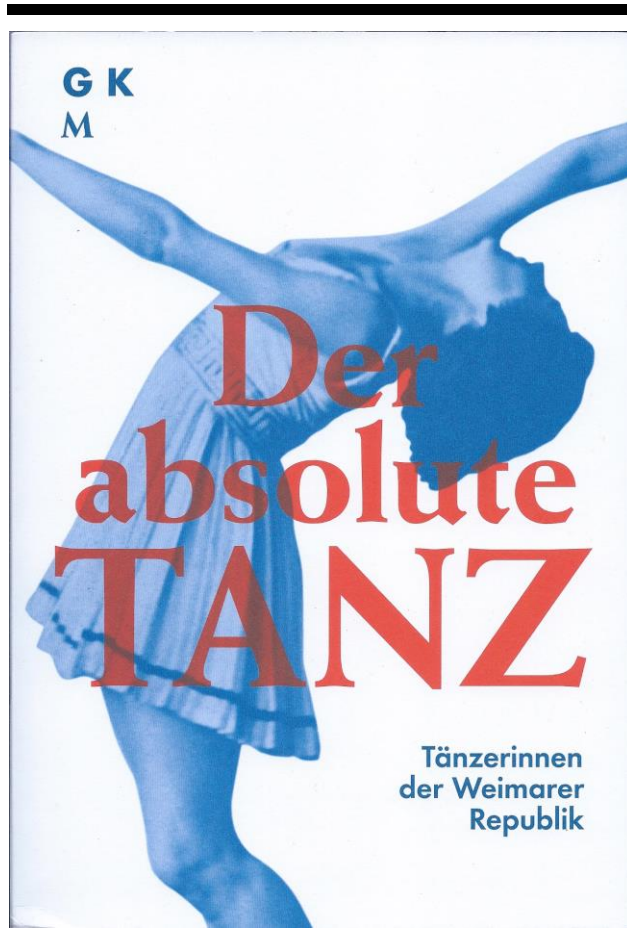


# Puck, Punk oder Pausen-Clown?

Neue und alte Valeska-Gert-Spässe vom Künstler Wolfgang Müller



Man kann es den beiden Kuratorinnen der schönen ‚Ausstellung zum Buch‘ *Der absolute TANZ* im Georg-Kolbe-Museum in Berlin und zugleich Herausgeberinnen jenes Buches gar nicht hoch genug anrechnen, dass sie sich einem Experiment geöffnet haben. Die Wissenschaftlerin Julia Wallner und die Künstlerin Brygida Ochaim wollten die Ausstellung zu 11 Tänzerinnen einerseits nicht nur mit ausschließlich von Frauen (sechs Wissenschaftlerinnen und eine Tänzerin) verfassten Katalogbeiträgen ausleuchten. Und andererseits dabei gerne auch mal einen Scheinwerfer etwas stärker und bunter aufblenden, als es in der Ausstellung aus konservatorischen Gründen möglich ist. Zwar sind sowohl die Tanzwelt, als insbesondere auch die Tanzwissenschaft eine Domäne der Frauen. Und die Gleichstellungsbeauftragt\*innen, die für ein ausgewogenes Verhältnis der Geschlechter kämpfen, haben hier weit weniger Erfolg vorzuweisen als die Elfenbeauftragte auf Island. Doch nicht als Quotenmann, sondern mehr zum Spaß sollte wenigstens *ein* männlicher Autor

mitwirken. Vorsichtshalber wurde ihm jedoch sozusagen ein *Séparée* zugewiesen, damit er den ausgewiesenen Tanzexpertinnen nicht im Stehen auf das traditionell wissenschaftlich angerichtete Katalogmenü spucken konnte: in einem – dem einzigen – *satirischen* Beitrag.

Der Auftrag erging an den subversiven Altpunker **Wolfgang Müller**. Warum? Müller hatte zwar mal als Schüler „die revolutionäre Befreiungsfront *Rosa Käfer*“ gegründet, befürchtete aber dann, als „ungelernter Hilfsarbeiter ohne Schulabschluss“ ein trostloses Leben in Wolfsburg vor sich zu haben. Bis er am 19. November 1975 vor dem Fernseher die ARD-Talkshow *Je später der Abend* verfolgte und dabei den 83jährigen Talkshowgast **Valeska Gert** als allerersten Punk für sich entdeckte. Hierbei sprang aus jener *Ich-bin-eine-Hexe*-Gert blitzartig ein Funke aus dem Fernseher in den empfangsbereiten 18-jährigen Zuschauer und hauchte dem Golem’schen Lehmklumpen ganz ohne Trank aus Alraunen-Wurzeln göttliches Leben ein. So oder ganz ähnlich erzählt er es auch 2010 in seiner Autobiographie, die er als Buch über Valeska Gert getarnt hat.<sup>1</sup> Arnd Wesemann, Redakteur der Zeitschrift *Tanz*, kommentierte dieses: „Die Hälfte des Buchs spricht (...) Wolfgang Müller von sich und von Leuten, die er nicht so mag wie Valeska Gert. (...) Um die bessere Hälfte des Buches

<sup>1</sup> Wolfgang Müller: *Valeska Gert. Ästhetik der Präsenzen*. Berlin 2010.

überhaupt schreiben zu können, hört er (...) zu. Dieser ist der Biograf der 1978 verstorbenen Künstlerin. Müller braucht dessen Kenntnisse nur noch ins enttäuschte Bauchgefühl seiner Punk-Ära einzuordnen, schon sitzt Prinz Müller stolz auf dem Thron neben Königin Valeska (...).“<sup>2</sup>



Damals aber, 1975, löste sich Müllers Heimatstadt (er erlebte sie „autoritär, öde, verklemmt und spießig“) in jenem Augenblick vor dem Fernseher in Asche auf. Herausstieg ein Phoenix, in welchem fortan die Fackel der Kreativität loderte. Und dieser flog nach Westberlin, wo Wolfgang Müller Kunst studierte, sich und seinem Publikum das Punk-Band-Projekt *Die Tödliche Doris* gab und 1982 ein Buch über *Geniale Dilletanten* (sic) veröffentlichte.<sup>3</sup> Und wo er gemeinsam mit einem Freund ungeliebte, weggeworfene Passfotos bei den Fotoautomaten der Westberliner U-Bahnhöfe sammelte, diese

in Kunst und einen Super-8-Film verwandelte und ihn 1981 im legendären Arsenalkino uraufführte. Erst 20 Jahre später wurde eine größere Öffentlichkeit durch den Wohlfühlfilm *Die fabelhafte Welt der Amélie* mit dieser Idee bekannt. Der Film von 1981 hatte ihn offenbar, den *Touch* – nicht den von Lubitsch, sondern den von Valeska Gert. Das war Avantgarde im wahrsten Sinn des Wortes: der allgemeinen Entwicklung voraus zu sein. Und diese Gert'sche Fackel macht Müller seit damals immer mal wieder Feuer unter dem Allerwertesten, so dass er sich zum Zündeln aufgefordert sieht. Insbesondere dann, wenn er sich ohne Pause mit kleinen Nuancen, im Wesentlichen aber gleichlautend und sozusagen mantrisch seit mehr als einem Jahrzehnt zu Valeska Gert mit zwei Thesen äußert. Sein Credo, seine „Erkenntnis: Ständige Unordnung ist nötig. Ohne Wahrnehmungsirritation kein Widerstand.“ – Wäre doch zu schade um seine Mühe, wenn er keinen Widerstand bekäme, weil sein Text zu oberflächlich gelesen und nicht richtig verstanden würde!

### ∞ Biss zur Unsterblichkeit ∞

Es wird nämlich leider viel zu leicht übersehen: Müller ist *Künstler* (und Privatsammler, wie seine Besitzangaben in den Bildunterschriften ausweisen<sup>4</sup>), aber kein Forscher, kein Dokumentarist, kein Wissenschaftler. Deren Tätigkeiten sind für ihn so langweilig wie sonst nur die Käferstadt Wolfsburg. Doch nährt er sich auch vom Blut jener gut, nicht nur von dem von Valeska Gert. Und kann sich

<sup>2</sup> Arnd Wesemann: Punk-Idol Valeska Gert. In: *Tanz*, November 2010, S. 58.

<sup>3</sup> Als Herausgeber unter Mitarbeit von Blixa Bargeld. Das Wortspiel mit bzw. in der falschen Schreibung des Hauptsachtitels scheint sich nicht durchgesetzt zu haben, denn meist ist in diesem Zusammenhang in korrekter Rechtschreibung von den „genialen Dilettanten“ die Rede. Zur Findung dieses Begriffs vergleiche dessen Gebrauch in der älteren Literatur wie bei Klaus Peter Dencker: *Der junge [Egon] Friedell. Dokumente der Ausbildung zum genialen Dilettanten*. München 1974.

