



STOP

AUT

»Mein Gefühl war in manchen Tänzen 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. So ist zum Beispiel das ›Kummerlied‹ ein rhythmisierter elementarer Ausbruch von Lauten. Ich fange leise an zu schluchzen. Das Schluchzen wird immer stärker, bis es in einem schmerzhaften Schreien gipfelt, abfällt und in einem stoßenden kurzen Aufschluchzen endet. 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 heraus einige Worte vor mich hin. Die, die mich erlösten, behielt ich, setzte sie zusammen. So entstand meine ›Disease‹. Das berührt sich nun schon sehr eng mit dem Schauspiel. Warum aber soll denn Tanz und Schauspiel so streng geschieden sein? Die Grundlage ist der sich seinen Mitmenschen mitteilen wollende Mensch, der es mit Bewegung oder Ton machen kann, wie er es gerade muss.«

S5. Auszug aus Valeska Gert über den Tanz Kulturwille, Monatsblätter für Kultur der Arbeiterschaft, Ausgabe: Arbeiterschaft und Theater. Leipzig, Februar 1931, Heft 2, S. 27 und 28

STÖRLAUT

Jule Flierl / Valeska Gert

Inhalt

Valeska Gert (1931)

Über den Tanz

Interview

Jule Flierl & Luise Meier

Lyrics

Everything has always started

Essay

Schocköse

Töntänze, feministische Praktiken
und die weibliche Stimme

Partituren

Tod

Hysterie

Disease

Impressum

Diese Publikation wurde im Rahmen des performativen Projektes STÖRLAUT von Jule Flierl herausgegeben.

Premiere am 25.04.2018
in LaRaffinerie Brüssel.

Inhaltliches Konzept

Jule Flierl

Graphisches Konzept und Gestaltung

Caroline Böttcher

Typographie

Tania Maria Tischmeier

Redaktion

Luise Meier, Jule Flierl

Produktion

David Eckelmann

Übersetzung

Lily Matras, Adaline Anobile

Lektorat

Mars Dietz, Adaline Anobile

Druck

Druckerei H. Heenemann, Berlin

Auflage

1200

2018

Danke an Mars Dietz

Interview Jule Flierl & Luise Meier

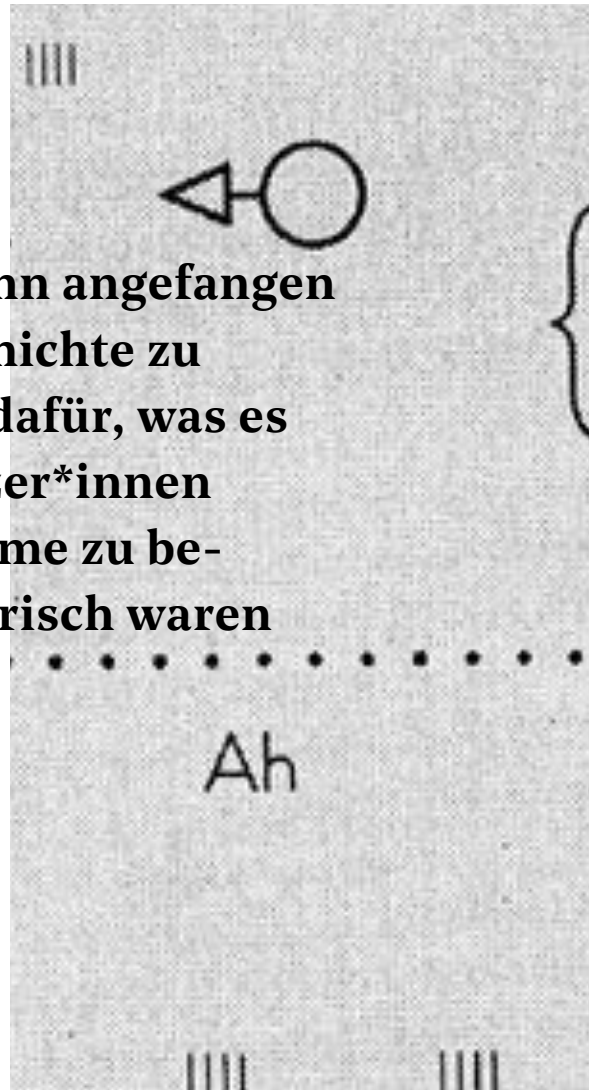
LM: Woher kommt dein Interesse an Valeska Gerts Tontänzen?

JF: Ich arbeite eigentlich schon mindestens seit 2008 an Tontänzen. Ich habe sie aus einer inneren Notwendigkeit heraus entwickelt.

Später habe ich dann angefangen mich für Tanzgeschichte zu interessieren und dafür, was es eigentlich für Tänzer*innen bedeutet ihre Stimme zu benutzen, denn historisch waren sie immer stumm.

Eine Tanzhistorikerin hat mich dann auf Valeska Gert aufmerksam gemacht, die erste Tänzerin im westlichen Bühnentanz die ihre Stimme benutzt hat. Es kann sein, dass sie nicht wirklich die erste war, aber für mich bildete diese Annahme den Ausgangspunkt für meine Beschäftigung mit ihrer Arbeit.

Ich habe bereits vor dem Projekt STÖRLAUT begonnen mit meiner eigenen Stimme und den Stimmen anderer zu arbeiten. 2017 habe ich die Lecture Performance »I Intend To Sing« entwickelt. Darin stelle ich Fragen zu meiner eigenen Arbeit am Tontanz und interpretiere historische Tontänze: »Throat Dance« von Simone Forti, Valeska Gerts »Song of Sorrow« und Myriam Van



Imschoots »Scrambled Speech«. Es ging im Grunde um die jüngere Geschichte des Tontanzes. Ich interessiere mich weiterhin dafür Tontänze anderer Künstler*innen zu lernen, auch über das Projekt STÖRLAUT hinaus. Momentan lerne ich »My Dog is my Piano« von Antonia Baehr.

LM: Wie würdest du deine Beziehung zu Valeska Gerts Arbeiten beschreiben?

JF: Als ich das erste Mal im Archiv war, war ich richtig schockiert. Viele ihrer Tänze haben mich regelrecht abgestoßen. Ich habe Cabaretstücke gefunden, die richtige Lieder waren und keine Tontänze. Die haben mir einfach nicht gefallen. Ich denke man muss nicht unbedingt alles, woran man arbeitet auch gut finden. Ich habe eine sehr interessante Beziehung zu den Tontänzen entwickelt, die ich in meine Arbeit einbezogen habe. Es geht dabei nicht nur um Bewunderung. Ich habe in Gerts Arbeiten eine Suche wiedererkannt, die mich schon beschäftigt hat, bevor ich angefangen habe mich mit Tanzgeschichte zu beschäftigen. Ich hatte körperlich bereits viele Praktiken ausprobiert und erforscht, die mit Gerts künstlerischen Strategien in Beziehung stehen. Nur weil ich in einer anderen Zeit lebe, führen mich diese Praktiken in andere Richtungen. Ich habe eher Maschinengeräusche imitiert als Babys. Aber die Strategie, die Erscheinung des eigenen Körpers dadurch zu verfremden, das ich diesem eine bestimmte Stimme gebe, ist extrem spannend, wenn es darum geht, die Vorstellung von einem authentischen Selbst zu überschreiten – die Vorstellung von einer authentischen Persönlichkeit, die man repräsentiert und von der die Leute auf den ersten Blick zu wissen meinen, wer und was man ist. In Gerts Art mit Stimme und Bewegung zu arbeiten liegt etwas sehr exzessives. Es ist wahnsinnig lebendig.

LM: Warum hast du dich entschieden aus deiner Beschäftigung mit Gert kein Re-enactment zu erarbeiten?

JF: Valeska Gert wendet sich in ihren Schriften selbst gegen Re-enactments. Sie war absolut dagegen, historische Formen wieder aufzunehmen und sie einfach nachzuahmen. Außerdem ist es in ihrem Fall einfach unmöglich den Anspruch eines Re-enactments einzulösen. Erstens weil sie so ein extremer Charakter war und zweitens, weil die meisten ihrer Tänze nur lückenhaft dokumentiert sind. Es ist nicht nur unmöglich, sondern letztendlich auch uninteressant. Dadurch, dass ich mit so vielen ihrer Arbeiten, auf die ich im Archiv gestoßen bin Schwierigkeiten hatte, habe ich gemerkt, dass ich als Teil des gegenwärtigen Publikums auch dafür sorgen muss, dass das was ich daraus mache, auch für mich spannend sein muss. Ihre Arbeiten beziehen sich ganz spezifisch auf ihre Zeit. Meine Aufgabe ist es, sie thematisch und methodisch zu aktualisieren. Unsere Sehgewohnheiten sind heutzutage völlig andere, schon medial leben wir in einer völlig anderen Welt. Außerdem finde ich selbst Re-enactments oft langweilig. Wenn ich selbst Teil des Publikums bin, habe ich das Gefühl Re-enactments gestehen dem Archiv eine viel zu große Autorität gegenüber der Liveperformance zu.

LM: Wie genau unterscheidet sich der Tontanz vom Cabaret, dass ja in Gerts Zeit sehr populär war und warum ist grade der Tontanz für dich heute relevant?

JF: Valeska Gert hat natürlich im Umfeld des Cabaret performt, aber ihre Herangehensweise an Performance ist trotzdem ganz verschieden. Im Cabaret wird ein Lied gesungen, ein Tanz aufgeführt und ein Text rezitiert. Aber Gert hat eben mit der Stimme getanzt. Es ist schon so, dass es ihr im Kontext des Cabarets möglich war, die hybride Form des Tontanzes zu entwickeln. Nachdem ich das begriffen hatte, war ich wirklich besessen von Gert. Vor allem als ich dann im Archiv auch noch auf ihre Manifeste über den Tontanz gestoßen bin. Ich habe in dem Moment realisiert, dass es wirklich eine konzeptionelle Erfindung war, dass es darum ging das Verständnis vom Tanz zu erweitern. Das hat mich als Thema unglaublich interessiert und darüber wollte ich unbedingt arbeiten. Der Tontanz war keine zufällige Erfindung für Valeska Gert. Die Stimme einzubeziehen war ein wirklich durchdachter Schritt, eine Erweiterung ihrer künstlerischen Maschinerie.

LM: Gert hat weder mit Worten noch mit Sprache gearbeitet?

JF: Sprache kam schon vor, aber sie kam zur Sprache nicht über das Schreiben eines Textes, der dann nachträglich gesprochen worden wäre. Sondern sie hat Töne in einem bestimmten körperlichen und emotionalen Zustand produziert, von denen aus sie dann zum Wort übergang oder auch nicht. Im Anfangsstadium kommt dieser Prozess ohne Bedeutung aus. Aus einer körperlichen Praxis können dann einzelne

Worte entstehen, deren Bedeutung aber eigentlich zweitrangig ist. Ich denke das ist auch im Hinblick auf Poesie eine interessante Arbeitsweise. Aber ich finde es bemerkenswert, dass Valeska Gerts Arbeitsweise wirklich tief in ihrer Tanzpraxis verwurzelt war. In den Konventionen des Theaters ist meist klar, was ein Lied ist, was ein Tanz ist und was es heißt einen Text auf unterschiedliche Arten zu sprechen.

Valeska Gert agiert aber als Übersetzerin. Sie fragt warum die Stimme nicht auch tanzen können sollte und dabei geht es um mehr als eine poetische Phrase.

Es bedeutet wirklich ein Medium zu finden, das über die Sprache und den Gesang hinausgeht. Die Bewegungen der Stimme und ihre Resonanz im Körper werden dabei als Tanz gedacht.

LM: Wie sieht deine eigene Arbeit mit Tontanz aus und wie wirkt sich deine Technik der Tonerzeugung auf die Arbeit am Material Valeska Gerts aus?

