

Hans Jürgen Wulff

### **Pathische Kommunikation. Schlagerfilmtänze als adressierende Erlebnisform**

2015

<https://doi.org/10.25969/mediarep/3520>

Veröffentlichungsversion / published version  
Zeitschriftenartikel / journal article

#### **Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:**

Wulff, Hans Jürgen: Pathische Kommunikation. Schlagerfilmtänze als adressierende Erlebnisform. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 24 (2015), Nr. 2, S. 83–96. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3520>.

#### **Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:**

[https://www.montage-av.de/pdf/2015\\_24\\_2\\_MontageAV/montage\\_AV\\_24\\_2\\_2015\\_83-96\\_Wulff\\_Pathische\\_Kommunikation.pdf](https://www.montage-av.de/pdf/2015_24_2_MontageAV/montage_AV_24_2_2015_83-96_Wulff_Pathische_Kommunikation.pdf)

#### **Nutzungsbedingungen:**

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

#### **Terms of use:**

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

# Pathische Kommunikation

## Schlagerfilmtänze als adressierende Erlebnisform

Hans J. Wulff

### Das Tanzen – das Pathische

Neben dem Musizieren ist das Tanzen die wohl elementarste Form des Performativen, die ganze Szenen des Schlagerfilms wie anderer Gattungen des Musikfilms beherrscht. Analysen dieser so eigenständigen Szenen liegen bislang kaum vor, vor allem nicht zu jenen des Unterhaltungsfilms. Es wird im folgenden um die These gehen, dass die Tänze eine eigene signifikative Energie in die Schlagerfilme importieren, eigene Subtexte und ein eigenes Feld rezeptiven Vergnügens eröffnen.

Zur Fundierung soll auf die Geschichte der theoretischen Psychologie zurückgegriffen werden. In der Beschreibung des Psychologen und Philosophen Erwin Straus ist das Tanzen eine Erlebnisform, die sich als losgelöst von anderen Wahrnehmungsmodi erweist. In seinem Buch *Vom Sinn der Sinne* (1935) fasst Straus das Tanzen als *pathisches* Erleben, «das sich vom theoretischen Erkennen, dem praktischen Begreifen, dem zweckmäßig planenden und berechnenden Handeln, dem technischen Beherrschen der Dinge polar entfernt» (1978, 167). Tanzen beschreibt eine Bewegung, die aus den Notwendigkeiten und Absichtlichkeiten des Alltagslebens weitestgehend herausgenommen ist. Tanz ist eng mit Musik verbunden: Die Zeitlichkeit des Tonereignisses äußert sich als Rhythmik, die ihrerseits zu Bewegungen führt, die «sich in spezifischer Weise von dem alltäglichen Gehen, Laufen, Springen» (ibid., 149) unterscheiden. Tonwahrnehmung und Bewegungsausdruck sind im Tanzen eng aneinander gekoppelt; miteinander greifen sie unterhalb der kognitiven Schwelle, als automatisierte



1-2 Rex Gildo  
und Hannelore  
Auer tanzen in  
TAUSEND TAKTE  
ÜBERMUT auf dem  
menscheneeren  
San-Marco-Platz  
in Venedig

Reaktion ineinander. Straus charakterisiert das pathische Moment über eine Unmittelbarkeit der Kommunikation von Subjekt und Objekt und meint damit, dass das Subjekt in einen Aneignungsprozess eintritt, der vorbegrifflich ist, als leibliches Erleben ausgeführt wird (ibid., 151). Das pathische Erleben geht mit einem gesteigerten Erlebnis von Präsenz einher, es kennt keinen intentionalen Vorgriff auf ein Handlungsziel; die Differenz von Subjekt und Objekt verschwindet, wird im Leib-Erleben des Tanzenden synthetisiert – dieser wird eins mit der Musik (ibid., 173).<sup>1</sup>

Gleichwohl ist Tanzen keineswegs ein Erlebnis, das sich passiv ereignet, sondern expressives Ausdrucksgeschehen und intersubjektive Mitteilung gleichermaßen. «Der Tänzer spricht mit seinem Leibe zum Leiblichen», heißt es bei Buytendijk (1955, 52). Der Leib wird zum plastischen Material, kann dem Inneren, den emotionalen Zuständen des Tanzenden darum Gestalt geben, macht es für andere lesbar. Doch natürlich ist Tanzen nicht auf individuelles Ausdrucksverhalten reduzierbar – viele Szenen der Schlagerfilme zeigen nicht Einzelne, die tanzen, sondern Paare oder größere Gruppen. Tanzen ist reflexiv – der Tanzende nimmt sich selbst als Tanzenden wahr – und kommunikativ zugleich – der Tanzende teilt sich anderen mit, weil die anderen ihn tanzend sehen; vielleicht geht der Tanz in synchronisierte Bewegung

