Klaus H. Kiefer

# ›Le Corancan‹. Sprechende Beine[1]


## Abstract

Using body and apparel language, Nick Walker's graffito *Le Corancan* tackles the subject of ›loi anti-burqa‹ in France in 2010. It shows women dancers masked with niqabs, swinging their legs in the French cancan fashion, displaying their underwear made of the French national flag colours. The splayed ›natural‹ legs, stretching from either side of the focus, straddle the opposing cultures. Do they integrate or do they separate these? Is the visual sexuality of the Muslim ladies a threat or is it an emancipatory unveiling? – Nick Walker just lets the symbols dance. He couples the elementary stimulus-and-reaction pattern of sexual copulation with ideological questions, thus linking the mind to the origin of the cancan. This developed from anarchistic entertainment of the ordinary people (traceable to primitive tribal dances) to the ›infernal final gallop‹ in Offenbach's *Orphée aux enfers* and then to the voyeuristic amusement of the decadent bourgeois in the Moulin Rouge. – The most typical element of the cancan is what is known in German as the ›Stechschritt‹, literally: ›stab step‹, but ›goose step‹ in English and ›pas de l'oie‹ in French. The last two expressions both refer not only to the swinging of the stretched leg that imitates anatomically the pace of a goose and a duck but also indicate the etymological derivation from the French child word ›cancan‹ – for ›canard‹ (Fr. duck). As a mixture of Monty Python humour, sexual connotation and military aesthetics the prostituting gesture still causes excitement in front of an alpha male-audience – or one that considers itself as such.


[1] Vorbemerkung zum Titel: Als Vortrag gehalten auf dem 13. Internationalen Semiotik-Kongress der Deutschen Gesellschaft für Semiotik, Org.: Eva Kimminich, 13.-15. Oktober 2011 in Potsdam: Repräsentation – Virtualität – Praxis. Sektion 1: »Als Ob«: Bildliche Repräsentation als virtuelle Praxis, Mod.: Ernest W.B. Hess-Lüttich u. Klaus Sachs-Hombach.

Mit den Mitteln der Körper- und Kleidersprache nimmt Nick Walkers Graffito *Le Corancan* 2010 Stellung zur ›loi anti-burqa‹ Frankreichs. Die mit einem Niqab verschleierten Tänzerinnen schwingen nach Art des French Cancan die Beine, wobei sie Dessous in den französischen Nationalfarben enthüllen. Die abgespreizten ›naturnahen‹ Beine durchkreuzen die beiden opponierenden Kulturen. Integrieren oder negieren sie diese? Erweist sich die zur Schau gestellte Sexualität der Musliminnen als Bedrohung, oder liegt hier ein emanzipatorischer Akt der Entschleierung vor? – Nick Walker lässt die Zeichen tanzen. Er verkoppelt die elementaren Reiz-Reaktionsmuster des Geschlechtsverkehrs mit ideologischen Fragestellungen, und er lenkt dabei auch den Blick auf die Entstehung des Cancan zurück. Dieser mutierte vom anarchischen Volksvergnügen (das bis zu primitiven Stammestänzen zurück zu verfolgen ist) zum ›infernalischen Schlussgalopp‹ in Offenbachs *Orphée aux enfers* und dann zum voyeuristischen Amüsement des dekadenten Bourgeois im Moulin Rouge. – Der Cancan hat mit dem Paradeschritt, der im Deutschen ›Stechschritt‹ heißt, im Englischen aber ›goose step‹, im Französischen ›pas de l'oie‹ (beides bedeutet ›Gänseschritt‹), nicht nur das geschwungene gestreckte Bein gemeinsam, das die anatomisch bedingte Gangart der Gänse und Enten imitiert. Etymologisch rührt ›Cancan‹ selber vermutlich vom kindersprachlichen ›cancan‹ – für ›canard‹ (frz. Ente) – her. Zwischen Monty Python-Komik, sexueller Konnotation und militärischer Ästhetik entfaltet die prostitutive Geste vor den Alpha-Männchen oder solchen, die sich dafür halten, nach wie vor ihre Wirkung.

## 1. Semiotische Liebesheirat‹

Eine »semiotische Liebesheirat« (DREES 2010) zwischen Pop und Burka bzw. zwischen ›Coran‹ und ›Cancan‹ (Abb. 1) feierte Ende vorletzten Jahres das Feuilleton der *Süddeutschen Zeitung*. Ästhetisches Interesse, das »geschlossene Zeichen« des islamischen Schleiers zu öffnen, bekundete nicht nur der britische Straßenkünstler Nick Walker (Abb. 2), dessen bei einem Pariser Arbeitsbesuch entstandenes Graffito dem SZ-Bericht beigegeben war, sondern auch ein französisches Tandem, das sich ›Niqabitch‹ nennt (Abb. 3), oder die Tunesierin Héla Fattoumi, deren Entschleierungstanz ›Manta‹ in Paris und Berlin zu sehen war (Abb. 4).

Abb. 1:
Bringt die Zeichen zum Tanzen: Nick Walkers ›CoranCan‹ [sic] an einer Pariser Mauer
Ausschnitt (s. Anm. 2 u. Abb. 2), Photo: Sipa Press

Abb. 2:
Nick Walker: Le Corancan (18. März 2010); Graffito, Paris, Quai de Valmy,
http://www.woostercollective.com/2010/03/nick_walkers_coran_can.html
[letzter Zugriff: 01.09.2011][2]

[2] Es kursieren zahlreiche Photographien im Netz, z.B. in: http://arrestedmotion.com/wp-content/uploads/2010/03/unknown-2.jpg [letzter Zugriff: 01.09.2011]. Auf einigen Aufnahmen des ›Corancan‹ sind auch ›Kontexte‹ zu sehen: links, z.T. übermalt bzw. abgeschnitten: »Un graffiti [sic]/c'est la liber[té]/[de?] conscience S[?]«, und rechts: »Nique la pol[ice]« (*dt. Ärgere die Polizei*), http://virginia-castro.photoshelter.com/usr/usr-account [letzter Zugriff: 01.09.2012].

