



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„ Kommunikation durch Tanz
Jacques Demys
,Les Demoiselles de Rochefort‘ “

verfasst von

Claudia Rotter

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Büttner, M.A.

Danksagung

Vielen Dank an Dr. Elisabeth Büttner und Dr. Vrääh Öhner.

Ein besonderes Dankeschön an meine Schwester und meine Eltern.

Der größte Dank gilt aber jenen Menschen, die mir vor allem in der letzten Phase des Studiums zur Seite gestanden, mich so unvergleichlich motiviert und durch ihre liebevolle Freundschaft einen Großteil zur Fertigstellung dieser Arbeit beigetragen haben.

Inhaltsverzeichnis:

1. Einleitung	3
2. Zur Entstehung des Tanz- und Musicalfilms.....	8
3. Zur Klärung des Tanzbegriffs.....	16
3.1. Tanzbetrachtung nach Judith Lynne Hanna	17
3.1.1. Tanz als sinnhaftes Verhalten	18
3.1.2. Tanz als kultureller Code	20
3.2. Tanz als strukturiertes Bewegungssystem.....	23
3.3. Relevanz für Les Demoiselles.....	25
4. Zur körperlichen Begegnung im Tanz	26
4.1. Tanz als Ausdruck sozialer Kommunikation	27
4.2. Tanz als Begegnungsmoment der Geschlechter.....	33
4.2.1. Tanzkunst und Weiblichkeit	35
4.2.2. Tanzkunst und Männlichkeit	37
4.3. Relevanz für Les Demoiselles.....	38
5. Zur stillen Verständigung im Tanz.....	41
5.1. Nonverbale Kommunikation nach Michael Argyle	43
6. Zur Stellung von Tanz im Film	46
6.1. Tanz und Film als Zeichensysteme	46
6.1.1. Symbole im Kommunikationsprozess	46
6.1.2. Symbolischer Interaktionismus.....	47
6.1.3. Zeichen im Kommunikationsprozess.....	48
6.2. Dramaturgische Stellung des Tanzes	50
6.2.1. Narrativer Tanz nach Michael Dunne.....	51
6.2.2. Narrative Paradigm nach Walter F. Fisher.....	52
6.2.3. Kernels & Satellites nach Seymour Chatman	53
7. Zur Verwirklichung von Les Demoiselles	56
7.1. Mit Rochefort realisieren	56
7.2. Mit Farben begeistern	57
7.3. Mit Liedern erzählen.....	58
7.4. Mit Tänzen vertiefen.....	59

8. Zu Tanz und Gesang bei Les Demoiselles	62
8.1. Tanz- und Gesangssequenzen.....	62
8.1.1. Freitag: Die Anreise	62
8.1.2. Samstag: Die Begegnungen	64
8.1.3. Sonntag: Der Kirmes.....	65
8.1.4. Montag: Die Abreise	65
8.2. Kategorisierung der Tänze	66
8.2.1. Der Solotanz.....	66
8.2.2. Der Paartanz	67
8.2.3. Der Gruppentanz	68
8.2.4. Der Nebentanz.....	69
 9. Auswertung	 70
9.1. Le pont transbordeur/Arrivé des cammionneurs	70
9.2. Chanson de Jumelles	73
9.3. Nous voyageons de ville en ville.....	75
9.4. Andy amoureux	78
9.5. Marins, Amis, Amants ou Maris	81
9.6. De Hambourg á Rochefort.....	83
9.7. Les recontres.....	85
9.8. Chanson d'un jour d'été	87
9.9. Concerto de Solange.....	89
9.10. Depart des forains / Finale	92
 10. Schlusswort	 94
 Literaturverzeichnis.....	 100
Abbildungsverzeichnis.....	105
 Anhang	 106
Abstract	106
Lebenslauf.....	107

1. Einleitung

Als Jacques Demy 1967 „Les Demoiselles de Rochefort“ drehte, war die große Zeit der Musicalfilme bereits vorbei. Trotzdem versuchte er sich nach seinen ersten großen Erfolgen mit „Lola“ (1961) und „Les Parapluies de Cherbourg“ (1964) wiederholt an einem Film, der kaum gesprochene Wörter, sondern ausschließlich gesungene Dialoge enthält. Und doch wurde die Geschichte um zwei Zwillingschwestern, die es aus der kleinen überschaubaren Hafenstadt Rochefort ins schillernde Paris zieht, ein großer Erfolg. „Die Mädchen von Rochefort“, so der deutsche Titel, ist ein Film, der reich an Einfachheit, Freude und Romantik ist und gerade deshalb einen unverwechselbaren Charme und Charakter besitzt. Tanz und Musik werden als zentrale Elemente perfekt vereint, thematisch durch die Berufe der Zwillingschwestern – Tänzerin und Sängerin – und filmisch durch musikalische und tänzerische Einlagen. Demy orientiert sich bei *Les Demoiselles* am amerikanischen Musicalfilm, bringt aber unverwechselbare französische Filmstimmung mit ein. Die Geschichte der Zwillingschwestern Delphine, eine Tänzerin und Ballettlehrerin und Solange, eine Sängerin und Komponistin, wird über den Zeitraum eines Wochenendes erzählt. Beide leben mit ihrer Mutter Yvonne, die auf dem Marktplatz ein Café betreibt und ihrem kleinen Halbbruder Boubou in Rochefort. Der Film beginnt Freitagmorgen mit dem Einzug einer Kirmes-Gruppe, die im Zentrum der Stadt ihre Zelte aufstellt. Gleichzeitig zur Ankunft der Schausteller träumen beide Schwestern davon, ihr romantisches Ideal zu finden und in die große Stadt Paris zu ziehen, um sich berufliche und private Träume zu erfüllen. Tatsächlich aber ist Delphines ideales Gegenstück ein Maler namens Maxence, der ebenfalls über das Wochenende in Rochefort stationiert ist und ein Bild seiner idealen Partnerin gemalt hat, welches Delphine aufs Haar gleich. Doch zu diesem Zeitpunkt ahnen die beiden noch nichts voneinander, wissen noch nicht einmal von des anderen Existenz. Um die Verwirrungen perfekt zu machen, ist zudem auch Boubous Vater, Simon Dame, der seinerzeit von Boubous Mutter verlassen wurde, da sie nach einer etwaigen Hochzeit nicht „Madame Dame“ genannt werden wollte, nach Rochefort zurückgekehrt und trifft auf Solange, nicht ahnend, dass sie die Tochter seiner großen Liebe ist.

Als Solange auf der Straße einen alten Freund Dames trifft, ist es Liebe auf den ersten Blick. Andy Miller, ein amerikanischer Konzertpianist und Komponist erweist sich als ihr ideales Gegenstück, doch noch finden die beiden nicht zueinander.

Solange lässt in ihrer Eile ein Blatt ihres Musikstückes zurück und Miller behält es. In der Zwischenzeit werden die beiden Künstler Bill und Etienne von ihren weiblichen Showpartnerinnen verlassen. In ihrer Notlage bitten sie die Zwillinge, sich dem Kirmes anzuschließen und mit einer eigenen Showeinlage auszuhelfen. Als Gegenleistung bieten sie ihnen genau das, wonach sich beide sehnen: Eine Mitfahrgelegenheit nach Paris. Nach vielen verpassten Gelegenheiten zwischen den Liebespaaren, die sich immer wieder *nicht* treffen, kommt es nach der großen Kirmes-Show zum Finale. Solange bekommt durch Simon Dame die Möglichkeit, Andy wieder zu treffen, worauf sich die beiden in Dames Musikgeschäft ihre Liebe gestehen. Dame hingegen holt Boubou von der Schule ab und als Yvonne von Delphine eher beiläufig von Dames Rückkehr nach Rochefort erfährt, läuft sie zu ihm, woraufhin die beiden – unberührt von Yvannes früherer Abneigung gegen Simons Nachnamen – wieder ein Paar werden. Delphine verpasst Maxence nur knapp und fährt mit der Kirmes-Gesellschaft Richtung Paris. Fast möchte man meinen, dass diese Geschichte nicht mehr zu retten ist, doch *Les Demoiselles* ist Demys optimistischster Film und so kommt auch noch das letzte Liebespaar zusammen. Denn Maxence wartet am Straßenrand auf eine Mitfahrgelegenheit in die Hauptstadt und trifft auf genau jenen Wagen, in dem Delphine sitzt. Am Ende hat sich, frei nach dem Motto „Ende gut, alles gut“, jedes „Idealpaar“ gefunden.

Les Demoiselles unterscheidet sich von anderen Filmen Demys vor allem durch ein besonders hohes Maß an Fröhlich- und Leichtigkeit. Dass der Film überhaupt in Rochefort und nicht, wie von Demy zunächst überlegt, in Avignon, Hyeres, Toulouse oder Rochelle gedreht wurde¹, verdankt die Stadt der Größe ihres Marktplatzes, der im Film ein zentraler Treffpunkt der Charaktere ist. In Demys Film verschmelzen Realität und Fiktion unaufhörlich – schon zu Beginn des Filmes, als sich die Kirmesgruppe auf ihrem Weg nach Rochefort befindet und zur Überquerung der Charente eine Hebebrücke, die Pont Transporteur, benützt, sieht man diesen Übergang deutlich. Bevor Wagen, Pferde, Motorräder und Schausteller auf der Hebebrücke Platz finden, wirken Geräusche und Verhalten realistisch. In dem Moment, als die schwebende Fähre jedoch den festen Boden verliert und sich über das Wasser bewegt, verlässt die starre Realität auch das Universum der Schausteller. Durch das Schweben beginnt die Reise in die Welt des Hafenstädtchens Rochefort, natürliche Bewegungen werden abgestreift wie die alltäglichen Geräusche, die kurz zuvor noch zu hören waren.

¹ Vgl.: Rosenbaum, Jonathan: Not the same old Song and Dance. DVD Paper. In: Demy, Jacques: *Les Demoiselles de Rochefort* (Film, 1967). DVD, 126 min, Cine tamaris, Frankreich 1996

Stattdessen erklingt zunächst leise Piano-Musik und die anfänglichen Dehn- und Streckübungen der Akteure verwandeln sich langsam, zunächst zögerlich und parallel zur ansteigenden Swing-Musik in fließende, tänzerische Bewegungen. Auch die kleinsten Bewegungen und Gesten werden in die Choreographie miteingebunden, bis die ganze Hebebrücke zu einer Bühne wird, auf der gelöst und frei getanzt wird. Eine neue Welt offenbart sich auf dieser Fähre, die schließlich in Rochefort hält, ein Städtchen, das die eintönige Landschaft von vorhin durch eine reiche Palette an Pastellfarben ablöst. Die ganze Stadt schließt sich dem Rhythmus der Musik und der Energie der ankommenden Schausteller an und beginnt zu tanzen. Mütter lassen ihre Kinder am zentralen Brunnen sitzen und schwingen sich in ausladenden Bewegungen zur Musik, werden von jungen Paaren und Passanten abgelöst, während die Kamera weiter schwenkt und der ganze Marktplatz transparent und ein Ort allgegenwärtiger Leichtigkeit und des Tanzes zu werden scheint.

Wie wichtig der Tanz, der bei den meisten Rezensionen dieses Films im Gegensatz zur Musik eher unbeachtet bleibt, ist, soll in der folgenden Arbeit in den Mittelpunkt gestellt werden. Seit 1936 ist Tanz als unabhängiges Element zur Unterstützung der Handlung in (Film)Musicals festgelegt.² *Les Demoiselles* ist vor allem durch die Eigenschaft, hauptsächlich gesungene Dialoge zu beinhalten bekannt, doch noch bevor ein einziges Wort tatsächlich gesungen wird, wird getanzt. Insofern soll in den folgenden Ausführungen auf diese Besonderheit eingegangen und Fragen zur Rolle des Tanzes geklärt werden. Zum geschichtlichen Verständnis wird in Kapitel 1 ein Überblick über die Entstehung des Tanz- und Musicalfilms gegeben. Aus den zunächst „bewegten“ wurden getanzte Bilder, aus den ersten, rein zu dokumentarischen Zwecken angefertigten Tanzaufnahmen wurden Tanzfilme, in denen die Kamera selbst zum tanzenden Akteur wurde. Die Flüchtigkeit eines Bühnentanzes hatte keine Gemeinsamkeiten mehr mit den aufgenommenen Tanzsequenzen, die im besten Fall für die Ewigkeit bewahrt werden würden. Auch auf die Technik des Tanzes hat der Film heute mehr denn je großen Einfluss: Durch technische Mittel und Bildmontage kann ein simpler Sprung, eine flüchtige Bewegung und eine einzelne Pirouette in die Länge gezogen, wiederholt und reproduziert werden. Der Film bietet dem Tanz viele Möglichkeiten, und gleichzeitig ist es der Tanz, der ebenso Einfluss auf den Film haben kann. So wie Musik das ausdrückt, was nicht gesagt werden kann, kann Tanz ein Katalysator für unterdrückte Emotionen, versteckte Wünsche und unbewusstes Verlangen sein.

² Vgl.: Ott, Dorothee: *Shall we Dance and Sing? Zeitgenössische Musical- und Tanzfilme*. UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz 2008. Seite 50

Ginger Roberts und Fred Astaire sind hierbei in vielen Filmen ein Beispiel gewesen. Während die beiden Charaktere noch lange kein Paar sind und verbal auf Distanz gehen, ist der durch sie praktizierte, eng aneinander geschmiegte Paar-Tanz bereits eine Vorbotschaft an den Zuschauer, dass jene beiden, die sich durch den Dialog noch nicht näher gekommen sind, als Liebespaar enden werden. Auch hier finden sich somit verborgene Wünsche und Träume der Protagonisten, die nur durch den Tanz zum vollen Ausdruck kommen und bereits einen Vorgeschmack auf den weiteren Verlauf der Geschichte geben, die wie bei den meisten Filmmusicals pure Romantik verspricht: „(...) Hollywood musicals have become such stuff as nostalgia is made of.”³

Zur Klärung des Tanzbegriffes im dritten Kapitel wird vor allem auf die Arbeiten von Judith Lynne Hanna eingegangen und Tanz als sinnhaftes Verhalten sowie als kulturelles Bewegungssystem charakterisiert. Durch diese Beleuchtung des Tanzbegriffes soll auch der Filmtanz in einen kulturellen Kontext eingebunden werden.

Eng damit verbunden ist das vierte Kapitel, in dem Tanz in Hinblick auf den sozialen und vor allem körperlichen Kontext untersucht werden soll. In *Le Demoiselles* wird selten allein getanzt und ausschließlich im öffentlichen Raum. Es wird auf der Straße getanzt, Choreographien, in die vorbeikommende Passanten einsteigen, Fremde, die sich anschließen und mittanzen und sich auch gleich darauf wieder verstreuen. Der Tanz zeigt den sozialen Hintergrund der Tänzer und bringt gesellschaftliche Verhältnisse zum Ausdruck. Nachdem auch *Les Demoiselles* sich mit der Suche nach dem idealen Lebenspartner beschäftigt und Tanz seit jeher als Begegnungsmoment der Geschlechter gesehen werden kann, ist die Symbolik des Tanzes in diesem Zusammenhang besonders spannend. Unterschiede zwischen weiblicher und männlicher Tanzkunst werden ebenso beleuchtet wie das kodierte Bewegungsverhalten in der kommunikativ-tänzerischen Annäherung.

Das fünfte Kapitel widmet sich ausschließlich der Nonverbalität des Tanzes und seiner Möglichkeiten zur Informations- und Inhaltsvermittlung, wobei die Arbeit von Michael Argyle hier besonders hilfreich war. Tanz wird in diesem Zusammenhang noch mehr als kommunikatives Mittel identifiziert.

³ Fehr, Richard; Vogel, Frederick G.: Lullabies of Hollywood. Movie Musical and the Movie Musical, 1915-1992. McFarland & Company Publishing, Inc., North Carolina, 1993. Seite 8

Das sechste Kapitel ist für die weitere Analyse der zehn zu untersuchenden Tanzszenen unverzichtbar, in dem es die Bedeutung von Symbolen und Zeichen im nonverbalen Kommunikationsprozess beleuchtet und zur Untersuchung der Tänze in Hinblick auf ihren kommunikativen Wert zwei grundlegende Theorien vorstellt: Erstens das Narrative Paradigm nach Walter Fisher und zweitens das Konzept der Kernels und Satellites nach Seymour Chatman. In Anlehnung an diese beiden Theorien soll später in weiterer Folge die Frage geklärt werden, ob Tanz im Gegensatz zu dem viel besprochenen erzählenden Gesang ein untergeordnetes Element ist, oder ob er maßgeblich an der Fortführung der Geschichte, der Entwicklung der Charaktere und der Kommunikation untereinander sowie gegenüber dem Zuschauer beteiligt ist. Chatman unterscheidet hierbei zwischen Kernels als Kernszenen und Satellites als Nebenevents in einer Geschichte: „the distinction between the major hinge events and the minor supplementary ones in a narrative is a psychological reality that anyone can prove to himself. He can see how easily consensus is reached about which are the kernels and which the satellites of a given story.“⁴

In den aufbauenden Kapiteln sieben und acht wird verstärkt auf die Entstehung des Filmes und dessen Aufbau eingegangen, die Musiksequenzen werden tabellarisch nach Liedtitel, Tanz und Kontext aufgelistet, was eine Identifikation der zehn signifikanten Tanzsequenzen erleichtert.

In der abschließenden Auswertung soll die aufgestellte These, dass Tanz als nonverbales Kommunikationselement ebenso wie Sprache und Gesang maßgeblich an der Entwicklung der Charaktere und der Informationsvermittlung beteiligt ist und als ein relevantes kommunikatives Mittel eingesetzt wird, bestätigt werden. In diesem Zusammenhang auftretende Fragen, etwa: Welchen Bedeutung hat der Tanz auf die Handlung? Wirkt er unterbrechend oder ist er als Stilmittel in den Film integriert? Welche zusätzlichen Informationen bietet der Tanz? sollen in dieser Analyse ebenfalls beantwortet werden.

⁴ Chatman, Seymour. Nach: Peick, Melissa: Dance as Communication: Messages Sent and Received through Dance. UW-1 Journal of Undergraduate Research VIII, 2005. Auf: <http://www.uwlax.edu/urc/jur-online/pdf/2005/peickpdf>

2. Zur Entstehung des Tanz- und Musicalfilms

*“You dance love, and you dance joy, and you dance dreams.
And I know if I can make you smile by jumping
over a couple of couches or running through a rainstorm,
then I'll be very glad to be a song and dance man.”⁵*

Man möchte meinen, die Geschichte des Musikfilms fing zeitgleich mit der Erfindung des Tonfilms an. Schließlich müsste man logisch betrachtet zuerst Stimmen hören können, bevor in weiterer Folge gesungen werden könnte, so die gängige Annahme. Doch tatsächlich war kein Stummfilm jemals wirklich zur Gänze „stumm“. Schon immer waren Geräusche und vor allem Musik vorhanden, die zwar nicht direkt von der Leinwand kamen, aber in Form von Musikern ihren Platz fanden. In kleinen Kinosälen spielten parallel zur Filmschau Pianisten und Geiger, in den großen Kinosälen übernahmen diese Aufgabe sogar ganze Orchester. Das hatte zuallererst einen unterhaltenden Charakter, zur Begleitung der Filme auf der Leinwand, zur Untermalung der Szenen und zur Schaffung einer Atmosphäre, aber es war auch ein pragmatischer Hintergrund, der diese Praxis von Nöten machte: Die Apparatur der frühen Kinotechnik war laut und störte bei der Betrachtung der bewegten Bilder – mit begleitender Musik konnte man diese unerwünschten Nebengeräusche, die vom Film ablenkten, zumeist lindern. Doch noch handelte es sich bei dieser begleitenden Musik nicht etwa um eigens für die Filme geschriebene Werke, sondern um bekannte Lieder, die in etwa zur Grundstimmung des gezeigten Bildes passten und dem Publikum weitläufig bekannt waren. Die erste wirkliche Filmmusik wurde erst 1908 für die Verfilmung des Theaterstücks „L'assassinat du Duc de Guise“ (zu dt.: „Die Ermordung des Herzogs von Guise“) von Camille Saint Saëns geschrieben.⁶

Bald jedoch wurden Wege gesucht, um Bild und Ton besser in Einklang zu bringen. Es war Oskar Messter, der 1903 erstmals sogenannte „Tonbilder“ vorführte, wobei auch diese nicht die unmittelbare Symbiose zwischen Film und Ton innehatten, aber zumindest durch zeitgleich abgespielte Filmrollen und Schallplatten annähernd den Anschein erweckten.⁷

⁵ Gene Kelly

⁶ Vgl.: Ott, Konstanz 2008. Seite 45

⁷ Vgl.: Hanisch, Michael: Vom Singen im Regen. Filmmusical gestern und heute. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1980. Seite 7

Diese Praxis war bei dem kritischen Publikum vor allem durch die Verwendung von altbekannten Schlagern und berühmten Operettenhits beliebt, hielt sich aber nur knappe 11 Jahre. Der Grund dafür war ein praktischer: Die Dauer der Filmvorführungen war gebunden an die Laufzeit der sie begleitenden Schallplatten, die damals zwischen drei und vier Minuten lag. Das Publikum aber wollte schon bald längere Filme sehen. In den meisten Fällen wurden zu jener Zeit Operettenfilme gedreht, Bühnenstücke, die allseits bekannt waren, fanden ihren Weg auf die Kinoleinwand. Die Qualität hielt sich jedoch in Grenzen, vorrangiges Motiv war die kommerzielle Verwendung. Auf der Suche nach der idealen Lösung für das Problem, Bild und Ton in Einklang zu bringen, gab es im Laufe der Zeit verschiedene technische Neuerungen, so zum Beispiel ein meistens unauffällig in eine Bildecke des Films einkopierter Kapellmeister, mit dessen Hilfe der Orchesterleiter in Kinosälen einfacher für das ideale Zusammenspiel zwischen Bild und Musik sorgen konnte. Auch die Erfindung eines Musiksextanten, der sich wie der einkopierte Kapellmeister möglichst unauffällig am Bildrand befand, trug wesentlich zur Verbesserung des Einklangs der beiden Medien Ton und Film bei.⁸

Schon in den 1920er Jahren unterschied man zwischen der Werkkompilation, also Filmuntermalungen, die passend zum Filmgeschehen ausgesucht wurden und dem Score, einer individuellen Filmkomposition, die eigens für ein Werk komponiert wurde. In Sachen Technik war es 1922 durch die Erfindung von Józef Tykociński-Tykociner zu einer beginnenden Ablösung des bis dahin geläufigen Nadeltonverfahrens durch das Lichttonverfahren gekommen, mit welchem es möglich war, die Tonspur direkt auf dem Film neben den Bildern anzubringen. Beim Abspielen wurde sie hinterleuchtet und auf eine elektrische Fotozelle übertragen. Die unterschiedlich ausgeprägte Helligkeit verursachte verschiedenartige elektrische Spannungen, die über Verstärker und Lautsprecher in hörbare Töne transformiert werden konnten.

Schließlich war es 1927 mit der Produktion „The Jazz Singer“ durch die Warner Bros. und Regisseur Alan Crosland soweit: Der erste abendfüllende Tonfilm mit Al Jolson in der Titelrolle wurde präsentiert, eine Geschichte über einen jüdischen Sänger, der seine Karriere auf dem Broadway und nicht wie von der Familie gewünscht, in der Synagoge sucht, sich mit seinem Vater überwirft und sich auf dessen Totenbett dramatisch mit ihm versöhnt.

⁸ Vgl.: Hanisch, Michael: Vom Singen im Regen. Filmmusical gestern und heute. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1980. Seite 8

Sie gilt bis heute als das erste Filmmusical, obwohl vergleichsweise wenig gesungen wird. Nur vier längere Lieder beinhaltet der Film, dazu wurden Mono- und Dialoge improvisiert.

„Al Jolson got down on one knee and sang to his ‚Mammy‘ and the singing came right from the screen. What a miracle! The musical movie was born.“⁹

Zu verdanken hatte man diese Wendung in der Geschichte des Films der Entscheidung der Warner Bros., die sich in Konkurrenz mit anderen Filmproduktionsgrößen wie Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Universal oder Paramount sahen, sich auf Tonfilme zu konzentrieren, auch wenn die vorherrschende Meinung war, diese wären nur eine kurzweilige Attraktion für das Publikum und würden bald wieder abgeschafft.¹⁰ Auch „The Jazz Singer“ wurde noch im Nadeltonverfahren Vitaphone gedreht, wobei der Ton auf Schallplatten aufgenommen wurde, die dann parallel zum Film abgespielt wurden. Die Darstellung des Jakie Rabinovitz gelang Al Jolson, der sich schon als Musicalstar einen Namen gemacht hatte und sich durch das Vorhaben, Szenen mit Ton zu drehen, nicht wie andere Schauspielkollegen abschrecken ließ, so gut, dass sich der Film zu einem wahren Blockbuster entwickelte und bis heute als Meilenstein der Filmgeschichte gilt. Musik im Film hatte enorme Wirkung, dessen waren sich die Produzenten gewiss. Dem rein gesprochenen Wort wurde zu Beginn weitaus weniger Bedeutung geschenkt als den Liedern, mit denen auch nach der Premiere von „The Jazz Singer“ zahlreiche Filme versehen wurden um ihre Attraktivität zu erhöhen. Musicalfilme waren somit auf dem Vormarsch. Um zu verstehen, warum gerade dieses Genre ein derart großes Potential und beispiellose Zugkraft entwickeln konnte, muss man sich die Entstehungsgeschichte des Musicals selbst ansehen.

Denn dem Musikfilm liegt natürlich nichts geringerer zugrunde als das Bühnenmusical selbst. Es war 1866, als durch puren Zufall eine musicalähnliche Produktion ins Leben gerufen wurde: Eine Ballettgruppe verlor durch einen Theaterbrand ihre Aufführungsstätte und fand sich bald in einem kleinen Theater ein, in dem die Produktion des musiklosen Melodrams „The Black Crook“ geübt wurde. Die Produzenten beider Gruppen, die sich nun jenes kleine Theater in Greenwich teilen mussten, machten das Beste aus ihrer Situation und legten beide Produktionen zusammen.

⁹ Springer, John: They Sang! They Danced! They Romanced! A Pictorial History of the Movie Musical. Carol Communications, Inc., New York 1966. Seite 13

¹⁰ Vgl.: Hanisch, Berlin 1980. Seite 26

Somit wurde „The Black Crook“ kurzerhand zusätzlich mit Tanz, Musik und Dramatik versehen und ein noch nie dagewesenes, über fünf Stunden andauerndes Spektakel an märchenhafter Handlung, Gesang, Schauspiel und Tanz entstand, welches aufgrund seiner großen Beliebtheit beim Publikum den Grundstein für weitere Produktionen im Film und auf der Bühne legte.¹¹

Mit „The Black Crook“ war das Urgestein des US-amerikanischen Musicals geboren, dessen Einflüsse sich aus verschiedenen Bereichen zusammensetzten. Elemente des Varieté, das vor allem den Anspruch hat, zu unterhalten, finden sich ebenso wie Elemente der Wiener Operette oder der Opéra Bouffe, die beide einen künstlerischen Aspekt verfolgen. Charakteristisch für das Varieté waren mosaikartig zusammengesetzte Show-Acts, die zusammen zwar keinen inhaltlichen roten Faden hatten, aber in sich geschlossen waren. Musiknummern wurden ebenso präsentiert wie Tanz und Akrobatik. Die Vorstellungen sollten nicht nur unterhalten, sondern visuelle Reize setzen und das Publikum zum Staunen bringen.

„In den Variétévorstellungen muß die Logik völlig aufgehoben, der Luxus übertrieben, die Kontraste vervielfältigt werden, und auf der Bühne müssen das Unwahrscheinliche und das Absurde herrschen (...).“¹²

Die für das Varieté geläufige Typologie der Darsteller zeigte sich auch vermehrt in Backstage Musicals dieser Zeit. Vor allem Geschichten, in denen die Hauptakteure keine ausgebildeten Profis waren, sondern durchschnittliche Amerikaner, die sich ihren Weg zum Ruhm hart erarbeiten mussten, konnten beim Publikum punkten. Die Identifikation mit den scheinbar authentischen, weil eben nicht perfekten Charakteren auf der Leinwand und das direkte Erleben des „American Dream“ waren mit diesem Format praktisch vorgegeben. In den 1920 Jahren bildete das Musical jedoch zunehmend seine eigene Typologie. Im Gegensatz zu Operetten waren und sind die Themen von Bühnenmusicals volksnah und leicht identifizierbar, mit flotter, unterhaltender Musik und einer interessanten Handlung. Die Themen waren vorrangig einfach und kommerziell orientiert, was die Publikumsfrequenz deutlich erhöhte, da die Thematik von allen sozialen Schichten und ungeachtet des Bildungsstatus verstanden werden konnten.

¹¹ Vgl.: Ott, Konstanz 2008. Seite 47

¹² Marintetti, zitiert nach Mrak, Hans: „The world is a stage / The stage is a world...“: Narrative Strategien und formale Strukturen im klassischen WarnerBros. Backstage Musical. Diplomarbeit, Universitätsverlag, Wien 1999. Seite 70

Eingängige Musik mit populären Schlagern sorgte außerdem für Wiedererkennungswert und Unterhaltung. Auch der Einfluss von anderen Musikrichtungen wie Rock'n' Roll, Swing und vor allem Jazz führte zur musikalischen Weiterentwicklung des Musicals. Schon bald zählte das Musical zu den beliebtesten und erfolgreichsten Unterhaltungsformen dieser Zeit. Das Erfolgskonzept war und ist bis heute denkbar einfach: Keine inhaltliche Begrenzung und ein in den meisten Fällen komödiantischer Charakter führen dazu, dass ein Musical mit vielen anderen Genres zusammengelegt werden kann. Thriller, Komödien oder Western sind keine Seltenheit. Auch stereotype Charaktere, vor allem in Paarbesetzungen, geben dem Publikum, was es möchte und erhöhen die Chancen auf Akzeptanz. Die Operette bereitete das Publikum noch zu Bühnenzeiten auf anspruchsvolle Musik und ebensolche Texte vor – es war also keine Überraschung, dass eben jene Stoffe, die dem Zuschauer bekannt waren und mit eingängigen Melodien für Unterhaltung sorgten, als erste verfilmt wurden. Dem Einfluss der großen Revue ist es dagegen zuzuschreiben, dass auch Jazzmusik im Film Einzug erhielt. Die Revue unterscheidet sich vom Varieté zunächst dadurch, dass die Programme zwar ähnlich sind, also in sich geschlossene, kleine Vorführungen von Einzelkünstlern oder Gruppen mit verschiedenen Betonungen auf unterschiedliche Kunstrichtungen, dass innerhalb einer Vorstellung aber zumindest einem losen Konzept gefolgt wird, inhaltlich oder narrativ. Auch konnten Revuen auf feste Spielstätten zurückgreifen und hatten somit längere Zeitperioden für Vorbereitungen, Proben und schlussendlich auch Laufzeit der Produktionen. Martin Rubin bezeichnet die Revue als „the most plastic of all theatrical forms“¹³, in der vor allem der weibliche Körper im Mittelpunkt stand. Luxuriöse Ausstattungen, aufwendige Kostüme und mitreißende Choreographien waren charakteristisch für die Revue, die erst durch die Einführung des Tonfilms und des Filmmusicals abgelöst wurde.

Vor allem prägte die Revue auch Filme von Busby Berkeley, der mit seiner speziellen Kameraarbeit und den für seine Arbeit typischen Overhead-Shots den Revuefilm revolutionierte. In seinen Filmen findet sich eine Art Massenrevue, in der der Gesang die Handlung zwar nicht vorantreibt, das Augenmerk aber auf der Darstellung der Tänzerinnen liegt, die in ihrer hohen Anzahl kaleidoskopartige Ornamente bilden und mit ihren Körpern komplexe Gebilde formatieren. Streng genommen handelt es sich bei Berkeley Filmen nicht um Musical-, sondern um Revuefilme. Trotzdem tauchen sie in jedem Nachweis über die Entstehungsgeschichte des amerikanischen Musicalfilms auf, denn Berkeleys Werk ist einzigartig.

¹³ Rubin, zitiert nach Mrak, Wien 1999. Seite 77

Auch Berkeley fing zuerst auf der Bühne an und konzentrierte sich erst später auf die Arbeit als Filmchoreograph. Bemerkenswert ist auch seine Arbeit mit der Kamera, obwohl er vor „Whopee“ (1928), seinem ersten Film, noch nie in einem Studio gearbeitet hatte. Und doch hatte er klare Vorstellungen über Wirkung und Einsatz der Kamera und der Tänzer. Unvergessen sind die Aufnahmen von unzähligen Tänzerinnen, die sich zu Blumen oder Ornamenten entfalten, Illusionen erzeugen und die Vorstellung eines einzigen homogenen Körperbildes entstehen lassen.¹⁴

Was in den Jahren nach „The Jazz Singer“ folgte, war ein regelrechter Musicalfilm-Boom. Denn die Adaption dieser Werke für den Film war quasi risikolos: Die Publikumswirksamkeit war bereits durch Bühnenproduktionen erprobt, der Inhalt war bekannt und die Musik beliebt – kaum wurde aber geprüft, ob es sich bei den Werken um filmtaugliche Stücke handelte. Bis 1930 wurden vorsätzlich Broadwaystücke verfilmt, wobei der Erfolg mehr oder weniger allein durch den Satz „Nach der gleichnamigen Broadway-Show“ garantiert war.¹⁵ Leonard Bernstein war es, der die Weiterentwicklung des Musicals schließlich damit festlegte, inwieweit die Lieder in die direkte Handlung eingebunden wären, die sogenannte „zunehmende Integration“:

„Die Lieder sollen aus der Situation heraus entstehen, wie die Handlung sie fordert und darüber hinaus in Einklang mit den Charakteren sein. In gewisser Weise kann die Entwicklung des Musicals an der zunehmenden Integration verfolgt werden.

(...) Dazu gehörte die Verwendung einer Handlung auf dem Gebiete der der musikalischen Unterhaltung, die Anerkennung amerikanischer Themen und der eigenen Landessprache für Wort und Musik, Anerkennung erhöhter Ansprüche für Musik und Text und der Sinn für Abwechslung in einem geschlossenen Ganzen. Es war langsam an der Zeit, daß das Musical der Integration von Lied und Handlung seine höchst notwendige Aufmerksamkeit zuwandte.“¹⁶

Mit Harry Beaumonts „The Broadway Melody of 1929“, produziert durch die MGM Studios, entstand ein Filmmusical, das erstmals auf keine Revue oder Operette zurückzuführen war, sondern ein eigenständiges Filmwerk bildete.

