



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Anita Berber im fotografischen Blick von Madame d’Ora“

Verfasserin

Sophie Dorothée Vitovec

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Sebastian Schütze

Danksagung

Mein Dank gilt meinem Betreuer Univ.-Prof. Dr. Sebastian Schütze, der mir bei Fragen stets zur Seite stand und diese Arbeit durch hilfreiche Anregungen vorantrieb. Für ihre Unterstützung danken möchte ich auch Dr. Gabriele Hofer-Hagenauer, Kuratorin der Sammlung Fotografie der Landesgalerie Linz, Haris Balic von der Fotografischen Sammlung des Österreichischen Theaternuseums, Katharina Rosenstingl von der Galerie Johannes Faber und Dr. Maren Gröning, Kuratorin der Fotosammlung der Albertina Wien. Besonders danke ich Harald Dubau, dem Sammlungsverwalter der Sammlung Fotografie und neue Medien des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg. Großer Dank geht an Lothar Fischer, der mir sein Wissen wie auch sein Archiv über Anita Berber zur Verfügung stellte. Bedanken möchte ich mich auch bei den Mitarbeitern des Bildarchivs und der Grafiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, die mir den Zugang zu den Glasplattennegativen ermöglichten. Mag. Wolfgang Tschiedel danke ich für das Gespräch und die Einblicke in die Arbeitsweise eines Fotoateliers zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Mein Dank geht auch an Mag. Christian Alfons für seine Unterstützung sowie an meine Freunde, die mir während des Schreibens dieser Arbeit zur Seite standen.

Besonderer Dank gilt meinen Eltern und meiner Schwester, die mir und dieser Arbeit ihre Zeit und ihren unermüdlichen Optimismus schenkten.

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung	7
2. Das Atelier d’Ora	11
2.1. Madame d’Ora.....	11
2.2. Das Wiener Atelier.....	15
2.2.1. Die Arbeitsweise des Ateliers d’Ora.....	19
2.2.1.1. Technische Ausstattung des Ateliers.....	20
2.2.1.2. Lichtsetzung	20
2.2.1.3. Hintergrund und Negativretusche	21
2.2.1.4. Papierwahl	25
3. Madame d’Oras Fotografie	27
3.1. Fotografie und Kunst.....	27
3.2. Madame d’Oras künstlerischer Anspruch	28
4. Anita Berber.....	36
4.1. Das Leben der Tänzerin	36
4.2. Die Tänze Anita Berbers	39
4.2.1. Die Entstehung des Ausdruckstanzes.....	40
4.2.2. Die verschiedenen Formen des Ausdruckstanzes: Ausdruckstänzerinnen - ein Einblick	41
4.2.3. Nacktheit und Ausdruckstanz.....	43
4.2.4. Nacktheit bei Anita Berber.....	46
4.2.5. Künstlerischer Tanz zwischen Moderne und Avantgarde.....	48
4.2.6. Die Tänze Anita Berbers	50
4.2.7. Die „Neue Frau“	53
5. Der neue Tanz in der Fotografie.....	55
5.1. Tanz und Fotografie in den 20er Jahren.....	56
5.2. Die Frau als Fotografin – ihr Blick auf den neuen Tanz	57
6. Anita Berber – Madame d’Ora.....	59
6.1. Anita Berber in Wien	59
6.1.1. Die Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase	60
6.2. Anita Berber und Madame d’Ora.....	61
7. Die Fotografien des Ateliers d’Ora von Anita Berber	63
7.1. Die Fotografien der Österreichischen Nationalbibliothek	66

8. Die fotografische Inszenierung von Anita Berber durch Madame d’Ora	68
8.1. Rollenbildnis zum Film <i>Graf von Cagliostro</i>	69
8.2. Rollenbildnis zum Film <i>Graf von Cagliostro II</i>	77
8.2.1. Anita Berbers Inszenierungen und das Rollenporträt bei d’Ora	80
8.2.1.1. Die Theaterfotografie und das Schauspielerporträt.....	81
8.2.1.2. Das fotografische Schauspielerporträt	82
8.2.1.3. Die Bedeutung der Porträts für Schauspieler und Fotograf	83
8.2.2. Mode und Kostüm als Teil der Inszenierung	84
8.3. Die Tanzaufnahmen des Ateliers d’Ora	88
8.3.1. Anita Berber im Tanz <i>Heliogabal</i>	89
8.3.2. Unterschiede in der Inszenierung von Tänzerinnen und Schauspielerinnen.....	91
8.3.3. Vergleich der Tanzaufnahmen aus dem Atelier d’Ora mit anderen Fotoateliers	93
8.4. Die Inszenierung Anita Berbers durch Berliner Fotoateliers	96
8.5. Die <i>Pritzelpuppe</i>	99
8.6. <i>Die Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase</i>	103
8.6.1. Der Tanz <i>Morphium</i>	103
8.6.2. Anita Berber und Sebastian Droste im Tanz <i>Märtyrer</i>	106
8.6.3. Der Tanz <i>Kokain</i>	108
8.6.3.1. Der künstlerische Anspruch von Anita Berber und Madame d’Ora	113
8.6.4. Der Tanz <i>Märtyrer</i> oder <i>Hl. Sebastian</i>	114
8.7. Die Nacktaufnahmen von Anita Berber	116
8.8. Anita Berber <i>privat</i>	120
8.8.1. Anita Berber mit ihren Hunden	120
9. Die Inszenierungen Madame d’Oras und ihre Bedeutung für die Bildmedien.....	124
10. Resumée.....	128
Abbildungsverzeichnis.....	131
Abbildungsnachweis.....	169
Literaturverzeichnis	174
Abstract	182
Lebenslauf	183

1. Einleitung

Madame d’Ora und Anita Berber zählten zu berühmten und gefragten Persönlichkeiten ihrer Zeit, doch sind sie heute beinahe gänzlich in Vergessenheit geraten. Diese Arbeit beschäftigt sich mit der fotografischen Inszenierung der Berliner Tänzerin Anita Berber durch die Wiener Fotografin Madame d’Ora.

Es scheint kaum vorstellbar, welch internationalen Ruf Madame d’Ora zu ihrer Zeit gehabt hat.¹ Sie war bekannt und „berühmt als das, was man damals ‚Gesellschaftsphotographin‘ nannte, eine selbst elegante Bildchronistin der Prominenten von Bühne, Adel, Mode und Kunst.“² Madame d’Ora war jedoch nicht nur in der eleganten Gesellschaft berühmt und anerkannt, ihre Arbeiten konnten sich auch in Kreisen etablieren, die normalerweise nur der „anerkannten, hohen Kunst“ zugänglich waren.³ So waren ihre Fotografien in Ausstellungen im Wiener Kunstsalon Heller und in der Galerie Arnot, in welcher unter anderem auch Werke von Egon Schiele gezeigt wurden, zu sehen.

Was den Forschungsstand betrifft, so existieren neben dem umfangreichsten Werk über Madame d’Ora von Monika Faber *Madame d’Ora Wien – Paris. Porträts aus Kunst und Gesellschaft 1907 – 1957* aus dem Jahr 1983, einige Aufsätze zu Madame d’Ora, sowie über ihr Atelier. Das Werk von Monika Faber stellt die erste Publikation dar, die sich ausführlicher mit den „Stileigenheiten und dem gesellschaftlichen Umfeld der Photographin“ beschäftigte.⁴ Vor der Monographie von Monika Faber befassten sich vor allem Fritz Kempe, L. Fritz Gruber und Hans Frank, in kürzeren Aufsätzen, mit der Wiener Gesellschaftsfotografin.⁵ Eine der jüngeren Auseinandersetzungen mit d’Oras Fotografien findet sich in einer Publikation aus dem Jahr 2002 über die Fotosammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Es handelt sich um einen Aufsatz von Christa Hofmann und Gabriele Schatzl über das Atelier d’Ora und seine Arbeitsweise. In dem Werk von Frauke Severit *Das alles war ich. Politikerinnen, Künstlerinnen, Exzentrikerinnen der Wiener Moderne* von 1998 beschäftigten sich Eva Geber und Sonja Rotter in einem längeren Aufsatz mit Madame d’Ora.⁶

¹ Faber 1983, S. 6.

² L. Fritz Gruber, Ein Name, der einmal berühmt war. Die Gesellschaftsphotographin der zwanziger Jahre: d’Ora, in: Photo Magazin. München 1964, April, S. 46-49, zitiert nach: Faber 1983, S. 6.

³ Faber 1983, S. 6.

⁴ Ebenda, S. 7.

⁵ Ebenda.

⁶ Für vollständige Angaben zu den Publikationen siehe Literaturnachweis.

Bei Anita Berber verhält es sich ähnlich. In ihrer Zeit galt sie als eine der berühmtesten und berüchtigtsten Tänzerinnen, heute ist sie jedoch nicht mehr allgemein bekannt. Als Vertreterin des um 1900 entstandenen modernen Ausdruckstanzes scheint sie zwar in vielen Publikationen auf, doch gibt es über sie lediglich zwei Monographien von Lothar Fischer und ein Werk von Mel Gordon. Ihre fotografische Inszenierung wird allerdings nicht behandelt. Mehrere Aufsätze über Anita Berber finden sich in Werken über die Tanzmoderne und den Ausdruckstanz, wie beispielsweise ein Kapitel von Jürgen Trimborn in *Tanzen und tanzen und nichts als tanzen. Tänzerinnen der Moderne von Josephine Baker bis Mary Wigman* aus dem Jahr 2004. Ebenso ist sie als wichtige Vertreterin in Publikationen zu den Tänzerinnen der Varietés zu finden, beispielsweise in *Variété-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne* von Brygida Ochaim und Claudia Balk aus dem Jahr 1998.

Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass beide Künstlerinnen nie gänzlich vergessen wurden. Durch Ausstellungen und verschiedene Projekte wurden und werden sie immer wieder in Erinnerung gerufen, ihre künstlerischen Leistungen werden gewürdigt und ihr Andenken wird bewahrt. So waren beispielsweise einige Aufnahmen von Madame d’Ora 2011 in der Ausstellung *Trude Fleischmann. Der Selbstbewusste Blick* im Wien Museum zu sehen.⁷ In der Ausstellung *Vienna’s Shooting Girls. Jüdische Fotografinnen aus Wien* im Jüdischen Museum Wien waren sogar mehrere ihrer Fotografien von Anita Berber vertreten.⁸

Das exzentrische Leben der Berliner Tänzerin wurde in Theater- und Filmprojekten aufgegriffen und wiederbelebt, so beispielsweise in dem Spielfilm *Anita. Tänze des Lasters* von Rosa von Praunheim aus dem Jahr 1988, in der Tanzcollage *Kleine Nachtrevue. Tänze des Lasters - Hommage an Anita Berber* aus dem Jahr 2000 von Sylvia Schmid oder in einem Tanztheaterstück von Nina Kurzeja *Kennen Sie Anita Berber?* aus dem Jahr 2005. Zurzeit ist ein weiteres Tanztheaterstück zu Anita Berber für das Jahr 2014 geplant.⁹

Eine Betrachtung der fotografischen Inszenierungen von Anita Berber durch Madame d’Ora erschien mir besonders interessant, da d’Oras Tänzer- und Schauspielerporträts noch nicht ausführlich behandelt wurden. Vor allem ihre Fotografien von Anita Berber zeigen besonders vielseitige und interessante Inszenierungen und Bildlösungen, doch wurden diese noch nicht genauer untersucht. Berbers Fotografien enthalten Merkmale und Gestaltungsaspekte beider Bildnistypen, des Schauspielerporträts, sowie der Tänzeraufnahmen, wie sie für das Atelier

⁷ Die Ausstellung war vom 27. Jänner – 29. Mai 2011 im Wien Museum zu sehen.

⁸ Die Ausstellung war vom 23. Oktober 2012 – 23. März 2013 im Jüdischen Museum Wien zu sehen.

⁹ Ich danke Lothar Fischer für diese Informationen.

d'Ora charakteristisch waren. Hierdurch nehmen sie, meiner Meinung nach, einen besonderen Stellenwert in der Betrachtung von d'Oras Schaffen ein und verdienen nähere Aufmerksamkeit. Die Besonderheit der Fotografien liegt auch in der Vielfalt ihrer Inszenierungen, auf welche in dieser Arbeit genauer eingegangen wird. Es soll der Versuch gemacht werden, diese Fotografien zu analysieren und im Schaffen d'Oras, als auch in der fotografischen Inszenierung von Anita Berber einzuordnen. Vergleichend zu den Fotografien Anita Berbers soll ein Einblick in d'Oras Arbeiten von Tänzerinnen und Tänzern, sowie Schauspielerinnen und Schauspielern gegeben und der Gestaltung anderer Fotoateliers gegenübergestellt werden. Ist in dieser Arbeit von d'Oras Schaffen die Rede, so bezieht sich die Betrachtung auf die Aufnahmen, die von 1907 bis 1927 während ihrer Wiener Schaffenszeit entstanden. Einer der Gründe für diese zeitliche Eingrenzung liegt darin, dass die Inszenierungen Anita Berbers mit Inszenierungen anderer Tänzerinnen und Schauspielerinnen derselben Schaffensperiode, beziehungsweise derselben gesellschaftlichen Verhältnisse und Umstände, verglichen und gegenübergestellt werden sollen.

Bei der Analyse der Fotografien von Anita Berber aus dem Atelier d'Ora soll herausgefunden werden, welche Intentionen die fotografischen Inszenierungen hatten. Ein Bild vermittelt immer etwas an den Betrachter. Im Falle der Aufnahmen von Anita Berber soll betrachtet werden, was durch die jeweilige Inszenierung zu Inhalt und Aussage der Fotografien wird. Die Frage, ob sich das Bild, welches Zeitgenossen von Anita Berber hatten, auch in den Fotografien zeigt und inwiefern Madame d'Ora dieses Image der Medien von Anita Berber bei ihren Inszenierungen aufgriff und mit einfließen ließ, soll geklärt werden.

Die Bildnisse entstanden sehr wahrscheinlich im Dialog zwischen Fotografin und Tänzerin, sind somit als Zusammenarbeit der beiden Frauen zu verstehen und müssen folglich nach den Intentionen beider Künstlerinnen untersucht werden. Neben den künstlerischen Ansprüchen Madame d'Oras und ihrer Bildgestaltung hat sicherlich auch Anita Berbers Art der Selbstinszenierung maßgeblich zu den entstandenen Bildlösungen beigetragen. Wie es Monika Faber für die Porträtfotografie der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts treffend formulierte:

„Photographische Portraits sind nicht ausschließlich Zeugnisse der künstlerischen Qualität des Lichtbildners. Sie dokumentieren stets auch eine bestimmte ‚Selbstdarstellung‘ des Portraitierten. Die Kunst des Photographen liegt zum großen Teil darin, die vom Auftraggeber intendierte Selbstdarstellung geschickt zu unterstreichen.“¹⁰

¹⁰ Faber 1983, S. 21.

Daher soll auch genauer auf Anita Berbers Person und ihre Bedeutung als Tänzerin eingegangen werden, um die auf ihre Person abgestimmte Inszenierung behandeln zu können. Ebenso sollen die Fragen geklärt werden, inwiefern das künstlerische Wollen der Tänzerin in den Fotografien zum Ausdruck kommt, ob sich die private Person Anita Berber ebenso wie die Künstlerpersönlichkeit in den Aufnahmen findet und welche Bedeutung der Nacktheit in d'Oras Inszenierungen dieser Vertreterin des Nackt- und Ausdruckstanzes zukommt. Weiters soll herausgefunden werden, wofür die Fotografien entstanden, ob als private Aufnahmen, für Werbezwecke oder gar im Auftrag von Zeitungen, und wie sie rezipiert wurden. Hierbei wird zu betrachten sein, inwiefern sich die fotografischen Inszenierungen Anita Berbers in die öffentliche Inszenierung durch die Medien einfügen und welchen Beitrag Madame d'Ora mit ihren Bildnissen dazu leistete. Einblicke in damalige Zeitschriften sollen die Frage klären, wo die Fotografien publiziert wurden und welches Bild sie verbreiteten. Abschließend wird die Bedeutung der Inszenierungen durch Madame d'Ora für unsere heutige Zeit betrachtet.

Teil dieser Arbeit wird es auch sein aufzuzeigen, wo und in welcher Form heute noch Aufnahmen erhalten sind, in welchen Museen, Sammlungen und Archiven originale Abzüge, Postkarten oder Glasplattennegative vorhanden sind und um welche Fotografien es sich dabei handelt.

Zu Beginn werden Madame d'Ora und Anita Berber vorgestellt. Ein Überblick über das Atelier d'Ora und seine Arbeitsweise, die Entstehung des Ausdruckstanzes, seine Bedeutung für die Zeit und Anita Berbers Einordnung in diese neuen Tanzströmungen wird ebenso gegeben. Auch die damit einhergehenden Veränderungen des Körperbewusstseins und des Selbstbildes der Frau, wie auch ihre Situierung in Kunst und Gesellschaft werden betrachtet, um ein Verständnis für die Rahmenbedingungen der Entstehung der Fotografien zu ermöglichen. Diese Einordnung in die historischen, gesellschaftlichen und künstlerischen Bedingungen dienen der genaueren Betrachtung und Interpretation der fotografischen Inszenierungen.

2. Das Atelier d'Ora

Das Atelier d'Ora gehörte zu den bedeutendsten österreichischen Fotoateliers der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Es wurde 1907 durch Dora Kallmus mit der Unterstützung von Arthur Benda als technischem Leiter gegründet. Dora Kallmus, die sich ab 1907 *Madame d'Ora* nannte, avancierte mit ihrem Atelier sehr schnell zu einer der gefragtesten Gesellschaftsfotografinnen Wiens. Mit ihren Fotografien löste sie sich von den gängigen erstarrten Porträtposen und suchte nach neuen individuellen Bildlösungen, die auf die Porträtierten abgestimmt waren.¹¹ Das Atelier d'Ora konnte bald Fuß fassen und etablierte sich in der Wiener Gesellschaft. Dieser Erfolg ist zum Teil vermutlich auch auf die gesellschaftlichen Verbindungen zurückzuführen, die Dora Kallmus pflegte. Zu ihrem Kundenkreis gehörten Künstler, Schauspieler, Schriftsteller, Adelige, reiche Industrielle, angesehene Bürger und Politiker. So zählen unter anderem Karl Kraus, Gustav Klimt, Arthur Schnitzler, Marlene Dietrich, Oskar Kokoschka, Anna Sacher, Franz Werfel und Richard Strauss zu ihren Kunden.¹² Neben der Bedeutung als Porträtatelier der Wiener Gesellschaft, war das Atelier d'Ora auch für seine Modeaufnahmen sehr gefragt. Auch Entwürfe der Wiener Werkstätte wurden hier aufgenommen. Viele der Porträts und Modefotografien wurden in Zeitungen und Zeitschriften publiziert. Das Atelier d'Ora war zwar ein kommerziell arbeitendes Fotoatelier, allerdings legte Madame d'Ora großen Wert auf den künstlerischen Anspruch ihrer Fotografien und ihres Atelier. Sie strebte nach der Anerkennung ihres Ateliers als einem künstlerischen Fotoatelier. So bemühte sie sich, die Prinzipien der bildmäßigen Fotografie umzusetzen und Bilder zu schaffen, die als eigenständige Kunstwerke angesehen werden konnten.

2.1. Madame d'Ora

Dora Kallmus (Abb. 1) wurde am 20. März 1881 in Wien geboren. Sie stammte aus einer wohlhabenden jüdischen Familie.¹³ Ihr Vater Dr. Philipp Kallmus war ein angesehener Hofgerichts-Advokat. Ihre Mutter starb früh und so wurde sie gemeinsam mit ihrer Schwester Anna von ihrer Großmutter und einer Gouvernante erzogen. Ihr erster Berufswunsch war es, Schauspielerin zu werden. Da dieser Beruf in ihrer Familie allerdings nicht sehr angesehen

¹¹ Hofmann/Schatzl 2002, S. 96.

¹² Ebenda, S. 97.

¹³ Faber 1983, S. 8.

war, wollte sie daraufhin Modistin oder Schneiderin werden.¹⁴ Nach einer Frankreichreise, auf der sie das Fotografieren für sich entdeckt hatte, festigte sich der Wunsch, den Beruf einer Fotografin zu ergreifen. Dies wurde von ihrer Familie eher toleriert als ihre vorherigen Berufsvorhaben, jedoch stand ihr immer noch das Hindernis im Weg, als Frau keine Fotografenausbildung absolvieren zu dürfen.¹⁵ Frauen war es zu dieser Zeit verwehrt eine Fotografenlehre zu machen, doch durfte Dora Kallmus in dem Sommeratelier des Gesellschaftsfotografen Hans Makart bei der Arbeit dabei sein.¹⁶ Durch eine Ausnahmegenehmigung war es ihr auch möglich, die Theorievorträge der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt zu besuchen. Für die praktischen Seminare wurde sie jedoch nicht zugelassen. *„Man fand es genügend, mir als allererste Frau Zutritt zu den Vorträgen gestattet zu haben und hielt die chemischen Reagenzien von mir fern, als wären sie unanständige Witze.“*¹⁷ Durch Vermittlung ihres Onkels und finanzielle Unterstützung ihres Vaters war es ihr aber möglich, für einige Monate eine Ausbildung bei dem berühmten Fotografen Nicola Perscheid in Berlin zu machen.¹⁸ Sie selbst schilderte ihr Eintreffen in Berlin folgendermaßen:

*„Als ich von Wien nach Berlin kam, um bei ihm zu lernen, es war im December, stieg ich die mit einem dicken Teppich belegte Treppe zu seinem Atelier hinauf, warf vorher noch einen stolzen Blick auf meine aus Wien mitgebrachten Fotoarbeiten, welche ich ihm vorlegen wollte. Es war dies, nebenbei bemerkt, der letzte glückliche Augenblick meines fotografischen Lebens gewesen, jener der restlosen Zufriedenheit mit sich selbst. [...] Man führte mich in einen großen Nebensalon, bat mich zu warten, und legte mir eine geschlossene Mappe vor. Ich schlug sie auf – damit begann mein Unglück. Jenes des rastlosen Wollen und nie Erreichen, denn da lagen sie vor mir, die Perscheidbilder: Unerreichbar. Mir fiel es wie Schuppen von den Augen, ich fühlte ein entsetzliches Nichts in mir und hätte am liebsten meine mitgebrachten Bilder verbrannt. Eines aber stand in mir fest: Hier und nirgends auf der Welt wollte ich lernen, koste es, was es wolle.“*¹⁹

Von Jänner bis Ende Mai 1907 absolvierte sie die Lehrzeit in Berlin.²⁰ Bei Perscheid lernte sie *„schauen und wieder schauen“*, sowie den Umgang mit den Kunden.²¹ Perscheid selbst bezeichnete sie als seine *„bisherige beste Schülerin“*. In seinem Zeugnis hält er fest: *„Sie hat Aufnahmen gemacht, Copien und Retuschen gefertigt, und sich als eine Dame von hoher*

¹⁴ Faber 1983, S. 8.

¹⁵ Geber/Rotter 1998, S. 101.

¹⁶ Faber 1983, S. 8.

¹⁷ D’Ora, Manuskript, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, zitiert nach: Faber 1983, S. 8.

¹⁸ Hofman/Schatzl 2002, S. 97.

¹⁹ Zitiert nach: Kempe 1980, S. 10.

²⁰ Faber 1983, S. 8.

²¹ D’Ora, Manuskript *Erinnerungen an Nicola Perscheid*, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, S. 6, zitiert nach: Faber 1983, S. 9.

*Intelligenz gezeigt.*²² Er hätte sie wohl als Mitarbeiterin in seinem Atelier behalten, hätte sich Dora Kallmus nicht selbständig machen wollen. Sie selbst begründet diese Entscheidung folgendermaßen: *„Ich gewann durch seine Ansprüche ein Kapital an Können und verlor aus dem gleichen Grund ein Kapital an Nerven. Dies war die Ursache, weshalb ich im Sommer 1907 den für mich unvergeßlichen Meister verließ, nach Wien ging, mein Atelier gründete und nun alle meine Kopisten in das Narrenhaus brachte.“*²³ Während ihrer Ausbildung in Berlin lernte sie Perscheids ersten Assistenten Arthur Benda kennen. Arthur Benda wurde 1885 in Berlin geboren. Er ging in die Lehre bei Nicola Perscheid, der zu jener Zeit noch ein Atelier in Leipzig führte.²⁴ Als Assistent war er von 1906 bis 1907 bei Perscheid tätig. Als Dora Kallmus sich dazu entschloss, ein eigenes Atelier in Wien zu gründen, holte sie sich Arthur Benda als Unterstützung. Er übernahm die Verantwortung als technischer Leiter und führte ab 1922 das Atelier mit ihr gemeinsam. Arthur Benda half bei der Planung und der Einrichtung des Wiener Ateliers und wurde dort im September 1907 als Operateur und technischer Leiter angestellt. Dora Kallmus übernahm die Arbeit mit den Kunden und das Arrangement. Das Atelier hatte schnell großen Erfolg und war vor allem für seine Gesellschaftsporträts, Modefotografien und Schauspielaufnahmen sehr gefragt. Es wurde schick sich von „der d’Ora“ porträtieren zu lassen.

Nach dem Ersten Weltkrieg jedoch fehlte wichtiges Publikum in Wien. Es blieb die große internationale Gesellschaft aus, da Wien nun nicht länger Zentrum einer Weltmacht war, sondern nur mehr die Hauptstadt eines kleinen verarmten Landes.²⁵ Um nicht auf die elegante, internationale Kundschaft verzichten zu müssen, verlegte d’Ora, wie auch andere Wiener Gesellschaftsphotographen, ihr Atelier im Sommer 1921 in den mondänen Kurort Karlsbad.²⁶ Dort arbeitete d’Ora gemeinsam mit Benda während der Sommermonate im Olympic Palace Hotel. Von 1921 bis 1926 waren sie damit sehr erfolgreich. Möglicherweise inspiriert durch die französische Kundschaft, die d’Ora in Karlsbad fand, entschloss sie sich, ein zweites Atelier in Paris zu errichten.²⁷ 1925 eröffnete sie gemeinsam mit Benda das Pariser Atelier in der Rue Flachard im 17. Arrondissement.²⁸ Benda konnte sich in Paris jedoch nicht einleben, die Zusammenarbeit scheiterte und Benda kehrte nach Wien zurück.²⁹

²² Zeugnis Nicola Perscheid, 01.07.1907, zitiert nach: Faber 1983, S. 8f.

²³ Fritz Kempe, Das Leben der Madame d’Ora, Fritz Kempes Begegnungen und Freundschaften III, in: Foto Magazin, München 1977, November, S. 53, zitiert nach: Faber 1983, S. 9.

²⁴ Dies und Folgendes nach: Hofmann/Schatzl 2002, S. 97.

²⁵ Faber 1983, S. 29.

²⁶ Bereits im 19. Jahrhundert war es üblich, dass einige Photographen ihre Ateliers während des Sommers in die beliebtesten „Sommerfrische-Orte“ übersiedelten. Faber 1983, S. 29.

²⁷ Geber/Rotter 1998, S. 110.

²⁸ Faber 1983, S. 31.

²⁹ Dies und Folgendes nach: Faber 1983, S. 31; Geber/Rotter 1998, S. 110.

1927 ging Madame d'Ora endgültig nach Paris, um ihr dortiges Atelier weiterzuführen. Arthur Benda übernahm in Folge das Atelier in Wien, löste d'Oras Anteil ab und es kam zu einem langen, heftigen Rechtsstreit um den Namen des Wiener Ateliers. Nach langem wurde durch eine Einigung beschlossen, dass Benda in Wien seinen Namen hinzufügen musste. Das Atelier sollte nun den Namen „*d'Ora-Benda-Wien*“ tragen und das Pariser Atelier unter dem Namen „*d'Ora-Paris*“ geführt werden. Ab dem Zweiten Weltkrieg führte Benda das Atelier nur mehr unter seinem Namen weiter. Arthur Benda blieb sein restliches Leben in Wien und wurde zu einem der angesehensten Atelierfotografen und Farbtechnikpionieren. 1965 legte Benda seinen Gewerbeschein zurück, vier Jahre darauf verstarb er 1969 an den Folgen eines Schlaganfalls.³⁰

Dora Kallmus schaffte es, sich in Paris ein zweites Mal zu etablieren und wiederum Berühmtheiten für ihr Atelier zu gewinnen. D'Oras Pariser Kundschaft bestand zum größten Teil wieder aus Prominenten und gehobenem Publikum. Es kamen vor allem Tänzer, Schauspieler, Maler, Schriftsteller und Damen der feinen Gesellschaft in ihr Atelier.³¹ Josephine Baker, Coco Chanel, Anna Pawlowa oder Maurice Chevalier ließen sich bei ihr porträtieren. Ihre Fotografien veränderten sich hinsichtlich des Zeitgeschmacks der Kunst und Mode. Sie wurden noch weicher und fließender in den Übergängen. Sorgfältig herausgearbeitete Licht- und Glitzereffekte verliehen den Bildern eine Glamour-Wirkung, die für diese Zeit charakteristisch war.³² Während des Zweiten Weltkriegs flüchtete Dora Kallmus nach Südfrankreich. Nach dem Krieg veränderten sich ihre Fotografien, ihre Arbeitsweise und ihre Themen. 1945 reiste sie nach Österreich und fotografierte selbst in einem Flüchtlingslager, wo sie Trauer und Vertriebenheit der Flüchtlinge dokumentierte.³³ Sie eröffnete ihr Atelier erneut in Paris und fertigte wieder Fotografien von Künstlerinnen und Künstlern, sowie zahlreiche Modeaufnahmen an. Ihre letzten bedeutenden Arbeiten sind die Schlachthausbilder. Die ersten Bilder dieser Serie von Tierkadavern in den Pariser Schlachthöfen entstanden 1956. Dora Kallmus machte mit ihrer Kamera unzählige Aufnahmen von getöteten, zerteilten und gehäuteten Tierkadavern und dokumentierte die Folgen des Massenschlachtens. Nach einem schweren Verkehrsunfall im Jahr 1959 in Paris, war Dora Kallmus nicht länger arbeitsfähig. Sie kehrte 1961 pflegebedürftig nach Österreich zurück. Auf ihren Wunsch verbrachte sie ihre letzten Lebensjahre in Frohnleiten in der Steiermark im Haus ihrer Familie. Dort verstarb Madame d'Ora 1963.

³⁰ Hofmann/Schatzl 2002, S. 97.

³¹ Faber 1983, S. 32.

³² Ebenda, S. 35.

³³ Dies und Folgendes nach: Geber/Rotter 1998, S. 111.

Während Madame d'Oras Wiener Zeit war das Atelier d'Ora unglaublich produktiv. Von 1907 bis 1927 entstanden mindestens 90.000 Bilder.³⁴ Von diesen sind allerdings, in Relation gesehen, nur mehr wenige erhalten. Dora Kallmus widmete ihr gesamtes Leben ihrer Arbeit. Die große Anzahl der Bilder und ihre starken stilistischen Veränderungen im Laufe ihrer Schaffenszeit bezeugen diese ungeheure Produktivität.

2.2. Das Wiener Atelier

Nach der Lehrzeit bei Perscheid ging Dora Kallmus 1907 nach Wien zurück, um ihr eigenes Atelier zu eröffnen. Um alle Techniken der Fotografie, welche damals noch sehr kompliziert waren, zu beherrschen, wäre eine mehrjährige Lehre notwendig gewesen. Da die Fotografenlehre damals allerdings noch nicht so genau reglementiert war, reichte d'Oras fünfmonatige Ausbildung aus, dass ihr in Österreich ein Gewerbeschein ausgestellt werden konnte.³⁵ Die vielfältigen Arbeitsschritte ließen sich jedoch nicht in den wenigen Monaten erlernen, daher war ein perfekter Techniker für Dora Kallmus unabdingbar. In den größeren Ateliers war eine Arbeitsteilung erforderlich, man benötigte Techniker, Retuscheure und Assistenten.³⁶ Dora Kallmus fand in Arthur Benda einen idealen Mitarbeiter und kongenialen Partner, sowie einen technischen Leiter für diese Bereiche. Sie wollte ihr Atelier in Wien eröffnen und suchte, sobald sie aus Berlin zurück war, nach geeigneten Räumlichkeiten, die im Stadtzentrum lagen und ein elegantes Ambiente hatten. Gemeinsam mit Benda entschied sie sich für Räume in der Wipplingerstraße 24-26 im ersten Bezirk. Arthur Benda, der sich zu der Zeit noch in Berlin befand, entwarf die Pläne für die Einrichtung des Ateliers. Diese beinhalteten eine Stegemanncamera für drei verschiedene Objektive und Negativgrößen, sowie die nötigen Einrichtungen für alle Kopiertechniken. Das Atelier „d'Ora“ erhielt seinen Namen aufgrund der großen Frankreichliebe von Dora Kallmus. Ab 1907 nannte sie sich selbst „*Madame d'Ora*“, ihr Atelier sollte denselben Namen tragen. Zu Beginn wurden diese Pläne einer Ateliergründung von ihrer Umgebung nicht besonders ernst genommen, da sowohl Dora Kallmus, als auch Arthur Benda noch recht jung waren, d'Ora war zu dieser Zeit sechsundzwanzig Jahre alt und Benda gerade erst zweiundzwanzig. Arthur Benda erinnert

³⁴ Faber 1983, S. 15.

³⁵ Ebenda, S. 9.

³⁶ Dies und Folgendes nach: Geber/Rotter 1998, S. 106-108.

sich in einem Schreiben an Willem Grütter³⁷: „*Der Architekt Demski hatte immer ein kleines Schmunzeln bei dieser Angelegenheit – er hielt uns offenbar für Kinder, Kinder, die ein Weltunternehmen starten wollten.*“³⁸

Die Zweifel an den jungen Fotografen wurden allerdings bald zerstreut, als sich die ersten Erfolge des Ateliers d’Ora einstellten. Es ist anzunehmen, dass das Atelier so schnell erfolgreich wurde, da Dora Kallmus von den Beziehungen ihrer Familie sowie ihres Freundes- und Bekanntenkreises unterstützt wurde.³⁹ Diese kamen aus der Schicht der jüdischen Intellektuellen, die sich in Wissenschaft, Presse und Kunst wiederfanden. Ihre große Geschäftstüchtigkeit und ihr starkes Selbstbewusstsein werden ebenso zu ihrem raschen Erfolg beigetragen haben. Der Ruf des Ateliers wuchs schnell, es etablierte sich in der Wiener Gesellschaft und sehr bald kam Prominenz aus Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft, um sich bei d’Ora fotografieren zu lassen. Neben damaligen Berühmtheiten kamen auch zahlreiche Kunden aus wohlhabenden bürgerlichen Familien. Die Haupteinnahmequelle des Ateliers wird das „bürgerliche“ Porträt gewesen sein, das sich jedoch aufgrund der hohen Preise nur die wohlhabendere Gesellschaft leisten konnte.⁴⁰ Zahlreiche Fotografien aus dem Atelier d’Ora wurden in Zeitschriften und Zeitungen abgedruckt. In Wien wurden Aufnahmen d’Oras in folgenden Zeitschriften veröffentlicht: *Die Bühne* (ab 1923), *Die Damenwelt* (1917), *Erdegeist* (1909), *Moderne Welt* (ab 1921), *Das Wiener Magazin* (ab 1927), *Wiener Salonblatt* (ab 1910). Auch in den Berliner Zeitschriften *Die Dame*, *Das Magazin* und *Die Woche*, sowie den Pariser Illustrierten *Femina*, *Vu* und *Officiel de la Couture et la Mode* sind Fotografien d’Oras vertreten.⁴¹ Auch heute finden sich häufig Porträts aus dem Atelier d’Ora in Publikationen wieder. D’Oras Bildnisse prägen somit auch unser heutiges Bild von einigen berühmten Persönlichkeiten.

Bei der Betrachtung der Aufnahmen aus dem Atelier d’Ora ist ein Einblick in die Arbeitsweise des Ateliers von Bedeutung. Die Arbeitsteilung im Atelier d’Ora kann man sich folgendermaßen vorstellen: Dora Kallmus kümmerte sich um Regie, Inszenierung und Arrangement der Aufnahmen, während Arthur Benda hinter der Kamera stand und alle technischen Aspekte der verschiedenen Kopierverfahren und Retuschen als technischer Leiter übernahm. Man kann davon ausgehen, dass einige der alltäglichen Arbeiten, beziehungsweise

³⁷ Willem Grütter sammelte Fotografien von Madame d’Ora während ihrer Pariser Zeit. Weitere Bilder und Manuskripte erhielt er nach ihrem Tod. Er sammelte auch Bilder von Arthur Benda, mit welchem er auch in Kontakt stand. Er vermachte seine Photosammlung Fritz Kempe, der damals der Leiter der Landeslichtbildstelle in Hamburg war. Der größte Teil dieser Sammlung befindet sich heute im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg. Siehe: Geber/Rotter 1998, S. 112f, Fußnote 7.

³⁸ Arthur Benda, Brief an Grütter, 08.03.1961, Sammlung Frank, Bad Ischl, zitiert nach: Faber 1983, S. 11.

³⁹ Vgl. Faber 1983, S. 12 ; Geber/Rotter 1998, S. 108.

⁴⁰ Geber/Rotter 1998, S. 109.

⁴¹ Vgl. Faber 1983, S. 200f.

weniger wichtige Aufträge, von Assistenten gemacht wurden.⁴² Dora Kallmus leitete das Atelier, sie stellte Mitarbeiter und Assistenten ein, betreute die Kunden und Kundinnen, hielt mit ihnen Kontakt und kümmerte sich um neue Aufträge. Auch war sie für die Werbung und Präsentation des Ateliers nach außen zuständig.⁴³ Sie bemühte sich um Ansehen und Prestige des Ateliers, beispielsweise durch die Teilnahme an Ausstellungen, in denen d'Ora-Bilder gezeigt wurden und die künstlerische Qualität ihrer Porträts präsentiert werden sollte, wie auch durch die Publikation ihrer Aufnahmen in in- und ausländischen Illustrierten.

Die Fotografien, die Dora Kallmus eigenhändig aufnahm, reichten, nachdem sie bei Perscheid gewesen war, ihren eigenen Qualitätsansprüchen nicht mehr. Es ist daher anzunehmen, dass sie während ihrer Wiener Jahre nie selbst fotografierte.⁴⁴ In einem Brief an Willem Grütter formuliert Benda seine Meinung über Dora Kallmus wie folgt:

*„D'Ora hatte sehr guten Geschmack, war in bezug auf Mode sehr gut beschlagen, vor allem hatte sie als Wienerin beste Beziehungen. Aber auch durch die gute Zusammenarbeit wurde sie keine gute Photographin, ebensowenig wie später in Paris. Sie war und blieb der berufliche Amateur.“*⁴⁵

Benda hielt Dora Kallmus somit zwar für keine gute Fotografin, doch dürfte er ihre Art der Inszenierung und der Bildregie für die Aufnahmen des Ateliers als essentiell und ausschlaggebend angesehen haben: *„Ich selber würde mich keinesfalls als ‚Schöpfer‘ der d'Ora Bildnisse bezeichnen.“*⁴⁶ Madame d'Ora „dirigierte“ die Aufnahme, inszenierte die zu Porträtierenden und bestimmte somit die Bildgestaltung.⁴⁷

Viele berühmte Persönlichkeiten zählten zu den Kunden des Wiener Ateliers d'Ora. Arthur Schnitzler, Gustav Klimt, Max Reinhardt, Alma Mahler-Werfel, Anna Pawlowa, Berta Zuckermandl, Karl Kraus, Emilie Flöge, die Schwestern Wiesenthal, Tina Blau und Maria Jeritza ließen sich bei Madame d'Ora fotografieren.⁴⁸ Bereits zu den frühesten Kunden des Ateliers zählten viele Künstler. So ließen sich nach den Angaben der Atelierbücher der Komponist Alfred Grünfeld, die Schauspieler Bernhard Baumeister und Lilly Marberg, der Maler und Architekt Robert Oerley, die Maler Luigi Kasimir und Gustav Klimt (Abb. 2), wie

⁴² Geber/Rotter 1998, S. 109.

⁴³ Ebenda.

⁴⁴ Ebenda.

⁴⁵ Brief Arthur Bendas an Willem Grütter, 09.08.1960, Sammlung Frank, Bad Ischl, zitiert nach: Geber/Rotter 1998, S. 109.

⁴⁶ Brief Arthur Bendas an Willem Grütter, 09.08.1960, Sammlung Frank, Bad Ischl, zitiert nach: Geber/Rotter 1998, S. 109.

⁴⁷ Faber 1983, S. 17.

⁴⁸ Geber/Rotter 1998, S. 101.

auch die Schriftsteller Karl Kraus und Arthur Schnitzler (Abb. 12) bereits im Jahr 1908, ein Jahr nach Ateliergründung, durch Madame d’Ora porträtieren.⁴⁹

Die Kopien der ersten Aufnahmen des Ateliers wurden auf Mattalbuminpapier ausgeführt.⁵⁰ Auch wurden Bromöl- oder Gummidrucke, sogenannte „Edeldrucke“⁵¹, angefertigt. Abzüge mit diesen „edlen Kopierverfahren“ wurden meist auf Wunsch der Kunden oder für bestimmte Ausstellungen hergestellt.⁵² Die Negative der Aufnahmen wurden hauptsächlich 1:1 auf das Positiv kopiert. Diese sogenannten Kontaktkopien wurden bei Tageslicht hergestellt.⁵³ Vergrößerungen wurden meistens nur für Ausstellungen angefertigt. Im Gegensatz dazu wurden Verkleinerungen der Aufnahmen sehr häufig vorgenommen, vor allem für Schauspielerinnen und Schauspieler, die sich ihr Bildnis als Postkarten drucken ließen. Für dieses Postkartenformat wurde meistens von einem größeren Positiv ein neues Negativ hergestellt.⁵⁴ Im Atelier d’Ora wurden Schauspielerporträts in sehr großen Mengen in diesem Postkartenformat angefertigt. Ein wichtiger Kunde des Ateliers für deren Abnahme war das *Magasin Metropole*, ein Geschäft in der Schauflergasse in der Nähe der Hofburg, das auf den Verkauf von derartigen Schauspielerporträts spezialisiert war.⁵⁵ Es sei erwähnt, dass sich auch auf einigen Fotografien von Anita Berber der Prägestempel des *Magasin Metropole* findet, beispielsweise links unten im Bild einer Aufnahme zu dem Tanz *Märtyrer* (Abb. 18), sowie auf einer Postkarte mit Tanzpose (Abb. 19). Im Gegensatz zu den Abbildungen, auf welchen der Prägeaufdruck nur schwer erkennbar ist, zeigt sich dieser in den Originalen sehr deutlich. Diese Postkarten belegen, dass auch im *Magasin Metropole* Fotografien Anita Berbers von Madame d’Ora verkauft wurden. Auch in der Koncertdirektion Heller, die zu dem Kunstsalon Heller gehörte, mit dem d’Ora in Verbindung stand, konnte man Bildnisse der Künstler kaufen, die dort auftraten.⁵⁶ Diese Künstler ließen sich auch oftmals von d’Ora porträtieren. Daher ist anzunehmen, dass Aufnahmen d’Oras, darunter wahrscheinlich auch Bildnisse von Anita Berber, in der Koncertdirektion Heller ebenso vertreten waren.

⁴⁹ Faber 1983, S. 15.

⁵⁰ Geber/Rotter 1998, S. 108.

⁵¹ Bei der Herstellung der großformatigen Edeldrucke war große manuelle Bearbeitung erforderlich. Hierdurch erhielten die Edeldrucke „Unikatscharakter“. Sie trugen maßgeblich zu der Entwicklung der „Kunst-Fotografie“ bei, die sich durch ihre gewünschte „Bildmäßigkeit“ der Malerei und Graphik anzunähern versuchte. Faber 1983, S. 14, Fn. 5.

⁵² Geber/Rotter 1998, S. 108.

⁵³ Faber 1983, S. 11.

⁵⁴ Ebenda.

⁵⁵ Faber 1983, S. 16.

⁵⁶ Ebenda.

Die Negative der Aufnahmen wurden mit dem Namenszug des Ateliers d’Ora gekennzeichnet. Dies diente als Art Signatur und verhinderte gleichzeitig, dass die Bilder in einem anderen Atelier reproduziert werden konnten.⁵⁷ Aus demselben Grund befindet sich auch oftmals ein Stempel mit der Aufschrift „*Rohdruck*“ auf den Kopien. Diese „markierten“ Fotografien wurden den Kunden mitgegeben, damit sich diese die gewünschten Bildnisse aussuchen konnten. Waren die Aufnahmen nicht gekennzeichnet, so war es anderen, billigeren Fotoateliers möglich, Kopien von den Fotografien anzufertigen.⁵⁸

2.2.1. Die Arbeitsweise des Ateliers d’Ora

Bei der Betrachtung der Fotografien des Ateliers d’Ora ist es wichtig, einige grundlegende Kenntnisse der Arbeitsweise des Ateliers zu haben, da für das Endprodukt einer Fotografie stets Aufnahme, Negativ, Negativretusche und Papierauswahl ineinander wirken, sich beeinflussen und gegenseitig ergänzen und somit eine zusammengehörige Einheit bilden. Daher besteht auch eine gewisse Schwierigkeit, die Fotografien allein Madame d’Ora zuzuschreiben, da sie stets gemeinsam mit Arthur Benda in einer Zusammenarbeit entstanden. Benda war für die technischen Aspekte der Aufnahmen, sowie die nachträgliche Retusche zuständig. Es ist allerdings davon auszugehen, dass Madame d’Ora als Leiterin des Ateliers eine bestimmte Inszenierung in den Aufnahmen verfolgte und ihre genauen Vorstellungen durch Benda umsetzen ließ. Es steht jedenfalls fest, dass sich Madame d’Ora um die Betreuung der Kunden und ihre Inszenierung in den Fotografien kümmerte. Sie bemühte sich stets um individuelle Porträtaufnahmen, die etwas von der Persönlichkeit der Dargestellten festhielten und zugleich gewisse Ansprüche an eine künstlerische Komposition erfüllten. Für die Entstehung der Porträts war eine gute Zusammenarbeit zwischen demjenigen, der die Aufnahme konzipierte und demjenigen, der sie technisch ausführte, sowie nachträglich bearbeitete, von großer Wichtigkeit.

Eine große Anzahl der noch erhaltenen Glasplattennegative und Vintage Prints⁵⁹ aus dem Atelier d’Ora befinden sich heute in der Österreichischen Nationalbibliothek. Anhand dieser lassen sich einige Aspekte der Arbeitsweise des Ateliers d’Ora rekonstruieren, auf die im Folgenden kurz eingegangen werden soll.

⁵⁷ Geber/Rotter 1998, S. 108.

⁵⁸ Ebenda.

⁵⁹ Die Bezeichnung Vintage Print gilt für originale Abzüge, die vom Atelier d’Ora angefertigt wurden.

2.2.1.1. Technische Ausstattung des Ateliers

Die meisten der Glasplattennegative, welche durch die Österreichische Nationalbibliothek angekauft wurden, weisen das Format 18 x 24 cm auf. Dieses Format war zwar in der damaligen Atelierfotografie noch gebräuchlich, doch galt es, den aktuellen Entwicklungen nach, bereits als veraltet.⁶⁰ Für Porträtaufnahmen wurde allgemein eine lange Brennweite bevorzugt. Der Schärfebereich war bei diesen Objektiven ziemlich gering, dadurch entstand nur ein scharfes Mittelfeld, der Rest verschwamm in Unschärfe. Auch das Atelier d'Ora bevorzugte für seine Porträtaufnahmen Objektive mit langer Brennweite. Die meisten Porträtfotografien des Ateliers weisen fast keine Tiefenschärfe auf. Bei manchen Aufnahmen wird die Bildschärfe sogar auf einzelne Teile des Gesichtes reduziert, wodurch diese Partien betont und hervorgehoben werden. Die Tiefenschärfe konnte zusätzlich durch Retusche am Negativ etwas vergrößert werden. Da die im Atelier d'Ora verwendeten Objektive ein komplexes Linsensystem hatten, wodurch sie schwerer waren als andere Modelle und folglich eine gewisse Stabilität benötigten, wurden sie auf einem Stativ fix montiert. Ein flexibler Umgang mit der Kamera war dem Fotografen somit nicht möglich. Durch die Gegebenheiten eines Ateliers wurden, auch was den Umgang mit einer derartigen Kamera betrifft, die besten Voraussetzungen für eine gute Aufnahmesituation ermöglicht. Dieser Aspekt mag einen der Gründe darstellen, weshalb die Fotografien des Ateliers d'Ora beinahe ausschließlich im Atelier aufgenommen wurden. Lediglich einige Landschafts- und Architekturaufnahmen, bei denen es sich allerdings um alleinige Werke Arthur Bendas handelt, stellen Ausnahmen dar.⁶¹ Eine weitere Erklärung für die Beschränkung der Arbeit auf die Atelierräume bieten die Möglichkeiten der Lichtgebung, welche die Fotografen, im Vergleich zu Aufnahmen im Freien, im Atelier hatten.

2.2.1.2. Lichtsetzung

Wie in den meisten Porträtateliers zu Beginn des 20. Jahrhunderts üblich, wurden die porträtierten Personen durch das Licht in den Mittelpunkt des Bildes gesetzt. Eine direkte, jedoch diffuse Lichtgebung war gewünscht.⁶² Der Hintergrund und die Umgebung waren dem Modell gegenüber unwichtig und verschwanden oftmals im Dunkel. Dieses Hervorheben der

⁶⁰ Folgendes Kapitel nach: Hofmann/Schatzl 2002, S. 98f.

⁶¹ Faber 1983, S. 18.

⁶² Folgendes Kapitel nach: Hofmann/Schatzl 2002, S. 98.

Person wurde häufig verwendet, um die gesellschaftliche Position des Dargestellten noch deutlicher zu betonen. In vielen der Fotografien konzentriert sich die Lichtgebung auf das Gesicht der Porträtierten. Ein weiteres Merkmal vieler Porträts des Ateliers ist eine starke Kontrastierung, die durch die intensive Hell-Dunkel-Gestaltung entsteht. Um die gewünschten Lichtverhältnisse zu erzielen, wurden punktförmige Lichtquellen kreisförmig um das Modell angeordnet. Diese Technik bestätigt sich bei der Betrachtung mancher der Porträts, da die Spiegelung der Lichtquellen in den Pupillen der Porträtierten zu erkennen ist. Diese kreisförmige Lichtanordnung ergab sich daraus, dass in der Atelierfotografie zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine gleichmäßig verteilte Lichtgebung gewünscht war. So orientierte man sich mit der künstlichen Lichtsetzung an der natürlichen Beleuchtung durch Tageslicht. Um diese Eigenschaften zu erhalten, wurden verschiedene Geräte wie das „elektrische Bogenlicht“ oder die „Elektra Simplicissima“ eingesetzt. Die Schwierigkeit, die sich durch die künstliche Beleuchtung ergab, lag in starken Schlagschatten, die durch die Lichtgebung erzeugt wurden. Um diesen entgegenzuwirken wurden Reflexwände, sowie sogenanntes „seitliches Vorderlicht“, welches durch ein Glasdach des Ateliers fiel, eingesetzt. Bei der Betrachtung der Porträts des Ateliers d’Ora fällt auf, dass die meisten Porträts eine zentrale Lichtquelle leicht oberhalb der Dargestellten aufweisen. Durch diese Lichtwahl entstehen Schatten, die sich entweder nahe unterhalb der Person befinden oder bereits außerhalb des Bildausschnitts liegen. Diese Technik reduzierte bereits die sichtbaren Schattenwürfe und wurde durch die Negativretusche noch verbessert, sodass im Positiv keine Schattenzeichnung mehr zu sehen war.

Durch die Negativretusche konnten nicht nur ungewünschte Schatten oder zu starke Kontraste entfernt oder aufgehellt, sondern auch verschiedene Szenerien und Hintergründe nachträglich eingefügt werden.

2.2.1.3. Hintergrund und Negativretusche

Nach Hofmann und Schatzl findet sich bei Madame d’Ora erst ab den 20er Jahren eine vielfältigere Hintergrundgestaltung, indem sie die Umgebung des Modells stärker in die Bildgestaltung mit einbezieht.⁶³ Bei der Betrachtung der Fotografien von Anita Berber wird sich zeigen, dass sich dieses Einbeziehen der Umgebung, bis auf eine Ausnahme, auf einzelne Motive, wie das Motiv des Vorhangs oder des Tisches reduzieren lässt.

⁶³ Hofmann/Schatzl 2002, S. 98.

Die Fotografien von Madame d'Ora entstanden in ihrem Atelier, es finden sich, bis auf einige Landschafts- und Architekturbilder Arthur Bendas, keine Aufnahmen, die in freier Natur gemacht wurden. Dies lässt sich zu einem großen Teil sicher auch auf die technische Ausstattung des Ateliers zurückführen. In den 10er und 20er Jahren war die Gestaltung des Hintergrundes in der Porträtfotografie von zwei Faktoren abhängig: von der Lichtgebung und der Retusche am Negativ. Allgemein wurde in Porträtdarstellungen das Gesicht hervorgehoben, der restliche Körper bleibt oftmals verschwommen und der Hintergrund verschwindet sehr häufig gänzlich im Dunkel.⁶⁴ Dieser unterbelichtete Hintergrund konnte im Nachhinein am Negativ retuschiert werden und bildete so die Grundlage für vielseitige Szenerie-Gestaltungen, die erst nachträglich eingefügt wurden.⁶⁵ Diese Technik findet sich in einigen der Szenen- und Rollenporträts von Schauspielerinnen und Schauspielern des Ateliers d'Ora wieder. Die Hintergrunddekorationen konnten durch die Retusche ausgeschmückt und hervorgehoben oder zur Gänze nachträglich dazu gemalt werden.⁶⁶ Selbst bei aufwändig erscheinenden Hintergründen steht fest, dass alle Tänzer- und Schauspielerporträts d'Oras im Atelier aufgenommen wurden.

Durch Retuschen am Negativ⁶⁷ konnten auch zu dunkle, sowie zu helle Stellen aufgehellt oder abgedunkelt werden. Dies war von besonderer Bedeutung, da zu Beginn des 20. Jahrhunderts das Negativmaterial noch sehr empfindlich war. Es gab keine panchromatischen Negative. Dies bedeutet, dass die Farben in Grauwerten wiedergegeben, jedoch anders umgesetzt wurden, als sie vom menschlichen Auge empfunden werden. So wirken Rot-Töne, wie beispielsweise Lippen, auf den Positiven zu dunkel. Blau-Töne, wie der Himmel, hingegen viel zu hell.⁶⁸ Daher war die Retusche damals ein gängiges Mittel diesen Effekten entgegenzuwirken. Das Negativ wurde auf einem Retuschierpult überarbeitet. Mit einem

⁶⁴ Hofmann/Schatzl 2002, S. 99.

⁶⁵ Ebenda.

⁶⁶ Es ist zu bemerken, dass es bei den Aufnahmen von Schauspielern oftmals keine großen Hintergrunddekorationen gab. Die Bühnenbilder oder Teile der Bühnendekoration in die Ateliers zu bringen war oftmals nicht möglich oder mit zu intensivem Aufwand verbunden. Da es jedoch nicht üblich, beziehungsweise technisch noch nicht möglich war, Schauspieler auf der Bühne zu fotografieren, kamen diese mit ihren Kostümen, manchmal samt Maskenbildner und Garderobier, in die Fotoateliers und ließen sich dort ablichten. Bei manchen Aufnahmen wurden Hintergründe und Bühnendekorationen nachträglich im Negativ durch Retusche hinzugefügt. Schon die Schauspielerfotografien des 19. Jahrhunderts waren gestellte Aufnahmen, welche die Künstler in ihren Kostümen und einer, für die Figur oder die dargestellte Szene charakteristischen Geste zeigten, möglicherweise durch ein typisches Requisit verstärkt, allerdings ohne Bühnenkulissen, da sich diese nicht in das Atelier bringen ließen. Oftmals posierten die Schauspieler dann neben dem Mobiliar des Fotoateliers oder vor Kulissen, die nichts mit dem eigentlichen Stück zu tun hatten. Siehe: Troger-Rösch 1993, S. 95.

