

Spirit of Dance flowed over them.«³²⁴ Auch hier stellt sich Duncan als Medium einer inneren Kraft dar, was allerdings – wenn man bei ihr genau und über mehrere Passagen liest – keineswegs nur mythisch oder irgendwie überirdisch verstanden werden soll, sondern von der Autorin als hart erarbeitete und immer wieder neu zu aktivierende Fertigkeit gesehen wird,³²⁵ wobei die Generierung dieser Kraft physisch auch genau bestimmt werden kann, deren Wirkung dann allerdings als einzigartig geschildert und offenbar auch so rezipiert wird.

Solche Stellen geben Aufschluss über Duncans Tanzverständnis, die Generierung von Tanz, die Art von dessen Vermittlung sowie die intendierte Wahrnehmung. Es ist aber ebenso wichtig, zu betonen, dass Duncans Auto_Bio_Grafie auch andere Passagen enthält, die den »Geist des Tanzes«³²⁶, die Entdeckung von »ursprünglichen Bewegungen«³²⁷ usw. durchaus relativieren, um dann wiederum ihren Tanz und die Faszination dafür – jene der Zeitgenoss:innen und der Forschung bis heute – genauer zu verstehen oder beschreiben zu können.

3.5. Gegen Normen und Vergessenheit: Valeska Gert (1892–1978)

Ganz anders, was Wertung und Nachhaltigkeit ihrer Wirkung als Tänzerin betrifft, verhält es sich mit Valeska Gert. 1892 in Berlin unter dem Namen Gertrud

324 Duncan 1927, S. 304.

325 Vgl. auch ebd., S. 168: »Before I go out on the stage, I must place a motor in my soul. When that begins to work my legs and arms and my whole body will move independently of my will. But if I do not get time to put that motor in my soul, I cannot dance.«

326 Duncan 2016, S. 265.

327 Duncan 1928, S. 78: »Es war von jeher mein Bestreben gewesen, jene ursprünglichen Bewegungen zu entdecken, die als Quelle einer Serie unwillkürlicher Reflexbewegungen gelten sollten. Bei mehreren Themen war mir dies in einer Reihe verschiedener Variationen schon gelungen, wie etwa die erste schmerzhafte Regung der Furcht, aus der sich als natürliche Reaktion dann ein Tanz der Wehklage ergab; wenn ich Liebe darstellte, gelang es mir in weiterer Entwicklung des Themas eine Blume zu verkörpern, deren Blättern betörender Duft entströmte. Diese Tänze ersann ich ohne Musik – sie schienen gleichsam dem Rhythmus übersinnlicher Harmonien zu entwachsen.« Vgl. auch dies. 1927, S. 77: »I also then dreamed of finding a first movement from which would be born a series of movements without my volition, but as the unconscious reaction of the primary movement.«

Valesca Samosch geboren,³²⁸ in der Weimarer Republik bzw. in den ›Goldenen Zwanzigern‹ ihre grössten Erfolge feiernd,³²⁹ gilt sie als »Skandal«-Tänzerin³³⁰ und in der tanzhistorischen Forschung lange als verkannt oder vergessen. Susanne Foellmer etwa stellt in ihrem Buch *Valeska Gert. Fragmente einer Avantgardistin in Tanz und Schauspiel der 1920er Jahre* noch 2006 das Fehlen »einer umfassenderen Beschreibung und Einschätzung ihres Schaffens in der zeitgenössischen wissenschaftlichen Tanzliteratur«³³¹ fest, was auch ein Blick in die exemplarischen Tanzlexika insofern bestätigt, als die entsprechenden Einträge im *Larousse Dictionnaire de la Danse*³³² und in der *International Encyclopedia of Dance*³³³ vergleichsweise (sehr) kurz sind und Valeska Gert in *Das große Tanz Lexikon* von 2016 erst gar nicht mit einem eigenen Artikel vorkommt. Dieser Befund deckt sich mit anderen Voten, die festhalten, dass Gert nach ihrer frühen Berühmtheit in der Zwischenkriegszeit in Vergessenheit geraten sei,³³⁴ und mit ihrer eigenen, mehrfach schriftlich festgehaltenen Wahrnehmung, wonach sie »unterschätzt«³³⁵, ignoriert³³⁶ oder verkannt³³⁷ werde. Dies führt Valeska Gert in ihrer Autobiografie *Ich bin eine Hexe. Kaleidoskop meines Lebens* u.a. darauf zurück, dass sie nie tanzte, wie es erwartet wurde, sondern stets »eine andere Methode« hatte.³³⁸

328 Vgl. Peter 1985, S. 11.

329 Vgl. Müller 2004, S. 163: »Gert was the embodiment of the Roaring Twenties«; vgl. auch De Keersmaeker 1981, S. 55, die Gert als »one of the most strikingly individual performing artists of the 1920s« bezeichnet.

330 Vgl. u.a. Schlöndorff 1985, S. 7.

331 Foellmer 2006, S. 10. Vgl. auch Peter 1985, S. 35: »Eine umfassende und detaillierte Analyse der Tänze Valeska Gerts steht noch aus.« Foellmer beklagt 2006, S. 222, ausserdem »das bisherige vergleichsweise geringe Erscheinen Gerts im tanzhistorischen Diskurs«, oder ebd., S. 272, die »bisherige[] geringe[] Beachtung Gerts im tanzhistorischen Kanon«, während sie aber gleichzeitig, ebd., einräumt, »dass viele Künstler/innen sich seit dem Tod der Tänzerin [d. i. Gert, C. T.] von ihrem Œuvre haben inspirieren lassen«, auf diesen Widerspruch wird im Folgenden noch eingegangen.

332 Vgl. Guilbert 1999, S. 177.

333 Vgl. Müller 2004, S. 163f.

334 Vgl. u.a. Peter 1985, S. 106; ausserdem Hylenski 2013, S. 40; Pfister 2013, S. 27; Stampel 2019, o. S.; Opel 2020, o. S.

335 Gert 1926, S. 362.

336 Vgl. Gert 2019 u.a. S. 94, 154.

337 Vgl. ebd., S. 71.

338 Ebd., S. 60; vgl. auch Kolb 2009a, S. 171.

Just da – bei den Topoi der Vergessenheit, der Verkennung und der Alterität – soll nun dieses fünfte Re-Visionen-Kapitel ansetzen, das im Hinblick auf die historische Figur Valeska Gert, wiederum exemplarisch, die Narrative der Tanzgeschichtsschreibung zu jenen der Autobiografik in Relation setzt und reflektierend bzw. re-vidierend in Augenschein nimmt. Der Fokus liegt auch in diesem Unterkapitel auf ausgewählten Aspekten, die sich in der Zusammenschau von Selbstwahrnehmung bzw. -inszenierung und tanzgeschichtlichem Narrativ als (tanz-)historiografisch besonders produktiv erweisen; hier sind dies v.a. die vorsätzlich oppositionelle Haltung, das paradigmatische (Ver-)Stossen gegen Normen und das Beharren auf Präsenz – in der tänzerischen wie auch (damit eng verbunden) in der autobiografischen Performance.

