

Desynchronisiertes Stimm-Gesicht

Das als »sound study« deklarierte *Baby* wird in einem Programmheft von 1936 so angekündigt: »Baby is not a dance; it is a stage-poem of human grimaces and sounds, costumed.«³² Die knapp vierminütige sich völlig auf Gesicht und Stimme konzentrierende Miniatur ist vermutlich Ende der 1920er, Anfang der 1930er Jahre entstanden, bevor Gert als Jüdin den Schwerpunkt ihrer Aufführungen nach England verlegen und 1936 in die USA emigrieren muss.³³ In den folgenden Ausführungen beziehe ich mich auf ein Video, das der Künstler Ernst Mitzka 1969 gefilmt hat.³⁴

In der vokalen Studie lässt Gert ein »krächzendes, krähendes Baby«³⁵ erscheinen: Stehend, die Augen mit künstlichen Wimpern geschlossen, formt sie den Mund zu einer kugelrunden Öffnung, aus der ein mit gespitzten Lippen artikuliertes »Ptkptk« ertönt, das motivisch wiederkehren wird. Der Mund scheint nach Lauten zu tasten. Stimmlos ziehen sich die Lippen abwechselnd in die Breite und verengen die Öffnung des Mundes, Stirn und Augenbrauen kontrahieren und entspannen in nuancierten Minimalstbewegungen: ein unentschiedenes Flattern der Gesichtszüge (Abb. 4–6). Ein- und Ausatmung sind nicht zu unterscheiden, sie produzieren dieselben gutturalen Laute, die sich zum Schrei »WÄÄÄÄ« steigern. Dabei wirft Gert den Kopf in den Nacken: Eine Geste, die gleichsam als Residuum der rückwärtigen Überdehnung der Ausdruckstänzer:innen erscheint;³⁶ gleichzeitig kann sie aber auch mit Georges Bataille als Verschiebung der menschlichen Anatomie hin zur animalischen gelesen werden, in der der Mund die Verlängerung der Wirbelsäule darstellt.³⁷ Aus dieser Position heraus moduliert der Ausdruck übergangslos zu Fröhlichkeit, indem die Mimik zunächst gleichbleibt, nur die Stimme in einen kopfstimmigen Juchzer verfällt, dann krächzend einatmet. Gert öffnet die Augen ebenso unmotiviert, wie sie sie wieder schließt. Ihre Gesichtsbewegungen

32 Programm A W A Theatre, New York City, 06.12.1936, New YPL *MGZB Gert, Valeska. Gleiches gilt für *Koloratursängerin*.

33 Genaue Zeitangaben über die Entstehung des Stücks und Aufführungsorte in Deutschland sind leider nicht zu eruieren. Hinweise auf Aufführungen finden sich in England und den USA laut einer Korrespondenz mit Frank-Manuel Peter. Aus Gerts Autobiographie geht hervor, dass sie *Baby* noch in Deutschland entwickelt hat: »Am Strand von Kampen lallte ich ein Baby. Kleine Kinder hörten andächtig zu, also war es gut.« (Gert: *Ich bin eine Hexe. Kaleidoskop meines Lebens*, S. 45.) Schenkt man Programmzetteln aus den Jahren 1936 und 1940 Glauben, war *Baby* fester Bestandteil ihrer Auftritte in New York City.

34 Valeska Gert: »Das Baby, Der Tod (1969)«, Regie: Ernst Mitzka. In: *Record Again. 40 Jahre Videokunst.de*, Teil 2, Produktion: ZKM, Deutschland 2010. In Valeska Gerts Berliner Wohnung aufgenommen zeigt sie von ihren früheren Tänzen bezeichnenderweise *Das Baby* und *Der Tod*.

35 Kritiker:in z.n. Peter: *Valeska Gert*, S. 84.

36 Diese in Charcots Hysteriestudien als »arc en cercle« beschriebene Bewegung stellt, wie Gabriele Brandstetter konstatiert, Beziehungen zum Hysteriediskurs einerseits, zu den tanzenden antiken Mänaden andererseits her: »Der ›Bogen‹ im Tanz der Mänade, die Gebärde leidenschaftlicher Hingabe und orgiastischen Enthusiasmus, verbindet ein charakteristisches Bewegungsmuster des freien Tanzes mit dem kulturell codierten Weiblichkeitszenario der Hysterie.« (Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 190.)