¹⁴ Vgl.: Hanisch, Berlin 1980. Seite 72 ff.

¹⁵ Vgl.: Ebd., Seite 18

¹⁶ Bernstein, Leonard: Freude an der Musik. Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1963, Seite 154 & 158

Das Vorhaben war, einen hundertprozentigen Sprech- und Musikfilm zu produzieren, den es so in dieser Ausführung noch nicht gegeben hatte. Der absolut neue Umgang mit dem Ton – etwa durch asynchrone Elemente, abgekürzte Szenen durch ein Lied, schwierige technische Bedingungen, da das Playback-Verfahren noch keine bekannte Praxis war und Dialoge, Gesang, Schauspiel und Tanz gleichzeitig aufnehmen musste, machten den Film zu einem Wegbereiter in Sachen Tonfilm.¹⁷ Die Blütezeit des Musicalfilms ging bis in die 1950er Jahre, wobei Warner Bros. und die MGM Studios die marktführenden Komponenten bildeten. Ein ausladender Stil, aufwendige Dekors, der Einsatz von Farbe und eine auffallend hohe Musikqualität waren charakteristisch für diese Zeit.¹⁸ Die Filme folgten dabei immer dem gleichen Schema und blieben ihrer Linie treu. Timothy Scheurer hat für diese Theorie sechs Modelle definiert, an denen sich das Filmmusical orientiert und inmitten denen variiert werden kann: (a) Die Revue, die sich wie die ursprüngliche Form dadurch kennzeichnet, dass viele revueartige Szenen aufeinander folgen; (b) die Filmoperette, deren Inhalt ausschließlich auf Verwechslungs- und Liebes/Heiratsgeschichten basiert; (c) das Bühnenmusical, das die Entstehung eines Musicals und ein Musical im Musical ist oder das (d) Aschenputtel-Musical, etwa „Flashdance“, das einen unscheinbaren Hauptcharakter mit großem Traum hat, der am Ende auch erfüllt wird. Aber auch das (e) Verwechslungs-Musical oder auch (f) Liebe-Hass-Musical, die vor allem in der Ära von Fred Astaire und Ginger Roberts beliebt waren zählen genauso dazu wie die Musical-Biographie.¹⁹

All diese Formen waren dem Publikum bekannt und bildeten so eine gesicherte Basis für alle weiteren Produktionen. Doch um 1950 begann die Zeit der großen Filmmusicals mit Stars wie Astaire und Kelly ihrem Herbst zuzugehen. Das Ende der Studioära leitete sich ein, Musicalfilme waren nicht mehr so populär wie zu Beginn. Ein Grund dafür war der veränderte Musik- und Filmgeschmack des Publikums, der sich durch die entstehende Popkultur beeinflussen ließ. Die komplexe dramaturgische und musikalische Gestaltung der Musicalfilme stand den einfach strukturierten Liedern der Popkultur gegenüber. Da die neue Popkultur eine größere Anziehungskraft auf das Publikum der Zeit hatte als das altbewährte Rezept für einen erfolgreichen Musicalfilm, veränderte sich auch die Struktur jener fiktionalen filmischen Traumwelten, die noch wenige Jahre zuvor Massen in die Kinos gelockt hatten. Ein hoher Qualitätsverlust der Filme war die Folge.

¹⁷ Vgl.: Barrios, Richard: *A Song in the Dark. The Birth of the Musical Film*. Oxford University Press, Inc., New York 1995. Seite 59 ff.

¹⁸ Vgl.: Ott, Konstanz 2008. Seite 57

¹⁹ Scheurer, zitiert nach Hanisch, Berlin 1980. Seite 53 ff.

Der Einfluss der Popkultur und –musik trug wesentlich zu einer Hinwendung zum Tanzfilm bei. Die neuen musikalischen Formen mit eingängigen Rhythmen und beliebten Texten führten bald zu einer neuen Strategie: Der vermehrten Produktion von Tanzfilmen. Im Gegensatz zu Musicalfilmen, die die neue Musik der Popkultur aufgrund ihrer Dramaturgie nicht verwenden können, nutzen Tanzfilme die Eigenschaft dieser Lieder gerade aus. Während Musicalfilme erzählende Lieder brauchen und als einzige Gattung Gesang als künstlerisches Ausdrucksmedium verwenden, versucht der Tanzfilm die Benutzung der Lieder durch die Handlung zu rechtfertigen.²⁰ Erzählender Gesang ist im Tanzfilm, der ohne die Unterstützung dessen auskommt, kein primäres Ausdrucksmittel. Und doch entsprachen die Filme eher dem Geschmack des Publikums, wohl auch, weil die Geschichten keine Traumwelten mehr waren, sondern realitätsnah und authentisch.

Allein die Tatsache, dass die sonst zu erwartenden Happy Ends ausblieben, spricht für den starken Wandel dieser Zeit. Auch die „popclipartige Sequenz“, die sich in den 1960er Jahren entwickelt, ist ein Indiz dafür. Dabei wird vor allem beim Tanzfilm die Quelle der Musik, bzw. des Gesangs nicht mehr zwangsläufig gezeigt, sondern gleitet ab in den Hintergrund, so dass der Fokus auf der Bewegung der Körper und nicht auf der Präsentation der Stimme liegt.

Viel hat sich verändert seit der Geburt des Musicalfilms, bemerkenswert sind die Kontinuität seiner Entwicklung und der ständige Versuch, sich neu zu definieren und zu beweisen. Obwohl sich die Gesellschaft und somit das Publikum verändert hat und die großen Werke der frühen Musicalzeit nicht wiederholt werden können, ist das Genre des Musicalfilm nach wie vor kein ausgestorbenes. Im Folgenden soll nun ein Filmmusical der späteren Musikfilmzeit genauer untersucht werden: Jacques Demys *Les Demoiselles*.

²⁰ Vgl Ott, Konstanz 2008, Seite 64

3. Zur Klärung des Tanzbegriffs

*"Dance is your pulse, your heartbeat, your breathing. It's the rhythm of your life. It's the expression in time and movement, in happiness, joy, sadness and envy."*²¹

Tanz zählt zu den essentiellsten Ausdrucksformen des Menschen. Doch was Tanz genau ist oder warum Menschen und sogar Tiere nach unserem Begriff zu „tanzen“ scheinen, ist nicht einfach zu beantworten. Denn tänzerische Aspekte können genau genommen nicht nur in der Welt des Homo sapiens gesehen werden, sondern auch in der tierischen. Am bekanntesten ist der Bientanz, wohl eines der besten Beispiele um Tanz als Form der Kommunikation zu argumentieren. Mit einer genauen Choreographie tänzelt eine Biene den anderen den Weg und die Entfernung zur nächsten Blütenquelle vor, der Mensch sieht diese codierten Bewegungen als „Tanz“. Tanz kann aber neben seiner Funktion der Nachrichtenweitergabe viele weitere Funktionen innehaben: Unterhaltung, Ausdruck von Emotionen, simpler Zeitvertreib oder Bewegung innerhalb eines religiösen Aktes, etwa bei einem Ritual oder einem Gebet, was die ursprünglichste Funktion der Bewegung darstellt. Im Allgemeinen wird Tanz als etwas beschrieben, das dazu dient, Emotionen auf sichtbare Weise auszudrücken. Gefühle, die nicht verbal ausgesprochen werden können oder wollen, finden in der tänzerischen Geste ihren Ausdruck. Schon allein das englische Wort von Gefühl, „emotion“ impliziert in Gefühle Bewegung („motion“) hinein und charakterisiert Tanz somit als äußerlichen Katalysator für innere Stimmungslagen. Doch Tanz nur als Veräußerung von Gefühlslagen zu sehen, ist einseitig.

Vielmehr ist Tanz, wie die Anthropologin Judith Lynne Hanna in ihrem Werk „To dance is human“ erläutert, in allererster Linie physisches Verhalten: Muskeln und Sehnen bewegen sich, angeregt durch einen Impuls aus dem Hirn, mehr oder weniger rhythmisch und produzieren eine Reihe von Bewegungen. Des Weiteren spezifiziert sie Tanz als eine Reihe von weiteren Verhalten: Durch die Projektion von gesellschaftlichen Werten und Einstellungen charakterisiert sich Tanz als kulturelles Verhalten. Sowie Tanz Einfluss auf die Kultur hat, etwa durch Weitergabe tänzerischen Wissens, beeinflusst Kultur die Tanzentstehung und die Tanzstruktur selbst.

²¹ Jacques D'amboise

Eng damit verbunden ist der Zusammenhang zwischen Tanz und Gesellschaft, zwischen Tanz und sozialen Aspekten. Oftmals werden durch den Tanz Beziehungen zwischen Individuen einer Gruppe oder zwischen unterschiedlichen Gesellschaften physisch ausgedrückt. Gesellschaftliche Beziehungen werden durch eine Tanzperformance reflektiert und künstlerisch dargestellt, somit wird außerdem eine Ebene zu kommunikativem Verhalten geschaffen. Tanz fungiert in diesem Ansatz als Sprache, als nonverbale Ausdrucksmöglichkeit. Kommunikation innerhalb eines Gesellschaftssystems kann über viele verschiedene Arten erfolgen, Tanz ist eine, die nicht nur ohne Worte auskommt, sondern auch ursprünglich ist. Hanna differenziert in ihrer Einleitung noch weitere Eigenschaften des Tanzes, etwa dessen ökologischen Charakter, durch den Tanz als Arbeit und nicht als reine Unterhaltung beschrieben wird.²² Im Folgenden soll nun versucht werden, den Begriff „Tanz“ mit einer klaren Definition greifbar und messbar zu machen.

3.1. Tanzbetrachtung nach Judith Lynne Hanna

Die Frage, ab wann Tanz als *Tanz* erkennbar und als solcher zu bezeichnen ist, ist keine leichte. Das liegt nicht nur an der unterschiedlichen Auffassung, was beispielsweise als normale Bewegungsschritte, also Fortbewegung, und was als Tanzschritte zu werten ist, sondern auch an den differenziert gewichteten kulturellen Prägungen tänzerischen Verhaltens. So bezeichnet zum Beispiel das hawaiianische Wort „Hula“ nicht nur den Tanz per se, es schließt außerdem auch alle Tänzer mit ein, ebenso wird dadurch die Tätigkeit selbst, also das Tanzen, sowie die begleitende Musik beschrieben. Das Beispiel des hawaiianischen Überbegriffs ist nur eines, das die verschiedenen Aspekte des Phänomens „Tanz“ miteinbezieht. Hanna definiert Tanzverhalten folgendermaßen:

„Dance can be most usefully defines as human behavior composed, from the dancer's perspective, of (1) purposeful, (2) intentionally rhythmical, and (3) culturally patterned sequences of (4a) nonverbal body movements (4b) other than ordinary motor activities, (4c) the motion having inherent and aesthetic value.“²³

Hanna beschreibt Tanz also über vier grundlegende Faktoren, die alle gegeben sein müssen, um von Tanz sprechen zu können:

²² Vgl.: Hanna, Judith Lynne: *To Dance is Human. A Theory of Nonverbal Communication*. The University of Chicago Press, Chicago/London 1979. Seite 3ff.

²³ Ebd., Seite 19

Körperbewegungen, die sich von alltäglichen Bewegungen unterscheiden, müssen zielgerichtet, vorsätzlich rhythmisch und kulturell geprägt sein, der Wert dieser unterschiedlich geprägten Bewegung muss ästhetisch und inhärent sein. Trifft einer dieser Faktoren nicht zu, ist Tanz dieser Definition nach nicht als solcher anzuerkennen.²⁴ Tanz wird als rein menschliches Verhalten beschrieben, denn Tiere tanzen in dem Sinne nicht. Bewegungen, die sie ausführen, werden vermenschlicht und als Tanz benannt, der weiter oben beschriebene Bientanz ist demzufolge in dem Sinne kein Tanz, sondern vielmehr eine Bewegungsabfolge mit Informationsgehalt. Tiere tanzen nicht aus Ermangelung an Ausdrucksmöglichkeiten, sondern werden – für menschliche Unterhaltungszwecke - auf dieses Verhalten trainiert. Der Mensch selbst kann differenzieren. Er kann stimmungsbedingt aus einem Impuls heraus tanzen oder vorsätzlich zu einem festgelegten Zeitpunkt, etwa bei einer Aufführung. Das Instrument des Tanzes ist dabei ausschließlich der menschliche Körper. Oftmals wird Tanz durch andere Medien unterstützt, meistens durch begleitende Musik, doch darf nicht vergessen werden, dass der Tanz als Wirkungsträger im Gegensatz zu anderen Künsten eigentlich keinerlei Unterstützung bedarf. Die Malerei bedarf Farbe, Musik bedarf eines Instruments und eines geschulten Musikers. Beim Tanz kann der Körper aber alleine als Ausdrucksmedium wirken, als Kunstform genügt er allein in seiner Präsenz und wird dadurch immer mit Ursprünglichkeit assoziiert.

3.1.1. Tanz als sinnhaftes Verhalten

Um Tanz als sinnhaftes und bedeutsames Verhalten fassbar zu machen, bedient sich Hanna der Unterteilung von Charles Morris, bei der Tanz in drei verschiedene Bereiche gegliedert wird, die seine Sinnhaftigkeit aufzeigen:

Pragmatik: Nach Morris konzentriert sich die Pragmatik auf die Beziehung zwischen Zeichen und Benutzer. Sie bezieht sich auf die Herkunft und die Verwendung (Zweck und Anlass) und die Auswirkungen der Zeichen innerhalb eines kontextuellen rituellen Verhaltens oder Ereignisses, konzentriert sich weiter auf die teilnehmenden Benutzer einer (Tanz)Sprache und somit auch auf die Begegnung zwischen Tänzer und Zuschauer. Es geht hierbei vorrangig um Informationsübertragung oder die Absicht seitens des Choreographen und/oder der Darsteller zu kommunizieren.

²⁴ Vgl.: Hanna, Chicago 1979. Seite 20

Semantik: Dieser Bereich beschäftigt sich mit der Beziehung von Zeichen zum Bezeichneten, auf den Informationsgehalt und der grundsätzlichen Natur von Bewegungsmustern. Hanna selbst unterscheidet in einem weiteren Artikel sechs verschiedene Mittel, um Sinn und Bedeutung im Tanz mitzuteilen²⁵:

- a) Durch eine *Konkretisierung* wird der äußere Aspekt von etwas produziert, etwa einer Sache oder einem Event. Hierbei wird das eigentliche Subjekt imitiert und wiedergegeben, etwa ein Kriegstanz, der Szenen aus dem Kampf nachspielt oder die tänzerische Replikation eines Tieres.
- b) Eine *Ikone* dagegen stellt ausschlaggebende Eigenschaften von etwas nach und hat den Anspruch, tatsächlich das (künstlerisch) zu sein, was sie darstellt. So wird etwa ein Tänzer, der eine Gottheit darstellt und diese Rolle auf der Bühne repräsentiert, auch als eben solche anerkannt – zumindest für die Zeit des Tanzes bzw. der Aufführung.
- c) Eine *Stilisierung* umfasst willkürliche Gesten und Bewegungen um etwas auszudrücken, etwa eine Handbewegung auf die Herzseite des Körpers um Liebe darzustellen oder das Führen des Fingers entlang der Nasenseite, um Tränen zu simulieren.
- d) Ein *Metonym* ist ein Überbegriff für etwas, von dem der eigentliche Begriff nur ein Teilaspekt ist. Hollywood als Begriff für die gesamte US-Filmindustrie kann hierfür als Beispiel herangezogen werden, beim Tanz wäre etwa ein Kriegstanz auf einmal Teil eines Balletts.
- e) Eine *Metapher* drückt einen Gedanken oder eine Erfahrung anstelle eines anderen, ihm ähnlichen, aus um eine Ähnlichkeit oder sogar Übereinstimmung zwischen den beiden aufzuzeigen. Als Beispiel führt Hanna die tänzerische Darstellung eines Leoparden an, der die Macht des Todes repräsentieren soll.
- f) Eine *Aktualisierung* beschreibt einen Tänzer in Bezug auf seinen üblichen Status – etwa die Bühnenrolle von König Louis XIV, die auch von ihm getanzt wurde. Er war somit gleichzeitig realer und theatraler König.²⁶

Die jeweilige Tanzbedeutung ist allerdings immer dem Gesamtkontext untergeordnet und lässt sich nicht einfach in ein Schema pressen.

²⁵ Vgl.: Hanna, Chicago 1979. Seite 40ff.

²⁶ Vgl.: Hanna, Judith Lynne: The Mentality and Matter of Dance. In: Art Education, Vol. 36, No 2. National Art Education Association, Virginia 1983. Auf: <http://www.jstor.org/stable/3192662>. Seite 44 ff.

Um die Sinnhaftigkeit des Tanzes dennoch genauer zu definieren, benennt Hanna acht Sphären, durch die Bedeutung in den Tanz eingegliedert werden können und ihn so wichtiger machen. Nicht alle dieser Sphären müssen auf einen Tanz zutreffen, doch ist es nicht selten, dass sich mehrere von ihnen kombinieren. Diese acht Sphären sind wie folgt: Ein soziokulturelles Geschehen oder eine vergleichbare Situation (a) und in Folge dessen auch der komplette menschliche Körper in Bewegung (b). Hanna zählt außerdem auch sämtliche Belange einer Aufführung dazu (c) und den diskursiven Aspekt der Leistung (d), darunter fallen auch spezifische Bewegungen (e). Die Vermischung von aufgeführter Bewegung mit anderen Kommunikationsmedien ist ebenfalls eine eigene Sphäre. So wird Tanz zum Beispiel selten von Medien wie Liedern, Musik oder auch weitreichenderen Aspekten wie Kostüm, Ausstattung oder Bühnenrede getrennt (f). Tanz in Verbindung mit einem anderen Aspekt der Aufführung, etwa, wenn der Tanz nicht im eigentlichen Geschehen fokussiert wird, sondern im Hintergrund geschieht, beispielsweise als Nebentanz bei einer Rede oder als Begleittanz eines Soloauftritts, bildet die sechste Sphäre (g), bis Hanna schlussendlich zur wichtigsten kommt: Die pure Präsenz, sprich, der Zauber einer Aufführung (h).²⁷ Schlussendlich führt Hanna nach Morris noch die dritte Domäne auf:

Syntaktik: Die Syntaktik beschreibt die Beziehung zwischen den einzelnen Zeichen. Syntaktik ist entscheidend dabei, wie Zeichen kombiniert und gesehen werden.²⁸

Dass Tanz nicht in allen Gesellschaften den gleichen Status genießt, versteht sich von selbst. Auch können unterschiedliche Tänze unterschiedliche gesellschaftliche Gruppierungen ansprechen, etwa das Ballett als anspruchsvoller Kulturgenuss. Doch auch hier kann man – schon allein individuell-interessenbezogen, keine klare Grenze zwischen dem ziehen, was allgemein als anspruchsvoll und interessant gilt und was nicht.

3.1.2. Tanz als kultureller Code

Dass Tanz Gefühlslagen durch Bewegung ausdrücken kann, bedeutet aber nicht zwangsläufig, dass die Sprache des Körpers allgemein verständlich ist. Tanz ist, wie die meisten Künste, etwas kulturell Bestimmtes und hat als solches einen kulturellen Code, den nur derjenige entschlüsseln kann, der den kulturellen Kontext des Tanzes versteht.

²⁷ Vgl.: Hanna, Chicago 1979. Seite 44

²⁸ Vgl.: Ebd., Seite 45

Zwar sind bestimmte Formen der Gestik und Mimik einer Großzahl von Menschen unterschiedlicher Kultur bekannt, etwa Ausdruck der Freude, des Ekels oder des Ärgers und oft kann auch durch den Gesamtzusammenhang der Aufführung oder des Rituals die Botschaft eines Tanzes erahnt, wenn nicht sogar verstanden werden. Als Universalsprache eignet sich Tanz aufgrund seines kulturellen Hintergrundes jedoch nicht. Sobald Tanz nicht nur unterhalten, sondern rituell und/oder erzählend eine Botschaft vermitteln soll, agiert er als Zeichen und ist somit an den kulturellen Aspekt gebunden, der eng mit sozialer Kommunikation zusammen hängt. Erst durch den kulturellen Hintergrund lässt sich die inhaltliche Bedeutung eines Tanzes erschließen. Unterschiedliche Kulturen ergeben demnach unterschiedliche Codes, die von Außenstehenden nur schwer zur Gänze verstanden werden können. Die wahre Bedeutung eines Tanzes bleibt den Kulturfremden also verborgen. Als Beispiel seien hier indische Tänze genannt, die mit einer Vielzahl von für uns kompliziert erachteten Handbewegungen einen Tanz bereichern und codieren. Jede Handstellung ist präzise erlernt, nichts ist hier dem Zufall überlassen. Die Stellung der Finger, die Position der Hände zum Körper, all das hat eine genaue Bedeutung, die dem, der die Kultur und die Sprache des Tanzes nicht erlernen konnte, fremd bleibt. Für ihn ist dieser Tanz im besten Fall faszinierend anzusehen. Doch auch die Kulturinternen müssen sich der Bedeutung der Gesten bewusst bleiben, um deren Entschlüsselung zu beherrschen, zumal viele Tänze von Generation zu Generation überliefert werden. Dorothee Ott schreibt dazu in ihrem Buch:

„Die kulturelle Leistung besteht darin, alte Tänze, die in einem hochkomplexen Zeichensystem verschlüsselt sind, bis in die heutige Zeit zu übertragen und dieses Zeichensystem immer noch lesen zu können.“²⁹

Überlieferung von Tanz und die jeweilige Bedeutung der tänzerischen Geste ist somit Teil des Kulturguts. Kultur übernimmt hierbei eine bedeutsame Rolle für das Gesamtkonzept des Tanzes. Werte, Normen, Regeln und Glaubensgrundsätze sind in einer Kultur verankert und werden durch die Mitglieder einer Gesellschaft gelebt und durch Kommunikation an nachfolgende Generationen weitergegeben. Kultur beeinflusst auch den Tanz in Hinblick darauf, was getanzt wird, wie und wo der Tanz stattfindet, warum und mit welchen Mitteln ein Tanz vollzogen wird und vor allem: wer tanzt. Auch die Rolle des Publikums spielt dabei eine nicht unwesentliche Rolle.

²⁹ Ott, Konstanz 2008. Seite 32

Kultur hat somit einen erheblichen Einfluss zum einen auf das, was Judith Lynne Hanna als *textual pattern* bezeichnet; auf das Textmuster eines Tanzes, also prinzipiell auf die gesamte Bandbreite an möglichen (bzw. erlaubten) Gesten und Bewegungen. Darunter fallen nach Hanna auch Energie und die assoziierte Bedeutung eines Tanzes. Zum anderen beeinflusst Kultur gleichermaßen den Subtext eines Tanzes. Hanna listet als Indikatoren für diesen den auslösenden Moment für einen Tanz, quasi den „Startschuss“ für tänzerisches Verhalten, den Prozess der Tanzproduktion selbst und die Auswirkung einer Aufführung auf.³⁰ Wie verschlüsselt Botschaften in Tänzen tatsächlich sein können und wie unterschiedliche Kulturkreise darauf reagieren, untersuchte Hanna in einer eigenen Studie über das Verhältnis zwischen Publikum und Performer, „The Performer-Audience Connection: Emotion to Metaphor in Dance and Society“.

Sie studierte acht Tanzaufführungen unterschiedlicher Kulturkreise in der Smithsonian Institution Division of Performing Arts Dance Series und hatte den Transport von Gefühlen zum Fokus. Dies versuchte sie mittels Fragebogen an Zuseher und Performer herauszufinden, etwa mit Fragen, welche Gefühle ein Tänzer beim Publikum wecken wollte, was er selbst fühlte und was die Zuschauer für emotionale Erwartungen an den Abend hatten. Zwar wurde diese Studie als eher subjektiv aufgefasst und die erhobenen Daten sind statistisch gesehen ungültig (die befragten Personen waren aufgrund der Ausgabe der Fragebögen vor der Aufführung voreingenommen und viele der Tänzer kritisierten die Befragung als Eingriff in einen ungetrübten Tanzabend), trotzdem ist die Kernaussage vielsagend. Allein vier der Tänze differenzierten stark in ihrer kulturellen Prägung zu dem des US-amerikanischen Publikums und stellten so schon eine rezeptionelle Herausforderung dar. Der gezeigte Kathakali etwa, der normalerweise von Sonnenuntergang bis Sonnenaufgang gezeigt wird und hier auf wenige Stunden gekürzt und zu dem auch noch – im Gegensatz zu dem echten Ereignis – in geschlossene Räume verlegt wurde, konnte die Zuseher nicht fesseln. Im Gegenteil, denn zwei Drittel des Publikums verließen den Konzertsaal noch vor der Pause. Schlichte Ignoranz eines anderen Kulturkreises gegenüber hat dabei vermutlich nur eine kleine Rolle gespielt. Vielmehr war die Botschaft des Tanzes, der ursprünglich Tage dauern kann und durch einen steten Austausch zwischen Tänzern und Zusehern charakterisiert ist, so komplex und fremd für das amerikanische Publikum, dass sie mit dem Tanz schlicht und einfach nichts anfangen konnten.

³⁰ Vgl.: Hanna, 1983. Seite 43

Das Zeichensystem des Tanzes war in seiner Form zu abstrakt und konnte in dieser Form nicht „gelesen“ werden, seine Bedeutung blieb den Besuchern dieses Abend, zumindest denen, die den Konzertsaal vorzeitig verließen, verborgen. Hannas Studie, so umstritten sie auch ist, zeigt deutlich, wie unterschiedlich Kulturen auf Tänze reagieren und wie verschiedene Tanzinhalte wahrgenommen und (nicht) verstanden werden können.³¹

3.2. Tanz als strukturiertes Bewegungssystem

Tanz ist, wie in den vorangegangenen Kapiteln bereits eindeutig geklärt wurde, nicht nur für den Zweck der Unterhaltung da. Ein Irrglaube, der auch heute noch fest verankert ist, ist jener der universellen Tanzsprache, die Annahme, dass Tanz überall gleich verständlich wäre. Tatsächlich ist aber das Wissen um den kulturellen Hintergrund eines Tanzes essentiell für das Verständnis des visuell Wahrgenommenen. Dagegen spricht aber, dass strukturierte Tanzformen wie etwa das Ballett, sehr wohl von verschiedenen Gruppen unterschiedlichen kulturellen Hintergrunds „gelesen“ werden können. In diesem Fall ist die Bewegung dermaßen strukturiert und genormt, dass die Bewegungen klar dem Ballett zugeordnet werden kann und in weiterer Folge auch eine Interpretation der Aufführung erfolgen kann.

Tanz selbst ist nicht nur eine Veräußerung von kreativen Energien, sondern ist ein breit gefächertes Phänomen. Neben dem, was der Zuschauer auf der Bühne oder dem Aufführungsort sieht, unterliegt dem Tanz ein unsichtbares System, das die Prozesse, die gleichermaßen das Produkt, also den Tanz, sowie das System selbst inne hat, wie Anthropologin Adrienne Kaeppler in ihrem Artikel „Dance Ethnology and the Anthropology of Dance“ beschreibt.³² Kaeppler beschreibt Tanz als strukturiertes Bewegungssystem und verweist auf die Schwierigkeit, in Studien Tanz als etwas anderes zu sehen als reine Bewegungsabfolge. Viele Forscher verallgemeinern den Terminus „Tanz“ und wenden ihn auf sämtliche Bewegungen an, die in Verbindung mit Musik passieren, was zweifelsohne zu einer Verallgemeinerung des Begriffs führt und Studien erschwert. Kaeppler charakterisiert strukturierte Bewegungssysteme als Systeme, die auf Wissen beruhen und die in ein größeres Umfeld von Aktivität eingebunden sind (etwa Tanz als Teil eines Rituals, als Teil einer Aufführung, o.Ä.).

³¹ Vgl.: Forrest, John: The Performer-Audience Connection: Emotion to Metaphor in Dance and Society by Judith Lynne Hanna. In: Dance Research Journal, Vol. 16, No. 2. Congress on Research in Dance, Cambridge USA 1984. Auf: <http://www.jstor.org/stable/1478723>. Seite 34 ff.

³² Vgl.: Kaeppler, Adrienne L.: „Dance Ethnology and the Anthropology of Dance“. Dance Research Journal, Vol. 32, No. 1. Congress on Research in Dance, 2000. Auf: <http://www.jstor.org/stable/1478285>. Seite 117 ff.

Auch verweist sie auf die Beziehung zwischen diesen Bewegungssystemen und der jeweiligen Kultur und der dieser angehörigen Menschen, die in einem jahrelangen Prozess Tanzsysteme erschaffen, ausgeweitet, verändert und weitergegeben haben. Obwohl Bewegung vergänglich ist, liegen diese Systeme einem strukturierten Kontext zugrunde. Sie können der visuelle Beweis für den Status zwischenmenschlicher Beziehungen sein und beim Verständnis von kulturellen Werten und Gesellschaftsstrukturen helfen. Initiatoren des Tanzes sind hierbei Choreographen und Tänzer, die ihrerseits ebenso in den kulturellen Austausch eingebunden sind und als solche in Bezug auf soziokulturelle Konventionen und Systeme agieren. Die genaue Auseinandersetzung mit der Struktur und dem Inhalt von kulturell geprägten tänzerischen Bewegungssystemen und deren Einbindung in den Gesamtkontext ist für das Verständnis einer Kultur und Gesellschaft unverzichtbar.

Die Auseinandersetzung mit Tanz als Teil der menschlichen Kultur reicht weit zurück. War die Schriftkultur den Künsten oft scheinbar überlegen, gab es bald gegensätzliche Auseinandersetzungen mit ursprünglichen Kommunikationsformen. Dem Auge als Hauptsinn für die Schriftkultur wurde der plastische oder tänzerische Sinn entgegen gesetzt. Dieser, so die damalige Annahme, würde über den Intellekt hinausgehen und allen anderen Sinnen aufgrund seiner Ursprünglichkeit überlegen sein. Tanz wurde als Rückkehr zur ursprünglichen Kommunikation gesehen und wurde zu einem Modell einer Kommunikationsform, die von den Schriftkulturen im Laufe der Jahre verdrängt worden war.

Inge Baxmann beschreibt in diesem Zusammenhang das Phänomen des Körpergedächtnisses. Die Rezeption eines Tanzes laufe diesem Verständnis nach beim Zuseher über eben genau dieses Gedächtnis, das bei der Betrachtung von tänzerischer Bewegung Erinnerungen an eigene Bewegungserfahrungen aufruft und den Zuseher dazu anregt, damit verbundene emotionale Zustände und Erlebnisse zu assoziieren. Das Körpergedächtnis enthält als eine Art Urgedächtnis des Menschen dem Intellekt nicht zugängliche Informationen, die nur unmittelbar von bestimmten Bewegungen abgerufen werden können. Das im Körpergedächtnis gespeicherte Vokabular sei außerdem allgemein verständlich und bedürfe keiner intellektuellen Vorbildung.³³

³³ Vgl.: Baxmann, Inge: Die Gesinnung ins Schwingen bringen. Tanz als Metasprache und Gesellschaftsutopie in der Kultur der zwanziger Jahre. In: Gumbrecht, Ullrich / Pfeiffer, Ludwig (Hrsg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt am Main, 1988. Seite 368

Diese Annahme ist allerdings mehr als kontrovers, hieße das doch, dass ein dem Kulturkreis fremder Betrachter bei der Beobachtung tänzerischer Bewegung nur aufgrund seiner individuellen Tanzerinnerung Einblick in die Botschaft eines für ihn fremden Tanzes bekommen könnte. Die Theorie des Körpergedächtnisses widerspricht somit allen aktuellen Studien zum Thema Tanzverständigung. Was Tanz als Bewegungssprache aber tatsächlich in vielen Fällen zu schaffen scheint ist, das Vokabular des gesprochenen Wortes zu erweitern und zusätzlichen Informationsgehalt zu vermitteln.

3.3. Relevanz für Les Demoiselles

Natürlich kann man sich von Tanz per se faszinieren lassen, ohne große Mühe in Interpretation und Bedeutung der tänzerischen Geste zu investieren. Zwar mag eine etwaige Bedeutung eines Tanzes somit verborgen bleiben, dem Unterhaltungswert für einen unvoreingenommenen Zuschauer schadet das allerdings nicht. Im Musical- und Tanzfilm ist der Tanz allerdings in die Handlung eingebunden. Vor allem bei *Les Demoiselles* ist der Übergang von einer authentischen, wenn auch filmischen Bewegung zu einer tänzerischen ein schmalere. Tanz ist jedoch essentiell für diesen Film und aufgrund seiner Einbettung in den Handlungsverlauf kommt ihm eine erzählerische Funktion zu. Deshalb ist es unumgänglich, für die Analyse, Auswertung und Bedeutung der Tanzszenen den kulturellen Code zu berücksichtigen.

4. Zur körperlichen Begegnung im Tanz

*“I see dance being used as communication
between body and soul.”³⁴*

Wie kein anderes Medium kann Tanz Menschen körperlich und emotional verbinden. Die Bandbreite ist hier groß – vom klassischen Paartanz, der sich in Berührung und gespielterm Balzen äußert oder in der Dynamik des Gruppentanzes: Tanz ist mehr als die reine Abfolge von mehr oder weniger komplizierten Tanzschritten. Vielmehr ist der Tanz per se untrennbar mit Gesellschaft verbunden und somit auch mit deren Geschichte und Kultur. Jeder Tanz – egal ob in einer Gruppe oder alleine praktiziert, ob impulsiv oder choreographiert – ist eingebettet in den jeweiligen Kontext der Gesellschaft. Tanzsprache ist gleichermaßen eine soziale Sprache, die Auseinandersetzung mit tänzerischen Bewegungen als Indikator für Kommunikation setzt somit eine Auseinandersetzung mit dem kulturellen Hintergrund einer Gesellschaft voraus. Im Tanz wird auf verbale Kommunikation weitgehend verzichtet, sämtlicher Informationsgehalt, ob bewusst oder unbewusst gesteuert, überträgt sich über den Körper. Der menschliche Körper wird somit zum wichtigsten Informationsträger. Diese Zuschreibung als dieser kommt nicht von ungefähr, war die Gesellschaft vor Zeiten der Schriftkultur auf eine ganzkörperliche Sprache ausgerichtet. Wissen wurde nicht konserviert, sondern praktisch weitergegeben, Ausdruckssprache war noch vor artikulierten Worten wichtigstes Kommunikationsmittel.