1 Dass die pathische Empfindung besonders deutlich an solchen Szenen hervortritt, in denen jemand allein tanzt (und singt), sollte evident sein – immerhin ist der Tanzende hier der einzige Adressat des Musizierens. Anders als in Filmmusicals, in denen Gene Kelly schon mal alleine durch den Regen oder Fred Astaire mit seinem Schatten tanzt, sind derartige Szenen im Schlagerfilm jedoch sehr selten. Beispiele finden sich in DAS EINFACHE MÄDCHEN (BRD 1956, Werner Jacobs: Caterina Valente beginnt, fröhlich zu singen – «Ich werd' dich nie, nie, nie vergessen») oder in SCHWARZWALDMÄDEL (BRD 1950, Hans Deppe: Sonja Ziemann beginnt verliebt zu singen, dabei ein Schattenspiel imaginierend – «Schöner Tänzer, du entschwandest...»).

über, es tanzt das Paar, in Bezug aufeinander, sich *via* Bewegung miteinander verständigend. Auch dies ist reflexiv: In der Art der Gemeinsamkeit der Bewegung teilt sich das Paar seine Beziehung mit, wird sozusagen zu seiner Beziehung.

Ein Beispiel, an dem sich das Problem entwickeln lässt, stammt aus dem Film TAUSEND TAKTE ÜBERMUT (BRD 1965, Ernst Hofbauer). Im Verlauf der Geschichte hat das frühere Ehepaar Rick Tanner (Rex Gildo) und Sherry Davis (Hannelore Auer) wieder zueinander gefunden; die beiden begehen die neue Nähe mit einem getanzten Duett (von beiden auch im Duett gesungen: «Musik gehört dazu»). Vor allem Hannelore Auer war in vielen anderen Auftritten als Vertreterin des «neuen Stils» der Schlagerpersonen sichtbar gewesen, bewegungs- und ausdrucksarm. «Musik gehört dazu» ist allerdings von anderer Qualität: Zunächst treffen die beiden Akteure auf einen Flügel, der in einer der Kolonnaden am menschenleeren San-Marco-Platz in Venedig herumsteht; Gildo spielt ein paar einleitende Takte, der musikalische Dialog beginnt.

#1 Als das Orchester einsetzt (mit einem klar erkennbaren Bruch des Sounds), lösen sich die beiden vom Flügel, bewegen sich tanzend auf den Platz hinaus, der bläulich-nass im frühmorgendlichen Licht daliegt.

#2 Umschnitt: wir sehen eine weite Aufnahme des Platzes, in großer Entfernung das Paar;

#3 erneuter Umschnitt: Totale des Paares, Auer hat die Schuhe ausgezogen;

#4 zurück in die weite Aufnahme; die beiden bewegen sich im Tanz langsam auf die Kamera zu;

#5 wieder die Totale, stärker auf die Frau fokussiert; die beiden wechseln die Position, nun ist er im Fokus des Bildes; die Beziehungsebene wird hier auch choreographisch als Verhältnis von Nähe und Ferne im Raum ausgespielt; die Tanzenden stoßen sich voneinander ab, schmiegen sich aneinander an.

#6 erneut die weite Aufnahme, die beiden sind näher gekommen, laufen im Takt der Musik aus dem Bild; der leere Platz bleibt ungebührlich lange im Bild;

#7 Umschnitt auf ein paar Lichter vor den Wandelgängen – mit dem letzten Ton des Liedes erlöschen die Lichter.

