Großstadt Berlin ließ kein Stehenbleiben zu. Es musste immer weitergehen, wie ein endloses Fest. Im Rausch der Zeit konnte man sich vergessen, hat man sich vergessen, wollte man sich vergessen. Anita Berber hat auf der einen Seite bis zur Besinnungslosigkeit - als dächte sie nicht an den Morgen - gefeiert, aber auf der anderen Seite hielt sie in ihren Tänzen der Gesellschaft den Spiegel vor - das Grauen und die Laster. Nach ihren Aufführungen war sie längst nicht erschöpft, die Nacht hatte erst begonnen und die Stadt wollte erobert werden. Mit dem eben verdienten Geld war Berber nicht selten bei Glücksspielen im Hinterzimmer eines Nachtlokals anzutreffen. Oder sie gab es gleich für Drogen und Alkohol aus. Wie das kleine Mädchen im Film *DIE STRASSE* reißt Berlin Anita Berber mit in den Strudel des Nachtlebens. Das Verhängnis des Kleinbürgers galt somit nicht nur für den Mann. Berber war Teil der Masse, eine Schauspielerin auf der offenen Bühne der Großstadt. Die (Ver-)Lockungen der Nacht hatten ihr Suchtpotenzial, und Berber bekam dies am eigenen Leib zu spüren. Wie etliche andere in den Zwanzigerjahren konnte sie nicht genug von dem Scheinwerferlicht bekommen.

Für Filme wurde Anita Berber meist engagiert, da sie ihren eigenen Lebenswandel auf der Kinoleinwand perfekt verkörperte: Sie war die moderne Frau, die auf den falschen Weg gekommen war. Ihre schiefen Zähne, das verschmitzte Lächeln und der verführende Blick waren ausschlaggebend, wie es in dem Film *DIDA IBSENS*

GESCHICHTE (1918) von Richard Oswald der Fall war. Sie spielte eine junge Frau, die vor der arrangierten Ehe flieht. Sie liebt einen anderen (Conrad Veidt), mit dem sie durchbrennt. Aber es gibt keine Glückseligkeit, ihr Geliebter verlässt sie und lässt sie mit einem Kind allein. Er kauft ihr ein Weinrestaurant, in welchem ein Mann mit sadistischen Zügen (Werner Krauss) sie zur Heirat bedrängt. Schlussendlich gibt sie nach. Das Eheleben ist von Gewalt und Angst geprägt. Ihr Mann erkrankt und in einem klaren Moment möchte er, dass sie sich scheiden lässt, da sich die Quälereien nach seiner Genesung nicht bessern werden. Mit einem Blick zur Seite sagt sie ‚Ich kann nicht‘²⁷⁷ und der Film endet.²⁷⁸ Die Gewalt in dem Film wird dargestellt, indem Werner Krauss wild herumtobt, mit erhobener Hand vor Anita Berber steht oder diese vor ihm flüchtet. Einmal wird das Kind von Krauss mit einer wirschen Handbewegung weggestoßen²⁷⁹, was somit die einzige sichtbare Misshandlung im Film ist. Was sonst mit Dida Ibsen passiert, haben sich die KinobesucherInnen im Kopf zusammenphantasiert. Anita Berber sieht in dem Film auffallend oft in die Kamera und bietet doch eine überzeugende Darstellung der gepeinigten Frau. Lothar Fischer schreibt, dass Berber seit 1915 in Berlin Schauspielunterricht bei Maria Moissi hatte.²⁸⁰ Die dort gelernten Künste kamen ihr nicht nur vor der Kamera oder auf der Bühne zu Gute, sondern auch im wahren Leben.

5.3 Nacktheit/Tanz

Die ersten Tanzstunden hatte Anita Berber in Dresden-Hellerau in der Tanzschule von Emile Jaques-Dalcroze. Er förderte den Tanzgeist der Mädchen, indem er ihnen die rhythmische Gymnastik näher brachte. Da er eigentlich Musiklehrer war, bestand seine Methode des Tanzes darin, die Bewegung von der Musik ausgehen zu lassen, nicht vom Körper. Er entwarf ein sogenanntes Bewegungsalphabet, so dass

²⁷⁷ DIDA IBSENS GESCHICHTE, 1918. 40'06''-41'04''

²⁷⁸ In den diversen Filmzeitschriften wird 1918/1919 der Ausgang des Films anders beschrieben, was mit der Zensur in den Zwanzigerjahren und der Rekonstruktion des vorhandenen Bildmaterials zusammenhängt: Sie willigt in die Scheidung ein und ihre Eltern nehmen sie nach kurzem Widerwillen wieder auf. Vgl. [o.A.:] DIDA IBSENS GESCHICHTE. Drama in fünf Akten. In: *Neue Kino-Rundschau*, 14. September 1918, Nr. 80, Jg. 1918. S. 117; [o.A.:] DIDA IBSENS GESCHICHTE. Drama in 5 Akten mit Anita Berber. In: *Der Filmbote*, 28. September 1918, Nr. 8, Jg. 1. S. 14; [o.A.:] DIDAS [!] IBSENS GESCHICHTE. In: *Österreichischer Komet*, 14. September 1918, Nr. 435, Jg. 11. S. 40; [o.A.:] DIDA IBSENS GESCHICHTE. Ein Finale zum Tagebuch einer Verlorenen, von Margarethe Böhme. In: *Die Filmwelt*, 21. Februar 1919, Nr. 3, Jg. 1. S. 10

