

10. Tanzfilme nach der Jahrtausendwende

10. 1. *Shall We Dance?* – *Darf ich bitten?*

Peter Chelsoms Hollywood-Remake von *Shall We Dansu?* aus dem Jahr 2004 orientiert sich in der Geschichte stark an Suos Original. Dennoch oder gerade weil die Handlung in einer anderen, der japanischen gegensätzlichen Kultur, nämlich der US-amerikanischen, spielt, gibt es bemerkenswerte Unterschiede, die dem Remake jedoch nicht immer zum Vorteil gereichen.

John Clark (Richard Gere) ist ein erfolgreicher Anwalt in Chicago. Als Testamentsvollstrecker beschäftigt er sich mit den letzten Hinterbliebenenschaften von Verstorbenen. Vielleicht ist er gerade deshalb ein nachdenklicher Mensch. Ein sicherer Job, ein Haus, eine attraktive, erfolgreiche Frau (Susan Sarandon), zwei wohlgeratene Kinder, ein Hund – es scheint, als könnte er sich nichts mehr wünschen. Dennoch fehlt ihm etwas in seinem Leben, obwohl er auf den ersten Blick zufrieden erscheint. Anwalt zu sein bietet keine emotionale Erfüllung, in der Familie geht jeder, perfekt organisiert, seiner Wege, die Eheleute müssen beider Kalender bemühen, um sich für einen gemeinsamen Kinobesuch zu verabreden. Als John eines Abends aus der fahrenden U-Bahn die hübsche Paulina (Jennifer Lopez) am Fenster einer Tanzschule erblickt und er sich daraufhin dort zu einem Tanzkurs anmeldet, findet er, was er unbewusst die ganzen Jahre zuvor in seinem Leben vermisst hat. Er verspürt wieder Leidenschaft für etwas – für den Tanz. Nach anfänglichen Schwierigkeiten findet er im Gesellschaftstanz seine Erfüllung, entwickelt Ehrgeiz, testet seine Grenzen aus und gewinnt neue Freunde.

Auch die wohlbekannten Nebenfiguren aus dem Original sind im Remake dabei: der dicke Vern (Omar Miller), der vor seiner Hochzeit beim Tanzen ein bisschen abnehmen will; Chick (Bobby Cannavale), der andere Tanzschüler, ist im Gegensatz zu seinem japanischen Vorbild Hattori eine vielschichtiger Figur, vordergründig ein cooler Frauenheld, doch obwohl er stets das Gegenteil behauptet, deckt eine der letzten Szenen des Films seine Homosexualität auf, die er sich, so dürfen wir vermuten, erst durch das Tanzen traut auszuleben. Link (Stanley Tucci) hingegen, dessen japanisches Vorbild Aoki eher zur Homosexualität tendiert, was im Original jedoch nur zu errahnen ist, ist im Remake heterosexuell und kommt am Ende mit Bobby (Lisa Ann Walters) zusammen, die er bis zum ersten gemeinsamen Tanzerlebnis mit Ver-

achtung strafte. Bobby ist ganz das japanische Vorbild in blond. Vorlaut, selbstgefällig, ein bisschen ordinär angezogen, ein wenig zu üppig für die knappe Tanzkleidung und hinter der rauhen Schale sehr verletzlich – brillant gespielt von Lisa Ann Walters. Ein wenig mehr Raum gewährt *Shall We Dance?* der Rolle des Detektivs (Richard Jenkins), der sich, zunächst getrieben von kaum verhohlener Sympathie zu Johns Frau, übers Berufliche hinaus mehr und mehr für die Geschicke der Clark-Familie interessiert und schließlich selbst vom Tanzfieber gepackt wird. Das episodentartig erzählte Ende offenbart, dass auch er sich zur Tanzstunde anmeldet.

In *Shall We Dance?* findet sich der Dual-Focus ebenso wie die drei Subgenres. Der Film erzählt eine Backstage-Geschichte, bei der schließlich das Tanzturnier ein wichtiger Schauplatz wird („Show-Musical“), und erschafft damit eine utopische Welt. Die Klassendifferenzen stellen sich dadurch dar, dass John als verheirateter Mann einen Flirt mit der ungebundenen Paulina beginnt („Fairytale-Musical“). Die Elemente des „Folk-Musicals“ werden durch Johns Familie betont und durch die Tatsache, dass der Tanz auch in Johns Alltagswelt Bedeutung erlangt, als dieser beispielsweise in seinem Büro unter dem Tisch heimlich die Schritte übt.

