

Hans J. Wulff:

Pathische Löcher: Schlagerfilmtänze als adressierende Erlebnisform

Eine gegenüber der vorliegenden Fassung leicht gekürzten Druckfassung lag in der *Montage AV* 26,1, 2016, S. 83-96, vor.

URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-214>.

Das Tanzen - das Pathische

Neben dem Musizieren ist das Tanzen die wohl elementarste Form des Performativen, die ganze Szenen des Schlagerfilms wie anderer Gattungen des Musikfilms beherrscht. Noch stärker als ersteres ist es eine Erlebnisform, die sich in der Beschreibung von Erwin Straus als vollkommen eigenständig erweist, dem „theoretischen Erkennen, dem praktischen Begreifen, dem zweckmäßig planenden und berechnenden Handeln, dem technischen Beherrschen der Dinge“ (1978, 167) polar entgegengesetzt. Tanzen erfüllt sich in sich selbst, ist aus den Notwendigkeiten und Absichtlichkeiten des Alltagslebens herausgenommen. Tanz ist eng mit Musik verbunden: Die Zeitlichkeit des Tonereignisses äußert sich als Rhythmik, die ihrerseits zu Bewegungen führt, die „sich in spezifischer Weise von dem alltäglichen Gehen, Laufen, Springen“ (ibid., 149) unterscheiden. Tonwahrnehmung setzt sich in Bewegungsausdruck um, sozusagen unterhalb der kognitiven Schwelle, als automatisierte Reaktion. Straus nannte die Unmittelbarkeit der Kommunikation von Subjekt und Objekt *pathisch* und meinte damit, dass das Subjekt in einen Aneignungsprozess eintritt, der vorbegrifflich ist, unmittelbar als leibliches Erleben ausgeführt wird (ibid., 151). Das pathische Erleben ist das Erlebnis purer Präsenz, es kennt keinen intentionalen Vorgriff auf ein Handlungsziel; die Differenz von Subjekt und Objekt verschwindet, wird im Leiberleben des Tanzenden synthetisiert – dieser wird mit der Musik eins (ibid., 173). Tanzen ist eine genuin ästhetische Form der Weltaneignung, weil es so radikal dem Alltagshandeln entgegengestellt ist [1].

Gleichwohl ist Tanzen keineswegs ein Erlebnis reiner Passivität, sondern expressives Ausdrucks-geschehen und intersubjektive Mitteilung gleichermaßen. „Der Tänzer spricht mit seinem Leibe zum Leiblichen“, heißt es einmal bei Buytendijk (1955, 52). Das gemeine Handeln ist im Alltag meist zweckrational eingefasst, es folgt Zielen. Tanzen

dagegen ist aus diesem Zusammenhang herausgerissen, ist Ausdrucksverhalten um seiner selbst willen, an keine Zwecke gebunden. Der Leib wird zum plastischen Material, kann dem Inneren, den emotionalen Zuständen des Tanzenden darum Gestalt geben, macht es lesbar für andere. Doch natürlich ist Tanzen nicht auf individuelles Ausdrucksverhalten reduzierbar – viele Szenen der Schlagerfilme zeigen nicht einzelne, die tanzen, sondern Paare oder größere Gruppen. Tanzen ist reflexiv – der Tanzende nimmt sich selbst als Tanzenden wahr – und kommunikativ zugleich – der Tanzende teilt sich anderen mit, die weil die anderen ihn tanzend sehen; vielleicht geht der Tanz in synchronisierte Bewegung über, es tanzt das Paar, in Bezug aufeinander, sich *via* Bewegung miteinander verständigend. Auch dieses ist reflexiv: In der Art der Gemeinsamkeit der Bewegung teilt sich das Paar seine Beziehung mit, wird sozusagen zu seiner Beziehung.

Ein Beispiel, an dem man versuchen kann, das Problem auszuhorchen, stammt aus dem Film *Tausend Takte Übermut* (BRD 1965, Ernst Hofbauer): Im Verlauf der Geschichte hat das ehemalige Ehepaar Rick Tanner (Rex Gildo) und Sherry Davis (Hannelore Auer) einander wiedergefunden; die beiden begehen die neue Nähe mit einem getanzen Duett (von beiden auch im Duett gesungen: „Musik gehört dazu“, 1:01). Vor allem Hannelore Auer war in vielen anderen Auftritten als Vertreterin des „neuen Stils“ der Schlagerpersonen sichtbar gewesen, bewegungs- und ausdrucksarm [2]. „Musik gehört dazu“ ist allerdings von anderer Qualität: Zunächst treffen die beiden Akteure auf einen Flügel, der in einer der Kolonnaden am menschenleeren San-Marco-Platz in Venedig herumsteht; Gildo spielt ein paar einleitende Takte, der musikalische Dialog beginnt.