⁶⁷ Die Negativretusche wurde 1855 durch den Münchner Fotografen Hanfstaengl eingeführt. Durch sie konnte den Porträtfotografien das glatte, klare Aussehen verliehen werden, welches dem Schönheitsideal der Zeit entsprach. Die Negativretusche ermöglichte es, unerwünschte Falten oder Hautunebenheiten verschwinden zu lassen, auch Doppelkinne und zu breite Taillen konnten mithilfe von Retuschen beseitigt werden. Troger-Rösch 1993, S. 101.

⁶⁸ Dies und Folgendes nach: Hofmann/Schatzl 2002, S. 99.

Schabmesser oder Skalpell konnten jene Stellen, die zu dicht waren, abgekratzt werden, mit Bleistiften wurden nachträglich Lichter gesetzt. Um größere Flächen abzudecken oder abzutönen wurden Wasserfarben, meistens in den Farben rot und gelb, verwendet. Bei Retuschen wurde meistens zuerst mit Bleistift auf der Schichtseite retuschiert. Hierzu wurde mit fein gespitzten Stiften mit verschiedenen Härtegraden gearbeitet. Die Striche wurden Strich neben Strich gelegt. Es war üblich, Hände und Gesicht mit Grafit zu überarbeiten um Falten, Unregelmäßigkeiten der Haut oder Schatten zu retuschieren. Nach dieser Bleistiftretusche wurde die Schichtseite mit einem Firnis überzogen, der die Retusche festigen und schützen sollte. Nun konnte auf diesem Firnis oder der Glasseite des Negativs weiter retuschiert werden. Mit Wasserfarben, Neutraltinte oder Vermillon, einem Rot-Ton, konnten Schatten aufgehellt und Hintergründe in das Bild dazu gemalt werden. Das Negativ konnte auch mit einem Mattlack überzogen werden, um größere Stellen undurchsichtiger zu machen, wodurch die Hell-Dunkel-Kontraste gemildert wurden und das Negativ weicher kopierte. Dies war sowohl auf der Schicht-, als auch der Glasseite möglich. Partien, die härter kopieren sollten, konnten wiederum aus dem Mattlack herausgekratzt werden. Durch die Retusche konnte im Nachhinein auch die Beleuchtung in den Fotografien noch geändert werden. Mit Bleistift und roter Farbe wurden Hintergründe aufgehellt, diese Methode fand vor allem im Bereich um den Kopf der Personen Anwendung. Lichter im Gesicht und am Gewand konnten durch Bleistift verstärkt werden, Schatten konnten durch Schabretusche zusätzlich gesetzt, wie auch einzelne Linien im Gesicht noch stärker betont werden. Die Retusche bot eine Möglichkeit, die Intentionen der Aufnahme mit anderen Mitteln fortzusetzen oder zu verstärken.

Arthur Benda war im Atelier für die Retuschierarbeiten zuständig. Zu diesem Thema verfasste er auch einen Artikel, in dem er auf die Bedeutung von sorgfältig ausgeführter Retusche hinweist, aber auch vor zu übertriebener Retusche warnt.⁶⁹ Das Wichtigste bei Retuschierarbeiten war für Benda, dass sie so ausgeführt sein mussten, dass man nichts davon sehen konnte. Weiters hob er hervor, dass sich der Retuscheur mit den verschiedenen Papieren, auf die kopiert wurde, auskennen und um ihre besonderen Materialmerkmale wissen musste. Neben viel Übung und Routine, war eine zeichnerische Begabung und ein guter Blick für das Wesentliche von großer Wichtigkeit.⁷⁰

Der Großteil der Glasplattenegative aus der gemeinsamen Zusammenarbeit von d'Ora und Benda, die sich heute in der Österreichischen Nationalbibliothek befinden, enthalten

⁶⁹ Vgl. Arthur Benda, Photographische Retusche, Typoskript, Fotomuseum Bad Ischl, o.J.

⁷⁰ Hofmann/Schatzl 2002, S. 99.

Retuschen.⁷¹ Als Beispiel für die oftmals angewandten Retuschen des Ateliers d’Ora soll eine Fotografie der Sängerin Maria Jeritza herangezogen werden. Das Bildnis (Abb. 3) stammt aus dem Jahr 1912, zeigt Maria Jeritza in der Rolle der Chrysis aus Max Oberleithners Oper *Aphrodite* und ist in der Österreichischen Nationalbibliothek erhalten.⁷² In diesem Vintage Print zeigt sich die Retusche sehr schön. Maria Jeritza ist auf einem Steinboden stehend zu sehen. Dieser wurde allerdings durch eine Negativretusche nachträglich eingefügt. Bei der Aufnahme befand sich an seiner Stelle lediglich ein mit Stoff verkleidetes Podium. Der Steinboden wurde mit Bleistift und durch Schaben auf der Schichtseite erzeugt, die Lichter des Bodens wurden auf der Glasseite des Negativs mit roter Farbe aufgetragen, zusätzlich wurden die blonden Haare der Sängerin am Negativ mit roter Farbe übermalt, damit sie am Positiv nicht zu dunkel wurden.⁷³

Bei der ausführlicheren Betrachtung der Bildnisse, die von Anita Berber im Atelier d’Ora entstanden, soll ebenfalls auf etwaige Retuschen bei ihren Porträts eingegangen werden. Es soll versucht werden, die Frage zu klären, welche Art der Retusche sich bei den Fotografien Berbers finden lassen, ob Hintergründe dazugefügt oder Aufhellungen vorgenommen wurden. Da die Retusche ein durchaus bedeutendes Element der Bildgestaltung war und mit ihr gewünschte Intentionen der Inszenierungen umgesetzt werden konnten, soll, soweit dies anhand der erhaltenen Glasplattennegative möglich ist, versucht werden, auch auf diesen Aspekt einzugehen.

Da die Effekte, die durch Retuschen erzielt werden konnten, stark vom gewählten Papier, auf welches vom Negativ kopiert wurde, und seinen Materialeigenschaften abhingen, soll im Folgenden auf die damals im Atelier d’Ora vorwiegend verwendeten Papiere eingegangen werden.

⁷¹ Hofmann/Schatzl 2002, S. 99.

⁷² Ebenda, S. 101. Bei diesem Bildnis ist die Retusche sehr gut nachvollziehbar, da mehrere Aufnahmen dieser Serie, wie auch Negative und Positive erhalten sind.

⁷³ Ebenda.

2.2.1.4. Papierwahl

Im Atelier d'Ora fanden größtenteils matte Papiere, wie Mattalbuminpapiere und matte Silbergelatinepapiere, Verwendung. Ein Grund dafür war wahrscheinlich die Eigenschaft der matten Papiere, dass auf ihnen die Negativretuschen kaum zu sehen waren.⁷⁴ Auch war es möglich durch matte Papiere starke Kontraste auszugleichen, da sie weicher kopieren. Die Eigenschaften matter Papiere und vor allem von Mattalbuminpapieren entsprachen der Ästhetik des Ateliers d'Ora. Zu Beginn des 20. Jahrhundert waren Mattalbuminpapiere im deutschsprachigen Raum weit verbreitet und vor allem bei der Porträtfotografie sehr beliebt. Ihre matte, samtartige Oberfläche, wie auch die verschiedenen Farbtöne, die mit den Mattalbuminpapieren möglich waren, entsprachen dem Geschmack der Zeit. Die Herstellung von Mattalbuminpapieren wird von Arthur von Hübl in der *Photographischen Rundschau* 1895 beschrieben.⁷⁵ Einer Mischung aus Albumin, Hühnereiweiß und Stärkekleister wird Natriumchlorid beigemischt, anschließend wird sie auf Papier aufgetragen und so lange verrieben, bis die glänzende Oberfläche matt erscheint.⁷⁶ Indem man das Papier nach dieser Behandlung auf einer Silbernitratlösung schwimmen lässt, wird es lichtempfindlich gemacht. Waren die Mattalbuminpapiere ungetont, ergaben sie einen rotbraunen Ton, mit einer Goldtonung kam es zu einem warmen Brauntönen. Wollte man schwarze Kopien mit einem bräunlichen Stich, konnte man dies durch eine Platintonung erzielen. Die Platintonung wurde oftmals verwendet, um Platindrucke zu imitieren, die teurer waren als Kopien auf Mattalbuminpapier. Bei ungetonten Mattalbuminpapieren sind die Papierfasern unter Vergrößerung deutlich sichtbar, da sie von der dünnen Albuminschicht nicht verdeckt werden. Die berühmtesten Mattalbuminpapiere stammten von der Firma *Trapp & Münch*, die ab 1902 in Friedberg in Hessen Mattalbuminpapiere erzeugte. Ihre Papiere wurden in vielen Fotografezeitschriften aufgrund ihrer hohen Qualität und der vornehmen, künstlerischen Wirkung gelobt. 1913 können in einem Katalog der Firma 13 verschiedene Papiersorten von Mattalbumin nachgewiesen werden, die von Büttenpapier bis Kartonstärke reichen. Zusätzlich waren diese Papiere jeweils in den Qualitäten glatt und rau, sowie in den Farben Weiß und Chamois erhältlich.⁷⁷ Die hauptsächliche Verwendung von Mattalbuminpapier im Atelier d'Ora könnte sich neben der allgemeinen Beliebtheit, der sich diese Papiere bei Fotografen erfreuten, auch auf die Lehrzeit von Dora Kallmus und Arthur Benda bei Nicola

⁷⁴ Dies und Folgendes nach: Hofmann/Schatzl 2002, S. 99f.

⁷⁵ Arthur von Hübl, Albumin-Mattpapiere, in: *Photographische Rundschau*, Heft 2, 1895, S. 38-42.

⁷⁶ Dies und Folgendes nach: Hofmann/Schatzl 2002, S. 99.

⁷⁷ Vgl. Trapp & Münch Handbuch, Friedberg 1903, zitiert nach: Hofmann/Schatzl 2002, S. 100.

Perscheid zurückführen lassen. So lernten beide die Mattalbuminpapiere im Atelier von Perscheid kennen. Dieser arbeitete eng mit der Firma *Trapp & Münch* zusammen.⁷⁸ Erste Proben der neuen Papiere der Firma wurden in seinem Atelier von dem Kopierer Höppner getestet.⁷⁹ Auch entwickelte Perscheid gemeinsam mit der Firma ein Mattalbuminpapier auf Japanpapier, welches bei Fotografen sehr beliebt wurde.⁸⁰ Es ist zu vermuten, dass Dora Kallmus und Arthur Benda bereits im Atelier Perscheids die Qualitäten und Vorzüge der Mattalbuminpapiere zu schätzen lernten und sie daher weiterhin im Wiener Atelier verwendeten. Viele der Vintage Prints des Ateliers d’Ora, die sich in der Österreichischen Nationalbibliothek befinden, sind auf ungetontem und platingetontem Mattalbuminpapier gedruckt. Bei diesen Vintage Prints handelt es sich um Papiere unterschiedlicher Stärke und Textur. Die Papiere weisen entweder feines oder grobes Rasterkorn auf. Viele der ungetonten Mattalbuminpapiere sind in relativ gutem Zustand erhalten geblieben, in den Randbereichen zeigen sich bei manchen Aufnahmen Oxidationserscheinungen durch Verblässen. Andere sind bereits stark oxidiert, gelb geworden oder zeigen Stockflecken, auch sind manche Details nicht mehr sichtbar. Die platingetonten Papiere sind in besserem Zustand geblieben, sie zeigen noch eine reiche Tonwertskala und sind nur leicht gegilbt. Dass im Atelier d’Ora ebenfalls, wie bei Perscheid, Mattalbuminpapiere der Firma *Trapp & Münch* zum Einsatz kamen, kann vermutet werden, da sich in einer Broschüre der Firma der Hinweis findet, dass auf der Internationalen Photographischen Ausstellung in Dresden 1909 auch elf Porträts des Ateliers d’Ora auf Mattalbuminpapieren der Firma *Trapp & Münch* zu sehen waren.⁸¹ Auf den Vintage Prints der ÖNB selbst konnten keine Firmenstempel der Hersteller gefunden werden.

Neben Mattalbuminpapieren verwendete das Atelier d’Ora auch Silbergelatinepapiere, allerdings auch nur Papiere mit matter Oberfläche. Viele der Porträts des Ateliers d’Ora wurden auf Unterlagepapier oder Karton in verschiedenen Braun- und Grautönen montiert.⁸²

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass das Atelier d’Ora die matten Papiere aufgrund ihrer Eigenschaften bevorzugte. Retuschen waren auf ihnen kaum sichtbar, sie kopierten weicher, und zu starke Kontraste konnten somit ausgeglichen werden. Diese Materialeigenschaften unterstützten die gewünschte ästhetische Inszenierung des Ateliers.

⁷⁸ Siehe Dora Kallmus, Nicola Perscheid, Abschrift, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, S. 3.

⁷⁹ Siehe Arthur Benda, Von meiner Lehrzeit bei Nicola Perscheid, Typoskript, Fotomuseum Bad Ischl, o. J.

⁸⁰ Dies und Folgendes nach: Hofmann/Schatzl 2002, S. 100.

⁸¹ Hofmann/Schatzl 2002, S. 100.

⁸² Ebenda, S. 101.

3. Madame d'Ora's Fotografie

Wichtig bei der Betrachtung der fotografischen Inszenierungen von Dora Kallmus ist die Tatsache, dass es ihr persönlich stets auch um einen künstlerischen Anspruch und, wie bereits erwähnt, um bildmäßige Fotografie ging. Es war ihr wichtig, als künstlerisches Fotoatelier Anerkennung zu finden. Dass Madame d'Ora ihre Vorbilder in der Kunst, vor allem in der Malerei suchte, zeigt ein Artikel über die Fotografin, welcher 1929 in der Zeitschrift *Die Dame* erschien. „Die Technik der d'Ora ist erstaunlich. Es ist schon schwer, Stoffe zu malen, aber Stoffe zu photographieren, muß man studiert haben. Dankbar erzählt die d'Ora von ihrem Meister, dem Photographen Nicola Perscheid; ihre anderen Lehrer sind die Großen der Kunst, von denen sie in den Museen unermüdlich lernt.“⁸³ Zu ihrer Zeit war es allerdings für Fotografen nicht leicht, als Künstler angesehen zu werden. Auf diese Problematik soll im Folgenden eingegangen werden.

3.1. Fotografie und Kunst

Mit der Entwicklung der Fotografie, die sich durch die neuen naturwissenschaftlichen Erkenntnisse und das Bedürfnis nach neuen Reproduktionsmitteln erklären lässt, entstand auch die Diskussion um die Fotografie als neue Kunstform.⁸⁴ Die Frage, ob die Kamera lediglich ein technisches Instrument und Hilfsmittel sei oder ob sie auch ein geeignetes Mittel für künstlerische, individuelle Arbeiten darstelle, zieht sich durch das 19. Jahrhundert. Vertreter der Ansicht, dass auch die Fotografie künstlerische Arbeiten ermögliche, argumentierten, dass der fotografische Apparat gleich einer Staffelei und Palette des Malers anzusehen sei. Der Apparat mache zwar die Aufnahme, doch liege die Qualität des entstandenen Bildes am Fotografen selbst, wie auch seinem künstlerischen Verständnis, da dieser sehr wohl die Darstellung, den Ausschnitt und die Beleuchtung des Bildes festsetze. Dagegen wurde argumentiert, dass das Fotografieren eine rein handwerkliche Tätigkeit sei, die nichts mit Kunst zu tun hätte und die Qualität eines Gemäldes niemals erreichen könne. Diese Diskussion geht bis in die Anfangsjahre der Fotografie zurück und findet auch noch im 20. Jahrhundert zu d'Ora's Zeit statt. Diese kritische Haltung, dem künstlerischen Willen

⁸³ Die d'Ora, in: *Die Dame*, Heft 15, Berlin 1929, S.11.

⁸⁴ Folgendes Kapitel nach: Freund 1976, S. 82f.

mancher Fotografen gegenüber, wird an ausgewählten Artikeln und Ausstellungsrezensionen über die Arbeiten d’Oras zu sehen sein.

3.2. Madame d’Oras künstlerischer Anspruch

Es ist anzunehmen, dass Dora Kallmus ihre Ausbildung bei Nicola Perscheid wählte, weil sich dieser von der damaligen Fotografie der Wiener Ateliers abhob. Bei ihm ging es um „künstlerische Fotografie“.⁸⁵ Perscheid galt schon damals als anerkannter Künstler und gehörte zu den wenigen Berufsfotografen, die zu der kunstfotografischen Bewegung gezählt wurden.⁸⁶ Seine Bilder waren in vielen Ausstellungen zu sehen und wurden in Zeitschriften abgedruckt. Mit d’Oras eigenem künstlerischen Anspruch war es ihr sicher ein Anliegen, von einem der gefragtesten Fotografen und anerkannten Künstler zu lernen. Wahrscheinlich trafen Perscheids Stil und seine Fotografien ihren Geschmack und entsprachen auch mehr ihren eigenen Vorstellungen.

Dora Kallmus war mit dem Fotostil der Wiener Ateliers vertraut, da sie zuvor im Fotoatelier des Gesellschaftsfotografen Hans Makart gearbeitet und dort ein für die Zeit typisches Wiener Atelier kennen gelernt hatte. Das Atelier von Makart, wie auch sein Stil in den Fotografien, war besonders üppig ausgestattet. Die kostbar wirkenden Einrichtungsgegenstände waren ebenso Vorbild für viele Fotoateliers der Zeit wie seine prunkvoll ausgestaffierten Fotografien.⁸⁷ In seinen Porträtaufnahmen finden sich klassische Requisiten wie Säulen, Vorhänge, Bücher und Schreibpulte, die der traditionellen Porträtmalerei entlehnt waren. Betrachtet man Fotografien d’Oras, fällt auf, wie spärlich sie mit derartigen Requisiten umging. Im 19. Jahrhundert wurden diese der Malerei entnommen und in der Porträtfotografie angewandt. Beliebte Requisiten waren der aus Barockbildnissen bekannte Vorhang, ein Tischchen mit Blumen oder einem Buch, das auf Häuslichkeit und Belesenheit verwies, oder die häufig gezeigten Säulen, die einen Bezug zur Antike sowie zu Kultur und Gelehrtheit im Allgemeinen herstellten.⁸⁸

Seit den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts entwickelte sich eine Porträtfotografie, die nicht länger nach einer wirklichkeitsgetreuen Abbildung verlangte, sondern eine verschönte Wirklichkeit zeigen wollte. Das neue Medium Fotografie wurde umso leichter angenommen,

⁸⁵ Geber/Rotter 1998, S. 102.

⁸⁶ Dies und Folgendes nach: Faber 1983, S. 21.

⁸⁷ Troger-Rösch 1993, S. 102.

⁸⁸ Vgl. Peters 1979, S. 56f; Troger-Rösch 1993, S. 99.

wenn es die bestehenden Bildnistraditionen aufgriff und weiterführte.⁸⁹ Daher wurden die bereits vertrauten und akzeptierten Bildformen der Malerei in die Fotografie übersetzt.⁹⁰

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte in Wien noch diese Fotografie der letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts die Vorherrschaft. Sie strebte nach Porträts, die der Malerei ähnlich waren.⁹¹ Fotografien wurden so retuschiert und gefärbt, dass sie der Wirkung von Gemälden nahe kamen.

Im 19. Jahrhundert diente die Fotografie hauptsächlich dazu, den bürgerlichen Wunsch nach einer möglichst naturgetreuen Repräsentation zu erfüllen.⁹² Das Individuelle der Person wurde in den Bildnissen dem Repräsentativen untergeordnet.⁹³ Die Porträts nahmen Züge des barocken Herrscherbildnisses an. Bei der Abbildung von Männern war eine vornehme und charakterfeste Wirkung in der Aufnahme erwünscht, in den Frauenporträts ging es hauptsächlich darum, Schönheit zu zeigen, begleitet und unterstrichen von gezierten innehaltenden Gesten.⁹⁴ Nach der Jahrhundertwende wurden in den Porträtbildnissen nicht länger „offensichtliche Posen“ gewünscht.⁹⁵ Nun sollten die „inneren Werte“ in den Bildnissen sichtbar werden, es ging nicht mehr um reine Standesrepräsentation.

Dora Kallmus vereinte in ihren Fotografien den Wunsch nach einer naturgetreuen sowie repräsentativen Abbildung und dem Einfangen eines scheinbar intimen Moments, der für die Persönlichkeit des Dargestellten charakteristisch war.⁹⁶ Monika Faber verweist darauf, dass es, um diese „inneren Werte“ im Bild hervorzubringen, einer genau geplanten Inszenierung bedarf, die *„Alltag und Zeitgebundenheit möglichst ausschalten muß.“*⁹⁷ Madame d’Ora beherrschte diese Fähigkeit in ihren Inszenierungen, etwas Persönliches der Abgebildeten zu zeigen. Auch scheint es ihr Talent gewesen zu sein, den Zufall so zu nutzen, dass in der Fotografie scheinbar ein Moment einer Geschichte eingefangen wird.⁹⁸

Dennoch hielt sie sich in ihren Porträtbildnissen größtenteils an die konventionellen Vorgaben und Muster und wich nur wenig davon ab. Dies lässt sich darauf zurückführen, dass sie als kommerzielles Fotoatelier dem allgemeinen Zeitgeschmack entsprechen musste.⁹⁹ Allerdings erhalten ihre Bildnisse durch ihre Art der „Regieführung“ eine besondere Wirkung. „[...] stets

⁸⁹ Peters 1979, S. 28.

⁹⁰ Troger-Rösch 1993, S. 101.

⁹¹ Peters 1979, S. 28.

⁹² Geber/Rotter 1998, S. 102.

⁹³ Troger-Rösch 1993, S. 101.

⁹⁴ Ebenda.

⁹⁵ Faber 1983, S. 21.

⁹⁶ Geber/Rotter 1998, S. 102.

⁹⁷ Ebenda.

⁹⁸ Ebenda.

⁹⁹ Ebenda.

sind es spontan und ungezwungen wirkende Gesten, die einzelne Charakterzüge eines Modells durch die Posen durchschimmern lassen.“¹⁰⁰ Als Beispiel diene die Aufnahme der Malerin Tina Blau von 1915 (Abb. 4). Sie scheint ihre Arbeit kurz unterbrochen zu haben und ihren forschenden Blick für einen Moment dem Betrachter zuzuwenden, bevor sie sich wieder ihrem Gemälde widmet.

Neben diesen Porträts, die sehr spontan und zufällig aus einer Situation, einer Bewegung herausgegriffen erscheinen, gibt es aus dem Atelier d’Ora auch viele Bildnisse, die eine eindeutig inszenierte Pose und eine strenge Komposition zeigen. Die Bildnisse von Schauspielerinnen und Schauspielern, sowie Tänzerinnen und Tänzern sind meist sehr stark komponiert. Viele der Aufnahmen, die Tänzerinnen in einer Tanzpose zeigen, scheinen durch eine rein formale Wirkung bestimmt, die einen linearen, dekorativen Charakter der Bildkomposition betont.¹⁰¹ Diese „strenge“, stark komponierte Bildgestaltung wird sich auch an einigen Aufnahmen von Anita Berber zeigen. So nennen Geber und Rotter die „theatralischen ‚Jugendstilgemälde‘ des Paares Anita Berber und Sebastian Droste“ von 1922 als ein besonderes Beispiel.¹⁰² Die Fotografien von Berber und Droste (Abb. 85, 86, 88) lassen auch durch ihre flächige Gestaltung, bei der kaum Raum- oder Tiefenwirkung entsteht, an Bilder des Jugendstils denken. Durch ihren dekorativen Charakter, der an ornamentale Gestaltungen erinnert, kann eine im Jugendstil liegende Inspirationsquelle vermutet werden. Hinzu kommt, dass Dora Kallmus selbst in Künstlerkreisen verkehrte und einige der großen Meister, wie beispielsweise Gustav Klimt, in ihrem Atelier porträtierte. Es kann angenommen werden, dass sich Madame d’Ora mit der Kunst ihrer Zeit auseinandersetzte und sich von ihr inspirieren ließ. Manche ihrer Arbeiten erinnern sehr stark an Gemälde.

Eine Aufnahme, die eine offensichtliche Auseinandersetzung mit einem zeitgenössischen Künstler darstellt, ist eine Fotografie von Elsie Altmann (Abb. 5), die fälschlicherweise in einigen neueren Publikationen als Bildnis Anita Berbers ausgegeben wurde.¹⁰³ Dass es sich jedoch um ein Porträt von Elsie Altmann handelt, belegt eine Ausgabe der Zeitschrift *Die Dame* von Mitte Jänner 1924, in der dieses d’Ora Bild abgedruckt wurde.¹⁰⁴ Die Ähnlichkeit mit dem Gemälde der *Judith* von Klimt (Abb. 6) ist unübersehbar.

An dieser Stelle sei erwähnt, dass ich während meiner Recherche auf eine weitere Aufnahme des Ateliers d’Ora aufmerksam wurde, welche oftmals als eine Fotografie Anita Berbers bezeichnet wird, bei der es sich allerdings um ein Bildnis von Elsa Wiesenthal handelt, eine

¹⁰⁰ Faber 1983, S. 23.

¹⁰¹ Ebenda, S. 26.

¹⁰² Geber/Rotter 1998, S. 105.

¹⁰³ Ich danke Lothar Fischer für diesen Hinweis.

¹⁰⁴ Die Dame, Heft 7, Mitte Januar 1924, 51. Jg., S.3.

der Wiesenthal-Schwester, die später den Maler Rudolf Huber heiratete. Die Aufnahme ist als Postkarte¹⁰⁵ (Abb. 7) erhalten und mit schwarzer Tinte mit der Aufschrift „Elsa Huber-Wiesenthal 14.06.1916“ bezeichnet. Abgesehen davon, dass das Gesicht der abgebildeten Frau kaum Ähnlichkeiten mit Anita Berbers Zügen aufweist, belegt die Unterschrift auf der Karte, dass es sich um Elsa Huber-Wiesenthal handelt, da derartige Postkarten als Autogrammkarten und Sammelbilder verwendet wurden. Es ist anzunehmen, dass Elsa Huber-Wiesenthal ihr eigenes Bildnis signierte.

Dora Kallmus fotografierte mit Vorliebe darstellende Künstlerinnen und Künstler.¹⁰⁶ Unter den Fotografien des Ateliers d’Ora zeigen sich ungewöhnlich viele Aufnahmen von Schauspielern, Tänzern und Sängern.¹⁰⁷ Möglicherweise lässt sich dies auf ihren frühen Berufswunsch, selbst Schauspielerin zu werden, zurückführen. Sicher ist jedenfalls, dass sie die Arbeit mit Schauspielerinnen und Schauspielern, wie auch mit Tänzerinnen und Tänzern bevorzugte, da diese jeden Ausdruck, jede Körperhaltung und Bewegung genau kontrollieren konnten und d’Ora somit andere Möglichkeiten in der Bildinszenierung hatte. Madame d’Ora war überzeugt davon, dass Schauspielerinnen und Schauspieler „durch die genaue Kenntnis ihrer mimischen Möglichkeiten, durch die Kontrolle, die sie über ihre Gestik ausüben können, die Arbeit des Photographen erleichtern und befruchten“.¹⁰⁸ Dass diese Fähigkeit der Schauspieler die Arbeit des Fotografen erleichterten, scheint besonders bei Madame d’Oras Arbeitsweise der Inszenierung verständlich.¹⁰⁹ So wie Madame d’Ora versuchte, das Charakteristische der Person in ihren Porträtbildnissen abzubilden, wollte sie auch bei ihren Schauspielerporträts das Charakteristische der jeweiligen Rolle einfangen. Hier konnte sie auch künstlerisch freier agieren und mehr experimentieren als bei den eher konventionellen Porträts „normaler“ Bürger. Bei ihren Schauspielerbildnissen zeigen sich andere Bildlösungen als es bisher bei einem Großteil derartiger Rollenbildnisse üblich war. Möglicherweise hängt die Gestaltung dieser Porträts auch mit dem Schauspielstil zusammen, welcher sich in der Zeit änderte und von der großen klassischen Pose im historischen Kostüm wegführte, hin zu einem expressiveren Ausdruck.¹¹⁰ Eine derartige Expressivität findet sich beispielsweise in Bildern der Sängerin Marie Gutheil-Schoder als Elektra. Wie eine Fotografie des Ateliers d’Ora (Abb.

¹⁰⁵ Diese signierte Postkarte scheint in einem Onlinekatalog zu internationalen Auktionen und Versteigerungen auf (http://www.arcadja.com/auctions/de/kalmus_dora/kunstler/21652/) und wurde am 30.03.2010 im Dorotheum in Wien versteigert.

¹⁰⁶ Geber/Rotter 1998, S. 105.

¹⁰⁷ Faber 1983, S. 24.

¹⁰⁸ Ebenda, S. 178.

¹⁰⁹ Ebenda, S. 24.

¹¹⁰ Geber/Rotter 1998, S. 105.

8) zeigt, wurden expressiv gezeichnete Frauenrollen wie jene der Elektra oder Salome von Marie Gutheil-Schoder auch in den Aufnahmen in ausdrucksstarken Gesten dargestellt.¹¹¹

Das Atelier d'Ora versuchte in den Bildinszenierungen den unterschiedlichen Schauspielstilen gerecht zu werden. So zeigen sich ebenso Bilder der großen klassischen Pose in historischem Kostüm, wie beispielsweise bei Aufnahmen von Harry Walden oder Charlotte Dahmen.¹¹²

Das Atelier d'Ora sah seine Rolle als Vermittler zwischen Publikum und Schauspieler. Die Bildnisse sollten einerseits dem Image der Schauspieler und dem Bild, welches die Öffentlichkeit „erwartete“, entsprechen, aber auch ihrer tatsächlichen Persönlichkeit gerecht werden.¹¹³ Die Schauspielerporträts von Dora Kallmus zeigen nicht nur ganzfigurige Abbilder der Schauspieler in Kostüm und einer für die Rolle typischen Geste, wie dies in vielen anderen Fotoateliers der Zeit üblich war (Abb. 9). Die von ihr gefundenen Bildlösungen erinnern oftmals an momenthafte Ausschnitte einer Szene. Durch den Bildausschnitt, die Lichtführung und die Retusche werden Bilder kreiert, die eine bestimmte Atmosphäre und Stimmung übermitteln. Betrachtet man Fotografien der Marie Gutheil-Schoder als Salome (Abb. 10 und Abb. 11), fällt die gezielte Lichtführung mit den herausgearbeiteten Glanzpunkten an der Kleidung und der mystisch atmosphärischen Wirkung des die Figur umgebenden Lichtes auf. In den Bildnissen sollten die Schauspieler in ihren Bühnenrollen zwar für das Publikum erkennbar bleiben,¹¹⁴ doch wurde, wie bei allen Porträtaufnahmen d'Oras, Wert darauf gelegt, das Charakteristische der dargestellten Person, und im Falle von Schauspielern somit auch der dargestellten Rolle, herauszuarbeiten. Daher lässt sich auch annehmen, dass Madame d'Ora bei ihren Bildnissen von Tänzerinnen und Tänzern ebenfalls versuchte, das Charakteristische der Personen, ihrer Tänze und Ausdrucksweisen, sowie möglicherweise auch der Inhalte der Tänze hervorzuheben. Jeder Tänzer hat, je nach Tanz, auch eine andere Rolle, die er verkörpert. Diese Aspekte sollen bei der Betrachtung der Fotografien von Anita Berber genauer untersucht werden.

Dass Madame d'Ora bereits sehr bald Anerkennung fand, auch für ihre Intentionen sich als künstlerisches Fotoatelier zu etablieren, zeigt sich an einer Publikation von Porträts aus dem Atelier d'Ora in der Wochenzeitschrift *Erdgeist*. Im Jänner 1909 wurde ein Heft der Zeitschrift ausschließlich Porträtaufnahmen des Ateliers d'Ora gewidmet. Diese Zeitschrift hatte einen hohen künstlerischen Anspruch und war der bildenden Kunst vorbehalten, auch

¹¹¹ Faber 1983, S. 181.

¹¹² Ebenda, S. 26.

¹¹³ Ebenda.

¹¹⁴ Geber/Rotter 1998, S. 106.

diente sie oftmals als offizieller Katalog zu Ausstellungen der Secession. Die Aufnahmen d'Oras waren die ersten Fotografien, die im *Erdgeist* aufgrund ihrer künstlerischen Qualität publiziert wurden.¹¹⁵ Der Text, welcher in dieser Ausgabe des *Erdgeist* zu den Bildnissen d'Oras abgedruckt wurde, stammte von dem Herausgeber Gustav Eugen Diehl und ist einer der ersten bekannten Texte über Madame d'Ora und ihr Atelier. Auch stellt er ein typisches Beispiel für die Rezeption ihrer Fotografien dar und soll weiter zur Veranschaulichung der damaligen Debatte um Fotografie als Kunst dienen:

„In diesem Hefte legen wir unseren Lesern eine Anzahl Photographien, die wir nicht als ‚künstlerische Photographien‘, wohl aber als mustergültige Porträtaufnahmen bezeichnen möchten. ‚Künstlerische Photographie‘, das ist wohl überhaupt ein Unsinn. Handelt es sich doch bei dem Porträt von Künstlerhand darum, den ganzen Menschen mit allen seinen Charaktereigenheiten zu schildern, also alle Ausdrucksmöglichkeiten des porträtierten Gesichtes in einem einzigen Bild zusammenzufassen. Die Porträtphotographie dagegen kann immer nur einen für das porträtierte Gesicht besonders charakteristischen Ausdruck festhalten und im Bilde wiedergeben. Alle anderen Versuche, durch Retusche etwa oder durch sonstige Mätzchen den Eindruck der Reproduktion eines künstlerischen Porträts vorzutäuschen, wirken weder künstlerisch noch geschmackvoll. Nur wenn sich die Photographie so wie im vorliegenden Falle auf ihre natürlichen Mittel beschränkt, kann auch ein durch die Kunst verwöhntes Auge vollaufbefriedigt werden.

Was mir an diesen Bildern so anziehend erscheint, ist vor allem die sparsame Anwendung der Retusche. Der photographische Apparat läßt so vielfache und abwechslungsreiche Arten der Aufnahme zu, daß es wirklich nicht nötig ist, dem Künstler ins Handwerk zu pfuschen. Man vergleiche nur zum Beispiel die Porträte Mileva Roller, Hofteufel und die Kinderporträte miteinander. Freilich gehört zu dieser Art Photographie viel mehr technische Geschicklichkeit und wirklich künstlerisches Empfinden als zu der abschreiberischen Nachahmung künstlerischer Originale. Von besonderem Reiz in der Haltung und Zusammenstellung der Figuren ist das Gruppenbild mit der alten und der jungen Dame sowie verschiedene der hier reproduzierten Herrenporträte. Schnitzler zum Beispiel ist geradezu unübertrefflich abkonterfeit. Das Porträt Schnitzler kann als Photographie getrost neben jedem künstlerischen Porträt bestehen. [vermutlich (Abb. 12)]

Es ist in letzter Zeit besonders in Deutschland mehrfach der Versuch gemacht worden, künstlerische Wirkung bei der Porträtphotographie dadurch zu erreichen, daß man durch nachträgliche Retusche und komplizierte Behandlung der Platte die verschiedenen Lichtwerte so weit sich angleichen ließ, daß das Bild viel weniger kontrastreich erschien. Die gewollte künstlerische Wirkung bleibt jedoch bei diesen Versuchen meiner Ansicht nach regelmäßig aus, und es entstehen dunkle, unansehnliche und meistens soßig verschwimmende Bilder. Wie auf allen Gebieten der Photographie ist eben auch auf diesem Felde viel gesündigt worden. Und darum wollen wir es mit Freude begrüßen, wenn wieder einmal der Versuch gemacht wird, wohl mit künstlerischem Verständnis und künstlerischem Geschmack, aber nur mit photographischen Mitteln zu wirken – mit besonderer Freude, daß dieser Versuch hier bei uns in Wien von einer jungen Wienerin unternommen wurde.“¹¹⁶

¹¹⁵ Faber 1983, S. 166.

¹¹⁶ Gustav Eugen Diehl, Zu unseren Bildern, in: *Erdgeist*, Jg. 4, Heft 3, Wien 1909, S. 104.

In diesem Text wird deutlich, dass zwar die Fotografie an sich noch nicht als künstlerisch anerkannt wird, jedoch Madame d’Ora „*künstlerisches Verständnis und künstlerischer Geschmack*“ zugesprochen werden. Noch im selben Jahr, als diese Ausgabe des *Erdgeist* erschien, wurden im Oktober 1909 Bilder d’Oras im Kunstsalon Heller am Bauernmarkt ausgestellt.¹¹⁷ In einer Rezension zu dieser Ausstellung findet sich eine ähnliche Anerkennung von d’Oras Arbeiten:

„[...] Die Erfindungen, die in den letzten Jahren auf dem Gebiete der photographischen Reproduktion gemacht worden sind, lassen der Individualität und dem Geschmack des Aufnehmenden so viel Spielraum, daß, wenn man auch ein photographisches Bild niemals ein eigentliches Kunstwerk wird nennen dürfen, doch gewissen Seiten einer künstlerischen Begabung darin sich offenbaren können; ja vielleicht deutlicher und prägnanter als in einem Gemälde oder einer Zeichnung, wo die Schwierigkeiten der einfachen Nachahmung – die der photographische Apparat vollkommener überwindet als irgend ein menschliches Auge und eine menschliche Hand es vermögen! – hemmend einwirken und einen großen Teil der Aufmerksamkeit und Spannkraft des Künstlers in Anspruch nehmen. Es ist so nach und nach dahingekommen, daß in unseren Kunstsalons auch photographische Ausstellungen geboten werden und wenn man sieht, was auf diesem Gebiet nun auch schon bei uns geleistet wird, so ist diesem Gebrauch die Berechtigung nicht abzusprechen. Eben jetzt sind in Wien zwei solche Ausstellungen¹¹⁸ eröffnet worden. Bei Heller sieht man eine Reihe wirklich prächtiger Porträtaufnahmen von d’Ora, sehr bildmäßig, ohne aber darin, wie das jetzt öfters vorkommt, bis zur Affektation zu gehen, außerordentlich ruhig und vornehm in der Tonwirkung, in jedem Sinne höchst geschmackvoll; [...]“¹¹⁹

Dass der Fotografie jedoch nicht immer der künstlerische Aspekt abgesprochen wurde, zeigt sich an einer weiteren Rezension zu einer Ausstellung d’Oras in der Galerie Arnot 1916. Hier wird Madame d’Oras künstlerisches Wollen gewürdigt, auch ist von künstlerischer Fotografie die Rede. Ebenso werden d’Oras Intentionen bei der Gestaltung ihrer Bildnisse deutlich hervorgehoben:

„Die auserlesenen Leistungen des photographischen Ateliers d’Oras sind bereits in den weitesten und vornehmsten Kreisen bekannt und wiederholt öffentlich von berufener Seite gewürdigt worden. Es kann daher nicht wundernehmen, wenn auch die zuletzt in der Galerie Arnot zur Schau gebrachte reichhaltige Kollektion große Beachtung gefunden hat. Diese Ausstellung, welche zahlreiche Bildnisse von zumeist bekannten und hochgestellten Persönlichkeiten in gehaltvoller Darstellung umfaßt, bekundet neuerdings die staunenswert vielseitige und erfolgreiche Tätigkeit d’Oras auf dem Gebiete der künstlerischen Photographie. Der erste Blick schon überzeugt, daß hier ein malerisch geschultes Auge und eine in allen Finessen der photographischen Technik wohlgeübte

¹¹⁷ Faber 1983, S. 166.

¹¹⁸ Die zweite Ausstellung bei Pisko galt der Photographin Pauline Krüger-Hamilton. Faber 1983, S. 168.

¹¹⁹ Adalbert Franz Seligmann, in: Neue Freie Presse, Nr. 17048, 08. 02. 1912, S. 3, zitiert nach: Faber 1983, S. 168.

*Hand am Werke waren. Die nähere Betrachtung lässt erkennen, daß es auch nicht an jenem psychischen Einfluß gefehlt hat, der sich oftmals notwendig erweist, um nicht bloß die menschliche Maske, sondern auch Geist und Seele zum Ausdruck zu bringen. Die Charakteristik des Modells erscheint durch Bedachtnahme auf die Eigenart desselben vorzüglich gewahrt und durch harmonische Linienführung sowie stimmungsvolle Tongebung im künstlerischen Sinne ausgestaltet. Durch diese Vorzüge, welche die durchschnittliche Signatur dieser Porträte bilden, erscheinen dieselben weit über den Wert des persönlichen Interesses hinausgehoben und verdienen als Bildwerke im besten Sinne des Wortes eingeschätzt zu werden. [...]*¹²⁰

Diese Texte zeigen, dass es Madame d'Ora durchaus gelang, zu ihrer Zeit für ihre künstlerischen Absichten Anerkennung zu finden.

¹²⁰ Die Ausstellung d'Oras, in: Photographische Korrespondenz, Wien 1916, Nr. 664, S. 24, zitiert nach: Faber 1983, S. 168.

4. Anita Berber

4.1. Das Leben der Tänzerin

Anita Berber war Tänzerin, Filmschauspielerin und Model. Sie wurde am 10. Juni 1899 in Leipzig in eine Künstlerfamilie geboren.¹²¹ Ihr Vater, Felix Berber, war ein berühmter Konzertviolinist, ihre Mutter Lucie Berber, geb. Thiem, Kabarett- und Chansonsängerin. Drei Jahre nach Anita Berbers Geburt, ließen sich ihre Eltern scheiden. Da sich ihre Mutter aufgrund ihres Engagements nicht um sie kümmern konnte, wuchs sie bei ihrer Großmutter Luise Thiem in Dresden auf. Im Norden Dresdens, in der Vorstadt Hellerau besuchte sie als junges Mädchen die Rhythmusschule von Emile Jaques-Dalcroze. Mit Beginn des Ersten Weltkrieges zog sie zu ihrer Mutter nach Berlin. Mit 16 Jahren trat sie der bekannten Ballettschule von Rita Sacchetto bei, mit der sie im Februar 1916 ihren ersten öffentlichen Auftritt im Apollo-Saal in Berlin hatte. Die Auftritte der Truppe waren sehr erfolgreich und es folgten Gastspiele in Leipzig, Frankfurt, Hannover und Hamburg. Vor allem Anita Berber erhielt sehr lobende Kritiken, worauf sich Konflikte zwischen ihr und ihrer Lehrerin entwickelten. 1917 trennte sie sich, knapp 18-jährig, von Rita Sacchettos Tanzschule und gab bereits im März 1917 ihren ersten Solotanzabend im Theatersaal der Hochschule für Musik. Engagements im Berliner Apollo-Theater und im berühmten Varieté Wintergarten folgten. Sie wurde zum Star der Berliner Kabarett- und Varietébühnen. 1917 unternahm sie auch ihre ersten Gastspielreisen nach Ungarn und Österreich und tanzte unter anderem auch im Apollo-Theater in Wien.¹²² Richard Oswald brachte sie 1918 zum Film. Bis 1925 spielte Anita Berber daraufhin in zahlreichen Stummfilmen. In einem Interview sagte sie selbst, dass Oswald sie ‚für den Film entdeckt und ‚gemacht‘ [hat]‘¹²³ Ihr erster Film war das *Dreimäderlhaus*, danach folgten unter anderem die Filme *Anders als die anderen*, *Prostitution*, *Nachtgestalten* und *Graf von Cagliostro*.¹²⁴ Oswald drehte mit ihr Sittenbilder und Aufklärungsfilme wie *Die Prostitution* oder *Anders als die anderen*¹²⁵, die sich gegen die bestehende Sexual- und Körperpolitik, die noch aus dem Deutschen Kaiserreich stammte, wandten.¹²⁶ Viele seiner Filme hatten daher immer wieder Probleme mit der Zensur.¹²⁷ Anita Berber spielte zwischen

¹²¹ Dies und Folgendes siehe: Fischer 2006, S. 9-37.

¹²² Ochaim/Balk 1998, S. 123.

¹²³ Komödie, 16. Juli 1921, Jg. II, Nr. 28, S. 9.

¹²⁴ Ebenda.

¹²⁵ Dieser Film beschäftigte sich mit dem Paragraphen 175, der sich gegen die Homosexualität richtete. Wohler 2009a, S. 82.

¹²⁶ Wohler 2009a, S. 82.

¹²⁷ Fischer 1996, S. 34-37.

1918 und 1925 in insgesamt 26 Filmen mit.¹²⁸ Gemeinsam mit den Schauspielergrößen ihrer Zeit stand sie vor der Kamera. So waren Conrad Veidt, Werner Krauss, Heinrich George, Paul Wegener, Emil Jannings und Hans Albers ihre Filmpartner.

Inwiefern Anita Berber auch Karriere als Schauspielerin auf den Theaterbühnen machte, lässt sich nicht genau nachvollziehen. 1919 spielte sie jedenfalls in einer Inszenierung von Arthur Schnitzlers *Reigen* im Phantastischen Theater.¹²⁹

Anita Berber avancierte zum bekannten Stummfilmstar und zu einer verrucht, berüchtigten Nackttänzerin. Ihren ersten Auftritt als Nackttänzerin gab sie 1921 in St. Pauli im *Alkazar* in Hamburg.¹³⁰ Sie trat als erste Nackttänzerin im Amüsierviertel St. Pauli auf, bis dahin war Nacktheit auf der Bühne unvorstellbar.¹³¹ Von den Behörden waren lediglich in unbewegten, nachgestellten „lebenden Bildern“ nackte Brüste erlaubt. Mit ihrer Person und ihren Tänzen faszinierte und inspirierte sie viele Künstler ihrer Zeit. Charlotte Berend-Corinth fertigte 1919 eine Anita Berber Mappe mit Lithographien an.¹³² Auch von Otto Pankok gibt es zwei Zeichnungen zu Anita Berber, ebenso wie ein Aquarell und eine Federlithographie von Rudolf Großmann, die Porträts der Tänzerin zeigen.¹³³ Der Maler Otto Dix lernte Anita Berber 1925 kennen und malte sie im selben Jahr in seinem Atelier. Das Öl-Gemälde, welches in Rottönen gehalten ist, zeigt Anita Berber stark geschminkt in einem eng anliegenden, hoch geschlossenen Kleid (Abb. 13). Auch im Kunsthandwerk fand sich die Tänzerin wieder. Nach ihrem Abbild entwarf der Bildhauer Constantin Holzer-Defanti 1918 zwei Porzellantänzerinnen (Abb. 14) für das Rosenthal-Werk in Selb.¹³⁴ Die Figuren waren Fotografien Anita Berbers aus dem Atelier Binder (Abb. 57) und dem Atelier Becker & Maaß (Abb. 105) nachempfunden. Auch Lotte Pritzel gestaltete eine ihrer berühmten Puppen nach einer Zeichnung (Abb. 15), welche sie 1919 von Anita Berber mit entblößtem Dekolleté anfertigte.¹³⁵

1919 ehelichte die junge Tänzerin Eberhard von Nathusius, doch wurde die Ehe bereits 1922 unter beiderseitigem Einvernehmen wieder geschieden.¹³⁶ Ungefähr 1920 lernte sie Sebastian Droste kennen, der ihr Tanzpartner und später ihr zweiter Ehemann wurde. Mit ihm kam sie 1922 für ein Gastspiel nach Wien.¹³⁷ Für einen Auftritt im November im Wiener Konzerthaus

¹²⁸ Trimborn 2004, S. 93f.

¹²⁹ Ochaim/Balk 1998, S. 123.

¹³⁰ Fischer 2006, S. 46.

¹³¹ Wunderlich 2009, S. 109.

¹³² Vgl. Fischer 2006, S. 139f.

¹³³ Fischer 2006, S. 142.

¹³⁴ Wunderlich 2009, S. 108.

¹³⁵ Ebenda.

¹³⁶ Fischer 2006, S. 39.

¹³⁷ Ebenda, S. 99.

stellten sie eigens das Tanzprogramm *Die Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase* zusammen. Dieser Tanzzyklus, der damals noch nicht besagten Namen trug, beinhaltete Tänze wie *Kokain*, *Morphium*, *Märtyrer* oder *Selbstmord*. Ihr bereits skandalumwehter, lasterhafter Ruf hat vermutlich, ebenso wie die Wiener Zeitungsberichte, die über alle Skandale rund um das Tänzerpaar informiert hielten, dazu beigetragen, dass alle Vorstellungen restlos ausverkauft waren.¹³⁸ Das Tanzpaar trat auch im Variété-Theater und Nachtlokal *Tabarin* auf, ebenso wie im *Apollo-Variété*. In den Zeitungen *Illustriertes Wiener Extrablatt* und *Wiener Allgemeine Zeitung*, deren Ausgaben ich während meiner Recherche sichtete, finden sich von November 1922 bis Anfang Jänner 1923 zahlreiche Werbeanzeigen¹³⁹ zu ihren Auftritten, sowie Artikel über das Tänzerpaar, ihre Skandale und Rechtsstreite. Meine Recherchearbeit bezieht sich auf die Exemplare dieser Wiener Zeitungen von Oktober 1922 bis Ende Jänner 1923, die in der Österreichischen Nationalbibliothek auf Mikrofilm erhalten sind. Während ihres Aufenthaltes in Wien schlossen sie mit vier verschiedenen Bühnen Verträge ab, allerdings kam es immer wieder zu Skandalen, Anzeigen und Gerichtsverhandlungen wegen unterschriebener, aber nicht eingehaltener Verträge, so beispielsweise mit dem *Ronacher*. Das *Ronacher* war zu der Zeit ein beliebtes Variététheater, in dem auch Revuen, Operetten- und Tanzvorstellungen gezeigt wurden. Aus den Berichten der Wiener Allgemeinen Zeitung geht hervor, dass Sebastian Droste wegen verschiedener Affären bereits seit November aus Österreich ausgewiesen war, jedoch aufgrund der Engagements des Tanzpaares eine Aufenthaltsbewilligung bis Ende Dezember erhalten hatte. Letztendlich wurde Sebastian Droste wegen Diebstahls und versuchten Betrugs verhaftet und Anfang Jänner 1923 aus Österreich ausgewiesen.¹⁴⁰ Am 13. Jänner 1923 folgte die Ausweisung Anita Berbers. Kurz darauf bestahl Sebastian Droste seine Partnerin und ging nach Amerika.

Im Oktober 1923 lernte Anita Berber den amerikanischen Tänzer Henri Châtin-Hofmann bei seinen Auftritten in Berlin kennen.¹⁴¹ Kurze Zeit später verlobten sich die beiden, am 10. September 1924 heirateten sie. Gemeinsam studierten sie neue Tänze ein und entwickelten das Programm *Tänze der Erotik und Ekstase*. Als Tanzpaar gaben sie zahlreiche Auftritte in Kabarets und Revuen, rutschten aber gesellschaftlich immer mehr ins Abseits.¹⁴² Es folgten

¹³⁸ Fischer 2006, S. 110.

¹³⁹ So finden sich beispielsweise auf dem Titelblatt jeder Ausgabe der *Wiener Allgemeine Zeitung* ab dem 2. November bis zum 29. November 1922 eine Anzeige zu dem allabendlichen Auftritt des Tanzpaares im November-Programm des Variété-Theaters *Tabarin*.

¹⁴⁰ Vgl. Fischer 2006, S. 111-117.

¹⁴¹ Fischer 2006, S. 147f.

¹⁴² Ebenda, S. 154.

Tourneen 1926 nach Holland und 1927 in den Nahen Osten.¹⁴³ Sie kamen über Athen nach Kairo, Alexandrien, Beirut und Damaskus.¹⁴⁴ Am 13. Juli 1928 brach Anita Berber während einer Tanzvorstellung auf der Bühne zusammen. Daraufhin wurde schwere, unheilbare Tuberkulose diagnostiziert und die Tänzerin wurde mit dem letzten Geld nach Berlin zurückgebracht, wo sie im Alter von nur 29 Jahren am 10. November 1928 verstarb.¹⁴⁵

Anita Berber war nicht nur als verruchte Nackttänzerin, sondern auch wegen ihrer zahlreichen homosexuellen Beziehungen, ihrer starken Drogen- und Alkoholabhängigkeit, sowie wegen mehrfacher Skandale während ihrer Auftritte, wie auch in ihrem Privatleben, bekannt und berüchtigt. Sie wurde nicht nur zum Symbol und Inbegriff des Lasters und der Hemmungslosigkeit, sondern auch Inspirationsquelle für viele Künstler.

Klaus Mann schreibt 1930 in der Zeitschrift *Die Bühne* Folgendes in einem Nachruf auf die Tänzerin:

„[...] Sie war sehr mutig und brauchte den Skandal wie ihr tägliches Brot. [...] Anita Berber war schon eine Legende. Sie war erst seit zwei oder drei Jahren berühmt, aber schon ein Symbol geworden. Verderbte Bürgermädchen kopierten die Berber, jede bessere Kokotte wollte möglichst genau wie sie aussehen. Nachkriegserotik, Kokain, Salomé, letzte Perversität: solche Begriffe bildeten den Strahlenkranz ihrer Glorie. Nebenbei wussten die Kenner, dass sie eine ausgezeichnete Tänzerin war. [...]“¹⁴⁶

4.2. Die Tänze Anita Berbers

Anita Berber ist heute als Nackttänzerin bekannt. Es stellt sich die Frage, wie sich Anita Berber in die Tanzgeschichte und den Ausdruckstanz, dessen Entwicklung für die weitere Tanzgeschichte von großer Bedeutung war, einordnen lässt. In einiger Literatur zur modernen Tanzgeschichte findet Anita Berber bei den Vertreterinnen des neuen Tanzes nicht einmal Erwähnung. In manchen Werken wird sie als Nackttänzerin oder Varietétänzerin beschrieben, in anderen wiederum als Vertreterin des Ausdruckstanzes oder als expressionistische Tänzerin. Es finden sich die unterschiedlichsten Definitionen und Zuordnungen ihres Tanzstils. Anita Berber lässt sich tatsächlich nicht leicht in die vielen verschiedenen Stile des

¹⁴³ Ochaim/Balk 1998, S. 123.

¹⁴⁴ Fischer 2006, S. 170.

¹⁴⁵ Ebenda.

¹⁴⁶ Die Bühne, Nr. 275, 1930.

Ausdruckstanzes und die ihn umgebenden Tanzströmungen einordnen. Im Folgenden soll der Versuch einer Zuordnung gemacht werden, um ihre fotografische Inszenierung ihrem tänzerischen, künstlerischen Anspruch gegenüberstellen zu können. Um einen Einblick in den neuen Tanz um 1900 zu erhalten, wird zu Beginn ein Überblick über den Ausdruckstanz und seine Entstehung gegeben.

4.2.1. Die Entstehung des Ausdruckstanzes

Tanz lässt sich immer als Spiegel der gesellschaftlichen Verhältnisse, wie auch des Körperbewusstseins einer Epoche verstehen.¹⁴⁷ Betrachtet man den Ausdruckstanz und seine Entstehung, wird dies besonders deutlich.

Der Ausdruckstanz entwickelte sich um 1900 aus einer Revolution gegen das klassische Ballett und seinen Bewegungskanon. Eine besondere Stellung für diesen Bruch mit der Tradition nimmt Isadora Duncan ein. Sie gilt als eine der wichtigsten Tänzerinnen, welche die tänzerische Moderne bedeutend prägte und zu den Vorreiterinnen des Ausdruckstanzes zu zählen ist.¹⁴⁸ Unter den Tänzerinnen, die den Ausdruckstanz einleiteten, gab es verschiedenste Stile. So orientierte sich Isadora Duncan an antiken Vorbildern, die Tänzerin Ruth St. Denis beispielsweise an orientalischen Formen.¹⁴⁹ Einer der wichtigsten Inhalte dieser Gegenbewegung zum klassischen Ballett war die Zurückführung des Körpers und des Tanzes zum natürlichen Ursprung der Bewegung.¹⁵⁰ Das Ziel vieler Tanzbewegungen, wie auch bei Isadora Duncan, die einen naturschönen antiken Tanz entwickeln wollte, war es, den Tanz in Einklang mit der Natur, ihren Gesetzen und Wirkungsweisen zu bringen und den Körper mit seinen natürlichen Bewegungsmöglichkeiten zu verbinden.¹⁵¹

Nach dem Ersten Weltkrieg entwickelte sich im Tanz ein expressiver Stil, in dem vor allem Improvisation, Individualität und Solotanz wichtig wurden.¹⁵² Von diesem expressiven Tanzstil leitete sich in Folge die Bezeichnung Ausdruckstanz ab.¹⁵³ Wesentlich für den Ausdruckstanz ist, dass er unterschiedlichste Stilrichtungen in sich vereinte. Vor allem in den 20er Jahren war er mit dieser Vielfalt besonders erfolgreich.¹⁵⁴ „*Zwischen Begeisterung für*

¹⁴⁷ Wohler 2009b, S. 103.

