

Gerts Rede vom »Herausschleudern« sollte dabei nicht über ihre Virtuosität hinwegtäuschen. Diesbezüglich bezeichnet Sergej Eisenstein ihre spezifische Verflechtung von Stimme und Bewegung als Ton-Akrobatik: »Einzig ist sie in der Artikulationsmotorik: man sieht, daß Ton-Intonation Bewegung ist, was man bei unseren Koloraturen vergißt. Man sieht, daß Intonation Akrobatik der tonartikulierenden Glieder ist.«⁵³ Gerts mit Ein- und Ausatmung verknüpfte vokale und mimische Bewegungen sind in diesem Sinn durchaus als Tanz zu verstehen, der eine eigene Virtuosität kleiner und kleinster vokaler wie mimischer Bewegungen etabliert. Durch dieses Verfahren erzeugt *Baby* eine Figur, die weder maskulin noch feminin, weder alt noch jung ist und derartige Differenzierungen damit grundsätzlich in Frage stellt.

Baby ist im wörtlichen Sinn vom lateinischen *infans* als nicht sprechen könnend im vor-symbolischen Raum situiert,⁵⁴ der mit Gilles Deleuze als »Vor-sinn, Prä-sens«⁵⁵ bezeichnet werden kann. Dies bedeutet jedoch nicht, dass Gerts Bewegungen jenseits des Sinns (in einer Art »natürlichen« Urzustand) operieren würden. Vielmehr lenken sie die Aufmerksamkeit auf die strukturelle Verknüpfung des Sinns mit Sinnlichkeit und Materialität. Mladen Dolar versteht »physiologische Stimmen« des Brabbelns und Schreiens entsprechend als Verkörperung der »Geste des Bedeutens«, »gerade indem sie *nichts Bestimmtes* bedeutet.«⁵⁶ Hieran anschließend wäre die Wirkung von Gerts desynchronisiertem Stimm-Gesicht, das sich paradigmatisch um den offenen Mund herum formt, gerade in diesem Vakuum der Bedeutung zu suchen.

»Pathos des Protests«⁵⁷

Gerts Miniaturtänze wie *Baby* versetzen das Publikum gleichsam in ein solches Bedeutungsvakuum. Die Entgleisung des Sinns resoniert in lautstarken Reaktionen der Zuschauenden, wie zahlreiche Kritiken und Aussagen Gerts belegen.⁵⁸ Die Zuschauenden stellen für Gert Tanzpartner:innen und damit ein konstitutives Element der Aufführung

53 Sergej Eisenstein: Im Weltmass-Stab über Valeska Gert in Peter: *Valeska Gert*, S. 121.

54 Vgl. lat. *infans*: stumm, nicht sprechend, Pfeifer: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, S. 579.

55 Vgl. Deleuze: *Logik des Sinns*, S. 240.

56 Dolar: *His Master's Voice*, S. 43, Herv. J.O. In seiner umfassenden phänomenologischen Studie zum Lachen schreibt Lenz Prütting über das Resonanz-Lachen des Babys entsprechend: »Es ist zwar nicht bedeutungslos, aber doch bedeutungsleer, kann aber gerade wegen dieser Bedeutungsleere mit allerlei Bedeutungen aufgefüllt [...] werden.« (Prütting: *Homo ridens*, S. 1728.)

57 Lewitan: *Tanzabende im Oktober*.

58 So wird etwa in einer Londoner Zeitung geschrieben, die *Koloratursängerin* (in der sie von Gesang zu hemmungslosem Gelächter übergeht und die in einem Programm mit dem *Baby* gezeigt wurde) »has the effect of reducing an already stunned and bludgeoned audience to helpless laughter«. (o.V. z.n. Dianne S. Howe: *Individuality and Expression, The Aesthetics of the New German Dance, 1908–1936*. New York: Peter Lang 1996, S. 203.) Siehe auch Gerts Beschreibung eines ihrer ersten Auftritte 1916: »Die Menschen brüllten, klatschten [...]. [F]ür mich war dieser Krach Lebenselement, ich wollte die Menschen in Bewegung bringen, je mehr sie brüllten, desto kühner wurde ich. Ich wollte über alle Grenzen hinaus, mein Gesicht verwandelte sich zu Masken, mein Rhythmus knallte, bis ich wie ein Motor stampfte.« (Gert: *Ich bin eine Hexe. Kaleidoskop meines Lebens*, S. 32.)

