Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 48 (1996)
Heft: 9

Artikel: Von Traumtänzern und Bodenverhafteten
Autor: Lachat, Pierre
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-931695

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Von Traumtänzern und Bodenverhafteten

Tanzszenen in Spielfilmen aller Genres bringen Bewegung ins Geschehen, vertiefen Stimmungen, geben Gelegenheit zur Knüpfung amouröser Beziehungen und sind Sinnbild für vitale Daseinsfreude. Wer sich als Mann aufs Pakett wagt, gehört oft nicht zur rauhcoolen Sorte, wer als Frau das Tanzbein schwingt, erscheint kaum sphinxhaft beherrscht wie die Nichttänzerinnen.

Pierre Lachat

Vor drei Jahren – schon mitten drin im fiebrigen, zerfahrenen Zwang zum Erfolg um jeden Preis, der heute den amerikanischen Film beherrscht – war *«Pulp Fiction»* kaum mehr als eine dieser Sirenen, die hie und da aufkreischen, kaum zu überhören: ein Signal für nichts ausser Lautstärke. Immerhin, die überkandidelten «Schundheftli»-Geschichten des Quentin Tarantino, dieses grotesk überschätzten Epigonalepigonen (wie sich inzwischen gezeigt hat), enthielten auch ihre zwei oder drei dichteren Zwischenspiele. Die deutlichsten Umrisse nahm der Auftritt John Travoltas an, jenes ausgemusterten Tänzers aus dem Disco-Reisser «Saturday Night Fever» (John Badham, 1977). Er war ein Überlebender, wenn nicht gar ein Auferstandener aus einer Periode des Hollywood-Kinos, die noch leidlich intakt gewirkt hatte.

Travolta mimt in «Pulp Fiction» einen Killer im Armani-Look, der seine Morde stets mit einem launigen Witzwort zu umranken versteht. Im einzig denkwürdigen Augenblick der ganzen überdehnten Folge von Stories darf er spät und unverhofft, wie als Widmung an die eigene unwiederbringliche Vergangenheit, noch einmal ein Tänzchen andeuten. Es ist beileibe nichts choreographisch Ausgefeiltes, was er da hinlegt, wenig mehr als eine Studie. Doch entgeht ihm offensichtlich etwas dabei, was seinem Regisseur kaum bewusst wird und wofür selbst das Millionenpublikum kein Gespür zeigt: Der Sinn und der Witz der sichtlich im Vorbeigehen eingeflochtenen Szene ergeben sich daraus, dass der zierlich-gelenkige Jüngling von ehedem, diese eingemottete menschliche Disco-Maschine, um so manches Pfund aufgespeckt hat. Satte 20 Prozent Lebendgewicht wird's schon ausmachen.

Rauhe Burschen tanzen nicht

Und so tanzte halt auch er nur einen Sommer. Stiernakkig, bullig und eine Spur brutal ist er geworden: ein Killer im Leinwandformat, dem keiner ausserhalb der dunkeln Säle zu begegnen wünscht. Eine Filmrolle später heisst ihn das Script, sich auf dem Klo über den Haufen ballern zu lassen. Vielsagenderweise gehört das schnelle Rohr, das ihm den Garaus macht, Bruce Willis. Mit der Kunst des Tanzens hat nun dieser Action-Roboter wahrhaftig kaum etwas am Hut – und zwar noch nicht einmal als Boxer, zu dem die Handlung ihn etwas leichtfertig erklärt. Muhammad Ali, jener denkwürdige Artist des Massen-

Widmung an vergangenes «Saturday Night Fever»: John Travolta mit Uma Thurman in «Pulp Fiction» (1993).

schausports, der beim Boxen tanzte und beim Tanzen boxte, dürfte kaum je das Idol eines gehirnphlegmatischen Quadratschädels vom Schlage der von Willis' in «Pulp Fiction» verkörperten Figur gewesen sein, die bisweilen wie gezeichnet wirkt von der Anstrengung des Denkenmüssens.