<sup>4</sup> Gelegentlich werden daraus urheberrechtlich falsche, die Fotografen ignorierende ©-Vermerke wie „© Ernst Mitka“ (sic) bei dem Bericht: „Germany's forgotten performer Valeska Gert helped inspire punks“ auf <https://www.dw.com/en/germanys-forgotten-performer-valeska-gert-helped-inspire-punks/a-6007667>, letzter Abruf 8. Juli 2021.

anschließend auf Eigenbluttherapie beschränken, – was allerdings wenig „Biss“ hat. Wahrscheinlich sind seine allzu wörtlichen Selbstplagiate (zum Beispiel die letzten ca. 19 Zeilen des neuen Aufsatzes, zuerst bei Müller 2010, S. 216/218 zu lesen) als Parodie zu verstehen: Studierte Politikerinnen und Politiker haben den Vampirismus in der Wissenschaft salonfähig gemacht (bis man ihnen die Dokortitel wieder aberkannte). Und zeitlich überlastete Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler haben längst für ihren Symposiums-Tourismus das nährende Ausaugen der *eigenen* früheren Texte im *Copy-and-paste*-Verfahren als nachhaltig und energiesparend für sich entdeckt. Wolfgang Müller führt es in die Konzeptkunst ein. Es muss für ihn aber manchmal auch ein recht einsames Geschäft sein, seither in offenbar zeitlich und räumlich unbegrenzt vielen Präsentationen und „Präsenzen“ das Punk-Idol Valeska Gert mit dem eigenen Künstlerblut anämisch am Leben zu erhalten. Da ist so ein satirischer Text mitten zwischen den Wissenschaftlerinnen schon eine besondere kommunikative Herausforderung. Dummerweise wollen Künstler ungern ihre Kunst erklären. Sollte sie also nicht auf den ersten Blick selbsterklärend sein und sich auch keine kleingedruckte Gebrauchsanweisung in amüsanter Google-Übersetzung aus dem asiatischen Original beigefügt finden, dann bedarf es jener für Müller ebenfalls langweiligen Spezies von Exegeten, Kritikern oder Kunsthistorikern, die mal eine Führung veranstalten und das Kunstwerk erläutern, es erlebbar werden lassen und zwischen Konzeptkunst und, hm, allem anderen zu vermitteln versuchen.

Schon in der vierten Zeile seines Aufsatzes hat Wolfgang Müller den ersten Stolperstein gesetzt, um zu verdeutlichen: Hey, wenn Ihr *hier* nicht merkt, dass ich mit Euch spiele, dass ich fake und fantasiere, dass es hier um *meine* Kunst geht, dann braucht Ihr gar nicht weiterzulesen, sonst geht das schief. Er sagt es etwas anders formuliert, zugegeben: „Im Sommer 1969 jobbte der 24-jährige Hamburger Kunststudent ERNST MITZKA in der Küche der Volkshochschule Klappholtal. Die Volkshochschule lag in einer Seitenstraße zwischen den Inseldörfern Kampen und List auf Sylt. Ein paar hundert Meter davon entfernt wohnte die 77-jährige VALESKA GERT in einem kleinen reetgedeckten Haus.“ Okay, genaugenommen hat er schon in der dritten Zeile einen Spaß eingebaut, „lag“ statt „liegt“, aber der ist seiner nicht unbegründet kritischen Sylt-Sicht geschuldet. (Er schreibt auch in diesem Text davon: „Punk’s not dead!“ riefen die Punks, die am 17. März 1995 Sylt stürmten. Wohl um ihre blasse Untoten-Haut zu bräunen?<sup>5</sup>) Natürlich ist die Volkshochschule Klappholtal, die seit 1971 Akademie am Meer heißt, immer noch da, auch wenn ein nach eigener Auffassung zu wenig beachteter Sylter Taxifahrer 2010 das Haus Uthland mit jener Küche sowie die Schwalbenhalle abgefackelt hat und „Küchenchef Wolfgang Müller“ (sic!)<sup>6</sup> die Küche erst fast zehn Monate später wieder als Neubau eröffnen konnte. Aber „lag“ ist auch völlig okay, schließlich fangen alle Märchen in der Vergangenheit an: Es war einmal. Kurz darauf, in der vierten Zeile, ist die erste Tretmine versteckt, und wer darüber hinwegschwebt, ohne zu explodieren, der hat wirklich die Bodenhaftung zu den Fakten und Tatsachen verloren: „ein paar hundert Meter davon entfernt“ ... – lag natürlich nicht Valeska Gerts Reetdach-Häuschen, sondern liegt die Straße, die von List nach Kampen führt. Von der Küche in Klappholtal bis zu Valeska Gert in Kampen hingegen waren es ungefähr vier Kilometer. Der Küchenhelfer Ernst Mitzka war ihr also doch nicht so nahe, wie es Wolfgang Müller darstellt.

---

<sup>5</sup> Müller 2010, S. 218 und 2021, S. 196).

<sup>6</sup> *Sylter Rundschau*/SHZ vom 3. Juni 2011, <https://www.shz.de/lokales/sylter-rundschau/rueckkehr-zur-ersehnten-normalitaet-id1420626.html>, letzter Abruf 8. Juli 2021).

## ∞ Freiheit für die Kunst! ∞

FOTOGRAF DES  
STAATSTHEATERS  
D. BYSTROV  
Valeska Gert, 1917  
Fotografie, 13,7 x 8,6 cm  
Privatsammlung, Berlin



Wer hier noch nicht glauben mag, dass er von einem vergnügt-kreativen Wolfgang Müller aufs Glatteis geführt wird, dem sei das genaue Studium der Abbildung auf S. 194 in seinem Aufsatz zur Ausstellung ans Herz gelegt. Diese Abbildung ist natürlich nicht auf der Liste der ausgestellten Werke zu finden. Die Bildbeschreibung sagt: „FOTOGRAF DES STAATSTHEATERS D. BYSTROV. Valeska Gert, 1917. Fotografie, 13,7 x 8,6 cm Privatsammlung, Berlin“. Alles richtig, bis auf die Angabe „Valeska Gert“. Die ist sozusagen der *Müller-Touch*, die gewollte künstlerische Irritation. Zu sehen ist eine junge Frau mit lockigem Haar, für eine Bühnenaufführung *en travestie* im sonst nur von Männern oder Kindern getragenen weißen

Matrosenanzug gekleidet, vergnügt auf einem Tischchen sitzend. „СВОБОДА“, also „Freiheit“ steht bezeichnenderweise in kyrillischen Lettern auf der Schirmmütze, wo sonst der Panzerkreuzer Potemkin bzw. ein anderer Schiffsname prangt. Ob es sich vielleicht um die Fortsetzung von Meyerholds fehlgeschlagenem Versuch handelt, die 1917 meuternden Matrosen der Festung Kronstadt auf die Petersburger Bühne zu holen, oder nur um eine Operette mit lustigen weiblichen Matrosen, bleibt erstmal unklar. Der Ähnlichkeit nach könnte die Abgebildete insbesondere die Sängerin Neonila Volevač sein, die von Dimitri Bystrov in dieser Zeit mehrmals fotografiert wurde. Aber das sollen die Leserinnen des Textbeitrags gar nicht erfahren, denn dazu hat der Künstler ja extra den unteren Rand des Fotos digital abgeschnitten, auf dem die von ihm genutzten Informationen in weißer kyrillischer Schrift vermerkt sind. Somit auch den Namen der Abgebildeten. Ganz klein am Rand aber der Hinweis auf den fake für die Ahnungslosen, welche die in einem Museumskatalog zu einer historischen Ausstellung abgebildete Frau tatsächlich wegen der Bildunterschrift für Valeska Gert halten könnten: „Fotogröße: 13,7 x 8,6 cm“. Wer sich also nicht schon auf den ersten Blick über die gänzlich fehlende Ähnlichkeit zu Valeska Gert und das unten abgeschnittene Foto wundert, kann in den Maßangaben das klassische Postkartenformat erkennen, mit der Abbildung vergleichen und ausrechnen, dass unten ca. zwei Zentimeter (bzgl. der Größe der Abbildung im Katalogbuch) fehlen. Das ist natürlich künstlerische Freiheit, aber um diese, den fake zur erhofften Irritation geht es dem Künstler ja schließlich. Und darum, klassische kulturgeschichtliche Ausstellungstätigkeit und dokumentationsbasierte wissenschaftliche Forschung möglichst lächerlich zu machen, dem Publikum Sand in die Augen zu streuen und Steinchen ins Getriebe zu werfen.

Das zu erkennen, ist aber leider nicht garantiert. Bei der Gratwanderung mit einer künstlerischen Verfälschung besteht das Risiko, dass von wenig vorbereiteten Konsumenten (jederlei Geschlechts) Fakt und fake nicht auseinandergelassen werden können. Kein Scherz: Eine in Müllers Katalogbeitrag zitierte Autorin fand ihren Aufsatz über Valeska Gert in einem Sammelband über Sylt (sogar „nur versehentlich“) mit einem Bild illustriert, das gar nicht Valeska Gert zeigt. Eingekauft von einer auf schöne Naturfotos der Insel spezialisierten Herausgeberschaft aus den Angeboten eines halb kommerziellen Bildarchivs. Dieses war etliche Jahrzehnte zuvor auf die ganz kommerziellen



Interessen eines Fotoverkäufers hereingefallen, der mehrere Aktfotos wertsteigernd Prominenten zugeordnet und sie entsprechend beschriftet hatte, darunter drei (bei zwei verschiedenen Frauen) der Valeska Gert. Und dieses eine hat es als (falsche) Valeska Gert dann auch noch bis in einen ARTE-Fernsehfilm über Tanz geschafft. Und in einen Online-Bericht im *Spiegel*. Weil es doch so verlockend ist, als quasi Erste(r) ein Foto von Valeska Gert zu veröffentlichen, das man noch gar nicht kennt. Und mit deprimierender Ahnungslosigkeit ging das Aktfoto dann im Internet um die Welt: „Look what I have found!“ – Follower-Scharen garantiert, denn kommerzielle „Pinterest“-Plattformen müssen ja gefüttert werden, sonst verdienen die nichts an der mitgelieferten Werbung.

