

Warum gerade Valeska Gert?

Meine erste Begegnung mit Valeska Gert hatte ich 1994, an einem Theaterabend: *Bleiche weiße Leiche*, eine Hommage an Gert, von und mit Elettra de Salvo.¹ An den Namen Ersterer erinnerte ich mich vage – Tänzerin aus den 1920ern, Grotteske – viel war nicht mehr übriggeblieben von dem kurzen Überblick, den ich im Rahmen eines Seminars an der Universität erhalten hatte. Ein wildes, scheinbar unkoordiniertes Durcheinander auf der Bühne, inmitten des wütenden Chaos eine Frau, die zwischen Rezitation und Grimassenschneiden immer wieder telefoniert, kreischt, umherhüpft, hühnergackernd mit Federn um sich wirft oder versucht, die Unordnung, Scherben einsammelnd, zu sortieren – ein aussichtsloses Unterfangen. Als Interludium werden sehr kurze filmische Sequenzen mit Valeska Gert eingeblendet (die *Kupplerin*, wie ich später erfahre).

Die knapp eine Stunde dauernde Aufführung entlässt mich gleichermaßen irritiert wie fasziniert. Ähnlich muss es wohl den Zuschauerinnen und Zuschauern in den 1920er Jahren ergangen sein, die Gerts Aufführungen mit einer Mischung aus Schock, Überraschung, Verblüffung und wilden Begeisterungstürmen goutierten oder vehement ablehnten.² Mir ging die theatrale Begegnung mit Valeska Gert nicht mehr aus dem Sinn. Einige Zeit später fiel mir beim Durchstöbern der Bibliothek ein Buch in die Hände, zufällig und damit in einer Weise, die sich bei der späteren intensiven Recherche zu Valeska Gert als Prinzip herausstellen sollte: plötzliches, ‚überfallartiges‘ Auftauchen und ebenso unerklärliches Verschwinden wichtiger Informationen, Bezugspersonen, Dokumente, Bilder oder Filme, die sich der ‚offiziellen‘ Recherche über Bibliotheken oft entzogen³ – ein Muster, das auch für Valeska Gerts Leben und Wirken geradezu paradigmatisch ist: Sie tritt auf, „platzt wie eine Bombe“ (Hexe, S. 31) ins Geschehen und bricht

doch schnell wieder ab, verschwindet (freiwillig oder unfreiwillig), sobald sich Erfolg zu etablieren scheint.

Besagtes Buch trägt den Titel *Ich bin eine Hexe*, in dem Valeska Gert in knappem lakonischem Stil ihr Leben schildert: mitten im schnellen, avantgardistischen künstlerischen Leben der 1920er Jahre, in der Emigration in den USA und wieder zurückgekehrt nach Deutschland als kaum noch bekannte, ehemals innovative Wegbereiterin des Ausdruckstanzes. Ein Schicksal, das konformeren Tänzern und Tänzerinnen wie Rudolf von Laban oder Mary Wigman weit gehend erspart geblieben ist – sie haben ihren angemessenen Platz in der Geschichtsschreibung des Tanzes erhalten. Sucht man hingegen nach Valeska Gert, so wird man am ehesten in Werken über das Kabarett oder Tanzgeschichten aus der Weimarer Zeit fündig. Nach einer umfassenderen Beschreibung und Einschätzung ihres Schaffens in der zeitgenössischen wissenschaftlichen Tanzliteratur, die über eine reine Mit-erwähnung hinausgeht, sucht man fast vergebens.⁴

— * —

Das zumindest war der Status quo zum Zeitpunkt der Recherchen für meine Diplomarbeit, die ich 1998 abschloss. Relativ singular stand lange Zeit die detailliert recherchierte und materialreiche Monografie Frank-Manuel Peters über Valeska Gert.⁵ Im Verlauf der letzten Jahre hat die (tanz-)wissenschaftliche Forschung an manchen Stellen Gert genauer unter die Lupe genommen, so Christiane Kuhlmann und Yvonne Hardt, die der Tänzerin in ihren Dissertationen je einen Abschnitt widmen.⁶ Letztere stellt zudem fest, dass Mary Wigman und Valeska Gert zwei ‚markante‘ Punkte im Feld des Ausdruckstanzes bilden.⁷

