

Arbeitsfreude und Tanzwut im (Post-)Fordismus

Astrid Kusser

English abstract: Black dances became popular in Europe and the United States not because they were exotic or different, but because they enabled a polemical attitude towards (self-)exploitation under modern regimes of mass labor. While the capacity of bodies to communicate and cooperate freely was increasingly supervised and instrumentalized on the shopfloor by disciplinary arrangements and racist discourses, people reappropriated it on the dancefloor in radically experimental and non-instrumentalist ways. The aesthetics and techniques of black diaspora dances constituted a vast repertoire of polemical movements and attitudes questioning the idea of self-liberation through work. Today, this history offers new perspectives on post-Fordist subjectivities and their work ethics. By assembling a diverse body of sources from early cinema to the 1980s Hollywood dance movies, from picture postcards to popular scientific publications and caricatures, the article shows that dancing was not the "other" of work in modern times.

In der Geschichtsschreibung zum Verhältnis von Tanzen und Arbeiten im Fordismus stechen einige kulturelle Artefakte und Institutionen heraus. Sie hatten meist nur kurz Bestand, stehen aber prototypisch für die veränderte Alltagskultur der 1920er und 1930er Jahre: die Revuegirls, der Tanzmarathon und die Eintänzer_innen.¹ Tanzende Körper als Massenornament, das rein instrumentelle Verhältnis zum Tanzen als Broterwerb oder Tanzen als Spektakel totaler Selbstverausgabung sind Metaphern für die Unterwerfung des Einzelnen unter die industrialisierte Massengesellschaft geworden. Die innovativen Analysen der Populärkultur durch die Kritische Theorie der 1920er und 1930er Jahre beschäftigten sich mit diesen Phänomenen ebenso wie zeitgenössische Filme. Wie soll man noch die Verhältnisse zum Tanzen bringen, wo sie sich doch gerade tanzend reproduzieren? Immer wieder geht es in *Metropolis* (Deutschland 1927, R: Fritz Lang) oder in *Moderne Zeiten* (USA 1936, R: Charles Chaplin), aber auch in weniger intellektuellen Filmen wie *Die Königin der Revue* (Frankreich 1927, R: Joe Francis) um die Fra-

1 Vgl. Siegfried Kracauer: Das Ornament der Masse, in: ders.: Das Ornament der Masse. Essays, Frankfurt am Main 1977, S. 50-63; Billy Wilder/Ulrich Tukur: Herr Ober, bitte einen Tänzer! Aus dem Leben eines Eintänzers, Düsseldorf 2000 (Hör-CD); Paul G. Cressey: The Taxi-Dance Hall. A Sociological Study in Commercialized Recreation and City Life, Chicago 1932; zum Phänomen Tanzmarathon vgl. Ernst Bloch: Wut und Lachlust [1929], in: ders.: Erbschaft dieser Zeit, Frankfurt am Main 1985, S. 46-49 und They Shoot Horses, Don't They? (USA 1969, R: Sydney Pollack).

ge, was eigentlich der Unterschied zwischen Körper und Maschine, zwischen lebendiger und toter Arbeit, zwischen Arbeitsfreude und Arbeitswahn ist. Die dabei aufgeführte Subjektivität schwankt zwischen Selbstverwirklichung und Selbstaufgabe.

Antonio Gramsci schrieb Anfang der 1930er Jahre, die neue Form der Organisation von industrieller Arbeit im Fordismus werde auch die Reorganisation der privatesten Bereiche des Alltags der Arbeiter nach sich ziehen. Für die komplizierten Rituale der Annäherung zwischen den Geschlechtern würden die Arbeiter schon bald keine Zeit mehr haben, kündigte er an. Die ganze Organisation der Sexualität müsse umgebaut werden.² In der Rückschau war diese Prognose zumindest teilweise zutreffend. Als historische Erzählung läuft sie aber Gefahr, eine Art passive Anpassung von Körpern, Lüsten und Begehrensstrukturen an die Anforderungen (post-)industrieller Produktion nachzuzeichnen.

Auch im Werk Michel Foucaults gibt es Momente, die eine solche Perspektive nahelegen: Die Geschichte schreibt sich als Prozess gewaltsamer Kolonisierung in die Körper ein.³ Foucault wollte den Körper aber nicht auf eine passive Einschreibfläche reduzieren und betonte deshalb auch seine utopische Qualität. Die Körper produzieren beständig ihre eigenen Quellen des Fantastischen. Maskiert, geschminkt oder tätowiert treten sie in Kontakt mit "geheimen Mächten" und ermöglichen Kommunikation mit "der Welt der Anderen".⁴

Dieser Artikel greift Foucaults Intervention auf und betont das Vermögen des Körpers, Kontakt mit Bewegungen aufzunehmen, die den Begriffshorizont und die ökonomische Rationalität eines bestehenden gesellschaftlichen Zusammenhangs überschreiten. Zugleich soll dieses Vermögen entmystifiziert werden. Geheime Mächte in der Welt der Anderen – das sollte nicht als Verweis auf fremde Kulturen oder gar Gespenster verstanden werden, sondern auf minoritäre Anteile der Geschichte. Aus dieser Perspektive lässt sich die Frage neu stellen, warum sich um 1900 rund um den Atlantik Menschen mit Tänzen beschäftigten, die in der Auseinandersetzung mit der atlantischen Sklaverei entstanden waren und mit ihrem Erbe, Rassismus und Segregation.⁵ Der Grund ist nicht ein etwaiges Tanzfieber, das ausgebrochen ist. Die Tänze wurden auch nicht deshalb populär, weil sie exotisch oder primitiv waren.

2 Antonio Gramsci: *Amerika und Europa*, Hamburg 2007, S. 49-85, besonders S. 56 ff. Vgl. auch den Beitrag von Peter-Paul Bänziger in diesem Heft.

3 Vgl. Michel Foucault: *Nietzsche, Genealogie, Historie*, in: ders.: *Dits et Ecrits. Schriften*, Bd. 2, Frankfurt am Main 2002, S. 166-191, hier: S. 74.

4 Vgl. Michel Foucault: *Die Heterotopien. Der utopische Körper*. Zwei Radiovorträge von 1966, Frankfurt am Main 2005, S. 28-31.

5 Vgl. ausführlich dazu Astrid Kusser: *Körper in Schiefelage. Tanzen im Strudel des Black Atlantic um 1900*, Bielefeld 2013 (im Druck).

Im Gegenteil waren sie als Paartänze dem europäischen Vorbild mit signifikanten Unterschieden ähnlich. Sie waren eher avanciert, weil die Erfahrung der modernen Sklaverei schon viel länger ein entfremdetes Verhältnis zur Arbeit erzwungen hatte.⁶ Eine Besonderheit dieser Tänze war ihr polemischer Charakter, der die Bewegungen stets provokativ zwischen Erwünschtem und Verhasstem, zwischen Wiederholung und Veränderung oszillieren ließ.⁷ Besonders gut lässt sich das anhand des Cakewalks, des ersten schwarzen Modetanzes, verdeutlichen, was im ersten Teil des vorliegenden Textes gezeigt werden soll. Der zweite Teil untersucht, wie Tanzen im (Post-)Fordismus nutzbar gemacht werden sollte, um neue, ökonomisch rationale Subjektivitäten zu fabrizieren. Es zeigt sich, dass die Gegenwart den Fordismus ebenso wenig hinter sich lässt, wie die freie Lohnarbeit die Erfahrung der Sklaverei hinter sich gelassen hat. Lineare Erzählungen des Fortschritts (oder des Verfalls) produzieren stets Mythen, Surrogate, Ersetzungen, um das, was sich der Vereinnahmung und Vereinheitlichung sperrt, zu integrieren. So lassen sich postkoloniale Elemente in der Alltagskultur von Fordismus und Amerikanismus herausarbeiten. Gibt es in der Rede von Postfordismus heute gar eine heuristische Parallele zum Konzept des Postkolonialen und seinem Versuch, die Gegenwart jenseits linear gedachter Narrative von Fortschritt oder Verfall zu beschreiben?⁸

Wie viele Anfänge der Moderne?

Der Film *Arbeiter verlassen die Lumière-Werke in Lyon* (Frankreich 1895, R: Louis Lumière) ist ein in der Filmgeschichte vielzitiertes Anfangspunkt des modernen Kinos. Der Film zeigt ein sich öffnendes Fabriktor, aus dem Menschen strömen, die sich zügig nach zwei Seiten hin von der Fabrik wegbewegen. Darauf Bezug nehmend fragt sich Harun Farocki in seinem Text "Arbeiter verlassen die Fabrik", was die Leute nach der Arbeit so schnell auseinander treibt, was verhindert, dass sie sich vor der Fabrik versammeln. Er überlegt, ob die Kamera die Arbeiter auch anders darstellen könnte, wenn sie aus der Fabrik kommen. Sie könnten auch

6 Vgl. Joel Dinerstein: *Swinging the Machine. Modernity, Technology and African American Culture between the World Wars*, Amherst MA/Boston MA 2003; Leroi Jones: *Blues People. Schwarze und ihre Musik im Weißen Amerika*, Wiesbaden o.J.

7 Vgl. William D. Pierson: *A Resistance too Civilized to Notice*, in: Gena Dagal Caponi (Hg.): *Signifyin(g), Sanctifyin', & Slam Dunking. A Reader in African-American Expressive Culture*, Amherst MA 1999, S. 348-369.

8 Vgl. Sandro Mezzadra: *Wie viele Geschichten der Arbeit? Für eine Theorie des postkolonialen Kapitalismus*, in: *Transversal* 1/2012, <http://eipcp.net/transversal/0112/mezzadra/de>.

durch die Straße tanzen oder einen Streik organisieren. Doch dieses Bild lässt ihn an den choreografierten Marsch der Arbeiter in Fritz Langs *Metropolis* denken, die mit gesenktem Kopf und kleinen ruckelnden Schritten in die großen Lastaufzüge marschieren, die sie in die unterirdischen Fabriken transportieren. Langs Prophezeiungen hätten sich aber nicht bewahrheitet, so Farocki, denn "die Fabrikherren sind nicht auf eine einheitliche Erscheinung der Arbeitssklaven aus."⁹

Sklaverei ist hier eine Metapher für die Unterwerfung von Menschen unter die Rationalität industrieller Arbeit. Wechselt man die Perspektive und geht von der tatsächlichen Erfahrung der modernen Sklaverei aus, zeigt sich, wie unpassend der Vergleich ist. Es gab für Sklaven keinen Feierabend, an dem man auseinandergehen konnte. Umgekehrt stellt sich die Frage, ob die Alltagskultur der Fabrikarbeit das Politischwerden dieser Arbeitserfahrung wirklich nur verhinderte. Um 1900, gleichzeitig mit den Anfängen des modernen Kinos, begann in Europa auf den populären Tanzflächen die Auseinandersetzung mit einer Tanzkultur, die im Überleben von Sklaverei und Arbeitszwang entstanden war.