Abb. 3:
Niqabitch
Quelle: http://www.youtube.com/watch?v=2-SvxEYLFTM [letzter Zugriff: 01.09.2011][3]

Abb. 4:
Héla Fattoumi (Choreographie zusammen mit Eric Lamoureux): Manta
Quelle: http://www.youtube.com/watch?v=t6SDAwydLc [letzter Zugriff: 01.09.2011][4]

[3] Hier kursieren Fassungen mit unterschiedlicher Hintergrundmusik: Chanson, Rap und Kölner Karnevalsschlager. In der Tat gehört dieses Werk eher der leichteren Muse an, auch wenn es aus Sicht gläubiger Moslems skandalös ist.

[4] Uraufführung angeblich 2009, nachgewiesen 6.-16. April 2010 im Théâtre de la Cité internationale, der Pariser Studentenstadt; Berliner Aufführung im Palais Podewil, 21. August 2010; Ausschnitte in: http://www.arte.tv/de/Videos-auf-Arte-TV/2151166/CmC=3147292.html [letzter Zugriff: 01.12.2010]. Zu Beginn der Arte-Reportage wird Nick Walker gezeigt, wie er an seinem Werk den Titel ›Le Corancan‹ anbringt. Die SZ schreibt fälschlicherweise ›Mantra‹. ›Manta‹ kommt vermutlich aus span. ›manta‹, wie dt. ›Mantel‹ - lat. mantellum = Ganzkörper-Umhang (frz. mante); frz. ›manteau‹ = Mantel, Uniform ist aus dem Frz. ins Pers. (Farsi) entlehnt worden (hier arab. geschrieben), kann sich also auch auf den religiösen Umhang beziehen. Die ›mante religieuse‹, das Insekt, das dt. ›Gottesanbeterin‹ heißt (mantis religiosa), bezieht – anders als der Manta-Rochen, dessen sprechender Name wiederum aus dem Span. stammt, – ihre Bezeichnung aus dem Griech., wo ›mantis‹ = ›der Seher‹, ›mante‹ ›die Seherin‹, ›die Prophetin‹ bedeutet. Dadurch erhält der Titel des Tanzes eine islamkritische Konnotation, die ernst gemeint ist: Die Prophetin, die sich entschleiert, wendet sich manifest gegen den Propheten.

Der politische Kontext dieser Aktivitäten war die ›loi anti-burqa‹, die im Frühjahr 2011 in Frankreich in Kraft getreten ist. Doch will ich weder über Sinn oder Unsinn dieses ›pädagogischen Gesetzes‹ handeln noch die genannten Beispiele en détail interpretieren. Auch die Verwechslung von Burka und Niquab übergehe ich (Abb. 5). Ich konzentriere mich ganz auf Walkers überlebensgroßes, ca. 4 m breites Graffito am Quai de Valmy, das mit Hilfe von Schablonen gefertigt wurde, aus dem Blickwinkel der sog. Körpersprache. Da Graffiti, wie auch Walkers Werk, in der Regel nicht autorisiert und des Vandalismus verdächtig sind, bewahrt sie die photographische oder filmische Dokumentation sowie die Verbreitung im Netz vor ihrer meist baldigen Zerstörung.[5] Zu ›Le Corancan‹ gibt es ein assoziationsreiches, auch musikalisch untermaltes Entstehungsvideo, das eigens interpretiert werden müsste.[6] Dieses Zusammenwirken von Internet und Graffiti, aber auch anderer Formen der Street Art ist signifikant (MEIER 2009).

Abb. 5:
Bekleidungsformen muslimischer Frauen[7]
Quelle: www.20min.ch/dyim/5d0837/B.M600,1000/images/content/1/6/4/8/16489236/top-element.jpg [letzter Zugriff: 01.09.2011]

[5] Ich danke hier Jacqueline von der Galerie Apishangel, die mir am 4. November 2011 mailt: »The Le Corancan piece was painted over after a week or two. […] Anything seen to be remotely anti Sarkozy was removed from the walls.« Die Galerie bietet nun eine Druckfassung des ›Corancan‹ an (70 x 100cm, 450 £.)

[6] *Nick Walker paints Paris, ›Le Corancan‹* (Regisseur: Matt Wicks). »British street artist, NICK WALKER, hitting up Paris to coincide with the French election and in response to Sarkozy's political pressure to ban the muslim veil, a.k.a. [also known as, M.M.] the burka.« https://www.youtube.com/watch?v=1tLc2XXtan4 [letzter Zugriff: 01.09.2011]. Eingangs wird ein Pariser Quartier unter dem Ruf des Muezzin gezeigt. Dann eilt der Künstler mit seinem Einkaufstrolley herbei, in dem er seine Utensilien mitzuführen pflegt. Der zweite Teil stellt einen Verschnitt aus Bildassoziationen (Cancan u.a.), Walkerschen Werkzitaten und dem eigentlichen Schaffensakt dar, untermalt von einem popmusikartig verfremdeten Cancan-Rhythmus. Gezeigt werden auch Reaktionen von Passanten.

[7] Der schwarze Niqab lässt nur einen Augenschlitz frei; die meist blaue Burka vergittert auch noch den Sehschlitz. Bei der sog. Nuttenburka ist der Schlitz weiter unten angebracht, vgl. SCHWINGENHEUER 2009.

## 2. Körper und Kulturen in Bewegung

Gerade bei Walkers Graffito ist der Begriff der Körpersprache problematisch, denn zwei Drittel der weiblichen Körper sind ja bedeckt. In der Tat, mit Joanne Entwistle gesprochen »The social world is a world of dressed bodies« (ENTWISTLE 2000: 6). Obwohl der Schleier den weiblichen Körper der öffentlichen Kommunikation entziehen soll,[8] wie der Prophet es (angeblich) befahl,[9] treten Körper und Kleidung in ein rhetorisches Verhältnis: untereinander und in Bezug auf die gesellschaftliche Öffentlichkeit.[10] Das, was gezeigt oder verhüllt wird, provoziert Aufmerksamkeit beim Gegenüber; klassisches Beispiel: das Décolleté. Aus dieser Sicht erscheinen Niqab und Burka nicht nur als befremdlich ›overdressed‹, sondern geradewegs als kommunikativer Affront in einer aufgeklärten Gesellschaft.[11] Nick Walker wiederum produziert einen *doppelten* Verfremdungseffekt, indem er die Kleiderordnung *zweier* Kulturen ›durcheinander‹ bringt und Körperteile entblößt, die hier wie dort nur in ganz besonderen Fällen entblößt werden dürfen (umgekehrt gilt das natürlich auch für Verschleierung oder Maskierung). Aber wenn auch Minirock, Hot Pants oder Stringtanga das weibliche Bein u.a.m. weitestgehend entblößen, so ist doch das *hoch* geschwungene nackte Bein – auch in der offenen Gesellschaft – dem Sport oder dem Tanz vorbehalten (Abb. 6). Ansonsten wirkt es komisch, wie es Monty Python erschöpfend demonstriert (Abb. 7). Im Frauenfußball stellt das allerschönste gestreckte Bein im übrigen nicht eine ästhetische Norm, sondern ein Foul dar.