JF: Wenn ich versuche die Stimme nur ausgehend von der Perspektive des Tanzes zu denken, dann ist die erste Tendenz, Synchronität zu erzeugen, so dass Stimme und Bewegung übereinstimmen. Das findet sich auch bei Valeska Gert. Oft bedeutet das dann mit sehr viel Druck zu arbeiten und den Kehlkopf als Druckventil zu benutzen. Daraus entsteht eine Dynamik zwischen Momenten der Anspannung und Entspannung des Muskelsystems. Das kann dann sehr animalisch und emotional wirken. Schmerz und Emotionen lassen sich auf diese Weise sehr direkt ausdrücken, der Körper und die Stimme öffnen sich. Je mehr ich mit der Lichtenberger Methode gearbeitet habe – eine somatische Stimmtechnik die ich praktiziere, seit ich neunzehn bin – um so stärker sind mir die Unterschiede zwischen Stimme und Bewegung bewusst geworden. Zwischen beiden besteht eine extreme Spannung. Das ist für mich immer noch eine wichtige Frage: Wie können Stimme und Bewegung zusammenkommen, ohne dass das eine oder andere seine besondere Qualität verliert. Momentan arbeite ich an Dissoziation, als Gegenteil zu Synchronität – auch aus der Erkenntnis heraus, dass die Bewegung des Körpers und die Stimme extrem verschiedene Medien sind. Sie berühren und überschneiden sich natürlich andauernd, aber wenn ich mich ausschließlich auf die Arbeit mit der Stimme konzentriere, dann wird mir ihre schwebende Energie bewusst und ich spüre minimale Vibrationen des Gewebes. Bewegung ist viel stärker von der Schwerkraft abhängig während die

Stimme fast vollständig schwerelos zu sein scheint. So wird die Bewegung zum Kontrast. Im Moment trenne ich meine Arbeit an der Stimme von der Arbeit an Bewegung. Später führe ich sie zusammen und arbeite mit Elementen der Dissoziation. Sie müssen sich nicht zu einem ganzen zusammenfügen wenn ich anfangs nur mit der isolierten Stimme oder Bewegung arbeite und sie später verbinde.

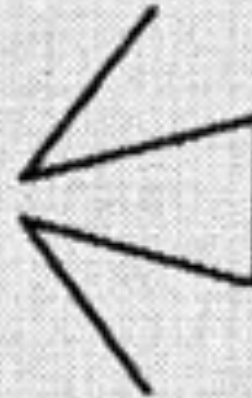
LM: Welche Art von Feminismus oder welche feministischen Strategien siehst du in den Arbeiten von Valeska Gert?

JF: Wenn man ihre Bücher liest, gewinnt man den Eindruck, dass sie der Feminismus als intellektuelles Konzept nicht interessiert hat. Aber sie war selbst ein ungeheurer Kontrast im Hinblick auf die Konventionen im Tanz ihrer Zeit. Frauen wurden als weiche, leichte und magische Wesen inszeniert, die geschmeidig und sanft tanzten. In meiner Beschäftigung mit Gerts Persönlichkeit und ihren Tänzen, bin ich auf ganz klar feministische Strategien gestoßen. Sie selbst war für ihre Zeit eine sehr ungewöhnliche und unheimlich weibliche Figur. Ihre Performances hatten eine ungeheuer verführerische Qualität, welche das bürgerliche Bild weiblicher Lieblichkeit verstörte, das auch in der populären Tanzwelt das zentrale Frauenbild darstellte. Gert thematisierte sowohl weibliche Sexualität, als auch weibliche Außenseiterfiguren. Durch die Verwendung ihrer Stimme wurde eine fleischliche Materialität des weiblichen Körpers spürbar, der sonst nur dazu bestimmt zu sein schien, angeschaut zu werden. Bis heute wird von Frauen erwartet sich hauptsächlich über ihr Aussehen zu definieren. Dadurch, dass Gert dem weiblichen Körper eine Stimme gege-

ben hat, die statt Liedchen zu singen oder einen Text zu rezitierten an Verdauungsgeräusche oder orgasmische Laute erinnert, hat sie das herrschende Frauenbild mit einem schockierend wahrhaftigen Exzess konfrontiert. Sie hat mit der Lieblichkeit und dem Verstummen auf der Bühne gebrochen. Auf der Bühne zu tanzen bedeutete bis dahin zu schweigen und Geräusche möglichst zu vermeiden. Nach einem Sprung zum Beispiel galt es beim Landen keine Geräusche zu machen. Heute gehört es immer noch ganz wesentlich zur Technik im Tanz, die Illusion von Schwerelosigkeit zu erzeugen. Gerts Verwendung der Stimme hat physische Erfahrungen thematisiert, die als unschicklich galten. Man hatte weder Schmerz zu zeigen indem man schrie noch Lust indem man stöhnte. All diese Konventionen basieren auf einem System von Scham.

SO
**Valeska Gerts
Arbeiten machen
sichtbar, wie viel
Scham und
Disziplinierung
die Gesellschaft**

dem weiblichen Körper bis heute auferlegt.



Sie hat sich der Scham einfach verweigert. Ihre Performances waren absolut dreist und überschritten immer wieder die Grenzen dessen, was sozial akzeptiert war. Aber, wenn wir über Feminismus sprechen, müssen wir auch erwähnen, dass sie oft misogyn überkommt. In ihren autobiographischen Schriften schmückt sie sich mit ihren Beziehungen zu *wichtigen* Männern, wie Eisenstein oder Brecht. Wenn sie Frauen erwähnt, dann oft nur um sie runterzumachen.

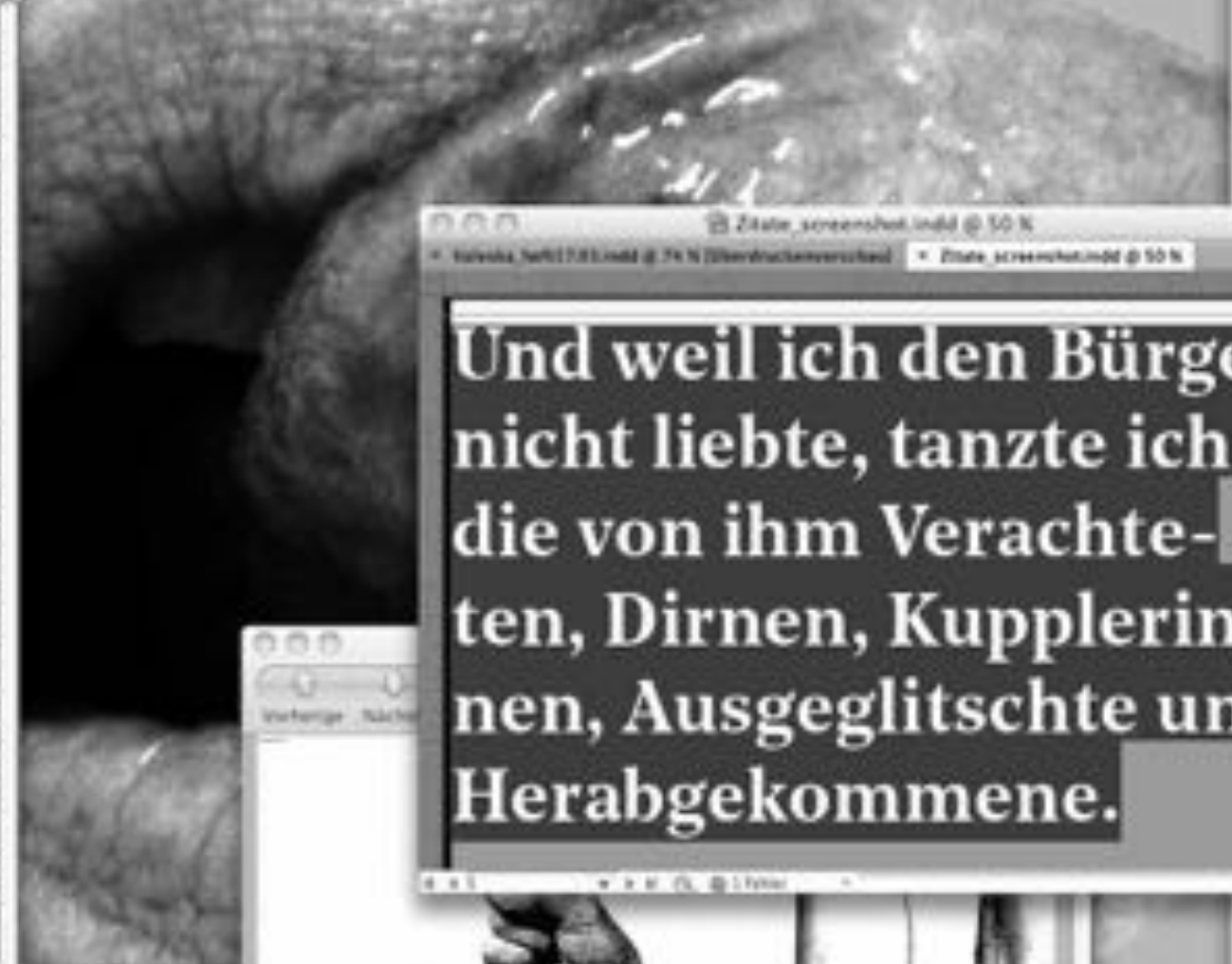
Es gibt also so etwas, wie eine feministische Haltung in der Art und Weise, wie sie ihren eigenen Körper benutzt um gegen herrschende Frauenbilder anzugehen, aber ich würde sie nicht als ausgesprochene Feministin bezeichnen. Obwohl sie als Künstlerin auf jeden Fall zum feministischen Diskurs beigetragen hat.

LM: Wie hat Gert über ihre Zeitgenossen in der Tanzwelt gedacht?

JF: Wir wissen nicht, was sie gedacht oder, wie sie gefühlt hat, aber wir wissen, was sie über ihr Kolleginnen gesagt und geschrieben hat. Der Ton ist durchgehend derselbe und es gibt viele Anekdoten, die sich wiederholen. Valeska Gert stellt sich selbst als Außenseiterin dar, ihre Tänze waren vor allem provokativ und entweder man liebte oder hasste sie. Sie beschreibt sich oft, als ob sie aus ihrer Zeit fallen würde, als wären ihre Arbeiten überzeitlich. Aber wir wissen nicht, ob die Tänze den Beschreibungen gerecht wurden. Auf der anderen Seite fordert sie, dass sich Künstler*innen mit ihrer Zeit auseinandersetzen und diese Zeit im Tanz verarbeiten. Sie fordert eigentlich eine radikal zeitgenössische Kunst. An Mary Wigman und Isadora Duncan kritisiert Gert, dass sie nicht ihre eigene Zeit tanzten, dass sie hinterher hinken, im Zurückblicken auf vergangene Tanzformen. Die eigene Zeit zu tanzen hieß für Gert sich mit Medien und Technik auseinanderzusetzen, mit der Filmschnitttechnik beispielsweise und denjenigen Randfiguren, die die moderne urbane Gesellschaft produziert.

LM: Welche Rolle hat die Produktion von Texten über sich selbst und ihre Arbeit in Valeska Gerts Werk gespielt?

JF: Als ich angefangen habe an Gerts Tontänzen zu arbeiten ist mir schnell aufgefallen, dass ihre Autobiographien tatsächlich in einem engen Zusammenhang mit ihrer Beziehung zur Stimme stehen. Sie sind auch Ausdruck eines Bedürfnisses sich zu äußern und über bestimmte Dinge zu sprechen.



Und weil ich den Bürger nicht liebte, tanzte ich die von ihm Verachteten, Dirnen, Kupplerinnen, Ausgeglitschte und Herabgekommene.



**Sie hatte immer Angst
in Vergessenheit zu
geraten und sie hatte
einfach viel zu sagen.
Ich würde die Autobiographien
als Teil ihrer Tontänze
bezeichnen oder zumindest
als Teil ihrer Arbeit an der
Stimme.**

Ihre zahlreichen Schriften sollten als Teil ihrer Praxis verstanden werden, die Stimme zu erheben. Es war eine wirkungsvolle Art die eigene Stimme in die Öffentlichkeit zu bringen.

Wir sollten nicht vergessen, dass sie Deutschland als jüdische Künstlerin wegen der Nazis verlassen musste. Zur selben Zeit sah sie, wie Kolleginnen wie z.B. Mary Wigman ihre Karrieren einfach ungehindert fortsetzten, während sie diesen dramatischen biographischen Bruch erlebte.

Als sie nach dem Krieg nach Westdeutschland zurückkam, konnte sie nicht wieder an die Erfolge vor dem Krieg anknüpfen. Die Gesellschaft war nicht bereit für ihren erbarmungslosen Stil sie zu reflektieren. Hinter ihrem Schreiben steht also eine sehr klare und notwendige Absicht. Tatsächlich wurde Gert Ende der 70er Jahre wiederentdeckt, was zeigt, dass es richtig war, die eigene Geschichte und die eigene Kunst zu dokumentieren.

Nur deswegen ist es mir überhaupt möglich, mit ihr und ihrer Arbeit in Beziehung zu treten. Sie beschreibt sehr detailliert, wie sie mit Bewegungen arbeitet. Die genauesten Beschreibungen ihrer Tänze habe ich tatsächlich in ihren Autobiographien gefunden. Sie hat aktiv ihr eigenes Vermächtnis geschaffen, für die Nachwelt dokumentiert und das Beschreiben nicht einem fremden Blick überlassen.

LM: Wie wichtig ist dir die Arbeit mit Text im Rahmen von STÖRLAUT?

