

Grotesktänzer, Excentrics und andere burleske Gestalten auf der Bühne

Das Gedicht *Rag-time* von Philippe Soupault¹ beginnt mit der Zeile »Le nègre danse électriquement« – »Der Neger tanzt elektrisch«. Was hat man sich darunter vorzustellen? Die zuckenden Bewegungen von einem, der gerade einen starken Stromstoß erhalten hat? Hören wir das Gelächter des (weißen) Publikums? Soupault bezieht sich offensichtlich auf die schwarzen Tänzer, unter ihnen der Star Joséphine Baker, die mit ihrer *Revue nègre* 1925 in Paris Furore machten. Die weißen Literaten begeisterten sich dafür, auch in Deutschland. Einer von ihnen war Ottomar Starke, der im *Querschnitt* 1926 seinen Artikel »Revue nègre« publizierte. Für ihn ist die Baker eine »Grotesktänzerin«². Wir haben es hier mit einem Phänomen zu tun, bei dem wir, um es zu charakterisieren, weit ins 19. Jahrhundert zurückgehen müssen. Zunächst einmal zu den Music-Halls, Café-concerts, Luna-Parks und ähnlichen Etablissements, in denen diese Tänzer, doch sie waren nicht nur das und es waren nicht nur Schwarze, zur Belustigung des Publikums aufgetreten sind. In einem Katalog französischer Theaterplakate finden wir als erste die »Brothers Avone grotesque clowns«, die 1876 im Pariser *Café-concert des Ambassadeurs*³ aufgetreten sind. In diesem Jahr waren im selben Etablissement die »Mogolis, eccentric dancers«⁴ zu sehen. Zwei Jahre später konnte man im Pariser *Alcazar d'Hiver* »Jilson et Reed, negros burlesques«⁵ erleben. Sicher gab es weitere Attraktionen dieser Art. Am 28. März 1896 veröffentlichte Henri de Toulouse-Lautrec in der Zeitschrift *Le rire* eine Zeichnung mit dem Titel *Chocolat dansant dans un bar*⁶ – *Schoko, in einer Bar tanzend*. Die Zeichnung zeigt, dass zu diesem Zeitpunkt gar keine Bühne mehr nötig war. Der (böse rassistisch gezeichnete) Tänzer hat nur wenig Raum vor dem Tresen, mitten unter den Gästen, um seine Kapriolen zu zeigen. Wir haben es hier mit einem Phänomen aus der Trivialkultur zu tun, und so kann es nicht verwundern, wenn es auch in der Trivialliteratur auftaucht. So in Franz Wolfs Buch *Unruheige Nächte*

1. Philippe Soupault: *Poèmes et poésies*, Paris: Grasset 1993, S. 26.

2. *Der Querschnitt* 2 (1926), S. 118–120, hier S. 119.

3. Katalog *Les Arts du spectacle en France. Affiches illustrées (1850-1950)*, Nicole Wild (Hg.): Paris: Bibliothèque nationale 1976, Nr. 880.