Die Änderung dieser ganzkörperlichen Gesellschaft zu einer lesbaren, sprich, weitergebildeten Kultur mit Möglichkeiten der schriftlichen Überlieferung hatte auch eine Einschränkung der körperlichen Kommunikation zur Folge. Statt auf den ganzen Körper beschränkt sich die heutige zwischenmenschliche Konversation auf das Gesicht, die Hände werden lediglich ein wenig zur Unterstützung eingesetzt. Der Mensch verliert somit seine ganzheitliche Sichtbarkeit. Béla Balázs sieht in der Erfindung des frühen Films und des Kinetographen dagegen wieder eine Rückwendung zum körperkonzentrierten Ausdruck und ein Abwenden von dieser „Unsichtbarkeit“ des menschlichen Körpers. Der Stummfilm etwa begeistert das Publikum auch ganz ohne gesprochene Worte. Die eingeblendeten Dialoge sind im Prinzip überflüssig, denn ungewohnt große Gesten und scheinbar übertriebenes *Darstellen* verdeutlichen den Inhalt des Gezeigten ganz genau. Der Körper wird wieder als Ganzes in die Vermittlung von Information eingebunden.

³⁴ Ruth St. Denis

Balázs nennt dieses Neuerwerben eines eigentlich ursprünglichen Verhaltens die Wiederentdeckung der „visuellen Korrespondenz der unmittelbar verkörperten Seele“³⁵. Mit dem Film erlangt auch der Tanz wieder einen neuen Stellenwert und damit rückwirkend auch der Körper selbst:

*„Das Material des Tänzers ist sein Körper. In der tänzerischen Bewegung sind Künstler und Kunstwerk, Kunstschaffen und Kunsterzeugnis voneinander untrennbar.“*³⁶

4.1. Tanz als Ausdruck sozialer Kommunikation

Dass Tanz als soziales und somit als aussagekräftiges kommunikatives Medium wahrgenommen werden kann, ist zweifellos unbestritten. Doch wie sehr kann der Körper selbst und in weiterer Folge auch der tanzende „Sinn“ machen? Im Gegensatz zum tierischen Körper zielt der menschliche nicht nur auf den Handlungsvollzug ab. Wir bewegen uns zwar auch, aber nicht nur, um eine Handlung abzuschließen. Wir bewegen uns sozusagen mehr, als nötig wäre. Das erklärt sich einerseits aus der großen Bandbreite an Bewegungsmöglichkeiten, die wir haben und denen wir uns bewusst sind, andererseits aber auch durch die soziale Stellung der Bewegung selbst, wir bewegen uns in Hinblick auf die Rezeption unseres Gegenübers. Dazu kommt, dass eine Bewegung zwar immer die gleiche Bedeutung haben, aufgrund verschiedener Faktoren aber immer anders ausfallen kann. Beispiele dafür sind verschiedene Eindrücke unseres Gesprächspartners, sowie visuelle, taktile oder propriozeptive Rücksteuerung, das Wahrnehmen von Körperbewegungen³⁷. Jens Loenhoff beschreibt dieses Phänomen sehr genau und bezieht sich dabei auf Arnold Gehlens anthropologischen Ansatz: Aus einer unendlichen Anzahl aus Bewegungsmöglichkeiten ergibt sich in Verbindung mit der Fähigkeit zu symbolischen Bewegungen die „Intellektualität der Bewegungsstruktur“.³⁸

³⁵ Vgl.: Balázs, Bela: Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2001. Seite 17

³⁶ Marschall, Susanne: TextTanzTheater. Eine Untersuchung des dramatischen Motivs und theatralen Ereignisses „Tanz“ am Beispiel von Frank Wedekinds *Büchse der Pandora* und Hugo von Hoffmannsthal's *Elektra*. Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 1996. Seite 28

³⁷ Vgl.: Loenhoff, Jens: Grundlagen der kommunikativen Dimension von Körperbewegung und Tanz. In: Klinge, Antje; Leeker, Martina (Hrsg.): Tanz Kommunikation Praxis. LIT Verlag, Münster 2003. Seite 18 ff.

³⁸ Ebd., Seite 19

Körperbewegungen haben also aufgrund dieser Möglichkeiten eine unglaublich große Bandbreite an Informationsgehalt und Rezeptionsvarianten, je nachdem, welche Grundvoraussetzungen bei dem jeweiligen Gegenüber gegeben sind. Grundsätzlich gilt es als erwiesen, dass Verständnis der Körpersprache des Anderen zunächst mit der eigenen Körpererfahrung beginnt. Die Verständigung mit einem Kommunikationspartner fängt also nicht erst mit der Sprache an, sondern bereits mit dem Lesen des gegenüberstehenden Körpers, dessen Gestik und Mimik. So wird aufgrund eigener Körpererfahrungen auf den anderen geschlossen, unbewusst werden Bewegungen selektiert und analysiert.

Bedeutung entsteht allerdings erst dort, wo auch Unterschiede zu erkennen sind. Der Körper wird Informations- und Unterscheidungsinstrument in einem: Kommunikation beginnt beim Beobachten des Körpers der anderen und der jeweiligen Veränderungen und Unterscheidungen zu den anderen Körpern. Wichtig dabei ist die Unterscheidung zwischen Ausdruck und Darstellung. Ausdruck ist etwas Eigenes, Unbewusstes. Ausdruck bedeutet immer die unmittelbare Veräußerung von Gefühlen. Darstellung ist dagegen Gefühlspräsentation für jemand anderen. Sie soll etwas gezielt vermitteln, wobei der Grat zwischen diesen beiden Kategorien ein schmaler ist, denn: „Nur da, wo diese Differenz durch einen Beobachter gezogen wird, kann ein Verhalten als Mitteilung beschrieben werden.“³⁹

Durch die Wahrnehmung mit dem Bewegungssinn und dem Vergleich mit vorangegangenen Bewegungserfahrungen sowie der anschließenden Deutung erhalten Bewegungen Symbolcharakter. Bewegungen und Gesten werden so zu Zeichen objektiviert und erhalten dadurch Symbolik. Grundlegend für verständnisvolle Kommunikation ist hierbei aber die Tatsache, dass die vergangene Symbolverwendung erinnert und somit die symbolischen Äußerungen verstanden werden.⁴⁰

Der tanzende Körper ist aber nicht nur Informationsträger, er ist vor allem ein kultureller Körper, der aufgrund dessen historischen und sozialen Hintergrund hat. Der Körper selbst kann in seiner Verwendung und seiner Handlung als Abbild der Gesellschaft verstanden werden und kann durch die Anpassung an dieses soziale Gefüge auch gesellschaftlichen Wandel vollziehen.⁴¹

³⁹ Vgl.: Loenhoff. In: Klinge, Münster 2003. Seite 21

⁴⁰ Vgl.: Ebd., Seite 23

⁴¹ Vgl.: Klein, Gabriele: FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes. Quadriga Verlag, Weinheim/Berlin 1992. Seite 283

„In seiner Funktion als körperlich-affektiertes Ausdrucksmedium der Menschen wie auch als Ankündiger und Spiegelbild gesellschaftlicher Umwälzungen lässt sich Tanz gleichzeitig als Produzent, Instrument und Resultat gesellschaftlicher Veränderungen charakterisieren.“⁴²

Unterschiedliche Arten des Tanzes erfordern auch einen jeweils anderen Zugang zum Umgang mit dem Körper und haben eine differenzierte Wahrnehmung des eigenen sowie der fremden Körper zu Folge. Dies prägt auch die Wahrnehmung des den Tänzer umgebenden Umfelds und demzufolge auch das Agieren in dieser.⁴³ Um Bewegung überhaupt als Kommunikation verwenden zu können, ist nicht nur Kenntnis des kulturellen Hintergrundes von Nöten, sondern zuallererst das Erwecken von Aufmerksamkeit eines Gegenübers. Ist diese Aufmerksamkeit hergestellt, kann Kommunikation beginnen. Kommunikationspartner müssen sich in erster Linie auf einander ausrichten, um die gesendeten Zeichen als solche überhaupt wahrnehmen zu und darauf reagieren zu können.⁴⁴ Die erweckte Aufmerksamkeit muss allerdings auch über einen längeren Zeitpunkt gehalten werden, um Kommunikation zu ermöglichen: „Erst wenn Aufmerksamkeit kontinuierlich versammelt ist, wird Mitteilung sinnvoll.“⁴⁵ Ohne den Körper ist Tanz nicht möglich. Der Tanz beruht auf dem Körper als ausführendes Organ, insofern ist die Frage, auf welchen Körperbildern verschiedene Tänze beruhen, zumindest in anthropologischer Hinsicht spannend. Vorranging für einen erfolgreichen Tanz ist zweifellos das Können des Tänzers selbst, allerdings weniger sein technisches Wissen über den Tanz, als ein selbst-bewusstes Körperbild und das Wissen um die Wirkung der Bewegung im Raum und die Interaktion mit anderen. Nur so kann zum Beispiel aus einzelnen Tänzern eines losen Gruppentanzes eine homogene, in sich stimmige Gruppe werden. Des Weiteren ist die Erkenntnis, dass Tänze in ihrer Ursprünglichkeit kulturelle Inszenierungen sind, die Gemeinschaftsbildung erzeugen wollen, wichtig, ebenso wie der ästhetische Aspekt einer tänzerischen Aufführung. Tanzen wird vorrangig durch Mimesis gelernt, einerseits durch die Wahrnehmung eines tänzerischen Verhaltens und andererseits durch die darauf folgende praktische Anwendung am eigenen Leib. Für das Verständnis von Tanz als kommunikative Dimension ist nach Christoph Wulf auch folgendes zu beachten: Tänze sind an den Kontext aus Raum und Zeit gebunden und erheben den Körper zu einem Instrument.

⁴² Klein, Weinheim/Berlin 1992. Seite 280

⁴³ Vgl.: Ebd., Seite 279

⁴⁴ Vgl.: Walter, Siegfried: Bewegte Symmetrie. Tanzen als Fundament der Kommunikation. In: Klinge, Antje; Leeker, Martina (Hrsg.): Tanz Kommunikation Praxis. LIT Verlag, Münster 2003. Seite 35

⁴⁵ Ebd., Seite 45

Tänze führen immer zu einer Bildung von Gemeinschaften auf verschiedenen Ebenen, etwa symbolisch, emotional oder performativ und spiegeln somit eine Gesellschaftsordnung wieder. Alle Tänze haben darüber hinaus neben einer informativen auch eine ästhetische Dimension.⁴⁶

„Da Tanz im Bereich wechselseitiger Beeinflussung von Individuum und Gesellschaft liegt, lassen sich an der Sprache der tanzenden Körper die gesellschaftlichen Verhältnisse ablesen, selbst dann, wenn sie im Bühnentanz künstlerisch aufbereitet sind.“⁴⁷

Tanz kann also, auch wenn er nicht ritualisiert sondern für eine Aufführung künstlerisch aufgearbeitet wurde, Ausschluss über Gesellschaft geben. Informationen, die dem Tanz zu Grunde liegen, lassen sich mit Kenntnis der jeweiligen gesellschaftlichen und kulturellen Umstände lesen – Tanz ist als Bewegungskunst immer mit diesen Kontexten verbunden. Er bildet somit ein Kulturgut, das Wissen impliziert und doch genießt Tanz als eine solche Dimension nicht die Anerkennung, die andere Künste wie etwa Literatur oder Musik für sich beanspruchen können. Erkenntnis, Wissen und Bildung sind Schlagwörter, die eine Gesellschaft ausmachen, die nicht nur grundlegend für die Kommunikation zwischen Menschen wichtig ist sondern auch für Fortschritt und Entwicklung steht, in kultureller und ökonomischer, aber auch politischer Hinsicht. Wissen wird in verschiedenen Wegen weitergegeben und verändert sich ebenso wie die Gesellschaft kontinuierlich.

Welchen Platz hat Tanz als Abbild der Gesellschaft und als Kunstform zum Transport von Kulturgut in dieser Einteilung aus Wissen? Tanzwissen wird, ähnlich wie der Tanz selbst, durch seinen nicht fassbaren Charakter oft als eine „andere Art des Wissens“ deklariert. Auch wenn Tanz in jeder Form eine nicht zu unterschätzende Signifikanz für soziale oder auch politische Belange hat, wird er oft ungerechtfertigter Weise als reine Kunst- oder simple Bewegungsform degradiert. Denn Tanz zeichnet sich nicht durch eine große Reputation aus wissenschaftlichen Werken, sondern vor allem durch den Erwerb und die Weitergabe über soziale Praxis aus.

⁴⁶ Vgl.: Wulf, Christian: Anthropologische Dimensionen des Tanzes. In: Brandstetter, Gabriele, Wulf, Christoph (Hrsg.): Tanz als Anthropologie. Wilhelm Fink Verlag, München 2007. Seite 126 ff.

⁴⁷ Klein, Weinheim/Berlin 1992. Seite 279

Tanz beinhaltet neben geistigem vor allem körperliches Wissen. Es scheint paradox, dass gerade Tanz, der immer zur zwischenmenschlichen Kommunikation aufruft und einlädt, nur schwer seine Stellung und Bedeutung in diesem Wissensfeld vermitteln kann. Gabriele Klein schreibt hierzu passend: „(...) dance has a communication problem.“⁴⁸ Anders als andere Teilbereiche, die Wissen transportieren, wird Tanz nicht die gleiche Aufmerksamkeit zuteil, sondern wird vielmehr Opfer einer prinzipiellen Zwei-Klassen-Unterteilung in normales und einer anderen Art des Wissens. Im Gegensatz zu wissenschaftlichen Dimensionen ist Tanz kein Wissen, das auf Begründung, Verständnis oder gar Rationalität begründet ist. Vielmehr basiert es auf Erfahrung und Kognition. Auch seine starke Verbundenheit mit Emotion wird ein Grund sein, warum man Tanz als Wissenskraft eher distanziert gegenüber steht. Tanzwissen basiert auf gesprochenen, verbal weitergegebenen sowie gestischen Traditionen und verfestigt sich eben genau dadurch zu einem nonverbalen Artefakt.⁴⁹ Die Tatsache, dass Tanz als Wissensform nicht anerkannt wird, mag absurd erscheinen, wenn man bedenkt, dass Tanz eine der ältesten Formen zur Repräsentation einer Gesellschaft ist. Was könnte wertvoller sein als eine ritualisierte Tanzaufführung, was ausschlaggebender für die Untersuchung sozialer Umstände? Dass Tanz eine eher untergeordnete Rolle spielt ist in diesem Zusammenhang insofern prägnant, als dass er schon immer Spiegel der Gesellschaftsstrukturen und der jeweiligen Zeit war. Man kann sagen, Tanz ist der verkörperte Querschnitt einer Gesellschaft und die Kritik daran. Klein verweist hier auf den Ausdruckstanz der 1920 Jahre, der die Kritik über die Mechanisierung oder auch die Fragmentierung einer Gesellschaft in Industrialisierungszeiten widerspiegelt, oder auch auf John Travolta, der als unvergesslicher Tony Manero die narzisstische, selbstverliebte Jugend von 1970 porträtierte.⁵⁰

„For how can dance knowledge be saved, how can experiences of dance be entered into history, if they are not incorporated into other media, texts and images? And how can dance attain cultural and social relevance over the long term without transferring dance movements to other media in order to save them as knowledge and place them within other contexts?“⁵¹

⁴⁸ Klein, Gabriele: Dance in a Knowledge Society. In: Gehm, Sabine; Huesemann, Pirrko; Wilcke, Katharina von (Hrsg.): Knowledge in Motion. Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance. transcript Verlag, Bielefeld 2007. Seite 27

⁴⁹ Vgl.: Baxmann, Inge: The Body as Archive. On the Difficult Relationship between Movement and History. In: Gehm, Bielefeld 2007. Seite 207

⁵⁰ Vgl.: Ebd., Seite 27 ff.

⁵¹ Ebd., Seite 29

Auch Brandstetter bezieht sich darauf, dass Tanz eine „andere Kenntnis“ zu Grunde liegt als andere Bereiche, die Wissen transportieren, fragt aber gleichzeitig, ob man ob des physischen Charakters überhaupt von Wissen sprechen kann. Das größte Problem der Akzeptanz von Tanz als ebenbürtiger Träger und Vermittler von Wissen mögen hier die Subjektivität und Emotionalität sein, die mit ihm verbunden sind. Brandstetter wirft hier auch ein, dass die Frage, was man in erster Linie überhaupt wissen oder nicht wissen muss um Tanz zu verstehen, überholt ist.⁵² Für die Bedeutung und Wertschätzung des Tanzes ist es somit unumgänglich, Körperbewegungen als Grunddimension des Menschen anzuerkennen. Auch der Körper muss in diesem Zusammenhang als eigenständige anthropologische Grunddimension der verschiedenen Kulturen gesehen werden. Auch muss beachtet werden, dass Tanz per se nicht universal ist, es gibt aufgrund der unterschiedlichen Kulturen und der verschiedenen Gesellschaftsentwicklungen auch eine Vielzahl an Tanzentwicklungen. Allen gemein ist aber das Instrument des Tanzes, der Körper. Versteht man diesen als eigenständiges und grundlegendes Durchführungsorgan sowie als Verkörperung von Kultur und somit auch als eigenständige, symbolische Form, kann der Körper und in späterer Folge auch der Tanz zweifellos als Ort von kultureller Veräußerung gesehen werden.⁵³ Der Körper bekommt dadurch den gleichen prägnanten Status wie Sprache, Kunst oder Wissenschaft, die ebenso symbolische Formen bilden, deren Prägnanz und Wichtigkeit in Hinblick auf die kulturelle Praxis und das Wissen aber nicht ansatzweise so angezweifelt wird wie die des Tanzes. Der Leib musste so als eigenständige anthropologische Grunddimension der verschiedenen Kulturen gesehen werden:

„Der Leib ist die kulturelle Vollzugsform des Körpers (...), die kulturelle Form der Beziehung, die sich in mir selbst und in der Beziehung zu anderen Menschen und Dingen ausprägt.“⁵⁴

Der Körper kann immerhin selbst, neben dem Gehirn, als Erinnerungsspeicher fungieren. Emotionen, kognitive wie sensorische Erfahrungen, werden in Bewegungsmustern gespeichert und helfen bei der Rezeption und bei der Verarbeitung von Bewegungen, alltäglichen wie tänzerischen.

⁵² Brandstetter, Gabriele: Dance as Culture of Knowledge. Body Memory and the Challenge of Theoretical Knowledge. In: Gehm, Bielefeld 2007. Seite 43

⁵³ Vgl.: Elberfeld, Rolf: Bewegungskulturen und multimoderne Tanzentwicklung. In: In: Brandstetter, Gabriele, Wulf, Christoph (Hrsg.): Tanz als Anthropologie. Wilhelm Fink Verlag, München 2007. Seite 220

⁵⁴ Ebd., Seite 222

Dieses Wissen, und es ist in der Tat bewegtes Wissen, hilft bei diesen propriozeptiven Prozessen. Heutzutage ist die Erinnerung an Tanz durch verschiedene Faktoren unterstützt. Die Medien, darunter fallen nicht nur filmische oder auditive, sondern auch schriftliche und fotografische, sind von Tanz kaum noch zu trennen und gewähren einerseits den Vorteil, dass Tanz aufgenommen und reproduzierbar gemacht werden kann, gleichzeitig können sie allerdings auch verändernd auf eine Performance eingreifen. Im folgenden Kapitel soll nun auf die Besonderheit des Tanzes, beide Geschlechter vereinen zu können, eingegangen werden.

4.2. Tanz als Begegnungsmoment der Geschlechter

Tanz ist etwas, das – zumindest im Universum des Paartanzes – beide Geschlechter vereint. Der klassische Paartanz hat eine recht strukturierte und festgelegte Ordnung und Hierarchie: Der Mann fordert üblicher Weise zum Tanz auf und führt während des Tanzes seine Partnerin. Er tanzt vorwärts, drängt sie in eine Richtung, sie tanzt rückwärts und fügt sich seinen Instruktionen. Scheinbar schwerelos schweben so Tanzpaare beider Geschlechter über das Parkett und ergänzen sich in ihren Bewegungen zu einem stimmigen Gesamtbild. Gabriele Klein beschreibt diesen scheinbar harmonisch abgestimmten Paartanz aber nicht als Ergänzung der Tanzpartner, sondern eher als eine zunehmende Distanzierung; nicht nur vom eigenen Körper, sondern auch vom jeweiligen tänzerischen Gegenüber. Das erklärt sich leicht: Der Paartanz ist streng definiert und strukturiert, bestimmte Arm- oder Beinbewegungen charakterisieren zwar die Art des Tanzes, verhindern aber gleichzeitig auch Freiheit und Annäherung in der Bewegung. Die Tänzer tanzen zusammen aufeinander abgestimmt und doch allein – Annäherungsversuche oder gar Erotik finden sich nur symbolisch wieder.⁵⁵ Tanzgeschichtlich gesehen ist der Paartanz somit eigentlich ein Rückschritt. Der Gruppentanz, bei dem der jeweilige Tänzer für sich selbst, aber innerhalb einer Gemeinschaft frei tanzen kann, wird zu Gunsten des kodierten Paartanzes aufgegeben, eine (Tanz)Gemeinschaft wird aufgelöst, um standardisierte – und gleichermaßen distanzierte – Zweisamkeit im Tanz zu ermöglichen. Im 20. Jahrhundert änderte sich die Hierarchie des genormten Paartanzes allerdings maßgebend. Nicht nur war nun durch das Aufbrechen gesellschaftlicher Normen wie die Aufforderung durch den Mann zum Tanz eine Emanzipation der Frauen im Tanz möglich, sondern auch eine Emanzipation des Körpers selbst.

⁵⁵ Vgl.: Klein, Weinheim/Berlin 1992. Seite 286 ff.

Freie und wilde Tanzformen standen von diesem Zeitpunkt an der standardisierten Tanzkunst gegenüber und hatten zunächst aufgrund der Konzentration auf den eigenen Körper und den eigenen Tanzfluss einen Verlust der Gemeinsamkeit im Tanz zur Folge – bis später beide Pole, männlich und weiblich, gleichberechtigt tanzen konnten. Naturbedingt ist es allerdings schwer, heute mehr denn je, einen Tanz in genderspezifische Sparten einzuteilen. Zwar kann man bei einem klassischen Paartanz, in dem beide Geschlechter als Partner vertreten sind, schon allein vom Äußeren den weiblichen vom männlichen Part unterscheiden, doch wie sehr schlägt sich das auf die Bewegungen nieder? Was wird als weibliche oder als männliche Bewegung deklariert und wie beschränkt ist eine Rezeption eines Tanzes, wenn man sich auf solche Charakterisierungen konzentriert? Weibliche Bewegungen, die immer mit Adjektiven wie „rundlich“, „weich“ oder „sanft“ assoziiert werden, stehen männlichen Zuschreibungen wie „direkt“, „stark“ oder „energetisch“ entgegen. Wie viel Klischee ist in einer Tanzanalyse angemessen?⁵⁶ Heterosexualität und das damit verbundene Zusammenspiel von Frau und Mann spielt im Musicalfilm eine große Rolle. Im Allgemeinen bildet ein gegengeschlechtliches Paar die Hauptcharaktere, dessen vorrangiges Schicksal es sein wird, am Ende zusammen zu finden. Sieht die Geschichte handlungsbedingt zunächst Widerstände und Probleme gegen dieses Finale vor, ist es der gemeinsame Tanz, der einen positiven Ausgang anzeigt. Dyer unterscheidet zwischen drei Modellen der Beziehung zwischen Mann und Frau im Musicalfilm:

- a) Das *Jane Austen Modell*, das in perfekter Harmonie gipfelt: Gleichheit und vor allem Gleichstellung sind hier wichtig, Mann und Frau sind sich in ihren Rollen ebenbürtig, ergänzen sich ideal. Maskulinität und Femininität stehen zwar als Gegensätze, doch können sie im Tanz in einer gleichgestellten, liebevollen Bewegung enden.
- b) Das *Barbara Cartland Modell* dagegen sieht starke Gegensätze vor. Differenzen der Macht und Dominanz zwischen dem Paar und den Geschlechtern definiert dieses Modell, der Reiz liegt weniger in Harmonie als in ständiger Provokation.
- c) Ein drittes – nicht namentlich genanntes Modell – bezieht sich darauf, dass Qualitäten der Gleichheit und Identität ebenso verlockend oder entzückend sind. Obwohl Gleichheit als Qualität oft verhöhnt wird, ist es oftmals so, dass Paare, die sich ähneln, zufriedener zu sein scheinen.⁵⁷

⁵⁶ Vgl.: Baumann, Dieter; Hell, Jutta: Gender – Körper – Kommunikation. Ein Praxisbericht. In: Klinge, Antje; Leeker, Martina (Hrsg.): Tanz Kommunikation Praxis. LIT Verlag, Münster 2003. Seite 146 ff.

⁵⁷ Vgl.: Dyer, Richard: I seem to find the happiness I seek. Heterosexuality and Dance in the Musical. In: Thomas, Helen: Dance, Gender and Culture. The Macmillan Press Ltd, London 1993. Seite 49 ff.

Grundlegend für den Tanz – ob männlicher oder weiblicher Akteur – ist der Körper, der in Bewegung maßgebend für die Darstellung des Tanzes und als Prozess einer kontinuierlichen Mitteilungs- und Bedeutungsproduktion gesehen und verstanden werden kann.⁵⁸ Birgit Müller beschreibt in ihrem Essay die Bedeutsamkeit des Körpers im Zusammenhang mit der menschlichen Psyche:

„Die Möglichkeit eine Körperoberfläche als bedeutsam wahrzunehmen ist verwoben mit der Möglichkeit ihrer psychischen Belehnung, d.h. sie mit psychischen Projektionen versehen als bedeutsam zu kennzeichnen, die wiederum an die Grenzen des Subjekts gebunden ist.“⁵⁹

Der Körper wird hier außerdem als Instrument dargestellt, der Inhalte transportieren und der eben durch diese Bedeutsamkeit als Subjekt anerkannt werden kann.⁶⁰ Müller verweist hier auf die Identität des Körpers in Zusammenhang mit Performativität und beschreibt den Charakter von Identität als etwas nicht gegebenes, sondern als etwas stattfindendes, Identität ist nicht, sie *tut* und wird im Handeln als *realisiert* verkörpert.⁶¹ Im Folgenden soll nun auf die Unterschiede zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit im Tanz eingegangen werden.

4.2.1. Tanzkunst und Weiblichkeit

Tanz wird seit jeher als etwas Weibliches gesehen. Tänze werden immer mit Frauen in Verbindung gebracht, doch die besondere Vorherrschaft des Weiblichen im Bühnentanz konnte erst durch einen Wandel des Tanzes selbst vollzogen werden. Erst durch den Wechsel der Bedeutsamkeit, durch die Verschiebung des Tanzes in ein nebensächliches Vergnügen und in den Bereich der Freizeit, wurde es Frauen überhaupt erst möglich, Tanzkunst für sich einzunehmen. Unbestritten verliert der Tanz durch diese Verschiebung an gewichtiger Bedeutsamkeit, etwa die Rolle als politischer Vermittler oder kultureller Träger und degradiert Frauen zu reinen Objekten meist männlicher Schaulust. Tanz wurde durch diese Entwicklung zunehmend weiblich und durch den Verlust von Bedeutsam- und somit auch Wichtigkeit gleichzeitig abgewertet.⁶²

⁵⁸ Vgl.: Müller, Birgit: Dekonstruktion, Körper, Bewegung. In: Klein, Gabriele: TanzTheorieText. LIT Verlag, Münster 2002. Seite 277. Seite 351

⁵⁹ Ebd., Seite 357

⁶⁰ Vgl.: Ebd., Seite 359

⁶¹ Vgl.: Ebd., Seite 358

⁶² Vgl.: Klein, Weinheim/Berlin 1992. Seite 288 ff.

“Traditionally, the woman displayed had functioned on two levels: as erotic object for the characters within the screen story, and as erotic object for the spectator within the auditorium, with a shifting tension between the looks on either side of the screen.”⁶³

Im 19. und im frühen 20. Jahrhundert war das Körperbild der Tänzerin vorrangig durch einen männlichen Blick bestimmt, ausgerichtet und abgebildet. Es muss einer Doppelrolle gerecht werden, einerseits „als Signifikant für den schönen, im Tanz dem bewundernden, begehrenden Blick sich ausstellenden weiblichen Körper; andererseits als rein kinetischer, von sexuellen Konnotationen abstrahierter Signifikant innerhalb der Syntax der Choreographie.“⁶⁴ Der männliche Blick auf die Tänzerin, der zu dieser Zeit immer präsent war und auch heute teilweise noch ist, impliziert aber nicht nur eine Zurschaustellung des Weiblichen, sondern auch die Tatsache, dass der Tanz nicht nur auf das (männliche) Publikum ausgerichtet, sondern dass auch das Kameraauge männlich war:

„It’s always the man who holds the camera (...) and the woman who holds the pose.”⁶⁵

In der Gegenwart hat sich dieses Bild zum Glück geändert. Tanz genießt den Status als Körperkunst, als wettbewerbsfähiger Sport oder als traditioneller Geschichtenträger, ist aber nach wie vor weiblich dominiert. Tanz setzt nicht nur Leidenschaft und Begeisterung beim Zuschauer wie auch beim Akteur voraus, sondern auch eine erhöhte Aufmerksamkeit gegenüber dem eigenen Körper.

Obwohl Tanzkunst eher weiblich behaftet ist, zeigt sich in der Neuzeit eine Entwicklung zur Wertschätzung dieser. Die Rolle als reines Lust- oder Vergnügungsobjekt gerät immer mehr in den Hintergrund, nicht nur aufgrund zahlreicher feministischer Bewegungen, sondern auch durch die Verschiebung der Konzentration auf ein ausgeglichenes Verhältnis in Körperdarstellungen. Vor allem im Film sind es oft Männer, die die ersten spontan erscheinenden Tanzschritte machen und so den Tanzfluss einleiten. Deshalb soll im nächsten die Beziehung von Männlichkeit und Tanzkunst etwas näher beleuchtet werden.

⁶³ Mulvey, Laura zitiert nach Copeland, Roger: Dance, Feminism, and the Critique of the Visual. In: Thomas, Helen: Dance, Gender and Culture. The Macmillan Press Ltd, London 1993. Seite 145

⁶⁴ Brandstetter, Gabriele: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1995. Seite 367

⁶⁵ Copeland. In: Helen, London 1993. Seite 146

4.2.2. Tanzkunst und Männlichkeit

Männlichkeit und Tanz sind zwei Komponenten, die ein schwieriges Verhältnis haben. Der Grund ist ein ebenso simpler wie unangebrachter. Thomas Simoni verweist in seinem Beitrag „Zwischen (Ohn)macht und Begehren: Männlichkeitsinszenierungen im populären Tanzfilm“ gleich zu Beginn auf das erste Vorurteil, dem sich viele männliche Tänzer täglich konfrontiert sehen: Etwaige Homosexualität. Das mag zum einen durch die im vorangegangenen Kapitel erläuterte weibliche Dominanz des Bühnentanzes entstanden sein, andererseits aber auch durch jeweilige gesellschaftliche Normen, was und wie viel an Körperlichkeit angemessen ist. Simoni verzichtet auf eine klare Definition des Terminus „männlich“, verweist aber auf die Tatsache, dass auch Männlichkeit viele Facetten hat. Einerseits bedeutet es ein Machtspiel gegenüber Frauen in Bezug auf Autorität, andererseits aber ebenso gegenüber anderen Männern in Bezug auf Hierarchie.⁶⁶ Beide gemeinsam haben ein Konkurrenzverhalten inne, dessen Ursprung allgemein Macht gegenüber einem potentiellen „Gegner“ ist. Das schlägt sich auch auf das Geschlechter- und somit das Körperbild nieder. Vorbehalte gegen einen potentiellen männlichen Tänzer sind allerdings ein Phänomen der Neuzeit.

Simoni versucht sich an einer Erklärung und bezieht sich dabei auf die Arbeit von Foucault, der Geschlecht in Verbindung mit Macht und Herrschaft setzt. Wer herrschen will, darf sich nicht unterdrücken lassen, weder körperlich, mental oder – und hier liegt der Ursprung des Dilemmas – sexuell. Lustobjekt zu sein bedeutet Unterwerfung; ein Tänzer läuft aber Gefahr, als solches Lustobjekt differenziert zu werden, auch wenn seine Intention eine gegensätzliche ist. Sich mit einem künstlerischen, tänzerischen Körper freiwillig Blicken auszusetzen impliziert nach Foucault die Gefahr, nicht als „richtiger“, sprich „angepasster“ Mann in der Gemeinschaft anerkannt zu werden. Gleichzeitig beschreibt Simoni allerdings auch, wie Männerrollen im Film einer Feminisierung entgehen, etwa in Western oder in Musicalfilmen. Fred Astaire, so schreibt er, war in keinem seiner Filme „Lustobjekt“ für weibliche Zuseher. Vielmehr zeigt sich bei Einstellungen, die das Können des jeweiligen Mannes repräsentieren, eine Identifikation des Zuschauers mit dem Charakter. Der Körper wird gezeigt, aber nicht sexualisiert. Im Gegensatz zu vielen Aufzeichnungen des weiblichen Körpers, der sich auch bei Tanzfilmen auf Ausschnitte beschränkt, weichgezeichnet oder in der Geschwindigkeit bearbeitet ist, wirkt der männliche Tanzkörper ganzheitlich und dynamisch.