Der erste der dabei entstandenen Modetänze hieß Cakewalk. Er war damals nicht nur Bühnenspektakel, sondern avancierte um 1900 rund um den Atlantik zu einem Modetanz, den viele, diesseits und jenseits der Color Line, erlernen und auf ihren Bällen nachtanzen wollten. Angeblich war einst ein Kuchen der Preis für das beste Tanzpaar in einem als Wettbewerb ausgerichteten Unterhaltungsprogramm gewesen, daher der Name Kuchentanz oder wörtlich Kuchengang.¹⁰ Für ein paar Jahre fand der Cakewalk Eingang in den europäischen Gesellschaftstanz und löste allenthalben Verwirrung aus – was war das, ein amerikanischer Tanz, ein moderner Tanz, grotesk, exzentrisch, barbarisch, afrikanisch? Viele waren von der neuartigen Beweglichkeit der Hüften, Knie, Arme und Köpfe begeistert und wollten gerne die oft noch von Tanzmeistern überwachte Ordnung der Tanzfläche gegen diesen Tanz eintauschen. Andere sahen die ersten Zeichen des Untergangs der kolonialen Ordnung am Horizont aufscheinen, wenn Weiße im Rhythmus der Schwar-

9 Harun Farocki: Arbeiter verlassen die Fabrik, in: ders.: Nachdruck, New York/Berlin 2001, S. 231-247, hier: S. 237.

10 Davinia Caddy: Parisian Cake Walks, in: 19th-Century Music 2007 30 (3), S. 288-317; Rae Beth Gordon: Fashion and the White Savage in the Parisian Music Hall, in: Fashion Theory 2004 8 (3), S. 267- 300; dies.: Natural Rhythm. La Parisienne Dances with Darwin, 1875-1910, in: Modernism/Modernity 2003 10 (4), S. 617-656; Mara Guesnet: La Folie du Cake Walk. Tanz und Race in Paris um 1900, unveröffentlichte Staatsexamensarbeit, Historisches Seminar, Universität Köln 2011.

zen tanzten.¹¹ Mit dem Cakewalk begann die grundlegende Transformation eines kulturellen Repertoires, das konstitutiv für die Herstellung einer bürgerlichen Subjektivität war. Der Gesellschaftstanz hatte im 19. Jahrhundert bäuerliche Kultur sublimiert und aristokratische Vorlagen angeeignet. Frühere transatlantische Verbindungslinien waren nach der französischen (und haitianischen) Revolution abgerissen. In diesem Rahmen erschien der Cakewalk wie ein merkwürdiger Wiedergänger aus einer vergessenen Epoche – der atlantischen Sklaverei.¹²

1902 filmte Louis Lumière in Paris eine Gruppe von Tänzer_innen, die mit diesem Tanz im Nouveau Cirque, einem lokalen Varieté, auftraten. Sie führen eine eigentümlich veränderte Promenade vor, unterschiedliche Arten, sich tanzend fortzubewegen, zu gehen, wie der Name des Tanzes andeutet. Im Film *Le Cakewalk Au Nouveau Cirque* treten zuerst zwei Männer in eleganter Abendgarderobe auf, einer von ihnen trägt Frauenkleider, der andere Gehrock, Spazierstock und Zylinder.¹³ Dann treten zwei Kinder auf, zwei weiße Frauen ganz in Weiß folgen. Eine von ihnen trägt Männerkleider, und zwar Kniebundhosen zum Frack. Dann kommen ein weißer Mann und eine weiße Frau auf die Bühne.¹⁴ Sie trägt ein langes Kleid, er einen grotesk ausgestellten Gehrock. Der Tanz wird immer ausgelassener. Bei den ersten Paaren schwankte er noch zwischen Komik und Eleganz, mit dem letzten Paar werden die Bewegungen ausladender, bis schließlich die Tänzerin dieses Duos ihren ganzen Oberkörper rhythmisch bewegt, sodass ihre langen dunklen Haare aus dem Dutt rutschen. Sie tanzt einfach weiter, in einer Bewegung, die dem *Headbanging* bei Heavy-Metal-Konzerten ähnelt. Am Ende des Films, nachdem alle nacheinander auf diese neue Art und Weise gegangen sind, kommen die Tänzer_innen schließlich zu einem großen Finale zusammen und tanzen – wieder jede_r nach ihrer oder seiner Fassung – zusammen im Kreis. Gerade in ihrer Unterschiedlichkeit erzeugen sie einen außerordentlichen Schwung.

11 Vgl. Astrid Kusser: Cakewalking the Anarchy of Empire, in: Volker Langbehn (Hg.): German Colonialism, Visual Culture and Modern Memory, New York u.a. 2010, S. 87-104.

12 Vgl. Astrid Kusser: Cakewalking. Fluchtlinien des Schwarzen Atlantik, in: Ilka Becker/Michael Cuntz/Astrid Kusser (Hg.): Unmenge. Wie verteilt sich Handlungsmacht? München 2008, S. 251-281.

13 Aufgrund unklarer Bildrechte muss hier auf den Abdruck von Stills aus dem Film verzichtet werden.

14 Es treten nacheinander auf: "Les (Joyeux) Nègres", Fredy und Rudy Walker, ein unbekanntes Tanzpaar, Les Elks und Les Soeurs Pèrès. Die Namen sind nicht im Film dokumentiert, sondern auf zeitgenössischen Postkarten, mit denen die Tänzer_innen Werbung machten. Solche Postkarten zirkulierten in ganz Europa und waren äußerst populär (vgl. Abb. 1 und 2). Heute finden sie sich in der Sammlung *Kolonialismus und schwarze Diaspora auf Bildpostkarten*, Digitale Sammlungen, Universität Köln.

Der Cakewalk entstand während der Sklaverei in den Amerikas. Er verkehrte die Vorlagen des europäischen Gesellschaftstanzes, die Formationstänze der Quadrillen, der Contretänze, des Cotillon. Hier führte immer der Kopf, die Haltung war möglichst aufrecht und strebte vom Boden weg. Gerade die Formationstänze des europäischen Gesellschaftstanzes waren auf Repräsentation angelegt. Sie sollten die gute Ordnung der Gesellschaft darstellen, in der alles an seinem Platz war. Aus der Perspektive von Sklaven hingegen, die in den Amerikas den Cakewalk erfanden, war nichts an seinem Platz. Alles war verkehrt. Die einen hatten alles, die anderen nichts. Sklaven sahen sich auf den Status kapitalintensiver Investition reduziert. Ihre Körper waren wertvoll, weil sie ein Reservoir für Arbeitskraft waren.

Tanzen war etwas, das die meisten Sklavenhalter nicht ganz verbieten konnten. Im Gegenteil, sie förderten es in gewissem Rahmen. Denn seit der mörderischen Überfahrt auf den Sklavenschiffen war klar, dass dem unbeschränkten Zugriff auf die Arbeitskraft der Menschen Grenzen gesetzt waren. Die Verschleppten wehrten sich mit allen ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln. Und eines davon war, die Lebensfreude zu verlieren, das Essen zu verweigern, lieber zu sterben, als in Sklaverei zu leben.¹⁵ Angeblich brachten schon die Kapitäne von Sklavenschiffen während der Überfahrt die Fracht in kleinen Gruppen an Deck, um sie dort tanzen zu lassen. Tanzen war im *Black Atlantic* nie einfach Freiheit, sondern eine Körperpraxis, um die Grenze des Zugriffs auf den Körper als virtuellen Träger der Arbeitskraft zu verhandeln.¹⁶

Wenn nun auf den Plantagen die Sklaven die Tänze ihrer Herren imitierten, in abgelegten Kleidern, die sie von diesen erhalten hatten, wenn diese dabei zuschauten und über die merkwürdig veränderten Figuren lachten, stand die Frage im Raum, was eigentlich der Unterschied zwischen ihnen war. Tänze wie der Cakewalk ermöglichten eine Form von Kommunikation, in der Dinge thematisiert wurden, über die nicht gesprochen werden konnte. Dies verlieh der Situation ihre spezifische Spannung. Die Ästhetik, die dabei entstand, war weder afrikanisch noch europäisch, sondern polemisch: diese schlaff nach unten hängenden, schlenkernden Hände, die partielle Versteifung des nach hinten gekippten Oberkörpers. Sie wurden zu Ikonen des Cakewalks, eine Konstruktion, die dem Tanz selbst nicht gerecht wurde, aber einen Aspekt markierte, der vielen Zeitgenoss_innen besonders relevant erschien.

15 Marcus Rediker: *The Slave Ship. A Human History*, New York 2007.

16 Vgl. Astrid Kusser, *Körper in Schiefelage. Skizzen einer Genealogie von Tanzen und Arbeiten im Black Atlantic*, in: Marianne Pieper u.a. (Hg.): *Biopolitik – in der Debatte*, Wiesbaden 2011, S. 275-304.

Der Cakewalk war ein Wettbewerbstanz: Die Tanzpaare traten in dieser radikalisierten Promenade gegeneinander an. Zwei Fähigkeiten sollten miteinander in Einklang gebracht werden: Elegant einherschreiten, Haltung zeigen, als gehöre einem die Welt; und improvisierte, virtuose Breaks einbauen, mit überraschenden Drehungen, schlackernden Knien, Posen im Verhältnis zum Partner und zum Publikum. Häufig finden sich Bewegungen, bei denen der Oberkörper stark nach hinten gebeugt ist. Auf Zehenspitzen werden weit ausholende Schritte ausgeführt. Dieser Körper in Schiefelage macht gigantische Schritte nach vorne, doch wo geht es eigentlich lang, scheint sich der Kopf zu fragen, der oft zur Seite blickt und mit dem Publikum kommuniziert, als wundere er sich lachend, wo die Beine gerade hinmarschieren (vgl. Abb. 1 und 2).



Abb. 1: Die fotografische Postkarte wurde 1903 in Berlin produziert (Fotostudio Becker & Maass). Sie zeigt zwei afroamerikanische Tänzerinnen, die gerade mit dem Cakewalk in der Stadt waren (Sammlung *Kolonialismus und schwarze Diaspora auf Bildpostkarten*, Digitale Sammlungen, Universität Köln).

Üblicherweise hat die Tanzgeschichte einen Tanz nach dem anderen in einer linearen Erzählung abgehandelt. Der Cakewalk markierte den Einbruch schwarzer Kultur in Europa. Doch Polka, Schieber, Cakewalk, Tango, One Step, Two Step, Turkey Trot, Grizzly Bear, all die Tänze der Jahrhundertwende setzten sich mit dem Gehen auseinander, experimentierten mit Körperisolation, Breaks und Improvisation (vgl. Abb. 3). Anders als im europäischen Gesellschaftstanz üblich, gab es auf diesen Tanzflächen keine Tanzmeister mehr, die das Geschehen überwachten,

die Tanzrichtung vorgeben und Formationstänze wie die Quadrille ansagten, eines der Vorbilder des Cakewalk. Verhielten sich Tanzpaare davor oft wie Kreisel, die, einmal aufgezogen, immer dieselbe Bewegung vollführten und von der Bahn nur abwichen, um Kollisionen zu verhindern, war nun jede Bewegung improvisiert. Es ging nicht mehr im Kreis, sondern kreuz und quer. Nicht mehr nur aufrecht, sondern schief und schräg, gekippt oder verdreht. Im Tango verwandelte sich das Tanzpaar in einen merkwürdigen Vierfüßler, der koordinierte und eigensinnige Bewegungen zugleich vollbringen konnte. Wer lernte, so zu führen oder sich so führen zu lassen, konnte mit allen möglichen Leuten tanzen, auch wenn sie aus verschiedenen Teilen der Welt stammten und mit unterschiedlichen Tanztraditionen aufgewachsen waren. Außerdem ermöglichte diese Tanztechnik, flexibel auf Rhythmen zu reagieren, die überall im Alltag entstanden – bei der Arbeit, im Straßenverkehr, im Zusammenleben mit Maschinen – und neue Fragen über das Verhältnis von Rhythmus und Takt aufwarfen.¹⁷



Abb. 2: Die Postkarte wurde um 1905 in Deutschland produziert (Zeichnung: Arthur Thiele), 1907 von Zopot in Ostpreußen nach Magdeburg verschickt (Sammlung *Kolonialismus und schwarze Diaspora auf Bildpostkarten*, Digitale Sammlungen, Universität Köln).