Angesichts von Travoltas kläglichem Ende auf der Sitzbrille fragt sich zunächst, wofür er zu büssen hat. Verdient er's, weil ihn die Lust übermannt, aus der Rolle zu tanzen, oder – im Gegenteil – weil er weniger perfekt *hooft* als früher? (to hoof, so heisst das Tanzen im Slang der amerikanischen Unterwelt.) Vorstellen lässt sich beides, und es ist am Ende auch egal, welches der Grund ist. Im einen wie im andern Fall gelangt nämlich der Grundsatz zur Anwendung, rauhe Burschen hätten nicht zu tanzen. Oder umgekehrt: Das Tanzen mache soft.

Mit der schnittigen Formel «Tough Guys Don't Dance» hat Norman Mailer diesen einleuchtenden Gedanken sogar zum Titel eines seiner (schlechteren) Romane erhoben. Dazu wurde er von einer angeblich wahren Geschichte inspiriert, derzufolge ein ungenannter Boss aus dem Milieu von Manhattan immer nur seine Adlaten auf die Tanzpiste vorschickte (auch um sie zur Schnecke zu machen, keine Frage). Er selber behielt sich das Privileg des Sitzenbleibens und Zuschauens vom Tisch aus allein vor. Das Vorrecht sollte ihn als den einzig wahrhaft ungerührten Kerl weit und breit erscheinen lassen.

Habitus des Dekadenten

Werden also aus Tänzern keine Gangster und aus Gangstern keine Tänzer? Um diese Annahme umgehend in Zweifel zu ziehen, genügen allein schon zwei nennenswerte Ausnahmen. Von George Raft und James Cagney ist der eine als Leinwandheld der Vierziger und Fünfziger bereits etwas vergessen, an den zweiten braucht man hingegen kaum zu erinnern. Kurzbeinig, ja gedrungen, aber kühn leuchtenden Auges legte er als schwerer Junge am Pokertisch, hinter Gittern oder als Bruder Leichtfuss auf der Musicalbühne dieselbe rohe, geballte, begeisterte, schnelle Schlagkraft an den Tag. Cagney konnte steppen, wie er redete. Beides versah er im Stakkato eines Maschinengewehrs. Alles an ihm war angetan, ihn unendlich viel tänzerischer und trotzdem gefährlicher erscheinen zu lassen als Raft. Dabei tanzte auch dieser ganz ähnlich, so, wie er drohte und zuschlug. Bloss tat er es hölzern, ausdruckslos, fast abwesend und seltsam glitzeräugig, als

wäre er voll süssen Giftes. Das eine wie das andere versah er im Habitus des Dekadenten, angetan vornehmlich mit Frack und Lackschuhen, doch meist ohne das phallische Wirbelstöcklein und den steifen *top hat*, der den ausgewachsenen *song and dance man* komplettiert. Als *the hoofer* war er im einschlägigen Manhattan ein Begriff. Seine Beziehungen zur nahezu ehrenwerten Geschäftshalbwelt soll nicht ausschliesslich mimisch-fiktiver Natur gewesen sein.

In *«Scent of a Woman»* (Martin Brest, 1992) improvisiert Al Pacino, dieser Mafia-Nachfahre mit einem Kopf voller Shakespeare-Monologe, nur darum einen Tango, weil er einen Blinden zu spielen hat, der auch eine Karikatur des klassischen rauhen Burschen ist (bis hin zum Militärfimmel à la Hemingway). Er gedenkt seinem verunglückten Dasein sowieso ein Ende zu setzen, also wieso nicht aufs Ganze gehen? Unter gewöhnlicheren als diesen ein- und letztmaligen Umständen würde er sich kaum auf eine Weise öffentlich in Szene setzen, die er nur für unmännlich halten kann.