Obwohl sich das Remake bemerkenswert nah an das Original hält, vergibt sich der Film wesentliche Momente subtiler Komik in der Inszenierung der Körper, die das Besondere des japanischen Originals ausmachen. Die im Original wiederholt gezeigte Fahrt Sugiyamas mit dem Fahrrad zur U-Bahn, die allein durch seine veränderte Körperhaltung und durch sein Fahrtempo von seinen Fortschritten beim Tanzen erzählt, fehlt, auf etwas Vergleichbares wird verzichtet. Eine wichtige Schlüsselszene kommt ebenfalls im Remake nicht vor: Die erste Tanzstunde, in der der Zuschauer im Original durch die zahlreichen Subjektiven der Kamera die Mamboschritte gleichsam mitlernt und so stark am Geschehen teilnehmen kann und die dort ganze sieben Minuten einnimmt, ist im Remake stark verkürzt, die Kameraeinstellungen auf die Füße der Lernenden fehlen nahezu. Dagegen lernen die drei Tanzanfänger John, Chick und Vern langsamen Walzer. Um sich eine aufrechte Tanzhaltung anzugewöhnen, müssen sie sich Stöcke vor den Oberkörper klemmen. Die Komik der Szene ist im Gegensatz zur subtilen Komik des Originals eher vordergründig und slapstickhaft. Der Zuschauer darf über drei tapsige ausgewachsene Männer lachen, die mit merkwürdigen Hilfsmitteln „gehen lernen“. John stolpert sogar am Ende über die Stöcke und stürzt vor den Augen Paulinas zu Boden. Ein Darsteller wie Richard Gere darf sich so etwas durchaus erlauben, der Zuschauer hat sofort Mitleid mit ihm und hält ihn für glaubwürdig. Dennoch ist die Szene nicht vergleichbar zur japanischen, in der die Komik und die Empathie durch die subtile Körperinszenierung entstehen. Auch begreift die Kamera John, Chick und Vern nicht so dezidiert als

Gruppe, wie das im japanischen Original der Fall ist, und was sich dort, wenn man so weit gehen möchte, gar manchmal wie ein ironischer Verweis auf die kulturspezifische Ablehnung von Individualität lesen lässt.

In Bezug auf die Beziehung zwischen Lehrerin und Schüler wagt das Remake mehr als das Original. John und Paulina, die allein auf der Ebene der Tanzinszenierung das Liebespaar des Films sind, tanzen einen leidenschaftlichen Tango miteinander. Eine offensichtliche Triebsublimierung ihrer Gefühle zueinander. Im übertragenen Sinne betrügt John hier seine Frau, empfindet er doch bei diesem Tanz augenscheinlich die Leidenschaft, die er die letzten Jahre in seiner Ehe vermisste. Die Choreografie verbindet in der kurzen Sequenz zwei Dinge: Sie erzählt sowohl von Paulinas und Johns zahlreichen Misserfolgen, sich auf freundschaftlicher Ebene kennen zu lernen, als auch von ihrer unterschwelligeren erotischen Anziehung. Immer wieder bricht die Choreografie ab, einer der beiden kommt aus dem Tritt und taumelt, sie wiederholen eine Schrittfolge, scheinen dabei die Nähe des anderen kaum zu ertragen. Doch zu guter Letzt lösen gemeinsame und harmonische Bewegungen die Spannung und das Unausgesprochene zwischen beiden auf: Es bleibt die gemeinsame Leidenschaft des Tanzens, die beide verbindet. Motivation für Paulina, John um diesen Tanz zu bitten, war, ihm wirkliche Leidenschaft für das Tanzen zu vermitteln, steht er doch kurz vor seinem ersten Turnier – im gemeinsamen leidenschaftlichen Tango.

Shall We Dance? bleibt in manchen Szenen im Vergleich zur Vorlage hinter seinen Möglichkeiten zurück. So fällt eine eindrucksvolle Tanzszene zwischen Bobby und Link der Schere zum Opfer, die somit nur im Bonusmaterial der DVD als Ganzes zu sehen ist. In der Kinoversion ist sie in spärlichen Bruchstücken in einer popclipartigen Sequenz eingearbeitet, die sowohl Johns Fortschritte im Walzer und Quickstepp als auch die Fortschritte von Chick und Vern sowie Bobbys und Links Fortschritte als lateinamerikanisches Tanzpaar zeigt. In der Kinoversion rafft diese popclipartige Sequenz die Zeit. Dies bringt zwar Tempo in den Film, jedoch vergibt er sich die Möglichkeit, das wunderbare Tanzduett des komischen Paares Bobby und Link in voller Länge zu zeigen. Vor allem zeigt uns die „deleted scene“ eines: die Annäherung eines Paares im Tanz, das sich bislang nicht leiden mochte. Bobby und Link sind von der Idee nicht begeistert, gemeinsam die leidenschaftlichen lateinamerikanischen Tänze auf dem bevorstehenden Turnier zu tanzen. Sollte eine Zuneigung zueinander bestehen, so verbergen beide diese sehr geschickt. Link hat allen Grund, auf Bobby wütend zu sein, hat sie ihm doch Wochen zuvor beim Tanztraining die Perücke vom Kopf gerissen und ihn so seiner Verkleidung und auch seiner Würde beraubt. Bobby, die sich nebenbei selbst gerne in extravaganten Posen präsentiert, kritisiert öfter Links extravaganten Tanzstil, weshalb er sie wiederum hasst – ein