17 Fritz Giese: *Girlkultur. Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl*, München 1925, S. 25; Martin Gleisner: *Tanz für Alle. Von der Gymnastik zum Gemeinschaftstanz*, Leipzig 1928, S. 38.

Traditionell war Rhythmus in der europäischen Musik als Takt organisiert. Die Synkope, die im Ragtime mit der in der Marschmusik erwarteten Organisation von getaktetem Rhythmus spielte, machte klar, dass innerhalb oder unterhalb der Takte noch ganz andere Rhythmen möglich waren. Weil in der Synkope das alte Schema noch erkennbar war, was Erwartungen erzeugte, ohne sie zu erfüllen, entstand ein eigentümlicher Schwung, der vielen rätselhaft attraktiv, mithin ansteckend erschien. Doch die Ausbreitung neuer Tänze lässt sich nicht, wie oft angenommen, allein auf rhythmische oder musikalische Innovationen reduzieren. Tanzen und Musik inspirierten sich gegenseitig.¹⁸

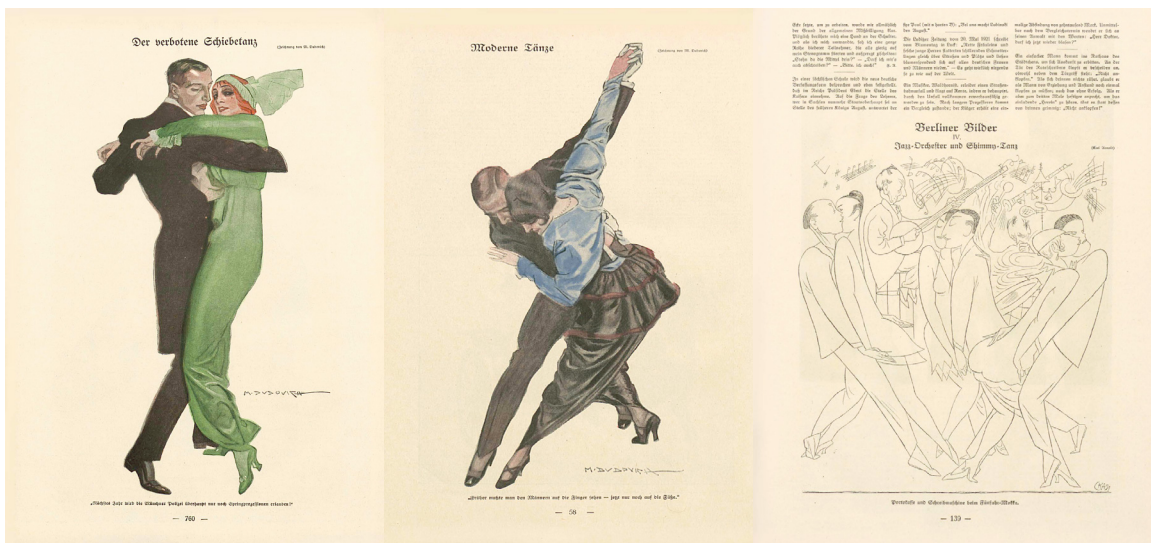


Abb. 3: Karikaturen aus der Zeitschrift *Simplicissimus*. Bild 1: "Der verbotene Schiebetanz. Nächstes Jahr wird die Berliner Polizei überhaupt nur noch SpringprozeSSIONen erlauben", 3.2.1913, Zeichnung: Marcello Dudovich; Bild 2: "Moderne Tänze. Früher musste man den Männern auf die Finger sehen, jetzt nur noch auf die FüÙe", 27.4.1914, Zeichnung: Marcello Dudovich; Bild 3: "Berliner Bilder: Jazz Orchester und Shimmy-Tanz", 8.6.1921, Zeichnung: Karl Arnold.¹⁹

18 Vgl. Tom Davin: Conversation with James P. Johnson, in: *Jazz Review* 1959 (July), S. 10-13; Brian Harker: Louis Armstrong, Eccentric Dance, and the Evolution of Jazz on the Eve of Swing, in: *Journal of the American Musicological Society* 2008 61 (1), S. 67-122.

19 Quelle: www.simplicissimus.info. Tanzmeister, Polizei und Richter maßregelten Tanzpaare vor dem Ersten Weltkrieg bisweilen wegen groben Unfugs, wogegen sich die Betroffenen heftig zur Wehr setzten. Es kam vereinzelt sogar zu Gerichtsverfahren, weil die Tanzenden partout die Tanzfläche nicht räumen, ihre Art zu tanzen aber auch nicht ändern wollten.

Wurde der Cakewalk wie eine Promeade in offener Paarhaltung getanzt, gingen die nachfolgenden Tanzmoden von der engen Paarhaltung aus, die in der Polka entstanden war. In Step- und Trot-Tänzen glichen sich die Bewegungen von Mann und Frau, Führendem und Folgender einander an, aber nicht, um miteinander zu verschmelzen oder sich um sich selbst zu drehen wie im Walzer,²⁰ sondern um neue Formen von Kommunikation und Kooperation zu erproben. Waren sich Kopf, Schultern und Arme nah, gab es beispielsweise eine neue Beinfreiheit von der Hüfte an abwärts. Das ganze ließ sich aber auch umkehren: Wenn Beine und Hüfte einander stabilisierten, konnte der Oberkörper eines Partners plötzlich nach hinten oder zur Seite kippen.

Experimente in diese Richtung hatten nicht erst mit Cakewalk oder Tango begonnen, sondern waren an verschiedenen Orten rund um den Atlantik gleichzeitig entstanden, nicht zuletzt in Europa mit Polka und Schiebetänzen, die bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Zuge der Migration in die Amerikas kamen, wo sie in den urbanen Zentren der internen und externen Migrationen auf die Tänze der schwarzen Diaspora trafen.²¹ Ein Artikel in der Zeitschrift "Die Elegante Welt" von 1912 beschreibt dieses neue Verhältnis zwischen den Tanzpartnern, die flexibel aufeinander reagierten. Das Tanzpaar steht sich sehr nahe, alle Körperteile nehmen Informationen im Führen und Folgen auf. Die Folgende erspürt die Führung, der Führende fügt seine Impulse perfekt in diesen Bewegungsfluss ein. Nur so seien die spontanen, improvisierten, oft gegenläufigen Bewegungen der neuen Tänze möglich.²² In der afrikanischen Tanztradition berühren sich die Tanzenden dagegen so gut wie gar nicht. Hier passierte also in doppelter Hinsicht etwas Neues, auch aus der Perspektive der Kultur der schwarzen Diaspora.²³

Wie viele Geschichten der Arbeit?

Der Fokus auf Kommunikation und Kooperation beim Tanzen hat eine eigentümliche Resonanz mit Quellen aus der Geschichte der Arbeit, die dokumentieren, wie in der Industrialisierung ein instrumentelles Verhältnis zur Arbeit durchgesetzt wurde. "Erträglich machten ein anderer

20 Vgl. Remi Hess: Der Walzer. Geschichte eines Skandals, Hamburg 1996.

21 Vgl. zum Schiebetanz Astrid Eichstedt/Bernd Polster: Wie die Wilden. Tänze auf der Höhe ihrer Zeit, Berlin 1985.

22 K.O. Ebner: Von der Quadrille zum "Turkey Trot". Eine Tanzstudie, in: Elegante Welt 1912 (8), S. 14-16.

23 Astrid Kusser: Das Tanzpaar, in: Netzwerk Körper (Hg.): What Can a Body Do? Praktiken und Figurationen des Körpers in den Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main/New York 2012.

Kollege und ich uns die Arbeit dadurch, daß wir den Kopf oben gewissermaßen nicht wissen ließen, was unten die Hände taten, daß wir, wie wir es oft kennzeichneten, in Tischhöhe Kulis, in Schulterhöhe Philosophen waren." So beschrieb ein ungelernter Hilfsarbeiter 1927 in Deutschland sein Verhältnis zu seiner Arbeit, die ihm als "nervtötende Idiotie" erschien.²⁴

Das Zitat stammt aus dem Buch "Der Kampf um die Arbeitsfreude", das der Sozialpsychologe Hendrik de Man auf der Basis von schriftlichen Interviews mit 78 Industriearbeitern zusammenstellte, die sich an der 1921 gegründeten Akademie der Arbeit in Frankfurt am Main fortbildeten. Viele der Interviewten gaben an, dass sie während der Arbeitszeit lasen, im Kopf Briefe oder Gedichte formulierten oder französische Verben konjugierten, soweit der Arbeitsprozess ein solches Abschweifen der Aufmerksamkeit zuließ.²⁵ Manche griffen heimlich in den Arbeitsprozess ein, um sich solche Zeiträume zu verschaffen. Andere sangen mit ihren Kollegen bei der Arbeit, um sich die Zeit oder die Müdigkeit zu vertreiben und einen gemeinsamen Arbeitsrhythmus zu finden.²⁶ Die neuartige Nähe zu lauten und staubigen Maschinen machte diese Autonomie der Gestaltung aber oft unmöglich und die Arbeiter berichteten, wie sie unter der Einwirkung dieser Maschinen auf ihre Körper und Sinne litten.²⁷ Das lag aber nicht per se an den Maschinen, sondern an ihrem Gebrauch und der Organisation der Arbeit. Denn vereinzelt finden sich auch Stimmen, die von einer Affizierung durch den Rhythmus der Maschinen berichten – während seine Druckermaschine ratterte und ihre Arbeit verrichtete, schreibe er besonders gerne seine politischen Artikel, berichtete einer. Der fremde Rhythmus bringe einen besonderen Schwung in sein Schreiben. Er beschrieb eine eigentümlich emotionale Beziehung zu "seiner" Maschine, für die er sich verantwortlich fühlte

24 Hendrik de Man: Der Kampf um die Arbeitsfreude. Eine Untersuchung auf Grund der Aussagen von 78 Industriearbeitern und Angestellten, Jena 1927, S. 12.

