GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

"Alle alle starben […] an meiner Geschlechtslosigkeit, die doch alle Geschlechter in sich hat". Eine queer-feministische Spurensuche zu Anita Berbers tänzerischem Werk der 1920er-Jahre

Kern, Agnes

2020

https://doi.org/10.25595/2118

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kern, Agnes: *"Alle alle starben […] an meiner Geschlechtslosigkeit, die doch alle Geschlechter in sich hat". Eine queer-feministische Spurensuche zu Anita Berbers tänzerischem Werk der 1920er-Jahre*, in: FKW : Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur (2020) Nr: 67, 36–47. DOI: https://doi.org/10.25595/2118.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY NC ND 4.0 Lizenz (Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY NC ND 4.0 License (Attribution - NonCommercial - NoDerivates). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

„ALLE ALLE STARBEN [...] AN MEINER GESCHLECHTSLOSIGKEIT, DIE DOCH ALLE GESCHLECHTER IN SICH HAT“ EINE QUEER-FEMINISTISCHE SPURENSUCHE ZU ANITA BERBERS TÄNZERISCHEM WERK DER 1920ER-JAHRE

Die Tänzerin und Künstlerin Anita Berber (1899–1928) wurde zur Ikone der rauschhaften 1920er-Jahre in Berlin; ihre Tänze über Tod, Sucht und Geschlechterrollen wurden zum Skandal. Es war die Zeit des modernen Tanzes, der mit geradezu allen bisherigen Konventionen brach. Anita Berber ging noch weiter und forderte selbst innerhalb dieser Umbrüche Moralvorstellungen und Sehgewohnheiten ihres Publikums aufs Äußerste heraus.

Gerade weil zu ihren Lebzeiten vor allem ihr Lebensstil sowie ihre extravagante Erscheinung die Kritiken dominierten – ihre Tänze fanden nur selten Erwähnung – und sie nach ihrem frühen Tod schnell in Vergessenheit geriet, lohnt es sich, sich Anita Berber und ihrem künstlerischen Vermächtnis eingehender zu widmen: Noch lange vor Zeiten der Performancekunst, masturbierte Anita Berber auf der Bühne, machte Menstruationsblut zum zentralen Motiv eines ihrer Stücke und schrieb mit ihrem schwulen Tanzpartner Sebastian Droste Gedichte, die in chronologischer Umkehrung an Ideen eines heutigen Begriffs von Queerness erinnern.

Die zitierte Zeile im Titel dieses Aufsatzes stammt aus dem Gedicht *Orchideen*, das Berber 1923 im Textband zu den gemeinsam mit Sebastian Droste entwickelten *Tänzen des Lasters, des Grauens und der Ekstase* (Berber/Droste 1923: 53) veröffentlichte. In dieser Zeile kulminiert ein Verständnis ihrer Geschlechtlichkeit und Sexualität, das sie zu Lebzeiten Spott und Unverständnis bis hin zu unverhohlener Ablehnung aussetzte. „Pathologische Unzucht“ (Jenčík 1930/2014: 41) und „Perversität“ (Mann 1930: 43) waren Begriffe, mit denen sie und ihre Darbietungen charakterisiert und verurteilt wurden.

Berbers Kritiker*innen und Publikum scheiterten daran, ihre künstlerischen Ideen jenseits des damaligen Skandals um ihre Nacktheit, erotischen Darstellungen und Exzesse auf und neben der Bühne einzuordnen oder gar wahrzunehmen. Das Narrativ der verruchten Nackttänzerin Anita Berber, die sich als „Königin der Berliner Bohème“ (Jarrett 1999: 88) in einem dekadenten Rausch aus Drogen und Affären verlor, schrieb sich durch eine große

mediale Aufmerksamkeit bereits zu ihren Lebzeiten fest, und hält sich bis heute hartnäckig.

Bei näherer Betrachtung lässt sich ein Bild von Berbers künstlerischem und persönlichem Selbstverständnis nachzeichnen, das zwar die ihr zugeschriebene Dekadenz und das Rauschhafte befeuerte – sei es durch ihre extravagante Kleidung, das Leben in teuren Hotels oder ihren obsessiven Drogenkonsum –, zugleich aber verwehrt sie sich einer Skandalisierung dessen: Ihre künstlerischen Darbietungen, Aussagen und Texte – abgelesen aus den überlieferten Dokumenten – scheinen aus gegenwärtiger Perspektive geradezu radikal feministisch und, nach heutiger Bezeichnung, queere Positionen zu offenbaren.

Zur Einordnung in den zeitgeschichtlichen Kontext folgt, entlang des Forschungsstandes, zunächst ein Blick auf die Rezeptionsgeschichte und den rekonstruierten Werdegang Berbers, dem sich dann eine queer-feministische ‚Spurensuche' anhand von einem ausgewählten Textbeispiel sowie zwei Tänzen aus Berbers Schaffen anschließt.