perfektes komisches Paar, das sich gegenseitig spiegelt und eine wunderbare Vorlage für die folgende Szene gibt. Deren Komik besteht nun darin, dass beide eine Rumba, also einen leidenschaftlichen Liebestanz, miteinander üben sollen und dies zunächst mit trotzig aufgesetzten, demonstrativ gelangweilten Gesichtern tun. Dabei fällt jedoch sofort auf, wie stark ihre Schritte harmonisieren. Scheinbar leidenschaftslos tanzen beide die ersten Takte, verharren in einer Pose, Link streicht an Bobbys Bein herunter, sie folgt mit ihrer Hand, und nach dieser Berührung scheinen die beiden wie verwandelt. Ihre Bewegungen werden leidenschaftlicher, ihre Posen hingebungsvoller. Zwar blickt Link während einer Pose von Bobby noch einmal zu John, diesmal jedoch ohne auffällig zu grimassieren. Link wirbelt Bobby in mehreren Drehungen herum, diese beginnt zu strahlen. Plötzlich setzen in der Musik wie ein Schwall frischen Windes zahlreiche Streicher ein, offenbaren so auf der musikalischen Ebene die romantischen Gefühle der beiden. Ein sowohl ironischer als auch erhebender Moment. Die Sequenz verrät uns: Im Gegensatz zu Fran und Scott aus *Strictly Ballroom* sind Bobby und Link schon von Anfang an ein perfektes (Tanz)paar, müssen sich dies nur noch eingestehen. Am Ende der Rumba, nachdem beide, sich intensiv anblickend, in einer Schlusspose verharren, lösen sie sich voneinander, blicken unsicher auf den Boden, verstecken ihre Emotionen wieder hinter einem betont lässigen Gesicht und geben sich, wie zwei Tennisspieler nach dem Match, die Hand. Das episodentypisch geschnittene Ende des Films offenbart später, dass sich die beiden auch privat zum Tanzen treffen, in Bobbys oder Links Wohnzimmer. Beide üben, nun offenkundig voller Leidenschaft, eine Rumba, während Bobbys Yorkshire Terrier mit Links Perücke kämpft – so lakonisch erzählt der Film das Ende einer unnötig angenommenen, aufgesetzten Identität.

Im Remake ist John Clarks Scham zuzugeben, dass er Tanzstunden nimmt, anders motiviert als bei Herrn Sugiyama, in dessen Kultur der Gesellschaftstanz nicht anerkannt ist. John schämt sich, weil er Interesse für eine andere Frau entwickelt und darüber hinaus mehr vom Leben will, obwohl er doch eigentlich mit seiner Familie glücklich sein sollte. Letzteres gibt er auch offen gegenüber seiner Frau zu, während Herr Sugiyama sich eher schämt, etwas Verbotenes zu tun, etwas Kulturfremdes, das bei einem Großteil der japanischen Gesellschaft als unzüchtig oder gar abartig angesehen wird. Sugiyama fürchtet, vor seiner Familie und den Kollegen das Gesicht zu verlieren, wenn er bei seiner heimlichen Leidenschaft ertappt wird. Der Reiz des japanischen Originals liegt im Tabubruch auf gesellschaftlicher Ebene, während John Clark nur ein persönliches Tabu bricht.