²⁷⁹ DIDA IBSENS GESCHICHTE, 1918. 20'56''-20'59''

²⁸⁰ Vgl. Lothar Fischer: Anita Berber. Göttin der Nacht. Berlin, 2007. S. 190

jede Tonstärke zu einer genauen Bewegung gehörte. In diesem Sinne fand hier also noch kein freier Tanz statt.²⁸¹ Die Mädchen waren an Bewegungsabläufe gebunden, die keinen Platz für Improvisationen ließen. Berber wurde somit geschult, die Musik als Ausgangspunkt für die Bewegung zu nehmen.

In Berlin (1916) ging sie wie selbstverständlich in die Tanzschule von Rita Sacchetto, die sie sofort als E Levin aufnahm. Rita Sacchetto trat mit ihren Schülerinnen gemeinsam sowie solo auf. Sie war bekannt für ihre spanischen Tänze, unter anderem das Castagnettensolo²⁸², und ihre Gewandstudien des Tanzes: „Die Musik ist die Sprache seiner Seele, die Poesie ist sein Geist, die Bewegung seine Plastik, und durch die farbige Gewandung und geschmackvolle Inszenierung wird er zum Gemälde.“²⁸³ Bei Sacchetto lernte Berber mehr über den modernen Tanz, aber noch nicht genau das, was sie später in ihrem Ausdruckstanz verkörperte. Sacchetto gab ihren Schülerinnen zwar nicht die konkreten Bewegungsabläufe vor, aber sie tanzten nach der gleichen Musik, wie viele andere in dieser Zeit. So liest man in den Zeitungen und Zeitschriften der Zeit zum Beispiel über den „Chopinschen Walzer“²⁸⁴ oder den „Valse Brillant’ von Moszowski“²⁸⁵. In den meisten Artikeln werden die jungen Tänzerinnen des modernen Tanzes Terpsichore²⁸⁶ genannt.

Nachdem das Publikum rasch von den Tanzkünsten und dem Charme Anita Berbers begeistert war, startete sie am 6. März 1917 ihre Solo-Karriere, wobei sie aber weiterhin auch an Tanzabenden mit anderen Solotänzerinnen mitwirkte. Ihre ersten Tänze waren ebenfalls keine Eigenkreationen. Es waren die, die viele andere auch tanzten, aber man versuchte natürlich den eigenen Stil hineinzubringen. Die Kritik des *Berliner Börsen-Couriers* über den ersten Tanzabend Berbers zählte etliche Tänze auf: Diana zu Chopins Musik, Penthesilea, ‚Valse coquette‘, Juons ‚Bizarrerie‘, Tschaikowskys ‚Roccoco‘ und Liszts ‚Lotosblume‘.²⁸⁷ Orientalische Tänze mit extravaganten Kostümen waren nach dem Ersten Weltkrieg nichts Seltenes auf der Bühne. Berbers Interpretation des

²⁸¹ Vgl. Patricia Stöckemann: Hinaus. a.a.O. 1993, S. 11

²⁸² Vgl. -rd-: Rita Sacchetto. In: *Berliner Börsen-Courier*, 30. Oktober 1916, Nr. 510, Jg. 49. S. 6

²⁸³ r.d.: Tanzabend Sacchetto. In: *Berliner Börsen-Courier*, 29. Dezember 1915, Nr. 608, Jg. 48. S. 7

²⁸⁴ *Berliner Börsen-Courier*, 30. Oktober 1916, Nr. 510. S. 6

²⁸⁵ [Bildbeschreibung.] In: *Sport im Bild*, 26. Jänner 1917, Nr. 4, Jg. 23. S. 47

²⁸⁶ Sie ist die Muse der Lyra und der Kithara und wurde zumeist singend und tanzend mit einer Leier dargestellt. Siehe: Brockhaus Enzyklopädie Online (Zugriff: 12.02.2012)

²⁸⁷ Vgl. Helm. W.: Ein Tanzabend. In: *Berliner Börsen-Courier*, 7. März 1917, Nr. 111, Jg. 49. S. 7

Heliogabal, ein Buch von Couperus über den Sonnengott, der im Altertum vor der Menge tanzte und sich damit als Gottheit offenbarte und mit seinem Kuss die Macht allen irdischen Glücks besaß, erstaunte die Kritiker. Sie beschrieben das Gewand als ganz in Gold getaucht und den Tanz wie ein Beleben Berbers mit betörender Sinnlichkeit (Abb. 10).²⁸⁸ Anita Berber schreckte vor der Mode auf der Bühne nicht zurück. In der *Eleganten Welt* wurde ihr Kostüm der mystisch-erotischen Pritzelpuppe beschrieben: „fast orangefarbene Haare - Perücke - mit grünseidenem Turban, schwarzer Spitzenanzug“²⁸⁹ (Abb. 11).

