

Valeska Gert Baby (um 1926)

»The ›Grand Guignol‹ of the Dance! in [sic] Satirical Types in Sound and Movement.«¹
Programmzettel, New York City 1940

Valeska Gert (1900–1978) gilt in zeitgenössischen Kritiken als eine der bedeutendsten Tänzer:innen der Weimarer Republik, aber auch als eine der polarisierendsten.² So schreibt ihr Biograph Fred Hildenbrandt, »daß sie eine ganz große Tänzerin ist, [...] die Fratze dieser Zeit und das Gegröhle [sic] ihrer Verdammten«.³ Hier deutet sich bereits die für viele ihrer Stücke charakteristische groteske Verflechtung von Stimme und Mimik an.⁴ Mit ihrer kompromisslosen, antibürgerlichen Ästhetik irritiert Gert den Erhabene privilegierenden Ausdruckstanz Wigman'scher Prägung – vielleicht liegt hier einer der Gründe, weshalb sie in der Historiographie des Tanzes lange Zeit nur als Annotation erschien. Gleichwohl ist Gert keine Randerscheinung des Ausdruckstanzes, sondern muss vielmehr als eine der Vertreter:innen seiner zweiten Phase gesehen werden, die ab den 1920er Jahren, unter dem Stichwort »German Dance«, eine »Ästhetik des Häßlichen«⁵ prägt.

Sie tritt gleichermaßen als Tänzerin, Kabarettistin, Film- und Theaterschauspielerin auf – eine Vermischung von Genres, die auch ihre Ästhetik prägt. Gerts auf wenige Minuten komprimierte Choreographien sind, wie schon aus deren Titeln hervorgeht, ein Abbild ihrer Zeit. So tanzt sie mit *Kino*, (*Berliner*) *Verkehr*, *Varieté* und *Zirkus* verschiedene

1 Programm Cherry Lane Theatre, Oktober 1940, New York Public Library for the Performing Arts, Signatur *MCZB Gert, Valeska.

2 Vgl. u.a.: Fred Hildenbrandt: *Tänzerinnen der Gegenwart. 57 Bilder erläutert von Fred Hildenbrandt*. Zürich: Orell Füssli 1931, S. 13. Siehe auch: »Ich hatte eine Gemeinde, die sagte: Es gibt nur eine Tänzerin, und das ist die Valeska. Und manche sagten, ich sei überhaupt keine Tänzerin.« (Valeska Gert: *Ich bin eine Hexe. Kaleidoskop meines Lebens*. Reinbek: Rowohlt 1978, S. 46.)

3 Hildenbrandt: *Tänzerinnen der Gegenwart*, hier S. 86.

4 Eine erste Version dieses Kapitels ist erschienen unter dem Titel: Choreographien des Lachens und Lallens. Valeska Gert und die Emanzipation der Stimme im Tanz der Moderne. In: Haitzinger / Kollinger (Hrsg.): *Moderne Szenerien. Skizzen zur Diversität von Tanz- und Musikkulturen (1910–1950)*. München: epodium 2016, S. 93–109.

5 Vgl. Susanne Foellmer: *Valeska Gert. Fragmente einer Avantgardistin in Tanz und Schauspiel der 1920er Jahre*. Bielefeld: transcript 2006, S. 33; Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, S. 34.

Szenen des Alltags; in *Ballett*, *Gavotte* und *Tango* parodiert sie gängige Tanzstile; *Canaille*, *Boxer* und *Kupplerin* sind Beispiele für getanzte »gesellschaftskritische Figuren«⁶; in ihren sogenannten Ton-Tänzen wie *Baby*, *Kummerlied* oder *Kollaratursängerin* wird ihre Stimme zum erweiterten performativen Mittel.⁷ Nicht nur durch die in ihrer Themenwahl angelegte Hinwendung zu alltäglichen Szenen und Figuren, sondern auch in ihrer Ästhetik bewegt sich Gert, wie sie selbst betont, an der Grenze zwischen Tanz und Schauspiel.⁸ Das daraus resultierende »Gert-genre [sic]«⁹ entzieht sich jeglichen Versuchen stilistischer Zuordnung.¹⁰ Immer wieder fällt zur Charakterisierung von Gerts Kunst der sowohl durch sie selbst als auch andere verwendete Begriff des Grotesk-Tanzes.¹¹ Wie Susanne Foellmer feststellt, kann Gert gerade durch ihre »Ästhetik des Grotesken [...] als avancierte Vertreterin der ausdruckstänzerischen Avantgarde gelten.«¹² Das Groteske erweitert und spezifiziert Foellmer in ihrer Untersuchung von Gerts (tänzerischem) Oeuvre, indem sie es als produktionsästhetische Strategie herausarbeitet, die nicht auf einer vagen Verzerrung beruhe, sondern sich durch eine »Übergenauigkeit« auszeichne,¹³ welche sich in einem spezifischen »Verständnis von Bühnenrealismus« sowie in »Rahmenüberschreitung, Überhöhungen, Parodie und d[er] tendenzielle[n] Öffnung von Körperegrenzen«¹⁴ zeige.