Wie oben bereits erwähnt, existiert von Valeska Gert gleich eine ganze Reihe von autobiografischen Schriften.³³⁹ 1931 veröffentlichte sie mit *Mein Weg* »in einer ersten Fassung ihre Memoiren«³⁴⁰; es folgten mehrere weitere, wobei der aus dem Nachwort von Frank-Manuel Peter zitierte Ausdruck ›Fassung‹ darauf zielt, alle späteren Auto_Bio_Grafien Gerts als Weiterschreibungen, als Versionen zu betrachten. Dies wären dann die »1950 erstverlegten Erinnerungen«³⁴¹ mit dem Titel *Die Bettlerbar von New York*;³⁴² danach, 1968, Gerts heute bekanntester Text,³⁴³ *Ich bin eine Hexe*,³⁴⁴ und aus dem Jahr 1973 *Katze von Kampen*.³⁴⁵ Während Peter von »Memoiren«-Fassungen spricht,³⁴⁶ listet Foellmer diese vier Bücher als »Autobiografien«³⁴⁷ auf und schreibt die Literaturwis-

339 Vgl. Kapitel 2.6., S. 95f.

340 Peter 2019, S. 268. Im Folgenden wird *Mein Weg* aus einer Ausgabe von 2010 zitiert.

341 Peter 2019, S. 271.

342 Im Folgenden wird aus der Neuauflage von *Die Bettlerbar von New York* aus dem Jahr 2012 zitiert.

343 Vgl. Hylenski 2013, S. 41.

344 Im Folgenden wird aus der Neuauflage von *Ich bin eine Hexe* aus dem Jahr 2019 zitiert.

345 Vgl. dazu auch Peter, S. 273: »1968 hatte sie die vollständigste Fassung ihrer Memoiren unter dem Titel *Ich bin eine Hexe* veröffentlicht und 1973 eine kürzere Neufassung *Katze von Kampen*.« (Hv. i. O.) Nicht zu verwechseln ist das 1973 erschienene Buch *Katze von Kampen* mit Gerts gleichnamigen Kurztext zur Gründung ihres Nachtclublokals in Kampen, abgedruckt 2011 im von Gregor Gumpert und Ewald Tucai herausgegebenen Band *Nordfriesland und seine Inseln. Ein literarisches Porträt*; vgl. Gert 2011. Im Folgenden wird, wenn aus *Katze von Kampen* zitiert wird, die zweite, 1974 erschienene Auflage von Gerts letzter Auto_Bio_Grafie verwendet.

346 Peter 2019, S. 268, 273.

347 Vgl. Foellmer 2006, S. 279.

senschafterin Kristen Hylenski über »Gert's four autobiographical texts«³⁴⁸, wobei auch sie im zweisprachig verfassten Abstract darauf hinweist, dass »jeder Text das Material der vorigen wiederverwendet«, die Autorin dadurch »das Erzählte jeweils neu« gestalte und »sich entsprechend auf das jeweilige Publikum und den wechselnden historischen Kontext« einstelle.³⁴⁹ Hylenski betont ebenfalls, dass die Entstehungskontexte der vier autobiografischen Schriften sehr unterschiedlich gewesen seien,³⁵⁰ und Peter Stampel verortet die Textserie in seiner Rezension zur Neuauflage von *Ich bin eine Hexe* (2019) bio- und geografisch folgendermassen: »Bereits im Alter von 39 Jahren hielt Valeska Gert zum ersten Mal ihr künstlerisches Leben in ›Mein Weg‹ fest. Elf Jahre später folgte ›Die Bettlerbar von New York‹, in dem sie ausführlich ihre Erlebnisse im amerikanischen Exil beschreibt. In ›Ich bin eine Hexe‹, das erstmals 1968, als sie 76 Jahre alt war, veröffentlicht wurde, blickt sie intensiv auf alle ihre Lebensabschnitte zurück. Die Erzählungen erstrecken sich von ihrer jungen Kindheit bis zu den Jahren nach ihrer Wiederkehr aus den Vereinigten Staaten.«³⁵¹ Nicht erwähnt ist bei Stampel das Buch *Katze von Kampen*, das Gert – wie eine quasi als Prolog abgedruckte Briefkorrespondenz nahelegt – in Kampen auf Sylt auf die ausdrückliche Bitte des Journalisten Werner Höfer hin verfasst und 1973, 81-jährig, fünf Jahre vor ihrem Tod, veröffentlicht hat.³⁵²

Hylenski beschreibt Gerts Autobiografik als »an ongoing process that occupied her from the height of her fame in Weimar Germany until shortly before her death in the small northern German tourist town of Kampen.«³⁵³ In ihrer Untersuchung der Art und Weise, wie die Tänzerin ihre Lebensgeschichte schreibend immer wieder aufgreift und neu bearbeitet,³⁵⁴ sieht Hylenski Gerts

348 Hylenski 2013, S. 40.

349 Ebd., S. 39.

350 Ebd., S. 40.

351 Stampel 2019, o. S.

352 Vgl. dazu Höfer in Gert 1974, S. 11f.: »Es sollten auch ein paar andere, die sich erinnern können und wieder andere, die sich erinnern lassen müssen, nachlesen dürfen, was ein außergewöhnliches Leben aus einer Frau, was eine außergewöhnliche Frau aus einem Leben gemacht hat. Bitte, liebe Valeska Gert, halten Sie Wort. Setzen Sie sich hin und schreiben Sie auf, was Sie sonst im Gespräch den Zuhörern anvertrauen.«

353 Hylenski 2013, S. 39f.

354 Vgl. Hylenski 2013, S. 40: »The duration of these projects attests to a relentless compulsion to tell her story and an ongoing reflection upon herself, her experiences, and her work.« Hylenski geht sogar so weit, ebd., S. 39, Gerts wiederholtes Schreiben als schliesslich geglückte Einschreibung in die Geschichte zu lesen: »Durch ihren regelrechten Drang, ihre Geschichte immer wieder zu erzählen, gelingt es Gert letztendlich,

erstes Buch, *Mein Weg*, als Versuch einer Selbstkonstruktion und -definition;³⁵⁵ in den Textstrategien von *Die Bettlerbar von New York* erkennt sie die Vermittlung exilbedingter Desorientierung,³⁵⁶ während *Ich bin eine Hexe* und *Katze von Kampen* Ausdruck von Gerts Kampf gegen die Vergessenheit seien.³⁵⁷