[8] Hartwig Kalverkämper hat mehrfach betont, dass Paul Watzlawicks kommunikationstheoretisches Axiom, dass man nicht *nicht* kommunizieren könne, gerade auch für die Körpersprache gilt (u.a. KALVERKÄMPER 2003: 311).

[9] Die mehr als dubiosen Belege aus dem ›Koran‹ verzeichnet die Bundeszentrale für politische Bildung, http://www.bpb.de/themen/IYRYVB,0,0-7,0 [letzter Zugriff: 10.05.2010].

[10] Vgl. KALVERKÄMPER 2003: 308ff.; an anderer Stelle nennt der Verfasser treffend das Gesicht »den sozial relevantesten Ort des Körpers« (KALVERKÄMPER 2003: 1086). Kalverkämper hat auch minutiös die Verbindung zur antiken Rhetorik hergestellt (Ciceros ›Orator‹ und Quintilians ›Institutio oratoria‹) (vgl. KALVERKÄMPER 1994: 132f.). Wenn schon Quintilian das Vorbild der Schauspielkunst benennt, wie viel mehr muss in der gegenwärtigen Mediengesellschaft die Körpersprache Berücksichtigung finden.

[11] Johann Endres zufolge hat »die europäische Aufklärung im Schleier einen ihrer größten Opponenten gesehen« (ENDRES 2005: 3; vgl. auch KIEFER 2004).

Abb. 6:
Tiller-Girls
Quelle: http://www.casttv.com/video/lOotbr1/tiller-girls-london-in-scala-total-verrckt [sic] [12]

Abb. 7:
Monty Python: Ministry of Silly Walks
Quelle: http://www.youtube.com/watch?v=lqhlQfXUk7w [letzter Zugriff: 10.07.2010]

## 3. Mimesis

Bei Walkers Graffito handelt es sich um die bildliche Nachahmung einer konkreten Handlung, die wir dank einiger Indices auch begrifflich identifizieren könnten, selbst wenn uns der Titel nicht weiterhülfe. Das hoch geschwungene Bein ist Kennzeichen des Cancan,[13] wobei dieser tänzerischen Figur selber

[12] Der (historische?) Ausschnitt aus dem Film ›Scala total verrückt‹ von 1958 (Reg. Erik Ode) wurde aus Youtube entfernt. Das Photo (1924) findet sich hier:
http://static.digischool.nl/ckv2/moderne/berlijn/tiller2.jpg [letzter Zugriff: 01.05.2010].

[13] Allgemein siehe PRICE 1998 und http://de.wikipedia.org/wiki/Quadrille_(Tanz) [letzter Zugriff: 01.07.2010]: »Die […] Quadrille, die zu den wilden Rhythmen Offenbachs getanzt wurde, war weder schön noch strukturiert. Die rhythmische Präzision dieses historischen Tanzes, der in den 1950er-Jahren als Cancan durch Kino und Theaterbühnen bekannt wurde, entwickelte sich erst im 20. Jahrhundert und hat keinerlei Ähnlichkeit mit der Urform der Quadrille. Ursprünglich war

eine elementare Bedeutung innewohnt, über die noch zu sprechen ist. Körpersprachliche Zeichen generieren sich aus dem natürlichen Repertoire bzw. figurativen Potential der Bewegungen, zu denen die menschliche Anatomie fähig ist.[14] Den anthropologischen Grundbedingungen erlegen die jeweilige Kultur, die Epoche und der Tanzstil gewisse und sehr unterschiedliche Formen auf, die in der Regel auch vestimentäre Codes einschließen (Abb. 8). So ist z.B. beim Cancan das Schwingen der Beine mit einem Heben und Wedeln des Rockes verbunden,[15] was wiederum Einblicke in die weibliche Anatomie ermöglichte, denn die Damen trugen im 19. Jahrhundert keine oder im Schritt offene Unterwäsche. Man hielt das für hygienischer; Hosen galten zudem als maskulin.

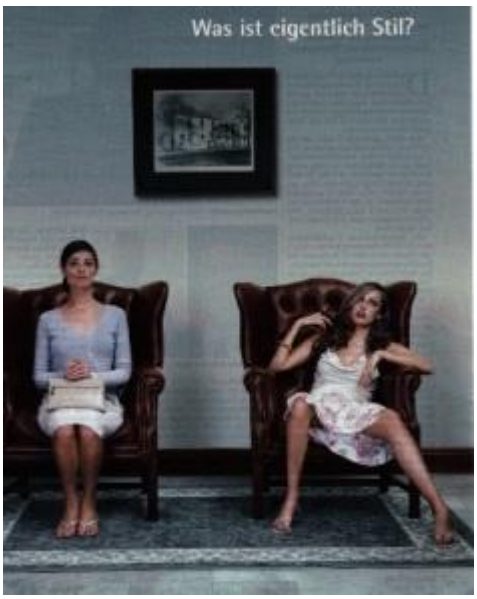


Abb. 8 :
*Der Spiegel*, Nr. 27 (28. Juni 2004)[16]

Dank des ›galop infernal‹, der den Abschluss von Jacques Offenbachs ›Orphée aux enfers‹ bildet (Abb. 9), wurde der Cancan als Bühnenschautanz ritualisiert, zuallererst vom Moulin Rouge, dem bekannten Pariser Variété, und diesen tänzerischen Topos zitiert auch Nick Walker. Er hat auch mehr übernommen, entweder aus erster Hand, dem seit 2009 gespielten Programm des Moulin Rouge, ›Féerie‹, oder aber aus dem französischen Fernsehen,

---

die ›Quadrille naturaliste‹ ein anarchischer, improvisierter Tanz, eine akrobatische, ekstatische Verrenkung der Glieder«.

