

VORWORT

Mit dem zweiten Band der Reihe *TheaterErkundungen* gerät nach der Grafik im ersten Band nicht nur eine andere Kunstform – der Tanz – in den Blick, sondern auch eine andere Form der medialen Darstellung – nämlich die Fotografie. Das Konvolut, das hier erstmals in dieser Breite vorgestellt werden kann, umkreist die Tänzerin Valeska Gert (1892–1978). Umkreisen ist dabei eine wohlgewählte Metapher, weil sie zum Ausdruck bringt, dass die Kamera die Tänzerin eben nicht fixiert, nicht festhält, sondern sich in einer Suchbewegung nach ihr und ihrer Kunst zu befinden scheint.

Schon mit ihren ersten Auftritten ab 1916 lotet Valeska Gert die Grenzen des Tanzes aus: Sie folgt nicht den Rahmungen des klassischen Balletts, sondern sie sucht nach den Grenzen körperlicher Darstellungskunst, um sie zu erweitern: Übertreibung, Groteske bis hin zur Karikatur, das sind die Vokabeln, mit denen ihre Darbietungen umschrieben werden. Wenn sie selbst sich einmal als »Bombe aus der Kulisse« beschreibt, dann kann man noch an der Sprache die Wucht und Eindrücklichkeit ihrer Auftritte erahnen.

Doch Valeska Gert begeisterte nicht allein das Publikum ihrer Auftritte, sondern auch die Fotografinnen und Fotografen ihrer Zeit. Renommiertere Namen sind auf der Liste derer vertreten, die sie in den 1920er-Jahren zu Fototerminen in ihr Atelier baten: Lili Baruch, Suse Byk, Lotte Jacobi, Erna Lendvai-Dircksen, Elli Marcus, Otto Umbehrr und andere. Unter ihren Arbeiten befinden sich sowohl die inszenierte Studioaufnahme wie die Reportage hinter den Kulissen. Und diese Vielfalt spiegelt auch die Zeitenwende in der Fotografie von der großen Glasplatten- zur handlichen Rollfilmkamera.

Für Valeska Gert waren die Fotografien keine Kunstwerke, sondern Nutzgegenstände. Die Gebrauchsspuren, die die Aufnahmen tragen, erzählen eine eigene Geschichte und die Geschichte ihrer Besitzerin. Valeska Gert nutzte sie als Dekoration ihrer Kabarets oder sogar als Notizblätter. Mit Klebestreifen, die eine Herausforderung für jede Fotorestaurierung

darstellen, hat sie etwa eine zerknitterte und eingerissene Fotografie, die zudem Löcher von früheren Reißzwecken trägt, auf einem Karton befestigt und auf der Rückseite des Kartons Erinnerungen an ihren Empfang in der Emigrantenkolonie in Hollywood niedergeschrieben. Schließlich wurde dieser Karton und damit der Text noch mit der Schere traktiert und in Format gebracht.

In der Theaterwissenschaftlichen Sammlung (TWS) sind mehr als 70 Originalfotografien vorhanden, zudem eine Vielzahl von Postkarten, Programmzetteln, Kritiken, Zeitschriftenausschnitten sowie einige Autografen und grafische Blätter. Viele davon stammen aus dem Archiv des Berliner Sammlers Robert Steinfeld, mit dem Valeska Gert in Kontakt stand, als sie aus der Emigration wieder in ihre Heimatstadt zurückgekehrt war. Sein Archiv, und damit der Bestand zu Valeska Gert, ging in den 1970er-Jahren in den Besitz der Universität zu Köln über.