Drum tanze, wem Getanz gegeben

Indessen spaltet sich die Leinwand trotzdem (von den Gegenbeispielen abgesehen) ordentlich schroff in die einen, die das Bein gelegentlich schwingen (und die es öfter ganz lüpfig tun), und in die andern, die's tunlichst bleiben lassen. Gary Cooper und John Wayne, aber auch Götz George und Lino Ventura (nicht zu reden von Willis und den übrigen *macisti*) haben einen gespannten Gang, schreiten zielstrebig. Da geben sich die Travoltas von Fred Astaire bis Patrick Swayze so viel freudiger zu erkennen: mit einem Schritt und einem Leichtfuss, mit einem Sprung, Hüpfer und optischen Jauchzer. Als neapolitanischer Bauer verfügt Marcello Mastroianni zum Beispiel nicht über das forsche pedestrische Fortstreben des amerikanischen Westmannes, sondern geht eher zögernd, etwas zu weich. Gerade darum eignet er sich so vorzüglich, bei Federico Fellini in *«Ginger e Fred»* (1985) den gealterten Fred-Astaire-Imitator aus dem italienischen Hinterland darzustellen, der, eher klapprig geworden, seinen letzten Auftritt in einer Kuriositätenshow hat.

Ehe es sich zum Ballett oder zur Show-Nummer auszuwachsen vermag, ist das Tanzen im Spielfilm zunächst einmal wenig mehr als eine stilisierte und rhythmisierte Art, sich ohne technische Hilfsmittel fortzubewegen. Es ist eine Überzeichnung des Gehens, ganz ähnlich wie das Singen ein zugespitztes Sprechen ist. «Solche Gänge müsstest du eigentlich tanzen», könnte ein denkbarer Dialogsatz lauten, in Analogie zum vielzitierten Satz aus einem Fassbinder-Film: «Solche Sätze müsstest du eigentlich singen». Und dementsprechend liesse sich auch ein geflügeltes Neuwort schöpfen wie

Improvisierter Tango:
Al Pacino und Gabrielle Anwar in «Scent of a Woman»

«Drum tanze, wem Getanz gegeben». Die Gabe ist rar, namentlich bei Männern.

Körperstudien

Der Geher (oder Läufer) liebt die flache Erde und die gebirgige nicht minder und streichelt sie rauh und dankbar. Der Tänzer federt geschmeidig ab und will sich, in Auflehnung wider die Gravitation, dem Boden entwinden. Die Travoltas sind samt und sonders romantische Träumer mit Phantasien von Höhenflug und Schwerelosigkeit im subastronautisch-troposphärischen Bereich, ab und zu irritiert durch diffuse Absturzängste. Die Coopers dagegen sind nüchtern, schwierig, verbohrt, sorgenvoll, skeptisch, aber selten verzweifelt und stets voller Vertrauen in die Tragfähigkeit des Untergrundes. Sie schwingen sich zwar nie empor, aber sie sausen auch nicht runter.

Das Kino studiert den Körper des Menschen mit einer ausdauernden Hingabe und konzentrierten Genauigkeit, wie sie sonst nur noch Malerei und Plastik aufzubringen vermögen, weil der Film unser physisches Äusseres als eine Art Medium deutet. Verrät die Erscheinung des Einzelnen von sich aus schon viel von seiner psychischen und existentiellen Verfassung, so vergrössert und verstärkt die Sprache der bewegten Bilder alles noch einmal, was da

Erotik, weiblich betont:
Marilyn Monroe in «The Prince and the Showgirl»

hervortritt. Und zwar läuft dieser Prozess selbsttätig ab, das heisst: Er funktioniert unbeschadet davon, ob sich, zum Beispiel in der erwähnten Szene von «Pulp Fiction», Tarantino und Travolta bewusst werden, was sie mit dem Zitat aus den verflossenen unbeschwerten Tagen des Hauptdarstellers anrichten oder nicht.

Tanzende Damen

Es stimmt zwar, von ausgesprochen drastischer Art ist der Gegensatz zwischen den Spring-in-die-Lufts und den Bodenverhafteten vorwiegend auf der männlichen Seite der Geschlechtergrenze. Doch bleibt er den Frauen keineswegs etwa völlig verschlossen. Denn was den erdenschweren Coopers die abhebenden Travoltas (in ihrer federnden Phase), das sind den entrückten Garbos die handfesten Dietrichs. Schon als Lola in Josef von Sternbergs «Der blaue Engel» (1930), aber dann auch in «Blonde Venus» (1932) des gleichen Regisseurs machte die derb-sinnliche Berlinerin auf dem Tingeltangel eine Figur, wie sie ihrer sphinxhaften, abstrakten Konkurrentin aus Schweden zu verkörpern nie vergönnt war. Das Romantische und das Zeremonielle des Tanzens hat (wo vorhanden) einen überwiegend männlichen Anstrich, die erotische Seite dagegen (fast immer vorhanden) ist eindeutig weiblich betont.