JF: Ich will soviel wie möglich über den politischen und historischen Kontext von Valeska Gert verstehen. Und mir hilft die Beschäftigung mit der Geschichte dabei, Distanz zur Gegenwart herzustellen und eine kritische Haltung zu gewinnen. Mich mit Geschichte auseinanderzusetzen hilft mir dabei meine Fragen nicht auf das Hier und Jetzt zu beschränken. Meine Perspektive gegenüber Fragen des Geschmacks oder der Konvention ändert sich und ich stelle Dinge in Frage, die im Hier und Jetzt als selbstverständlich erscheinen. Aber in diesem Projekt geht es auch um die Zukunft. Ich versuche so etwas, wie einen nicht-chronologischen Modus von Geschichte zu finden – Wir schwimmen alle nebeneinander in einem Pool, wir stehen alle in Beziehung zueinander. So gesehen gebe ich Valeska Gert auch etwas zurück.

Wir arbeiten an dieser Publikation, weil wir sehr viel theoretisches Material gesammelt und bearbeitet haben, das über die Fragen, die sich im Rahmen einer Liveperformance stellen, hinausgeht. Es ist sehr spannend diesen Dialog zwischen der theoretischen Arbeit und der Liveperformance herzustellen.

Außerdem hatte ich das Gefühl, dass es im Diskurs über Valeska Gerts Tontänze eine Lücke gibt. Ich wollte etwas zum Diskurs beitragen, nicht nur zu Gerts Projekt der Auto-Geschichtsschreibung, sondern auch zur Diskussion weitergehender Fragen: Was hat es für Frauen in Deutschland bedeutet 1919 das Wahlrecht zu erhalten – und wie steht das in Beziehung zu Gerts Praxis die Stimme in Tänzen zu erheben? Was ändert sich an der Repräsentation von Frauen im Allgemeinen durch den gerade entstehenden Tonfilm? Was hatte

es für einen Effekt auf das Publikum, wenn eine Tänzerin fremdartige Laute ausstieß, die so gar nicht ladylike waren? Das passierte ja im Kontext von etwas, das Tanzabend genannt wurde und an so einen Tanzabend stellte das Publikum ganz andere Erwartungen, die dann wohl radikal enttäuscht wurden.

Letztlich hilft mir diese Beschäftigung mit der Geschichte, Tontanz auch in der Gegenwart besser zu verstehen. Ich finde Arbeiten, die sich mit Geschichte auseinandersetzen, und das versucht STÖRLAUT, auch aus einer ökologischen Perspektive interessant. Es muss nicht immer etwas Neues geschaffen werden, sondern wir sind Teil eines Kreislaufs. Wenn ich über Geschichte im Sinne einer ökologischen Dynamik nachdenke, habe ich das Gefühl, dass es sehr nachhaltig ist mit Fragen der Vergangenheit und der Zukunft in Beziehung zu treten. Ich suche mit STÖRLAUT nicht nur den Kontakt mit Valeska Gert sondern lasse mich auch durch andere Tontänzer*innen inspirieren, wie Antonia Baehr, LaRibot, Ezster Salamon oder Meg Stuart. Es entsteht ein andauernder Prozess der Beziehungsarbeit, das hat auch etwas mit Verdauung zu tun, und damit Teil von etwas zu sein das auch über Valeska Gerts Selbstbeschreibung als künstlerisches Genie hinausgeht. Ich finde diese hybride Arbeitsweise sehr spannend, in der ich meine Arbeit mit anderen Tänzer*innen teile.

LM: Siehst du Verbindungen zwischen Gert und anderen auch späteren Künstler*innen, obwohl sie sich selbst als alleinstehend gesehen hat?

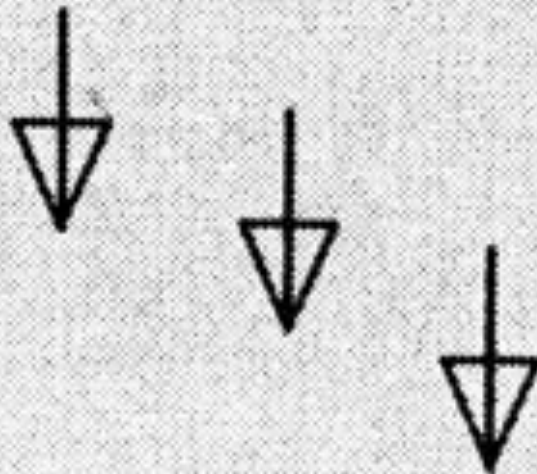
JF: Das ist für mich eine wirklich wichtige Frage. Sie stellt sich selbst so dar, als wäre sie völlig frei von äußeren Einflüssen und als wäre immer sie diejenige gewesen, die den anderen die entscheidenden Impulse gegeben hat. Es ist wirklich wunderbar auf eine Künstlerin zu stoßen, die nicht mit der Autorität eines Kunsthistorikers in einem bestimmten Kanon verortet werden kann. Aber gleichzeitig ist der Versuch, so etwas wie einen Kanon des Tontanzes zu schaffen, Teil meines Projekts und darin sehe ich sie wie eine fiktionale Urmutter. Das ist natürlich eine Fiktion, denn es wird sicherlich andere Leute gegeben haben, die Tontänze produziert haben, die aber nicht dokumentiert wurden. Ich bastele da eine Familie zusammen, eine Art Wahlverwandschaft zwischen Valeska Gert und anderen Tontänzer*innen. Das ist keine abgeschlossene Gruppe von Leuten und keine Community, sondern es basiert auf Affinitäten.

LM: Warum haben sich Künstler*innen wie Wolfgang Müller oder Nina Hagen später für Valeska Gert interessiert? Was hat sie 50 Jahre später plötzlich so wichtig gemacht?

JF: Valeska Gert hatte absolut keinen Respekt und hat sich alle Freiheiten genommen. Sie war gleichzeitig radikal ehrlich und dann wieder kaum glaubwürdig. Sie war eine sehr widersprüchliche Figur und spielte sehr viel mit Doppeldeutigkeiten. Das wird an ihrem Auftritt in der Talkshow »Je später der Abend« Ende der 70er Jahre deutlich.

Die Art von Frau, die sie dort darstellt ist sehr unheimlich, nicht gefällig und lieblich. Sie ist zwar irgendwie verführerisch, aber gleichzeitig eben auch unbehaglich monströs. Ich denke das ist im Punk wiederzufinden. Dort gab es auch die Tendenz den Körper unheimlich erscheinen zu lassen. Es war eine radikale Gegenbewegung zu konservativ bürgerlichen Lebensformen. Gert hat das verkörpert, nicht nur in ihrer Kunst, sondern auch in ihrem Leben.

Sie verkörperte das, wovor sich das, was man German Angst nennt gefürchtet hat und zum Teil immer noch fürchtet.



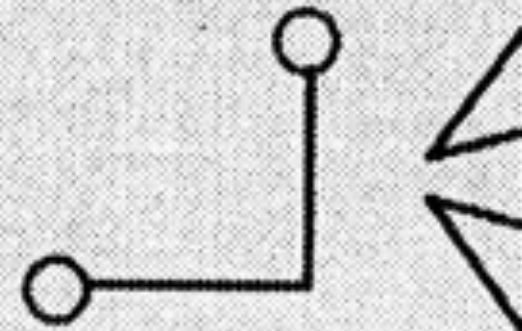
LM: Was bedeutet Grotesktanz für dich? Meinst du das ist eine Strategie, die für Valeska Gert nur in den 20ern funktioniert hat oder ist das heute wieder aktuell?

JF: Meine Oma hat immer erzählt, dass sie vor dem Krieg, als Kind in Ostpreussen, Grotesktanz gemacht habe. Sie meinte, dass sie mir ihr Talent vererbt habe. In einem Interview habe ich sie gefragt, was für eine Art von Grotesktanz sie meint und sie erzählte mir, dass sie Trolle und Feen und andere Fabelwesen getanzt hätte. Es klang ziemlich schrecklich, aber es war wohl auch eine Mode ihrer Zeit. Valeska Gert beschreibt Grotesktanz als das genaue Beobachten der Realität, die dann in der Darstellung einzelner Figuren übertrieben wird. Sie hat sich wirklich für diese realen Menschen und deren Erfahrungen interessiert, aber sie ist immer über das bloß sichtbare hinausgegangen.

Sie hat sich gegen etwas gewendet, was wir heute Authentizität nennen würden. Im Grunde war es nicht-authentischer Tanz, der sich mit authentischen Figuren auseinandersetzt. Sie definiert Grotesktanz im Verhältnis zu einer Realität, die sie als absolut grotesk wahrnimmt – und ich würde ergänzen, dass Erfahrungen und soziale Beziehungen ebenfalls grotesk sind – so dass einzig der Grotesktanz dieser Realität gerecht werden kann. Die groteske Künstlerin ist eigentlich die einzig realistische Künstlerin.

Ich habe bei der Arbeit an diesem Stück gespürt, wie sehr ich aus einer Tanzbildung komme, die ungemein vom postmodernen Tanz aus den USA beeinflusst ist. Es ging darum den neutralen Körper zu trainieren, mit neutralem Gesicht – so dass nur der Körper spricht, ausdruckslos. Neutralität kann schon ein interessantes Werkzeug sein, aber es

ist das absolute Gegenteil zu Valeska Gerts Definition von Grotesktanz. Wenn man über die politischen Implikationen von Neutralität nachdenkt, wird einem bewusst, dass es ziemlich weltfremd ist, zu glauben es gäbe so etwas wie Neutralität. Es kann vielleicht eine Methode sein oder eine körperliche Praxis, aber wenn es darum geht einen Körper auf die Bühne zu bringen, dann ist die indifferente Losgelöstheit des entspannten postmodernen Körpers eine ignorante Fiktion. Die Gewalt der Welt verlangt nach emotionalen Antworten und produziert eine affektive Dinglichkeit. Die Arbeit an dem Material Valeska Gerts hat mir eine Perspektive eröffnet, eine kritische Haltung zu diesem postmodernen Tanzdogma zu gewinnen. Ich stimme Gert wirklich zu: Realität und Politik sind immer noch wahnsinnig grotesk – und in Gerts Zeit war die Politik noch heißer, gefährlicher, dumm und vor allem grotesk. Die heutige Realität ist tatsächlich so übertrieben, als wäre sie ihre eigene Parodie.



aybeyes... • Suivre



„Mir scheint fast, dass man zur Zeit die Zwanziger Jahre aus diesem modischen Nostalgiebedürfnis aufgreift. Alles – aber auch alles – aus dieser Zeit wird jetzt über den grünen Klee gelobt, weil die Ideen ausgegangen sind!“

18 4 2 | Chrome Feller



**BIOR
LAUT**

Everything has always started

everything has always started
everything has always started
everything has always started
forgetting forgetting forgetting

bambambambambambambam
bambambambam
bambambambambambambtam
bambambambam
bambambambambambambam
bambambambam

Recollect my limbs
after the crash yesterday
wrestle with my past
and then come what may

this is post-history
I recycle time
the ruins of tomorrow
sculpting grime

I am the document
that I document
I am my own archive
I'm never innocent
I am a document I recommend
and I've never been innocent

everything has always started
everything has always started
everything has always started
forgetting forgetting forgetting

bambambambambambambam
bambambambam
bambambambambambambtam
bambambambam

We tear down our temples
and turn around
future piles up behind us
in silent sound

We inhabit the symptom,
truth replaced by opinion
whats real is transposable
everything is possible

holding on to things
these memory chips
reorganize that store
the angel sings
in the apocalypse
time won't be no more

everything has always started
forgetting forgetting forgetting

bambambambambambambam
bambambambam
bambambambambambambtam
bambambambam

Essay Luise Meier

Schocköse

Valeska Gerts Tontänze, feministische Praktiken und die weibliche Stimme in Kultur und Politik der 20er Jahre.