4. Ebd., Nr. 885.

5. Ebd., Nr. 850.

6. Abgebildet im Katalog zur Ausstellung *Négripub*, Paris: Bibliothèque Forney 1987, S. 19.

(1911) – Untertitel: *Mondäne Skizzen von Clubsesseln, Two steps u. Pleureusen* (!) –, ein gewollt verruchtes Buch, in denen ein Mann von seinen Eskapaden berichtet. Die Handlungsorte sind u.a. Kasinos, Luxuszüge, Music-Halls in ganz Europa, und da dürfen auch unsere Tänzer nicht fehlen: »Reizvolle Variationen des Tanzes bringen die Exzentriktänzer, deren Hauptcoup der so genannte Tingeltangelwalzer bildet, ein gewaltsames Herumreißen an den Händen, sowie die Niggertänzer [!], die seit Jahren eine regelmäßige Nummer im Programm der Variétés bilden und in der Exekution ihrer Grotesktänze eine staunenswerte Gelenkigkeit an den Tag legen.«⁷ Wieder ein Beleg dafür, dass die schwarzen Tänzer nicht erst 1925 mit der *Revue nègre* in Europa in Erscheinung getreten sind. Hervorzuheben ist auch die »staunenswerte Gelenkigkeit«, die Soupault mit seinem »électriquement« gemeint haben könnte. Große Bühnen waren dafür gar nicht notwendig. Auch in kleinen Kaschemmen sind sie aufgetreten. Wir haben so ein Etablissement in Gustav Meyrink's Erzählung *Bal macabre* (1913): »In diesem Nachtlokal, mitten unter geschminkten Straßendirnen, frisierten Kellnern und brilliant-hufeisengeschmückten Zutreibern« erleben wir auch die »grotesken Verrenkungen eines Mulattenpaares, das dazu eine Art Niggercancan [!] tanzte«.⁸

Meyrink hat diese Erzählung später in seine Sammlung *Des deutschen Spießers Wunderhorn* aufgenommen, sicher auch mit dem kritischen Hintergedanken, dass solche Etablissements gerne von Spießern und Bourgeois aufgesucht wurden. Man hat den Eindruck, eine Beschreibung einer Zeichnung von George Grosz zu lesen, der solche Motive liebte. Nicht nur in seinen Zeichnungen, auch in seinen weniger bekannten Gedichten findet man sie. So in dem langen Gedicht *Gesang der Welt* (1917), das mit den Zeilen beginnt: »Ach knallige Welt, du Lunapark./ Du seliges Abnormitätenkabinett«⁹. Und gleich treten sie auf: »Ragtimetänzer« und »schwarzbehauptete Nigger«. Doch in der Zwischenzeit – zwischen 1913 und 1917 – hatte ein Paradigmawechsel stattgefunden. Wenn Grosz von Niggern spricht, dann ist dies nicht mehr abfällig gemeint, sondern bewundernd. Wenn auf den ersten Dada-Soireen in Zürich »chants nègres« und »tragisch-absurde« Tänze (Hugo Ball)¹⁰ vorgeführt werden, dann sollen damit auch die Bürger vorgeführt werden. Wobei zu bedenken ist, dass Hugo Ball und

7. Berlin: Hesperus 1991 (2. Auflage), S. 200.

8. Zitiert nach Gustav Meyrink: *Des deutschen Spießers Wunderhorn*. Gesamtelte Novellen. München, Leipzig: Paul List Verlag 1948, S. 55f.