¹⁴⁸ Vgl. Ebenda, S. 107.

¹⁴⁹ Siehe: Huschka 2002, S. 116.

¹⁵⁰ Huschka 2002, S. 96.

¹⁵¹ Ebenda, S. 87.

¹⁵² Wohler 2009b, S. 107.

¹⁵³ Wohler 2009a, S. 73.

¹⁵⁴ Huschka 2002, S. 155.

*das Großstadtleben, mystischer Verklärung der Existenz, alternativ-ideologischer Kulturkritik, konformistisch-unbeschwerten Haltungen bis hin zum linksliberalen Agitprop und Sozialkritik war alles zu finden.*¹⁵⁵

4.2.2. Die verschiedenen Formen des Ausdruckstanzes: Ausdruckstänzerinnen – ein Einblick

Es existierten verschiedenste Tanzstile und Tanzströmungen, die Teil der unzähligen Formen des Ausdruckstanzes waren. Im Folgenden soll ein kleiner Einblick in die Vielfalt der zahlreichen Ausdruckstänzerinnen gegeben werden.

Loie Fuller (1862-1928)

Loie Fuller gehört zu den Vorreiterinnen des neuen Ausdruckstanzes, die dazu beitrugen, das klassische Ballett zu revolutionieren. Ab 1892 lebte sie in Paris. Von ihren freien Solotänzen besonders zu erwähnen ist ihr sogenannter Serpentinanz. Hier kam eine starke Dynamik zum Ausdruck, die durch elektrisches, farbiges Licht rhythmisch betont und durch meterlange fliegende Gewänder aus Seide in den Bewegungen verstärkt wurde.¹⁵⁶

Isadora Duncan (1877-1927)

Isadora Duncan kam 1899 aus Amerika nach Europa. Ihre Tänze verkörpern das erwachende Selbstbewusstsein der Frauen und das neu entstehende Körpergefühl. Die tänzerische Reform und die neue Tanzbewegung nahm 1902 mit dem ersten Auftritt von Isadora Duncan in Wien ihren Anfang. Mit ihr verließ der tanzende weibliche Körper die vorgegebenen Kostüm- und Korsettformen des Varietés und Balletts, sowie die damit zusammenhängende Sexualisierung.¹⁵⁷ Sie wandte sich gegen das klassische Ballett, das den weiblichen Körper ihrer Meinung nach deformierte und vergewaltigte und entwickelte einen neuen Tanz, der ihre persönlichen Gefühle und ihre Weltanschauung durch ihren Körper zum Ausdruck bringen sollte.¹⁵⁸ Nach ihrer Lehre sollten sich die Tanzbewegungen von den natürlichen Gesetzmäßigkeiten des Körpers ableiten und die Harmoniegesetze der klassisch-griechischen

¹⁵⁵ Wohler 2009b, S. 107. Vgl. auch Huschka 2002, S. 158.

¹⁵⁶ Beckers 1992, S. 44.

¹⁵⁷ Müller 2001, S. 329f.

¹⁵⁸ Beckers 1992, S. 45.

Antike betonen.¹⁵⁹ Die Tanztheoretikerin Hedwig Müller schreibt Isadora Duncan und ihrer Tanzkunst eine aufklärerische Rolle zu:

*„Die Ballerina war die Abstraktion der Frau gewesen, Duncan gab ihr wieder Körper und Gestalt zurück. Sie entlarvte die Doppelmoral der Bühnenpräsentation, konfrontierte die Voyeure mit ihrem Voyeurismus und vertrieb sie damit aus ihrem Zuschauerkreis. Zunehmend fand sie so ein Publikum, das ihren Tanz nicht mehr unter dem Aspekt des ‚Unmoralischen‘ bewertete, ihre Körperlichkeit nicht mehr als Skandal empfand, sondern als künstlerisches Ausdrucksmittel begriff.“*¹⁶⁰

Isadora Duncan und ihr Tanz trugen zu einem neuen Körperbewusstsein und einer unabhängigeren Selbstbestimmung der Frauen bei. In Folge wurden zahlreiche Schulen für rhythmische und künstlerische Gymnastik, Frauensport und Bühnentanz gegründet. Frauen fingen an, sich mit ihrem Körper und ihrem Selbst zu beschäftigen.¹⁶¹ An dieser Stelle sei angemerkt, dass Isadora Duncan nicht die einzige Tänzerin war, die einen neuen Tanz in Anlehnung an die Antike entwickelte. Die Tanzformen, die auf antike Motive zurückgriffen oder sich durch diese inspirieren ließen, sind vielfältig.

Grete Wiesenthal (1885 – 1970)

Grete Wiesenthal verließ 1907 das Wiener Hofopernballett und begann zusammen mit ihren Schwestern Tanzabende im Kabarett *Fledermaus*, welches damals gerade von der Wiener Werkstätte eröffnet worden war, zu veranstalten.¹⁶² Erst durch jene Tanzabende nach der Musik von Ludwig van Beethoven und Johann Strauß konnte die neue Tanzbewegung auch in Wien allgemeine Anerkennung finden. Zuvor fanden die Gastspiele von Tänzerinnen wie Isadora Duncan oder Loie Fuller in Wien zwar großen Anklang beim Publikum, doch führten sie nicht zum allgemeinen Durchbruch des neuen Tanzes. Durch die heitere, unsentimentale Tanzweise der Schwestern Wiesenthal wurde der Tanz auch außerhalb der Hofoper „salonfähig“ und konnte aus den Varietés in die Konzertsäle gebracht werden.¹⁶³ Mit ihrer Spontaneität und Natürlichkeit der Bewegungen begeisterten sie Publikum und Kritiker.

Die Entwicklung des modernen Tanzes im frühen 20. Jahrhundert hatte viele Vertreterinnen, die eine ähnliche Einstellung und Vision teilten.¹⁶⁴ Viele von ihnen glaubten an ein antikes Ideal, an die Bedeutung von kreativem Ausdruck, das Zusammenspiel aller Künste und daran, dass die Erfahrung von natürlichem Tanzen für jeden Menschen eine Bereicherung seines

¹⁵⁹ Harder 2001, S. 13.

¹⁶⁰ Müller 1989, S. 295.

¹⁶¹ Beckers 1992, S. 45f.

¹⁶² Dies und Folgendes nach: Faber 1983, S. 188.

¹⁶³ Schüller 1979, S. 34.

¹⁶⁴ Dies und Folgendes nach: Alter 1994, S. 80.

Lebens bedeutet. Im künstlerischen Tanz, der später Ausdruckstanz genannt wurde, ging es nicht vordergründig um den anmutigen Tänzer mit akrobatischen Bewegungen, sondern vielmehr um die Wahrhaftigkeit im Ausdruck des Tanzes, die sich nur in der Harmonie zwischen Mensch und Natur findet.¹⁶⁵ Im Ausdruckstanz sollte seelisches Erleben direkt tänzerisch ausgedrückt werden. Die Tänzerinnen traten meist barfuß auf, in Kleidung, die ihnen freie, improvisierte Bewegungen erlaubte. Diese Idee der physischen und emotionalen Befreiung des Körpers, einerseits vom historischen Tanzkostüm und andererseits von den kanonisierten Bewegungen der Tanztradition, sowie von der statischen Bühnensituation, revolutionierte den zeitgenössischen Tanz.¹⁶⁶

4.2.3. Nacktheit und Ausdruckstanz

Ausdruckstanz wurde zwar oft nackt getanzt, doch wurde der nackte Körper von jeglicher Erotik und Sinnlichkeit befreit. Wie zuvor im Ballett der Körper enterotisiert und Sexualität zu romantischer Liebe verklärt wurde, so hatte auch die Nacktheit im Ausdruckstanz rein und unschuldig zu sein.¹⁶⁷ Die alten Werte der Sittlichkeit und Tugendhaftigkeit der Frau blieben erhalten.¹⁶⁸ Auch wenn viele Ausdruckstänzerinnen die Emanzipation der Frau forderten, so blieb diese Befreiung der Frau doch meist innerhalb der sozialen Bestimmungen des weiblichen Körpers.¹⁶⁹ Das sich neu entwickelnde Körpergefühl und das damit einhergehende neue Verständnis des menschlichen Körpers, sowie das Aufkommen nackter Körper in bildender Kunst und Tanz, konnte anfangs nicht ohne Rechtfertigung und Bezug auf ein antikes Körperideal bestehen. Diese Entwicklung soll im Folgenden angerissen werden, um ein Verständnis für die Bedeutung von Nacktheit im Ausdruckstanz und in Folge für die Nacktauftritte Anita Berbers zu ermöglichen.

Eine der ersten Tänzerinnen, die sich die Antike zum Vorbild für ihre Tänze und Ideologien nahm, war, wie schon erwähnt, Isadora Duncan. Sie wollte den Körper der Frau befreien. Ihre Tänze entwickelte sie anhand antiker Vorbilder, nahm sich Motive antiker Vasenmalereien als Inspiration für ihre Formensprache und tanzte meist barfuß, in tunikenähnlichen Kleidern. Durch den Rückbezug auf die Antike konnten das neue Körpergefühl und die aufkommende Nacktheit gerechtfertigt werden. Das Körperideal der Antike wurde herangezogen, um den

¹⁶⁵ Harder 2001, S. 13f.

¹⁶⁶ Ebenda.

¹⁶⁷ Wohler 2009b, S.106.

¹⁶⁸ Ebenda, S. 108.

¹⁶⁹ Klein 1994, S. 142.

neuen Tanz und die damit verbundene „Freiheit“ des Körpers zu einer „von Erotik befreiten Kunst“ zu erklären. Nackte Körper sollten nicht als erotisch verstanden werden. Im Falle Isadora Duncans beschränkt sich die Nacktheit des Körpers auf ihre barfuß getanzten Tänze. Doch muss darauf hingewiesen werden, dass allein ihre nackten Füße um 1900 Diskussionen auslösten. Dieser Rückbezug auf die Antike findet sich um 1900 in den verschiedensten Kunstformen, um den nackten Körper zeigen oder abbilden zu dürfen. So bezogen sich viele Fotografen in ihren Aufnahmen auf das antike Schönheitsideal, um der Zensur zu entgehen. Selbst wenn die Aufnahmen rein pornographischen Zwecken dienten, erhielten sie durch die Antikenrezeption¹⁷⁰ künstlerische Bedeutung und fanden darin ihre Existenzberechtigung. In derartigen Fotografien wurden Skulpturen der griechischen Klassik neu inszeniert. Vor allem in Deutschland wurden die Griechen der klassischen Zeit mit der Vollendung der Natur gleichgesetzt und zum Symbol der Freiheit.¹⁷¹ Das Ideal griechischer Körper diene nun als Möglichkeit, private, zum Teil homosexuelle Phantasien, öffentlich und salonfähig zu machen.¹⁷² Als Vertreter dieser Bewegung sei der Fotograf Wilhelm von Gloeden genannt. Es entwickelte sich ein Jugend- und Jünglingskult, der griechische Anmut, Gesundheit und Unverdorbenheit inszenieren sollte.¹⁷³ Die jungen Männer werden weiblich dargestellt und somit zum Objekt der Begierde erhoben. Von Blumen und Girlanden geschmückt, von Säulen umgeben, als mythologische Figuren mit Accessoires, wie Panflöten, werden sie unschuldig und keusch gezeigt. Durch diese antiken Verkleidungen wurden derartige Fotografien der Triebhaftigkeit, sowie der Pädophilie enthoben.¹⁷⁴ Wie es Lambert Schneider ausdrückte, wird die Nacktheit als *„antik erhaben und somit als gesellschaftlich tolerables Erotikum“* erlebt.¹⁷⁵

¹⁷⁰ Für die Antikenrezeption, beziehungsweise die Rezeption antiker Körperbilder, spielt Winckelmann eine bedeutende Rolle. Dieser prägte Ende des 18. Jahrhunderts ein Antiken- und Körperbild, dessen Vorstellung bis weit ins 20. Jahrhundert fortwirkte. Er schuf ein idealistisches Konzept des vollendeten menschlichen Körpers, das er in der klassischen griechischen Plastik verwirklicht sah. Wickelmanns Klassikideal verbreitete sich in ganz Europa. Vgl. Schneider 2009, S. 82. Anfang des 20. Jahrhunderts verloren die griechische Antike und die antike Kunst in der Bevölkerung zwar an Beachtung, doch erlangte die sogenannte „griechische Körperkultur“ große Bedeutung. Der durch diese Vorstellung entstandene „antike“

Mensch sollte wiedererschaffen werden, und zwar durch die Verlebendigung des Antiken-Ideals. Das Bild dieses „antiken“ Menschen hatte man sich seit Wickelmann eindeutig griechisch und plastisch vorzustellen. Das Körperideal, das in den griechischen Skulpturen gesehen wurde, wurde nun aus dem Museum herausgegriffen und in neuen Variationen umgesetzt und verlebendigt. Im 19. Jahrhundert gehörte es bereits zur akademischen Künftlerausbildung, dass nackte antike Figuren in „griechischer“ Haltung mit Stand- und Spielbein im Atelier nachgestellt wurden. Nun allerdings wurden diese Inszenierungen antiker Skulpturen auch im Freien dargestellt. Ohne den Vorwand der Rückbesinnung auf „antik griechische Körperlichkeit“ wäre dies nicht möglich gewesen. Schon aufgrund der Zensur hätte die Berechtigung für solcherlei Inszenierungen gefehlt. Vgl. Schneider 2009, S. 93-97.

¹⁷¹ Schneider 2009, S. 82.

¹⁷² Ebenda, S. 99.

¹⁷³ Ebenda, S. 100.

¹⁷⁴ Ebenda, S. 101.

¹⁷⁵ Siehe Schneider 2009, S. 101, Fußnote 65.

Ab 1900 entwickelten sich ein neues Körperideal und ein modernes Schönheitsempfinden, welche nicht länger mit den „alten, antiken Körperbildern“ übereinstimmten, dennoch wurde weiterhin auf die Antike Bezug genommen.¹⁷⁶ Durch die griechischen Vorbilder ließ sich die Nacktheit rechtfertigen und in der eigenen Zeit legitimieren. Das klassische Griechenland galt damals als Land, in dem selige Nacktheit und ständige Körperübung selbstverständlich waren, auch existierte die utopische Vorstellung eines antiken Lebens in unbeschwertem paradiesischem Glück.¹⁷⁷ Ohne diese Art der Legitimierung von Nacktheit hätten staatliche Strafverfolgung, Einschränkungen durch Sittlichkeitsparagrafen und Kritik, sowie Verbot gedroht. Daher wurden in Nacktkulturpublikationen Sportler in Posen antiker Statuen abgebildet oder Fotografien von nachgestellten Skulpturen gezeigt.

Die verschiedenen Formen des Ausdruckstanzes mussten sich allerdings nicht zwangsweise auf die Antike beziehen, es gab beispielsweise zahlreiche Tänzerinnen, die sich an orientalischen Vorbildern orientierten. Nach dem Ersten Weltkrieg und seinen Folgen wurde der Rückbezug auf die Antike obsolet. Es war es nicht länger notwendig, Nacktheit auf den Bühnen sowie den nackten Körper im Tanz durch die Antike zu rechtfertigen.¹⁷⁸ *„Die demonstrative Nacktheit kann teilweise als eine Reaktion auf die Prüderie der Kaiserzeit und die herrschende Scheinmoral verstanden werden, zugleich aber auch als ein Ventil der psychischen Depression nach dem verlorenen Krieg.“*¹⁷⁹ Der Ausdruckstanz vereinte unzählige verschiedene Tanzstile und Tänzerinnen in sich, ebenso existierten neben ihm zahlreiche andere Strömungen. Viele dieser Tanzströmungen strebten nicht nach der bürgerlichen Ballettbühne und ihrem Publikum. Sie fanden ihre Bühne im Varieté. *„Wenn vom Varieté gesprochen wird, darf seine Funktion als Wegbereiter der Tanzmoderne also nicht unterschlagen werden. Auf den Bühnen der Spezialitätentheater mit ihrem Massenpublikum rückte sie geradezu ins Zentrum der gesellschaftlichen Aufmerksamkeit.“*¹⁸⁰ Im Varieté konnte freier, kreativer, neuer und entfesselter Tanz, der von den bürgerlichen Bühnen nicht gewünscht war, stattfinden.¹⁸¹ Hier entwickelte sich in den Tänzen ein anderer Umgang mit Nacktheit als es beim „klassischen“ Ausdruckstanz der Fall war. Die Tänze des Varietés, wie der *Cancan* oder *Nackttanz*, wurden aus dem bildungsbürgerlichen Kanon

¹⁷⁶ Wolbert 2001, S. 216.

¹⁷⁷ Ebenda.

¹⁷⁸ Fischer 2006, S. 50.

¹⁷⁹ Ebenda.

¹⁸⁰ Jansen 1990, S. 127.

¹⁸¹ Balk 1998, S. 55.

ausgeschlossen und nicht als Kunstform anerkannt.¹⁸² Allerdings ist nicht zu vergessen, dass sich der moderne Tanz durch die Varietétänzerinnen weiterentwickeln konnte und eine große, allgemeine Popularität erlangte. Ihre Bedeutung ist somit für die Entwicklung des modernen Tanzes nicht außer Acht zu lassen.

*„Von den Fesseln des erstarrten Balletts gelöst, kreierte sie Darbietungen, mit denen sie die Entwicklung des modernen Tanzes vorbereiteten. Doch in den einschlägigen Tanzlexika wird man vergeblich einst so klangvolle Namen wie La Belle Otéro, Cléo de Mérode, Saharet, Olga Desmond oder Anita Berber suchen. Die frivole Muse des modernen Tanzes ist nicht mehr präsent – vielleicht gar absichtsvoll vergessen aufgrund der ihr anhaftenden Unseriösität.“*¹⁸³

Nach Ochaïm ging es in den Tänzen der Varietés nicht um deren Inhalte, sie dienten allein der Unterhaltung und sollten Zerstreuung bewirken.¹⁸⁴ Im Falle von Anita Berber ist dies allerdings mit Sicherheit nicht zutreffend. Für sie waren ihre Tänze Kunst, mit ihnen wollte sie Inhalte vermitteln. Ihr ging es nicht darum das Publikum zu unterhalten, wenn sie tanzte. Dies wird sich sehr deutlich im folgenden Kapitel anhand einer ihrer Aussagen zeigen.

4.2.4. Nacktheit bei Anita Berber

Anita Berber wird sowohl in der Literatur als auch in der zeitgenössischen Kritik oftmals auf eine Vertreterin des Nackttanzes beschränkt und ihre Kunst wird auf ihre Nacktauftritte reduziert. Es kommt die Frage auf, ob sich Anita Berbers Bestreben in ihren Tänzen und die womöglich daraus resultierende Nacktheit auf ein rein erotisches Moment reduzieren lassen. Ihre Tänze hatten jedoch nicht pure Erotik als Grundlage und auch nicht das Ausziehen an sich zum Inhalt. In ihren Tänzen ging es vielmehr um Themen, die sie beschäftigten, Missstände, die sie aufzeigen und Konventionen, mit denen sie brechen wollte. Wurden ihre Anliegen nicht verstanden und ihre Tanzdarbietungen nicht als kunstvoll erkannt, so war sie zutiefst gekränkt, wurde ungehalten und handgreiflich. Dies bestätigen einige Erinnerungen von Zeitgenossen, wie beispielsweise von Fred Hildenbrandt, dem Feuilletonchef des *Berliner Tageblattes*, der einen Skandal beschreibt, als Anita Berber ein Engagement im Kabarett *Weißer Maus* hatte:

„Anita aber nahm ihre Vorführungen bitterernst. Deshalb nahm sie jede Störung tragisch. Zurufe beantwortete sie mit unanständigen Ausdrücken. Jedoch drehte sie sich währenddessen in ihren durchsichtigen Schleiern weiter feierlich hin und her. Es dauerte

¹⁸² Wohler 2009a, S. 76.

¹⁸³ Balk 1998, S. 7.

¹⁸⁴ Ochaïm 1998, S. 71.

nicht lange und das ganze Lokal versank in einem tosenden Abgrund von Geschrei, Gezeter und Gelächter. Dann sprang Anita in rasender Wut über die Rampe hinweg, griff nach der nächsten Sektflasche und hieb sie dem nächstbesten Gast auf den Kopf. Dabei kippte sie kunstvoll Tische um, warf Stühle zur Seite.“¹⁸⁵

Nachdem Hildenbrandt nach einem derartigen Vorfall in die Garderobe der Tänzerin ging, um sie zu besänftigen, erklärte sie ihm selbst:

„Die Vorführung ist mir ernst. Ich habe das mit den Mädels lange einstudiert. Wir tanzen den Tod, die Krankheit, die Schwangerschaft, die Syphilis, den Wahnsinn, das Sterben, das Siechtum, den Selbstmord, und kein Mensch nimmt uns ernst. Sie glotzen nur auf unsere Schleier, ob sie nicht darunter etwas sehen können, die Schweine.“¹⁸⁶

Anita Berbers Nacktheit kann man als Mittel zum Bruch mit gesellschaftlichen Normen, Geschlechterrollenklischees und bürgerlichen Konventionen verstehen, sowie als persönliche Ausdrucksmöglichkeit. Dieser Zugang und Umgang mit Nacktheit ließe sich durch einen Hang zum Exhibitionismus erklären:

„Der Exhibitionist ist [...], ein Spezialist im Verletzen der Normen.“¹⁸⁷ [...] Einerseits haben sie eine Vorliebe für das Exotische, Phantasiereiche, Dandyhafte, Überladene; andererseits verfallen sie in Stimmungen, in denen sie Kleidung ablehnen, weil diese sie verdeckt; in solcher Stimmung sucht der Exhibitionist durch das Ablegen der Kleidung zu schockieren – indem er nackt auftritt oder wenigstens die Genitalien entblößt oder indem er durch Abweichung von der herrschenden Mode die Aufmerksamkeit auf seinen Körper lenkt. [...] Beide Wünsche sind ein Ausdruck des Missbehagens am Diktat der Sittsamkeit und Konvention.“¹⁸⁸

Diese Merkmale lassen sich eindeutig bei Anita Berber wiederfinden. Ihre Vorliebe für das Exotische, Dandyhafte, Phantasiereiche und Überladene zeigen sich in ihrem Lebensstil, ihren Tänzen, den darin dargestellten Themen, sowie in ihren Kostümen. Ebenso vertrat sie nicht nur auf der Bühne einen ausgefallenen Geschmack, was ihre Kostüme betrifft, auch in ihrem Privatleben legte sie Wert auf auffällige, herausstechende Mode und Selbstinszenierung. So wurde es zu ihrem Markenzeichen, stets grell geschminkt zu erscheinen, mit dunklen Augen, weißem Teint und roten Lippen, sowie ihren rotleuchtenden Haaren. Auch erfand sie immer wieder neue Modetrends und Accessoires, um Aufmerksamkeit zu bekommen und sich von der Masse abzuheben. So trug sie beispielsweise eine Zeit lang einen kleinen Affen im Ausschnitt ihres Kleides. Dieses „Modeaccessoire“ wurde zum Vorbild für die Damen der Gesellschaft und es wurde schick, einen Affen im Kleidärmel mit sich herumzutragen.¹⁸⁹ Bei ihren Auftritten malte sie sich den Bauchnabel rot an, schminkte sich als erste Frau auch die

¹⁸⁵ Zitiert nach: Fischer 2006, S. 130f.

¹⁸⁶ Zitiert nach: Fischer 2006, S. 132.

¹⁸⁷ Quinsel 1971, S. 158f.

¹⁸⁸ Ebenda, S. 164f.

¹⁸⁹ Fischer 2006, S. 124.

Brustwarzen oder trug ein Kettchen am Fußgelenk. Der geschminkte Nabel (Abb. 49), ebenso wie das Fußkettchen (Abb. 26) sind auch in einigen Aufnahmen d’Oras zu erkennen.

Es erscheint selbstverständlich, dass Anita Berber exhibitionistisch veranlagt war. Ebenso selbstverständlich und natürlich dürfte sie Nacktheit empfunden haben, als etwas dem Menschen Zugehöriges, an dem kein Anstoß zu nehmen war. So ist die Nacktheit bei Anita Berber durchaus als emanzipatorisches Element zu verstehen. Eine weitere Parallele findet sich im Exhibitionismus, der sich gegen eine Einschränkung der Freiheit, sowie „*gegen alles, was den sexuellen Impuls verbergen oder zähmen möchte*“ stellt.¹⁹⁰

Bei der Betrachtung der Fotografien von Madame d’Ora soll versucht werden herauszufinden, inwiefern sich diese Eigenschaften von Anita Berber auch in den Aufnahmen und ihren Inszenierungen erkennen lassen.

4.2.5. Künstlerischer Tanz zwischen Moderne und Avantgarde

Ulrike Wohler beschreibt in *Avantgarden und Politik* zwei Strömungen innerhalb des neuen, künstlerischen Tanzes, welche sich in die klassische Moderne und die historische Avantgarde trennen lassen. Eine Einordnung und Charakterisierung von Anita Berbers Tänzen hinsichtlich dieser beiden Tanzströmungen erscheint sinnvoll.

Unter der Klassischen Moderne versteht man eine künstlerische Epoche der Moderne, die gesellschaftskritische Ansätze beinhaltete, aber in den bürgerlichen Kunstinstitutionen verankert blieb.¹⁹¹ Die Klassische Moderne lässt sich in die Zeit der Industrialisierung mit all ihren wissenschaftlich-technischen Entwicklungen, wie auch auf dem Gebiet der Fotografie und des Films, einordnen. Diese technischen Entwicklungen und Entdeckungen gingen einher mit gesellschaftlichen Umbrüchen, die wiederum zu neuen künstlerischen Möglichkeiten beitrugen und kreative Phasen auslösten. Die Bewegungen der Klassischen Moderne müssen in inhaltlicher und stilistischer Form von der radikaleren Avantgarde unterschieden werden, die neben der Klassischen Moderne existierte. Ulrike Wohler definiert die Avantgarde „*als eine Form der Rückführung der Kunst in Lebenspraxis, die eine Politisierung der Kunst, Thematisierung politischer und sozialer Missstände, eine Aufhebung der Trennung von Kunst und Massenkultur zum Ziel hat, und die die bürgerlichen Kunstinstitutionen kritisiert und*

¹⁹⁰ Quinsel 1971, S. 171-174.

¹⁹¹ Dies und Folgendes nach: Wohler 2009a, S. 68.

verlässt.“¹⁹² Die Avantgarde wollte sich vom bürgerlichen Kultur- und Kunstbegriff loslösen und die Trennung von „*high and low*“, sowie von Kunst und Pornographie aufheben.¹⁹³ Im avantgardistischen Tanz finden sich dieselben Bestrebungen und Auffassungen. Dieser Tanz strebte ebenfalls eine Rückführung der Kunst in die Lebenspraxis an, wie auch die Aufhebung von „*high and low*“.¹⁹⁴ Oftmals sollten durch avantgardistische Tänze politische Ziele verfolgt werden.

Wohler ordnet den Ausdruckstanz der Klassischen Moderne zu, da er Teil der bürgerlichen Kunstauffassung blieb.¹⁹⁵ Er löste sich zwar von der vorherigen Tanztradition und lehnte die klassische Form des Balletts ab, jedoch blieb er den bürgerlichen Kunstinstitutionen verhaftet. Der Ausdruckstanz beziehungsweise der „freie Tanz“ sprach hauptsächlich das bildungsbürgerliche Publikum an. Wie zuvor das klassische Ballett auf den Bühnen der bürgerlichen Theaterhäuser zu Hause war, so eroberte nun der Ausdruckstanz dieselben. Publikum und Bühnen blieben die gleichen, inhaltlich und in den Ausdrucksformen wandte sich der Ausdruckstanz jedoch gegen das Ballett. Es ging um die Befreiung des Körpers sowie der Bewegungs- und Ausdrucksformen. Der strenge Kanon der geregelten Bewegungsformen des klassischen Balletts und der durch das Korsett eingezwängte Körper wurden ersetzt. Trotz dieses revolutionären Ansatzes definiert Wohler den Ausdruckstanz als der klassischen Moderne zugehörig, da er sich nicht politischen, sondern eher mystisch-verklärenden Inhalten widmete und Themen wie Tod oder Leiden meist metaphysisch dargelegt wurden.

Künstlerischer Tanz ist nach Wohler hingegen als avantgardistisch zu verstehen, wenn gesellschaftliche Verhältnisse behandelt und kritisiert oder bestehende Körperlichkeit und Körperbilder hinterfragt und neu dargestellt werden.¹⁹⁶ Im Gegensatz zum klassisch modernen Tanz löst sich avantgardistischer Tanz von den hochkulturellen Bühnen. Von avantgardistischem Tanz kann man sprechen, wenn er „*wie im Falle Anita Berber – bürgerliche Kategorien wie die Geschlechtsrollenklischees oder die bestehende Sexualmoral offenbart und kritisiert und dem Publikum mit nicht(!)-asexueller Nacktheit einen Spiegel vorhält, während im Ausdruckstanz, wie in der Freikörperkultur etc. Nacktheit in asexueller Reinheit dargestellt wird.*“¹⁹⁷

¹⁹² Wohler 2009a, S. 68.

¹⁹³ Ebenda, S. 70.

¹⁹⁴ Ebenda.

¹⁹⁵ Dies und Folgendes nach: Wohler 2009a, S. 70f.

¹⁹⁶ Ebenda, S. 71.

¹⁹⁷ Ebenda.

Im Ausdruckstanz kam es zwar zu einer scheinbaren Befreiung des Körpers der Frau, allerdings folgte darauf wiederum eine Einschränkung des Weiblichkeitsbildes. Erotik und Sexualität der Tänzerinnen mussten in gereinigter Form erscheinen, die neuen Ideale des Ausdruckstanzes blieben dem bürgerlichen Diskurs über die „natürliche“ Sittlichkeit des Weiblichen verhaftet.¹⁹⁸ Nacktheit an sich widersprach nicht dem Ausdruckstanz, doch musste sie enterotisiert und entsexualisiert sein. In den 1920er Jahren wurde Ausdruckstanz oft auch nackt getanzt.¹⁹⁹ Die natürliche Schönheit des Körpers sollte im Einklang mit der Natur stehen. Zahlreiche Fotografien von nackten Ausdruckstänzerinnen im Freien, auf Wiesen, in Wäldern, am Strand oder bei Seen, zeugen von diesem neuen naturalistischen Körpergefühl. Zeitgleich mit dem Ausdruckstanz entstand die Freikörperkultur, die eine „reine“ und „unschuldige“ Nacktheit propagierte und Körperdisziplin, sowie Triebbeherrschung zur Grundlage hatte.²⁰⁰

Die Nacktheit in Anita Berbers Tänzen ist hingegen weder entsexualisiert, noch enterotisiert. Wie bereits erwähnt dient sie als Kommunikationsmittel, um ihre Anliegen in ihren Tänzen deutlich zu machen. Anita Berber lässt sich mit ihrer Kunst der Avantgarde der 20er Jahre zuordnen, da sie Genregrenzen überschritt, in sexualaufklärerischen Filmen spielte, in ihren Tänzen die bürgerlichen Geschlechtsrollenklischees kritisierte, Sexualfeindlichkeit anprangerte und nicht in bürgerlichen Kunstinstitutionen für ein bildungsbürgerliches Publikum tanzte.²⁰¹

4.2.6. Die Tänze Anita Berbers

Anita Berber lässt sich eindeutig dem künstlerischen Tanz zuordnen, da es in ihren Tänzen um Ausdruck und Emotionen ging, sie sich mit Themen und Inhalten beschäftigte und bürgerliche Geschlechtsrollenklischees kritisierte. In ihren Nackttänzen ist die Nacktheit nicht als rein erotisches Moment zu lesen, sondern viel mehr als Kritik an bestehenden Geschlechterrollen, nicht entsexualisiert, sondern sinnlich und provokativ, als Ausdruck einer selbstbewussten emanzipierten Frau.

Bei den Themen, zu denen Anita Berber tanzte, lässt sich mutmaßen, dass sie ihrem persönlichen Erfahrungsschatz entsprangen und sie selbst beschäftigten. In ihren Tänzen ging

¹⁹⁸ Klein 1994, S. 208.

¹⁹⁹ Wohler 2009a, S. 72.

²⁰⁰ Ebenda, S. 73.

²⁰¹ Ebenda, S. 85.

es um Drogen, Rauschzustände, Hoffnungslosigkeit, Wahn, Syphilis oder Selbstmord.²⁰² Mit ihren Tänzen drückte sie „*die Sehnsucht nach dem Leben und nach der Erfüllung erotischer Bedürfnisse*“ aus.²⁰³ Auch lag in ihnen „*eine Provokation, mit der sie gegen Tradition und bürgerliche Moral rebellierte*“.²⁰⁴ Durch ihren nackten Körper prangerte sie in ihren Tanzkreationen die Prüderie der Weimarer Zeit an.²⁰⁵ Weiter behauptet Ochaim, dass Anita Berber das Idealbild weiblicher Schönheit der Zeit durch ihr androgynes, knabenhaftes Erscheinungsbild demontierte.²⁰⁶ Mit ihrem Aussehen, ihrem Lebensstil und ihrer Selbstinszenierung wurde sie auf gewisse Weise zum Sinnbild der „Neuen Frau“. Es zeigt sich, dass es ihr um das Brechen mit Konventionen und gesellschaftlichen Normen ging und sie diese Proteste mit ihrem Körper, nackt oder bekleidet, zum Ausdruck bringen wollte. Anita Berber hatte einen hohen künstlerischen Anspruch an ihre Tänze, wie auch an ihr Publikum und wollte, dass ihre Tänze von diesem auch als Kunst verstanden werden. „*Anita Berber versuchte, das Erlaubte mit dem Verbotenen zu verbinden und eine erotische Kunst zu kreieren, die in Europa neu war. Sie zog sich auf der Bühne aus und wollte ihr Publikum zwingen, ihren Tanz als Kunst anzuerkennen.*“²⁰⁷ In Berlin war Anita Berber in fast allen bekannten Vergnügungsetablissemments bekannt und gab auf den Bühnen der Varietés, Kabaretts und Nachtclubs ihre Tanzvorführungen.²⁰⁸ Dass sie fast nur auf diesen „Unterhaltungsbühnen“ auftrat, ist einer der Gründe, warum ihr Tanz oftmals nicht als künstlerisch verstanden wurde. In den Werken der Tanzgeschichte findet man sie oft nur unter Stichwörtern wie Varieté oder Nackttanz. Von vielen zeitgenössischen Kritikern wurde ihr Tanz jedoch als künstlerisch anerkannt. So von Werner Suhr, der in seinem Buch *Der künstlerische Tanz* von 1922 betont, dass ihre Tänze niemals langweilig wurden, „*weil die Anmut ihrer Bewegung sie immer von Neuem anziehend macht, und weil eine Tänzerin, welche die Sehnsucht nach dem Leben zum Inhalt hat, stets gewiß sein kann, tausend ebenso Hungrige, sich mehr Wesentlichkeit Wünschende zu treffen.*“²⁰⁹ Auch in *Tänzerinnen* von Paul Nikolaus findet Berber als expressionistische Tänzerin ihren Platz.²¹⁰ In manchen Werken zeitgenössischer Literatur, wie beispielsweise Emil Schaeffers *Tänzerinnen der Gegenwart* von 1931 oder Hermann und Marianne Aubels *Der künstlerische Tanz unserer Zeit* von 1928, wird sie jedoch nicht einmal erwähnt. Im Gegensatz dazu, wie ihr Tanz von

²⁰² Wohler 2009a, S. 82.

²⁰³ Schrode 1992, S. 302.

²⁰⁴ Ochaim 1998, S. 105.

²⁰⁵ Klein 1994, S. 172.

²⁰⁶ Ochaim 1998, S. 105.

²⁰⁷ Jarrett 1999, S. 92.

²⁰⁸ Vgl. Ochaim/Balk 1998, S. 195; Wohler 2009a, S. 82f.

²⁰⁹ Suhr 1922, S. 96f.

²¹⁰ Vgl. Nikolaus 1919, S. 77-80.

vielen Zeitgenossen wahrgenommen wurde, war Anita Berbers eigener künstlerischer Anspruch sehr hoch.

„In den zwanziger Jahren trat die Ausdruckstänzerin Anita Berber in Berliner Kabaretts und Nachtclubs auf, erwartete aber von ihrem Publikum, dass es ihre Darbietungen würdigte wie eine Opernaufführung.“²¹¹

„Anita verlangte, dass man ihre künstlerische Botschaft wahrnahm, sie wollte, dass man ihre ausdrucksvolle Sexualität als Kunst anerkannte und sie als erotische Künstlerin akzeptierte.“²¹²

Anita Berber war eine außerordentlich selbstbewusste Frau, die für ein neues Frauenbild stand. Skandalumwittert, bisexuell und drogenabhängig war sie die Königin der Berliner Boheme. Mit ihrer erotischen Ausstrahlung schaffte sie es, die „seriöse“ mit der „unseriösen“ Kunst zu vereinen.²¹³

„Zu Beginn der zwanziger Jahre wurde Anita Berber gefeiert, bewundert und idealisiert. Sie war Berlins Madonna und Hure, Revuegirl und Stripperin. [...] Ihr stark geschminktes Gesicht ließ sie wie eine Marionette aussehen, die von ihrer Maske dominiert wurde. [...] Anita Berber war die erste, die sich offen zu nackten Soloauftritten bekannte.“²¹⁴

Mit ihren Tänzen wie auch ihrer Person wurde sie Symbol und Galionsfigur für das Nachtleben Berlins. Verehrt von Homosexuellen²¹⁵ und Prostituierten, verkörperte sie das neue Bild einer starken, sexuell selbstbestimmten Frau. Für ihre konservativen Zeitgenossen wurde sie dagegen zum Synonym für den Sittenverfall dieser Zeit.²¹⁶

Um die Nacktheit in Anita Berbers Tänzen wie auch in ihren Fotografien von d’Ora richtig deuten zu können, muss sie im Hinblick sowohl auf die künstlerischen Ansprüche von Anita Berbers Tänzen, als auch auf die Bedeutung von Nacktheit in der damaligen Zeit betrachtet werden. Daher soll ein Überblick über das damals vorherrschende Körperverständnis und das Bild der Frau gegeben werden. Anita Berber wurde zum Sinnbild ihrer Zeit. Sie verkörperte den gesellschaftlichen Umschwung und konventionsbrechende neue Denkweisen in ihrer Person. Sie lebte das Ideal der „Neuen Frau“ und wurde zu ihrem Synonym. Das neue Körperbewusstsein findet in ihrer Person Ausdruck.

²¹¹ Jarrett 1999, S. 9.

²¹² Ebenda, S. 93f.

²¹³ Ebenda, S. 88.

²¹⁴ Ebenda, S. 91.

²¹⁵ Berlin wurde in der Weimarer Zeit zur homosexuellen Hochburg. Jarrett 1999, S. 90. Anita Berber lebte ihre Sexualität frei und offen aus. Sie selbst war bisexuell und hatte viele Beziehungen mit Frauen wie Männern. Vgl. Fischer 2006, S. 80, 88f. Angeblich gab sie auch Auftritte in Berliner Lesben-Lokalen.

²¹⁶ Wohler 2009a, S. 84.

4.2.7. Die „Neue Frau“

Der Begriff der „Neuen Frau“, der sich in den 20er Jahren prägt, wird zugleich Symbol und Sinnbild für die kulturellen und gesellschaftlichen Veränderungen der Zeit, sowie für den Wandel, der sich innerhalb der Geschlechterrollen vollzieht. Die „Neue Frau“ entsteht als Kunstprodukt der Medien, wird zum Ideal des Frauenbilds und erhält eine Vorbildfunktion, die jedoch von der Mehrheit der Frauen gar nicht erreicht oder nur teilweise gelebt werden konnte.²¹⁷ In Anita Berber fand dieses neue Frauenbild eine Verkörperung. Um eine Einordnung der Person Anita Berbers sowie ihrer fotografischen Inszenierung durch Madame d’Ora in ihre Zeit und gesellschaftliche Umgebung zu ermöglichen, soll ein Einblick in die soziale Situation wie auch die Entstehung des neuen Frauenbildes gegeben werden.

Durch den Ersten Weltkrieg veränderten sich die wirtschaftliche Situation und die moralischen Wertvorstellungen. Eine der Folgen war, dass die Frauen, bedingt durch diesen Wandel, ihren Weg in die Öffentlichkeit und das Berufsleben fanden. Die 20er Jahre wurden prägend für die soziale Stellung der Frau und ihre Entwicklung.²¹⁸ Ein neues Selbstbewusstsein und eine neue Identität der Frau entstand. Die verbesserte Lebenssituation und die fortschreitende Emanzipation der Frau drückte sich im Lebensgefühl, wie auch in „äußerlichen“ Freiheiten aus, so beispielsweise in der Mode.²¹⁹

In konservativen Gesellschaftsschichten blieb die Frau ihrem alten Rollenklischee verhaftet, der bürgerlichen Vorstellung nach galt sie weiterhin als emotional, passiv und naturnah.²²⁰

Das neue Idealbild der Frau ist androgyn, sportlich, schlank mit schmalen Hüften und flachbrüstig. Die ausgeprägteste Form der „Neuen Frau“ zeigt sich im Typus der „Garçonne“. Die moderne Frau trägt einen Kurzhaarschnitt, gerade geschnittene, untaillierte, knielange Kleider und Röcke, dazu Krawatte, Monokel und Zigarettenspitz. Krawatte, Monokel und Zigarette galten als Symbole der modernen Frau von Welt. Diese zuvor als männlich definierten Accessoires wurden nun Sinnbild für das neue Selbstbewusstsein der Frau und ihre geforderte Gleichstellung in der Gesellschaft. Durch Kleidung, Accessoires und Aussehen wollten die Frauen ihre Gleichberechtigung den Männern gegenüber zum Ausdruck bringen. Dies zeigte sich ebenso deutlich an den in Mode gekommenen Kurzhaarschnitten der 20er Jahre. *„Die Frauen schnitten sich ihr langes Haar ab, das seit jeher das Symbol der verheirateten und dem Manne untertänigen Frau gewesen war. Sie übernahmen den kurzen*

²¹⁷ Wohler 2009a, S. 96; Loreck 1991, S. 12.

²¹⁸ Meyer-Büser 1994, S. 13.

²¹⁹ Wohler 2009a, S. 96.

²²⁰ Dies und Folgendes nach: Wohler 2009a, S. 97.

Haarschnitt der Männer und demonstrierten mit ihren ‚Bubiköpfen‘, dass sie sich im privaten und öffentlichen Leben gleichberechtigt fühlten.“²²¹

Die Mode als Teil der Selbstinszenierung wird zum Ausdruck des neuen Lebensgefühls. Anita Berber wird sowohl durch ihre modische Selbstinszenierung als auch durch ihren unkonventionellen Lebensstil zum Sinnbild dieser „Neuen Frau“. Sie wird Vorreiterin und Vorbild für das neue Frauenbild. So fasziniert sie nicht nur durch ihren selbstbestimmten, alle Moral brechenden Lebenswandel, sie avanciert auch zur Modeikone und leitet neue Stile ein.²²² Es ist zu hinterfragen, inwiefern sich das neue Frauenideal auch in den fotografischen Darstellungen Anita Berbers findet. Auch was Anita Berbers Privat- und Sexualleben betrifft, entsprach sie dem neuen Frauenideal, welches sexuell selbstbestimmt war. Bei der Betrachtung der Fotografien aus dem Atelier d’Ora wird zu sehen sein, dass sich dieses Bild der „Neuen Frau“ auch in ihren Inszenierungen niederschlägt. In den Aufnahmen kann man definitiv eine „körperlich befreite“ Frau sehen, die sich ihrer Reize bewusst ist und diese ausspielt. Der Umgang mit ihrem Körper, wie auch ihrem nackten Körper und in Folge ihrer Sexualität erscheint frei und selbstbestimmt. Dieses Ideal der „sexuell befreiten“ Frau wurde auch in Zeitschriften und Zeitungen verkündet.²²³ Wie sehr diese Definition allerdings der Realität widersprach, zeigt sich an dem Ruf, welchen Anita Berber innehatte. Für ihren hemmungslosen Umgang mit ihrem Körper und ihrem sexuell freien Lebensstil wurde sie verehrt und bewundert, jedoch genauso verspottet und verachtet.

Diese geforderte sexuelle Freiheit fand, neben Kleidung und Haarschnitt, auch im Make-up der Frauen ihren Ausdruck.

„Das Make-up der zwanziger Jahre wollte demonstrieren, dass sich seine Trägerin über die herrschenden bürgerlichen Moralvorschriften hinwegsetzte und das Recht auf die freie Liebe, das jahrtausendlang zu den Privilegien des Mannes gehörte, für sich in Anspruch nahm. Die Augen wurden schwarz umrandet die Augenbrauen ausrasiert und Lippen und Fingernägel rot angemalt.“²²⁴

Anita Berber kann hier ebenfalls als Paradebeispiel herangezogen werden. Sie war stets stark geschminkt, mit blassem Teint und dunklen Augen. Ihr kräftiges, oft grelles Make-up soll ihrem Gesicht einen maskenhaften Ausdruck verliehen haben. Auch kann es als Teil der Demonstration gegen die herrschenden bürgerlichen Moralvorstellungen verstanden werden, gegen welche Anita Berber durch ihr gesamtes Wesen zu protestieren schien.

²²¹ Thiel 1987, S. 402.

²²² Vgl. Fischer 2006, S. 124.

²²³ Frevert 1988, S. 25.

²²⁴ Thiel 1987, S. 399.

5. Der neue Tanz in der Fotografie

Hugo Erfurth, ein bekannter Porträtfotograf in Dresden, kann als der eigentliche Erfinder der Tanzfotografie gesehen werden.²²⁵ Bereits 1908 holte er als erster Fotograf den Tanz ins Atelier und fotografierte Bewegungsfolgen als Momentaufnahmen. Das Einfangen und Festhalten von Bewegungsabläufen dürfte schon immer eine große Faszination auf Fotografen ausgeübt haben. So ist es verständlich, dass, abgesehen von der allgemeinen Aufmerksamkeit, die der neue künstlerische Tanz und seine vielfältigen Ausdrucksformen auslöste, die Fotografen ein spezielles Interesse an der Arbeit mit Tänzerinnen und Tänzern entwickelt haben. Bei den meisten Fotografen der Zeit findet sich in ihrem Schaffen eine Auseinandersetzung mit der fotografischen Abbildung von Tänzerinnen und Tänzern in Momentaufnahmen oder Tanzposen, sei es in einer Inszenierung in ihrem Atelier oder in eingefangenen Bewegungsabläufen im Freien. Ab 1910 arbeiteten zahlreiche Tänzerinnen und Tänzer mit Fotografen und Fotografinnen zusammen und schufen eine passende Verbindung von neuartigen Tanzformen und einer modernen Bildgestaltung. Zu den Vorläufern innerhalb der dokumentarischen Ausdruckstanzfotografie gehörten neben Hugo Erfurth, Arnold Genthe und Adolphe de Meyer mit ihren Aufnahmen von Isadora Duncan oder Waclaw Nijinski. Arnold Genthes Buch *The Book of the Dance* von 1916 bietet viele Informationen und Fotografien über die Tänzerinnen jener Zeit.²²⁶ In diesen Aufnahmen von Genthe ist auch zu erkennen, dass die „natürlichen“ Tänzerinnen des modernen Ausdruckstanzes oftmals in griechischen Tuniken oder weiten antikisierenden Gewändern tanzten, welche meist in der Taille oder unter der Brust zusammengebunden waren und sich nur in Länge und Farbe unterschieden.

In der Tanzfotografie bestand das Problem, den bewegten Tanz und seine Bewegungsabläufe in statischen Bildern einzufangen.²²⁷ Um dies zur damaligen Zeit zu ermöglichen, mussten die Fotografen ihre Kamera technisch perfekt beherrschen, fundierte Tanzkenntnisse besitzen und ein gewisses Gespür für die folgende Bewegung entwickeln.²²⁸ Aufgrund dieser schwierigen Voraussetzungen entstanden auch in der Tanzfotografie Posen der Tänzerinnen und Tänzer für den Kamerablick.

²²⁵ Dies und Folgendes nach: Harder 2001, S. 18.

²²⁶ Alter 1994, S. 103.

²²⁷ Harder 2001, S. 18.

²²⁸ Ebenda.

5.1. Tanz und Fotografie in den 20er Jahren

Durch die aufkommende, sich in Folge rasant entwickelnde Massenpresse erlebte die Fotografie in den 20er Jahren einen ungeheuren Aufschwung.²²⁹ Bedingt durch diese neue Nachfrage wurde auch eine ständige Weiterentwicklung und Verbesserung der technischen Geräte und Materialien notwendig. Erst durch diese Gegebenheiten und die sich daraus entwickelnden technischen Möglichkeiten wurden die Voraussetzungen für die Momentfotografie und somit für die Tanzfotografie geschaffen.

Die Dresdner Firma Ernemann brachte 1924 die Kamera *Ermanox* auf den Markt, die das zur damaligen Zeit lichtstärkste Objektiv 1:2 und später 1:1,8 besaß.²³⁰ Selbst die Art der Werbung für diese Kamera verweist auf das Bedürfnis, Tänzer und Schauspieler mitten in der Aktion mithilfe der Fotografie festhalten zu können: *„Nacht- und Innenaufnahmen ohne Blitzlicht. Sie können Photos im Theater während der Vorstellung machen – kurze Belichtungsdauer oder Momentaufnahmen. Mit der Camera ERMANOX, klein, leicht zu bedienen und unauffällig.“*²³¹

Ebenfalls 1924 kam die erste Kleinbildkamera mit Rollfilm in den Handel, die Leica, die ab 1930 auch mit Wechselobjektiven erhältlich war.²³² Die Spiegelreflexkamera Rolleiflex 6x6cm kam 1929 auf. Durch diese neuen Kameras wurde es möglich, Bewegungen in Momentaufnahmen ohne Verwischungen oder Unschärfen festzuhalten und Tänzer, Schauspieler oder Sportler im Bewegungsfluss abzubilden. Trotz dieser Möglichkeiten bevorzugten viele Fotografen weiterhin ihr Atelier, um Aufnahmen von Tänzerinnen und Tänzern zu machen. Dort war es ihnen mit der großen Plattenkamera und der Beleuchtungsausstattung möglich, Tanzposen und Sprünge zu inszenieren und zu stellen, gegebenenfalls zu wiederholen, solange bis das gewünschte Ergebnis erreicht war. Ungewollter Zufall konnte ausgeschaltet werden. Auch die Verwendung des Materials fiel sparsamer aus. Wie viele ihrer Kollegen, bevorzugte auch Madame d’Ora diese Arbeitsweise. Alle ihre Tanzaufnahmen wurden in ihrem Atelier angefertigt, zumindest was jene Fotografien ihrer Wiener Zeit bis 1927 betrifft.

²²⁹ Beckers 1992, S. 44.

²³⁰ Ebenda.

²³¹ Freund 1976, S. 126.

²³² Dies und Folgendes nach: Beckers 1992, S. 44.

5.2. Die Frau als Fotografin – ihr Blick auf den neuen Tanz

Die Bedeutung von Madame d’Ora als herausragende Wiener Fotografin soll im historischen Kontext betrachtet werden. Es ist nicht zu vergessen, dass es zu der Zeit durchaus ungewöhnlich war, wenn eine junge Frau beschloss, ihr eigenes Fotoatelier zu gründen. Wie bereits erwähnt, war Dora Kallmus die erste Frau, welche die Graphische Lehr- und Versuchsanstalt besuchte, doch waren ihr die praktischen Kurse der Ausbildung versagt geblieben. Um die Rolle Madame d’Oras als Wiener Fotografin nachvollziehen zu können, soll im Folgenden kurz auf die Stellung der Frau als Fotografin eingegangen werden.

Anfang des 20. Jahrhunderts war der Beruf des Fotografen noch nicht klar definiert und auch in den Strukturen noch nicht bestimmt.²³³ Allerdings entstand mit der Fotografie ein Beruf, der auch für Frauen die Möglichkeit auf Gewerbefreiheit und Aufstiegschancen eröffnete. Die erste Fachschule für Frauen wurde mit der *Photographischen Lehranstalt des Lette-Vereins* 1890 gegründet. Auch wenn der Beruf des Fotografen es Frauen ermöglichte, sich selbständig zu machen, so arbeiteten in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, die meisten Frauen als Angestellte in Fotoateliers. Dass sich Frauen im Beruf der Fotografin jedoch mehr und mehr etablierten, zeigte sich bereits zu d’Oras Zeit. In einem Text von Hanns Heinz Ewers, welcher 1914 gemeinsam mit 16 Fotografien d’Oras veröffentlicht wurde, werden Frauen zu den besseren Fotografen erklärt. Diese Publikation wurde von Madame d’Ora selbst in Auftrag gegeben und diente vermutlich als Werbebroschüre.²³⁴

„[...] Von innen heraus muß der schaffen, der den Pinsel führt. Aber von außen her, nur von außen muß dem andern der Eindruck kommen, der den Ball drückt. Echt weiblich ist das, und darum, deucht mich, ist es durchaus natürlich, daß es heute die Frau ist – nicht der Mann – die die besten und künstlerischsten Photos macht. Das mußte anders sein, solange noch technische Schwierigkeiten aller Art im Wege lagen – und solange auch stand die Frau hier zurück. Heute aber, wo der technische Apparat so vervollkommnet ist, wo alles Handwerksmäßige nur von handwerklichen Gehilfen hinter den Kulissen gemacht wird, wo der Photograph selbst nur vor dem Modell arbeitet, ja nicht einmal die Linse mehr selbst bedient, heute muß die Frau hier mehr leisten wie der Mann. [...]“²³⁵

Da sich um 1900 der Tanz revolutionierte und sich immer mehr Vertreterinnen der neuen künstlerischen Tanzformen fanden, ergab sich ein gesteigertes Interesse an der Zusammenarbeit zwischen Tänzerinnen und Fotografinnen. Dieser neue Tanz löste eine allgemeine Faszination aus, man könnte sogar von einem Art Hype sprechen, der sich nicht nur im allgemeinen Interesse der Bevölkerung, sondern auch in den Werken der Bildenden

²³³ Dies und Folgendes nach: Beckers 1992, S. 44.

²³⁴ Faber 1983, S. 172.

²³⁵ Hanns Heinz Ewers, Bild und Photo, München, Meisenbach, Riffarth und Co, 1914, zitiert nach: Faber 1983, S. 172.

Kunst niederschlug. Zahlreiche Künstler ließen sich von den neuen Ausdrucksformen inspirieren. Vor allem Fotografen, die seit der Entstehung der Fotografie an dem Einfangen von Bewegung interessiert waren, muss die Abbildung von Tänzerinnen und Tänzern fasziniert haben. Der moderne künstlerische Tanz wurde allgegenwärtig. Er war bedeutender Teil der Zeit und wurde beliebtes Thema verschiedenster Gesellschaftskreise. Dies zeigt sich auch anhand der zahlreichen Artikel, die über den neuen Tanz und die vielseitigen Tänzerinnen in Zeitschriften gedruckt wurden.²³⁶ Vor allem im Deutschland der 20er Jahre hatte der neue Ausdruckstanz viele Vertreterinnen. So arbeiteten beispielsweise Mary Wigman, Isadora Duncan, Valeska Gert und Gret Palucca in Dresden und Berlin. Es ist nicht verwunderlich, dass sich infolgedessen auch eine moderne Tanzfotografie entwickelte. Einige der Fotografinnen, die sich, wie Madame d'Ora, ebenfalls intensiv mit der Tanzfotografie beschäftigten, seien erwähnt. Zu ihnen zählen Charlotte Rudolph, Lili Baruch, Erna Lendavai-Dircksen, Nelly oder Minya Diez-Dührkoop.²³⁷

Im Folgenden sollen die Voraussetzungen geklärt werden, welche es ermöglichten, dass die Aufnahmen von Anita Berber im Atelier d'Ora entstehen konnten.