dar.⁵⁹ Das performative Ereignis, in dem stimmliche Affekte zwischen Bühne und Publikum zirkulieren und »beidseitiger, heftiger Krach vonstatten geht«⁶⁰, wird für sie zum produktiven Moment, denn ihre Stücke entstehen »[i]m ganzen vollkommenen Umriß [...] erst vor dem Publikum, da erst bekommen sie den Hauch des Lebens, und von da an sind sie erst richtig vorhanden.«⁶¹ Die statische Frontalität von *Baby* unterstreicht nicht zuletzt diese Spiegelsituation, die Gerts mimische und vokale Modulationen mit denen des Publikums mimetisch in Beziehung setzt. Improvisation nimmt hier eine wichtige Rolle ein; jedoch nicht wie im Ausdruckstanz der Wigman'schen Prägung zur Generierung von Bewegungsmaterial, sondern als performatives Mittel der Erzeugung von Intensität, Präsenz und Verstärkung.

Lachen und Schreie des Publikums stehen daher ebenso wenig wie Gerts Figuren primär im Kontext von Parodie, sondern deuten auf eine Form des Protests gegen soziale und ästhetische Normen ihrer Zeit. In diesem Sinn sind ihre Ton-Tänze mit den Worten Hildenbrandts eine »Dämonie«.⁶² Ähnlich äußert sich der folgende zeitgenössische Zuschauer:

»[O]b sie im ›Clown‹ die Sinnlosigkeit selbst des Unsinnns anschaulich macht; ob sie in ›Chanson‹, ›Disease‹ und ›Koloratursängerin‹ – ohne eine Spur von Stimme, aber mit unerhörter Musikalität – an Stelle der falschen Romantik, des falschen Gefühls, der falschen Erotik und hunderter anderer Lügen die knochenklappernde, Verwesungsgeruch ausströmende, satanisch grinsende Wahrheit setzt: immer hat sie die Zuschauer in ihrem Bann, und so sehr sie sich auch wehren, und so gern sie in alledem nur Ulk und groteske Übertreibung sehen möchten – ihr Lachen klingt fast immer ein bißchen gequält.«⁶³

Hervorheben möchte ich zwei Facetten dieses Zitats: Erstens die Eliminierung des »falschen Gefühls« hin zu einer hochgradig affizierenden, »bannenden« Intensität; zweitens die Abgründigkeit von Gerts grotesker Ästhetik. Damit scheint in ihren Ton-Tänzen jenes gewaltsame Moment durch, das Antonin Artaud in seinem 1938 veröffentlichten *Theater der Grausamkeit* als den die Vernunft angreifenden »Zerstörungs-Humor«⁶⁴ bezeichnen wird. Gert nimmt mit ihrer Vision von »Schauspiele[n] der [...] Gefühle«⁶⁵ Artauds Anspruch einer *Gefühlsathletik* vorweg.⁶⁶ Dabei stellen Affekte die eigentlichen Protago-

59 »Denn ich bin keine Solotänzerin. Ich brauche einen Partner und dieser Partner ist mein Publikum.« (Gert: *Tanzen*, S. 7.) Siehe auch Valeska Gert: *Menschentheater*. In: Hildenbrandt: *Die Tänzerin Valeska Gert*, S. 49–51, hier S. 50 sowie Gert: *Ich bin eine Hexe. Kaleidoskop meines Lebens*, S. 41.

60 Hildenbrandt: *Die Tänzerin Valeska Gert*, hier S. 91.

61 Ebd., S. 88.

62 Vgl.: »Valeska Gert. Nur Groteske? Nein, Dämonie und wahrlich keine gemachte, sondern eine unheimliche, riesengrosse, gewaltige Dämonie. Sie hält es nicht allein im Tanz aus, singt, spricht, krakeelt.« (Hildenbrandt: *Tänzerinnen der Gegenwart*, hier S. 13.)