Masayuki Suos Film avancierte 1996 in Japan zum Kassenschlager in einer Zeit, in der sich eine ökonomische Katerstimmung im Land ausbreitete. Die jahrzehntelange Wirtschaftseuphorie war verfliegen. Immer mehr Men-

schen begannen, das legendäre japanische Arbeitsethos in Frage zu stellen, und forderten stärker als bisher die Befriedigung individueller Bedürfnisse ein.¹ Diesen gesellschaftlichen Wandel reflektiert Suo in seiner charmanten Komödie, die beim japanischen Kinopublikum auf fruchtbaren Boden fiel. Die Figur des Herrn Sugiyama, ein Mann Mitte vierzig, der so anschaulich auf einer Welle von Melancholie treibt, ehe er den Anlauf zu einem neuen Leben wagt, kannte man so bislang nur aus europäischen oder US-amerikanischen Filmen. In ihm konnten sich viele Japaner wieder finden, dass dieser Film, so eine überschwängliche Rezension, unendlich zu Herzen ginge.²

Es ist der unaufdringlichen Darstellungsweise von Richard Gere zu verdanken, dass zumindest dieser Aspekt beider Drehbücher, der erfolgreiche Anlauf zu einem glücklicheren Leben, auch in *Shall We Dance?* funktioniert. Allerdings ist die Fallhöhe im Remake geringer: Da es sich „nur“ um Ehebruch auf der Ebene der Tanzhandlung handelt (symbolisiert im Tango) und es keinen Tabubruch auf kultureller Ebene gibt, kann das Remake auch die zahlreichen Szenen des Originals, in denen die gesteigerte Absurdität des Alltäglichen oder der schleichende Übergriff des Tanzes in Sugiyamas Alltag thematisiert wird, nur teilweise verwenden und glaubhaft in die Dramaturgie des Films einfügen. So erzählt *Shall We Dance?* konventioneller und setzt statt subtiler Komik und leisen Tönen mehr auf Slapstick-Humor und Hollywood-Sentiment. Die Versöhnung der Eheleute in *Shall We Dance?* ist ein Hollywood-Happy-End par excellence: Mit einer roten Rose bewaffnet, macht John seiner Frau eine Liebeserklärung und bittet sie um einen Tanz, begleitet von einem sentimental Liebeslied und eskortiert von zwei vor Rührung tränenblinden Kolleginnen Beverlys. Gemeinsam tanzen Beverly und John langsamen Walzer an Beverlys Arbeitsplatz, der gleißend ausgeleuchteten Kosmetikabteilung eines Kaufhauses, schließlich kommt Beverly mit zu Paulinas Abschiedsparty. Das japanische Original erzählt subtiler und auch mutiger: Dort finden Sugiyama und seine Frau durch zaghafte gemeinsame Tanzschritte im Garten wieder zueinander, den letzten Tanz gewährt der Film jedoch Sugiyama und Mai, ohne dass Sugiyamas Frau anwesend ist!

Eines ist dem Remake zu Gute zu halten: Es schafft für jede Figur mit wenigen erzählerischen Mitteln einen eigenen Kosmos, vor allem am Ende des Films. Während im Original die Hauptfiguren in der tanzenden Masse untergehen, gewährt das episodentartige Ende des Remakes dem Zuschauer – quasi als Resümee – Einblick in die Zukunft der handelnden Personen und erzählt, inwieweit Tanz ihr Leben verändert hat – ein großer Pluspunkt des Films und

¹ Vgl.: Jürgen Müller (Hrsg.): Die besten Filme der 1990er. Köln 2005. S. 168.

² Vgl.: Zitat aus der Washington Post. In: Jürgen Müller (Hrsg.): a. a. O. S. 171.

ein dramaturgisches Geschenk, das den Zuschauer ebenso gut gelaunt wie tanzbegeistert aus dem Film entlässt: Vern und seine schlanke Tanzpartnerin tanzen auf der gemeinsamen Hochzeit, auch Tanzlehrerin Mizi hat einen Tanzpartner gefunden, Chick lebt sich in einer Schwulendisko aus, Bobby und Link tanzen leidenschaftlich im Wohnzimmer. Auch Beverlys und Johns Beziehung ist durchs Tanzen spielerischer und leidenschaftlicher geworden. Die letzte Szene zeigt sie tanzend und einander küssend in der Küche. Das Tanzfieber hat alle Nebenfiguren des Films ergriffen. Selbst der Detektiv wagt es schließlich, Mizis Tanzschule zu betreten, nachdem er zuvor noch zögerlich davor gestanden hatte.

Die letzte Einstellung zeigt John Clark, der in der U-Bahn sitzt, aus dem Fenster zur Tanzschule hochblickt und herzlich lacht: einen Menschen, der durch den Tanz glücklicher geworden ist.