Valeska Gert selber erklärt in ihrem letzten Buch: »Warum ich schreibe? Nie hat mich irgend etwas so bewegt und erregt wie der Gedanke an die Vergänglichkeit. Ich will bleiben. Darum tanzte ich, darum gröhnte [sic!], sang ich, darum spielte ich, darum schreibe ich.«³⁵⁸ Diese Stelle in *Katze von Kampen* ist für das vorliegende Re-Visionen-Kapitel insofern signifikant, als sie Schreiben und Tanzen/Performen zusammenführt. Ziel von diesen Praktiken oder Ausdrucksweisen war – so ist die Passage zu deuten – das Präsentbleiben über jegliche Flüchtigkeit hinaus. Der Flüchtigkeit der Tanzkunst setzte Gert vorsätzlich Aufsehen erregende Performances entgegen, die im Gedächtnis bleiben sollten. Darauf wird unten noch genauer eingegangen. Der Flüchtigkeit des Lebens begegnete sie mit Buchpublikationen, die – im Unterschied zu Auftritten – einen Menschen überdauern.³⁵⁹

Damit war sie – Stand heute – schliesslich erfolgreich.³⁶⁰ Auch wenn die Geschichtsschreibung der Tanzkünstlerin nach ihrer Emigration (zunächst

sich in die Geschichte des modernen Tanzes, des Kabaretts, des Theaters und des Films in Deutschland einzuschreiben und die ›geistige Wiedergutmachung‹, die sie einst gefordert hatte, durch ihre eigenen Schriften zu verwirklichen.«

- 355 Vgl. ebd., S. 52: »*Mein Weg* tells the story of Gert's rise to fame, and she constructs herself as an artist struggling to define herself in the face of her bourgeois Wilhelmine upbringing.« (Hv. i. O.) Auf den erwähnten wilhelminisch bürgerlichen Kontext wird im vorliegenden Kapitel noch explizit eingegangen.
- 356 Vgl. ebd., S. 43f.: »*Die Bettlerbar von New York* employs textual strategies that communicate the disorienting experience of exile to the reader. [...] The abrupt beginning of the text is not the only disorienting mechanism, for Gert also employs a disjointed chronology, jumping back and forth – without transition or flashback mechanism – between the United States and her childhood in Berlin. These moves disorient the reader and allow Gert through juxtaposition to both reframe her early life and contextualise her present situation.« (Hv. i. O.)
- 357 Vgl. ebd., S. 47: »Gert's autobiographical narration combats this amnesia«; vgl. auch ebd., S. 50.
- 358 Gert 1974, S. 15f.
- 359 Vgl. ebd., S. 16: »Vielleicht, dachte ich, liest jemand meine Bücher, wenn ich tot bin, und vielleicht liebt er mich.« Vgl. auch dies. 2019, S. 262.
- 360 Vgl. dazu auch Hylenski 2013, S. 40, die auf die »significant but largely neglected role« hinweist, »that autobiographical writing played in the career of this iconic and enigmatic figure.«

zu) wenig Aufmerksamkeit schenkte und Peter 1985 sowie Foellmer 2006 gewiss recht hatten, wenn sie dies beklagten,³⁶¹ so ist Valeska Gert danach allerdings durchaus prominent in die Tanzhistorie eingegangen. Nicht nur die seit 2006 an der Freien Universität Berlin bestehende Valeska-Gert-Gastprofessur,³⁶² auch zahlreiche wissenschaftliche Publikationen, Neuauflagen ihrer Bücher, Ausstellungen und sogar Strassenbezeichnungen zeugen von ihrem gegenwärtig festen Platz im kulturellen Gedächtnis,³⁶³ auch wenn dieser nach wie vor als der einer Aussenseiterin zu charakterisieren ist.³⁶⁴ Und hier kommt nun die (Re-)Lektüre ihrer autobiografischen Performance ins Spiel, die Gert jeweils so anlegt, dass sie das Spannungsverhältnis von Ablehnung und (Selbst-)Behauptung, von ihrer Angst vor Vergessenheit und ihrem fortwährenden Kampf dagegen nicht nur immer wieder (re-)produziert,³⁶⁵ sondern auch gleich zum Charakteristikum ihrer dargestellten/konstruierten Persona, ihrer Selbst-Performance – und zwar jener ihres beschriebenen Lebens und ebenso ihrer Kunst – macht.³⁶⁶ Damit prägt sie auch den tanzgeschichtlichen Diskurs über sich mit, was noch zu zeigen ist.

Mit und in ihren Auto_Bio_Grafien versichert sich Gert, die Autorin, ihres Vermächtnisses als Tänzerin, wenn sie etwa in *Ich bin eine Hexe* schreibt: »[M]eine Tänze haben die Tänzer der ganzen Welt beeinflusst, sie wissen es nicht. Ich will leben, auch wenn ich tot bin.«³⁶⁷ Ihre Tanzkunst beschreibt sie in dieser Stelle als – wenn auch implizit – einflussreich und geschichtsträchtig. Dabei

³⁶¹ Vgl. u.a. Peter 1985, S. 106; Foellmer 2006, S. 10.

³⁶² Vgl. <https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/fachbereich/gastprof/gert/index.html>, 10.03.2023.

³⁶³ Vgl. Hylenski 2013, S. 54; Peter 2019, S. 274.

³⁶⁴ Vgl. dazu auch Elswit 2014, S. 85, die erklärt, Gert selber habe »a sense of marginality« als ästhetische Strategie eingesetzt. Vgl. ausserdem Hylenski 2013, S. 49.