In dieser Hinsicht ist es kein Zufall, dass die Stimme zu einem wichtigen Element von Gerts Ästhetik avanciert. Benutzt sie diese doch als Organ, das im Sinne eines zum Geschoss gewordenen Körperteils den körperlichen, ästhetischen und theatralen Rahmen performativ sprengt.¹⁵ In der vokalen Äußerung sieht Gert »den Ausbau des reinen Bewegungsausdrucks zu einer neuen, gesteigerten Ausdrucksform.«¹⁶ Diese stellt für sie nicht etwa eine Weiterentwicklung des Tanzes, sondern einen *Ersatz* für das Theater dar: ein neues Theater des Körpers und der Stimme, das die zentrale Position des Wortes auflöst.¹⁷ Gert selbst beschreibt ihre »Entdeckung« der Stimme im Tanz als »logische

6 Foellmer: *Valeska Gert*, S. 32.

7 In dieser Einteilung folge ich Anne Teresa de Keersmaeker (vgl. Anne Teresa de Keersmaeker: *Valeska Gert*. In: *The Drama Review: TDR* 25,3(1981), S. 55–66, hier S. 60). Susanne Foellmer schlägt eine weniger inhaltlich als ästhetisch motivierte Systematisierung in filmische, epische und groteske Arbeiten vor (vgl. Foellmer: *Valeska Gert*, S. 32).

8 Vgl. Gert: *Ich bin eine Hexe. Kaleidoskop meines Lebens*, S. 39.

9 Programm Barbizon-Plaza Theater, New York City 16.03.1940, New York Public Library for the Performing Arts, Signatur *MGZB Gert, *Valeska*.

10 Ihre Zeitgenoss:innen bezeichnen ihre Arbeiten als Grotesken, Karikaturen, getanzte Zeitsatire oder sozialkritische Tanzpantomime (vgl. Foellmer: *Valeska Gert*, S. 31 sowie Frank-Manuel Peter: *Valeska Gert. Tänzerin, Schauspielerin, Kabarettistin; eine dokumentarische Biographie*. Berlin: Ed. Henrich 1987, S. 39–46).

11 Gert: »Darum ist der Künstler, der realistische Kunst macht, in Wahrheit der groteske, während der groteske und phantastische in Wahrheit der einzige reale ist.« (*Valeska Gert: Variété*. In: Fred Hildenbrandt: *Die Tänzerin Valeska Gert*. Stuttgart: Walter Hädecke 1928, S. 52–54, hier S. 54.)

12 Foellmer: *Am Rand der Körper*, S. 115.

13 Vgl. Foellmer: *Valeska Gert*, S. 114–115.

14 Foellmer: *Am Rand der Körper*, S. 107.

15 Vgl. zur Stimme als »Körpergeschoß« Dolar: *His Master's Voice*, S. 99.

16 *Valeska Gert* (1929) z.n. Peter: *Valeska Gert*, S. 42, Herv. J.O.