37 Vgl. Georges Bataille: *Bouche*. In: *Documents* 2,5 (1930), S. 299–300, hier S. 300.

bilden eine Art Duett mit der Stimme, die einmal Impulsgeber ist, einmal den überdeutlichen Bewegungen des Mundes zu folgen scheint, sich teils verselbständigt. Die Studie hat keine Entwicklung, dramaturgischer Höhepunkt ist der Schrei in der ersten Minute. Das Stück endet mit der am Daumen nuckelnden Gert.

Abb. 4–6: *Valeska Gert: Baby* (1969), © Ernst Mitzka.



Baby rückt (wie viele von Gerts Miniaturtänzen) das Gesicht und spezifischer den Mund als tanzendes Körperteil in den Fokus sowie die Stimme, die hier gleichsam als fleischloses, aber klingendes Körperorgan zur Tanzpartnerin des Mundes wird. Susanne Foellmer hebt in ihrer Analyse von Gerts Ästhetik das Groteske hervor, wobei sie rekurrend auf Michail Bachtin den offenen Mund und den sich verflüssigenden, fragmentierten Körper als paradigmatische Motive des Grotesken versteht. Ich möchte die Aufmerksamkeit im Folgenden auf zwei Aspekte lenken, die Foellmers Analyse erweitern, und zwar durch die minimalen Operationen von Stimme und Gesicht. In der oben beschriebenen Szene fällt zweierlei auf: Erstens sind stimmliche Laute und die Bewegungen von Mund und Gesicht nicht miteinander verbunden, sondern sie agieren autonom. Zweitens produziert Gert ihre Laute gleichermaßen beim Ein- und Ausatmen. Beide Aspekte führen zu einer Nivellierung der sinnhaften Verbindung dessen, was der Philosoph Joseph Vogl Stimm-Gesicht beziehungsweise Gesichts-Stimme nennt.³⁸ In seinen Reflexionen zum Schrei verweist er auf die von diesem durchtrennte reziproke Kontinuität des Stimm-Gesichts/der Gesichts-Stimme, wie sie im Alltag angenommen wird und etwa in der rhetorischen Technik der Prosopopöia perfektioniert wurde:

»Wenn die Rhetorik oder Darstellungsweise der Prosopopöia darin besteht, der Stimme ein Gesicht, dem Gesicht eine Stimme zu verleihen; wenn diese Figur darin besteht, im Stimmhaften der Stimme das Gesicht und umgekehrt: im Gesichthaften des Gesichts die Stimme zu bezeichnen, so markiert der Schrei einen fundamentalen Anschlussfehler. Der Schrei erklingt weder aus einem Gesicht noch aus einer Person. [...] [E]r reißt die glückliche Korrespondenz, die Synchronisation von Sehen und Hören auseinander.«³⁹

Es ist diese Desynchronisation von Sehen und Hören, die Gert in kleinsten gegeneinander verschobenen mimischen und vokalen Bewegungen vollzieht. Dabei überträgt sie

38 Vgl. Joseph Vogl: Der Schrei. In: Hartmut Böhme / Johannes Endres (Hrsg.): *Der Code der Leidenschaft. Fetischismus in den Künsten*. Paderborn: Fink 2010, S. 290–305, hier S. 301.