»Und in allem Furioso, in allen blitzenden Einfällen, in aller Hingabe an ihr Temperament lauert dieses gynäkologische Wort: Zangengeburt. Sie glaubt, dass wer auf solche künstliche Weise zur Welt gekommen sei, sich nicht aalglatt in ihr zurechtfinden könne, sondern eckig und unbeholfen vor sich hingehen müßte.«¹

Sternzeichen: Zange

Das »gynäkologische Wort«, das Valeska Gert sich selbst in ihre Geburt einschreibt, das Wort »Zangengeburt«, fasst Gerts revolutionären Zugriff auf Tanz und der Performance auf eigentümlich treffende Weise zusammen. Es stellt vielleicht den Terminus bereit, der ihre intervenierende Kunst beschreiben kann, ohne sich in den Fallstricken von Fragen nach Stil und Methode zu verheddern. Die »Zangengeburt« ist die Ursprungsgeschichte, mit der sie in Fred Hildenbrandts Monografie über *Die Tänzerin Valeska Gert* von 1928 einbricht und die Konventionen biografischen Erzählens in ihrem Sinne umnutzt. Die kurze Genealogie ist nicht nur Gerts Selbstbehauptung was die Autorinnenschaft ihrer eigenen Geschichte angeht, sondern sie zwingt dem Kritiker und Bewunderer Hildenbrandt geradezu die körperlich-materielle Realität des Geburtsvor-

gangs auf, ohne ihn sittsam hinter seidenen Schleiern von ätherisch-archaischer Weiblichkeit oder Natürlichkeit zu verbergen. Hildenbrandt versucht sich das Wort vom



Leib zu halten, das Schamlippen und Entgrenzung von Körperinnerem und Äußerem und die Brutalität des medizinisch Eingriffs durch das er es in die terminologische Umständlichkeit »das gynäkologische Wort« bannt, an dessen Bedeutsamkeit Gert, nicht aber er selbst glaube. Dennoch »lauert« es ihm auf, umklammert als Zange alle Nabelschnüre, durch die Valeska Gert mit der Welt verbunden ist. Die Zangengeburt ist ein Vorgang, der das künstliche, das eiserne Instrument, das in konkreten Produktionsverhältnissen produzierte medizinische Gerät in den vermeintlich natürlichen Vorgang einführt. Sie vergreift sich am angeblich vorgesellschaftlichen Zustand und verunreinigt die Idee des Ursprünglichen. Dass Gert die Zangengeburt an den Beginn ihrer Selbsterfindung stellt, zeigt: Für Valeska Gert fällt, als Zangengeburt, eine Berufung auf Natur, auf Essenz, auf Ursprünglichkeit von vornherein aus. Die Geburtszange am Kopf setzt sich durch sie hindurch fort, als besonderer Zugriff auf Körper, Natur und menschengemachte Gesellschaft.

Sie vergreift sich am angeblich vorgesellschaftlichen Zustand und verunreinigt die Idee des Ursprünglichen.

Es ist ein Zugriff, der sich in den Grenzregionen aufhält, der die einmal gezogenen Demarkationslinien nicht als ewig gültige Naturgesetze akzeptieren kann. Gert macht die Zange, die ihr gewis kann. Gert macht die Zange, die ihr gewissermaßen in die Wiege gelegt wurde, als Instrument produktiv. Ein Instrument, das Aspekte von ihrem gewohnten Deutungshintergrund extrahiert und im Laboratorium zur Experimentiermasse werden lässt. Als eine, die sich selbst zwischen den Zangenarmen weiß, entwickelt sie eine Strategie, sich selbst als Produzentin, als öffentliche und private Person samt ihrer Umgebung innerhalb des Experimentierfeldes zu verorten. Alles wird gleichermaßen in die experimentelle Effektproduktion einbezogen. Die komplexe Beziehung zwischen Entfremdung als gesellschaftlichem Zustand, Verfremdung als ästhetische Aneignungsstrategie und dem Anderen/Fremden, das in den Zwischenräumen der Sichtbarkeit und Sagbarkeit verborgen liegt, wird ihr zum Produktionsmittel. Sie weiß darum, dass jede eine Zange hält und selbst von einer Zange gehalten wird.

Labor

Gert, die, wie Hildenbrandt meint, noch das Eisen an den Schläfen spürt, fühlt sie sich schlagartig in das ihr als Zangengeburt vom Schicksal zugewiesene Treibhaus versetzt, als sie 1925 die Filmateliers Georg Wilhelm Pabsts betritt: »Das Laboratoriumshafte und die überhellen Lampen elektrisierten mich.«²



»The first Dancer who expressed his time was I.«

Sie erahnt und bewohnt bereits den Lebensraum, den Donna Haraway später mit ihren Figuren Cyborg und Onkomouse™ zu erschließen hofft. Die Zange, die das kreisende Reagenzglas hält, der Roboterarm, der in seinen Zangenfingern seinen eigenen Nachfahren zusammensetzt. Die Zangengeburt

weiß um ihre Geschwister: die prekären Existenzen im Grenzland von Natur und Künstlichkeit, Technik, Kunst, Kultur und Gesellschaft. »The cyborg is resolutely committed to partiality, irony, intimacy, and perversity. It is oppositional, utopian and completely without innocence.«³ Heißt es in Haraways *A Cyborg Manifesto*. Eine Gestalt, die gradewegs aus derselben »Retorte« zu kommen scheint, in der bei Gert »der Tanz gebraut wird«⁴. Es sind solcherlei Zwischenwelten und Zwischenwesen, die Valeska Gert durch ihre Performances in den Blick und zu Gehör kommen lässt. Es sind Figuren, die durch ihre Präsenz einen Sehnsuchtsraum der Reinheit und Harmonie jenseits gesellschaftlicher Abhängigkeiten und Widersprüche, künstlicher Erzeugungen, medialer, technischer und ideologischer Produktionsapparate als lebensfeindliche Illusion entlarven. Anders als andere Tänzerinnen ihrer Zeit liefert sie dem Publikum keine Phantasiewelt, die es ermöglichen würde den alltäglichen gesellschaftlichen Realitäten zu entfliehen, sondern bringt genau diesen Alltag auf die Bühne und seziiert, zerstückelt, collagiert, dehnt und verformt ihn, um gerade seine schmerzvollen, unerhörten und widersinnigen Aspekte zur vollen Wirkung kommen zu lassen. Wo andere schweben, fließen und archaische Ornamente formen, tanzt sie den Verkehrsunfall. Und sie schlägt noch eine weitere Volte: Nicht nur verweigert sie sich dem Eskapismus, sondern sie tanzt an ihm das ganze Beziehungsgeflecht seiner Produktionsbedingungen hervor, von der Gefallsucht der Produzentinnen bis hin zur Fügsamkeit und durch moderne Gesten maskierten Konventionalität des Publikums. Es ist eine Art tänzerische immanente Kritik, die Gert praktiziert, indem sie sich nicht einfach auf einen Gegenstandspunkt festlegt, (z.B. einen durchgängigen Stil zu entwickeln,

Wo andere schweben,
fließen und archaische
Ornamente formen,
tanzt sie den Verkehrs-
unfall.

eine eigene Schule zu gründen etc.) sondern die künstlerischen Moden und gesellschaftlichen Phänomene ihrer Zeit auf der Bühne so dicht imitiert, dass sie selbst zum Mittel werden, ihren Illusionismus, ihre Absurdität, ihre Unmöglichkeit zu entlarven. Eisenstein bringt diese kritische Praxis auf den Punkt, wenn er schreibt »hundertprozentig ist sie Salpetersäure für die bürgerliche Ideologie. Ich wiederhole. Sie setzt so in der Tiefe an, dass der ›spanische Tanz‹ mehr als eine Parodie auf Tanz ist. Das ist der Degen ins Herz der ganzen Spanischtümelei.«⁵ Ihre Kritik reicht so weit, dass sie nicht nur das Trugbild als Trugbild vorführt, sondern gleichzeitig die Frage nach seiner gesellschaftlichen Funktion aufwirft. Es sind die Fragen der Zangengeburt, die sich stellen: Insofern das vorgeführte Bild kulturelle, technische, künstlerische Produktion der zeitgenössischen Unterhaltungsindustrie ist und nicht authentische Äußerung irgendeiner Naturwüchsigkeit (z.B. DER spanischen Seele), wird die Frage nach seiner Funktion eröffnet.

Einbruch ins Zukünftige

Dennoch birgt Gerts performatives Experimentieren ein utopisches Moment und innerhalb dieses Moments einen utopischen Zugang zu *Natur als Möglichkeit*. Das Potential der menschlichen Natur ist nicht verborgen, sondern noch nicht da. Es muss ertanzt und erhandelt und ertönt werden. Und es kann erst sichtbar werden in einer radikal anderen Gesellschaft. Der utopischen Natur nähert man sich experimentell an, durch die Dekonstruktion zeitgenössischer Illusionen, durch das Übertreten und Verwischen von Grenzen. Ähnlich verhält es sich mit den Potentialen der Kunst. Jeder Symbolismus, jeder rückwärts gewandte Klassizismus, jeder Historismus, jede Anbiederung an den zeitgenössischen Geschmack bedeutet für sie nur ein Verharren, ein Erstarren, ein Einverständnis mit dem Status quo.



**„Ich habe ein großes Talent
darin die Punkte herauszu-
finden die Menschen dann
ärgern. Ich bin eine gebo-
rene Schocköse, eigentlich
unerhört modern“**

Den Grad an »Neuheit« einer künstlerischen Äußerung misst Gert an seinem Effekt. Erst der Zusammenprall des Materials mit dem Publikum kann über seinen utopischen Gehalt entscheiden. Erst in der Wirkung des Schocks, des Bruchs mit dem Selbstverständlichen, des Missverstehens, des Aufruhrs oder gar der polizeilichen Intervention blitzt etwas von der Möglichkeit des Neuen hervor. Aber auch genussvolle Effekte gehören zu den Indikatoren, Ekstase, Lachkrampf, Lust. Das Neue, die zu findende Sprache der Kunst gibt sich in solchen Momenten zu erkennen, in denen es gelingt, das Publikum und die Künstlerin aus der Lähmung des Gewohnten und des Immergleichen herauszureißen. Das Neue drückt sich nur gegenüber dem Erwartbaren und Bestehenden aus – in seiner Nichtidentität, in seiner Dissonanz, in seiner Unvereinbarkeit, in seiner Disruptivität, in seiner, in seiner Widernatürlichkeit. Um eine solche Dissonanz, einen solchen Bruch zu erzielen, versetzt, verfremdet, vermischt und vor allem entgrenzt Gert das Gewohnte. Der Grad an Neuheit, an Störung, den sie in die Aufführungskonstellation einbringt, kann sich nur verwirklichen in seiner Beziehung zum Gewohnten, Selbstverständlichen, Erwartbaren. Sobald aber der Bruch selbst zur Gewohnheit und durch den Mainstream angeeignet wird oder sich als wiedererkennbares Bild im Kanon sedimentiert, zieht die selbsternannte »Schocköse« weiter und sucht nach neuen Konstellationen, die neue Brüche mit den Sehgewohnheiten verursachen.



Das Neue drückt sich nur gegenüber dem Erwartbaren und Bestehenden aus – in seiner Nichtidentität, in seiner Dissonanz, in seiner Unvereinbarkeit, in seiner Disruptivität, in seiner Unerhörtheit, in seiner Widernatürlichkeit.

Tontanz

Die bedeutendste Grenzüberschreitung, die Gert gegen eine solche Gewöhnung (ihrer selbst und des Publikums) Mitte der 20er Jahre einsetzt, ist der Übergang vom schweigenden Tanz zum Tontanz. Sie bringt die Stimme als ein weiteres Glied in die Konstellation ein, das als Fragment zu fragmentiertem Körper und Gesicht hinzutritt und ein disharmonisches Ganzes schafft. Sie ist ein weiteres Instrument, dass sie manipuliert und umnutzt, um Irritation oder Lust zu erzeugen. Die Tontänze schockieren durch ihren polyphonen Charakter, der die Einheit des Körpers, der Erzählung und des Erzählten infrage stellt. Die Stimmen, die in den Tänzen laut werden, entziehen sich sowohl der intellektuellen Interpretierbarkeit, als auch dem unproblematischen ästhetischen Genuss, sie bleiben inkommensurabel. Als Frau stellt Gert mit ihrer ästhetischen Strategie dabei auch eine Dissonanz her mit dem Bild der Frau als gefälligem Spektakel und Projektionsfläche für den männlichen Blick. Sie präsentiert einen Standpunkt, einen Blickwinkel im Diskurs über die Verfasstheit der Gegenwart, der von vornherein behauptet, mit dem männlicher Diskursproduzenten gleichwertig zu sein. Grade die Intensität, die die »Schocköse« mittels ihrer Effektmachine aus Zuschauern, Körper, Ton, Bühne und Kostüm, Stillstand und Bewegung erzeugt, macht es nahezu unmöglich Gert als deren Produzentin die Aufmerksamkeit zu verweigern. Es ist vor allem das Bild weiblicher Passivität, gegen das sie sich mittels ihrer fragmentarischen Ästhetik, aber auch durch ihre öffentlichen Selbstdeutungen (Bücher, tanztheoretische Beiträge in Zeitungen und Zeitschriften etc.) zur Wehr setzt. Sie ist weder choreografiertes und dressiertes Objekt, noch bloß choreografie-

rendes, textendes Subjekt. Weder Anmut, noch Bescheidenheit, noch Eleganz, noch Stille, noch Unschuld sind ihren Veranstaltungen zu eigen. Vor allem ihre Darstellung weiblicher Lust und des Orgasmus, die Kurt Tucholsky nicht nur in dem Skandalstück *Canaille* ausgedrückt sieht, widersetzt sich mit Aggressivität und Kompromisslosigkeit der Vorstellung von der Frau als sexuell defizitäres und passives Wesen, dessen Funktion in der Befriedigung des Mannes, der Repräsentation von Unschuld und der Fortpflanzung bestünde. Sie unterläuft die vermeintlich naturgegebene Opposition der Geschlechter, indem sie mal als Boxer, mal im Politikeraufzug als komplette politische Veranstaltung auf die Bühne tritt. Nicht nur indem sie als Frau in traditionelle Männerrollen schlüpft, bricht sie die Opposition auf, sondern auch indem sie Insignien und Habitus der Männlichkeit und der Weiblichkeit durch präzise Mimikry als solche entlarvt und quasi für alle sichtbar vom biologischen Geschlecht und vom Körper als naturgegebenen Garanten der Zweigeschlechtlichkeit ablöst. Kein Wunder also, dass auch die Töne, die sie produziert, keine Synchronität herstellen, sondern eine weitere Beunruhigung in die Situation einführen.

