

## Schritt für Schritt\*

### Gedanken zur *Dancing-in-the-Dark*-Sequenz aus Vincente Minnellis *THE BAND WAGON*

Eric de Kuiper

Ich habe gehen gelernt: seitdem lasse ich  
mich laufen [...] jetzt tanzt ein Gott durch mich.  
(Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*)

#### Zu Beginn: Eine Mesalliance

Sie wurden einander als Tanzpartner zugeteilt: Gabrielle Gerard (Cyd Charisse) und Tony Hunter (Fred Astaire). Von Anfang an betrachten sie sich als inkompatibel, als ungleiches Paar. Sie glaubt, sie ist zu jung, zu unerfahren. Er glaubt, er ist zu alt. Er weiß, dass das Musical nicht mehr das ist, was es einmal war, und dass der Steptanz altmodisch wirkt. Zu jung; zu alt. Nicht genügend Erfahrung; zu viel Erfahrung. Kein ideales Paar. Und ein schwieriges physisches Detail: Sie ist größer als er, was das Tanzen nicht gerade erleichtert. Seine erste Reaktion, als er ihr begegnet: «Aber sie ist so groß!»<sup>1</sup>

Unmut und Streit. Die Proben verlaufen in gedrückter Stimmung. Klärungsgespräche treiben sie noch weiter auseinander, Treffen auf

\* [Anm.d.Hg.:] Der vorliegende Text basiert einerseits auf einer niederländischen Fassung, die Eric de Kuiper in *Versus* 3 (1983), S.34–47 veröffentlichte, andererseits auf der englischen Übersetzung einer eigens dafür erstellten französischen Version. Die englische Fassung kam in *Wide Angle* 6,3 (1983), S.44–49 heraus, der französische Text ist verschollen.

1 Die Drehbuchautoren Betty Comden und Adolph Green haben bewusst mit dem Größenunterschied zwischen Astaire und Charisse gespielt.

Treffen führt zu nichts. Die Sache will nicht funktionieren. Schließlich entscheiden sich beide – er für sich und sie für sich –, es ein für allemal auszufechten.

Vielleicht wäre es das Beste, eine Begegnung zu inszenieren: Er lädt sie zum Tanz ein; sie lehnt ab, mit der Begründung, sie sei nicht passend angezogen. Sie nehmen eine Pferdekutsche, machen einen Spaziergang im Central Park.

Zuvor hatte die entscheidende Frage gelautet: «Können wir, du und ich, überhaupt miteinander tanzen?» In einem Musical ist das die wichtigste Frage, auf die verschiedene Antworten folgen können: «Shall we dance?» «Can we dance?» «Come, let's dance.» Und ebenso wichtig, wie sich noch erweisen wird: «I'll show you.» In der Sequenz *Dancing in the Dark* bleibt die Frage zunächst im Raum stehen; statt einer Antwort erfolgt ein seltsamer Übergang – eine Ellipse, danach ein kurzer Dialog. Doch dazu später mehr.

### **Zu Beginn: Schweigen**

Wir befinden uns im nächtlichen Central Park. Der Himmel ist stüdioblau, Astaires weiße Jacke und Charisses weißes Kleid kontrastieren mit dunklen Bäumen und Sträuchern. Nach dem kurzen Dialog herrscht Stille. Ein Schweigen, zu dem bald die Musik tritt. (Süße) Musik, natürlich: die ersten Takte von *Dancing in the Dark*. Dass die Musik erst nach ein paar Sekunden völliger Stille einsetzt, sollte jenen Kritikern zu denken geben (Adorno und Eisler, unter anderen), die Hollywood mangelnde musikalische Nuancierung vorwerfen. Die wenigen Sekunden der Stille stehen für ein ganzes Universum musikalischer und lyrischer Subtilität. «Konvention» ist ja nicht unbedingt ein Synonym für «Plattheit», und aus Konventionen, die mit neuer Bedeutung erfüllt sind, ergeben sich mitunter besonders raffinierte Effekte.<sup>2</sup>