Denn da mögen etwa Meryl Streep oder die Mamboitalienisch-Performerin Silvana Mangano schon mal über den Boden hinwetzen, auch wenn das Hopsen nur bedingt die Sache solcher hellhäutiger Madonnen ist. Und Marilyn Monroe war als Titelheldin von «The Prince and the Showgirl» (Laurence Olivier, 1957) so trefflich besetzt wie in «Bus Stop» (Joshua Logan, 1956) als rührendes *dance hall girl*. Aber von Emmanuelle Béart, Isabelle Huppert, Liv Ullmann oder Grace Kelly ist nichts Vergleichbares zu erwarten.

Es sticht ins Auge, was für eine vergleichsweise gesuchte Figur die erklärte oder stillschweigende Tanzverweigererin im Kino ist. Darstellerinnen des fraglichen Typs sind wandelnde Kunstwerke (zum Beispiel) oder statische bis statuenhafte Rätselgestalten. Bei ihnen fragt sich sogar, ob nicht die Enthaltung den Wegfall einer gewissen Dimension des Weiblichen verrät. Erotik geht ihnen keineswegs ab, das Knisternde scheint bloss abgekühlt, zurückgenommen, den Blicken entzogen. Alles Tanzen ist ja eine Darbietung oder Exhibition, und als solche entspricht sie den Extrovertierten (beider Geschlechter). Die bleibende Tanzhemmung hingegen zeigt untrüglich eine Neigung an, sich nach innen zu bewegen.

Trennung und Verbindung

«Io ballo da sola» (Stealing Beauty) heisst mit einem schönen melancholischen Titel der neueste Film von Bernardo Bertolucci. Es ist die Heldin, die dieses «ich tanze allein» ausspricht, eine junge Amerikanerin im Exil, auf der Suche zugleich nach ihrem Vater und nach ihrem ersten Mann (und das, was sie von sich sagt, tut sie dann auch). In jeder Form des Tanzens bildet sich eine soziale Idee und ein humanes Ideal aus: ein Modell für die Beziehungen unter den Menschen und ein Vorbild für den einzelnen. Zum Vorschein kommt entweder eine offene Konfiguration, die alles betont, was die Individuen verbindet, oder im Gegenteil eine exklusive Vorstellung, die das Trennende hervorhebt. Bis hin zu spezialisierten mittel- bis extrem langbeinigen Wadenschwingern und -schwingerinnen wie Gene Kelly, Cyd Charisse oder Shirley MacLaine lieben die Travoltas und Dietrichs samt und sonders die Geselligkeit. Die schnöde Masse, der sie schmeicheln und nach deren Beifall sie lechzen, ist ihnen willkommen.

Die Coopers und Garbos hingegen sondern sich ab und kehren oft dem Publikum den Rücken zu. Mailers Gangsterboss, der sich auf dem Tanzboden vertreten liess, hatte das Verbindende der meisten überkommenen Formen des Tanzes begriffen, und eben mit derlei Ritualen wollte er nichts zu schaffen haben. Das Disco-Gehopse

neueren Datums, bei dem ein jeder halbwild im Takt mit sämtlichen Gliedern für sich allein gestikuliert, wird vermutlich zu Recht verdächtigt, es verrate mehr Lust an der Einsamkeit als an der Gemeinsamkeit. Gegen entsprechende Anwandlungen war sogar Travolta, sicher in «Saturday Night Fever», nicht restlos gefeit.