ANITA BERBER – MODERNE TÄNZERIN, *PRITZELPUPPE*, BISEXUELLE IKONE

Im akademischen Diskurs ist Anita Berber bisher kaum angekommen.[1)] Zwar gesteht die aktuelle Rezeption Berber einen gewissen künstlerischen Status zu, bedient sich jedoch nach wie vor der kurzgreifenden Einordnung als avantgardistische, „skandalumwitterte Varieté-Nackttänzerin" (Wohler 2009: 85), die mit ihren erotischen Darstellungen die Prüderie der Weimarer Republik anprangern wollte.

Die vergleichsweise geringe Beachtung der Künstlerin heute steht in starker Diskrepanz zu ihrer Bekanntheit und medialen Präsenz zu Lebzeiten: Bereits Anfang der 1920er galt Berber schon als Legende, wie sich etwa Klaus Mann erinnerte (Mann 1929/1969: 22). Ausgebildet in der Rita Sacchetto-Schule in Berlin – zeitgleich mit Valeska Gert –, trat Berber mit der Sacchetto-Truppe 1916 zum ersten Mal auf die Bühne. Für ihre frühen Stücke wurde sie gefeiert als neuer, vielversprechender Stern am Tanzhimmel.[2)] Es sind Werke wie *Der Gott und die Bajadere*, *Gotische Frauen* oder *Chopin-Walzer*, die im modernen Stil expressiv-feierliche Tänze zeigten, gekleidet in wallende Schleier oder exotistisch-folkloristische Kostüme (Fischer 2014: 25ff.). Kritiker schrieben ihren Auftritten „künstlerisch Reizvolles" (Berliner Börsen-Courier 1916) zu. Eigene Arbeiten brachte Berber ab 1917/18 auf die Bühne: „Was sie jetzt im Apollo-Theater zeigen konnte, war

1) Lothar Fischer legte 1984 eine erste, anekdotisch erzählte Biografie Anita Berbers vor, die begleitet von einer Ausstellung in Berlin (Haus am Lützowplatz), Berber erstmals wieder in die Öffentlichkeit rückte. Fischers Verdienst ist die Sammlung und Publikation eines umfänglichen Dokumenten- und Fotobestands zu Berber, auf dem die heutige Forschung aufbauen kann. Der Nachlass und die Sammlung Lothar Fischer zu Anita Berber liegen heute im Deutschen Tanzarchiv Köln (in Bearbeitung). Einzelne Aufsätze beschäftigen sich vor allem im Vergleich zu Berbers Zeitgenossinnen wie Mary Wigman mit ihrem tänzerischen Vermächtnis. Eine tiefergehende Betrachtung des Werkes steht jedoch noch aus.

2) Vgl. eine Werbeanzeige für Berbers Tournee durch die Schweiz, in: Das Programm. Artistisches Fachblatt, 23. September 1917, abgedruckt in: Fischer 2014: 51.

gleich glänzend in der Auffassung und Ausführung. Von aller Süßlichkeit weit entfernt, wirkt Anita Berber immer ein wenig ‚knabenhaft', und man möchte ihr wünschen, dass es ihr [g]elänge, sich diese herbe Schlankheit der Erscheinung und vor allem der Empfindung zu erhalten." (Elegante Welt 1917). Hier noch scheint Berbers knabenhaftes, schlankes Äußeres einer Körpernorm der Moderne zu entsprechen. In Tradition der Lebensreformbewegung verkörpert Berber zunächst den Zeitgeist der sportlichen, androgynen und eigenständigen Frau.

Spätestens 1919/20 mit der Aufführung ihres Tanzes *Pritzelpuppe* in Berlin, ändert sich diese Einschätzung jedoch.[3] In Inspiration der damals modischen sogenannten Pritzelpuppen – feingliedrige, aus Wachs geformte Puppen, die zwischen sexualisierter Kind-Frau und ätherischem Wesen oszillierten – trat sie in engem, kurzem Spitzenkleid und Strümpfen auf die Bühne. Dem Kostüm entsprechend, zeigen erhaltene Fotografien sie in aufreizenden Posen, die ihren spitzenberüschten Unterleib in den Bildmittelpunkt rücken **(Abb. 1)**.[4] Die Reaktionen folgten prompt: „[Anita Berber] reicht für zwei Varieténummern, aber nicht, auf sich gestellt, für einen Abend. Doch mit Cake Walk und Girltänzen im Varieté, das könnte ihre Zukunft sein" (zit. n. Fischer 2014: 36). Mit ihrer expliziten Erotik überschritt Berber die hochkulturell geduldete Grenze von erotischen Anspielungen und Formen von Nacktheit auf der Bühne. Die *Pritzelpuppe* kann einen Wendepunkt in Berbers künstlerischem Schaffen markieren, das in ihrer Zusammenarbeit mit Sebastian Droste und später Henri Châtin Hofmann ihre Höhepunkte erfahren sollte. Das Aufsehen, das dieser Tanz allgemein erregte, ging soweit, dass sogar Lotte Pritzel schließlich eine ihrer Puppen nach Berber benannte, deren Zeichnung wiederum in Rainer Maria Rilkes Essay „Puppen" von 1921 abgedruckt wurde. Hier deutet sich bereits an, was sich nur wenige Jahre später in Berbers Schaffen manifestieren sollte: Ein emanzipierter, das Publikum höchst verunsichernder Umgang mit der eigenen Körperlichkeit, dem eigenen sexuellen Begehren und Vorstellung von Geschlecht.