63 Harry Prinz: Das Phänomen Valeska Gert. In: *Der Tanz. Monatszeitschrift für Tanzkultur* 3 (1930), S. 18.

64 Antonin Artaud: *Das Theater der Grausamkeit* (Erstes Manifest). In: Ders.: *Das Theater und sein Double*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1979, S. 95–108, hier S. 97.

65 Gert: *Variété*, S. 54.

66 Vgl. Antonin Artaud: *Eine Gefühlsathletik*. In: Ders.: *Das Theater und sein Double*, S. 139–148, hier S. 147.

nisten dar, die Gert gleich unkontrollierbaren Naturgewalten beschreibt, die sich bezeichnenderweise vokal manifestieren: »Man brüllt seinen Kummer, jubelt seine Freude, stöhnt seine Liebe. Naturlaute, anschwellend, abschwelldend, in eine einfache grobe Form gebracht.«⁶⁷ ›Natur‹ meint bei Gert mitnichten das Ungeformte, ›Authentische‹, ebenso wie ihre wiederholte Forderung nach ›Wahrhaftigkeit‹ »nicht mit dem Realismus zu verwechseln«⁶⁸ ist. »Der Schauspieler« ihres neuen *Menschentheaters* soll vielmehr »wahr, innig und intensiv [...] empfinden [...] ohne jedes falsche Pathos in Form der Stimme, des Gesichts und des Körpers«. ⁶⁹ Das ›Wahre‹ ist hier auf ein bewusstes Zersetzen stilisierter, bereits zu lesbaren Pathos-Formeln⁷⁰ geronnener Bewegungen, Haltungen und Stimmmodulationen zu beziehen. Gerts spezifische Verflechtung von Stimme und Körper streicht das Formelhafte und rückt vielmehr das Pathos als widerfahrendes Ereignis ins Zentrum. Darüber hinaus ist anzumerken, dass die frontale Statik von etwa *Baby* oder *Kollortursängerin* sich den von Gabriele Brandstetter in Anlehnung an die Pathos-Formeln herausgearbeiteten Topos-Formeln des modernen Tanzes entzieht. Wenn »›Topos-Formeln‹ [...] in figurativen räumlichen Gestalten symbolisierte Wahrnehmungsmuster des ›gesellschaftlich identifizierbaren Erfahrungs- und Bildungswissens‹ (Lothar Bornscheuer) [verdichten und verwandeln]«⁷¹, dann werden mit dem Ersetzen der sichtbaren räumlichen Figurationen durch ausufernde Stimmen habitualisierte Wahrnehmungsweisen und das mit ihnen verbundene gesichert geglaubte Wissen gestört.

Jene erschütternde Wirkung von Gerts Arbeiten fasst der zeitgenössische Tanzkritiker Josef Lewitan 1927 mit dem Ausdruck »Pathos des Protests«⁷² zusammen und verweist damit auf zweierlei: Erstens wird die ästhetische Erfahrung mit dem Bezug auf den Pathos-Begriff als ein Widerfahrnis bestimmt; genauer ein Ereignis, das die Zuschauenden der physischen Vehemenz von Gerts ›herausgeschleuderten‹ vokal-mimischen Gesten aussetzt und sie in einen intensiven Erwartungszustand versetzt, der jegliche Auflösung verweigert. Zweitens bildet der Titel *Baby* vor diesem Hintergrund den referenziellen Rahmen, der es dem Publikum überhaupt erst möglich macht, sich dem Stück auszusetzen, und der es Gert erlaubt, ebendiesen zu sprengen – vergleichbar mit der Funktion der Partituren bei Antonia Baehr. Ein *Baby* zu performen, steht nicht nur

67 Gert: *Varieté*, S. 53. Siehe auch: »Tanzen bedeutet: Triebe ausleben und künstlerisches Tanzen bedeutet: Triebe sublimieren, mit Hilfe des überlegenen Geistes ordnen und Tanzgestaltungen umsetzen.« (Valeska Gert: Mary Wigman und Valeska Gert. In: *Der Querschnitt* 5 (1926), S. 361–363, hier S. 361.)