### ∞ *Das Phantom des Tanzes „Pause“* ∞

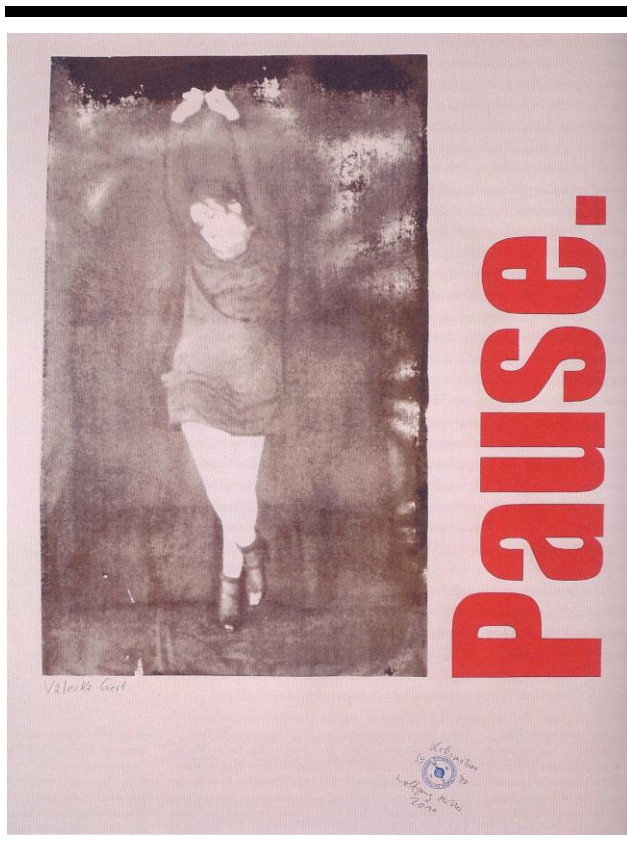


Valeska Gert in drei Phasen des Tanzes *Canaille*, den „Berufsalltag“ einer Prostituierten tanzend; in der Mitte die Pause nach dem Sex mit dem Freier. Fotos: Käth(e) Ruppel, 1919.

Spätestens damit ist zweifelsfrei festgestellt, dass und wie es Wolfgang Müller bei Valeska Gert um seine eigene Kreativität, um Irritation und subversive Späßchen statt um wissenschaftliche Fakten geht. Mit dieser Kenntnis wird auch verständlicher, warum es sich bei seinem langjährigen Valeska-Gert-Projekt handelt: *Die Tödliche Pause*. (mit Punkt dahinter), meist als *Pause*. oder *Pause* abgekürzt, ist ein Kunstprojekt, mit welchem Wolfgang Müller insbesondere die Tanzwissenschaft durch die oben zitierte „nötige ständige Unordnung“ irritieren will. Eine geloopte, auf Dauerschleife gelegte konzeptuelle kreative Pause des Künstlers Wolfgang Müller. Ausgangspunkt ist ihm nichts weiter als eine – ein einziges Mal 1928 – unter einem bestimmten Gert-Foto von 1919 abgedruckte Bildunterschrift: *Pause*. Die man selbstverständlich, wenn man nichts Näheres weiß und sich nur auf diesen Fotoabdruck konzentriert, als Titel eines eigenständigen Tanzes missverstehen kann. 2009 hat Wolfgang Müller, so die kurze Vita am Ende des Katalogs, die „Missverständniswissenschaft“ begründet und präsentiert auf deren Webseite pflichtschuldigst auch jenes Pausenfoto, mit folgendem Text: „Die Künstlerin Valeska Gert (1892–1978) performte in 1919 die *Pause*. Vor einem Vorhang hob sie ihre Hände über den Kopf, sank etwas in sich zusammen und verharrte regungslos in dieser Position – bis zum Ende der Kinopause: Bewegung der Nichtbewegung.“<sup>7</sup> Natürlich ist das frei fantasiert: Man sieht ja kein Foto, das während einer öffentlichen Vorführung des Tanzes, noch dazu

<sup>7</sup> [www.wolfgangmuellerr.de/Missverständniswissenschaft](http://www.wolfgangmuellerr.de/Missverständniswissenschaft), letzter Abruf 8. Juli 2021.

vor einem Publikums-Vorhang und gar im Kino während einer „Kinopause“ entstanden ist, sondern eine von mehreren Aufnahmen eines Tanzes, welche die Fotografin Käthe Ruppel vor einem Hintergrundvorhang in ihrem Fotostudio gemacht hat. Und wie lange jemand in der fotografierten Haltung real verharret hat, kann man selbstverständlich nicht wissen, wenn man nicht dabei war.



Auf diesem einzigen missverständlich beschrifteten Fotoabdruck jenes Fotos im Buch von 1928 hat Wolfgang Müller sein Pausen-Imperium aufgebaut: 2010 in Berlin eine gleichnamige Ausstellung (*PAUSE. Valeska Gert: Bewegte Fragmente*) im Museum Hamburger Bahnhof mitkuratiert<sup>8</sup>, einen auch in der aktuellen Ausstellung gezeigten und im Katalog abgedruckten Siebdruck nach diesem Foto hergestellt (und ihn nicht für 5 Euro als Plakat verkauft, sondern in einer von ihm signierten und à la Joseph Beuys gestempelten<sup>9</sup> Auflage von 70 Exemplaren für 280 Euro pro Stück), 2011 eine Ausstellung „Wolfgang Müller: ‚Lokomotion – Valeska Gert‘“ in der Berliner Galerie Crystal Ball gezeigt<sup>10</sup>, eine von ihm signierte Valeska-Gert-Schallplatte (unter Missachtung der Urheberrechte Valeska Gerts bzw. ihrer Rechtsnachfolger) herausgegeben und 2013 eine als „Quellenedition“ zu Valeska Gert bezeichnete Publikation mit einem von ihm

signierten Lesezeichen mit silbernem Pausensymbol von Aufnahmegegeräten (zwei senkrechte Striche: II) in nummerierter kleiner Auflage mitherausgegeben.<sup>11</sup> Dazu kommt eine Vielzahl von Auftritten, Texten und Interviews, vor allem im Internet, und 2016 das auch in der aktuellen Ausstellung präsentierte Hörspiel *Intervallum – Eine Hommage an die Pause*<sup>12</sup> oder 2017 eine Performance im *Haus der Kulturen der Welt* in Berlin.<sup>13</sup> Die *Pause* ist Zentrum und kreative Antriebsfeder Wolfgang

<sup>8</sup> Die dann beispielsweise von der *Louise Brooks Society* fälschlich als „a **first ever exhibit** about the actress and dancer“ bezeichnet wurde (<https://louisebrookssociety.blogspot.com/2010/09/valeska-gert-diary-of-lost-girl-heliped.html>), letzter Abruf 8. Juli 2021) – de facto war es die siebente Ausstellung über Valeska Gert.

<sup>9</sup> Auf der im Katalog (Besitzer: Privatsammlung, Berlin) und offenbar auch im Internet an zahlreichen Stellen verwendeten Abbildung handelt es sich immer um dasselbe Exemplar 39/70, das er unter einem Stempel „Präsenzbibliothek der Walther von Goethe Foundation“, eines weiteren Performance-Projekts von ihm (vgl. Müller 2010, S. 97), signiert hat.

<sup>10</sup> <https://www.galeriecrystalball.de/2011/01/wolfgang-muller-lokomotion-valeska-gert/>, letzter Abruf 8. Juli 2021.

<sup>11</sup> Wolfgang Müller, An Paenhuisen (Hrsg.): *Valeska Gert. Bewegte Fragmente. Eine Quellenedition. = Fragments in Motion*. Berlin 2013.

<sup>12</sup> Bayerischer Rundfunk BR Bayern 2, Ausstrahlung 28. Oktober 2016. „Als Anregung für sein Hörspiel diente Wolfgang Müller Valeska Gerts Tanzfigur ‚Pause‘.“ <https://www.br.de/mediathek/podcast/hoerspiel-pool/eine-hommage-an-die-pause-intervallum-von-wolfgang-mueller/30829>, letzter Abruf 8. Juli 2021.

<sup>13</sup> „4‘33“-Gala“ mit Chris Dreier, <https://www.youtube.com/watch?v=2jvDTVspuDQ>, letzter Abruf 8. Juli 2021.

Müllers, wenn er sich aufs konzeptionelle Karussellpferd schwingt. Der ihm ursprünglich nicht bekannte Umstand, dass es gar keinen Tanz mit dem Titel *Pause* gab, hat sich nachträglich nicht als Hindernis erwiesen, sondern als Garant für die Fortsetzung seiner *Pausen*-Soap-Opera immer um dasselbe Missverständnis herum: Kaum, dass jemand versucht, der Öffentlichkeit vorsichtig den Unterschied zwischen den Fakten und der Fantasie bei dieser Thematik aufzuzeigen, spürt Wolfgang Müller erfreut den für sein Schaffen erforderlichen „Widerstand“ und wirft sich pogotanzend dagegen. Wie ein Jack-in-the-box-Springteufel meldet er sich immer wieder erneut zum Thema der Pause bei Valeska Gert zu Wort. Er ignoriert die sachlichen Gegenbeweise tunlichst und stellt seine möglichst irritierende Kobold-Unordnung von neuem als „Wahrheit“ vor, um sich an den Medienechos zu erfreuen, die ihm der Name von Valeska Gert einbringt. Mit der in ihrer Kunst nach Wahrheit und Wahrhaftigkeit suchenden Valeska Gert hat das allerdings nicht viel gemeinsam.