Wir machen's mit der Dreistigkeit!

Valeska Gert tritt im Berlin der 20er Jahre auf eine Bühne, die sie mit zahlreichen Exemplaren der Neuen Frau, den Girls oder Flappers teilt. Die *neuen* Frauen sind in der Arbeitswelt und als Mitgestalterinnen des politischen Lebens, auf den Straßen, im Nachtleben und in den Medien präsent. Die aufkommende Girlkultur bedient sich der

performativen Strategie, die Grenzen der traditionellen Frauenrolle nach allen Seiten zu überschreiten. Sie eignen sich Elemente der Männermode, der Prostitution, des Militärs, der Technik an. Oft schwingt bei der Aneignung Ironie mit, wodurch nicht nur auf die Insignien männlich besetzter Macht zur Selbstermächtigung der Frau zurückgegriffen wird, sondern sowohl die Macht der Zeichen, als auch die des Mannes in ihrer Selbstverständlichkeit infrage gestellt werden. Die Befreiung, die diese Formen der Aneignung mit sich brachten, wird oft als konsumfixiert, hedonistisch und Spielerei der Privilegierten abgetan. Feminismus wird heute auf der Seite der traditionellen bürgerlichen Frauenbewegung verortet, die ihr politisches Ziel, das Frauenwahlrecht, erreicht habe, während die Girls der Weimarer Zeit politisch wirkungs- und interesselos geblieben seien. Sie werden als Mode- und Konsumphänomen verharmlost und missverstanden. Während die organisierte bürgerliche Frauenbewegung als jene gefeiert wird, die das Frauenwahlrecht erkämpft hätte, werden die Girls der Weimarer Zeit als diejenigen erinnert, die den Nationalsozialismus nicht verhindern konnten.

Diese scherenschnittartige Darstellung der Geschichte ist irreführend. Trotzdem ist es interessant die Vorwürfe der Selbstsüchtigkeit, des Hedonismus und der politischen Handlungslosigkeit auf das ihnen zugrunde-

Die Zeit nach dem ersten Weltkrieg bringt eine moralische Inflation mit sich, die der Inflation des Geldes in nichts nachsteht.

liegende Frauenbild hin zu lesen. Die vorangegangene Generation der bürgerlichen Frauenbewegung hatte ihre politische Haltung, ihre Aufopferungsbereitschaft und ihre Selbstlosigkeit nämlich besonders darin ausgedrückt, sich zu Beginn des ersten Weltkrieges in den Dienst der Nation zu stellen. In Anbetracht des »höheren Sinns« den sie durch den Krieg verwirklicht sahen, hatte der Bund deutscher Frauenvereine (BDF) nicht nur die Frauen zum Aufbau des *Nationalen Frauendienstes* herangezogen und da mit die Frauenarbeit auf die Care-Arbeit am menschlichen Kriegsmaterial festgelegt, sondern auch offiziell den Kampf um das Frauenwahlrecht hinter die nationalen Interessen des Deutschen Kaiserreichs zurückgestellt. Das Frauenwahlrecht lässt sich viel eher als eine Folge der Novemberrevolution begreifen, woran vor allem die proletarische Frauenbewegung entscheidenden Anteil hatte. Dass das Frauenwahlrecht gleichzeitig mit der Abschaffung des Dreiklassenwahlrechts und des Kaiserreichs verwirklicht wurde (1918/19), schärft den Blick für die Verwobenheit ökonomischer und sozialer Gerechtigkeit mit der Frage der Frauenrechte. Tatsächlich scheint es absurd, dass in Kreisen der bürgerlichen Frauenbewegung vor der Novemberrevolution auch darüber diskutiert wurde, das Frauenwahlrecht unter der Beibehaltung des Dreiklassenwahlrechts zu fordern. Die organisierte bürgerliche Frauenbewegung (vor allem der BDF) entwickelt sich während der Weimarer Republik zunehmend konservativ und nationalistisch, so dass sie den Interessen der rebellierenden jungen Frauen geradezu entgegenzustehen scheint. Diese Diskrepanz wird auch angesichts des § 218 deutlich, der Abtreibung unter Strafe stellte und in der Weimarer Republik konstant heftig diskutiert wurde. Während zahlreiche Filme, Ärzt*innen, Künst-

Die aufkommende Girkultur bedient sich der performativen Strategie, die Grenzen der traditionellen Frauenrolle nach allen Seiten zu überschreiten.

ler*innen und die proletarische Frauenbewegung offen für die Abschaffung des § 218 eintraten, lehnte der BDF bis zu seiner Auflösung im Nationalsozialismus die Abschaffung des Paragraphen ab. Der spielerische Umgang mit Homosexualität, Crossdressing und Prostitution in Mode und Unterhaltungskultur trägt dazu bei in der Öffentlichkeit die Akzeptanz für Gruppen zu erhöhen, die vormals als Aussätzige und Kriminelle verachtet wurden. Während die Neuen Frauen innerhalb ihrer Alltagspraxis und mittels zahlreicher Grenzüberschreitungen den performativen Widerstand gegen das herrschende Frauenbild erproben, folgt die organisierte bürgerliche Frauenbewegung während der Weimarer Zeit dem Muster der repräsentativen Politik. Im Zuge dieser Strategie der Repräsentation werden aus Angst vor Mitgliederschwund und damit einhergehendem Macht- und Legitimationsverlust zunehmend reaktionäre Entscheidungen getroffen. So verwehrte man Alice Salomon bereits 1920 den Vorsitz des BDF aus Angst vor antisemitischen Strömungen in der Bevölkerung und im BDF. Die Suche nach der Einheit der Frau, die der BDF gerne repräsentiert hätte, hatte das Festhalten an einem rigiden Frauenbild zur Folge, das von Sorge und Mütterlichkeit geprägt war und betrieb den Ausschluss oder die Marginalisierung unbequemer Frauen und Ansprüche. Die Funktion des

BDF scheint weniger die Vertretung gemeinsamer Interessen von Frauen zu sein als vielmehr deren effektive Organisation und Disziplinierung im Sinne der Nation. Es ist bis heute ein seltsamer Widerspruch, dass in der bürgerlichen und weißen Frauenbewegung der Anspruch der Geschlechtergerechtigkeit, eine dem Mann gleichwertige Stimme haben zu wollen, einher gehen kann mit dem bürgerlichen Herrschaftsanspruch, für alle sprechen und alle mit einer Stimme repräsentieren zu wollen. Immer wieder gerät der Versuch »das Weibliche« zu definieren zum zentralen Thema der Argumentation. Eine überflüssige und lächerliche Einschränkung und Abgrenzung in der Nachkriegsgesellschaft, in der das Gegenstück, die Männlichkeit, ihre Brüchigkeit nicht länger



Die Stimme der Girls bezieht ihre Legitimation nicht mehr aus der Repräsentanz höherer Werte, sondern aus dem Gestus der Entlarvung, Unverfrorenheit und des Hedonismus und Pragmatismus.

hinter heroischer und kriegerischer Rhetorik verbergen kann: Kriegsverstümmelte Männerkörper, die Inflation toter Söhne, Väter und Ehemänner (die genauen Zahlen werden erst nach dem Krieg öffentlich), ein Kaiser, der flieht, statt sich der Kriegsniederlage und den revolutionären Massen zu stellen. Die Zeit nach dem ersten Weltkrieg bringt eine moralische Inflation mit sich, die der Inflation des Geldes in nichts nachsteht. Ein-drücklich sind die Bilder von Geldbündeln, die als Heizmaterial verbrannt werden, weil ihr unmittelbarer materieller Gebrauchswert den abstrakten Geldwert übersteigt. Eine ähnliche Inflation trifft auch die anderen metaphysischen Werte der wilhelminischen Zeit: Gott, Tod, Nation, Mutterschaft, Keuschheit, Heroismus, Geistigkeit, unschuldige Liebe, allesamt »höhere Ideen« wurden durch den Alltag und die industrielle menschenfeindliche Gestalt des Krieges als Lügen entlarvt. Sex, Arbeit, Unterhaltung – alle Aspekte des Lebens beziehen ihre Legitimation fortan nicht mehr aus einem höheren Sinnzusammenhang, sondern aus ihrem profanen Gebrauchs-, also Genusswert. Ein

Phänomen, das bis dahin nur im Arbeitermilieu bekannt war, greift im Zuge der Not auch auf kleinbürgerliche und bürgerliche Schichten über: »Die Prostitution verlor ihre eigentliche Bedeutung, als Zehntausende sich in komplexe sexuelle Beziehungen verwickelten, die allesamt kommerzieller Natur waren«⁶. Vor allem in Berlin, Gerts erster Heimat, treten die Widersprüche deutlich zu tage. Die Berliner Sittenpolizei bemüht sich das Nachtleben und vor allem die grasierende Tanzwut unter Kontrolle zu halten, also in die Bahnen harmlosen kleinbürgerlichen Amüsemments umzulenken. Doch die Stadt, die Sammelpunkt der nach großstädtischer Freiheit und Arbeit strebenden Landbevölkerung, und Experimentierfeld der künstlerischen Avantgarden der ganzen Welt, sowie Anziehungspunkt eines gewissen Ausschweifungs- und Sextourismus geworden ist, wächst den Behörden buchstäblich über den Kopf. Berlin ist mit so renommierten Vertretern wie Magnus Hirschfeld auch das Zentrum einer zunehmend selbstbewusster und politisierter auftretenden Homosexuellenbewegung, die nicht nur zahlreiche auf die jeweiligen Vorlieben zugeschnittene Bars und Clubs hervorbringt, sondern auch forscht, die Aufklärungsfilm herstellt, politisch agitiert und eine Vielzahl eigener Zeitschriften betreibt. Berlin ist der Mittelpunkt der individual-emanzipatorischen und wenig politischen, dafür durchschlagkräftigen Girkultur. Eine große Zahl von Frauen, die ein relativ unabhängiges Leben als niedere Angestellte führen, bilden ihre Zielgruppe. Diese neuen, selbstbewussten, nahrungs- und erfahrungshungrigen Frauen kokettieren mit dem teils nur modischen, teils aber auch ganz praktischen Verwischen der Grenzen zwischen Bürgerstochter und Freudenmädchen. Die Stimme der Girls bezieht ihre Legitimation nicht mehr aus der Repräsentanz höherer