17 Vgl. *Valeska Gert: Tanzen*. In: *Schrifttanz* 4,1 (1931), S. 5–7, hier S. 5.

Weiterentwicklung¹⁸ von zunächst vereinzelten Schreien über Laute zum Wort.¹⁹ Auf Grundlage der Dokumente zu Gerts szenischen Arbeiten ist jedoch weniger von einer chronologischen Entwicklung als einem ihr Schaffen kontinuierlich durchdringenden Oszillieren zwischen Wort und Laut und vice versa zu sprechen.²⁰ So inszeniert sie Oscar Wildes *Salome* – die ikonische Figur der *femme fatale* – in ihrer theatralen Fassung im Jahr 1921 physisch-stimmlich als »geile Katze«²¹ fern von artikulierter Sprache, wie es in folgender Kritik heißt: Gert als Salome »[g]reint, [...] kräht, wimmert wie ein ungezogenes Kind. Kneift die Augen zu, reißt sie wieder auf.«²² Mit der Worte stammelnden *Disease* scheint sie 1922 erstmalig explizit im Kontext des Tanzes die Stimme benutzt zu haben:

»Mein Gefühl war in manchen meiner Tänze so auf die Spitze getrieben, daß ich immer nur mit Mühe unterdrücken mußte, vor Lust oder Leid Schreie auszustoßen. Eines Tages ging ich nun einen Schritt weiter, unterdrückte diese Schreie nicht mehr und kam zum Laut. [...] Eines Tages genügte mir auch nicht mehr der Laut und ich kam zum Wort. Ich schuf das Wort genauso wie früher die Bewegung. Ich stammelte aus einer Spannung einige Worte vor mich hin. Die, die mich erlöst, behielt ich, setzte sie zusammen. So entstand meine Disease.«²³

So kann erstens festgehalten werden, dass Gerts Ton-Tänze entgegen der dies suggerierenden Bezeichnung keine separate Kategorie darstellen, sondern die Stimme (späteren mit der *Salome*-Inszenierung²⁴) ein konstitutives Element ihrer zwischen Theater, Varieté und Tanz situierten Ästhetik ist. Ja, man könnte sagen, Gert denkt ihre Tänze vom Vokalen her.²⁵ Auffällig ist zweitens, dass zahlreiche von Gerts Miniaturchoreogra-

18 Gerts eigene Beschreibung lautet: »Der Tontanz ist die logische Weiterentwicklung meiner bisherigen Tanzform. Ich habe mich schon immer an der Grenze zwischen Bewegung und Ton gehalten, nun ist sie überschritten. Ich sehe in dem Ton den Ausbau des reinen Bewegungsausdrucks zu einer neuen, gesteigerten Ausdrucksform. Die in meinen früheren Tänzen eingestreuten kleinen Schreie waren die ersten Schritte auf diesem Gebiet.« (Valeska Gert (1929) z.n. Peter: *Valeska Gert*, S. 42.)

19 Gert: *Tanzen*, S. 6.

20 Hier beziehe ich mich maßgeblich auf Gerts Autobiographie *Ich bin eine Hexe* (1978), Fred Hildenbrandts Beschreibungen ihrer Tänze in *Die Tänzerin Valeska Gert* sowie einzelne Kritiken in Peter: *Valeska Gert*. Letzterer gibt 1926 als Jahr an, ab dem Gert systematisch Laute in ihre Tänze integriert (vgl. S. 42).

21 So ein von Gert zitiert Kritiker über ihre *Salome*-Darstellung (vgl. Valeska Gert: *Mein Weg*. Leipzig: Devrient 1931, S. 21).

22 Berliner Lokalanzeiger vom 21.4.1923 z.n. Peter: *Valeska Gert*, S. 26.

23 Gert: *Tanzen*, S. 6.

24 Eventuell auch bereits früher mit der *Japanischen Groteske* (1917), in der Gert abwechselnd mit Gesten und ›japanischen‹ Lauten einen Samurai und eine Geisha mimt.

25 So heißt es beispielsweise zur *Disease*: »Here the voice does not grow out of the dance, but rather does the dance spring from the voice.« (Programm A W A Theatre, New York City 06.12.1936, New York Public Library for the Performing Arts, Signatur *MGZB Gert, Valeska.)