1922 lernte sie Sebastian Droste kennen. Er wurde ihr Tanzpartner und Choreograph. Droste gab ihr den Tanz, den sie suchte. Sie tanzte nicht mehr die schöne Lotosblume, sondern es wurden für sie expressionistische Tänze und Kompositionen erschaffen, die ihr Innerstes nach Außen und dem Publikum näherbringen sollten. Die Überschneidung ihres Lebens mit ihrer Kunst war nicht wegzudenken. Das Eine konnte ohne das Andere nicht existieren. Als junges Mädchen erlebte sie die letzten Kriegsjahre in Berlin mit und sah noch Jahre danach das Elend und den Tod vor ihren geistigen Augen. Das Erlebte und Gesehene brachte sie in ihrem Tanz zum Ausdruck. Ihre Gegenwart war zugleich die Vergangenheit, durch die Thematisierung der Kriegsjahre in ihren Tänzen. An die unmittelbare Vergangenheit, wo sie am Tag zuvor aufgetreten war, dachte sie nicht und an die Zukunft ebenfalls nicht, sondern nur an das Hier und Jetzt. Wie der Abend und die Nacht bestritten wird, war das, was zählte. Ihre Drogensucht war allgegenwärtig: Im Tanz, in der Früh, wenn sie von einer durchzechten Nacht nach Hause kam, oder am Abend vor und nach ihren Auftritten.

Doch wie sah ihr Tanzstil eigentlich aus? Zu Beginn des Buches ‚Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase‘ (1923) steht ein Gedicht von Sebastian Droste an Berber, das in etwa erahnen lässt, wie sie getanzt hat:

„TANZ
ANITA ZU EIGEN
Aufwirbelndes jauchzendes Begehren
Sprung - -

²⁸⁸ Vgl. [o.A.:] Bühnentanz. In: *Elegante Welt*, 15. Jänner 1919, Nr. 2, Jg. 8. S. 4f.

²⁸⁹ Ola Alsen: Das phantastische Tanzkleid. In: *Elegante Welt*, 12. Februar 1919, Nr. 4, Jg. 8. S. 11

Webende Wellen
 Weichwelle Wogen
 Kreis kreist unendliche Kreise - - -
 Verlangendes Weben schwebt wellwoges Wogen
 Auf einsamen Thronen thront der Gott - -
 Sturzwelles spitzes grelles Begehren
 Kreisgelles gelbgrünes Belachen
 Zerkreisen zerwellen zerwogen zerhauchen
 Schlingpflanzartiges Zerblättern
 Beschwingen
 Besingen
 Klang -
 Aufjubilndes Zerfließen
 Zergreifen
 Zerweben - -
 Tanz - - -
 SEBASTIAN DROSTE“²⁹⁰

Sie war ein Wirbelwind. Ein Sturm, der sich in dem einen Moment aufbäumt, tobt und wild um sich schlägt und in der nächsten Sekunde gemächlich dahinplätschert wie ein kleiner Bach. Ihre Tänze hießen nun ‚Kokain‘, ‚Selbstmord‘, ‚Morphium‘, ‚Mord, Weib und Gehenkter‘ oder ‚Die Leiche am Seziertisch‘.²⁹¹ Sie handelten von den Dingen im Leben, von denen jeder betroffen war, die aber nur selten ausgesprochen wurden oder verpönt waren. Der Körper war ihre Droge. Das Gift, was sie in den Venen hatte, tanzte sie mit Leib und Seele hinaus.

5.3.1 Die Natürlichkeit der nackten Berber

„Nackttanz gefällig? - Nackttänze! Garantiert nackte Damen, meine Herrschaften! Garantiert -‘ Anita warf dem Schlepper ein so gemeines Witzwort an den Kopf, daß der mit offenem Mund verstummte. Auf seinem verhungerten Gesicht mischte sich Respekt mit Verblüffung. ‚Ah, Anita Berber!‘“²⁹²
 Leo Lania

Im Zuge meiner Rechercharbeit bin ich nur auf wenige Beschreibungen von Berbers Nackttanz und -stil gestoßen. Nur in dem Buch ‚Die Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase‘ (1923) kommt ein Text von Leopold Wolfgang Rochowanski vor, in dem es generell um den Nackttanz geht, wobei davon

²⁹⁰ Anita Berber und Sebastian Droste (Hrsg.): Die Tänze des Lasters des Grauens und der Ekstase. Wien, 1923, S. 12

²⁹¹ Ebenda

²⁹² Leo Lania, a.a.O. S. 138

auszugehen ist, dass er sich auf Berbers Tänze und deren Aufführungen bezieht. Er möchte den Nackttanz auf der Bühne sehen. Nur das Publikum ist nicht immer dasselbe und darum gibt es negative und positive Stimmen. Rochowanski betrachtet die Reaktionen der ZuschauerInnen:

„Spannung. Gestörte Atmung. Bewaffnete Augen. Erwartung. Prüfung der eignen nackten Arme. Gongschlag, Musik. Erregung. Glitzern und Leuchten. Erwartung. Pause der Wünsche. Lösen der Knoten. Keine Atmung. Erhöhte Atmung. Kniefall der Gewänder. Erlösung. Erfüllung. Raffinement der Entfaltung. Crescendo des Körpers. Fortissimo der Linien. Furioso der Gefühle. Parfüms verströmen. Ein Bein spricht zur Nachbarin. Ein Knopf stürzt sich zu Boden. Phallusglanz der Augen wetteifert mit den Strahlen des Scheinwerfers. Laster! Oh Sehnsucht des Bürgers!“²⁹³