#1 Als das Orchester einsetzt (mit einem klar erkennbaren Bruch des Sounds), lösen sich die beiden vom Flügel, bewegen sich tänzerisch auf den Platz hinaus, der bläulich-nass im frühmorgendlichen Licht daliegt.
#2 Umschnitt: wir sehen eine weite Aufnahme des Platzes, in weiter Entfernung das Paar;

#3 erneuter Umschnitt: Totale des Paares, Auer hat die Schuhe ausgezogen;
 #4 zurück in die weite Aufnahme; die beiden bewegen sich tänzerisch-tanzend langsam auf die Kamera zu;
 #5 wieder die Totale, stärker auf die Frau fokussiert; die beiden wechseln die Position, nun ist er im Fokus des Bildes;
 #6 erneut die weite Aufnahme, die beiden sind näher gekommen, laufen im Takt der Musik aus dem Bild; der leere Platz bleibt ungebührlich lange im Bild;
 #7 Umschnitt auf ein paar Lichter vor den Wandelgängen – mit dem letzten Ton des Liedes erlöschen die Lichter.

Die Qualität der Szene liegt in ihrem Verzicht auf die Beobachtung des mimischen Ausdrucks der Singenden, in ihrem Vertrauen auf die Kraft der Tanzbewegungen. Die filmische Auflösung ist ganz um die lange Passage der beiden über den weiten Platz herum gruppiert, um die Gemeinsamkeit der Bewegung und das Aufeinander-Bezogenensein derselben, auch auf die Leere des Platzes, die so souverän von den beiden ausgefüllt wird. Der Rhythmus der Musik übernimmt dabei ganz die Steuerung der Handlung; das Lied selbst muss nicht performativ unterstrichen werden. Das Beispiel deutet an, dass sich Akzente der Darstellung verschieben: Nicht mehr die Figur des Stars bildet das Zentrum von Zuschaueraufmerksamkeit, sondern ein ganz anderer Komplex von Bedeutungen, die zum einen aus der Dynamik der Figurenkonstellation resultieren (hier: ein Paar, das neu vereint ist und dessen Bewegungen hochkoordiniert sind, ein deutlicher Hinweis auf die Nähe der Beziehung), zum anderen aus dem Vertrauen auf die Kraft des Liedes, den Ausdruckswert der Szene selbst dominieren zu können [3].

So sehr die Szene eine These Seeßlens zu belegen scheint, dass der Schlager- wie auch der Tanzfilm eine grundlegende Umwandlung des Verhältnisses zum Körper angestrebt habe (1991, 160), so sollte man doch innehalten und die Szene genauer untersuchen. Nicht nur die filmische Auflösung gilt es zu bedenken, sondern vor allem die kommunikativen Funktionen, die der Tanz erfüllt.

Tanz als ästhetische und semiotische Form

Eine ganze Reihe von Autoren bestimmt den Tanz als eigenständige ästhetische Erlebnisform zu bestimmen. Wagner (2006, 63) etwa nimmt die *Kontingenz* (resp. Unvorherbestimmtheit) des Live-

Ereignisses, die *Flüchtigkeit* und Vergänglichkeit der Bewegung und den „Sonderstatus des menschlichen *Leibkörpers*“ als eigenständige ästhetische Bestimmungselemente des Tanzes, wehrt sich aber vehement dagegen, die Analyse aufgrund der Vor- oder Unbegrifflichkeit des Geschehens Analyse nur auf Introspektion zu gründen; statt dessen entwirft sie ein ganzes Geflecht analytischer Zugänge zu dem so schwer zugänglichen Phänomen des tanzenden Menschen. Dass die oft auch genannte Kategorie der *Unmittelbarkeit* des Tanzerlebens (und seiner Wahrnehmung) in Frage zu stellen ist, ergibt sich bereits aus der Inszeniertheit und Formativität vielen oder sogar des meisten Tanzens. Tatsächlich ist Tanzen aber in einer ganzen Reihe von genauer bestimmbareren Funktionshorizonten gefasst. In einer These Lars Oberhaus‘ (2010, 12) geht es im Tanz darum, Musik und Bewegungsrhythmus *darzustellen*, mit anderen zu *kommunizieren* (sei es, sich als Tanzenden anderen zu zeigen, sei es, sich mit anderen im Tanz zu koordinieren), sich expressiv *auszudrücken* und sich selbst im Tanz als Form pathischer Leiblichkeit *wahrzunehmen*. Tanzen ist immer reflexiv: Das Ich nimmt sich als Tanzenden wahr. Und es nimmt auch die Authentizität des eigenen Verhaltens wahr [4].