³⁶⁵ Vgl. dazu auch Hylenski 2013, S. 40, die Gerts Motivation untersucht hat »for telling her story again and again, for not only do subsequent tellings add new historical material (as there is obviously more life to narrate), but also they repeat, rehearse, and revise the telling of old material as well. In reading and comparing Gert's autobiographical narratives, then, we must consider her subsequent interpretations and representations of the past, as well as how she envisions the lasting effects of her autobiographical works on the future.«

³⁶⁶ Vgl. zu Gerts Selbst-Performance in ihrer künstlerischen Arbeit, ihrem Leben und Schreiben auch Hylenski 2009, S. 289f.; ausserdem ebd., S. 302: »There is an interaction between Gert's autobiographical writing and stage performances that blur the boundaries between stage and page.«

³⁶⁷ Gert 2019, S. 262.

folgt sie in all ihren Büchern einem bestimmten Narrativ über die Vergänglichkeit, die das Leben ebenso wie die performativen Künste bestimmt.³⁶⁸ Aus diesem doppelten Topos kreiert Gert einen Ursprungsmythos für ihre Art, zu leben und künstlerisch tätig zu sein. So erzählt sie in *Mein Weg* von einer plötzlichen Eingebung, die sie für sich für entscheidend erklärt: »Nachts konnte ich nicht einschlafen. Als ich so dalag, kam mir einmal wie der Blitz die Erkenntnis, daß auch ich sterben müßte, nicht nur die anderen. So grell sah ich die Kürze des Lebens, und die ewige Zeit hinterher, daß ich brüllen mußte. [...] Schon vorher hatte ich einen großen Lebenshunger gehabt. Nun wurde er ganz toll.«³⁶⁹ Die Tollheit ihres Lebenshunders – als Reaktion auf den fortwährend drohenden Tod – verbindet Gert strategisch mit der Spezifik ihrer Kunstpraxis: »Als ich anfing zu tanzen, Theater zu spielen, fühlte ich: das ist meine Rettung. [...] Wie Raketen rasen die Gestalten aus mir heraus«³⁷⁰.

Die Autorin fokussiert in dieser Aussage auf die Kraft, die Wucht ihres performativen Ausdrucks auf der Bühne. Nicht nur in dieser Textstelle arbeitet Gert in und mit ihrer (wiederholten) autobiografischen Performance an einer ästhetischen Charakteristik, mit der sie als Performerin in die Geschichte eingehen soll. Diese Ästhetik, die Gert für sich in Anspruch nimmt und in ihren Büchern mehrfach beschreibt, ist von einer eigenen Energie geprägt – einer Energie der Wucht, des Schocks und des Gegenschlags, um es zunächst auf drei Begriffe zu bringen, wobei dies im Folgenden noch veranschaulicht werden soll. Dadurch drückt Gert ihre oben erwähnte beharrliche oppositionelle Haltung aus, die sich einerseits als Opposition gegen Ballett und Ausdruckstanz, gegen die zu ihrer Zeit bestehende Tanzkunst überhaupt manifestiert, andererseits als Auflehnung gegen das Bürgertum, dessen Moral und Konventionen.

»Und weil ich den Bürger nicht liebte,« erklärt Gert in *Mein Weg*, »tanze ich die von ihm Verachteten, Dirnen, Kupplerinnen, Ausgeglitschte und Herabgekommene. Manche Teile von mir brauchte ich nicht erst in Gestalten zu verwandeln, ich spaltete sie von mir ab und brachte sie auf die kürzeste Formel.«³⁷¹ So beschreibt Gert etwa in *Ich bin eine Hexe* ihr Stück *Canaille* aus dem Jahr 1925, von dem sie sagt, es sei ihre »erste sozialkritische Tanzpantomime«.

³⁶⁸ Vgl. dazu auch Hylenski 2013, S. 53.

³⁶⁹ Gert 2010, S. 11.

³⁷⁰ Gert 1974, S. 21f.

³⁷¹ Gert 2010, S. 33.

me« gewesen,³⁷² folgendermassen: »Herausfordernd wackle ich mit den Hüften, lüfte den schwarzen, sehr kurzen Rock, zeige weißes Schenkelfleisch über langen schwarzen Seidenstrümpfen und hochhackigen Schuhen. (Ein Skandal in einer Zeit, in der die Tänzerinnen, wenn sie nicht Ballett tanzten, barfuß über die Bühne hüpften.) Ich bin eine sensitive Hure, bewege mich sanft und wollüstig. [...] Ich sinke langsam in die Knie, öffne die Beine breit und versinke tief. In jähem Krampf, wie von der Tarantel gestochen, zucke ich in die Höhe. Ich schwinge auf und nieder. Dann entspannt sich der Körper, der Krampf löst sich, immer sanfter werden die Sprünge, immer weicher, die Abstände werden länger, die Erregung ebbt ab, noch eine letzte Zuckung, und ich bin wieder auf der Erde.«³⁷³ Auf bürgerlich-moralische Erwartungen antwortet die Künstlerin mit Provokationen; dies tut sie einerseits durch vorsätzlich ›unsittliche‹ oder auf der Bühne nicht übliche Bewegungen, Posen, Gesten und Kostüme, andererseits mit einer eindeutig sexuell konnotierten Beschreibung sowie über die Gestaltung ihrer Persona. Gert schildert denn auch ihre Figur der »Kupplerin«, einer »Hure, die alt geworden ist«, mit betont anstössigem Vokabular: »Noch spritzt sie scharfe giftige Geilheit aus, grapscht den dicken Bauch, taumelt betrunken« – und sie lässt die verbale Vergegenwärtigung des Stücks enden mit den Worten: »Miserable Welt! Ich spucke einen verächtlichen Schritt nach rechts und einen nach links, dann latsche ich ab.«³⁷⁴

Es sind Beschreibungen wie die exemplarisch zitierten, die – neben überlieferten Fotografien oder Rezensionen, aber mehr wohl noch als diese – die Charakterisierung der historischen Figur Gert in der späteren Tanzhistoriografie geprägt haben. Laure Guilberts Darstellung von Valeska Gert im *Larousse Dictionnaire de la Danse* liest sich jedenfalls wie eine Ausdeutung solcher Textstellen: »Enfant terrible [...], elle rompt dès ses débuts [...] avec ›la danse esthétique de la culture bourgeoise‹; von ihren »pantomimes vives et précises [...] (Canaille, Combat de Boxe, Nervosité etc.)« sagt Guilbert, diese »croquent au vitriol les travers des classes moyennes.«³⁷⁵ Müller wiederum hält in ihrem Artikel über Gert in der *International Encyclopedia of Dance* fest: »[T]he middle class was her favorite target. With vicious sarcasm she satirized the moral ideas and behavior of the supposedly decent citizenry, portraying figures from the

372 Gert 2019, S. 57. Vgl. zum Stück *Canaille* auch Foellmer 2006, S. 82–87.

373 Gert 2019, S. 57.

374 Gert 2019, S. 57 (Hv. i. O.).

375 Guilbert 1999, S. 177 (Hv. i. O.).

underside of bourgeois life – prostitutes, pimps, and gamblers.³⁷⁶ Und auch Hylenski sieht in Gerts Beschreibungen der eigenen Stücke eine ausgeprägte Opposition gegen das damalige Bürgertum³⁷⁷ und stellt fest: »Gert portrays herself as an outsider who rejects and is rejected by the bourgeois world. This formed a major theme in Gert's descriptions of her own work«.³⁷⁸