Bei der Betrachtung des nackten Körpers auf einer Bühne macht es einen Unterschied, wo die Vorführung stattfindet: Im Konzertsaal, im Theater oder bei einem Tanzabend in einem Nachtlokal. Das bürgerliche Publikum aus der Mittel- und Oberschicht, das den Tanz auf einer Theaterbühne oder dergleichen sieht, ist vielleicht überrascht; es bleibt ihm die Luft weg. Im Nachtclub wird die nackte Haut der Tänzerin ganz anders aufgenommen. Im Varieté, wo die Arbeiterklasse sitzt, hört man zwar auch Entsetzen, aber auch Jubelrufe der Voyeure, die nur einen nackten, erotischen Frauenkörper auf der Bühne sehen (wollen). Da in einer Revue das männliche Publikum mehr angesprochen wird, kann man davon ausgehen, dass das Publikum selbst auch überwiegend männlich war und nur ins Varieté ging, um bloße Haut und Brüste zu sehen. Für die Tänzerin Anita Berber und ihre Kunst war dies natürlich nicht hilfreich. Für den Menschen Anita Berber wird der Tanz auf der Varieté-Bühne ein Katz-und-Maus-Spiel gewesen sein. Sie wusste um ihre Reize, nicht nur wegen ihres makellosen Körpers, sondern auch weil sie sich gut bewegen konnte und ihre besten Seiten zeigte. Einerseits vergaß sie sich im Tanz²⁹⁴, wie Lania schreibt, sie war ganz Tanz, aber andererseits war ihr die Wirkung auf das Publikum stets bewusst. Berber hatte eine Tanzausbildung, die die meisten Revuegirls nicht hatten, doch die Gründe ihrer Auftritte im Varieté waren diesen sehr ähnlich: Es war eine Art Befreiung aus dem bürgerlichen Leben und die Unabhängigkeit der modernen Frau.

²⁹³ Leopold Wolfgang Rochowanski: Untersuchungen. In: Die Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase. Hrsg.: Anita Berber und Sebastian Droste. Wien, 1923. S. 67f.

²⁹⁴ Vgl. Leo Lania, a.a.O. S. 39f.

Im Nachtlokal wurde sie zum reinen Lustobjekt. Anita Berber rückte den Liebesakt, den Tod, die Droge ins Zentrum ihres Tanzes. Für diese Art von Tänzen waren wahrscheinlich alle, egal auf welcher Bühne sie stand, zu prüde. Es gab Bewunderer, die aber mehr ihren Körper begehrten oder über die Nacktheit hinweg doch nur den Tanz sahen. Für Berber konnte der Tanz nicht ohne Entblößung ihres Körpers getanzt werden. Dass darin Bewegungen vorkamen, die sie als reines Sexualobjekt abstempelten, bezweifle ich nicht. Trotzdem strahlte sie eine Naivität aus, sodass Berber eher einer Gottheit huldigen wollte, wie im Hinduismus, als eine Erotisierung zu erzielen. Darum bewegte sie sich nicht für den/die ZuschauerIn, sondern tanzte in einer Art Trance bis zur Ekstase und vergaß alles um sich herum. Wieder bei Bewusstsein, kamen sogleich die Schimpfkanonaden von der Bühne runter ins Parkett, die eventuell die Seriosität ihres Tanzes zurückholte, aber sie als Person wurde dadurch nur noch unseriöser. Berber konnte locker schon einmal eine Flasche Kognak alleine wie Wasser austrinken.²⁹⁵ Der Rausch, den der Nackttanz im Sinne des Ausdruckstanzes beim Publikum und im Tanz hervorbringen sollte, gelang auf den ersten Blick nicht. Aber so viel Berber auch vor der Aufführung trank und welche anderen Drogen sie noch konsumierte, ihre Schritte und Tanzbewegungen waren fest, als ob sie ohne wirklich zu wissen, was sie tat, auf der Bühne stand und wie von Geisterhand geführt wurde.

Die Bilder von Anita Berber in den illustrierten Zeitschriften wurden gegen Ende des Zwanzigerjahre viel liberaler. Ihrem Nachruf vom 22. November 1928 von Siegfried Geyer in *Die Bühne* wurde ein Nacktphoto in einer Pose beigelegt, wie sie für Arbeiten der Photographin Dora Kallmus charakteristisch war. Die Aufnahme selbst entstand schon 1922 in Wien (Abb. 12). In der gleichen Zeit entstand auch die Kurz-Dokumentation ihrer ‚Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase‘ (zum gleichnamigen Buch), der leider bis heute verschollen ist.

²⁹⁵ Vgl. Ebenda. S. 128

6 Anhang

6.1 Abbildungen



Abb. 1: Erika Glässner in der Titelrolle des Fuldaschen Lustspiels ‚Die verlorene Tochter‘ im Komödienhaus zu Berlin.