10. 2. *Billy Elliot – I Will Dance*

In der jüngsten Zeit wird auch das Ballett im Tanzfilm wieder thematisiert. Im Jahr 2000 kommt *Billy Elliot – I Will Dance* des britischen Regisseurs Stephen Daldry in die Kinos, eine Mischform aus Ballett- und Tanzfilm, da sowohl Ballett- als auch andere Tanzformen darin vorkommen. Billy Elliot, ein elfjähriger Junge aus der britischen Arbeiterklasse, beobachtet beim Boxtraining in einer Turnhalle zufällig eine Mädchengruppe beim Balletttraining. Von da an ist er von einem einzigen Wunsch beseelt: Er will Tänzer werden. Die resolute Ballettlehrerin Mrs. Wilkinson erkennt sein Talent und fördert ihn. Billy hält das neue Hobby vor seinem Vater, einem Bergarbeiter, geheim. Denn dieser hält nichts von dem „Schwulensport“. Aus seiner trostlosen nordenglischen Heimat schafft Billy es schließlich doch mit der Unterstützung seiner Familie auf die Royal Ballett School und arbeitet am Ende als Balletttänzer in London. Allen familiären und tradierten Werten zum Trotz ist er nicht Bergmann oder Boxer geworden wie sein Vater und Großvater.

Außergewöhnlich an diesem Film ist, dass er über das persönliche Selbstverständnis der Hauptfigur auch das Selbstverständnis einer Nation thematisiert. *Billy Elliot – I Will Dance* steht in der Folge des britisch-nationalen Kinos der 1990er Jahre, in denen „Britischsein“ für den einzelnen bedeutet, die eigenen Wünsche zu realisieren, sie mit einem neuen nationalen (Selbst-)Bewusstsein in Einklang zu bringen und die eigene Individualität im „Land of Diversity“ beizubehalten.³ So führt der Film auch das Ende einer

³ Vgl.: Kerstin Gutberlet: *The State of the Nation. Das britische Kino der 1990er Jahre*. St. Augustin 2001. S. 279.

Gemeinschaft vor, nämlich das der Bergarbeiterkumpel. 1984, als Premierministerin Margaret Thatcher die Kohleminen schließen will und die Bergarbeiter streiken, hält die Gemeinschaft der Bergarbeiter letztlich dem politischen Druck und den finanziellen Nöten nicht stand, sie zerbricht. Dies spiegelt sich auch eindrücklich in Billys Familie wider. Während der ältere Sohn Tony streikt, geht Vater Jackie gegen seine Überzeugung wieder zur Arbeit, weil er Geld für Billys Busfahrt zum Vortanzen zusammenbekommen will, um dem Jungen „etwas Besseres bieten zu können“. Für diesen gesellschaftlichen Wandel in England steht letztlich Billys Figur, denn seine individuelle Erfolgsgeschichte kontrastiert das Scheitern der Bergarbeiter. Mit den Elementen „Klassendifferenzen“, „Betonung der Familie“ und „Backstage-Geschichte“ finden sich auch in *Billy Elliot – I Will Dance* die nötigen Erzählstrukturen der drei Subgenres „Show-Musical“, „Fairytale-Musical“ und „Folk-Musical“.

Billy Elliot – I Will Dance zeichnet auch in der Produktionsgeschichte eine Erfolgsgeschichte. In Großbritannien erfreute sich der Film einer großen Beliebtheit, die an *The Full Monty / Ganz oder gar nicht* (UK/USA 1997, R: Peter Cattaneo) oder *Brassed Off / Brassed Off – Mit Pauken und Trompeten* (UK/USA 1996, R: Mark Hermann) erinnert. Im Gegensatz zu diesen Filmen, die eine neue Form proletarischer Solidarität in den Mittelpunkt stellten, betont *Billy Elliot – I Will Dance* jedoch das individuelle Recht auf Selbstverwirklichung. Durch die heiter-melancholische Inszenierung von Realität ist Stephen Daldry mit seinem Kinodebüt ein komödiantisches Sozialdrama gelungen, das anrührend den Wunsch nach Selbstverwirklichung wahr werden lässt. Die Geschichte des jungen Hauptdarstellers Jamie Bell liest sich wie die Filmhandlung selbst: Als Jamie mit sieben Jahren beim Ballettraining zusah und überzeugt war, es besser zu können, entbrannte er ähnlich wie sein Filmcharakter für das Ballett. Er hielt diese Leidenschaft geheim, denn er ahnte, dass seine Freunde ihn beschwören würden, mit dem „Mädchenkram“ aufzuhören, um wieder mit ihnen Fußball zu spielen.⁴

Schließlich wurde Jamie Bell unter 2000 Bewerbern für die Rolle gesucht und nach dem Filmstart für seine Schauspielleistung mit zwei British Independent Film Awards (als bester Schauspieler und als Newcomer des Jahres) ausgezeichnet. Theaterregisseur Regisseur Stephen Daldrys Filmdebüt erhielt zwei BAFTA (British Academy of Film and Television Arts) Awards⁵ und wurde sogar für drei Oscars nominiert.⁶

⁴ Vgl.: Bonusmaterial: DVD *Billy Elliot – I Will Dance* 2005 Universalstudios. Interview mit Stephen Daldry und Jamie Bell.