### ∞ *Die Pause im Loop* ∞

„Valeska Gert ist eine der einflussreichsten Künstlerinnen der Moderne – und niemand weiß es. Dabei ist ihre Arbeit PAUSE ein Schlüsselwerk der performativen Künste. Zeit, das Phantom ins Visier zu nehmen“, begann Wolfgang Müller einen früheren Text.<sup>14</sup> Und führte aus: „In den durch Filmrollenwechsel bedingten Pausen im Kino der 1920er tanzt sie PAUSE, einen Nicht-Tanz: Bewegungslosigkeit – bis jeder im Publikum eine Pause spürt. Es gibt nur ein einziges Foto dieser Performance.“ Andere entwickelten dies sogar noch weiter: „Diese Nicht-Bewegung hielt bis zum Ende der Filmunterbrechung an.“<sup>15</sup> „Valeska Gert machte die Probleme des technischen Fortschritts sichtbar, mehr noch, sie fokussierte die Fehler: der gerade aufgekommene abendfüllende Kinofilm zum Beispiel beinhaltete eine Pause, der tempogewohnte Großstädter musste warten, bis die Filmrolle gewechselt war.“<sup>16</sup> „1920 tanzte die Künstlerin die Pause, die während des Filmrollenwechsels im Kino entstand, indem der Überlieferung nach sie ihre Bewegung unterbrach.“<sup>17</sup> „Der Titel der Ausstellung bezieht sich auf eine Performance von Gert in den zwanziger Jahren, in der sie in der Pause einer Kinovorstellung anstatt einer kurzweiligen Unterhaltungsaufführung vielmehr selbst eine Pause darstellte – starr und stumm ausharrend, konfrontierte sie so den Betrachter mit dem Moment des Innehaltens. Für eine kurze Dauer veränderte Gert im Kinosaal die Geschwindigkeit der Zeit. Diese direkte Konfrontation mit ihren eigenen Erwartungshaltungen stellte für die Mehrheit der Zuschauer eine Herausforderung, wenn nicht sogar Überforderung dar.“<sup>18</sup> All dieser Unsinn nur, weil Wolfgang Müller sich das damals so vorgestellt hat, dass Valeska Gert es in den 1920er Jahren (Gage für einen Tanzabend von ihr: z.B. 800 Reichsmark) finanziell nötig gehabt hätte und die Kinobetreiber es sich leisten konnten, dass Valeska Gert reglos auf der Bühne steht, bis jeder im Publikum spürt, dass sie die „Filmrollenwechsel-Pause“ verkörpert. Sie hat dieses künstlerisch bedeutende Innehalten einer Pause ja auch tatsächlich *getanzt*, aber als Moment in einem nicht *Pause*, sondern *Canaille* betitelten Tanz. Und nicht in Kinopausen vor Kinopublikum, sondern vor oder nach der richtigen Pause im Programm ihrer eigenen Tanzabende und vor dem Tanzpublikum im Theater bzw. auf einem der für ihre Tanzvorführungen genutzten Konzertpodien (daher auch der Begriff Podiums- oder Kammertanz).

<sup>14</sup> Wolfgang Müller: „Sinnlich, radikal, unbekannt“. In: *berlinergazette.de*, 20. Juli 2010.

<https://berlinergazette.de/valeska-geert-pause/>, letzter Abruf 8. Juli 2021.

<sup>15</sup> <https://www.galeriecrystalball.de/2011/01/wolfgang-muller-lokomotion-valeska-gert/>, letzter Abruf 8. Juli 2021.

<sup>16</sup> [http://www.satt.org/kunst/10\\_07\\_gert.html](http://www.satt.org/kunst/10_07_gert.html), letzter Abruf 8. Juli 2021.

<sup>17</sup> <https://www.schaubuehne.com/spielplan-veranstaltungen-leipzig/angelika-waniek-olga-vostretsova-pause>, letzter Abruf 8. Juli 2021.

<sup>18</sup> <http://www.vonhundert.de/index4b06.html?id=317&pageID=2>, letzter Abruf 8. Juli 2021.



2010 hat Wolfgang Müller das angeblich eigenständige Werk „Pause“ mit dem *Schwarzen Quadrat* von Kasimir Malewitsch und mit 4'33 von John Cage verglichen. Heute, im Hörspiel (von 2016) in der Ausstellung und im neuen Aufsatz im Katalog vergleicht er „Pause“ mit dem „gekippten Herrenurinal“ von Marcel Duchamp. Und jagt weiterhin das von ihm selbst so bezeichnete Pausen-„Phantom“, weil es wie Duchamps Urinal „ausschließlich durch dieses Foto überliefert“ und „als Kunstwerk wahrnehmbar“ sei. Was es allerdings mit Tausenden anderer Tanzfotos der Zeit gemeinsam hat, bei denen das Tanzkunstwerkebenfalls nur durch ein Foto überliefert ist und auf den langersehnten Vergleich mit einem gekippten Herrenurinal und anderen Readymades vergeblich wartet.

∞ *Der tut nichts, der will doch nur spielen!* ∞



Im Katalogtext des Kolbe-Museums macht sich Wolfgang Müller den Spaß, von einem „bis heute dauernden Expertenstreit“ um die Existenz der *Pause* zu sprechen. Natürlich hat es auch diesen „Expertenstreit“ nie gegeben. Wie sollte es auch: Auf der einen Seite ist Wolfgang Müller, auf der anderen sind die Experten. Die haben sich nie darüber gestritten. Nicht zuletzt seit der von Wolfgang Müller immer wieder als Quelle herangezogene **Ernst Mitzka** im Zusammenhang mit Valeska Gerts Auftritten zwischen den Kino-Stummfilmen von „so Pausenclowns, irgendwelche(n) Freaks“ sprach, wird Wolfgang Müller auf der Seite der Expertinnen gern mit dem Beinamen „der Pausen-Clown“ bedacht.<sup>19</sup> Weil er nämlich als Troll pausenlos mit seiner Vorstellung einer *Pause* nervt. Und dabei in nicht akzeptabler Weise auch im neuesten Text wieder jene Kollegin namentlich „vorführt“, die zwar nie wie er von der Aufführung eines Tanzes *Pause* zwischen dem Wechsel der Filmrollen eines Films berichtet hat, sich aber einst als Studentin in ihrer ansonsten ausgezeichneten und als Buch veröffentlichten Diplomarbeit bei der Einschätzung einer Bildunterschrift von 1928 einmal geirrt hat. Wobei es für ihre Analyse des Fotos mit der innegehaltenen Tanzbewegung nicht den geringsten Unterschied machen würde, ob sie vom „Tanz *Pause*“ spricht oder von einer „Pause im Tanz *Canaille*“ sprechen würde. Sie hat es wirklich nicht verdient, dass Wolfgang Müller mehr als ein Jahrzehnt lang

<sup>19</sup> Am 10. Mai 2013 im gefilmten Gespräch vor dem Publikum mit ihm in der Berlin-Kreuzberger Galerie *Maifoto* bei der Verlagspräsentation jener „Quellenedition“, <https://anpaenhuysen.blogspot.com/2013/05/valeska-gert-wolfgang-mueller-in.html>, letzter Abruf 8. Juli 2021.



unerbittlich auf ihrem diesbezüglichen kleinen Irrtum herumreitet. Auch wenn nach seiner Einsicht des Irrtums sein sich mit ihm als Jockey im Kreis um die Pause drehendes Karussellpferd natürlich sofort im Stillstand angerostet wäre, da wie gesagt sein ganzes *Pausen-Projekt* auf diesem Missverständnis der Bildunterschrift basierte und ihm nur anfangs ihr Fehler nicht bewusst war.

Aber inzwischen macht er nun *Irritationskunst* daraus, und wenn man das weiß, ist manches ja auch durchaus legitim zu bewerten, auch dann, wenn es durch die große Verwechslungsgefahr von fake und Fakt unerfreuliche Züge aufweist. Dass Klaus Kinski 1971 in der Deutschlandhalle wegen seiner deklamatorischen Rezitationen von *Jesus Christus Erlöser* vom Publikum Blasphemie vorgeworfen wurde, fand Valeska Gert inakzeptabel: Er habe sich nicht für Jesus gehalten, sondern Jesus auf der Bühne thematisieren wollen, „wollte den Jesus spielen, spielen nur“.<sup>20</sup> – Der tut nichts, der beißt nicht, der will doch nur spielen.

### ∞ *Aus Ernst wurde Spaß* ∞

Kunst muss keinen Sinn machen, insofern die Frage nach dem Sinn der ständigen Wiederholung desselben Unsinn ebenfalls keinen Sinn macht. Natürlich kann man das jeweils zum lebenslänglichen Individualstil erklären, so wie man *Kopffüßler* bei Horst Antes erwartet oder Nägel bei Günther Uecker, so eben Valeska Gert und die Pause bei Wolfgang Müller. Die ewige *variatio delectat*, aber Kunst darf auch nicht langweilig werden. Wolfgang Müller, so muss man vermuten, leidet seit mehr als einem Jahrzehnt an der selbstgestellten, aussichtslosen Sisyphos-Aufgabe, doch noch einen Beweis dafür zu finden, dass es tatsächlich einen eigenständigen Tanz mit dem Titel *Pause* gegeben hat im Werk der Gert. Damit er sein *Pausen-Projekt* nicht auf Sand gebaut hätte. In den 1920er Jahren oder Mitte der 1920er Jahre, so Wolfgang Müller bisher, habe Valeska Gert im Kino während der Pausen getanzt, die durch Filmrollenwechsel einer Stummfilmvorführung bedingt waren, daher der Tanz *Pause*. So heißt es aufgrund seiner Äußerungen seit 2010 auf den Museumsseiten zu seiner Ausstellung: „Ursprünglich vom Modernen Tanz, dem Theater und Film kommend, performt Valeska Gert in den 1920er Jahren die Pause – Innehalten, Bewegungslosigkeit. Ihre Pause findet vor der Kinoleinwand während der Unterbrechungen statt, die durch den Wechsel der Filmrollen bedingt sind.“<sup>21</sup> Diese Erkenntnis basiert auf Aussagen von Ernst Mitzka und hat Müller bereits 2010 zweimal in seinem Buch berichtet: „Sie erzählt ihm von den Pausen, die in den 1920er Jahren im Kino durch Filmspulenwechsel entstanden sind. **In diesen Pausen**, so Ernst Mitzka, **habe sie dann** Miniaturen wie *Canaille* oder eben **die Pause getanzt**.“<sup>22</sup> „**Sie erzählt ihm, wie ihr Stück Pause entstanden sei.** [Hervorhebungen von mir]. In den 1920er Jahren hätten immer die Filmrollen bei den Kinovorführungen ausgewechselt werden müssen. Es sei damals kein fließender Übergang von Rolle zu Rolle möglich gewesen. Während der Filmvorführungen entstünden so minutenlange Pausen, unerwünschte Pausen. Die Kinobesitzer hätten diese überbrücken wollen. Dafür engagierten sie Pausen-Clowns, Solo-Musiker und Allein-Unterhalter. Auch sie, Valeska Gert, habe in diesen Pausen getanzt, oft kurze Miniaturen. **Aus den technisch bedingten Pausen habe sie dann auch die Idee für den Tanz Pause entwickelt**.“<sup>23</sup> Mitzka sagte auch beispielsweise 2013 bei der o.g., wegen seiner Pausenclown-Formulierung bereits erwähnten Buchpräsentation: „Also in den Zwanziger Jahren war das so, dass die die Filmrollen noch nicht so direkt im Anschluss zeigen konnten in den Kinos, so dass nach der ersten Rolle, nach der ersten dreiviertel Stunde eben ‘ne Pause war von 10 Minuten, 15

<sup>20</sup> Gert 1973, S. 116.