Dass Gert allmählich in den zeitgenössischen Diskurs über Tanz und seine Randerzählungen einkehrt, zeigt sich auch im wieder auflebenden Interesse an ihrer Biografie. Davon zeugt die Sammelpublikation Amelie Soykas, in der die Vertreterinnen des modernen Tanzes vorgestellt werden⁸ sowie die Neuauflage der Lieder Gerts, die in Verbindung mit Texten von ihr und über sie als Hörbuch-CD produziert wurden.⁹ Im Jahr 2004 erschien außerdem die erste französische Übersetzung der Gertschen Autobiografie *Ich bin eine Hexe*.¹⁰ Nicht zuletzt wird Gerts Wirken zunehmend als aufschlussreich für zeitgenössische Diskurse und Praktiken im Tanz betrachtet. So erwähnt Susanne Traub die Avantgardistin in Zusammenhang mit der heutigen Debatte um den so genannten Konzepttanz und weist auf die historische Bedeutung ihrer Tänze und Schriften (wie über Mary Wigman) hin, etwa durch die Offenlegung des künstlerischen Aktes selbst sowie die Diskrepanzen zwischen Konzept, Aufführung und der Wahrnehmung durch die Zuschauer/innen. Die Arbeiten von Xavier Le Roy, Jérôme Bel oder La

Ribot – die ihre kurzen Soli wie bildende Kunstwerke zum Verkauf anbietet – schlossen sich hier an.¹¹ Choreografinnen wiederum konfrontieren ihren von zeitgenössischen Techniken informierten Körper unter anderem mit Ästhetiken des Ausdruckstanzes: In *Visitations* (2005) zeigt Julia Cima neben Rekonstruktionen von Isadora Duncan und Waslaw Nijinski das Solo *Tod* von Valeska Gert.¹²

Diesem Buch liegt meine Diplomarbeit in größtenteils unveränderter Form zugrunde, an einigen notwendigen Stellen ergänzt durch aktuelle Erkenntnisse beziehungsweise Einschätzungen über das Schaffen Gerts und über zeitgenössische Performances. Lediglich das letzte Kapitel ist stärker überarbeitet: Dem seinerzeit geführten Vergleich Gerts mit Cindy Sherman und Marlene Dumas werden nun noch die Künstlerinnen Annie Sprinkle und Orlan zur Seite gestellt, daher hat dieses letzte Kapitel durchgehend eine Schrifttype.

Als zweite Textebene ziehen sich Exkurse wie dieser, in unregelmäßiger Anordnung und anderer Schrift, durch das Buch, die auf einige der analysierten Aspekte vertiefend eingehen, erweiterte Kontexte einflechten oder zeitgenössische Debatten berücksichtigen. Die Entscheidung für dieses Vorgehen beruht auf der Erfahrung, dass es einerseits schwierig ist, einen acht Jahre alten Text beliebig aufzubrechen und umzuarbeiten, ohne der Lesbarkeit zu schaden. So sehr ich seinerzeit für eine Sicht- und Schreibweise des Fragmentarischen mit all seinen Problemen plädiert habe, erweist sich ein solcher Text im Nachhinein dann doch als fast erratischer Block, der Schneideversuchen widersteht. Andererseits hat sich herausgestellt, dass die 1998 für Valeska Gert postulierten Thesen und Erkenntnisse auch zum jetzigen Zeitpunkt noch aktuell sind – die eingeschobenen Exkurse unterziehen sie dabei einer neuerlichen Reflexion unter dem Licht veränderter Diskurse zu Beginn des 21. Jahrhunderts. So tauchten bei meinen wieder aufgenommenen Recherchen häufig Ambivalenzen auf, die mir seinerzeit als nicht so prominent erschienen, etwa im Hinblick auf eine differenziertere Einschätzung des Wirkens der Futuristen und Valeska Gerts Kritik an futuristischer Technikbegeisterung. Kontraste, die vor einigen Jahren noch als sehr prägnant erschienen, weichen an den Rändern auf – ein Phänomen, wie ich es damals schon im Vergleich zwischen Gert und Mary Wigman feststellen konnte. Auch das Reklamieren der Erfindung eines Stils für sich, wie es für Gert typisch war, erweist sich bei erneuter Betrachtung als gängige Praxis der Avantgarde, die etwa bei Parallelen in den Aussagen deutlich wird, wie es am Beispiel der Dadaist/innen nachvollzogen werden soll. Ebenso zeigten sich vertiefende Erkenntnisse im Blick auf die biomechanische Methode im Theater Wsewolod E. Meyerholds – hier hat die Öffnung der entsprechenden Archive der ehemaligen Sowjetunion eine teilweise Revision in der Einschätzung der Meyerholdschen Verfahren bewirkt.