Berber wird über die Grenzen Berlins hinaus für ihre erotischen und provokanten Darstellungen bekannt und berüchtigt, und fasziniert die Künstler*innen ihrer Zeit: es entstehen

3) Der Tanz *Pritzelpuppe* wird 1923 auch ins gemeinsame Repertoire der *Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase* von Berber und Droste übernommen. Droste verfasst das Gedicht *Pritzelpuppen*, das im Textband zu den Tänzen abgedruckt wird (Berber/Droste 1923).

4) Vgl. hierzu erhaltene Fotografien im Bestand des Deutschen Tanzarchivs Köln.



// Abbildung 1
Anita Berber als *Pritzelpuppe*, 1920er Jahre

zahlreiche Illustrationen und Karikaturen für Tageszeitungen und Zeitschriften, Charlotte Berend-Corinth etwa entwarf 1919 eine ganze Lithografiereihe erotischer Darstellung nach ihrem Vorbild. Der Maler Otto Dix schuf 1925 sein bis heute berühmtes *Bildnis der Tänzerin Anita Berber*.

1928, im Alter von nur 28 Jahren, starb Anita Berber in Berlin an den Folgen von Tuberkulose (Fischer 2014: 161). Zahlreiche Nachrufe erschienen. Ein Jahr später veröffentlichte Leo Lania, ein österreichischer Journalist und Schriftsteller, der seit 1921 in Berlin lebte, die in weiten Teilen fiktive Biografie mit dem Titel *Der Tanz ins Dunkel. Anita Berber* (Lania 1929). 1930 publizierte der tschechische Choreograf und Tänzer Joe Jenčík seine Studie *Anita Berber* (Jenčík 1930/2014), eine Sammlung von Texten zu ausgewählten Stücken Berbers, mit detaillierten Beobachtungen zu Bewegungsqualitäten, Choreografien und Bühnenbild – ein bis heute einzigartiges Dokument und Quelle zu Berbers tänzerischem Werk.

Nach ihrem Tod und der sich rasch verändernden politischen Lage, wurde Berber nach und nach aus dem Tanzkanon gelöscht. Das noch Anfang der 1930er-Jahre wichtige Medium des Zigarettensammelalbums, das seinerzeit wesentlich zur Bekanntmachung und Kanonisierung des modernen Tanzes beitrug, ordnete Berber zwar unter der Rubrik der *Freien Deutschen Tanzkunst*, also dem hochkulturell geschätzten, künstlerischen Tanz neben prägenden Persönlichkeiten wie Mary Wigman oder Harald Kreutzberg ein.[5)]

Veröffentlicht und zum Sammeln ausgegeben, wurden jedoch ausschließlich Fotografien ihrer frühen Tänze, in denen sie als schlanke, moderne Frau der 20er-Jahre erscheint.

Durch die Zäsur des Nationalsozialismus, geriet Berber auch nach 1945 noch lange Zeit in Vergessenheit. In den 1980ern dann begann die Wiederentdeckung der Tänzerin: 1984 publizierte Lothar Fischer seine anekdotisch aufbereitete Materialsammlung in Form einer Biografie (Fischer 1984), Rosa von Praunheim veröffentlichte 1986 seinen Film *Anita – Tänze des Lasters*, der sie als exzentrische, bisexuelle Ikone des Zwanziger-Jahre-Berlins aufleben ließ. Seitdem ist sie in Künstler*innenkreisen und vornehmlich innerhalb der Schwulen-Community bekannt und gefeiert. Eine umfassende Beschäftigung bildete zuletzt MS Schrittmachers *ANITA BERBER – RETRO/PERSPEKTIVE. Ein TANZFONDS ERBE Projekt* (2014), das neben der Rekonstruktion ihrer Tänze, auch die Veröffentlichung der deutschen Übersetzung von Joe Jenčíks Studie beinhaltete (Jenčík 1930/2014). Florentine

5) Vgl. hierzu das Zigarettensammelalbum der Firma Eckstein Halpaus, Dresden 1930, Deutsches Tanzarchiv Köln.

Holzinger und Vincent Riebeek würdigten Berber und Sebastian Droste in *Schönheitsabend* (2015) wiederum als Vorläufer*innen ihrer eigenen tänzerischen Ästhetik und Arbeit mit Strategien der Überwältigung, Ekstase und expliziten Erotik.