Es wäre falsch, den Tanz als Ausdrucksform des Subjektiven, vielleicht gar als Erlebnisform reiner Subjektivität anzusehen. Tanz ist keineswegs immer gebunden an die Rücknahme der kognitiven Kontrolle – die formativen Vorgaben der Standardtänze ermöglichen es, weitgehend automatisiert die Tanzbewegungen auszuführen, ohne dass das Pathische zentral werden würde. (Man könnte auch sagen, dass die Standardisierung eine Körper- oder Bewegungsordnung vorgibt, die das tendenziell anarchische Moment des Tanzens zurücknimmt und es unter Kontrolle hält [vgl. dazu die Überlegungen zu Tanz als Bewegungsform bei Franke 2009, 119].)

Tanz in seiner reinsten Form ist eine Form der Hingabe an die Präsenz des Augenblicks wie an das Erlebnis eigener Körperlichkeit. Die San-Marco-Szene lebt von mehreren Elementen: vom Bewegung gewordenen Eintauchen in die Musik, von der Adressierung aller Tanzbewegungen des einen an den anderen (in den Blicken ebenso manifestiert wie an den Umkreisungen des Paares), vom Wechsel der Berührungen und des Sich-voneinander-Entfernens (wenn man so will: Phasen individuierter und synchronisierter Bewegung), vom gleichzeitigen Gesang als Performance auch des Musikalischen. Auch

die Tatsache, dass die beiden keine Schrittfolge der Standardtänze einhalten, sondern sich in einer Art „musikalisierten Gehens“ über den Platz bewegen, sollte festgehalten werden. Und die Lust am Moment ist nicht nur in der Initialphase – sie zieht ihn nach einem flüchtigen Kuss vom Klavier weg auf den Platz vor den Arkaden – auch Schauspiel geworden, sondern wird dadurch nur unterstrichen, dass sie ihre Schuhe ausgezogen hat, als wolle sie barfuss den Boden Venedigs um so mehr spüren (als eine Erweiterung des pathischen Empfindens).

Die Effekte filmischer Inszenierung sind oft unmerklich und unauffällig, lassen sich aber immer an der Öffnung des Geschehens zum Zuschauer hin ablesen. Wenn Peter Alexander und Bibi Johns also in *Wehe, wenn sie losgelassen* (BRD 1958, Géza von Cziffra) ihr Gelächter-Lied „Du hast mir heut mein Herz gestohlen“ anstimmen (0:51), stehen sie zunächst mitten in einer kleinen Combo auf der Bühne; man sieht sie in Halbdistanz (und es ist deutlich, dass Alexander die Sängerin viel mehr adressiert und in seinen Vortrag einbezieht als umgekehrt); als er immer mehr Körperkomik einsetzt, versehentlich sogar mit dem Trompeter zusammenstößt, wird auf eine Bühnentotale umgeschnitten – aus der Perspektive der Partygäste, zu deren Unterhaltung die Musiker engagiert worden waren. Der musikalische Dialog mit der Sängerin intensiviert sich – erneute Halbdistanz; und Rückkehr in die Raumtotale, als Alexander sich von der Bühne ins Publikum mischt, mit einigen Anwesenden seine Scherze treibt; Halbdistanz, so dass man den Klamauk besser sehen kann; Rückfahrt in die Raumtotale, als die Sängerin sich hinter ihn schleicht und seinen Gang adaptiert-parodiert. Umschnitt in eine weitere Totale, links und rechts ist das Bild durch zwei angeschnittene Zuschauerschemen gerahmt; im Mittelpunkt dieser und aller folgenden Einstellungen: Alexander (und am Ende das Sangespaar, das auf die Bühne zurückkehrt). Die Bildfolge ist thematisch geführt, die Performierenden bilden ihr Zentrum; und sie ist gesteuert durch die Sicherstellung maximaler Sichtbarkeit – wenn es nötig ist, wird herangeschnitten, wenn der Raum erobert oder genutzt wird, auf weitere Distanzen übergegangen.

Auf beiden Ebenen tritt ein weiteres Wahrnehmungsmoment für den Zuschauer hinzu: die Wahrnehmung der *Perfektheit der Durchführung* im Innerdiegetischen und als Teil des Figuren- oder Schauspielerverhaltens, im Filmischen die *Brillanz*

und Eleganz der filmischen Darbietung (vom Bild bis zur Montage, von den Farben bis zum Sound-Design). So, wie man sich in der Musik auf den musikalischen Gehalt konzentrieren kann, kann man aber auch die Virtuosität des Vortrags genießen (oder beides). Man ist geneigt, der Tanzdarbietung eine kategorial geschichtete Rezeptionshaltung zuzuordnen, so, wie Ed Tan die von ihm sogenannten *F-Emotionen* (die aus der Fiktion resultieren) den *A-Emotionen* gegenüberstellte (die aus dem Artefakt-Charakter des jeweiligen Werks induziert werden; vgl. Tan 1996, 82, passim) – und zwar sowohl im Diegetischen wie im Filmischen. Tanz wird gelegentlich ins Akrobatische erweitert, zeigt sich dann eher als Form der Körperbeherrschung denn als Umsetzung musikalischer Vorgaben. Vor allem der Rock'n'Roll-Tanz weist auf das Circensische hinüber, ungeachtet der Tatsache, dass es klare Figuren und Choreographien gibt.