9. George Grosz: *Ach knallige Welt, du Lunapark*. Gesammelte Gedichte, München: Hanser 1986, S. 45-47.

10. Hugo Ball: *Die Kulissee. Das Wort und das Bild*, Köln: Benziger Verlag 1971, S. 88 und 98.

seine Frau Emmy Hennings in diesen Etablissements in der Schweiz ihren Lebensunterhalt verdient hatten, dass man in der Tat von der »Geburt der Avantgarde aus dem Geist der Music-Hall« sprechen kann.¹¹ Nummern wie die verrückten Tänze der Music-Halls wurden von den Dadaisten einfach übernommen. Einfach? Die Bürger sollten auch vorgeführt, kritisiert werden, doch vor allen Dingen machte es den Beteiligten irrsinnigen Spaß und es sollte dem Publikum Spaß machen. Über einen Pariser Dada-Abend berichtete der *Berliner Börsen-Courier* am 4. Mai 1920, dass die »Heiterkeit des Publikums ins Maßlose gesteigert« wurde. »Und man lachte buchstäblich Tränen, als nach Schluss der Vorstellung Francis Picabia vor dem Vorhang erschien, um seinen »Kannibalischen Monolog« vorzutragen [...].«¹² Und der Tanz spielte bei vielen Vorstellungen und in vielen Texten eine zentrale Rolle, der Tanz konnte zu einer Art »reinen Poesie« werden. 1917 und 1918 publizierte Pierre Albert Birot in den Zeitschriften *Dada* und *SIC* drei *Poèmes à crier et à danser*, mit dem Untertitel für das erste Gedicht *Es-sai de poésie pure*.¹³ Einige Jahre vor Schwitters' *Ursonate* eine Aneinanderreihung von Lauten, zum Teil mit Sprechweisungen wie: »Prolonger le son« – »den Ton lang halten« oder »Mettre la main en sou-pape sur la bouche«¹⁴ – »die Hand wie ein Ventil auf den Mund halten«. In einem 1956 gesendeten Hörfunk-Interview sagte Birot dazu: »Je suis revenu à ce que je suppose l'homme totalement primitif, qui n'avait même pas encore de verbe, de langue, de grammaire par conséquent, et qui tout de même devait sentir: c'était un homme déjà.«¹⁵ – »Ich bin zu dem zurückgekehrt, den ich als vollständig primitiven Menschen annehme, der nicht einmal das Wort kannte, keine Sprache, also auch keine Grammatik und der dennoch schon fühlte: es war bereits ein Mensch.« All seine Gefühle und Sinneseindrücke könne er nur durch Gesten, Tanz und Schreien ausdrücken.

Um den tanzenden, primitiven Menschen geht es auch in dem 1917 geschriebenen und 1921 veröffentlichten Text *Le pan-pan au cul du nu nègre* des belgischen Dadaisten Clément Pansaers.¹⁶ Man könnte

11. Vgl. Joachim Schultz: *Die Geburt der Avantgarde aus dem Geist der Music-Hall und andere Essays*, Bayreuth: Schultz und Stellmacher 1999.

12. Zitiert nach Walter Serner: *Das Hirngeschwür. Dada* (= Band 10 der Gesamten Werke von W. Serner), Thomas Milch (Hg.), München: Goldmann 1988, S. 151.

13. Pierre Albert Birot: *Poésie. 1916-1914*, Mortemart: Editions Rougerie 1992, S. 144, 117, 120.

14. Ebd., S. 117.

15. Ebd., S. 240.

16. Vgl. Joachim Schultz: »Nackte Neger«, Kolonialismuskritik, Dadaismus«, in: Daniel Droixhe/Klaus H. Kiefer (Hg.): *Images de l'Africain de l'antiquité au XX^e siècle*, Frankfurt/Main, Bern: Peter Lang 1987, S. 177-189.

ihn als *stream of consciousness* eines solchen Tänzers lesen, der seine absurde Situation etwa folgendermaßen beschreibt:

Et va la danse – danse: cakewalk en bourrasques – plongeons – sauter de trombe en trombe et tourbillonner sur l'écume – des mythes multiples de la vérité. [...] S'incarnent les abstractions – leurres grotesques; utopies music-halliennes emplissent de ce Luna-Park les montagnes russes.¹⁷ – Und der Tanz geht los – Tanz: *cakewalk* im böigen Wind – tauchen wir – springen von Wolkenbruch zu Wolkenbruch und wirbeln auf dem Schaum – vielfache Mythen der Wahrheit [...]. Verkörpern sich die Abstraktionen – groteske Täuschungen; Musik-Hall-Utopien erfüllen aus diesem Luna-Park die russischen Berge.

Ein aus seiner Welt herausgerissener Schwarzer, der mit seinen grotesken Sprüngen die weißen Bürger ködern, erheitern soll. Aber es waren nicht nur Männer, nicht nur Schwarze, die mit einem solchen oder ähnlichen Programm in den Music-Halls und Luna-Parks aufgetreten sind. In der ebenfalls 1921 erschienenen Kriminalgeschichte *Die Betörung der Excentrique Fanoche* von Walter Serner haben wir eine weiße Frau, eine »von sämtlichen Finessen, Trucs und Hautfarben durchaus gelangweilte Excentrique«¹⁸, die in dem Pariser Café-concert *Alhambra* auftritt. In Deutschland war es die reale Valeska Gert, die als Grotesktänzerin in den 20er Jahren großen Erfolg hatte. Doch gerade bei ihr lässt sich zeigen, dass der Begriff umstritten ist, dass ihr Tanz vielen Genres zuzuordnen ist.