⁶⁶ Vgl.: Simoni, Thomas: Zwischen Ohnmacht und Begehren: Männlichkeitsinszenierungen im populären Tanzfilm. In: Klein, Gabriele: TanzTheorieText. LIT Verlag, Münster 2002. Seite 277

Die Inszenierung des männlichen Körpers zielt aber vor allem in Tanzfilmen mehr auf weibliche Rezeptientinnen ab als auf männliche. Musical war und ist auch teilweise heute noch ein Code für Homosexualität. In der Geschichte des Films wurden homosexuelle Männer auf drei Arten dargestellt: Erstens durch reine Physiologie, etwa durch gepflegtes Auftreten und gewählte Kleidung; zweitens durch eine gewisse Sprechweise und drittens; etwas später, durch Musik. Klassische Musik war lange Zeit der Indikator für eine bi- oder homosexuelle Neigung, galt sie doch gleichzeitig als intellektuell und anspruchsvoll. Homosexuelle Männer wurden als akademisch und gediegen präsentiert. In den 1970er und 1980ern wurde Homosexualität vermehrt mit musikalischen Komödien in Verbindung gebracht. Heute hat sich auch dieses Bild zunehmend geändert, obwohl homophobe Vorbehalte gegen Tänzer egal welcher sexuellen Orientierung immer noch präsent sind.

4.3. Relevanz für Les Demoiselles

Das Zusammenspiel von Männlichkeit und Weiblichkeit lässt sich an einem Film wie *Les Demoiselles* bestens dokumentieren. In einem Musicalfilm, der vor allem dadurch bekannt ist, dass er Leichtigkeit und Fröhlichkeit, Romantik und Freundschaft portraitiert, ist das Miteinander von männlichen und weiblichen Hauptakteuren prädestiniert für einen romantischen Handlungsverlauf. Bei *Les Demoiselles* tanzen Männer wie Frauen gleichermaßen, mit Gene Kelly und dem George Chakiris gibt es sogar zwei bekannte und darüber hinaus begabte Musictänzer. In ihrer Präsenz stehen sie den weitaus unerfahrenen Hauptdarstellerinnen in nichts nach, das Tanzverhältnis ist beinahe ausgewogen. In der Auswertung wird auf dieses besondere Miteinander eingegangen werden, insbesondere als dass erst im Tanz bestimmte Verhältnisse zwischen den Charakteren zu Tage kommen. Tanz ist ein Phänomen, das aufgrund seiner sozialen Kompetenz eng mit Körperlichkeit und infolgedessen auch mit Sexualität zusammenhängt. Er stimuliert nicht nur emotional und kognitiv, sondern ist darüber hinaus vom visuellen Standpunkt her gesehen ein sehr prägnanter körperlicher Reiz. Dieser Aspekt ist für *Les Demoiselles* insofern interessant, als dass es sich hierbei um einen musikalischen Beziehungsfilm handelt. Pärchen, im Übrigen rein heterosexuelle, versuchen ihr Gegenstück zu finden und benutzen für dieses Unterfangen unter anderem auch Tanzeinlagen, die, ganz einfach betrachtet, Aufmerksamkeit und im besten Falle Reaktion, also ein Anschließen in den Tanz, erzeugen sollen. Was im echten Leben tagtäglich praktiziert wird, wird im Filmmusical bis zur Gänze ausgeschmückt.

Tanz zielt hier auf die Findung eines Partners ab – überspitzt gesagt dient er der menschlichen Reproduktion. Über die Rolle des Tanzes als versteckter Akt des Beischlafs wird später in Kapitel 9.9. eingegangen werden. Tanz zeichnet sich als Spielort der Geschlechter durch verschiedene Faktoren aus.

Der eben genannte Effekt der Aufmerksamkeitserregung (a) ist zweifellos der offensichtlichste, wenn man Tanz in Bezug auf Partnerfindung untersucht. Auch die Sprachähnlichkeit des Tanzes (b), der ebenso wie verbale Kommunikation reich an Vokabular und Grammatik in Form von Tanzschritten und der logischen Anordnung dieser ist, gewährleistet dem Tanz eine Bedeutung in der Bewegung und die Möglichkeit, gelesen zu werden. Durch die Subjektivität in der Interpretation liegt dem Tanz allerdings auch eine unendliche Möglichkeit an Bedeutungen zu Grunde, die ihm eine Art offenes Ende (c) bescheren. Diese Möglichkeiten der Interpretation liegen vor allem an der multisensorischen Wahrnehmung von tänzerischer Bewegung (d). Nicht nur visuell ist ein Reiz gegeben, auch akustisch durch Tanzschritte oder propriozeptiv und taktil kann ein Zuseher oder ein Mittänzer in seiner Rezeption und Reaktion angeregt werden. Die fesselnde, mitreißende Wirkung eines Tanzes (e) vereinfacht darüber hinaus bei offenen, also auf Kommunikation ausgerichtete Personen, eine Kontaktaufnahme. Tanz ist ein populäres Phänomen und in jeder Gesellschaft fest verankert. Der Zugang zu tänzerischer Aktivität wird dadurch stark erleichtert (f).⁶⁷

Tanz ist in verschiedenen Arten omnipräsent und wird gerade in der Werbung als sexueller Stimuli eingesetzt. Die Körperlichkeit, die mit tänzerischen Bewegungen einhergeht, wird somit auch in den Alltag übertragen. Bestimmte Körperbilder werden so einer breiten Masse präsentiert und definieren das Verständnis von Weiblich-, aber auch Männlichkeit

„Societies have specific ways – including dance – of sending messages of sexual identity, ad showing us ways to discriminae ourselves as male or female.”⁶⁸

Die Verbindung mit Körperlichkeit und Sexualität mag erklären, warum Tanz ein weltweites kulturelles Phänomen ist. Ob nun Tanz als klassischer Paartanz geführt wird, oder als lockerer Gruppentanz, als heilige oder rituelle Aktivität vollzogen wird:

⁶⁷ Vgl.: Hanna, Judith Lynne: Dance, Sex and Gender. Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire. The University of Chicago Press, Chicago/London 1988. Seite 13 ff.

⁶⁸ Ebd., Seite 7

Tanz bedeutet direkten Kontakt zu anderen Menschen und wird wahrscheinlich deswegen oft als Vorstufe zu Intimität (emotional wie körperlich) gesehen. Auch bei *Les Demoiselles* ist der Tanz Indikator für gegenwärtige, meist gleichgeschlechtliche oder zukünftige, pärchenbedingt gegengeschlechtliche Vertrautheit. Darüber hinaus findet sich auch bei *Les Demoiselles* trotz der weiblichen Hauptdarstellerinnen eine männliche Dominanz vor und hinter der Kamera. Mit Kelly und Chakiris als bekannte Filmmusicaldarsteller und Demy und Legrand als Filmemacher stehen gleich vier in verschiedenen Bereichen dominante Männer hinter dem Projekt des Films. Für die Paarinszenierung, die sich im Laufe des Filmes entwickeln wird, ist dieses Machtverhältnis der Geschlechterpole besonders interessant. *Les Demoiselles* ist ein klassisches Filmmusical, mit einer durchschaubaren Dramatik und einer überzeichneten, ganz und ganz *inszenierten* Darstellung, trotz allem sind die drei Liebesgeschichten, die den Film tragen, authentisch und glaubhaft. Das mag vor allem an den Darstellern liegen:

„(...) die Superstars des Musicals [sind] mit sich selbst identisch; was bedeutet: identisch mit ihrem Können (...), weil die Attribute ihres Könnens (...) der eigene Körper und die eigene Stimme [sind].“⁶⁹

Der Körper ist ein präsenten Phäomen, aber nicht nur der natürliche, sondern der idealisierte Körper, der genau genommen nur ästhetisch zu begreifen ist.⁷⁰

⁶⁹ Brustellin, Alf: Das Singen im Regen. In: Pollach, Wien 2003. Seite 32

⁷⁰ Vgl.: Graff, Bernd: Der Körper ist ein Double für das Double des Körpers. Oder: „Of all the things I’ve lost, I miss my mind the most.“ In: Klein, Gabriele: Tanz Bild Medien. LIT Verlag, Hamburg 2000. Seite 70

5. Zur stillen Verständigung im Tanz

*„If I could tell you what I mean,
there would be no point in dancing”⁷¹*

Tanzen ist, wie nun zweifelsfrei festgestellt wurde, ein Mittel zur Kommunikation. Tanz kann sowohl die Botschaft des Tänzers als auch die des Choreographen vermitteln und ebenso Informationen, die für das kulturelle Verständnis einer Gruppe notwendig sind, transportieren. Er kann alleine wirken, ist durch seine Möglichkeit zur sinnhaften, informellen oder rein ästhetischen Unterstützung aber auch mit anderen Formen der Kommunikation vereinbar. Als nonverbales Kommunikationsmedium bedient sich Tanz besonderer Codes, über die ein Austausch möglich wird. Drei entscheidende Codes, die auch zur späteren Analyse der Tanzsequenzen beachtet werden, sind folgende:

Erstens die Haptik, also Berührung, als Teil der Wahrnehmung: Durch Berührung wird vor allem im Tanz viel mitgeteilt, eine Berührung kann positive sowie negative Botschaften vermitteln, etwa durch das körpernahe Tanzen und das Näherkommen, oder aber durch das Wegstoßen als Zeichen der Ablehnung. Tanz ist naturgemäß eng verbunden mit jeder Form der Berührung, was im Übrigen auch die intimste Form von Kommunikation darstellt. Ein strukturierter Tanz oder ein klassischer Paartanz beschränkt die gegenseitige Berührung auf wenige Punkte, ein freier Tanz in einem Club kann dagegen zu weitaus mehr Körperkontakt führen. Im Tanz gelten in Bezug auf den persönlichen Freiraum andere Regeln als im Alltag. Der Abstand zu einem anderen Menschen, der im Normalfall als adäquat erachtet wird, kann sich auf der Tanzfläche auf ein Minimum reduzieren. Berührung beeinflusst und reflektiert soziale Beziehungen zwischen Individuen gleichermaßen.

Zweitens die Kinesik als Bewegungsverhalten in seiner kommunikativen Relevanz. Gesichtsbewegungen (Mimik) und Augenkontakt sind Codes, die als unmittelbare Hinweise auf Beziehungen zwischen Akteuren gesehen werden können, etwa auf psychologische oder physische Nähe oder auf Kommunikationsfähigkeit zwischen den beiden. Oft führen sie auch zu einer Steigerung von Sinnesstimulation, etwa durch Augenkontakt beim Tanz.

⁷¹ Isadora Duncan

Drittens die Proxemik, die soziale und kulturelle Bedeutungen, die Menschen mit ihrer privaten und beruflichen räumlichen Umgebung verbinden, erforscht. Sie beschäftigt sich also mit dem Raumverhalten als einem Teil der nonverbalen Kommunikation.

Nonverbale Kommunikation muss aber auch immer im Kontext gesehen werden, in dem sie stattfindet. Das ist besonders bei zwischenmenschlichem Verhalten von Bedeutung. Unterschieden wird hierbei zwischen zwei Faktoren, erstens den Beziehungsfaktoren, die die Beziehung zwischen den interagierenden Personen beschreiben, außerdem den Status ihrer Beziehung, welcher sich auf den Kommunikationsfluss auswirkt, wie also nonverbale Nachrichten aufgenommen gesendet und gelesen werden. Zweitens sind Situationsfaktoren von großer Bedeutung, die die Performance und die Bewertung von nonverbalen Botschaften, beeinflussen und wie Akteure darauf reagieren. In diesen Faktoren sind das Umfeld, in dem eine Person mit anderen agiert, die Art der Situation, das Timing, also das zeitliche Stattfinden der Interaktion und momentane Gefühlslagen inkludiert.⁷²

Nonverbale Kommunikation ist ein Teil menschlicher und somit sozialer Interaktion, George Herbert Mead etwa beschreibt nonverbale Kommunikation als ein *Gespräch von Gesten*. Neben dieser Form der Interaktion, die sich frei vom gesprochenen Wort aufgrund ihres meist unbewussten Charakters ohne Interpretation definiert, beschreibt er im Gegensatz dazu aber auch die Verwendung von essentiellen Symbolen, die zum Verständnis des Gesprächspartners von Nutzen sein können.⁷³ Kommunikation, ob verbal oder nonverbal, ist ein Selektionsprozess, der die drei Komponenten Information, Mitteilung und Verständnis miteinander kombiniert. Informationen werden im Gesprächsverlauf verarbeitet und bewertet, Mitteilungen helfen bei der Übermittlung dieser Inhalte. Entscheidend für den Kommunikationsprozess ist dabei die Art und Weise des Kommunikationsmittels und wie dieses in Kraft tritt. Wie in der verbalen Kommunikation, in der auf eine Aktion eine wörtliche Reaktion erfolgt, die darauf schließen lässt, ob ein Gesprächspartner verstanden hat, kann auch im Tanz eine gegenseitige Wechselwirkung gesehen werden. Unterschiedliche Betonung in der Sprache oder sprachliche Codierungen gelten auch für den Tanz, vor allem bei beginnenden Paartänzen. Ein etwaiges Tanzpaar kann – zumindest im freien Tanz – nur dann harmonisch und stimmig zu einer Tanzeinheit werden, wenn die Mitteilungen gelesen werden können. Das führt zu der dritten Komponente: dem Verstehen.

⁷²Vgl.: Peick, Melissa: Dance as Communication: Messages Sent and Received through Dance. UW-I Journal of Undergraduate Research VIII, 2005. Auf: <http://www.uwlax.edu/urc/jur-online/pdf/2005/peickpdf>. Seite 2

⁷³Vgl.: Mead, George Herbert: Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus. 10. Auflage. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995. Seite 30

Im Anschluss an den bisherigen Kommunikationsverlauf bildet das Verstehen eine weiterführende Kommunikation. Diese beruht darauf, dass ein Verständnis über kulturelle, sprachliche oder tänzerische Codes herrscht, sich die kognitiven Strukturen ähneln oder aber bereits ähnliche Erfahrungen gemacht wurden.⁷⁴ Tanz als Kommunikation zwischen den Tanzpartnern bildet also die Basis eines nonverbalen Kommunikationsprozesses. Nach Watzlawick lässt sich Kommunikation nicht nur in verbaler Form definieren, sondern das Verhalten als solches, Mimik, Gestik, unbewusste und beabsichtigte Bewegungen, ist Teil eines Kommunikationsritus, der Inhalte transportieren kann.⁷⁵ Die Bandbreite von möglichen Kommunikationsformen ist somit schier unendlich. Habermas definiert den klassischen Kommunikationsprozess als Interaktion zwischen sprach- und handlungsfähigen Personen, die sich, zumindest in der verbalen Kommunikation, durch Sprechen und Zuhören verständigen.⁷⁶ Auf die Tanzkommunikation übertragen könnte man diese Komponenten mit „tanzen“ und „zusehen“ ersetzen. Das Ziel von Kommunikation bildet in jedem Fall das Verständnis der jeweiligen „Gesprächs“partner.

5.1. Nonverbale Kommunikation nach Michael Argyle

Nonverbale Zeichen und die gesamte Körpersprache spielen im Kommunikationsprozess eine nicht zu unterschätzende Rolle. Dabei ist allerdings anzumerken, dass der menschliche Körper selbst nicht imstande ist, in dem Sinne zu *sprechen*. Vielmehr ist es so, dass aufgrund kultureller und sozialer Prägungen einzelne Gesten oder noch so kleine Veränderungen in der Mimik des Kommunikationspartners hervorgehoben und als bedeutsam eingestuft werden. Diese Selektion basiert auf dem jeweiligen Bewusstsein und der Aufmerksamkeit des Gesprächspartners, auch das soziale System wirkt in diesem Prozess mit ein. Kommunikation selbst ist ein Akt des Interpretierens. Oftmals ist der Grat zwischen dem Gemeinten und dem Verstandenen ein schmaler und die jeweiligen Kommunikationspartner müssen – basierend auf eigenen zuvor gemachten Erfahrungen – Körpersprache, Bewegung und Gesagtes verarbeiten und interpretieren, um einen positiv verlaufenden, sprich, verständnisvollen, Gesprächsverlauf zu garantieren. Nonverbale Kommunikation genießt den Ruf, natürlicher, authentischer und vertrauenswürdiger zu sein als das gesprochene Wort.

⁷⁴ Vgl.: Hannig-Schossner, Jutta: Let's talk about... - Tanz und Kommunikation. In: Klinge, Antje; Lecker, Martina (Hrsg.): Tanz Kommunikation Praxis. LIT Verlag, Münster 2003. Seite 73

⁷⁵ Vgl.: Watzlawick, Paul: Menschliche Kommunikation: Formen, Störungen, Paradoxien. Huber, Bern 2000. Seite 50

⁷⁶ Vgl.: Habermas, Jürgen. Nach Rothe, Friederike: Zwischenmenschliche Kommunikation: Eine interdisziplinäre Grundlegung. Dt. Univ.-Verlag, Wiesbaden 2006. Seite 118

Zwar kann mit Aufbringung von viel Disziplin auch der Körper lügen (etwa durch falsches Lächeln, ein freundlicher Handschlag, körperliche Nähe trotz Abneigung), der Körper gehorcht in einem gewissen Sinne den kognitiven Befehlen, doch unbewusste Muskelbewegungen können nicht zur Gänze unterdrückt werden. Im Allgemeinen gilt Körpersprache aber als wahrhafter als verbale Verständigung. Argyle betont hier auch die visuelle Auffassung des Gegenübers und beschreibt den Prozess einer direkten Gesprächskonfrontation als authentisch.⁷⁷

Im beobachteten freien Tanz etwa ist es für Tanzbeteiligte nicht sonderlich schwer, auf eine Aktion eine Reaktion zu bekommen. Eine direkte Aufforderung zum Tanz kann mit höflichen Worten, gleichermaßen aber auch mit einem simplen Rücken-Zukehren beantwortet werden. Ist der Tanz begleitet von lauten Hintergrundgeräuschen, erübrigt sich der Akt der verbalen Kommunikation meist von selbst und etwaige Tanzpartner müssen die Bewegungen des Gegenübers genau interpretieren, um Aufschluss darüber zu erhalten, ob etwa Interesse an einem gemeinsamen Tanz besteht. Signale müssen demnach erkannt und als solche interpretiert werden. Nach Argyle ist die Dekodierung von nonverbalen Signalen ein komplizierter Prozess. Er differenziert zwischen drei Stufen, die reaktiv auf nonverbale Kommunikation erfolgen können. Erstens die Wahrnehmung der jeweiligen Signale, die sich in ihrer Bandbreite stark unterscheiden können. Werden diese Signale erkannt und als bedeutsam empfunden, hat ein Signal folglich eine Signifikanz für den Sender und Empfänger, kommt es zweitens zu einer physiologischen Reaktion. Das kann ein Gefühlszustand sein oder eine Assoziation des Wahrgenommenen mit eigenen Erfahrungen. In Folge dessen wird drittens eine Reaktion auf das gesendete Signal vorbereitet, um darauf zu antworten.⁷⁸ Nonverbale Signale werden ob ihres unbewussten Charakters oftmals falsch oder unzureichend gelesen, was sich nach Argyle vor allem durch die Vielfältigkeit der kulturellen Prägung, aber auch durch individuelle Entwicklung begründet.

Auf den Tanz gelegt bedeutet das, dass Tanzbewegungen als beginnende Kommunikation zu deuten sind, und dass außerdem durch nonverbale Signale, die auf ein Gegenüber abgezielt sind, Rückschlüsse auf Einstellung, Absicht und Persönlichkeit zu ziehen sind.

⁷⁷Argyle, Michael (1992): Körpersprache & Kommunikation. Junfermann, Paderborn 1992. Seite 26

⁷⁸Ebd. Seite 64

Auch das Nachrichtenquadrat von Schulz von Thun beschreibt die unterschiedlichen Ebenen, in die Kommunikationsinhalte zwischen zwei oder mehreren Gesprächspartnern eingeteilt werden können.

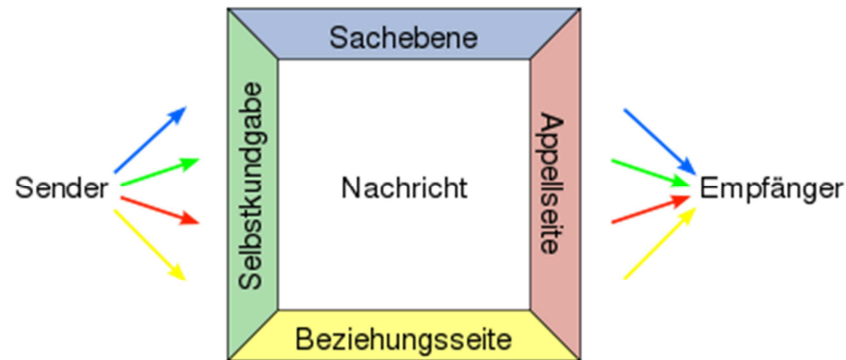


Abb. 1

Auf den Tanz angewendet sind die vier Ebenen natürlich differenziert zu betrachten, vor allem mit der Berücksichtigung des nonverbalen Charakters. Mehr noch als bei der verbalen Verständigung bezeichnet die Selbstkundgabe im Tanz auch ein zumindest teilweises Preisgeben der Persönlichkeit, etwa durch den Tanzstil oder die Intensität der Tanzbewegungen – unabhängig vom tatsächlichen Inhalt der gewünschten Nachricht. Die Sachebene beschreibt im Gegensatz dazu eben genau diesen Inhalt, der vermittelt werden soll. Im Folgenden soll nun auf die Beziehung zwischen Film- und Tanzsprache eingegangen werden.

6. Zur Stellung von Tanz und Film

6.1. Tanz und Film als Zeichensysteme

Im Folgenden sollen nun die Begriffe Symbol und Zeichen innerhalb des Kommunikationsprozess näher beleuchtet werden. Da Tanz unter nonverbale Sprache fällt und somit zu den nonverbalen Zeichen gezählt werden kann, ist es unumgänglich, auf diese Begriffe näher einzugehen. Jeder Kommunikationsprozess, verbal wie körperlich, kann auch als Zeichenprozess gesehen werden. Ob ein Zeichen die Rolle eines Symbols übernimmt hängt von verschiedenen Faktoren ab, vor allem von dem Gebrauch innerhalb einer zwischenmenschlichen Interaktion. Agiert ein Zeichen als Symbol, ist dessen Bedeutung nichts universelles, sondern etwas strikt individuelles, abhängig von den bisher gemachten Erfahrungen und dem Umstand, wie ein Mensch in Bezug auf diese Symbole handelt.

6.1.1. Symbole im Kommunikationsprozess

Symbole sind für den Kommunikationsprozess sehr prägnante Mittel um Bedeutung zu transportieren. Soll ein Zeichen einen repräsentativen Zweck erfüllen, wird es zum Symbol, das anstelle eines Objektes oder eines Gedanken stehen kann. Diese Repräsentation ist allerdings nur unter dem Umstand möglich, dass die jeweiligen Kommunikationspartner bereits über Erfahrungen verfügen, die diesen Prozess ermöglichen und dekodieren können. So ist es auch nur logisch, dass es nur in der zwischenmenschlichen Interaktion zu einem Austausch von Symbolen kommen kann, da unsere kognitiven Erfahrungen es uns ermöglichen, diese Zeichen und Symbole in ihrem Zusammenhang zu deuten und zu verstehen. Das Verständnis dieser symbolischen Kommunikation bedeutet gleichermaßen die Zuschreibung von Bedeutung an ein Zeichen, basierend auf Gedanken, Vorstellungen, Ahnungen oder Erfahrungen. Welche Bedeutung ein Zeichen schlussendlich erhält, hängt vor allem von der durch seinen Benutzer kognitiv gemachten Erfahrungen in seiner Verwendung ab. Symbole sind inhaltlich gesehen somit vielschichtig und mehrdimensional, Einstellungen, Gedanken, Gefühle und Erfahrungen werden mit ihm transportiert.⁷⁹ Als Symbolisierung kann jeder situationsbedingte Prozess verstanden werden, in dem sich gemachte Erfahrung mit Bedeutung behaftet.⁸⁰

⁷⁹ Vgl.: Finke, Frank-P.: Tätowierungen in modernen Gesellschaften. Rasch Verlag, Osnabrück 1996. Seite 118

⁸⁰ Vgl.: Burkart, 2002. Seite 53

Ähnlich wie beim Zeichen ist es auch hier wichtig zu betonen, dass die Deutung eines Symbols rein subjektiv vollzogen werden und es auch hier unter Umständen aufgrund eines nicht kompatiblen Symbol-Vokabulars zwischen den Kommunikationsteilnehmern zu einer fehlgeleiteten Kommunikation kommen kann. Somit ist die Existenz eines einheitlichen Symbols für verschiedene ethnische Gruppen schlicht unmöglich, sogar innerhalb des selben Kulturkreises kann es eben erfahrungsbedingt zu einer Fehldeutung von gesendeten symbolischen Inhalten kommen. Soll ein bestimmter Bewusstseinsinhalt durch ein soziales Symbol transportiert werden, kann man vom symbolischen Interaktionismus sprechen, bei welchem der Kommunikationsprozess über das einfache Austauschen von Zeichen hinausgeht.

6.1.2. Symbolischer Interaktionismus

Der symbolische Interaktionismus bezeichnet die Möglichkeit einer Symbiose aus einer gegenwärtig-sachlicher Welt mit einer symbolischen. Dies impliziert eine subjektive Realitätswahrnehmung und hat Auswirkungen auf das Kommunikationsverhalten zwischen zwei Gesprächspartnern, das durch Symbole in Kraft tritt. Bei diesem gegenseitigen Austausch von bedeutungsvollen symbolischen Inhalten ist nicht nur ein bestimmtes Kontingent an gemeinsam (wenngleich auch nicht zeitgleich zusammen) gemachten Erfahrungen, sondern eine Bereitschaft zur Verständigung, ein Wollen der Dekodierung unumgänglich.⁸¹

Eine fehlgeleitete Kommunikation zwischen den Parteien kann dann vorliegen, wenn zu einem gesendeten symbolischen Inhalt auf der Kommunikationspartnerseite jene Erfahrungen fehlen, die zur Dekodierung dessen wichtig sind. Missverständnisse innerhalb des Kommunikationsprozesses sind hier natürlich bedingt, da erst durch Erlebnis und Erfahrung ein Zeichen an Bedeutung und Symbolik gewinnen kann.⁸²

In Bezug auf den Tanz bedeutet das, dass die Bedeutung der einzelnen Tanzschritte erst durch zwischenmenschliche Interaktion an Bedeutung gewinnen und erst durch diesen sozialen Schritt in den Kommunikationsprozess eingegliedert werden können.

⁸¹ Vgl. Maed George Herbert: Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995. Seite 30

⁸² Vgl.: Burkart, Roland: Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder. Böhlau, Wien/Köln/Weimar 2002. Seite 60

Der Tänzer bewegt sich in tänzerischer Absicht und schafft so Bedeutung. Der Kommunikationsprozess auf dieser körperlich-symbolischen Ebene ist dann als bedeutsam, also erfolgreich, abgeschlossen, wenn die jeweiligen Kommunikationsteilnehmer diese Symbole verstehen können. Erst durch diese Interaktion gewinnt Tanz an Bedeutung. Zu beachten ist hierbei aber auch die Tatsache, dass trotz einer gemeinsamen (Film)realität, unterschiedliche Bedeutungen bewusst gemacht werden können. Eine Ähnlichkeit in der Beschaffenheit von sozialem Hintergrund impliziert nicht automatisch ein gleiches Vokabular für die Dekodierung von Symbolen.⁸³

6.1.3. Zeichen im Kommunikationsprozess

Viele Choreographen behandeln Tanz philosophisch und den Körper und dessen Motorik in ihrer Funktion als Zeichen. Allerdings ist das, was wir beim Wahrnehmen von tänzerischer Aktivität sehen, nicht nur Zeichen selbst. Der Körper wird in diesem Ansatz degradiert auf einen Umriss, während innere Wahrnehmung – Gefühle, Emotionen, Partizipation – ausgespart wird, und gerade die sind für die Rezeption eines Tanzes maßgebend wichtig. Tanztheatersemiotik geht „stets von der Voraussetzung der Vieldeutigkeit aus und zielt weder auf eine einheitliche Deutung noch auf eine Vereinheitlichung der Deutungen. Sie ist vielmehr für die unterschiedlichsten Prozesse der Bedeutungsgenerierung offen.“⁸⁴

Die Zeichen im Tanztheater erfüllen weder rein funktionale Zwecke, noch sind sie zur simplen Bedeutungsvermittlung zuständig. Den Zeichencharakter macht vor allem der kommunikative Aspekt als zu erfahrendes Zeichen für einen Kommunikationspartner, beispielsweise für das Publikum. Die Bedeutung eines Zeichens erschließt sich somit „aus den komplexen Relationen, die jedes einzelne Zeichen in seinem unmittelbaren Kontext mit den anderen intendierten Zeichen eingeht.“⁸⁵ Statt um Bedeutung geht es laut Boenisch vielmehr um Signifikanz. Erika Fischer-Lichte beschreibt Theater als ein kulturelles System, dass sich von anderen kulturellen Systemen dahingehen unterscheidet, als dass es Bedeutung erzeugen soll und sich dadurch signifikant von anderen Systemen differenziert.⁸⁶

⁸³ Vgl.: Burkart 2002, S. 58

⁸⁴ Fischer-Lichte, nach Boenisch, Peter: Tanz als Körper-Zeichen. Zur Methodik der Theater-Tanz-Semiotik. In: Brandstetter, Gabriele; Klein, Gabriele (Hrsg.): Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs „Le Sacre du Printemps“. transcript Verlag, Bielefeld 2007. Seite 30

⁸⁵ Ebd., Seite 32

⁸⁶ Vgl.: Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen. Band 1. Gunter Narr Verlag, Tübingen 1983. Seite 8

Die Schaffung von Bedeutung gelingt durch die Herstellung von Zeichen, die sich durch einen Zeichenträger, dem Designat-Denotat und dem Interpretanten charakterisieren. Fischer-Lichte verweist hier auf die Unterscheidung in drei Dimensionen nach Morris: Die syntaktische Dimension (a) beschreibt den Zusammenhang eines Zeichens zu anderen Zeichenträgern; die semantische Dimension (b) behandelt die Verbindung eines Zeichens mit dem von ihm gemeinten Objekt und die pragmatische Dimension (c) verweist auf die Beziehung zwischen Zeichen und Zeichenbenutzer. Die Schaffung von Bedeutung geschieht innerhalb dieser drei Dimensionen und entsteht durch die Beziehung eines Zeichens auf etwas innerhalb eines Zeichenzusammenhangs. Die Bedeutung selbst stellt allerdings nichts festes dar, sondern ist in ihrem Wesen variabel, wenn „das Zeichen a) in einen anderen Zeichenzusammenhang eingefügt oder b) auf etwas anderes bezogen oder c) von einem anderen Zeichenbenutzer verwandelt wird“⁸⁷

In der Rezeption von Zeichen und Symbolen wird auch immer auf die Subjektivität hingewiesen, die diesem Kommunikationsprozess zugrunde liegt, doch ergibt sich Bedeutung aus objektiven und subjektiven Anteilen gemeinsam, da innerhalb einer Kultur bestimmte Zeichen gegeben sind, die auch allgemein verständlich und dekodierbar sind. Der Aufbau von Bedeutung entsteht auf der Grundlage eines Codes, einem Regelsystem zur Schaffung und Dekodierung von Zeichen. Fischer-Lichte unterscheidet hier zwischen einem internen Code, welcher festlegt, welche Zeichen bedeutungsvoll gelten, welche Zeichen kombinierbar sind und worauf diese bezogen werden können; und einem externen Code, der sich dadurch kennzeichnet, dass er die Grundlage für ihm unterstellte Codes darstellt. Beide Codes zeichnen sich durch ein gewisses Maß an Instabilität und Variation aus, Theater selbst agiert auf der Grundlage eines internen Codes.⁸⁸

Burkart beschreibt das Zeichen dagegen als etwas immer sinnlich Wahrnehmbares und als Bedeutungsträger. Er verweist außerdem auf die Möglichkeit der materiellen Wahrnehmung eines Zeichens und unterscheidet in diesem Zusammenhang zwischen zwei Wesensarten: Den künstlichen und den natürlichen Zeichen. Materielles wird so den natürlichen Zeichen zugeschrieben, welche so gesehen als natürliche Prozesse fungieren.

⁸⁷ Fischer-Lichte, Tübingen 1983. Seite 8

⁸⁸ Vgl.: Ebd., Seite 10 ff.

Künstliche Zeichen hingegen, die zwar ebenfalls materiellen Charakter haben können, wurden aber gleichzeitig auch kommunikationsbedingt kreiert.⁸⁹ Sofern ein Interpret vorhanden ist, kann in einem Kommunikationsprozess alles zu einem Zeichen werden, die Existenz eines solchen hängt daher von einem Dekodierer ab. Visuelle Kommunikation, unter die auch die Körpersprache fällt, ist nach Knapp der verbalen Sprache durchaus gleichberechtigt, ist allerdings auch kultur- und erfahrungsbedingt anzusehen.⁹⁰ Daher kann es auch möglich sein, dass ein Zeichen oder in späterer Folge ein Symbol kulturbedingte Unterschiede und Schwierigkeiten im Kommunikationsprozess auslösen kann.

6.2. Dramaturgische Stellung des Tanzes

Es war das Handlungsballett, das der Dramaturgie ihren Einzug in den Tanz ermöglichte. Aus dem späteren Hoftanz entwickelten sich tanzdramaturgische Aufführungen, die die Darstellung von Handlung im Gegensatz zu simplen tänzerischen Lückenfüllern in Augenschein nahmen. Als das Filmmusical seine Hohezeit erlebte, konnte man rasch Unterschiede in der Gewichtung von Tanz und dessen Einbettung in den Erzählverlauf sehen. Die Tanzfilme von Fred Astaire etwa, der den Musicalfilm mit rund 150 Tanznummern wie kein anderer geprägt hat, sind noch konservativ gefilmt: Ganzheitliche Aufnahmen des Körpers, keine oder sehr begrenzte Kamerabewegungen, gemäßigte Schnitte um die Choreographie nicht zu stören. Umgekehrt dagegen war das Verhältnis von Kamera und Tanz bei Busby Berkeley, der die Kamera dem Tanz nicht unterordnete, sondern erst durch die „tanzende“ Kamera seinen unvergleichlichen Choreographiestil konzipierte. Bemerkenswert ist, dass „der Tanz (...) ein enges Verhältnis mit der Musik verbindet, und sich die visuelle Filmebene erst auf der auditiven Ebene zu einer gesamten filmischen Wahrnehmung ergänzt.“⁹¹ Bühnentanz und Filmtanz ähneln sich vor allem in ihrer Rezeption und in der damit verbundenen Bedeutung für das Publikum: „Eine Geschichte entsteht im Videotanz erst in der kognitiven Wirkung, wenn – ähnlich dem Tanz und Tanztheater auf der Bühne – sich das Publikum aus den Bildern ihre eigenen Erzählungen konstruieren.“⁹² Die Flüchtigkeit eines Bühnentanzes kann durch Montage und Schnitt im Film konserviert und reproduzierbar gemacht werden.