Die besondere Qualität der Szene liegt darin, dass hier auf die Beobachtung des mimischen Ausdrucks der Singenden verzichtet und auf

die Kraft der Tanzbewegungen vertraut wird. Die filmische Auflösung ist ganz um die lange Passage der beiden über den weiten Platz herum gruppiert, um die Gemeinsamkeit der Bewegung und das Aufeinander-Bezogenheit derselben, auch auf die Leere des Platzes, die so souverän von den beiden ausgefüllt wird. Der Rhythmus der Musik leitet die Handlung an; die semantische Ebene des Liedes und seine narrative Bedeutung für den Film müssen nicht mimisch-gestisch hervorgehoben werden. Das Beispiel deutet an, wie sich Akzente der Darstellung in dieser Tanzszene verschieben: Nicht mehr die Figur des Stars bildet das Zentrum von Zuschaueraufmerksamkeit, sondern ein ganz anderer Komplex von Bedeutungen, die zum einen aus der Dynamik der Figurenkonstellation resultieren (hier: ein Paar, das neu vereint ist und dessen Bewegungen hochkoordiniert sind, ein deutlicher Hinweis auf die Nähe der Beziehung), zum anderen aus dem Vertrauen auf die Kraft des Liedes, den Ausdruckswert der Szene selbst dominieren zu können.<sup>2</sup>

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

### **Tanz als ästhetische und semiotische Form**

Viele Autoren befragen den Tanz als eigenständige ästhetische Erlebnisform. Eva Wagner (2006, 63) etwa nimmt die *Kontingenz* (oder Unvorherbestimmtheit) des Live-Ereignisses, die *Flüchtigkeit* und *Vergänglichkeit* der Bewegung und den «Sonderstatus des menschlichen *Leibkörpers*» als spezifische Bestimmungselemente von Tanz, wehrt sich aber vehement dagegen, die Analyse aufgrund der Vor- oder Unbegreiflichkeit des Geschehens nur auf Introspektion zu gründen; statt dessen entwirft sie ein ganzes Geflecht analytischer Zugänge zu dem so schwer zugänglichen Phänomen des tanzenden Menschen. Dass die auch oft genannte Kategorie der *Unmittelbarkeit* des Tanzerlebens (und seiner Wahrnehmung) in Frage zu stellen ist, ergibt sich bereits

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

aus der Inszeniertheit und Formativität vielen oder sogar des meisten Tanzens. Tatsächlich ist Tanzen aber in einer ganzen Reihe von genauer bestimmbareren Funktionshorizonten gefasst. In einer These Lars Oberhaus' (2010, 12) geht es im Tanz darum, Musik und Bewegungsrhythmus *darzustellen*, mit anderen zu *kommunizieren* (sei es, sich als Tanzenden anderen zu zeigen, sei es, sich mit anderen im Tanz zu koordinieren), sich expressiv *auszudrücken* und sich selbst im Tanz als Form pathischer Leiblichkeit *wahrzunehmen*. Tanzen ist immer reflexiv: Das Ich nimmt sich als Tanzenden wahr – und damit auch Ambivalenzen zwischen Authentizität und Inszenierung innerhalb des eigenen Verhaltens.<sup>3</sup>

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

Wenn wir das pathische Moment des Tanzes, wie Straus es beschrieben hatte, als Form der Hingabe an die Präsenz des Augenblicks und an das Erlebnis eigener Körperlichkeit verstehen, lassen sich diese Elemente auch in der San-Marco-Szene aus TAUSEND TAKTE ÜBERMUT wiederfinden: vom Bewegung gewordenen Eintauchen in die Musik, von der Adressierung aller Tanzbewegungen des einen an den anderen (in den Blicken ebenso manifestiert wie an den Umkreisungen des Paares), vom Wechsel der Berührungen und des Sich-voneinander-Entfernens (wenn man so will: Phasen individuierter und synchronisierter Bewegung), vom gleichzeitigen Gesang als Performance auch des Musikalischen. Auch die Tatsache, dass die beiden keine Schrittfolge der Standardtänze einhalten, sondern sich in einer Art «musikalisierten Gehens»

3 Entsprechend ist auch die Frage nach dem semiotischen Status des Tanzes unterschiedlich beantwortet worden. Das Modell, dem Tanzen das Moment der Musik beizugeben und als relational aufeinander bezogen zu interpretieren, schreibt dem Tanzen als semiotischem Gestus sogar eine *repräsentative* Ebene zu: weil der Tanz die Musik darstellt (und nicht umgekehrt). Elk Franke (2009, 122, passim) weist die Tanzbewegung dagegen dem Nichtrepräsentativen zu und beschreibt es im Anschluss an die Unterscheidung von Susanne K. Langer als Form einer «präsentativen Symbolisierung».