<sup>21</sup> [https://www.smb.museum/ausstellungen/detail/?tx\\_smb\\_pi1%5Bexhibition%5D=812&cHash=62b7e47e82d9d5b50907c2b621049e58](https://www.smb.museum/ausstellungen/detail/?tx_smb_pi1%5Bexhibition%5D=812&cHash=62b7e47e82d9d5b50907c2b621049e58), letzter Abruf 8. Juli 2021.

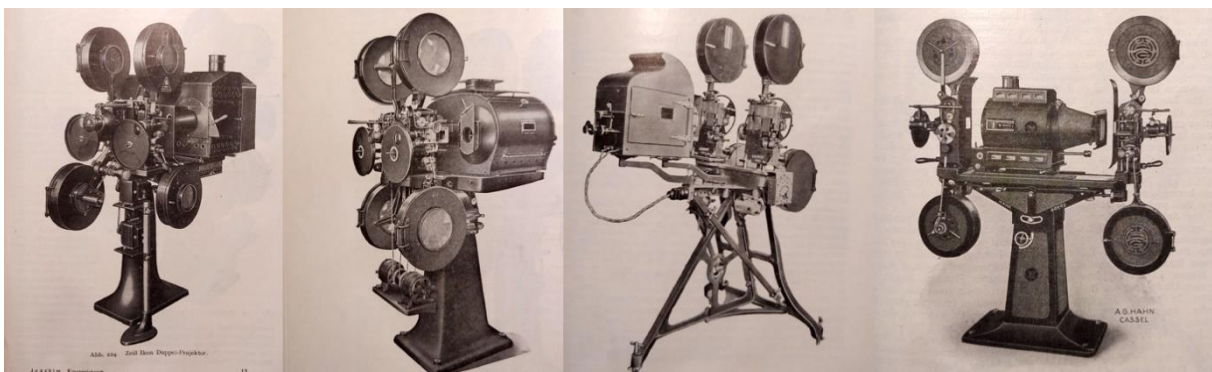
<sup>22</sup> Müller 2010, S. 40.

<sup>23</sup> Müller 2010, S. 112.

Minuten, und dann ging der Vorhang zu im Kino hier und dann waren immer so – wie so Pausencloowns, irgendwelche Freaks oder was da immer vorgeführt wurde, und da hat sie [V.G.] ihre Tänze entwickelt dafür.“ Warum man damals 10-15 Minuten gebraucht hätte, um eine Filmrolle zu wechseln, hat er nicht erklärt. Und warum macht man eigentlich in den Konzerten, Schauspiel-, Opern- und Tanzvorstellungen mindestens eine Pause, wo doch dort keine Filmrollen gewechselt werden müssen?

Auch in dem neuen Text argumentiert Müller mit Mitzka und tut so, als könnte er eine ihm zwischenzeitlich nahegelegte Tatsache durch Mitzkas gewichtige Aussage widerlegen. „Der Annahme, dass durch den Filmrollenwechsel gar keine Pausen hätten entstehen können, da die Kinos zwei Projektoren hatten, widerspricht der Medienkünstler: **,Damals waren Überblendungen während der Vorführungen technisch noch gar nicht möglich. Es gab nur einen Projektor.**“ [Hervorhebung von mir]. Auch das sind natürlich bewusste Falschaussagen, ist eine künstlerisch gewollte Geschichtsklitterung als konzeptionelle Kunst. Würde man annehmen, dass Ernst Mitzka und Wolfgang Müller das ernst meinen, sachlich informativ, müsste man sie ja zwangsläufig für diesbezüglich naiv und ungebildet halten – was niemand tut, der versteht: Es geht ihnen um Irritation und Provokation als genial-dilettantisches Kunstprinzip. „Die welt, die will betrogen syn“, heißt es schon 1494 in Sebastian Brants *Narrenscheyff*. Wenn man etwas Falsches dreist behauptet und anscheinend kompetent belegt, wird diese Fälschung entweder die Öffentlichkeit zur Freude des Provokateurs täuschen (wie Gemäldefälschungen den Kunsthandel und die Sammler). Und unzählige Nachwirkungen erfreuen den Urheber dann noch jahrelang. Oder die beabsichtigte Provokation kommt dadurch zum Tragen, dass Widerspruch, Widerstand und Korrektur erzeugt wird. Auch hier führt die konzeptuell erarbeitete Ursache zu einer beabsichtigten Wirkung. Was Wolfgang Müller in beiden Fällen in seinem Kunstschaffen bestätigen und *ad infinitum* zur Negierung der Fakten und Fortsetzung seiner Irritationskunst anregen wird.

Geschichtsklitterung dieser Art ist künstlerisch eine durchaus legitime Methode, solange die Verfälschung, die Satire, die eigene Kreativität dabei erkennbar bleibt. Müllers Augenzwinkern hierzu ist aber nur bei dem oben genannten, bewusst falsch bezeichneten (und weder Valeska Gert zeigenden, noch mit Tanz überhaupt in Zusammenhang stehenden) russischen Foto für Leserinnen mit einer gewissen Kenntnis von Valeska Gert erkennbar. Alle anderen künstlerischen Verfälschungen Müllers laufen Gefahr, statt als solche leider als sachliche Information missverstanden zu werden. **Deshalb hierzu die Fakten:** Selbstverständlich hat man in den 1920er Jahren unter Benutzung von zwei Projektoren beim Filmrollenwechsel überblenden können und musste dafür nicht zwangsweise eine Pause einlegen (sofern man nicht einen aus feuerpolizeilicher Sicht zu kleinen Vorführraum hatte, der nur einen Projektor erlaubte, aber dann konnte man eine „Doppelmaschine“ einsetzen).



Beispiele von drei Doppelprojektoren und einem „Zwillingsprojektor“ aus den 1920er Jahren, entwickelt für Kinos mit zu kleinem Vorführraum, der den sonst standardmäßigen Einsatz von zwei einzelnen Projektoren nebeneinander zum pausenlosen Vorführen der Akte (Filmrollen) eines Films nicht erlaubte.

Reinhold Dahlgreen, damals 1. Vorsitzender des Verbands Deutscher Lichtspielvorführer, schreibt in seinem *Handbuch für Lichtspielvorführer* 1928 über die einzelnen Projektionsfenster für jeden Apparat (S. 188, siehe auch die Fotoabbildungen in seinem Buch) oder auf S. 193: „**Sind mehrere Apparate vorhanden, und das ist speziell in neueren Theatern wohl stets der Fall, (...)**“ und spricht auch die „Doppelmaschinen“ an. „**Der Zweimaschinenbetrieb kann heute als Regel gelten**“, heißt es auch beispielsweise in der Zeitschrift *Kinotechnik* 1926<sup>24</sup>, denn „**Pausenlose Vorführung wird noch dazu verlangt.**“<sup>25</sup> Praktisch sah das meist wie folgt aus: „Kurz vor dem Aktschluss geht dann der Vorführer an die andere Maschine und bedient entweder selbst Schieber und Ausschalter der ersten durch Gestänge und Serienschalter oder der Gehilfe tritt heran und hält auf Zuruf die erste Maschine an. Soll ein Mann zwei Maschinen bedienen, so liegt darin immer eine gewisse Gefahr, natürlich dann nicht, wenn die beiden Maschinen übereinander angeordnet sind (...).“<sup>26</sup>



Den Umstand, dass man für das Überblenden von einer Filmspule zur nächsten bei zwei Projektoren zunächst auch zwei Filmvorführer zur Bedienung benötigte, verbesserte als erste die 1925 von der Firma Bauer auf den Markt gebrachte „gespiegelte“ Maschine „M5 Links“. Hier befand sich alles seitenverkehrt auf die Bedienung von der linken Seite aus eingerichtet. In Kombination mit einer normalen Rechtsmaschine (die M5 der Fa. Bauer wurde seit 1919 hergestellt) war somit die pausenlose Vorführung ab 1925 sogar auch mit nur *einem* Vorführer *zwischen* beiden Projektoren möglich (siehe die zeitgenössische Abbildung).<sup>27</sup>

Kinos wurden damals als „Kinematographen-Theater“ oder „Lichtspieltheater“ bezeichnet. Ebenso wie in Konzert-, Schauspiel-, Opern- und Tanzaufführungen zeigte man damals wie heute ein strukturiertes Programm, das mit

einer aufeinander abgestimmten Abfolge von Filmen unterhalten, aber nicht ermüden sollte. Fritz Paul Liesegang, Autor des seit 1907 in sechs Auflagen erschienen *Handbuchs der praktischen Kinematographie*, schreibt im Kapitel „Vorführung und Programm“: „es wäre z.B. verfehlt, auf einen Film ‚zum Totlachen‘ eine grausige Tragödie zu bringen. (...) Auf keinen Fall darf die Vorführung auf die Dauer ermüdend wirken, was z.B. eintreten kann, wenn man des Guten zuviel tut. Das Einlegen

<sup>24</sup> Hervorhebungen von mir. Lassally, Arthur: „Berliner Vorführungsräume.“ In: *Kinotechnik*, Jg. VIII – 1926, Seite 492f.

