

Dorothee Ott, Thomas Koebner (Hg.): Musical- und Tanzfilm

Stuttgart: Reclam 2014 (Filmgenres), 424 S.,

ISBN 978-3-15-018410-3, EUR 12,-

Im vorliegenden Buch werden von 19 Autor_innen die Grundlagen sowie die bisherige Geschichte des Musical- und Tanzfilms beschrieben und anhand von rund 90 Filmporträts sorgfältig und im Detail vorgestellt. Die Studie ist gut lesbar und will vor allem umfassend über die einzelnen Filme

informieren und Interesse wecken. Die handlungsorientierten Deutungen ermöglichen ein rasches Verständnis, ohne dass die Leser_innen die Filme unbedingt gesehen haben müssen. Auch außergewöhnliche Musicals wie beispielsweise Lars von Triers *Dancer in the Dark* (2000), das einen Versuch darstellt durch eine Inszenierung von Vexierbildern (wie Marion Müller es genannt hat [*Vexierbilder*. Remscheid: Gardez, 2001]), das Genre selbst nochmals zu feiern und gleichzeitig zu dekonstruieren, werden (in diesem Fall von Janwillem Dubil) sehr gelungen präsentiert und interpretiert.

In der Studie gibt es mehrere Leitmotive, die die einzelnen Artikel miteinander in Beziehung setzen. So wird immer wieder die Frage nach der Realitätsebene gestellt und wie es den Filmen gelingt, ihre irrealen Seite (die der Gesangs- und Tanzszenen) mit einer näher an der Realität orientierten Handlung zu verknüpfen. In der Einleitung, in der das Genre von den Herausgeber_innen definiert wird, ist von emotionalen Ausnahmezuständen die Rede, deren Intensität sich in Tanz und Gesang Ausdruck verschafft: „Wenn die Worte nicht ausreichen, beginnt der Körper durch den Tanz zu sprechen“ (S.10). Die Psychoanalyse spricht dann von Hysterie, wenn sich ein seelischer Zusammenhang in körperlichen Symptomen ausdrückt. Der Musicalfilm zeichnet sich oft durch „eine Übersteigerung der Realität ins Künstliche“ (S.11) aus. Affekte werden dabei scheinbar unmittelbar und kompromisslos in Gesang und Bewegung übertragen.

Ein weiteres genretypisches Motiv ist die enge Verbindung zum Theater. Durch den unmittelbaren Ausdruck der Gefühle in Tanz und Gesang werden die körperlichen Ausdrucksmöglichkeiten der Schauspieler_innen so extrem herangezogen, dass dieses Genre eigentlich in Live-Darbietungen auf der Bühne zu Hause ist. Das Kino wird damit zu einem Ort der Zweitwertung, welchem häufig eine bekannte Theaterinszenierung vorausging. Dieser Zusammenhang wird von nahezu allen Autor_innen des Buches immer wieder eingehend thematisiert und so die spezifische filmische Umsetzung kommentiert.

Genderthemen wurden von den Verfasser_innen hingegen ganz unterschiedlich wahrgenommen. Am Anfang des Buches wird schon erklärt, dass der Paartanz ohnehin seit jeher den Liebesakt symbolisiert habe (vgl. S.16) und damit nicht unabhängig von der Erotik gedacht werden könne. Dieses Verständnis hängt mit der Inszenierung von Geschlechterrollen eng zusammen und wird beispielsweise von Dorothee Ott in ihrer Beschreibung der Paartänze von Fred Astaire und Ginger Rogers auch wieder aufgegriffen (vgl. S.79). Manche Autor_innen interessieren sich hingegen leider kaum für die Ebene filmischer Repräsentation von Geschlechtlichkeit. Schwerwiegend ist dieses Defizit bei einigen Porträts neuerer Filme, wie beispielsweise *Flashdance* (1983), *Moulin Rouge!* (2001) oder *Chicago* (2002). Hier werden sexistische oder chauvinistische Aspekte zugunsten neutraler (wenngleich auch sehr genauer) Beschreibungen der Körperin-

szenierungen nahezu vollkommen ausgeblendet. Obwohl Kerstin Gutberlet sehr ausführlich das simple Drehbuch von *Flashdance* kritisiert, folgt ihrer Beschreibung der mittels Montage bewerkstelligten Fragmentierung der weiblichen, tanzenden Körper kein kritischer Kommentar. Sie deutet die Möglichkeit dieser Ebene nur kurz an (vgl. S.309). Julia Steimle geht auf die Klischees in *Moulin Rouge!* nicht einmal ein, sie beschreibt dafür aber präzise die verschiedenen Erzählebenen, in denen sich das Drama vor dem Publikum entfaltet. Hier weist sie auch auf den engen Bezug zum Theater hin. Aber über die Verführungskünste einer Kurtisane Santine (Nicole Kidman), die als eine aufwendig konstruierte Männerfantasie in Szene gesetzt wurde, erfahren die Leser_innen leider nichts. Dabei ist es doch sogar in der Narration des Films offensichtlich, dass Santine gar kein Subjekt, sondern lediglich das erinnerte Objekt eines schwer verliebten Mannes ist. Thomas Koebner geht hingegen reflektierter an Genderthemen heran und beschreibt, wie das Gender-Crossing schon in alten Produktionen,

wie beispielsweise *Viktor und Viktoria* (1933), auftaucht (vgl. S.38). Wie in dem gesamten Buch gibt es in seinem Text eine große Sensibilität für den Einfluss und die Darstellung des deutschen Faschismus in der Filmgeschichte. Dass dieser Aspekt immer wieder auftaucht, ist ein Vorteil der Studie, weil damit eine wichtige politische Ebene des Genres herausgestellt wird.

Insgesamt enthält das Buch oft wiederkehrende Motive, die eine gewisse Geschlossenheit aufweisen. Gleichzeitig wird aber die Vielfalt durch die hohe Anzahl der Autor_innen und ihr jeweiliges Spezialwissen spürbar, die erheblich zum Reiz der Lektüre beiträgt. Dass sich ein so langer Zeitraum, wie der zwischen 1927 und 2012, nicht wirklich auf 424 Seiten ausloten und nacherzählen lässt, ist selbstverständlich. *Musical- und Tanzfilm* ist sehr lesenswert als Einführung für interessierte Laien, zugleich aber auch ein gutes Nachschlagewerk für professionelle Filmwissenschaftler_innen.

Andreas Jacke (Berlin)