Auf künstlerischer Ebene findet also bereits seit mehreren Jahrzehnten eine Beschäftigung mit Berber und ihrem tänzerischen Vermächtnis statt, das im akademischen Diskurs bisher fehlt. Besonders bemerkenswert dabei ist, dass diese Rezeption Berbers vornehmlich durch queere Künstler*innen wie von Praunheim, Holzinger und Riebeek, bzw. unter Einbezug feministischer Diskurse (MS Schrittmacher) geschieht.

Die folgenden theoretischen Betrachtungen wollen nun diese Spuren der queeren, feministisch geprägten künstlerischen Beschäftigung aufnehmen und Berbers Werk daraufhin untersuchen, ob es womöglich eben diese Strategien sind, die bis heute faszinieren und inspirieren und die Berbers Werk in den 1920er-Jahren wesentlich ausmachten.

DIE TÄNZE DES LASTERS, DES GRAUENS UND DER EKSTASE – EINE SPURENSUCHE

1922/23 bringen Anita Berber und Sebastian Droste gemeinsam ihre *Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase* auf die Bühne. Eine Reihe von Skandal auslösenden Stücken, mit Titeln wie *Morphium*, *Kokain* oder *Selbstmord*. Parallel dazu veröffentlichten sie den gleichnamigen Textband, der eigens verfasste Gedichte und kurze, manifestartig anmutende Schriften enthält (Berber/Droste 1923). Von der zeitgenössischen Kritik nach bisherigem Wissensstand nicht beachtet, können diese Texte Aufschluss über künstlerische Ideen und Konzeptionen des Duos geben, und helfen, die auf der Bühne gezeigte Erotik einzuordnen.[6] In expressionistischer Manier ästhetisieren Gedichte wie *Morphium* (ebd.: 33) oder *Ich (Sebastian zu eigen)* (ebd.: 11) das Hässliche, Schrille, und erzeugen eine Atmosphäre dekadenter (Selbst-) Zerstörung bis hin zum Tod. Vor allem Berber formulierte hierin eine Definition von Geschlecht, für die es zu ihrer Zeit noch keine Worte gab:

„Ich kam in einen Garten | Der Garten war voll von Orchideen | So voll so voll so schwer | Es blühte und lebte und bebte | Ich kam nicht durch die süßen Verschlingungen | Ich liebe sie so wahnsinnig | Für mich sind sie wie Frauen und Knaben – | Ich küsste und koste sie bis zum Schluss | Alle alle starben an meinen roten Lippen | An meinen Händen / An meiner Geschlechtslosigkeit | Die doch alle Geschlechter in sich hat | Ich bin blass wie Mondsilber“ (ebd.: 53)

6) Zweifellos entstand der Textband zu den Tänzen; inwiefern und ob die Texte jedoch Gegenstand der Aufführungen waren – sei es durch Sprecheinlagen oder in Programmzetteln – ist nach aktueller Quellenlage nicht nachzuvollziehen.

Diese explizite Darstellung ihres sexuellen Empfindens scheint für ihre Zeit radikal, insbesondere durch den Verweis auf ihre eigene Bisexualität, ihr Begehren von Frauen wie Männern.[7)] Berber geht in ihrem Gedicht aber noch weiter, und liefert eine Beschreibung der eigenen Geschlechtsidentität, die buchstäblich ‚unsagbar' war: Einerseits aufgrund gesellschaftlicher Tabus, andererseits durch das Fehlen von verbreiteten, anerkannten Begriffen und Denkmodellen, mit denen Geschlechtervielfalt ausgedrückt werden konnte.[8)] Berber schildert ihr Geschlecht als eine Leerstelle („Geschlechtslosigkeit"), die sodann aber „alle Geschlechter" in sich vereint. Es scheint also nicht so sehr eine tatsächliche Abwesenheit von Geschlecht zu sein, die sie hier formuliert, sondern vielmehr eine Absage an die Begrenzung auf eine Zweigeschlechtlichkeit. Über das lyrische Ich gelingt es Berber ihren Empfindungen Ausdruck zu verleihen, die heute mit den Begriffen nicht-binär oder queer gefasst werden würden.

Der Begriff queer, ursprünglich aus dem Englischen kommend und zunächst als Schimpfwort im Sinne von ‚fragwürdig', ‚sonderbar' oder auch ‚pervers' benutzt, gilt bekanntlich vor allem seit den 1990er-Jahren als (Selbst-) Bezeichnung einer Community, die sich einer zweigeschlechtlichen Norm verweigert (Jagose 2017: 95–128).

Die Kritiken an Berber verwenden im Laufe ihres Arbeitens eben jene abwertenden Begriffe, bescheinigen der Tänzerin pathologisches Verhalten und stempeln sie als Perverse ab (Hildenbrandt 1924; Jenčík 1930/2014: 41; Mann 1930: 43; Levy-Lenz 1960).