Abb. 2: Anita Berber in Hosen



Abb. 3: ‚Margot‘ (1924)
von Rudolf Schlichter



Abb. 4: ‚Sylvia von Harden‘
(1926) von Otto Dix



Abb. 5: ‚Anita Berber‘ (1925)
von Otto Dix



Abb. 6: Die Kabaretsängerin Lucie Berber in einem drapierten grün-goldenen Brokatkleid mit schmaler langer Seitenschleppe und Schulterketten.



Abb. 7: Anita Berber in Tanzpose



Abb. 8: Postkarte mit einer rothaarigen Tänzerin in gleicher Tanzpose.



Abb. 9: Revue-Anzeige mit der Zeichnung einer rothaarigen Frau und einem Make-up 'à la Berber'.



Abb. 10: Anita Berber als Sonnengott in einem goldfarbenen Tanzkleid mit Federn



Abb. 11: Anita Berber in Spitzenunterwäsche, mit Kopftuch (1921 von Dora Kallmus in Wien aufgenommen). Diese Unterwäsche war ihr Kostüm für den Tanz der Pritzelpuppe.



Abb. 12: Aktphotographie von Anita Berber, 1922 in Wien entstanden (Dora Kallmus).

7 Bibliographie

7.1 Literatur

- B., Brigitte: Wie ich Revue-Girl wurde. 1927. In: An die Berlinerinnen. Hrsg.: Moritz Rinke. Berlin: Fannei & Walz, 1998. S. 73-79.
- Balk, Claudia: Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne. In: Varieté-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne. [Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Deutschen Theatermuseum München: 23.10.1998-17.01.1999.] Hrsg.: Brygida Ochaim und Claudia Balk. Frankfurt am Main/Basel: Stroemfeldt/Roter Stern, 1998. S. 7-68.
- Berber, Anita und Sebastian Droste (Hrsg.): Die Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase. Wien: Gloriette, 1923.
- Beuth, Kirsten: Die wilde Zeit der schönen Beine. Die inszenierte Frau als Körper-Masse. In: Die neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre. Hrsg.: Katharina Sykora (u.a.). Marburg: Jonas, 1993. S. 95-106.
- Bienert, Michael: Die eingebildete Metropole. Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik. Stuttgart: Metzler, 1992.
- Dorgerloh, Annette: „Sie wollen wohl Ideale klauen...?“. Präfigurationen zu den Bildprägungen der „Neuen Frau“. In: Die neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre. Hrsg.: Katharina Sykora (u.a.). Marburg: Jonas, 1993. S. 25-50.
- Fischer, Lothar: Anita Berber. Göttin der Nacht. Berlin: edition ebersbach, 2007.
- Guggenberger, Bernd: Die nackte Wahrheit ist nicht immer das Wahre. In: „Wir sind nackt und nennen uns Du“. von Lichtfreunden und Sonnenkämpfern; eine Geschichte der Freikörperkultur. Hrsg.: Michael Andritzky und Thomas Rautenberg. Gießen: Anabas, 1989. S. 163-170.
- Günther, Ernst: Geschichte des Varietés. Berlin: Henschelverlag, 1981.
- Hagener, Malte und Jan Hans: Von Wilhelm zu Weimar. Der Aufklärungs- und Sittenfilm zwischen Zensur und Markt. In: Geschlecht in Fesseln. Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino 1918-1933. Hrsg.: Hans-Michael Bock, Wolfgang Jacobsen, Jörg Schöning. München: edition text + kritik, 2000. S. 7-22.
- Hessel, Franz: An die Berlinerinnen. 1922. In: An die Berlinerinnen. Hrsg.: Moritz Rinke. Berlin: Fannei & Walz, 1998. S. 42-45.
- Hessel, Franz: Ein Flaneur in Berlin. Berlin: Das Arsenal, 1984.
- Jarrett, Lucinda: STRIPTEASE. Die Geschichte der erotischen Entkleidung. Berlin: Rütten & Loening, 1999.