Adressierungen, kommunikative Konstellationen und Spiele

Das hat mit Adressierungen zu tun. Ein Beispiel ist das Lied „Aber der Amor (Mitten ins Herz“ aus dem Film *Der schräge Otto* (BRD 1956, Geza von Cziffra), das von Germaine Damar zunächst im Duett mit Walter Giller vorgetragen wird (0:16): Giller sitzt am Klavier, spielt das gerade komponierte Lied; Damar umtänzelt ihn, sucht permanent Blickkontakt, übernimmt sogar einen Gesangspart; in das Klavierspiel mischt sich zunächst unmerklich ein Orchester ein, übernimmt schließlich den musikalischen Part; als der gesungene Teil in einen instrumentalen übergeht, sitzt Giller noch am Klavier, als sich Damar plötzlich von ihm löst und mit großen Tanzschritten in den hinteren Teil des nun überraschend groß wirkenden Zimmers läuft, dort solo tanzt und dabei sogar akrobatisch mit Einrichtungsgegenständen interagiert (Damar war als Kind als Akrobatin aufgetreten, bevor sie eine Ballettausbildung absolvierte). Giller hat sich inzwischen vom Klavier erhoben, schaut Damar zu, die immer noch tanzend mit ihm zusammen sich wieder zum Klavier bewegt. Stand im ersten Teil die Adressierung des Klavierspielers ganz im Zentrum von Damars Verhalten, gibt sie diese im zweiten Teil der nur zweiminütigen Szene auf (Giller saß noch am Klavier, ihren Tanz im Raum konnte er gar nicht wahrnehmen) und agiert nun für ein imaginäres (resp. das Kino-)Publikum. Hatte am Anfang die Umtänzelung wie ein Liebes-

werben gewirkt, verlagert sich nun auch die Wahrnehmung der Figur: Es entsteht der Eindruck einer völlig dem Moment, dem Lied und der eigenen Bewegungslust hingeebenen jungen Frau. Auch filmisch ist der Übergang klar markiert. Im ersten Teil hatten Halbdistanzen vorgeherrscht, nun dominieren Raumtotalen. Damars Bewegung weg vom Klavier ist nicht nur mit der Musik koordiniert, die nun zu vollem Orchesterklang aufgezogen wird, sondern wird in einer Halbnahen im Ansatz der Bewegung gezeigt – und die folgende Raumtotale ist für den Bruchteil einer Sekunde noch leer, bevor die Tänzerin sich ungestüm in das Bild hinein dreht. Sie adressiert nun die Kamera, nicht mehr den Mann. In einem Umschnitt der Raumtotale wird die Kamerahöhe nach unten verlegt, was die Dynamik des Tanzes noch weiter unterstreicht (und durch mehrere Heranschnitte zu einer Dynamisierung des Raums auch in der Vertikalen führt) [5].

Zumindest für Momente wird spürbar, wie sehr das Pathische die Bewegungen der jungen Frau erfüllt, als eine Form unmittelbarer und tiefer Selbstlust und als Hingabe an den Augenblick der selbsterfahrenen Bewegung. Bereits die akrobatischen Einlagen nehmen den Eindruck aber schon wieder zurück, suggerieren, dass die junge Frau hier etwas vorführt, dass sie ihre Körperbeherrschung zeigt. „Du hast heut‘ mein Herz gestohlen“ ist ganz anders angelegt, basiert auf der neckenden Interaktion des Sangespaares miteinander und mit den Späßen, die Alexander mit den Gästen der Party anstellt. Auch diese Nummer enthält Momente des Pathischen, wenn sich etwa Johns heimlich von hinten an Alexander heranschleicht und seine Schritte imitiert. Allerdings ist der Eindruck des „empfundenen Augenblicks“ hier gespeist aus dem Streich, den sie ihm spielt, und in der Erwartung der Überraschung, die er äußern wird, wenn er es bemerkt. Erst in den schnellen Tanzbewegungen bekommt man den Eindruck des vorherrschend Pathischen. Die Lebenslust, die das Lied durchaus ausstrahlt, entsteht aber in einer Art kommunikativen Spiels, weil auch Spiele eine eigene Weltversunkenheit der Spielenden erzeugen können.