„Von diesen Hunderttausenden Zuschauern fiel einigen noch etwas ein, was normalerweise dort auftaucht, wo man nicht mehr denkt und zweifelhafte Schlüsse gezogen werden: daß Anita Berber eine andere, pathologische Interpretin sei, die allem Anschein nach also verflucht war!" (Jenčík 1930/2014: 14)

Die Androgynität und schlanke Gestalt Berbers wird nun nicht mehr gelobt, vielmehr trägt sie ihr die Zuschreibung der „Halbfraulichkeit" (ebd.) ein. Es wird ihr also ein Frau-Sein abgesprochen. Dies geschieht jedoch nicht aus einer ernsthaften Beschäftigung mit ihren künstlerischen Darbietungen heraus, sondern offenbart vielmehr einen lüsternen Voyeurismus, der sich, die eigene Zugehörigkeit zur Norm versichernd, an ihrer scheinbaren Unmoral ergötzte.

SALOME UND *SHIPWRECKED* – GESTEN DER ERMÄCHTIGUNG

Das Explizite der Texte entsprach einer Freizügigkeit in der

7) Berber hatte lesbische wie heterosexuelle Beziehungen, aus denen sie gleichermaßen keinen Hehl machte (Fischer 2014: 82–89).

8) Zwar arbeitete Magnus Hirschfeld in den 1910er und 20er Jahren zu seiner Theorie der „sexuellen Zwischenstufen", und leistete auch öffentlich wichtige aktivistische Arbeit für die Anerkennung von Homosexuellen. 1919 eröffnete sein Institut für Sexualwissenschaft. (Vgl. hierzu auch Bundesstiftung Magnus Hirschfeld, https://mh-stiftung.de (15.07.19)) Dass Berber von Hirschfelds Forschungen Kenntnis hatte, ist zu vermuten, bisher jedoch nicht zu belegen.

Kostümwahl und medialen Selbstdarstellung. So trug Anita Berber etwa im Tanz *Kokain* eine geschnürte Korsage **(Abb. 2)**, die ihre Brust unbedeckt ließ, im Tanz *Salome* war sie zeitweilig gänzlich nackt. Auch nahm sie, teils allein, teils gemeinsam mit Sebastian Droste, eine ganze Reihe von Nacktfotografien auf **(Abb. 3, 4)**. Diese Posen gehen jedoch stets über eine tänzerisch-sportliche Darstellung hinaus, und scheinen aufgeladen mit erotisierenden Andeutungen. Im Gegensatz zu ihrem häufig nackten Körper trug Anita Berber zugleich ein maskenhaft wirkendes Make-up: das Gesicht kalkig weiß bedeckt, die Augen schwarz umrandet, die Lippen in dunklem Rot.[9)] Ihre körperliche Nacktheit in Kombination mit dem stark überschminkten Gesicht stellte sich dem zeitgenössischen Verständnis von Natürlichkeit in Bezug auf Körper und Sexualität radikal entgegen. Vor allem der weibliche Körper unterlag, ausgehend von der Lebensreformbewegung um die Jahrhundertwende, einem klar umrissenen Natürlichkeitstopos. Isadora Duncan, prägende Vorläuferin des modernen Tanzes, und emanzipierte Vorkämpferin für die Befreiung des weiblichen Körpers, sagte in ihrem einflussreichen Vortrag *The dance of the future*: „The noblest in art is the nude. This truth is recognized by all, and followed by painters, sculptors and poets; only the dancer has forgotten it, who should most remember it as the instrument of her art is the human body itself“ (Duncan 1903: 18).

Das hier gerühmte Nackte als edelste Form der Kunst, war jedoch unabdingbar an konkrete bildungsbürgerliche Vorstellungen geknüpft. Durch Duncans Rückbindung an die griechische Antike, fand eine Ästhetisierung und Überhöhung der Nacktheit statt, die diese als künstlerisch sinnhaft legitimierte. Der weiblichen Körper zeigte sich dabei stets als tugendhaft und harmlos. Der Barfußtanz und die transparente, luftige Kleidung von Duncan markierten zwar einen revolutionären Akt und gingen als emanzipatorischer Gestus in die Tanzgeschichte ein. Diese Form der körperlichen Inszenierung von Weiblichkeit jedoch, die Entblößung einzelner Körperteile, erfuhr in der Rezeption keinen erotischen Wert. Wo, bei Duncan

9)
Das starke Make-up liest sich gleichzeitig wie eine Art Drag-Performance, als Überinszenierung ihrer Weiblichkeit. Vgl. hierzu auch Eve Shapiro (2007).