über den Platz bewegen, sollte festgehalten werden. Und die Lust am Moment ist nicht nur in der Initialphase – sie zieht ihn nach einem flüchtigen Kuss vom Klavier weg auf den Platz vor den Arkaden – auch Schauspiel geworden, sondern wird dadurch noch unterstrichen, dass sie ihre Schuhe ausgezogen hat, als wolle sie den Boden Venedigs barfuß erspüren (in einer Erweiterung pathischen Empfindens).

Die Effekte filmischer Inszenierung sind oft unmerklich und unauffällig, lassen sich aber immer an der Öffnung des Geschehens zum Zuschauer hin ablesen. Wenn Peter Alexander und Bibi Johns in *WEHE, WENN SIE LOGELASSEN* (BRD 1958, Géza von Cziffra) ihr Gelächter-Lied «Du hast mir heut mein Herz gestohlen» anstimmen, stehen sie zunächst zwischen einer kleinen Combo auf der Bühne; man sieht sie in Halbdistanz (und es ist deutlich, dass Alexander die Sängerin weitaus mehr adressiert und in seinen Vortrag einbezieht als umgekehrt). Wenn er immer mehr Körperkomik einsetzt, versehentlich sogar mit dem Trompeter zusammenstößt, wird auf eine Bühnentotale umgeschnitten – aus der Perspektive der Partygäste, zu deren Unterhaltung die Musiker engagiert worden waren. Der musikalische Dialog mit der Sängerin intensiviert sich – erneute Halbdistanz; und Rückkehr in die Raumtotale, als Alexander sich von der Bühne ins Publikum mischt, mit einigen Anwesenden seine Scherze treibt; Halbdistanz, so dass man den Klamauk besser sehen kann; Rückfahrt in die Raumtotale, als die Sängerin sich hinter ihn schleicht und seinen Gang adaptiert-parodiert. Umschnitt in eine weitere Totale, links und rechts ist das Bild durch zwei angeschnittene Zuschauerschemen gerahmt; im Mittelpunkt dieser und aller folgenden Einstellungen: Alexander (und am Ende das Sangespaar, das auf die Bühne zurückkehrt). Die Bildfolge ist thematisch geführt, die singenden und tanzenden Akteure bilden ihr Zentrum; und sie ist gesteuert durch die Sicherstellung maximaler Sichtbarkeit – wenn es nötig ist, wird herangeschnitten, wenn der Raum erobert oder genutzt wird, auf weitere Distanzen übergegangen. Und es passt zu dieser perzeptiven Öffnung auf den Zuschauer, dass die Übergänge zwischen Tänzern und Publikum in der Szene fließend gestaltet sind. Ebenso «ansteckend» wie das Gelächter, das Alexander und Johns besingen, ist auch ihre Darbietung, wenn sie inmitten der Szene ins Publikum gehen, die (innerdiegetischen) Partygäste umtanzen und durch Kitzeln zum Mittanzen oder -lachen animieren.

Auf beiden Ebenen tritt ein weiteres Wahrnehmungsmoment für die Zuschauer hinzu: die Wahrnehmung der *Perfektion der Durchführung* im Innerdiegetischen (als Teil des Figuren- oder Schauspielerverhaltens), im Filmischen die *Brillanz und Eleganz der filmischen Darbietung*

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

### **Adressierungen, kommunikative Konstellationen und Spiele**

Dieses Zusammenspiel der Wahrnehmungsmomente hat mit Adressierungen zu tun. Ein Beispiel ist das Lied «Ach, der Amor (Mitten ins Herz)» aus dem Film *DER SCHRÄGE OTTO* (BRD 1956, Géza von Cziffra), das von Germaine Damar zunächst im Duett mit Walter Giller vorgetragen wird: Giller sitzt am Klavier, spielt das gerade komponierte Lied; Damar umtänzelt ihn, sucht permanent Blickkontakt, übernimmt sogar einen Gesangspart; in das Klavierspiel mischt sich zunächst unmerklich ein Orchester ein, übernimmt schließlich den musikalischen Part; als der gesungene Teil in einen instrumentalen übergeht, sitzt Giller noch am Klavier, als sich Damar plötzlich von ihm löst und mit großen Tanzschritten in den hinteren Teil des nun überraschend groß wirkenden Zimmers läuft, dort solo tanzt und dabei sogar akrobatisch mit Einrichtungsgegenständen interagiert. Giller hat sich inzwischen vom Klavier erhoben, schaut Damar zu, die immer noch tanzend mit ihm zusammen sich wieder zum Klavier bewegt. Stand im ersten Teil die Adressierung des Klavierspielers ganz im Zentrum von Damars Verhalten, gibt sie diese im zweiten Teil der nur zweiminütigen Szene auf (Giller saß noch am Klavier, ihren Tanz im Raum konnte er gar nicht wahrnehmen) und agiert nun für ein imaginäres (oder das Kino-)Publikum. Hatte am Anfang die Umtänzelung wie ein Liebeswerben gewirkt, verlagert sich nun auch die Wahrnehmung der Figur: Es entsteht der Eindruck einer sich völlig dem Moment, dem Lied und der eigenen Bewegungslust hingebenden jungen Frau. Auch filmisch ist der Übergang klar markiert. Im ersten Teil hatten