²³⁶ Während meiner Recherche konnte ich unzählige Berichte über die neue Tanzkunst und seine Vertreterinnen in Zeitschriften wie *Die Bühne*, *Die Dame* oder der *Komödie* finden.

²³⁷ Harder 2001, S. 15.

6. Anita Berber – Madame d’Ora

6.1. Anita Berber in Wien

Anita Berber war mehrmals in Wien. Viele ihrer Aufenthalte lassen sich durch Dreharbeiten für ihre Filme, wie auch durch Tanzvorstellungen und Gastspiele erklären. 1920, als die ersten Aufnahmen bei d’Ora entstanden, war sie für die Dreharbeiten zu dem Film *Graf von Cagliostro* in Wien. Dass es ihr in Wien allerdings auch außerordentlich gut gefiel und sie eine Vorliebe für die Stadt entwickelte, geht aus einem ihrer Interviews hervor, welches sie in der Zeitschrift *Komödie* in der Ausgabe vom 16. Juli 1921 gab:²³⁸

*„Nicht zuletzt, weil es mir in Wien – ich bin schon seit Jänner hier – ganz außergewöhnlich gut gefällt; in Wien sind die entzückendsten Menschen und Umstände, die ich mir nur denken kann. Ich sollte schon längst – über den Sommer – in Karlsbad sein, aber ich bringe es nicht übers Herz, Wien, und sei es auch nur für kurze Zeit, zu verlassen. Nun, ab Herbst bleibe ich dann ständig da, und hoffe auch, bis dorthin eine Wohnung gefunden zu haben...“*²³⁹

Anita Berber hatte bereits allein Auftritte in Wien gegeben, bevor sie in ihren Briefen an ihren damaligen Tanzpartner Sebastian Droste von ihren Erfolgen berichtete.²⁴⁰ Es scheint, als hätte sie ihn dazu motiviert, ebenfalls nach Wien zu kommen. Sebastian Droste, der mit bürgerlichem Namen Willy Knobloch hieß, trat zum ersten Mal im Sommer 1920 in Berlin auf.²⁴¹ Er wurde von der Kritik besonders gelobt, auch wurde ihm eine große tänzerische Begabung zugesprochen. Es ist anzunehmen, dass sich Anita Berber und Sebastian Droste im Ballett Celly de Rheidt kennen lernten, in dem sie beide Ensemblemitglieder waren. Dort traten sie 1920 gemeinsam in einem *Spanischen Tanz* auf.²⁴² Droste wurde Anita Berbers Tanzpartner und zweiter Ehemann. Nachdem er ihr nach Wien gefolgt war, traten sie gemeinsam ab 02.11.1922 allabendlich als Hauptattraktion im Novemberprogramm des Varieté-Theaters und Nachtlokals *Tabarin* auf. Diese Auftritte sind durch Anzeigen in den Ausgaben der *Wiener Allgemeine Zeitung* belegt. Es folgte eine Vorstellung am 14. November im Wiener Konzerthaus, sowie weitere Auftritte der beiden Tänzer im *Tabarin*, im *Apollo-Variété-Theater*, wie auch in den Nachtvorstellungen der *Kammerspiele*, bis Anfang Januar 1923.

²³⁸ Es sei darauf verwiesen, dass zu diesem Artikel, der ein Interview mit Anita Berber beschreibt, auch eine Fotografie aus dem Atelier d’Ora abgebildet war (Abb. 99). Es handelt sich um die Aufnahme, welche Anita Berber mit ihren beiden Hunden zeigt (Abb. 98). Diese Fotografie wird im Laufe der Arbeit noch ausführlich behandelt werden.

²³⁹ *Komödie*, 16. Juli 1921, Jg. II, Nr. 28.

²⁴⁰ Fischer 2006, S. 97.

²⁴¹ Ebenda, S. 41.

²⁴² Ebenda.

6.1.1. Die Tänze des Lasters des Grauens und der Ekstase

Eigens für ihren Wiener Auftritt im Großen Konzerthausaal am 14. November 1922, entwickelte das Tänzerpaar ein abendfüllendes Programm – die *Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase*. Sebastian Droste dürfte ein Gespür für den Zeitgeist und die schaulustigen Bedürfnisse des Publikums gehabt haben. Fischer beschreibt ihn als einen Menschen mit Sinn für das Praktische, der davon überzeugt war, dass Sinnlichkeit, entsprechend pervers dekoriert, beim reichen Bürgertum zum Geschäftserfolg führt.²⁴³ Leo Lania charakterisiert 1929 die allgemeine Situation der Zeit folgendermaßen:

„Auf dem Boden der allgemeinen Unsicherheit konnte man nur festen Fuß fassen, indem man durch seine Sicherheit imponierte. Da das Leben nicht erfreulich war, so war die Sucht des Bürgers sich auszuleben, besonders groß und allgemein. Und da man nicht mehr die Kraft zur Hemmungslosigkeit hatte, so berauschte man sich an der Hemmungslosigkeit der anderen.“²⁴⁴

Anita Berbers und Sebastian Drostes erster gemeinsamer Auftritt in Wien wurde als *Einziger Tanz-Abend* angekündigt und fand am 14. November 1922 statt.²⁴⁵ An diesem Abend trug ihr Tanzprogramm noch nicht den späteren Titel „*Die Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase*“. Es ist unbekannt, ob sie später diesen Titel selbst wählten oder ob der Name in einer der Zeitungskritiken seinen Ursprung fand.²⁴⁶ Feststeht, dass das Tanzprogramm, welches unter diesem Titel lief, seinen Anfang in Wien nahm, und auch die Fotografien, die zu diesen *Tänzen des Lasters, des Grauens und der Ekstase* entstanden, wurden 1922 in Wien bei Madame d’Ora aufgenommen. Im selben Jahr verfassten Anita Berber und Sebastian Droste das gleichnamige Buch *Die Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase*, welches ebenfalls in Wien im Gloriette-Verlag herausgegeben wurde. In diesem Buch vereinen sie Texte, Zeichnungen und Gedichte zu ihren Tänzen.²⁴⁷ Ihr Tanzprogramm, welches sie in diesem Buch behandeln, wurde auch durch einen Dokumentar-Kurzfilm von Wolf Zuber festgehalten, welcher bei Freisler-Film in Wien produziert wurde und den Titel „*Tänze des*

²⁴³ Fischer 2006, S. 97.

²⁴⁴ Lania 1929, S. 152.

²⁴⁵ Fischer 2006, S. 99.

²⁴⁶ Ebenda.

²⁴⁷ Die beiden Tänze *Die Leiche am Seziertisch* und *Mord, Weib und Gehenker*, die in jenem Buch enthalten sind, waren bei ihrem Wiener Auftritt nicht Teil des Programms. Ob diese Tänze je in der niedergeschriebenen Form aufgeführt wurden, ist nicht bekannt. Aufschluss über ihr Tanzprogramm könnte eine verschollene Kopie des Dokumentar-Kurzfilms von Wolf Zuber geben, der bei Freisler-Film in Wien produziert wurde. Die Filmlisten führen zwei Filme mit den Titeln „*Moderne Tänze*“ und „*Tänze des Grauens, des Lasters und der Ekstase*“, bei denen es sich allerdings um den gleichen Film mit unterschiedlichen Titeln handeln könnte. Eine Möglichkeit, einen Eindruck von Anita Berbers Tänzen zu bekommen, erhält man heute durch die Szenen der in restaurierten Fassungen erhaltenen Filme *Unheimliche Geschichten* und *Dr. Mabuse, der Spieler*. Fischer 2006, S. 99.

Grauens, des Lasters und der Ekstase“ trägt.²⁴⁸ Da die Kopien dieses Films verschollen sind, bleibt nur zu vermuten, dass es sich um die Tänze Berbers und Drostes handelt.

Interessant ist, dass sowohl die Entstehung des Tanzprogramms *Die Tänze des Lasters, des Grauens und Ekstase* als auch seine fotografische Inszenierung, ebenso wie seine filmische Dokumentation und seine literarische Umsetzung durch die beiden Tänzer, in Wien stattfand.

6.2. Anita Berber und Madame d’Ora

Wie sich Anita Berber und Madame d’Ora kennen lernten und warum Anita Berber das Atelier d’Ora aufsuchte, um sich abbilden zu lassen, ist nicht eindeutig nachvollziehbar. Doch lassen sich mehrere Vermutungen anstellen. Es ist durchaus möglich, dass Anita Berber Fotografien aus dem Atelier d’Ora kannte und Gefallen an ihnen fand. Zahlreiche Fotografien aus dem Atelier d’Ora wurden ab 1916²⁴⁹ in der Berliner Zeitschrift *Die Dame* abgedruckt. Hauptsächlich handelte es sich bei diesen Fotografien um Modeaufnahmen, Porträtbildnisse und teils auch Rollenbildnisse von Schauspielerinnen und Schauspielern. Im Laufe meiner Recherche in den Ausgaben der Zeitschrift *Die Dame* war eine große Menge an Porträtbildnissen d’Oras, vor allem Fotografien schöner Frauen der Wiener Gesellschaft (Abb. 16), vorzufinden. Von Anita Berber finden sich in dieser Zeitschrift unzählige Modebilder aus Berliner Fotoateliers, wie jene Aufnahmen von 1917 (Abb. 17). Unter dem Titel „*Die Tänzerin Anita Berber in neuen Kleidern*“ füllen die Fotografien eine ganze Seite der Ausgabe aus. Da Anita Berber auf sehr vielen Modeaufnahmen der *Dame* abgebildet ist, kann durchaus vermutet werden, dass Anita Berber diese Zeitschrift auch gelesen und dabei Fotografien aus dem Atelier d’Ora gesehen haben könnte. Möglicherweise gefiel ihr die Art der Inszenierung von Madame d’Ora, sodass sie bei ihrem Aufenthalt in Wien 1920 ihr Atelier aufsuchte. Ebenfalls denkbar ist, dass Anita Berber nach einer Fotografin suchte, die sie auf eine andere Weise inszenierte und abbildete, als es bisher der Fall gewesen war.

Denkbar wäre es auch, dass der Kontakt zwischen Anita Berber und Madame d’Ora über Hugo Heller zustande kam. Viele der Porträtaufträge von darstellenden Künstlern erhielt Madame d’Ora vermutlich durch die Vermittlung von Heller, der auch eine Koncertdirektion leitete und Konzert-, Tanz-, Rezitations-, sowie Liederabende in den Wiener Konzertsälen

²⁴⁸ Fischer 2006, S. 99.

²⁴⁹ Durch meine Recherche in der Berliner Kunstbibliothek konnte ich bei der Durchsicht der Ausgaben der Zeitschrift *Die Dame* bereits von 1916 Aufnahmen aus dem Atelier d’Ora finden.

veranstaltete.²⁵⁰ Seit ihrer Ausstellung 1909 im Kunstsalon Heller stand d'Ora mit ihm in enger Verbindung. Es wäre möglich, dass dieser 1922 Anita Berber und Sebastian Droste ins Atelier d'Ora vermittelte, als sie ihr Programm der *Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase* im Konzerthaus vorführten. Dagegen spricht allerdings, dass sich Anita Berber bereits 1920 von Madame d'Ora fotografieren ließ. Im November 1917 kam Anita Berber angeblich zum ersten Mal auf einer Gastspielreise nach Wien und gab Auftritte im Apollo-Theater.²⁵¹ Es wäre denkbar, dass sie bis 1920 auch einen Tanzauftritt in den Wiener Konzertsälen gab und damals bereits tatsächlich über die Verbindung zu Heller den Weg in d'Oras Atelier fand.

Eine andere Möglichkeit ist, dass Madame d'Ora selbst auf Anita Berber zukam und sie überzeugte, sich bei ihr ablichten zu lassen. Dies ist nicht unwahrscheinlich, da Madame d'Ora auf potenzielle Kunden persönlich zuing und sie manchmal einfach auf der Straße ansprach.²⁵² Manche der berühmtesten Bühnenkünstler wurden so von Madame d'Ora in ihr Atelier eingeladen.²⁵³ Beispielsweise bat Madame d'Ora die Tänzerin Anna Pawlowa 1913 während ihres Aufenthalts in Berlin in ihr Atelier. Aus dieser Aufnahmesitzung ergab sich eine Verbindung zur Tänzerin, die bis in die späten 20er Jahre anhielt.

Höchstwahrscheinlich war ihr Anita Berber aus Zeitungsberichten bekannt. Auch kann angenommen werden, dass die berühmte Tänzerin viel Reden um sich machte, als sie 1920 für Dreharbeiten nach Wien kam. Möglicherweise war Madame d'Ora von Anita Berber als Person fasziniert und persönlich daran interessiert, sie vor die Kamera zu bekommen. Natürlich wäre es für Madame d'Ora und ihr Atelier auch keine schlechte Werbung gewesen, wenn Fotografien aus ihrem Atelier von dieser berühmten Tänzerin in Zeitschriften oder als Autogrammkarten gedruckt worden wären.

Bei all diesen Spekulationen, wie die Zusammenarbeit zwischen Madame d'Ora und Anita Berber ihren Anfang fand und immerhin über drei Jahre hinweg andauerte, steht fest, dass sich Anita Berber das erste Mal 1920 im Atelier d'Ora fotografieren ließ.

²⁵⁰ Faber 1983, S. 12.

²⁵¹ Ochaïm/Balk 1998, S. 123.

²⁵² Faber 1992, S. 24.

²⁵³ Faber 1983, S. 24.

7. Die Fotografien des Ateliers d'Ora von Anita Berber

Anita Berber ließ sich insgesamt während drei verschiedenen Aufenthalten in Wien im Atelier d'Ora fotografieren. In den Jahren 1920, 1921 und 1922 suchte sie Madame d'Ora auf. Die mir bekannten Fotografien, die zu einem Großteil als Glasplattennegative in der Österreichischen Nationalbibliothek erhalten sind, weisen in jedem Jahr maximal zwei Aufnahmedaten auf. Daraus lässt sich schließen, dass viele der sehr unterschiedlichen Fotografien in verschiedensten Kostümen und Rollen an dem gleichen Tag entstanden sind. Dies ist besonders interessant, da es sich um vielfältige Inszenierungen handelt, die in Gestaltung, Bildaufbau und Inhalt, wie auch in Stil und Wirkung stark differenziert sind.

Dass sich Anita Berber über drei Jahre hinweg von Madame d'Ora fotografieren ließ, deutet darauf hin, dass sie sich mit der Art und Weise, wie Madame d'Ora sie inszenierte und darstellte, identifizieren konnte und mit dem Ergebnis der Fotografien zufrieden war. Die Umsetzung d'Oras muss mit ihren eigenen Vorstellungen übereingestimmt haben. Diese Fotobildnisse wurden in Zeitschriften und Zeitungen abgedruckt und waren somit Teil des Bildes, das von Anita Berber für die Öffentlichkeit geschaffen wurde.

Im Laufe meiner Recherche konnte ich 28 verschiedene Aufnahmen von Anita Berber finden, welche von Madame d'Ora angefertigt wurden. Teilweise sind diese Fotografien nur mehr als Glasplattennegative oder in abgedruckter Form in Publikationen oder als Postkarten erhalten. Vermutlich gab es von d'Ora wesentlich mehr Aufnahmen Anita Berbers. Einige der originalen Abzüge lassen sich heute noch in den Sammlungen der Albertina in Wien, des Linzer Landesmuseums und des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg finden.

Zwei Aufnahmen der *Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase* befinden sich in der Albertina in Wien. Beide Fotografien zeigen Anita Berber und Sebastian Droste in ihrem Tanz *Märtyrer* (Abb. 18 und Abb. 24) aus dem Zyklus *Die Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase*. Es handelt sich um Abzüge auf Silbergelatinepapier in den Formaten 13,4 x 8,6 cm und 21 x 15,9 cm. Eine der Aufnahmen (Abb. 24) ist ebenfalls als Rohdruck in Mattkollodium-Technik (16,4 x 21,5 cm) in der Sammlung des Landesmuseums Linz enthalten.²⁵⁴ Dort findet sich auch ein Abzug der Fotografie zu dem Tanz *Märtyrer* oder *Der*

²⁵⁴ Es sei erwähnt, dass sich auf dieser Aufnahme, wie auf den meisten dieser erhaltenen Fotografien, der Prägestempel des Ateliers d'Ora mit der Aufschrift „d'Ora / Wien I. / Wipplingerstr. 26“ befindet. In dieser Aufnahme ist er rechts unten im Bild platziert.

heilige Sebastian (Abb. 26) in Silbergelatine auf Barytpapier (17,9 x 30,4 cm).²⁵⁵ Die Fotografien des Linzer Landesmuseums stammen aus der ehemaligen Sammlung Frank in Bad Ischl.²⁵⁶ Ein Vergleich zwischen Rohdruck und der Kopie auf Silbergelatinepapier (Abb. 24 und 25) zeigt deutlich, welche Wirkung durch die Retusche erzeugt wurde. Im Rohdruck sind die Bleistiftstriche der gewünschten Retusche in der linken Bildhälfte klar sichtbar, in der fertig bearbeiteten Fotografie ergibt sich ein verlaufendes Schimmern, das von dem hellen Leuchten hinter den beiden Figuren immer schwächer wird und im Dunkeln verschwindet. Neben diesen beiden Abzügen befinden sich in der Sammlung des Linzer Landesmuseums sechs Postkarten, die Aufnahmen d’Oras von Anita Berber zeigen. Bei diesen Postkarten handelt es sich um Silbergelatinetechnik auf Barytpapier. Sie weisen alle ungefähr ähnliche Maße von 8 x 13 cm auf und zeigen die Aufnahmen zu den Tänzen *Pritzelpuppe*, *Morphium*, *Vision*, *Heliogabal* oder *Astarte*, ein Rollenbild zu *Graf von Cagliostro* und eine Tanzpose (Abb. 19), die sich auch als Postkarte im Österreichischen Theatermuseum befindet.

Sieben Fotografien der *Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase* sind im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg vertreten. Unter ihnen findet sich wiederum eine Aufnahme (Silbergelatine, 21,7 x 12,8 cm) zu dem Tanz *Märtyrer* oder *Der hl. Sebastian* (Abb. 26), wie bereits in der Linzer Landesgalerie, sowie eine weitere Fotografie (Silbergelatine, 20 x 16,4 cm) von Anita Berber und Sebastian Droste in ihrem Tanz *Märtyrer* (Abb. 18), die auch in der Albertina in Wien erhalten ist, und ein Bromsilberabzug (21,5 x 16,2 cm) der Aufnahme zu dem Tanz *Märtyrer*, welche ebenso in der Albertina Wien (Abb. 24) und dem Landesmuseum Linz vertreten ist. Bei allen Fotografien im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe handelt es sich ebenfalls um Abzüge auf Silbergelatinepapier. Eine der Aufnahmen zeigt Anita Berber in ihrem Tanz *Morphium* (Silbergelatine, 22,2 x 13,5 cm), diese Fotografie ist auch als Postkarte in der Sammlung des Linzer Landesmuseums vertreten. Fünf der sieben Fotografien des Hamburger Museums weisen den Stempel mit der Kennzeichnung „*Rohdruck / Eigentum d’Ora Wien*“ auf. Dies bedeutet nicht, dass diese Abzüge von schlechterer Qualität waren, wie es bei manchen Fotografen der Fall war, wenn

²⁵⁵ Möglicherweise handelt es sich um einen späteren Abzug aus den 1950er Jahren.

²⁵⁶ Die Sammlung von Hans Frank ist heute Teil der Landesgalerie des Linzer Landesmuseums und ihrer fotografischen Sammlung. Der Fotograf und Fotohistoriker Hans Frank (1908–1987) war einer der ersten im deutschsprachigen Raum, der eine kulturhistorisch bedeutende Sammlung zur Geschichte der Fotografie angelegt hat. Zunächst hatte Hans Frank in Salzburg verschiedene private Schauräume für seine Sammlung genutzt. 1975 wurde seine Sammlung, die mehr als 15.000 Objekte umfasst, vom Land Oberösterreich angekauft. Mit diesen Werken konnte 1978 das erste Fotomuseum Österreichs in Bad Ischl im Marmorschlössl eröffnet werden. Heute befindet sich das Fotomuseum nach einer Neukonzeption im Teehaus der Kaiserin Elisabeth. Das Fotomuseum Bad Ischl ist immer noch eng mit der Sammlung Hans Frank verbunden und zeigt in seinen Ausstellungen immer wieder Werke der Sammlung. (www.landesmuseum.at)

sie Probedrucke machten.²⁵⁷ Diese Kopien wurden auf hochwertigem Silbergelatinepapier in guter Qualität hergestellt. Sie dienten vermutlich als Ansichtsexemplare und zeigen daher die Aufschrift *Rohdruck*, damit keine Kopien in billigeren Fotoateliers angefertigt werden konnten. Da sich die Formatgrößen zwischen 19,5 x 15,1 und 22,2 x 13,5 cm bewegen, kann davon ausgegangen werden, dass es sich bei allen verwendeten Glasplattennegativen um das Format 18 x 24 cm handelt. Auch weisen die erhaltenen Glasplatten der Österreichischen Nationalbibliothek diese Maße auf. Im Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek sind 16 Aufnahmen noch als originale Glasplattennegative erhalten. Zu den Aufnahmen der Tänze *Märtyrer*, *Hl. Sebastian*, *Pritzelpuppe*, *Morphium*, *Heliogabal*, sowie zu den Rollenbildnissen von *Graf von Cagliostro* und den Postkarten (Abb. 19 und 20) finden sich dort die Glasplattennegative. Zwei weitere Abzüge sind im Fotomuseum WestLicht in Wien erhalten. Es handelt sich um einen Vintage print von 1922, eine Aufnahme, die Anita Berber als Nonne zeigt, und einen Silbergelatineabzug auf Postkartenkarton von 1922, der vermutlich eine Modefotografie darstellt.²⁵⁸

Als Postkarten befinden sich zwei Aufnahmen in Berlin im Anita-Berber-Archiv von Lothar Fischer. Sie zeigen Anita Berber in einem Rollenbildnis zu dem Film *Graf von Cagliostro* und ihrem Tanz *Heliogabal* (Abb. 29). Vier weitere Postkarten, Aufnahmen von zwei Tanzposen (Abb. 19 und Abb. 20), dem Tanz *Heliogabal* oder *Astarte* und dem Tanz *Kokain* (Abb. 21), sind in der Sammlung des Österreichischen Theaternuseums in Wien erhalten. An dieser Stelle sei erwähnt, dass sich im Österreichischen Theaternuseum insgesamt sechs Postkarten mit der Bezeichnung „Anita Berber“ befinden, es sich bei zwei Aufnahmen (Abb. 22 und Abb. 23) meiner Meinung nach jedoch um eine andere Tänzerin handelt. Einerseits unterscheiden sich die Bilder in der Inszenierung deutlich von den Bildnissen Berbers, andererseits zeigt die Frau in den Aufnahmen eine gänzlich andere Physiognomie als Anita Berber. Vor allem im Gesicht sind deutliche Unterschiede erkennbar, die auch bei genauer Betrachtung der Schulter- und Rückenpartie auffallen. Meiner Vermutung nach handelt es sich um die Tänzerin Elsa Huber-Wiesenthal. Außerdem weist eine Postkarte, die ich während meiner Recherche finden konnte, die Signatur „Elsa Huber-Wiesenthal“ auf (Abb. 7). Da diese Postkarten als Autogrammkarten genutzt wurden, ist anzunehmen, dass diese Tänzerin auf ihrem Bildnis unterschrieb und nicht auf der Fotografie einer anderen Berühmtheit.

²⁵⁷ Für diese Information danke ich Herrn Dubau, dem Sammlungsverwalter der Sammlung Fotografie und neue Medien des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg.

²⁵⁸ An dieser Stelle möchte ich Bedenken äußern, dass es sich bei der Aufnahme in Postkartenformat tatsächlich um ein Fotobildnis Anita Berbers handelt.

Madame d’Ora’s Aufnahmen von Anita Berber wurden auch in Zeitschriften und Zeitungen, wie *Die Dame*, *Die Bühne*, *Komödie* und *Die Filmwelt* veröffentlicht. Die meisten ihrer publizierten Fotografien illustrieren das Buch *Die Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase*, welches Anita Berber und Sebastian Droste zu ihren Tänzen verfassten. Hierin befinden sich, abgesehen von zwei Porträts von Droste, elf Aufnahmen von Anita Berber und drei Bilder gemeinsam mit ihrem Tanzpartner.

Da sich der Großteil der erhaltenen Fotografien als Glasplattennegative in der Österreichischen Nationalbibliothek befindet und dieser wichtigen Aufschluss über Arbeits- und Gestaltungsweise des Ateliers d’Ora gibt, soll der Bestand des Bildarchivs und der Grafiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek im Folgenden kurz betrachtet werden.

7.1. Die Fotografien der Österreichischen Nationalbibliothek

Arthur Benda verkaufte der Österreichischen Nationalbibliothek in den 50er Jahren eine Vielzahl an Negativen, Porträts und Modelfotografien.²⁵⁹ Die meisten Fotografien stammen aus den Jahren von 1907 bis 1927 als Dora Kallmus und Arthur Benda im Wiener Atelier zusammenarbeiteten. Die 2500 Glasplattennegative²⁶⁰, die nun in der Nationalbibliothek erhalten sind, bilden die größte geschlossene Sammlung an Originalnegativen des Ateliers d’Ora.²⁶¹ Neben den Negativen gingen auch ungefähr 80 Positive in den Besitz der Nationalbibliothek über. Es handelt sich hierbei um Vintage Prints und größtenteils PorträtDarstellungen. Jedes Negativ des Ateliers d’Ora erhielt eine Nummer, die auf der Glasplatte und meistens auch auf der Rückseite der Abzüge vermerkt wurde.²⁶² Zu diesen Nummern wurden in den Atelierbüchern die Namen der Porträtierten zugeordnet. Dadurch konnten die Negative leicht wiedergefunden werden, wenn beispielsweise eine Nachbestellung erwünscht war. Arthur Benda datierte die Negative, welche er der Österreichischen Nationalbibliothek verkaufte, oft auf den Tag genau. Hierdurch lässt sich das genaue Datum der Entstehung mancher der Aufnahmen Anita Berbers bestimmen. Insgesamt sind im Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek 16 Glasplattennegative

²⁵⁹ Rechnungen stammen aus den Jahren 1956 bis 1959, Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Akten Urheberrecht, Nr. 1285.

²⁶⁰ 1700 der Glasplattennegative weisen das Format 18 x 24 cm auf.

²⁶¹ Hofmann/Schatzl 2002, S. 97.

²⁶² Faber 1983, S. 180.

erhalten, die Aufnahmen von Anita Berber aus dem Atelier d'Ora zeigen. Von einem Modell wurden bei einer Aufnahmesitzung im Atelier d'Ora durchschnittlich 10 Glasplatten belichtet.²⁶³ In manchen Fällen wurden allerdings wesentlich mehr Platten aufgenommen. So gibt es von manchen Tänzern und Schauspielern Serien von 30 oder 40 Platten. Bei Anita Berber kann ebenfalls angenommen werden, dass sehr viele Platten belichtet wurden, betrachtet man allein die verschiedenen Aufnahmen des Buches *Die Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase*, in dem 16 Fotografien von d'Ora abgebildet sind. Es ist wahrscheinlich, dass während der Fototermine wesentlich mehr Aufnahmen entstanden, von denen nur einige für die erwähnte Publikation ausgewählt wurden.

²⁶³ Faber 1983, S. 180.

8. Die fotografische Inszenierung von Anita Berber durch Madame d'Ora

Der Fokus der Betrachtung der fotografischen Inszenierung durch Madame d'Ora soll auf den Tanzaufnahmen und Rollenbildnissen von Anita Berber liegen. Die von ihr im Atelier d'Ora entstandenen Modelfotografien werden nur kurz behandelt.

Unter den Inszenierungen zeigen sich viele Tanzaufnahmen, die für das Atelier d'Ora allgemein gültige Stilmittel, was die Gestaltung von Tanzaufnahmen betrifft, erkennen lassen. Diese Beispiele sollen zusätzlich dazu dienen, einen Einblick in die Tanzfotografie der Zeit und die Darstellung von Tänzerinnen und Tänzern, wie sie im Atelier d'Ora üblich war, zu geben. Allgemein gültige Eigenschaften und Besonderheiten, vor allem innerhalb der Tänzerinnenfotografien, sollen herausgearbeitet werden. Auch werden die Ansprüche der Fotografin untersucht, inwieweit sie versucht haben könnte, Charakterzüge und Persönlichkeit von Anita Berber in den Fotografien einzufangen.

Einige signifikante Fotografien Anita Berbers werden im Folgenden exemplarisch herausgegriffen und eingehend behandelt, um bestimmte Aspekte der Inszenierungen durch Madame d'Ora zu untersuchen und zu veranschaulichen. Anhand der ausgewählten Aufnahmen soll betrachtet werden, inwiefern sich der künstlerische Anspruch und die ästhetischen Vorstellungen von Madame d'Ora in den Bildnissen Anita Berbers zeigen, ob die Persönlichkeit Anita Berbers in den Inszenierungen zu finden ist, welche Bildlösungen des Ateliers d'Ora in Gestaltung und Arbeitsweise zu erkennen sind und ob diese allgemeine Gültigkeit für die Bildkompositionen d'Oras zeigen, ob die Tanzaufnahmen von Anita Berber als charakteristische Repräsentation für typische Tänzerinnenbildnisse des Ateliers gelten können, inwieweit sich das künstlerische Wollen von Anita Berbers Tänzern in der fotografischen Umsetzung wiederfindet und welche Bedeutung die Nacktheit in den Inszenierungen d'Oras erhält.

Die Behandlung der Fotografien erfolgt chronologisch nach Entstehungszeitpunkt anhand der ausgewählten Aufnahmen.

8.1. Rollenbildnis zum Film *Graf von Cagliostro*

Das Bildnis zeigt Anita Berber bis zur Hüfte, vor einem Tisch kniend oder sitzend, mit gefalteten Händen in Kleid und Kopftuch (Abb. 27). Die Aufnahme wurde am 10.11.1920 gemacht und stellt ein Rollenbildnis von Anita Berber in ihrem Kostüm aus dem Film *Graf von Cagliostro* dar. Das Glasplattennegativ (Abb. 28) befindet sich im Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek. Ein original erhaltener Vintage silver print dieser Aufnahme (Abb. 27) findet sich in einer privaten Sammlung in Wien.²⁶⁴ Es handelt sich um einen Silbergelatineabzug auf Barytpapier mit den Maßen 20,8 x 16 cm. Am rechten unteren Bildrand zeigt sich der Prägestempel des Ateliers d’Ora. Als original erhaltene Postkarte ist die Aufnahme im Anita-Berber-Archiv von Lothar Fischer in Berlin vertreten (Abb. 29). Derartige Postkarten finden sich von unzähligen Tänzerinnen und Tänzern, sowie von Schauspielerinnen und Schauspielern. Aus den Fotoserien wählten sie einzelne Fotos aus, welche dann als Postkarten, die als Autogramm- und Sammelkarten dienten, in großer Auflage gedruckt wurden. Schauspieler trugen sie meist bei sich, um Werbung machen und Autogramme geben zu können. Auf der Postkarte im Berliner Archiv zeigt sich die Signatur von Anita Berber. Die Tänzerin verwendete somit Aufnahmen d’Oras auch als Autogrammkarten. Durch diese Postkarte war es möglich, die Fotografie dem Film *Graf von Cagliostro*²⁶⁵ zuzuordnen. Auf ihrer Rückseite zeigt sich die handgeschriebene Aufschrift *Anita Berber im Film „Cagliostro“* (Abb. 30). In der Literatur findet sich bisher kein Verweis auf diesen Zusammenhang oder den Inhalt der Darstellung. Die Fotografie wird lediglich als *Porträt* oder *Anita Berber in Kleid mit Kopftuch* betitelt.

Es sei angemerkt, dass diese Aufnahme sogar in einer holländischen Zeitschrift *Cinema und Theater* zu einem Artikel über Berber und Henri abgedruckt wurde (Abb. 31), vermutlich 1926 als die beiden auf Tournee in Holland waren.

Anita Berber ist in diesem Bildnis relativ nahsichtig in der Bildmitte platziert. Sie scheint an einem Tisch zu sitzen oder zu knien, was jedoch nicht eindeutig erkennbar wird, da sie nur bis zum Beckenansatz wiedergegeben ist. In der rechten unteren Bildhälfte sieht man ein Stück von dem vermeintlichen Tisch, der mit einer Decke überzogen ist. Die Frau lehnt sich in einer

²⁶⁴ Ich danke der Galerie Johannes Faber für diese Information. Aufgrund des Datenschutzes kann an dieser Stelle keine genauere Auskunft über die private Sammlung gegeben werden.

²⁶⁵ Reinhold Schünzel führte Regie und spielte selbst Joseph Balsamo, der als Graf Cagliostro in die Geschichte des 18. Jahrhunderts einging. Graf Cagliostro war Abenteurer, Betrüger, Hypnotiseur und Alchemist. Anita Berber spielte die Rolle der Lorenza. Sie war Geliebte und Medium des Graf Cagliostro, wird entführt, wählt aber schließlich den Tod, um nicht in die „despotische Liebesknechtschaft Cagliostros“ zurückkehren zu müssen. Fischer 1996, S. 36.

weich geschwungenen Bewegung leicht gegen das Möbelstück und stützt ihre Ellenbogen auf seine helle Oberfläche, die allerdings nur als gerader Strich zu sehen ist. Ihre Hände sind sanft zusammengefaltet und leicht neben ihren Hals gelegt. Ihr Gesicht hat sie von ihren Händen weg nach rechts abgewandt und ihren Kopf leicht nach unten geneigt, wobei ihr Kinn fast ihre Schulter berührt, die sie leicht hochgezogen hält. Augen und Mund sind sanft geschlossen, die Augenbrauen leicht hochgezogen. Auf dem Kopf trägt sie einen durchsichtigen Schleier, welcher ihr über die Stirn um den Kopf gebunden ist. Die Enden des Tuches sieht man hinter ihren Händen, an ihrer linken Seite herunterhängen. Unter dem Kopftuch quellen ihre kurzen lockigen Haare hervor. Sie trägt ein dunkles, schlichtes Kleid mit langen Ärmeln und einem tiefen Ausschnitt. Von der eng gefassten Taille führen große geraffte Falten weg, die aus dem Bild hinauszulaufen scheinen. An den Armen finden sich durch Lichtreflexionen kleinere Faltenwürfe, die das eng anliegende Gewand und die Weichheit sowie den seidenartigen Glanz des Stoffes unterstreichen, der an wertvolle Materialien denken lässt. Auch trägt sie nicht ein einfaches Tuch aus Leinen oder Baumwolle, sondern einen durchsichtigen feinen Stoff, der die Erscheinung der Porträtierten in ihrer Gewandung noch edler wirken lässt. Der einzige Schmuck besteht aus einem Ring, den sie an ihrer linken Hand trägt. Der Fokus der Darstellung liegt auf dem Gesicht der jungen Frau. Durch die Lichtsetzung wird es besonders stark betont und durch den Bildaufbau zusätzlich hervorgehoben. Kopftuch und Haare rahmen das porzellanartig anmutende Gesicht, welches sich auf der Mittellinie des Bildes befindet. Auch laufen alle Bildlinien auf das Gesicht als Zentrum zusammen. So führen die verlängerten Linien der Falten des Tischtuches, sowie des Kleidrockes, die Linie des Rückens und des rechten Oberarms, wie auch des linken Arms und der zusammengelegten Hände zum Gesicht und unterstreichen dieses.

Im Gegensatz zu den weich fließenden Formen der Frau, die in ihrer Bewegung dahinschmelzend erscheint, bildet der Tisch mit seinen sehr geraden Linien und der glatten Oberfläche einen harten Gegenpol. Lediglich am linken Rand beleben drei große Falten des Tischüberwurfs den strengen Gegenstand. Diese scheinen von dem Punkt auszugehen, an welchem der rechte Ellenbogen der Frau auf den Tisch gestützt ist, so als könnte die Frau dem Tisch Leben und Bewegung einhauchen. Diese Falten sowie der Rand des Tisches markieren die Bildmitte der Darstellung, die in der Verlängerung als Linie über den rechten Ellenbogen und Hals bis zum Gesicht der Abgebildeten verläuft.

Durch den mit einer Tischdecke überzogenen Tisch fühlt man sich als Betrachter sofort in einen Innenraum versetzt. Es entsteht der Eindruck, an einer privaten Szene dieser Frau

teilzuhaben, die sich soeben in ihrer Kammer befindet und in einem innigen Gebet versunken ist, welches einem Traum zu gleichen scheint, dem sie mit einem gewissen Ausdruck von Verzücken nachhängt. Die gefalteten Hände erinnern an das Motiv von vor Freude oder entzückter Überraschung zusammengeschlagener Hände. Doch widerspricht diese Interpretation den geschlossenen, in einem Traum verharrenden Augen. Mit ihren gefalteten, neben ihrem Hals liegenden Händen, dem zur Seite gedrehten Kopf und den geschlossenen Augen scheint sie sich ganz dem Augenblick hinzugeben. Es entsteht eine andächtige, fast heilige und zugleich laszive Stimmung, die dem Porträt etwas Verklärtes verleiht. Ihr Gesicht drückt leidenschaftliche Hingabe aus, mit der sie einem Traum oder einer Vision nachzuhängen scheint. Sie wirkt abwesend, in ihren Gedanken versunken, und zugleich entsteht der Eindruck, als wäre sie sich ihres Beobachters bewusst. Dem privaten Moment steht das Sich-Präsentieren gegenüber. Die Frau scheint für sich allein und in sich gekehrt zu sein und doch wirkt es trotz ihrer geschlossenen Augen, als wolle sie sich und ihre Schönheit einem unsichtbaren Betrachter darbieten. Sie scheint sich ihrer weiblichen Reize bewusst und trägt diese auch zur Schau. So ist die Betonung ihrer schmalen Taille durch das enge Kleid sowie ihrer Brüste durch den tiefen Ausschnitt ihres Kleides kaum zu übersehen. Auch die dunkel geschminkten Lippen und Augen verringern das private Moment und unterstreichen die Präsentation ihrer Weiblichkeit für den Betrachter.

Die Figur der Frau hebt sich deutlich vor dem helleren Hintergrund ab und bildet gleichzeitig einen starken Kontrast. Ihre helle, fast weiße Haut setzt sich klar von dem sehr dunklen Stoff ihres Kleides ab. Ihr Gesicht, Hals und Dekolleté scheinen von Innen heraus zu leuchten und verleihen der Figur durch ihr Strahlen etwas Heiliges. Dieser Eindruck wird durch den hellen Schein, der die Figur umgibt, verstärkt. Ähnlich einem Heiligenschein schimmert ein feines Licht um die Konturen der Frau. In dieser heiligen Erotik, die sie ausstrahlt, erinnert sie an Darstellungen der Maria Magdalena, die Buße tut und ganz in ihrer Liebe zu Jesus Christus versunken ist. Da mit Maria Magdalena neben Buße oft auch Erotik assoziiert wird, liegt dieser Vergleich nahe. Auch erscheint Maria Magdalena die passendste der Heiligen für eine Darstellung Anita Berbers zu sein. Maria Magdalena stellt die große Sünderin unter den Heiligen dar, die nach einem Leben voll weltlicher Leidenschaft, Lust und Sünde, große Reue zeigt und nach ihrer Bekehrung zu einer strengen Asketin wird.²⁶⁶ Sie ist Symbol der Verbindung eines sündigen Lebens mit Bekehrung und Wandlung. Der karge, einfache Tisch

²⁶⁶ Skreiner 1968, S. 64f.

auf den sich Anita Berber in d'Oras Aufnahme stützt, als wäre er Hoffnung, Rettung und Altar zugleich, könnte als Hinweis auf dieses einfache Leben in Reue gelesen werden.

Für das Motiv der Maria Magdalena gibt es in der Kunstgeschichte unzählige Darstellungsformen von der abgemagerten, alten Asketin, bis zu Bildern schöner, sinnlicher Frauenkörper.²⁶⁷ Diese Vielfalt erzeugte eine Bildform „in der sich christliche Mahnung und Sinnesfreude auf einer anderen Ebene vereinen.“²⁶⁸ Ein Gemälde der büßenden *Maria Magdalena* von Guido Reni (Abb. 32) kann zur Veranschaulichung dieses Darstellungstypus dienen, wobei es nicht um die formale Ähnlichkeit des Bildnisses geht. Es soll nicht als direktes Vorbild herangezogen werden, sondern lediglich veranschaulichen, dass die Fotografie d'Oras in der Tradition solcher Heiligendarstellungen zu sehen ist. Das Sakrale in dem Bildnis ist nicht zu leugnen.

Auch lässt sich die Inszenierung in die Darstellungstradition von Marienbildern einordnen. In ihrer Gestaltung erinnert sie an Verkündigungsdarstellungen. Der Tisch lässt an das Betpult Marias denken und auch das Zurückblicken über die Schulter, welches in dem Bild angedeutet wird, findet sich sehr häufig in Darstellungen der Verkündigung. Ebenso wird das Motiv der zum Gebet zusammengefalteten Hände in vielen Verkündigungsdarstellungen verwendet, wie beispielsweise in einer *Verkündigung* Albrecht Dürers (Abb. 33). Die genannten Elemente finden sich sowohl in dieser Darstellung als auch in der d'Ora Fotografie wieder. Auch die Maria der Verkündigungsszene des Isenheimer Altars von Matthias Grünewald (Abb. 34 und Abb. 35) erinnert an die Darstellung Anita Berbers. Hier zeigen sich ebenfalls der zurückgeneigte, zur Seite gewandte Kopf, die sanft gefalteten Hände und die leicht geschlossenen Augen. Diese Verkündigungsdarstellungen sollen nicht als direkte Vorbilder gesehen werden, doch veranschaulichen sie, dass einige Elemente der traditionellen Verkündigungsdarstellung der Malerei entlehnt wurden.

Das Bildnis d'Oras ist eindeutig in der Tradition von Marien- und Heiligendarstellungen zu sehen. Auch wenn kein konkretes Werk als Vorbild vorlag und Madame d'Ora möglicherweise ihre Inszenierung in dieser Darstellungstradition nicht bewusst gestaltete, so hatte der Betrachter vermutlich dennoch die Assoziation zu Marienbildnissen. Durch die unzähligen Mariendarstellungen in Kirchen, Museen und im privaten Gebrauch war der Kanon der Marienbildnisse allgemein bekannt.

²⁶⁷ Skreiner 1968, S. 82.

²⁶⁸ Ebenda.

Besonders interessant bei einer Interpretation dieses Bildnisses in einem christlichen Kontext ist, dass Anita Berber selbst gläubig war.²⁶⁹ Inwiefern Madame d'Ora dies wusste, es während der Zusammenarbeit an diesen Fotografien zur Sprache kam oder von Anita Berber selbst gewünscht war, lässt sich nicht nachweisen. Ob diese Inszenierung nun auf dem Wunsch Anita Berbers oder auf Madame d'Oras Kompositions- und Bildgefühl, beziehungsweise ihrer intuitiven Menschenkenntnis beruht, bleibt uns verborgen und ist vielleicht sogar zweitrangig. Es steht jedoch fest, dass in diesem Bildnis ein Teil von Anita Berbers vielschichtiger Persönlichkeit gezeigt und in einem, wenn auch immer noch sehr sinnlichen, doch privat anmutendem Moment festgehalten wird. Dieser gläubige Teil ihrer Person war dem Großteil ihrer Zeitgenossen unbekannt und findet sich auch nicht in dem Bild, welches die Medien von ihr produzierten und vermittelten. Ihr Ruf war berüchtigt und sie galt als hemmungslose, rauflustige Nackttänzerin wilden Temperaments.²⁷⁰ Die Assoziation mit christlichen Darstellungen könnte als Inszenierung gedeutet werden, die einen Teil von Anita Berbers privater Persönlichkeit sichtbar macht. Dass sich Privates in der Inszenierung findet, kann vermutet werden.

So verweisen auch zwei kleine Details in der Aufnahme auf private, persönliche Eigenschaften. Der Ring, den sie an ihrer linken Hand trägt sowie ihre Kette finden sich nicht nur in den drei Aufnahmen, die mit dieser Kostümierung entstanden, sondern auch in den anderen Bildnissen, welche in derselben Sitzung am 10.11.1920 aufgenommen wurden (Abb. 36 und Abb. 37). Ring und Kette scheinen nicht nur Teil der Inszenierung zu sein, sondern persönliche Stücke von Anita Berber, welche sie bei allen Aufnahmen dieses Fototermins trug und somit Teil ihrer Person waren und nicht bloß zu einer ihrer Rollen gehörten. Wie in der Abbildung zu erkennen ist, wurde eine dieser Aufnahmen im Juli 1921 auf der Titelseite der Zeitschrift *Komödie* abgedruckt. Die Glasplattenegative beider Fotografien befinden sich im Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek.

Bei Betrachtung der Bildkomposition fällt die Farbtonwahl als Gestaltungskomponente auf. In seiner Farbigkeit fügt sich der Tisch in den ähnlichfarbigen Hintergrund ein. Auch die Haare Anita Berbers scheinen als gestalterisches Element der Umgebung angepasst. Diese farbige Ähnlichkeit und harmonische Vereinheitlichung ist höchstwahrscheinlich als gewolltes gestalterisches Stilmittel zu verstehen. Die Vermutung, dass derartige Gestaltungen

²⁶⁹ Vgl. Fischer 1996, S. 64.

²⁷⁰ In mehreren Zeitungen wurde über ihre Prügeleien und Verhaftungen geschrieben. Beispielsweise berichtete die *BZ am Mittag* ausführlich über die Skandale in Wien, die durch die Auftritte Anita Berbers und Sebastian Drostes 1922 ausgelöst wurden. Einer der Artikel trug die Überschrift „Die rauflustige Tänzerin“. *BZ am Mittag*, Nr. 16, 17.01.1923.

bewusst eingesetzt und durch eine nachträgliche Retusche am Negativ herbeigeführt wurden, bestätigt sich bei einer Betrachtung des Glasplattennegativs aus dem Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek.

Auf der Glasplatte zeigen sich zahlreiche sichtbare Retuschen. Die Haare und Zähne Anita Berbers wurden mit einer rosa Farbe übermalt, die wasserfarbenähnlich gewesen sein dürfte. Den Rücken entlang findet sich eine schmale, kräftige Übermalung in Rot. Derartige Retuschen mit einer Art Wasserfarbe in Rottönen dienten zur Aufhellung, wenn in der Kopie beispielsweise die Haare im Vergleich zum Hautfarbton zu dunkel erschienen wären. Auch sind Bleistiftretuschen an Händen, Haaren, Kopftuch und Augen, sowie in bogenförmigen Strichen um die Figur herum, erkennbar. Weiters wurde wiederum wasserfarbenartige, dunkle Farbe um die Figur gesetzt. Diese bewirkte höchstwahrscheinlich den hellen Schimmer, der die Frauengestalt umgibt, da dunkle Partien des Negativs im Positiv hell kopierten. Derartige Aufhellungen um die Kopfpattie, die durch Retuschierarbeiten entstanden, finden sich sehr häufig in Bildnissen des Ateliers d'Ora. In den meisten der Glasplatten von Berber-Aufnahmen d'Oras sind Bleistiftretuschen, Übermalungen und Einritzungen sichtbar.

Die Negativretusche war wichtiges Mittel und wesentlicher Bestandteil der Bildkomposition. Im Atelier d'Ora wurde sie häufig eingesetzt, um die gewünschten Effekte zu erhalten und zu unterstreichen. Hiermit wird deutlich, wie sehr die anschließende Retusche und Bearbeitung der Negative Teil der Inszenierung war und dazu beitragen konnte, die anfängliche Bildidee umzusetzen. Es ist zu vermuten, dass Madame d'Ora bereits bei der Aufnahme konkrete Bildvorstellungen hatte, die sie gemeinsam mit Arthur Benda umsetzen konnte. Da das damalige Negativmaterial kaum oder gar nicht farbempfindlich war, ergab sich oftmals die Notwendigkeit einer Nachbearbeitung. Trotz allem wurde im Atelier d'Ora versucht, so wenig Retuschen wie möglich vorzunehmen.²⁷¹ Hierbei ging es vor allem darum, dass die Retuschen nicht sichtbar sein sollten. Retuschen im Bereich des Tonwertes wurden durchaus sehr häufig gemacht, so beispielsweise wenn die Farbe der Kleidung nicht in die Gesamtkomposition passte oder die Haarfarbe im Vergleich zur Haut zu hell oder zu dunkel erschien. Auch der endgültige Bildausschnitt wurde oftmals erst im Nachhinein gewählt, indem er am Glasplattennegativ eingeritzt, manchmal auch mit schwarzem Klebeband abgeklebt wurde. An sehr vielen der erhaltenen Glasplatten der ÖNB zeigen sich eingeritzte Markierungen. Stellt man die Glasplatte der Aufnahme (Abb. 28) der gedruckten Postkarte

²⁷¹ Faber 1983, S. 18.

(Abb. 29) gegenüber, fällt der verkleinerte Bildausschnitt auf. Auch sind an den oberen und unteren Bildrändern Reste des Klebebandes als weiße Flecken erkennbar.²⁷²

Die Fotografie weist einige Merkmale auf, die auch für d'Ora Porträtaufnahmen charakteristisch sind. Die Aufhellungen um den Kopfbereich, das Platzieren vor einem neutralen Hintergrund sowie der Verzicht auf Requisiten sind typische Gestaltungsmerkmale des Ateliers d'Ora. Doch finden sich diese auch bei anderen Fotografen der Zeit, beispielsweise in den Aufnahmen des Fotoateliers Setzer-Tschiedel²⁷³ (Abb. 38), das in Wien zur selben Zeit wie das Atelier d'Ora geführt wurde und eine vergleichbare Kundschaft bediente. Auch kennzeichnet das Atelier Setzer-Tschiedel eine vergleichbare Gestaltungsweise und ähnliche Ästhetik in den Fotografien.²⁷⁴ Vor allem in der Porträtfotografie ist der Stil der beiden Ateliers recht ähnlich.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden in den Fotoateliers noch viele Requisiten verwendet, d'Ora und Setzer hingegen setzten die Personen vor einen neutralen Hintergrund mit wenigen bis gar keinen Requisiten. Um den Kopf, manchmal auch um die ganze Person, wurde der Hintergrund aufgehellt, wodurch der Eindruck von einem Leuchten, einer Art Heiligenschein entstand. Dieser Stil von d'Ora und Setzer galt als modern und war bald sehr gefragt. Es lässt sich feststellen, dass der vorherrschende Stil der Wiener Porträtfotografie der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts von diesen beiden Ateliers geprägt wurde.

Diese Aufnahme zu *Graf Cagliostro* zeigt, dass das erste Mal, als sich Anita Berber im Atelier d'Ora fotografieren ließ, Rollenporträts in einem Filmkostüm entstanden. Dies ist besonders interessant, da sich bis dahin keine Aufnahmen von Anita Berber in einem ihrer Filmkostüme finden und auch keine Rollenbildnisse von ihr bekannt sind.²⁷⁵ Madame d'Ora inszenierte sie somit als erste Fotografin in völlig neuer Art und Weise. Sie griff hierfür zu Gestaltungsmitteln, die sie auch bei Rollenporträts von Schauspielerinnen und Schauspielern

²⁷² Auf der Glasplatte kleben noch Überreste von schwarzem Klebeband. Da die Glasplatte jedoch das Negativ darstellt und die abgebildete Aufnahme ein Positiv der Glasplatte zeigt, sind die schwarzen Klebebandreste als weiße Flecken in der Abbildung zu sehen.

²⁷³ Dieses Fotoatelier wurde 1909 von Franz Xaver Setzer in Wien gegründet und befand sich im Dachgeschoß der Museumsstraße 5. Dort ließen sich viele berühmte Persönlichkeiten der Theater-, Kunst- und Kulturszene fotografieren. Die Räumlichkeiten sind heute noch erhalten, sie wurden von den Erben weitergeführt und beherbergen das Archiv, welches von Mag. Wolfgang Tschiedel geleitet wird.

²⁷⁴ Ich danke Mag. Wolfgang Tschiedel, dem Leiter des Fotoarchivs Tschiedel, für das Gespräch und diese Informationen. Erwähnenswert ist des weiteren, dass d'Ora und Setzer befreundet gewesen sein dürften, zumindest standen sie in gutem Kontakt und möglicherweise auch in künstlerischem Austausch. Dieser Kontakt ist beispielsweise durch eine Fotografie von Setzer belegt, welche ihm von d'Ora mit herzlichen Weihnachtsgrüßen geschenkt wurde und die sich heute im Fotoarchiv Tschiedel befindet.

²⁷⁵ Während meiner Recherche konnte ich lediglich Szenenfotos aus ihren Filmen finden, jedoch keine Aufnahmen von Fotoateliers.

anwandte. Diese starke Ähnlichkeiten zu den Rollenbildnissen von Schauspielern stellt eine Besonderheit dieses Bildnisses dar. Madame d'Ora fotografierte sehr viele Schauspielerinnen und Schauspieler in ihren Kostümen und Rollen der Stücke, in denen sie spielten. Derartige Aufnahmen waren gute Werbung, sowohl für das Stück und das Theater, als auch für die Schauspielerinnen und Schauspieler selbst, da sie in ihren aktuellen Rolle, wie auch in der Bandbreite ihrer Darstellungsfähigkeiten gezeigt wurden. Porträts dieser Art wurden häufig in großer Auflage als Postkarten gedruckt, um als Autogramm- und Sammelkarten das bewundernde Publikum zu erfreuen. Auch von diesem Bildnis von Anita Berber gab es derartige Autogrammkarten im Postkartenformat, wie die signierte Postkarte (Abb. 29) aus dem Anita-Berber-Archiv von Lothar Fischer beweist.

Auf die Gemeinsamkeiten zu den Schauspielerbildnissen soll an späterer Stelle genauer eingegangen werden. Interessant ist, dass sich auch unter den Aufnahmen, die d'Ora zu Anita Berbers Tänzen inszenierte, Fotografien finden, die Rollenporträts gleichen. Das Bildnis, welches Anita Berber in einer Inszenierung zu ihrem Tanz *Vision* zeigt (Abb. 39), lässt nicht sofort an die Darstellung einer Tänzerin denken. Assoziationen zu Schauspielerporträts und Heiligendarstellungen werden stattdessen hervorgerufen.

Das Rollenbildnis Anita Berbers zu *Graf Cagliostro* hebt in seiner Gestaltung einige der Aspekte hervor, auf die Madame d'Ora bei ihren Bildnissen großen Wert legte. So ging es ihr um eine bildnismäßige Fotografie und eigenständige künstlerische Arbeiten. Diese Aufnahme besitzt neben dem gelungenen Bildaufbau auch malerische Qualitäten, die sich in der Gestaltung der Faltenwürfe, wie der Stofflichkeit und der Herausarbeitung der Faltenlinien durch die Beleuchtung und das gezielte Einsetzen von Glanzlichtern zeigen. Ebenso erinnert der hell schimmernde Hintergrund, der um die Figur leuchtet, an malerische Darstellungen. Dieses Porträt erfüllt Madame d'Oras Ansprüche an ihre Fotografien, als eigenständige Kunstwerke bestehen zu können. Insgesamt erinnert es in seiner Gestaltung und formalen Behandlung an traditionelle Porträtdarstellungen und Marienbildnisse. In einigen von Madame d'Oras Werken werden ihre Vorbilder in der Bildenden Kunst erkennbar. So zeigt sich auch in den Fotografien dieser Serie ihr Wissen um Darstellungstraditionen und ihre Auseinandersetzung mit Kunstwerken. Indem sie auf die Tradition der Porträtdarstellung und der Marienbildnisse verweist, stellt sie sich selbst und ihre Fotografien in diese Tradition. Dies wird auch in einer weiteren Fotografie von dieser Serie deutlich.