// Abbildung 2
Anita Berber im Kostüm zum Tanz *Kokain*, 1923

die Nacktheit als authentisch und natürliche Beiläufigkeit entsexualisiert wurde, war sie bei Berber Projektionsfläche übersexualisierter Bilder und Vorstellungen: hier künstlerisches Mittel, dort Obszönität und Provokation.[10)]

Berber verunsicherte mit ihrer offensiven Sexualität und dem Spiel mit der Uneindeutigkeit der Geschlechter die Moralvorstellung ihrer Zeitgenoss*innen in höchstem Maße. Zeitlebens kämpfte sie um Anerkennung ihrer künstlerischen Aussagen: „Die Vorführung ist mir ernst. […] Wir tanzen den Tod, die Krankheit, die Schwangerschaft und kein Mensch nimmt uns ernst. Sie glotzen nur auf unsere Schleier, ob sie nicht darunter etwas sehen können, die Schweine“ (Berber 1920er-Jahre).

Die Ernsthaftigkeit ihrer Kunst zeigt sich auch in ihrer Auseinandersetzung mit historischen Stoffen, etwa in ihrer Darstellung der *Salome*.[11)] Spätestens seit der Oper von Richard Strauss, beruhend auf Oscar Wildes gleichnamigem Drama aus dem Jahr 1891, hatte sich der Stoff auf den modernen Theaterbühnen etabliert (Kohlmayer 1996). Im ausgehenden 19. Jahrhundert, und vor allem der französischen und englischen Décadence war die Figur der Salome wohl eine der meistrezipierten. Als Inkarnation weiblicher Grausamkeit, die das Haupt des Johannes verlangt, ist sie zugleich die Verkörperung der sündigen Verführerin und purer Erotik.

Berber inszenierte sich selbst als Salome, wobei sie nicht das dramatische Schicksal der Figur nachempfand, die letztlich selbst zum Opfer wird. Vielmehr greift sie einzelne Motive heraus und spitzt diese – so könnte man interpretieren – zu einem emanzipatorischen Kommentar zu:

„Die Berber griff den Kern des ganzen Problems auf und verstand ihre Salome als Tochter des Blutes – ohne Geist und Gefühl. Als blutige Salome! Blut war es, das jene grausame Legende so populär und berühmt machte. Deshalb kam die Berber in ihrer Salome nicht orientalisch gekleidet mit einer Schale, auf der die Reliquie des Märtyrers gelegen hätte. Auch tanzte sie nicht um diese Requisite herum, […]. Sondern sie erhob sich neben dem Gefäß, das voller Blut war. […] Dann tauchte sie langsam die Hände

10) Zur Nacktheit als Look und Projektionsfläche s. auch Brandstetter 2012: 41–51.

11) Zu diesem Tanz lässt sich bisher keine der erhaltenen Fotografien mit Sicherheit zuordnen, überliefert ist die Choreografie und Bewegungsbeschreibung in Joe Jenčíks Studie.



// Abbildung 3
Anita Berber, liegend, dem Tanz *Salome* zugeschrieben, um 1923



// Abbildung 4
Anita Berber und Sebastian Droste, Aufnahme für die *Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase*, 1923,

in das Gefäß. […] Die Berber-Salome kreuzte dann langsam die Arme über dem Bauch und stand auf. Das Blut tropfte ihr wie einer unreinen Frau vom Unterleib. […] Aus ihr war eine Hure geworden. Sie war ohne Schmuck, Gewand und Sandalen. Nackt, befleckt, schnaufend und vom Mut ihres unzurechnungsfähigen Fetischismus erhaben." (Jenčík 1930/2014: 32)

Der Text Jenčíks liest sich wie eine Ermächtigung Berbers über den historischen Stoff. Durch ihre kühne Geste verändert Berber in ihrer von Jenčik beschriebenen Darbietung die Bedeutung des Blutes geradezu diametral: vom Blut des Johannes – also des Mannes – hin zu ihrem eigenen Blut, das hier wie Menstruationsblut erscheint. Sie steigerte so den Topos der *femme fatale* und grausamen Verführerin Salome durch den Tabubruch der Sichtbarmachung/Andeutung der Menstruation. Ein selbstermächtigender, geradezu radikal feministischer Akt, der sie in diesem Moment unantastbar auf der Bühne machte.

Noch einen Schritt weiter geht Anita Berber in ihrem Tanz *shipwrecked*, den sie gemeinsam mit ihrem späteren Ehemann und Tanzpartner Henri Châtin Hofmann schuf. Unter dem Titel *Tänze der Erotik und der Ekstase*, brachte das Paar eine Reihe von expliziten Darstellungen auf die Bühne:

„Beide waren nackt, ausgespuckt, gestrandet. Schamlos einer vor dem anderen. Der eine den anderen verlachend und fröhlich […]. Sie langweilten sich in ihrer leidvollen Einsamkeit und verstanden nicht den Zauber des Geheimnisses der Heterosexualität. […] Die Frau befaßte sich selbstverliebt mit ihrem Körper und betrachtete ihre Brustwarzen, […]. Rasend berauschte sie sich in unerhörter Selbstbefriedigung am schönsten Merkmal der Weiblichkeit" (ebd.: 41f.).