25 De Man, Kampf um die Arbeitsfreude, S. 16; S. 13; S. 96; S. 109.

26 Der Sozialökonom Karl Bücher untersuchte in seinem populären Buch "Arbeit und Rhythmus" die Verwandlung bestimmter Arbeitsprozesse in rhythmische Bewegungen und Tänze und interessierte sich quer durch Zeiten und geografische Räume für diesen Zusammenhang. Er war überzeugt, dass Freude bei der Arbeit nur dann entstehen könne, wenn über Rhythmus, Tempo, Dauer und Intensität der Arbeit frei oder zumindest gemeinschaftlich entschieden werde. Er warnte davor, dass die industrielle Produktion diese Verwandlung gleichförmiger, gemeinschaftlicher Arbeit verunmögliche und die Menschen den Maschinen unterwerfe. Karl Bücher, Arbeit und Rhythmus, Leipzig 1924 [1897]. Vgl. auch Inge Baxmann u.a. (Hg.): Arbeit und Rhythmus. Lebensformen im Wandel, München 2009.

27 Vgl. besonders die Interviews mit den Kesselschmieden in: De Man, Kampf um die Arbeitsfreude, S. 79-84.

und mit der er litt, wenn sie schlecht lief. "Ein wirres Bild dies alles", kommentierte er sein ihm selbst seltsam erscheinendes Mitgefühl.²⁸

De Man hatte explizit nach den Gefühlen bei der Arbeit gefragt, am Arbeitsplatz, gegenüber Kollegen und Vorgesetzten und auch im Verhältnis zu Maschinen und Werkzeugen. Er legte den Befragten nahe, ihre Gefühle entlang der Kategorien Arbeitsfreude und Arbeitsunlust zu ordnen, und wollte wissen, welche Maßnahmen die Arbeitsfreude in ihrem Fall steigern könnten. Die Interviewten gaben bereitwillig Auskunft, rationalisierten ihre zeitweilige Arbeitsunlust und listeten ihre Tätigkeiten außerhalb der Arbeit auf. An Feierabenden und Wochenenden waren viele politisch aktiv, manchen blieb "kaum Zeit zu ordentlichem Essen und ausreichender Nachtruhe."²⁹ An den Sozialismus, für den viele von ihnen kämpften, stellten sie die Erwartung, die Arbeit in Zukunft besser zu organisieren und alle Arbeitenden egalitär und rational zu behandeln. De Man betonte, dass die von ihm Befragten nicht repräsentativ seien: Die meisten waren Gewerkschaftsmitglieder und politisch aktiv. Um das Bild zu vervollständigen, druckte er deshalb zwei weitere Erfahrungsberichte ab, von einem Betriebsratsmitglied, das Konflikte zwischen den Beschäftigten schlichtete, und von einem Arbeiter, der besonders auf das riskante Sexualverhalten seiner Kollegen abhob, das sie ausführlich am Arbeitsplatz diskutierten.³⁰ In dieser Quelle ist auch von aggressivem Verhalten unter Kollegen und von sexualisierter Gewalt gegen Kolleginnen die Rede.³¹

Das Buch vermittelt ein komplexes Bild fordistischer Arbeitsorganisation, das den enormen kommunikativen und emotionalen Aufwand betont, den die Industriearbeit während und nach der Arbeit mit sich brachte. Diesen Aufwand legten die Beteiligten oft unentgeltlich und eigensinnig an den Tag, um die Arbeit in ihrem Sinn erträglich zu gestalten. Berufliches und Privates vermischte sich nicht erst durch das Management, das intervenierte und regulierte, sondern war von vornherein Bedingung der Möglichkeit industrieller Arbeit gewesen.³² Der Unterschied liegt eher darin, dass Subjektivierung im ersten Fall relativ autonom und experimentell vonstatten ging und oft Ergebnisse produzier-

28 De Man, Kampf um die Arbeitsfreude, S. 103.

29 De Man, Kampf um die Arbeitsfreude, S. 102.

30 Vgl. den Anhang "Zwei Charakterbilder der Massen", in: De Man, Kampf um die Arbeitsfreude, S. 115-142.

31 Alf Lüdtke nannte solches Verhalten eigensinnig – es ging in der Rationalität des Arbeitsplatzes nicht auf, war aus der Perspektive der Unternehmensleitung unsinnig und unangebracht. Vgl. ders.: Eigen-Sinn. Fabrikalltag, Arbeitererfahrungen und Politik vom Kaiserreich bis in den Faschismus, Hamburg 1993.

32 Vgl. Jakob Tanner: Fabrikmahlzeit, Ernährungswissenschaft, Industriearbeit und Volksernährung in der Schweiz 1890-1950, Zürich 1999.

te, die aus der Perspektive des Managements unproduktiv waren. Beispielsweise betonten die meisten Befragten, wie wichtig ihnen funktionierende Kommunikation und freundschaftliche Beziehungen am Arbeitsplatz waren, um Arbeitsfreude aufkommen zu lassen. Vorarbeiter, Aufseher und Betriebsleiter begegneten diesen Bedürfnissen oft misstrauisch. Sie führten strenge Hierarchien ein, was die Arbeiter als altmodischen Militarismus beklagten. Sie wollten sich bei der Arbeit als ganze Menschen fühlen und wünschten, dass Kooperation und Kommunikation aufmerksam und intelligent organisiert werde.³³

Wenn Menschen, die nicht die gleiche Sprache sprachen, nicht auf dieselben Traditionen zurückblicken konnten, einander kaum je persönlich begegneten, eine Tanztechnik entwickelten, bei der alle mit allen tanzen können, ermöglichten sie genau das, was sich viele bei der Arbeit wünschten: Kommunikation und Kooperation aufmerksam und intelligent zu organisieren. Vor diesem Hintergrund geht es im Folgenden um die Frage, in welchem Verhältnis die Dynamik der Transformation von Tanztechnik und Tanzästhetik im Gesellschaftstanz zur Arbeitswelt stand. Ich gehe nicht von einer oft unterstellten funktionalen Entsprechung aus – weil sich die Arbeitswelt veränderte, habe sich auch das Tanzen verändert. Tanzflächen waren Konfliktfelder, in denen eine relativ autonome Produktion stattfand, die erst in einem zweiten Schritt – und oft vom Rand der Tanzfläche aus – funktionalisiert werden sollte.³⁴

Die Tanzwut der Berlinerin

Hans Ostwald sprach 1905 im Namen eines namenlosen Berliners und behauptete, bei ihm habe alles seine geregelte Stunde. Bei der Arbeit kenne er nichts als die Arbeit und arbeite bis zur Erschöpfung. Nach Feierabend und am Wochenende sei er jedoch ein anderer Mensch und stürze sich ins Nachtleben. Die Tanzlokale seien eine geradezu notwendige Ergänzung zum angestregten Arbeitsleben. Ostwald greift auf die Metapher des Fiebers zurück, wenn er diese Dynamik beschreibt, und will sie positiv wenden. Die Hitze der Nacht erzeuge Erschöpfung und Abspannung, die einen erfrischenden Schlaf ermögliche, um am nächs-

33 Gleichzeitig entstanden in den 1920er Jahren Expertendiskurse, die genau eine solche Integration forderten und die Fabrik als Ort eines *Social Engineering* verstanden. Vgl. Timo Luks: Der Betrieb als Ort der Moderne. Zur Geschichte von Industriearbeit, Ordnungsdenken und Social Engineering im 20. Jahrhundert, Bielefeld 2010.

34 Vgl. zu solchen Ambivalenzen zeitgenössischer Körperkulturen auch den Beitrag von Noyan Dinçkal in diesem Heft.

ten Tag wieder bis zur Erschöpfung arbeiten zu können.³⁵ Doch diese Konstruktion ist paradox und Ostwalds Text wird ständig von Gespenstern der Überanstrengung, der Verwesung und des Todes heimgesucht.

Besonders ist dies dort der Fall, wo er die Präsenz von Frauen im Nachleben diskutiert. Ostwald wurde auf seinen Streifzügen immer wieder von Frauen angesprochen, was seine Position als stummer Beobachter unmöglich machte. Animierdamen wollten ihn zum Trinken ermuntern, weibliche Gäste bettelten ihn um Kleingeld für Getränke, Garderobe oder eine Droschke an. Sexarbeiterinnen suchten ihre Kunden. Andere Frauen wollten hingegen nur Tanzen, und zwar mit wechselnden Partnern. Wieder andere suchten einen Mann fürs Leben. Es ging entweder um Geld oder Gefühle oder beides zugleich. Ostwald konnte oft nicht gleich erkennen, wer was wollte und um welches Projekt es gerade ging. So unterstellte er in seinem Text eigentlich allen Frauen, die sich in seinen Augen irgendwie auffällig verhielten, dass sie Sexarbeiterinnen seien. Er beäugte sie misstrauisch und wollte in ihren Gesichtern Spuren von Krankheit, Augenringe, "etwas Verwesendes" ausmachen. Diese Frauen verkörperten das negative Gegenbild zum Mann, der sich von der Arbeit erfrischen wollte. Sie standen für die Gefahr der Ansteckung, für etwas Unkontrollierbares, das in der Aufteilung von Arbeitszeit und Freizeit nicht aufging und auch Ostwalds imaginären Berliner Arbeiter bedrohte. So heißt es auch gleich zu Beginn, die Berliner sei von einer großen Tanzwut besessen.

Indirekt dokumentieren diese Ausführungen, wie sich Frauen durch Maskierungen und Täuschungsmanöver der patriarchalen Überwachung zu entziehen versuchten.³⁶ In einem Balllokal beobachtete Ostwald die Aufführung eines Cakewalks. In der tanzenden Gruppe war eine Frau namens Else, die ihm berichtete, "wenn sie hier monatlich ihre 60 Mark bekomme, könne ihr die Polizei nicht."³⁷ Sie sei zudem Statistin in einem Theater und arbeite im Sommer im Varieté. Der Text deutet den Arbeitsalltag einer Schauspielerin/Tänzerin an, die zudem mit der Kriminalisierung von Sexarbeit zu kämpfen hatte. In Berlin war Sexarbeit damals nur erlaubt, wenn sie sich in besonderen Zonen und Häusern abspielte. Doch viele suchten ihre Kunden lieber auf eigene Faust in den Theatern und Ballsälen der Stadt. Zudem waren viele Frauen nur ab und zu in der Sexarbeit tätig, wenn sie ihren Lebensunterhalt gerade nicht

35 Hans Ostwald: Berliner Tanzlokale. Bd. 4 der Berliner Großstadtdokumente, Berlin/Leipzig 1905, S. 5f.

36 Vgl. die Beschreibung von Witwenbällen, auf denen alle möglichen Frauen eine Freiheit genießen wollten, die offiziell nur Witwen zustehen sollte: Ostwald, Berliner Tanzlokale, S. 83.

37 Ostwald, Berliner Tanzlokale, S. 76.

anders verdienen konnten. Frauen verdienten in dieser Zeit durch Lohnarbeit ohnehin oft zu wenig, um selbständig davon leben zu können.³⁸ Ob Else in diesem Bereich arbeitete oder nicht, bleibt unausgesprochen. Jedenfalls musste sie sich, wie viele berufstätige Frauen, mit der Kriminalisierung von Sexarbeit herumschlagen.