8.2. Rollenbildnis zum Film *Graf von Cagliostro II*

Dieses Bildnis Anita Berbers entstand ebenfalls am 10.11.1920. Es zeigt dasselbe Kostüm des zuvor besprochenen Bildnisses und stellt somit ebenfalls ein Rollenbild zu dem Film *Der Graf von Cagliostro* dar. Auch diese Aufnahme befindet sich als Glasplattennegativ im Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek (Abb. 40).

Anita Berber sitzt aufrecht und frontal dem Betrachter zugewandt in der Bildmitte. Sie ist beinahe ganzfigurig bis zu den Waden abgebildet und trägt dasselbe Kleid und denselben Schleier wie in dem zuvor besprochenen Bildnis. Das durchsichtige Tuch, das sie eng um ihren Kopf gebunden hat, fällt hinter ihrem Rücken als Schleier herab. Mit leicht nach rechts geneigtem Kopf blickt sie den Betrachter direkt und unverwandt aus dem Bild heraus an.

Die Figur hebt sich stark vom helleren Hintergrund ab. Dies wird durch den harten Kontrast erzeugt, den die Linien des sehr dunklen Kleides und der helle Glanz, der die Konturen der Frau gleich einer Aura umscheint, bilden. Das Kleid fällt in schweren Falten herab, die sich besonders stark um das rechte Knie bilden und von einigen Lichtreflexen noch betont werden. Von der schmalen Taille ausgehend fallen große Falten des Stoffes in breiten Bahnen zu beiden Seiten der Figur hinunter. Das Kleid wirkt aufgefächert und die auseinanderlaufenden Linien führen aus dem Bildausschnitt hinaus und scheinen dort in riesigen Stoffmengen Falten zu schlagen. Die Arme hat sie angewinkelt und ihre Hände hält sie leicht unterhalb der Brusthöhe locker verschränkt. Es scheint fast so, als würden ihre Hände gerade noch ihre Brust berühren, wobei nicht ganz eindeutig scheint, ob sie sich durch diese Geste schützen oder den Betrachter auf etwas Bestimmtes aufmerksam machen möchte.

Die weiß leuchtenden Hände, die sich von dem dunklen Grund ihres Kleides besonders stark abheben, befinden sich fast genau im Zentrum des Bildes und lenken hierdurch, sowie durch den starken farblichen Kontrast, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Die locker gehaltenen Hände und die Haltung der Finger scheinen zusätzlich auf ihre Brust zu verweisen. Dieser Handgestus erinnert wiederum an traditionelle Porträtdarstellungen, in denen eine oder beide Hände des Porträtierten auf die eigene Brust hinweisen und auf die inneren Gefühle und Befindlichkeiten anspielen sollen. Interessant ist, dass dieser bekannte Gestus aus der Porträttradition nicht nur bei Madame d'Ora verwendet wurde, sondern bei Fotografien verschiedenster Fotoateliers vorkommt, wie beispielsweise einige Porträts von Tänzerinnen (Abb. 41) zeigen, die in der Zeitschrift *Die Dame* 1925 abgedruckt wurden. Die Darstellung dieser Handhaltungen dürfte ein allgemein beliebtes Gestaltungsmittel der Zeit gewesen sein,

sie findet in zahlreichen Porträtbildnissen Anwendung. Diese auf die Brust, beziehungsweise das Herz hindeutenden Hände finden sich nicht nur in der Porträttradition, beispielsweise der Renaissancemalerei, sondern waren auch ein beliebter Darstellungsgestus für Marienbildnisse. Wie etwa ein Detail einer Verkündigungsdarstellung von Albrecht Dürer (Abb. 42) erkennen lässt, wurden die Hände bei Marienbildern sehr häufig in gekreuzter, übereinandergelegter Form dargestellt. Der Handgestus erinnert sofort an das Rollenbildnis Anita Berbers und ist ebenfalls in der Tradition von Mariendarstellungen zu sehen.

Eine sehr ähnliche Gestaltung findet sich in einem weiteren Bildnis Madame d'Oras von der Schauspielerin Leopoldine Konstantin (Abb. 43), welches den gleichen Handgestus aufweist und ebenfalls an Heiligen- und Marienbildnisse erinnert. Es zeigt ein Halbfigurenporträt der Schauspielerin in marienähnlicher Gewandung, mit vor der Brust überkreuzten Händen. In Bildausschnitt und Körpergeste ähnelt die Fotografie auch stark der Inszenierung zu Anita Berbers Tanz *Vision* (Abb. 39). Hier kommt wiederum dieselbe Handgeste zur Verwendung. Es scheint, als hätte Madame d'Ora diese Haltung der Hände bevorzugt in Inszenierungen verwendet, die an Heiligendarstellungen erinnern sollen.

Nicht nur durch die Handhaltung, auch durch ihre Kleidung und den sie umgebenden hellen Schein, sowie ihren direkten Blick, lässt auch dieses Bildnis an eine Heiligendarstellung denken. Die uns gezeigte Frau wirkt fromm und beinahe etwas verletzlich. Gleichzeitig blickt sie den Betrachter fast ein wenig streng oder ermahnend in die Augen. Die auffallend geschminkte, zur Schau getragene weibliche Schönheit und hingebungsvolle Sinnlichkeit der vorherigen Aufnahme ist einer gewissen Keuschheit gewichen. Es kommt zu einer Ambivalenz zwischen Verbergen und Darbieten. Dieser Gegensatz von Verstecken und zur Schau stellen zeigt sich auch in dem Kleid, welches einerseits viel verhüllt durch den weiten Rock und die langen Ärmel und andererseits im Kontrast dazu durch den weiten, tiefen Ausschnitt das Dekolleté freilegt. Durch das sehr eng anliegende Kleid und die langen Ärmel wirkt die Figur der Frau eingeschnürt, fast schon eingesperrt. Ebenso verhüllt sie der Schleier, der eng ihren Kopf umfängt und sie, ähnlich dem Kleid, beinahe einzuschränken scheint, doch gleichzeitig durchsichtig ist und Stirn und Haare zeigt, die unter dem Tuch hervorschauen. Das große Dekolleté erweckt den Eindruck des sich Darbietens und zugleich macht dieser freigelegte weiße Ausschnitt die Frau sehr verletzlich. In der Gestalt vereinen sich Elemente des sich Versteckens und Schützens ebenso, wie des sich Präsentierens und Darbietens. Sie hält ihre Hände schützend über einen Teil der Brust und des Bauches, was ein Verbergen ausdrückt. Auch die gekreuzte Haltung ließe sich als Abwehr und Schutz verstehen, ebenso

wie die unter dem Rock überkreuzten Beine, die im Gegensatz zu dem auseinandergefalteten Rock stehen, der von der Taille abwärts fast freizügig auseinander fällt und zu den Seiten ausgebreitet ist, wodurch er den Blick auf die Form ihrer Beine freigibt. So wie der Stoff künstlich drapiert wirkt, so erscheint auch die Darbietung des Körpers daraus zu resultieren.

Anita Berbers direkter Blick hat etwas sehr Herausforderndes und Selbstbewusstes. Gleichzeitig drückt der leicht geneigte Kopf doch Verletzlichkeit und Unterwürfigkeit aus. Insgesamt kann in der Bildinszenierung ein gleichzeitiges Spiel von Verstecken und Darbieten gelesen werden. Dieses gleichzeitige Verhüllen und Zeigen kann durchaus als Teil der Person Anita Berbers verstanden werden. Es ist anzunehmen, dass sie diese Gegensätze bewusst in ihren Tänzen einsetzte, je nachdem, ob sie ihr Publikum verführen, schockieren oder beeindrucken wollte. Es wäre eine mögliche Überlegung, dass Madame d'Ora sich dieser Stilmittel sehr bewusst war und absichtlich eine Inszenierung dieser Art von Anita Berber aufnahm.

Ebenso wie an der vorherigen Aufnahme zu *Graf Cagliostro*, ist auch an dem Glasplattennegativ dieser Fotografie deutlich die Retusche auf beiden Seiten der Glasplatte sichtbar. Auf der einen Seite wurden bogenförmig Bleistiftstriche um die Figur herum gesetzt, Haare und Kopftuch im Stirnbereich wurden mit dunkler Farbe übermalt. Diese dunkle, etwas bräunliche Farbe zeigt sich um die gesamte Figur herum, vermutlich diente sie zur Aufhellung, um den, die Figur umfangenden Schimmer herzustellen. Auf der anderen Seite der Glasplatte wurden mit dunkler Farbe bewusst Glanzpunkte gesetzt, Ausbesserungen finden sich in den Augen und an den Wimpern, den Fingernägeln, sowie der Kette Anita Berbers. Hier wurden ebenfalls Akzente gesetzt. Die einzelnen Ösen, wie auch der Anhänger der Kette scheinen sorgfältig in das Negativ gezeichnet. Ebenso finden sich am Ring der Dargestellten feine, regelmäßige, dunkle Punkte, die vermutlich auf eine Retusche zurückzuführen sind. Die Umrisslinien der Schultern, Arme und Hände umlaufend finden sich Einritzungen in der Glasplatte, ebenso am Dekolleté, innerhalb der Hände, unterm Kinn und an der Nasenwand der Tänzerin.

Derartige Retuschen können bei dem Großteil der d'Ora Bildnisse angenommen werden. An diesen beiden Bildbeispielen der Rollenbildnisse von Anita Berber zeigen sich einige Merkmale, die für Porträtaufnahmen des Ateliers d'Ora markant sind. In ausgesprochen vielen der Porträts finden sich hellere Retuschen um den Kopfbereich, eine Fokussierung auf das Gesicht der Dargestellten, die durch Schärfe und Lichtsetzung erreicht wird, ein Verschwinden des Hintergrunds in leerem Nichts oder im Dunkeln, sowie wenig

Tiefenschärfe und eine sehr reduzierte Verwendung von Requisiten. Oftmals verschwindet der Körper der Porträtierten in Unschärfe, wodurch sehr weiche, manchmal mystische Effekte erzielt werden.

Da diese Aufnahmen Anita Berbers jedoch besonders stark an Schauspielerporträts d’Ora erinnern, soll im Folgenden ein Blick auf das Rollenbildnis von Schauspielern geworfen werden.

8.2.1. Anita Berbers Inszenierungen und das Rollenporträt bei d’Ora

Betrachtet man die fotografische Inszenierung von Anita Berber, ist ein Blick auf die damaligen Schauspielerporträts, sowohl hinsichtlich ihrer Gestaltung, als auch ihrer Öffentlichkeitswirkung, von Bedeutung. In einigen Porträts von Anita Berber, wie den Bildnissen zu *Graf Cagliostro*, zeigt sich eine ähnliche formale Gestaltung wie bei Schauspieleraufnahmen d’Ora. Auf die Tatsache, dass Anita Berber selbst auch Schauspielerin gewesen ist und in zahlreichen Filmen mitspielte, darf in diesem Zusammenhang ebenfalls nicht vergessen werden. Die Frage, ob sie sich im Atelier d’Ora auch in Kostümen, die von ihren Filmrollen stammen, fotografieren ließ oder ob sich die Aufnahmen auf eine Auswahl ihrer Tanzkostüme beschränken, konnte bereits geklärt werden. Die ersten Fotografien, die d’Ora 1920 von Anita Berber machte, zeigen sie in ihrem Filmrollenkostüm aus dem *Graf von Cagliostro*. Diese Aufnahmen stellen Rollenbildnisse Berbers dar und weisen große Ähnlichkeit zu typischen Rollenporträts von Schauspielerinnen²⁷⁶ auf. Besonders interessant ist, dass diese Aufnahmen zu den ersten Fotografien zählen, die Madame d’Ora von Anita Berber machte, dass sie allerdings keine typischen Tanzaufnahmen zeigen, sondern Rollenbildnisse, charakteristisch für Schauspielerporträts. Daher soll in den folgenden Kapiteln auf die Charakteristika der Rollenbildnisse von Schauspielern und die Unterschiede in ihrer Inszenierung im Vergleich zu Tänzerinnenaufnahmen eingegangen werden. Anita Berbers Fotografien werden den Tänzerinnen- und Schauspielerinnenporträts d’Ora gegenübergestellt.

Um eine Basis für das Verständnis der Rollenporträts, wie der Schauspieleraufnahmen, zu bilden, soll anschließend ein Überblick über die Entstehung dieser Form der Fotografie, ihren Status in der damaligen Zeit und ihre Bedeutung für Schauspielerinnen und Schauspieler gegeben werden. Der Aspekt der Öffentlichkeitswirkung derartiger Porträts macht eine

²⁷⁶ Diese Merkmale lassen sich auch bei Rollenbildern männlicher Schauspieler finden, allerdings soll in dieser Arbeit der Fokus auf die Rollenporträts von Schauspielerinnen gelegt werden.

gemeinsame Betrachtung mit den Aufnahmen von Anita Berber, wie auch von anderen Tänzerinnen und Tänzern sinnvoll, da solche Fotografien für Schauspieler wie Tänzer gleichermaßen von Bedeutung waren.

8.2.1.1. Die Theaterfotografie und das Schauspielerporträt

In den ersten Jahrzehnten der Fotografie findet sich der Begriff Theaterfotografie, unter dem wir heute Fotografien im Theater, Bühnenaufnahmen und Szenenfotos verstehen, noch nicht.²⁷⁷ Da das Theater aber von besonderem gesellschaftlichen Interesse war, waren bald auch Fotografien von Schauspielern sowie Bilder aus den Theaterräumen sehr gefragt. Zu Beginn machten allerdings technische Schwierigkeiten die Aufnahmen in den großen dunklen Räumen der Theater beinahe unmöglich und so wurden die Schauspieler in den Fotoateliers fotografiert.²⁷⁸ Sie kamen mit Kostüm und posierten in ihrer Rolle, teils mit charakteristischen Gesten ihrer Figur. Ende des 19. Jahrhunderts taucht bereits der Begriff „Costümebild“ auf.²⁷⁹ Dieser bezeichnete Aufnahmen von Schauspielern, die sie im Kostüm ihrer jeweiligen Rolle zeigen. Aus dieser Form entwickelte sich das sogenannte Rollenporträt.

Bei den Theaterfotografien des 19. Jahrhunderts handelt es sich fast ausschließlich um gestellte, inszenierte Aufnahmen, die zuerst nur im Atelier und später teilweise auch auf der Bühne im Theater aufgenommen wurden.²⁸⁰ Aufgrund der technischen Ausstattung der Fotokameras, sowie der Theaterbeleuchtung, waren die Möglichkeiten begrenzt. Das Fotografieren in den Theaterräumen konnte erst durch technische Verbesserungen, neue Objektive, weiterentwickeltes Aufnahmematerial und bessere Kunstlichtmöglichkeiten ermöglicht werden. Die Beleuchtungssituation in den Theatern änderte sich und ab der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde Gasbeleuchtung eingesetzt. Um die Jahrhundertwende begann schließlich die Elektrifizierung der Theater.²⁸¹ Bis Aufnahmen auf der Bühne möglich waren, wurden die Rollenporträts jedoch in gestellten Posen in den Fotoateliers aufgenommen.

²⁷⁷ Troger-Rösch 1993, S. 7.

²⁷⁸ In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts finden sich diesbezüglich sogar Artikel in Fachzeitschriften, die sich mit den technischen Neuerungen im Bereich der Fotografie und des Theaters beschäftigen. Troger-Rösch 1993, S. 8. So beispielsweise in einer Mitteilung der *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie* von 1861, welche die Überschrift „Die Fotografie und das Theater“ trägt. *Zeitschrift für Fotografie und Stereoskopie*. Dr. Karl Jos. Kreutzer (Hrsg.), 2. Jg., 3. Bd., Wien 1861, S. 72.

²⁷⁹ Troger-Rösch 1993, S. 8.

²⁸⁰ Ebenda, S. 95.

²⁸¹ Ebenda, S. 76.

Im Atelier ergab sich wiederum das Problem, dass keine Kulissen mitgenommen werden konnten, um das Stück, wie auch die jeweilige Figur oder Szene ideal darzustellen. Die Schauspieler brachten ihre Kostüme und Requisiten mit und nahmen vor der Kamera typische Gesten und Posen ihrer Rollen ein, manchmal auch vor Möbeln und Kulissen, die nichts mit dem Theaterstück zu tun hatten.²⁸² In manchen Fällen, meistens bei Szenenaufnahmen mit mehreren Schauspielern, wurden allerdings Teile der Bühnenausstattung ins Atelier transportiert.²⁸³ Im Atelier d'Ora bediente man sich der Negativretusche, um Hintergründe nachträglich in das Bild zu malen und so die richtige Kulisse für die dargestellte Rolle oder Szene zu erhalten. Ein sehr schönes Beispiel, welches diese Technik veranschaulicht, stellt eine Aufnahme von Marie Gutheil-Schoder als *Esmeralda* (Abb. 44) aus dem Jahr 1915 dar. In einer weiteren Fotografie der Sängerin in ihrer Rolle der *Elektra* (Abb. 8) wurde die gesamte Steinquaderarchitektur nachträglich in das Negativ hineingemalt.

8.2.1.2. Das fotografische Schauspielerporträt

Fotografische Schauspielerporträts gibt es seit der Daguerreotypie.²⁸⁴ Rollenporträts oder Kostümbilder gab es bereits vor der Erfindung der Fotografie. Sie wurden damals druckgraphisch hergestellt und waren als Lithographien oder Holzschnitte, oftmals auch koloriert, bei dem wohlhabenderen Theaterpublikum als Erinnerungsstücke sehr beliebt.²⁸⁵ Aus dieser Tradition heraus entwickelte sich mit der Fotografie das Sammeln von Rollenbildnissen und Porträts der Schauspieler. Mit dem Aufkommen des Visitformats²⁸⁶ konnte sich dieser neue Bildtypus ab 1860 durchsetzen und ab 1866 mit dem Cabinetformat²⁸⁷ auch bei den bürgerlichen Schichten Anklang finden.²⁸⁸ Besonders populär wurde das Sammeln von Schauspielerporträts im Postkartenformat. In den 90er Jahren des 19.

²⁸² Troger-Rösch 1993, S. 95.

²⁸³ Ebenda.

²⁸⁴ Ebenda, S. 103.

²⁸⁵ Ebenda.

²⁸⁶ Das Visitformat wurde 1854 von André Adolphe-Eugène Disdéri eingeführt. Es gelang ihm die Preise für Aufnahmen extrem zu verbilligen, indem er das bisherige große Format von meist 18x24cm auf 5,7x9cm verkleinerte und eine spezielle Kamera entwickelte, die acht Aufnahmen auf einer Platte ermöglichte. Aus einem Abzug erhielt man gleich acht Porträts. Der Abzug wurde auf einen Karton von 6,3x10,2cm montiert. Durch die billigen Preise konnten sich nun auch die mittleren und unteren Schichten des Bürgertums Porträtaufnahmen leisten und das Visitformat wurde extrem populär. Troger-Rösch 1993, S. 26.

²⁸⁷ Das Cabinetformat wurde als größer und besser proportioniert als das Visitformat angepriesen. Der Abzug von 14x10,2cm wurde auf einen Karton in der Größe von 16,5x10,8cm aufgezogen. Das „neue“ Format löste eine erneute Sammelleidenschaft aus und richtete sich vor allem an das finanzkräftigere Publikum. Troger-Rösch 1993, S. 28.

²⁸⁸ Troger-Rösch 1993, S. 104.

Jahrhunderts konnte sich, dank neuer drucktechnischer Verfahren und kostengünstigerer Produktion, die Bildpostkarte durchsetzen.²⁸⁹ So wurden die Fotopostkarten, die im Vergleich zu Originalfotografien doch recht günstig waren, zum beliebten Sammelobjekt verschiedenster Schichten. Mit ihnen konnte man den Lieblingsschauspieler mit nach Hause nehmen und eine Erinnerung an den Theaterabend behalten. Bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts entwickelte sich eine Begeisterung und Sammelleidenschaft für derartige Schauspielerfotografien.²⁹⁰

8.2.1.3. Die Bedeutung der Porträts für Schauspieler und Fotograf

Die zahlreichen Schauspielerporträts werfen verschiedenste Fragen auf. Wie kann man sich diese Zusammenarbeit zwischen Schauspielern und Fotografen vorstellen? In welchem Verhältnis standen sie zueinander? Und wie kam es zu den Aufträgen für diese Bildnisse?

Sehr bald, nachdem das Schauspielerporträt seinen Weg in das Medium der Fotografie fand, wurden Fotografien das wichtigste Werbemittel für die Schauspieler.²⁹¹ Diese benötigten stets neue Bildnisse ihrer aktuellen Rollen, um für sich und das jeweilige Theater zu werben. Für die Fotografen waren wiederum die Schauspieler und die von ihnen aufgenommenen Fotografien gute Werbung für ihr Atelier, wie auch eine weitere Einnahmequelle. Wollten Zeitungen und Zeitschriften ihre Bildnisse abdrucken, so verdienten die Fotoateliers daran.²⁹² Hinzukommt, dass Fotografien von Schauspielern von illustrierten Zeitschriften wesentlich öfter gewünscht waren als andere Fotografien.²⁹³ Sie wurden häufiger publiziert als andere Bilder und trugen somit zur Bekanntheit des Fotoateliers bei. Dies stellt einen der Gründe dar, warum Schauspieler bei vielen Fotoateliers so beliebte Kunden waren. Ebenso war es für die Schauspieler wichtig, sich von Fotografen ablichten zu lassen, deren Aufnahmen von Zeitschriften oft angenommen wurden. Zu diesen Fotografen zählte d'Ora sehr bald. Manche Fotografen wurden von Schauspielern bevorzugt. So fanden einige Schauspieler ihr Lieblingsatelier, in dem sie sich regelmäßig fotografieren ließen. Der Schauspieler Harry Walden ließ sich beispielsweise von 1913 bis zu seinem Tod 1919 mehrmals jährlich im

²⁸⁹ Bereits 1870 wurde die erste Bildpostkarte aufgelegt. In den 90er Jahren setzte sie sich durch und stellt einen Höhepunkt der industriellen Fertigung von Bildnissen dar. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts war sie zum Sammelobjekt und beliebtesten Mittel zur Verbreitung von Fotografien historischer Ereignisse, Aufnahmen aus der ganzen Welt, sowie Porträts berühmter Schauspieler geworden. Troger-Rösch 1993, S. 31.

²⁹⁰ Starl 1983, S. 64.

²⁹¹ Troger-Rösch 1993, S. 92.

²⁹² Es sei erwähnt, dass das Atelier d'Ora zu den teuersten Fotoateliers in Wien zählte.

²⁹³ Dies und Folgendes nach: Faber 1983, S. 24.

Atelier d’Ora in den verschiedensten Rollen ablichten.²⁹⁴ Von Maria Jeritza gibt es sogar Aufnahmen aus dem Atelier Setzer-Tschiedel, welche sie in Kostümen zeigen, deren Rollen sie zum Zeitpunkt der Aufnahme in Wien gar nicht spielte. Sie hatte auch Engagements in New York und es ist anzunehmen, dass sie sich für ihre New Yorker Rollen trotzdem in Wien von „ihrem“ Atelier ablichten ließ.²⁹⁵ Je deutlicher wird, dass sich Schauspieler ihr Fotoatelier bewusst „aussuchten“, wenn sie mit den Bildnissen der Fotografen zufrieden waren und sich durch diese so gut repräsentiert fühlten, dass sie damit für sich werben wollten, umso interessanter ist es, dass sich Anita Berber in Wien nur von Madame d’Ora fotografieren ließ. Wie bereits erwähnt, suchte sie ihr Atelier drei Jahre in Folge jedes Jahr ein- bis zweimal auf und ließ jedes Mal mehrere Aufnahmen in verschiedenen Tanz- und Filmrollenkostümen machen.

Ein weiterer wichtiger Aspekt bei der Gestaltung der Bildnisse, der allein bei der formalen Betrachtung der beiden besprochenen Rollenbildnisse von Anita Berber (Abb. 27 u. Abb. 40) sofort ins Auge sticht, ist die Kleidung. Madame d’Ora nutzte stets die jeweiligen Kostüme und Gewänder als wesentliches Mittel zur Bildgestaltung und Komposition.

8.2.2. Mode und Kostüm als Teil der Inszenierung

Mode dient als Ausdruck von Lebensgefühl, Lebensziel, Lebensstil sowie Lebensqualität und ist bedeutender Bestandteil der Selbstinszenierung. Auch die Auswahl der Kleidungsstücke und Kostüme, mit denen sich Anita Berber fotografieren ließ, trägt wesentlich zu ihrer Inszenierung bei. In diesem Zusammenhang ist nicht nur die Wahl von Kostüm, Rolle oder Tanz interessant, sondern auch die Auswahl jener Fotografien aus diesen Inszenierungen, die als Postkarten gedruckt und verkauft werden sollten und somit als Sammelkarten und aktive Werbung dienten. Bei manchen Aufnahmen lässt sich diese Auswahl rekonstruieren, wenn heute noch Exemplare der Postkarten erhalten sind, wie es bei dem Rollenbildnis zu *Graf Cagliostro* von 1920 der Fall ist.

Da die meisten Aufnahmen Kostüme aus den Tänzen Anita Berbers zeigen, ist anzunehmen, dass Anita Berber die Kostüme und somit die Rolle selbst auswählte, in der sie fotografiert werden wollte. Madame d’Ora wird versucht haben, die Eigenheiten der Person und ihrer

²⁹⁴ Faber 1983, S. 24.

²⁹⁵ Für diese Information danke ich Mag. Wolfgang Tschiedel.

verschiedenen Rollencharaktere in der Bildgestaltung umzusetzen, die geeignete Bildlösung zu finden und in der Gestaltung ein eigenständiges Kunstwerk zu kreieren.

Bei den von Anita Berber entstandenen Modefotografien, in welchen sie als Modell dazu dient, das Kleidungsstück zu präsentieren, ist hingegen anzunehmen, dass die Stücke von Dora Kallmus, beziehungsweise den Modemarken stammen. Zu den Kunden d'Oras gehörten unter anderem die Modehäuser *Zwieback*, *Penizek und Rainer*, wie auch die Modeabteilung der *Wiener Werkstätte*.²⁹⁶ Im Atelier d'Ora entstanden einige Modefotografien von Anita Berber, wie beispielsweise eine Aufnahme vom 20.04.1921 (Abb. 45), welche sich als Glasplattennegativ in der Österreichischen Nationalbibliothek befindet. Sie zeigt Anita Berber vor einem leeren Hintergrund. Sie wird ohne spezielle Pose abgebildet. Die Kleidung, welche sie trägt, steht im Mittelpunkt. Derartige Aufnahmen stellen typische Modeaufnahmen der Zeit dar und folgen der gebräuchlichen Gestaltung. Der einzige Unterschied, der sich bei den Modeaufnahmen aus dem Atelier d'Ora findet ist, dass Madame d'Ora meistens auf Requisiten und Möbelstücke in ihren Bildern verzichtet. Diese Gestaltungsmittel wurden in anderen Ateliers bei Modeaufnahmen häufiger verwendet. Als Beispiel diene eine Fotografie aus der Zeitschrift *Die Dame* von 1920 (Abb. 46).

Es sei erwähnt, dass Anita Berber in Berlin sehr häufig Model für Modefotografien war und zahlreiche dieser Aufnahmen in Illustrierten abgedruckt wurden. So finden sich außerordentlich viele solcher Modefotografien in der Zeitschrift *Die Dame*, wie sich beispielsweise in Ausgaben von 1917 (Abb. 17) und 1920 (Abb. 46 und Abb. 47) zeigt.

Dass Anita Berber als Sinnbild der „Neuen Frau“ eine Vorbildfunktion als Modeikone innehatte, ist bei den von ihr entstandenen Modefotografien nicht außer Acht zu lassen. So kreierte sie neue Modestile, die von vielen Frauen übernommen wurden. Sich „à la Berber“ zu kleiden, ging dadurch in die Modegeschichte ein.²⁹⁷ Als sie für einen Auftritt und im Film *Dr. Mabuse* einen Smoking trug, wurde dieses männliche Kleidungsstück auch für Frauen tragbar. Später wurde der Herrenanzug von Marlene Dietrich aufgegriffen. Es kann also angenommen werden, dass Anita Berber ebenso in den Modefotografien eine Vorbildwirkung für den Modegeschmack der Leserinnen dieser Zeitschriften zufiel. Wie es auch heute der Fall ist, so hatten schon damals Berühmtheiten, vor allem Schauspielerinnen, großen Einfluss auf das Modebewusstsein. Vor 1920 gab es kaum Modezeitschriften, die reich mit Fotografien illustriert waren. Daher erhielten die Kleider, die Schauspielerinnen auf der Bühne oder bei

²⁹⁶ Faber 1983, S. 16. Madame d'Ora kam über ihre Bekanntschaft mit bildenden Künstlern zur Modefotografie. Damals bestanden enge Beziehungen zwischen den Künstlern der Secession, der Wiener Werkstätte und den eleganten Modesalons.

²⁹⁷ Wunderlich 2009, S. 109.

Aufnahmen trugen, eine besondere Bedeutung.²⁹⁸ Die Theaterbühnen erlangten zusätzlich eine Art Laufsteg-Funktion. Viele der Damen gingen ins Theater, um die neuesten Trends und Stile zu begutachten. Daher war es besonders wichtig, dass Schauspielerinnen stets die neuesten Entwürfe durch ihre Kostüme präsentieren konnten. Mit ihren Kleidern trugen sie prägend zu dem modischen Geschmack der Zeit bei. Nicht außer Acht zu lassen ist, dass sich die Schauspielerinnen bis Anfang des 20. Jahrhunderts selbst um ihre Kostüme kümmern mussten. Von den Theatern war für sie keine Unterstützung diesbezüglich zu erhoffen, wodurch es für viele der Schauspielerinnen nicht einfach, die oft wechselnden Kostüme finanzieren zu können.

Den Kostümen einer Tänzerin kam höchstwahrscheinlich ebenso große Bedeutung zu. Beim Gestalten ihrer Kostüme konnten die Bühnenkünstlerinnen ihrer Phantasie freien Lauf lassen. Vor allem im Varieté waren sehr farbenprächtige und üppige Kostüme wichtig.²⁹⁹ Diese mussten starke und beeindruckende optische Reize bieten, da es in den Varietés kaum Bühnendekorationen gab. Die Tanzkostüme Anita Berbers weisen eine große Vielfalt auf, welche auf die Wertstellung der Kostüme verweisen könnte. Diese Vielfalt zeigt sich anhand der Fotografien, welche Anita Berber in Tanzkostüm und Tanzpose zeigen. Das Kostüm leistet stets einen Beitrag zur Inszenierung eines Tanzes, wie auch zur Gestaltung und Komposition einer Fotografie. Dieser Aspekt des Kostüms als Teil der Inszenierung soll bei den Fotografien des Ateliers d’Ora behandelt werden.

Auch wenn man davon ausgehen muss, dass Anita Berber die Kostüme für ihre Tanzauftritte selbst wählte und im Atelier d’Ora die Tänze, beziehungsweise die Rollen und somit auch die dazugehörigen Kostüme, in denen sie sich fotografieren lassen wollte, aussuchte, so ist nicht außer Acht zu lassen, dass auch Madame d’Ora großen Wert auf die Kleidung in ihren fotografischen Inszenierungen legte. Dass d’Ora einen bedeutenden Fokus auf die Inszenierung der Kleider und Kostüme legte, könnte sich möglicherweise auch durch ihr persönliches Interesse an Mode erklären. Dass sie großen Gefallen am Fotografieren von Mode fand, zeigt sich an den unzähligen Modefotografien im Oeuvre Madame d’Oras.³⁰⁰

Bei Schauspielerporträts fällt die besondere Behandlung der verschiedenen Materialien der Kostüme sowie die Hervorhebung und Betonung ihrer Stofflichkeit besonders auf. Doch auch bei bürgerlichen Porträts nutzte Madame d’Ora Kleidung und Accessoires zur Bildgestaltung. Sie drapierte Stoffe und Schals, Hüte und Schmuck dienten zur Komposition. Ihre

²⁹⁸ Faber 1983, S. 178.

²⁹⁹ Balk 1998, S. 25.

³⁰⁰ Faber 1983, S. 27.

Regieführung begann bei der Kleidung der Modelle.³⁰¹ Allerdings sollten die zu Porträtierenden nicht unbedingt im neuesten, eleganten Gewand zum Aufnahmetermin kommen. So wird in einer Art Werbeschrift für das Atelier d’Ora während ihres Aufenthalts in Berlin 1913 auf Folgendes hingewiesen:

*„Es entspricht nicht der Eigenart der Künstlerin, mit den kargen Behelfen, welche die jeweilige Mode bietet, zu arbeiten. Mit losen, verschiebbaren Konturen nur erreicht sie ihre Zwecke, es ist daher unerlässlich, daß Personen, speziell Damen, die von ihr portraitiert zu werden wünschen, weiche Stoffe, Pelze, Mütze, Abendmäntel, Shawls, Hüte etc. zur Aufnahme mitbringen, aus welchen Mme. d’Ora ihrer Individualität entsprechend künstlerische Bildnisse schafft.“*³⁰²

Kleidung und Kostüm spielten somit bei der Inszenierung in den Aufnahmen eine wesentliche Rolle und verdienen auch bei der Behandlung der Fotografien Anita Berbers genauere Betrachtung. Bewusst gestaltete Faltenwürfe müssen ebenso als Teil der Bildkomposition gesehen werden, wie die Haltung und Mimik der Abgebildeten. Sehr schön zu sehen ist dies an den Aufnahmen Anita Berbers im Kostüm zu dem Film *Graf von Cagliostro*. In einer der Aufnahmen (Abb. 27) erscheinen die Falten des Tischtuchs sehr bewusst gesetzt. Sie verlaufen die Kante entlang und fächern sich auf in drei große Faltenwürfe. Das restliche Tischtuch ist ganz glatt, wodurch die Falten an der Seite betont werden. Sie scheinen bewusster Bestandteil der Bildkomposition, da sie in einer Linie direkt unter dem aufgestützten Ellbogen Anita Berbers verlaufen und gleichzeitig die Mittellinie des Bildes markieren. Auch in einer weiteren Aufnahme derselben Rolle (Abb. 40) wird das bewusste Drapieren des Kostüms als Gestaltungsmittel deutlich. Die Falten des Kleides umspielen Anita Berbers Oberschenkel und betonen deutlich ihr rechtes Knie, wodurch ihre sitzende Haltung sichtbar wird. Das Kleid ist zu beiden Seiten aufgefächert und bildet von ihren überkreuzten Händen, die sich ungefähr in der Bildmitte befinden, eine Dreiecksform bis zum Bildrand. Diese Komposition dürfte sehr bewusst gewesen sein. Dies zeigt sich auch daran, dass nachträglich der Bildausschnitt nicht verändert wurde. Auf vielen Glasplattennegativen finden sich eingeritzte Linien, die den Bildausschnitt markierten, der für die Kopie vom Negativ gewählt werden sollte. Auf dem Glasplattennegativ dieser Aufnahme zeigt sich die eingeritzte Markierung ganz knapp am Rand der Glasplatte. Die „nachkorrigierte“ Fotografie weist somit ziemlich genau denselben Bildausschnitt auf, der bereits bei der Aufnahme auf der Glasplatte gewählt wurde.

³⁰¹ Faber 1983, S. 21.

³⁰² Kempe 1980, S. 28.

Bei den von Anita Berber entstandenen Modefotografien kann davon ausgegangen werden, dass die Tänzerin durch ihre Bekanntheit als Werbeträger fungierte. Es sei erwähnt, dass sie neben Werbung für Mode auch Naturkosmetikprodukte der Firma Leichner anpries.³⁰³ Bei ihren Modefotografien müsste man allerdings unterscheiden zwischen den Fotografien, die vor Berbers großen Erfolgen und der damit einhergehenden Bekanntheit entstanden und jenen, die zu der Zeit, als sie bereits eine Berühmtheit war, aufgenommen wurden. So sind beispielsweise Fotografien von ihr erhalten, die sie 1917 als Hutmodel (Abb. 48) zeigen, als sie noch sehr jung war und am Beginn ihrer Tanzkarriere stand.

Zusammenfassend sei festgestellt, dass die Modeaufnahmen Anita Berbers in ihrer Gestaltung charakteristische Mode- und Werbeaufnahmen darstellen, sie gehen nicht näher auf ihre Person ein. In ihrer Inszenierung sind sie eher unscheinbar und lassen nichts von der Tänzerin durchblicken. Bei einer Gegenüberstellung ihrer Modefotografien mit ihren Tanzaufnahmen aus dem Atelier d'Ora zeigt sich, wie stark sich die Art der Inszenierung durch Wahl des Sujets unterscheidet. Bei den Modefotografien tritt das Model und seine Persönlichkeit in den Hintergrund. Die Mode ist nun Inhalt der Inszenierung und nicht der persönliche Charakter ihrer Trägerin. Der Fokus liegt auf dem Hervorheben des Kleidungsstückes sowie der gesamten Erscheinung und weniger auf dem Ausdruck der Person. In ihrer Gestaltung sind sie mit den üblichen Modefotografien des Ateliers d'Ora gleichzusetzen.

8.3. Die Tanzaufnahmen des Ateliers d'Ora

Im Folgenden sollen einige Tanzaufnahmen Anita Berbers vorgestellt werden, die für das Atelier d'Ora charakteristisch sind und oft verwendete Stilmittel in der Gestaltung von Tanzaufnahmen erkennen lassen. Diese Beispiele sollen zusätzlich dazu dienen, einen Einblick in die Tanzfotografie, sowie die Darstellung von Tänzerinnen, wie sie im Atelier d'Ora üblich war, zu geben. Bis 1915 wurden Tänzerinnen von d'Ora fast ausschließlich im Porträt aufgenommen. Erst ab Anfang der 20er Jahre begann sie, Tänzerinnen häufiger in Tanzposen abzulichten.³⁰⁴ Die Fotografien von Anita Berber in Kostüm und Tanzpose werden hinsichtlich ihrer Eigenschaften betrachtet, die für typische Tanzfotografien aus dem Atelier d'Ora Geltung haben. Auch soll mit ihnen ein Bild von der Tanzfotografie und den allgemein angewandten Gestaltungsmitteln vermittelt werden.

³⁰³ Fischer 2006, S. 124.

³⁰⁴ Faber 1983, S. 26.

8.3.1. Anita Berber im Tanz *Heliogabal*

Eine Aufnahme dieses Tanzes (Abb. 49) stammt vom 09.12.1922³⁰⁵ und zeigt Anita Berber in einer Pose zu ihrem Tanz *Heliogabal*. Diesen Tanz führte die Tänzerin auch in dem Film *Die Irrlichter der Tiefe* auf, aus welchem einige Szenenbilder erhalten sind, welche Anita Berber in diesem Kostüm zeigen.³⁰⁶ In der Literatur werden Fotografien dieses Tanzes oft als Tanz *Astarte* bezeichnet. Allerdings findet sich auf der Rückseite einer Autogrammkarte mit dieser Fotografie (Abb. 29), die sich im Anita-Berber-Archiv von Lothar Fischer in Berlin befindet, eine eigenhändige Signatur von Anita Berber mit der Bezeichnung als Tanz *Heliogabal*. Diese Autogrammkarte stammt aus dem Nachlass von Anita Berbers Mutter.³⁰⁷ Es handelt sich um zwei Bilder im Postkartenformat, die Anita Berber gemeinsam hergeschenkt haben muss, oder die sogar zusammen waren und nachträglich auseinander geschnitten wurden. Auf der Rückseite der beiden Bilder befindet sich ihre Unterschrift und die Betitelung der jeweiligen Aufnahme. „Anita Berber – im Film ‚Cagliostro‘“ steht auf der einen Karte geschrieben „und im Tanz ‚Heliogabal‘“ auf der anderen (Abb. 30). Eine weitere originale Postkarte ist in der Sammlung des Österreichischen Theatermuseums erhalten. Diese Aufnahme des Tanzes *Heliogabal* wurde 1922 auch in dem Buch *Die Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase* abgedruckt.

Anita Berber steht vor einem dunklen Vorhang, der in vielen Falten zu Boden fällt. Sie ist ganzfigurig zu sehen und füllt mit ihrer Figur die gesamte Bildhöhe aus. Sie trägt nichts außer einem Büstenhalter und einen Slip aus glänzendem, schillernden Material, dazu große Ohrringe sowie einen üppigen Kopfschmuck mit großen weißen Federn. Ihr Bauchnabel ist stark geschminkt. Sie steht gerade, mit gesenktem Kopf in leicht gezierter Haltung. Ihr rechter Arm hängt zu ihrer Seite hinab, das linke Knie ist leicht abgebogen, ihren linken Arm hat sie abgewinkelt zu ihrer Schulter erhoben, auf der nun ihre Hand ruht und ein großes Tuch aus demselben glitzernden Stoff hält. Der Stoff fällt hinter ihrer Schulter seitlich zu ihrem Rücken in starken Faltenwürfen herunter und ergießt sich über den Boden. Es ist durchaus denkbar, dass es sich bei diesem schleierartigen Tuch um den Mantel handelt, welcher auf einer Szenenfotografie aus dem Film, wie auch in einer weiteren Aufnahme d’Oras von diesem Tanz (Abb. 50) zu sehen ist. In ihrer Haltung wirkt sie schüchtern und beinahe verschämt.

³⁰⁵ Dem Glasplattennegativ einer weiteren Tanzaufnahme dieser Serie zufolge, welches sich in der Österreichischen Nationalbibliothek befindet, wurden diese Fotografien am 09.12.1922 aufgenommen.

³⁰⁶ Siehe: Fischer 2006, S. 85.

³⁰⁷ Ich danke Lothar Fischer für das Gespräch.

Diese Wirkung bildet einen starken Kontrast zu ihrem Tanzkostüm. Auch ihr heller, leuchtend weiß erscheinender Körper und der schillernde, das Licht reflektierende Stoff erzeugen im Bild ein interessantes Gegenspiel zu dem dunklen Vorhang im Hintergrund.

Diese Fotografie wurde als Autogrammkarte im Postkartenformat gedruckt, wie es die Karte aus der Sammlung von Lothar Fischer (Abb. 29) beweist. Auch findet sie sich in Berbers und Drostes Buch zu ihren *Tänzen des Lasters, des Grauens und der Ekstase* wieder. Anita Berber wählte diese Aufnahme aus dem Atelier d'Ora somit für Werbezwecke. Von diesem Tanz entstand im Atelier d'Ora eine Serie an Fotografien, von welcher drei weitere Aufnahmen auffindbar waren. Eines der Bilder wurde in der illustrierten Kinorevue *Die Filmwelt* 1923 abgedruckt (Abb. 51). Aufgrund des dunklen Vorhangs im Hintergrund, der sich auch bei den anderen Aufnahmen dieses Tanzes von d'Ora findet, sowie der Ähnlichkeit zu diesen Bildern, ist anzunehmen, dass es sich um eine Aufnahme aus dem Atelier d'Ora handelt, auch wenn sich keine Angaben des Fotografen bei dem gedruckten Bild in der *Filmwelt* finden.

Eine weitere Fotografie dieses Tanzes ist, wie bereits erwähnt, in dem Buch *Die Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase* vertreten (Abb. 50). Dieses Bildnis ist auch als Postkarte im Landesmuseum Linz erhalten. Die vierte Aufnahme von d'Ora, die Anita Berber in diesem Tanz zeigt (Abb. 52), befindet sich als Glasplattennegativ im Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek. Anita Berber trägt dasselbe Kostüm und ist ebenfalls vor dem dunklen Vorhang platziert. Sie steht auf einem Bein, hat den Oberkörper zurückgelehnt, die Arme angewinkelt und erhoben. Ihr Kopf ist zur Seite gewandt, ihr Blick geht zu ihrer erhobenen Handfläche. Ein Bein hat sie im rechten Winkel hochgezogen, das Knie abgewinkelt. In ihrer linken Hand hält sie ein Stück des großen Tuches, welches zu ihrer Seite zu Boden fällt und den Untergrund bildet, auf dem sie zu stehen scheint. Es entsteht der Eindruck, als würde sie aus dem glitzernden Stoff herauswachsen. Das starke Glitzern des Materials ist vermutlich auf eine Retusche zurückzuführen. Auf dem Glasplattennegativ in der Nationalbibliothek finden sich auf Stoff und Kopfschmuck sehr regelmäßig angeordnete, schwarze kleine Punkte, die Teil der Retusche sein könnten und die Lichtreflexe verstärkten. Vor allem an den Ohrringen und dem Armschmuck zeigen sich besonders gleichförmige, regelmäßig in Reihen verlaufende Punkte, die auch deutlich in den Abbildungen des Buches *Die Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase* (Abb. 49 und Abb. 50) erkennbar sind.³⁰⁸ Auch zeigen sich Ritzungen in der Glasplatte, welche die Umrisslinien des Körpers umlaufen. Das Herauskratzen von Linien aus dem Mattfirnis auf der Glasseite bewirkte, dass

³⁰⁸ Im Gegensatz zur Originalausgabe des Buches, in welchem diese Retuschen sehr klar sichtbar sind, kann man sie in den hier abgebildeten Aufnahmen leider nicht gut erkennen.

diese härter kopierten, wodurch sie in einem Abzug auf Mattalbuminpapier hell und deutlich erschienen.³⁰⁹

Vergleicht man diese Aufnahme mit anderen Tanzaufnahmen von Anita Berber aus dem Atelier d’Ora, so zeigt sich, dass hier eine verhältnismäßig große Pose zu sehen ist. Es handelt sich um eine der stärksten Bewegungen, die sich unter d’Oras Fotografien von Anita Berber finden lassen. Ansonsten ist Anita Berber in sehr reduzierten Tanzbewegungen abgebildet wie in der Darstellung einer Tanzpose (Abb. 20) oder der Fotografie des Tanzes *Pritzelpuppe*³¹⁰ (Abb. 53). Allen diesen Aufnahmen ist gemeinsam, dass sie Anita Berber aufrecht in gesamter Figur vor einem Vorhang oder einer leeren Wand zeigen. Ihre Tanzpose ist in keinem Fall sehr raumgreifend. Diese Fotografien stellen charakteristische Beispiele für Anita Berbers Tanzaufnahmen aus dem Atelier d’Ora dar. Diese Aspekte und Gestaltungsmerkmale des Ateliers d’Ora sollen im Folgenden genauer betrachtet werden.

8.3.2. Unterschiede in der Inszenierung von Tänzerinnen und Schauspielerinnen

Im Vergleich zu den Tanzaufnahmen anderer Tänzerinnen wurden im Atelier d’Ora von Anita Berber auffallend viele verschiedene Inszenierungen in unterschiedlichen Rollen und Tänzen aufgenommen. Möglicherweise erklärt sich diese Vielfalt dadurch, dass Anita Berber auch Schauspielerin war. Je nach Rolle bedarf es einer anderen Art der Inszenierung. Stellt man die Tanzaufnahmen den Rollenbildnissen Anita Berbers gegenüber, so lassen sich starke Unterschiede in der Gestaltung feststellen. Die Tanzfotografien von Madame d’Ora weisen charakteristische Merkmale auf, die für die meisten Aufnahmen Gültigkeit haben. Eine Gegenüberstellung mit Schauspielerbildnissen des Ateliers d’Ora macht die unterschiedliche Inszenierung deutlich. Bei einem Vergleich der Bildnisse zeigt sich, dass auf andere Wirkungen Wert gelegt wurde. In dieser Arbeit wird sich die Behandlung bewusst auf die Fotografien von Tänzerinnen und Schauspielerinnen fokussieren, um eine geeignete Betrachtungsbasis für die Bildnisse Anita Berbers innerhalb der fotografischen Inszenierung von Frauen zu bilden.

³⁰⁹ Vgl. Hofmann/Schatzl 2002, S. 102.

³¹⁰ Die Aufnahme der *Pritzelpuppe* befindet sich als Glasplattennegativ in der Österreichischen Nationalbibliothek und weist das Aufnahmedatum 20.04.1921 auf. Auch auf diesem Negativ finden sich Retuschen (Ritzungen an Hals und Kinn, sowie die Arm- und Umrisslinien entlang). Weiters zeigen sich Überreste des Klebebandes, mit welchem vermutlich der Bildausschnitt markiert wurde.

In den Aufnahmen von Tänzerinnen findet sich meist eine Darstellung vor einer Wand oder einem Vorhang, die den ganzen Körper der Tänzerin zeigen. Es geht um die Bewegung und die Körperlinien. Bei den Schauspielerporträts liegt der Fokus hingegen auf dem Ausdruck des Gesichts oder der Darstellung der jeweiligen Rolle. Viele der Porträts lassen einen Raumeindruck entstehen, man sieht ihre Umgebung, Tische, Möbel und Requisiten. Es scheint, als würden sie sich mitten in einer lebendigen Szene befinden. Dies war bereits anhand einiger Fotografien von Marie Gutheil-Schoder zu sehen. Bei anderen Aufnahmen wird kein Szenenausschnitt gezeigt, sondern das Bildhafte betont. Oftmals erinnern malerische Inszenierungen an traditionelle Porträtdarstellungen. Diese Bildnisse ähneln alten Gemälden und scheinen aus einer anderen Zeit zu stammen, so auch die Person der Schauspielerin oder des Schauspielers, die auf ihnen abgebildet ist. Zur Veranschaulichung soll ein Rollenbildnis der Elsa Bland dienen (Abb. 54). Wie bei vielen Aufnahmen dieser Art verschwindet der Hintergrund im Dunkeln, die abgelichtete Person wird durch die Beleuchtung stark hervorgehoben.

Ein großer Unterschied zu den Tänzerinnenaufnahmen besteht darin, dass die Schauspielerinnenporträts oftmals viel nahsichtiger aufgenommen sind und einen kleineren Ausschnitt mitten aus einer Szene herausgegriffen zeigen. Weiters werden sie in der Betonung der Kleidung und der Herausarbeitung ihrer Stofflichkeit anders behandelt. Die Materialeigenschaften der Gewänder werden stärker betont und durch Licht und Schatten herausgearbeitet, Details mithilfe von Glanzlichtern hervorgehoben.

Einen weiteren wichtigen Unterschied zwischen Tänzer- und Schauspieleraufnahmen bildet die Retusche. Bei Rollenbildnissen von Schauspielern finden sich verschiedenste Retuschen, auch bezüglich des Hintergrundes. So gibt es einige Schauspielerporträts, welche die Figuren sogar vor einer Landschaft zeigen, obwohl alle diese Aufnahmen d'Oras im Atelier gemacht wurden. Derartige Hintergründe wurden nachträglich durch eine Negativretusche in das Bild hineingemalt. Dies zeigte sich bereits an den Aufnahmen Marie Gutheil-Schoders als *Esmeralda* (Abb. 44) oder *Elektra* (Abb. 8). Bei d'Oras Tänzeraufnahmen finden sich bis auf sehr wenige Ausnahmen weder retuschierte Hintergründe, noch angedeutete Räume oder übermäßig viele Requisiten. Die Aufnahme von Anita Berber in dem Kostüm aus dem Tanz *Morphium* (Abb. 84), welche später noch behandelt wird, bildet hier eine der wenigen Ausnahmen. Man sieht den Teil einer Kommode und einen Vorhang, der den rechten Bildrand entlang herabhängt.

8.3.3. Vergleich der Tanzaufnahmen aus dem Atelier d'Ora mit anderen Fotoateliers

Bei der Betrachtung der Tanzaufnahmen von Anita Berber, die sie in Tanzposen festhalten, zeigen sich Merkmale in der Gestaltung, die sich bei den meisten Tanzfotografien von Madame d'Ora finden. Anita Berber ist in diesen Aufnahmen vor einer leeren Wand oder einem Vorhang positioniert. Mit ihrem Körper füllt sie beinahe die ganze Bildhöhe aus. Vom Boden ist nur ein schmaler Streifen zu sehen, wodurch es der Fotografie an Tiefe fehlt und der Eindruck von Zweidimensionalität entsteht. Alle Aufnahmen entstanden im Atelier. Bei d'Ora finden sich generell keine Tanzaufnahmen in der freien Natur, wie es bei anderen Fotografen durchaus üblich war, wie eine Fotografie von Walter Hege zeigt (Abb. 55). Diese Gestaltungselemente finden sich in den meisten Tanzaufnahmen von Madame d'Ora, wie beispielsweise auch in einer Fotografie von Ellen Tels in Tanzpose (Abb. 56). Tatsächlich enthalten auch viele Tanzfotografien anderer Fotoateliers gleiche Gestaltungsmerkmale (Abb. 62), diese werden auch an den Aufnahmen von Anita Berber aus Berliner Fotoateliers zu sehen sein, so auch in zwei Aufnahmen (Abb. 57) aus dem Atelier Binder und dem Atelier Schenker, die 1917 in der Zeitschrift *Elegante Welt* gedruckt wurden.³¹¹ Die Tänzerinnen sind hier in sehr ähnlicher Weise vor einer kahlen Wand oder einem Vorhang abgebildet. Die Bodenlinie befindet sich ebenfalls knapp über dem Bildrand und bildet einen schmalen, dunklen Streifen auf dem die Tänzerinnen stehen und von dort aus mit ihrem gesamten Körper den Großteil des Bildraums vor dem leeren Hintergrund ausfüllen. Wiederum entsteht der Eindruck von Zweidimensionalität, es gibt keine Tiefenwirkung und die Konturen der Tänzerin werden betont. Die Darstellung in Tanzpose vor einem Vorhang findet sich ausgesprochen häufig. Dieser Vorhang diente nicht nur dazu, einen recht neutralen Hintergrund zu schaffen oder einen Hell-Dunkel-Kontrast zu der Figur der Tänzerin zu erzeugen, er kann auch als Mittel verstanden werden, um auf eine Bühne und somit ihre Tanzauftritte zu verweisen (Abb. 22 und Abb. 23). Ein Vorhang in den Darstellungen kann daher auch als Attribut der Tänzerin angesehen werden.

Bei der Betrachtung der Tanzaufnahmen von Anita Berber im Vergleich zu Tanzfotografien anderer Ateliers fällt auf, dass die Aufnahmen des Ateliers d'Ora kaum große, ausdrucksstarke Bewegungen der Tänzerin festhalten. Die meisten Tanzaufnahmen des Ateliers d'Ora zeigen die Tänzerinnen in einer Pose und nicht in einer Momentaufnahme mitten im Tanz, die einen Augenblick einer bestimmten Bewegung einfängt. Auch sind die gezeigten Tanzposen nie sonderlich expressiv. Dies fällt besonders bei den Aufnahmen von

³¹¹ *Elegante Welt*, Nr. 3, 31. Januar, Berlin 1917, S. 15.

Anita Berber auf, vergleicht man sie mit Posen anderer Tänzerinnen, die Madame d'Ora fotografierte (Abb. 58, Abb. 59), vor allem aber im Vergleich mit Tanzfotografien anderer Ateliers. Diese halten die Tänzerinnen oftmals in sehr großen bewegten Posen fest. Dies zeigt sich an einer sehr dynamischen Aufnahme, die Charlotte Rudolph von Gret Palucca machte (Abb. 60). Die Fotografie entstand während der Bewegungen der Tänzerin und fängt sie mitten im Sprung ein. Hierin unterscheidet sie sich deutlich von d'Oras Inszenierungen.