Das Aufgreifen und Zur-Schau-Stellen des Tabus der (weiblichen) Masturbation auf der Bühne löste einen enormen Skandal aus, der ganze Polizeiakten füllte.[12] In einer Anzeige war die Rede davon, dass die Tänzerin „unzweifelhaft ganz erheblich die Sittlichkeit" (Wilde 1926) gefährde, und dem „Volke unabwendbaren moralischen Schaden" (ebd.) bringe. Die Erschütterung des Publikums war zweifellos kalkuliert. Doch scheinen die Skandale und Empörungen die grundsätzlichen, künstlerischen Aussagen insbesondere Berbers zu überlagern.

Das oben genannte Zitat, in dem die Tänzerin ihre künstlerische Ernsthaftigkeit betont und verteidigt, lässt zumindest die

12) Auszüge aus den Akten des Polizeipräsidiums zu Berlin, August 1926, sind abgedruckt in Fischer 2014: 144–149.

Frage aufkommen, ob ihre Tänze nicht doch vor allem als Gesten der Selbstermächtigung verstanden werden müssen? Zeugen nicht gerade die angeführten Beispiele von einem enormen Bewusstsein um die eigene Sexualität sowie einer feministisch zu nennenden Forderung nach Anerkennung weiblichen bzw. nicht-binären Begehrens? Zeigt sich hierin nicht auch ein souveräner Auftritt, der sich einer passiven Rollenzuschreibung und gesellschaftlicher Bevormundung entzieht?

In ihrer Radikalität erinnern die Arbeiten Berbers auch an Performances der 1960er und 70er-Jahre etwa von VALIE EXPORT, Carolee Schneemann oder Yayoi Kusama, die dezidiert mit Menstruationsblut und Masturbation als kraftvoller feministischer Geste arbeiteten.

Es ist frappierend zu sehen, wie stark die Parallelen in den Arbeiten und dem Selbstverständnis Berbers zu aktuellen Auffassungen von Queerness und feministischen Forderungen sind. Die emanzipatorischen Kämpfe gegen eine sexuelle und körperliche Fremdbestimmung sowie gegen Heterosexualität als gültige Norm, hat Berber zu ihren Zeiten – wie Feminist*innen heute – führen müssen. Die Tradition der gesellschaftlichen Bevormundung der Frau hinsichtlich ihres Äußeren wirkt immer noch: Slutwalk-Demonstrationen müssen nach wie vor dagegen protestieren, dass ein kurzer Rock Frauen nicht zum sexuellen Objekt degradiert und niemandes Beurteilung bedarf.

Es scheint einerseits müßig und ermüdend, eben diesen strukturellen Sexismus historisch verankert zu wissen. Andererseits kann es aber auch bestärkend sein, dass sich queere Identitäten auch in anderen historischen Zusammenhängen immer schon manifestiert haben. Anita Berbers künstlerisches Schaffen ist dafür ein herausragendes Beispiel.

// Literaturverzeichnis

Berber, Anita, Brief, 1920er-Jahre, Typoskript, Bestand Anita Berber, Deutsches Tanzarchiv Köln

Berber, Anita / Droste, Sebastian (1923): Die Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase, Wien, Gloriette-Verlag

Brandstetter, Gabriele (2012): Pose – Posa – Posing. Zwischen Bild und Bewegung. In: Dies. / Brandl-Risi, Bettina / Diekmann, Stefanie (Hg.), Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance, Berlin, Theater der Zeit, S. 41–51

Croft, Clare (Hg.) (2017): Queer dance. Meanings and Makings, New York, NY, Oxford University Press

Duncan, Isadora (1903): Der Tanz der Zukunft (The dance of the future). Eine Vorlesung, übers. v. Karl Federn, Leipzig, Diederichs

Elegante Welt (3/1917), o.T., o.S.

Farfan, Penny (2017): Performing Queer Modernism, New York, NY, Oxford University Press

Fischer, Lothar (2014): Anita Berber. Ein getanztes Leben, Berlin, hendrik Bäßler verlag

Fischer, Lothar (1984): Anita Berber. 1918–28 in Berlin. Tanz zwischen Rausch und Tod. Berlin, Haude und Spener