39 Ebd., S. 300. Zur Prosopopöia siehe auch Menke: Die Stimme der Rhetorik – Die Rhetorik der Stimme.

filmästhetische Verfahren sowohl in ihr von Unterbrechung, Montage und Synkope geprägtes Bewegungskonzept⁴⁰ als auch auf das Verhältnis von Gesicht und Stimme. Den Transfer der filmischen Nahaufnahme in eine groteske szenische »Vergrößerung des Gesichts- und Körperausdrucks (auch der Stimme)«⁴¹ versteht sie bezeichnenderweise als Ersatz der im Ausdruckstanz wie auch Teilen des avantgardistischen Theaters präferierten Masken.⁴² Aber wie ist es zu verstehen, wenn Gert davon spricht, Stimme, Mimik, Bewegung seien für sie gerade keine »Zweiheit« von Rezitieren und Tanzen, sondern eine »Einheit«?⁴³ Und wenn sie präzisiert: »Alles zusammen schleuderte ich in einem Schwung aus meinem Zentrum.«⁴⁴ Jene Beschreibung mag auf zweierlei verweisen, das bei genauerer Analyse von *Baby* deutlich wird: Stimme und Mimik sind insofern eine Einheit, als sie einem gleichen physischen Impuls entspringen und spezifisch energetisch aufgeladen sind, aber, wie Gerts lapidarer Ausdruck des Schleuderns andeutet, in sich fragmentarisch, zerrissen, zufällig »hingeworfen« sind. Damit lösen sie Sinnzusammenhänge und Rückschlüsse auf ein sich ausdrückendes Subjekt auf: Sie fungieren in diesem Sinn als Masken. Diesen Bruch mit dem Topos der »Innerlichkeit« bei Gert, wie er virulent den freien und modernen Tanz in der Ausprägung nach Duncan und Wigman durchzieht, betont auch Josef Lewitan, wenn er über Gerts Aufführungen schreibt: »Das laute Fanfaren-Nein bleibt unmotiviert und innerlich unberechtigt.«⁴⁵

Den zentralen Ort in *Baby* bildet der Mund, genauer der offene Mund, der als Scharnier zwischen Mimik und Stimme fungiert. Er changiert zwischen aufflackernden Artikulationen, die Lippen und Zunge involvieren, und der Desartikulation des Schreis, der mit der Öffnung jegliche artikulierten Laute verunmöglicht und nichts als Stimme ist.⁴⁶ Im Schrei verliert der Mund, so Vogl, seine primäre Funktion als Organ der Sprache. Er wird »zu einer asignifikanten Öffnung, zu einem Mehrzweckorgan, schließlich zu einer

40 Vgl. Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 450; Foellmer: *Valeska Gert*, S. 58–59.

41 Valeska Gert: Antwort an Bragaglia. In: *Der Querschnitt* 6,5 (1928), S. 358.

42 Siehe dazu auch Gert: *Variété*, S. 52. Die Übertragung der Großaufnahme in die szenische Aufführung wird über das Video Mitzkas wieder medial zurückübertragen. Auch in Mitzkas Aufnahme sind lediglich Gerts Oberkörper und Kopf zu sehen. Ebenso zeigt das einzige verfügbare Foto von *Baby* von Lisette Model das Gesicht Gerts mit erstaunt aufgerissenen Augen, gerundeten Augenbrauen und ebenso zu einem offenen Rund geformtem Mund – eine Mimik, die erstaunliche Ähnlichkeit mit dem Ausdruck des Erstaunens von weiblichen Stummfilmschauspielerinnen hat.

43 Gert: *Ich bin eine Hexe. Kaleidoskop meines Lebens*, S. 45.

44 Ebd.

45 Josef Lewitan: Tanzabende im Oktober. Valeska Gert 15. Oktober 1927. In: *Der Tanz. Monatszeitschrift für Tanzkultur*, 2,11 (1927), S. 26.

46 Vgl. Vogl: *Der Schrei*, S. 299. Zur wesentlichen Unterscheidung von sprachgenerierenden Konsonanten und stimmhaften Vokalen siehe auch: »Dort, wo Bedeutungen durch Schließung der Lippen erzeugt werden könnten, die den Vokalen die nötigen, sinnbringenden Konsonanten hinzufügen, bleibt der Mund als Außengrenze zur Welt offen stehen. In dieser fragmentierenden Bewegung, die die Vokale von den Konsonanten abschneidet, ent-äußert sich die Stimme als proliferierendes Material, das zwischen den vokalisierenden Stimm-Lippen des Kehlkopfes und den konsonantischen Lippen der Mund-Höhle oszilliert und in das zuweilen Bruchstücke von Sinn [...] hineinschwappen.« (Susanne Foellmer: Mundhöhlenereignisse. Grenzfiguren zwischen Expression und Passage im Zeitgenössischen Tanz und den Visual Arts. In: Klaus-Peter Köpping / Burkhard Schnepel / Christoph Wulf (Hrsg.): *Handlung und Leidenschaft. Jenseits von actio und passivo*, *Paragrana* 18,2 (2009), S. 242–256, hier S. 254.)