[14] Dieses natürliche Repertoire wird von ›Spezialisten‹, Tänzern, Akrobaten, Sportlern perfektioniert und transzendiert (BRANDSTETTER 2002).

[15] Nick Walker konstruiert das Motiv des gehobenen (entmystifizierten) Rocks auch bei seinem Graffito ›Moona Lisa‹. In: http://flickr.com/photos/magnera/3586723304/set-72157617257667287 [letzter Zugriff: 01.07.2010]. Auch zu diesem Graffito gibt es ein Entstehungsvideo; das Werk wurde auch als Druck verbreitet.

[16] Auf Seite 41; die Seite weist sich erst auf der übernächsten Seite als Teil einer Autowerbung aus: »Schwer zu erklären. Leicht zu erkennen. / Der Renault Scénic. Stil hat man. Oder nicht.« Die (unbekannte) Werbeagentur hat allerdings noch nichts von einem Individualstil gehört, den beide Damen haben.

France 2, wo anlässlich des 120-jährigen Jubiläums ein Ausschnitt aus eben diesem Programm gezeigt wurde (Abb. 10). Man sieht nun auch, woher aller Wahrscheinlichkeit nach [17] die Farbgebung zumindest der Unterröcke der Corancancaneuses stammt; es sind die französischen Nationalfarben, die nota bene ›liberté‹ (weiß), ›égalité‹ (blau) und ›fraternité‹ (rot) bedeuten. Anders als Toulouse-Lautrec (Abb. 11) wirbt Nick Walker nun keineswegs für das Moulin Rouge und eine der größten Cancan-Tänzerinnen ihrer Zeit, La Goulue, sondern er erfindet ein Kostüm, das es in Wirklichkeit so nie gegeben hat. Dieses vestimentäre ›Mischwesen‹[18] demonstriert einen »clash of civilizations« (HUNTINGTON 1996), der sich ikonographisch aus drei Provenienzen speist: Der Niqab gehört der islamischen Kultur zu, die hochgehobenen Röcke, jedenfalls durch ihren trikoloren Innendekor der ›civilisation française‹, und die mit Strapsen und Schuhen nur spärlich kultivierten Beine – deren Farbe Silvio Berlusconi als ›bronzato‹ bezeichnen würde – opponieren als Natur den *beiden* gegensätzlichen Kulturen, genauer: sie durchkreuzen sie.

Abb. 9:
Gustave Doré: Vision des ›Galop infernal‹,1858
Quelle: http://www.operetta-research-center.org [letzter Zugriff: 01.07.2010][19]

[17] Wo und wann die Nationalfarben zuerst den Unterleib der französischen Nation (La France!) bedeckten, ist nicht nachzuweisen – das Internet bietet jedenfalls für das deutsche Publikum auch Cancan-Röcke in schwarz-rot-gold.

[18] Bereits in der antiken Mimesis gibt es ›unwahrscheinliche‹ Mischwesen, wie z.B. den Kentaur. Sie waren meist aus natürlichen Formen zusammengesetzt. Heute sind solche Mischwesen (Chimären) offenbar genetisch herstellbar (BERNDT 2011).

[19] Jacques Offenbach: Orphée aux enfers, Dir. Marc Minkowski, Reg. Laurent Pelly, Opéra National de Lyon 1997, DVD: Arthaus. Dieses »satanische Spektakel«, wie Heine (Gesamtausgabe der Werke 1973-1997) schreibt, wird auf ganz unterschiedliche Weise choreographiert, abhängig davon, wie viel tänzerische Kondition die Sänger mitbringen bzw. wie das Zusammenspiel von Ballett und Sänger organisiert ist.

Abb. 10:
Michel Drucker (mit Didier Bourdon und Christian Clavier): Vivement Dimanche (Spéciale ›Cage aux folles‹), France 2, 20. September 2009 mit dem Cancan aus dem Moulin Rouge-Programm 2009 ›Féerie‹
Quelle: http://www.youtube.com/watch?v=38B3MhDM4jU [letzter Zugriff: 01.07.2010]

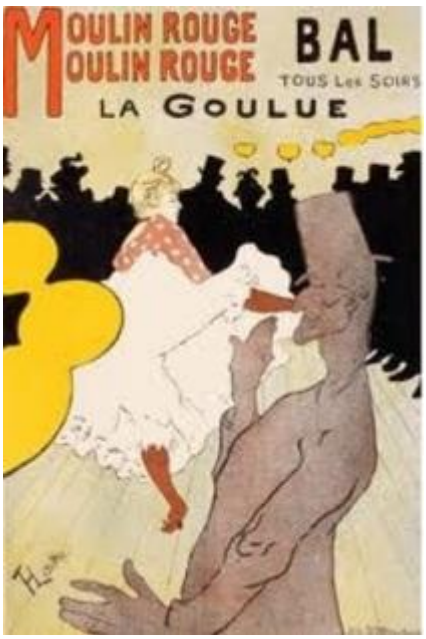


Abb. 11:
Henri de Toulouse-Lautrec: Moulin Rouge – La Goulue, 1891
Quelle: http://www.de.wikipedia.org/wiki/La_Goulue [letzter Zugriff: 01.07.2010]

Man kann die Strukturanalyse noch weiter treiben als Roland Barthes, um ihn selbst zu zitieren: »L'homme structural prend le réel, le décompose, puis le recompose; c'est en apparence fort peu de chose« (BARTHES 1964: 214). Man kommt auch über die nonverbale ›Textgrammatik‹ Hartwig Kalverkämpers hinaus (2003: 276), die noch relativ statisch wirkt, indem man Körper und Kleid mit Hilfe der sog. ›Proben‹ von Hans Glinz dynamisiert (GORNIK 2003: 817). Die ›Verschiebeprobe‹ macht deutlich, dass das *Heben* des Rocks und das *Schwingen* der Beine bedeutungstragend sind. Die Austauschprobe be-

tont die Signifikanz der Trikolore. Niqab könnte zwar mit Burka getauscht, aber nicht weggelassen werden. Völlige Entkleidung der Tänzerinnen wäre Striptease, aber kein Cancan, usw. Was die Wahrnehmung in *einem* ›prägnanten Moment‹ erfasst[20] (GOETHE 1986: 78ff.), erscheint nunmehr als Aussage bzw. als Bündel ikonischer Aussagen,[21] die einer Diskussion unterzogen werden können. Der Hermeneutiker nennt es ein ›Gespräch‹.