Geniales Kinostück zum Thema Tanz: «Le bal» (1983)

Getanzt wird immer

Ehe es sich zum Ballett oder zur Show-Nummer auszuwachsen vermag – bevor es sich also ins übergeordnete Gesamtkunstwerk des eigentlichen Musicals einbindet und sich in dessen komplizierter Ornamentik aufhebt –, ist das gefilmte Tanzen in zweiter Linie Zeremonie: kollektive Selbstdarstellung, heisst das, statt individuelle. Es übt und gefällt sich in den irisch und schottisch inspirierten *square dances* der Western von John Ford, wo selbst John Wayne schon mal verlegen eine Schöne aufs Parkett bittet, ohne jedoch Musikalität zu beweisen, was allerdings auch nicht erwartet wird. Und es versucht kühn, sich in der amerikanischen High-School-Seligkeit mit ihren vollalkoholisierten *hops* bei Jazz und Rock verwegen vorzukommen. Von «Il gattopardo» (Luchino Visconti, 1962) bis «Dirty Dancing» (Emile Ardolino, 1987) spreizt es sich in den Hof-, Gesellschafts- und Maskenbällen der vornehmen alten Welt und tummelt sich lustvoll bis schmierig unter den Schwofern, den Schiebern und Zuspitzern des niedrigen Europas.

Seinen Höhepunkt erreicht es vermutlich in den komisch-jämmerlichen Tanzhallenszenen des osteuropäischen Kinos aus den Zeiten kommunistischer Diktatur. Während einer Reihe von Jahren war die formelle wie die ausgelassene Geselligkeit mit Kapelle und Pausentusch, mit Bierlaune und schäbiger Feiertagsgarderobe in fast jedem Film zu sehen, exemplarisch 1967 im unvergessenen «Hori, ma panenko» (Feuerwehrball) von Milos Forman. Ballszenen jeglicher Art haben den Vorteil, das einfachste und wirksamste Mittel zu sein (um nicht von Vorwand zu reden), etwas Massenbewegung in ein Schauspiel zu bringen, das statisch und figurenarm zu werden droht. So kann man sich von Franz Schnyders «Uli der Knecht» (1954) bis Ernst Marischkas «Sissi» (1955) den Heimatfilm schweizerischer, deutscher oder österreichischer Provenienz schlecht ohne die bewussten kostümierten Anlässe denken.

Brauch der Bräuche

Anders als die gestaltlose, vereinzelnde Disco- und anders auch als die inszenierte, stilisierte Bühnenshow spricht der Tanz als Geselligkeit gern (jenseits des Überpersönlichen) auch das Überzeitliche an. *«Angels and Insects»* (ZOOM 8/96) von Philip Haas beginnt mit einem Tanz amazonischer Indianer, um direkt in einen Ball der englischen Oberklasse um 1860 überzublenden. So weit die Stufen der Zivilisation auseinanderliegen, die Bräuche ähneln einander über Epochen und Distanzen hinweg, und der Tanz ist der Brauch der Bräuche. Er umreisst synoptisch bestimmte Teile oder das Gesamte der gesellschaftlichen Formierung und ordnet ihre Mitglieder einander ornamental zu. Für jeden, so scheint es, lässt sich ein Plätzchen auf der Piste oder an ihrem Rand, eine dienende oder bediente Rolle im Alle-mit-allen (oder alle-gegen-alle) finden. Was immer vorfällt, getanzt wird unter allen Umständen, ob Java, Bebop oder Twist, und sei's auf den Ruinen der Welt oder unterm Vulkan, der uns alle zuäschert.

Im platterdings genialsten Kinostück zum Thema Tanz hat Ettore Scola 1983 diese fundamentale Idee ein für alle Mal auf den Punkt gebracht. Unter Wahrung der Einheit des Ortes durchbricht *«Le bal»* in einem fort die Einheit der Zeit, indem ganze Dekaden unseres Jahrhunderts mit ihren so unterschiedlichen und doch immer wieder gleichen Tänzen und Kostümen nacheinander über ein und denselben, immer wieder neu ausgelegten Boden fegen. Tanzen setzt vorab Energie um, verbrennt sie um des Verbrennens willen, aus lauter Freude am Überfluss. So wird dieser Film zu einem Sinnbild der unendlich erneuerbaren, mit keinem Mittel zu unterdrückenden Lebenslust, die letztlich die gesamte Spezies in Gang hält. ■

Pierre Lachat, Filmjournalist, ist Redaktor der Zeitschrift Ciné-Bulletin und Dozent am Institut für Journalistik der Universität Freiburg (CH).