3–4 Germaine  
Damar und  
Walter Giller in  
«Ach, der Amor»  
aus DER SCHRÄGE  
OTTO

Halbdistanzen vorgeherrscht, nun dominieren Raumtotalen. Damars Bewegung weg vom Klavier ist nicht nur mit der Musik koordiniert, die nun zu vollem Orchesterklang aufgezogen wird, sondern wird in einer Halbnahen im Ansatz der Bewegung gezeigt – und die folgende Raumtotale ist für den Bruchteil einer Sekunde noch leer, bevor die Tänzerin sich ungestüm in das Bild hinein dreht. Sie adressiert nun die Kamera, nicht mehr den Mann. In einem Umschnitt der Raumtotale wird die Kamerahöhe nach unten verlegt, was die Dynamik des Tanzes noch weiter unterstreicht (und durch mehrere Heranschnitte zu einer Dynamisierung des Raums auch in der Vertikalen führt).<sup>4</sup>

Zumindest für Momente wird spürbar, wie sehr das Pathische die Bewegungen der jungen Frau erfüllt, als eine Form unmittelbarer und tiefer Selbstlust und als Hingabe an den Augenblick der selbsterfahrenen Bewegung. Bereits die akrobatischen Einlagen nehmen den Eindruck aber schon wieder zurück, suggerieren, dass die junge Frau hier etwas vorführt, dass sie ihre Körperbeherrschung zeigt. «Du hast mir

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

heut' mein Herz gestohlen» aus dem Film WEHE, WENN SIE LOSGELASSEN ist ganz anders angelegt, basiert auf der neckenden Interaktion des Sangespaares miteinander und mit den Späßen, die Alexander mit den Gästen der Party anstellt. Auch diese Nummer enthält Momente des Pathischen, wenn sich etwa Johns heimlich von hinten an Alexander heranschleicht und seine Schritte imitiert. Allerdings entsteht der Eindruck des «empfundenen Augenblicks» hier eher aus dem Streich, den sie ihm spielt, und aus der Erwartung der Überraschung, die er äußern wird, wenn er es bemerkt. Erst in den schnellen Tanzbewegungen verdichtet sich das pathische Moment der Szene. Die Lebenslust, die das Lied ausstrahlt, entsteht im kommunikativen Spiel, insofern auch Spiele eine eigene Weltversunkenheit der Spielenden erzeugen können.

Die Intensität des Augenblickhaften zeigt sich auch in dem kleinen musikalischen Dialog zwischen Germaine Damar und Bully Buhlan in MÄDCHEN MIT SCHWACHEM GEDÄCHTNIS (BRD 1956, Géza von Czifféra). Der Text des Cha-Cha-Cha -Liedes, zu dem das Hazy-Osterwald-Sextett spielt und die Zeilen des Liedes mit wiederholten «Cha-Cha-Chas» skandiert, entfaltet sich folgendermaßen:

**Er:** *Du* [betont und mit Blick und Zeigegeste unterstrichen] läßt jedes Pferd im Stall, *du* [s.o.] erschrickst bei jedem Knall

**Sie:** Du wirst nie – / **Er:** No no no... / **Sie:** Du wirst niemals ein Cowboy... / **Er:** No no!

**Sie:** Um zu küssen, machst du Licht...

**Er:** So was tut ein Cowboy nicht!

(wie oben)

**Er:** Ja, die Liebe in Texas, tut die Fremde nix gut! Denn die Ladies in Texas –

**Sie:** – haben Feuer im Blut!

**Er:** Nur die Cowboys in Texas, die sind darin geübt, nur sie wissen in Texas –

**Sie:** wie man küßt, wie man liebt!

**Er:** *Du* [s.o.] verträgst nicht einmal Rum, schon beim zehnten fällst du um

(wie oben, leicht variiert)

Ende des Liedes, Damar und Buhlan verlassen die Band, die das Lied – nun durch alle Musiker im Garten unterstützt – instrumental fortführt.