Hildenbrandt, Fred (1924): Tumult in der ‚Weißen Maus', Berliner Tageblatt, Zeitungsausschnitt, Bestand Anita Berber, Deutsches Tanzarchiv Köln
Jagose, Annemarie (2017): Queer. In: Genschel, Corinna / Lay, Caren u.a. (Hg. u. Übers.), Queer Theory. Eine Einführung, Berlin, Querverlag, S. 95–128
Jenčík, Joe (1930/2014): Anita Berber. Studie, MS Schrittmacher (Hg.), München, K. Kieser
Kohlmayer, Rainer (1996): Oscar Wildes Einakter Salome und die deutsche Rezeption. In: Herget, Winfried / Schultze, Brigitte (Hg.), Kurzformen des Dramas. Gattungspoetische, epochenspezifische und funktionale Horizonte, Mainzer Forschungen zu Drama und Theater, Bd. 16, Tübingen, Francke, S. 159–186
Lania, Leo (1929): Anita Berber. Der Tanz ins Dunkel, Berlin, A. Schultz
Levy-Lenz, Ludwig (1960): Erinnerungen eines Sexualarztes, Stuttgart, Freyja-Verlag
Mann, Klaus (1930): Erinnerungen an Anita Berber. In: Die Bühne, 1930, S. 43f.
Mann, Klaus (1929/1969): Erinnerungen an Anita Berber. In: Ders. / Martin Gregor-Dellin (Hg.): Heute und Morgen. Schriften zur Zeit, München, Nymphenburger Verlagshandlung, S. 21–26
Shapiro, Eve (2007): Drag Kinging and the transformation of gender identities. In: Gender and Society, Vol. 21, Nr. 2, S. 250–271
Wilde, Hermann (1926): Brief an das Polizeipräsidium Berlin. In: Fischer (2014), S. 145f.
Wohler, Ulrike (2009): Tanz zwischen Avantgarde und Klassischer Moderne. Anita Berber und Mary Wigman. In: Hieber, Lutz / Moebius, Stephan (Hg.), Avantgarden und Politik, Bielefeld, transcript, S. 67–68

// Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Anita Berber als *Pritzelpuppe*, 1920er Jahre, Foto: Atelier Eberth, Quelle: https://labccunirio.files.wordpress.com/2018/05/5-anita-berber-in-pritzelpuppe-byatelier-eberth-1920s.jpg (30.05.2019)
Abb. 2: Anita Berber im Kostüm zum Tanz *Kokain*, 1923, Foto: Madame d'Ora, abgedruckt in: Fischer 2014, S. 94.
Abb. 3: Anita Berber, liegend, dem Tanz *Salome* zugeschrieben, um 1923, Foto: unbekannt, abgedruckt in: Fischer 2014, S. 91.
Abb. 4: Anita Berber und Sebastian Droste, Aufnahme für die *Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase*, 1923, Foto: Madame d'Ora, abgedruckt in: Fischer 2014, S. 47.

// Angaben zur Autorin

Agnes Kern M.A., Studium der Kunstgeschichte und Kulturanthropologie auf Magister an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Masterstudium der Tanzwissenschaft an der FU Berlin. Seit 2013 wiss. Mitarbeiterin in Ausstellungsprojekten der Camaro Stiftung, Berlin. 2017 Leitung des deutsch-rumänischen Performance- und Ausstellungsprojekts *Tribute to Iris Barbura*, Camaro Stiftung. 2017–2018 Stipendiatin am Forschungskolleg Tanzwissenschaft der HfMT Köln, zum Thema *Die Inszenierung von Weiblichkeit in der modernen Tanzfotografie*. Seit 2019 interkulturelle Theaterarbeiten mit der Other Music Academy, Weimar. Publikationsauswahl: *MALER. MENTOR. MAGIER. Otto Mueller und sein Netzwerk in Breslau*, hrsg. zus. mit Dagmar Schmengler, Lidia Głuchowska: Ausst.-Kat. Hamburger Bahnhof, Berlin/Muzeum Narodowe Wrocław 2018/19, Heidelberg: Kehrer Verlag 2018, „»Eine innere Notwendigkeit zu tanzen«. Über die Einflüsse durch den deutschen Ausdruckstanz", in: *Tribute to Iris Barbura*, hg. vom Nationalen Zentrum für Tanz Bukarest (CNDB) und dem Deutschen Tanzarchiv Köln, Bukarest 2017, S. 23–31; „Anagrammtisches in Tanz und Text", in: *Step-Text*. Literatur und Tanz [Sprache im technischen Zeitalter, Bd. 53,4, H. 216], hg. v. Gabriele Brandstetter und Sigrid Gareis, Wien/Köln/Weimar 2016, S. 472–474, „Prinzipien der Übertragung. Betrachtungen zum Bewegungsmoment im Tanz der Badewanne", in: *BERLIN SURREAL … Camaro und das Künstlerkabarett Die Badewanne*, hg. im Auftrag der Alexander und Renata Camaro Stiftung von Dagmar Schmengler, Ausst.-Kat. Berlin 2014, S. 98–109.

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

Sigrid Adorf / Kerstin Brandes / Edith Futscher / Kathrin Heinz / Anja Herrmann / Marietta Kesting / Marianne Koos / Mona Schieren / Kea Wienand / Anja Zimmermann // www.fkw-journal.de

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