So bilden die Fotografien eine Zeitreise in die Tanz-, Kultur- und die politische Geschichte, die Valeska Gert prägte und durchmaß. Kate Elswit liest Valeska Gerts Biografie und künstlerische Tätigkeit denn auch unter dem Signum eines dreifachen, je unterschiedlich gefassten Exils, während Hedwig Müller den inneren Zusammenhang zwischen Tanz und Fotografie, der die hier vorgestellten Bilder prägt, herausarbeitet. Frank-Manuel Peter wiederum lässt in seinem Beitrag aufscheinen, mit welchen Schwierigkeiten die Geschichtsschreibung des Tanzes konfrontiert ist, wenn sie ein solches Œuvre einzufangen versucht. Noch dazu, wenn weder Programmzettel, Kritiken, zeitgenössische Publikationen oder gar die Angaben der Künstlerin selbst verlässliche Informationen bieten. Das Werkverzeichnis, das zunächst die Tänze bis 1933 datiert, wird fortgesetzt werden. Und da erst jüngst in einem Konvolut »unbekannte Schauspielerinnen« in der TWS eine Fotografie als frühes Porträt von Valeska Gert identifiziert werden konnte, ist es sehr wahrscheinlich, dass auch das hier vorgelegte Bestandsverzeichnis weiter ergänzt werden kann.

Der Dank am Zustandekommen dieses zweiten Bandes der *TheaterErkundungen* gebührt neben der Gastautorin Kate Elswit von der University of Bristol und ihrer Übersetzerin Magdalena Freund dem Biografen Valeska Gerts, Frank-Manuel Peter, Leiter des Deutschen Tanzarchivs Köln, dessen Hilfestellung bei der Bestimmung der Fotografien zahlreiche Fragezeichen in den Bildzeilen vermeiden half. Stellvertretend für alle im Team der TWS, die zu diesem Band beigetragen haben, sei namentlich Sascha Förster für seine Geduld und Genauigkeit bei der Redaktion des Bandes gedankt.

Der dritte Band der *TheaterErkundungen* wird dem Thema Revue gewidmet sein – einer Kunstform, die auch Valeska Gert nicht fremd war, war sie doch in einer Friedrich-Hollaender-Revue als »Original Tagger-Girl« aufgetreten unter dem Slogan »Nie kopiert – oft erreicht.« Wie sehr Valeska Gert selbst unerreicht und einzigartig war, zeigen die Bilder dieser *TheaterErkundungen*, zu deren Betrachtung wir sie herzlich einladen.

Köln, im Oktober 2013

Peter W. Marx Hedwig Müller



Abb. 1 Clown, Foto: Ursula von Hartleben



Abb. 2 *Tanz in Orange*,
Foto: Lise Lobe

REAL IST NUR DIE EWIGKEIT

Die Fotografien der Valeska Gert

Dieser Blick besagt alles: Unter den fast geschlossenen Augenlidern lugt die Tänzerin mit einem Auge direkt in die Kamera. Die Fotografie von Lise Lobe ist eine der frühesten Aufnahmen von Valeska Gert und zeigt sie in ihrem *Tanz in Orange*, mit dem sie 1916 zum ersten Mal als Tänzerin auftrat (Abb. 2). Am Anfang ihrer Laufbahn stand der Blick in die Kamera. »Und die Kamera war ein Millionenpublikum. Toll!«, schreibt sie mehr als fünfzig Jahre später in ihren Lebenserinnerungen. Auch wenn sich dieser Satz auf die Begegnung mit einer anderen Fotografin – auf die Aufnahmen mit Suse Byk 1925 – bezieht, ist das Wesentliche darin enthalten: Im Fotostudio war für Valeska Gert die Kamera das Publikum. Mit der Kamera kokettiert sie, umgarnt und beschimpft, umschmeichelt und verdammt sie als ihr Publikum. Valeska Gerts herausfordernder Blick zeigt, dass sie um die Provokation weiß, die ihre Tänze für dieses Publikum darstellen und dass ihre eigene Lust am Tanzen genau in dieser Provokation liegt.