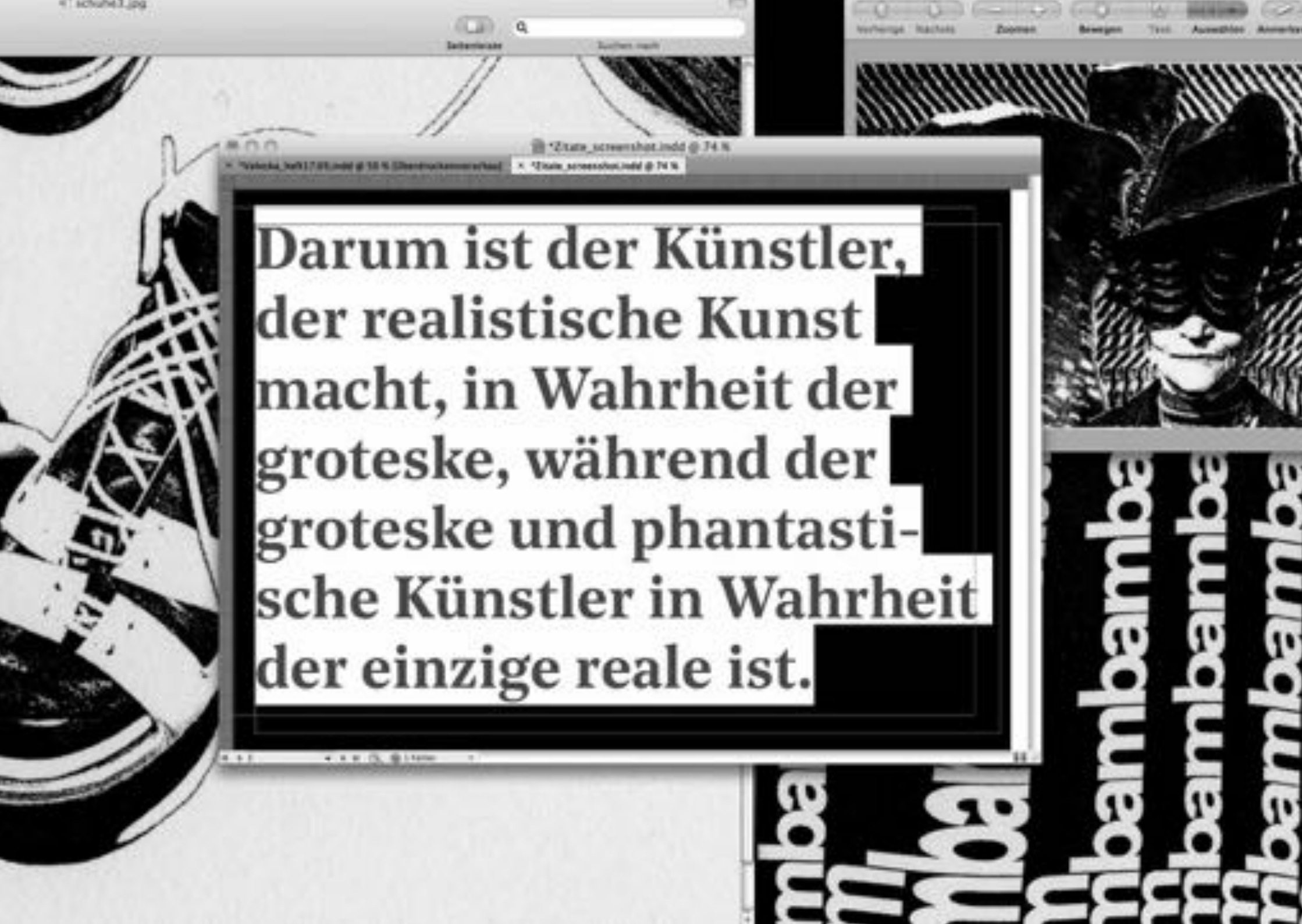
Werte, sondern aus dem Gestus der Entlarvung, Unverfrorenheit und des Hedonismus und Pragmatismus. »Wir sind die neue Geistigkeit./Wir machen's mit der Dreistigkeit.« heißt es in einem Berliner Schlager von 1928.

Entfremdung und Aneignung

Was die konservative bürgerliche Frauenbewegung von der Proletarischen und von der »Neuen Frau« trennt ist ihr Verhältnis zur Entfremdung. Während die bürgerliche Frauenbewegung Probleme hat, die Interessen von Frauen jenseits eines biologistischen und nostalgischen Frauenbildes zu denken, zeigt sich sowohl in der proletarischen Frauenbewegung als auch in der Selbstdarstellung der »Neuen Frau« ein positiveres Verhältnis zu den tiefgreifenden sozialen und technischen Veränderungen, die mit dem Beginn der Industrialisierung ihren Anfang nahmen. Bereits in der Rede »Für die Befreiung der Frau!« auf dem Internationalen Arbeiterkongress zu Paris 1889 stellt Clara Zetkin, Führungsfigur der proletarischen Frauenbewegung fest: »Die Frauenemanzipationsfrage ist ein Kind der Neuzeit, und die Maschine hat dieselbe geboren.«⁷ Die Emanzipation der Frau ist eine Zangengeburt. Am Fließband, an der Schreibmaschine, am Switchboard wird sie zum Cyborg. Das ist ein Aspekt der Industrialisierung, den die Dominanz der weißen bürgerlichen Frauenbewegung lange verdeckt hat. Gleichzeitig mit der Zunahme der Mechanisierung verlagert sich die Frauenarbeit im Rahmen von Lohnarbeit vom privaten in den öffentlichen Raum, womit eine zunehmende Auflösung traditioneller sozialer Bindungen und Rollenzuschreibungen einhergeht. Es ist von Be-



ginn an kennzeichnend für die proletarische Frauenbewegung, den Kapitalismus und damit das Elend und die Ausbeutung der Arbeiterinnen überwinden zu wollen, dabei aber trotzdem das emanzipatorische Potenzial wahrzunehmen, das in seinen zerstörerischen Kräften enthalten ist. Die emanzipatorischen Forderungen der Arbeiterinnenbewegung wurden jenseits der bürgerlich-nostalgischen Maschinenstürmerei und des Paradigmas staatlicher Fürsorge und dem patriarchalen Muster Bismarckscher Sozialpolitik entwickelt. Ihre wichtigste performative Waffe ist der Streik, womit sie nicht nur ihre potentielle Macht als Lohnarbeiterinnen verwirklichen, sondern auch ihre Gleichwertigkeit gegenüber den männlichen Lohnar-



**Darum ist der Künstler,
der realistische Kunst
macht, in Wahrheit der
groteske, während der
groteske und phantasti-
sche Künstler in Wahrheit
der einzige reale ist.**

beitern. Die Emanzipation der Frau ist für die proletarische Frauenbewegung untrennbar verbunden mit der aller Arbeiter und Arbeiterinnen, weil die Frau sonst einfach von der Herrschaft des Arbeitermannes in die des Fabrikbesitzers überwechselt. Zwar macht auch die bürgerliche Frauenbewegung die wirtschaftliche Not und das Elend der Arbeiterinnen zum Thema, doch während sie das karitative Prinzip der Sozialarbeit und Fürsorge (auch als für Frauen prädestiniertes »weibliches Berufsfeld«) als Lösung ansah, setzte die proletarische Frauenbewegung auf die Gleichheit mit Männern in Bezug auf die Mittel: Selbstermächtigung durch gewerkschaftliche Organisation und Streik. Entfremdung wird hier nicht überwunden, durch die Rückkehr zu irgendeinem vermeintlich ursprünglichen weiblichen Wesen, sondern durch die Aneignung der Produktionsmittel und die beginnt beim Overall des Mannes, dem Anschluss an die Maschine und endet mit Revolution. Es ist die körperliche Erfahrung, der erfolgreich zurückgedrängten Polizeikette, der Unterbrechung des Arbeitsrhythmus durch Streik, der Verteidigung besetzter Machtzentralen und der Erhebung der Stimme in politischen Debatten, die das revolutionäre Subjekt herstellt, nicht die Männlichkeit, Weißheit oder Natur »des Arbeiters«. Dass sich dieses Frauenbild und diese Argumentationslinie in der Arbeiterinnenbewegung durchsetzte, war keineswegs selbstverständlich. Viele Arbeiter gaben der Frauenarbeit die Schuld an sinkenden Löhnen und sahen Frauen nicht als Kampfgefährtinnen sondern als illegitime Konkurrenz. Dass die Forderung am Ende nicht lautete »Frauen zurück an den Herd!«, sondern »Gleicher Lohn für gleiche Arbeit!«, war unter anderem der gezielten und überzeugenden Agitation so lautstarker Frauen, wie Rosa Luxemburg und vor allem Clara Zetkin zu

Dass die Forderung am Ende nicht lautete „Frauen zurück an den Herd!“, sondern „Gleicher Lohn für gleiche Arbeit!“, war unter anderem der gezielten und überzeugenden Agitation so lautstarker Frauen, wie Rosa Luxemburg und vor allem Clara Zetkin zu verdanken. Ihre Agitation wirkte nicht allein durch den Inhalt, sondern auch durch den performativen Akt der Agitation selbst.

verdanken. Ihre Agitation wirkte nicht allein durch den Inhalt, sondern auch durch den performativen Akt der Agitation selbst. Dass sie als Frau zum Streik und zur Bildung von Räten aufruft, überzeugt die Zuhörenden nicht nur von der Kampfmethodik und den Kampfzielen, sondern auch von der Rolle der Arbeiterinnen als Kampfgenossinnen. Die letzten beiden Texte, die Rosa Luxemburg für die kommunistische Zeitung *Die Rote Fahne* schreibt, machen deutlich, wie sehr sie mit Künstlerinnen wie Valeska Gert teilt, was Susanne Foellmer »Fanatismus der Enthüllung« nennt. Was die Berliner Presse und die Regierung als wiederhergestellte »Ruhe und Ordnung« preisen, entlarvt sie als blutverschmierte Durchsetzung reaktionärer Interessen. Und mehr noch: Sie enthüllt, dass sich die Regierung die Enttäuschung und Fassunglosigkeit über die Impotenz im Krieg nach außen zu nutzen macht und die blutige Niederschlagung der inneren Opposition als Kompensation anbietet, um die gekränkte Männlichkeit wieder herzustellen. Zu dem Zeitpunkt ahnt Luxemburg schon, dass sie selbst zu den Opfern gehören wird, auf de-

nen »Ruhe und Ordnung« ruhen und die den enttäuschten Freicorps-Offizieren als innerer Feind und Penisprothese zu dienen haben. Sie landet als zum Schweigen und Verschwinden gebrachte Leiche im Landwehrkanal, nur kurz nachdem die wenig später blutig niedergeschlagene Novemberrevolution das Frauenstimmrecht beschließt. Vier Tage bevor Millionen Frauen eine Stimme im Sinne des Frauenwahlrechts erhalten und zur Wahl mehr oder weniger wieder abgeben, wurde das Verstummen einer im ordnungswidrigen Sinne erhobenen Stimme organisiert.

Störlaute

Die Stimme, die Valeska Gert in ihre performativen Experimente einführt, ist eine gleichermaßen ordnungswidrige. Sie stellt das vernunftbegabte Subjekt als Ursprung der Stimme infrage und löst sie gleichzeitig vom Körper als biologischem Garanten ihrer Zu-Ordnung. Die Besonderheit bei Gert liegt auch darin, dass durch den Einsatz von Körper und Stimme sie der Natur als Beunruhigender einen Platz auf der Bühne einräumt, der jenseits der Repräsentation und Versicherung der Ordnung liegt. Statt des stummen Balletts, das sich durch Disziplinierung aller Körpergeräusche entledigt hat und mit seiner ätherischen Außenwirkung die Illusionen eines jenseitigen Sinns repräsentieren soll, tanzt, mimt und keucht Gert die Grenzen, Schmerzen und Lüste des Disziplinierungsprozesses und seiner Sekrete. Gert bannt das Unbehagen der Widersprüche nicht in die kulturell zur Distanzierung vorgesehenen Bilder der exotischen Figuren, sondern greift geradezu von der Bühne herunter oder aus dem Fenster hinaus, direkt in den Alltag ihres Publikums und unschuldiger Passanten. Vor allem verweigern ihre Stimmen die Aufgabe,

das Unbehagen als Erklärbares, als in Sinn zu Bannendes zu bestimmen und in herrschende kohärente Weltbilder zu integrieren. In der Frauenbewegung, sowie in der radikalen Sexualreformbewegung, in den Künstlerinnenkreisen, aber auch bei den Emporkömmlingen der Girlkultur bleibt das beherrschende Ziel: der Wunsch nach pädagogischem oder kommerziellem, nach wissenschaftlichem, nach justiziablem oder parlamentarischem Erfolg und gesellschaftlicher Anerkennung. Ein Streben nach Anerkennung und Integration innerhalb der herrschenden Verhältnisse, das diese Verhältnisse aber implizit legitimiert. Gert ist



sich dieser Ambivalenz bewusst. Sie sieht ihre Kunst nicht als bleibende Werke, die um ihren Platz in der gegenwärtigen Kultur kämpfen, sondern als der momentanen Situation gemäße Instrumente und Waffen, die gegenwärtige Kultur selbst zu bekämpfen. Valeska Gert positionierte sich schon mit