<sup>25</sup> Lassally, Arthur: „Berliner Vorführungsräume.“ In: *Kinotechnik*, Jg. VIII – 1926, Seite 459.

<sup>26</sup> Abb. der Doppelmaschine (übereinander) wie in den Richard Oswald Lichtspielen bei Lassally, S. 460. – „Gewisse Gefahr“: Auf die Anforderungen der Bedienung der damaligen Projektoren mit ihren Kohlebogenlichtern, deren laufendem Abbrand (Nachjustierungen erforderlich) und der Brandgefahr bei dem sehr entzündlichen Nitro-Filmmaterial kann hier nicht näher eingegangen werden.

<sup>27</sup> Tümmel, Herbert: *Deutsche Laufbildprojektoren*. Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin 1986, S. 29.

von Pausen ist unbedingt erforderlich. In den Kinematographen-Theatern wickelt sich das Programm in der Regel in anderthalb bis zwei Stunden ab, und zwar wird es in mehreren Abteilungen gebracht, zwischen denen Pausen von etwa 10 Minuten liegen.“<sup>28</sup> Also zwischen den inhaltlichen Abteilungen, welche die Titel und Inhalte der einzelnen Filme eines Kinobesuchs berücksichtigten. Nicht aber zwischen den Filmrollen der einzelnen Filme, was diese ja unsinnig unterbrochen hätte. Auch die zeitlichen Angaben von Ernst Mitzka „nach der ersten Rolle, nach der ersten dreiviertel Stunde eben“ sind schlechterdings falsch: Bei „Theatermaschinen“, also professionellen Kinoprojektoren konnte die Trommel noch 1928 nur bis maximal 600 m "Normalfilm" (34,9 mm breit) aufnehmen, was einer Vorführzeit von maximal etwa 30 Minuten entsprechen würde.<sup>29</sup> – **Für den Akt- oder Filmrollenwechsel innerhalb eines Films nutzte man zwei Projektoren, und zwischen den einzelnen Filmen oder thematischen „Abteilungen“ machte man Pausen.**

### ∞ Und ewig pausiert das Murmeltier ∞

Wolfgang Müller berichtet auch aktuell im Katalog wieder von dem für seine Realitätspause entscheidenden Gespräch: „Bei ihrem Treffen im Ziegenstall erzählte Valeska Gert dem jungen Künstler von den Kinopausen, die in der Stummfilmzeit durch Filmspulenwechsel entstanden seien. In diesen Kinopausen habe sie dann Miniaturen getanzt und auch BERTOLT BRECHT kennengelernt, der ein leidenschaftlicher Kinogänger war.“ Die Einbeziehung von Bert Brecht in Müllers *Pause* ist ein relativ neuer Baustein in der unbegrenzten Fortschreibung des Projekts. Ein gravierender Unterschied zwischen der Tanzwissenschaft und der Konzeptkunst der Gegenwart am Beispiel Wolfgang Müllers muss an dieser Stelle einmal ausgesprochen werden: **Die Tanzwissenschaft interessiert sich für Valeska Gert, Wolfgang Müller dagegen interessiert sich (inzwischen) stattdessen für Ernst Mitzka!** Würde es ihm um Valeska Gert gehen und nicht um sein Irritationsprojekt, würde es ja genügen, die Angelegenheit bei Valeska Gert nachzuschlagen und dann zu beenden. Valeska Gert hat in den 1920er Jahren überhaupt nicht im Kino getanzt, sondern nur ganz am Anfang ihrer Karriere, nämlich vom 25. Februar 1916 eine Woche lang in den U.T. (Union Theater)-Lichtspielen am Nollendorfplatz in Berlin. Dort lernte sie als Zuschauer und Bewunderer ihren späteren ersten Mann Helmuth von Krause kennen, aber nicht Bertolt Brecht, der zu dieser Zeit noch in Augsburg zur Schule ging und sie erst, wie sie schriftlich beschreibt, im nächsten Jahr in München tanzen sah und ansprach – sei er möglicherweise auch ein noch so „leidenschaftlicher Kinogänger“ in Augsburg gewesen.

Wolfgang Müller zitiert aus einem extra am 18. März 2021 für den neuen Aufsatz im Katalog des Kolbe-Museums mit dem Künstler Ernst Mitzka gemachten und auf Band für die Nachwelt aufgezeichneten Interview. Er benötigt Mitzka, um in seinem Kunstprojekt eine von sich unabhängige Gegenposition zur wissenschaftlichen Forschung ins Spiel zu bringen. Und um die konzeptionelle „Unordnung“ zu erzeugen, ohne die sein von Valeska Gerts Blut nicht mehr genährtes Pausenprojekt reichlich blass und blutarm aussehen würde. Ernst Mitzka spielt mit und lässt sich von Wolfgang Müller als Bauernopfer in das Projekt einbringen und indirekt als Schuldigen vorführen. Denn auf seine unschuldige Aussage über sein Gespräch mit Valeska Gert „Warum hätte sie mich belügen sollen?“ gibt es natürlich nur die Antwort, dass sie ihn selbstverständlich nicht belogen hat, sondern

<sup>28</sup> Liesegang, F. Paul: Handbuch der praktischen Kinematographie. Düsseldorf, 6. Aufl. 1919, S. 214.

<sup>29</sup> Pander, Hans: Kinematographische Unterrichtskurse für Anfänger. Berlin 1928, S. 5. Das Thema ist komplexer, als es hier dargestellt werden kann, da sowohl die Aufnahme-, aber auch Vorführgeschwindigkeit damals noch nicht standardisiert waren, so dass die Vorführdauer eines Films nicht immer gleich lang sein musste, vgl. u.a. die Tabelle der Filmgeschwindigkeiten bei Hermann Joachim: Die kinematographische Projektion. Halle (Saale) 1928, S. 323.



dass er sich nach über 50 Jahren in der präzisen wörtlichen Erinnerung des Gesprächs irrt (oder lügen würde). Die Gegenfrage lautet logischerweise: „Warum sollte sich Valeska Gert im Gespräch mit Ernst Mitzka 1968<sup>30</sup> bzw. 1969<sup>31</sup> nicht mehr daran erinnern, was sie gerade eben – 1968 – in ihren Memoiren noch präzise gewusst und veröffentlicht hatte?“ Da heißt es: „Ich sollte zwischen zwei Filmen tanzen, als Einlage. Ich machte meinen *Tanz in orange* und zusammen mit Sidi Riha, der Frau des Malers Erich Heckel, den *Golliwogs Cakewalk* von Debussy.“<sup>32</sup> **Zwischen zwei Filmen, – nicht zwischen zwei Filmrollen eines Films.** Ihre beiden Tänze sind zweifelsfrei benannt. Auch in der Erstfassung ihrer Memoiren *Mein Weg* von 1930/31, die Wolfgang Müller 2010 (unter Missachtung der Urheberrechte von 6/8 der Erbgemeinschaft Valeska Gerts) in seinem Buch komplett abgedruckt hat, heißt es: „(...) bekam ich das Angebot, die beiden [vorher auch hier genannten; FMP] Tänze zweimal am Tag im Kino am Nollendorfplatz zwischen den Filmen zu machen.“



Und die beiden gezeigten Filme, denen Valeska Gerts Auftritte in kurzer Zeit die Show stahlen, so dass bald der Tanz in den Anzeigen angekündigt wurde und die Filme kleingedruckt zum „Außerdem“-Beiprogramm wurden, waren *Der Dolch* (46 Min.) von Mauritz Stiller mit Lars Hanson und *Wo ist mein Schatz* (auch: *Als ich tot war*) (36 Min.) von und mit Ernst Lubitsch. Dass die Tanzauftritte seltsamerweise nicht in der normalen Pause zwischen den beiden Filmen stattgefunden hätten, sondern während der angeblichen Pausen beim Wechseln der einzelnen Filmrollen eines Films, ist ebenso frei fantasiert wie die Behauptung, sie hätte dort, angeregt durch die Aufgabe, in einer Pause zu tanzen, ihren angeblich eigenständigen unbewegten Tanz zum Thema „Pause“ entwickelt und vorgeführt.



<sup>30</sup> Müller 2010, S. 40.

<sup>31</sup> Müller 2021, S. 191.

<sup>32</sup> Gert 1968, S. 38.

## ∞ Ist dies auch Blödsinn, so hat es doch Methode ∞

Warum das überhaupt? Wolfgang Müllers Kunstkonzept der provokanten „Unordnung“ hat auch 2021 hierbei nur ein Ziel: „Ich kann mir gut vorstellen, dass Valeska Gert dabei die Pause als Tanz und als Tanzkonzept entwickelt hat“, zitiert Müller Mitzka, der das inzwischen also nicht mehr einst von Valeska Gert selbst so gehört haben will, sondern es sich nun selbst so „**gut vorstellen**“ kann. Auch in Müllers Pausen-Hörspiel von 2016, das in der Ausstellung anzuhören ist, gibt Mitzka den kompetenten Gesprächspartner, und der hat in den drei Jahren seit der Buchpräsentation der „Quellenedition“ vorsichtshalber seine Angabe, wie lange man in den 1920er Jahren zum Wechseln einer Filmspule brauchte, von 10–15 Minuten um die Hälfte auf 5–7 Minuten reduziert: „Tja, die ‚Pause‘, das erinnert mich stark an den Umstand, wie Bertolt Brecht sie [V. G.] entdeckt hat, nämlich...: Im Kino, in den 20er Jahren, musste, wenn die erste Rolle durchgelaufen war, musste die umgespult werden oder die zweite Rolle eingelegt werden, und da entstanden also immer so Pausen von 5 bis 7 Minuten. Und in diesen Pausen ist die Valeska Gert immer auf die Bühne gesprungen in dem Kino und hat ihre kurzen Stücke aufgeführt. Bertolt Brecht hat sie da entdeckt und weitervermittelt an den Pabst und Kinoleute usw., und ich schätze mal, dass aus dieser Entdeckung da so von Bertolt Brecht von ihren Pausen die Idee für ihren späteren Tanz entstanden ist, die ‚Pause‘.“ – **Nochmals die Fakten:** 1916 hat Valeska Gert eine Woche lang im Kino in Berlin getanzt, 1917 hat Brecht kurz nach Ende seiner Schulzeit sie bei oder nach einem Tanzabend in den Kammerspielen des Deutschen Theaters (!) in München angesprochen und laut ihren Memoiren gesagt: „Das, was Sie machen, darauf will ich hinaus“<sup>33</sup>, sie also wohl höchstens für sich selbst und nicht für die Öffentlichkeit „entdeckt“, und 1925, als sie bei G. W. Pabst in dem Film *Die Freudlose Gasse* spielte, war sie als Tänzerin bereits eine Berühmtheit und benötigte keine Weitervermittlung an „Kinoleute usw.“.