Der Text des Liedes grenzt an Blödsinn – um so wichtiger werden die Blicke und Adressierungen des Paares, die einander offensichtlich

aus purer Lust am Nonsense-Streit mit fast Sinnlosem beharken, sich dabei aber gemeinsam in den Rhythmus der Musik fallen lassen. Auf der Oberfläche miteinander streitend, in allerdings freundlichem Tonfall, sind sie im Körperlichen in das gleiche rhythmische Muster des Cha-Cha-Cha-Liedes eingelassen: Es sind Widersprüche, aus denen man das Lustvolle kondensieren kann – aber es ist ein kommunikativ-musikalisches Spiel, das die beiden unter vollem Körpereinsatz miteinander spielen.

### **Bühnenzuschauer und Kinopublikum**

Das Tanzen übernimmt in der diegetischen Realität der Schlagerfilme verschiedene Funktionen, es ist eine Ausdrucksform individuellen Erlebens; eine Form interpersoneller Kommunikation (vor allem zwischen Liebespartnern); ein Format kollektiver Zusammengehörigkeit (etwa in den Auftritten diverser Trachtengruppen im Heimatfilm). Tanzen ist oft innerdiegetisch adressiert – und das gilt nicht nur für Theater- und Revueaufführungen etwa in den Backstage-Geschichten, sondern für alle Formen aufgeführten Tanzens.<sup>5</sup>

Das Tanzen im Schlagerfilm ist zu alledem auch noch an ein Kinopublikum gerichtet; die Inszenierung bemüht sich darum, die Ausdrucks- und kommunikativen Qualitäten des Tanzes zu verdeutlichen, und die Kamera achtet zumindest darauf, dass Kino-Zuschauer den Tanz und seine Ausdrucks- und dramaturgischen Werte sehen. Dass das im diegetischen Raum anwesende Publikum bei den Tanzdarbietungen auch dargestellt ist, unterstreicht den Aufführungscharakter des Geschehens. Interessanter sind Tanzszenen, die im intimen und persönlichen Raum, in Wohnungen oder an einsamen Orten angesiedelt sind. Die These ist, dass auch sie mit dem Wechsel der Adressierungen vom Inner szenischen hin zur Direktadressierung der Kamera spielen – auch wenn dabei kein Publikum anwesend ist. Aber durch die Orientierung zum Zuschauer im Kino hin werden auch diese Tänze in einen Aufführungsstatus gebracht. Die Illusion innerszenischer Geschlossenheit, die für Handlungs- oder Interaktionsszenen gemeinhin erwartet und auch hergestellt wird, wird durch jenen anderen Modus zeitweilig abgelöst. Schlagerfilme erzählen Geschichten, gehören aber auch zu den *Aufführungskünsten*.

5 Auch Trachtengruppen tanzen nicht für sich, sondern für ein Publikum, so, wie es auch Revuetänzer und -tänzerinnen tun. Auch bei Tanzveranstaltungen und Bällen gilt, dass die Tänzer von anderen gesehen werden (können), sie stellen sich möglicherweise als Tanzende sogar den anderen dar, als agierten sie auf einer Bühne.

Ein Beispiel ist die nur eine Minute lange, in einer einzigen Einstellung eingefangene Nummer «Komm' ein bisschen mit nach Italien», die Caterina Valente, Peter Alexander und Silvio Francesco in *BONJOUR KATHRIN* (BRD 1955/56, Karl Anton) mit Dietmar Schönherr als Komponist am Klavier gemeinsam singen: Zunächst bitten sie den Klavierspieler, das Lied schneller zu spielen – als er es tut, wenden sie sich sofort von ihm ab, kehren ihm den Rücken zu und agieren nebeneinander in die Kamera, mit clownesk wirkenden Gesten, die die Daumengeste der Anhalter ebenso wie die Imitation des Spiels an unsichtbaren Instrumenten umfasst; der zweite Teil des Liedes kommt ohne Text aus, variiert das Thema im Stil der «Comedian Harmonists». Erst mit den letzten Takten des Liedes nehmen die Sänger wieder Kontakt mit dem Pianisten auf. Derartige Verfahren der Verlagerung der Adressierung signalisieren die Verlagerung der Akzentuierung der Erzählung, tritt doch das Szenische und die Interaktion der Figuren im szenischen Raum hinter die Performance des Liedes zurück. Das Narrative wird abgesenkt und für die Dauer des Liedes durch einen anderen Darbietungsmodus abgelöst. Mit der letzten Geste wird aber die Verbindung zum Szenischen re-etabliert, die Erzählung kann weitergehen («Das ist es!», ruft Schönherr aus, und es ist tatsächlich das Lied, das später den Erfolg des Quartetts mitbegründen wird).