Tanz in Orange war der erste Tanz, mit dem Valeska Gert auf der Bühne erschien. Allerdings war für viele Zuschauer im Saal ihr Erscheinen wohl eher eine »Erscheinung«: »Ich brannte vor Lust, in diese Süßigkeit hineinzuplatzen. Voll Übermut knallte ich wie eine Bombe aus der Kulisse. Und dieselben Bewegungen, die ich auf der Probe sanft und anmutig getanzt hatte, übertrieb ich jetzt wild. Mit Riesenschritten stürmte ich quer über das Podium, die Arme schlenkerten wie ein großer Pendel, die Beine spreizten sich, das Gesicht verzerrte sich zu frechen Grimassen. Dann tanzte ich süß. Jawohl, ich kann auch süß sein, viel süßer als die anderen. Im nächsten Augenblick hatte das Publikum wieder eine Ohrfeige weg.«²

Nichts Freundliches, oder Gefälliges präsentierte sie in ihrer Darstellung, sondern verzerrende Karikatur, die gnadenlose Destruktion der Erwartungen. »Sie hat, was ihr Pech

ist, in Bezug auf die Popularität etwas gegen sich, nämlich dass sie tolle Sachen tanzt statt anmutige«, steht als Bildzeile unter einer Aufnahme ihrer *Kupplerin* aus den 1920er-Jahren (Abb. 4). Und genauso, nicht »anmutig«, sondern »toll«, fing ihre Karriere an. Der Popularität war das allerdings nicht abträglich. Sie attackierte das Publikum, das ihr gegenüber saß und ihr applaudierte. Offensichtlich wollte das Publikum genau das von ihr haben. In einer Kritik zum Auftritt in München 1917 heißt es: »Der Beifall setzte immer stürmisch ein, und wenn die Tänzerin der Werbung des Publikums hätte nachgeben können, das auf Wiederholung drängte, wären zwei Tanzabende aus dem einen geworden.«³

Vor allem am Anfang ihrer Karriere, in den letzten Jahren des Ersten Weltkrieges und zu Beginn der 1920er-Jahre galt Valeska Gert als die Zukunft einer neuen Tanzgeneration. Auch die Kritiker des bürgerlichen Lagers nahmen sie wahr und schrieben positiv. Oscar Bie etwa, der Feuilletonist des



Abb. 3 unbekannter Tanz, Foto: keine Angabe



Abb. 4 *Kupplerin*, Foto: W. Ruge



Abb. 8 und 9 *Kupplerin*, Foto: keine Angabe

en von Menschen, deren Geschichte in ihrer Körpergestik eingeschlossen war. Dennoch ließ sie das Menschliche hinter den Typen aufscheinen. Es ist die menschliche Natur, der sie mit ihren Darstellungen nachging und deren Ambivalenz sie kenntlich machte. Zur *Kupplerin* schreibt sie: »Meine Kupplerin war die Hure, die alt geworden ist und nur noch Geschäfte mit den Leibern der Jungen macht. Noch spritzt sie scharfe giftige Geilheit aus, grapscht den dicken Bauch, taumelt betrunken und bittelt mümmelnd Geld zusammen.«¹² Das Kostüm mit großen bunten Punkten machte die Kupplerin zur clownesken Erscheinung, hob damit das schon in der Bewegung geformte Extreme dieser Figur noch zusätzlich hervor und verhinderte eine mitleidvolle Rezeption durch das Publikum. Auf einer im Bestand der Theaterwissenschaftlichen Sammlung erhaltenen Fotografie dieser Figur hat Valeska Gert selbst die grellen Punkte des Kostüms nachträglich mit Farbstift aufgetragen und damit diesen clownesken Aspekt in der visuellen Überlieferung durch die Fotografie noch besonders hervorgehoben (Abb. 8 und 9).