Der ganze neue Aufsatz verfolgt offensichtlich nur dieses eine Ziel, den nicht realen Einzeltanz mit dem Titel *Pause* wieder ins Gespräch zu bringen. Nachdem inzwischen veröffentlicht wurde, dass das fragliche Foto aus einer Reihe von Fotos stammt, welche die Fotografin 1919 von Valeska Gert in dem Tanz *Canaille* gemacht hat und dass Valeska Gert das Kostüm dazu ausschließlich in diesem Tanz getragen hat, auch in etwas späteren Aufnahmen anderer Fotografinnen oder auf Zeichnungen wie in der Lithographie von Charlotte Berend-Corinth, zieht Müllers Troll-Konzept sich folglich nun in dem neuen Text auch das Kostümthema als Tarnmantel über: „Selbst die Zuordnung eines Tanzes anhand des Kostüms gelingt bei Gert nicht immer. So trägt sie in zwei höchst unterschiedlichen Tänzen nämlich „Tod“ und „Baby“, das gleiche schwarze Samtkleid. Ernst Mitzka, der diese Tänze – oder sind es eher Performances? – 1969 aufnahm (...)“. Ja, wiederum Ernst Mitzka war es, der auch 2013 von Valeska Gerts Anforderung für diese Videoaufnahmen 1969 berichtete, er sollte ihr ein schwarzes Samtkleid mitbringen, „weil sie angeblich so dicke Beine hat.“ Von einer Neuaufführung 1969 mit neuer, improvisierter „Kostümierung“ kann man aber keine argumentativen Rückschlüsse auf die Verwendung von Tanzkostümen in den 1920er Jahren ziehen, das ist auch Wolfgang Müller klar. Witzig ist allerdings, dass die beiden Videoaufzeichnungen, die Müller, Mitzka und An Paenhuyzen 2013 (unter Nichtbeachtung der Urheberrechte von Valeska Gert bzw. ihrer Rechtsnachfolger) auf einer der „Quellenedition“ beigefügten DVD veröffentlicht haben, gar nicht mit dem in seiner Argumentation angeführten Samtkleid gefilmt worden sind (und man sieht von Valeska Gert nur den Oberkörper). Sie trägt keineswegs, wie Wolfgang Müller schreibt, ein schwarzes Samtkleid, sondern einen im Schwarzweißfilm grau aussehenden Rollkragenpulli, dessen Kragen bis ans Kinn reicht und sich dort flauschig rollt. Hinter ihr ist in ihrer Berliner Wohnung an der Wand ein (mit einer Tänzerin) selbstbemalter Spiegel zu sehen, der einige schwarz bemalte Stellen aufweist; ihre schwarz gefärbten Haare und die Augenbrauen sind ebenfalls schwarz, der Pulli aber grau, – vielleicht hatte er ihre

---

<sup>33</sup> Gert 1968, S. 49.

zweite Lieblingsfarbe: rot. Man erkennt hieran wieder bei genauerem Hinsehen, dass nicht alles tatsächlich so ist, wie Wolfgang Müller es gerne darstellen möchte. Obwohl er sich dazu bekennt, dass er mit seinem Kunstkonzept den „Widerstand“ hervorrufen möchte, beklagt er sich doch „Die Macht der Verhinderer ist groß, damals wie heute.“ Da bringt er nun mühselig immer wieder so Vieles in die gewollte „ständige Unordnung“ und verdreht künstlerisch die Fakten, um sich einen Moment an seiner Kreation erfreuen, – und plötzlich räumt jemand auf, um den erneuten versehentlichen Missbrauch der Müller’schen *art-fake-news* durch die ahnungslos genarrte größere Öffentlichkeit einzudämmen. – Valeska Gert über ihren *Ziegenstall*: „Viele Gäste empfinden es als unordentlich. Sie wissen nicht, wieviel Mühe es uns jeden Tag macht, diese Unordnung herzustellen.“<sup>34</sup>

### ∞ Ist das Kunst oder kann das weg? ∞

Auch die Herausgeberinnen und das Lektorat waren angewiesen, Müllers Kunstwerks-Beitrag nicht wie das Atelier seines Vorbilds Beuys von der *Fettecke* (oder wie die mit Heftpflastern und Mullbinden verzierte Badewanne) zu reinigen. Inhaltliche Verantwortung liegt nun mal prinzipiell auch bei den Herausgeberinnen. Natürlich wäre es die bezahlte Aufgabe des Lektorats gewesen, wenigstens die Entstellung des Namens „Frank-Manuel Peter“ zu „Frank Manuel-Peter“ vor der Drucklegung zu korrigieren. Doch kann das hier aus mehreren Gründen kein Tippfehler oder sonstiges Versehen gewesen sein. Und die Änderung ins Korrekte wäre bei Müller ja ein Eingriff in die konzeptionell geplante Unordnung und Verwirrung gewesen, ein „Machtmissbrauch“ der „Verhinderer“. Denn Ernst-Wolfgang Müller misst bei seiner Kunstauffassung den Punkten und Viertelgeviertstrichen eine ganz besondere subversive Bedeutung bei. Nicht in jedem „Punkt“ aber versteckt sich ein „Punk“.



Valeska Gert als *Canaille* 1919 und 1977 mit Pola Kinski, während sie ihr die *Canaille* einstudiert (ca. 18 Min 18 Sek. im Film von Volker Schlöndorff über sie). Der Videoplayer hat rechts oben den vermeintlichen Titel des Tanzes eingeblendet, um Wolfgang Müller ein verwirrendes neues Pausenkunstwerk zu zeigen.

Um die *Pause* mal auf den Punkt zu bringen: Seit etlichen Jahren kann man auf den Internetseiten des Deutschen Tanzarchivs Köln zu Valeska Gert unter der Seitenüberschrift „Die Pause der Canaille“ das fragliche Foto aus der Foto-Serie von Käthe Ruppel von der *Canaille*, das bei jenem *einen* Abdruck

<sup>34</sup> Gert 1968, S. 214.

in einem Buch 1928 die missverständliche Bildunterschrift „Pause“ bekommen hat, neben Valeska Gert und Pola Kinski (der ältesten Tochter von Klaus Kinski) in quasi derselben Haltung abgebildet anschauen. Als Snapshot/Still (bei ca. 18 Min. 18 Sek. des Gesamtfilms) aus einer Filmaufzeichnung des Tanzes *Canaille*, als ihn Valeska Gert 1977 vor der Kamera Pola Kinski einstudiert, in ganzer Länge in Volker Schlöndorffs Film *Nur zum Spaß, nur zum Spiel. Kaleidoskop Valeska Gert* nachzuverfolgen. Nicht nur das geistige, auch das körperliche Gedächtnis der damals bereits 85-jährigen Gert funktionierte noch tadellos. Dieser Moment im Tanz zeigt die Pause, welche die *Canaille*, die Prostituierte, nach dem Geschlechtsverkehr macht, nachdem der Freier gegangen ist. Spektakulär ihrer Zeit voraus ist neben der Thematik und der realistischen Alltagskleidung etwas, das Wolfgang Müller bisher gar nicht erkannt hat und doch genauso gut als Ersatz für den „Verlust“ eines eigenständigen Tanzes *Pause* in seinem Gert-Verständnis euphorisch als Avantgardeleistung feiern könnte: Valeska Gert tanzt diese Pause, dieses Ausruhen, vertikal stehend – bildet aber die sich auf dem Bett entspannt räkelnde Prostituierte ab, also eine horizontale Situation. Die gleiche Technik wendet sie bei ihrem berühmten Tanz *Tod* an, zu dem sie durch den im Bett liegenden sterbenden Vater angeregt wurde. „Das Stärkste aber und etwas, was ohne Beispiel in der Geschichte des modernen Tanzes steht, unkopierbar und unüberholbar und mächtig und unvergesslich, das ist ihr Tanz *Tod*. [...] Sie tut nichts. Sie steht und stirbt.“ Das schrieb Fred Hildenbrandt, Feuilletonchef des *Berliner Tageblatts* und Autor eben jenes Buches über die Gert 1928, in welchem er zwar seitenweise über sechs Variationen des Tanzes *Canaille* berichtet, aber einen Tanz mit dem Titel *Pause* nicht erwähnt, obwohl er ein Foto mit eben jener Bildunterschrift „Pause.“ abdruckt.