Aufgrund der Lektüre ihrer Auto_Bio_Grafien kann man allerdings auch sagen, dass es Gert nicht nur um pure Brüskierung und Ablehnung bürgerlicher Moralvorstellungen, sondern um eine ganz bestimmte ästhetische Verortung ihrer eigenen Kunst ging. Wenn sie – um beim Beispiel *Canaille* zu bleiben – schreibt, »[i]ch tanzte den Coitus, aber ›verfremde‹ ihn, wie man jetzt sagen würde«³⁷⁹, positioniert sie sich bewusst im Kontext ›anderer‹ Ästhetiken (hier beispielsweise jener von Brechts Epischem Theater),³⁸⁰ d.h. Ästhetiken, die nicht den zeitgenössischen bürgerlichen Vorstellungen von Tanz entsprachen. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang eine weitere Textstelle in *Katze von Kampen*, worin Gert aus ihrem eigenen Aufsatz *Mary Wigman und Valeska Gert*, der ursprünglich 1926 in der Zeitschrift *Querschnitt* erschienen ist, zitiert und ihr eigenes Tanzverständnis mit jenem von Mary Wigman konfrontiert; diese stellt sie als Verkörperung bürgerlicher Ideale dar, gegen die Gert – so ihre bourgeoisiekritische Aussage – ästhetisch sehr wohl bewusst verstossen: »Tanzen bedeutet: Triebe ausleben, und künstlerisches Tanzen bedeutet: Triebe sublimieren, mit Hilfe des überlegenen Geistes ordnen und in Tanzgestaltungen umsetzen. [...] Wehe der Tänzerin, die eine erotische Wirkung hat, und wehe der Tänzerin, deren Geist es wagt, Kapriolen zu schlagen. [...] Weil der Durchschnittsdeutsche kein Selbstvertrauen hat, hält er nur die Tanzkunst für groß, die ihn langweilt, die er nicht versteht. Mary Wigman erfüllt als einzige Tänzerin alle diese Bedürfnisse des deutschen Mittelbürgers und ist dar-

³⁷⁶ Müller 2004, S. 163. Vgl. ausserdem Soyka 2004b, S. 129, die Gerts Tanz als »eine Provokation [darstellt, C. T.], denn Valeska Gert überschreitet tänzerisch und moralisch die Grenzen des Schamgefühls.«

³⁷⁷ Vgl. dazu auch Hylenski 2013, S. 42, wonach sich Gert »constantly in tension with her bourgeois upbringing« gesehen und präsentiert habe.

³⁷⁸ Hylenski 2013, S. 43. Vgl. dazu auch Gerts titelgebende Episode in *Ich bin eine Hexe*, 2019, S. 15, in der sie schildert, wie sie bereits in ihrer Kindheit gegen bürgerliche Konventionen verstossen habe und anderen Kindern verboten wurde, mit ihr zu spielen: »Mit der darfst du nicht, sagten sie, ›das ist eine Hexe.‹«

³⁷⁹ Gert 2019, S. 57.

³⁸⁰ Vgl. dazu auch Müller 2004, S. 163, die neben Brecht auch den Einfluss von Max Reinhard und Fritz Kortner nennt.

um zur Nationaltänzerin geworden.³⁸¹ Sich selbst verortet Gert dazu in der verkannten, oppositionellen Aussenseiterrolle, indem sie weiter erklärt: »Ich dagegen, Valeska Gert, werde bei allem Ruf, den ich habe, sehr unterschätzt. [...] 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 es ebenso machen, daß ich keinen Lehrer hatte, dessen Theorien mir meine Wege ebneten, daß ich keine Lust habe, mich der Schlagworte, der immer gerade dominierenden Kunstrichtung zu bedienen, daß ich hin und wieder Lachen auslöse oder Entsetzen, daß ich oft ›Laster‹ als Thema habe, kurz, ich bin brutal und zu wenig vertrauenerweckend für den Bürger, der lieber eingeschlafert werden will zu den Klängen des Harmoniums und der Flöte.³⁸² Gert stilisiert sich hier als missverstandene Auto-didaktin und vehemente Gegenspielerin zum erfolgreichen, jedoch aus ihrer Sicht uninteressanten Ausdruckstanz.

Auch diese Selbsterklärung fließt in die Tanzforschung ein, wenn etwa Müller Gert als »the most famous and most impassioned opponent of the German interpretive or expressionist school and its introspective style« bezeichnet und die Argumentation der Künstlerin aufnimmt, wenn sie schreibt: »A member of no particular school and with no formal dance training, Gert [...] was the diametric opposite and antagonist of Mary Wigman³⁸³.

Die Bestimmung von Gerts Tanzverständnis ex negativo, als Opposition gegen den deutschen Ausdruckstanz, aber auch gegen das Ballett und zeitgenössische Tanzästhetiken überhaupt³⁸⁴ geht einher mit einer Positivcharakterisierung ihres einzigartigen Stils;³⁸⁵ verschiedentlich ist sogar die

³⁸¹ Gert 1974, S. 44f.; vgl. auch das im Wortlaut stellenweise leicht abweichende Original in Gert 1926, S. 361.

³⁸² Gert 1926, S. 362f. Diese Ausführungen Gerts, die in der Kritik und ihrer Selbsterklärung noch weiter gehen, sind in der Auto_Bio_Grafie *Katze von Kampen* nicht mehr abgedruckt.

³⁸³ Müller 2004, S. 163.

³⁸⁴ Vgl. dazu auch Hylenski 2009, S. 290: »Gert's dance is unclassifiable, and [...] stood in opposition to both the codified system of traditional ballet and to mystical and formalist traditions developing in German Expressionist dance, exemplified most famously by Mary Wigman«; vgl. auch Kolb 2009a, S. 170f.

³⁸⁵ Müller 2004, S. 163, und Hylenski 2009, S. 290, sprechen beide vom »unique style« Valleska Gerts.