⁵ Jamie Bell für die beste Hauptrolle und Julie Walters für die beste weibliche Nebenrolle. Vgl.: <http://www.imdb.com/title/tt0249462/awards>. (05.03.06)

Billy Elliot – I Will Dance bringt für das Genre des Tanzfilms zwar nichts Neues, ist jedoch ein bezaubernder, anrührender Film, ohne pathetisch oder sentimental zu werden, und darüber hinaus eine detailgenaue Milieustudie. Beiläufig erzählt der Film, wie Streik, Streikbrecher und Polizisten in den Alltag der Kinder übergegangen sind. Als Billy und seine Freundin Debbie von der Schule heimgehen und sich unterhalten, schleift sie mit einem Stock achtlos an der Wand entlang. Als diese Wand von dicht nebeneinander stehenden Polizisten abgelöst wird, rattert Debbies Stock weiter über deren Schutzschilder, so sehr hat sich die Polizeipräsenz in den Alltag der Kinder integriert, dass die beiden es nicht einmal zu bemerken scheinen. Stephen Daldry erzählt in *Billy Elliot – I Will Dance* mit schnörkellosem Realismus und führt somit die Tendenz der zeitgenössischen Tanzfilme fort, sich in Handlung, Figuren und Schauplatz möglichst nahe an der Realität zu bewegen und somit auch gesellschaftliche Probleme in den Blickpunkt zu rücken. Tanz ist auch hier eine Frage der Ehre und nicht der Weltflucht, wie es im Musical- und Revuefilm der Fall ist.

Folglich ist Tanz in *Billy Elliot* nicht nur künstlerischer Ausdruck, sondern in erster Linie für den Jungen ein Mittel, seinen Gefühlen freien Lauf zu lassen. Somit kommt der Film der ursprünglichen kulturellen Bedeutung von Tanz nah. Darüber hinaus erzählt Billys Körperausdruck etwas über das Milieu, in dem er aufwächst. In einer der bewegendsten Tanzszenen des Films tanzt sich Billy seine Wut buchstäblich von der Seele. Er lässt seine Frustration über sein Eingesperrtsein und über den uneinsichtigen Vater heraus, indem er gegen Mauern läuft, durch Straßen rennt, gegen Garagentore tritt, als wolle er so aus der Enge des Milieus ausbrechen. Billy drückt seine Wut durch ungestüme, freestyle-artige Steppschritte aus. Sein Stepptanz ist nicht der elegante, balletthafte eines Fred Astaires. Die Choreografie besteht vor allem aus Schritten des Clog Dance, einem alten englischen Volkstanz, der aus der Gegend von Lancashire im nordwestlichen England stammt, unweit des nördlicher gelegenen Durham, in dem die Geschichte spielt. Billys Körper spricht somit die Sprache seines Milieus und seiner Vorfahren, seine proletarische Tanzästhetik ist unausgeformt, jung, ungestüm, leidenschaftlich und bewegend. Verschiedene Tanzformen stehen, wie so oft im zeitgenössischen Tanzfilm, für unterschiedliche soziale Schichten. Der Junge aus der Arbeiterklasse drückt sich durch einen Volkstanz aus und bricht durch das klassische Ballett, eine der edelsten Formen des Tanzes, aus diesem Milieu aus, Ballett ist damit Billys Eintrittskarte in eine höhere Gesellschaftsschicht.

⁶ Julie Walters für die beste weibliche Nebenrolle, Stephen Daldry für die Beste Regie und Lee Hall für das Beste Originaldrehbuch. Vgl.: <http://www.imdb.com/title/tt0249462/awards>. (05.03.06)

Jedoch steht das Ballett nicht nur für Billys sozialen Aufstieg. Ballett, eine der strengsten, reglementiertesten Formen des Tanzes überhaupt, wird für Billy zum Symbol von Widerstand, Ausdauer und Befreiung – nur scheinbar ein Paradoxon. Je mehr sich Billy der Disziplin unterwirft, desto mehr löst er sich von seiner traurigen Kindheit und desto reifer und selbstbewusster wird er.