Den Eindruck einer ähnlichen Intensität des Augenblickserlebens macht ein kleiner musikalischer Dialog zwischen Germaine Damar und Bully Buhlan in *Mädchen mit schwachem Gedächtnis* (BRD 1956, Geza von Cziffra, 1:19). Der Text des Chachacha-Liedes, zu dem das Hazy-Osterwald-Sextett spielt

und die Zeilen des Liedes mit wiederholten „Chachachas“ skandiert:

Er: *Du* [betont und mit Blick und Zeigegeste unterstrichen] läßt jedes Pferd im Stall, *du* [s.o.] erschrickst bei jedem Knall
 {Sie: Du wirst nie - / Er: No no no... / Sie: Du wirst niemals ein Cowboy... / Er: No no!}
 Sie: Um zu küssen, machst du Licht...
 Er: So was tut ein Cowboy nicht!
 {wie oben}
 Er: Ja, die Liebe in Texas, tut die Fremde nix gut!
 Denn die Ladies in Texas -
 Sie: -haben Feuer im Blut!
 Er: Nur die Cowboys in Texas, die sind darin geübt, nur sie wissen in Texas -
 Sie: wie man küßt, wie man liebt!
 Er: *Du* [s.o.] verträgst nicht einmal Rum, schon beim zehnten fallst du um
 {wie oben, leicht variiert}
 // Ende des Liedes, Damar und Buhlan verlassen die Band, die das Lied – nun durch alle Musiker im Garten unterstützt – instrumental fortführt.

Der Text des Liedes grenzt an den Blödsinn an – um so wichtiger werden die Blicke und Adressierungen des Paares, die einander offensichtlich aus purer Lust am Nonsense-Streit mit fast Sinnlosem beharren, dabei sich aber gemeinsam in den Rhythmus der Musik fallen lassen. Auf der Oberfläche miteinander streitend, in allerdings freundlichem Tonfall, im Körperlichen in das gleiche rhythmische Muster des Chachacha eingelassen: Es sind Widersprüche, aus denen man das Lustvolle kondensieren kann – aber es ist ein kommunikativ-musikalisches Spiel, das die beiden mit voller Körperbeteiligung miteinander spielen, nicht Tanz als reine (musikalisierte) Körpererfahrung.

Bühnenzuschauer und Kinopublikum

Tanzen ist in der diegetischen Realität der Schlagerfilme

- eine Ausdrucksform individuellen Erlebens,
- eine Form interpersoneller Kommunikation (vor allem zwischen Liebespaaren),
- ein Format kollektiver Zusammengehörigkeit (etwa in den Auftritten diverser Trachtengruppen im Heimatfilm).

Es ist oft innerdiegetisch adressiert – und das gilt nicht nur für Theater- und Revueaufführungen etwa in den Backstage-Geschichten, sondern für alle Formen aufgeführten Tanzens:

(1) Trachtengruppen tanzen nicht für sich, sondern für ein Publikum, so, wie es auch Revuetänzer und -tänzerinnen es tun;

(2) für normale Tanzveranstaltungen gilt, dass die Tänzer von anderen gesehen werden (können), sie stellen sich möglicherweise als Tanzende sogar den anderen dar, als agierten sie auf einer Bühne.

Tanzen ist zu alledem auch noch an ein Kinopublikum gerichtet; die Inszenierung bemüht sich darum, die Ausdrucks- und kommunikativen Qualitäten des Tanzes zu verdeutlichen, und die Kamera achtet zumindest darauf, dass der Zuschauer den Tanz und seine dramaturgischen und Ausdruckswerte sieht. Dass für die Tanzaufführungen das im diegetischen Raum anwesende Publikum auch dargestellt ist, unterstreicht den Aufführungscharakter des Geschehens. Interessanter sind Tanzszenen, die im intimen und persönlichen Raum, in Wohnungen oder an einsamen Orten angesiedelt sind.

Die These ist, dass auch sie mit dem Wechsel der Adressierungen vom Innerszenischen hin zur Direktadressierung der Kamera spielen. Natürlich ist kein Publikum anwesend. Aber durch die Orientierung zum Zuschauer im Kino hin werden auch diese Tänze in Aufführungsstatus gebracht, die Illusion innerszenischer Geschlossenheit, die für Handlungs- oder Interaktionsszenen gemeinhin erwartet und auch hergestellt wird, wird durch jenen anderen Modus zeitweilig abgelöst. Schlagerfilme erzählen Geschichten und gehören manchmal aber eben zu den *opvoerings kunsten*, wie es im Niederländischen heißt, zu den *Aufführungskünsten*.