Sehr genau beschreibt Valeska Gert ihre Darstellung der *Canaille* – die bekannteste aller von ihr geschaffenen Figuren: »Herausfordernd wackle ich mit den Hüften, lüfte den schwarzen, sehr kurzen Rock, zeige weißes Schenkelfleisch über langen schwarzen Seidenstrümpfen und hochhackigen Schuhen. [...] Ich bin eine sensitive Hure, bewege mich sanft und wollüstig. Mein sehr weißes Gesicht ist fast ganz von schwarzen Haarsträhnen bedeckt, sie fallen über die Stirn, fast bis zum knallrot geschminkten Mund. Das Kinn verschwindet im roten Kragen, der locker um den Hals liegt. Ich sinke langsam in die Knie, öffne die Beine breit und versinke tief. In jähem Krampf, wie von der Tarantel gestochen, zucke ich in die Höhe. Ich schwinde auf und nieder. Dann entspannt sich der Körper, der Krampf löst sich [...] die Erregung ebbt ab, noch eine letzte Zuckung, und ich bin wieder auf der Erde. Was hat man mit mir getan? Man hat meinen Körper ausgenutzt, weil ich Geld haben muß. Miserable Welt! Ich spucke einen verächtlichen Schritt nach rechts und



Abb. 10 *Canaille*, Foto: Lili Baruch

einen nach links, dann latsche ich ab.«¹³ (Abb. 10) Die *Canaille* enthielt die Lust und das Elend gleichermaßen. Valeska Gert selbst bezeichnete ihre *Canaille* als »die erste sozialkritische Tanzpantomime«¹⁴, weil sie eine Figur vom Rand der Gesellschaft porträtierte und sie damit ins Blickfeld einer Öffentlichkeit rückte, die üblicherweise diesen Personenkreis nicht wahrhaben wollte. Mit den sozialen Umwälzungen des Ersten Weltkrieges waren in der Weimarer Republik die Außenseiter in den Fokus künstlerischer Betrachtung gerückt. Gerade der Stummfilm, mit dem Valeska Gerts überzeichnete Bewegungsformen Gemeinsamkeiten besaßen und in den sie als Darstellerin deshalb so gut hinein passte, widmete sich in seinen Straßenfilmen dem »Asphalttschungel« der Großstadt und das bürgerliche Publi-