- Kokula, Ilse: Freundinnen. Lesbische Frauen in der Weimarer Zeit. In: Neue Frauen. Die zwanziger Jahre. Hrsg.: Kristine von Soden und Maruta Schmidt. Berlin: Elefant Press, 1988. S. 160-166.
- Kracauer, Siegfried: Kult der Zerstreuung. In: Das Ornament der Masse. Hrsg.: Siegfried Kracauer. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977. S. 311-317.
- Kracauer, Siegfried: Straßen in Berlin und anderswo. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1964.
- Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984.
- Kreimeier, Klaus: Aufklärung, Kommerzialisierung und Demokratie oder: Der Bankrott des deutschen Mannes. In: Richard Oswald. Regisseur und Produzent. Hrsg.: Hans-Michael Bock, Wolfgang Jacobsen, Jörg Schöning. München: edition text + kritik, 1990. S. 9-18.
- Lania, Leo: Tanz ins Dunkel. Anita Berber; ein biographischer Roman. Berlin: Schultz, 1929.
- Lichtschlag, Margit: Josephine Baker und Mary Wigman. Tanz zwischen Erotik und Ekstase. In: Zwischenkriegszeit. Frauenleben 1918-1939. Hrsg.: Susanne Elpers und Anne-Rose Meyer. Berlin: edition ebersbach, 2004. S. 106-119.
- Lütgens, Annelie: Passantinnen/Flaneusen. Frauen im Bild großstädtischer Öffentlichkeit der Zwanziger Jahre. In: Die neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre. Hrsg.: Katharina Sykora (u.a.). Marburg: Jonas, 1993. S. 107-118.
- Moreck, Curt: Sittengeschichte des Kinos. Dresden: Aretz, 1926.
- Moreck, Curt: Führer durch das „lasterhafte“ Berlin. Leipzig: Verlag moderner Stadtführer, 1931.
- Moser, Karin: Die verlorene Rebellion - Louise Brooks und der Mythos der neuen Frau. In: Louise Brooks. Rebellin, Ikone, Legende. Hrsg.: Günther Krenn und Karin Moser. Wien: filmarchiv austria, 2006. S. 39-77.
- Müller, Hedwig und Patricia Stöckemann (Hrsg.): „...jeder Mensch ist ein Tänzer“. Gießen: Anabas, 1993. [Katalog zur Ausstellung „Weltfriede - Jugendglück, vom Ausdruckstanz zum Olympischen Festspiel“ der Akademie der Künste in Berlin: 02.05.-13.06.1993]
- Müller, Hedwig: Ausdruck. In: „...jeder Mensch ist ein Tänzer“. [Katalog zur Ausstellung „Weltfriede - Jugendglück, vom Ausdruckstanz zum Olympischen Festspiel“ der Akademie der Künste in Berlin: 02.05.-13.06.1993] Hrsg.: Hedwig Müller und Patricia Stöckemann. Gießen: Anabas, 1993. S. 24-54.
- Otterbach, Friedemann: Einführung in die Geschichte des europäischen Tanzes. Ein Überblick. Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 1992.
- Polgar, Alfred: Girls. 1926. In: An die Berlinerinnen. Hrsg.: Moritz Rinke. Berlin: Fannei & Walz, 1998. S. 64-68.

- Rochowanski, Leopold Wolfgang: Untersuchungen. In: Die Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase. Hrsg.: Anita Berber und Sebastian Droste. Wien: Gloriette, 1923. S. 65-72.
- Scheffler, Karl: Berlin. Wandlungen einer Stadt. Berlin: Bruno Cassirer, 1931.
- Scheub, Ute: Verrückt nach Leben. Berliner Szenen in den Zwanziger Jahren. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2002.
- Soyka, Amelie (Hrsg.): Tanzen und tanzen und nichts als tanzen. Tänzerinnen der Moderne von Josephine Baker bis Mary Wigman. Berlin/Grainbowitz: AvivA, 2004.
- Stüber, Werner Jakob: Geschichte des Modern Dance. Zur Selbsterfahrung und Körperaneignung im modernen Tanztheater. Wilhelmshaven/Locarno/ Amsterdam: Heinrichshofen's Verlag, 1984.
- Sykora, Katharina: Die „Hure Babylon“ und die „Mädchen mit dem eiligen Gang“. Zum Verhältnis „Weiblichkeit und Metropole“ im Straßenfilm der Zwanziger Jahre. In: Die neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre. Hrsg.: Katharina Sykora (u.a.). Marburg: Jonas, 1993. S. 119-140.
- Sykora, Katharina: Die neue Frau. Ein Alltagsmythos der Zwanziger Jahre. In: Die neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre. Hrsg.: Katharina Sykora (u.a.). Marburg: Jonas, 1993. S. 9-24.
- Tergit, Gabriele: Blüten der Zwanziger Jahre. Gerichtsreportagen und Feuilletons 1923-1933. Hrsg.: Jens Brüning. Berlin: Rotation, 1984.
- Tucholsky, Kurt: Drei Generationen. 1922. In: An die Berlinerinnen. Hrsg.: Moritz Rinke. Berlin: Fannei & Walz, 1998. S. 45-49.
- Wohler, Ulrike: Tanz zwischen Avantgarde und Klassischer Moderne: Anita Berber und Mary Wigman. In: Avantegarden und Politik. Künstlerischer Aktivismus von Dada bis zur Postmoderne. Hrsg.: Lutz Hieber und Stephan Moebius. Bielefeld: transcript, 2009. S. 67-88.
- Zweig, Stefan: Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2010.

7.2 Zeitungen und Zeitschriften (chronologisch geordnet)

Berliner Börsen-Courier

- r.d.: Tanzabend Sacchetto. In: *Berliner Börsen-Courier*, 29. Dezember 1915, Nr. 608, Jg. 48. S. 7.
- rd-: Rita Sacchetto. In: *Berliner Börsen-Courier*, 30. Oktober 1916, Nr. 510, Jg. 49. S. 6.

Helm. W.: Ein Tanzabend. In: *Berliner Börsen-Courier*, 7. März 1917, Nr. 111, Jg. 49. S. 7.

Berliner Tageblatt

Prinzessin Djavidan Hanoum: Ihrer Erinnerung. In: *Berliner Tageblatt*, 15. November 1928, Nr. 541, Jg. 57. S. 3.