Sie schlendern jetzt durch den Central Park, gehen geradeaus, Seite an Seite, wortlos und ohne sich anzublicken. Ein schwereloses Gehen, fast schon ein Tanz. Astaire könnte sagen: «Aus dem Gehen entsteht das Tanzen», «Tanzen lernt man durch Gehen.» Das wissen wir aus vielen seiner Filme, wenn der Steptanz sich unmittelbar aus dem Gehen entwickelt, wobei selbst das Zögern sich durch die schreitenden Füße in Rhythmus verwandelt. Doch bisher geschieht nichts, außer dem (noch unkoordinierten) Wechsel von ihrem rechten und seinem linken

<sup>2</sup> Zu diesem Unterschied vgl. Roland Barthes: *Das Reich der Zeichen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981 (Orig.: *L'Empire des signes*, Paris: Éditions du Seuil 1970).

Fuß. Selbst als sich dieses Muster unauffällig verschiebt – beide setzen die Füße nun synchron –, stört dies kaum den Eindruck eines «normalen», «natürlichen» Gehens: des Spazierengehens.

### Im Zuge des Tanzes

Die Musik schwillt an, als die beiden Protagonisten eine kleine Tanzfläche passieren, auf der Paare miteinander tanzen. Doch diese Begegnung mit anderen Tänzern (die sich schon in den Armen liegen) – diese Passage mitten durch den Tanz anderer – beeinflusst ihr Verhalten in keiner Weise, noch immer scheinen sie nur zu gehen. Ihre Körper sind noch nicht bereit, noch nicht «angewärmt», sie sind noch nicht «da». Tatsächlich werden sie nie «dort» sein; Astaire und Charisse werden sich nicht auf den konventionellen Gesellschaftstanz einlassen: Ihr Spaziergang setzt sich fort wie bisher. Erst als sie an den tanzenden Paaren vorbei sind, in der neuen (relativen) Stille, probieren sie den ersten Tanzschritt.

Eine erste Pirouette: Gabrielle Gerard führt sie wie zufällig aus, als wolle sie nur ihren Rock zum Fliegen bringen. Ein Bruch mit dem Bisherigen, fast eine Provokation. Doch die Pirouette bleibt unvollendet; die Geste fällt in sich zurück, mündet in der Fortsetzung des Spaziergangs. Eine «Solopirouette», die den Partner nicht einbezieht; Tanz in Klammern; in sich verkapselt, doch zum Gehen hin geöffnet.

Tony Hunter greift die Pirouette seiner Partnerin auf, ebenfalls ohne sie zu vollenden: Er vollzieht nur eine Dreivierteldrehung, welche jedoch die Aufmerksamkeit Gabrielles auf sich lenkt, die mit einer Vierteldrehung reagiert. Eben noch nebeneinander, finden sie sich plötzlich einander zugewandt. Erst aus dieser Zuwendung, diesem «face-to-face», kann sich schließlich der Tanz entwickeln. (Der Text des Liedes, dessen Melodie Minnelli hier instrumental verwendet, lautet: «I have you, love/And we can face the music together.»)

Im Pas de deux des klassischen Balletts ist eine solche Wendung zueinander nicht gestattet, vermutlich wegen zu starker sexueller Implikationen, aber auch aufgrund der rechtwinkligen Ausrichtung des Publikums zur Bühne. Sie wird jedoch vermittelt – metaphorisiert – durch Posen, Attitüden und Bewegungen entlang der Diagonalen. Im klassischen Ballett geht es um die unmögliche, undenkbbare, jedoch stets virtuell präsente Zuwendung zueinander.

Wie im klassischen Pas de deux blickt die Kamera auch in *Dancing in the Dark* im rechten Winkel auf die Tänzer. Die «face-to-face»-Augenblicke, die allerdings als Akzentuierungen vorkommen, wechseln mit

längeren Diagonaleinstellungen ab. Die Momente der Zuwendung sind fast alle auf die eine oder andere Art markiert, manchmal sogar unterstrichen durch ein leichtes Ritardando. Die Choreografie ist insgesamt geprägt vom Wechsel zwischen Bewegung und Stillstand, Konfrontation und seitwärts ausgeführtem Gleiten. Die Tanzenden verweigern die Begegnung, nähern sich einander an, lassen die Annäherung wieder im Unbestimmten zergehen, in einem Reigen des Zögerns, der Unschlüssigkeit der Körper, der Herzen.