beliebigen Öffnung, zu einem beliebigen Körperloch [...]«. ⁴⁷ Um dieses Loch herum tanzt Gerts Gesicht – ein Gesicht, das im Sinne Antonin Artauds »sich noch immer sucht«. ⁴⁸ Wie das Körperloch Mund keine spezifische Funktion hat, drücken die Suchbewegungen der Mimik nichts Spezifisches aus. Gleichwohl vermittelt dieses Unbestimmte eine Intensität, die mit Lorenz Aggermann als paradigmatische Verkörperung des Pathos beschrieben werden kann, indem der offene Mund metaphorisch wie auch im Konkreten eine »Leerstelle« erzeuge, die »zu intensiv in der Wahrnehmung und gleichsam zu wenig signifikant für die Darstellung beziehungsweise Artikulation« ⁴⁹ ist. Auf diese pathische Wirkung wird im nächsten Abschnitt *Pathos des Protests* zurückzukommen sein.

Die Stimme in *Baby* befreit sich wie Mund und Gesicht aus normierenden Zuschreibungen und Funktionalisierungen. Gerts Laute sind in dem Sinn nicht bestimmbar als etwas – sie sind kein bedeutsames Lachen, Weinen, Schreien, sondern vielmehr Stimme in Modulationen. Maßgeblich ist die Erzeugung der Laute mit dem Ein- und Ausatmen. Während die artikulierte Stimme des Sprechens oder Singens in westlicher Prägung nur beim Ausatmen klingt und das Einatmen auf eine strukturierende, aber kurz zu haltende Unterbrechung reduziert wird, ⁵⁰ enthierarchisiert Gert beide Bewegungsrichtungen. Dadurch entzieht die Tänzerin ihre Stimme kulturellen wie geschlechtlichen Zuschreibungen des Vokalen ebenso, wie sie Unterscheidungen in vorsymbolische Laute und Worte auflöst hin zu etwas, das als vokales Affektfeld bezeichnet werden könnte. ⁵¹ Indem sie nach innen und außen tönt, verliert ihre Stimme nicht nur Richtung, sondern auch Funktion: Sie wird zu einem »Mehrzweckorgan«: sich selbst entäußernd wie einverleibend, teils an der Schwelle zur Artikulation, teils desartikuliert in den Tiefen des Körpers resonierend. ⁵² Wenngleich Gerts offener Mund auf den (stummen) Schrei rekurriert, entbindet sie durch ihre spezifische stimmliche Technik dieses Signum des Expressionismus zugleich von seiner pathetischen Aufladung. Denn der Mund steht hier gerade nicht für einen nach außen drängenden vokalen Ausdruck eines Inneren, sondern ist lediglich Passage einer Stimme, die die Differenzierung in innen und außen aufhebt.

47 Vogl: *Der Schrei*, S. 299.

48 Antonin Artaud z.n. Jacques Derrida: *Artaud Moma. Ausrufe, Zwischenrufe und Berufungen*. Wien: Passagen 2003, S. 68.

49 Lorenz Aggermann: *Der offene Mund. Über ein zentrales Phänomen des Pathischen*. Berlin: Theater der Zeit 2013, S. 8.

50 Vgl. Tim Ingold: *The Life of Lines*. London: Routledge 2015, S. 89.

51 In ihrem Text zum Varieté schreibt sie in diesem Sinn: »Gezeigt werden reine Schauspiele der sich entwickelnden und entladenden elementaren Gefühle. Naturereignisse. [...] Anfangs hört man nur Stöhnlaute, dann Knurren, Zischen, kurze Schreie, aus denen sich Worte, dann Sätze entwickeln [...]«. (Gert: *Varieté*, S. 54.)

52 Hier sei auch auf Deleuzes Hinweis zur Einheit von Sprechen und Essen des quasi organlosen Körpers in der oralen Phase des Kindes verwiesen, die sich ontogenetisch erst später mit der hierarchischen Gliederung in funktionale Organe antagonistisch differenziert in Sprechen oder Essen. Die primäre Einheit sei bestimmt von Lärm: »Die Tiefe ist voller Lärm: das Knacken, das Klappern, das Rauschen, das Knattern, die Explosionen, die lauten Geräusche der inneren Objekte, aber auch die unartikulierten Seufzer-Schreie des organlosen Körpers, die ihnen antworten – all dies bildet ein stimmhaftes, von der oral-analen Gefäßigkeit zeugendes System.« (Gilles Deleuze: *Logik des Sinns*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993 (1969), S. 239.)

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.)