Frank-Manuel Peter schreibt in seinem Buch über die Gert: »Die Einordnung als Grotesktänzerin [...] ist völlig unzureichend. [...] Im Berlin der 20er Jahre gilt aber beispielsweise auch ein ›Niggertanz‹ als grotesk, was in diesem Fall das Fremde, Wilde, Anormale bezeichnet, weswegen solch eine Groteske auch gern von deutschen Tänzern in Verkleidungen aufgeführt wird.«¹⁹ Peter sieht die terminologischen Schwierigkeiten, er will zeigen, unter Berufung auf Zeitzeugen, dass die Gert den grotesken Tanz »zu einer künstlerischen Form« gebracht hat. Gleichwohl ist die Gert in Berlin im Kabarett *Schall und Rauch* und im Blüthner-Saal²⁰ mit grotesken Tänzen aufgetreten. In Paris tanzte sie am 22. März 1930 mit der Ankündigung »Valeska Gert dans ses

17. Clément Pansaers: *Bar Nicanor et autres textes Dada*, Marc Dachy (Hg.), Paris: Editions G. Lebovici 1986, S. 61.

18. Walter Serner: *Zum blauen Affen*. München: Goldmann 1990, S. 121.

19. Frank-Manuel Peter: *Valeska Gert. Tänzerin, Schauspielerin, Kabarettistin*, Berlin: Fröhlich und Kaufmann 1985, S. 44.

20. Kurt Wafner: »Einfach klassisch und noch mehr. Eine Nachbetrachtung«, in: *Begleitheft zu einer Reprintausgabe der Programme des Kabarett Schall und Rauch*, Berlin: Der Morgen 1985, S. 24 und Valeska Gert: *Ich bin eine Hexe. Kaleidoskop meines Lebens*, Reinbek: Rowohlt 1978, S. 42.

›grotesques‹²¹ – »in ihren ›Grotesken‹«. Es war aber auch von »surrealistischen Tänzen« die Rede, was André Breton und seine Freunde auf den Plan rief, die den Auftritt der Gert massiv zu stören versuchten; wohl auch weil der Abend von Yvan Goll, den Breton verstoßen hatte, organisiert worden war. Valeska Gert mokierte sich in ihren Memoiren über die Schwierigkeiten der Kritiker, sie einzuordnen: »Sie fanden mich bizarr, grotesk, tragisch, komisch, lasterhaft, klassisch, gotisch, barock, expressionistisch, surrealistisch.«²² Sie erinnert auch daran, dass sie immer wieder in die ›exotische Ecke‹ gestellt wurde. Man komponierte für sie einen samoanischen Tanz, Brecht fand ihre Tänze chinesisch oder tibetanisch, auch mit einer afrikanischen Tänzerin wurde sie verglichen.²³

In ihrer Aufzählung nennt sie auch das Adjektiv »komisch«. Ihre Tänze befremdeten, und das Fremde wurde als komisch empfunden. So auch die Tänze der Josephine Baker, die, wie schon gesagt, von Ottomar Starke als Grotesktänzerin bezeichnet wurde. Ansonsten ist er nicht sehr von ihr begeistert: »Ihre Drölerien sind indes ohne große Varianten. Sie wackelt immer wieder mit verschiedenen Körperteilen, hat ganz dumme, doppelt so große Augen, und ist unbeschreiblich an- und ausgezogen.«²⁴ Mit dem Begriff »Drölerien« wird allerdings das komische Element ihrer Auftritte hervorgehoben. Als weiterer namhafter Zeitgenosse hat sich Theodor Lessing über die Baker geäußert. In einem 1928 erschienenen Artikel schreibt er: »Das eigentliche Talent der Baker ist die derbkomische Burleske. Sie ist zunächst eine gute Bauchtänzerin. Sie vollführt mit dem graziösen Becken ungeheuer komische und sehr derbe Windungen.«²⁵ Ein Macho spricht, gewiss; wichtig ist, dass sie als komisch empfunden wurde. Denn das Komische wurde nicht von allen Zeitgenossen an erster Stelle gesehen. Theodor Adorno schreibt in seinem Artikel »Über Jazz« (1937), in dem er sich übrigens vehement gegen diese Musikform äußert,²⁶ zwar nicht über