⁸⁹ Burkart, Wien/Köln/Weimar 2002. Seite 47

⁹⁰ Kapp, Volker (Hrsg.): Die Sprache der Zeichen und Bilder: Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit. Hitzeroth, Marburg 1990. Seite 7

⁹¹ Rosiny, Claudia: Videotanz – Ansätze intermedialer Kunst. In: Klein, Hamburg 2000. Seite 182

⁹² Ebd., Seite 183

Trotz allem ist es aber gerade diese Flüchtigkeit, die gerade in der Geistes- und vor allem in der Theaterwissenschaft eine permanente Konstante ist. Tanz selbst bildet dagegen ein ambivalentes Weisen zwischen An- und Abwesenheit. Er ist nicht „still“ und kann somit nie gegenwärtig sein, sondern immer nur vergangen – eben flüchtig, hinterlässt außer Erinnerungen keine Spuren. Gerade hier wird die propriozeptive Wahrnehmung wichtig: „Bewegungen, die scheinbar spurlos an uns vorübergehen, lassen sich durch den eigenen Körper nach-spüren und in seinem Gedächtnis erinnern.“⁹³

6.2.1. Narrativer Film nach Michael Dunne

Warum ist Tanz in Filmen so prägnant und durchgehend wieder verwendetes Motiv? Die Antwort darauf ergibt sich zunächst über die physische Ebene: Tanz bedeutet Bewegung, die Erreichung eines Punktes B von Punkt A. Schneller als einfaches Gehen, aber stilistisch wertvoller als ein kurzer Schnitt, bildet Tanz die körperliche Zurücklegung einer Wegstrecke und treibt damit nicht nur den Charakter in Raum und Zeit, sondern auch die Handlung voran. Hollywood-Musicals ähneln so auch narrativen Formen, die sich bei Tragödien oder Novellen wieder finden und deren strukturelle Eigenschaften von Aristoteles in der Reihe ihrer Wichtigkeit definiert werden: Handlung, Charakter, Erkenntnisfähigkeit, sprachliche Form, Melodik und Inszenierung.

Erzählende Handlung selbst teilt sich laut R.S. Crane in drei Unterkategorien: „Action“, „Character“ und „Thought“.⁹⁴ Laut Crane wird die Handlung eines Musicals im Tanz dann weitergeführt, wenn eine oder mehrere dieser drei Kategorien vorgegeben sind. Zunächst erklärt Dunne den oftmals gemeinsamen Tanz als effektives Mittel, um die Spannung des Films voranzutreiben (a). Durch tänzerische Aktivität kann ein Charakter aufgrund der visuellen Ebene an Tiefe gewinnen, mehr Informationen über einen Charakter erhöhen außerdem die Spannung im Film, der Tanz greift hier schon auf die Handlung vor. Ein aufmerksames Publikum kann im Tanz Hinweise auf den weiteren Verlauf der Geschichte erkennen. Wie bereits erwähnt wurde, ist es oft der Tanz, der Paare schlussendlich zueinander führen wird. Zweitens (b) kann die Handlung durch Tanz als Tätigkeit des Charakters fortgeführt werden.

⁹³ Wortelkamp, Isa: Flüchtige Schrift / Bleibende Erinnerung. Der Tanz als Aufforderung an die Aufzeichnung. In: Klein, Münster 2002. Seite 606

⁹⁴ Vgl.: Dunne, Michael: American Film Musical Themes and Forms. McFarland & Company, Inc., Publishers, North Carolina 2004. Seite 67-86

Im Fall von *Les Demoiselles* ergibt sich diese Sparte dadurch, dass nicht nur die Zwillingschwester, sondern auch Etienne und Bill, die beiden Kirmesdarsteller Künstlerberufe ausüben und tänzerisch aktiv sind. Die Rolle eines solchen Berufstänzers beeinflusst die Handlung maßgebend, auch wenn die dargestellten Geschichten oder Liebeskompositionen Tanz nicht zwingend notwendig machen. Aus der Hintergrundgeschichte der Charaktere ergibt sich Tanz natürlich. Im Musicalfilm entsteht hierbei oft ein Paradoxon: Tanz führt zunächst zur Entfremdung und Distanzierung der Charaktere, wird aber gegen Ende des Filmes immer zur Zusammenführung eines oder mehrerer Liebespaare sorgen, denn: „A happy ending is what we expect from a romantic comedy.“⁹⁵ Die Rolle des Tanzes als Charaktereigenschaft oder Berufung spielt in der Paarfindung eine große Rolle. Als dritte maßgebende Kategorie beschreibt Dunne den Tanz als Möglichkeit, unbewusste Eigenschaften in der Persönlichkeit des Charakters oder unausgesprochene Gedanken zu offenbaren (c), was gerade bei sich anbahnenden Liebesgeschichten handlungstreibend ist.

6.2.2. Narrative Paradigm nach Walter F. Fisher

„(...) the narrative paradigm is designed to further it by incorporating the concept of identification to account for how people come to adopt stories and, by adding the concept of narrative rationality, ‚logic‘ intrinsic to the very idea of narrativity.“⁹⁶

Mit seinem Konzept des Narrative Paradigm stellt Fisher nicht nur eine Theorie über Narrativität im Film, sondern auch den „homo narran“ vor und impliziert hier, dass Menschen von Grund auf erzählerisches Wesen haben. Auf den Tanz bezogen bedeutet dies, dass auch der Tanz Ausdruck von Erzählung und für das Publikum interpretierbar sein kann. Fisher verweist in seinem Konzept außerdem auf die Wichtigkeit der schauspielerischen Leistung: Das Publikum selbst entscheidet, ob es in einen Kommunikationsprozess einbezogen werden will und ob es an die transportierte, ihnen vorgestellte Geschichte glaubt. Demnach ist es für den Schauspieler unabdingbar, authentisch zu spielen. In der tänzerischen Bewegung entsteht sinngemäßer Inhalt, vom Inhalt aus ergibt sich wechselseitige Kommunikation. Es liegt aber an den Zuschauern, diesen Inhalt zu dekodieren, diese Bandbreite an gezeigten Symbolen richtig zu deuten und die nonverbalen Signale kognitiv zu übersetzen.

⁹⁵ Dunne, North Carolina 2004. Seite 69

⁹⁶ Fisher, Walter: Human Communication as Narration. Toward a Philosophy of Reason, Value, and Action. University of South Carolina Press, Columbia 1987, Seite 19

„If silent film is a first language (...) and sound a second, then dance can be seen as a third as it (...) does not rely on words.“⁹⁷

Fisher unterscheidet bei seinem Konzept zwischen Coherence / Sinnhaftigkeit: Macht die Geschichte und der Tanz Sinn für das Publikum?, und Fidelity / Wahrhaftigkeit: Wirkt die Geschichte authentisch, kann sich das Publikum darauf beziehen und „glaubt“ es dem gezeigten Inhalt? Seinem Narrative Paradigm sind fünf Punkte inne: (a) Menschen sind rationale Wesen und essentielle Geschichtenerzähler, (b) Argumentation liegt jeder Art von Kommunikation zugrunde, (c) die Argumentationsentstehung und -führung ist situationsabhängig und wird darüber hinaus von Kultur und Individualität bestimmt, (d) Rationalität ist bedingt durch individuelle Fähigkeiten zur Argumentation und der Tatsache, dass Menschen laut Fisher wie in Punkt a beschrieben narrative Wesen sind, (e) Rationalität und Argumentation sind essentiell für zwischenmenschliches und weltliches Verständnis.⁹⁸

Das Narrative Paradigm geht davon aus, dass Menschen naturgegeben Geschichtenerzähler sind, „who read and evaluate the texts of life and literature“⁹⁹ und maßgebend an der Schaffung von Kommunikation beteiligt sind, entweder als Erzähler oder als Zuhörer. Nach Fisher ist allerdings nicht jede Kommunikation zwingend menschlich und vernünftig.

Faktoren wie Sinn- und Wahrhaftigkeit sind bei der Untersuchung von Tänzen im Filmmusical zwar wichtig, dennoch bedarf es mehr Theorie, um den Zweck und die Notwendigkeit dieser zu untersuchen. Das wird durch Chatmans Konzept der Kernels und Satellites ermöglicht:

6.2.3. Kernels & Satellites nach Seymour Chatman

Chatman beschreibt das Konzept der Kernels und Satellites erstmals in seinem Buch „Story and Disguise“ und verweist in diesem auf einen logischen Zusammenhang von Aktionen oder Events innerhalb einer Geschichte oder eines Kommunikationsprozesses und betont hierbei auch, dass diese Events außerdem hierarchisch aufeinander abgestimmt sind.

⁹⁷ Chomo, Chumo, Peter N.: Dance, Flexibility, and the Renewal of Genre in ‘Singin’ in the Rain’. In: Cinema Journal Volume 36, No 1. University of Texas Press, Austin 1996. Auf: <http://www.jstor.org/stable/1225594>

⁹⁸ Vgl.: Fisher, Walter: Narration as a Human Communication Paradigm: The Case of Public Moral Argument. In: Communication Monographs, Volume 51, Issue 1, Routledge. London 1984, Seite 4

⁹⁹ Fisher, Columbia 1987. Seite 18

Das hat den logischen Schluss, dass einige Events wichtiger oder prägnanter für den Geschichtenverlauf sein müssen als andere, weniger tiefgreifende. Chatman unterscheidet hier zwischen Kernels und Satellites. Stellen Events, im Falle von *Les Demoiselles*, die Tänze „Kernels“ (dt. Kern) dar, sind sie gleichzeitig als vollkommene und wichtige Bestandteile des Films und vielmehr der Handlung anzusehen und nicht nur Lückenfüller oder Sequenzen zur Streckung des Films. Die Tänze nehmen als Kernels den Platz eines Dialoges ein und sind somit unverzichtbar für das Verständnis der Geschichte. Ohne die Tanzeinlagen bei *Les Demoiselles*, die als Kernels identifiziert werden können, besteht die Gefahr, Unausgesprochenes zu verpassen und keine logischen Schlussfolgerungen auf die Geschichte ziehen zu können. Durch diese Kernels wird die Handlung vorangetrieben und etwaige Fragen werden geklärt. Kernels stehen als Knotenpunkte in der Geschichte, die sich aufgrund der Ereignisse in verschiedene Richtungen entwickeln können.¹⁰⁰ Kernels sind so essentiell für die Geschichte, dass durch ihr Weglassen maßgebende Informationen verloren oder die Geschichte an Logik verlieren könnte. Dem gegenüber stehen nach Chatman die Satellites, die er als „minor events“¹⁰¹ titulierte; welche ein Kernel zwar vervollkommen, aber gleichzeitig auch verzichtbar sind und keinen entscheidenden Einfluss auf die Narration der Geschichte haben. Satellites können außerdem als Ergebnisse oder nachfolgende Events von Kernels gesehen werden.

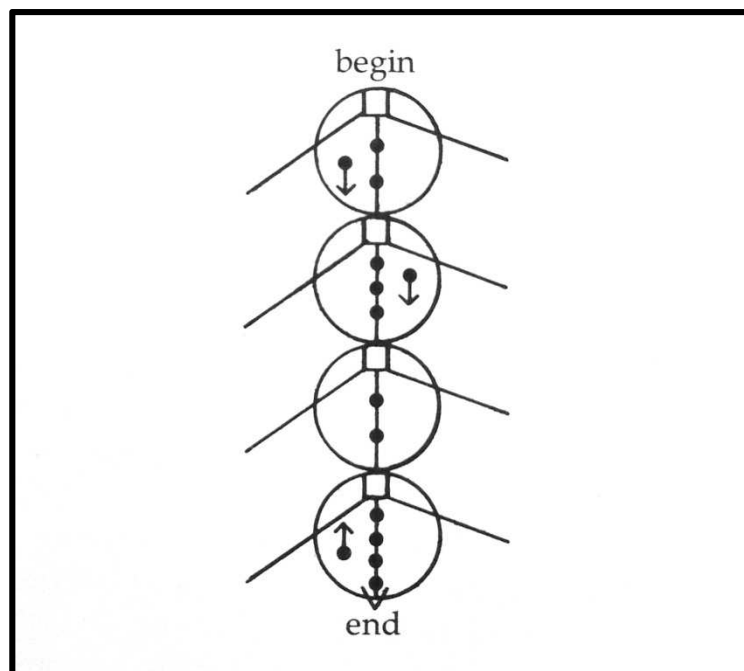


Abb. 2

¹⁰⁰ Vgl.: Chatman, Seymour: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press, Ithaca/London 1978. Seite 53

¹⁰¹ Ebd., Seite 54

Anhand dieser Grafik lässt sich Chatmans Konzept der Kernels und Satellites veranschaulichen. Die Kernels bilden die Quadrate innerhalb der Kreise, welche wiederum den gesamten narrativen Kontext darstellen. Sämtliche Kernels sind durch eine vertikale Linie verbunden, jedes Kernel baut also auf dem vorherigen auf. Die schräg-horizontalen, von den Kernels ableitende Linien zeigen mögliche, aber nicht durchgesetzte narrative Wege an. Satellites werden als schwarz gefärbte Punkte gezeigt, welche als nachfolgende Events der Kernels der Narration der Geschichte folgen. Jene außerhalb dieses Erzählflusses bilden vorausschauende oder rückblickende Aktionen, abhängig von der angezeigten Pfeilrichtung.

Für die nachfolgende Untersuchung der Tanzsequenzen aus *Les Demoiselles* werden diese beiden Theorien berücksichtigt werden und auch auf interpersonelle Kommunikation der Charaktere eingegangen werden. Darunter fallen auch Faktoren wie Beeinflussung innerhalb des Kommunikationsprozesses, Entwicklung der Beziehungen untereinander, Entstehen von Beziehungen, was besonders bei den gegengeschlechtlichen Paaren interessant wird und Kommunikation in Richtung des Publikums. Das Narrative Paradigm hilft hierbei zu erkennen, ob die Tänze im filmischen Kontext Sinn machen, während das Konzept von Kernels und Satellites nach Chatman die Wichtigkeit der Tänze einstuft. Mit diesen beiden Methoden kann aufgezeigt werden, dass Tanz in der Tat als nonverbale Kommunikation fungiert und darüber hinaus auch wertvolle Informationen zu den Charakteren geben kann.

7. Les Demoiselles de Rochefort

*„Die Zurschaustellung ist lebensnotwendig.
Durch sie muss man hindurch, damit man einem Alltag entgeht,
der verhindert, dass man teilhat am Spektakel.
Das ist das eigentliche Szenario der Demoiselles de Rochefort.“¹⁰²*

Vier Komponenten spielen bei *Les Demoiselles* eine wichtige Rolle. Zuerst die Stadt, in der diese Geschichte passiert: Rochefort-sur-Mer mit seiner einzigartigen Struktur und Lage. Dann die Farbgestaltung durch Bernard Evein, die Rochefort in ein Meer aus Pastelltönen verwandelt und dem Film seine sanfte Note gegeben hat. Die Lieder und die Musik von Michel Legrand, die ein so wesentlicher Teil des Films sind. Und schlussendlich die Tänze, die Choreographien, die in dieser Arbeit untersucht werden sollen. Auf diese vier Komponenten soll nun kurz eingegangen und die Lieder und Tänze chronologisch ihrer Abfolge im Film aufgelistet werden.

7.1. Mit Rochefort realisieren

Ähnlich wie die Momentaufnahme im Leben der Garnier-Schwestern über ein Wochenende wurde auch die Stadt Rochefort-sur-Mer für einen Sommer lang Zentrum der Aufmerksamkeit. Für Demy war es der Place Colbert, der den ausschlaggebenden Grund gab, den Film in Rochefort zu drehen, dieser zentrale Platz, an dem nicht nur Bewohner, sondern später auch alle Charaktere zueinander und – im Fall von Delphine und Maxcène – immer wieder nicht zueinander finden. In Agnès Vardas wunderbarem Dokumentarfilm „*Les Demoiselles ont eu 25 ans*“, der auch eine sensible Liebeserklärung an ihren verstorbenen Mann Jacques Demy ist, wird Rochefort als Ort präsentiert, der vor allem durch die Dreharbeiten von 1966 neu aufblühte und in Folge dessen für Tourismus und Marketing wiederbelebt wurde. In ihrem Film zeigt Varda die 25-Jahres-Feier in Rochefort und es wird deutlich, dass die Stadt nicht nur aufgrund seiner Begonien und als Geburtsort des Schriftstellers Pierre Loti bekannt ist, sondern hauptsächlich wegen Demy's *Les Demoiselles*. Mit welchem Stolz das die Einwohner erfüllt, zeigt Varda mit ganz besonderen Interviews der Statisten, die damals zu einem Großteil Einwohner der Stadt und keine ausgebildeten Schauspieler waren.

¹⁰² Jean Douchet

Rührend ist es, wenn zwei erwachsene Männer ihre Szene im Film nachspielen und wie damals als Schulkinder Hand in Hand aus der Schule auf ihre wartenden Mütter zulaufen. Eine „Mutter“, so erfährt man, wird später die Ehefrau des Schuljungen werden, seine „petite femme“. Man bekommt den Eindruck, als wolle Varda nicht nur die großen Stars des Films wie Catherine Deneuve und Gene Kelly erneut ins Rampenlicht Rocheforts rücken, sondern vielmehr die vielen anonymen Tänzer und Passanten, die dem Film erst Leben eingehaucht haben, mit Gesichtern und Geschichten belohnen. Zu all der Freude über die große Jahresfeier schmiegen sich zeitgleich aber auch Rührung und Sentimentalität, vor allem auf Seiten der Schauspieler, wenn die Erinnerung an Demy oder Deneuves verstorbene Schwester Françoise Dorleac aufgerufen werden. Demy ist bekannt für seine Vorliebe für Provinzstädtchen als Handlungsorte seiner Filme. Oft sind es Städte, die am Meer liegen oder sogar einen Hafen haben, Rochefort ebenso wie Nante oder Cherbourg.

Typisch für Demys Stil ist es auch, seine Filme mit einer weiten Panorama-Totalen zu beginnen, fast wie um tief Luft zu holen und sich dann jedoch auf wenige überschaubare Drehorte zu konzentrieren, die trotz ihrer Unterschiedlichkeit jeder für sich zentrale Punkte sind. Rochefort offenbarte sich als Stadt der Möglichkeiten, nicht nur für Demy, sondern auch für Set Designer Bernard Evein:

7.2. Mit Farben begeistern

„Ich liebe starke Farben. Ich glaube, dass sie einen wohluenden Effekt auf den Menschen haben. Marcel Aymé hat von <nahrhafter Malerei> gesprochen. Ein gewisses Rosa regt mich an, ein gewisses Blau versetzt mich in gute Laune, ein gewisses Grün bringt mich zum Lachen. Bernard Evein ist wie ich ein Kolorist. Er lässt Rot und Rosa im Dett singen.“¹⁰³

Als an einem Dienstag Vormittag, am 31. Mai 1966 die erste Klappe zu „Les Demoiselles de Rochefort“ fiel, hatte sich die Stadt dank Bernard Evein bereits in eine kleine Welt der Pastelltöne verwandelt. Es ist eine Ironie für sich, dass der Film mit jenem Objekt beginnt, dessen Übermalung Evein verweigert wurde¹⁰⁴:

¹⁰³ Demy, Jacques. Nach Becker, Jörg: Demy Monde. In: Ofner, Astrid (Hrsg.): Demy/Varda. Eine Retrospektive der Viennale und des österreichischen Filmmuseums. Schüren Verlag, Wien 2006. Seite 20

¹⁰⁴ Vgl.: o.V.: Laissez vous conter les Demoiselles de Rochefort. Auf: <http://www.ville-rochefort.fr/decouvrir/demoiselles>

Die Hebebrücke, entworfen von Ferdinand Arnodin und heute nur noch für Fußgänger und Zweiräder verwendet, wurde nicht wie gewünscht pink überstrichen sondern transportierte die Filmgesellschaft in ihrem ureigenen Grauton in die kleine Stadt Rochefort.

„Es wäre gut geworden: In die Welt der Komödie einzutreten und sie wieder zu verlassen über eine rosa Brücke.“¹⁰⁵

Ebenso wie Demy erkannte Evein schnell das große Potential dieser kleinen Stadt und verwarf bald nach den ersten Besichtigungen die ersten Farbsujets-Pläne, die er für *Les Demoiselles* ausgearbeitet hatte. Das hatte zur Konsequenz, dass Rochefort in ein Universum aus Pastelltönen verwandelt und nicht, wie Evein ursprünglich angedacht hatte, nur in Rot, Weiß und Violett gehalten wurde.¹⁰⁶ Die Ästhetik der Farben ist in *Les Demoiselles* eine ganz eigene. Eine unangepasste Farbkombination gibt es nicht, rosa Hydranten stehen neben roten Sitzbänken, blaue Fensterläden klappern neben orangenen Blumentöpfen – Demy und Evein hatten den Mut, konventionelle Vorstellungen des „guten Geschmacks“ außer Acht zu lassen und ein sehr individuelles Farbarrangement zu kreieren, das diesen Film ebenso wie Tanz und Gesang prägt.

7.3. Mit Liedern erzählen

Tanz und Gesang sind neben der Farbstruktur die beiden anderen Komponenten, die den Film auszeichnen. Legrand hat mit seiner Musik seinen Meilenstein gesetzt, noch heute erinnern sich die Bewohner von Rochefort an das eingängige „Nous sommes deux soeurs jumelle“-Lied der Garnier-Schwestern in ihren schwingenden Courrèges-Kleidern. In den insgesamt 22 Liedern stellen sich die Charaktere nicht nur vor, sie vertiefen auch die Beziehungen zueinander und geben Hintergrundinformationen über ihre Geschichten. Die sich oft wiederholenden Melodien erscheinen wie Echos, die von den Liebespaaren, die noch nicht zueinander gefunden haben, gesunden werden. Maxence und Delphine teilen sich so zum Beispiel eine Melodie, ebenso wie das einstige und jetzt getrennte Liebespaar Simon und Yvonne. Auch Solanges verfasstes Concerto wird von Andy wiederholt, zuerst gesungen, kurz nach dem ersten Treffen auf der Straße, später, und das wird der Moment sein, in dem sich dieses Liebespaar finden wird, am Piano im Musikladen von Simon.

¹⁰⁵ Evein, Bernard. Nach Becker. In: Ofner, Wien 2006. Seite 21

¹⁰⁶ Vgl.: Ebd., Seite 21

Das sind nur drei mehr als offensichtliche Beispiele für die melodischen Wiederholungen in *Les Demoiselles*, es gibt auch weitaus weniger klare Sequenzen. Etwa wenn die Menschenmenge vor dem Haus der ermordeten Frau steht und die Polizisten um Ruhe und Ordnung bemüht sind, dann singen sie das mit der Anfangsmusik des Films. Zwar wird *Les Demoiselles* nicht durchgesungen, doch ein reger Wechsel zwischen Dialog und Gesang erweckt den Anschein. Oft wirkt ein Satz, wie alltäglich er für den Film auch geschrieben sein mag, als weitere kleine Note im Gesamtbild der Musik oder wenn die Schwestern so schnell miteinander sprechen, dass die Szene einen neuen Rhythmus bekommt. Gerade durch die zahlreichen Lieder kann der Film auf verschiedenen Ebenen arbeiten. Träume und persönliche Gedanken der Charaktere werden für den Zuschauer transparent, lassen aber auch einen Einblick auf das weitere Geschehen gewähren. Die filmische Gegenwart wird durchsetzt von Vergangenheit und einer möglichen Zukunft. Legrand selbst hatte zunächst Schwierigkeiten, den typisch fröhlichen Klang der *Demoiselles*-Lieder zu finden. Er sei es gewöhnt, traurige Musik zu schreiben, sagt er in einem Interview, er hätte viel Zeit benötigt, um eine so fröhliche, beschwingte Filmmusik zu schreiben. Doch darf man diese Musik überhaupt „Filmmusik“ nennen?

*„Nein, ich mag dieses Wort nicht. Musik ist Musik. Das ist keine Illusion.
Das ist ein zweiter Dialog und den muss man hören.“¹⁰⁷*

7.4. Mit Tänzen vertiefen

Les Demoiselles ist ohne Zweifel Demys leichtester, beschwingtester Film. Es ist eine kleine Geschichte, die es nicht nötig hat, allzu komplex zu werden. Die unterschwellige, traurige Melancholie, die bei so vielen von Demys Filmen eine Rolle spielt, fällt hier zur Gänze weg. Durch Demys Inszenierung, Legrands Musik und Maens Choreographie wird aber aus genau dieser kleinen Geschichte eine optisch unglaublich mitreißende Geschichte über die Suche nach der großen Liebe. Demy, der zu diesem Zeitpunkt schon mit Michel Legrand zusammen gearbeitet hatte und mit „*Les Parapluies de Cherbourg*“ seinen ersten großen Musikfilm machte, konzentrierte sich bei den *Demoiselles* nicht nur auf das gesungene Wort, sondern auch auf körperlichen Ausdruck durch Tanz und die Demonstration des Charakters dadurch. Für die Tanzsequenzen, die in diesem Film teilweise so schwer von normalen, filmnatürlichen Bewegungen abzugrenzen sind, wurde der Ire Norman Maen engagiert.

¹⁰⁷ Saada, Nicolas: *Pianissimo*. Ein Gespräch mit Michel Legrand. In: Ofner, Wien 2006. Seite 49

Maen war jahrelang selbst als aktiver Tänzer in verschiedenen Institutionen in unterschiedlichen Ländern engagiert, bevor er die Ausbildung zum Tanzlehrer absolvierte. Jahre später gründete er in London mit acht Tänzern sein eigenes Tanzunternehmen: „The Norman Maen Dancers“. Zu seinen größten Erfolgen zählt wohl die Auszeichnung mit dem Emmy Award 1970 für herausragende Leistungen für seine Choreographien in der Serie „This is Tom Jones“. Neben 12 Jahren als Choreograph für die Royal Variety Performance erhielt auch seine Tanzsequenz „Swine Lake“ für die Muppet Show ausgezeichnete Kritiken¹⁰⁸.

Für *Les Demoiselles* erhielt er außerdem die Möglichkeit, wieder mit Filmmusical-Größen wie George Chakiris, der bereits in der West Side Story begeisterte, und Gene Kelly zu arbeiten. Kelly choreographierte seine zwei Solotänze für den Film ohne Mitwirkung von Maen. Ursprünglich hatte Kelly das Angebot erhalten, für den gesamten Film die Choreographie zu übernehmen, da er allerdings nur drei Wochen für den Dreh in Frankreich eingeplant hatte, schlug er das Angebot aus. So unterscheiden sich seine Tanzsequenzen auch klar von denen, die Norman Maen für den Rest der Charaktere entwickelte.

Zweifellos ist *Les Demoiselles* aber eine Hommage an das amerikanische Filmmusical. Es wird gesungen, getanzt, geliebt, ein ständiger Wechsel von verpassten Begegnungen und unterschiedlichen Zusammentreffen. Demy selbst beschreibt seinen Film als unglaublich reichhaltig:

*„Im Musical habe ich die größte Befriedigung für all meine Aspirationen gefunden. Sie sind an dem Tag erfüllt worden, als ich Les Demoiselles de Rochefort gedreht habe. Da war ich vollständig glücklich. Ich habe alles mit reingebracht, was ich liebe: Es ist die Rede von Malerei, es gibt Poesie, Chansons, Tanz, Literatur und Kino.“*¹⁰⁹

Der Place Colbert war, wie oben beschrieben, einer der ausschlaggebenden Gründe für die Filmemacher, in Rochefort zu drehen. Schon mit der ersten großen Tanzsequenz erobert Demy den Platz für sich. In das bunte Treiben der Kirmes-Leute, die ihre LKWs entladen und Bühnen aufbauen, mischen sich Frauen in wallenden Kleidern und Männer in Uniformen. Alle lassen sich anstecken von so viel Elan und Fröhlichkeit. In dieser ersten Sequenz wird klar, welche Grundstimmung Demy mit *Les Demoiselles* vermitteln will:

¹⁰⁸ Vgl: o.V.: The Norman Maen Papers. The National Dance Archive of Ireland, University of Limerick. Limerick, 2013. Auf: <http://www2.ul.ie/pdf/971721828.pdf>

¹⁰⁹ Demy, Jacques. Nach Taboulay, Camille: *Les Demoiselles de Rochefort*. In: Ofner, Wien 2006. Seite 121

*„It was a film of joy. That’s what Jacques and I wanted to make.“*¹¹⁰

Catherine Deneuve und François Dorleac mussten drei Monate lang ihre Tanzsequenzen in London proben. Besonders schwierig dabei war, die Lippen synchron zu den Liedern zu bewegen – einmal auf Französisch und, weil der Film auch international gezeigt werden sollte und man nicht auf Untertitel setzen wollte, auf Englisch. „It’s hard to both sing and dance!“¹¹¹, sagt François in Vardas Dokumentarfilm, wohl wissend, dass sie im Gegensatz zu ihrer Schwester Catherine Balletterfahrung vorzuweisen hat. Die Choreographien von Maen sind allerdings keine komplexen Bewegungen. Im Gegensatz zu Legrands Musik, die hoch gefeiert wurde, kann man über Maens Arbeit relativ wenig Lob finden. Stattdessen werden vielmehr die Einfallslosigkeit und die fehlende Abwechslung kritisiert:

*„Although choreographer Norman Maen seems limited in his ideas (often, the dancers seem to be repeating the same steps, all leaps and turns)...“*¹¹²

*„Norman Maen’s choreography, (...), is disjointed and undeveloped (...)“*¹¹³

Die Tänze in *Les Demoiselles* zeigen wahrlich keinen Anspruch auf Perfektionismus. Oft tanzt einer aus der Reihe, Bewegungen werden abgekürzt oder die Synchronisation stimmt nicht bis ins kleinste Detail überein. Doch so trägt Maen Choreographie ein Wesentliches zur Lebendigkeit des Films bei. Welche Rolle der Filmtanz in *Les Demoiselles* hat, soll in den nächsten Kapiteln analysiert werden.

¹¹⁰ Legrand, Michel in Varda, Agnès: *Les Demoiselles ont eu 25 ans*. Minute 7:35

¹¹¹ Durleac, François in Ebd., Min 16:32

¹¹² Johnson, Albert: *The Young Girls of Rochefort*. Film Quaterley, Vol. 21, No 4. University of California Press, Oakland 1968. Seite 47. Auf: <http://www.jstor.org/stable/i251882>

¹¹³ Grunes, Dennis: *The Young Girls of Rochefort*. 15.Mai 2007. Auf: <http://grunes.wordpress.com/2007/05/15/the-young-girls-of-rochefort-jacques-demy-1967>

8. Tanz und Gesang bei Les Demoiselles

Der Film ist, wie bereits erwähnt, in vier Tage geteilt, die ein langes Kirmes-Wochenende repräsentieren. Für die spätere Analyse und Behandlung der Tänze ist es unumgänglich, Lieder und Tänze parallel aufzulisten und zu beschreiben und so eine Unterscheidung in die verschiedenen Tanzarten möglich zu machen. Ergänzend dazu werden die Titel der Lieder, sofern welche zu den Tanzsequenzen gesungen werden, aufgelistet, im Gesamten alles in der chronologischen Abfolge.

8.1. Tanz- und Gesangssequenzen

Im Folgenden werden nun Lieder, Tänze und narrativer Kontext tabellarisch beschrieben. Im Anschluss daran werden die zehn zu analysierenden Tanzszenen kategorisiert und aufgelistet.

8.1.1. Freitag: Die Anreise

Der erste Tag beschreibt die Ankunft der Schausteller in Rochefort. Hauptaugenmerk liegt in der Vorstellung aller Charaktere; somit ist dieser Tag auch derjenige, von dem der Zuschauer am meisten sieht. Nicht nur bekommen alle Charaktere ein Gesicht, durch deren Lieder lässt sich erahnen, welche Liebespaare einmal zusammen kommen werden. Allein zehn Tanzsequenzen, Solo-, Paar-, Gruppen- und Hintergrundtanz beinhaltet dieser Tag, am Ende werden in einer großen Musiksequenz alle Charaktere vereint durch das Lied, aber getrennt durch räumliche Distanz, zusammen gebracht.

Nr	Titel	Beschreibung	Tanz
1	Le pont transbordeur	Die Kirmesleute erreichen mit der Fähre Rochefort.	Gruppentanz
2	Arrivé des camionneurs	Die Schausteller beginnen auf dem Marktplatz ihre Bühnen aufzubauen, Passanten fangen an, sich dem Tanzen anzuschließen.	Gruppentanz mit mehreren Ebenen
3	Chanson de Jumelles	Die Zwillinge stellen sich vor.	Gespiegelte Doppelbewegungen
4	Chanson de Maxence	Maxence erzählt Yvonne und den Gästen des Cafes von seinem weiblichen „Ideal“, das er bis jetzt noch nicht gefunden hat	-

5	De Delphine á Lancien	Delphine und Guillaume haben eine Diskussion über ihre Beziehung in Guillaumes Atelier.	Am Weg zum Atelier wird Delphine von tanzenden Passanten durch die Stadt geleitet.
6	Nous voyageons de ville en ville	Etienne und Bill stellen in Yvones Cafe sich und ihre Freundschaft vor.	Synchroner Paartanz mit wenigen gespiegelten Elementen.
7	Chanson de Delphine	Delphine erzählt Solange von Maxence Portrait und ihrer Zuneigung zu dem unbekannten Maler.	-
8	Chanson de Simon	Simon berichtet Solange im Atelier von seiner unglücklichen Liebe zu Yvonne.	-
		Solange trifft vor der Schule auf Andy. Es ist Liebe auf den ersten Blick.	Während sich die beiden unterhalten, sieht man im Hintergrund Passanten Paare bilden und Händchen haltend die Straße entlang gehen.
9	Andy amoureux	Andy singt (mit Solanges Musikstück in der Hand) über sein Leben.	Solotanz, untersetzt mit kleinen Gruppensequenzen mit Schülern, zwei Matrosen und vier Frauen.
10	Marins, Amis, Amants ou Maris	Etienne und Bill erfahren von ihren Partnerinnen, dass sie sich zwei Matrosen anschließen und den Kirmes verlassen.	Gruppentanz der vier Charaktere mit unromantischer Paarbildung, unterbrochen von einem Gruppentanz mit weiteren Kirmesmitgliedern.
11	Chanson d'Yvonne	Yvonne erzählt ihre unglückliche Liebesgeschichte zu Simon.	-
12	Chanson de Maxence (Reprise)	In Guillaumes Atelier berichtet Maxence nochmal von seiner Liebe zu der ihm unbekannten Delphine	Bei den letzten Klängen des Liedes wird Delphine tanzend mit den Kindern der Ballettschule gezeigt.
13	Chanson de Solange	Solange erzählt Delphine von ihrer Begegnung mit Andy.	-
14	De Hambourg á Rochefort	Solange, Delphine, Etienne und Bill beschließen die Zusammenarbeit für den Kirmes.	Gruppentanz mit Paarsequenzen, Übergang auf die Straße, wo Kirmesleute tanzen.