Dort, wo sich die Tanzbewegung verlangsamt, ja fast den Eindruck erweckt, sie wolle versiegen, wird das Spiel der Arme bedeutsam. Eine Verkettung der Arme: ein Spiel, in dem sein Arm sich mit dem ihren verschränkt und den Fluss der Bewegungen wieder in Gang setzt: vom Partner zur Partnerin und zurück, vom einen Selbst zum andern.

Diese Rhetorik der Verkettung prägt auch das Œuvre George Balanchines. Von *Apollon musagète* (1928), in dem der griechische Gott in einer webenden Bewegung von den drei Musen gefangen genommen wird, zu der «sozialen» Verkettung in *La Valse* (1951) bis zu *Liebeslieder Walzer* (1960). Sogar noch abstrakter in *Agon* (1957), bei dem es zu einer veritablen Verflechtung der Körper kommt. Oder sogar in den Verdrehungen und Verwebungen von *Monumentum pro Gesualdo* (1960).

In der Choreografie von *Dancing in the Dark* erfolgt das Sich-Lösen der Arme und das Sich-Verstricken geschmeidiger als bei Balanchine, bei dem beides eher kompliziert vonstatten geht, entsprechend den erotischen Metaphern, in denen das Wort «Kette» in der einen oder anderen Bedeutung vorkommt. Doch bei Minnelli und seinem Choreografen Michael Kidd öffnen sich im Tanz die «Ketten der Liebe», ganz gleich, ob anatomische Schwierigkeiten dem im Wege stehen oder nicht. Fast als ob es die Probleme des «Angekettet-Seins», des «Sich-Ankettens», des «Sich-Loskettens», des «Den-Anderen-an-die-Kette-Legens» gar nicht gäbe.

### **Von der Stille über den Tanz zum «Nicht-mehr-Sprechen»**

Es ist die Bewegung «Schritt-für-Schritt», wodurch die Körper aus dem narrativen Bereich – wo sie immer nur *Charaktere* sind – in den Bereich des Tanzes eintreten, wo sie weit mehr als nur Tänzer sein werden. In dieser Passage versiegt das Narrativ, hört auf zu existieren. «The lovers as dancers; the dance as love; and dancers as stars»,

wie Arlene Croce schreibt.<sup>3</sup> Die schwierige Passage, die buchstäbliche Trans/gression, hat sich behutsam und präzise vollzogen. Die Anfangsfrage hatte gelautet: «Werden wir zusammen tanzen können?» – im Zweifel, ob es tatsächlich gelingen könne, von einer Ebene auf die andere zu wechseln. Doch die Verschiebung hat sich Schritt für Schritt vollzogen, fast wie eine Demonstration. Der Übergang wurde implementiert, zergliedert, verlangsamt; er wurde in derselben Bewegung zugleich konstituiert und mit Bedeutung aufgeladen. Die Didaktik des Tanzes funktioniert stets metasprachlich; Choreografie beruht auf der doppelten Artikulation von *Sein* und *Schein*.

Gabrielle Gerard und Tony Hunter haben sich selbst und uns bewiesen, dass sie zusammen tanzen können – ein perfektes Paar abgeben –, und ebenso, dass ihre Körper in der erotischen Annäherung harmonieren. Nicht nötig, die libidinöse Metapher weiter auszubreiten, die vom physischen Austausch und der Anziehung spricht, aber weit über diese sexuelle Metaphorisierung hinausgeht, sie übersteigt, ohne sie zu negieren; sie absorbiert, ohne sie zu sublimieren; ihr nur einen anderen *Namen* gibt. Zudem eröffnet sie eine weitere Dimension, unbenennbar außer vielleicht mit dem vagen und zu Recht mehrdeutigen Begriff «Utopie».

Selbst der Park ist von dieser Verschiebung infiziert: Er ist zum Ort geworden, an dem «ES möglich ist.»