Auch die Fotografien des Ateliers Willinger von Gertrud Bodenwieser und ihrer Schule, die in der Zeitschrift *Die Bühne* 1925 abgedruckt wurden (Abb. 61), zeigen die Tänzerinnen in sehr großen Bewegungen, wie mitten aus dem Tanz herausgegriffen. Der Bewegungsablauf erscheint unterbrochen, die Posen stärker gekrümmt und die Körper in ihrer Bewegung raumgreifender als bei d'Oras Fotografien von Anita Berber. Im Vergleich hierzu bilden die Bilder aus dem Atelier d'Ora mehr eine vereinfachte, schön arrangierte Pose ab. Doch lassen sich auch Ähnlichkeiten in der Inszenierung finden. Wie im Atelier d'Ora füllen die Tänzerinnen in den Bildern der *Bühne*, auf einem schmalen Bodenstreifen stehend, mit ihrem gesamten Körper den Großteil des Bildraums vor der leeren hellen Wand aus. Dieser dunkle Bodenstreifen füllt meistens nur maximal ein Drittel des unteren Bildraums aus. Durch den leeren Hintergrund sowie die schmale Bodenkante erhalten die Tänzerinnen den Charakter eines Ausstellungsstücks. In ihren eingefrorenen Posen erinnern sie an Skulpturen. Durch diesen skulpturalen Charakter wird der Inszenierung eine artifizielle Wirkung verliehen. Dieses skulpturale Element findet sich sowohl in den Fotografien Anita Berbers, als auch in Aufnahmen von anderen Tänzerinnen aus dem Atelier d'Ora und anderen Fotoateliers. Besonders deutlich zeigt sich die Skulpturähnlichkeit bei einem Vergleich der Fotografien des Ateliers Willinger (Abb. 62) und einer Aufnahme in der *Bühne*, die eine nachgestellte, „lebendige Skulptur“ zeigt (Abb. 63).³¹² Betrachtet man die Aufnahme der *Diana* (Abb. 64) wird die Ähnlichkeit zu Fotografien von Tänzerinnen sehr deutlich. Nicht nur in Gestaltung und Bildaufbau sowie dem leeren Hintergrund, auch in der Pose des Körpers fühlt man sich an posierende Tänzerinnen erinnert. In den beiden Aufnahmen des Ateliers Willinger stehen die Tänzerinnen auf den Zehenspitzen eines Beines, während sie das zweite weit vom Körper abgespreizt haben. Auch in der Fotografie d'Oras von Ellen Tels (Abb. 58) wird eine ganz ähnliche Pose gezeigt. Durch die helle Figur der Tänzerin, die sich stark vom dunklen Hintergrund abhebt, wird der skulpturale Charakter noch verstärkt. Es kommt zu einer Wechselwirkung in den fotografischen Inszenierungen. Die Tänzerinnen erinnern an Skulpturen, die vermeintliche Skulptur gleicht einer Tänzerin. Diese ähnliche Art der

³¹² Die Aufnahme stammt aus Ausgabe Nr. 17 der *Bühne* vom 05. März 1925 und zeigt Bilder einer Vorstellung des Apollo-Theaters, in welcher bekannte Kunstwerke von Menschen als Skulpturen dargestellt wurden.

Darstellung ist möglicherweise auf eine Tradition in der Fotografie zurückführen. Noch um 1900 musste Nacktheit im Tanz und in der Fotografie gerechtfertigt werden können. Wie bereits erwähnt, bezogen sich viele Tänzerinnen und Fotografen auf das antike Ideal von nackter Schönheit. Durch diesen Antikenrückbezug wurden Nacktaufnahmen möglich. Antike Motive wurden in die Darstellung einbezogen und finden sich als Requisiten im Bild oder in einer skulpturalen Darstellung des nackten Körpers wieder. Erst nach dem Ersten Weltkrieg mussten nackte Körper nicht länger durch die Antike gerechtfertigt werden. Dennoch gab es immer wieder Fotografen oder Tänzer, die den menschlichen Körper mit skulpturalen Darstellungen und dem antiken Schönheitsideal in Verbindung brachten. So finden sich noch 1925 die Aufnahmen in der Zeitschrift *Die Bühne* (Abb. 63), die eine Verlebendigung der Skulptur, beziehungsweise eine Inszenierung des Körpers als antike Skulptur zeigen. Derartige „lebende Bilder“ gehen auf eine lange Tradition zurück und waren im 19. Jahrhundert sehr beliebt.³¹³ In diesen „Tableaus Vivants“ wurden Gemälde oder Skulpturen nachgestellt (Abb. 94). Diese „lebenden Bilder“ waren lange Zeit die einzige Möglichkeit, nackte Körper auf der Bühne zeigen zu können, allerdings durften die „Bilder“ keinerlei Bewegung erkennen lassen.³¹⁴

Wie es bei vielen Tanzaufnahmen von Madame d’Ora der Fall ist, so entsteht auch bei den Aufnahmen des Ateliers Willinger der Eindruck von Zweidimensionalität, es gibt keine Tiefenwirkung, die Konturen der Tänzerin werden betont und kommen stärker zur Wirkung. Bei den Fotografien, in denen mehr Boden gezeigt wird (Abb. 65), nehmen auch die Tänzerinnen mehr Raum ein. Die Aufnahme gewinnt dadurch an Dreidimensionalität und Tiefe. Dieser Effekt wird zusätzlich durch die Posen erzielt, mit welchen sie mehr in den Raum greifen, wie beispielsweise in einer weiteren Fotografie aus dem Artikel *„Der Tanz Des Eigenen Ich. Gertrud Bodenwieser und ihre Schule“* (Abb. 66). Der Körper der Tänzerin erstreckt sich in den Raum, ihre Beine und Knie gehen gebeugt nach vorne, der Oberkörper dreht sich nach rechts hinten und die Arme laufen in der Diagonale nach oben auseinander. Die Tanzpose ist wesentlich raumgreifender als bei Madame d’Oras Fotografien von Anita Berber.

In den Darstellungen mit sehr schmaler Bodenlinie, wie es bei d’Ora oft der Fall war, erscheinen die Bewegungen im Gegensatz dazu auf einer Ebene liegend. Die Bewegungen scheinen in Linien zu verlaufen, welche die Konturen der Körper vor dem Hintergrund betonen (Abb. 58, Abb. 59, Abb. 52). Dies erinnert ein wenig an Motive antiker

³¹³ Ochaïm 1998, S. 76.

³¹⁴ Ebenda.

Vasenmalerei. Für diesen Vergleich sei daran erinnert, dass einige der Vertreterinnen des Ausdruckstanzes, allen voran Isadora Duncan, sich von der Antike, ihren Plastiken und Vasenmalereien inspirieren ließen, um ihre Tanzformen zu kreieren.³¹⁵

In den Tanzaufnahmen von Anita Berber aus dem Atelier d’Ora zeigt sich, dass hier bei der Inszenierung mehr Wert auf die Linie der Bewegung und der Kontur des Körpers gelegt wurde. Dies veranschaulicht sehr schön die Fotografie von Anita Berber im Tanz *Morphium* (Abb. 84). Sie ist sehr linear in ihrer Bewegung vor einer leeren, hellen Wand abgebildet, welche zusätzlich die Umrisse ihres Körpers und die Form ihrer dunklen Figur betont. Die Fotografien des Ateliers d’Ora heben die Linie des Körpers der schön arrangierten Tanzpose hervor.

8.4. Die Inszenierung Anita Berbers durch Berliner Fotoateliers

Anita Berber ließ sich außer von Madame d’Ora auch von Berliner Fotografen aufnehmen. Es sind Fotografien aus den Berliner Ateliers Eberth (Abb. 67, 77, 104), Becker & Maaß (Abb. 68, 105), Zander & Labisch (Abb. 78, 79), sowie von den Berliner Fotografen Karl Schenker (Abb. 57) und Alexander Binder (Abb. 69, 70, 71, 73, 75, 76, 101, 103, 104) erhalten.

Die Fotografien Anita Berbers aus den Berliner Fotoateliers zeigen Inszenierungen in Tanzposen und Modelfotografien. Bei der Betrachtung der Aufnahmen fällt auf, dass es sich größtenteils um frühe Bildnisse Anita Berbers handeln muss. Sie wirkt sehr jung und strahlt jugendliche Unschuld und Leichtigkeit aus, welche durch Inszenierung und Tanzkostüm betont scheinen. Diese junge, unbeschwerte Anita Berber ist auch in einer Aufnahme von Anny Eberth (Abb. 67) zu sehen, welche als Postkarte im Archiv von Lothar Fischer erhalten ist. Sie ist in einer einfachen Tanzpose vor einem dunklen Hintergrund abgebildet, wobei sie sich mit ihrer hellen Gestalt stark vor dem Dunkel abhebt. Ihren Blick hat sie beinahe schüchtern lächelnd zu Boden gesenkt. Die meisten Aufnahmen der Berliner Ateliers zeigen Anita Berber in ähnlicher Manier vor einem sehr dunklen, undefinierbaren Hintergrund, so auch weitere Fotografien aus dem Atelier Eberth und dem Atelier Binder (Abb. 69). Hierin finden sich Gemeinsamkeiten mit den Tanzaufnahmen, die Madame d’Ora von Anita Berber machte. So wird die Tänzerin in Tanzposen vor einem dunklen Hintergrund oder einem Vorhang (Abb. 52, Abb. 70) platziert, es ist nur wenig Boden zu erkennen, wodurch es zu

³¹⁵ Vgl. Müller 2001, S. 329f. Siehe auch Kapitel „4.2.3. Nacktheit und Ausdruckstanz“ dieser Arbeit.

keiner wirklichen Raumtiefe kommt. Eine Aufnahme von Alexander Binder (Abb. 69) zeigt eine sehr junge, dahinschwebende Anita Berber. Er gehört zu den Fotografen, die Anita Berber von den Anfängen ihrer Karriere über mehrere Jahre hinweg fotografierten. Eine seiner Aufnahmen, die sich ebenfalls als Postkarte im Anita-Berber-Archiv von Lothar Fischer befindet (Abb. 71), zeigt die junge Tänzerin noch mit ihrer frühen Lehrerin Rita Sacchetto. Die Fotografie zeigt sie somit als 16- oder 17-jähriges Mädchen, als sie sich noch nicht von ihrer Lehrerin getrennt hatte. Diese Fotografie von Binder sowie eine weitere seiner Aufnahmen (Abb. 69) zeigen Anita Berber in der Rolle des *Zephir*, mit der sie in der Ballettschule Sacchetos zum ersten Mal im Februar 1916 im Apollo-Saal aufgetreten war. Durch diese Fotografien wird deutlich, dass hier eine ganz andere Tänzerin zu erkennen ist, die noch eine andere Form der Inszenierung bedarf, als es später bei Madame d'Ora der Fall sein wird. Auffällig bei der frühen Fotografie des Ateliers Binder ist, dass Anita Berber in einer recht schwungvollen Tanzpose festgehalten ist. Für die Art ihrer Inszenierung durch das Atelier d'Ora wäre solch eine „große“ Pose sehr untypisch. Diese Aufnahme könnte auch mitten im Bewegungsablauf gemacht worden sein, worauf der fliegende Schleier ihres Kostüms hindeutet.

Dass sich bei den Berliner Fotografen expressivere und größere Gesten in Anita Berbers Inszenierung finden, vor allem in ihren frühen Bildnissen, soll später noch eingehend behandelt werden. Es lässt sich eine Entwicklung in ihren Tänzen und parallel dazu auch in ihrer fotografischen Inszenierung erkennen, die wiederum auch von den stilistischen Eigenheiten und ästhetischen Vorstellungen der jeweiligen Fotoateliers geprägt war.

Alexander Binder fotografierte Anita Berber weiterhin, als sie bereits Soloauftritte gab und eigene Tänze kreierte. Dies belegen beispielsweise zwei Aufnahmen (Abb. 70 und Abb. 57), welche Binder von Anita Berber in Tanzposen zu ihrem *Koreanischen Tanz* aufnahm. Eine der beiden wurde als Postkarte gedruckt, wie ein Exemplar im Archiv von Lothar Fischer verrät, die andere findet sich als Illustration zu einem Artikel über Anita Berber in der Zeitschrift *Elegante Welt* abgedruckt, gemeinsam mit einer weiteren Aufnahme der Tänzerin von Karl Schenker. Der Artikel erschien im März 1917, als Anita Berber ihren ersten Solotanzabend im Theatersaal der Hochschule für Musik veranstaltete und beschreibt die neue, vielversprechende Tänzerin:

„In den Tanzabenden der Sacchetto-Schule fiel sie zuerst auf. [...] Etwas unendlich Leichtes, fast möchte man sagen, Unirdisches war in diesen Tänzen des jungen Fräuleins Anita Berber, und wer nur ein wenig Blick für Begabungen hatte, der mußte wissen, daß hier ein starkes Talent am Werden war. Oder vielleicht nicht mehr am Werden. Denn damals schon war Anita Berber eine fertige Künstlerin, und es blieb nur noch

*abzuwarten, nach welcher Richtung hin sich diese starke Begabung entwickeln würde, die zugleich über eine für den Tanz prachtvoll geeignete Erscheinung verfügte. Sehr rasch fand Anita Berber dann den Weg in die große Öffentlichkeit. Das jetzt eben zu neuem Leben erwachte Berliner Apollo-Theater verpflichtete die junge Künstlerin, und es hatte mit ihrem Auftreten einen schönen Erfolg. [...] Was sie jetzt im Apollo Theater zeigen konnte war gleich glänzend in Auffassung und Ausführung. Dazu kam noch die ungewöhnlich schöne und geschmackvolle Behandlung des Kostüms. [...]*³¹⁶

Durch den Artikel wird deutlich, wie die junge Tänzerin damals von ihren Zeitgenossen wahrgenommen wurde, nämlich als begabte, vielversprechende Künstlerin. Ihr besonderer Reiz liege darin, dass er weit entfernt sei von der allzu weit verbreiteten Süßlichkeit im Tanz und eher eine „knabenhafte“ Herbheit in Erscheinung und Empfinden zeige, welche sehr gelobt wird.³¹⁷ Nach einigen Jahren ändert sich der Ton in den vormals hochlobenden Kritiken. In einer Ausgabe des *Berliner Börsen-Courier* vom 25. Januar 1919 wird bereits kritisiert, dass ihr Tanz sich nicht mehr auf das Spiel des Körpers verlässt, sondern auf Requisiten und Arrangements zurückgreift. „*Sie trug von außen Mätzchen heran. Schals, Peitsche, Beleuchtungswechsel, erglühender Stein, Pfeife, zwei Neger – damit pulverte sie ihre Nummern kitschig auf. Ihr Temperament braucht Stützen.*“³¹⁸

Diese Artikel zeigen eine Entwicklung in Anita Berbers tänzerischen Ausdrucksformen, die über Nacktauftritte bis hin zu den *Tänzen des Lasters, des Grauens und der Ekstase* führte, durch welche sie berüchtigt wurde. Ihre Tänze wurden in Folge oft missverstanden. Ein Skandal nach dem anderen unterstützte ihren Ruf der verruchten Nackttänzerin und trug dazu bei, dass Anita Berber zum Sinnbild der Lasterhaftigkeit wurde. Diese „spätere“ Anita Berber zeigt sich in den Aufnahmen Madame d’Oras, findet sich jedoch kaum bei anderen Fotografen. In einer Ausgabe der Zeitschrift *Die Dame* von 1927 findet sich eine der seltenen Ausnahmen abgedruckt. Die Aufnahme stammt aus dem Atelier Binder (Abb. 73) und zeigt Anita Berber vermutlich in ihrem Kostüm zum Tanz *Morphium*. In der Inszenierung ist das Image der Tänzerin durchaus zu erahnen, auch die Bildkomposition im Querformat widerspricht den früheren Bildlösungen für Aufnahmen Berbers. Sie hat ihren Oberkörper in der Diagonale zur Seite geneigt, wobei sie dem Betrachter den Rücken zuwendet, der ihr Gesicht nur im Profil zu sehen bekommt. Die Fotografie besitzt etwas Extravagantes und Auffälliges, einerseits durch die verschnörkelte Sessellehne im Bild, andererseits durch das markant geschminkte Gesicht und die verdrehte, unnatürliche Handhaltung der Tänzerin. Das Bildnis ist in die Tradition der Inszenierungen von Madame d’Ora zu setzen. Es ist durchaus

³¹⁶ Elegante Welt, Nr.3, 6. Jg., 1917, S. 15.

³¹⁷ Elegante Welt, Nr.3, 6. Jg., 1917, S. 15.

³¹⁸ Berliner Börsen-Courier, 25. Januar 1919, zitiert nach: Fischer 2006, S. 40.

möglich, dass Alexander Binder die Fotografien d'Oras zu den *Tänzen des Lasters, des Grauens und der Ekstase* kannte, da diese bereits 1922 entstanden waren.

8.5. Die *Pritzelpuppe*

Abgesehen von dem sich entwickelnden Tanzstil Anita Berbers, der die unterschiedliche Inszenierung erklären kann, soll auch der Versuch einer Betrachtung der stilistischen Unterschiede der Fotoateliers gemacht werden. Um eine geeignete Gegenüberstellung dieser verschiedenen Fotografen zu ermöglichen, sollen im Folgenden Aufnahmen aus drei verschiedenen Ateliers, die Anita Berber im selben Tanzkostüm zeigen, betrachtet werden. In all diesen Aufnahmen ist Anita Berber in ihrem Tanz *Pritzelpuppe* zu sehen.

In der Fotografie aus dem Atelier d'Ora (Abb. 53), die der Datierung auf dem Glasplattennegativ aus dem Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek zufolge vom 20.04.1921 stammt, sieht man Anita Berber in ihrem Kostüm der *Pritzelpuppe* vor einer Wand stehen, die von einem hellen Vorhang verdeckt ist. Sie trägt ein ärmelloses Oberteil aus durchsichtiger Spitze, dazu einen kurzen Rock, der aus demselben Stoff zu sein scheint. Dazu schmücken ein breites Haarband ihren Kopf und durchsichtige Seidenstrümpfe ihre Beine. Sie füllt beinahe die gesamte Bildhöhe aus. Ein Bein hat sie abgewinkelt und den Fuß gegen die Wand hinter sich gestellt. Ihre linke Schulter hat sie hochgezogen, den Ellenbogen abgewinkelt und ihre Hand hinter ihrem Rücken verborgen. Ihr Kopf ist zur Seite gewandt, ihr Kinn scheint fast auf ihrer hochgezogenen Schulter zu ruhen, ihre Augen sind leicht geschlossen. Ihr Lächeln verstärkt den Eindruck eines gespielten sich Zierens der Tänzerin. Anhand des Glasplattennegativs (Abb. 72) der Österreichischen Nationalbibliothek ist etwas von der Arbeitsweise d'Oras erkennbar. Bei dieser Aufnahme wählte sie den genauen Bildausschnitt im Nachhinein mithilfe von eingeritzten Linien und schwarzem Klebeband zum Abdecken und Markieren. Reste dieses Klebestreifens sind auf dem Glasplattennegativ erhalten und zeigen sich in der Abbildung als weißer Fleck auf der linken Seite. Da es sich bei der Abbildung um ein Positiv des Negativs handelt sind die Überreste des schwarzen Klebebandes als weiße Flecken zu sehen. Diese weißen Flecken finden sich auf mehreren Abbildungen der Glasplattennegative aus der Österreichischen Nationalbibliothek. Die gewünschte Bildkomposition wird in einem Vergleich zwischen der ursprünglichen Glasplatte und dem nachträglich ausgewählten Ausschnitt deutlich, der in der Abbildung des Buches *Die*

Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase (Abb. 53) ebenso wie in der abgebildeten Aufnahme in der Zeitschrift *Komödie* vom 16. Dezember 1922 (Abb. 74) und für die in der Landesgalerie Linz erhaltene Postkarte verwendet wurde.³¹⁹

Eine Fotografie (Abb. 76), die von Alexander Binder stammt und in der Zeitschrift *Die Dame* im Februar 1920 mit einer zweiten Tanzfotografie von Anita Berber aus dem Atelier Binder abgedruckt wurde, zeigt sie ebenfalls in dem Kostüm *Pritzelpuppe*. Anita Berber sitzt auf einem erhöhten Podest, das mit einem Stoff überzogen ist. Sie ist im Profil wiedergegeben. Ein Bein hat sie angezogen, das andere abgewinkelt aufgestellt, ihr linker Arm ruht gerade ausgestreckt auf ihrem Knie. Ein helles Licht umspielt die Konturen ihres Körpers. In dieser Aufnahme zeigt sich eine stärkere, kontrastreichere Modellierung mit Licht und Schatten. Das verspielte, schüchtern wirkende sich Zieren der d'Ora Aufnahme ist verschwunden. Binders Inszenierung wirkt eher düster und steinern.

Eine weitere Fotografie von Alexander Binder zeigt Anita Berber in ihrem Tanz *Pritzelpuppe* (Abb. 75). Diese Aufnahme betont die diagonale Linie der Tanzpose und vermittelt einen sehr starren, konzentrierten Charakter, der zu der verspielten Ungezwungenheit der d'Ora Aufnahme in Kontrast steht. Auch erscheint die Fotografie stärker nachbearbeitet und retuschiert worden zu sein. Beide Fotografien Binders zeigen allerdings, wie auch jene Madame d'Oras, keine stark bewegte Tanzpose.

Anders verhält es sich mit einer Aufnahme aus dem Atelier Eberth (Abb. 77), die als Autogrammkarte gedruckt wurde. Die abgebildete Postkarte befindet sich in der Sammlung des Archivs von Lothar Fischer. Hier ist eine sehr bewegte Pose zu sehen, wie man es bei den Fotografien von Anita Berber nicht oft zu sehen bekommt. Sie steht auf einem Bein, hat das andere weit ausgestreckt, den Oberkörper zur entgegengesetzten Seite geneigt und ihren linken Arm in tänzerischer Geste erhoben. Zusätzlich zu dieser starken Pose ist auch die künstlerische Retusche in dieser Aufnahme sehr auffällig. Anita Berber scheint auf einer Kugel zu stehen, von der man lediglich die kreisrunde Umrisslinie sieht. Es entsteht der Eindruck einer Seifenblase, auf der die Tänzerin davon schwebt. Derartige Montagen sind im Atelier d'Ora von Anita Berber nicht zu finden.

Diese Aufnahmen der unterschiedlichen Ateliers beweisen, dass sich Anita Berber nicht nur einmal in einem Kostüm bei einem Fotografen abbilden ließ, sondern manchmal mehrere Fotoateliers aufsuchte, um sich in einem Tanz festhalten zu lassen.

³¹⁹ Bei der Postkarte der Landesgalerie Linz handelt es sich um Silbergelatinetchnik auf Barytpapier im Format 7,5 x 13,5 cm.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die Aufnahmen von Anita Berber aus dem Atelier d'Ora keine großen, ausladenden oder expressiven Gesten zeigen, wie es bei den Aufnahmen anderer Tänzerinnen, vor allem aus anderen Fotoateliers der Fall ist.

Bei der Betrachtung der Tanzfotografien von Anita Berber fällt weiter auf, dass jene Aufnahmen, die von ihr gemacht wurden als sie jünger war, wesentlich größere und intensivere Gesten und Bewegungen in den Tanzposen aufweisen, als die späteren Fotografien. Dies veranschaulichen besonders schön die Fotografien einer Serie aus dem Berliner Atelier Zander & Labisch, die Ende Dezember 1918 in der Zeitschrift *Die Dame* abgedruckt wurden (Abb. 78). Die Fotografien sind dort als „*Augenblicksaufnahmen*“ betitelt. Schenkt man dem Titel glauben, so handelt es sich um Momentaufnahmen, die entstanden sind während Anita Berber tanzte. In vielen der Fotografien lassen sich verschwommene Stellen finden, die auf die Bewegungen der Tänzerin zurückgeführt werden können. Es handelt sich hierbei somit nicht um Tanzposen. Diese Feststellung ist besonders interessant, da sich bei den späteren Fotografien von Anita Berber lediglich gestellte Tanzposen finden lassen, wie auch die Aufnahmen des Ateliers d'Ora zeigen. Anstelle der Momentaufnahmen treten Tanzposen. Die großen, ausdrucksstarken Bewegungen, wie sie die mittlere Fotografie der unteren Reihe (Abb. 78) zeigt, verschwinden aus Anita Berbers fotografischer Inszenierung und werden durch ruhigere Posen ersetzt. In dieser Aufnahme sieht man Anita Berber noch mit weit zurückgelehntem Oberkörper, abgespreizten Armen und einem stark hochgezogenen Knie. Derartig starke Bewegungen finden sich unter den Fotografien, die Madame d'Ora von Anita Berber machte, nicht mehr. Die Tanzposen sind in den meisten Aufnahmen in ihren Bewegungen sehr reduziert, wie beispielsweise in der Fotografie zu ihrem Tanz *Morphium* (Abb. 84). Der Körper der Tänzerin bleibt meist in einer linearen Form, manchmal leicht gebogen oder gedreht.

Eine Fotografie, die eine der bewegtesten Posen zeigt, eignet sich für eine Gegenüberstellung mit einer der frühen Aufnahme von Zander & Labisch (Abb. 79). Es handelt sich um die Aufnahme des Tanzes *Heliogabal* von 1922 (Abb. 52). Die Pose erinnert an jene der jungen Anita Berber, doch ist sie in ihrer Größe und Bewegtheit stark reduziert. Auch hier hat Anita Berber das linke Bein hochgezogen und den Oberkörper zurückgelehnt. Die beiden Aufnahmen machen die Entwicklung von der großen zur kleinen Pose deutlich. Hinzukommt, dass Anita Berber in dieser Aufnahme das jugendlich Unschuldige und Unbeschwerte bereits abgelegt hat. Ein Großteil dieses Eindrucks lässt sich auf ihr Kostüm zurückführen, welches sie nur spärlich bekleidet. Auch rufen das glänzende Material des Stoffes und der pompöse

mit Federn besetzte Kopfschmuck Assoziationen zu Revue- und Varietétänzerinnen der Nachtlokale hervor. Der Vorhang, welcher den Hintergrund ausfüllt, unterstreicht den Eindruck einer Varietébühne. In der Fotografie von Zander & Labisch ist die junge Tänzerin in einem einfachen, weiten Kleid zu sehen, welches ihr mehr die Erscheinung eines Blumenkinds verleiht. Sie wirkt sehr natürlich, unschuldig und naturverbunden. An die erotische Ausstrahlung einer Nackttänzerin ist hierbei nicht zu denken. Es zeigt sich eine tänzerische Entwicklung, die sich auch in der fotografischen Inszenierung niederschlägt.

Es lässt sich somit eine Entwicklung von starken, großen Bewegungen zu unbewegteren, kleineren Posen erkennen. Je älter Anita Berber wurde, umso kleiner und statischer wirken ihre Tanzposen in den Fotografien. Eine mögliche Erklärung hierfür könnte sich in ihrem Tanzstil finden lassen, der sich über die Jahre veränderte und infolgedessen nach einer anderen fotografischen Inszenierung verlangte. Dies zeigt sich auch an den frühen Aufnahmen der jungen Tänzerin von Alexander Binder (Abb. 69-71). In diesen Bildern wirkt sie wesentlich verspielter, unschuldiger und lieblicher als in späteren Aufnahmen des Ateliers d'Ora (Abb. 27, 85-88), in denen ihre Sinnlichkeit betont wird. Eindeutig scheinen sich ihre Tanzvorstellungen durch ihre Zusammenarbeit mit Sebastian Droste geändert zu haben. Mit ihm veränderten sich der Tanzstil, sowie die Themen zu denen sie ihr Tanzprogramm entwickelte. Mit Droste zusammen entstanden die *Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase*, die sie zum ersten Mal in Wien aufführten. Die veränderte Inszenierung zeigt sich beispielsweise an den Aufnahmen zu dem Tanz *Kokain* oder *Märtyrer*. Es entsteht nun in den Fotografien von Madame d'Ora ein Bild von Anita Berber, das zu den *Tänzen des Lasters, des Grauens und der Ekstase* passt. In den Fotografien erscheint sie verruchter, verführerischer, die Stimmung wird düsterer und teilweise mystisch. Zu der Zeit als Anita Berber und Sebastian Droste sich in Wien aufhielten und jenes neue Tanzprogramm vorführten, ließen sie sich auch im Atelier d'Ora fotografieren.

8.6. Die Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase

Anita Berber und Sebastian Droste ließen sich 1922 bei d'Ora fotografieren, als sie für Tanzauftritte in Wien waren. Ihre Tanzvorstellung am 14. November im Großen Konzerthausaal wurde als *Einzigster Tanzabend* angekündigt, es folgten allerdings noch weitere Auftritte in Wien. Mit diesen Fotografien zu ihrem Tanzprogramm der *Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase* illustrierten sie ein Buch, welches sie zu ihren Tänzen verfassten.

8.6.1. Der Tanz *Morphium*

Eine Fotografie d'Oras zeigt Anita Berber in ihrem Tanz *Morphium* (Abb. 84), der nach einem Gedicht von Sebastian Droste zu der Musik von Mischa Spoliansky entstand.³²⁰ Nach den Angaben aus dem Nachlass Arthur Bendas wurde sie am 28.10.1922 aufgenommen. Das Glasplattennegativ der Aufnahme ist ebenfalls im Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek erhalten. Ein Abzug in Silbergelatine mit den Maßen 22,2 x 13,5 cm befindet sich im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Rechts unten im Bild ist der Stempel mit der Aufschrift „Eigentum d'Ora Wien / Rohdruck“ zu erkennen. Als Postkarte befindet sich diese Aufnahme in Silbergelatinetchnik auf Barytpapier im Format 7,9 x 13,3 in der Landesgalerie Linz.

Dieses Bild aus dem Atelier d'Ora wurde auch in mehreren Zeitschriften abgedruckt. So wurde es in der *Komödie. Wochenrevue für Bühne und Film* vom 25. November 1922 zu einem Artikel über Anita Berber und Sebastian Droste mit dem Titel „Ein Gespräch mit Narzissgeschöpfen – Anita Berber und Sebastian Droste über ihre Nackttänze“ abgedruckt (Abb. 80).³²¹ Ebenso findet sich die Aufnahme in einer Ausgabe der Zeitschrift *Die Dame* von Januar 1923 (Abb. 81). Die Fotografie ist betitelt als „Die Tänzerin Anita Berber. Aufnahme: d'Ora“. Interessant ist, dass die Aufnahme für sich selbst steht und nichts mit dem Artikel zu tun hat, mit welchem sie auf der Seite abgedruckt ist. Dies mag auf den ersten Blick verwirrend erscheinen, doch handelt es sich um eine charakteristische Gestaltung in den

³²⁰ Siehe: Berber/Droste 1923, S. 33.

³²¹ In dieser Ausgabe der *Komödie* finden sich zwei Artikel über Anita Berber und Sebastian Droste, ihren Tanzabend vom 14. November 1922, sowie ein Interview über ihre Tänze: „Kritische Tagesglossen – Sebastian Droste – Anita Berber“ auf Seite 13 und „Ein Gespräch mit Narzissgeschöpfen – Anita Berber und Sebastian Droste über ihre Nackttänze“ auf Seite 14. Beide Artikel sind mit jeweils einer Fotografie d'Oras illustriert. Auf Seite 13 ist eine Aufnahme Sebastian Drostes im Tanz „Märtyrer“ abgebildet, auf Seite 14 Anita Berber in „Morphium“. *Komödie. Wochenrevue für Bühne und Film*, Nr. 41/42, 25. November 1922, 3. Jg., S. 13f.

Zeitschriften der Zeit, die sich unter anderem in zahlreichen Ausgaben der *Die Dame* findet. Diese Feststellung beruht auf persönlicher Recherche in der Berliner Kunstbibliothek in den monatlichen Ausgaben der Zeitschrift *Die Dame* von den Jahren 1916 bis 1927. In vielen Zeitschriften wurden Fotografien von Tänzerinnen und Tänzern oder Schauspielerinnen und Schauspielern ohne dazugehörigen Text abgedruckt. Die Bilder dienten nicht ausschließlich zur Untermalung eines Textes, sondern fanden sich oft zwischen den Artikeln und zeigten berühmte Persönlichkeiten der Zeit. Bild und Text mussten damals nicht zwangsweise zusammenhängen.

Besonders interessant erscheint mir eine Abbildung dieser Aufnahme d’Oras, die ich ebenfalls während meiner Recherche in der Zeitung *Illustriertes Wiener Extrablatt* (Abb. 82) finden konnte.³²² In dieser Zeitung wurden keine Fotografien abgedruckt, sondern handgefertigte Drucke, die nach den Originalen entstanden. So fand sich in den Exemplaren des Jahres 1922 auf jedem Titelblatt eine druckgraphische Abbildung, auf den weiteren Seiten der Zeitung wurden bis auf wenige, kleinere Zeichnungen in Werbeanzeigen keine Abbildungen gedruckt. Auf dem Titelblatt der Ausgabe vom 13. Dezember 1922 ist eine Grafik nach zwei Fotografien d’Oras abgebildet, die Anita Berber in *Morphium* und mit Sebastian Droste in *Märtyrer* zeigt (Abb. 83). Die Besonderheit der Abbildung liegt darin, dass für die einzige Illustration dieser Ausgabe, noch dazu auf der Titelseite, zwei Fotografien d’Oras gewählt wurden.

In Madame d’Oras Fotografie zu *Morphium* ist Anita Berbers ganze Figur stehend im Rechtsprofil gezeigt. Sie trägt ein knöchellanges, langärmeliges, eng anliegendes Kleid, welches ihre Körperform stark betont. Dieser Effekt wird durch die leere weiße Wand, vor der sie steht, zusätzlich verstärkt. Das dunkle Kleid kontrastiert mit dem hellen Hintergrund. Durch die weiße Fläche kommen die Umrisslinien der dunklen Figur der Tänzerin noch stärker zur Geltung und die geschwungene Linie des Körpers wird betont. Die Pose ist nicht nur im Zentrum des Bildes platziert, durch den Hell-Dunkel-Kontrast wird der Fokus des Betrachters noch mehr auf sie gelenkt. Die Tänzerin wird von einer Kommode zu ihrer Linken und einem Vorhang zu ihrer rechten Seite gerahmt. Sie hat ihren Oberkörper nach hinten gebogen, das Gesicht ist im Profil zu sehen, ihre Augen scheinen geschlossen. Mit ihrer rechten Hand hält sie sich am Vorhang fest, ihre linke hat sie auf die Kommode gestützt. Die Tänzerin hält den Stoff des Vorhangs sanft in Händen, doch entsteht durch ihre nach

³²² Die Ausgaben der Zeitung *Illustriertes Wiener Extrablatt* sind in der Österreichischen Nationalbibliothek auf Mikrofilm erhalten. In der Abbildung 82 handelt es sich um eine Aufnahme dieses Mikrofils und somit um eine Negativ-Abbildung. Dies muss bei der Betrachtung berücksichtigt werden.

hinten gebogene Bewegung der Eindruck, als müsste sie sich am Vorhang festhalten, um nicht umzufallen. Auch, dass sie sich mit ihrer anderen Hand auf der Kommode abstützt, gibt ihr den Anschein, als suche sie Halt, um nicht zusammenzubrechen. Ihre Hand wirkt dabei beinahe verkrampft und steif. Die Tänzerin scheint sich in einer Art Trancezustand zu befinden und nach festem Halt und Sicherheit zu suchen. Es stellt sich die Frage, inwiefern die dargestellte Szene mit dem Tanz zu tun hat, der hier fotografisch festgehalten werden sollte. Sehr wahrscheinlich handelt es sich um eine Inszenierung Anita Berbers in dem Tanz *Morphium*. Möglicherweise soll die gezeigte Pose des Schwankens und Haltsuchens die Wirkung des Morphiums darstellen. In ihrem Tanz *Morphium* spielte Anita Berber eine Frau, die sich Morphinum spritzt und die Visionen tanzt, die durch die Droge ausgelöst werden.³²³

Dass sich Inhalte des Tanzes und seiner beabsichtigten Wirkung auch in der durch die Inszenierung geschaffenen Atmosphäre in der Fotografie zeigen, bestätigt sich durch einen Ausschnitt des Gedichtes *Morphium* von Sebastian Droste:

„[...] Verschwimmend . . .
Verhauchend . . .
Ein alter Barockstuhl
Feinster Damast
Doch zerschlissen und zerfressen
Und dann die Hände
Die Hände
Die da sind wie geschminkte Blumen
Die im Leeren wachsen
Und im Leeren greifen
Die sich krampfen
Und die sich strecken
Die sich verschlingen
Und sich verkrallen
Und sie begehren und begieren
Den schlanken
Schmalen
Knabenhals des blutleeren Kopfes
Er kugelt am Boden dieser Kopf
Er starrt leichenblaß in kosmisches Sein
Und gellt mit höhnischem Lachen in irdischen Welten
Aus blauen Dunstkreisen schwebt das Gift [...]“³²⁴

Eine ähnliche Stimmung wird in der Fotografie geschaffen. Der Vorhang und die Kommode erinnern an den alten Barockstuhl und den feinen Damast. Ebenso scheinen Anita Berbers Hände dem Gedicht zu entspringen. In der Aufnahme fallen die Hände der Tänzerin und ihre

³²³ Trimborn 2004, S. 96.

³²⁴ Berber/Droste 1923, S. 34.

eigenartig verkrampfte, krallenartige Haltung auf. Diese könnten dem Gedicht entstammen, in welchem auch von verkrallten, krampfenden, sich verschlingenden Händen die Rede ist.

Bei Betrachtung des Glasplattennegativs erkennt man, dass in dieser Aufnahme der Bildausschnitt im Nachhinein verändert wurde. Die abgebildeten Aufnahmen zeigen bereits den ausgewählten Ausschnitt. Am Negativ wird allerdings deutlich, dass eingeritzte Linien diesen festlegten. Ebenfalls zur Markierung diente ein schwarzes Klebeband, von welchem sich noch Reste auf dem Negativ finden. Zwecks Bildkomposition überdeckte es Teile der Kommode, von welcher zuvor wesentlich mehr im Bild zu sehen war.

Das Besondere an dieser Fotografie ist, dass sie eine der wenigen Aufnahmen des Ateliers d'Ora darstellt, die ein Möbelstück im Bild zeigen. Unter den Fotografien von Anita Berber lassen sich derartige Requisiten lediglich in dieser Aufnahme und dem Rollenbildnis aus dem Film *Der Graf von Cagliostro* (Abb. 27) finden, in dem ein Stück eines Tisches zu sehen ist. Warum d'Ora in diesem Bildnis bei der Inszenierung auf die Verwendung einer Kommode zurückgriff, bleibt Vermutung. Abgesehen von dem Möbelstück als Teil der Bildkomposition, verleiht die Kommode der Darstellung einen vornehmen Charakter. Die Gestalt der Tänzerin wirkt durch sie in ihrem langen Kleid noch edler. Auch lässt das schöne Schränkchen an ein Wohnzimmer denken und man könnte sich die Szene im Heim der Tänzerin vorstellen. Dieser Wohnzimmercharakter wird durch den Vorhang zurückgenommen, da dieser wiederum an eine Bühnensituation erinnern lässt. Die Darstellung wirkt im Gesamten sehr flach, sie zeigt keine räumliche Tiefe. Dies wird dadurch hervorgerufen, dass Anita Berber sehr knapp vor der hellen Wand platziert ist und auch von dem Boden nur ein dünner Streifen zu sehen ist, wodurch Tiefenwirkung verhindert wird. Die Aufnahme hat eher Reliefcharakter und konzentriert sich auf die Formen und Linien im Bild.

Dieser Fokus auf Form und Linie der Bewegungen tritt auch in den Aufnahmen hervor, in welchen Anita Berber und Sebastian Droste gemeinsam in einer Tanzszene abgebildet sind.

8.6.2. Anita Berber und Sebastian Droste im Tanz *Märtyrer*

Die Fotografien zu dem Tanz *Märtyrer* wurden ebenfalls 1922 aufgenommen. Den Aufzeichnungen Arthur Bendas zufolge am 28.10.1922, also an demselben Fototermin als *Morphium* (Abb. 84) und *Heliogabal* (Abb. 49-52) entstanden. Bei dem Tanz *Märtyrer* handelte es sich um eine Tanzkreation zur Musik von Sergei Rachmaninoff. Im Atelier d'Ora

entstanden mehrere Inszenierungen zu diesem Tanz, die eine ähnliche Komposition zeigen und im Folgenden behandelt werden.³²⁵

Eine der Fotografien, welche Anita Berber und Sebastian Droste in einer Tanzpose zu dem Tanz *Märtyrer* zeigt (Abb. 85), befindet sich als Abzug in Silbergelatine mit den Maßen 21,4 x 14,9 cm im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Im rechten unteren Bildeck findet sich der Stempel „*Eigentum d'Ora Wien / Rohdruck*“. Das Glasplattennegativ dieser Aufnahme ist Teil der Sammlung des Bildarchivs der Österreichischen Nationalbibliothek. Postkarten oder veröffentlichte Abbildungen dieser Fotografie waren während meiner Recherche nicht auffindbar.

In dieser Inszenierung scheint das Tanzpaar vor der gleichen weißen Wand abgebildet, wie Anita Berber in der Aufnahme zu *Morphium*. Auch der dunkle Vorhang befindet sich rechts im Bild und fällt in einem schmalen Streifen den rechten Bildrand entlang zu Boden. Vom Boden ist wiederum nur ein schmaler Streifen zu sehen. Boden und Vorhang ergeben einen Rahmen in „L“ Form, der die beiden Figuren umschreibt und den ihnen zur Verfügung stehenden Raum begrenzt. Beide Tänzer tragen ein langes, schlichtes Kostüm. Die Kleider haben lange Ärmel und sind hoch geschlossen, sodass aus den dunklen Kostümen nur Kopf und Hände der Tänzer hervorleuchten. Im Falle Anita Berbers sind auch ihre Füße zu sehen. Anita Berber steht vor Sebastian Droste und hält ihn mit ihrer rechten Hand in der Taille. Die beiden Körper scheinen auf Hüfthöhe zusammenzulaufen und zu verwachsen. Auf der Höhe ihrer Taillen ändert sich allerdings der Schwung in der Linie ihrer Körper und verläuft in entgegengesetzte Richtungen. Sie biegen ihre Oberkörper zur Seite und entfernen sich wieder voneinander. Dort wo Anita Berber Droste in der Taille hält, scheint sein Körper abzuknicken und zur Seite zu fallen. Diese Bewegung wird von ihr entgegengesetzt widerspiegelt. Es erweckt den Anschein, als würde Anita Berber ihrem Partner eine Stütze geben, um zu verhindern, dass er gänzlich in sich zusammenklappt. Durch die dunklen Kostüme hebt sich die Bewegung der Tänzer vor dem weißen Hintergrund noch stärker hervor. Der Fokus der Darstellung wird auf die Form der Bewegung gelegt.

Eine weitere Aufnahme zu *Märtyrer* befindet sich als Abzug auf Silbergelatinepapier mit 21 x 15,9 cm in der Albertina in Wien (Abb. 24). Auf diesem Abzug befindet sich auch der

³²⁵ Möglicherweise handelt es sich auch um einen anderen Tanz, eventuell den Tanz *Selbstmord*, da in einem Programm des Tanzabends vom 14. November 1922 der Tanz *Märtyrer* als allein von Sebastian Droste getanzt angekündigt wurde. In der Literatur, sowie bei den in Zeitschriften abgebildeten Bildern sind diese Fotografien allerdings stets als Tanz *Märtyrer* bezeichnet. Es wäre natürlich auch denkbar, dass Madame d'Ora eine Inszenierung mit beiden Tänzern zu einem Tanz gestaltete, der im Programm jedoch nur als Solotanz vorgeführt wurde.

Prägestempel des Ateliers „d’Ora Wien I. Wipplingerstr. 26“ in der rechten unteren Bildecke. Auch in der Landesgalerie Linz ist diese Fotografie auf Mattkollodiumpapier mit 16,4 x 21,5 cm erhalten und trägt den Rohdruckstempel des Ateliers (Abb. 25). Diese Aufnahme gehört zu jenen d’Ora Bildnissen, die in dem Buch *Die Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase* abgebildet wurden. Auch wurde sie, wie bereits erwähnt, im *Illustrierten Wiener Extrablatt* als Graphik abgedruckt (Abb. 83). In einem Vergleich des Negativs, des Rohdrucks und der „fertigen“ Fotografie in der Albertina zeigt sich die Retusche sehr deutlich. Was im Rohdruck erst durch Bleistiftlinien markiert ist, wird in der Aufnahme der Albertina als verlaufende Abdunkelung deutlich erkennbar.

8.6.3. Der Tanz *Kokain*

An der Aufnahme, die von d’Ora zu dem Tanz *Kokain* (Abb. 87) entstand, soll gezeigt werden, wie die Themen und Anliegen der Tänze Anita Berbers in die Fotografien mit einfließen, künstlerisch verarbeitet und von Madame d’Ora in der Gestaltung der Fotografien umgesetzt wurden.

Die Fotografie zeigt Anita Berber in ihrem Tanz *Kokain*, der Teil des Tanzprogramms *Die Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase* war. Der Tanz *Kokain* entstand nach einem Gedicht von Sebastian Droste zu der Musik von Camille Saint-Saëns *La danse macabre*, Opus 40.³²⁶ Die Aufnahme entstand Ende Oktober 1922, als Anita Berber und Sebastian Droste wegen ihrer Tanzauftritte im November in Wien waren, vermutlich ebenfalls am 28.10.1922. Die Aufnahme ist als gedruckte Postkarte in der Sammlung des Österreichischen Theatermuseums erhalten. Dies zeigt, dass Berber auch diese Aufnahme d’Oras für Werbezwecke auswählte. Auch findet sie sich in Berbers und Drostes Buch zu ihren *Tänzen des Lasters* wieder.

Anita Berber ist in ihrem Kostüm für den Tanz *Kokain* zu sehen. Sie lehnt mit dem Rücken an der weißen Wand hinter ihr. Die Arme hat sie gehoben und hinter ihrem Kopf verschränkt. Links und rechts von ihr umgibt sie ein dunkler Vorhang, der in großen schweren Falten zu ihren Seiten herunterfällt. Ihr Oberkörper mit der geschnürten Korsage und den frei entblößten Brüsten ist unverdeckt und leuchtet förmlich aus dem Bild heraus. Der restliche Körper wird von dem dunklen Stoff eingehüllt. Die weiße helle Haut ihres Gesichts, der Arme und der nackten Brüste zieht die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Der sie

³²⁶ Fischer 2006, S. 100.

umhüllende Vorhang nimmt einen Großteil des Bildraums ein und erhält dadurch starkes Gewicht. Die schweren Stofffalten scheinen sie zu verschlucken und zu beherrschen, so als würde sie gleich ganz in ihnen versinken und verschwinden. Gleichzeitig entsteht der Eindruck, als wachse sie aus dem trichterförmig auseinanderfallenden Stoff heraus und würde aus ihm neu geboren werden. Ihre Figur erinnert an eine Blume, die soeben ihre Blüte öffnet, ähnlich einem Nachtschattengewächs, das in der Finsternis der Nacht durch das Mondlicht zum Leben erweckt wird. Ihr Körper und ihre Haut scheinen vom Mondlicht erhellt, während sie die Dunkelheit umgibt. Auch in den Gedichten Drostes ist immer wieder von Mondlicht die Rede. Möglicherweise kannte d'Ora die Gedichte des Tänzers und bezog sie in die Gestaltung der Bilder mit ein.

Es stellt sich die Frage, ob dieselbe Pose und das Verschwinden, beziehungsweise Auftauchen zwischen dem Vorhang, auch in dem Tanz *Kokain* enthalten sein könnte. Dies ist allerdings sehr unwahrscheinlich, da es eine Beschreibung des Tanzes *Kokain* von dem tschechischen Tänzer, Schriftsteller und Choreographen Josef Jenčík gibt, in der sich keine derartige Szene findet. Ich möchte die Behauptung aufstellen, dass der Vorhang sich als künstlerische Umsetzung der Inhalte des Tanzes *Kokain* verstehen lässt. Der Tanz *Kokain* wurde von Anita Berber nach einem Gedicht von Sebastian Droste geschaffen, welches die beiden auch in ihrem Buch zu den *Tänzen des Lasters, des Grauens und der Ekstase* veröffentlichten. Um den Zusammenhang zwischen dem Text, dem getanzten Gefühl und Ausdruck, sowie der fotografischen Inszenierung deutlich zu machen, möchte ich das Gedicht³²⁷ von Sebastian Droste heranziehen:

„*Kokain*“

Wände
Tisch
Schatten und Katzen
Grüne Augen
Viele Augen
Millionenfache Augen
Das Weib
Nervöses zerflatterndes Begehren
Aufflackerndes Leben
Schwäelende Lampe
Tanzender Schatten
Kleiner Schatten
Großer Schatten

³²⁷ Das Gedicht stammt aus Anita Berbers und Sebastian Drostes Buch *Die Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase*, welches 1922 in Wien veröffentlicht wurde.

Der Schatten

Oh – der Sprung über den Schatten

Er quält dieser Schatten

Er martert dieser Schatten

Er frißt mich dieser Schatten

Was will dieser Schatten

Kokain

Aufschrei

Tiere

Blut

Alkohol

Schmerzen

Viele Schmerzen

Und die Augen

Die Tiere

Die Mäuse

Das Licht

Dieser Schatten

*Dieser schreckliche große schwarze Schatten*³²⁸

Wie in dem Gedicht zeigt sich auch in der Fotografie der große Schwarze Schatten in dem Vorhang, der Anita Berber förmlich auffrisst. Es scheint, dass das Gefühl, das in dem Gedicht existiert und in dem Tanz umgesetzt wurde, auch durch die Fotografie vermittelt werden soll. Dass es um den Inhalt und die Atmosphäre des Tanzes ging und nicht um eine konkrete Pose, lässt auch die Beschreibung des Tanzes, die durch den tschechischen Tänzer und Schriftsteller Josef Jenčík überliefert ist, erkennen. Er war Choreograph am National-Theater in Prag und beschrieb in seiner Monografie *Anita Berberová* mehrere Tänze Anita Berbers. Über den Tanz *Kokain* schreibt er Folgendes:

„Der Vorhang. Auf dem Boden ein entblößter Körper, in einem leeren Raum, erfüllt von morgendlicher, graublauer Dämmerung. Überall eine Totenstille. Oben, unten, vorn sowie hinten, vielleicht in der reglosen Gestalt selbst. Bis ins Detail so wie damals, als sie Hand in Hand mit einer zufällig wiedergefundenen alten Freundin in das Zimmer eindrang, wo sie über den in Agonie liegenden Körper des Droste schreiten mussten, der nach eingenommenem Kokain im Delirium war. – Mit dieser Reminiszenz auf eine obszöne Szene (...) beginnt Anita Berber eine ihrer besten Schöpfungen – Kokain.

Also Totenstille und schwere Regungslosigkeit: Offenbar der erste schwere Anprall des furchtbaren Giftes, der den Körper gelähmt hat. Die Seele ringt sich irgendwo mühsam zur früheren Herrschaft über den Körper durch. Kaum sichtbare Zuckungen der einzelnen Körperpartien deuten es an. Eine Konvulsion ergreift die porzellanfarbenen Glieder und die berauschte, unglückliche Tänzerin kehrt unbewusst aus Erstarrung der Liebe zum Leben langsam zu sich zurück. Wenigstens so weit, dass die Muskeln gehorchen müssen. Mit einigen Schwingen, die den langsamen Schwingungen des Pendels aus der Erzählung von Edgar Allan Poe ähneln, richtet sich der Körper auf. Besser gesagt: er bildet einen merkwürdigen Knäuel Fleisch mit zwei unbeschreiblichen Schlitzten anstatt der Augen und einer blutigen Wunde als Mund. Der Knäuel entwirrt

³²⁸ Berber/Droste 1923, S.23f.

sich unsagbar träge, auf Anordnung von etwas, was gerade jetzt zwischen dem Verstand und der aufgequollenen Hirnrinde herrscht. Die Tänzerin stellt sich mechanisch auf die Beine. Anscheinend ist sie eine Marionette im grausamen Spiel zwischen dem Gift und der Herztätigkeit. Das vom Willen der Natur durch die Adern getriebene Blut pulsiert im Körper von Ort zu Ort. Das durch den Körper gejagte Gift hindert und hemmt: Mit roher Kraft mischt es sich in eine, dem großen Geheimnis des Lebens vorbehaltene Angelegenheit ein. Der Körper wirkt furchtbar lächerlich und auf peinliche Weise großtuerisch. In ihm brodelte es, obwohl er mit Raureif bedeckt ist. Die imaginären Klumpen eines Aufschreis um den Mund lösen sich im Erstaunen über plötzliche Visionen auf, die vage sind: Diese zerfallen wieder vor einem Aufschrei, und so verfolgt die Tänzerin sich selbst sowie die Gebilde ihrer krankhaften Vorstellungskraft. Der gesunde Körper kämpft mit dem vergifteten und dieser wütet wiederum im gesunden. Die Herzpumpe muss doch endlich erlahmen, und das Ungestüm der Kokainpest erdrückt sein freiwilliges Opfer. Der Körper der Tänzerin stürzt in einer ungeheuren Kaskade zu Boden. Eine weitere Agonie – diesmal an süßen Schlaf einer aus der Hölle der Spukbilder Erlösten erinnernd (...)

Dies alles wird in einer einfachen Technik natürlicher Schritte und ungesuchter Posen durchgeführt. Die Attitüden in diesem Tanz sind tragisch angebrochen und die Arabesken dämonisch verlängert. Die Drehungen des Körpers um seine Achse sind unerhört langsam, ähnlich einer Zeitlupenaufnahme. Die Aufsprünge sind stoßartig – wie Peitschenhiebe – stets mit einem plastischen, von Bildhauern erträumten Port de bras endend. Die Gegenbewegungen des Kopfes sind unerwartet, sozusagen der Balance widersprechend. Die Beinpositionen: vor allem die große Vierte, bei der die Einzigartigkeit dieser originellen Tänzerin zur Geltung kam. Die gesamte Technik richtete sich nach der Dynamik des Traumes, die von der irdischen Sphäre abgehoben das gesamte Kraftvermögen der Künstlerin zu den feinsten Leichtigkeitnuancen zwang. Kokain zusammen mit Morphin bildeten bei Anita Berber die wesentlichsten und persönlichsten künstlerischen Schöpfungen, die stellenweise bis an die pathologische Studie eines brillanten Pantomimen grenzen. Eines Pantomimen, der es allerdings fertig brachte, im rechten Augenblick sich der Form des Tanzes unterzuordnen, ohne sie zu verleugnen.“³²⁹

Mit dieser Beschreibung des Tanzes *Kokain* möchte ich einerseits eine ungefähre Vorstellung dieses Tanzes ermöglichen und einen Einblick in Anita Berbers Tanzprogramm geben. Andererseits sollen einige Aspekte ihrer Tanzkunst genauer betrachtet werden, die für die Analyse der von ihr entstandenen Fotografien des Ateliers d’Ora nicht unwesentlich sind.

Der Text macht deutlich, dass es in ihren Tänzen nicht vordergründig um Erotik und Nacktheit ging. Der entblößte Körper verbildlichte in diesem Tanz vielmehr das Ausgeliefertsein der Tänzerin, ihre Schutzlosigkeit und die sie überwältigende Berauschtigkeit. Die Nacktheit stand nicht im Zentrum. Bei Anita Berber kann sie als Ausdruck für das Selbstbewusstsein der Tänzerin und das neue Körperbewusstsein, das durch die Emanzipation der „Neuen Frau“ entstand, gelesen werden. Mit ihr behandelte sie Themen, die sie beschäftigten und persönlich berührten. Es scheint offensichtlich, dass dies bei der

³²⁹ Joe Jenčík, Anita Berberová, Prag 1930, S. 17ff, übersetzt und zitiert in: Fischer 2006, S. 102-104.