Ostwalds Buch durchzieht ein moralisierender Ton, der die Dynamik einer kapitalistischen Gesellschaft verhandelt, die alles in Dinge und Waren verwandelt.³⁹ Die Fantasie eines missmutig, aber diszipliniert arbeitenden Mannes, der nach der Arbeit plötzlich aufblüht und neue Kraft schöpft, bricht sich in dem Bericht an der Präsenz von Frauen, der Realität der Sexarbeit, den Konflikten um Reproduktionsarbeit und der Institution der Ehe. Diese Komplexität frustrierte Ostwald und er machte die Frauen für seinen Ärger verantwortlich. Indirekt belegt sein Bericht aber, wie Frauen Männer beim Tanzen in die Problematik geschlechtlicher Arbeitsteilung und bürgerlicher Doppelmoral verwickelten.

Im besten Fall wurden Tanzräume dabei zu Räumen der Selbstreflexion. Eine Stelle ist hierbei besonders interessant. Ostwald vermutet, dass die Leute auch deshalb tanzen gingen, um nicht "gefällig plaudern" zu müssen. Von höflicher Aufforderung zum Tanz sei oft keine Rede.⁴⁰ Ostwald beschreibt eine Freiheit, die sich die Tanzenden aus dem zufälligen Aufeinandertreffen in einer urbanen Konstellation genommen hatten. Vergleicht man seine Beschreibungen mit dem populären Tanzlehrbuch "Die Schule des Tanzes" von 1906, könnte der Kontrast tatsächlich nicht größer sein. Das Buch ist voller Benimmregeln und verordnet geradezu einen Zwang zum Plaudern. Es war äußerst aufwendig, sich auf einem Ball nach allen Regeln der Kunst zu unterhalten.⁴¹ Die Dynamik von Tanzmoden forderte nicht nur diese Konventionen heraus, sondern ermöglichte, Haltungen und Subjektivitäten aufzuführen, die im gefälligen Geplauder nicht sagbar waren.

38 Frank Bajohr: Die Hälfte der Fabrik. Geschichte der Frauenarbeit in Deutschland, 1914-1945, Marburg 1979, S. 70-87.

39 Ostwald, Berliner Tanzlokale, S. 91: "Warum all dieser Aufwand von Seide, Spitzen, Flitter, Tüll, nackten Schultern, geschminkten und gepuderten Gesichtern? Um bezahlt zu werden. So hoch wie möglich jeden Blick, jede Bewegung, jedes Wort, jede Zärtlichkeit verkaufen zu können."

40 Ostwald, Berliner Tanzlokale, S. 4 u. 80.

41 W. K. von Jolizza: Die Schule des Tanzes. Leichtfaßliche Anleitung zur Selbsterlernung moderner und alter Gesellschaftstänze, Wien/Leipzig o. J. [1906].

Standardtanz und "Girlkultur"

Rund um den Atlantik wollten um 1900 und in den 1910er Jahren viele Menschen schwarze Modetänze lernen – und sie taten es oft gegen den Rat und ohne Unterstützung durch Tanzlehrer_innen und Tanzschulen, die diese Veränderungen erst nicht mittragen wollten. Nach und nach setzten diese Institutionen jedoch eine neue Strategie durch – sie erfanden den modernen Standardtanz und organisierten ihre Schüler_innen als Amateure in Tanzsportvereinen, die Wettbewerb nur untereinander zuließen.⁴² Die Leute sollten sich nicht mehr am Bühnentanz orientieren und schon gar nicht an afroamerikanischen Tänzer_innen. Doch was diese Institutionen zu modernen Standardtänzen verarbeiteten, stammte stets aus dem Kontext der schwarzen und subproletarischen Zonen des urbanen Alltags rund um den Atlantik.⁴³ Die Hegemonie des Standards ergab sich also nicht zwangsläufig aus dem ohnehin standardisierten Leben einer Industriegesellschaft, die das Leben nun auf Arbeitszeit und Freizeit verteilen musste. Sie entstand aus Konflikten und Ambivalenzen, die einen politischen Charakter hatten. Häufig verkoppelten sich dabei antifeministische und rassistische Diskurse.

Ein Beispiel dafür ist das Buch "Girlkultur" des Sozialpsychologen Fritz Giese von 1925. Es nimmt schwarze Modetänze und die Popularität von Revuegirls zum Ausgangspunkt, um über Industrialisierung, Amerikanismus und Frauenemanzipation nachzudenken.⁴⁴ Giese war Sozialpsychologe wie de Man, ging jedoch methodisch anders vor. Er interessierte sich wie Siegfried Kracauer⁴⁵ für die Bedeutung von Werbung und Tanzrevue und hielt sie für symptomatisch für die Gegenwart. Aber er analysierte diese Gegenwart und ihre Produktionsweise nicht, sondern gab lediglich Anregungen, um ihr Funktionieren zu verbessern. Man müsse sich mit amerikanischer Kultur beschäftigen, weil Deutschland den Weltkrieg verloren habe und von den Siegern lernen müsse.⁴⁶ Arbeitsfreude ist hier kein Potential, das den Weg in eine bessere Organi-

42 Hermann Bolz: Tanzsport, Gesellschaftstanz, Turniertanz. Eine Chronik des deutschen Tanzsports unter besonderer Berücksichtigung Kölns, Bd. 1., Köln 1999; Helmut Günther: Tanzunterricht in Deutschland. Eine kultursoziologische Studie, Remscheid 1991; Christian Schär: Der Schlager und seine Tänze im Deutschland der 1920er Jahre. Sozialgeschichtliche Aspekte zum Wandel in der Musik- und Tanzkultur während der Weimarer Republik, Zürich 1991.

43 Vgl. dazu ausführlicher: Kusser, Körper in Schiefelage.

44 Fritz Giese: Girlkultur. Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl, München 1925.

45 Vgl. Siegfried Kracauer: Das Ornament der Masse, in: ders.: Das Ornament der Masse, Frankfurt am Main 1977, S. 50-63; ders.: Die Reise und der Tanz, in: ebd., S. 40-49.

46 Giese, Girlkultur, S. 13.

sation von Arbeit weisen könnte wie bei de Man oder gar Teil einer Kritik der Ideologie von Befreiung durch Arbeit, sondern Ressource zur Leistungssteigerung. Diese ökonomistische Vereinnahmung ist aber nur um den Preis enormer epistemischer Gewalt zu haben.

Giese abstrahiert von der Sklaverei als Element einer geteilten Geschichte der Moderne, die er lieber unter Amerikanismus, Industrialisierung und Girlkultur fasst. Afroamerikaner_innen beschreibt er als fremdes Element in den USA, das sich erst langsam integrieren würde. Wie die Leute dorthin kamen, lässt der Text offen. Auch das herrschende System der Diskriminierung im Zeitalter der Segregation, das die Lage in den 1920er Jahren prägte, wird nicht beschrieben. Giese konzentriert sich stattdessen auf Revuegirls und das Showgeschäft, wo er (gemäß der Politik der Segregation) nur auf weiße Tänzerinnen trifft. Schwarze Kultur ist Ressource, afroamerikanische Akteure kommen nicht vor. Um das als selbstverständlich darzustellen, greift er auf kolonialrassistische Mythen zurück: Schwarze Musik und Tänze reagierten auf den "Rhythmus der Großstadt, der Technik, des Wirtschaftlichen und des Verkehrs", doch ihre Produzenten seien "wie Kinder", die "intuitiv" voringen. Deshalb hätten sie "den Sinn oder auch die Hetze und Sinnlosigkeit der äußeren Kultur viel schärfer, unbewußt, erfasst" als die Weißen. Nur vereinzelt scheint durch, dass Giese die Problematik von Rassismus nicht unbekannt war. Er unterstellt Afroamerikaner_innen, mit den Tänzen "Rache [...] an dieser Welt der Weißen" üben zu wollen, einer Welt, die sie "ächtet, absondert, nicht für voll nimmt und doch benötigt."⁴⁷ Giese erinnert sich hier an etwas, das die Begriffe von Girlkultur und Amerikanismus übersteigt.⁴⁸

Die titelgebenden "Girls" behandelt Giese ähnlich funktionalistisch aus der unmarkierten Position eines weißen Mannes. Er beschreibt sie als "Maschinchen", als Material, als "Modelle", die es "rudelweise" gäbe. Anders als Krakauer analysiert er die Gewalt nicht, die Menschen zu Material und Maschinen macht, sondern wiederholt sie vielmehr in seinem Text. Neben Fordismus und Taylorismus, deren kulturelle Auswirkungen er betont, spricht ihn das "Rassebewusstsein" der weißen Amerikaner an.⁴⁹ Ausführlich wiederholt Giese den Mythos vom schwarzen Vergewaltiger und das Projekt der "Reinhaltung" des Blutes unter weißen Amerikanern. Hier greift er das Motiv der Rache nochmals auf:

47 Giese, Girlkultur, S. 31 u. 33.

48 Vgl. dazu auch meine Lektüre von Joseph Conrads "Herz der Finsternis" in: Reversible Relationen. Körper- und Medienbewegungen in der "Welt als Ausstellung", in: Klaus Krüger/Leena Crasemann/Matthias Weiß (Hg.): Um/Ordnungen. Historische Menschenbilder zwischen Konstruktion und Destruktion, München 2010, S. 61-80.

49 Giese, Girlkultur, S. 18 u. 64.

"Nicht unabsichtlich sprachen wir von der Rache dieses Zivilisationsmenschen zweiter Klasse am Weißen, als der Tanz nach dem Jazz und die Darstellung des weißen Zeittempos durch das motorische Temperament der Afrikaner erwähnt wurde. Es sieht fast nach Versöhnung aus, wenn der Weiße sich ohne weiteres der Produktion des Negers unterstellte; sicher ist es aber eher Ironie der Welthistorie und möglicherweise nur der Auftakt einer Kette viel ärgerer Formen des Treppenwitzes der Weltgeschichte. Das Problem Schwarz-Weiß ist noch lange nicht vergessen."⁵⁰

Giese schweigt also nicht aus Ahnungslosigkeit oder Desinteresse über Rassismus und schwarze Kultur und blendet aus, was – jenseits des Bühnentanzes – im populären Gesellschaftstanz vor sich geht. Das Schweigen ist die notwendige Voraussetzung für seine Konstruktion von Amerikanismus. Nur so gelingt die Verbindung von rassistischer Biopolitik und den "Maschinen" der Girls.⁵¹ Die Girlmaschine ist "von Fleisch und Blut, sie erfreut, sie atmet Leben, sie erinnert nicht an Fabriksäle."⁵² Sie machten aus "der Qual" der Arbeit etwa Schönes und Angenehmes, zumindest in den Augen des männlichen Zuschauers.

Giese erklärt, dass Frauen durchaus keine "Dinger" seien, wie man gemeinhin zu sagen pflege, sondern Menschen, die in der modernen amerikanischen Gesellschaft bereits zur "Kameradin" an der Seite des Mannes aufgestiegen seien. Um den Status des "Dings" zu verlassen, sollten sich die Girls also in ein heteronormatives Familienleben eingliedern, wie Soldaten in die Armee, und in einer Gesellschaft der Rassen-trennung, Eugenik und Arbeitsdisziplin produktiv werden. Für unbegleitete, eigensinnige, unlesbare Frauen wie Ostwald sie in den Tanzhallen um 1900 beschrieben hatte, die zudem noch mit schwarzen Männern tanzten, war in dieser Logik kein Platz.