68 Gert: *Menschentheater*, S. 51.

69 Ebd.

70 Den Warburg'schen Begriff übernimmt Gabriele Brandstetter für die Analyse des Modernen Tanzes und erweitert ihn um die Topos-Formel: »Die Pathos-Formel ist definiert als Bildmuster von symbolisch geprägten Ausdruckswerten der Bewegung, die im Inventar des kulturellen Gedächtnisses gewissermaßen formelhaft abrufbar und transformierbar erscheinen. In analoger Weise wird der Begriff der Topos-Formel im Folgenden verwendet: als Kompositum aus ›Topos‹ und ›Formel‹, wobei Topos hier einerseits den *Raum*, den Ort der (Tanz-)Bewegung im direkten Wortsinn meint; im übertragenen Sinn dann andererseits die ›Orter‹ – ›Ausdrucksschemata‹ (Ernst Robert Curtius) als Suchformeln der Wahrnehmung, wie sie in der Rhetorik gebräuchlich sind.« (Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 30.)

71 Ebd.

72 Lewitan: *Tanzabende im Oktober*.

quer zu hochkulturellen Figurationen des modernen Tanzes, es stellt auch einen Protest gegen zeitgenössische geschlechtliche Körper- und Rollenbilder dar, die es im performativen Ineinanderschieben von Säugling und Frau torpediert. In diesem Sinn spricht Alexandra Kolb von Gerts »androgynous body image which could not easily be classified as either male or female, thus questioning conventional gender divisions altogether.«⁷³ Inwiefern Gerts Verweigerung heteronormativer Geschlechterperformanz auch weitere nationalistische Konstruktionen aushebelt, macht ein Vergleich mit ihrer Zeitgenossin Mary Wigman deutlich.

Gert bezeichnet Mary Wigman als »Nationaltänzerin« des »deutschen, gebildeten Mittelbürgers«⁷⁴, deren Zugang ihrem eigenen diametral gegenüberstehe. Polemisierend attestiert Gert Wigman fehlende Sinnlichkeit und Intellektualität. Gerts Position wird evident, betrachtet man sie vor dem Hintergrund der dualistischen ›Zweiheit‹ von Bewegung und (Sprech-)Stimme, wie es besonders in *Totenmal. Dramatisch-chorische Vision für Wort Tanz Licht*, einer Zusammenarbeit Wigmans mit dem Dichter Albert Talhoff, deutlich wird, die ihre Premiere auf dem Tänzerkongress 1930 hat. Während Wigman in ihrer frühen Phase für den autonomen, von der Musik losgelösten Tanz eintritt, sieht sie das »Problem ›Tanz und Musik« nun durch die Frage nach der »Gestaltungswelt von ›Tanz und Wort«⁷⁵ sowie einer möglichen Annäherung von Tanz und Theater abgelöst. *Totenmal* ist nach eigener Aussage ihr erster Schritt in diese Richtung.⁷⁶ Ausschlaggebend ist dabei die »klare Abgrenzung des tänzerischen Ausdrucks gegen die wortliche Gestaltungswelt.«⁷⁷ Die einzelnen Elemente der Aufführung (Licht, Wort, Tanz und Klang) sollen mittels Talhoffs Partitur »präzise regulier[t]«⁷⁸ werden. Diese »Reinheit der Form«⁷⁹ wird in der Produktion, die als Erinnerung an die im Ersten Weltkrieg Gefallenen konzipiert ist, durch die Trennung in männliche (die Gefallenen) und weibliche (die trauernden Ehefrauen, Mütter, Schwestern) Sprech- und Bewegungschöre realisiert. Sichtbare Gesten und Bewegungen werden strukturell von den hörbaren Stimmen getrennt, sollen jedoch über den Rhythmus wieder miteinander synchronisiert werden. Anders als Gert stellt Talhoff in religiösem Duktus den über Sprache verfügenden Menschen an die Spitze der Schöpfung und damit das Wort in der Hierarchie der stimmlichen Laute an oberste Stelle.⁸⁰ Der Klang der Sprache wird hier zudem mit den Begriffen der Nationen und

73 Vgl. Alexandra Kolb: ›There was never anythin' like this!!!‹ Valeska Gert's Performances in the Context of Weimar Culture. In: *The European Legacy* 12,3 (2007), S. 293–309, hier S. 307.