*DER SCHRÄGE OTTO* (BRD 1956, Géza von Cziffra) enthält noch eine zweite Aufführung des Liedes «Ach, der Amor», nun nicht mehr im Wohnzimmer des Komponisten, sondern auf einer Bühne (als Probevorstellung der jungen Tänzerin in einem Revuetheater). Sie wird zunächst von den Drei Peheiros begleitet, die im Hintergrund als Live-Combo agieren; die eigentliche Musik wird aber von einem großen Orchester gespielt (es ist das RIAS-Tanzorchester unter der Leitung von Michael Jary). Auf der Bühne steht ein Paravent, hinter dem Damar sich mehrfach – passend zu den ganz unterschiedlichen Formteilen der Musik – neu kostümiert: Die Nummer ist eine Art Durchmarsch durch ganz unterschiedliche musikalische Stile, von einer normalen Darbietung des Liedes über rein perkussive Momente bis zu Big-Band-Jazz, einer Tango-Version sowie einer Boogie-Woogie- und Rock-Variation. Der Medley-Charakter der Musik wird begleitet durch eine ähnliche Variation der Tanzstile (bis hin zu einer Stepdance-Einlage). Damar beginnt als Solosängerin und -tänzerin, mit deutlich akrobatischen Elementen, nimmt sodann mit einem Tänzer einen langsameren Pas de deux auf (offensichtlich auf den Tango verweisend), kleidet sich erneut um und erscheint wieder in Clownsgestalt, greift sich eine mannsgroße Stoffpuppe (ebenfalls im Clownskostüm), die mitten in

der Nummer lebendig wird und mit der Tänzerin wiederum in den Rock'n'Roll-Modus wechselt. Am Ende der fast vierminütigen Szene stimmt die Tänzerin wieder das Lied an und beendet den Vortrag mit einigen Figuren, die an die Gelenklosigkeit der Gummipuppen erinnern. Mit dem Ende des Liedes klappt sie auf der Bühne zusammen; im Vordergrund ist eine Plastik der Amor-Figur zu sehen. Erst danach erfolgt der Umschnitt auf die wenigen Zuschauer, die der Probe zugehört hatten. Die minimalistisch eingerichtete Bühne selbst liegt meist im Dunklen; die Tänzerin agiert im Kegel eines Spotlights. Sie ist (wie auch die meist fast unsichtbaren Drei Peheiros) klar auf das Publikum im nur angeschnittenen Zuschauerraum des Revue-Theaters ausgerichtet. Die Kamera ist immer in der Sichtachse des (hier während der Performance nur imaginären) Publikums platziert, weshalb sie auch die Akte des Umkleidens nur als Blick auf den Paravent wiedergeben kann. Dass es sich um eine Probe handelt und die Tänzerin hier agiert, um den Besitzer des Revue-theaters von ihren Qualitäten als Bühnen-Akteurin zu überzeugen, ist zwar als szenisch-narrativer Kontext etabliert, dürfte aber während der Darbietung in Vergessenheit geraten und erst mit dem Umschnitt am Ende wieder aufgerufen werden (tatsächlich bekommt sie das Engagement).