21. Zitiert nach F.-M. Peter: *Valeska Gert*, S. 45. Der Begriff stand auf dem Programmzettel allerdings in Anführungszeichen.

22. V. Gert: *Ich bin eine Hexe*, S. 46.

23. Ebd., S. 34, 52.

24. O. Starke: »Revue nègre«, S. 119.

25. Theodor Lessing: »Josephine«, in: Ders.: *Ich warf eine Flaschenpost ins Eismeer der Geschichte. Essays und Feuilletons (1923-1933)*, Rainer Marwedel (Hg.), Darmstadt, Neuwied: Luchterhand 1986, S. 220.

26. Theodor W. Adorno: »Jazz, das Amalgam von Marsch und Salonmusik, ist ein falsches: das eines zerstörten Subjektiven mit einer es produzierenden, vernichtenden und durch Vernichtung objektivierenden Gesellschaftsmacht.« »Über Jazz«, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Hg. von Rolf Tiedemann, Bd. 17, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, S. 99. Vgl. Joachim Schultz: *Wild, irre und rein. Wörterbuch*

den Grotesktänzer, sondern über den Excentric, eine ihm ähnliche Gestalt der Variété-Bühne. Adorno erwähnt Debussys Musikstück *Général Lavine*, *Excentric* und zitiert die Vortragsanweisung: »Dans le mouvement et le style d'un Cake-walk«.²⁷ – »In Bewegung und Stil eines Cake-walk«. Valeska Gert tanzte den »Golliwogs Cakewalk«, ebenfalls nach der Musik von Debussy.²⁸ Adorno stellt das Komische beim Excentric, im Gegensatz zum Clown, in Frage: »Lachen grüßt den Excentric nur, um im Schock zu verstummen«.²⁹ Das ist sicherlich richtig, trifft auch auf Valeska Gert zu, wenn sie z.B. den Tod tanzte. Zuletzt hat sich Hans Ulrich Gumbrecht mit dem Tanz in den 20er Jahren und mit der Gert beschäftigt. Ob es dabei um etwas Komisches geht, interessiert ihn allerdings nicht. Für ihn ist die Gert ein »Kabarett-Star«, ihr Tanzstil sei mit dem der Baker in Verbindung gebracht worden; an anderer Stelle spricht er von »Valeska Gerts grotesken Variété-Vorstellungen«.³⁰ Das Groteske ist durchaus eine Kategorie des Komischen, es stand aber seit jeher auch mit dem Schrecklichen, Grauenhaften in Verbindung. Und dies gilt auch, mehr oder weniger stark, für Grotesktänzer, Excentrics und andere burleske Gestalten auf den Variété- und Music-Hall-Bühnen in den Jahren von 1850 bis 1932.

Joachim Schultz

zum *Primitivismus der literarischen Avantgarden in Deutschland und Frankreich zwischen 1900 und 1940*, Gießen: Anabas 1995, S. 97f.

27. Th.W. Adorno: »Über Jazz«, S. 97.

28. V. Gert: *Ich bin eine Hexe*, S. 33.

29. Th.W. Adorno: »Über Jazz«, S. 97.

30. Hans Ulrich Gumbrecht: 1926. *Ein Jahr am Rand der Zeit*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001, S. 252, 282. Gumbrecht bezieht sich auf das Buch *Neue Frauen. Die zwanziger Jahre* von Kristine von Soden und Maruta Schmidt (1988).