## 4. Cancan?

Damit komme ich zur Titelfrage meine Beitrags: Können Beine sprechen? Hat es 2006 in der Berliner Kunstbibliothek eine Ausstellung zum Thema ›Sprechende Hände‹ gegeben (EVERS 2006), so ist die ›Sprache‹ von Füßen und Beinen bislang eher stiefmütterlich behandelt worden (NÖTH 2000: 298). Zwar sind Beine – mit denen ich mich weiter ausschließlich (WOLF 2001) beschäftige – tragendes Fundament des ›aufrechten Gangs‹ des Menschen, der diesen Johann Gottfried Herder zufolge erst zum Menschen macht (HERDER 1989: 114), die unteren Extremitäten sind aber weniger artikulationsfähig als die oberen. Arme und Hände können ein ganzes Spektrum von – meist positiven – Bedeutungen oder Kommentaren ausdrücken. Hände etwa assoziiert man gerne mit ›Beten‹ und ›Arbeiten‹, Beine fallen eher in den Bereich der Erotik, ja der Pornographie. Das macht, weil die längsten Beine »gegen's Ende« sich doch kriegen – so ein Schlagertext aus Zeiten, als das Wort ›Sex‹ noch nicht in aller Munde war. Das Faszinosum war umso größer, als die Damenoberbekleidung noch weit über das Fin de siècle hinaus knöcheltief reichte (LOSCHECK 1994: 436) und nur bei den bewussten ›kicks‹ von Cancan-Tänzerinnen die ›unaussprechlichen‹ Geheimnisse lüftete. Die aus der Notwendigkeit, bei hohen Beinschwüngen den hinderlichen Rock zu raffen, gewonnene Beinfreiheit (aber warum müssen die Damen dabei wedeln?) war ein wesentlicher Beitrag zur weiblichen Emanzipation (vgl. FLEIG 2001: 489). Damit riss natürlich auch so mancher ›schöne Wahn‹ entzwei (vgl. KIEFER 2011: 127ff.). Doch es geht um mehr. Selbst Heinrich Heine, der à propos du Cancan ansonsten nicht mit illustren Vergleichen geizt – Tanz der Salome, Bacchanalien, Walpurgisnacht etc. –, zeigt sich erschrocken über die ›cancaniere‹ »Umwertung aller Werte«. Dieter Borchmeyer (2008: 149) zufolge sieht Heine im Cancan das »Symbol einer heimlichen Revolution der *untern Classen*«.

[20] In dieser Hinsicht ist Goethes *Über Laokoon* ein medientheoretischer Mustertext (vgl. KIEFER 1978: 266ff.).

[21] Dieser von Umberto Eco (1972: 242ff.) übernommene Begriff ist ein Notbehelf; wir könnten aber ohnehin nicht von Ikonen oder Hypoikonen handeln, wenn wir nicht die visuellen Zeichen der Körpersprache ins Symbolsystem der verbalen Sprache übersetzten. Wir wären ansonsten an die Akademie von Lapuda versetzt: »if a man's business be great, and of various kinds, he must be obliged in proportion to carry a greater bundle of things upon his back, unless he can afford one or two strong servants to attend him« (SWIFT 1975: 198).

## 5. Analogie und Als Ob

Ich bezweifle, dass Nick Walker das weiß. Auf jeden Fall hat er die Provokation von Zucht und Ordnung, die sich vordem im emanzipatorischen Beinschwung des Cancan manifestierte, wieder aufgegriffen, und zwar dadurch, dass er die mittlerweile ja eingespielten Konventionen des Revuetheaters außer Kraft setzt, indem er die kulinarische Entblößung mit einer neuerdings provokanten Verhüllung kombiniert. Die Frage stellt sich, ob dieser Widerspruch bzw. diese Hybridisierung Sinn macht, und wenn ja: wie viele… Wie schon angedeutet, ist der Ursprung der Körpersprache anatomiebedingt. Die Natur wollte es, dass die Beine im Geschlecht zusammenlaufen, so dass das Heben oder auch Spreizen der Beine der Frau – für den Mann – grundsätzlich einen ›Sexappell‹ signalisiert, – mit Umberto Eco wäre hier ein »semiotisches Primitivium« zu konstatieren (ECO 2003: 176ff.). Dieser Appell ist beim Tanz freilich nur ›gespielt‹ und dient auf der Bühne dem bloßen Voyeurismus (außerdem: Irren ist männlich). Auch der Tango argentino, der nach wie vor Paartanz ist (ELSNER 2000: 242), simuliert die geschlechtliche Paarung (Abb. 12): »Im Tanz treffen Körper, Geschlecht und Bewegung aufeinander und konstruieren Modelle von Weiblichkeit und Männlichkeit« (HARTMANN 2002: 368). Im Falle eines Hochzeitstanzes der Nuba (Abb. 13), den Leni Riefenstahl noch in den 1960er Jahren fotografierte, schwingt die junge Frau dem Auserwählten das gestreckte Bein über die Schulter. Ist das der ethologische Ernstfall, so war das ›Als-ob‹ den Cancan-Tänzern, -Zuschauern und -Kontrolleuren durchaus bewusst, und als Augenzeugen dieser »uralten […] Pantomime« (HEINE 1994: 231) könnte ich nochmals Heine zitieren. Kein anderer als Richard Wagner, der Heine 1841 in Paris begegnete, hat aber ebenfalls beobachtet, »daß selbst im glühendsten spanischen Tanze doch nur die Liebeswerbung symbolisiert wird, während im Pariser Cancan tanze sich der unmittelbare Akt der Begattung symbolisch vollzieht« (zit. nach BORCHMEYER 1992: 116).