Rede von einem »Gert-genre«³⁸⁶. Dieses sei geprägt von einem »violent desire for the extreme and the outrageous«³⁸⁷, einem geradezu gewaltsamen Verlangen nach dem Extremen und Unerhörten, während ihr Bewegungsgestus etwa in der *International Encyclopedia of Dance* auch als von »aggression, wildness, and shamelessness« geprägt und ihre Kunst als »one of merciless attack« beschrieben wurden.³⁸⁸

Diese Charakterisierungen geben eine Atmosphäre wieder, wie Gert sie in ihren eigenen Beschreibungen ihrer Performances entwirft, wenn sie diese etwa mit einem wilden Ritt oder dem Einschlagen einer Bombe vergleicht.³⁸⁹ Aber auch da lohnt es sich, genauer hin- und bei der auto_bio_grafischen Selbstinszenierung auf die narrative Konstruktion einer eigenen Spezifik des Tanzes zu schauen, die durchaus vielschichtig ist und über die blosse Oppositionsgeste hinausgeht.

Zunächst lesen wir in *Ich bin eine Hexe* wiederum eine Art Initiationsmythos, wenn die Autorin Gert in die Kindheit zurückgeht, um die Energetisierung ihres Körpers als ein Sich-Verlieren in Ekstase zu beschreiben: »Im dunklen Wohnzimmer tanzte ich vor dem großen Spiegel. Es war ein bisschen hell, weil im Esszimmer Licht brannte. Ich drehte mich und verlor jedes Bewusstsein von mir. Die Bewegungen kamen von selbst, sie flossen aus meinem Körper. Ich geriet in Ekstase.«³⁹⁰ Ein solches kindlich unbewusstes Ergriffensein von Bewegung überführt Gert dann – so stellt sie es selber dar – in ihre Kunst; und dabei ist insbesondere interessant, wie sie dies tut bzw. wie sie ihre künstlerische Strategie verbal wiedergibt. Wie in der oben bereits zitierten Stelle über die performte orgastisch auf- und abebbende Erregung in ihrem Stück *Canaille*³⁹¹ schildert Gert bereits einen frühen Auftritt, den sie

386 Vgl. dazu etwa De Keersmaeker 1981, S. 56: »Several critics introduced the term ›Gert-genre‹ to define the grotesque and highly stylized body gestures that characterized most of Gert's dances.«

387 De Keersmaeker 1981, S. 57.

388 Müller 2004, S. 163.

389 Vgl. Gert 2010, S. 34, wo sie über *Zirkus* schreibt: »Mit den Beinen galoppierte ich und mit den Armen peitschte ich, so daß ich Reiter und Pferd in einer Person war. Dieser Tanz schlug jedesmal wie eine Bombe ein. Das Tempo war toll, das Publikum ritt mit. Vgl. zur Bomben-Metaphorik auch Gert 2019, S. 45 oder S. 55; außerdem dies. 2010, S. 21.

390 Gert 2019, S. 28.

391 Vgl. ebd., S. 57.

Tanz in Orange (1917) nennt,³⁹² als ein impulsives und gleichzeitig konvulsives Spiel mit sich, ihrer eigenen Energie, aber auch mit dem Publikum,³⁹³ das sie erst zur performten Vehemenz antreibt und selber (An-)Teil daran habe: »Ich brannte vor Lust, in diese Süßigkeit hineinzuplatzen. Voll Übermut knallte ich wie eine Bombe in die Kulisse. Und dieselben Bewegungen, die ich auf der Probe sanft und anmutig getanzt hatte, übertrieb ich jetzt wild. Mit Riesenschritten stürmte ich quer über das Podium, die Arme schlenkernten wie ein großes Pendel, die Hände spreizten sich, das Gesicht verzerrte sich zu frechen Grimassen. Dann tanzte ich süß. Jawohl, ich kann auch süß sein, viel süßer als die anderen. Im nächsten Augenblick hatte das Publikum wieder eine Ohrfeige weg. Der Tanz war ein Funke im Pulverfass. Das Publikum explodierte, schrie, pfiff, jubelte. Ich zog, frech grinsend, ab.«³⁹⁴ Die Autorin deutet diesen Auftritt im Nachhinein als tanzhistorisches Ereignis – und zwar nicht als eines der blossen vollen Wucht, sondern eben als beispiellosen Ausdruck oppositärer energetischer Spannungen, wenn sie schreibt: »Die moderne Tanzsatire war geboren, ohne dass ich es wollte oder wusste. Und dadurch, dass ich unvermittelt süß nach frech, sanft nach hart setzte, gestaltete ich zum ersten Mal etwas für diese Zeit sehr Charakteristisches, die *Uausgeglichenheit*.«³⁹⁵

In auto_bio_grafischer Retrospektive grenzt Gert ihre Tanzkunst zwar – wie oben ausgeführt – von der Tanzkunst ihrer Zeit ab, dagegen bindet sie sie aber umso enger an das damalige Zeitgefühl; dazu schreibt sie: »Ich wollte [...] Menschen unserer Zeit darstellen und die Bewegungen des täglichen Lebens durch Transparentmachen an die Ewigkeit heften.«³⁹⁶ Gert argumentiert dabei mittels eines Narrativs, das schon ihre Weggefährten verwendeten³⁹⁷ und das auch die Tanzgeschichtsschreibung aufgegriffen hat. Sie bezieht ihre Inspiration aus der »pulsierenden Großstadt Berlin«, hält etwa Ame-

392 Ebd., S. 46.

393 Vgl. zur Bedeutung, die Gert dem Publikum beimisst, auch dies. 2010, S. 36: »Ihr richtiges Leben bekommen die Tänze erst vor dem Publikum.« Ausserdem dies. 1974, S. 46: »Ihre Prallheit bekommen die Tänze erst vor dem Publikum, das ich als Mitarbeiter brauche.«

394 Gert 2019, S. 45.

395 Ebd. Vgl. dazu auch Kolb 2009a, S. 184, die feststellt, dass »Gert diagnosed what she considered a typical feature of her time, namely *Uausgeglichenheit*« (Hv. i. O.).