		Bei diesem Lied singen ohne Unterbrechung alle Charaktere, der Kreis schließt sich wieder bei den Zwillingen, Etienne und Bill.	
--	--	---	--

8.1.2. Samstag: Die Begegnungen

Der Samstag ist geprägt von einer einzigen großen Tanzsequenz, die ganz entscheidend ist für den weiteren Verlauf des Filmes. Nicht nur erfährt der Film erstmals ein nicht „rosarotes“ Geschehen, nämlich das Bekanntwerden des Mordes an einer Frau, die noch dazu zerstückelt wurde, dieser Mord und das Zusammentreffen von vielen Menschen vor dem Haus bringt auch Solange und Maxence das erste Mal ins Gespräch. Es ist bezeichnend für Demy, dass sich alle Charaktere einmal treffen und miteinander ins Gespräch kommen, die endgültigen Liebespaare sich aber erst zu Filmende gegenüber stehen.

War Freitag der Tag, an dem alle Charaktere eine Geschichte bekamen, ist Samstag der Tag, an dem die Vernetzung dieser Geschichten beginnt.

Nr	Titel	Beschreibung	Tanz
15	La femme coupée en morceaux	Der Mord an Pelagie Rosier wird im Cafe besprochen	-
16	Les recontres	Vor dem Haus, in dem der Mord geschah, treffen sich Solange und Maxence und gehen ein Stück gemeinsam. Maxence trifft auf Andy, der auf dem Weg zu Simon ist. Andy trifft auf Delphine und fragt sie nach dem Weg zu Simons Geschäft.	Während Solange und Maxence die Straße entlang gehen, tanzen hinter ihnen Passanten und drängen sie weiter. Andy springt nach dem Gespräch mit Delphine die Straße entlang. Er enthüllt zeitgleich die zahlreichen Tänzer, die hinter ihnen hergetanzt sind. Beide Schwestern gehen durch die sie begleitenden Tänzer durch, es folgt Gruppentanz auf der Straße.

		Delpine trifft auf Solange und Boubou und zeigt ihnen die Kostüme für die Show.	
17	Chanson d'Andy	Simon und Andy treffen sich nach Jahren im Musikgeschäft wieder. Andy erzählt Simon von den Schattenseiten seines Erfolges	-

8.1.3. Sonntag: Der Kirmes

Der letzte Tag des Wochenendes ist geprägt vom großen Finale der Kirmesshow.

Nr	Titel	Beschreibung	Tanz
18	Kermesse	Tag der großen Abschlussshow.	Verschiedene Gruppentänze auf den unterschiedlichen Kirmesbühnen.
19	Chanson d'un jour d'été	Auftritt der Zwillinge.	Synchroner Paartanz.
20	Toujours, jamais	Solange und Delphine streiten mit Etienne und Bill wegen deren derben Flirtversuchen.	Ausgelassener Paartanz von Etienne und Bill.

8.1.4. Montag: Die Abreise

Nur ein einziges Mal bietet Demy den Zuschauern einen echten, klassischen Paartanz, nämlich als sich Solange und Andy wieder finden und ihre Liebe offensichtlich wird. Kein anderes Paar darf in *Les Demoiselles* so tanzen wie diese beiden.

Nr	Titel	Beschreibung	Tanz
21	Concerto	Andy spielt Solanges Musikstück, die beiden treffen sich im Musikgeschäft.	Paartanz.
22	Départ des forains/Finale	Die Kirmesleute fahren ab, alle Liebespaare finden sich.	Auf dem Marktplatz tanzen zahlreiche Paare.

8.2. Kategorisierung der Tänze

Um in der später erfolgenden Analyse keine Missverständnisse aufkommen zu lassen, werden in den folgenden Kapiteln die zehn zu analysierenden Tänze einer jeweiligen Kategorisierung zugeordnet.

8.2.1. Der Solotanz

Der Soloauftritt hat im Film wie auf der Bühne meistens einen Zweck: Den jeweiligen Darsteller vorzustellen und sein tänzerisches Können zu zeigen und besitzt als solcher eine unvergleichbare Einzigartigkeit. Bei *Les Demoiselles* gibt es nur einen einzigen vergleichbaren Auftritt. Gene Kelly erhält als Andy Miller seine Chance, wie in seinen übrigen Filmen über die Straße zu tanzen, Passanten anzustecken, eine kurze Steppeinlage zu machen und das ganze ohne einen Nebenpartner, den im Gegensatz zu ihm alle anderen in ihren Tanzsequenzen haben. Kelly wird so in seiner Rolle als Tänzer und nicht nur als Schauspieler gewürdigt. Solotänzer werden als die Besten angesehen, auf der Bühne gleichsam wie im Film. Und obwohl neben Kelly auch weitere erfahrene Tänzer engagiert wurden, ist er der einzige, der in *Andy amoureux* ein so umfassendes, selbst choreographiertes Solo zugewiesen bekommt.

„Der Solotanz ist die konzentrierteste Form der tänzerischen Aussage. (...) Stets scheint sich vor den Augen des Zuschauers so etwas wie ein Dialog abzuspielen, in dem der Tänzer Zwiegespräche mit sich selbst und mit einem unsichtbaren Partner hält.“¹¹⁴

Mary Wigman etwa beschreibt den Solotanz als eine Art „völlig irrationale Partnerschaft“¹¹⁵, die sich dadurch charakterisiert, dass der Solotänzer in seinem Tanz einen idealisierten Partner imaginiert und mit diesem unsichtbaren Gegenüber tanzt. Gewissermaßen ist der Solotanz als Tanz mit den Gegensätzen des eigenen Selbst zu verstehen, Klein bezeichnet diesen Zustand als „Ethnologie am eigenen Leib“¹¹⁶.

¹¹⁴ Wigman, Mary. Nach Klein, Gabriele, Weinheim/Berlin 1992. Seite 272 ff.

¹¹⁵ Ebd., Seite 273

¹¹⁶ Ebd., Seite 273

„Der Choreograph des rekonstruierten Tanzes wird zum Partner, der Tanz selbst zum Material, mit dem das Eigene aus der Erfahrung des Fremden geschaffen wird. In der nach innen verlagerten Kommunikation mit dem anderen und dessen Entäußerung in dem eigenen Werk ist die Verbindung zwischen Innen und Außen als ein wechselseitiger, voneinander abhängiger Vorgang geschaffen.“¹¹⁷

8.2.2. Der Paartanz

Der Paartanz ist zweifellos der wichtigste Tanz im Film. Und vor allem im Filmmusical, wo sich alles um das Finden des idealen Partners dreht, ist der Paartanz ein untrügliches Indiz dafür, wer gegen Ende des Films zueinander finden wird und wer nicht. Kaum ein anderer Tanz kann so viele Beziehungsebenen transportieren und kaum einem anderen Tanz wird mehr Beachtung zuteil als der zwischen zwei Menschen. Obwohl der klassische Paartanz aus einem gegengeschlechtlichen Paar besteht, wird in dieser Arbeit auch auf die Paartänze von zwei gleichgeschlechtlichen Paaren eingegangen. Vier reine Paartänze konnten aus der tabellarischen Auflistung im vorherigen Kapitel extrahiert werden. Zwei davon werden von den Zwillingen selbst getanzt, in *Chanson de Jumelles* tanzen sie in ihrer Wohnung und ihrem Arbeitsraum, in *Chanson d'un jour d'été* stehen sie als Schausteller auf der Bühne und präsentieren einen extra dafür einstudierten Bühnentanz.

Ähnlich wie die Vorstellung von Solange und Delphine geschieht es bei Bill und Etienne, die im lebhaften *Nous voyageons de ville en ville* durch Yvonne's Cafe tanzen. Diese Paare bilden die Grundstruktur des Filmes. Obwohl den ganzen Film über geflirtet und gebuhlt wird, kommt nur ein Paar in den Genuss eines echten klassischen Paartanzes, bei dem der Zuschauer von Anfang an weiß: Das ist wahre (Film)Liebe. In *Concerto de Solange* dürfen sich Solange und Andy endlich verliebt schmachkend in die Arme fallen und langsam und bedächtig durch das Atelier tanzen. Kein anderes Paar hat einen vergleichbaren Auftritt. Im Paartanz können vier unterschiedliche Arten des Tanzes unterschieden werden: (a) Seite an Seite, bei dem das Paar in die gleiche Richtung tanzt und oft die gleichen Bewegungen vollzieht. Filmisch bedingt tanzt ein Tänzer oft ein wenig hinter dem anderen und erzeugt dadurch einen Effekt von Tiefe. Diese Art des Tanzes wird oft bei gleichgeschlechtlichen Paartänzen angewandt, sie impliziert Vertrauen und Kenntnis des anderen ohne sexuelle Hintergedanken. Ein anderes Phänomen im Paartanz ist das (b) Spiegeln.

¹¹⁷ Ebd., Seite 273

Oft tanzen die Personen Gesicht zu Gesicht oder auch nebeneinander. Charakteristisch ist allerdings die Spiegelung der Bewegungen. Dies impliziert Spontaneität, als würden die Charaktere zusammen so tanzen, wie es ihnen gerade einfällt. Eine klassisch starre Choreographie wird mit dem Spiegelungseffekt aufgehoben. Paartanz liegt immer Vertrauen zugrunde, entweder bereits bestehendes oder langsam sich anbahnendes. Nicht überraschend ist somit (c) gegenseitige Berührung im Paartanz durch eine klassische Tanzposition oder auch durch Händchen halten, eine Form der Darstellung von Vertraut- oder Verliebtheit. Ultimatives Vertrauen, aber auch Leidenschaft und allerhöchste Tanzkunst kann man dagegen bei (d) Tanzabhängigkeit sehen. Diese herrscht dann vor, wenn ein Tänzer ohne die Hilfe des anderen nicht jene Tanzschritte machen kann, die vorgesehen sind. Akrobatische Figuren, das Heben einer Tanzpartnerin gehören hier ebenso dazu wie gestützte Posen, etwa die Arabesque des Balletts.¹¹⁸

8.2.3. Der Gruppentanz

Die folgenden zwei Tanzkategorien ähneln sich in ihrer Art. Als Gruppentanz definiert sich in dieser Arbeit jede Art von Tanz, der von mehr als zwei Personen getanzte wird oder der von anderen Tanzsequenzen mit neuen Tänzern unterbrochen wird. Der erste klassische Gruppentanz findet sich mit *Le pont transbordeur/Arrivé des cammioneurs* ganz am Anfang des Filmes, bei dem eine große Menge an Schaustellern und Passanten zusammen tanzen.

Marins, Amis, Amants ou Maris wirkt zunächst wie ein doppelter Paartanz zwischen Etienne, Bill und den beiden Schaustellerinnen, doch wird ihr Tanz von anderen Kirmesangestellten unterbrochen. Ähnlich verläuft es bei *De Hambourg á Rochefort*, bei dem die Zwillinge auf Etienne und Bill treffen, ihre berufliche Zukunft besprechen und ausgelassen durch die Wohnung tanzen. Auch hier finden sich Unterbrechungen mit Cuts zu anderen Szenen, die zeitgleich zu dem Geschehen in der Wohnung passieren.

Depart des forains/Finale ist dagegen wieder eine Sequenz, die einem klassischen Gruppentanz entspricht. Sie spiegelt den Anfang des Filmes, wieder wird auf dem Marktplatz getanzte, diesmal allerdings in Paarkonstellationen.

¹¹⁸ Dyer. In: Helen, London 1993. Seite 52 ff.

8.2.4. Der Nebentanz

Als Nebentanz definiert sich in dieser Arbeit die Art von Tanz, die nicht im unmittelbaren Zentrum des Geschehens ist. Es ist die Art von Tanz, die im Hintergrund passiert, die für die Handlung aber trotzdem wichtig ist. So etwa, wenn Delphine fröhlich die Straße entlanggeht und in *De Delphine á Lancien* von tanzenden Passanten zum Atelier geleitet wird, mit dessen Eintreten dann Musik und Tanz abrupt enden oder sich in *Andy amoureux* hinter Solange und Andy Paare die Hände reichen und verliebt die Straße entlang schaukeln. Eine weitere Art von Nebentanz findet sich in *Les recontres*, wo ähnlich wie bei Delphines Gang zum Atelier die tanzenden Passanten die Hauptakteure weiterrücken, im Hintergrund tanzen und so die Handlung weiter führen.

Alle diese Tänze lassen sich bei *Les Demoiselles* ohne große Schwierigkeiten identifizieren und tragen wesentlich zur Handlung und Charakterisierung der Figuren bei. In den nächsten Kapiteln wird deutlich werden, welche Bedeutung die jeweiligen Tänze im kommunikativen Komplex des Films und seiner Handlung haben.

9. Auswertung

Im Folgenden sollen nun die zehn Tanzsequenzen aus *Les Demoiselles* genauer untersucht und Hinblick auf ihren kommunikativen Wert untersucht werden. Bei der Tanzanalyse sind auch die Tanzfunktion im Rahmen der Erzählung, die Art des Tanzes sowie seine formalen Qualitäten von großer Bedeutung. Die Seele des Filmes von Jacques Demy liegt nicht vorrangig in der Musik, sondern im Tanz. Susanne Marschall etwa bezeichnet den Tanz als eine Art Textur, die gelesen werden kann. Sie unterscheidet zwischen dem Text als Ausgangs- und dem Theater als Zielmedium.¹¹⁹ Auf den Tanz übertragen könnte man als Ausgangsmedium die Choreographie und den Film als Zielmedium nennen. Normalerweise gibt es drei Arten von Musicalnummern: (a) Erzählung und Nummer sind getrennt, (b) Die Nummer wird in den Erzählverlauf integriert, es gibt ein Stichwort um zu singen, und (c) die Unterscheidung zwischen Erzählung und Nummer wird aufgehoben.¹²⁰ Es wird sich zeigen, dass es wie bei vielen Filmmusicals auch bei *Les Demoiselles* Vermischungen zwischen diesen Typen gibt.

9.1. Le pont transbordeur / Arrivé des cammionneurs

Musicalfilme sind reich an Szenen, die ausschweifende Gefühle in Form von Gesang oder Tanz zeigen, wobei der Grat zwischen einem guten und schlechten Tänzer oder Performer ein schmaler ist. *Les Demoiselles* stellt keinen Anspruch auf Perfektionismus und versucht erst gar nicht, seine Darsteller krampfhaft auf das allerhöchste Performance-Niveau zu bringen. Makel oder Ungereimtheiten sind vielleicht nicht beabsichtigt, aber vollkommen in Ordnung. Wo andere Musicalfilme Tanz oft als Indikator für die Schwächen eines Charakters einsetzen, ist Tanz bei *Les Demoiselles* reichhaltiger Ausdruck des Charakters.

Die erste lange Tanzsequenz findet sich mit dem Übergang auf der Schwebelbühne. Die Kirmesleute steigen aus den Autos aus und mit dem Ablegen der Fähre beginnt eine leichte Jazzmusik, die sich körperlich in Strecken, Dehnen und ersten Tanzformationen wie Arabesque und Pirouette zeigt. Es wird fast bis zur Anlegestelle dauern, bis aus diesen leichten Bewegungen eine Gruppenchoreographie werden wird.

¹¹⁹ Vgl.: Marschall, Frankfurt am Main 1996. Seite 28

¹²⁰ Vgl.: Dyer, Richard: Entertainment und Utopie. In: Pollach, Andrea (Hrsg.): Singen und Tanzen im Film. Paul Zsolnay Verlag, Wien 2003. Seite 41



Abb. 3

In der kleinen Stadt angekommen, wird der Kirmes aufgebaut. Zahlreiche Passanten, die sich in Gruppen formatieren (Marineleute, Militärangehörige, Frauen in wallenden Kleidern mit kleinen Kindern), tanzen auf verschiedenen Bildebenen unabhängig der Kirmesleute und schließen sich nur ab und zu dem Tanz von Etienne und Bill an. In verschiedenen Einstellungen wird vor allem der Place Colbert ins Zentrum gerückt – es wird deutlich, wie wichtig dieser Knotenpunkt der Stadt als zentraler Treffpunkt in der Geschichte werden wird. Charakterisiert der Tanz auf der Hebebühne die Eigenschaften der Kirmesleute, allesamt Tänzer, Künstler und Schausteller und können ihre Bewegungen als eine Art „Aufwärmen“ oder „spielerisches Training“ gesehen werden, scheint ihr Tanz also logisch, ist das bei den Stadttänzern anders. Keiner von ihnen hat einen tatsächlichen „Grund“, bzw. einen beruflichen Motivation, zu tanzen.



Abb. 4

Gerade in dieser ersten Sequenz wird deutlich, wie prägnant Tanz für den weiteren Verlauf der Geschichte sein wird. Er ist die erste Kunstform, die in dieser Weise deutlich präsentiert wird, Sinnhaftigkeit ergibt sich hierbei allein aus den Berufen der Schausteller. Der Einzugstanz von Etienne und Bill fällt nach Chatmans Konzept demnach unter die Kategorie eines Kernels. Ohne diesen ersten Tanz würde die Grundstimmung des Films nicht transportiert werden, die Erstorientierung in Demys Welt wäre erschwert und wesentliche Charakterzüge der beiden männlichen Hauptdarsteller blieben dem Publikum verborgen. Besonderes Merkmal dieser ersten Einstellungen ist der absolute Verzicht auf gesprochene Worte. Sämtliche Kommunikation wird über nonverbale Gestik oder tänzerische Bewegungen vollzogen, etwa die Aufforderung der Kirmesmädchen zum Tanz. Die Frage nach der Wahrhaftigkeit dieser Szene ist in diesem Fall schwierig zu beantworten. Wie „logisch“ kann es sein, dass Bauarbeiter die einzelnen Bühnenteile tanzend und Pirouetten drehend an ihren Platz bringen? Andererseits ist genau durch diese tänzerischen Einlagen die Grundstimmung des Filmes festgelegt – die Frage nach der Logik wird man sich im späteren Verlauf nicht mehr stellen. Kein Filmmusical hat den Anspruch, wahrhaftig zu sein, dafür ist die Natur des Musicals eine viel zu künstliche. Den Anspruch auf Authentizität hat aber auch das Werk von Jacques Demy. Ähnlich wie die vielen Nebentänze in *Les Demoiselles* ist auch der zweite Teil der ersten Tanzszene, „Arrivé des cammionneurs“, für das Fortschreiten der Geschichte verantwortlich. Nur im Tanz bewegen sich die Mitglieder der Gruppe in Richtung Stadt und stimmen sich dort mit der tanzenden Bevölkerung auf das Wochenende ein. Die Konzentration dieses Gruppentanzes auf dem Place Colbert lässt auf die Wichtigkeit dieser Örtlichkeit schließen. Im Tanz mit den Bewohnern oder militärischen Besuchern der Stadt verwandelt sich der Platz schon jetzt, ohne jede Bühne, zu einer Plattform für zwischenmenschliche Interaktion. Auf Maens kritisierten Choreographiestil wurde schon eingegangen, zwar zeigen sich auch in den ersten Tänzen bereits viele Wiederholungen, dennoch ist es gerade diese Einfachheit der Tanzschritte, die bei den ersten Szenen des Films eine Art Leichtigkeit kommunizieren.

„If choreographers are talented and surround themselves with the right people, they can transform the simplest of ideas into an incredible performance.“¹²¹

¹²¹ Baudelot, Alexandra: Julia Cima in dialogue with Alexandra Baudelot: Digestion and Infusion. Ways of Interpreting Dance. In: Gehm, Bielefeld 2007. Seite 205

9.2. Chanson de Jumelles

„Chanson de Jumelles“ ist ein wunderschönes Beispiel dafür, wie zwischenmenschliche Verhältnisse im Tanz veranschaulicht werden können. Zwar stellen sich die Zwillinge auch durch das Lied vor („Nous sommes deux soeurs jumelles“), das Wesen ihrer Beziehung wird allerdings erst durch ihre Körpersprache und ihren Tanz deutlich. Es zeigt sich, dass Maen die Choreographie auf das Spiegeln konzentriert hat und sich die Zwillinge zwar in den Bewegungen gleichen, gleichzeitig aber so auch ihre Individualität unterstrichen wird. Anders als bei dem Tanz von Etienne und Bill in Kapitel 9.3. erscheint die Einlage von Delphine und Solange mehr einstudiert als spontan – obwohl Spontaneität im Film natürlich unmöglich ist. „Chanson de Jumelles“ zielt ganz deutlich auf die reine Vorstellung der beiden weiblichen Hauptcharaktere ab und erklärt vor allem durch den Text Vorgeschichte und Informationen der Schwestern. Der Tanz veranschaulicht mehr als deutlich die Verbundenheit der beiden, ihre Ähnlichkeit und ihre Nähe, gleichzeitig aber auch gesunde Distanz durch Individualität. Eingebettet in Fishers Narrative Paradigm zeigt sich, dass die tänzerischen Bewegungen von Delphine und Solange (meistens sowieso mehr Posenhaltung als echter Tanz, was wohl auch auf die fehlende Tanzerfahrung der beiden Hauptdarstellerinnen zurückzuführen ist) durchaus Sinn ergeben und als Teil der Konversation zwischen den Schwestern anerkannt werden können. Bezogen auf Chatmans Konzept der Kernels und Satellites zeigt sich allerdings, dass der Tanz in dieser Sequenz eher raumfüllenden Charakter hat und nicht maßgeblich an der Geschichte beteiligt ist. Alle Informationen, die in der Choreographie zum Vorschein kommen, etwa die enge Verbundenheit der Schwestern, lassen sich auch über den gesungenen Text oder den filmischen Kontext erschließen. Die schwesterliche Nähe etwa ergibt sich schon allein dadurch, dass es wenige Sequenzen gibt, in denen die Schwestern alleine zu sehen sind, auch ihre Zukunftspläne nach Paris zu gehen, machen sie gemeinsam. In diesem Zusammenhang stellt „Chanson de Jumelles“ ein Satellite dar, der Tanz ist nicht essentiell für den weiteren Verlauf der Geschichte. Trotzdem wird auch durch den Tanz bekräftigt, welche Wünsche und Sehnsüchte die Zwillinge zu haben scheinen:

„Es zeigt sich, dass Kommunikation immer wieder auf gemeinsame Horizonte zurückgreifen muss, damit Erkenntnis stattfinden kann.“¹²²

¹²² Koppers, Petra: Körper/Medien. Wahrnehmung, Körperlichkeit und das Bild. In: Klein, Hamburg 2000. Seite 237

Bei allen Tänzen in *Les Demoiselles* stellt sich die Frage, welche Intention Maen mit den Bewegungen verfolgte. Bei der Vorstellung der Zwillinge lässt er die Schauspielerinnen frontal in die Kamera spielen – der Gesang und der Tanz sind also nicht auf die beiden selbst gerichtet, sondern direkt für den Zuseher. Auch wirken die Bewegungen vielmehr als Verstärkung oder Übertreibung von normalen, alltäglichen Bewegungen, etwa das elegante Sitzen auf dem Fauteuil. Die Kommunikation richtet sich somit direkt an das Publikum. Dies ist im Film einzigartig. Kein anderer Handlungsstrang wird sich so explizit auf die vierte Wand konzentrieren wie die Vorstellung der beiden Schwestern.

„We can also assume that human dances do not consist of randomly emitted ,behaviors‘: we can assume that they mean something.“¹²³



Abb. 5

Zwar bildet der Tanz der Garnier-Schwester keinen Meilenstein in Bezug auf Narration durch den Tanz, trotzdem kann man in ihm Informationen über die Charaktere ablesen. Ähnlich wie beim Eröffnungstanz funktioniert er hier als Kommunikationsventil der körperlichen Bewegung für den Zuschauer und verstärkt das verbal Gesprochene.

Auch sind die Bewegungen hier codierter als die der Kirmesschausteller, wirken weniger spontan und dienen vor allem dem Zweck, die Zwillinge als eine Einheit darzustellen. Anschließend an den Anfangstanz ist hier die Akzeptanz gegenüber tanzenden und singenden Charakteren schon gegeben. Der Einstieg in ein Filmmusical wird durch Sequenzen wie dieser erleichtert, die Choreographie ist weder komplex noch schwer zu verstehen.

¹²³ Williams, Drid: *Anthropology and the Dance*. University of Illinois Press, Urbana / Chicago 1991. Seite 35

9.3. Nous voyageons de ville en ville

Direkt nach den Zwillingen werden die beiden männlichen Hauptcharaktere Etienne und Bill vorgestellt, die auf die Frage von Yvonne, was denn ihre Berufung wäre, mit einer ausschweifenden Musik- und Tanzeinlage im gläsernen Café des Place Colberts antworten. Nicht nur richtet sich ihre Performance auf Yvonne als Fragenstellerin, sondern kommunizieren sie ihre Geschichte und ihr Verhältnis zueinander den jeweils anwesenden Kirmesleuten, der Kellnerin und einigen Stadtbewohnern. Es ist deshalb nicht überraschend, dass ihr gemeinsamer Tanz, der sich nach Dunne in der Kategorie „Seite an Seite“ einordnen lässt, weitaus gestreicher und raumeinnehmender, also performativer ist als der der Zwillinge. Auch hier lässt Maen keinen Zweifel an der Art der Beziehung, schnell wird deutlich, dass Etienne und Bill ein enges freundschaftliches Verhältnis verbindet. Durch die Tanzeinlagen, die quer durch das ganze Café gehen wird, wird sichtbar, dass sich beide Charaktere bereits länger kennen, was die aneinander angeglichenen Bewegungen vermuten lässt und zweitens, dass beide tatsächlich tanzen können.

„When a woman dances, nobody cares... All women can dance. But when a man dances, now that's something.“¹²⁴

Etienne und Bill zögern mit ihrem tänzerischen Ausbruch den Bruchteil einer Sekunde lang, bis sie dann in ausschweifende und sprunghafte Tanzbewegungen übergehen. Fast scheint ihr fröhlicher Tanz ein Ausbruch an Emotionen zu sein, vor allem aber verstärkt er den Eindruck der immer ein Lächeln auf den Lippen tragenden Charaktere als fröhliche, leichtlebige und unbeschwerte Filmfiguren. Abgegrenzt durch die farblichen Kombinationen ihrer Hemden und Krawatten, zeigen sich menschlich gesehen keine Unterschiede bei Etienne und Bill. Beide stehen für jene Charaktere, die zwar für den Verlauf einer Geschichte entscheidend, aber keine Kernfiguren in dem Sinne sind. So wird auch keiner von beiden Teil eines „idealen Liebespaares“ werden, unbekümmert werden sie nach dem Wochenende mit dem Kirmes nach Paris fahren. So eindeutig die Transparenz der Darstellung auch ist, so klar die Charaktere neben dem Gesang auch im Tanz portraitiert werden, so irrelevant ist die Performance allerdings für die Narration der Geschichte. Ähnlich wie beim „Chanson de Jumelles“ werden hier die Charakterzüge verstärkt und vertieft, der Zuschauer bekommt einen noch deutlicheren Eindruck von den beiden.

¹²⁴ Perron, Wendy. Nach Hanna, Chicago/London 1988. Seite 147

Für den Verlauf der Geschichte ist die Tanzeinlage im Café allerdings überflüssig. Weder wird ein Handlungsstrang eröffnet, noch kommen neue Informationen zu Tage. Einzig die Vorstellung von Etienne und Bill als nicht nur verbal offene, sondern auch körperlich extrovertierte Charaktere wird betont und der Tanz als Ventil für überschüssige Energie und Freude verwendet:

„So gesehen arbeitet das Musical an der Utopie eines gelungenen Ausdrucks, der Übereinstimmung von innerer und äußerer Bewegung.“¹²⁵

So ist „Nous voyageons de ville en ville“ zwar eines der eingängigsten Musikstücke aus *Les Demoiselles*, doch in Bezug auf Chatmans Konzept fällt diese Tanzsequenz unter die Kategorie eines Satellites. Es zeigt sich, dass vielmehr der Gesang die Informationen transportiert, die für das Verständnis der Geschichte wichtiger sind, wobei sich auch diese Informationen aus dem Filmkontext lesen lassen. So lässt sich etwa schon von dem Geflirte der beiden Kirmesdamen und mit der Kellnerin des Cafés erahnen, dass weder Bill noch Etienne auf der Suche nach ihrer Idealpartnerin sind und vielmehr ihr Reisen als Chance sehen, auch viele Mädchen kennen zu lernen. „In every port a pretty girl, in every town some tender hours“, singen sie und machen dabei der Kellnerin schöne Augen. Auch in diesem Tanz zeigt sich wieder die Ungezwungenheit in Choreographie, ebenso unbeschwert wie die beiden Charaktere dürfen auch die Tanzschritte sein, kleine Fehler sind erlaubt, wenn etwa Bill kurz die Körperspannung verliert und Etienne einen Schritt zu viel macht. Nach Perfektion wird bei *Les Demoiselles* nicht gestrebt.



Abb. 6

¹²⁵ Streiter, Anja: Musik in den Bildern. In: Pollach, Wien 2003, Seite 213

Die Freundschaft zwischen Etienne und Bill wird nicht nur durch eine Seite-an-Seite-Choreographie betont, bei der der blonde Bill meistens einen Schritt hinter Etienne tanzt, was wohl daran liegt, dass George Charkiris, der schon in der West Side Story überzeugte, weitaus mehr Bekanntheitsgrad und Tanzerfahrung hatte als Grover Dale. Für den Zuschauer wirkt die Tanzeinlage der beiden schon allein aufgrund der filmischen Erfahrung durchaus authentisch. Aus den ersten Szenen kann man entnehmen, dass Bill und Etienne Tänzer sind, insofern ist es nur logisch, dass sie auch weiter tanzen. Auch die Art des Tanzes, großflächig, ausschweifend, unbeschwert und scheinbar spontan ist schlüssig, da der Charakter der beiden als eingespieltes und vor allem gut gelauntes Team bereits vorgestellt wurde. Insofern ist der Tanz nach Fishers Narrative Paradigm durchaus von Wahrhaftig- und Sinnhaftigkeit geprägt. Aus der Vorgeschichte der beiden Charaktere weiß das Publikum ob ihres künstlerischen Berufes. Als Schausteller und Tänzer kommunizieren sie mit tänzerischen Symbolen und vertiefen durch diese Bewegungen die Darstellung ihrer Freundschaft. Wenn Bill einen Schritt vortanzte, folgt Etienne im nächsten, dreht sich Etienne um die eigene Achse, schließt sich Bill dem an. Tänzerisch einander ebenbürtig (viele Elemente wie hohe Sprünge und in der Luft durchgeführte Pirouetten sind dem Ballett angelehnt und zeigen das Interesse an der athletischen Leistung von männlichen Tänzern¹²⁶), demonstrieren sie auch ihr emotionales Verhältnis in der Mitte des Tanzes durch ein gegenseitiges Arm-auf-die-Schulter-legen. So wird auch dem Publikum visuell signalisiert, dass es sich bei diesen Charakteren um enge Freunde handelt, die nicht nur beruflich, sondern auch privat ein enges Verhältnis zueinander haben. Das wird zwar auch in den übrigen Szenen, die außerhalb von Tanzsequenzen stattfinden deutlich, jedoch ist es der Tanz, der dies verstärkt darstellt.



Abb. 7

¹²⁶ Clover. In: Pollach, Wien 2003. Seite 191

9.4. Andy amoureux

Mit „Andy amoureux“ betritt ein mit einem sanftrosa Hemd ausgestatteter Gene Kelly erstmals Jacques Demy pastellfarbene Welt. Vor der Schule trifft er auf die am Boden kauende Solange, die damit beschäftigt ist, die Stifte und Hefte aus Boubous Schulranzen, der bei einer Rangelei der Geschwister aufgegangen ist und dessen Inhalt nun auf der Straße liegt, einzusammeln. Kelly kniet als Andy Miller vor ihr und hilft ihr Stück für Stück einzusammeln und wirft dabei einen Blick auf Solanges Gesicht. Hinter Andy beginnen sich in diesem Moment Paare zu bilden, die schwingenden Schrittes Händchen haltend die Straße entlang auf Solange zugehen. Hinter Solange dagegen sieht man unscharf vor allem Mütter mit ihren gerade von der Schule abgeholten Kindern spazieren. Man merkt sofort – und im Filmmusical darf man alles sofort merken, auch der in diesem Genre ungeübte Zuschauer kann es hier ganz leicht erkennen – es ist Liebe. Dass man das gleich merken darf, ist im Filmmusical nichts Außergewöhnliches, es greift auch nicht zu sehr auf die Geschichte vor, denn naturgegeben werden sich dieser Liebesgeschichte noch einige Steine in den Weg legen, bevor diese beiden ihr gemeinsames Happy End beschließen dürfen. Klare Anziehungskraft und offen gezeigte Gefühle ziehen nicht zwingend unbeschwertes Liebesentstehen nach sich und so ist dieses Kennenlernen von Solange und Andy auch nur in diesem Moment ein romantisches Ideal. Als sich dann endlich bei den letzten Sachen ihre Hände berühren, sie ihn lächeln ansieht und sich entschuldigt, antwortet der ganz offensichtlich bis über beide Ohren verliebte Andy mit dem berühmten breiten Gene Kelly Lächeln und spätestens da wird man sich den immer mehr werdenden Pärchen im Hintergrund bewusst, die auf eine aufkeimende Liebe zwischen den beiden hinweisen:



Abb. 8

In keiner anderen Szene gewinnt die Symbolik des Hintergrund- oder wie weiter oben genannten Nebentanzes so sehr an Bedeutung wie hier und ist nach Chatmans Konzept der Kernels und Satellites ganz klar als Kernel zu betrachten. Ohne diese tanzenden Pärchen im Hintergrund würden die inneren Gefühlsempfindungen, die vor allem von Andy ausgehen, in dieser Weise dem Publikum nicht ersichtlich sein. Nach Hannas Konzept der Bedeutungsvermittlung (siehe Seite 19) können durch den Hintergrundtanz Konkretisierung und Stilisierung ausgemacht werden. Die Formation zu gegengeschlechtlichen Paaren und die filmische Einstellung mit jeweils Solange und Andy im Mittelpunkt sowie die deutliche Intimität durch ein vertrautes Händchen halten konkretisiert das Thema der Verliebtheit. Das Händchen halten als eine moderne und allseits bekannte Geste für Romantik kommuniziert hier visuell innere Emotionen der Charaktere und lässt Vorausschlüsse auf den weiteren Verlauf der Geschichte zu. Noch ist ein Happy End aber nicht in Sicht, denn die Wege von Solange und Andy trennen sich und es beginnt der zweite Teil von „Andy amoureux“.