Natürlich hätte Hildenbrandt einen so spektakulären Einzeltanz einer Pause ebenso deutlich gewürdigt wie den Tanz *Tod*. Alle in Deutschland auffindbaren Programmzettel und Hunderte von Kritiken wurden für ein Werkverzeichnis von Valeska Gert ausgewertet, ohne den geringsten Hinweis auf einen Tanz namens „Pause“ zu finden. Auch die gerne von ihren innovativen Werken berichtende Valeska Gert hat in vier Büchern, zahlreichen Aufsätzen und unzähligen Interviews nie einen Tanz mit dem Titel „Pause“ erwähnt. Sie hat eine Pause getanzt, aber eben als Pause im Berufsalltag einer Prostituierten innerhalb des Tanzes *Canaille*, filmisch und fotografisch dokumentiert. Dass sie einen Tanz namens „Pause“ in den 1920er Jahren in Kinos in den Pausen getanzt (Müller ab 2010 nach Mitzka) oder entwickelt (Mitzka 2021) hätte, in technisch notwendigen Pausen, als man innerhalb eines Filmes die Filmrollen wechselte, ist dagegen „angemachter Blödsinn“.

„Was hat man mit mir getan?“ fragt Valeska Gert im nächsten Moment des Tanzes *Canaille* nach der Pause der Prostituierten, als sie ihn sprachlich beschreibt. „Man hat meinen Körper ausgenutzt (...). Miserable Welt! Ich spucke einen verächtlichen Schritt nach rechts und einen nach links, dann latsche ich ab.“<sup>35</sup>

### ∞ „Alles Müller? – Alles Mitzka? – oder was?“ ∞

„Kunst ist immer Verfremdung der Wirklichkeit“ stellte Valeska Gert im direkten Zusammenhang mit ihrer Beschreibung der *Canaille* fest.<sup>36</sup> Auch eine Verfremdung der Verfremdung kann Kunst sein. Mit einer konzeptionellen Verfremdung ihrer Kunst zum Ruhme anderer wäre sie jedoch nie einverstanden gewesen. „Gangster“ oder „Räuber“ titulierte sie diejenigen, die von ihr profitierten, sie für ihre eigenen Ziele ausnutzten, ein Foto von ihr 100 mal reproduzierten und von ihr signieren ließen, um die Reproduktionen zu eigenem Nutzen zu verkaufen. „Wenn hier geneppt wird, dann nepp' ich!“, heißt es in der von Valeska Gert auch auf Schallplatten vorgetragenen *Spielerin*. Heute

<sup>35</sup> Gert 1968, S. 48.

<sup>36</sup> Ebd.



signieren und verkaufen andere ihre Fotos. Und Wolfgang Müller, der selbsternannte Pausenbeauftragte und Begründer der Missverständnisswissenschaft, wird weiter ohne Ende die Pause feiern, in voller Kenntnis der Missverständnisse, weil der triebhafte Kunsttroll in ihm nicht anders kann, als Unordnung zu erzeugen und Verwirrung zu stiften. Welche genial-dilettantische Befriedigung muss es doch für ihn gewesen sein, als anonyme Ahnungslose seine fiktiven 1920er-Jahre-Tanztitel der Gert „Vom Auto überfahrener Mann“ und „Wasserleiche“ am 11. Juli 2010 unter Berufung auf sein Buch bei Wikipedia eingetragen haben.<sup>37</sup> Und welch ein Spaß für Wolfgang Müller, als Autorinnen dann Wikipedia-Informationen als Quelle für ihre Berichte über die beiden Sylter Valeska-Gert-Ausstellungen 2012 nutzten und schrieben, Valeska Gert hätte in den 1920er Jahren u.a. eine *Wasserleiche* getanzt!<sup>38</sup>



„Beim Pogo-Tanzen kann es zu heftigen bis schmerzhaften Berührungen zwischen den Tanzenden kommen.“<sup>39</sup> Das ist Absicht. Erst wenn Wolfgang Müller ins Leere springt, wenn seine Bemühungen ins Leere führen, niemand mehr seine künstlerisch gemeinten Verfremdungen als vermeintlich sachliche Information missverstehen wird und es auch keinen „Widerstand“ gibt, dann wird vielleicht auch Wolfgang Müller akzeptieren, dass sein Pausenbrot längst gegessen oder ungenießbar geworden ist. Bis dahin wird er weiterhin dankbar jede Gelegenheit für seine Versuche nutzen, diejenigen, die sich für Valeska Gert interessieren, mehr oder weniger geschickt hereinzulegen und mit seinen Irrlichtern und Nebelkerzen in sein künstlerisches Labyrinth zu locken, wo sie, nicht mehr weiterwissend, zwangsweise „pausieren“ müssen. Genarrt nicht vom Prinzen auf dem Thron neben Valeska Gert, sondern von ihrem posthumen Hofnarren, von Puck, zu ihren Füßen sitzend. – Den Puck übrigens musste Valeska Gert 1924 in einem Stummfilm noch so „herkömmlich“ spielen, dass sie anschließend ihre Ideen ultramoderner filmischer Umsetzung in einem Aufsatz beschrieben und veröffentlicht hat. Der endet mit der Zusammenfassung: „Kurz, Puck äfft außer den Gestalten auf der Leinwand auch die Zuschauer im Parkett.“<sup>40</sup> Ein Leitsatz,

den auch Wolfgang Müller gern beherzigt: Puck äfft das Publikum.

Im Katalog hat Müller dann abschließend zwischen gut 20 Zeilen über Marcel Duchamp wieder eine neue Unordnung zum Thema der Pause konstruiert. „(...) dieser Moment, diese Stockung trägt unter KÄTHE RUPPELS Tanzfotos nämlich den Titel ‚Pause.‘ – mit einem sichtbaren Punkt hinter dem Wort Pause.<sup>10</sup>“ Natürlich ist das quasi alles falsch: nicht unter Käthe Ruppels Tanzfotos im Plural, sondern unter einem aus der Serie der Fotos zur *Canaille*, und nicht unter diesem Foto, sondern unter einem Abdruck davon, und zwar einem einzigen Abdruck in einem Buch, und nicht als Titel, sondern als Bildunterschrift steht da „Pause.“ Ja, mit einem sichtbaren Punkt hinter dem Wort Pause. Wie bei allen Bildunterschriften in diesem Buch, auch bei dem Porträt „Privatbild.“ steht ein Punkt dahinter,

<sup>37</sup> IP 84.190.83.227 mit Standort in 94072 Bad Füssing, Bayern. Den Titel „Mann, vom Auto überfahren“ nennt Müller auch im Mai 2013 bei der gefilmten Präsentation der „Quellenedition“, vgl. Anm. 5.

<sup>38</sup> Vgl. beispielsweise Anja Werner im *Flensburger Tageblatt* v. 15. Mai 2012.

<sup>39</sup> *Wikipedia*, Abruf 8. Juli 2021.

<sup>40</sup> Valeska Gert: „Phantastisches im Film“. In: *Die neue Schaubühne*, Jg. 5 – 1925, H. 1, S. 33.

ohne dass es sich hier um einen Tanztitel handelt. Ob uns seine Fußnote über seinen Grund für diese neuerliche verquaste *Ver-Unordnung* Aufschluss gibt? Dort führt er mit wissenschaftlicher Genauigkeit als Fußnote 10 die Quelle, den Beweis für seine seltsame Behauptung an: „[https://de.wikipedia.org/wiki/Valeska\\_Gert](https://de.wikipedia.org/wiki/Valeska_Gert) [letzter Zugriff 31.3.2021].“ Wenigstens da kann man nun also, wenn man es aus dem Katalog in den Browser abtippt, erfahren, was Wolfgang Müller mit seinen Leserinnen und Fans vorhat. Und siehe: Es erscheint der Wikipedia-Eintrag zu Valeska Gert, bei dem tatsächlich eine Fotopostkarte gezeigt wird, aber vom *Tanz in orange*, fotografiert vom Atelier Leopold und nicht von Käthe Ruppel, und mit der Beschriftung „Waleska Gert.“ – mit einem sichtbaren Punkt hinter dem Wort „Gert“. Die dort nicht nur aktuell, sondern auch schon ein Jahr vor dem letzten Zugriff von Wolfgang Müller zu sehen war, also keine neueste Veränderung der Quelle wäre, wie die Chronik des Eintrags ausweist. Mit anderen Worten: Wolfgang Müllers Kunstkonzept ist die gezielte Täuschung und Veralberung. „Der absolute TANZ“? Der absolute QUATSCH!



*La trahison des images*. Fotografie, 29,5 x 42,0 cm. Der 77-jährige Wolfgang Müller 2034 mit einem Mitglied der Gruppe *Punk's not Dad!* bei der Konzeption eines surrealistischen Pausenkunstwerks. © Privatsammlung, Berlin.

Man mag das genial finden (zumindest Valeska Gert war unbestritten genial), oder dilettantisch, oder nervtötend, oder stinklangweilig. Auch performativ kommt diese Kunstform bei Müller nicht über Kabarett und Kleinkunst hinaus. Aber wenn es wenigstens Wolfgang Müller von der Sorge kuriert, eines Tages in Wolfsburg vor dem Fernseher aufzuwachen und festzustellen, dass auf dem Bildschirm er selbst in der Pause irgendeiner Talkshow zu sehen ist: alt geworden, mit ernster Miene von seinen Lebenserfahrungen berichtend und mit seinen Erkenntnisgewinnen auf junge Menschen wenig

attraktiv und damit letztlich eher abschreckende als anziehende Wirkung ausstrahlend, – dann wäre seine absichtliche *Ver-Unordnung* wenigstens nicht *ganz* umsonst gewesen.<sup>41</sup>

Frank-Manuel Peter

*Der besprochene Text von Wolfgang Müller ist erschienen in dem Ausstellungskatalog:*

**Brygida Ochaim und Julia Wallner (Hrsg.): Der absolute TANZ. Tänzerinnen der Weimarer Republik. Berlin, Georg Kolbe Museum 2021. 224 S., ohne ISBN, 21,00 Euro.**

---

<sup>41</sup> Müller 2010, S. 10f.