Die eingefügten Exkurse versuchen in diesem Zusammenhang auch, dem Text wieder einen gewissen Fragmentcharakter zurückzugeben – die Leser/innen mögen nun für sich entscheiden, das ‚Original‘ kontinuierlich zu lesen oder sich durch die Unterbrechungen und Verlängerungen der wuchernden Exkurse leiten zu lassen.

— * —

Valeska Gert war zu ihrer Zeit alles andere als unbekannt. So treten in ihren Autobiografien, fast nebenbei, zahlreiche Künstler/innen auf, mit denen sie in intensivem künstlerischem Kontakt stand oder denen sie auf den Weg geholfen hat: Bertolt Brecht, Sergej Eisenstein einerseits, Jackson Pollock, Tennessee Williams, Julian Beck und Judith Malina sowie Klaus Kinski andererseits sind hier nur die prominenteren. Erstaunlich also, dass Gert selbst als einer der Dreh- und Angelpunkte im ‚Who is Who‘ der historischen Avantgarde längst keinen so festen Platz wie etwa Mary Wigman oder Rudolf von Laban erhalten hat. Betrachtet man außerdem Gerts theoretische Konzepte von Tanz und Schauspiel sowie deren praktische Umsetzung näher, wird spätestens an dieser Stelle die Notwendigkeit einer umfassenden analytischen Einbettung in den Diskurs der Avantgarde evident, die, der Breite ihrer ästhetischen Experimente folgend, immer noch aussteht. Zeitlich gemeinsam mit Meyerhold, Brecht und den Vertreterinnen und Vertretern von Dada und Futurismus erprobte Gert auf der Bühne, was für manche nur auf dem Papier umsetzbar schien: Synthetisches Theater und Neue Sachlichkeit einerseits, Verfremdung, Hyperbolisierung und „Biogenetik“¹³ andererseits waren für sie Thema und Mittel ihrer tänzerischen und schauspielerischen Arbeit, die sie in einer Mischung aus Intuition und reflektierender, scharfer Beobachtungsgabe¹⁴ anwandte. Solche Konzepte waren zu diesem Zeitpunkt allerdings oft noch nicht anschlussfähig an die gängigen theatralen Konventionen und manchmal erst Jahrzehnte später, im Sinne einer Reformierung theatraler Produktions- und Rezeptionsweisen, umsetzbar: Das Arme Theater Grotowskis soll hier als herausragendstes Beispiel firmieren.

Das „Phänomen Valeska Gert“¹⁵, als Brennglas avantgardistischer Produktionsweisen, deren Schwachstellen bereits im Entstehen und Erproben neuer Körper- und Bewegungskonzepte in Schauspiel und Ausdruckstanz von Gert analysiert und kritisch überzeichnend reflektiert wurden, wird in diesem Buch anhand ausgewählter Schwerpunkte ihres künstlerischen Wirkens näher beleuchtet. Der Blick richtet sich dabei auch auf die negativen Implikationen ihrer Fortschrittlichkeit, die ihr so manches Mal Verknennung statt Berühmtheit eintrugen. Valeska Gert, die immer wieder weglief, wenn

die Verhältnisse untragbar wurden, die die Verewigung so sehr wünschte und doch alles tat, sich dieser zu entziehen: Berühmt sein und im künstlerischen Wirken anerkannt werden wollen¹⁶ und dennoch nichts hinterlassen, kein bleibendes theatrales Werk, keine Schule – nicht festgehalten werden und doch mit dem Wunsch der fortdauernden Erinnerung im kulturellen Gedächtnis:

„Ich will leben, auch wenn ich tot bin“ (Hexe, S. 224), diese Maxime ihres Daseins erfüllt sich weniger über erhaltene Werke oder ikonenhafte Verehrung wie sie etwa der Tänzerin Mary Wigman bisweilen zuteil wurde¹⁷, als vielmehr über das immer wieder unvermittelte Auftauchen in Hommagen oder zeitgenössischen Performances, über die pragmatische Lakonik ihres Erzählstils und selbst über das Archiv an der Berliner Akademie der Künste, das ihren so genannten Nachlass aufbewahrt,¹⁸ dessen teils fettfleckige, zerfledderte Zettel womöglich mehr über Leben und Kunst aussagen, als manch wohl sortierter Aktenordner.¹⁹

— * —

Die beigelegte CD-Rom bietet in diesem Zusammenhang erstmalig die Möglichkeit, die wenigen bisher bekannten Tanzfilmfragmente Valeska Gerts im direkten Vergleich sehen zu können – sie werden außerdem, in beispielhaften Ausschnitten, zu Zeitgenossinnen wie Mary Wigman und Niddy Impekoven ins Verhältnis gesetzt.

Viele Menschen waren daran beteiligt, dass das Buch in dieser Form entstehen konnte. Mein ganz besonderer Dank gilt:

Prof. Dr. Gabriele Brandstetter, für die unermüdliche fachliche wie menschliche Unterstützung, Anregung und Hilfestellung und das große Engagement für dieses Buch, Prof. Dr. Gabriele Klein für nützliche Hinweise und ein kritisches Auge, Frank-Manuel Peter vom Tanzarchiv Köln, für die geduldige und kompetente Beantwortung meiner vielen Fragen unter anderem zu den Hommagen an Gert sowie den Blick ins ‚Schatzkästchen‘ der Gertschen Bilder, Dr. Hedwig Müller, Theaterwissenschaftliche Sammlung Köln, für die Wigmansche Fachkompetenz und die freundliche Beratung bei den Fotos, Dr. Dirk Scheper für die Hilfe beim Ermitteln von Fotografinnen und Fotografen, Dr. Christiane Kuhlmann für die Hinweise zu Suse Byk und Fotografinnen aus der Weimarer Zeit sowie Prof. Dr. Janz für die Literaturhinweise zu Gert und zum Grotesken. Des weiteren Carola Lehmann für die Sachkenntnis in Bezug auf Annie Sprinkle, Frau Hegenberger (Archiv Sylt) für das große Engagement, das Material sogar nach Berlin mitzu-

bringen sowie Herrn Worchech und Herrn Reichmann (Filmmuseum Frankfurt) für die Schlöndorff-Materialien zu Valeska Gert.

Großer Dank gebührt Patrick Bensard, Direktor der Cinémathèque de la danse Paris: Ohne seinen unerschütterlichen Optimismus und die große Bereitschaft zur Kooperation wäre die CD-Rom nicht zustande gekommen. Anne Rossouw und Herr Junkersdorf (Neue Bioskop Film München) zeigten außerdem ein hohes Entgegenkommen beim Schlöndorffschen Filmmaterial.

Wichtige Hilfestellungen bei der Film- und Fotorecherche gaben außerdem das Bundesarchiv/Filmarchiv: Herr Roland Foitzik, Frau Okrug, Frau Maja Buchholz, das Tanzarchiv Köln: Frau Hesse, die Theaterwissenschaftliche Sammlung Köln: Dr. Paul Ludwig, Frau Frey, die Akademie der Künste Berlin, Herr Wittneben sowie die Cinémathèque de la danse Paris: Nicolas Villodre und Sylvie Kuhn. Für eine unkomplizierte und schnelle Rechteabwicklung sorgten außerdem Dr. Annie Sprinkle, Peter Schuette/Metro Pictures Gallery New York (Cindy Sherman), Petra Heck/Galerie Paul Andriess Amsterdam (Marlene Dumas) und Stefan Dörschel/Archiv der Akademie der Künste Berlin. Mein Dank gilt auch Fiona Siegenthaler/Galerie STAMPA Basel, Oliver Kornhoff/Staatliche Kunsthalle Baden-Baden und Dr. Hanne Loreck für das Auffinden von Rechteinhabern und -inhaberinnen, Annette von Wangenheim für die Tipps bei der Suche nach Filmausschnitten von Mary Wigman sowie Tom Koesel/KAOS-Film Köln.

Für die Gestaltung der CD-Rom zeichnet Susanne Traumann verantwortlich: Vielen Dank für die wunderbar produktive Zusammenarbeit.