10. 3. *The Company*

The Company / *Das Ensemble* (2003) von Regie-Altmeister Robert Altman zeichnet in elliptischer Erzählweise die Geschichte einzelner Figuren des Chicago Jeffrey Ballets nach, vor allem die der Tänzerin Rye (Neve Campbell). Angedeutete Szenen lassen die sozialen, ethnischen und privaten Hintergründe der Tänzer erahnen. Altmans beiläufiger Erzählstil mit spärlichen Dialogen und einer zurückhaltenden, beobachtenden Kamera lässt die Erzählweise fast dokumentarisch wirken. Dies wird noch dadurch unterstützt, dass, einige Hauptdarsteller ausgenommen, die echten Mitglieder des Chicago Jeffrey Ballets mitspielen, bis hin zu zwei prominenten Choreografen, Lar Lubovitch und Robert Desrosiers. So kommt in diesem Ballettfilm hauptsächlich das Element des „Show-Musicals“ zum Tragen, Elemente des „Fairytale-Musicals“ fehlen und das „Folk-Musical“ zeigt sich höchstens im Vorhandensein von Ryes Familie.

In *The Company* herrscht nicht der bissige Humor, den man sonst von Robert Altmans Filmen kennt. Es ist ein ernster Film, der nicht nur von den kleinen und großen Leidensgeschichten von Tänzern erzählt. Altmans Spätwerk ist eine Parabel über Kunst und Künstler, mit teilweise recht bitterem Fazit. Kunst ist purer Idealismus, harte Arbeit, unterbezahlt, stressig und ruinös für Körper und Seele, ein ständiges Rennen gegen die Zeit. Die Tänzer des Chicago Joffrey Ballet brauchen Zweitjobs, um zu überleben, jobben nach der Vorstellung in einer Bar und müssen sich Bekannten aufdrängen, um für ein paar Nächte eine Bleibe zu finden. Mit 42 ist eine Solistin schon zu alt und unbeweglich für schnelle Choreografien und neue Ideen, fast zwanghaft hält sie daran fest, dass sie einen Takt schon seit Jahren auf ihre eigene Weise zählt und nicht anders ausführen möchte.

Damit bewegt sich Altmans Film von allen zeitgenössischen fiktiven Tanzfilmen am nächsten an der Realität. Bemerkenswert ist die Kameraarbeit von Andrew Dunn, die gleichsam zu den Wurzeln filmischer Betrachtung im Tanzfilm zurückgeht: Dunn filmt Bühnenauftritte in langen Passagen, ohne Montage-Effekte, und bildet so die Magie des Tanzes, die Präzision der Choreografie und die physische Anstrengung der Tänzer nahezu perfekt ab. *The*

Company ist in HD-Technik⁷ gedreht, die digitale Videokamera liefert brillante, aber weiche und warme Bilder, die einen liebevollen, erotischen Blick auf die Körper der Tänzer werfen. Die Kamera befindet sich wenig unter den Tänzern, vielmehr oft durch die gewählte Distanz in der Position des optimal postierten Zuschauers, ähnlich wie in den frühen Tanz- und Revuefilmen. Manchmal zeigt sie die Tänzer auch in einem Top Shot, ähnlich dem der Busby-Berkeley-Filme der 1930er Jahre. Sie dient also oft genug als Beobachtungsinstrument aus der Distanz, nicht als Vergrößerungsinstrument wie seit den Musical- und Tanzfilmen der frühen 1970er Jahre.

Hinter der Bühne und auf der Probe jedoch gibt die Kamera die Distanz des Theaterzuschauers auf. Auf der Bühne scheinen die Tänzer manchmal die Schwerkraft zu überwinden, doch die Kamera folgt ihnen gnadenlos hinter die Kulissen und zeigt ihre Verletzungen. Bei einer Probe klingt der Knall einer gerissenen Sehne wie ein Schuss. Das nahezu versteinerte Gesicht und das Schweigen der verletzten Tänzerin spiegeln ihren inneren Schmerz über ihre daraus folgende wochenlange Untätigkeit und „Unnützlichkeit“ mehr als ein Schmerzensschrei. Die Zweitbesetzung, eben noch auf der Probe unterbrochen und kritisiert, springt am Abend ein und wird vom Leiter der Truppe gefeiert – Auf- und Abstieg liegen in der Welt der Kunst nahe beieinander. Beim Blick auf das Alltagsleben der Tänzer erzählt der Film zwar intensiv, streckenweise verliert er jedoch durch diese Beiläufigkeit und den oft allzu ausführlichen Blick hinter die Kulissen (beispielsweise bei der Weihnachtsfeier der Künstler) an Tempo. Von der Kritik zwar als leichtes und weises Alterswerk gefeiert,⁸ kommt *The Company* somit nur für einen kleinen Teil des Kinopublikums in Frage, für echte Ballett Liebhaber.