Abb. 11 unbekannter Tanz,
Foto: Suse Byk



Abb. 12 Circus, Foto: Käte Ruppel

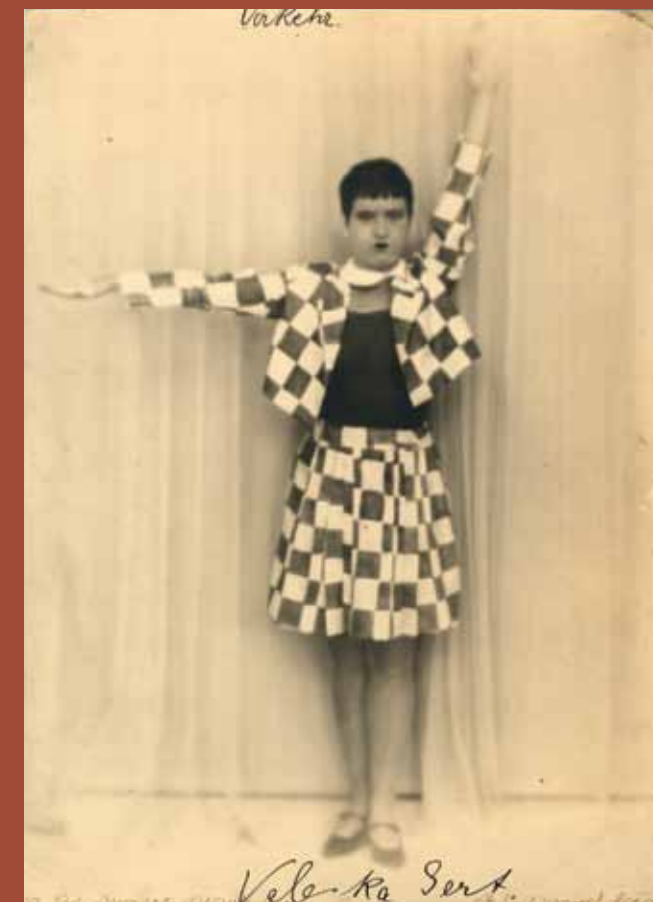


Abb. 13 Verkehr, Foto: Manuel Frères



Abb. 23 und 24 *Verkehr*, Foto: James Abbe

auf den Straßenfotografien der 1920er-Jahre, sondern als Einzelstudien, in denen die Körperhaltungen als Typologien für Personen im Zentrum stehen, so wie Valeska Gert ihre Methode kennzeichnete: »Jeder Typ bekam seinen eigenen Rhythmus und eine Folge von einfachen Bewegungen, die deutlich das Wesen und den dramatischen Ablauf eines Schicksals darstellten.«²⁵

Die Tanzfotografien sind keine Dokumentationen ihrer Tänze. Die Repräsentation gesellschaftlicher Phänomene und Figuren durch wenige typisierende Gesten in den Tänzen Valeska Gerts nahmen die Fotografinnen und Fotografen in ihren Fotografien auf. »Ihr wahres Gesicht bekommen die Gestalten erst auf der Bühne durch den Kontakt mit dem Publikum, da erst kriegt das Gerippe Fleisch um die Knochen«,²⁶ schrieb Valeska Gert über ihre Figuren. Wenn die

Kamera das Publikum ist, entfalten die Figuren ein neues Leben, sind nur lebendig für das Publikum der Kamera. Das entspricht Valeska Gerts situativ geprägtem Aufführungsstil, in dem der Einfluss ihres eigenen Befindens und ihre Kommunikation mit dem Publikum erst in der Aufführung das Aussehen eines Tanzes bestimmte: »Alle diese Tänze waren nie improvisiert. Jede einzelne Bewegung war festgelegt. Dadurch aber, daß ich die »Kanaille« einmal aus Einsamkeit, das andere Mal aus Leichtsinn, einmal aus Verdorbenheit, ein andermal aus Keuschheit tanze, die Tänze also jedesmal von neuem erlebe, verschiebt sich der Ausdruck und die Schritte scheinen improvisiert.«²⁷ Folglich variierte auch mit der lokalen Veränderung von der Bühne zum Atelier oder zu einem Ort hinter den Kulissen die tänzerische Geste, die nun für das Kameraobjektiv gestaltet



Abb. 25 und 26 *Clown*, Foto: Ursula von Hartleben

wurde. Das zeigen zum Beispiel die Fotografien von James Abbe, die bei einem Gastspiel von Valeska Gert in Paris entstanden. Hinter der Bühne sitzt Valeska Gert im Kostüm ihres Tanzes *Verkehr* auf einem Reisekorb (Abb. 23 und 24). Ihre Bewegungen und Haltungen wirken für die Kamera improvisiert, sie spielt für das Publikum Kamera, mit dem sie direkten Blickkontakt aufnimmt. Ähnlich auf den ebenfalls in den Kulissen entstandenen Momentaufnahmen des *Clowns*, die bei einem Gastspiel Valeska Gerts im Londoner Exil von Ursula Hartleben aufgenommen wurden (Abb. 25 und 26).

Gelegentlich enthalten die Fotografien eine ganze Inszenierung, zum Beispiel in Erna Lendvai-Dircksens Folge von *Amme* (Abb. 27–29). Die Fotografien wirken fast wie Szenen aus einem Spielfilm. Die Aufnahme ist weich und stimmungsvoll in zartem chamois gehalten, die Amme blickt