Ein Beispiel ist die nur eine Minute lange, in einer einzigen Einstellung eingefangene Nummer „Komm ein bisschen mit nach Italien“, die Caterina Valente, Peter Alexander und Silvio Francesco in *Bonjour Kathrin* (BRD 1955/56, Karl Anton) mit Dietmar Schönherr als Komponist am Klavier gemeinsam singen: Zunächst bitten sie den Klavierspieler, das Lied schneller zu spielen – als er es tut, wenden sie sich sofort von ihm ab, kehren ihm den Rücken zu und agieren nebeneinander in die Kamera, mit clownesk wirkenden Gesten, die die Daumengeste der Anhalter ebenso wie die Imitation des Spiels an unsichtbaren Instrumenten umfasst; der zweite Teil des Liedes kommt ohne Text aus, variiert das Thema im Stil der „Comedian Harmonists“. Erst mit den letzten Takten des Liedes nehmen die Sänger wieder Kontakt mit dem Pianisten auf. Derartige Verfahren der Verlagerung der Adressierung signalisieren die

Verlagerung der Akzentuierung der Erzählung, tritt doch das Szenische und die Interaktion der Figuren im szenischen Raum hinter die Performance des Liedes zurück. Das Narrative wird abgesenkt und für die Dauer des Liedes durch einen anderen Darbietungsmodus abgelöst. Mit der letzten Geste wird aber die Verbindung zum Szenischen re-etabliert, die Erzählung kann weitergehen („Das ist es!“, ruft Schönherr aus, und es ist tatsächlich das Lied, das später den Erfolg des Quartetts mitbegründen wird).

Der schräge Otto (BRD 1956, Geza von Cziffra) enthält noch eine zweite Aufführung des Liedes „Ach, der Amor“, nun nicht mehr im Wohnzimmer des Komponisten, sondern auf einer Bühne (als Probevorstellung der jungen Tänzerin auf einer Revuebühne, 0:39). Sie wird zunächst von den Drei Peheiros begleitet, die im Hintergrund als Life-Combo agieren; die eigentliche Musik wird aber von einem großen Orchester gespielt (es ist das RIAS-Tanzorchester unter der Leitung von Michael Jary). Auf der Bühne steht ein Paravent, hinter dem Damar sich mehrfach – passend zu den ganz unterschiedlichen Formteilen der Musik – neu kostümiert: Die Nummer ist eine Art Durchmarsch durch ganz unterschiedliche musikalische Stile, von einer normalen Darbietung des Liedes über rein perkussive Momente bis zu Big-Band-Jazz, einer Tango-Version sowie einer Boogie-Woogie- und Rock-Variation. Der Medley-Charakter der Musik wird begleitet durch eine ähnliche Variation der Tanzstile (bis hin zu einer Step-Dance-Einlage). Damar beginnt als Solosängerin und -tänzerin, mit deutlich akrobatischen Elementen, nimmt sodann mit einem Tänzer einen langsameren Pas-de-Deux auf (erkennbar auf den Tango verweisend), kleidet sich erneut um und erscheint wieder in Clownsgestalt, greift sich eine mannsgroße Stoffpuppe (ebenfalls im Clownskostüm), die mitten in der Nummer lebendig wird und mit der Tänzerin wiederum in den Rock'n'Roll-Modus wechselt. Am Ende der fast vierminütigen Szene stimmt die Tänzerin wieder das Lied an und beendet den Vortrag mit einigen Figuren, die an die Gelenklosigkeit der Gummipuppen erinnern. Mit dem Ende des Liedes klappt sie auf der Bühne zusammen; im Vordergrund ist eine Plastik der Amor-Figur zu sehen. Erst danach erfolgt der Umschnitt auf die wenigen Zuschauer, die der Probe zugeschaut hatten. Die minimalistisch eingerichtete Bühne selbst liegt meist im Dunklen; die Tänzerin agiert im Kegel eines *spot lights*. Sie ist (wie auch die meist fast unsichtbaren Drei Peheiros) klar auf das

Publikum im nur im Anfang im Anschnitt sichtbaren Zuschauerraums des Revue-Theaters ausgerichtet. Die Kamera ist immer in der Sicht-Achse des (hier während der Performance nur imaginären) Publikums plazierte, weshalb es auch die Akte des Umkleidens nur als Blick auf den Paravent wiedergeben kann. Dass es sich um eine Probe handelt und die junge Frau hier agiert, um den Besitzer des Revue-theaters von ihren Qualitäten als Bühnen-Akteurin zu überzeugen, ist zwar als szenisch-narrativer Kontext etabliert, dürfte aber während der Performance bis zur Unkenntlichkeit verblassen, wird erst mit dem Umschnitt am Ende wieder aufgerufen (tatsächlich bekommt sie das Engagement).