Abb. 12:
Tango Argentino, *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 17 (22./23. Januar 2011), S. R 8

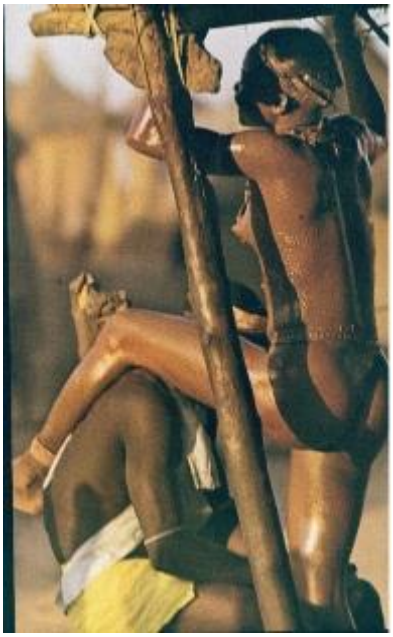

Abb. 13:
Leni Riefenstahl: Die Nuba, Frechen: Komet 1976, o. S.; vgl. zum ›Liebestanz‹ S. 429

Sie werden sagen: Schwingen ist nicht Spreizen, und es geht vielleicht auch anders. Nun, das ist eben die *Rhetorik* der Körpersprache. Beim Ersatz des Spreizens durch das Schwingen handelt es sich um einen Grenzverschiebungstropus (LAUSBERG 1967: 66f.), wobei, wie gesagt, das Heben des Rockes das vestimentäre Komplement darstellt. Der Cancan, der von spitzen Lustschreien begleitet wird, endet in der Regel mit einem Längsspagat. Die sexuelle Interaktion wird partiell angedeutet und zugleich hyperbolisch ästhetisiert.

## 6. Ententanz und Gänseschritt

Auch beim ›Mängelwesen‹ Mensch dient der Körper primär den lebensnotwendigen Funktionen. Die dabei beteiligten Teile nennt Kalverkämper (2003: 270) »Korporeme«. Dass gerade das hochgeschwungene *gestreckte* Bein beim Cancan eine vorrangige Rolle spielt – es wird ja auch im Wechsel mit der Streckung angewinkelt usw. –, erscheint zunächst als ästhetische Willkür, die allerdings ihre tierischen Ursprünge nicht verleugnen kann. Die Etymologie von ›Cancan‹ ist zwar unsicher (PRICE 1998: 25); mir erscheint aber am wahrscheinlichsten die Herkunft aus dem kindersprachlichen ›cancan‹, womit die Ente, frz. *canard*, bezeichnet wird (ROBERT 1967: 220). Deren Anatomie (Abb. 14) ermöglicht nur eine Fortbewegung mit gestrecktem *Fuß*, weil das Kniegelenk, das den Zweibeiner Mensch aufrecht gehen, marschieren und eben auch tanzen lässt, zu hoch am Rumpf sitzt. Was die Ente nach vorne schleudert, ist der sog. Laufknochen (Tarsometatarsus), der aus Fußwurzel-

und Mittelfußknochen zusammengewachsen ist. Der Cancan ist demnach ein ›Ententanz‹…

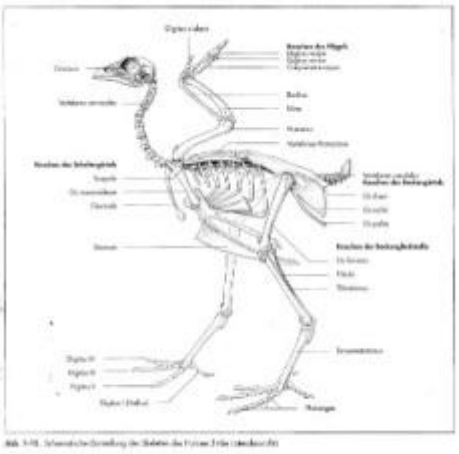

Abb. 14:
Schematische Darstellung des Skeletts des Huhns (Lateralansicht)
(MAIERL/LIEBICH/KÖNIG 2001: 14, 57; Abb. Nr. 1.10 bzw. 4.4)

Ich habe nicht zufällig das Wort ›marschieren‹ ins Spiel gebracht. Nicht nur stammt der Begriff der Revue, der die Formation der Cancaneuses bedingt, aus dem Militärwesen, das bis ins 20. Jahrhundert hinein beim Tanz imitiert und auch parodiert wurde. Der im Deutschen mit *Stechschritt* bezeichnete Paradeschritt (Abb. 15) heißt im Französischen weniger martialisch *pas de l'oie* und im Englischen *goose step*, also *Gänseschritt*. Der Grund ist wie beim Cancan die Anatomie der Ente bzw. hier der Gans. Bei der Parade zum 60. Jahrestag der Gründung der Volksrepublik China 2009 lässt sich studieren, wie die Rocklänge der weiblichen Milizionäre den stramm geschwungenen ›Gänsebeinen‹ angepasst wurde (Abb. 16).

Abb. 15:
Stechschritt
Quelle: http://www.youtube.com/watch?v.=XrCQJxpXjXA&feature=related [letzter Zugriff: 10.07.2010][22]

Abb. 16:
Militärparade zum 60. Jahrestag der Gründung der Volksrepublik China, 1. Oktober 2009
Quelle: http://www.youtube.com/watch?v=1vA4T1wfJLE [letzter Zugriff: 10.07.2010][23]

[22] Der Wehrmachtsoffizier (?) nähert sich grüßend Adolf Hitler; die ursprüngliche Quelle des Films war nicht zu ermitteln. Die Verwendung der Aufnahme in Youtube (Regie unbekannt) versteht sich als antifaschistisch. Das Darbieten des gestreckten und gehobenen Beins des Mannes vor dem Alpha-Männchen mag Kraft und Disziplin symbolisieren, bleibt aber dennoch eine weiblich/weibische Geste der Werbung und Unterwerfung.

[23] Die beiden Offizierinnen kommandieren: »Die Augen rechts!« Darauf antworten die Soldatinnen, um in den Stechschritt zu fallen: »Eins – Zwei!« Der Kommentar handelt davon, wie sehr die Soldatinnen ihre Uniform mögen. Für diese Auskunft danke ich meiner Doktorandin Shan Cao.