Die Bühne

F. P.: Wege zu Kraft und Schönheit. In: *Die Bühne*, 26. März 1925, Nr. 20, Jg. 2. S. 18-19.

[Anzeige:] Durch Licht und Luft zu Schönheit und Kraft. In: *Die Bühne*, 20. Mai 1925, Nr. 28, Jg. 2. S. 46.

[Anzeige:] Gesund bleiben! Schön bleiben! Jung bleiben! In: *Die Bühne*, 3. September 1925, Nr. 43, Jg. 2. S. 3.

G[rete] M[üller]: Man läßt sich nackt photographieren. In: *Die Bühne*, 17. September 1925, Nr. 45, Jg. 2. S. 20-21.

[o.A.:] Madame Tutankhamen. Die Rückkehr zum ägyptischen Schönheitsideal. In: *Die Bühne*, 1. Oktober 1925, Nr. 47, Jg. 2. S. 14-15.

G[rete] M[üller]: Wir genießen uns nicht. In: *Die Bühne*, 23. August 1928, Nr. 198, Jg. 5. S. 28-29 u. 48.

Grete Müller: Wenn die Kleider fallen... In: *Die Bühne*, 20. September 1928, Nr. 202, Jg. 5. S. 17-19.

Siegfried Geyer: Der Tod einer exzentrischen Tänzerin. In: *Die Bühne*, 22. November 1928, Nr. 211, Jg. 5. S. 23 u. 33.

Die Dame

Mix: kleine Ansprüche an die Frau 1930. In: *Die Dame*, Juli 1930, Heft 21, Jg. 6. S. 18-19.

Elegante Welt

[o.A.:] Bühnentanz. In: *Elegante Welt*, 15. Jänner 1919, Nr. 2, Jg. 8. S. 4-5.

Ola Alsen: Das phantastische Tanzkleid. In: *Elegante Welt*, 12. Februar 1919, Nr. 4, Jg. 8. S. 9-11.

Der Filmbote

[o.A.:] DIDA IBSENS GESCHICHTE. Drama in 5 Akten mit Anita Berber. In: *Der Filmbote*, 28. September 1918, Nr. 8, Jg. 1. S. 14.

[Anzeige:] DER GRAF VON CAGLIOSTRO. In: *Der Filmbote*, 4. Dezember 1920, Nr. 49, Jg. 3. S. 37-39.

Die Filmwelt

[o.A.:] DIDA IBSENS GESCHICHTE. Ein Finale zum Tagebuch einer Verlorenen, von Margarethe Böhme. In: *Die Filmwelt*, 21. Februar 1919, Nr. 3, Jg. 1. S. 10.

Der Kinematograph

Richard Oswald: Film-Autoren. In: *Der Kinematograph*, 3. Juli 1918, Nr. 600.

Die Kinowoche

[o.A.:] Richard Oswald. In: *Die Kinowoche*, Jänner 1920, Nr.1, Jg. 2. S. 9.

Neue Kino Rundschau

[o.A.:] DIDA IBSENS GESCHICHTE. Drama in fünf Akten. In: *Neue Kino-Rundschau*, 14. September 1918, Nr. 80, Jg. 1918. S. 117.

Österreichischer Komet

[o.A.:] DIDAS [!] IBSENS GESCHICHTE. In: *Österreichischer Komet*, 14. September 1918, Nr. 435, Jg. 11. S. 40.

Sport im Bild

[Bildbeschreibung.] In: *Sport im Bild*, 26. Jänner 1917, Nr. 4, Jg. 23. S. 47.

Martin Brustmann: Die Kunst der Ruhe. In: *Sport im Bild*, 09. November 1923, Nr. 44/45, Jg. 29. S. 1314-1315 u. 1329.

7.3 Filme

ANDERS ALS DIE ANDERN. Regie: Richard Oswald. Deutschland. 1919. Fassung: DVD, 2006. 50'.

DIE BERGKATZE. Regie: Ernst Lubitsch. Deutschland. 1921. Fassung: DVD, 2006. 82'.

BERLIN - DIE SINFONIE DER GROSSTADT. Regie: Walther Ruttmann. Deutschland. 1927. Fassung: DVD, 2008. 65'.

DIDA IBSENS GESCHICHTE. Regie: Richard Oswald. Österreich. 1918. Fassung: DVD, o.J. 41'.

ICH MÖCHTE KEIN MANN SEIN. Regie: Ernst Lubitsch. Deutschland. 1918. Fassung: DVD, 2006. 45'.

DIE STRASSE. Regie: Karl Grune. Deutschland. 1923. Fassung: DVD, o.J. 72'.

UNHEIMLICHE GESCHICHTEN. Regie: Richard Oswald. Deutschland. 1919. Fassung: DVD, o.J. 51'.

7.4 Bildnachweis

Abbildung 1: *Sport im Bild*, 19. Jänner 1917, Nr. 3, Jg. 23. S. 34.

Abbildung 2: *Die Kinowoche*, 4. September 1921, Nr. 32/33, Jg. 3. S. 3.