Tanzschöpfung *Kokain* der Fall war und sie aus persönlichen Erfahrungen schöpfte, um den Tanz zu kreieren. Anita Berber nahm selbst Kokain und Morphin.³³⁰ Die Tänze *Kokain*, *Morphium* und *Salomé*³³¹ waren Berbers persönlichste Tanzschöpfungen und wurden von ihr selbst ohne ihren Partner Droste choreographiert. Nach Trimborn revolutionierte Anita Berber den Tanz, indem sie derartige Themen als Grundlage ihrer Darbietungen wählte, die zuvor von noch keiner Tänzerin getanzt wurden. In diesen Tänzen ging es ihr darum, „*die Grenzen tänzerischer Ausdrucksfähigkeit zu erforschen und radikal zu erweitern.*“³³²

Der Text von Josef Jenčík macht deutlich, dass es nicht um erotischen Nackttanz ging, sondern ein künstlerischer Anspruch erfüllt werden sollte. Auch waren in Anita Berbers Tänzen schauspielerische Qualitäten enthalten. Sie erzählte mit ihrem Körper eine Geschichte von Drogenkonsum, von den Emotionen, die in ihr vorgingen, ihren Visionen, sowie den Versuchen, den eigenen Körper unter Kontrolle zu bringen. Dieser Tanz verdeutlicht, dass sich Anita Berber mit ihrer Tanzkunst ausdrücken wollte und ihre inneren Befindlichkeiten, wie auch ihre Probleme und Leidenschaften zum Inhalt machte. Es ging ihr um Ausdruck, Kunst und Leben. Meiner Meinung nach, ist Anita Berber daher zu den Vertreterinnen des Ausdruckstanzes zu zählen. In einigen Publikationen über den Ausdruckstanz der 20er Jahre wird sie jedoch nicht einmal erwähnt. In anderen wird sie nicht zu den expressionistischen Ausdruckstänzerinnen gezählt. Liest man die Beschreibung von Josef Jenčík, so ist dies allerdings schwer zu glauben. Definitiv schuf Anita Berber einen besonderen, eigenen Tanzstil, und dennoch oder gerade deswegen war sie Teil der Ausdruckstanzströmungen und sollte auch als solcher gewürdigt werden.

Die Beschreibung des Tanzes deutet auf keine Szene hin, die jener, die in der Fotografie von Madame d'Ora inszeniert wurde, entsprechen könnte. Es ist daher zu vermuten, dass es sich bei der fotografischen Darstellung nicht um eine konkrete Tanzpose aus dem Tanz *Kokain* handelt. Allerdings behandelt die fotografische Inszenierung das Thema und den Inhalt des Tanzes, indem sie das Gedicht von Sebastian Droste, das die Grundlage zu dem Tanz bildete, aufgreift und verbildlicht. Es erscheint eindeutig, dass die Fotografie einen Eindruck von den Gefühlen, die der Tanz *Kokain* ausdrücken und vermitteln sollte, wiedergibt.

³³⁰ Fischer 2006, S. 99.

³³¹ In ihrem Tanz *Salomé* übergoss Anita Berber ihren nackten Körper mit Blut. Trimborn 2004, S. 97.

³³² Trimborn 2004, S. 97.

8.6.3.1. Der künstlerische Anspruch von Anita Berber und Madame d’Ora

Bei der Zusammenarbeit von Anita Berber und Madame d’Ora zeigt sich ein künstlerischer Anspruch, den beide in den Fotografien umgesetzt sehen wollten. Madame d’Oras Intentionen wurden bereits ausführlich besprochen. Anita Berber wollte höchstwahrscheinlich ihr neues Tanzprogramm und ihre damit verbundene künstlerische Aussage auch fotografisch passend inszeniert und künstlerisch festgehalten wissen. Es bleibt zu vermuten, dass sie sich aus diesem Wunsch heraus bei Madame d’Ora fotografieren ließ. Offensichtlich konnte sie sich mit der Art der Inszenierung Madame d’Oras identifizieren, da sie ihr Atelier während ihrer Aufenthalte in Wien immer wieder aufsuchte. Auch scheint es kein Zufall, dass sie beinahe alle Aufnahmen zu den *Tänzen des Lasters, des Grauens und der Ekstase* im Atelier d’Ora machen ließ und diese auch für ihr Buch der *Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase* wählte. Dass es Anita Berber und Sebastian Droste um Kunst ging und sie mit ihren Tänzen etwas ausdrücken wollten, beweist allein die Tatsache, dass sie ein Buch zu ihren Tänzen verfassten und darin ihre Gedichte, auf denen die Tänze basierten, sowie Texte, Fotografien und Zeichnungen veröffentlichten. Ein Text, der als Vorwort dient und ihre künstlerischen Beweggründe und Absichten beschreibt, macht dies sehr schön sichtbar. Sie schreiben darin, dass jede Form der Ausdruck eines inneren Erlebens ist.³³³ In dem Text wird deutlich, dass es in ihren Tänzen um inneres Erleben und Ausdruck geht:

„[...]
Der Tanz ist die sensibelste letzte Ausdrucksmöglichkeit des Menschen
letztes verzitterndes Sichhingeben Aufblühen und Vergehen
Es gibt Tänzer der Schritte
Und Tänzer des Erlebens
Das russische Ballett war Tanz des Schrittes
Grausam unbedingt starr festgelegten Schrittes
Es wurde Kunst durch vollendetste intellektuellste Technik
Geist versprühte Technik zum unerhörtesten Rhythmus
Und gebär wohlige Verbindung von Technik und Geist
Doch Technik verstumpfte den Geist - - -
Viele Tänzer sind Technik mit wenig Geist – ohne Erleben – stumpf
Und darum mittellos – ungeistig – tot
Tanz ist die letzte sensibelste menschliche Ausdrucksmöglichkeit
Verhauchend – versprühend
Anita Berber und ich tanzen Tänze des Grauens der Ekstase des Lasters –
Menschen schreien auf gegen reklamehafte Titel und werfen mit Steinen
Doch Form ist Nebensache
Denn jede Form ist der Ausdruck inneren Erlebens

³³³ Berber/Droste 1923, S. 14.

Unbewußten Erlebens
Starken Erlebens
Anita Berber zeigt nicht lüstern das Laster
Anita Berber spielt nicht berechnend mit den Möglichkeiten geiler Zeiten
Anita Berber ist das Laster
So wie sie das Grauen ist
Das Grauen und die Ekstase
Nicht wohlstudiertes Überlegen erpresst uns Tänze wie ‚Selbstmord‘ und ‚Mord Weib und
Gehenkter‘
Sondern dumpfquälendes brustzerreißendes wühlendes Erleben
Das Überfließen stärksten Erlebens in körperliche Form
[...]
Und wir dürfen tanzen
Alles was menschliches Leid zerquält - -
So entstanden unsere Tänze
Des Lasters – der Ekstase und des Grauens
Nicht bewußter überlegendster Schritt vor eitlem Spiegel
Nicht choreographisch-intellektuellstes spitzestes ausgeklügelttest Zersplittern
Sondern unbewußtes heiligstes Schreiten nach den Klängen der fremden Welt“³³⁴

Ihr künstlerischer Anspruch wird mit diesem Text und in Folge mit dem gesamten Buch betont.

8.6.4. Der Tanz *Märtyrer* oder *Hl. Sebastian*

Die folgende Fotografie zeigt Anita Berber mit ihrem Tanzpartner Sebastian Droste in dem Tanz *Märtyrer* oder *Hl. Sebastian* (Abb. 88). Die Aufnahme entstand ebenfalls am 28.10.1922. Ein Abzug befindet sich heute im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg. Es handelt sich um eine Kopie auf Silbergelatinepapier mit 21,7 x 12,8 cm, der Stempel mit der Bezeichnung „*Eigentum d’Ora Wien – Rohdruck*“ ist rechts unten im Bild zu sehen. Ein weiterer Abzug in Silbergelatine auf Barytpapier mit den Maßen 17,9 x 30,4 cm findet sich in der Landesgalerie Linz. Hierbei handelt es sich möglicherweise um einen späteren Abzug der Aufnahme, der aus den 1950er Jahren stammen könnte.³³⁵ In der Sammlung der Österreichischen Nationalbibliothek ist das Glasplattennegativ dieser Fotografie erhalten. Veröffentlicht wurde die Aufnahme in dem Buch der *Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase*. Erstaunlich ist, dass sich diese Fotografie vor allem in aktuellen Publikationen über Anita Berber wiederfindet. Auf ihre heutige Bedeutung soll später noch genauer eingegangen werden.

³³⁴ Berber/Droste 1923, S. 14-16.

³³⁵ Ich danke Frau Dr. Hofer-Hagenauer für diese Information.

In dieser Inszenierung kniet Anita Berber im Profil nackt vor Sebastian Droste, der, ebenfalls fast nackt, nur ein Tuch umgebunden hat. Sie streckt einen Arm empor, als müsste sie am Oberkörper Drostes Halt suchen. Auch scheint es so, als würde sie ihn nicht gehen lassen wollen oder versuchen ihn zurückzuhalten. Dieser wendet jedoch Kopf und Blick von ihr ab in einer gezierten Drehhaltung, einen Arm hinter dem Kopf verschränkt, was der Szenerie einen tragischen Ausdruck verleiht. Seine Pose lässt an Darstellungen des heiligen Sebastians erinnern. Vor allem die Armhaltung Drostes ähnelt dem, mit den Händen an den Pfahl oder Baum gebundenen heiligen Sebastian. Dieser Eindruck einer Darstellung des heiligen Sebastians wird dadurch verstärkt, dass das Knien Anita Berbers auf eine Anbetung hinweist oder auf die Trauer um den zum Tode Verurteilten. Diese Ähnlichkeit zu Darstellungen des heiligen Sebastians erscheint dahingehend zutreffend, als dass mit großer Wahrscheinlichkeit der Tanz *Märtyrer* oder der Tanz *Hl. Sebastian* dargestellt ist. Möglicherweise handelt es sich bei den beiden Tänzen auch um einen Tanz mit zwei verschiedenen Titeln. Offensichtlich erscheint, dass diese Gestaltung der Szene beabsichtigt war und auf das breite Kunstwissen, das Madame d’Ora besaß, zurückzuführen ist. Eventuell könnte diese Pose auch in dem Programm des Tanzes enthalten gewesen sein. Wie jedoch schon bei der Fotografie zu dem Tanz *Kokain* festgestellt werden konnte, entsprechen die Posen nicht zwingend dem Tanzprogramm, sondern können eigenständige Inszenierungen zu den Tänzen darstellen.

In seiner Figur und Pose erinnert die Darstellung Drostes jedoch nicht nur an Darstellungen des Hl. Sebastians, sondern auch an eine Skulptur Michelangelos, den *Sterbenden Sklaven*. Stellt man eine Abbildung der Skulptur (Abb. 89) der Fotografie gegenüber, fällt der zur Seite gewandte Kopf, sowie der abgewinkelte hinter dem Kopf verschränkte Arm besonders auf. Auch die skulpturalen Qualitäten der Fotografie legen einen Vergleich mit dieser Skulptur Michelangelos nahe. In der Gestaltung der Aufnahme wurden die beiden hell aus dem Bild leuchtenden Körper vor einen dunklen undefinierbaren Hintergrund gesetzt, von dem sie sich deutlich abheben. Durch diesen bewusst gesetzten, harten Kontrast, die offensichtliche Pose und die feine Modellierung der Körper durch Licht und Schatten, durch die Plastizität vermittelt wird, wird den Körpern der beiden Tänzer ein skulpturähnlicher Eindruck verliehen. Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass sich auch in dem Tanz *Märtyrer* das Kunstwissen d’Oras als Grundlage für ihre Inszenierungen der Bilder Anita Berbers bestätigt.

Mit dieser Fotografie möchte ich weiter veranschaulichen, wie die Bedeutung der Nacktheit in Anita Berbers Tänzen auch durch die Inszenierung von Madame d’Ora zum Ausdruck kommt. Interessant ist, dass Anita Berber den verruchten Ruf einer Nackttänzerin hatte, es

aber sehr wenige Nacktaufnahmen von ihr gibt, die fast alle aus dem Atelier d’Ora stammen. Dies scheint verwirrend, da sie als Tänzerin oftmals nackt auftrat und auch keinerlei Schamgefühl besaß, was durch einige Zeitgenossenaussagen belegt ist. Daher wäre es naheliegend, dass sie sich regelmäßig nackt fotografieren ließ, was jedoch nicht der Fall ist. Dass sie sich von Madame d’Ora mehrmals nackt abbilden ließ, spricht dafür, dass sie die Zusammenarbeit mit Madame d’Ora schätzte und sich mit ihren Bildern identifizieren konnte. In den Nacktaufnahmen d’Oras zeigt sich auch, dass die Nacktheit Teil des Tanzes ist und nicht auf plakative Erotik zieht. Wenn Anita Berber in der Fotografie nackt ist, so ist sie es auch in dem jeweiligen Tanz gewesen, dies ist an den Fotografien zu *Kokain* und *Märtyrer* zu sehen. Auch wenn die Tänze Anita Berbers erotisch waren, so ging es ihr nicht vordergründig um Erotik. Dies zeigt sich auch in den Fotografien. Die Nacktheit ist Teil der Tänze, ist Mittel um zu schockieren und um gegen Konventionen und Bürgerlichkeit zu protestieren. Anita Berber ging es nicht um erotische Unterhaltung, sie wollte ihre Tänze als Kunst verstanden wissen. Sie hatte künstlerische Anliegen und Themen, die sie mit ihren Tänzen und ihrem Körper ausdrücken und vermitteln wollte.

8.7. Die Nacktaufnahmen von Anita Berber

Wie bereits erwähnt, ist es außerordentlich erstaunlich, dass es von Anita Berber kaum Nacktaufnahmen gibt. Beinahe alle Darstellungen, die noch existieren, stammen aus dem Atelier d’Ora. Neben den Fotografien *Kokain* (Abb. 87) und *Märtyrer* (Abb. 88), gibt es noch eine Fotografie aus dem Atelier d’Ora (Abb. 90), die Anita Berber nackt, vermutlich in einer Tanzpose zeigt und eine weitere, die sich im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg befindet, sowie eine weitere Aufnahme (Abb. 91) von dem Fotografen Jozsef Pécsi. Dieses Bild entstand vermutlich 1923 in Budapest, nachdem Berber und Droste aus Wien ausgewiesen worden waren. Es zeigt Anita Berber in ihrem Tanz *Salomé* und wurde im Mai 1927 in der Zeitschrift *Das Leben* veröffentlicht.³³⁶ Das Entstehen der verhältnismäßig vielen Nacktaufnahmen im Atelier d’Ora dürfte auf ein besonderes Vertrauen zwischen den beiden Frauen zurückzuführen sein. Im Folgenden soll der Versuch gemacht werden, eine Erklärung für die Nacktheit in den Bildern und ihre Darstellungsweise zu finden.

³³⁶ Ich danke Lothar Fischer für das Gespräch im August 2012.

Der stehende Akt aus dem Atelier d'Ora (Abb. 90) entstand um 1922. Anita Berber füllt mit ihrem Körper die gesamte Bildhöhe aus. Ihr linkes Bein hat sie über das hintere Bein gekreuzt und nach vorne gestreckt, mit ihrer Zehenspitze scheint sie die linke Bildecke zu berühren. Ihr Oberkörper biegt sich leicht nach hinten, den Kopf hat sie zu ihrer rechten Schulter gewandt und leicht gesenkt. Die Arme sind erhoben, ihre Ellenbogen abgewinkelt und die Hände hinter ihren Kopf gelegt, sodass ihr Gesicht durch ihre Arme einen Rahmen erhält und gleichzeitig die Aufmerksamkeit auf ihren nackten Oberkörper gelenkt wird. Durch diese Haltung präsentiert sie ihren nackten Körper und betont die leicht geschwungene Linie ihrer schlanken Figur. Der Hintergrund des Bildes verschwindet im Dunkel und bildet einen starken Kontrast zu ihrem hellen Körper, der dadurch noch stärker ins Zentrum der Aufmerksamkeit des Betrachters gestellt wird. Bei dieser Fotografie ist anzunehmen, dass es sich um eine Tanzpose handelt. Allerdings könnte die Aufnahme auch als reine Aktfotografie für sich stehen. Die leicht geschwungene Linie des Körpers bildet eine Diagonale. Sie zieht sich von der linken Fußspitze am linken unteren Bildrand bis zum linken Ellenbogen in der rechten oberen Bildecke. Diese Pose bietet eine ideale Möglichkeit, den schlanken Körper der Tänzerin zu präsentieren, hell erleuchtet hebt er sich vom dunklen Hintergrund ab.

Es könnte sich bei der Pose auch um eine gängige Repräsentation von Tänzerinnen bei Nacktaufnahmen handeln. Vergleicht man diese Aufnahme mit weiteren Nacktfotografien von Tänzerinnen, so lassen sich formal ähnliche Darstellungen finden. So beispielsweise eine Fotografie der Fotografin Nelly, welche die Tänzerin Mona Paiva auf der Akropolis (Abb. 92) zeigt und 1927 entstand. Die Tänzerin zeigt eine ähnliche Beinhaltung, die einen Tanzschritt vermuten lässt. Sie hat ebenfalls das linke Bein gerade nach vorne gestreckt, den Kopf zur Seite gewandt und beide Arme erhoben, wenn auch in einer unterschiedlichen Geste. Die beiden Tänzerinnen weisen in diesen Inszenierungen durchaus Gemeinsamkeiten auf, doch unterschieden sie sich auch in ihrer Wirkung. Mona Paiva erscheint wesentlich fester mit dem Boden verankert und stabiler, beinahe erstarrter als Anita Berber. Bei Anita Berber kommt mehr Geschmeidigkeit in der Bewegung hinzu. Einerseits wird dies durch den leicht zurückgelehnten Oberkörper und die daraus entstehende geschwungene Linie ihres Körpers hervorgerufen, andererseits durch ihr leicht abgebogenes Knie und ihr Balancieren auf den Fußballen, wodurch der Eindruck einer tänzelnden Leichtigkeit und mehr Beweglichkeit entsteht. Mona Paiva steht ganz gerade, mit dem flachen Fuß fest am Boden und wirkt dadurch in ihrem Körper statischer, ähnlich einer Skulptur. Auch der Ort der Inszenierung ist in diesem Vergleich wesentlich. Mona Paiva wurde im Freien auf der Akropolis in Athen abgelichtet. Sie steht auf einem schweren Steinboden zwischen zwei großen Säulen, welche

sie rahmen, hinter ihr öffnet sich der Ausblick in eine weite Landschaft. Sie wird gleichzeitig Teil der Naturlandschaft wie auch der Säulenarchitektur. Im Gegensatz dazu wurde die Aufnahme von Anita Berber im Atelier gemacht, wie alle ihre Inszenierungen durch Madame d'Ora. Sie steht vor einem dunklen Hintergrund. Es ist anzunehmen, dass es sich um einen dunklen Vorhang handelt, möglicherweise denselben, der in der Aufnahme *Kokain* verwendet wurde, genau erkenntlich ist dies allerdings nicht. Durch diesen starken Kontrast der sie umgebenden Dunkelheit und ihrem hellen Körper, der nur teilweise in leichte Schatten gehüllt ist, wird ihr Körper noch stärker hervorgehoben und betont. Durch die Positionierung im Bild, den starken Hell-Dunkel-Kontrast und die Nacktheit wird ihr Körper ins Zentrum der Darstellung gesetzt. Der Körper der Tänzerin bildet in dieser Aufnahme Inhalt und Fokus des Bildes. Es geht um die reine Präsentation des nackten Körpers, ohne von ihm ablenken zu wollen mit großen künstlichen Posen, ausgefallenen Kostümen oder zugefügten Requisiten.

Eine weitere Aufnahme, die an die Fotografie von Anita Berber erinnert, hat die Wiener Fotografin Trude Fleischmann von der Tänzerin Claire Bauroff (Abb. 93) gemacht. Diese Aufnahme wurde 1923 in der Zeitschrift *Die Dame* abgedruckt und wird somit vermutlich ungefähr zu derselben Zeit, wie die Fotografie von d'Ora, entstanden sein. Hierauf verweist auch, dass Claire Bauroff 1922 in Wien war und ebenso, wie Anita Berber, Nacktauftritte gab. Dies bestätigt eine Ausgabe der *Komödie* vom 16.12.1922.³³⁷ Die Fotografie von Trude Fleischmann wurde ebenfalls im Atelier aufgenommen. Claire Bauroff ist in ähnlicher Weise vor einem dunklen Hintergrund festgehalten. Auch ihr Körper hebt sich hell erleuchtet vor dem Dunkel ab. Wie bei Anita Berber ist auch hier der Körper der Tänzerin in einer Diagonale vom linken unteren Bildrand Richtung rechter oberer Bildecke ins Zentrum des Bildes gesetzt. Wie Anita Berber hat Claire Bauroff ihr linkes Bein gerade nach vorne gestreckt, ihre Zehenspitzen weisen auf die linke Bildecke. Auch die Fußhaltung erinnert an die Fotografie von Anita Berber, beide Tänzerinnen balancieren ihren Körper auf den Fußballen. Den Kopf hat sie ebenfalls zur Seite gedreht. Doch wendet sie sich nicht so frontal dem Betrachter zu, wie es in der Fotografie von Anita Berber der Fall ist. Stattdessen richtet Claire Bauroff ihren gesamten Körper stärker zur Seite. Auch steht sie nicht aufrecht, sondern zeigt eine stärkere Krümmung in der Bewegung. Die gezeigte Pose ist bewegter, raumgreifender und ausdrucksstärker, wodurch Aufmerksamkeit und Interesse an der Bewegung an sich entsteht. Hier geht es scheinbar nicht nur um die Präsentation des Körpers, sondern auch um die ausgefallene Bewegung.

³³⁷ *Komödie*, Nr. 47/48, 16. Dezember 1922, 3. Jg. Abbildung eines Nacktfotos von Claire Bauroff mit dem Titel „*Claire Bauroff – Zum Tanzabend der Künstlerin*“.

Es zeigt sich, dass bei Nacktaufnahmen von Tänzerinnen oftmals auf ähnliche Gestaltungsmittel zurückgegriffen wurde und verwandte Inszenierungen zustande kamen. An dieser Stelle soll darauf hingewiesen werden, dass, wie sich anhand der Fotografien von Nelly und Trude Fleischmann bereits zeigte, Madame d’Ora nicht die einzige Fotografin war, die Aktaufnahmen von Tänzerinnen machte, die auch publiziert wurden. Auch in der Zeitschrift *Die Schönheit*, welche der gleichnamige Verlag seit 1904 herausgab, wurden ausschließlich Aktaufnahmen, die sowohl im Studio als auch im Freien entstanden, abgebildet.³³⁸ In der Zeit um 1900 ging es vor allem um Schönheit, wie sich auch an dem Namen dieser Zeitschrift zeigt. Der Begriff wurde, mit den Worten Klaus Wolberts, zum „*Erlösungswort der Zeit*“ und Ausdruck für die Körperästhetik des neuen idealen Menschen.³³⁹ Dieser Begriff von idealer Schönheit und Ästhetik zeigt sich auch in den Aktaufnahmen der Tänzerinnen von Trude Fleischmann (Abb. 93) und Madame d’Ora (Abb. 90). Bei der Aufnahme d’Oras von Anita Berber zeigt sich, dass der Fokus auf die Formen des Körpers gelegt wird. Die Schönheit ihres Körpers soll betont werden. Durch die Gestaltung des Bildes wird dieser hervorgehoben und zum eigentlichen Bildinhalt der Aufnahme. Es geht allein um den Körper Anita Berbers ohne Bezugnahme auf ihre Tänze und ihre künstlerischen Bestrebungen.

Interessant ist auch, dass sich unter den Aufnahmen aus dem Atelier d’Ora, während ihrer Wiener Zeit, keine weiteren Aufnahmen nackter Tänzerinnen finden. Dass sich Nacktdarstellungen von Anita Berber in d’Oras Schaffen zeigen, könnte sich dadurch erklären lassen, dass Nacktheit auch in Anita Berbers Tänzen eine gewisse Rolle spielte, wie beispielsweise in der Inszenierung zum Tanz *Kokain* zu sehen war. Dass allerdings nicht alle Aufnahmen in denen Anita Berber nackt zu sehen ist, auf ihre Tanzdarbietungen zurückzuführen sind, beweist die zuvor besprochene Aktaufnahme (Abb. 90).

An dieser Stelle soll ein kurzer Blick auf die Darstellungen von Varieté- und Nackttänzerinnen geworfen werden und auf die Frage, ob sich hier vermehrt erotische Aktaufnahmen finden lassen. Unter den Fotografien von Varietétänzerinnen zeigen sich tatsächlich einige Aktaufnahmen, vor allem, wenn die Tänzerinnen auch nackt auftraten, wie beispielsweise Olga Desmond, die zu einer der ersten Nackttänzerinnen zu zählen ist. Erwähnt sei, dass sie auch Plastiken als „lebender Marmor“ nachstellte, von denen einige in einer Fotoserie 1908 vom Fotografen Otto Skowranek festgehalten wurden (Abb. 94). Zu ihrem *Schwertertanz*, den sie ebenfalls nackt tanzte, gibt es von 1910 eine Aktaufnahme

³³⁸ Harder 2001, S. 15. Die Zeitschrift *Die Schönheit* war eine Monatszeitschrift für „Kunst und Leben“ und gehörte zum „Schönheitsbund der Natur- und Nacktkulturvereinigung“ in Deutschland.

³³⁹ Wolbert 2001, S. 215.

(Abb. 95), die durchaus erotische Elemente erkennen lässt. Allgemein ist zu bemerken, dass es von vielen Varietétänzerinnen Aufnahmen gibt, in denen die Tänzerinnen nur leicht bekleidet sind, vorrangig scheint es in ihrer Darstellung allerdings um die Präsentation ihrer Schönheit zu gehen, die durch Schmuck und ausgefallene, exotische, orientalisch oder asiatisch anmutende Kostüme unterstrichen wird (Abb. 96).

8.8. Anita Berber *privat*

Madame d’Ora versuchte stets ihre Bildlösungen auf die zu porträtierende Person abzustimmen und etwas von der Persönlichkeit und dem Charakter einzufangen. Betrachtet man Rollenporträts von Schauspielern wird allerdings klar, dass es um die Charakterzüge der jeweiligen Rolle ging und nicht um die Persönlichkeit des Schauspielers, wie auch bei den meisten Tanzaufnahmen die Tanzpose oder der jeweilige Tanz im Vordergrund stehen. Bei den meisten Schauspielern und Tänzern, die sich im Atelier d’Ora ablichten ließen, finden sich allerdings auch private Porträts, die den Schauspieler oder Tänzer in „ziviler“ Kleidung posierend zeigen, beispielsweise von der Sängerin Marie Gutheil-Schoder (Abb. 97). Man würde vermuten, dass dies ebenso bei Anita Berber der Fall ist und sie bei Madame d’Ora neben Rollenporträts, Tanz- und Modeaufnahmen, auch private Porträts von sich machen ließ. Tatsächlich konnte ich während meiner Recherche lediglich eine einzige Aufnahme von d’Ora und eine weitere von Alexander Binder finden, die ein privates Porträt von Anita Berber zeigen und nachfolgend behandelt werden.

8.8.1. Anita Berber mit ihren Hunden

Bei einer Aufnahme mit ihren beiden Hunden (Abb. 98) scheint es sich um ein privates Bildnis von Anita Berber zu handeln. Zwar ist es nicht eindeutig, ob es sich bei ihrer Kleidung um ein privates Stück oder eines ihrer Tanzkostüme handelt, doch erscheint der Moment in dem sie festgehalten ist, sehr persönlich und intim. Es ist eine ganz andere Seite Anita Berbers, der wir in dieser Aufnahmen begegnen. Die Aufnahme stammt von 1921 und zeigt Anita Berber mit ihren beiden Hunden Blecky und Teddy.³⁴⁰ In der *Komödie* wurde diese Fotografie am 16. Juli 1921 gemeinsam mit einem Interview abgedruckt (Abb. 99). Die Illustration erscheint in diesem Fall besonders passend und gut gewählt, da in dem Interview

³⁴⁰ Komödie 16. Juli 1921, 2. Jg., Nr. 28. Vgl. Fischer 2006, S.52.

auch über die beiden Hunde der Tänzerin berichtet wird. 1922 wurde das Bild in Berbers und Drostes Buch *Die Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase* veröffentlicht, 1925 ein weiteres Mal in der *Komödie*.³⁴¹ Auch in der Wiener Zeitschrift *Die Filmwelt* wurde diese Fotografie 1925 abgedruckt.³⁴² Durch die Veröffentlichung dieser Aufnahme in mehreren Zeitschriften liegt die Vermutung nahe, dass es sich um ein Bild handelt, welches Privatheit vermitteln möchte, jedoch nicht wirklich privat ist. Im Folgenden sollen mögliche Auslegungen, die Inszenierung dieser Fotografie betreffend, dargelegt werden.

Anita Berber sitzt mit abgewinkelten Beinen vor einem Vorhang auf einer Art Podest oder Stufe, welches ebenfalls mit Stoff überzogen ist. Ihre Aufmerksamkeit hat sie ganz auf ihre beiden Hunde gerichtet, welche von ihr aus gesehen links neben ihr in der rechten Bildhälfte sitzen. Sie hat ihren Kopf zur linken Seite gewandt und blickt auf die Hunde hinunter, welche wiederum ihren Blick erwidern und zu ihr hinauf sehen. Ihre linke Hand hat Anita Berber ihren Hunden entgegengestreckt und streichelt möglicherweise einen von beiden. Ihr rechter Arm ist angewinkelt und die Hand zum Mund geführt, sie scheint gerade an einem Keks zu knabbern. Diese Geste erhält etwas sehr Schelmisches und in Anbetracht der erwartungsvoll blickenden Hunde etwas Neckisches. Es scheint so, als wäre die junge Frau mitten im Spiel mit ihren Hunden vertieft und sich eines außenstehenden Betrachters gar nicht bewusst. Man könnte sich vorstellen, dass dieses Bildnis Anita Berber in einer Pause zwischen den Aufnahmen in ihren Tänzen zeigt, in der sie sich ganz privat ihren Hunden widmet. Anita Berber wirkt ganz anders, als in den übrigen Fotografien. Die junge Frau, die wir hier sehen, scheint sich ihrer Sinnlichkeit und erotischen Ausstrahlung keineswegs bewusst. Man sieht nicht die verruchte, skandalumwobene Tänzerin. Weder ist eine Tanzpose noch eine Filmrolle festgehalten. Ebenso wenig scheint es sich um eine Modefotografie zu handeln, da die Kleidung nicht im Vordergrund des Bildes steht. Auf allen anderen Modefotografien mit Anita Berber als Model, die aus dem Atelier d'Ora stammen, ist Anita Berber stehend und ganzfigurig zu sehen, sodass Schnitt und Silhouette der Kleidungsstücke besonders zur Geltung kommen. Auch die Tatsache, dass diese Aufnahme mit ihren Hunden in ihrem Buch *Die Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase* abgebildet wurde, lässt es unwahrscheinlich erscheinen, dass sie eine Modefotografie darstellt. Viel eher könnte diese Aufnahme in dem Buch dazu dienen, eine private Seite von Berber zu zeigen. Nicht die Anita Berber der Bühne, die bewundert und verachtet wurde, sondern eine verspielte, ihre Hunde

³⁴¹ *Komödie*, Nr. 8, 1.-14. April 1925, 6. Jg., S. 4. In dieser Ausgabe der *Komödie* wurde das Bildnis allerdings nicht mit einem dazugehörigen Text abgedruckt.

³⁴² *Die Filmwelt*, Nr. 2, 1925, S. 9.

liebende Anita Berber. Wenn dies mit der Fotografie beabsichtigt war, so lässt sich eine gezielte Inszenierung dahinter vermuten. Allein von der Bildkomposition her ist dies wahrscheinlich. Die Hunde mit ins Bild zu nehmen war eine Möglichkeit, etwas Persönliches von Anita Berber zu zeigen, das sonst verborgen blieb. Besonders auffällig ist, dass sie sehr kindlich und verspielt wirkt. Sie erscheint unschuldig und sich ihrer Reize nicht bewusst. Dieses Kindliche wurde im Bild zusätzlich durch die zwei Puppen verstärkt, die bei genauerer Betrachtung zu entdecken sind. Aufgrund der Qualität der Abbildung ist dies in der Fotografie zwar nur schwer erkennbar, doch dürfte es sich um zwei Stoffpuppen handeln, eine, die auf Anita Berbers Oberschenkeln liegt, und eine zweite, die an ihrer rechten Seite über ihrer Hüfte platziert ist. Durch die Puppen wird die gewollte Inszenierung deutlich. Sie unterstreichen das kindlich, naiv Verspielte an der Frau. Zusätzlich erscheint Anita Berber durch das weiße Kleidchen jung und unschuldig. Es erinnert an ein Nachthemd, wodurch der Eindruck verstärkt wird, die Aufnahme zeige ein Kind, welches vor dem Schlafengehen noch mit seinen Lieblingspuppen und den Hunden spielt. Dass es sich bei dem Kindlichen und Verspielten nicht um eine bloße Inszenierung Anita Berbers handelt, sondern um tatsächliche Charakterzüge, beweisen einige Zeitzeugenaussagen. Sie wird als von Natur aus heiterer Mensch beschrieben, der sehr spontan und hemmungslos war.³⁴³ Dass Anita Berber auch sehr tierlieb war, geht aus der Monographie von Lothar Fischer hervor.³⁴⁴

In einem Artikel über Anita Berber, der ein Interview mit der Tänzerin beschreibt und in der Wiener Theater-, Konzert- und Kinozeitschrift *Komödie* am 16. Juli 1921 abgedruckt wurde (Abb. 99), finden auch ihre beiden Hunde Blecky und Teddy Erwähnung. Umso passender erscheint es, dass als Abbildung jene Aufnahme aus dem Atelier d'Ora mit ihren beiden Hunden gewählt wurde. Anita Berber erzählt in diesem Interview, dass sie sich bereits seit Jänner in Wien befindet.³⁴⁵ Es ist daher anzunehmen, dass diese Fotografie im Zeitraum zwischen Jänner und Juli 1921 entstanden sein muss. Ein weiteres Mal wurde diese Aufnahme in der Zeitschrift *Die Filmwelt* in der Ausgabe Nr.2 von 1925 abgedruckt. Diesmal diente sie jedoch nicht zur Untermalung des im Artikel Geschriebenen, sondern mehr als Gegengewicht. Der Artikel beschreibt einen Skandal um Anita Berber. Sie habe in einer Berliner Bar als Mixerin gearbeitet, wäre an einem Abend handgreiflich, daraufhin in einem vergitterten Wagen auf die Polizeistation gebracht worden und hätte darüber hinaus ihre Anstellung in der Bar verloren.³⁴⁶

³⁴³ Fischer 2006, S. 24, Erinnerung an Anita Berber aus einem Gespräch mit der Schriftstellerin Dinah Nelken, die gemeinsam mit Anita Berber die Tanzschule der Rita Sacchetto besuchte.

³⁴⁴ Vgl. Fischer 2006, S. 124.

³⁴⁵ *Komödie*, 16. Juli 1921, Jg. II, Nr. 28, S. 9.

³⁴⁶ *Die Filmwelt*, Nr. 2, 1925, S. 9.

Während meiner Recherche konnte ich eine weitere Aufnahme finden, die Anita Berber mit einem ihrer beiden Hunde zeigt (Abb. 100). Die Fotografie stammt aus der Zeitschrift *Die Dame* von Ende September 1920 und zeigt Anita Berber in einem Nachmittagskleid.³⁴⁷ Es finden sich allerdings keine Angaben zu dem Fotografen dieser Modefotografien. Man sieht Anita Berber stehend, ihren kleinen Hund hält sie in ihren Armen, welche sie überkreuzt hat. Ihr Blick ist gesenkt und ruht auf dem Tier, welches nach vorne zum Betrachter blickt. Bei Betrachtung dieser Aufnahme wird deutlich, dass hier die Kleidung im Vordergrund steht. Anita Berber ist in keiner künstlerischen oder tänzerischen Pose zu sehen. Sie präsentiert lediglich die Mode, die sie trägt. Der kleine Hund dient lediglich als „Accessoire“ zur Kleidung, wie beispielsweise der Gehstock in der Abbildung links oberhalb der Fotografie von Anita Berber (Abb. 47). In der Fotografie von d’Ora sind dagegen die Hunde mehr ins Zentrum gestellt. Sie werden Teil ihrer Darstellung und verweisen auf ihre Persönlichkeit und ihr privates Leben. Sie vermitteln dem Betrachter, dass Anita Berber zwei Hunde hat, tierlieb ist, verspielt sein kann und auch abseits ihrer Tanzkarriere ein privates Leben führt, von dem nicht alle Seiten der Öffentlichkeit bekannt sind.

Es wurde bereits festgestellt, dass Anita Berber in vielen Fotografien allgemein kindlicher und unschuldiger wirkt als in d’Oras Inszenierungen. Jedoch finden sich unter ihnen keine Bildnisse die derart privat erscheinen, wie die Fotografie mit ihren beiden Hunden von d’Ora. In keiner anderen Aufnahme scheint so viel Persönliches zum Vorschein zu kommen. Im Zuge meiner Recherche konnte ich neben den Tanz- und Modeaufnahmen von Anita Berber aus den Berliner Ateliers, lediglich eine weitere private Aufnahme der Tänzerin finden. Ein Bildnis von Alexander Binder zeigt ein einfaches, klassisches Porträt von Anita Berber (Abb. 101), ganz im Stil der üblichen Porträtbildnisse schöner Frauen, ohne Tanzpose, ohne Kostüm, ohne weitere Inszenierung. Als Postkarte befindet es sich im Anita-Berber-Archiv und in einer verkleinerten Version wurde es in der Zeitschrift *Die Dame* 1920 veröffentlicht (Abb. 102).³⁴⁸ Die Aufnahme stellt ebenfalls ein privates Bildnis dar, jedoch ohne etwas von ihrer Persönlichkeit preiszugeben.

³⁴⁷ *Die Dame*, Heft 24, Ende September 1920, 47. Jg., S. 15.

³⁴⁸ *Die Dame*, Heft 7, Mitte Januar 1920, 47. Jg., S. 23. Das Porträtbildnis findet sich in Zusammenhang mit einem Artikel über den literarischen Film, der mit Fotografien der mitwirkenden Schauspieler illustriert wurde.

9. Die Inszenierungen Madame d'Oras und ihre Bedeutung für die Bildmedien

Betrachtet man Tanzfotografien von Anita Berber, die aus anderen Fotoateliers stammen, so ist zu bemerken, dass diese Aufnahmen nicht das Bild zeigen, welches die Öffentlichkeit in den 20er Jahren von Anita Berber hatte, beziehungsweise welches wir heute von ihr haben. Sie zeigen meist eine junge, liebreizende Tänzerin in verschiedenen Tanzposen und ausgefallenen Kostümen (Abb. 70, Abb. 103). Ihr Ruf war allerdings jener einer verruchten, skandalösen, rauflustigen, alkohol- und drogenabhängigen Nackttänzerin. Dieses Bild wurde auch in den Medien vermittelt, diverse Zeitschriften berichten über Skandale rund um Anita Berber. So auch ein Artikel in dem Magazin *Die Filmwelt* von 1925, der allgemein „die Fruchtbarkeit an Skandalaffairen um sie herum“³⁴⁹ erwähnt. Es ist anzunehmen, dass einige dieser Aufnahmen noch vor Anita Berbers skandalumwehter Karriere als Nackttänzerin entstanden. Die Aufnahmen, in denen Anita Berber noch sehr jung wirkt (Abb. 69), sind an den Anfang ihrer Karriere zu setzen. Oftmals fällt eine genaue Datierung schwer, wenn Fotografien in Zeitschriften oder Autogrammkarten die Quelle bilden und keine Jahreszahl der Entstehung aufweisen. Einige Bilder lassen sich durch die abgebildeten Tänze ungefähr einordnen, wie beispielsweise die Aufnahme Binders (Abb. 69), die Anita Berber als *Zephir* zeigt und somit noch in ihre Zeit in der Sacchetto-Schule einzuordnen ist.

Bei den Inszenierungen von Madame d'Ora lassen sich sowohl typische Aufnahmen von Tanzposen finden, als auch Fotografien zu den Nackttänzen Berbers und den Tänzen aus ihrem gemeinsamen Programm mit Sebastian Droste. Die Fotografien, die Madame d'Ora von Anita Berber machte, sind die einzigen, die Rollenporträts von Anita Berber zeigen und mit Rollenbildnissen von Schauspielern zu vergleichen sind. Von anderen Fotografen konnte ich während meiner Recherche keine solchen Rollenbildnisse finden, lediglich Tanzaufnahmen, die sie in einer Pose mit ihrem Kostüm zeigen. Neben diesen Bildern aus dem Atelier d'Ora, die Anita Berber in Filmrollen zeigen, gibt es nur Szenenbilder aus den Filmen selbst, jedoch keine Inszenierungen in Fotoateliers. Die Inszenierungen d'Oras zeigen somit viel mehr von Anita Berbers Vielseitigkeit als Person, Tänzerin und Schauspielerin. Sie entsprechen auch dem Ruf der Tänzerin und werden ihrem Image gerecht. In ihren Bildern lässt sich die verführerische, sinnliche und verruchte Skandaltänzerin erahnen. Die Aufnahme zu ihrem Tanz *Kokain* (Abb. 87) beispielsweise macht dies sehr deutlich, wie auch die Nacktaufnahme des Tanzes *Märtyrer* (Abb. 88). Dieses Bild stellt eine der seltenen Nacktfotografien von Anita Berber dar. Für eine Nackttänzerin mutet diese Tatsache, dass sie

³⁴⁹ *Die Filmwelt*, Jg. 1925, Nr.2, S. 9.

sich kaum nackt abbilden ließ, recht seltsam an. Daher ist es besonders interessant, dass fast alle Nacktaufnahmen von ihr aus dem Atelier d'Ora stammen. Für heutige Publikationen macht dieser Aspekt die Fotografien von d'Ora sehr reizvoll. Wenn über die berühmte Nackttänzerin geschrieben wird, erscheint es passend, den Text mit einer Nacktaufnahme von ihr zu illustrieren. Die Inszenierungen d'Oras scheinen unserem heutigen Bild von der verrucht berühmten Nackttänzerin zu entsprechen. Besonders deutlich wird dies an den Aufnahmen zu dem Tanz *Kokain* und dem Tanz *Märtyrer*. Das Bild, welches d'Ora von Anita Berber in ihnen festhielt, erfüllt die Vorstellungen von einer lasterhaften Tänzerin. So finden sich die beiden Aufnahmen beispielsweise zur Illustration der Kapitel über Anita Berber in den Büchern *Weiblicher Exhibitionismus* von 2009 und *Avantgarden und Politik* ebenfalls von 2009. Auch in Ochaims und Balks Werk *Variété-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne* von 1998 ist die Fotografie zu dem Tanz *Kokain* abgebildet. Eine Abbildung der Inszenierung von Droste und Berber in *Märtyrer* findet sich auch in dem Aufsatz von Geber und Rotter *Madame d'Ora (1881-1963) Eine Wienerin schreibt Photographiegeschichte* von 1998, sowie in Amelie Soykas *Tanzen und tanzen und nichts als tanzen* von 2004. Die Fotografien aus dem Atelier d'Ora tragen somit wesentlich zu der Schaffung des Bildes bei, welches wir heute von Anita Berber haben.

Dass die Fotografien d'Oras von Anita Berber heute viel öfter publiziert werden, als Aufnahmen ihrer Kollegen, wirft die Frage auf, wie es sich zu d'Oras Zeit mit der Veröffentlichung ihrer Bilder in Zeitschriften und Zeitungen verhielt. Um einen Einblick in die Fotografien d'Oras und ihre Präsenz in den Medien der damaligen Zeit zu geben, sollen im Folgenden einige Zeitschriften, in denen oftmals Fotografien von Madame d'Ora publiziert wurden, näher betrachtet werden. Ein Vergleich zwischen Wien und Berlin, den Heimatstädten der beiden Künstlerinnen, soll anhand exemplarischer Zeitschriften gemacht werden. Von den Berliner Zeitschriften, in denen Madame d'Oras Aufnahmen stark vertreten waren, soll die Zeitschrift *Die Dame* herangezogen werden.

Meiner Recherche in der Berliner Kunstbibliothek zufolge, finden sich dort bereits ab 1916 Fotografien aus dem Atelier d'Ora.³⁵⁰ Über die Jahre hinweg wurden zahlreiche Aufnahmen von Madame d'Ora in der Berliner Zeitschrift abgedruckt. Erstaunlich ist jedoch, dass es sich beinahe ausschließlich um Modelfotografien, Porträts schöner Frauen und Schauspielerbildnisse handelt. In den halbmonatlichen Ausgaben der *Dame* von 1916 bis 1927 konnte ich bis auf zwei Ausnahmen keine Bildnisse von Anita Berber aus dem Atelier

³⁵⁰ Die Dame, Heft 1, Mitte Oktober 1916, 44. Jg.

d'Ora finden. Stattdessen konnte ich feststellen, dass von Anita Berber unzählige Modeaufnahmen und Tanzfotografien aus Berliner Fotoateliers vertreten sind. Interessant ist auch, dass von Anita Berber wesentlich mehr Modefotografien in dieser Zeitschrift abgedruckt wurden, als Aufnahmen, die sie in Tanzposen zeigen. Zahlreiche Fotografien (Abb. 46-48) zeigen Anita Berber als Model, die neueste Mode präsentierend. Die Hefte der *Dame* enthalten dennoch auch mehrere Tanzfotografien von Berber (Abb. 78), die sie in Pose und Kostüm zeigen, doch handelt es sich fast ausschließlich um Aufnahmen aus Berliner Fotoateliers, vor allem aus dem Atelier Binder und dem Atelier Eberth (Abb. 103, Abb. 78). Diese Bilder wurden in Artikeln über den neuen Tanz und seine Vertreterinnen abgedruckt, wie beispielsweise in der Berliner Zeitschrift *Elegante Welt* (Abb. 57, Abb. 104, Abb. 105). Es ist recht erstaunlich, dass sich in der *Dame* von d'Ora fast keine Aufnahmen Berbers finden, da dort andererseits Unmengen von ihren Modefotografien und Damenporträts der Wiener Gesellschaft vertreten sind (Abb. 16). Dies lässt darauf schließen, dass ihre Porträt- und Modeaufnahmen in der Zeitschrift *Die Dame* sehr beliebt waren, für die Illustration der Tänzerin Anita Berber allerdings Fotografien Berliner Ateliers bevorzugt wurden.

Interessant ist, richtet man den Blick auf Wiener Zeitschriften, dass hier wesentlich mehr Fotografien aus dem Atelier d'Ora abgedruckt wurden, wenn Aufnahmen der Tänzerin Anita Berber gewünscht waren. Vor allem in den Wiener Zeitschriften *Komödie* und *Die Bühne* der 20er Jahre sind zahlreiche Aufnahmen Anita Berbers aus dem Atelier d'Ora abgedruckt. Diese Fotografien wurden bereits eingehend besprochen. Zusammenfassend lässt sich bemerken, dass in den Zeitschriften *Komödie* und *Die Bühne*, im Gegensatz zu der *Dame*, keine Modeaufnahmen Anita Berbers auffindbar waren, bis auf eine mögliche Ausnahme (Abb. 36), bei der es sich sowohl um eine Modefotografie, als auch um eine Abbildung in einem Tanzkostüm handeln könnte. Dieses Fehlen der Modefotografien dürfte sich durch den Fokus der Zeitschriften auf Theater und Film erklären lassen. Bis auf einige Ausnahmen zeigen sich in der *Bühne* und der *Komödie* keine Tanzaufnahmen Anita Berbers aus anderen Ateliers. Allgemein ist zu bemerken, dass im Vergleich zu der Berliner Zeitschrift *Die Dame* wesentlich weniger Aufnahmen Anita Berbers abgebildet wurden, möglicherweise da Anita Berber eine Berliner Tänzerin war und nur für wenige Gastauftritte nach Wien kam. Umso bedeutender erscheint es, dass für ihre Darstellung in Wiener Zeitschriften die Bildnisse aus dem Atelier d'Ora gewählt wurden. Der finanzielle Aspekt darf natürlich nicht vergessen werden, höchstwahrscheinlich war es für die Wiener Magazine wesentlich einfacher an Fotografien eines Wiener Ateliers heranzukommen. Die Frage der Auftragslage, ob

Zeitschriften und Zeitungen derartige Fotografien im Vorhinein bei d'Ora bestellten, ist heute schwer nachvollziehbar. Es kann allerdings angenommen werden, dass dies nicht der Fall war. Üblicherweise wandten sich die Redaktionen der Zeitschriften an die Ateliers, wenn sie Fotos von Berühmtheiten abdrucken wollten und bezahlten dafür, die bereits existierenden Fotografien verwenden zu können. Es dürfte bekannt gewesen sein, welche Persönlichkeiten sich in welchem Atelier abbilden ließen und an welches Atelier man eine Anfrage richten musste. D'Oras Atelier zählte zu den bekannten, sehr beliebten Fotoateliers, in denen sich zahlreiche Intellektuelle, Künstler und Politiker fotografieren ließen. Ebenso anzunehmen ist, dass sich Madame d'Ora selbst darum bemühte, ihre Fotografien in Publikationen und Illustrierten unterzubringen, um die Popularität ihres Ateliers zu steigern.

Zur Frage der Auftragssituation ist hinzuzufügen, dass davon ausgegangen werden kann, dass Anita Berber die Aufträge für die Fotoserien gab, vor allem um Autogrammkarten in ihren jeweils aktuellen Rollen drucken zu lassen.

Die wohl bedeutendste zeitgenössische Publikation stellt das Buch *Die Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase* von 1922 dar. Dieses wurde ausschließlich mit Fotografien d'Oras illustriert. Die Produktion von derartigen Foto-Büchern war keineswegs so selbstverständlich, wie die Veröffentlichung von Fotopostkarten.³⁵¹ Das Buch enthält drei Aufnahmen von Anita Berber mit Sebastian Droste, darunter auch die Fotografien von *Märtyrer*, zwei Aufnahmen von Droste und elf von Anita Berber. Interessant ist, dass sich unter ihnen nicht nur Aufnahmen von 1922 finden, sondern ebenso Fotografien von 1920 und 1921 vertreten sind. Die besprochenen Aufnahmen zu den Tänzen *Kokain* (Abb. 87), *Märtyrer* (Abb. 86, 88, 18), *Vision* (Abb. 39), *Pritzelpuppe* (Abb. 53) und *Heliogabal* (Abb. 49, 50) sowie einige Tanzposen (Abb. 36, 37, 19) und das Bildnis mit ihren Hunden (Abb. 98) wurden für die Publikation ausgewählt. Es ist festzustellen, dass diese Aufnahmen auch sonst recht häufig abgedruckt und veröffentlicht wurden. Unter den erhaltenen Fotopostkarten finden sich ebenfalls die Tänze *Kokain*, *Heliogabal*, *Vision*, *Pritzelpuppe* und *Morphium*, sowie zwei Aufnahmen zu *Graf Cagliostro* und zwei weiteren Tanzposen. Dass dieses Buch ausschließlich mit Abbildungen von Madame d'Ora illustriert ist belegt, dass sich Anita Berber in dem inszenierten Bild der d'Ora Fotografien wiederfand. Ebenso zeigen die in Zeitschriften und Zeitungen abgedruckten und als Autogramm- und Sammelkarten verwendeten Bildnisse, dass sich Anita Berber mit der Art und Weise wie Madame d'Ora sie inszenierte und darstellte identifizieren konnte.

³⁵¹ Beckers 1992, S. 47.

10. Resumée

Im Rahmen dieser Arbeit zeigte sich, dass Anfang des 20. Jahrhunderts zwei Frauen mit hohem künstlerischen Anspruch aus unterschiedlichen Metiers zusammentrafen, die beide ihrer Zeit voraus waren und diese zugleich prägten. Die Fotografin und die Tänzerin als Darstellungsobjekt schufen gemeinsam fotografische Kunstwerke, deren Bedeutung auch durch ihre heutige Präsenz in zahlreichen deutschen und österreichischen Sammlungen, Museen und Archiven, einschließlich der Österreichischen Nationalbibliothek, dokumentiert wird. Bei den Recherchen wurden auch zwei Aufnahmen gesichtet, die eindeutig nicht Anita Berber zeigen, obwohl sie als Abbildungen von ihr geführt werden.

In den Fotografien von Anita Berber zeigt sich sowohl die Vielfalt der Inszenierungen als Tänzerin, Schauspielerin, Model, Künstlerpersönlichkeit und Privatperson durch das Atelier d’Ora, als auch die künstlerischen Absichten und ästhetischen Intentionen von Madame d’Ora. Die jeweiligen Inszenierungen, die als Zusammenarbeit zwischen Madame d’Ora und Anita Berber zu verstehen sind, heben stets das Individuelle der Person hervor, beziehungsweise sind auf die von ihr dargestellte Rolle und ihre Kunst abgestimmt – stärker als dies bei Aufnahmen anderer Ateliers erkennbar ist. Diese Vielfältigkeit, die von typischen Tanzposen über Modeaufnahmen sowie Tanz- und Rollenbildnisse bis zu Aktfotografien reicht, stellt eine Besonderheit dar, sowohl in d’Oras Aufnahmen von einer einzigen Tänzerin, als auch in Anita Berbers Inszenierungen durch einen Fotografen.

Es wurde aufgezeigt, dass sich die Darstellung Anita Berbers durch das Atelier d’Ora sowohl im Inhalt wie auch in der Inszenierung wesentlich von anderen Ateliers unterscheidet, aber auch von der Darstellung anderer Schauspieler und Tänzer durch Madame d’Ora. Bei der Gestaltung von Tänzer- und Schauspielerbildnissen ließen sich in d’Oras Arbeiten markante Unterschiede feststellen. In den Inszenierungen von Anita Berber wird jedoch eine Verbindung dieser beiden Genres geschaffen, die sich sonst weder in Madame d’Oras Schaffen noch in Anita Berbers fotografischer Inszenierung findet. Von keinem anderen Fotografen sind im Atelier aufgenommene Rollenbildnisse Anita Berbers in einer ihrer Filmrollen aufzufinden. Madame d’Ora bediente sich der Gestaltungsmittel ihrer Schauspielerporträts, wählte einen kleineren Bildausschnitt, setzte Requisiten mit ins Bild, situierte eine Umgebung und positionierte die Dargestellte mitten in „ihrer“ Geschichte. Bei den Aufnahmen von Tanzposen wurden „klassische“ Gestaltungsmittel gefunden, die allgemein in Tanzaufnahmen von Tänzerinnen, sowohl aus dem Atelier d’Ora als auch anderen Ateliers, Gültigkeit haben.

Um ihre genauen Vorstellungen von Komposition, Licht-, Farb- und Kontrastwirkung in den Bildern umzusetzen, wurde im Atelier d’Ora die Negativretusche angewandt. Diese Retuschen sind durch die vielen Glasplattennegative der Österreichischen Nationalbibliothek nachweisbar.

An den Aufnahmen d’Oras lässt sich die Entwicklung von Anita Berbers Tänzern und ihr sich wandelndes Image nachvollziehen. Anhand einiger Aufnahmen zeigte sich, dass Madame d’Ora die Inhalte der Tänze und das künstlerische Wollen von Anita Berber in die Inszenierung ihrer Bilder mit einbezog und zugleich ihre eigenen künstlerischen Ansprüche erfüllte, wie beispielsweise durch die Anlehnung einiger Aufnahmen an Vorbilder aus der Kunstgeschichte. Anhand eines Porträts mit den Hunden der Tänzerin konnte gezeigt werden, dass Madame d’Ora aber auch die private Persönlichkeit Anita Berbers zum Ausdruck brachte. Ein weiterer wichtiger Aspekt ist, dass d’Oras Fotografien auch Anita Berbers Intention der Nacktheit als Ausdrucksform in ihren Tänzen gerecht werden. In den Bildern wird keine plakative Erotik gezeigt, sondern der nackte Körper als Bestandteil des Tanzes, der als natürliches Werkzeug fungiert und die „Erlaubnis“ hat, sinnlich zu sein, ohne obszön zu wirken. Die Fotografien d’Oras entsprachen Anita Berbers Ansprüchen und wurden von ihr primär zu Werbezwecken verwendet. Sie erschienen in Zeitschriften und wurden als Postkarten vervielfältigt, die verkauft und von Anita Berber als Autogrammkarten benutzt wurden. Ihre Verbreitung transportierte ein von der Künstlerin gewolltes, bestimmtes Image, trug zu ihrer Popularität bei und prägte ihr Bild in der Öffentlichkeit.

Anita Berbers Tänze und Persönlichkeit wurden ebenso in den Inszenierungen der Aufnahmen eingefangen wie die ästhetischen und künstlerischen Vorstellungen Madame d’Oras. Die Fotografin und die Tänzerin hatten beide einen sehr hohen künstlerischen Anspruch an ihre Arbeiten, der sich auch in den fotografischen Inszenierungen niederschlägt und deutlich zum Ausdruck kommt.