Viele Helfer/innen sorgten für den reibungslosen und chaosfreien Ablauf beim Schreiben, Bebildern, Korrigieren und Überprüfen: Gero Wierichs, Dr. Karin Werner und Alexander Masch vom transcript Verlag (für schnelle und gute Ratschläge im Formatedschungel), Andrea Simonis (Danke für Geduld und Spaß beim Erstellen der Abbildungen), Karin Kirchhoff und Elena Polzer (inhaltliche Korrekturen und Aufmunterung), Anke Geyer (Videoschnitt und Flash), Inka Paul (für Hartnäckigkeit im Gutachtenbesorgen) und Özkan Karalan (für das geduldige Entgegennehmen der zahlreichen antiquarischen Buchsendungen).

Anekdoten und kleine biografische Funde geben der Recherche die Würze. Dafür danke ich: Christian Hinrichs (Maler und Galerist, Kampen/Sylt), Frau Johanssen (Sylt), Christiane Retzlaff (Sylt), Robin Anderson (†, Rom) sowie Henriette Fischer (Frankfurt a.M.), für Literaturhinweise und Unterstützung des Buches und meiner Mutter Monika Foellmer für ein findiges Auge.

Zu danken ist auch den biografisch wie wissenschaftlich Interessierten und nicht zuletzt meinen Freundinnen und Freunden für intellektuelle Anregungen und liebevolle Unterstützung: Graduiertenkolleg „Körper-Inszenierungen“ der FU Berlin und PD Dr. Rolf Elberfeld, außerdem Dr. Wolf-Dieter Ernst, guter Freund und kompetenter Gesprächspartner, Elettra de Salvo, für Inspiration, Freund-

schaft und Arbeit, die Laune macht, meiner Schwester Daniela Lörler sowie der ganzen Familie und am allermeisten:

Max, meinem geliebten Mann, für die wunderbare Unterstützung und wohl dosierte Kritik, für das fröhliche Lachen und das große Herz.

Anmerkungen

- 1 Dieses Stück, das 1992 in Frankfurt Premiere hatte, sah ich im Frühjahr 1994 im Marburger Theater neben dem Turm. Es vermittelt spielerisch und tänzerisch einen Eindruck von Valeska Gert, anhand von Textfragmenten ihrer Autobiografien und einer Übertragung ihres wechselvollen, von Schwierigkeiten und unzähligen Neuanfängen bestimmten Lebens in ein Ensemble von ausufernden Gesten, onomatopoetischen Lauten und kleinen skurrilen Tanzsequenzen, die immer wieder vom (einer Sisyphusarbeit gleichenden) Aufräumen des auf dem Boden verstreuten Mülls aus Papier, Scherben und Federn unterbrochen werden.
- 2 Kurt Tucholsky alias Peter Panter schreibt 1921 enthusiastisch: „Eine dolle Nummer, eine hervorragende Tänzerin, eine außerordentliche Frau.“ Kurt Tucholsky (Pseudonym Peter Panter): „Valeska Gert“, in: Die Weltbühne, Heft 7, 1921, S. 204-205. Der Tanzkritiker Willi Wolfradt dagegen spricht Valeska Gert jegliche Fähigkeit zur Kunst überhaupt ab: „[...] diese Frau [hat] vom Tanzen keinen blassen Schimmer [...]“. Ihre Darbietungen beschränkten sich auf „grelle [...] Verrenkungen und alberne[s] Hüpfen“, die nur „Bluff“ und „Getue“ seien. Willi Wolfradt: „Tanz, Teil II: Valeska Gert“, in: Freie deutsche Bühne, 1919/20, S. 381-382.
- 3 Eine Anekdote soll hier exemplarisch stehen für eine Weise des Gertschen Erscheinens, die ich in dieser Form sehr oft erlebte: Elettra de Salvo berichtete mir von einem „ungeheuren Zufall“: Am 20. Todestag Valeska Gerts 1998 ließ Robin Anderson, ihr letzter Mann, Blumen schicken. Überrascht darüber, dass er noch lebte, forschte de Salvo nach seiner Adresse. Es stellte sich heraus, dass Anderson in Rom, im selben Haus wie der Regisseur der Produktion *Bleiche weiße Leiche* lebte!
- 4 Ausnahmen bilden hier Gabriele Brandstetter: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a.M., 1995, S. 449 ff. Sie bettet Valeska Gert in den Kontext einer avantgardistischen Ästhetik von Unterbrechung und Synkope ein. Im angloamerikanischen Raum wird Gert in jüngster Zeit ebenfalls Aufmerksamkeit gewidmet, allerdings im Sinne einer kritischen soziohistorischen Positionierung: Dianne S. Howe: *Individuality and Expression. The Aesthetics of New German Dance, 1908 – 1936*, New York, 1996, S. 193-212; Ramsay Burt: *Alien Bodies. Representations of modernity, ‚race‘ and nation in early modern dance*, New York, 1998, hier besonders S. 32-43 und 48-53.