zaghafte, besorgte, duftige Vorhangfalten dämpfen das helle Licht, die Kinderwiege im Zimmer ist in der Szenerie zu erahnen. Der Kontakt zur Kamera und damit zum Publikum ist unmittelbar: Harmlos hilflos sucht die Amme ihren Schützling. Aber das Bild trägt, auf der nächsten Fotografie explodiert die Szene – das Unerwartete, das Monströse bricht hervor, die so besorgte wirkende Amme mutiert zum Ungeheuer, dessen Lachen mit Freude nichts zu tun hat. In der Fotografie wird die Funktion des Lichtes jetzt erkennbar, gleißend wirft es die Schatten des Gespensts in den Raum. Vorgetäuschte Zärtlichkeit schlägt in Gewalt um. Die stille Stimmung war Täuschung nur, wie ein Kritiker zur Bühnenaufführung kommentierte: »Eine Amme tanzt sie, im weiten, weißen, ordinären Kostüm, sie reißt das Gesicht auseinander und gröhlt, wo das Kind denn sei, wo das geliebte Kind



Abb. 56 *Tanzabend Valeska Gert*, Zeichnung von Martin Koser



Abb. 57 *Charleston*, Foto: Erna Lendvai-Dircksen



Abb. 58 *Baby* [?], Foto: Universal Pictures

Brief im *Aufbau* eine glänzende Kritik über den Nachtclub veröffentlicht: »Nun hat Greenwich Village das, was ihm fehlte: die Beggar Bar unserer Valeska Gert.«¹⁹ Die Bar wurde weiterbetrieben, ohne dass es zu erneuten Interventionen dieser Art kam, da Gert das Etablissement in einen Ort verwandelte, der von ihrer persönlichen Stellung profitierte und diese dadurch wieder etablierte. Artikel im *Aufbau* berichteten, dass Valeska Gert ihre Kneipe zu einem internationalen Treffpunkt und einem Wahrzeichen von Greenwich Village machte, zu dem »Ausländer« in immer größer werdenden Zahlen strömten.²⁰ In einem beeindruckenden Umkehrschluss wurden dabei »Ausländer« in Abgrenzung zu den »eingeschworenen« Stammgästen definiert, welche das Lokal der Exil-Tänzerin regelmäßig besuchten und von denen viele anderswo in New York möglicherweise als Ausländer angesehen worden wären. In ihrem großen Ensemble aus festen und Gast-Künstlern setzte Gert neben lokal bekannten auch Exil-Künstler wie Kadidja Wedekind ein. Die Ankündigungen

versprachen einen kulturellen Austausch zwischen geplanten und spontanen Aufführungen lokaler Künstler und Persönlichkeiten: »Zwei Kontinente treffen sich in der Beggar Bar. Amerika und Europa geben sich ein Rendez-vous. Kommen Sie auch!«²¹

Valeska Gert setzte die »Fremdheit« ihres Exils gewissermaßen zu ihrem Vorteil ein: durch ein Lokal, das über die Exil-Gemeinde hinaus bekannt wurde, indem es dem amerikanischen Publikum erlaubte, durch ihre Begegnung nicht nur die Künstler, sondern auch sich selbst als etwas Exotisches zu erfahren. Auch wenn dies nicht die Art von Erfolg war, die Gert sich erhofft hatte, so führte sie die »Beggar Bar« doch vier Jahre lang – im Gegensatz zu den vielen europäischen politsatirischen Kabarets, die in Amerika schnell zum Misserfolg wurden, wie etwa jenes von Friedrich Hollaender oder Erika Mann. Sie hatte also einen Weg gefunden, in einem Klima weiterzubestehen, das in Emigranten-Berichten oft als Buckeln für das Publikum und den Zwang verhöhnt

HOFFEN AUF DIE PAUSE...