Tanzen ließ sich diskursiv umso besser nutzbar machen, je mehr die Geschichte dieser Tänze und der Beziehungen, die sie ermöglichten, ausgeblendet und durch rassistische Mythen ersetzt wurde. Dabei entstanden Grenzziehungen, die nicht nur zwischen europäischer und schwarzer Geschichte, sondern auch zwischen Bühnentanz und populärem Tanz, zwischen Kunst und Populärkultur kategorisch unterschieden. Diese Kategorien heute in der Geschichtsschreibung oder in den Kulturwissenschaften einfach für die Konstruktion eines wissenschaftlichen Untersuchungsgegenstands zu übernehmen, vollendet gleichsam ein damals noch unabgeschlossenes Projekt. Das ist nicht nur deshalb problematisch, weil Deutschland oder Europa nachträglich zu einem weißen Territorium erklärt werden, als hätten sich die mörderischen Fantasien kolonialer und faschistischer Planung tatsächlich durchsetzen

50 Giese, *Girlkultur*, S. 66.

51 Vgl. allgemein Martin Stingelin: *Biopolitik und Rassismus*, Frankfurt am Main 2003.

52 Giese, *Girlkultur*, S. 112.

lassen. Man verliert auch Kontakt zu einer Gegenkultur der Moderne, in der immer auch etwas Anderes möglich war.

Paul Gilroy zeigt mit seinem heuristischen Konzept des *Black Atlantic*, dass im Konflikt mit den ökonomisch organisierten Verhältnissen des kolonialen Dreieckshandels eine "counterculture of modernity" entstand, die alle beteiligten Gebiete unwiderruflich veränderte. Die daraus resultierende Ästhetik prägte die zeitgenössische Populärkultur wie keine andere.⁵³ Sie war schwarz – nicht nur, weil sie aus der afrikanischen Diaspora erwuchs, sondern weil sie in einem polemischen Verhältnis zu den Imperativen der weißen Rasse stand. Nicht Selbstführung und Selbstregierung waren das Ziel, nicht Befreiung durch Arbeit, nicht allein nationale oder an Territorien gebundene Identitäten. Es ging nicht in erster Linie um Anerkennung, sondern um Berührung mit einer Geschichte, die einem zweipoligen Schema von Veränderung widerspricht.⁵⁴ Dabei modernisierten sich nicht einfach afrikanische Wurzeln, sondern Menschen stellten einen Zusammenhang her zwischen oben und unten, schwarz und weiß, arm und reich, den Dingen, den Menschen, den Gefühlen, die alle zu Waren gemacht werden sollten, und sie machten diesen Zusammenhang beweglich. Gilroy spricht im Anschluss an den afroamerikanischen Philosophen W.E.B. Du Bois von einem doppelten Bewusstsein von African Americans, der Erkenntnis, dass schwarz und amerikanisch sein, Moderne und Blackness einander unter Bedingungen des Rassismus auszuschließen schienen. Die Geschichte des Tanzens im *Black Atlantic* erzählt von den Praktiken des Maskierens, Überzeichnens und Überdrehens dieser unmöglichen Position, die dadurch an andere unmögliche Positionen anschlussfähig wurde. Heraus kam weder Identität noch Solidarität, sondern eine Ästhetik, die auf den Punkt zu bringen vermochte, was die Problematik des modernen Lebens ausmachte.

Work Out: Subjektivität im (Post-)Fordismus

Ein Blick auf Tanzfilme und pädagogische Tanzprojekte seit den 1980er Jahren zeigt, dass heute die Instrumentalisierungen und Grenzziehungen der 1920er Jahre aktualisiert und wiederholt werden. Sie verhandeln die Krise der industriellen Arbeit und ihrer urbanen Räume und be-

53 Paul Gilroy: *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, Cambridge MA 1993.

54 Vgl. zum Konzept "to palm the past" Alan J. Rice: *Radical Narratives of the Black Atlantic*, London/New York 2003, S. 99; W. T. Lhamon: *Raising Cain. Blackface Performance from Jim Crow to Hip Hop*, Cambridge MA/London 1998, S. 218-219.

teiligen sich am Umbau von Subjektivität unter dem Imperativ individueller Selbstverwirklichung.⁵⁵ Doch die narrativen Mittel, derer sie sich bedienen, sind nicht wirklich neu. Sie aktualisieren die eben skizzierte Geschichte und treiben die Nutzbarmachung der Kultur des *Black Atlantic* voran. Potentiell ermöglicht das aber kritische Relektüren und damit die Berührung mit minoritären Anteilen dieser Geschichte.

In *Flashdance* (USA 1983, R: Adrian Lyne) tanzt sich die Schweißerin Alex Owens aus der Steellmühle auf die Bühne einer renommierten Tanzakademie, ganz ohne Ausbildung, nur mit Leidenschaft, sportlichem Eifer und *street credibility*. Die Kultur der Arbeiterklasse wird dabei als disfunktional vorgeführt: Alex' Freunde scheitern in ihren kreativen Träumen, sie selbst schafft es nur über die Liebschaft mit ihrem Chef und durch die Freundschaft mit ihrer bildungsbürgerlichen Mentorin, sich ihren Ängsten zu stellen. Denn Alex will Tänzerin werden, obwohl sie nie eine Tanzstunde genommen hat.⁵⁶ Diese Überforderung stellt der Film aber nicht als strukturelles Problem dar, sondern allein als Herausforderung, die durch Selbstüberwindung und Disziplin zu lösen ist.

Flashdance spielt in Pittsburg und kam in die Kinos, als dort gerade die Stahlindustrie zusammenbrach. Allein 1982, im Produktionsjahr des Films, verloren 153.000 Arbeiter_innen in der Stahlindustrie der USA ihren Job. Im Film steht die Fabrik noch wie ein stabiler Rahmen, den Alex verlassen will. Hier arbeitet sie tagsüber, um ihre Miete zu bezahlen, wie sie sagt. Abends trainiert sie im Fitnessstudio und in ihrem Loft für ihren wöchentlichen Auftritt in einem Stripteaseclub. Die zweckentfremdete Lagerhalle ihres Lofts ist der einzige Hinweis auf den Wandel der fordistischen Industriestadt. Veränderung geht ausschließlich vom kreativen Subjekt aus.

Einer der Hits von *Flashdance* ist der Song "She's a maniac". Er begleitet das Training von Alex in einem schwarzen Aerobic-Outfit. Sie wiederholt immer gleiche Bewegungen, läuft auf den Zehenspitzen auf der Stelle, dehnt die Flexibilität ihrer Beine und lässt den Kopf kreisen, wobei sie sich selbst um die eigene Achse dreht. Die Kamera feiert ihren sich erhitzenden Körper, Schweißperlen glänzen wie Glamour im Scheinwerferlicht. In der Szene bereitet sich Alex auf ihren ersten Besuch der Audition an der Akademie vor.

Der Song verklärt den Zustand der Manie und aktualisiert einen alten westlichen Diskurs um Tanzwahn, Tanzfieber, Tanzwut und Tanzepi-

55 Vgl. dazu auch den Beitrag von Simon Graf in diesem Heft.

56 Vgl. für eine zeitgenössische ideologiekritische Analyse des Plots Jeanne Lebow: *Flashdance. Eroticism and the American Dream*, in: Douglas Fowler (Hg.): *The Kingdom of Dreams. Selected Papers from the 10th Florida State University Conference on Literature and Film*, Tallahassee FL 1986, S. 40-45.

demie in der Moderne. Nach Barbara Ehrenreich begann diese Trennung eines gesunden und eines kranken Tanzens mit der Vertreibung des Tanzens aus den europäischen Kirchen im ausgehenden Mittelalter. Im 19. Jahrhundert fand die Tanzwut Eingang in die moderne Medizingeschichte. Vermutete man anfangs noch, dass Europa in der Begegnung mit außereuropäischen Kulturen einem Teil seiner eigenen vergessenen Geschichte begegnen würde, wurden ekstatische Praktiken schon bald als "frommer Betrug" denunziert und die Tanzwut als Krankheit säkularisiert.⁵⁷ In Lexika ist diese Geschichte meist unter dem Begriff "Choreomanie" verschlagwortet.

Die Manie ist eine der beiden Phasen eines psychischen Krankheitsbildes, das heute als Bipolare Störung bezeichnet wird. Eine depressive Phase löst die manische ab. Das Subjekt betrauert oft den Verlust der Manie, in der ein erhöhtes Selbstwertgefühl bis zum Größenwahn auftritt. Titel und Songtext von "She's a maniac" verklären diesen Zustand als Kreativität und Zielstrebigkeit: "Just a steeltown girl on a saturday night, lookin for the fight of her life. In the real time world no one sees her at all, they all say she's crazy." Das *Saturday Night Fever* der 1970er Jahre wird in diesem Song neu aufgeführt. Für John Travolta als Tony Manero war das Zuhause noch die Hölle, die Disko das Paradies. Alex hat in *Flashdance* keine Familie, sie lebt alleine in ihrem Loft, ihrer Tanzfabrik, ihrem Künstleratelier, in dem sie sich selbst neu erschaffen wird. In einer Szene teilt sie ihrem Lover/Chef mit, dass sie oft gar nicht warten könne, auf die Bühne zu gehen, "so that I can disappear". Sie weint und gesteht, dass sie nie Tanzunterricht genommen hat.

Mit dem Song "She's a maniac" kündigt sich schon am Anfang des Films an, dass Alex leiden wird: "It can cut you like a knife, if the gift becomes the fire". Der Song verhandelt die Ambivalenz von Begabung und Kreativität und führt die daraus erwachsende Spannung auf Abhängigkeit zurück: "You're stuck between what's will and what will be." Die Zukunft ist für die kreativ Arbeitenden ungewiss und riskant. Man könnte hier an gesellschaftliche, ökonomische Verhältnisse denken, den Markt, institutionelle Grenzen, aber der Song geht in eine andere Richtung weiter: Die Gesellschaft versteht die "maniacs" und ihren "hard-won place of mystery" nicht. Die meisten Menschen würden diesen Ort nie sehen. "There's a cold kinetic heat, struggling, stretching for the beat, never stopping". Dieses Ende klingt fast bedrohlich, als verwandle sich der Körper in eine Maschine. Das "steeltown girl" tanzt sich in eine Ge-

57 Vgl. Kusser, Körper in Schiefelage; Barbara Ehrenreich: *Dancing in the Streets. A History of Collective Joy*, London 2007; Irmgard Jungmann: *Tanz, Tod und Teufel. Tanzkultur in der gesellschaftlichen Auseinandersetzung des 15. und 16. Jahrhunderts*, Kassel u.a. 2002.

fahrenzone hinein, "when the dancer becomes the dance". Alex wird zum Tanz, sie genießt es, beim Tanzen zu verschwinden, aber die Manie ist auch gefährlich. In der Mitte des Films stürzt die Realität über Alex zusammen, alles geht schief, sie wird fast vergewaltigt, muss ihre Freundin vor der Prostitution retten, kneift vor dem Vortanzen, und macht sich schließlich in einem Anfall von Eifersucht vor ihrem Geliebten zur Idiotin. Es kommt zum Streit und er verlässt sie mit den warnenden Worten: "If you give up your dream, you will die." Die biopolitische Anrufung der Selbstverwirklichung könnte nicht drastischer in Worte gefasst werden.