### **Eine Rückkehr, die keine ist**

Doch wenn bereits dieser Übergang von einem narrativen zu einem «lyrischen» Ort (eine Expansion mittels der Choreografie) so heikel war, wie steht es mit dem nächsten Übergang, mit der (notwendigen, unausweichlichen) Rückkehr zum Genremix des Musicals, zum Narrativen, zur *terra firma* des Plots? Die Lösung, die Minnelli für die *Dancing-in-the Dark*-Nummer *in petto* hat, ist so geballt, wie sie kurz ist – und folgenreich.

Zunächst erfolgt eine Art «topologische» Rückkehr. Wo man ein Herunterkommen erwartet, eine Rückkehr aus der Höhe – traumhaft oder irreal – auf den Boden des Realen oder narrativ Konkreten, suggeriert Minnelli eine Rückkehr durch Aufstieg, bewegt sich also von unten nach oben, vom Boden empor, von der Tiefe in die Höhe. Die

3 Vgl. Arlene Croce, *The Fred Astaire and Ginger Rogers Book*. New York: Outerbridge & Lazard 1972, S.103.



Tanzsequenz endet damit, dass das Paar einige Stufen emporsteigt und so den Ort des Tanzes – eine Wiese im Central Park – mit dem Ort der Rückkehr verbindet – dem Ort, an dem die Kutsche wartet.

Wieder das Thema des Gehens: Die Stufen werden genommen. Doch dieser Gang ist in keiner Weise identisch mit dem Spaziergang, der zum Tanz hinführte. Das Gehen ist stärker akzentuiert, aus eben dem Grund, dass es auf einer Basis (der Treppe) erfolgt, die durch ihre Form die Bewegung vorgibt, Schritt für Schritt, Stufe für Stufe. Während des Tanzens hatte sich der Erdboden (eine weitere Basis) als Nicht-Hindernis für den Fluss der Bewegung erwiesen; doch die wenigen Stufen, die genommen werden müssen, sind ein Hindernis, das durch Emporsteigen zu überwinden ist. Dies kann nicht ignoriert oder verleugnet werden, lässt sich aber in die Choreografie integrieren (wie im vorliegenden Fall). Die letzten Schritte des Tanzes beziehen das Objekt, die Treppe, in ihre Gestaltung mit ein.

Nicht zu vergessen, dass das Paar im Verlauf der choreografierten Sequenz eine Bank, die zufällig am Ort stand, ohne Umschweife in den Tanz integriert hat. Dieses Hindernis wurde «reduziert» wie die

Basis des Erdbodens, die durch Einbeziehen in die Choreografie «annulliert» wurde. Die Bank verlor ihre Funktion, wurde nicht zum Sitzen genutzt, sondern als Tanzrequisit vereinnahmt. Der Höhenunterschied, den die Treppe impliziert – ein Empor verbunden mit einem Hinab oder umgekehrt –, verlangt jedoch eine komplexere Strategie als die Bank. Denn die Treppe erfordert eine Bewegung, die nicht notwendig zum Tanz gehört, auch wenn sie ihm zugeschlagen werden kann. Sie kann aber auch das Ende der Tanzentwicklung bedeuten, wie es hier der Fall ist.

Die Autonomie der Kamera erzeugt in kreativer Bewegung eine zweite oder parallele Choreografie, die nun wichtiger wird als jene der Tänzer. In einem distanzierenden Rückzug gleitet die Kamera mittels eines Krans dem Paar voraus, von der untersten zur obersten Stufe. Die Asynchronität der beiden Bewegungen ist minimal, doch ihre Implikationen sind ziemlich groß. Während die Tänzer sich anstrengen müssen – und uns damit an den Alltag erinnern, den sie mit ihrem Tanz außer Kraft gesetzt haben –, kann die Kamera dank ihrer kinetischen Autonomie mühelos die Schwerkraft überwinden. Indem sie Tänzer wie Treppe in nun größerer Distanz erfasst, stellt sie deren Anstrengung aus und negiert sie zugleich, denn sie integriert sie in ihre eigene Bewegung. Die Dichotomie «Alltagsbewegung/Tanzbewegung» vermischt sich mit der Dichotomie «Nach unten/Nach oben».