»The bourgeois is a ghost; he floats through the air with almost no ground under him.«

ihrem ersten eigenständigen Auftritt als Störfaktor innerhalb eines auf Kunstsinnigkeit und Erbauung ausgerichteten Abendprogramms. »Als ich am Abend auf die Bühne schoß, war ich so übermütig und so sehr erfüllt von dem Trieb das Publikum aufzurütteln, dass ich wie eine Bombe in diese von den anderen geschaffene Atmosphäre der Lieblichkeit hineinplatzte.«⁸ Platzen, Explodieren, Schießen: den neuen Künstlern und Künstlerinnen ist bewusst, dass eine »Umwertung der Werte« das Überkommene angreifen und in seiner Überholtheit und Heuchelei bloßstellen muss, bevor Neues geschaffen werden kann. Noch in hohem Alter konstatiert Gert in einem Interview: »Ich habe immer aufgehört, wenn der Erfolg mich erreichte.« Ein produktives Verhältnis zu Missverständnissen, Missvergnügen, Misserfolg und Misstimmung kennzeichnet die Kunst Valeska Gerts, die vielleicht vielmehr Kunst im Sinne einer Kampfkunst ist, als Kunst im Sinne der Theater und Galerien. Modelle wie die New Yorker *Beggar's Bar* oder der *Ziegenstall* in Kampen machen den von Gert erforschten Übergang vom Bühnenspektakel zur Kneipenschlägerei deutlich. Dass sie Kneipen eröffnet, während andere Schulen gründen, ist ein weiteres Zeichen dafür, welche Art von Umgangston sie als künstlerisch produktiv erachtet. Während Mary Wigman als »Führerin« den Kreis ihrer Schüler und Schülerinnen zu anschnieg-samen »chorischen« Choreografien organisiert, macht Gert die Widersprüche von Künstlerin und Dienerin, Alltagsabendunterhaltung und Kunst, Flüchtigkeit und bleiben-dem Eindruck, Service und Provokation zum ständigen Kontext ihrer Performances. Hier kann weder die Bühne zwischen Künstler*innen und Zuschauer*innen den signifikanten Unterschied herstellen, noch das Gefälle zwischen Schülern und Lehrern. Valeska Gert

will weder belehren noch erklären, sondern mit dem Publikum wechselwirken und diesem in der gemeinsamen Situation passieren. »Sie tanzt überhaupt nicht, sie war da. Sie war das gebärende Chaos...«⁹, heißt es in einer Kritik von 1949. Die Hochzeit dieser Wechselwirkung sind die 20er Jahre, eine Zeit in der die alte Welt ins Wanken zu geraten schien und sich eine enorm produktive Komplizenschaft zwischen denjenigen herausbildete, die gewillt waren, ihr den letzten Tritt zu verpassen. Es ist Asta Nielsen, eine der ersten internationalen Stummfilm-Superstars der Zeit, die den neuen Möglichkeits-spielraum der 20er ausdrückt, als sie 1920, in einer aus abgeschossenen Kriegsflug-zeugen zusammengebastelten Kulisse für die Kamera einen weiblichen Hamlet gibt. Eine Hamlet, die zwischen Ironie und Tragik changiert und sich als polymorph polyphone Kritik der herrschenden Geschlechterstereo-type entpuppt. Am Ende dieser Ära der Vielfalt der Möglichkeiten steht eine Erinnerung Asta Niensens an den 2.4.1933, als Hitler versucht, sie beim Filmtee im Propaganda-ministerium für die Sache der Nazis zu gewinnen. Er schmeichelt ihr: Er müsse zwei-stündige Reden halten, und ihn würde

Sie sieht ihre Kunst nicht als bleibende Werke, die um ihren Platz in der gegenwärtigen Kultur kämpfen, sondern als der momentanen Situation gemäße Instrumente und Waffen, die gegenwärtige Kultur selbst zu bekämpfen.



dennoch niemand verstehen, während von ihr eine Geste ausreichen würde und Hunderttausende würde sehen und verstehen. Woraufhin Nielsen geantwortet haben soll: »Diese Geste?« und den Arm zum Hitlergruß streckte. Eine letzte Enthüllung der Verengung des Möglichkeits-spielraums: Der erste internationale Stummfilmstar, mit dem viel-gepriesenen ungeheuer vielfältigen ge-stischen Vokabular, lehnt die Einladung zur Gleichschaltung ab und kehrt Deutschland dauerhaft den Rücken.

Gehorchende Stimmen im Tonfilm

In den 20er Jahren besaß Asta Nielsen (und nicht als einzige) ihre eigene Produktions-firma, vertrieb ihre eigene Zigarettenmarke und konnte sich große künstlerische Auto-nomie bei der Figurenentwicklung leisten. Doch schon Ende der 1920er Jahre brechen neue Zeiten an. Mit der Entstehung des Ton-films fällt die Re-Naturalisierung und Re-Nationalisierung der weiblichen Figuren im Film zusammen. Dissonanz, Polyphonie und Ambivalenz der Frauen werden auf der Lein-wand exemplarisch diszipliniert und über-wunden. Die beiden ersten international erfolgreichen Tonfilme *Applause* und *The Jazz Singer* handeln beide von der Harmonisierung gesellschaftlicher Dissonanzen. In *Ap-plause* opfert sich die Mutter (eine gefallene Frau, die sich der Hybris schuldig gemacht hat, zu denken, sie könne ohne Mann existieren) für die moralisch angemessene zu-künftige Lebensführung ihrer Tochter. In *The Jazz Singer* sind die Tonsequenzen einzig dem männlichen Protagonisten vorbehalten, der den Konflikt zwischen seiner orthodoxen jüdischen Herkunft und seinen Ambitionen

als Jazzsänger in der amerikanischen Populärkultur navigieren muss. Eine wesentliche Rolle bei der Harmonisierung spielen die Frauen. Sowohl die Mutter des Jazzsängers, als auch seine zukünftige nicht-jüdische Ehefrau, agieren als Brückenfiguren, die sich in letzter Instanz den Entscheidungen des Protagonisten fügen. Im Film findet eine Art Frauentausch statt, der das neue soziale Band besiegelt. Die zukünftige Ehefrau wohnt dem Gesang des Protagonisten in der Synagoge bei und seine Mutter der Broadway-Show. Beide akzeptieren stumm, durch Tränen der Rührung, die neue versöhnliche Ordnung des Protagonisten. In diesem ersten massenwirksamen amerikanischen Tonfilm spielt, neben den stummen Frauen Blackfacing eine bedeutende Rolle. Die kollektive männlich dominierte amerikanische weiße Identität wird so auch in Abgrenzung zum phantastisch projizierten schwarzen Anderen konstruiert. In den Produktionsfirmen, die in die teure Tonfilmtechnik investierten, herrschte eine enorme Angst, vor der Stimme der Fremden und der fremdartigen Stimme. Um keine Mehrdeutigkeiten entstehen zu lassen, arrangierte Greta Garbos Studio intensives Aussprachetraining für seinen Star. Dennoch war man so skeptisch gegenüber der entblößenden Fremdartigkeit der Stimme Garbos, dass sie in ihrem ersten Tonfilm nicht nur eindeutig als Prostituierte, sondern auch als Schwedin besetzt wurde. In den zeitgenössischen Kritiken wird speziell hervorgehoben, dass Garbo, selbst Schwedin, die natürliche Wahl für die Rolle sein muss und auch deswegen mit der »Natürlichkeit« ihrer Darstellung brilliert. Auch die tiefe Stimme Garbos wird zwar mit Überraschung aufgenommen und ihre Männlichkeit beanstandet, allerdings wird auch an dieser Stelle positiv bemerkt, dass Garbos tiefe Stimme zur Figur der Prostituierten

»passe«. Dass Greta Garbo und Marlene Dietrich auf dem amerikanischen Tonfilm-Markt bestehen können, ist wesentlich der Disziplinierung und Verortung ihrer Stimmen im Bereich des Exotischen/Anderen zu verdanken. Die meist amerikanischen Helden stellen ihre Männlichkeit unter Beweis, indem sie die exotischen Frauen durchschauen, domestizieren, in ihnen romantische Gefühle wecken und sie so mit ihrer »weiblichen Natur« versöhnen. Die Hollywood-Tonfilmproduktionen der dreißiger Jahre führen auf der Leinwand den Übergang von der Neuen Frau zur sorgenden und sittsamen Ehefrau vor. Emanzipatorische Bestrebungen werden jetzt als Hybris und Illusion inszeniert, auf die sicher der Fall folgen muss. Die gefallene Frau wird entweder durch die Liebe geläutert und erkennt ihre naturgegebene Rolle der Mutterschaft an der Seite des Mannes oder wird zum reuevollen und daher tragischen Opfer ihrer vorherigen Ausschweifungen.

In fast all diesen Filmen gibt es Szenen, in denen die Repräsentantinnen der »exotischen Weiblichkeit« kraft ihrer Stimme behaupten, nicht von Männern abhängig zu sein. Das Begehren zur Selbstständigkeit wird durch die Verortung im Milieu oder im exotischen Fremden/Prostituierten ohnehin

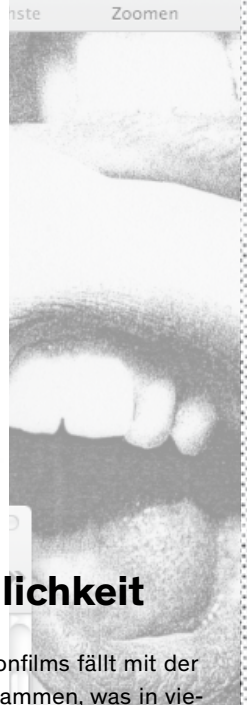


In den Produktionsfirmen, die in die teure Tonfilmtechnik investierten, herrschte eine enorme Angst, vor der Stimme der Fremden und der fremdartigen Stimme.

als »natürlich-widernatürlich« repräsentiert, aber zusätzlich widmen sich die Filme im Folgenden der Aufgabe, das Gegenteil zu beweisen und die Autorität dieser Frauenstimmen, über ihren eigenen Willen Aussagen treffen zu können, in Frage zu stellen. Garbos Satz »I want to be alone!« aus *Grand Hotel* ist zum Symbol für alle Rollen Garbos geworden und markiert die Einladung an den männlichen Zuschauer, ihrer Eroberung, ihrer Konversion, ihrer Bestrafung und Ausbeutung beizuwohnen. In den beiden ersten abendfüllenden amerikanischen Tonfilmen (*Applause / The Jazz Singer*), aber auch im deutschen Kassenschlager *Der Blaue Engel* und ebenso in Garbos *Grand Hotel*, sind die weiblichen Hauptfiguren Sängerinnen und/oder Tänzerinnen. Die Kulturwissenschaftlerin Kaja Silverman beschreibt diese Konstellation als verdoppelte Verdinglichung der Stimme und des Körpers der Frau.¹⁰ Ihr Objektstatus bestätigt sich nicht nur für den Zuschauer des Films, sondern auch für den Zuschauer, der im Film gezeigt wird. Noch weiter wird ihr Subjektstatus dadurch infrage gestellt, dass in dieser Konstellation sowohl ihre Äußerungen als auch ihre Bewegungen für den männlichen Blick choreografiert sind.

Krise – Männlichkeit

Die Durchsetzung des Tonfilms fällt mit der Weltwirtschaftskrise zusammen, was in vielerlei Hinsicht Einfluss auf seine ästhetische und inhaltliche Entwicklung nimmt. Es ist die wirtschaftliche, soziale und politische Ohnmacht der Männer, die auf die Frau projiziert, in ihr isoliert, gebannt und zur Schau gestellt werden muss, um dann männliche Autorität als ihr Gegenüber, als ihr Betrachter herzustellen. Aber auch ganz real wird versucht, die ökonomische Macht der Frauen zu beschränken: Aufgrund der rapide ansteigenden Arbeitslosigkeit sollen Frauen (wenigstens verheiratete) ihre Arbeitsplätze für Männer räumen. Hinzukommt, durch die technische Innovation, die Erhöhung der Produktionskosten der Filme und eine Monopolisierung des Marktes. Die Vielfalt an Produktionsfirmen nimmt ab, der Konkurrenzdruck erhöht sich, womit eine Abnahme der Experimentiermöglichkeit und eine Zunahme an Konformität einhergeht. Mit dem sich stetig steigenden Antisemitismus und Nationalismus werden außerdem Bedürfnisse nach einer (national und heterosexuell



»Es gibt nichts unpraktischeres als nicht in der Zeit zu sein, zu früh zu sein ist viel schlimmer als zu spät zu sein.«

verorteten) Identität drängender, die sichtbar und hörbar – weil natürlich – sein muss. Klaus Theweleit beschreibt in *Männerphantasien* eine bürgerliche männliche Individualität, die sich als autonomes Individuum gegen seine umweltliche Bedingtheit, gegen sein mechanisches Von-der-Welt-produziert-Sein und gegen seine Abhängigkeit von der Gesellschaft wehrt. Für die Konstruktion des bürgerlichen männlichen Subjekts ist Abgrenzung vom Objekt des Anderen konstitutiv. Sobald aber das Objekt beginnt grenzüberschreitend zu werden und seine Identität mit sich selbst infrage zu stellen, besteht die Gefahr, dass auch die Identität des männlichen Subjekts infrage gestellt wird.