Gene Kelly, der schon bei „Singing in the Rain“ die Durchsetzung des Wortes „dancing“ im namengebenden Titellied mit „I’m dancing and singing in the rain“, statt wie ursprünglich eingeplant „I’m singing and singing in the rain“ erwirkt hatte, und dem eine Zerstreuung des Stigmas der Unmännlichkeit des Tanzes immer ein besonderes Anliegen war, choreographierte seine Tänze für *Les Demoiselles* selbst. So unterscheidet ihn von den anderen Schauspielern nicht nur ein hörbarer verbaler Akzent, sondern auch ein klar differenzierter und leicht zu erkennender Tanzstil. Mit „Andy amoureux“ erhält Kelly die Möglichkeit, nicht nur seinen Charakter vorzustellen, sondern sich auch als Tänzer zu präsentieren. Sinnhaftigkeit hat dies nach Fisher allerdings nicht. Denn Kelly Charakter ist Konzertpianist und Komponist, kein Tänzer. Seine Motivation, nach dem Treffen mit Solange in Steppeinlagen zu verfallen, wirkt nur aus einem Grund authentisch: Es ist Gene Kelly, der auf der Leinwand tanzt. So ist es nämlich nicht Andy Miller, der in dieser Szene eine Plattform zur Charakterfindung erhält, sondern es ist Gene Kelly, der ungeachtet seines Charakters als Schauspieler und Tänzer präsentiert wird. Seine Gefühlslage wird er nur einmal artikulieren, beim Zusammenstoß mit einer jungen Passanten, der er ein „Excuse me, but I am amoureux“ und ein breites Lächeln schenkt, um gleich darauf mit Solanges Musikblatt, das sie in aller Eile vergessen hat, die ersten Tanzschritte wagt. Dieses Musikblatt wird Andy nicht ein einziges Mal aus der Hand legen, er verwandelt es stattdessen zu Beginn in seinen imaginären Tanzpartner und benutzt es später als Taktstock.

Kellys Tanz kann man als jene Art von Tanz interpretieren, die es dem Charakter ermöglicht, von einem Punkt zum nächsten zu kommen und das stilistisch auch noch sehr ausgereift. Der Weg von der Schule bis zu Andys Auto wird eine Passage aus scheinbar spontanen Tanznummern, die Kelly mit wechselnden Partnern zeigen. Zuerst sind es zwei Matrosen, denen Kelly Steppschritte beibringt, danach sind es vier Frauen, die sich Kelly verliebten Charlston-Schritten anschließen und am Ende ist es eine Schulgruppe, die ebenso gebannt auf Kellys Füße schaut wie der Zuseher. Es wird schnell klar, dass Kelly hier keinen Charakter, sondern vielmehr sich selbst spielen darf und seine Tanzkunst spielerisch präsentiert. Der zweite Teil von „Andy amoureux“ fällt somit unter die Kategorie der Satellites. Er ist nicht ausschlaggebend für den weiteren Verlauf der Geschichte, er enthält keine Informationen zum Charakter Andy Millers, sondern offenbart lediglich das, was der Filmmusical-erprobte Zuschauer sowieso schon weiß: Gene Kelly ist ein begnadeter Tänzer und wird mit diesem Tanz in die Welt von *Les Demoiselles* eingeführt.

„(...) successful performances are intimately bound up with success in love, with the integration of the individual into a community or group“¹²⁷



Abb. 9

¹²⁷ Feuer, Jane. Nach Henderson, Henderson, Scott: Youth, Excess and the Musical Moment. In: Conrich, Ian; Tincknell, Estella (Hrsg.): Film's Musical Moments. Edinburgh University Press, Edinburgh 2006. Seite 148

9.5. Marins, Amis, Amants ou Maris

Als Etienne und Bill mit der Kündigung ihrer beiden Kirmespartnerinnen konfrontiert sind (die die Gruppe nicht wegen beruflichen Zielen, sondern einer Schwärmerei verlassen), versuchen sie zunächst, die beiden Frauen zum Bleiben zu überreden, scheitern aber an deren überzeugten Argumenten. In der Argumentation, die zwischen aufgebracht und entschuldigenden Worten wechselt und auch zwischen ablehnendem und wiederholtem flirtivem Verhalten springt, kommt es nach kurzer Zeit zu einem doppelten Paartanz, der einerseits die Vertrautheit, aber gleichzeitig auch die Distanz voneinander zeigt. In *Les Demoiselles* gibt es vor allem in den Hintergrundtänzen der Nebendarsteller gegengeschlechtliche Konstellationen, während den Hauptfiguren meist ein gleichgeschlechtlicher Partner zur Seite gestellt wird. Auffallend bei dieser Paarkonstellaton ist das Fehlen eines dominanten Parts. Maen lässt bei *Les Demoiselles* den Reiz eines Paartanzes nur Solange und Andy übrig und löst den unkonventionellen Paartanz von Etienne und Bill mit den Damen des Kirmes durch leichte Berührungen. So tanzen beide Pärchen zusammen synchron und sind nur über jeweils eine männliche Hand verbunden, während die Frauen frei und ohne Körperkontakt zu Etienne und Bill tanzen:



Abb. 10

Maen verwendet hier eine starke Symbolik zur Unterstreichug der Geschichte: Überrumpelt vom Verlassen der Mädchen der Gruppe und ihrer Überzeugung, das Richtige zu tun, versuchen sie durch Charme und eben diesen wenigen Körperkontakt, die beiden zum Bleiben zu bewegen. Dieses Unterfangen ist allerdings nicht von Erfolg gekrönt.

Stattdessen löst sich die Paarkonstellation rasch auf und die vier Tänzer werden von weiteren Mitgliedern des Kirmes begleitet, bis sich die symbolische Paarfindung und –trennung in einem Gruppentanz auflöst, der schlussendlich das Abreisen der beiden Mädchen zur Folge hat. Die Formation zu einem Gruppentanz wirkt durch das plötzliche Zustoßen der anderen Tänzer überraschend und spontan, genau diese Formation führt in erster Linie zu einer großen tänzerischen Gemeinschaft, wenige Augenblicke später allerdings zur Zerstreuung der einzelnen Charaktere.

„Das Transitorische, Flüchtige ist dem Tanz als exponierter Spielform der darstellenden Künste zu eigen; und das Merkmal der Kontingent wird (...) zu einem spezifischen Kriterium des freien Tanzes: nämlich in der hervorgehobenen Bedeutung des Zufalls, der Improvisation und der Präsentation des Bewegungsbildes als eines „spontanen“ Empfindungsausdruckes.“¹²⁸



Abb. 11

Die Unterscheidung zwischen Kernel und Satellite ist in diesem Fall schwer zu deuten. Ähnlich wie bei „Andy amoureux“ ist eine Unterscheidung in zwei Hälften möglich. Beim ersten Teil tanzen Etienne und Bill paarweise und kommunizieren den Mädchen auch körperliche Nähe und Freundschaft, durch wenige aber direkte Berührungen werden sie zum Bleiben aufgefordert. Die Mädchen dagegen suchen im Tanz ebenfalls Körperkontakt, verwenden diesen aber vor allem lasziv und mit einem unschuldigen Augenaufschlag, wie als Entschuldigung für ihr übereiltes Abreisen aus Rochefort.

¹²⁸ Brandstetter, Frankfurt am Main 1995. Seite 35

Sie distanzieren sich nicht nur verbal mit der Verkündung ihrer Pläne, den Kirmes zu verlassen, sondern auch zunehmend körperlich von ihren ehemaligen Tanzpartnern. Visuell ist der Standpunkt beider Parteien schnell klar, vor allem als Bill noch fragt: „Shall I die of jealousy“ und keine Sekunde später breit lächelnd in den nächsten Tanzschritt springt. Würde die Diskussion über die neuen Pläne der Mädchen schlicht und einfach verbal ausfallen, hätte der Zuschauer zweifellos die wichtigen Informationen mitgeteilt bekommen, andererseits kann nur im Tanz gesehen werden, welche Nähe die vier Tänzer zueinander hatten. So betont eines der Mädchen „If only your eyes were blue, I could have died for you“ – ein eindeutiges verbales Geständnis der allem Anschein nach trotzdem recht lockeren Beziehung zwischen den vier Charakteren. Das Verlassen der Kirmesgruppe wird in späterer Folge den Zwillingen die Möglichkeit geben, sich das erste Mal auf einer großen Bühne zu präsentieren. Insofern kann man auch die körperliche Distanzierung, die nur im Tanz geschehen kann, als Kernel begreifen, während der Gruppentanz, der wiederum den Zusammenhalt der Kirmesleute symbolisiert, eher als Satellite zu deuten ist. Mit dem Ende des Tanzes zerstreuen sich die Tänzer in verschiedene Richtungen und Etienne und Bill stehen vor der Aufgabe, neue Partnerinnen für die große Show am Sonntag zu finden.

9.6. De Hambourg á Rochefort

Bill und Etiennes Vorschlag, die Zwillinge gegen einen Auftritt der beiden mit nach Paris zu nehmen, stößt zunächst auf Widerstand, was vor allem an der sehr drastisch dargestellten Überheblichkeit beider Parteien liegt. Da werden Augen verdreht, Rücken zugewandt und gar vermutet, die beiden Tänzer hielten die Zwillinge für Stripperinnen, bis sich alle vier auf einer Gesprächsebene treffen, die langsam aber sicher erfolgreich ist. Es ist die Ironie dieser Szene, dass die Zwillinge den beiden zuerst ein Lied über Matrosen und Liebe vorschlagen, wo Etienne und Bill doch gerade wegen Seeleuten verlassen wurden. Erst als das „Chanson de Jumelles“ vorgetragen wird, halten es auch Bill und Etienne keine Sekunde auf den Stühlen aus und drehen zusammen mit den Schwestern die ersten Tanzschritte im kleinen Tanzstudio. Zu den Klaviertönen von Solange tanzt die zuvor noch streitbare Delphine lächelnd mit Etienne durch den Raum, während Bill verückt auf die Pianistin schaut. „Sing of love or even hate, just make it bright“, bekommen die Zwillinge zu hören, bis sie sich kreiselartig mit den beiden Männern im Raum drehen und damit die Zusammenarbeit für das Wochenende und die Fahrt nach Paris beschließen.

Erst in der letzten Einstellung dieses Tanzes wird die Bedeutung der Bewegung sichtbar: Mit einem gegenseitigen Handschlag, versteckt in einem Reigentanz, besiegeln die vier ihre Zusammenarbeit und begraben damit gleichzeitig auch alle vorangegangenen Diskussionen und Unstimmigkeiten. Selten ist es, dass eine so kleine Geste so viel Symbolik transportieren kann und so deutlich für Veränderung steht.



Abb. 12

Nach Susan Foster gibt es fünf Kategorien, die die wichtigsten Punkte einer Choreographie messbar machen: (a) Den Rahmen, in dem der Tanz stattfindet und innerhalb dessen er einzigartig ist, (b) den Zusammenhang mit dem restlichen Geschehen, (c) der Stil des Tanzes, der ihn individuell und von anderen unterscheidbar macht, (d) das Vokabular des Tanzes, die einzelnen Schritte und (e) die Zusammensetzung der einzelnen Schritte.¹²⁹ „De Hambourg á Rochefort“ ist eine Lied- und Tanzsequenz, die ganz klar als Kernel zu sehen ist. Nicht nur durch die entstehende Freundschaft und das Besiegeln eines Arbeitsverhältnisses, sondern auch der innerhalb der Choreographie gezeigte Schwenk auf die Straßen, wo Stadtbewohner zum Off-Ton der vier die Choreographie weiter führen. Durch den Transport der Choreographie nach draußen, in die Stadt hinein und die darauffolgenden Einstellungen von Yvonne, Maxcence, Andy und Simon zeigen deutlich, dass die Geschehnisse im Tanzstudio Auswirkungen auf alle Beteiligten haben werden. Der Tanz der vier Charaktere ist somit als Kernel eingebettet in den gesamten Handlungsverlauf der Geschichte und kann nicht als etwas Außenstehendes gewertet werden.

¹²⁹ Vgl.: Foster, Susan. Nach Rosiny, Claudia: Tanz Film. Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik. transcript Verlag, Bielefeld 2013. Seite 36

Auch hier verzichtet Maen bei den kurzen Paarsequenzen wieder auf einen führenden Part und lässt die Charaktere tänzerisch gleichberechtigt durch den Raum tanzen. Nachdem etwaige Paarkonstellationen zu diesem Zeitpunkt auch schon festgelegt wurden, wird auch in dieser gegengeschlechtlichen Tanzsequenz keine Romantik impliziert.

9.7. Les recontres

„Les recontres“ bildet in *Les Demoiselles* die längste und szenenübergreifendste Tanzsequenz des ganzen Films. Startpunkt ist das gläserne Café von Yvonne, in dem Maxcencé und Yvonne vom grausamen Mord an einer Frau hören, die in einem Koffer zerstückelt unweit der Grundschule der Stadt gefunden wurde. Sensationslustig wie viele andere macht sich Maxcencé auf den Weg und findet sich in einer Mensentraube wieder, die den Polizisten beim Räumen des Straßenstücks zuschaut. Das brutale Geschehen wird debattiert und Maxcencé kommt mit Solange ins Gespräch, die sich kokett von ihm abwendet, wodurch er sich ihr anschließt – auch das ist eine unausgesprochene Regel jedes romantischen Films. Mit Solanges ersten Schritten eröffnen sich beim ersten Abbiegen unterschiedliche Bildebenen. Ungeachtet der Tatsache, dass alle Beteiligten gerade Zeuge eines Mordschauplatzes wurden, bilden sich hinter Maxcencé und Solange auf drei Ebenen Tanzgruppen, die gegengeschlechtlich und farbenfroh die Straße entlangtanzen. Einige stehen an der Wand und üben sich im gespielten Kräfteressen mit ihrem jeweiligen Tanzpartner, die anderen tanzen entweder in Richtung Kamera oder entfernen sich von ihr.

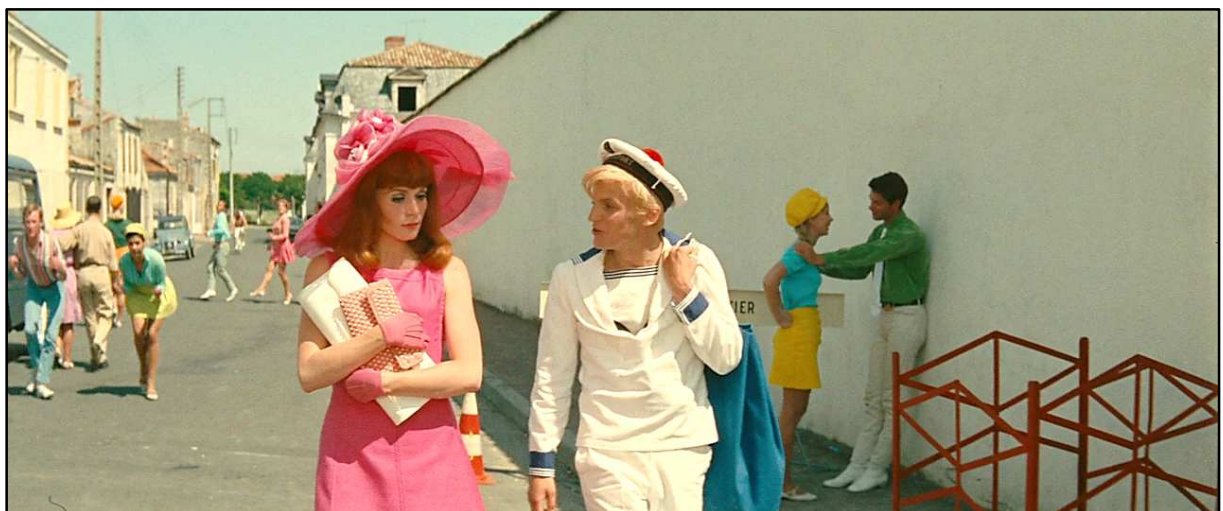


Abb. 13

Nachdem sich die Wege von Solange und Maxcence trennen, trifft jener auf den etwas orientierungslosen Andy, der ihn um Hilfe bei der Suche nach Simons Musikladen bittet. Auch hier wird das Geschehen von Tänzern begleitet, die Andy in Richtung Maxcence zu treiben scheinen. Nachdem Delphine mit unzähligen Einkaufstaschen gegen Andy geprallt ist, sie zusammen mit ihm die Sachen aufhebt und sich eine Wiederholung der Schulranzen-Szene anzubahnen scheint, schließt sich auch Andy dem bunten Treiben an und tanzt ausgelassen die Straße entlang, während Delphine, begleitet von unzähligen Tänzern, in die Schulstraße zurückkehrt und dort ihre Geschwister trifft. Die Musik und somit auch die Tanzsequenzen enden in dem Moment, als Andy sein Auto vor Simons Musikladen parkt.

In Bezug auf Chatmans Konzept der Kernels und Satellites ist „Les recontres“ in einer Grauzone zu begreifen. Zwar sind die Tänze per se nicht ausschlaggebend für die Geschichte, bieten keinen narrativen oder informativen Inhalt und sind nach Fishers Theorie auch nicht wahrhaftig - zu diesem Zeitpunkt muss man Demy Film als eigene Welt begreifen, in der Tänze außerhalb der eigentlichen Geschichte und neben dem hauptsächlichen Plot kein Paradoxon darstellen -, dennoch ist diese Sequenz im Film, die auch gut als Plansequenz funktioniert hätte, für das Tempo der Geschichte bedeutsam. Es ist auffallend, dass es keine Sekunde Stillstand gibt, immer ist etwas in Bewegung. Kein Charakter, ob Haupt- oder Nebendarsteller, steht auch nur einen Moment still, wie ein roter Faden ziehen die Tänzer die Charaktere weiter die Straßen entlang und ermöglichen so immer wieder neue Begegnungen. Zu diesem Zeitpunkt verflechten sich die Geschichten jedes einzelnen.

Auch die Frage der Kommunikation ist eine schwierige. Die Tänzer drücken keinen Inhalt per se aus, sie dienen schlicht und einfach nur der körperlichen Bewegung und Darstellung von Dynamik. Vielleicht wirken die Handlungen der Hauptdarsteller deshalb umso hektischer, Maxcence, der den Zug erreichen muss und sich immer wieder um die eigene Achse dreht, Solange, die schnellen trippelnden Schrittes die Straße entlang geht, Delphine, die gegen Andy prallt – all das wirkt mit dem Hintergrund der tanzenden Passanten noch energetischer. Zeitdruck ist hier als ganz großes Motiv erkennbar. Nur Andy erlaubt sich eine Auszeit und schließt sich der tänzerischen Einlagen an. Auch hier ist es allerdings eher wieder Gene Kelly, den man bewundern darf.



Abb. 14

In *Les Demoiselles* gibt es zu Beginn eine ähnliche Szene, in der Nebentanz als Motiv für Bewegung verwendet wird. Als sich Delphine auf den Weg zu Guillaumes Atelier begibt, wird sie von tanzenden Passanten begleitet, die für die Geschichte keinen weiteren Wert haben, außer Delphine stilistisch wertvoll von Punkt A zu Punkt B zu bringen. Auch wird der Unterschied der Stimmung von fröhlich unbeschwert zu aggressiv und spannungsgeladen mit dem Eintreten in das Atelier durch das Absetzen der Musik und der Verzicht auf weitere Tanzsequenzen mehr als deutlich. In „Les rencontres“, zu Deutsch „Die Begegnungen“, wird Tanz dafür eingesetzt, die verschiedenen Geschichten und Charaktere miteinander zu verbinden.

9.8. Chanson d'un jour d'été

Der Auftritt der Garnier-Schwestern ist nicht nur eine Hommage an den Charakter des amerikanischen Filmmusicals selbst, sondern bietet den Charakteren zum zweiten Mal eine Plattform zur Präsentation. Anders als bei „Chanson de Jumelles“ tanzen Solange und Delphine hier Seite an Seite und nicht gespiegelt, im Gegensatz zu Etienne und Bill sind sie aber gleichgestellt und tanzen auf gleicher Höhe. Der Tanz selbst fällt nach Chatmans Theorie zweifellos unter den eines Satellites. Der Auftritt ist Teil der Geschichte, das wird bereits nach der Hälfte des Filmes klar und ist einfach eine logische Schlussfolgerung aus den bereits passiertten Kernels, insbesondere des Kernels in der Sequenz von „Marins, Amis, Amants ou Maris“. Solange und Delphine werden hier bewusst als Zwillinge inszeniert, Perücken und Kostüme sind genau aufeinander abgestimmt.

Bei keinem anderen Tanz hat man bei *Les Demoiselles* das Gefühl, die Tänze finden tatsächlich für ein Publikum statt. Stattdessen sind die meisten Tänze authentisch mit dem Geschehen und den Charakteren, welche „natürlich“, aus einer Emotionslage oder zur Vertiefung ihres Charakters heraus tanzen. Anders als bei den jenen Tänzen, die sich aus Gesprächen heraus ergeben, „einfach so“ passieren, ist der Bühnentanz der Zwillinge von einem Stichwort und einem klaren Ende besiegelt. Auch bildet sich hier ein Auftritt im Auftritt, gewissermaßen eine Verdopplung der Performance. Zum ersten Mal bei *Les Demoiselles* gibt es neben dem echten Fernsehpublikum auch ein künstliches, filmisches. Aufgrund dessen kann dieser Tanz als Inszenierung gesehen werden. Nach Heinrich Müller kann man eine Inszenierung über folgende Punkten definieren: (a) Entliterarisierung, die Umkehr des gedruckten Wortes als Informationsvermittler zu einem visuellen Statement, (b) Annullierung des Mimesis-Prinzips, die Abkehr von jeglicher Art des Realismus und Akzeptanz einer künstlichen filmischen Welt, (c) Abstraktion durch Montage, Bildgestaltung, Übertreibung, was gerade in der Welt des Filmmusicals ein besonderes Phänomen darstellt, (d) Mechanisierung des menschlichen Körpers zu Tanzobjekten, (e) Perspektivierung, welche eine Neuorientierung des Zuschauerblickes durch den Kameraschnitt und die Konzentration auf bestimmte filmische Sequenzen oder Elemente meint und die (f) Akzentuierung von Bewegung, was sich vor allem im Tanz widerspiegelt.¹³⁰



Abb.15

¹³⁰ Müller, Heinrich. Nach Brandstetter, Gabriele: Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien. Theater der Zeit, Eggersdorf 2005. Seite 160 ff.



Abb. 16

Es ist prägnant, dass die Charaktere Solange und Delphine nicht innerhalb der Filmfamilie vorgestellt werden wie bei Etienne und Bill, die sich nicht dem Zuschauer, sondern dem Cafépublikum präsentieren, sondern zu zweit ausschließlich für den externen Blick singen und tanzen. Bei „Chanson de Jumelles“ ist ihr ganzes Verhalten auf den Zuschauer ausgerichtet, bei „Chanson d’un jour d’été“ verdoppelt sich dies sogar durch die Anwesenheit der Stadtbewohner. Kein einziges Mal kommunizieren die beiden durch den Tanz miteinander, sondern richten ihre Bewegungen ausschließlich auf externe „Gesprächspartner“ aus.

9.9. Concerto de Solange

Der Tanz von Andy und Solange, die sich in Simons Atelier treffen, ist der einzige echte Paartanz in diesem Film. Kein anderes Liebespaar wird sich auf diese Art und Weise treffen und seine Liebe demonstrieren. Auch bildet dieser Tanz ein wunderbares Beispiel für interpersonelle Kommunikation zwischen den Charakteren. Andy, der an Simons Klavier sitzt und Solanges Concerto spielt, als sie das Atelier betritt, fordert sie später zum Tanz auf und beginnt den Paartanz. Zuerst zögerlich in ihren Bewegungen, verfallen beide nur wenige Augenblicke später in ausufernde Tanzschritte, die das ganze Atelier einnehmen. Prägnant dabei ist der Verzicht auf eine typisch klassische Tanzposition mit dem Mann in Führungsposition. Stattdessen tanzen beide separat und treffen sich in ihren Bewegungen nur hin und wieder um sich an den Händen zu halten, spiegeln aber des Anderen Bewegung und erwecken so den Anschein eines zusammengeführten Tanzes. Der Paartanz wird im klassischen Filmmusical oft als Indikator für Intimität verwendet.

In der Regel treffen sich – auch hier bei *Les Demoiselles* – die Charaktere nach vielen verpassten Gelegenheiten oder Missverständnissen im Tanz und können erst hier ein emotional und auch körperlich verbundenes Paar werden. Der Tanz symbolisiert in diesen Fällen den Eintritt in eine Beziehung.

„(...) narrative closure is attained when the couple's differences are somehow resolved, usually through the mediating power of musical performance.“¹³¹

In Bezug auf Fishers Narrative Paradigm kann man den Tanz von Solange und Andy durchaus aus nonverbale Kommunikation auffassen, zumal die Konversationen der beiden Charaktere sowieso auf wenige Sätze beschränkt blieb. Durch Andys Aufforderung zum Tanz entsteht etwas wie ein nonverbaler Austausch zwischen den beiden – ähnlich wie bei dem Treffen auf der Straße, bei dem Solange Andys Vorschlag eines erneuten Wiedersehens ausgeschlagen hat, ist sie auch im Tanz zunächst zurückhaltend und muss von Andy wiederholt auf die Tanzfläche geführt werden. Dass er dabei aber keine großen Schwierigkeiten hat und stattdessen mit einem Lächeln belohnt wird, zeugt von Solanges wachsender Zuneigung zu ihm. Im Tanz entwickelt sich eine neckische und wenig später intime Beziehung mit regem Austausch zwischen den beiden. Der Kuss, der knapp vor Ende des Tanzes noch endgültiger Beweis für das neu entstanden Verhältnis sein soll, ist fast unnötig, wenn man die Tanzschritte, die Solange und Andy davor vollziehen genauer beleuchtet. Das Umkreisen des jeweils anderen verliert sich in tiefen Blicken zwischen den beiden Tänzern, bis sich Solange in Andys Armen wiederfindet und er sie, mit einer Hand im Rücken abgestützt, in einem Halbkreis um seine Hüfte kreisen lässt. Solange nimmt hier eine sich unterwerfende, der Romanze ergebende Position ein – die klassische Tanzposition ist erreicht. Besonders deutlich wird die visuell gezeigte Intimität der beiden durch eine erneute Öffnung der Paarkonstellatation und der Umformatierung zu einer weiteren, wie von Dyer definierten „abhängigen Tanzposition“ (Vgl. Seite 68). Wieder ist es Solange, die von Andy gehalten wird und diese Position ohne seinen stützenden Arm nicht halten könnte. Prägnant dabei ist aber die Stellung der Becken, die einander zugewandt sind. Mit einem Knie zwischen Andys Beinen kann man Solanges Drehung in diese Dominanz abgebende Stellung auch deutlich intimer auffassen als alle vorherigen Schritte:

¹³¹ Grant, Barry Keith. Nach Henderson, Scott: Youth, Excess and the Musical Moment. In: Conrich, Ian; Tincknell, Estella (Hrsg.): Film's Musical Moments. Edinburgh University Press, Edinburgh 2006



Abb. 17

Die Identifikation eines Tanzes als symbolisierte Intimität ist kein leichtes Unterfangen: „Man muss sehr genau aufpassen, um mitzukriegen, wann in einem Musicalfilm ein Beischlaf passiert.“¹³² Spätestens mit dem an die Drehung angeschlossenen Kuss und den langsamen Schritten Richtung Tür am Ende des Tanzes, die wieder gleichberechtigt Seite an Seite gegangen werden, wird klar, dass die romantischen Gefühle auf Gegenseitigkeit beruhen. Dieses Verständnis über den inneren Gefühlszustand der beiden Charaktere wird nicht durch Artikulation vermittelt, sondern durch die tänzerische Bewegung. Nach Chatmans Konzept bildet dieser Paartanz ein Kernel, der sich schon allein durch den Verzicht auf verbale Liebesgeständnisse ergibt. Nur im Tanz kommunizieren die beiden einander ihre Gefühle und das Einverständnis einer körperlichen Annäherung, nur im Tanz wird auch dem Zuschauer die wachsende Liebe vermittelt. Kaum ein Tanz ist bei *Les Demoiselles* so stellvertretend für nonverbale Kommunikation und Informationsvermittlung durch den Tanz. Auch wird kein anderes Paar in so einer Weise seine Liebe verdeutlichen dürfen.

¹³² Brustellin. In: Pollach, Wien 2003. Seite 25

9.10. Depart de forains / Finale

Mit dem Abschlusstanz am Place Colbert endet *Les Demoiselles* und zeigt noch einmal in aller Deutlichkeit, worum es in diesem Film geht: Fröhlichkeit, Liebe, Leichtigkeit. Alle Paare, die sich finden mussten, haben sich gefunden. Den tanzenden Matrosen und Stadtbewohnern schließen sich in einem Paartanz Solange und Andy und später Yvonne und Simon an. Maxcence steigt in den Kirmeswagen, in dem auch Delphine sitzt und sieht so – unsichtbar für das Fernsehpublikum – zum ersten Mal das leibhaftige Antlitz seines gemalten Ideals. Der Place Colbert verwandelt sich ein letztes Mal in ein buntes Treiben aus Pastelltönen, paarweise wird getanzt und die beiden Liebespärchen dürfen sich verliebt in den Arm nehmen. Sämtliche Steine, die einem Happy End in den Weg gelegt wurden, sind beseitigt.

*„The moral fantasy of the romance is that of love triumphant and permanent, overcoming all obstacles and difficulties.“*¹³³



Abb. 18

Tanzen zunächst nur die Stadtbewohner und noch einige sich auf der Durchreise befindenden, Militärleute und Matrosen frei auf dem Platz, bilden sich schon bald gegengeschlechtliche Paare. Nach Fishers Narrative Paradigm ist dieser Tanz durchaus aus sinnhaft zu werten, verdeutlicht er durch die vermehrte Paarbildung und das anschließende Auftreten der Paare Solange und Andy sowie Yvonne und Simon noch einmal in aller Klarheit das Thema der Paarfindung im Film.

¹³³ Dunne, North Carolina 2004. Seite 79

Er bildet außerdem ein Kernel, in dem er Informationen darüber gibt, ob Yvonne und Simon tatsächlich zueinander gefunden haben und Beweis dafür liefert, dass Solange und Andys romantischer Tanz nicht bloß aus einer emotionalen Spontaneität entstanden ist, sondern sie ihre Gefühle für einander auch außerhalb des Ateliers zeigen.



Abb. 19

Im klassischen Paartanz schweben die neu formierten Paare über den Place Colbert. Es ist bezeichnend für Demys Regiearbeit und Maens Choreographie, dass die letzte Tanzsequenz des Filmes der ersten nicht nur in Musik, sondern auch in der Bildsprache ähnelt. So verschmelzen zwei Handlungsstränge ineinander: Das Treffen und Tanzen auf dem Place Colbert und die Abfahrt (im Gegensatz zur Ankunft zu Beginn des Filmes) der Kirmesleute, die sich auf den Weg nach Paris machen.

10. Schlusswort

*„Dance allows space for association“*¹³⁴

Musicals und ihre filmischen Adaptionen sind Unterhaltungsformen, die hauptsächlich kommerziell produziert werden. Das Zielpublikum ist meist kein spezifisches, der Inhalt des Films sollte in der Regel von einer breiten Gesellschaftsgruppe unterschiedlicher ethnischer Herkunft erfolgreich, also sinngemäß, rezipiert werden. Die darstellenden Akteure haben keinen traditionellen oder rituellen Anspruch an ihre Performance sondern agieren rein aufgrund beruflicher – und dadurch ebenso wieder marktwirtschaftlicher – Motivation.¹³⁵ Unterhaltung selbst reagiert auf von der Gesellschaft entwickelte Bedürfnisse; definiert aber auch gleichzeitig die Grenzen dieser. Filmmusicals bilden somit ein eigenes filmisches Genre mit eigenem Regelwerk. Im Gegensatz zu Spielfilmen versuchen sie gar nicht erst, realistisch zu wirken, sondern spielen vielmehr mit der durch Tanz und Gesang erzeugten Abstraktion. Kein Filmmusical erhebt den Anspruch, wahrhaftig und naturgetreu zu sein, wohl aber ist auch die Motivation nach Authentizität vorhanden. So wird zwar bei Tanz- und Musiksequenzen stilistisch bis zu jeder vorstellbaren Grenze übertrieben, trotzdem soll eine Geschichte auch im Filmmusical nachvollziehbar und für das Publikum verständlich sein. Den Vorwurf des illusorischen Charakters kann man leicht entgegensetzen: „Musicals erzeugen keine Illusionen (...), sie sind Illusionen. (...) Das Filmmusical ist seinem Wesen nach unglaublich.“¹³⁶ Im Filmmusical ist alles möglich. Ein spontanes Ausbrechen in einen Gruppentanz, ein die Regeln der Gravität überwindender Tanz Fred Astaires über senkrecht aufgestellte Wände oder ein romantischer Paartanz, der einen verbalen Dialog ob seiner Eindeutigkeit überflüssig macht – nichts folgt den Regeln des konventionellen Filmgeschäfts.