Abbildungsverzeichnis



Abb. 1, Dora Kallmus, Selbstbildnis, Paris 1929
abgebildet in: *Die Dame* 1929

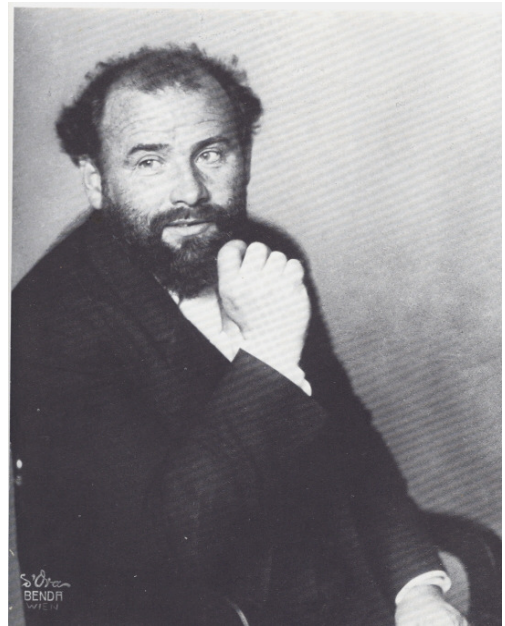


Abb. 2, d'Ora, Gustav Klimt, 1908
Glasplattennegativ, Bildarchiv ÖNB, Wien



Abb. 3, d'Ora, Maria Jeritza, Rollenbildnis
1912, Bildarchiv ÖNB, Wien



Abb. 4, d'Ora, Tina Blau, 1915
Glasplattennegativ, Bildarchiv ÖNB, Wien



Abb. 5, d'Ora, Elsie Altmann, um 1923
Abbildung in: *Die Dame* 1924



Abb. 6, Gustav Klimt, Judith I, 1901,
Öl und Goldauflage auf Leinwand,
Belvedere, Wien



Abb. 7, d'Ora, Elsa Huber-Wiesenthal,
vermutlich vor 1916, Postkarte



Abb. 8, Marie Gutheil-Schoder, Rollenbildnis,
1915, Glasplatten negativ, Bildarchiv ÖNB, Wien



Abb. 9, Zander & Labisch, Rollenbildnisse von Schauspielern, 1923, in: *Die Dame* 1924



Abb. 10, d'Ora, Marie Gutheil-Schoder, Rollenbildnis als Salome, 1918, Bildarchiv ÖNB, Wien



Abb. 11, d'Ora, Marie Gutheil-Schoder als Salome, 1918, Bildarchiv ÖNB, Wien



Abb. 12, d'Ora, Arthur Schnitzler, 1908
Bildarchiv ÖNB, Wien



Abb. 13, Otto Dix, Anita Berber, 1925, Öl und
Tempera auf Sperrholz, Kunstmuseum Stuttgart



Abb. 14, Anita Berber - Porzellanfiguren von Constantin Holzer-Defanti
Koreanischer Tanz, 1919 und Pierette, 1921



Abb. 15, Lotte Pritzel
Anita Berber als Pritzelpuppe
Zeichnung und Puppe, 1919



Abb. 16, d'Ora, Frauenbildnisse
Die Dame 1917



Abb. 17, Anita Berber als Model, *Die Dame* 1917



Abb. 18, d'Ora, Anita Berber und Sebastian Droste in *Märtyrer*, 1922, Silbergelatinepapier Albertina Wien



Abb. 19, d'Ora, Anita Berber in Tanzpose, 1922 Postkarte, Österreichisches Theatrumuseum, Wien



Abb. 20, d'Ora, Anita Berber in Tanzpose, 1922 Postkarte, Österreichisches Theatrumuseum, Wien



Abb. 21, d'Ora, Anita Berber in den Tänzen *Heliogabal* und *Kokain*, 1922
Postkarten, Österreichisches Theatrumuseum, Wien



Abb. 22, d'Ora, Elsa Huber-Wiesenthal, vor 1916
Postkarte, Österreichisches Theatrumuseum, Wien



Abb. 23, d'Ora, Elsa Huber-Wiesenthal,
vermutlich vor 1916, Postkarte
Österreichisches Theatrumuseum, Wien



Abb. 24, d'Ora, Anita Berber und Sebastian Droste in dem Tanz *Märtyrer*, 1922
Silbergelatine, Albertina Wien

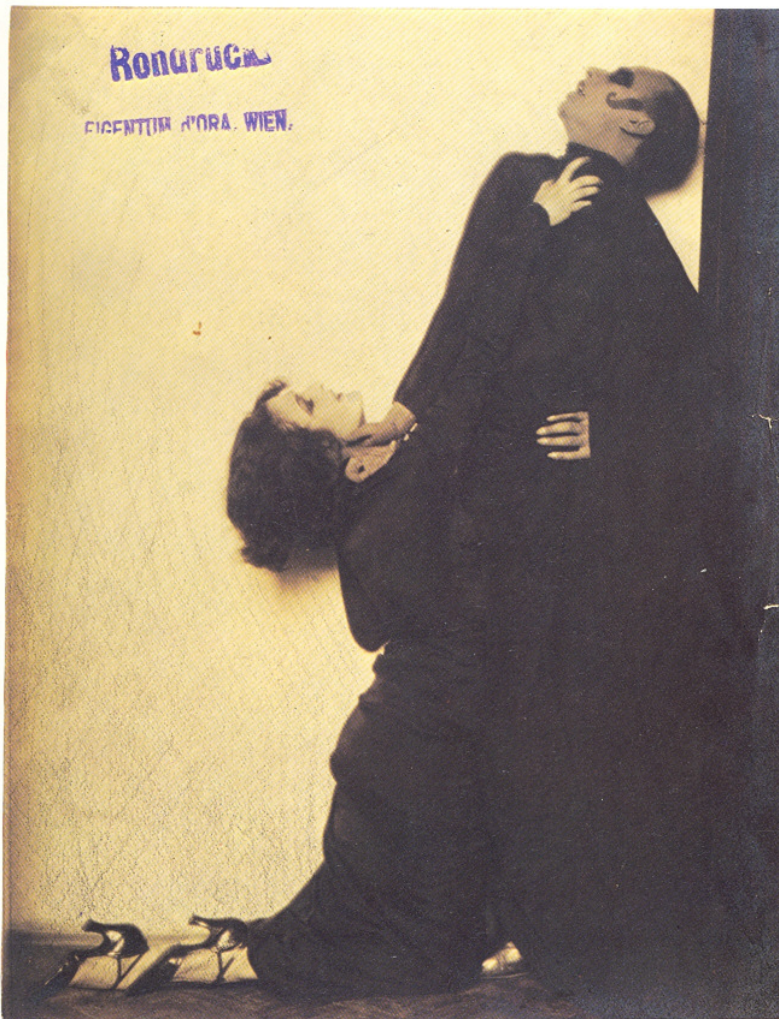


Abb. 25, d'Ora, Anita Berber und Sebastian Droste in ihrem Tanz *Märtyrer*, 1922
Rohdruck, Landesmuseum Linz



Abb. 26, d'Ora, Anita Berber und Sebastian Droste in ihrem Tanz *Märtyrer (Hl. Sebastian)*, 1922, Vintage Print, Landesmuseum Linz



Abb. 27, Madame d'Ora, Anita Berber, Rollenbildnis *Graf Cagliostro*, 1920
Vintage silver print, 20,8x16,0cm
Copyright: Courtesy Galerie Johannes Faber



Abb. 28, Anita Berber in *Graf Cagliostro*, 1920
Glasplattennegativ, Bildarchiv ÖNB, Wien



Abb. 29, Postkarten, Anita Berber in *Graf Cagliostro*, 1920, mit Autogramm,
und Tanz *Heliogabal*, 1922, Anita-Berber-Archiv, Berlin

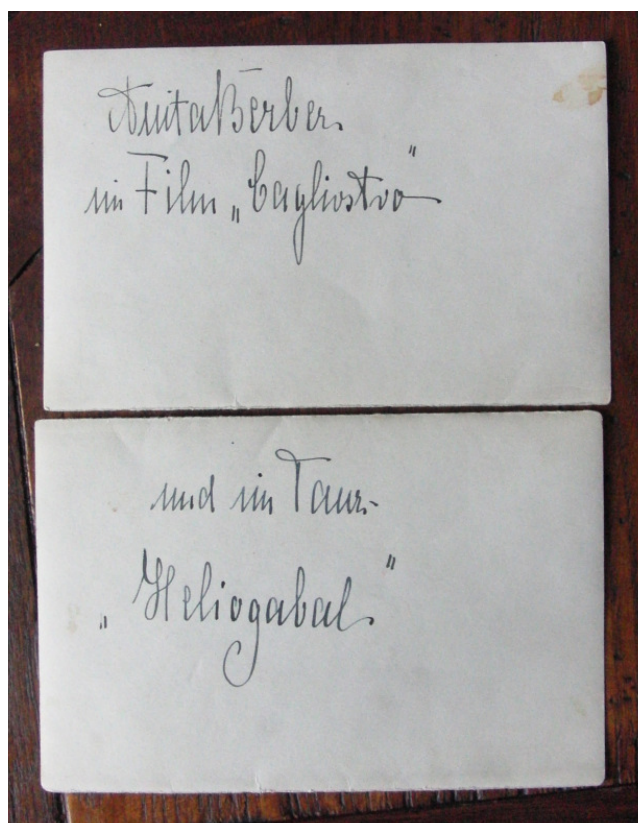


Abb. 30, Rückseite der Postkarten



Abb. 31, Zeitungsartikel in *Cinema und Theater*, 1926



Abb. 32, Guido Reni, Büßende Maria Magdalena, 1635
The Walters Art Museum, Baltimore



Abb. 33, Albrecht Dürer, Die kleine Passion, Marias Verkündigung, um 1509
Holzschnitt, Staatliche Kunstsammlungen Dresden



Abb. 34, Matthias Grünewald, Verkündigung
Isenheimer Altar, vermutlich 1506-1515



Abb. 35, Matthias Grünewald, Isenheimer Altar
Verkündigung, Detail Maria



Abb. 36, d'Ora, Anita Berber, 1920, Zeitschrift,
Komödie 1921, Titelblatt



Abb. 37, d'Ora, Anita Berber, 1920, Abb.
in *Die Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase* 1922



Abb. 38, Franz Xaver Setzer, Porträt
Gunnar Graarud, Postkarte, Bildarchiv ÖNB, Wien



Abb. 39, d'Ora, Anita Berber als Nonne,
vermutlich im Tanz *Vision*, 1922



Abb. 40, d'Ora, Anita Berber, Rollenbildnis
zu *Graf Cagliostro*, 1920, Glasplattennegativ,
Bildarchiv ÖNB, Wien



Abb. 41, Fotografien von Strelisky, „*Englische
Tanzgirls in Budapest*“, Zeitschrift, *Die Dame* 1925



Abb. 42, Albrecht Dürer, aus *Marienleben*, Die Verkündigung, Detail, um 1503, Holzschnitt



Abb. 43, d'Ora, Leopoldine Konstantin Rollenbildnis in *Ein Traumspiel*, 1917 Glasplattennegativ, Bildarchiv ÖNB, Wien



Abb. 44, d'Ora, Marie Gutheil-Schoder als *Esmeralda*, 1915, Glasplattennegativ, Bildarchiv ÖNB, Wien



Abb. 45, d'Ora, Anita Berber, vermutlich Modefotografie, 1921, Glasplattennegativ, Bildarchiv ÖNB, Wien



Abb. 46, Modest fotografieren für Abendkleider, rechts: Anita Berber, *Die Dame* 1920



Abb. 47, Modest fotografieren „Für den Nachmittag“, in der Mitte: Anita Berber, *Die Dame* 1920



Abb. 48, Anita Berber als Hutmodel *Die Dame* 1917



Abb. 49, d'Ora, Anita Berber
im Tanz *Heliogabal* oder *Astarte*, 1922,
Österreichisches Theatermuseum, Wien



Abb. 50, d'Ora, Anita Berber im Tanz
Heliogabal, 1922, abgebildet in: *Die Tänze
des Lasters, des Grauens und der Ekstase* 1923



Abb. 51, rechts: Anita Berber in *Heliogabal*, 1922,
Zeitschrift, *Die Filmwelt* 1923, Titelblatt



Abb. 52, d'Ora, Anita Berber in *Heliogabal*, 1922,
Glasplattennegativ, Bildarchiv ÖNB, Wien



Abb. 53, d'Ora, Anita Berber als *Pritzelpuppe*, 1921
abgebildet in: *Die Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase* 1923



Abb. 54, d'Ora, Elsa Bland, Rollenbildnis, 1912
Glasplattennegativ, Bildarchiv ÖNB, Wien



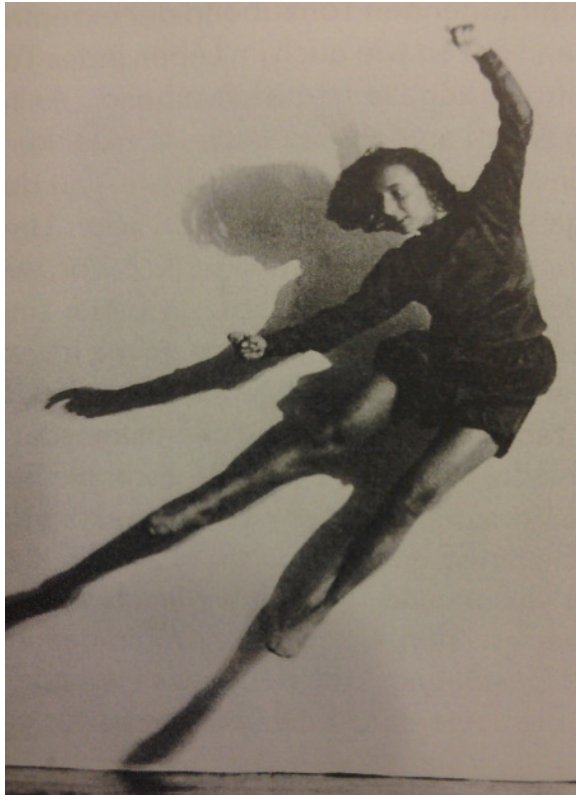
Abb. 55, Walter Hege, Dalcroze-Schule
Hellerau, vor 1922



Abb. 56, d'Ora, Ellen Tels in Tanzpose, 1920
Glasplattennegativ, Bildarchiv ÖNB, Wien



Abb. 57, Anita Berber in Tanzposen, um 1917
Foto links: Alexander Binder, rechts: Karl Schenker
Zeitschrift, *Elegante Welt* 1917



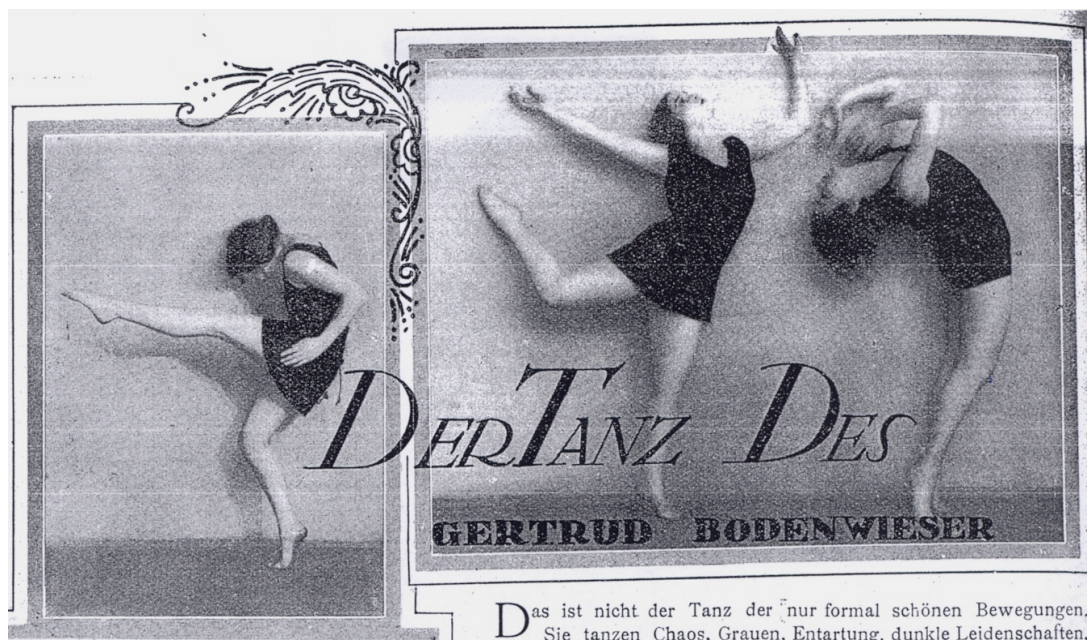


Abb. 62, Atelier Willinger, Gertrud Bodenwieser und ihre Schule, Detail, *Die Bühne* 1925

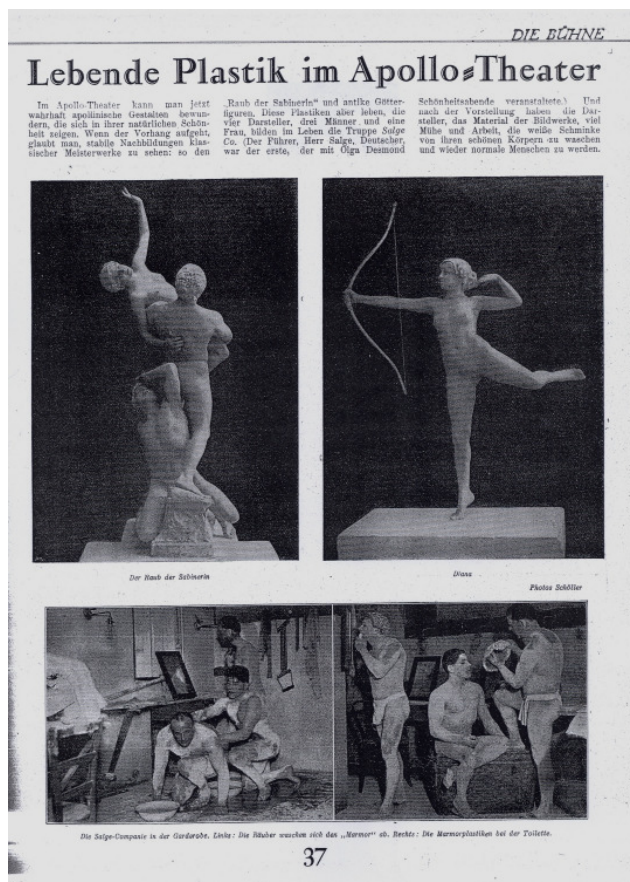


Abb. 63, „Lebende Plastik im Apollo-Theater“, Zeitschriftenartikel, nachgestellte Skulpturen, *Die Bühne* 1925

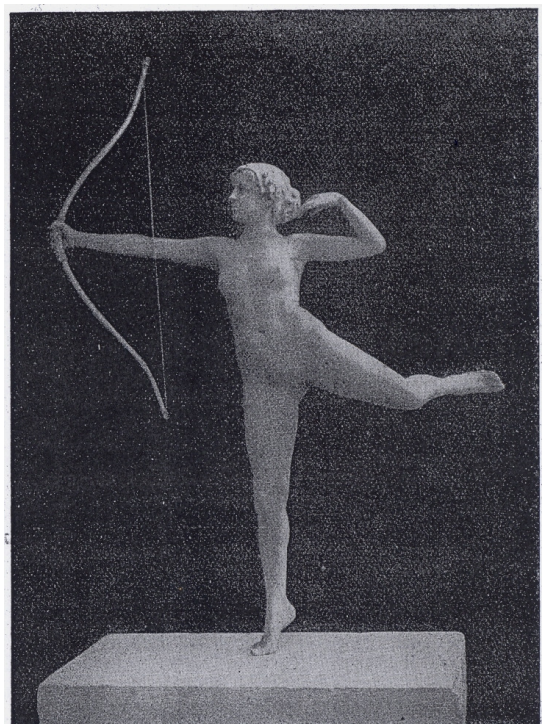


Abb. 64, „Lebende Plastik im Apollo-Theater“ Detail, „Diana“, *Die Bühne* 1925

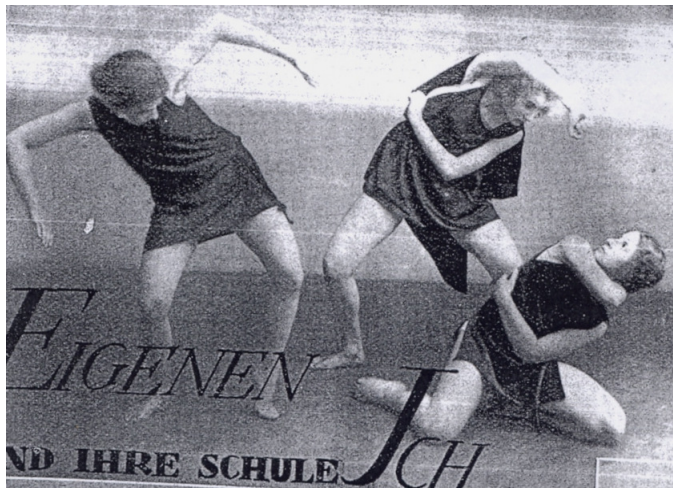


Abb. 65, Atelier Willinger, Gertrud Bodenwieser und ihre Schule, Detail, *Die Bühne* 1925



Abb. 66, Atelier Willinger, Gertrud Bodenwieser und ihre Schule, Detail, *Die Bühne* 1925



Abb. 67, Atelier Eberth, Anita Berber in Tanzpose um 1918, Postkarte, Anita-Berber-Archiv, Berlin



Abb. 68, Becker & Maaß, Anita Berber Postkarte, Anita-Berber-Archiv, Berlin



Abb. 69, Alexander Binder, Anita Berber als *Zephir*, 1916/17, Postkarte, Anita-Berber-Archiv, Berlin



Abb. 70, Alexander Binder, Anita Berber in *Koreanischer Tanz*, vermutlich um 1918, Postkarte, Anita-Berber-Archiv, Berlin



Abb. 71, Binder, Anita Berber in Rita Sacchetto Schule, als *Zephir*, 1916/17, Postkarte, Anita-Berber-Archiv, Berlin



Abb. 72, d'Ora, Anita Berber, *Pritzelpuppe* 1921, Glasplatten negativ, Bildarchiv ÖNB, Wien



Abb. 73, Atelier Binder, Anita Berber vor 1927, *Die Dame* 1927



Abb. 74, d'Ora, Anita Berber, *Pritzelpuppe*, Komödie 1922



Abb. 75, Atelier Binder, Anita Berber, *Pritzelpuppe*, vermutlich um 1920/21



Abb. 76, Atelier Binder, Anita Berber als *Pritzelpuppe*, *Die Dame* 1920

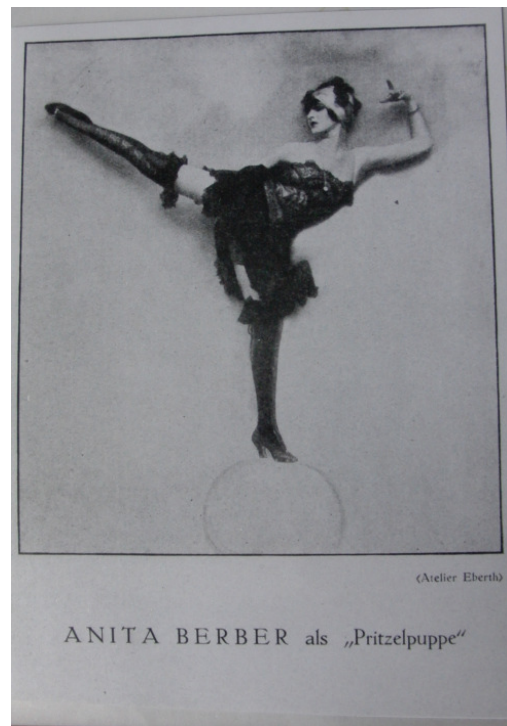


Abb. 77, Atelier Eberth, Anita Berber als *Pritzelpuppe*, Postkarte, Anita-Berber-Archiv, Berlin



Abb. 78, Zander & Labisch, Anita Berber, *Augenblicksaufnahmen*, *Die Dame* 1918



Abb. 79, Zander & Labisch, Anita Berber, *Augenblicksaufnahmen*, Detail, *Die Dame* 1918

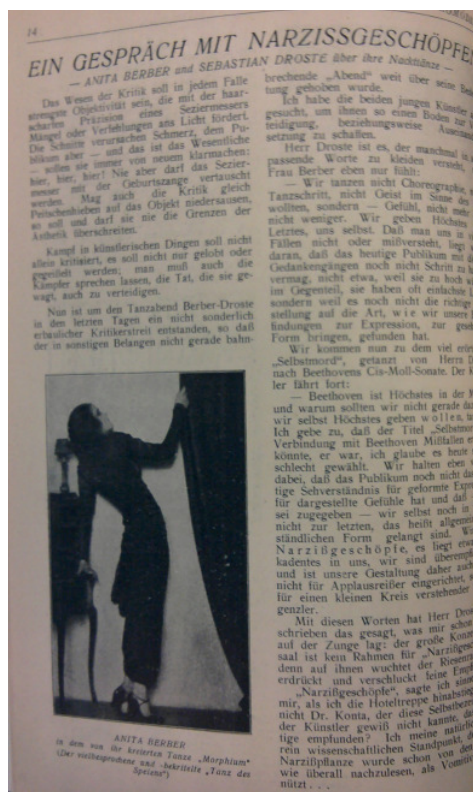


Abb. 80, „Ein Gespräch mit Narzissgeschöpfen
- ANITA BERBER und SEBASTIAN DROSTE
über ihre Nackttänze“, Artikel in der *Komödie*
Nr.41/42, 1922, S. 14, mit Fotografie
d'Oras, Anita Berber in *Morphium*



Abb. 81, Die Dame, Heft 7, Januar 1923, S. 13,
mit Fotografie d'Oras, Anita Berber in *Morphium*



Abb. 82, Illustriertes Wiener Extrablatt, Nr. 333, 13. Dez. 1922, Titelblatt, auf Mikrofilm, ÖNB, Wien



Abb. 83, Detail



Abb. 84, d'Ora, Anita Berber in *Morphium*, 1922, Glasplattennegativ, Bildarchiv ÖNB, Wien



Abb. 85, d'Ora, Anita Berber und Sebastian Droste in Tanzpose, 1922, Glasplattennegativ, Bildarchiv ÖNB, Wien



Abb. 86, d'Ora, Anita Berber und Sebastian Droste in *Märtyrer*, 1922, Glasplattennegativ, Bildarchiv ÖNB, Wien



Abb. 87, d'Ora, Anita Berber in *Kokain*, 1922, Postkarte, Österreichisches Theatrumuseum, Wien



Abb. 88, d'Ora, Anita Berber und Sebastian Droste in *Märtyrer* oder *Hl. Sebastian*, 1922, Silbergelatine auf Barytpapier, Landesmuseum Linz



Abb. 89, Michelangelo, Sterbender Sklave
1513-1516, Louvre, Paris



Abb. 90, d'Ora, Anita Berber, Akt oder
Tanzpose, 1922



Abb. 91, Jozsef Pécsi, Anita Berber, Salomé, 1923



Abb. 92, Nelly, Mona Paiva, Tanzpose auf
Akropolis, 1927



Abb. 93, Trude Fleischmann, Claire Bauroff, *Die Dame* 1923



Abb. 94, Otto Skowranek, Olga Desmond, „lebender Marmor“, 1908



Abb. 95, Otto Skowranek, Olga Desmond in ihrem *Schwertertanz*, 1910



Abb. 96, Anonymus, Die Tänzerin Mata Hari vor 1917





Abb. 101, Atelier Binder, Anita Berber, vor 1920
Postkarte, Anita-Berber-Archiv, Berlin



Abb. 102, Artikel „Der Literarische Film“, in:
Die Dame, Heft 7, Mitte Januar 1920, S. 23.



Abb. 103, Binder, Anita Berber
Koreanischer Tanz, Die Dame 1917



Abb. 104, Artikel „Bühnentanz“, Elegante Welt 1919
links: Atelier Binder, Anita Berber als Page
mitte: Atelier Eberth, Anita Berber im Tanz Maske

Abbildungsnachweis

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.

Abb. 1: Monika Faber, Madame d'Ora Wien – Paris. Portraits aus Kunst und Gesellschaft 1907 – 1957, Wien 1983, S. 194.

Abb. 2: Monika Faber, Madame d'Ora Wien – Paris. Portraits aus Kunst und Gesellschaft 1907 – 1957, Wien 1983, S. 169.

Abb. 3: Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, www.bildarchivaustria.at

Abb. 4: Monika Faber, Madame d'Ora Wien – Paris. Portraits aus Kunst und Gesellschaft 1907 – 1957, Wien 1983, S. 69.

Abb. 5: Fotografie der Verfasserin, aus: Die Dame, Heft 7, Mitte Januar 1924, 51. Jg., S. 3.

Abb. 6: <http://digital.belvedere.at>

Abb. 7: http://www.arcadja.com/auctions/de/kalmus_dora/kunstler/21652/

Abb. 8: www.bildarchivaustria.at

Abb. 9: Fotografie der Verfasserin, aus: Die Dame, Heft 8, Ende Januar 1924, 51. Jg., S. 10.

Abb. 10: www.bildarchivaustria.at

Abb. 11: www.bildarchivaustria.at

Abb. 12: www.bildarchivaustria.at

Abb. 13: Lothar Fischer, Anita Berber. Göttin der Nacht. Collage eines kurzen Lebens, 1. Auflage, Berlin 2006, S. 129.

Abb. 14: Lothar Fischer, Anita Berber. Göttin der Nacht. Collage eines kurzen Lebens, 1. Auflage, Berlin 2006, S. 136.

Abb. 15: Lothar Fischer, Anita Berber. Göttin der Nacht. Collage eines kurzen Lebens, 1. Auflage, Berlin 2006, S. 137.

Abb. 16: Fotografie der Verfasserin, aus: Die Dame, Heft 11, Mitte März 1917, 44. Jg., S. 3.

Abb. 17: Fotografie der Verfasserin, aus: Die Dame, Heft 15, Mitte Mai 1917, 44. Jg., S. 13.

Abb. 18: Fotosammlung der Albertina, <http://sammlungenonline.albertina.at>

- Abb. 19: Fotografie der Verfasserin, Original im Österreichischen Theatermuseum.
- Abb. 20: Fotografie der Verfasserin, Original im Österreichischen Theatermuseum.
- Abb. 21: Monika Faber, Madame d'Ora Wien – Paris. Portraits aus Kunst und Gesellschaft 1907 – 1957, Wien 1983, S. 110.
- Abb. 22: Fotografie der Verfasserin, Original im Österreichischen Theatermuseum.
- Abb. 23: Fotografie der Verfasserin, Original im Österreichischen Theatermuseum.
- Abb. 24: Fotosammlung der Albertina, <http://sammlungenonline.albertina.at>
- Abb. 25: Monika Faber, Madame d'Ora Wien – Paris. Portraits aus Kunst und Gesellschaft 1907 – 1957, Wien 1983, S. 108.
- Abb. 26: Monika Faber, Madame d'Ora Wien – Paris. Portraits aus Kunst und Gesellschaft 1907 – 1957, Wien 1983, S. 109.
- Abb. 27: Ich danke der Galerie Johannes Faber für diese Abbildung.
- Abb. 28: www.bildarchivaustria.at
- Abb. 29: Fotografie der Verfasserin, Original im Anita-Berber-Archiv Berlin.
- Abb. 30: Fotografie der Verfasserin, Original im Anita-Berber-Archiv Berlin.
- Abb. 31: Lothar Fischer, Tanz zwischen Rausch und Tod. Anita Berber. 1918-1928 in Berlin, Berlin 1996, S. 80.
- Abb. 32: <http://thewalters.org>
- Abb. 33: Karl-Adolf Knappe, Dürer. Das graphische Werk, Wien 1964, Abb. 257.
- Abb. 34: http://de.wikipedia.org/wiki/Isenheimer_Altar
- Abb. 35: http://de.wikipedia.org/wiki/Isenheimer_Altar
- Abb. 36: Fotografie der Verfasserin, aus: Komödie, Nr. 28, 16. Juli 1921, Titelblatt.
- Abb. 37: Anita Berber/Sebastian Droste, Die Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase, Wien 1923, Abb. 16.
- Abb. 38: www.bildarchivaustria.at
- Abb. 39: Monika Faber, Madame d'Ora Wien – Paris. Portraits aus Kunst und Gesellschaft 1907 – 1957, Wien 1983, S. 111.
- Abb. 40: www.bildarchivaustria.at
- Abb. 41: Fotografie der Verfasserin, aus: Die Dame, Heft Nr. 25, 30. April 1925, S. 19.

Abb. 42: Karl-Adolf Knappe, Dürer. Das graphische Werk, Wien 1964, Abb. 233.

Abb. 43: www.bildarchivaustria.at

Abb. 44: www.bildarchivaustria.at

Abb. 45: www.bildarchivaustria.at

Abb. 46: Fotografie der Verfasserin, aus: Die Dame, Heft 24, Ende September 1920, 47.Jg., S. 7.

Abb. 47: Fotografie der Verfasserin, aus: Die Dame, Heft 24, Ende September 1920, 47.Jg., S. 15.

Abb. 48: Fotografie der Verfasserin, aus: Die Dame, Nr. 10, Ende Februar 1917, 44. Jg., S. 15.

Abb. 49: Anita Berber/Sebastian Droste, Die Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase, Wien 1923, Abb. 8.

Abb. 50: Anita Berber/Sebastian Droste, Die Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase, Wien 1923, Abb. 9.

Abb. 51: Fotografie der Verfasserin, aus: Die Filmwelt, Heft 3, 1923, Titelblatt.

Abb. 52: www.bildarchivaustria.at

Abb. 53: Anita Berber/Sebastian Droste, Die Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase, Wien 1923, Abb. 13.

Abb. 54: www.bildarchivaustria.at

Abb. 55: Werner Suhr, Der künstlerische Tanz, Leipzig 1922, S. 112.

Abb. 56: www.bildarchivaustria.at

Abb. 57: Fotografie der Verfasserin, aus: Elegante Welt, Nr. 3, 31. Januar 1917, S. 15.

Abb. 58: www.bildarchivaustria.at

Abb. 59: www.bildarchivaustria.at

Abb. 60: www.bildarchivaustria.at

Abb. 61: Fotografie der Verfasserin, aus: Die Bühne. Wochenschrift für Theater, Film, Mode, Kunst, Gesellschaft, Sport, Wien 1925, Nr. 17, 5. März, 2. Jg., S. 34.

Abb. 62: Fotografie der Verfasserin, aus: Die Bühne, Nr. 17, 5. März 1925, 2. Jg., S. 34.

Abb. 63: Fotografie der Verfasserin, aus: Die Bühne, Nr. 24, 23. April 1925, 2. Jg., S. 37.

Abb. 64: Fotografie der Verfasserin, aus: Die Bühne, Nr. 24, 23. April 1925, 2. Jg., S. 37.

Abb. 65: Fotografie der Verfasserin, aus: Die Bühne, Nr. 17, 5. März 1925, 2. Jg., S. 35.

Abb. 66: Fotografie der Verfasserin, aus: Die Bühne, Nr. 17, 5. März 1925, 2. Jg., S. 35.

Abb. 67: Fotografie der Verfasserin, Original im Anita-Berber-Archiv Berlin.

Abb. 68: Fotografie der Verfasserin, Original im Anita-Berber-Archiv Berlin.

Abb. 69: Fotografie der Verfasserin, Original im Anita-Berber-Archiv Berlin.

Abb. 70: Fotografie der Verfasserin, Original im Anita-Berber-Archiv Berlin.

Abb. 71: Fotografie der Verfasserin, Original im Anita-Berber-Archiv Berlin.

Abb. 72: www.bildarchivaustria.at

Abb. 73: Fotografie der Verfasserin, aus: Die Dame, Heft 5, Erstes Dezemberheft 1927, 55. Jg., S. 13.

Abb. 74: Fotografie der Verfasserin, aus: Komödie. Wochenrevue für Bühne und Film, Nr. 47/48, 16. Dezember 1922, 3. Jg., S. 7.

Abb. 75: Lothar Fischer, Tanz zwischen Rausch und Tod. Anita Berber. 1918-1928 in Berlin, Berlin 1996, S. 19.

Abb. 76: Fotografie der Verfasserin, aus: Die Dame, Heft 9, Mitte Februar 1920, 47. Jg., S. 4.

Abb. 77: Fotografie der Verfasserin, Original im Anita-Berber-Archiv Berlin.

Abb. 78: Fotografie der Verfasserin, aus: Die Dame, Heft 6, Ende Dezember 1918, S. 2.

Abb. 79: Fotografie der Verfasserin, aus: Die Dame, Heft 6, Ende Dezember 1918, S. 2.

Abb. 80: Fotografie der Verfasserin, aus: Komödie. Wochenrevue für Bühne und Film, Nr. 41/42, 25. November 1922, 3. Jg., S. 13f.

Abb. 81: Fotografie der Verfasserin, aus: Die Dame, Heft 7, Mitte Januar 1923, 50. Jg., S. 13.

Abb. 82: Fotografie der Verfasserin, Illustriertes Wiener Extrablatt, Nr. 333, 13. Dez. 1922, Titelblatt; auf Mikrofilm, Österreichische Nationalbibliothek.

Abb. 83: Fotografie der Verfasserin, Illustriertes Wiener Extrablatt, Nr. 333, 13. Dez. 1922, Titelblatt; auf Mikrofilm, Österreichische Nationalbibliothek.

Abb. 84: www.bildarchivaustria.at

Abb. 85: www.bildarchivaustria.at

Abb. 86: www.bildarchivaustria.at

Abb. 87: www.bildarchivaustria.at

Abb. 88: Ich danke Frau Dr. Gabriele Hofer-Hagenauer der Landesgalerie Linz für die Abbildung.

Abb. 89: Homepage der Skulpturhalle Basel des Antikenmuseums:
<http://www.skulpturhalle.ch/sammlung/highlights/2004/09/sklave.html>

Abb. 90: Uwe Scheid, Das erotische Imago II. Das Aktphoto von 1900 bis heute, Dortmund 1986, S. 127.

Abb. 91: Lothar Fischer, Tanz zwischen Rausch und Tod. Anita Berber. 1918-1928 in Berlin, Berlin 1996, S. 45.

Abb. 92: Matthias Harder, Nelly. Dresden - Athens - New York, Prestel Verlag, Munich, London, New York 2001, Abb. 30.

Abb. 93: Fotografie der Verfasserin, aus: Die Dame, Heft 4, Ende Nov. 1923, 51. Jg., S. 4.

Abb. 94: Brygida Ochaim/Claudia Balk, Varieté-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne, Frankfurt am Main/Basel 1998, S. 77.

Abb. 95: Brygida Ochaim/Claudia Balk, Varieté-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne, Frankfurt am Main/Basel 1998, S. 104.

Abb. 96: Brygida Ochaim/Claudia Balk, Varieté-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne, Frankfurt am Main/Basel 1998, S. 95.

Abb. 97: www.bildarchivaustria.at

Abb. 98: Anita Berber/Sebastian Droste, Die Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase, Wien 1923, Abb. 15.

Abb. 99: Fotografie der Verfasserin, aus: Komödie, Nr. 28, 16. Juli 1921, 2. Jg., S. 8.

Abb. 100: Fotografie der Verfasserin, aus: Die Dame, Heft 24, Ende September 1920, 47. Jg., S. 15.

Abb. 101: Fotografie der Verfasserin, Original im Anita-Berber-Archiv Berlin.

Abb. 102: Fotografie der Verfasserin, aus: Die Dame, Heft 7, Mitte Januar 1920, 47. Jg., S. 23.

Abb. 103: Fotografie der Verfasserin, aus: Die Dame, Heft 9, 1917, S. 3.

Abb. 104: Fotografie der Verfasserin, aus: Elegante Welt, Nr. 2, 1919, S. 4.

Abb. 105: Fotografie der Verfasserin, aus: Elegante Welt, Nr. 24, 19. November 1919, 8. Jg., S. 10f.

LITERATURVERZEICHNIS

ALTER 1994

Judith B. Alter, *Dancing and Mixed Media*, early twentieth-century modern dance theory in text and photography, New York 1994.

BALK 1998

Claudia Balk, *Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*, in: Brygida Ochaim/Claudia Balk, *Variété-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*, Frankfurt am Main/Basel 1998, S. 7-68.

BECKERS 1992

Marion Beckers, *Virtuosität des Augenblicks. Photographinnen sehen Tänzerinnen*, in: Bettina Brand-Claussen u.a. (Hg.), *Frauen Kunst Wissenschaft*, Heft 14, Oktober 1992, Marburg 1992, S. 43-53.

BERBER/DROSTE 1923

Anita Berber/Sebastian Droste, *Die Tänze des Lasters, des Grauens und der Ekstase*, Wien 1923.

BRAND-CLAUSSEN u.a. 1992

Bettina Brand-Claussen u.a. (Hg.), *Frauen Kunst Wissenschaft*, Heft 14, Oktober 1992, Marburg 1992.

DIE DAME 1929

Anonymus, *Die d'Ora*, in: *Die Dame*, Heft 15, Berlin 1929, S. 11.

DIEHL 1909

Gustav Eugen Diehl, *Zu unseren Bildern*, in: *Erdegeist*, Jg. 4, Heft 3, Wien 1909, S.104.

FABER 1983.

Monika Faber, *Madame d'Ora Wien – Paris. Portraits aus Kunst und Gesellschaft 1907-1957*, Wien 1983.

FABER 1992

Monika Faber, „Mein Wunsch und meine Aufgabe“. Die Gründung des Photoateliers von Dora Kallmus in Wien 1907, in: Bettina Brand-Claussen u.a. (Hg.), Frauen Kunst Wissenschaft, Heft 14, Oktober 1992, Marburg 1992, S. 15-28.

FABER 2005

Monika Faber (Hg.), Portrait im Aufbruch. Photographie in Deutschland und Österreich 1900 – 1938, Ostfildern-Ruit 2005.

FISCHER 1996

Lothar Fischer, Tanz zwischen Rausch und Tod. Anita Berber. 1918-1928 in Berlin, (3. verb. Auflage), Berlin 1996.

FISCHER 2006

Lothar Fischer, Anita Berber. Göttin der Nacht. Collage eines kurzen Lebens, Berlin 2006.

FREUND 1976

Gisèle Freund, Photographie und Gesellschaft, München 1976.

FREVERT 1988

Ute Frevert, Kunstseidener Glanz. Weibliche Angestellte, in: Kristine von Soden/Maruta Schmidt (Hg.), Neue Frauen. Die zwanziger Jahre, Berlin 1988, S. 25-31.

GEBER/ROTTER 1998

Eva Geber/Sonja Rotter, Madame d’Ora (1881-1963). Eine Wienerin schreibt Photographiegeschichte, in: Frauke Severit (Hg.), Das alles war ich. Politikerinnen, Künstlerinnen, Exzentrikerinnen der Wiener Moderne, Wien/Köln 1998, S. 101-113.

GRUBER 1964

L. Fritz Gruber, Ein Name, der einmal berühmt war. Die Gesellschaftsphotographin der zwanziger Jahre: d’Ora, in: Photo Magazin, April, München 1964, S. 46-49.

HARDER 2001

Matthias Harder, Nelly. Dresden - Athens - New York, München/London/New York 2001.

HOFMANN/SCHATZL 2002

Christa Hofmann/Gabriele Schatzl, Das Atelier d'Ora. Technik und Bildsprache 1907-1927, in: Uwe Schlögl (Hg.), Im Blickpunkt. Die Fotosammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Innsbruck 2002, S. 96-113.

HUSCHKA 2002

Sabine Huschka, Moderner Tanz. Konzepte – Stile – Utopien, Reinbek 2002.

HÜBL 1895

Arthur von Hübl, Albumin-Mattpapiere, in: Photographische Rundschau, Heft 2, 1895, S. 38-42.

JANSEN 1990

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

JARRETT 1999

Lucinda Jarrett, Striptease. Die Geschichte der erotischen Entkleidung, Berlin 1999.

JENČIK 1930

Joe Jenčík, Anita Berberová, Prag 1930.

KEMPE 1977

Fritz Kempe, Das Leben der Madame d'Ora. Fritz Kempes Begegnungen und Freundschaften III, in: Foto Magazin, München 1977, S. 53.

KEMPE 1980

Fritz Kempe, Nicola Perscheid. Arthur Benda. Madame d'Ora. Dokumente zur Fotografie 1, Ausstellungskatalog Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1980.

KLEIN 1994

Gabriele Klein, *FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes*, München 1994.

LANIA 1929

Leo Lania, *Der Tanz ins Dunkel. Anita Berber. Ein biographischer Roman*, Berlin 1929.

LORECK 1991

Hanne Loreck, *Das Kunstprodukt „Neue Frau“ in den zwanziger Jahren*, in: *Mode der zwanziger Jahre*, Berlin Museum, Ausstellungskatalog, Berlin 1991, S. 12-19.

MEYER-BÜSER 1994

Susanne Meyer-Büser, *Das schönste deutsche Frauenporträt. Tendenzen der Bildnismalerei in der Weimarer Republik*, Berlin 1994.

MÜLLER 1989

Hedwig Müller, *Von der äußeren zur inneren Bewegung*, in: Renate Möhrmann (Hg.), *Die Schauspielerin*, Frankfurt am Main 1989, S. 293-195.

MÜLLER 2001

Hedwig Müller, *Tanz der Natur. Lebensreform und Tanz*, in: Kai Buchholz u.a. (Hg.), *Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, Band 1, Darmstadt 2001, S. 329-334.

NIKOLAUS 1919

Paul Nikolaus, *Tänzerinnen*, München 1919.

OCHAIM 1998

Brygida Ochaim, *Variété-Tänzerinnen um 1900*, in: Brygida Ochaim/Claudia Balk, *Variété-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*, Frankfurt am Main/Basel 1998, S. 69-116.

OCHAIM/BALK 1998

Brygida Ochaim/Claudia Balk, *Variété-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*, Frankfurt am Main/Basel 1998.

PETERS 1979

Ursula Peters, Stilgeschichte der Fotografie in Deutschland 1839-1900, Köln 1979.

QUINSEL 1971

Reinhart Quinsel, Exhibitionismus, München 1971.

SCHLÖGL 2002

Uwe Schlögl (Hg.), Im Blickpunkt. Die Fotosammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Innsbruck 2002.

SCHNEIDER 2009

Lambert Schneider, Der Körper als Kunst. ‚Griechische‘ Körperinszenierungen von Winckelmann bis zum 20. Jahrhundert, in: Gerhard Lohse/Martin Schierbaum (Hg.), Antike als Inszenierung. Drittes Bruno Snell-Symposion der Universität Hamburg am Europa-Kolleg, Berlin 2009, S. 71-128.

SCHRODE 1992

Thomas Schrode, Kostüm und Maske im Ausdruckstanz, in: Gunhild Oberzaucher-Schüller (Hg.), Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Wilhelmshaven 1992, S. 294-304.

SCHÜLLER 1979

Gunhild Schüller, Der Tanz in Wien im 20. Jahrhundert, in: Josef Mayerhöfer (Hg.), Tanz. 20. Jahrhundert in Wien, Ausstellungskatalog, Österreichisches Theatrumuseum, Wien 1979, S. 15-41.

SEVERIT 1998

Frauke Severit (Hg.), Das alles war ich. Politikerinnen, Künstlerinnen, Exzentrikerinnen der Wiener Moderne, Wien/Köln 1998.

SKREINER 1968

Wilfried Skreiner, Die Heiligen Maria Magdalena und Martha. Bemerkungen zur Ikonographie der Heiligen unter dem Aspekt der Vanitasidee, in: Arbeitsbericht zum fünfjährigen Bestehen der Abteilung Darstellende Kunst an der Akademie für Musik und Darstellende Kunst, Graz 1968, S. 64-82.

STARL 1983

Timm Starl, Das „Starfoto“ im 19. Jahrhundert, in: Parnass, Heft 2, März/April 1983, 3. Jg.

STEINER 1999

Alexandra Steiner, Die Genese eines Berufs-Bildes. Studien zur Entwicklung des Schauspielerporträts unter besonderer Berücksichtigung der Ehrengalerie des Wiener Burgtheaters von Joseph und Anton Hickel, Diplomarbeit Univ. Wien 1999.

SOYKA 2004

Amelie Soyka (Hg.), Tanzen und tanzen und nichts als tanzen. Tänzerinnen der Moderne von Josephine Baker bis Mary Wigman, Berlin 2004.

SUHR 1922

Werner Suhr, Der künstlerische Tanz. Leipzig 1922.

SYKORA u.a. 1993

Katharina Sykora u.a. (Hg.), Die Neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre, Marburg 1993.

THIEL 1987

Erika Thiel, Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart, Wilhelmshaven 1987.

TRIMBORN 2004

Jürgen Trimborn, Tänze der Erotik und Ekstase. Anita Berber, in: Amelie Soyka (Hg.), Tanzen und tanzen und nichts als tanzen. Tänzerinnen der Moderne von Josephine Baker bis Mary Wigman, Berlin 2004, S. 91-104.

TROGER-RÖSCH 1993

Birgit Troger-Rösch, Österreichische Theaterfotografie. Von den Anfängen bis zur Jahrhundertwende, Diplomarbeit Univ. Wien 1993.

WOHLER 2009a

Ulrike Wohler, Tanz zwischen Avantgarde und Klassischer Moderne: Anita Berber und Mary Wigman, in: Lutz Hieber/Stephan Moebius (Hg.), Avantgarden und Politik. Künstlerischer Aktivismus von Dada bis zur Postmoderne, Bielefeld 2009, S.67-88.

WOHLER 2009b

Ulrike Wohler, Weiblicher Exhibitionismus. Das postmoderne Frauenbild in Kunst und Alltagskultur, Bielefeld 2009.

WOLBERT 2001

Klaus Wolbert, Das Erscheinen des reformerischen Körpertypus in der Malerei und Bildhauerei um 1900, in: Kai Buchholz/Rita Latocha/Hilke Peckmann/Klaus Wolbert (Hg.), Die Lebensreform. Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900, Band 1, Darmstadt 2001, S. 215-222.

WUNDERLICH 2009

Dieter Wunderlich, AußerOrdentliche Frauen. 18 Porträts, München 2009.

Zeitschriften:

Die Bühne. Wochenschrift für Theater, Film, Mode, Kunst, Gesellschaft, Sport, Nr. 17, 5. März 1925, 2. Jg.

Die Bühne, Nr. 24, 23. April 1925, 2. Jg.

Die Bühne, Nr. 275, 1930.

Die Dame, Heft 1, Mitte Oktober 1916.

Die Dame, Heft 6, Ende Dezember 1918, 46. Jg.

Die Dame, Heft 9, Mitte Februar 1920, 47. Jg.

Die Dame, Heft 24, Ende September 1920, 47. Jg.

Die Dame, Heft 7, Mitte Januar 1923, 50. Jg.

Die Dame, Heft 4, Ende Nov. 1923, 51. Jg.

Die Dame, Heft 5, Erstes Dezemberheft 1927, 55. Jg.

Die Filmwelt, Nr. 2, 1925.

Die Filmwelt, Nr. 3, 1923.

Elegante Welt, Nr. 3, 31. Januar 1917.

Elegante Welt, Nr. 24, 19. November 1919.

Elegante Welt, Nr. 2, 1919.

Illustriertes Wiener Extrablatt, Nr. 326, 6. Dez. 1922, 51. Jg.

Illustriertes Wiener Extrablatt, Nr. 328, 8. Dez. 1922, 51. Jg.

Illustriertes Wiener Extrablatt, Nr. 329, 9. Dez. 1922, 51. Jg.

Illustriertes Wiener Extrablatt, Nr. 333, 13. Dez. 1922, 51. Jg.

Illustriertes Wiener Extrablatt, Nr. 344, 24. Dez. 1922, 51. Jg.

Illustriertes Wiener Extrablatt, Nr. 348, 28. Dez. 1922, 51. Jg.

Komödie. Wochenrevue für Bühne und Film, Nr. 3, 23. Okt. 1921, 1. Jg.

Komödie. Wochenrevue für Bühne und Film, Nr. 28, 16. Juli 1921, 2. Jg.

Komödie. Wochenrevue für Bühne und Film, Nr. 41/42, 25. Nov. 1922, 3. Jg.

Komödie. Wochenrevue für Bühne und Film, Nr. 47/48, 16. Dez. 1922, 3. Jg.

Komödie. Wochenrevue für Bühne und Film, Nr. 8, 1.-14. April 1925, 6. Jg.

Wiener Allgemeine Zeitung, Nr. 13341, 2. Nov. 1922.

Abstract

Diese Arbeit beschäftigt sich mit der fotografischen Inszenierung der Berliner Tänzerin Anita Berber durch die Wiener Fotografin Madame d'Ora. In den 1920er Jahren entstanden im Wiener Fotoatelier zahlreiche Fotografien dieser Tänzerin. Einleitend wird ein Überblick über Madame d'Ora und die Arbeitsweise ihres Ateliers gegeben. Sie war eine der bekanntesten Gesellschaftsfotografinnen ihrer Zeit und führte ihr Atelier von 1907-1927 in Wien. Anita Berber ist mit ihrem tänzerischen Schaffen zu den Vertreterinnen des Ausdruckstanzes zu zählen, der sich um 1900 entwickelte. Einige ihrer Aufnahmen von Madame d'Ora sind heute noch in Museen und Sammlungen als Vintage Prints, Glasplattennegative oder Postkarten erhalten. In dieser Arbeit wird anhand ausgewählter Fotografien die Art ihrer Inszenierung in den Bildern behandelt. Sie werden Aufnahmen von Tänzerinnen und Schauspielerinnen aus dem Atelier d'Ora und anderen Fotoateliers gegenübergestellt. Einige der Fotografien weisen charakteristische Gestaltungsmerkmale der Tänzerinnenfotografien der Zeit auf und stellen für das Atelier d'Ora typische Inszenierungen dar. Es wird betrachtet, inwiefern Madame d'Ora sowohl ihre eigenen künstlerischen Ansprüche in den Fotografien umsetzte als auch die künstlerischen Anliegen der Tänze Anita Berbers zum Ausdruck brachte. Auch wird behandelt, ob die Persönlichkeit Anita Berbers in den Bildern sichtbar wird und wie das Bild, das von ihr geschaffen wurde, ihrem, durch die Medien verbreiteten Ruf in der Öffentlichkeit entsprach. Weiters wird gezeigt, zu welchem Zweck die Aufnahmen entstanden sind, in welchem Zusammenhang sie veröffentlicht, in welchen Zeitschriften sie abgedruckt und welche der Fotografien als Postkarten verkauft wurden. Meine diesbezüglichen Recherchen beziehen sich auf Berliner und Wiener Zeitschriften und Zeitungen der Zeit. Für die Analyse und Interpretation wurden die erhaltenen Fotografien, Postkarten und Glasplattennegative herangezogen. Madame d'Oras Aufnahmen von Anita Berber sind außerordentlich vielfältig und zeigen in ihren Inszenierungen eine Einheit zwischen Anita Berbers fotografischer Darstellung und ihrer Tanzkunst, die sich in keinen Fotografien anderer Ateliers finden lässt.

Lebenslauf

Sophie Dorothée Vitovec
sophie.vitovec@gmx.at

4.7.1987 geboren in Wien

Ausbildung

2005 - 2013	Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien
1997 - 2005	Bundes- und Bundesrealgymnasium Klosterneuburg
1993 - 1997	Volksschule in Klosterneuburg

Auslandsaufenthalte und Praktika

Jänner - April 2012	Studienaufenthalt in Berlin
Jänner - Juli 2009	Auslandssemester in Dijon, Frankreich, Université de Bourgogne
August 2008	Praktikum in der Galerie Ernst Hilger Wien
Februar 2008	Praktikum in der Galerie Slavik Wien
Sommer 2006	Sprachaufenthalt in Paris, Besuch der École France Langue