74 Gert: Mary Wigman und Valeska Gert, S. 361. Gert schreibt ebenda weiter: »In Deutschland ist bei der großen Masse nicht nur das Gestalten der Triebe, sondern merkwürdigerweise auch die Ueberlegenheit des Geistes verpönt. [...] Mary Wigman erfüllt als einzige Tänzerin alle diese Bedürfnisse des deutschen, gebildeten Mittelbürgers und ist darum zur Nationaltänzerin geworden.«

75 Mary Wigman: Wie ich zu Talhoffs *Totenmal* stehe. In: *Programmheft Totenmal München* (1930), S. 15–16.

76 Vgl. ebd.

77 Ebd., S. 16.

78 Albert Talhoff: Bemerkungen zum *Totenmal*. In: *Programmheft Totenmal München* (1930), S. 6–9, hier S. 9.

79 Wigman: Wie ich zu Talhoffs *Totenmal* stehe, S. 15.

80 Vgl. Albert Talhoff: Über das Wort. In: *Programmheft Totenmal München* (1930), S. 11: »Das Wort ist der Dom, in dem sich der Mensch errichtet. Daß er sich tönen kann. [...] auf der Orgel des Gefühls, das allein gibt ihm die Welt, das All zu eigen. Wo der Mensch sich spricht, tut er durch das geist-

Völker verbunden.⁸¹ Entsprechend findet in *Totenmal* ein dem Schaffen Gerts entgegengesetzter Prozess der Homogenisierung von Körpern, Gesichtern und Stimmen statt.⁸² Während Gert in ihren *Soli* gerade die Vielstimmigkeit des Subjekts bloßlegt, gilt es hier die Pluralität zu einer Stimme zu vereinen. Analog zur Stimme sind die Gesichtsausdrücke der Tänzer:innen des weiblichen Bewegungschors durch Masken vereinheitlicht, die wie eine Liste unterschiedlicher mimischer Pathos-Formeln der Trauer erscheinen⁸³ und die Einzelne zu einem stillgestellten Stereotyp des Allgemeinen machen. Valeska Gerts Modellierung ihres Gesichts um die Leerstelle des Mundes in *Baby* kehrt demgegenüber die nicht stillzustellende ambivalente Pluralität des Subjekts hervor.

Talhoff strebt mit *Totenmal* ein »Zurück« zu (spezifisch rezipierten) antiken Formen des Theaters an, wenn er vom »tänzerische[n] Tragöden«⁸⁴ oder vom »ursprünglich[en] Sinn [des] Theaters« als »einer erschütternden Ergriffenheit«⁸⁵ spricht. Auch Brandstetter charakterisiert Wigmans Arbeit als »Pathos des Schreckens und der Trauer«⁸⁶. In seiner wohlgeordneten, jegliche Ambivalenzen tilgenden Anlage und dem Streben nach eindeutigen Aussagen scheint der adäquate Ausdruck für *Totenmal* allerdings weniger das Pathos als das vernunftregulierte *Pathetische* zu sein, wie Nicole Haitzinger es bestimmt:

»Das Pathetische wird im Gegensatz zur alten Bedeutung von Pathos als körperlich erlebte Widerfahrnis am Beginn der Moderne durch die Vernunft regulierbar. Die Nähe zur Patho-Logie als Zusammenschluss von Pathos und Logos ist offensichtlich. Das Pathos spaltet sich durch die Individuation im 19. Jahrhundert in das Pathetische auf, das über das Geistige steuerbar ist und sich im neu entstandenen Raum der Kunstästhetik ansiedeln lässt, und das Pathologische, das in den modernen Epistemen als nicht-regulierbar, als irrational und gleich abnorm eingestuft wird.«⁸⁷