phien zwischen Lachen, Weinen und Schreien agieren.²⁶ Stimme ist hier ein Mittel, um die repräsentative Figurendarstellung völlig zu durchbrechen und grundlegende Fragen zur Sinnhaftigkeit vokalen und mimischen Ausdrucks aufzuwerfen.²⁷ Entsprechend beschreibt ihr Biograph Fred Hildenbrandt Gerts Motivation für das Stück *Clown*: »Da hat sie einen Tanz, Clown, der kam zustande, weil sie eines Tages nur vor sich hindachte und nur vor sich hinfühlte, sie möchte sehr gern einmal grell lachen und grell heulen, hintereinander, vage und dämlich, sinnlos und dumm.«²⁸ Die Laute dienen nicht der Darstellung der Figur, es ist vielmehr umgekehrt die Figur, die als legitimierende Rahmung einer ausufernden, exzessiven Stimme »erfunden« wird, wie Gerts folgende Aussage evident macht:

»Ich wollte lachen und weinen und erfand ›die Amme‹. Sie weint, weil sie ihren Schützling verloren hat, und lacht vor Freude, als sie ihn wiederfindet. Ich wollte plärren und Verführung spielen und machte die ›Chansonette‹. Ich wurde immer übermütiger, wollte kichern und quieken und erfand die ›Koloratursängerin‹.«²⁹

Diese »kaputt[en]«³⁰ weiblichen Figuren sind gezeichnet durch ein Aufbrechen der Stimme, zugleich brechen sie mit zeitgenössischen Modellen femininen Ausdrucks. Hervorzuheben ist die Zuschreibung des ›Primitiven‹, die sich im Alltäglichen der Figuren, ihrer scheinbar nicht-artifiziellen gestischen und vokalen Modellierung, der anscheinend impulsiven Nicht-Komponiertheit sowie Gerts saloppem Sprechen über ihre Arbeiten manifestiert.³¹ Exemplarisch für die konkrete Verknüpfung affektiver Stimmen und Bewegung in ihren Ton-Tänzen soll im Folgenden Gerts Performance *Baby* eingehender betrachtet werden.

26 Wie etwa *Clown* (1922), *Amme*, *Chansonette* (beide 1926), *Koloratursängerin* (1928), *Antike Tragödie* (1929) oder *Kummerlied* (1930). Für kurze, prägnante Beschreibungen der genannten und weiteren Tänze siehe Hildenbrandt: *Die Tänzerin Valeska Gert*, S. 81–91 sowie S. 107–137.

27 Foellmer situiert die Funktion von Gerts Stimme mit Bezug auf *Japanische Groteske* vordergründig in der lautmalерischen Charakterisierung theatrale Figuren und bezeichnet sie rekurrend auf Dario Fo als »Unsinnsprache« Grammelot (vgl. Foellmer: *Valeska Gert*, S. 210–211). Dies scheint mir für die Mehrzahl von Gerts Ton-Tänzen weniger relevant zu sein.

28 Hildenbrandt: *Die Tänzerin Valeska Gert*, hier S. 88–89.

29 Gert: *Mein Weg*, S. 46. Über ihre häufig gespielte *Koloratursängerin* heißt es, Gert »lachte, glückste, kicherte, und schmolz in Tönen und imitierte die konventionellen Bewegungen der Konzertsängerinnen«. (Kritiker z.n. Gert: *Ich bin eine Hexe. Kaleidoskop meines Lebens*, S. 72.) Artur Michel spricht von einer Modulation von »Gelächter zu Koloratur, Koloratur zu Gejodel einer vox angelica«. (Z.n. Frank-Manuel Peter (Hrsg.): *Die Tanzkritiken von Artur Michel in der Vossischen Zeitung von 1922 bis 1934 nebst einer Bibliographie seiner Theaterkritiken*. Frankfurt am Main: Peter Lang 2015, S. 429.) Ein Kritiker schreibt über eine Aufführung der *Koloratursängerin* zur Eröffnung der New Yorker Beggar Bar 1941 von »hemmungslose[m] Gelächter« (o.N. z.n. Peter: *Die Tanzkritiken von Artur Michel in der Vossischen Zeitung von 1922 bis 1934 nebst einer Bibliographie seiner Theaterkritiken*, S. 84.)

30 »In the beginning, energy and youth, and then more and more ›kaputt‹.« (Gert z.n. Keersmaeker: *Valeska Gert*, S. 58.)

31 Unter der Zuschreibung bzw. bewussten Inszenierung des sogenannten ›Primitiven‹ wäre es lohnend, Beziehungen zwischen dem Lachen bei Gert und Josephine Baker genauer zu betrachten.