## 7. »Moulin Rouge meets burka«

Walkers Graffito ermöglicht je nach Kombination und Perspektivierung seiner Teile verschiedene Aussagen. Der Künstler selbst äußert sich enigmatisch: »Islamic veil + French Tradition = the Corancan + ?«. Eindeutig wird der männliche Blick nur von der zur Schau gestellten *partie honteuse* der Tänzerinnen angezogen. Doch jenseits des bloßen Reiz-Reaktionseffekts gibt es eine lectio difficilior, genauer gesagt: mindestens zwei. Diese sind konträr. Demographisch interessant wird der Blickwinkel – erstens – deswegen, weil die unteren Extremitäten, wie bekannt, am Ort der sexuellen Reproduktion zusammenlaufen. Dank des finsteren Niqabs wirkt der Cancan-Kick in diesem Fall als Drohgebärde gegenüber dem europäischen Voyeur. Der Träger des Bundesverdienstkreuzes Vural Öger hat das Problem auf den Begriff gebracht: Was mit militärischer Gewalt – vor Wien – nicht gelang, geschehe nun durch die ›Kraft der Lenden‹ der Muselmannen und -frauen. Zweitens: Statt der schleichenden Okkupation der Grande Nation – um den Blick wieder nach Frankreich zu wenden – durch den Islam, kann man das Flaggezeigen freilich auch als staatsbürgerliches Bekenntnis verstehen, ja als einen ersten Schritt zur emanzipatorischen Entschleierung (›von unten her‹ à la Niqabitch). Dieser Lesart zufolge erscheint der ›Corancan‹ als ›danse progréssiste‹, als Beispiel einer »intégration réussie«. Diese Variante kann sowohl anti-islamisch als auch anti-staatlich sein: ›L'humour et la dérision sont peut-être plus efficace qu'une loi!‹

Walkers graphische Rhetorik gehört dem genus deliberativum an, es ist in diesem Sinne ›beratschlagend‹ (vgl. UEDING/STEINBRINK 1986: 238) – nur: was gibt im visuellen, nonverbalen Medium den semantischen Ausschlag? Hier sprechen die Beine, indem sie, wie eingangs schon bemerkt, die (bi-) kulturelle Kategorisierung ›durchkreuzen‹ – was aber keine Negation, eher eine Verbindung (durch Blickführung) herstellt. Verabsolutiert man einen Teil, wird die Botschaft verfälscht. Die ›einladende‹ Geste der Beine typisiert aber per analogiam das Corancan-Oxymoron als zustimmungsfähig: »Die kommunikativen Wirkungen nonverbalen Verhaltens werden konstituiert durch *analoge*, d.h. abbildende Zeichen, die direkten, gleichsam nachahmenden Bezug zu dem haben, was sie bedeuten (›per Analogie zur Wirklichkeit der Welt‹)« (KALVERKÄMPER 2003: 317). Man muss nicht so weit gehen, die gespreizten Beine als Victory-Zeichen zu lesen, da dieses zwar dem Gegenwartskünstler, nicht aber dem Erfinder des Cancan bewusst war. Auch wäre das Zeichen um 90° in die Vertikale zu drehen. Martin Mayers auf dem Münchner Olympia-Gelände aufgestellte Skulptur ›Olympia Triumphans‹ (Abb. 17) ist da nicht zuletzt dank des Titels eindeutig, auch wenn die weibliche Figur eine kosmische Vereinigung nicht ausschließt. Aber es ist nota bene das *Tanzbein*, das beim ›Corancan‹ Attacke wie Assimilation transzendiert. Der Tanz als Spiel besitzt Qualitäten der Gestaltung.

Abb. 17:
Martin Mayer: Olympia Triumphans (RIEDEL 2011: 18), ›Olympia‹, ursprünglich ein Ortsname, wird hier nicht nur personifiziert, sondern auch feminisiert

## Literatur


BARTHES, ROLAND: *Essais Critiques.* Paris [Seuil] 1964

BERNDT, CHRISTINA: Ethikrat warnt vor Mischwesen. Wissenschaftler fordern ausdrückliches Verbot, dass tierische Embryonen von Menschen ausgetragen werden. In: *Süddeutsche Zeitung*, 224, 2011, S. 1

BORCHMEYER, DIETER: *Die Götter tanzen Cancan. Richard Wagners Liebesrevolten.* Heidelberg [Manutius] 1992

BORCHMEYER, DIETER: Heines Götter. In: GOLTSCHNIGG, DIETMAR; CHARLOTTE GOLLEGG-EDLER; PETER REVERS (Hrsg.): *Harry ... Heinrich ... Henri ... Heine. Deutscher, Jude, Europäer.* Berlin [Schmidt] 2008, S. 141-150

BRANDSTETTER, GABRIELE; SYBILLE PETERS (Hrsg.): *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt.* München [Fink] 2002

DREES, STEFAN: Das Keuchen unter dem Schleier. Eine semiotische Liebesheirat: Der Pop entdeckt die Burka. In: *Süddeutsche Zeitung*, 271, 2010, S. 11

ECO, UMBERTO: *Kant und das Schnabeltier.* München [dtv] 2003

ECO, UMBERTO: *Trabant Einführung in die Semiotik*. München [Fink] 1972

ELSNER, MONIKA: *Das vier-beinige Tier. Bewegungsdialog und Diskurse des Tango argentino.* Frankfurt/M. [Lang] 2000

ENDRES, JOHANNES: Einführung: Texturen der Opazität. In: WITTMANN, BARBARA; GERHARD WOLF (Hrsg.): *Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher.* München [Fink] 2005, S. 3-7

ENTWISTLE, JOANNE: *The Fashioned Body. Fashion, Dress and Modern Social Theory.* Cambridge [Polity] 2000

EVERS, BERND: *Sprechende Hände.* Katalog zur Ausstellung ›Sprechende Hände›, Kunstbibliothek Staatliche Museen zu Berlin, 24. Februar - 17. April 2006. Berlin [Staatliche Museen zu Berlin - Stiftung Preußischer Kulturbesitz] 2006

FLEIG, ANNE: Sinnliche Maschinen. Repräsentationsformen der Beine in der Moderne. In: BENTHIEN, CLAUDIA; CHRISTOPH WULF (Hrsg.): *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie.* Reinbek/H. [Rowohlt] 2001, S. 484-499