396 Gert 2019, S. 61.

397 Vgl. etwa Schlöndorff 1985, S. 7: »Sie ging immer vom Leben aus, von der Wirklichkeit, die sie bis zur Abstraktion übertrieb.«

lie Soyka in Anlehnung an Stücke und Äusserungen von Gert selber fest,³⁹⁸ und Soyka schreibt weiter: »An zeitgenössischen Themen orientiert, reichert sie ihre tänzerische Körpersprache mit Bewegungen des Alltags an – allerdings beschleunigt oder verlangsamt, verkrümmt oder gedeht, übersteigert oder reduziert – oder: alles auf einmal, abrupt gebrochen, variiert, stark rhythmisiert, immer aber der Intensität und Unmittelbarkeit geschuldet.«³⁹⁹ Interessant an diesem Zitat ist allerdings nicht allein die Übertragung eines bewegten urbanen Lebensgefühls auf Gerts tänzerische Performance, vielmehr ebenso die Behauptung, dass diese nicht nur intensiv sei, sondern auch ›unmittelbar‹ zu stande komme. Gert selber lässt diesen Eindruck entstehen, wenn sie etwa in *Mein Weg* erklärt: »Dann brachte ich die Bewegungen des täglichen [...] Lebens unmittelbar, also ohne Idealisierung und ohne Vermischung mit abstrakten Formen auf die Bühne«⁴⁰⁰, und in *Katze von Kampen* meint sie: »Sowie ich auf der Bühne stehe, denke ich nicht mehr. [...] Alles geht von selbst.«⁴⁰¹

Die Tänzerin scheint also zu improvisieren;⁴⁰² allerdings hat bereits Foellmer darauf hingewiesen, dass Gert in Bezug auf das Zustandekommen ihrer Tänze und insbesondere zur Improvisation widersprüchliche Angaben gemacht habe.⁴⁰³ So stellt Gert in *Mein Weg* klar: »Alle diese Tänze waren nie improvisiert. Jede einzelne Bewegung war festgelegt. Dadurch aber, daß ich die ›Kanaille‹ einmal aus Einsamkeit, das andere Mal aus Leichtsinn, einmal aus Verdorbenheit, ein andermal aus Keuschheit tanzte, die Tänze also jedesmal von neuem erlebe, verschiebt sich der Ausdruck und die Schritte scheinen improvisiert.«⁴⁰⁴ Damit unterstreicht die Autorin die singuläre Eigenheit ihrer Tanzkunst, die sie als veräusserlichte Reaktion auf ihr ›inneres‹ Befinden

398 Soyka 2004b, S. 128. Vgl. z.B. Gert 2010, S. 34f., wo sie ihr Stück *Verkehr* beschreibt: »In ›Verkehr‹ tanzte ich hastig hin- und herrendende Menschen, Autofahren und Verkehrsschutzmann. Alle diese Wirklichkeitsbewegungen wurden zur Kunst durch Fortlassen des Unwesentlichen und durch die Intensität dahinter, die ihnen die Durchschlagskraft und den Sinn gibt. Und an manchen Abenden, wenn ich verrückt vor Lebensfreude bin, werden diese Darstellungen zu Tänzen. Erst dann bin ich restlos glücklich.«

399 Soyka 2004b, S. 128. Vgl. dazu auch Guilbert 1999, S. 177; Foellmer 2006, S. 49ff., 63ff.

400 Gert 2010, S. 34.

401 Gert 1974, S. 22.

402 Vgl. auch Schlöndorff 1985, S. 7: »Das alles probte sie nie, sondern spielte und entwickelte es vor dem Publikum wie ein Happening – jeden Abend anders.«

403 Foellmer 2006, S. 181.

404 Gert 2010, S. 35f.

mit dem ihr inhärenten Drang zum Extremen stilisiert.⁴⁰⁵ So fährt Gert fort, Vorgehen und Ästhetik bestimmend: »Mit Absicht habe ich noch nie karikiert. Für mich ist nur jeder Tanz ein Weg, den ich von Anfang bis zu Ende gehen muß und über das Ende hinaus, bis ich unwillkürlich in diesem Reich des Unmöglichen, Phantastischen oder des Grotesken bin, wie man es nennen will.«⁴⁰⁶

Dieser kategorialen (Selbst-)Zuschreibung folgt wiederum die Forschung, indem sie Gert einerseits als Grotesktänzerin labelt,⁴⁰⁷ andererseits aber diese Zuschreibung gerade auch kritisiert⁴⁰⁸ und diskutiert.⁴⁰⁹ Foellmer kommt zum Schluss, dass Gert »nicht nur im Rahmen der Spielarten des Grotesken agiere, sondern »das Groteske in den 1920er Jahren bereits früh als eigenes ästhetisches Phänomen« erfasst habe.⁴¹⁰ Dieses ästhetische Phänomen speist sich – im Rückblick der Künstlerin selbst wie auch der Forschung – aus Widersprüchen. Es sei als »Erscheinung von Diskontinuitäten zu fassen, eingebettet in den Kontext der historischen Avantgarde und in die Vielzahl der von ihr erprobten Konzepte, deren Provokation von Schock und Unverständnis durchaus ein gewünschtes Ziel in der Zerstörung bürgerlicher Ästhetiken war.«⁴¹¹

405 Vgl. dazu auch Gert 2019, S. 56: »Ich explodierte ein Bündel von Anregungen in die Welt«. Ausserdem ebd., S. 114: »Andere Menschen haben mich nicht interessiert, ich habe nur für meine Kraft gelebt. Denn aus meiner Kraft kam der Rausch, und auf den wartete ich immer.«

406 Gert 2010, S. 37.

407 Vgl. dazu etwa Opel 2020, o. S., der Gert als »Erfinderin des Grotesktanzes« bezeichnet.

408 Vgl. z.B. Peter 1985, S. 44: »Die Einordnung als Grotesktänzerin dagegen, die ihr vor allem seit dem Zweiten Weltkrieg im Journalismus regelmäßig widerfährt, ist völlig unzureichend. Der Begriff ist leichter zu benutzen als zu definieren«; ausserdem De Keersmaeker 1981, S. 57: »[...] it would be inaccurate to define Gert's dances as only grotesque, since their impact definitely went beyond being absurdly incongruous, fanciful and bizarre.«

409 Vgl. v.a. Foellmer 2006, S. 109, die sich fundiert mit der »Problematik des Grotesken« im Hinblick auf Gerts Kunst auseinandersetzt. Vgl. auch Kolb 2009a, S. 193–196.

410 Foellmer 2006, S. 117.

411 Ebd., S. 20. Vgl. dazu auch Reimers 2019, o. S.: »Es ging Gert nicht um die Provokation um der Provokation willen. Sie wollte Konventionen und Grenzen erfahrbar machen. Ihre Kunst polarisierte, sie war sozialkritisch und aufpeitschend.« Vgl. ausserdem Opel 2020, o. S.: »Wo sie auftrat, entstanden im Publikum Tumulte. [...] Valeska Gert schockierte und faszinierte ihre Zuschauerinnen und Zuschauer. [...] Zeitlebens war Gert künstlerische Avantgarde.« Vgl. auch Stampel 2019, o. S.: »Sie provozierte, sie polarisierte, sie begeisterte.«