- 5 Frank-Manuel Peter: *Valeska Gert. Tänzerin, Schauspielerin, Kabarettistin* (1985), Berlin, 1987. Das Buch hat allerdings biografischen Charakter und ist nicht im Sinne einer wissenschaftlichen Analyse verfasst. 1985 wurde an der FU Berlin, im Fachbereich Kommunikationswissenschaft eine Magisterarbeit von Uwe Krey mit dem Titel *Valeska Gert – Vertreterin der neuen Tanzkultur der zwanziger Jahre* vorgelegt, die sich mit der Rolle Valeska Gerts im Rahmen des Ausdruckstanzes beschäftigt und dabei allerdings ihr avantgardistisches und zeitkritisches Arbeiten weitgehend unbeleuchtet lässt. Verwiesen sein soll hier auf den weitergehenden Ansatz Gabriele Brandstetters in *Tanz-Lektüren*, S. 449 ff., der unter anderem Valeska Gerts Innovationen im Sinne einer „Filmisierung“ von Theater und tänzerischer Bewegung, in Abgrenzung zu den Futuristen herausarbeitet.
- 6 Christiane Kuhlmann: *Bewegter Körper – Mechanischer Apparat. Zur medialen Verschränkung von Tanz und Fotografie in den 1920er Jahren*, Frankfurt a.M., 2003. Kuhlmann beleuchtet hier besonders das künstlerische Verhältnis zwischen der Fotografin Suse Byk und Valeska Gert. Yvonne Hardt: *Politische Körper. Ausdruckstanz, Choreografien des Protests und die Arbeiterkulturbewegung in der Weimarer Republik*, Münster, 2004. Parodie und Gesellschaftskritik, besonders am Beispiel des Gertschen Tanzes *Canaille* stehen hier im Mittelpunkt. Vgl. außerdem Susanne Foellmer: „Verschobene Körper, groteske Körper. Die Avantgardistin Valeska Gert“, in: Gabriele Klein/Christa Zipprich (Hg.), *Tanz Theorie Text*, Münster, 2002, S. 457-475 sowie dies., „Schnitt-Techniken und Körper-Groteske: Valeska Gert und das Fragmentarische“, in: Frieder Reininghaus/Katja Schneider (Hg.), *Handbuch der Musik der 20. Jahrhunderts*, Band 7: *Experimentelles Musiktheater und Tanztheater*, Laaber, 2004, S. 64-67. Bei meinen neuerlichen Recherchen stellte ich außerdem fest, dass synchron zu meiner Diplomarbeit zwei weitere Magisterarbeiten, in Wien und Paris, entstanden sind: Gertrud Reisinger: *‘Ich will leben, auch wenn ich tot bin.’ Die Grotesktänzerin Valeska Gert*, Magisterarbeit, Universität Wien, März 1998. Hier liegt der Fokus stark auf einer biografischen Aufarbeitung des Lebens der Künstlerin. Claudia Gabler: *Valeska Gert, mouvement contrastés*, Magisterarbeit, Universität Paris VIII, September 1998. Diese Arbeit zeichnet ebenfalls zunächst das Leben und Wirken Gerts nach und betrachtet sodann ihre Tanzsoli im Kontext der Ästhetik der Avantgarde. Wie es scheint, war das 20. Todesjahr Gerts unbewusst dem Wiederaufleben der Künstlerin gewidmet.
- 7 Yvonne Hardt: „Prozessuale Archive. Wie Tanzgeschichte von Tänzern geschrieben wird“, in: Johannes Odenthal (Hg.), *tanz.de. Zeitgenössischer Tanz in Deutschland – Strukturen im Wandel – Eine neue Wissenschaft*, Theater der Zeit, Arbeitsbuch 14, Berlin, Juli/August 2005, S. 34-39, hier S. 36.
- 8 Amelie Soyka: „Lauter zischende kleine Raketen: Valeska Gert“, in: dies. (Hg.), *Tanzen und tanzen und nichts als Tanzen. Tänzerinnen der Moderne von Josephine Baker bis Mary Wigman*, Berlin, 2004, S. 123-137.
- 9 Monika Hansen, Gerd Wameling: *Solo für ein Mannequin von Grieneisen. Hommage an Valeska Gert*, Hörcollage von Peter Eckhardt Reichel, Hör-Buch, Edition Berliner Musenkinder, duophon records, 2002.
- 10 Valeska Gert: *Je suis une sorcière. Kaléidoscope d’une vie dansée*, übersetzt und mit einem Vorwort von Philippe Ivernel, Paris, 2004.