Für Susan Manning stellt *Totenmal* den Wendepunkt in Wigmans Schaffen von einer feministischen zu einer profaschistischen Position dar, die sich, wie gezeigt wurde, auch im pathetischen Zugang spiegelt, das heißt im intentionalen Gestalten von Stimme und Körper zur Erzeugung spezifischer Gefühle. Wigmans Tanz versteht der Tanzkritiker John Martin entsprechend als Perfektion des von ihm als »Metakinesis« bezeichneten

und leibgezeugte Wort liturgischen Dienst an sich selber. In ihm ringt er sich seiner Erlösung und Vollendung zu.«

81 Vgl. ebd., S. 11. Darin heißt es, dass sie in einer je spezifischen »Tonart« klängen.

82 Talhoff beschreibt diesen so: »[Dazu] mußte zunächst der tonliche Körper in all seinen sprecherischen Einzelfunktionen vereinheitlicht werden.« (Talhoff: *Bemerkungen zum Totenmal*, S. 6.)

83 Susan Manning zitiert folgende Beschreibung von Regieanweisungen aus der Partitur: »Mask: mouth open, eyes without focus. Mask: mouth paralyzed, eyes closed Mask: Eyelids barely open; vacant look Mask: eyes closed, mouth quietly smiling. ... Mask: eyes lowered, mouth like a cut. Mask: confused gaze, mouth a distorted laugh. Mask: eyes like an abyss, chin hanging. ... Mask: eyes closed, lips gently arched. ... Mask: lips softly advancing.« (Manning, Susan: *Ideology and Performance between Weimar and the Third Reich: The Case of »Totenmal«*. In: *Theatre Journal* 41,2 (1989), S. 211–223, hier S. 217.)

84 Talhoff: *Bemerkungen zum Totenmal*, S. 8.

85 Ebd.

86 Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 34, Herv. i.O.

87 Haitzinger: *Resonanzen des Tragischen: Zwischen Ereignis und Affekt*, S. 193.

Kommunikationsmodells des Tanzes, nach dem die Tanzbewegung der bewussten Vermittlung von Gefühlsbewegungen dient: »Movement, then, in and of itself is a medium for the transference of an aesthetic and emotional concept from the consciousness of one individual to that of another.«⁸⁸ Valeska Gerts »Pathos des Protests« dagegen, das mit dem Affektiven gerade noch nicht klassifizierbare emotionale Intensitäten und damit die Abgründe des Irrationalen, Unverfügbaren, Ambivalenten aktiviert, unterwandert nationalsozialistische Ideologien und wird historisch schließlich mit dem Titel der »entarteten Kunst« pathologisiert. In der affizierenden Modellierung des scheinbar Unscheinbaren, das Attribuierungen von Sinn und Nicht-Sinn durcheinandergeraten lässt, sieht Gert selbst die ethische Dimension ihrer Kunst, die sie der als bürgerlich-moralisch bezeichneten Wigman'schen Auffassung entgegensetzt:

»Meine Ethik aber, die darin besteht, daß ich unter allen Umständen wahr sein will, wird lange nicht so geschätzt, wie die bürgerliche Ethik, die vor allen Dingen moralisch sein will. Meine großen Fehler sind: daß meine Tänze artistisch nicht schwierig wirken, daß sie so selbstverständlich gemacht werden, daß die Ahnungslosen glauben, sie könnten sie ebenso machen, [...] daß ich hin und wieder Lachen auslöse oder Entsetzen, [...] kurz, ich bin zu brutal und zu wenig vertrauenserweckend für den Bürger, der lieber eingeschlafert werden will zu den Klängen des Harmoniums und der Flöte.«⁸⁹

88 John Martin: *The Modern Dance*. Trenton: Dance Horizons 1972 (1933), S. 13.

89 Gert: Mary Wigman und Valeska Gert, S. 362–363.