Die Problematik ungesicherter Tanztitel am Beispiel Valeska Gert

»Jede/r kennt John Cages Schlüsselwerk 4'33, jede/r kennt das schwarze Quadrat von Kasimir Malewitsch. Aber warum kennt eigentlich so gut wie niemand den Tanz/Performance/ Aktion PAUSE von Valeska Gert«, fragt Wolfgang Müller 2010 in der *Berliner Gazette*. »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.«¹

Das Verdienst, auf einen Tanz Valeska Gerts mit dem Titel *Pause* aufmerksam gemacht und ihn in den wissenschaftlichen Diskurs eingebracht zu haben, gebührt Susanne Foellmer (2006). Wobei die Untersuchung des Tanzes sich hier auf die Beschreibung dessen beschränken musste, was man auf dem Foto davon sehen kann, denn mehr als dieses Foto ist bisher nicht über einen Tanz mit dem Titel *Pause* bekannt. Aber immerhin ist die Annahme naheliegend, dass hier die Pause nicht bewegt getanzt wurde (wobei das Foto nur einen Teil des Tanzes wiedergeben würde), sondern dass es sich bei dem Tanz um »eine in der Bewegung abgebrochene Stockung, ein Innehalten« gehandelt haben wird: »Die Beine verharren in der angewinkelten Bewegung, die Arme sind in lang gezogener Dehnung emporgestreckt, der Kopf neigt sich kontrapunktisch müde-verweilend zur Seite. Im Spiel zwischen Spannung (Arme und Beine) und Entspannung (Kopf) sind die Arme in einer ornamentalen Geste fixiert, deren Handhaltung an den Gestus des Flamencos erinnert, in dieser Pose wartend auf den wiedereinsetzenden Tanz.«² Foellmer vergleicht die *Pause* mit dem bis dahin bekanntesten und auch von Zeitgenossen viel beachteten Tanz mit minimaler Bewegung bei Valeska Gert, dem *Tod*, von dem Fred Hildenbrandt 1928 in der ersten Monografie über sie berichtet: »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.«³

In Hildenbrandts Buch ist auch jenes beschriebene einzige Foto abgebildet, das hier die Bildunterschrift »Pause« trägt, so wie unter den anderen Fotos des Buches fast immer der Titel des abgebildeten Tanzes genannt ist (Abb. 83). Im Internet wurde im Anschluss an die Publikationen von Foellmer und W. Müller der Tanz *Pause* in den Wikipedia-Eintrag zu Valeska Gert aufgenommen, ebenso wie zwei andere Titel von Tänzen, zu denen es keinerlei Informationen zu geben scheint: *Wasserleiche* und *Vom Auto überfahrener Mann*. Auch geistert ein Aktfoto, das gar nichts mit Valeska Gert zu tun hat, mit ihrem Namen durch das Internet. Da Wikipedia vielfach kopiert wird und als Quelle dient, führen diese drei Tänze seitdem und trotz Entfernung bei Wikipedia ein posthumes Eigenleben.⁴ »Ich will leben, auch wenn ich tot bin«, lautete ein autobiografischer Wunsch der Gert. Aber hätte das »Ich« hier im Internet und in den darauf basierenden Veröffentlichungen tatsächlich etwas mit Valeska Gert zu tun?

Fred Hildenbrandt beschreibt etwa 22 Tänze in seinem Buch, von denen acht – z. T. mehrfach – abgebildet sind; außerdem sind acht Tänze abgebildet, deren Titel nicht im Textteil vorkommen, darunter das Foto mit der Unterschrift »Pause«. Zu diesem würde von den 14 beschriebenen, aber nicht abgebildeten Tänzen am ehesten folgender Text passen: »Sie tanzt eine Geburt. Das besteht nicht aus Seufzern und aus Geschrei und aus einem Winden hin und her, sondern das ist nichts weiter als eine einzige, große langsame Bewegung beider Arme von unten nach oben, und in dieser Bewegung ist alles Erlebnis eingeschlossen, die Angst und der schwere Traum, das Hilfesuchen und die vielen Schmerzen, das Sichbescheiden und die Verzweiflung, und endlich die Erlösung und die unbegreifliche Ruhe.«⁵



Abb. 80
»Valeska Gert tanzt«, Plakat