Die Synchronität von Stimme und weiblichem Körper spielt bei der Abwehr einer solchen Grenzüberschreitung eine wichtige Rolle. Eine Frau soll sich *weiblich* kleiden, *weiblich* verhalten und eben auch *weiblich* klingen. Die weibliche Stimme ist eine, die nicht beim Wort genommen wird, indem sie im weiblichen Körper verortet wird und Weiblichkeit als Repräsentation der natürlichen Ordnung zu repräsentieren hat. Wo die Natürlichkeit dieser Ordnung, die ordnungsgemäße Abgrenzbarkeit ihrer Glieder dekonstruiert wird, wird auch die Omnipotenz des männlichen Blicks dekonstruiert. Diese Omnipotenz schwindet auch dort, wo weibliches Begehren eine Eigengesetzlichkeit entwickelt. Sie bricht in Valeska Gerts *Canaille* zusammen, als die Prostituierte den Orgasmus nicht nur spielt, sondern plötzlich ihr tatsächliches Begehren sichtbar wird. Plötzlich wird sie vom Lustobjekt des Mannes zum Subjekt ihrer eigenen Lust. War sie kurz zuvor noch ein Objekt in der männlichen Ökonomie des Begehrens, so wird er jetzt zu einem Objekt in ihrer eigengesetzlichen Begehrensökonomie. In der speziellen Performance Gerts wird der Orgasmus außerdem nicht als spe-

zifisch weiblicher Orgasmus (passiv) inszeniert, sondern als gesteigerte Aktivität. Der Grad der Vermischung erhöht sich noch, wenn Gert das Begehren des Babys thematisiert und aus diesem und seiner Amme eine geschlechtslose Saug-Pump-Maschine im Sinne von Guattari und Deleuze erstehen lässt. Die Performance, polymorph und polyphon lässt eine Funktionseinheit entstehen, die die Binarität der Geschlechter durchkreuzt und die Autonomie der Individuen erschüttert.

In der speziellen Performance Gerts wird der Orgasmus außerdem nicht als spezifisch weiblicher Orgasmus (passiv) inszeniert, sondern als gesteigerte Aktivität.

Erfolg als Misserfolg

Im Gegensatz zu Mary Wigman und Leni Riefenstahl, deren »rassische Natur« und Ästhetik in die Nationalsozialistische Kulturpolitik passten und die sich als Choreografin bzw. Regisseurin an der vor faschistischer Ästhetik triefenden Olympiade 1936 in Berlin beteiligten, spürt man bei Gert noch in einem Interview mit Schlöndorff in den 1970 Jahren einen gewissen Stolz darüber, dass sie in Goebbels Propagandabroschüre *Das Erwachende Berlin* unter der Bildunterschrift »Film und Bühne werden von Juden okkupiert« unter Künstlerinnen und Künstlern wie Josephine Baker, Max Reinhardt und Max Liebermann als Exemplar für die »Ablagerungen ihrer kranken Gehirne« mit zwei

Die Nazis verachten sie nicht nur als Jüdin, sondern vor allem als ästhetischen Gegenentwurf zum völkischen Kunstverständnis.

Fotografien vertreten ist. In *der Tanz* von 1939 heißt es: »Bei der [Tänzerin Niddy] Impekoven deutscher Märchenwaldzauber, hier die Gosse und der Schmutz. (...) Nichts war ihr heilig. Ihre Satire zog alles in die Niederungen tiefster Gesinnung.« Schon ein Jahr zuvor verabschiedet sich Gert schweren Herzens ins amerikanische Exil.

Gert hat im Laufe ihres Lebens ganz unterschiedliche Wirkungen auf ihr Publikum entwickelt. Dass sie Erfolg nicht zum Maßstab nahm und der Anpassung an den herrschenden Geschmack widerstand, macht sie selbst zu einem Maßstab an dem sich die unglaublichen gesellschaftlichen Rückschritte ablesen lassen, die auf die 20er Jahre folgten. Sowohl im Nationalsozialismus, als auch im Stalinismus waren Gerts Performances undenkbar. Den Nazis galten sie, nicht nur wegen Gerts jüdischer Abstammung, sondern auch aufgrund ihrer ästhetischen und politischen Positionierung als entartet. Sie emigrierte über Paris in die USA, wo sie die *Beggar's Bar* in New York eröffnete. Aber auch in der amerikanischen Kulturindustrie und der Adenauerzeit hatte Gert, die sich konsequent jedem Opportunismus verweigerte, Probleme. Die Probleme waren jedoch nicht mehr, wie früher, willkommene Polizeieinsätze, Skandale und Schlägereien, die die Wirkung der Schocköse nur vergrößern konnten, sondern finanzieller und bürokratischer Natur. Im amerikanischen Provincetown wird sie zum »Mittelpunkt der Schwulenszene und auch der europäischen Künstler«¹¹. Sie pflegt enge Freundschaften zu den abstrakten Expressionistinnen, sowie Tennessee Williams. Fritz Bultman beschreibt ihre Wirkung im Sinne einer Strahlkraft, die den ganzen Ort illuminiert: »Die Leute kamen nicht direkt ihretwegen, aber doch in gewisser Hinsicht deshalb, weil sie sich dort aufhielt, denn dann musste der Ort eine

besondere Freiheit aufweisen.«¹² Es ist eine ansteckende Freiheit, die von Gert ausgeht, die auf ihrer kompromisslosen Radikalität beruht, auf ihrem »Fanatismus der Enthüllung«¹³, auf ihrer kritischen Haltung gegenüber dem Erfolg und der Verdinglichung von Kunst. Sie speist sich aus ihrer Überzeugung, »daß es herrlich ist, sich ständig aufs Spiel zu setzen und seinen Kredit zu zerstören und gezwungen zu sein immer wieder von neuem anzufangen«¹⁴.

Ansteckungen

Auch wenn aus späteren Äußerungen Valeska Gerts herauszuhören ist, dass sie sich in ihrer historischen Rolle als Avantgarde des Tanzes übergangen fühlt, muss daran erinnert werden, dass sie gleichzeitig immer darauf bestanden hat, dass der Tanz aus seiner Gegenwart heraus entwickelt werden muss. Sie hielt nichts von Rückgriffen auf klassische Formen, nostalgische

»Ich möchte in einem Kornfeld begraben sein,
dann fließt mein Fleisch ins Korn hinein,
dann werd' ich Brot,
bin nicht mehr tot.«¹⁵


Rückblicke auf die »Goldenen Zwanziger« oder Retrospektiven. Für ein Zusammenwirken mit Valeska Gert, für ein Bessensein von ihrer Arbeit kann daher weniger »ihr Werk« als Ausgangspunkt gelten, als vielmehr ihre Strategien. Nicht das Produkt (der Tanz) ist der Weg einer Ansteckung mit der radikalen Freiheit und dem Fanatismus der Enthüllung einer Valeska Gert, sondern der Prozess (das Labor, das Experiment, das Stören). Die drängende Frage mit der Valeska Gert uns vom Grab im Nacken sitzt, lautet: Wie entsteht Störlaut?

Fussnoten

- 1 Fred Hildenbrandt, *Die Tänzerin Valeska Gert*, Stuttgart 1928, S.10.
- 2 Valeska Gert, *Mein Weg*, Leipzig 1931, S.43.
- 3 Donna Haraway, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, in Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature, New York 1991, S.151.
- 4 Gert, *Zum Abend 24. Mai 1924/Variété*.
- 5 Sergej Eisenstein, *Im Weltmaßstab über Valeska Gert*, in Frank-Manuel Peter, *Valeska Gert – Tänzerin, Schauspielerin, Kabarettistin*, Berlin 1987, S.121.
- 6 Mel Gordon, *Sündiges Berlin*, Index-Verlag 2011, S.25.
- 7 Clara Zetkin, *Für die Befreiung der Frau!* Rede auf dem Internationalen Arbeiterkongreß zu Paris, 1889.
- 8 Valeska Gert, *Mein Weg*, Leipzig 1931, S.21.
- 9 Tagespiegel vom 11. März 1949, zitiert in Frank-Manuel Peter, *Valeska Gert – Tänzerin, Schauspielerin, Kabarettistin*, Berlin 1987, S.95.
- 10 Kaja Silverman, *The female Voice in Cinema*, Boomington and Indianapolis 1988.
- 11 Frank-Manuel Peter, *Valeska Gert – Tänzerin, Schauspielerin, Kabarettistin*, Berlin 1987.
- 12 Ebd.
- 13 Susanne Foellmer, *Valeska Gert: Fragmente einer Avantgardistin in Tanz und Schauspiel der 1920er Jahre*, Bielefeld 2006, S.88.
- 14 Valeska Gert, *Mein Weg*, Leipzig 1931, S.39.
- 15 Valeska Gert, zitiert in Wolfgang Müller, *Valeska Gert. Ästhetik der Präsenzen*, Berlin 2010, S.72.

Bildnachweis

S.35 Abbildung aus *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière* (1889), in Georges Didi-Huberman, *Erfindung der Hysterie: die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, Paderborn 1997, S.238



**Wenn einem tänzerisch
zumute ist, gerät man in
eine Trunkenheit, die
aus ursprünglich natura-
listischen Tönen tänzeri-
sche Töne machen kann**



SO

Partituren

Diese drei Partituren zeigen die Elemente und den Ablauf der Tontänze Tod, Hysterie und Disease. Als Verschriftungen, Scores und Zeichnungen dokumentieren sie den Übergang von der Arbeit Flierl's im Archiv zu ihrer Arbeit an Körper und Stimme.

Tod

The image displays three pages of musical notation for the piece 'Tod'. Each page features a series of musical notes and symbols arranged in a grid-like pattern, with a vertical dotted line on the right side. The notation includes various symbols such as triangles, circles, and arrows, some of which are connected by lines or grouped with brackets. The first page shows a sequence of notes and symbols, with a large bracketed group of notes. The second page continues the sequence, with a large bracketed group of notes. The third page shows a sequence of notes and symbols, with a large bracketed group of notes. The notation is dense and complex, suggesting a highly structured and detailed musical score. The overall layout is clean and professional, with a clear focus on the musical notation and its relationship to the body diagrams.

STÖRLAUT

STÖRLAUT – ein untergründiges Geräusch, ein Widerstand in der Sinnproduktion, der den harmonischen Ablauf von Ordnungsapparaturen untergräbt.

STÖRLAUT ist eine stimmtänzerische Performance, die sich dieser Unstimmigkeit widmet. Jule Flierl arbeitet an einer futuristisch-spekulativen Neu-Interpretation der Ton-Tänze Valeska Gerts, einer Berliner Grotesk-Tänzerin der 1920er Jahre. Valeska Gert erklärte sich selbst zur ersten Stimmtänzerin der Welt. Ihre Stimmtänze markieren den Übergang vom Stumm Tanz zum Stimmtanz in der westlichen Tanzgeschichte. Was hat sich durch den Einsatz von Stimme in der Repräsentation und Wahrnehmung von Tänzerkörpern gewandelt? Die Solo Performance teilt sich den begehbaren Raum mit dem Publikum, das Teil einer Landschaft der Dissonanzen wird. Die Solo Tänze werden gegen den Ausdruck eines authentischen Selbst getanzt, der holistische Körper zersplittert, der Körper der Zukunft macht analog keinen Sinn und bewegt sich in

viele Richtungen gleichzeitig. Körperbild und Körperklang werden durch eine Methodik der Dissoziation voneinander losgelöst.

Valeska Gert verachtete die bloße Reproduktion historischen Materials bei ihren zeitgenössischen KollegInnen. Wie können ihre historischen Tänze zur Waffe auf dem Schlachtfeld heutiger Diskurse werden?

Das derzeitige politische Klima ist beunruhigend, ähnlich angespannt wie in der Zwischenkriegszeit, »fake news«, Propaganda und post-fakische Diskurse machen Gert's Methoden und Herangehensweisen an den Akt des sich Artikulierens wieder aktuell. STÖRLAUT verleiht sich den Tontanz ein und mobilisiert diesen als eine Form der nicht- und ausser- sprachlichen Verkündung, wenn andere Formen von Rede versagen. Quiet-schen, röhren, rattern, stottern, gackern, lechzen, würgen, wimmern und kreischen sind das Material, welches einen anderen Diskurs verlauten lässt, der mit emotionaler Direktheit spricht.

DATEN

25. April 2018 / La Raffinerie / Brussels_PREMIERE

29.–31. Mai / Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis / Paris

09. Juni / Schaubühne Lindenfels / Leipzig

15.–17. Juni / Sophiensaele / Berlin

PARTNER

CharleroiDances Brussels; Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis Paris; P-Bodies Festival Leipzig; Goethe Institut; Sophiensaele Berlin; Honolulu Nantes; AdK Archiv Berlin; Kunsthaus KuLe Berlin; CND Paris; Zagreb Dance Center; Recherchestipendium Berliner Senat für Kultur und Europa