- 11 Susanne Traub: „Das Gesagte kommt von dem Gesehenen. Vom Einzug des Konzepts in den Tanz“, Vortrag im Rahmen der Tagung *KonzeptTanzkonzepte*, Kampnagel, Hamburg, 10./11. Juni 2005.
- 12 Association EDNA/Julia Cima (Paris): *Visitations*, Uraufführung 12. August 2005, Berlin, Podewils'sches Palais, im Rahmen von Tanz im August – Internationales Tanzfest Berlin 2005.
- 13 Valeska Gert trifft auf ihrer Reise durch die Sowjetunion die dortige Theateravantgarde: „Meyerhold fand, ich sei ‚die biogenetische Tänzerin‘“. In: *Hexe*, S. 54.
- 14 „So analytisch wie Valeska Gert den Tanz [...] beschreibt [im Buch *Die Bettlerbar von New York*, 1950], brachte sie die Dinge oft auf den Punkt. Gleichzeitig sah sie sich selbst als Instinktwesen, das seine Ausdruckskraft aus dem Bauch heraus schöpfte.“ Dies meint Christiane Retzlaff in: „Ich will leben, auch wenn ich tot bin, eine Hommage zum 20. Todestag“, in: *Sylter Spiegel*, 18. 3. 1998. Die Autorin hatte in den letzten Lebensjahren Gerts intensiveren Kontakt zu ihr.
- 15 So betitelt Harry Prinz seinen Artikel in der Zeitschrift *Der Tanz*. Harry Prinz: „Das Phänomen Valeska Gert“, in: *Der Tanz*, Heft 3, 1930, S. 18.
- 16 „Ich will nur auf der Bühne geliebt werden, aber im Leben, das ist mir ziemlich egal.“ Valeska Gert im Gespräch mit Volker Schlöndorff in: *Nur zum Spaß nur zum Spiel – Kaleidoskop Valeska Gert*, Dokumentarfilm von Volker Schlöndorff, BRD, 1977.
- 17 Die Biografie Walter Sorells etwa ist von einem solchen Duktus geprägt: Walter Sorell: *Mary Wigman – Ein Vermächtnis*, Wilhelmshaven, 1986. Seit Ende der 1990er Jahre hat sich allerdings diese Haltung verändert: Vermehrt nehmen Autorinnen und Autoren nun auch Bezug auf das politisch problematische Wirken Wigmans im Nationalsozialismus, darunter Susan Manning: „Feminism, Utopianism, and the Incompleted Dialogue of Modernism – A Reading of the Dances of Mary Wigman“, in: Gunhild Oberzaucher-Schüller (Hg.), *Ausdruckstanz. Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Wilhelmshaven, 1992, S. 105-115 sowie Gabriele Fritsch-Vivié: *Mary Wigman*, Reinbek bei Hamburg, 1999, besonders S. 97-100.
- 18 Dieser generiert sich de facto aus den Überresten dessen, was man noch im Kampener Ziegenstall, dem letzten Kabarett und der Wohnstätte Valeska Gerts, finden konnte. Er wurde von Frank-Manuel Peter seinerzeit dem Archiv anvertraut.
- 19 Für die wissenschaftliche Recherche ergibt sich allerdings die schon erwähnte Problematik des Findens und Verschwundenbleibens wichtiger Dokumente, die ein umfassenderes, belegbareres Bild von Valeska Gert liefern könnten.