Abbildung 3: <http://blogs.cornell.edu/glp-ket45/2010/11/08/revision-„portrat-margot“---die-neue-frau-trifft-die-neue-sachlichkeit/>
(Zugriff: 04.07.2011)

Abbildung 4: <http://www.wikiartis.com/otto-dix/werke/>
(Zugriff: 07.07.2011)

Abbildung 5, 7, 8 u. 9: Anita-Berber-Archiv, Berlin.

Abbildung 6: *Sport im Bild*, 12. November 1920, Nr. 45, Jg. 26. S. 1265.

Abbildung 10: *Elegante Welt*, 12. Februar 1919, Nr. 4, Jg. 8. S. 10.

Abbildung 11: Bildarchiv Austria der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien.

Abbildung 12: Lothar Fischer: Anita Berber. Göttin der Nacht. Berlin, 2007. S. 48.

8 Abstract

Am Beispiel Anita Berbers, Ausdruckstänzerin und Lebemensch der Zwanzigerjahre, wird in dieser Arbeit versucht, das Leben nach dem Ersten Weltkrieg mit seinen exzessiven Auswüchsen am Tag und vor allem bei Nacht darzustellen. Eine neu gewonnene Freiheit und ein wildes Ausgelassensein hat nicht nur die Varietés mit ihren Revuegirls und die Nachtclubs beflügelt. Auch der klassische Tanz (Ballett) wurde mit dem aufkommenden Ausdruckstanz, auch ‚moderner Tanz‘ genannt, in Deutschland von einer neuen Seite betrachtet. Man hatte zu Beginn der Zwanzigerjahre mit der Inflation und der Entwertung der Reichsmark, die mit einer hohen Arbeitslosigkeit (Kriegsheimkehrer, Invaliden, Spekulanten usw.) einherging, zu kämpfen. Dennoch gab es zur selben Zeit genug Möglichkeiten, das Leben mit seinen Sonnen- und Schattenseiten zu genießen: Nachtleben und Tanz gab es in Berlin in allen möglichen Facetten (Tanzpaläste für die Reichen - Bars und Nachtlokale für die Ärmeren). Etliche junge Frauen strebten voller Enthusiasmus in das Arbeitsleben. Sie waren das Zielpublikum in Sachen Mode, Arbeit, Wohnen und Ausgehen. In den Modezeitschriften fand man für sie (und ihn) die passende Abendgarderobe, die neuesten Haushaltsgeräte, Jobangebote und Reklame der Cafés, die gerade im Trend waren (was sich täglich ändern konnte). Ein neues Gefühl der Körperlichkeit entstand. Die Mode, der Sport, der Tanz und vieles mehr bewirkten ein Sexualitätsverständnis. Homosexualität wurde offen ausgelebt und ausprobiert. Vereine der freien Körperkultur wurden in ganz Deutschland gegründet und hatten regen Zulauf. Beim Ausdruckstanz und beim Striptease war das Entblößen des Körpers Teil der Darstellung und es stellt sich die Frage, inwieweit es bei diesem Kunst war und bei dem anderen nicht. Und wollte der moderne Tanz tatsächlich keine Erotisierung beim Publikum bewirken? Anita Berber war eine dieser Tänzerinnen, die zwischen Kunst und Erotik sowohl im Leben als auch im Tanz balancierte.

9 Lebenslauf

Name: Johanna Maria Wöß
Geboren: 1. August 1984 in Feldkirch
Wohnhaft: Wien und Rankweil
Eltern: Dr. Peter und Reinhilde Wöß
Geschwister: Katharina Wöß-Krall, Magdalena und Sebastian Wöß
Email: Johanna_Woess@gmx.at
Sprachen: Deutsch, Englisch, Französisch

Ausbildung

02/2011 Zweiwöchiger Forschungsaufenthalt an der Staatsbibliothek zu Berlin im Rahmen des Förderungsprogramms KWA (Kurzfristiges Wissenschaftliches Arbeiten im Ausland) der Universität Wien
Seit 2004 Studium an der Universität Wien, Theater-, Film- und Medienwissenschaft
2006-2009 Studium an der Universität Wien, Skandinavistik (abgebrochen)
2003-2004 Kunstschule Liechtenstein, Nendeln
1998-2003 HLW Sacré Cœur Riedenburg, Bregenz
1994-1998 Gymnasium Sacré Cœur Riedenburg, Bregenz
1990-1994 Volksschule Markt, Rankweil

Berufserfahrung

Seit 2002 Freiwillige Helferin bei Musikfestivals (,SzeneOpenAir' in Lustenau und ,Musicnet' Festivals in Österreich)
Seit 10/2005 Aushilfe im Verlagshaus der Ärzte, Wien
08/2010 u. 2011 Freiwillige Helferin beim Kurzfilmfestival ,Alpinale', Nenzing
12/2009-01/2010 Regieassistenz im KosmosTheater, Wien
Regie: Babett Arens
10/2009 Praktikum bei der Jahrestagung der GfM
,Welche Sinne machen Medien?'
09/2009 Praktikum am Kulturamt Feldkirch
Leitung: Albert Ruetz
03/2009 Hostess bei dem Kongress ,Symmetrien des Abschieds' am Burgtheater, Wien
Regie: Carmen Brucic
09/2005-10/2005 Regiehospitantz am Landestheater St. Pölten
Regie: Bettina Hering