Alain Ehrenberg beschreibt in seinem Buch "Das Unbehagen in der Gesellschaft" ein aufgeklärtes Subjekt, das leidet. Eingelassen in eine Ökonomie der Schuld, die den strengen Gott christlicher Disziplin verinnerlicht hat, leidet es an einem ständig drohenden Ungenügen. Früher, in Zeiten der Neurose, entsprang das Leiden aus dem Verbot – das Subjekt durfte nicht, wie es wollte. Heute kann es nicht, wie es will, es verzweifelt an seinem eigenen Anspruch, sich unter den herrschenden Bedingungen selbst zu verwirklichen. Das Regime der Disziplin verwandelt sich in ein Regime der Autonomie. Aber es ist eine verordnete, individualisierte Autonomie, die sich selbst in Frage stellt und nicht die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen. Es geht darum, in einem gesetzten Rahmen flexibel und eigenverantwortlich zu handeln und mit der Möglichkeit des Scheiterns selbst klarzukommen.⁵⁸

Die Geschichtsschreibung hat gezeigt, dass der Zusammenhang von Melancholie und Euphorie lange bekannt war, bevor es zur gegenwärtigen Konjunktur unter dem Begriff der Bipolaren Störung kam. Diese Konjunktur hängt mit der Subjektivität eines sich selbst aktivierenden und regulierenden Individuums zusammen. Alain Ehrenberg hat darauf hingewiesen, dass sich die Depression in einer Gesellschaft ausgebreitet hat, deren Verhaltensnorm auf Verantwortung und Initiative gründet.⁵⁹ Seit den 1980er Jahren werden Psychopharmaka zunehmend als "Stimmungsstabilisierer" vermarktet.⁶⁰ In *Flashdance* berichten Dialoge und Songtexte ausführlich über die Gefühle, die Alex beim Tanzen hat und wie sie damit kämpft, ihren Gefühlsüberschwang zu stabilisieren. Ein Film wie *Flashdance* normalisiert diesen Aufwand aber auch und stellt ihn als notwendigen Bestandteil eines kreativen Prozesses dar.

Alex orientiert sich an einem individualisierten Aufstiegsmodell, das innerhalb der bestehenden Institutionen Erlösung verspricht. Sie muss

58 Alain Ehrenberg: Das Unbehagen in der Gesellschaft, Berlin 2011.

59 Alain Ehrenberg: Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart, Frankfurt am Main 2004.

60 David Healy: Mania: A Short History of Bipolar Disorder, Baltimore 2008, S. 161 ff.

sich dafür aber dem Risiko stellen, zu scheitern und das Selbstwertgefühl zu verlieren. Am Ende traut sie sich doch: Nach der Audition wartet wie zur Belohnung ihr Ex-Freund vor der Tür, neben ihm sein Auto, als biete er ihr an, gleich in eine wunderbare Zukunft davonzubrausen. Doch der Film endet in einer ambivalenten Geste, als könnte er nicht mehr ganz hinter die Komplexität zurück, die er in der Figur von Alex aufgeführt hat. Sie nimmt den Blumenstrauß an, den ihr Freund ihr überreicht, gibt ihm aber eine Rose daraus zurück. Wieder versucht sie, ihren Subjektstatus zu behaupten, in einer Konstellation, aus der es nur einen Ausweg zu geben scheint: den *American Dream*, weißgewaschen, heterosexuell, alternativlos.

Flashdance blendet ab, wo viele Tanzfilme heute erst einsetzen: dem professionellen Tanzen nach der Audition, teils als affirmative Geschichte der Selbstfindung (*Center Stage*, USA 2000), teils als psychotisches Horrorszenario (*Black Swan*, USA 2011). *Flashdance* versprach noch ein besseres Leben: "You can dance right through your life!" heißt es im Titelsong "What a Feeling". In Deutschland begeisterten sich vor einigen Jahren Millionen von Zuschauern für den Dokumentarfilm *Rhythm Is It!* und sein Motto "You can change your life in a dance class!" Der Film erzählt, wie Berliner Jugendliche im Rahmen eines Tanzprojektes Selbstdisziplin lernen sollten.⁶¹ Kultur ist hier wie ein Köder, um noch einmal eine Ideologie der Befreiung durch Arbeit zu propagieren.

Work It!

Parallel dazu gibt es aber noch eine andere Geschichte, die in *Flashdance* erzählt wird, gleichsam unter der Haut, jenseits der Dialoge, in einigen Tanzszenen. Alex und ihre Freundinnen, die Flashdancers, sind immer in Bewegung, sie gehen zusammen ins Fitnessstudio (Alex: "Girls, let's work out!") und arbeiten in ihren Day- und Nightjobs. In einer Szene geht Alex mit ihrer besten Freundin spazieren. Sie laufen durch Pittsburgh und begegnen Jugendlichen, die sie beim Breakdance beobachten. Die B-Boys tanzen zu den funky Beats von Jimmy Castors "It's Just Begun" von 1972, der hier singt: "Here we come, on the run, don't know what we are running from." Der Song handelt davon, wie bald alle tanzen werden und dass die Gegenwart nur ein Anfang sei. "Peace will come, this world will rest" – heute laufen wir noch davon, aber morgen wird die Welt endlich ruhen, eine ganz andere Botschaft als "She's a maniac". Immer mehr Leute sammeln sich um die Breakdancer, alte und

61 Marion von Osten: Dancing the Class Away. Zum Erziehungscharakter postfordistischer Tanzfilmprojekte, in: Baxmann, Arbeit und Rhythmus, S. 147-169.

junge, schwarze und weiße, modische und altmodische. Sie bilden einen Kreis, swingen und klatschen zur Musik. Plötzlich ändert sich die Musik und der Film schneidet auf einen weißen Verkehrspolizisten mit Trillerpfeife. Alex und ihre Freundin marschieren nun zu George Bizets berühmten Marsch aus der Oper *Carmen*. Sie ahmen die Gesten und Handbewegungen des Verkehrspolizisten nach. Er lässt es sich gefallen, verscheucht sie schließlich von der Straße und zielt in einer letzten Geste mit zwei Fingern auf die beiden, als sei seine Hand eine Pistole. Er drückt ab.

Diese wenigen Minuten handeln von Bewegungen, die nicht auf Anerkennung und individuellen Aufstieg in den etablierten Institutionen abzielen. Hier sind die Jugendlichen zu sehen, die das produzieren, was Alex im Film als Ressource zur Erneuerung von Modern Dance (der im Film metaphorisch für den American Dream steht) vermarktet. Sie kommen von der Straße und aus dem Ghetto und, so suggeriert der Film, da sollen sie auch bleiben. Die Realität rassistischer Polizeigewalt, einer der zentralen Angriffspunkte der *Black Power Bewegung* der 1970er Jahre, wird als harmloser Witz aufgerufen.

Alex hat in dieser Aufteilung in Schwarz und Weiß, in Hoch- und Populärkultur die Rolle einer Vermittlerin. Die Figur wird von Jennifer Beals gespielt, die in dem Film als Weiße gecastet ist – sie hat keine Familie, nur weiße Freunde, Rassismus und schwarze Geschichte sind kein Thema. Dabei ist Jennifer Beals selbst Afroamerikanerin, aber der Film bedient sich der langen Tradition des *passing* im Hollywood-Kino, die alles, was unmarkiert ist, als weiß durchgehen lässt, solange es nicht explizit als schwarz markiert ist.⁶² Die kurze Begegnung auf der Straße ist genau so viel Nähe zur Kultur des *Black Atlantic* wie nötig ist, um die Herkunft bestimmter Elemente ihrer Tanztechnik zu authentifizieren, ohne Alex' Identität als Weiße in Frage zu stellen. So ermöglicht es der für die Gegenwart typische Rassismus der *color blindness* in *Flashdance*, schwarze Populärkultur nutzbar zu machen.⁶³ Die Geschichte wird so erzählt, als sei es ganz egal, ob jemand schwarz oder weiß ist. Alles ist Ressource – Hauptsache das Tanzen macht Spaß, erzeugt Lebensfreude und die Leute lernen Disziplin und Selbstachtung. Geschichte ver-

62 Zur Tradition des *passing* vgl. Linda Williams: *Playing the Race Card. Melodrams of Black and White from Uncle Tom to O. J. Simpson*, Princeton NJ 2001, S. 136-186; zum Einblenden, Ausblenden, Überblenden von Whiteness und Blackness im zeitgenössischen Hollywood-Kino allgemein und Jennifer Beals im Besonderen vgl. die Artikel von Dale Hudson und Priscilla Peña Ovalle in Daniel Bernardi (Hg.): *The Persistence of Whiteness. Race and Contemporary Hollywood Cinema*, Milton Park/New York 2008.

63 Eduardo Bonilla-Silva: *Racism Without Racists. Color-Blind Racism and the Persistence of Racial Inequality in the United States*, Lanham MD 2010 (3. Auflage).

schwindet wie in einem Abgrund, überdeckt von der Überaffirmation der beim Tanzen produzierten Gefühle, deren gesellschaftlicher Nutzen einfach postuliert wird. Doch welche Gesellschaft? Wessen Nutzen? Welche Gefühle? Rassismus, Gewalt, Diskriminierung, Widerstand gegen die Reduktion von Körpern auf (bestimmte) Arbeiten, Träume, die nicht in individuellem Aufstieg oder Selbstverwirklichung durch Arbeit liegen, haben in diesen Geschichten keinen Platz. Stattdessen erzählt *Flashdance*, wie man sich tanzend an den eigenen Haaren aus dem Sumpf ziehen kann. Um welchen Sumpf es sich genau handelt, wie man da hineingeraten ist und ob ein solches Projekt eigentlich möglich ist – solche Fragen sollen sich im Überschwang des Tanzwirbels erst gar nicht stellen.

Die Geschichte von Breakdance und populärem Tanzen im 20. Jahrhundert passt nicht in ein solches Schema des sozialen Aufstiegs durch individuellen Wettbewerb. Das gilt gerade auch für *Flashdance* selbst, dessen Plot auf Maureen Marders Lebensgeschichte beruht. Paramount Pictures hatte für 2300 Dollar die Rechte gekauft und verdiente damit weltweit mehr als 100 Millionen.⁶⁴ Trotzdem ist das nicht die ganze Geschichte: Wie der Abspann in *Flashdance* verrät, steht in dem Film die legendäre Rocksteady Crew aus New York City vor der Kamera und tritt hier als Philadelphia B-Boys auf. Diese Crew hatte die Ankunft von Breakdance im Mainstream angestoßen und erste Schritte in Richtung einer nationalen und internationalen Popularisierung unternommen. Als *Flashdance* in die Kinos kam, war die Rocksteady Crew gerade von ihrer ersten Welttournee zurück. Die Tanzbewegungen der Breaker gehen auf Lindy Hop, Mambo und all die anderen Tanzmoden des 20. Jahrhunderts zurück. Die Bewegungen der Tänze sind immer zugleich alt und neu, wie seit den Zeiten des Cakewalks. Der Name Rocksteady verweist auf jamaikanische Musik der 1960er Jahre und verortet sich in der Kultur des *Black Atlantic*.