Janine Schulze schrieb: „Als die Bilder das Laufen lernten, lernten sie auch sehr schnell das Tanzen.“¹³⁷ Und tatsächlich ist der Tanz neben der Musik ein prägnanter Teil jedes Filmmusicals, wirkt verstärkend, erklärend oder auch verfremdend auf einzelne Szenen ein und ersetzt das Öfteren die Notwendigkeit einer verbalen Sprache. Er wirkt als interpersonelles Medium zur Kommunikation und braucht dafür nichts außer dem menschlichen Körper selbst.

¹³⁴ Gabriele Brandstetter

¹³⁵ Vgl.: Dyer. In: Pollach, Wien 2003. Seite 41

¹³⁶ Brustellin. In: Pollach, Wien 2003. Seite 14

¹³⁷ Schulze, Janine: Das Rot der Schuhe. Oder: Wenn der Film sprachlos wird und zu tanzen beginnt. In: Klein, Hamburg 2000. Seite 209

Gabriele Klein definiert den Körper wiederum als das „zentrale kommunikative Mittel“.¹³⁸ Geschichtlich gesehen ist der Körper als Träger von beweglicher Tradition seit jeher Medium zur Informationsweitergabe gewesen. Filmisch haltbar und reproduzierbar gemacht, bildet er das Abbild einer Gesellschaft zur Zeit der Entstehung des filmischen Werkes und kann als solches gelesen werden. Die Philosophin Susanne Langer beschreibt Tanz als eines von zwei Kommunikationsmodellen, von dem das erste diskursiv symbolisch, also sprachlich definiert und das zweite präsentativ symbolisch verstanden wird und neben dem Tanz auch Musik oder Architektur einbezieht.¹³⁹ Ironischerweise ist die Akzeptanz von Musik und Gesang in Filmen und insbesondere bei Filmmusicals weitaus höher als gegenüber von Tanz. So wurde auch dem Filmmusical ein nur kurzer Höhenflug nachgesagt, bis sich das Genre als eines der erfolgreichsten behaupten konnte. Vorherrschende Meinung war aber lange Zeit die Inkompatibilität zwischen Tanz und Film als zwei unterschiedliche Medien:

*„Dance and film are inherently incompatible: Film is realistic, dance unrealistic.“*¹⁴⁰

Auch das mag mit der Künstlichkeit des Mediums Film zusammenhängen. Im Gegensatz zum Bühnentanz kann der Filmtanz durch Schnitt und Montage verändert werden, es entsteht der Eindruck von Leichtigkeit und Mühelosigkeit. Sherril Dodds beschreibt die Kategorien Raum, Zeit und Energie als wesentlich „künstliche“ Unterscheidungsmerkmale des Filmtanzes vom Bühnentanz und verweist dabei auf die Tatsache, dass der Filmtanz von Schnitten und Pausen gekennzeichnet ist, in dem die Schauspieler ihre Energie sammeln können, sie nachgeschminkt werden, eine Szene oft mehrmals geprobt und gedreht wird und so der Anschein von Fehlerlosigkeit erweckt wird. Auch werden im Film Tanzschritte durch filmische Eingriffe verlängert, in ihrer Geschwindigkeit bearbeitet und letztendlich ihrer Gegenwärtigkeit beraubt.¹⁴¹ Der Filmmusicaltanz nimmt hier eine besondere Position ein. Die verschiedenen Möglichkeiten, in ein Filmmusical Tanz einzuführen, sei es als Backstage-Musical, als Musical im Filmmusical oder durch eine bewusste Abgrenzung von der eigentlichen Geschichte, bieten auch viel Raum zur Interpretation. Als Kunstform – und nicht als reales sozialkritisches Abbild – ist allerdings jede Choreographie des Filmmusicals zu begreifen.

¹³⁸ Klein, Gabriele: Tanz & Medien: Un/Heimliche Allianzen. Zur Einleitung. In: Klein, Hamburg 2000, Seite 8

¹³⁹ Vgl.: Langer, Susanne. Nach Alter, Judith B.: Dance Based Dance Theory. From Borrowed Models to Dance-Based Experience. Peter Lang Publishing, Inc., New York 1991. Seite 34

¹⁴⁰ Sacks, A. Nach Dodds, Sherril: Dance on Screen. Genres and Media from Hollywood to Experimental Art. Palgrave, New York 2001. Seite 34

¹⁴¹ Vgl.: Ebd., Seite 30 ff.

„The main aim of an artist is to produce and sustain the essential illusion, set it off clearly from the surrounding world of actuality and articulate its form to the point where it coincides unmistakably with forms of feeling and living.“¹⁴²

Les Demoiselles ist nicht nur durch einen hohen Anteil von gesungenen Sequenzen gekennzeichnet, sondern ist auch das, was man als ruhelos bezeichnet. In kaum einer Szene, die außerhalb eines geschlossenen Raumes spielt, passiert etwas nur auf vorderer Bildebene. Demy lässt seine Charaktere auf vielen verschiedenen Raumebenen spielen, setzt die Hauptdarsteller nah an die vierte Wand und lässt in verschiedenen Hintergrundhöhen weitere Statisten durch das Bild gehen oder tanzen. Der Film erweckt den Anschein, kontinuierlich Bewegung mitzuteilen. Die Tanzsequenzen sind deshalb in vielen Fällen des Nebentanzes nicht von einem „Startschuss“ gekennzeichnet, sondern beginnen als sanfter Übergang von Alltagsbewegungen. Im Laufe der Arbeit wurde nicht nur auf die Besonderheiten der kommunikativen Macht des Tanzes eingegangen, sondern auch die Bedeutung des Tanzes der Hauptsequenzen aus *Les Demoiselles* charakterisiert. Es stellte sich heraus, dass Demys Film nicht, wie ursprünglich gedacht, weitaus mehr Narration und Information in den Tanz statt in das gesungene Wort legt. Tatsächlich ist das Verhältnis von Kommunikation durch Verbalität und Kommunikation durch tänzerische Bewegung fast ausgeglichen. Als sinnhafte, also die Handlung vorantreibende, Informationen auf den Charakter gebende, die Geschichte verstärkende Tanzbewegungen konnte rund die Hälfte der Tänze identifiziert werden. Dies geschah mit Hilfe von Seymour Chatmans Konzept der Kernels und Satellites in Verbindung mit Walter Fishers Narrative Paradigm. Als kommunikationsträchtige Sequenzen wurden folgende Sequenzen herausgefiltert:

(a) „Le pont transbordeur / Arrivé des camionneurs“: Der Übergang mit der Hebebühne signalisiert auch gleichzeitig den Übergang in eine neue Welt. Mit dem Absetzen der Hebebühne setzt Musik ein, langsame Tanzschritte werden begonnen und werden nach der Ankunft in Rochefort in einen Gruppentanz über verschiedene Ebenen fortgesetzt. Frauen mit Kindern tanzen auf dem Place Colbert, begleitet, abgelöst und wieder mit eingeschlossen von Matrosen, Militärleuten und den Schaustellern. Mit diesem ersten Tanz wird der Beginn des Filmmusicals eröffnet und gleichzeitig die Seele des Films offenbart: Der Tanz. Ohne ein Wort gesprochen zu haben, verdeutlichen die Charaktere die Notwendigkeit des Tanzes als Ausdruck von Emotion und Lebensstil – in Rochefort wird Tanz zur Norm.

¹⁴² Alter, New York 1991. Seite 35

Fishers Theorie nach Wahrhaftig- und Sinnhaftigkeit erlebt hier eine Herausforderung, es liegt an der Akzeptanz des Publikums, dieses unkommentierte und unerklärte Ausbrechen in tänzerische Bewegung als situationsbedingt und naturgegeben anzunehmen. (b) „Andy amoureux“ bildet jene Schlüsselszene, in der Gene Kelly als Andy Miller seinen großen Auftritt hat. Ähnlich wie bei der Anfangssequenz ist auch hier der Tanz als charaktervertiefendes Element eingesetzt. Nur durch den Tanz der Stadtbewohner im Hintergrund, dieses sanfte wiegende Händchen halten, wird sich der Zuseher der Gefühle Solanges bewusst. Die Präsentation von Kelly Tanzkunst im zweiten Teil dieser Sequenz dient eher als Plattform für Kelly selbst als für seinen verkörperten Charakter, doch versucht er seine Bewegungen mit der Entschuldigung, er sei verliebt, zu rechtfertigen und lässt diese aufgrund dessen logisch wirken. Andy tanzt aus einer inneren Gefühlslage heraus, er ist verliebt und in diesem verliebten Übermut verwandelt er die Straße in einen Ort des kollektiven Tanzes, in den jeder Passant tänzerisch mit eingebunden und somit Zeuge der Verliebtheit Andys wird. (c) „De Hambourg á Rochefort“, das zunächst eher als musikalischer Einschub wirkt, bei genauerem Hinsehen aber die tänzerische Geste des Händereichens zwischen den Zwillingen und Etienne und Bill den Beschluss einer gemeinsamen Zusammenarbeit als kommunikatives Mittel einsetzt. Durch den Tanz der vier nähern sie sich nicht nur emotional, sondern auch körperlich auf eine freundschaftliche Weise an und legen anfängliche Unstimmigkeiten und Berührungsängste ab. Für den Zuschauer kann dies nur durch den Tanz so deutlich gemacht werden, nachdem das Lied zwar von der Zusammenarbeit erzählt, nichts aber von einer entstehenden Freundschaft zwischen den Charakteren. Dies geschieht rein visuell durch einen immer übermütiger werdenden Tanz im Tanzstudio Delphines.

(d) „Les recontres“ ist die einzige Sequenz im Film, die sich in einer Grauzone zwischen Kernel und Satellite befindet. Zwar haben die Tänze keinen inhaltlichen Wert für die Geschichte, trotzdem werden durch sie das zunehmende Tempo und die erhöhte Spannung der verschiedenen Plots erhöht. Auch treiben die Tänzer im Hintergrund die Charaktere immer weiter voran und sorgen so für ein Zusammentreffen der Hauptfiguren. Es ist bezeichnend für diesen Film, dass gerade im Hintergrund oft mehr Bewegung passiert als in der ersten Bildebene. Während die Hauptcharaktere oftmals ruhig stehen und sprechen, wird im Hintergrund getanzt und somit das Tempo des Filmes festgelegt. (e) „Concerto de Solange“ bildet mit seinem klassischen Eroberungstanz von Andy ein Paradebeispiel für Kommunikation im Tanz.

Verbal vollkommen still nähern sich Solange und Andy erst durch tänzerische Bewegungen an und kommunizieren ihre gegenseitigen Gefühle nur durch Körperlichkeit. Dieser Tanz dient einzig und allein der Demonstration von Gefühlen und der Beziehungsbildung bzw. – vertiefung. Statt sich ihre Gefühle direkt zu sagen, muss erst eine Tanzfläche erobert werden. Durch den künstlerischen, musikalischen Hintergrund der beiden erscheint der Tanz im Hinblick auf das Narrative Paradigm durchaus sinnhaft und logisch nachvollziehbar. Als Musiker haben die beiden Erfahrung im Ausdruck abseits von Artikulation und verstehen sich so auch durch reine Körpersprache, ein Fakt, der auch dem Publikum mehr als deutlich gemacht wird. (f) „Depart de forains / Finale“ ist eine ähnlich angelegte Sequenz wie der Einstieg in den Film und kann als solcher ebenso inhaltlich wertvoll gewertet werden. Vor allem durch die Zurschaustellung der Paar Yvonne und Simon sowie Solange und Andy als Teile eines großen Gruppen-Paartanzes wird Zusammengehörigkeit und Beständigkeit in den romantischen Gefühlen kommuniziert. Für diese Paare bedeutet das Ende des Films auch das Ende der Suche nach der großen Liebe. Auf dem Place Colbert, an dem alles anfängt, erleben hier zumindest zwei der drei Liebespaare ihr Happy End. Vorrangig demonstrierte Emotion sind Fröhlichkeit und Abenteuerlust, vor allem bei den abreisenden Kirmesleuten und Delphine. Das wird auch noch einmal durch eine Reprise von „Nous voyageons“ verstärkt. Für die Zurückgebliebenen in Rochefort bedeutet der Ausbruch in Paarkonstellationen vor allem Abschluss und Ankunft.

Es ist überraschend, dass einige der Kernsequenzen aus *Les Demoiselles* entgegen aller Erwartungen keine Kerns darstellten. So ist die Vorstellung der Zwillinge und auch von Etienne und Bill vor allen durch die Eingängigkeit der Lieder berühmt geworden, im Tanz lässt sich aber weder interpersonelle oder auf das Publikum ausgerichtete Kommunikation noch ergänzende oder erklärende Informationen zu den Charakteren oder der Geschichte finden. Tanz wirkt hier einfach als verstärkendes künstliches Element des Filmmusicals und hat dekorativen, platzfüllenden und den Gesang unterstützenden Charakter. Das Verhältnis der Tanzszenen, die als dramaturgisch und kommunikativ wertvoll gesehen werden können und jenen, die für den Film verzichtbar gewesen wären, ist allerdings ein ausgewogenes. Schlussendlich lässt sich sagen, dass *Les Demoiselles* jene Kriterien erfüllt, die ein klassisches Filmmusical ausmachen. Die auf die Charaktere ausgerichtete Kommunikation sowie die Kommunikation an das Publikum durch Tanz ist in rund der Hälfte der Sequenzen gegeben. Besonders fällt hierbei allerdings auf, dass die meisten Tänze keinen Einschnitt in die Geschichte bedeuten und keine Unterbrechung des Narrationsflusses sind.

Vielmehr sind fließende Übergänge zwischen der Kerngeschichte und den Tanz- und Musiknummern auszumachen, die eine Unterscheidung zwischen diesen Kategorien erschwert. Der Tanz wird von Maen als einfach strukturiertes Bewegungssystem initiiert, der durch seine Einfachheit und Offensichtlichkeit einem breiten Publikum verständlich gemacht wird. Er beinhaltet in den als Kernels identifizierten Tanzsequenzen nicht nur Informationen über die Charaktere und deren Gefühlswelt sondern ist auch maßgebend an der Entwicklung der Geschichte beteiligt und bildet somit ein unverzichtbares stilistisches Element. In allen Fällen wirkt Tanz nicht als etwas additives, sondern in die Geschichte integriertes und kann als kontinuierliches Element als für die Filmwelt als natürlich betrachtet werden. Zwar konnten nicht alle Tanzsequenzen des Films als inhaltlich und kommunikativ wertvoll identifiziert werden, unbestritten ist aber die Tatsache, dass der Tanz ein signifikantes Merkmal von *Les Demoiselles* ist. Nicht nur beinhalten die sechs Kerntanzsequenzen interpersonelle, die Geschichte vorantreibende Kommunikation, sie bilden durch ihren performativen Charakter auch eine Möglichkeit zur körperlichen, auf das Publikum ausgerichteten Informationsweitergabe. Diese Tänze sind sinnhaft und wahrhaftig in Bezug auf den Narrationsfluss und die Entwicklung der Charaktere und sind daher mehr als nur reine Unterhaltung zu werten. Vielmehr wird durch jene getanzte Informationen die Geschichte erst gestützt und verstärkt.

Es zeigt sich, dass Tanz auch in einem leichten, vorrangig zur Unterhaltung produzierten Film, wertvolle Inhalte kommunizieren kann, sofern man den jeweiligen kulturellen Zusammenhang und den Kontext seiner Entstehung einer genauen Analyse unterzieht. Sechs der zehn Tänze aus *Les Demoiselles* wurden als effektive und wichtige Träger von Kommunikation identifiziert.

Literaturverzeichnis

- Alter, Judith B.: Dance Based Dance Theory. From Borrowed Models to Dance-Based Experience. Peter Lang Publishing, Inc., New York 1991
- Argyle, Michael (1992): Körpersprache & Kommunikation. Junfermann, Paderborn 1992
- Balázs, Bela: Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2001
- Barrios, Richard: A Song in the Dark. The Birth of the Musical Film. Oxford University Press, Inc., New York 1995
- Baudelot, Alexandra: Julia Cima in dialogue with Alexandra Baudelot: Digestion and Infusion. Ways of Interpreting Dance. In: Gehm, Bielefeld 2007
- Baumann, Dieter; Hell, Jutta: Gender – Körper – Kommunikation. Ein Praxisbericht. In: Klinge, Antje; Leeker, Martina (Hrsg.): Tanz Kommunikation Praxis. LIT Verlag, Münster 2003. Seite 146-157
- Baxmann, Inge: Die Gesinnung ins Schwingen bringen. Tanz als Metasprache und Gesellschaftsutopie in der Kultur der zwanziger Jahre. In: Gumbrecht, Ulrich / Pfeiffer, Ludwig (Hrsg.): Materialität der Kommunikation. Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1988
- Baxmann, Inge: The Body as Archive. On the Difficult Relationship between Movement and History. In: Gehm, Sabine; Huesemann, Pirrko; Wilcke, Katharina von (Hrsg.): Knowledge in Motion. Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance. transcript Verlag, Bielefeld 2007. Seite 207-216
- Becker, Jörg: Demy Monde. In: Ofner, Astrid (Hrsg.): Demy/Varda. Eine Retrospektive der Viennale und des österreichischen Filmmuseums. Schüren Verlag, Wien 2006
- Bernstein, Leonard: Freude an der Musik. Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1963.
- Böhm, Max von: Der Tanz. Volksverband der Bücherfreunde Wegweiser-Verlag GmbH, Berlin 1925
- Boenisch, Peter: Tanz als Körper-Zeichen. Zur Methodik der Theater-Tanz-Semiotik. In: Brandstetter, Gabriele; Klein, Gabriele (Hrsg.): Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs „Le Sacre du Printemps“. transcript Verlag, Bielefeld 2007. Seite 29-45
- Brandstetter, Gabriele: Dance as Culture of Knowledge. Body Memory and the Challenge of Theoretical Knowledge. In: Gehm, Sabine; Huesemann, Pirrko; Wilcke, Katharina von (Hrsg.): Knowledge in Motion. Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance. transcript Verlag, Bielefeld 2007. Seite 37-48
- Brandstetter, Gabriele: Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1995

- Brustellin, Alf: Das Singen im Regen. In: Pollach, Andrea (Hrsg.): Singen und Tanzen im Film. Paul Zsolnay Verlag, Wien 2003
- Burkart, Roland: Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder. Böhlau, Wien/Köln/Weimar 2002
- Chatman, Seymour: Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film. Cornell University Press, Ithaca/London 1978
- Chomo, Chumo; Peter N.: Dance, Flexibility, and the Renewal of Genre in 'Singin' in the Rain'. In: Cinema Journal Volume 36, No 1. University of Texas Press, Austin 1996. Auf: <http://www.jstor.org/stable/1225594>
- Clover, Carol J.: Dancin' in the Rain. In: Pollach, Andrea (Hrsg.): Singen und Tanzen im Film. Paul Zsolnay Verlag, Wien 2003
- Copeland, Roger: Dance, Feminism, and the Critique of the Visual. In: Thomas, Helen: Dance, Gender and Culture. The Macmillan Press Ltd, London 1993. Seite 139-149
- Demy, Jacques: Les Demoiselles de Rochefort (Film, 1967). DVD, 126 min, Cine tamaris, Frankreich 1996
- Dodds, Sherril: Dance on Screen. Genres and Media from Hollywood to Experimental Art. Palgrave, New York 2001
- Dunne, Michael: American Film Musical Themes and Forms. McFarland & Company, Inc., Publishers, North Carolina 2004
- Dyer, Richard: Entertainment und Utopie. In: Pollach, Andrea (Hrsg.): Singen und Tanzen im Film. Paul Zsolnay Verlag, Wien 2003
- Dyer, Richard: I seem to find the happiness I seek. Heterosexuality and Dance in the Musical. In: Thomas, Helen: Dance, Gender and Culture. The Macmillan Press Ltd, London 1993. Seite 49-65
- Elberfeld, Rolf: Bewegungskulturen und multimoderne Tanzentwicklung. In: Brandstetter, Gabriele, Wulf, Christoph (Hrsg.): Tanz als Anthropologie. Wilhelm Fink Verlag, München 2007. Seite 219-229
- Fehr, Richard; Vogel, Frederick G.: Lullabies of Hollywood. Movie Musical and the Movie Musical, 1915-1992. McFarland & Company Publishing, Inc., North Carlonia, 1993
- Finke, Frank-P.: Tätowierungen in modernen Gesellschaften. Rasch Verlag, Osnabrück 1996
- Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen. Band 1. Gunter Narr Verlag, Tübingen 1983
- Fisher, Walter: Human Communication as Narration. Toward a Philosophy of Reason, Value, and Action. University of South Carolina Press, Columbia 1987

- Fisher, Walter: Narration as a Human Communication Paradigm: The Case of Public Moral Argument. In: Communication Monographs, Volume 51, Issue 1. Routledge, London 1984
- Forrest, John: The Performer-Audience Connection: Emotion to Metaphor in Dance and Society by Judith Lynne Hanna. In: Dance Research Journal, Vol. 16, No. 2. Congress on Research in Dance, Cambridge USA 1984. Auf: <http://www.jstor.org/stable/1478723>
- Graff, Bernd: Der Körper ist ein Double für das Double des Körpers. Oder: „Of all the things I've lost, I miss my mind the most.“ In: Klein, Gabriele: Tanz Bild Medien. LIT Verlag, Hamburg 2000. Seite 67-84
- Grunes, Dennis: The Young Girls of Rochefort. 15.Mai 2007. Auf: <http://grunes.wordpress.com/2007/05/15/the-young-girls-of-rochefort-jacques-demy-1967>
- Hanisch, Michael: Vom Singen im Regen. Filmmusical gestern und heute. Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1980
- Hanna, Judith Lynne: Dance, Sex and Gender. Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire. The University of Chicago Press, Chicago/London 1988
- Hanna, Judith Lynne: The Mentality and Matter of Dance. In: Art Education, Vol. 36, No 2. National Art Education Association, Virginia 1983. Auf: <http://www.jstor.org/stable/3192662>.
- Hanna, Judith Lynne: To Dance is Human. A Theory of Nonverbal Communication. The University of Chicago Press, Chicago/London 1979
- Hannig-Schossler, Jutta: Let's talk about... - Tanz und Kommunikation. In: Klinge, Antje; Leeker, Martina (Hrsg.): Tanz Kommunikation Praxis. LIT Verlag, Münster 2003
- Henderson, Scott: Youth, Excess and the Musical Moment. In: Conrich, Ian; Tincknell, Estella (Hrsg.): Film's Musical Moments. Edinburgh University Press, Edinburgh 2006. Seite 146-157
- Johnson, Albert: The Young Girls of Rochefort. Film Quaterley, Vol. 21, No 4. University of California Press, Oakland 1968. Seite 47. Auf: <http://www.jstor.org/stable/i251882>
- Kaeppler, Adrienne L.: „Dance Ethnology and the Anthropology of Dance“. Dance Research Journal, Vol. 32, No. 1. Congress on Research in Dance, Cambridge USA 2000. Auf: <http://www.jstor.org/stable/1478285>
- Kapp, Volker (Hrsg.): Die Sprache der Zeichen und Bilder: Rhetorik und nonverbale Kommunikation in der frühen Neuzeit. Hitzeroth, Marburg 1990
- Klein, Gabriele: Dance in a Knowledge Society. In: Gehm, Sabine; Huesemann, Pirrko; Wilcke, Katharina von (Hrsg.): Knowledge in Motion. Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance. transcript Verlag, Bielefeld 2007. Seite 25-36

- Klein, Gabriele: FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes. Quadriga Verlag, Weinheim/Berlin 1992
- Klein, Gabriele: Tanz & Medien: Un/Heimliche Allianzen. Zur Einleitung. In: Klein, Gabriele: Tanz Bild Medien. LIT Verlag, Hamburg 2000. Seite 7-17
- Kuppers, Petra: Körper/Medien. Wahrnehmung, Körperlichkeit und das Bild. In: Klein, Gabriele: Tanz Bild Medien. LIT Verlag, Hamburg 2000. Seite 227-243
- Lavender, Larry: Dancers Talking Dance. Critical Evaluation in Choreography Class. Human Kinetics, Albuquerque 1996
- Loenhoff, Jens: Grundlagen der kommunikativen Dimension von Körperbewegung und Tanz. In: Klinge, Antje; Leeker, Martina (Hrsg.): Tanz Kommunikation Praxis. LIT Verlag, Münster 2003. Seite 17-31
- Marschall, Susanne: TextTanzTheater. Eine Untersuchung des dramatischen Motivs und theatralen Ereignisses „Tanz“ am Beispiel von Frank Wedekinds *Büchse der Pandora* und Hugo von Hoffmannsthal's *Elektra*. Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 1996
- Mead, George Herbert: Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995
- Mrak, Hans: "The world is a stage / The stage is a world...": Narrative Strategien und formale Strukturen im klassischen WarnerBros. Backstage Musical. Diplomarbeit, Universitätsverlag, Wien 1999.
- Müller, Birgit: Dekonstruktion, Körper, Bewegung. In: Klein, Gabriele: TanzTheorieText. LIT Verlag, Münster 2002. Seite 351-365
- o.V.: Laissez vous conter les Demoiselles de Rochefort.
Auf: <http://www.ville-rochefort.fr/decouvrir/demoiselles>
- o.V.: The Norman Maen Papers. The National Dance Archive of Ireland, University of Limerick. Limerick, 2013. Auf: <http://www2.ul.ie/pdf/971721828.pdf>
- Ott, Dorothee: Shall we Dance and Sing? Zeitgenössische Musical- und Tanzfilme. UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz 2008
- Peick, Melissa: Dance as Communication: Messages Sent and Received through Dance. UW-I Journal of Undergraduate Research VIII, 2005.
Auf: <http://www.uwlax.edu/urc/jur-online/pdf/2005/peickpdf>
- Rosenbaum, Jonathan: Not the same old Song and Dance. DVD Paper. In: Demy, Jacques: Les Demoiselles de Rochefort (Film, 1967). DVD, 126 min, Cine tamaris, Frankreich 1996
- Rothe, Friederike: Zwischenmenschliche Kommunikation: Eine interdisziplinäre Grundlegung. Dt. Univ.-Verlag, Wiesbaden 2006

- Saada, Nicolas: Pianissimo. Ein Gespräch mit Michel Legrand. In: Ofner, Astrid (Hrsg.): Demy/Varda. Eine Retrospektive der Viennale und des österreichischen Filmmuseums. Schüren Verlag, Wien 2006
- Rosiny, Claudia: Videotanz – Ansätze intermedialer Kunst. In: Klein, Gabriele: Tanz Bild Medien. LIT Verlag, Hamburg 2000. Seite 167-186
- Schulze, Janine: Das Rot der Schuhe. Oder: Wenn der Film sprachlos wird und zu tanzen beginnt. In: Klein, Gabriele: Tanz Bild Medien. LIT Verlag, Hamburg 2000. Seite 209-226
- Simoni, Thomas: Zwischen Ohnmacht und Begehren: Männlichkeitsinszenierungen im populären Tanzfilm. In: Klein, Gabriele: TanzTheorieText. LIT Verlag, Münster 2002
- Springer, John: They Sang! They Danced! They Romanced! A Pictorial History of the Movie Musical. Carol Communications, Inc., New York 1966
- Streiter, Anja: Musik in den Bildern. In: Pollach, Andrea (Hrsg.): Singen und Tanzen im Film. Paul Zsolnay Verlag, Wien 2003
- Taboulay, Camille: Les Demoiselles de Rochefort. In: Ofner, Astrid (Hrsg.): Demy/Varda. Eine Retrospektive der Viennale und des österreichischen Filmmuseums. Schüren Verlag, Wien 2006
- Walter, Siegfried: Bewegte Symmetrie. Tanzen als Fundament der Kommunikation. In: Klinge, Antje; Leeker, Martina (Hrsg.): Tanz Kommunikation Praxis. LIT Verlag, Münster 2003.
- Varda, Agnès: Les Demoiselles ont eu 25 ans (Dokumentation, 1993). DVD, 64 min, Ciné tamaris, Frankreich 1996
- Watzlawick, Paul: Menschliche Kommunikation: Formen, Störungen, Paradoxien. Huber, Bern 2000
- Williams, Drid: Anthropology and the Dance. University of Illinois Press, Urbana / Chicago 1991
- Wittmann, Gabriele: Dancing is not writing. Ein poetisches Projekt über die Schnittstelle von Sprache und Tanz. In: Klein, Gabriele: TanzTheorieText. LIT Verlag, Münster 2002. Seite 585-596
- Wortelkamp, Isa: Flüchtige Schrift / Bleibende Erinnerung. Der Tanz als Aufforderung an die Aufzeichnung. In: Klein, Gabriele: TanzTheorieText. LIT Verlag, Münster 2002. Seite 597-609

Abbildungsverzeichnis:

- Abb. 1: Das Nachrichtenmodell von Schulz von Thun
- Abb. 2: Chatman, Seymour: Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film. Cornell University Press, Ithaca/London 1978. Seite 53
- Abb. 3: Demy, Jacques: Les Demoiselles de Rochefort (Film, 1967). DVD, 126 min, Ciné tamaris, Frankreich 1996. Screenshot, Min 00:03:10
- Abb. 4: Ebd., Screenshot, Min 00:08:00
- Abb. 5: Ebd., Screenshots, Min 00:12:03, Min 00:12:19, Min 00:10:52
- Abb. 6: Ebd., Screenshots, Min 00:30:38, Min 00:31:29
- Abb. 7: Ebd., Screenshot, Min 00:32:05
- Abb. 8: Ebd., Screenshot, Min 00:42:21
- Abb. 9: Ebd., Screenshots, Min 00:47:57, Min 00:48:11
- Abb. 10: Ebd., Screenshot, Min 00:51:37
- Abb. 11: Ebd., Screenshot, Min 00:51:59
- Abb. 12: Ebd., Screenshot, Min 01:11:34
- Abb. 13: Ebd., Screenshot, Min 01:18:31
- Abb. 14: Ebd., Screenshot, Min 01:19:50
- Abb. 15: Ebd., Screenshot, Min 01:39:26
- Abb. 16: Ebd., Screenshot, Min 01:38:22
- Abb. 17: Ebd., Screenshots, Min 01:57:17, Min 01:57:54, Min 01:58:03, Min 01:58:14
- Abb. 18: Ebd., Screenshot, Min 02:01:28
- Abb. 19: Ebd., Screenshot, Min 02:02:37

Anhang

Abstract

Tanz gilt seit jeher als eine der ältesten Kunstformen der Menschheit. Er ist nicht nur ob seines rituellen Charakters tief in einer Gesellschaft verankert, sondern hat aufgrund seines performativen Wesens auch Einzug in andere Künste erhalten und sich dort etabliert. Vor allem im Film wurde Tanz schon früh als stilistisches Mittel eingesetzt und erhielt insbesondere durch die Filmmusical-Ära einen besonderen Status. Tanz wirkt immer dort visuell und interpersonell, wo auf Sprache verzichtet wird und kann dadurch als nonverbales Kommunikationselement begriffen werden. Diese Arbeit beschäftigt sich mit ebendiesem Phänomen und untersucht Tanz in Hinblick auf seine kommunikativen Fähigkeiten anhand Jacques Demys Film „Les Demoiselles de Rochefort“ (1967). Wird zunächst auf die geschichtlichen Hintergründe des Phänomen Tanzes eingegangen und der Tanzbegriff mit Hilfe von Studien der Anthropologin Judith Lynne Hanna im Zusammenhang mit dem kulturellen Kontext definiert, legt diese Arbeit auch besonderes Augenmerk auf die Stellung von Tanz in interpersonellen Beziehungen und die körperliche Begegnung in tänzerischer Bewegung. Die nonverbale Interaktion durch Tanz gewinnt hier eine tragende Rolle für das Verständnis und die Entwicklung der Filmcharaktere. Geschlechtliche Unterschiede im Tanzverhalten werden in dieser Arbeit in den theoretischen Kapiteln ebenso beachtet wie der zeichenhafte und symbolische Charakter des Tanzes. Die thematische Vorarbeit und Klärung der Vielschichtigkeit des Tanzes führte zur Erkenntnis, dass tänzerisches Verhalten durchaus als kommunikatives Mittel gewertet werden kann. Für die Untersuchung des Tanzes als kommunikativer Begegnungsmoment und künstliches Filmelement wurden die zehn Tanzsequenzen von *Les Demoiselles* in verschiedene Kategorien geteilt und in Hinblick auf ihren inhaltlichen und kommunikativen Charakter geprüft. Hilfreich dabei waren die Arbeiten und Theorien von Michael Dunne, Walter Fisher sowie Seymour Chatman. Vor allem Chatmans Konzept der Unterscheidung zwischen Kernels als prägnante handlungsentscheidende, und Satellites als unterstützende, aber weniger signifikante Filmsequenzen waren in Bezug auf den kommunikativen Wert des Tanzes von großer Bedeutung. In einer ausführlichen Auswertung und anschließenden Schlussbetrachtung wird die Rolle des Tanzes als kommunikatives Element anhand der zehn Tanzsequenzen aus *Les Demoiselles* untersucht.

Claudia Rotter

Lebenslauf

Geburtsdatum 25/06/1986

Ausbildung

10/2007	Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft
10/2005	Bachelorstudium Publizistik- und Kommunikationswissenschaft
09/2004 – 06/2005	Academic Year in London
1996-2004	Gymnasium, 10, Laaer Bergstraße 25-29
1992-1996	Volksschule, 10, Laaer Berg-Straße 170

Berufspaxis

07/2014 – dato	Office Assistant	Haus der Musik
12/2010 – 11/2013	Front Office	Haus der Musik
10/2011 – 12/2012	Front Office	Bank Austria Kunstforum
2011	Statistin	„Anfang Achzig“
2011	Statistin	„Braunschlag“
03/2011 – 05/2011	Marketingpraktikum	Grohe G.m.b.H.
09/2010 – 03/2011	Aufsichtskraft	Bank Austria Kunstforum
10/2009 – 01/2010	Ticket Sales Agent	Theater in der Josefstadt
11/2009 – 12/2009	Mitarbeit	VoiceMania Musikfestival
08/2009 – 11/2009	PR-Praktikum	Theater in der Josefstadt
07/2009 – 09/2009	Praktikum	Theater am Spittelberg
07/2008 – 03/2009	Büroaushilfe	Unilever Austria GmbH
2008	Statistin	„Darum“
2007	Statistin	„Der schwarze Löwe“
01/2006	Promoterin	DialogDirect PR GmbH
02/2004	Verkaufskraft	Ankerbrot