Die beiden Versionen des Liedes „Ach der Amor“ zeigen zum einen die Vielfalt der Szenarien, in denen Lieder inszeniert werden können. Zum anderen zeigen sie auch, wie wichtig nicht allein die Körperlichkeit des tänzerischen Vollzugs ist, sondern auch, wie bedeutsam die Adressierungen in Beschreibung und Interpretation des Geschehens werden.

Blockierungen und Öffnungen

Natürlich gibt es diverse Mischformen. Eine ganz eigenartige Nummer stammt aus dem Film *Mein Schatz ist aus Tirol* (BRD 1958, Hans Quest): In einem Tanzlokal stimmen Lolita und Jimmy Makulis das Lied „Mit etwas Liebe“ an, zu dem pünktlich die Kessler-Zwillinge als Blumenmädchen in den Raum eintreten, sich synchron im Takt wiegend hinter den Tisch der Singenden tretend, nach den Reimen einen Pfiff in die Musik einstreudend (zu den Auftritten der Kessler-Zwillinge vgl. Wulff 2015). Lolita und Makulis erheben sich, wiegen sich im Takt, bewegen sich bis vor die Damen-Kapelle, wenden sich – angekommen – dem Publikum zu; die Kesslers treten ihnen zur Seite, beginnen zunächst, Blumen ins anwesende Publikum zu streuen – doch als das Lied noch nicht zu Ende ist, sondern mit großem Orchester instrumental fortgesetzt wird, bewegen sie sich pünktlich auf die glänzende Tanzfläche in der Raummitte; nach Art der Revuefilme erfasst eine sehr hohe Kamera ihren nun einsetzenden Synchronanz, wird aber auf Augenhöhe wieder zurückgenommen. Ein letztes Mal wird der Refrain gesungen – Applaus. Der Eindruck pathischer Intensität des Leib-Erlebens der Kessler-Zwillinge mag sich trotz der Exzessivität der Bewegung aber nicht einstellen. Statt dessen dominiert der Eindruck des Mechani-

schen, als agierten die beiden wie Roboter. Es mag sein, dass hier (wie in allen ihren Tanzeinlagen des Films auch) die Verdoppelung der Bewegung wie ein Hinweis auf eine Automatisierung wirkt, die die agierenden Körper gerade von der Intensität der Selbstwahrnehmung der eigenen Körperlichkeit ablenkt. Es mag aber auch sein, dass die Synchronisierung gerade als Hinweis auf die Nicht-Natürlichkeit der Bewegung zu lesen ist, als ausgestellte Perfektion eines einstudierten Bewegungsmodells, das der Funktion als Selbstausdruck strikt entgegensteht.

Und noch ein drittes tritt hinzu: die Ähnlichkeit der Zwillinge und die Illusion, dass die eine Spiegel der anderen sei. Einige andere Szenen, in denen Paare hochsynchronisiert miteinander tanzen, hinterlassen zwar auch den klaren Eindruck der Inszeniertheit resp. Choreographiertheit des Tanzes (also einer hohen Artifizialität der vorgeführten Bewegung), doch öffnen sich immer wieder „Löcher des Pathischen“. Wenn also Germaine Damar am Ende des Liedes „Ohne Liebe hat das Leben keinen Sinn“ in *Mädchen mit schwachem Gedächtnis* (BRD 1956, Geza von Cziffra, 1:22) mit einem Musiker zusammen einen weit ausgreifenden, größtenteils von beiden separat performierten Chachacha auf's Gartenparkett legt, wirkt insbesondere der Tanz der jungen Frau ganz der Musik und der Lust an der eigenen Bewegung hingegeben.

Anmerkungen

[1] Dass die pathische Empfindung am reinsten Szenen abzulesen sind, in denen jemand allein tanzt (und singt), sollte evident sein – immerhin ist der Tanzende der einzige Adressat des Musizierens; doch sind derartige Szenen im Schlagerfilm sehr selten. Beispiele finden sich in *Das einfache Mädchen* (BRD 1956, Werner Jacobs: Caterina Valente beginnt, fröhlich zu singen – „Ich werd' dich nie, nie, nie vergessen“) oder in *Schwarzwaldmädel* (BRD 1950, Hans Deppe: Sonja Ziemann beginnt verliebt zu singen, dabei ein Schattenspiel imaginierend – „Schöner Tänzer, Du entschwandest...“).

[2] Es ist mehrfach berichtet worden, dass sie vor allem wegen ihrer Liaison mit dem Regisseur Franz Antel zu ihren Rollen gekommen sei, trotz ihrer mangelhaften schauspielerischen Fähigkeiten.