Das Paar nimmt wieder Platz in der Kutsche und fährt wortlos ab. Wieder ist es still, doch diese Stille unterscheidet sich von der ersten (und nicht nur dadurch, dass sie nun mit Musik unterlegt ist; das Thema läuft in der Tat weiter). Die erste Stille war eine der Erwartung, die etwas offen ließ, etwas ankündigte. In der zweiten klingt noch nach, was inzwischen geschehen ist, sie ist noch vom Tanz erfüllt. In beiden Fällen bedeutet die Stille aber auch die *Abwesenheit des Narrativs*.

### **Eine Interpolation**

Es ist nun an der Zeit, auf den kurzen Dialog zurückzukommen, den wir in unserer Analyse zunächst ausgelassen haben – den Dialog, der zwischen Astaires Einladung an Charisse und dem wortlosen Spaziergang erfolgte.

Wir sehen Tony Hunter und Gabrielle Gerard in der Kutsche miteinander sprechen. Eine seltsame Sequenz, insbesondere durch ihren abrupten Beginn. In einem Augenblick, als nichts in der Handlung darauf hinweist, beginnt sie in unmotiviertem, völligen Einklang der beiden Protagonisten. Offenbar enthält die Erzählung eine Ellipse,

und der narrative Faden wird erst beim gemeinsamen Ausbruch von Heiterkeit wieder aufgenommen. Warum lachen die beiden? Was ist geschehen? Wie war es möglich, dass sie sich physisch so rasch und so nachhaltig ausgesöhnt haben? Als doch gerade noch alles darauf deutete, dass sie unversöhnlich sind? Ihr unwahrscheinliches Verhalten wird auch nicht wahrscheinlicher dadurch, dass es den Wünschen der Zuschauer entspricht, die nachgerade erwarten, dass die Partner zueinander finden. Ihre Annäherung, die sich so «mühsam» vollziehen wird – Schritt für Schritt in einer didaktisch-utopischen Choreografie –, wird hier mit einem Schlag, ohne Vorwarnung, als emotionale Übereinstimmung vorweggenommen. Ohne Motivierung, ohne Erklärung.

Die Harmonie findet ihren Ausdruck im Lachen von Gabrielle Gerard und Tony Hunter. Als wäre dieses einleitende Lachen zu radikal, schließt sich ein Dialog an, der unter anderem die folgenden Sätze enthält: «Look – trees.» «I remember now, dimly: trees. And isn't this called grass?» Was die Worte hier andeuten, dessen wird merkwürdigerweise nur das sprechende Paar gewahr, das Bild zeigt nichts davon; der Regisseur enthält uns die umgebende Natur vor, die im Dialog erwähnt ist. Zudem ist der fragmentarische Park, den wir hinter dem Paar ahnen können, nur eine Rückprojektion, deren Künstlichkeit hier ausgestellt wird. Alles ist also lediglich im Dialog aufgehoben. Gerard und Hunter lernen, miteinander zu sprechen, die Sprache mit neuer Bedeutung zu füllen (zuvor fielen lediglich Worte, doch dieses Stadium ist nun vorbei). Und das dürfte der Grund für das gemeinsame Lachen sein.

Es folgt die lange Sequenz *Dancing in the Dark*: stumm zunächst, dann mit Musik, schließlich getanzt – jene Sequenz, welche die anfängliche Frage beantwortet: «Können wir überhaupt miteinander tanzen?» Die Antwort hatte sich verzögert, durch das Lachen wie durch das Wiederentdecken der Möglichkeit, miteinander zu sprechen. Gilt das auch für den physischen Umgang miteinander? Hier ist keine Vermittlung über die Umgebung möglich: Wie wir gesehen haben, war selbst das Vorbild der anderen tanzenden Paare kein ausreichender Impuls. Das Modell ist zu blass, zu zahm, ergibt zu wenig für das anstehende Problem und die heikle Frage, die oben gestellt wurde. Nur die eigene Erfahrung wird eine Antwort geben können. Das heißt, die Frage kann nicht zu einer Antwort führen, man muss Frage wie Antwort ändern, ihre normale Bedeutung verschieben.