10. 4. *Mad Hot Ballroom / Take the Lead*

Einen erfrischenden Blick wirft der Dokumentarfilm *Mad Hot Ballroom* (USA 2005) auf das Thema Tanz. Marilyn Agrelo begleitet in ihrem Publikumsüberraschungserfolg drei New Yorker Schulklassen, die am freiwilligen Tanzprogramm der „American Ballroom Theater’s Dancing Classrooms“ teilnehmen, einer Nonprofit-Organisation, die an über 60 Schulen in den USA Gesellschaftstanz unterrichtet. Die Schüler im Alter von acht bis elf

⁷ High Definition Television (HDTV, engl. für „Hochauflösendes Fernsehen“) ist ein Sammelbegriff, der eine Reihe von Fernsehnormen bezeichnet, die sich gegenüber dem herkömmlichem Fernsehen („standard definition“ SDTV) durch eine erhöhte vertikale und horizontale Auflösung auszeichnen. Vgl.: „HDTV“ In: Ira Konigsberg: a. a. O. S. 172.

⁸ Vgl.: Sascha Westphal: „Robert Altman. Anmut und Erdschwere.“ In: Frankfurter Rundschau. 22. 05. 2004. S.12.

lernen in zehn Wochen intensiven Tanztrainings nicht nur Rumba, Swing oder Foxtrott, sondern vor allem, sich respektvoll mit dem anderen Geschlecht auseinander zu setzen und dabei Vorurteile abzulegen – ein Unterfangen, das den vorpubertären und pubertierenden Schülern deutlich schwerer fällt als das bloße Lernen der Tanzschritte. Doch darüber hinaus wird angesichts der Herkunft der Kinder aus zum Teil unterprivilegierten sozialen Verhältnissen die selbstbewußtseinsfördernde Kraft des Tanzes als mögliches Präventionsmittel gegen die Jugendkriminalität deutlich. Der Film beleuchtet auch die Lebensumstände der Kinder und ihre Zukunftswünsche. Im Gegensatz zu *Rhythm is it!*, der in einem späteren Kapitel ausführlich behandelt wird, zielt das Training jedoch auffällig auf das „gewinnen Müssen“ ab. So verschleiert das Wettfeiern um den ersten Platz und die typisch amerikanische Wettbewerbsphilosophie „Es gibt entweder Gewinner oder Verlierer“ zum Ende des Films hin den persönlichen Gewinn auch der Schüler, die den Wettbewerb nicht gewonnen haben.

Take the Lead / Dance (USA 2006, R: Liz Friedlaender) setzt als Spielfilmvariante des Themas Jugendliche um die 16 in den Mittelpunkt seiner Geschichte, deren Leben aussichtloser scheint als das der Kinder in der Dokumentarfilmvorlage. Der Film schildert ein paar Wochen aus dem Leben des New Yorker Tanzlehrers Pierre Dulaine (Antonio Banderas), der den Problemkindern der öffentlichen Schule Tanzunterricht geben möchte, was sich zunächst schwieriger gestaltet als in der Dokumentation. Sanfte Swingmusik scheint sich zunächst nicht gegen die dröhnenden Hip-Hop-Sounds der Jugendlichen durchsetzen zu können. Doch mit stoischer Geduld schafft es Dulaine schließlich, die Jugendlichen für den Paartanz zu begeistern und zum Trainieren für einen Wettbewerb zu animieren. Doch es geht nicht darum, die soziokulturellen Wurzeln zu verleugnen - gemeinsam machen Dulaine und die Schüler den Hip-Hop als Hip-Hop-Ballroom gesellschaftsfähig. Sind die Dialoge manchmal recht eindimensional, so führt *Take the Lead* in seiner Ästhetik eindrucksvoll vor, was das Genre des Tanzfilms bis dato entwickelt hat. Die popclipartigen Sequenzen hat die Musikclip-Regisseurin Liz Friedlaender virtuos inszeniert, die Kamera ist in den Tanzszenen, die von der Annäherung der Personen handeln, nah genug bei den Tänzern, um deren subtile Körpersprache einzufangen. Eines der Hauptmotive des zeitgenössischen Tanzfilms – durch den Tanz neues Körpergefühl und damit ein gestärktes Selbstbewusstsein zu erlangen – wird einmal mehr in *Take the Lead* auf recht annehmbare Weise durchgespielt.