Diese Geschichte der Konflikte und Beziehungen, des Lernens und Austauschens zwischen Armen und Reichen, zwischen Schwarzen und Weißen, zwischen Kontinenten und Inselwelten kommt in Tanzfilmen oft nur als Surrogat vor, als Geste, Move und Andeutung.⁶⁵ Das macht ihre kommerzielle Ausbeutung möglich, doch diese Surrogate legen auch die Spur zu einer anderen Geschichte, die klein und minoritär ist. Minoritär heißt nicht, dass nur wenige Menschen mit ihr zu tun gehabt hätten, im Gegenteil. Sondern sie ist minoritär im Verhältnis zu gesellschaft-

64 Vgl. den englischsprachigen Eintrag zu *Flashdance* auf wikipedia.org.

65 Vgl. Astrid Kusser: Ausgerechnet Wassermelonen. Farbenblindheit in Dirty Dancing, in: Hannah Pilarczyk (Hg.): Ich hatte die Zeit meines Lebens. Über den Film Dirty Dancing und seine Bedeutung, Berlin 2012, S. 101-122.

lichen Formationen und hegemonialen Diskursen.⁶⁶ Sie lässt sich nicht in individuelle Heldengeschichten verwandeln oder funktional unter den Imperativ der Selbstverbesserung subsumieren. Hier nimmt das Begehren einen anderen Weg, es flüchtet aus den Institutionen und verlacht den vergöttlichten Körper der Selbstverwirklichung. Der Song "It's Just Begun" beispielsweise erzählt vom Davonlaufen, einem allgemeinen Davonlaufen, das keinen speziellen oder gemeinsamen Grund mehr braucht. Auch die Breakdancer selbst haben das getan, als sie die Macho-Disko verließen, wie der Dokumentarfilm *From Mambo to Hip Hop* (USA 2006, R: Henry Chalfant) erzählt. Sie lösten das Tanzen aus dem erstarrten Geschlechterverhältnis des Paartanzes und kümmerten sich nicht darum, was das auf dem Markt der Liebe bedeuten würde.

Flashdance rückt dagegen, wie auch andere Filme der frühen Hip-Hop-Phase, Frauen ins Zentrum, oft weiße oder bürgerliche Frauen, die zwischen der rauen Welt der Straße und der kuscheligen Welt des Konsums vermitteln sollten.⁶⁷ Frauen sind ein wichtiges Publikum von Tanzfilmen, aber jenseits dieses Vermarktungsaspekts schwächten diese Figuren auch die Provokation der Homosozialität. Die muskulösen Rapper der Gegenwart tanzen kaum noch, sondern schauen mit viel Bling-Bling ausgestattet den Ladies beim Tanzen zu.⁶⁸ Die B-Boys der 1970er Jahre waren dagegen einst aus dem über Frauen vermittelten Wettbewerb ausgestiegen und hatten neue Spielregeln aufgestellt, ähnlich wie um 1900 die Cakewalker.

Eine minoritäre Geschichte findet sich in Filmen wie *Flashdance* aber nicht nur als Spur, die aus dem Film heraus in die historische Realität führt, sondern auch im Medium Film selbst, in der Wirklichkeit, die es schafft und ermöglicht. Tanzen kann im Film Handlungsräume schaffen, die sich der Realität des theatralischen Handlungsraums entziehen. Dieser Raum ist relativ autonom und braucht sich nicht an die Voraussetzungen der Handlungslogik zu halten. In diesen Szenen ist Filmtechnik oft anders eingesetzt als im Rest des Films, die Kamera bewegt sich anders, aktiver, tanzt gleichsam mit.⁶⁹ Die Szenen haben oft einen anderen Rhythmus, sind weniger getaktet, setzen eher auf maximale Intensität und gehen anders mit der filmischen Zeit um. Kein Wunder, dass solche

66 Vgl. zum Konzept minoritärer Geschichte Dipesh Chakrabarty: *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton NJ 2000, Kapitel 4.

67 Vgl. *Breakin'* (USA 1984, R: Joel Silberg); *Beat Street* (USA 1984, R: Stan Latham).

68 Paul Gilroy: *Exer(or)cising Power. Black Bodies in the Black Public Sphere*, in: Helen Thomas (Hg.): *Dance in the City*, Houndsmills UK/London 1997, S. 21-34.

69 Nach Arthur Maria Rabenalt war es für die Entwicklung des Kinos von zentraler Bedeutung, dass die Kamera tanzen lernte. Tanzszenen waren wichtig, um die Atmosphäre eines Films zu verdichten und ein beschwingtes, phantasievolles Spiel mit ihr zu treiben. Vgl. ders.: *Tanz und Film*, Berlin 1960.

Szenen in Tanzfilmen Kultstatus erlangen. Auch wenn man den Plot des Films selbst längst vergessen hat, kann man sich daran immer noch erinnern.

Um solche Szenen zu schaffen, mobilisieren Filme wie *Flashdance* verschiedene historische Repertoires gleichzeitig. In Alex' berühmtem Vortanzen am Ende des Films sind es Moves aus dem Breakdance. In einer anderen Szene sind es Traditionen der Profanierung, wie in der Stripszene, die an Musikvideos der 1980er Jahre erinnert. Alex tritt hier mit dem Song "He's a Dream" auf – es geht um den Traum/Mann, aber Alex tanzt eine andere Geschichte, die von den Machtverhältnissen zwischen Bühne und Zuschauerraum handelt. In einem Moment lässt sie Wasser auf ihren Körper stürzen, die Kamera wechselt die Perspektive und steht mit Alex auf der Bühne. Die Scheinwerfer blenden, alles ist plötzlich blau. Von hier aus gesehen ist das Publikum weit weg und kaum zu sehen. In hohem Bogen lässt Alex ihre nassen Haare fliegen und spritzt Wasser in den Zuschauerraum. Für ein paar Momente gibt es nur Licht, Schatten, Schwerkraft, Impuls, Balance (vgl. Abb. 4).



Abb. 4: Jennifer Beals als Alex in *Flashdance*.

Es ist dieselbe Geste, mit der die Tänzerin in Lumières Film von 1902 beim Cakewalk in Paris ein *Headbanging* aufführte. Bislang wurde die Szene in *Flashdance* eher als Männertraum von der Frau im nassen Shirt gelesen, der in der Tradition des Soft-Pornos stehe. Diese Lektüre schlägt sich auf die Seite des in der Tat eindeutig dargestellten Gaffer-

Publikums im Film. Aber die Kamera nimmt nicht nur ihre Perspektive ein. Und auch die Provokation der Berührung lässt sich so nicht erklären. Alex versprüht ihre Energie förmlich und greift über den Raum der Bühne hinaus, so wie man im Karneval Konfetti wirft, Überrest einer Tradition, sich und die anderen an närrischen Tagen mit Wasserbomben, Staub oder Essen zu bewerfen.

Flashdance zeigt Alex beim "work out" im Fitness-Studio und in ihrem Loft, aber wenn sie auf der Bühne steht, sehen wir eher, "how she works it". Im afroamerikanischen Slang der USA ist "Work it, girl!" ein anerkannter Kommentar zu einer besonders gelungenen Performance, die sich auf tanzen, gehen und anziehen oder am besten alles drei zugleich bezieht. Die Hip-Hop-Künstlerin Missy Elliot hat dieser Technik in ihrem gleichnamigen Song ein Denkmal gesetzt. Es gibt darin und im entsprechenden Videoclip nichts, was Missy nicht schlucken und verarbeiten, einbauen und umdrehen kann: Bienenschwärme, Gendertrouble, die Geschichte der Sklaverei. Das ist aber kein Größenwahn, sondern hat System. Sie singt: "Is it worth it, let me work it. I put my thing down, flip it, and reverse it!"⁷⁰

Flashdance gönnt den Zuschauer_innen allerdings nur ein bisschen "work it", und selbst das wird noch gehörig bearbeitet. Immer wieder wechselt die Perspektive der Kamera und zwingt das Publikum im Kino, Alex mit den Augen der Barbesucher beim Tanzen zuzuschauen. Man soll sich bloß nicht in den Weiten des von der Kamera und dem blendenden Licht geschaffenen Tanzraums verlieren. Dazu interveniert der Plot: Alex' Chef besucht an diesem Abend zum ersten Mal die Bar und will sie sofort kennenlernen. Er könne bei diesem Auftritt nur an Sex denken, gesteht er seinem Begleiter. Der wiederum weiß, wer Alex ist: "Here is her social security number, asshole, she works for you!" Schnitte, Blicke und Kommentare versuchen, aus etwas Unbestimmtem wieder etwas Bestimmtes zu machen: Sex, Date, abhängige Lohnarbeit. Trotzdem bekommt Alex in der Szene die letzte Geste. Am Schluss sehen wir ihr Gesicht, die Kamera ist so nah, wie der Blick der Zuschauer_innen es nie sein könnte. Beide genießen den Raum, den sie tanzend geschaffen haben (vgl. Abb. 4, Bild 9).

Die Tanzfläche war im 20. Jahrhundert nicht das Andere der Fabrik. Beide Räume durchzog ein Kontinuum an Konflikten um die Bedingungen von Kooperation und Kommunikation. Aus dieser Perspektive ist es weniger überraschend oder mysteriös, warum zu Beginn des Jahrhunderts ausgerechnet schwarze Modetänze populär wurden. Es ging darum, zwischen Menschen, Körpern und Dingen neuartige Beziehungen

70 Vgl. Michael Rappe: *Under Construction. Kontextbezogene Analyse afroamerikanischer Popmusik*, Köln 2010.

zu knüpfen, die den Rahmen dessen überschritten, was bereits sinnvoll oder produktiv erschien. Oft waren sie in den herrschenden Begriffen grotesk, exzentrisch, hässlich oder schlicht unlesbar. Rassismen versuchten, die dabei entstandene Ästhetik, ihren Schwung und ihre affizierende Kraft wieder in einen "Rohstoff" zu verwandeln und zu verwerten. Solche Machtfantasien waren aber jeweils nur begrenzt effektiv und erzeugten ihre eigenen Manien und Psychosen.

Diese Dynamik ergibt sich nicht allein aus der Logik einer im engeren Sinne fordistischen Ökonomie. Die Erfindung von Standardtanz und Tanzsport, Diskurse über Girlkultur und Amerikanismus waren Versuche der Normalisierung und Stabilisierung einer Dynamik, die nicht nur auf Selbstverwirklichung ausgerichtet war, sondern Strategien der Entidentifizierung mit einer herrschenden Logik der Aufteilung von Räumen, Zeiten und Subjektivitäten erprobte.

Astrid Kusser, Kontakt: astrid.kusser@gmx.net. Studium der Geschichte, Politikwissenschaft und Journalistik in Hamburg und der American Studies in Washington, DC. 2005-2008 arbeitete sie am Forschungskolleg Medien und kulturelle Kommunikation an der Universität Köln zum Thema "Gegenzeichnungen. Verfahren der Resemantisierung und Resignifizierung auf Bildpostkarten". Ihre Doktorarbeit "Körper in Schiefelage. Tanzen im Strudel des Black Atlantic um 1900" erscheint im März 2013 bei transcript.