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

### **Blockierungen und Öffnungen**

Natürlich gibt es diverse Mischformen. Eine ganz eigenartige Nummer stammt aus dem Film *MEIN SCHATZ IST AUS TIROL* (BRD 1958, Hans Quest). In einem Tanzlokal treten die Kessler-Zwillinge in einem Synchronanz zu dem von Lolita und Jimmy Makulis gespielten Lied «Mit etwas Liebe» auf.<sup>6</sup> Der Eindruck pathischer Intensität des Leib-Erlebens der Kessler-Zwillinge mag sich trotz der Exzessivität der Bewegung aber nicht einstellen. Stattdessen dominiert der Eindruck des Mechanischen, als agierten die beiden wie Roboter. Es mag sein, dass hier (wie in allen ihren Tanzeinlagen des Films) die Verdoppelung der Bewegung wie ein Hinweis auf eine Automatisierung wirkt, die

6 Eine ausführliche Analyse der Tanzszene ist in der letzten Ausgabe der *Montage AV* (24/1/2015) abgedruckt, vgl. Wulff 2015, S.162.



5-6 Synchron-  
tanz der Kessler-  
Zwillinge in MEIN  
SCHATZ IST AUS  
TROL

die agierenden Körper gerade von der Intensität der Selbstwahrnehmung der eigenen Körperlichkeit ablenkt. Es mag aber auch sein, dass die Synchronisierung gerade als Hinweis auf die Nicht-Natürlichkeit der Bewegung zu lesen ist, als ausgestellte Perfektion eines einstudierten Bewegungsmodells, das der Funktion als Selbstaussdruck strikt entgegensteht.

Und noch ein weiteres kommt hinzu: die Ähnlichkeit der Zwillinge und die Illusion, dass die eine Spiegel der anderen sei. Einige andere Szenen, in denen Paare hochsynchronisiert miteinander tanzen, hinterlassen zwar auch den klaren Eindruck der Inszeniertheit oder Choreografiertheit des Tanzes (also einer hohen Artifizialität der vorgeführten Bewegung), doch öffnen sich immer wieder «Löcher des Pathischen». Und wenn Germaine Damar am Ende des Liedes «Ohne Liebe hat das Leben keinen Sinn» in MÄDCHEN MIT SCHWACHEM GEDÄCHTNIS (BRD 1956, Géza von Cziffra) mit einem Musiker zusammen einen weit ausgreifenden, größtenteils von beiden separat performten Cha-Cha-Cha aufs Gartenparkett legt, wirkt insbesondere der Tanz der jungen Frau ganz der Musik und der Lust an der eigenen Bewegung hingegeben.

## Literatur

- Buytendijk, Frederik J.J. (1955) Zur allgemeinen Psychologie des Tanzes. In: *Die Leibeserziehung* 3, S.49–54.
- Franke, Elk (2009) Form der Bewegung – Bewegung als Form. Zum Wissen vom Bewegungswissen. In: *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*. Hg. v. Sabine Huschka. Bielefeld: Transcript, S.117–132.
- Oberhaus, Lars (2010) Hier tanzt der Leib! Wie sich Körper- und Leiberleben im Tanz unterscheiden. In: *Zeitschrift für Ästhetische Bildung* 2,1, S.1–14

- [<http://www.zaeb.net/index.php/zaeb/article/viewPDFInterstitial/34/30> (letzter Zugriff am 24.10.15)].
- Seeßlen, Georg (1991) Durch die Heimat und so weiter. Heimatfilme, Schlagerfilme und Ferienfilme der fünfziger Jahre. In: *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962*. Hg. v. Hilmar Hoffmann & Walter Schobert. Frankfurt: Deutsches Filmmuseum, S.136–161.
- Straus, Erwin (1978) *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie* [1935] (2. Aufl.). Berlin: Springer.
- Tan, Ed S. (1996) *Emotion and the Structure of Narrative Film. Film as an Emotion Machine* [niederl. 1962]. Mahwah, NJ: Erlbaum.
- Thurner, Christina/Lampert, Friederike (2000) «...und wie die Sphären um einander herumrollten...» Beziehung im (Bühnen-)Tanz. In: *Freiburger FrauenStudien. Zeitschrift für Interdisziplinäre Frauenforschung* 1, S.211–225.
- Wagner, Eva (2006) Authentizität und Unsagbarkeit? Neue alte Aspekte einer zeichentheoretisch fundierten Betrachtung von Bühnentanz. In: *Philosophie des Tanzes. Denkfestival – eine interdisziplinäre Reflexion des Tanzes*. Hg. v. Miriam Fischer & Mónica Alarcón. Freiburg [Breisgau]: Fwvf, S.63–85.
- Wulff, Hans J. (2015) Der Tanz der Puppen. Die Kessler-Zwillinge und ihre Performances. In: *Montage AV* 24,1, S.158–170.