GATTERMANN, ROLF (Hrsg.): *Wörterbuch zur Verhaltensbiologie der Tiere und des Menschen.* München [Elsevier Spektrum] 2006

GOETHE, JOHANN WOLFGANG: Über Laokoon. In: Ders.: (Hrsg.): *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Wirkungen der Französischen Revolution 1791-1797*. Herausgegeben von Karl Richter u.a. Band 4.2. München [Hanser] 1986, S. 73-88

GORNIK, HILDERGARD: Methoden des Grammatikunterrichts. In: BREDEL, URSULA (Hrsg.): Didaktik der deutschen Sprache. Ein Handbuch. Paderborn [Schöningh] 2003, S. 814-829

HARTMANN, ANNETTE: Doing Tango – Performing Gender. Zur (De-) Konstruktion von Geschlechtsidentitäten in Literatur und Tanz. In: KLEIN, GABRIELE; CHRISTA ZIPPRICH (Hrsg.): *Tanz Theorie Text.* Münster [Lit] 2002, S. 367-381

HEINE, HEINRICH: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke.* Herausgegeben von Manfred Windfuhr in Verbindung mit dem Heinrich Heine Institut. 16 Bände. Band 5. Bearbeitet von Manfred Windfuhr. Hamburg [Hoffmann & Campe] 1994

HERDER, JOHANN GOTTFRIED: Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit. Band 6 der Werke in zehn Bänden. Herausgegeben von Martin Bollacher u.a. Frankfurt/M. [Deutscher Klassiker Verlag] 1989

HUNTINGTON, SAMUEL P.: *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order.* New York [Simon & Schuster] 1996

KALVERKÄMPER, HARTWIG: Die Rhetorik des Körpers. Nonverbale Kommunikation in Schlaglichtern. In: DYCK, JOACHIM; WALTER JENS; GERT UEDING (Hrsg.): *Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch.* Band 13. Tübingen [Niemeyer] 1994, S. 131-169

KALVERKÄMPER, HARTWIG: Nonverbale Kommunikation. In: UEDING; GERT (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Band 6. Darmstadt [WBG] 2003, Sp. 307-337

KALVERKÄMPER, HARTWIG: Textgrammatik der Körpersprache – eine Perspektive. In: THURMAIR, MARIA; EVA-MARIA WILLKOP (Hrsg.): *Am Anfang war der Text. 10 Jahre ›Textgrammatik der deutschen Sprache‹.* München [iudicium] 2003, S. 259-284

KIEFER, KLAUS H.: *Wiedergeburt und Neues Leben. Aspekte des Strukturwandels in Goethes Italienischer Reise.* Bonn [Bouvier] 1978

KIEFER, KLAUS H.: *›Die famose Hexen-Epoche‹. Sichtbares und Unsichtbares in der Aufklärung.* München [Oldenbourg] 2004

KIEFER, KLAUS H.: *Die Lust der Interpretation – Praxisbeispiele von der Antike bis zur Gegenwart.* Baltmannsweiler [Schneider Hohengehren] 2011

LAUSBERG, HEINRICH: *Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie.* München [Hueber] 1967

LINGEN, Theo: *Ach Luise!* In: http://www.golyr.de/theo-lingen/songtext-ac [letzter Zugriff: 01.05.2012]

LOSCHEK, INGRID: *Reclams Mode- und Kostümlexikon.* Stuttgart [Reclam] 1994

MAIERL, JOHANN; HANS-GEORG LIEBICH; HORST ERICH KÖNIG: Beckengliedmaßen (Membra pelvica). In: KÖNIG, HORST ERICH; HANS-GEORG LIEBICH (Hg.): Anatomie und Propädeutik des Geflügels. Lehrbuch und Farbatlas für Studium und Praxis. Stuttgart [Schattauer] 2001, S. 55-73

MEIER, STEFAN: Graffiti meets Web 2.0 – Politik und Synenergie zweier kollborativer Netzwerke. In: KIMMINICH, EVA (Hrsg.): *Utopien, Jugendkulturen und Lebenswirklichkeiten. Ästhetische Praxis als politisches Handeln. Welt-Körper-Sprache.* Band 7. Frankfurt/M. [Lang] 2009, S. 221-239

NIETZSCHE, FRIEDRICH: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden.* Herausgegeben von Giorgi Colli und Mazzino Montinari. München [dtv] 1980 (= KSA)

NÖTH, WINFRIED: *Handbuch der Semiotik.* Stuttgart [Metzler] 2000

POSNER, ROLAND: Alltagsgesten als Ergebnis von Ritualisierung. In: ROTHE, MATTHIAS; HARTMUT SCHRÖDER (Hrsg.): *Ritualisierte Tabuverletzung, Lachkultur und das Karnevaleske.* Frankfurt/M. [Lang] 2002, S. 395-421

PRICE, DAVID: *Cancan!*. London [Cygnus Arts] 1998

RIEDEL, KATJA: In die Luft wachsen. Bildhauer Martin Mayer, Schöpfer der Olympia Triumphans, wird diesen Sonntag 80. In: Süddeutsche Zeitung, 11 (15./16. Januar) 2011

ROBERT, PAUL: *Dictionnaire alphabétique & analogique de la langue française.* Paris [Société du Nouveau Littré] 1967 (= Le petit Robert)

SCHWINGENHEUER, EVA: *BURKA.* Frankfurt/M. [Eichborn] 2009

STAATLICHES TEXTIL- UND INDUSTRIEMUSEUM AUGSBURG (Hrsg.): *Reiz & Scham. Kleider, Körper & Dessous. 150 Jahre zwischen Anstand und Erotik*, Katalog. Augsburg 2011

SWIFT, JONATHAN: *Gulliver's Travels*. London [Everyman's Library] 1975

UEDING, GERT; BERND STEINBRINK: *Grundriß der Rhetorik. Geschichte – Technik – Methode.* Stuttgart [Metzler] 1986

VOSS, RUDOLPH: *Der Tanz und seine Geschichte. Eine kulturhistorisch-choreographische Studie. Mit einem Lexikon der Tänze.* Berlin [Seehagen] 1869

WOLF, GERHARD: Verehrte Füße. In: CLAUDIA BENTHIEN; CHRISTOPH WULF (Hrsg.): *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie.* Reinbek/H. [Rowohlt] 2001, S. 500-523