Gert selber kreiert Diskontinuitäten, indem sie in *Ich bin eine Hexe* »Anhänger« und »Gegner« ihrer Kunst verbal gegeneinander antreten lässt, um einerseits Widersprüchlichkeiten in der Rezeption und andererseits wiederum ihre Singularität festzuschreiben: »Das ist der Durchbruch vom ästhetischen zum dynamischen Tanz einer neuen, härteren Zeit«, sagten meine Anhänger, wenn sie aufgeregt in meine Garderobe stürzten. ›Was soll das sein?‹, fragten meine Gegner. ›Ist es Tanz?‹ ›Ist es Schauspiel? Oder ist es nur Chuzpe?‹ ›Nein es ist der neue Tanz‹, schrien die anderen. [...] ›So tanzt man wohl in Paris?‹, fragte er [d. i. ein junger Mann, der sie in der Garderobe besucht, C. T.] und wollte mir damit etwas Schmeichelhaftes sagen. ›Nirgends tanzt man so‹, entgegnete ich. ›Nur ich tanze so.‹ Er schwieg. Und dann: ›Sie sehen wie ein seltsames Tier aus.‹ Das gefiel mir schon besser.⁴¹² Dieses sich widerspruchsvoll bzw. ausserhalb des Erwart- und Kategorisierbaren Geben pflegt Gert sowohl in ihrer tänzerischen als auch in ihrer auto_bio_grafischen Performance,⁴¹³ und sie provoziert damit ein Bild von sich, das Volker Schlöndorff in seiner Würdigung Gerts auf den Punkt bringt: »Ihr alle Hemmungen überwindender Wille, immer nur sie selbst zu sein, ohne Rücksicht auf die Meinungen anderer, ohne sich jemals gängigen Vorstellungen von Kunst und Kultur anzupassen« habe ihre Ausstrahlung geprägt.⁴¹⁴

Diese ertanzte und erschriebene Opposition gegen jegliche künstlerischen und gesellschaftlichen Normen geht dann allerdings – wie erwähnt – einher mit der Angst vor Verkennung und schliesslich dem Verlust an Aufmerksamkeit, worauf Gert wiederum immer wieder neu mit tänzerisch-energetischer und mit diskursiver Vehemenz reagiert. So lässt sich am Ende dieses Re-Visionen-Kapitels festhalten, dass Valeska Gerts Widerstand gegen Normen und gegen die Vergessenheit just jene Charakteristik ausmachen, mit der sie in die (Tanz-)Geschichte eingegangen ist. Dabei sind Selbst-Darstellung und Rezeption, auto_bio_grafische Stilisierung und die Wahrnehmung der Künstlerin und Persona Gert eng ineinander verwoben, was eine Relektüre ihrer Au-

⁴¹² Gert 2019, S. 46. Vgl. zu den Kontroversen, die ihre Rezeption ausgelöst habe, auch Gert 1974, S. 39: »Das Publikum hat sich geschlagen. Die einen: das ist der neue Tanz. Die anderen: das ist kein Tanz, das ist eine Unverschämtheit. [...] Ich liebe Gegner, und wenn ich keine habe, mache ich mir welche.« Vgl. dazu auch Foellmer 2006, S. 31.

⁴¹³ Vgl. dazu auch Foellmer 2006, S. 70: »Valeska Gert tanzte nicht nur die Widersprüche der Gesellschaft der 1920er Jahre, [...] sondern trat für eine rezeptionsästhetische Veränderung ein.« Vgl. zur vermeintlichen Nicht-Einordenbarkeit Gerts aber ebenso Foellmer 2006, S. 29.

⁴¹⁴ Schlöndorff 1985, S. 8.

to_Bio_Grafien bzw. die Herausstellung von deren Funktion im Hinblick auf die Tanzhistoriografie zu Gert deutlich machen sollten. So erscheint die Künstlerin im Licht ihrer eigenen Schriften produktiv kontrovers, als eine Figur, die bis heute – je nach Kontext – einerseits als herausragend zentrale und andererseits als marginalisierte Figur der Tanzgeschichte gilt. Dieses Vermächtnis verbindet Gert – wenn auch auf andere spezifische Art und Weise – mit der Künstlerin, um die es im Folgenden gehen soll.

3.6. Schillernde Spiegelung: Josephine Baker (1906–1975)

In *Das große Tanz Lexikon. Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*, dem für die deutschsprachige Tanzwissenschaft so wichtigen wie fundierten Nachschlagewerk aus dem Jahr 2016, sucht man zu Josephine Baker – wie bereits zu Valeska Gert – vergeblich nach einem eigenen Eintrag. Aber nicht nur da hat es die (Tanz-)Geschichtsschreibung offenbar versäumt, der Künstlerin Baker Anerkennung zu zollen. Auch sie ein Fall von Vergessenheit? Ja, aber wiederum anders als Gert. Geradezu sinnbildlich als überfälliger Akt der ›Wiedergutmachung‹ einer historischen Missachtung lesen sich Kommentare, die kürzlich anlässlich einer ganz besonderen Ehrung feststellen, »inzwischen ist der Blick auf Baker ein anderer: Sie ist zur Heldenin geworden«⁴¹⁵. Der Anlass: Am 30. November 2021 wurde Josephine Baker ins Pariser Pantheon aufgenommen. Bereits am 23. August desselben Jahres, zum Zeitpunkt der öffentlichen Ankündigung, dass Baker ein Platz in der Ruhmeshalle der französischen Geschichte eingeräumt werde, schrieb Michaela Wiegel in der FAZ: »Sie [d. i. Baker, C. T.] ist die erste schwarze Frau, die auf diese Weise geehrt wird«⁴¹⁶. Obwohl eine weitere Journalistin, Nadia Pantel, in ihrem *Tages-Anzeiger*-Artikel vom 1. Dezember 2021, betitelt mit »Paris erwidert Josephine Bakers Liebe«, absolut zu Recht fragt, »[w]ie konnte eine Heldenin wie Baker so lange übersehen werden?«⁴¹⁷, blieb die Art der Ehrerweisung keineswegs unkriti-

415 Pantel 2021, S. 6.

416 Wiegel 2021, o. S. Bereits vor ihrer Aufnahme ins Pariser Pantheon erfuhr Baker verschiedene Ehrungen, so erhielt sie u.a. das französische *Croix de guerre* und wurde für ihre Verdienste im 2. Weltkrieg zum *Chevalier de la Légion d'honneur* ernannt; vgl. dazu Durkin 2019, S. 3.

417 Pantel 2021, S. 6. Der gesamte Abschnitt lautet, ebd.: »Seit Jahren wird in Frankreich darüber diskutiert, wie man das massive Ungleichgewicht im Pantheon etwas ausgleichen könnte. 75 Männer werden dort als die Größten der Nation geehrt und 5 Frauen.