[3] Selbst ein Wechsel der Kameraperspektive um 180 Grad beim Übergang auf die Paar-Totale vermag das Zusammenhangserlebnis der Szene nicht zu stören. Und auch der Text ist vollständig zurückgenommen – auf das Doppel „Wenn zwei so verliebt sind wie ich und du / Musik gehört dazu“ reduziert.

[4] Das modellhafte Verfahren, dem Tanzen das Moment der Musik beizugeben und beide als relational aufeinander bezogen zu interpretieren, weist dem Tanzen als semiotischem Gestus sogar eine *repräsentative* Ebene zu: weil der Tanz die Musik darstellt (und nicht umgekehrt); Franke (2009, 122, *passim*) weist die Tanzbewegung dagegen dem Nichtrepräsentativen zu und stellt es in der Unterscheidung Susanne K. Langers zu den „präsentativen Symboliken“. Dass der Tanz keine Propositionen und keine Urteile oder Ableitungen bilden kann, kann die Solidarität von musikalischer und Bewegungsform nicht betreffen.

[5] Das Beispiel zeigt auch, dass Konstellationen des Pas-de-deux jederzeit in andere Konstellationen übergehen oder einander überlagern können. Zu einem historischen Abriss der tänzerischen Zweierkonstellation vgl. Thurner/Lampert (2000). Besondere Aufmerksamkeit verdienen einige Bemerkungen zur *Kontaktimprovisation*, einer nicht durch Standardisierung, sondern durch die Tanzenden improvisierend gewonnene Ausdrucksform, in der der Kontakt zwischen den beiden Körpern essentiell, aber nicht festgelegt ist und in der das Übernehmen von Gewicht (und auch physikalischer Energie) des einen Partners durch den anderen zum Standardrepertoire zählt (*ibid.*, 220f). Kontaktimprovisation ist eine Entwicklungsform des Bühnentanzes, doch finden sich ähnliche Formationsimpulse auch im *Rock 'n' Roll-Tanz*, der weiterhin auf der Koordination der Bewegungen des Paares basierte. Dass auch diese Formen des improvisierenden Tanzes hochgradig dialogisch sind, ist evident; erst die vollständige Individualisierung des Tanzens führt zur Zurücknahme der Koordination mit dem Partner (kann allerdings jederzeit um diese erweitert werden, ohne dass allerdings notwendig körperlicher Kontakt aufgenommen werden muss).

Literatur

Buytendijk, Frederik J.J. (1955) Zur allgemeinen Psychologie des Tanzes. in: *Die Leibeseziehung*, 3, S. 49-54. - Auch in: Willke, Elke [...] (Hrsg.): *Tanztherapie. Theorie und Praxis. Ein Handbuch*. Paderborn: Junfermann 1978, S. 69-78.

Franke, Elk (2009) Form der Bewegung - Bewegung als Form. Zum Wissen vom Bewegungswissen. In: *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*. Hrsg. v. Sabine Huschka. Bielefeld: Transcript, S. 117-132 (Tanz-Scripte. 15.).

Oberhaus, Lars (2010) Hier tanzt der Leib! Wie sich Körper- und Leiberleben im Tanz unterscheiden. In: *Zeitschrift Ästhetische Bildung* 2,1, S. 1-14, URL: www.zaeb.net/index.php/zaeb/article/viewPDFInterstitial/34/30.

Seeblen, Georg (1991) Durch die Heimat und so weiter. Heimatfilme, Schlagerfilme und Ferienfilme der fünfziger Jahre. In: Hoffmann, Hilmar / Schobert, Walter (Hg.). *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946 -1962*. Frankfurt: Deutsches Filmmuseum, S. 136-161.

Straus, Erwin (1978) *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*. 2. u. erw. Aufl. Berlin: Springer. - Repr. d. Ausg. v. 1935.

Thurner, Christina / Lampert, Friederike (2000) „...und wie die Sphären um einander herumrollten...“ Beziehung im (Bühnen-)Tanz. In: *Freiburger FrauenStudien. Zeitschrift für Interdisziplinäre Frauenforschung* 1, S. 211-225.

Wagner, Eva (2006) Authentizität und Unsagbarkeit? Neue alte Aspekte einer zeichentheoretisch fundierten Betrachtung von Bühnentanz. In: *Philosophie des Tanzes. Denkfestival - eine interdisziplinäre Reflexion des Tanzes*. Hrsg. v. Miriam Fischer u. Mónica Alarcón. Freiburg [Breisgau]: Fwopf, S. 63-85.

Wulff, Hans J. (2015) Der Tanz der Puppen. Die Kessler-Zwillinge und ihre Performances. In: *Montage AV* 24,1, S. 158-170.