## Verschiebung

Bereits zweimal ist das Gegenteil von dem eingetreten, was eigentlich hätte eintreten sollen. Wo wir verlegenes Schweigen der beiden erwartet hätten, die versuchen, einander zu finden, ist uns statt einer platten, psychologisierenden Darstellung ein Bukett von Worten zuteil geworden, das zu Beginn von einem Lachen gekrönt ist. Dies hätte normalerweise am *Ende* kommen müssen. Aber ist nicht das Ende, wie Minnelli es gestaltet, eigentlich nur eine Verschiebung dieses anfänglichen Lachens? Allerdings in einem andern Register: einem, das wir schwer oder gar nicht benennen können. Am Anfang plaudert das Paar, am Ende bleibt es stumm. Normalerweise würde man eine Flut von Worten erwarten, sobald das Eis gebrochen ist. Hier wieder das Gegenteil: Der Überfluss an Worten führt zur Wortlosigkeit, zum Schweigen und endlich zur Nicht-Stille. *Dancing in the Dark* präsentiert uns zwei Varianten von «Stille und Dialog», den «Nicht-Dialog» und die «Nicht-Stille».

Eigentlich hätten wir wie in jedem konventionellen Plot mit dem Gegenteil gerechnet – und mit *THE BAND WAGON* sind wir mitten im konventionellen Kino, wie Hollywood es von 1955 bis 1960 pflegte. Verlegenes Schweigen wäre jedem entspannten Geplauder vorausgegangen. Doch hier verkehrt die *emotionale* Logik, die Passage durch den Tanz, wenn nicht das Wertesystem, so doch die Konvention chronologischer Abfolge.

Ein weiterer merklicher Unterschied erwächst aus der Verkehrung von Oben und Unten. Unsere westliche Konvention verlangt, dass das Nicht-Reale (in diesem Fall der Tanz) *über* der Welt schwebt, die als real, alltäglich akzeptiert wird (in diesem Fall die konventionelle Erzählung). Doch wie wir gesehen haben, nutzt Minnelli die Konvention dahingehend, dass sie «etwas anderes» bedeutet. Das «Alltägliche», das vorausging, ist nicht dasselbe wie das, was folgt. Das im Realen verankerte Sprechen ist durch Stille/Nicht-Stille ersetzt worden, und immer noch ist es voll stummer Gesten: ausgedrückt einerseits und andererseits unausdrückbar.

Darf man sagen, dass die finale Stille/Nicht-Stille die Befangenheit beschreibt, das *Bewusstsein des Alltäglichen* überwunden zu haben (die Geschichte)? Indem der Spaziergang in den Tanz hinüberglied, indem der Tanz aus dem Schritt-für-Schritt resultierte? Indem das Ersteigen der Treppe in kombinierten, also subversiven Bewegungen erfolgte, die einander in der Überwindung des Alltäglichen unterstützten, eine Kombination gestischer und filmischer Choreografie?

Alles muss neu erlernt werden. Nicht um zu erkennen, was Sprechen, Schweigen, Gehen, Tanzen oder Begehren *wirklich* sind; das wäre eine essentialistische oder «naturalistische» Unternehmung. Sondern vielmehr, um uns die Erkenntnis dessen zu ermöglichen, was Sprechen, Schweigen, Gehen, Tanzen oder Begehren *sein könnte* ...

So ist das Schweigen am Ende nicht dasselbe wie jenes zu Beginn; was dem Tanz vorausging, entspricht nicht dem, was folgt. Die Schritte des Spaziergangs haben mit den Schritten auf der Treppe nichts zu tun, die ja den Filter der Choreografie durchlaufen haben. Der Tanz hat die Begriffe verschoben.

Das Musical hat die seltsame Aufgabe auf sich genommen, jeweils seine eigene transgressive Strategie auszustellen. Schritt für Schritt trennt es den narrativen Bereich vom lyrischen und ebenso den Hinweg zum Tanz vom Rückweg in die Handlung, der nie dem Hinweg gleichen kann. Eine Strategie, bei der manches in der Schwebe bleibt und die so beunruhigend ist, dass uns der Atem stockt.

*Aus dem Amerikanischen und Niederländischen  
von Christine N. Brinckmann*